



**UNIVERSITAS INDONESIA**

**PERKEMBANGAN KOREOGRAFI DI INDONESIA:  
SUATU KAJIAN KARYA TARI KONTEMPORER DI  
PUSAT KESENIAN JAKARTA-TAMAN ISMAIL MARZUKI  
1968–1987**

**DISERTASI**

**R.AJ. SITI NURCHAERANI KUSUMASTUTI  
NPM 1106126522**

**FAKULTAS ILMU PENGETAHUAN BUDAYA  
PROGRAM STUDI ILMU SEJARAH  
DEPOK  
2016**

## HALAMAN PENGESAHAN

Disertasi yang diajukan oleh:

Nama : R.Aj. Siti Nurchaerani Kusumastuti

NPM : 1106126522

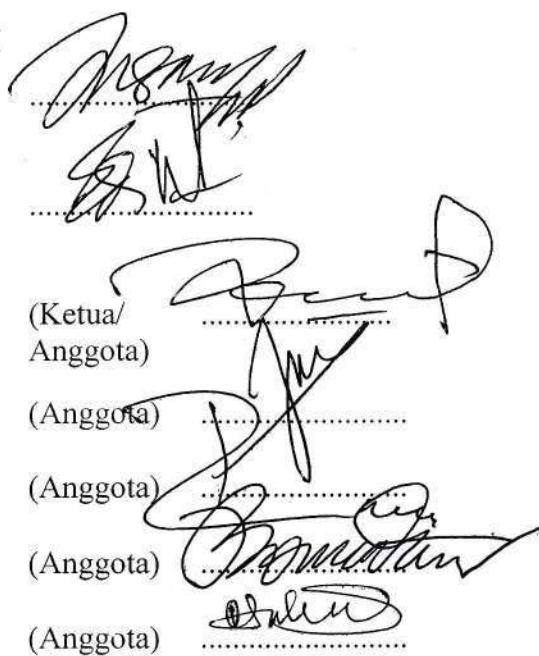
Program Studi : Ilmu Sejarah

Judul Disertasi : Perkembangan Koreografi di Indonesia: Suatu Kajian Karya  
Tari Kontemporer di Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail  
Marzuki 1968–1987

**Ini telah berhasil dipertahankan di hadapan Dewan Penguji dan diterima sebagai persyaratan yang diperlukan untuk memperoleh gelar doktor pada Program Studi Ilmu Sejarah, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.**

### DEWAN PENGUJI

Promotor : Prof. Dr. Susanto Zuhdi



The image shows five handwritten signatures of the examination committee members, each followed by a dotted line for a signature. The signatures are written in black ink on white paper. The first signature is for the Chairman, followed by four members of the committee.

Kopromotor : Prof. Dr. Edi Sedyawati

Tim Penguji : Dr. Abdurakhman

(Ketua/  
Anggota) .....

Prof. Dr. M.I. Djoko Marihandono

(Anggota) .....

Prof. Dr. Peter Brian Ramsay Carey

(Anggota) .....

Dr. Bondan Kanumoyoso

(Anggota) .....

Dr. Julianti Parani

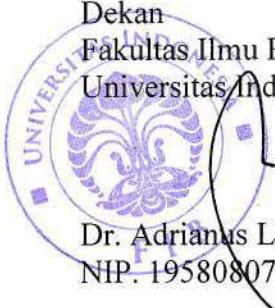
(Anggota) .....

Ditetapkan di : Depok  
Tanggal : 11 Januari 2017

Oleh

Dekan

Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya  
Universitas Indonesia



Dr. Adrianus LG. Waworuntu M.A.  
NIP. 195808071987031003

**HALAMAN PERNYATAAN PERSETUJUAN PUBLIKASI  
TUGAS AKHIR UNTUK KEPENTINGAN AKADEMI**

---

Sebagai sivitas akademik Universitas Indonesia, saya yang bertanda tangan di bawah ini:

Nama : R.Aj. Siti Nurchaerani Kusumastuti

NPM : 1106126522

Program Studi : Ilmu Sejarah

Fakultas : Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya

Jenis Karya : Disertasi

demi pengembangan ilmu pengetahuan, menyetujui untuk memberikan kepada Universitas Indonesia **Hak Bebas Royalti Noneksklusif (Non-exclusive Royalty Free Right)** atas karya ilmiah saya yang berjudul:

**Perkembangan Koreografi di Indonesia:  
Suatu Kajian Karya Tari Kontemporer di  
Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki 1968–1987**

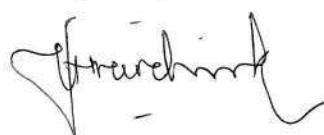
Beserta perangkat yang ada (jika diperlukan). Dengan Hak Bebas Royalti Noneksklusif ini, Universitas Indonesia berhak menyimpan, mengalihmediakan, mengelola dalam bentuk pangkalan data, merawat dan mempublikasikan tugas akhir saya selama tetap mencantumkan nama saya sebagai penulis dan sebagai pemilik hak cipta.

Demikian pernyataan ini saya buat dengan sebenarnya.

Dibuat di : Depok

Pada tanggal : 21 Juli 2016

Yang menyatakan



(R.Aj. Siti Nurchaerani Kusumastuti)

## HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS

Tesis ini adalah hasil karya saya sendiri dan semua sumber baik yang  
dikutip maupun dirujuk telah saya nyatakan dengan benar

Nama : R.Aj. Siti Nurchaerani Kusumastuti

NPM : 1106126522

Tanda Tangan : 

Tanggal : 6 April 2017

## UCAPAN TERIMAKASIH

*Bismillahirrahmanirrahim*

Puji syukur kepada-Mu, Ya Allah, penguasa semesta alam yang telah mengaruniai perlindungan, kemampuan dan kesehatan selama penulis menempuh studi dan kemudian mewujudkan disertasi ini. Berkat rahmat dan kasih sayang-Mu, semua kesulitan dan halangan bisa penulis lalui dengan baik.

Penelitian untuk disertasi ini sempat memberikan keraguan dalam diri penulis karena kurang melimpahnya data sehingga seperti menghambat. Namun kemudian keraguan berubah menjadi tantangan bahkan harapan karena dalam proses penelitian tumbuh kesadaran bahwa pekerjaan ini tidak semestinya ditunda mengingat keberadaan data bisa semakin sulit dilacak bila diundur-undur. Sebuah proses yang tidak mudah, namun dengan penuh harapan dan tanggung jawab serta didukung banyak pihak di sekitar penulis, disertasi ini dapat tampil seperti adanya sekarang ini. Sepatutnya, dengan ketulusan hati, penulis haturkan terima kasih dan penghargaan setinggi-tinginya kepada:

Prof. Dr. Susanto Zuhdi, promotor yang telah berkenan meluangkan waktu untuk membimbing penulis di tengah kesibukannya. Dengan kedalaman wawasan dan pengalamannya, Beliau memberikan pengarahan mulai dari perumusan masalah hingga membantu meluruskan berbagai gagasan dari penulis. Saat kuliah, dalam mata kuliah Teori dan Metodologi Sejarah, Beliau banyak memberikan pengarahan sehingga penulis paham mengenai metodologi dan penulisan sejarah dan kemudian fokus menulis tentang perkembangan karya tari baru di Indonesia, khususnya kontemporer. Berikutnya adalah Prof. Dr. Edi Sedyawati sebagai kopromotor yang telah memberikan inspirasi kepada penulis untuk menulis Sejarah Tari Kontemporer di Indonesia. Beliau juga membaca secara kritis draf disertasi yang penulis ajukan. Terima kasih, Bu. Ibu Edi, demikian panggilan akrab penulis kepada Beliau, dengan sabar, keibuan dan lapang hati, membagi pengetahuan dan data perkembangan karya tari baru pada era yang dialaminya. Kedua promotor dengan telaten memberikan masukan-masukan tajam dan konstruktif serta memotivasi penyelesaian disertasi ini.

Penulis ucapan terima kasih pula kepada Dekan Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, Dr. Adrianus LG. Waworuntu M.A., yang telah memberikan kesempatan dan berbagai keperluan kepada penulis untuk menempuh dan menyelesaikan studi Program Doktor Ilmu Sejarah dan secara pribadi mendorong penulis untuk secepatnya menyelesaikan studi. Ucapan terima kasih juga penulis sampaikan kepada mantan Dekan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Kesenian Jakarta periode 2008–2012 dan 2013–2016 Hari Purwanto, M.Sn., yang telah memberi izin kepada penulis untuk melanjutkan studi program doktoral. Penulis sampaikan pula terima kasih kepada Dr. Wagiono Sunarto, mantan Rektor Institut Kesenian Jakarta periode 2009–2013 dan 2013–2017, yang telah memotivasi penulis untuk melanjutkan kuliah program doktoral di Departemen Ilmu Sejarah, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia.

Tak lupa, penulis menyampaikan terima kasih sebesar-besarnya kepada Biro Perencanaan dan Kerja Sama Luar Negeri, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia yang telah memberikan Beasiswa Unggulan periode 2011–2014 untuk dana bantuan studi S3 penulis di Universitas Indonesia. Terima kasih juga kepada Kementerian Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia yang telah memberikan bantuan dana penelitian disertasi melalui Hibah Penelitian Disentralisasi RISTEKDIKTI, skema penelitian Disertasi Doktor, tahun anggaran 2016.

Juga terima kasih penulis kepada para dosen Penasehat Akademik, Dr. Priyanto Wibowo, Dr. Bondan Kanumoyoso, Dr. Abdurakhman M.Hum., yang selalu hadir membantu penulis dengan sangat baik dan menyenangkan di Program Studi Ilmu Sejarah, Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia. Atas selesaiannya disertasi ini, ucapan terima kasih dan penghargaan juga penulis sampaikan kepada Dr. Abdurakhman, M.Hum., selaku Ketua Departemen Ilmu Sejarah. Hubungan antara Ketua Departemen dan mahasiswa yang akrab telah membantu membangkitkan semangat penulis di saat menghadapi kejemuhan dan keraguan di dalam penyusunan disertasi ini. Penulis juga sangat berterima kasih kepada seluruh staf akademik Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya UI, terutama Mbak Wiwik sebagai staf sekretariat Departemen Ilmu Sejarah, atas bantuan dan

kerja sama yang baik dalam mengurus surat-surat maupun administrasi lainnya yang berhubungan dengan studi selama penulis menjalaninya di Departemen Sejarah.

Tak ketinggalan ucapan terima kasih penulis sampaikan kepada seluruh pengajar dan penguji proposal, penguji laporan perkembangan penelitian, tim penguji hasil penelitian pada Program Studi Ilmu Sejarah Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya UI, yaitu: Prof. Dr. Susanto Zuhdi, Prof. Dr. Edi Sedyawati, Prof. Dr. M.I. Djoko Mariandono, Dr. Julianti Parani, Dr. Bondan Kanumoyoso, Prof. Dr. Peter Brian Ramsay Carey, Dr. Yon Machmudi, M.Hum., Dr. Mohammad Iskandar, S.S., M.Hum., Dr. Akhjar Yusuf, M.Hum., Tommy Christomy, S.S.A., Ph.D., Prof. Dr. Melani Budianta, Dr. Manneke Budiman, Dr. Irmawati Marwoto.

Penulis menyampaikan terima kasih dan penghargaan yang tinggi kepada Prof. Dr. Peter Brian Ramsay Carey yang telah begitu besar memberi dorongan dan perhatian kepada penulis untuk terus menggali sumber primer guna terajutnya benang merah dari disertasi ini. Beliau tiada henti meyakinkan penulis bahwa seorang praktisi juga mampu melakukan penelitian dan penulisan ilmiah dengan baik dan benar. Beliau selalu bersedia memberikan masukan dan arahan kepada penulis sebagai bekal dalam melakukan penelitian di lapangan dan dalam rangka penulisan disertasi. Selain itu juga kepada Prof. Dr. M.I. Djoko Mariandono dan Dr. Bondan Kanumoyoso, penulis sampaikan terima kasih atas pertanyaan-pertanyaan tajam dan saran-saran terhadap isi disertasi dan mengusulkan beberapa buku sebagai pelengkap disertasi ini.

Pertemanan, diskusi, saling bertukar informasi dan saling memberi semangat selama menempuh pendidikan program doktoral di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya UI adalah bagian penting dan menyenangkan yang penulis rasakan. Sepatutnya penulis mengucapkan terima kasih kepada teman-teman seangkatan: Achmad Sunjayadi, Muhammad Prasojo, Juhdi Syarif, Tri Candra Aprianto, Sugih Biatoro, Fuad Gani, Endang Rochmiyatun, Ahmad Fahrurroddji, yang selalu ikhlas berbagi ilmu dan pengetahuan selama masa kuliah yang tidak ringan. Semua ini menjadi kenangan indah yang tak terlupakan. Endang Rochmiyatun adalah teman dekat yang selalu siap menemani penulis dalam menghadapi

kekalutan dan kebingungan saat penelitian dan penulisan. Kami selalu saling menguatkan sehingga kepenatan dan kejemuhan yang penulis alami menjadi lebih ringan.

Ucapan terima kasih juga penulis tujuhan kepada teman-teman seperjuangan di tim pekerja dan kurator festival tari kontemporer internasional, Indonesian Dance Festival (IDF), yaitu: Maria Darmaningsih, Ina Suryadewi, Helly Minarti, Yessy Aprianti, Yeni Rahmawati, Tota Puta Tambunan, Retno Proborini, Lambertus Berto Tukan, Seno Joko Suyono yang selalu memberi semangat atas studi penulis dan memahami saat-saat sulit dalam penulisan disertasi ini. Mereka dengan ikhlas memberi kesempatan pada penulis untuk menyelesaikan disertasi meski persiapan festival sudah dekat dan kesibukan memuncak. Terima kasih juga kepada teman lama yang penuh perhatian, Ungu Winati, untuk masukan dan pandangan kritis atas materi disertasi dan selalu memberi semangat agar penulis pantang mundur, Wicaksono Adi yang sering mengingatkan agar jangan berhenti menulis, Sulaiman Yuda Harahap yang membantu mencarikan beberapa data tertulis dan audio-visual penelitian.

Terima kasih kepada Dewan Kesenian Jakarta, Perpustakaan Nasional, Pusat Dokumentasi Sastra H.B. Jassin, Pusat Dokumentasi Harian Kompas dan Majalah Tempo yang telah meminjamkan data tertulis, audio-visual dan menyediakan akses penelusuran manual maupun digital sehingga memperlancar penelitian penulis.

Kepada Bapak Prof. Dr. Ing. Wardiman Djojonegoro, H. Soedarmadji J.H. Damais, Drs. H. Soeparmo dan Drs. Nunus Supardi, penulis menyampaikan terima kasih dan penghargaan yang tinggi atas penyediaan waktu untuk penulis wawancara mengenai Ali Sadikin, Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki tahun 1970-an–1980-an. Juga kepada Prof. Sardono W. Kusumo, Sentot Sudiharto, Dr. Julianti Parani, Farida Oetoyo (almarhumah), Prof. Dr. I Wayan Dibya, Wiwiek Sipala M.Hum., S. Trisapto S.Sn. (almarhum), Dr. Dedy Lutan (almarhum), Retno Maruti, Agus Tasman M.Hum., Wahyu Santoso Prabowo M.Hum., Prof. Dr. Y. Sumandiyo Hadi, Dr. M. Miroto, Dr. Eko Supriyanto, Ery Mefri, Dr. Hendro Martono, Laksmi Notokusumo, Tom Ibnur S.Sn., Marusya Nainggolan M. Mus.

dan masih banyak lagi nara sumber primer yang tidak bisa disebutkan satu persatu, terima kasih yang tak terhingga dari penulis atas informasi Anda semua untuk kepentingan penelitian disertasi ini.

Secara khusus penulis haturkan terima kasih tak terhingga kepada kedua orangtua yakni dr. RM Sayid Warsito (almarhum) dan Rr. Siti Rektorini (almarhumah), kedua mertua H. Masyur (almarhum) dan Siti Bariah, atas bimbingan, dorongan dan doa yang tulus. Penulis sampaikan pula terima kasih kepada kakak-kakak dan adik kandung, kakak-kakak dan adik ipar penulis: Mbak Santi P. Mardikarno, Mbak Esti Andayani, Sayid Agung Wardoyo, Mas Rendi Untung Mardikarno, Kak Marliana, Kak Darmayanti, Bang Khalilullah Rangkuti, Agus Lubis dan Andi Lubis.

Akhirnya, terima kasih yang setulus-tulusnya penulis haturkan kepada Bang Eb (Ir. Febrimansyah Lubis), suami tercinta yang dengan sabar dan penuh pengertian, dan tanpa banyak bertanya telah memberi izin, waktu dan ruang kepada penulis untuk menyelesaikan studi dan disertasi ini. Kepada anak kami Cacha (Nurizka Aliya Hapsari), Ibu sampaikan: “Terima kasih, Nak, telah memberi kesempatan kepada Ibu untuk kuliah lagi dan sibuk melakukan penelitian serta menulis disertasi. Semoga apa yang Ibu lakukan dapat menjadi contoh bagimu, tiada pernah berhenti belajar dan bekerja”.

Ingin sekali rasa terima kasih ini penulis layangkan kepada semua pihak yang telah membantu, namun tidak mungkin karena keterbatasan spasial. Akhir kata, penulis menyadari bahwa disertasi ini masih penuh kekurangan dan jauh dari sempurna. Penulis membuka tangan atas saran maupun kritik untuk penyempurnaan disertasi ini.

Depok, Desember 2016

## ABSTRAK

Nama : R.Aj. Siti Nurchaerani Kusumastuti  
 Program Studi : Ilmu Sejarah  
 Judul : Perkembangan Koreografi di Indonesia:  
                   Suatu Kajian Karya Tari Kontemporer di  
                   Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki 1968–1987

Perkembangan signifikan koreografi di Indonesia, termasuk karya tari kontemporer, terjadi sejak berdirinya Pusat Kesenian Jakarta–Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) tahun 1968 hingga batas temporal penelitian ini yakni tahun 1987.

Di Indonesia, ditinjau dari sejarah penciptaannya, karya tari baru pengembangan dari tradisi, modern, dan kontemporer cenderung bertolak dari karya-karya yang sudah ada. Selanjutnya, mengikuti gagasan artistik atau gagasan ideal sang seniman, karya-karya yang sudah ada diolah hingga terwujud kebaruan dengan segala kekhasannya bahkan jejak karya lama bisa sama sekali tak terlihat.

Merunut ke belakang, para seniman tari termotivasi menciptakan kebaruan pada karya-karya tari yang didorong oleh kebijakan kebudayaan Presiden Soekarno (1950–1959), yang menggariskan keindonesiaan yang juga berlaku pada kesenian, termasuk seni tari.

Di era kepemimpinan Presiden Soeharto (1966–1998), para seniman mengharapkan adanya kebebasan berekspresi dan tersedianya fasilitas pertunjukan yang memadai. Hal tersebut ditanggapi oleh Gubernur DKI Jakarta Ali Sadikin dengan membangun PKJ-TIM yang diresmikan pada tahun 1968 dan membentuk Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dengan komite-komitennya, termasuk Komite Tari, dan menyediakan anggaran yang diperlukan.

Berdasarkan analisis sepintas tampaknya ada keterkaitan antara dukungan pemerintah, kreativitas dan produktivitas seniman, kehadiran penonton, media massa. Pertanyaan mendasar adalah kebijakan dan langkah apa yang dilakukan oleh pemerintah untuk mendukung seniman dalam upaya kreatif penciptaan karya tari baru dan kontemporer; bagaimana para koreografer memformulasikan gagasan yang berasal dari pergumulan pemikiran tentang kebaruan karya tari; bagaimana upaya PKJ-TIM menyediakan sarana untuk hadirnya input eksternal yang kemudian bersinergi dengan daya kreatif pada diri seniman tari; tindakan apa yang dilakukan oleh Komite Tari DKJ, pengelola PKJ-TIM, seniman tari dan media massa untuk mendatangkan penonton sehingga pertunjukan karya tari baru dan kontemporer bisa berkelanjutan.

Kajian ini mengungkapkan peran individu, kelompok individu dan institusi, sebagai faktor determinan dalam mentransformasi dan mereproduksi perubahan struktur sosial yang bisa disebut sebagai agen-agen perubahan (*agents of change*). Dengan demikian pendekatan strukturstik menjadi tepat digunakan. Melalui metodologi tersebut, penelitian ini menyimpulkan bahwa telah terjadi perkembangan pemikiran, proses kreatif dan penataan koreografi sehingga karya-karya baru bermunculan. Sebagian adalah karya baru pengembangan dari tradisi

dan di antara itu ada yang melakukan eksplorasi lebih jauh lagi untuk mencapai level kontemporer. Gairah penciptaan muncul karena didukung oleh ketersediaan sarana dan prasarana. Di luar itu terdapat sebuah lembaga pemasok dana jangka panjang yakni Pemerintah Daerah (Pemda) DKI Jakarta. Melalui manajemen yang baik berdasarkan visi dan misi yang padu, bermunculanlah karya-karya tari yang menarik minat penonton. Dari sana terbentuklah segi tiga ideal: seniman dan DKJ, pemerintah, penonton yang di dalamnya juga terdapat media massa, pengamat dan kritikus.

Kata kunci: seniman tari, Pemda DKI Jakarta, Komite Tari DKJ, tari kontemporer

## ABSTRACT

Name : R.Aj. Siti Nurchaerani Kusumastuti  
 Study Program : Ilmu Sejarah (History)  
 Title : Perkembangan Koreografi di Indonesia:  
           Suatu Kajian Karya Tari Kontemporer di  
           Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki 1968–1987  
           (The Development of Choreography in Indonesia:  
           A Study of Contemporary Dances in Jakarta Arts Center-Taman  
           Ismail Marzuki 1968–1987)

The significant development of modern dance, including contemporary dance, has started from the establishment of the PKJ-TIM (Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki-Jakarta Arts Center Taman Ismail Marzuki) in 1968 until the temporal limit of this research, in 1987.

In Indonesia, looking at the history of its creation, some new works developed from tradition, and there are modern or contemporary dances which tends to embark from existing or old works. Then, following the artist's artistic ideas or ideals, the old works go through a process until some sort of newness emerge, with all its unique elements; so much so that the traces of the old works are no longer detectable.

In hindsight, dance artists have been motivated to do these rejuvenations since the first decade after the Independence (1950–1959) through President Soekarno's policies on culture, championing elements of Indonesia, which also applied to arts, including dance.

In the era of President Soeharto (1966–1998), artists were hoping for freedom of expression and adequate performance facilities. The governor of Jakarta at the time, Ali Sadikin, responded by building PKJ-TIM, launched in 1968; forming the DKJ (Dewan Kesenian Jakarta-Jakarta Arts Council) with its committees, including the Dance Committee; and providing the necessary budgets.

An overview analysis shows that there is a connection between the government, artists' creativity and productivity, audience number, and the media. The fundamental question is what kind of policies and actions that the government takes to support artists in their creative endeavors to create new and contemporary dance pieces; how choreographers formulate ideas coming from the mixture of thoughts about the newness of dance pieces; what actions PKJ-TIM takes to provide facilities for external inputs that would synergize with the creative power within dance artists; what actions taken by the Dance Committee of DKJ, the PKJ-TIM management, dance artists, and the media to attract audiences so that new and contemporary dance performances can continue to thrive.

This study reveals the roles of individuals, individual and institutional groups, as a determinant factor in transforming and reproducing the change in social stucture that can be referred to as an agent of change. Therefore, the use of a structural approach is appropriate. With this methodology, this research comes to a conclusion that there has been a development of ideas, creative process, and

choreography, which are responsible for the emergence of new works. Some are new works developed from tradition, and some explore even further to reach a contemporary level. The passion for creation emerges by being supported by facilities and infrastructure available. Without interfering the policy of Dance Committee of DKJ, the government of Jakarta gives long-term funds to DKJ. With a good management based on a solid vision and mission, new dance arts will emerge and it will attract audience. Then we will achieve the ideal triangle: artists, the government, and the audience, which includes the media, observers, and critics.

Key words: dance artists, the government of Jakarta, Dance Committee of DKJ, contemporary dance

## DAFTAR ISI

<b>HALAMAN JUDUL</b>	<b>i</b>
<b>HALAMAN PENGESAHAN</b>	<b>ii</b>
<b>HALAMAN PERSETUJUAN PUBLIKASI</b>	<b>iii</b>
<b>HALAMAN PERNYATAAN ORISINALITAS</b>	<b>iv</b>
<b>UCAPAN TERIMA KASIH</b>	<b>v</b>
<b>ABSTRAK</b>	<b>x</b>
<b>ABSTRACT</b>	<b>xii</b>
<b>DAFTAR ISI</b>	<b>xiv</b>
<b>DAFTAR GAMBAR/FOTO</b>	<b>xix</b>
<b>SINGKATAN</b>	<b>xx</b>
<b>1. PENDAHULUAN</b>	<b>1</b>
1.1. Latar Belakang	1
1.1.1. Beberapa Istilah dan Batasannya	5
1.1.1.a. Karya Tari Tradisional di Indonesia	6
1.1.1.b. Karya Tari Baru Pengembangan dari Tradisi di Indonesia	7
1.1.1.c. Karya Tari Modern di Indonesia	8
1.1.1.d. Karya Tari Kontemporer di Indonesia	10
1.2. Rumusan Masalah	15
1.3. Tujuan Penelitian	16
1.4. Manfaat Penelitian	17
1.5. Ruang Lingkup Penelitian	17
1.5.1. Lingkup Tematis	17
1.5.2. Lingkup Spasial	18
1.5.3. Lingkup Temporal	18
1.6. Penelitian Sebelumnya	18
1.7. Metodologi dan Landasan Konsep	21
1.8. Metode Penelitian	28
1.8.1. Pengumpulan Data Tertulis	28

1.8.2. Pengumpulan Data dengan Teknik Wawancara	29
1.8.3. Pengumpulan Data Audio-Visual	30
1.8.4. Teknik Analisis	31
1.9. Sistematika penulisan	31
<b>II. SENI TARI DI INDONESIA TAHUN 1950-an-1966: BENIH-BENIH PEMBARUAN</b>	<b>33</b>
2.1. Kongres Kebudayaan di Masa Awal Kemerdekaan (1945–1965)	33
2.2. Karya Tari Baru sebagai Wahana Propaganda Politik	39
2.3. Identitas Nasional dalam Kesenian	44
2.4. Kesenian Tradisional sebagai Sumber Penciptaan Karya Tari Baru	49
2.5. Pengaruh Artistik: Lawatan ke Luar Negeri dan Kunjungan Misi Kesenian Luar Negeri ke Indonesia	58
2.6. Barat sebagai Tempat Berekspresi dan Berorientasi	65
<b>III. SENI TARI DI TAHUN 1966–1987: DUKUNGAN PEMERINTAH TERHADAP ASPIRASI SENIMAN</b>	<b>74</b>
3.1. Kebijakan Kebudayaan di Era Soeharto (1966–1998): Kebebasan Berekspresi dan Kelembagaan	74
3.2. Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki: Aspirasi Seniman dan Ketersediaan Fasilitas	80
3.2.1. Aspirasi Seniman	80
3.2.2. Fasilitas	81
3.2.3. Manajemen dan Anggaran	84
3.2.4. Animo Masyarakat	96
3.2.5. Media Massa, Penguatan Kritik dan Pengamat	106
3.3. Kegiatan dan Karya-karya Tari di Tahun 1968–1987	111
3.3.1. Tahun 1968–1977	111
3.3.2. Tahun 1977–1982	120
3.3.3. Tahun 1982–1987	124
<b>IV. KARYA TARI BARU PENGEMBANGAN DARI TRADISI DI PKJ-TIM 1968–1987</b>	<b>129</b>

---

4.1. Lokakarya dan Festival Penata Tari Muda: Kemunculan Karya-karya Tari Baru	129
4.2. Para Koreografer dan Karya-karya Mereka	145
4.2.1. Huriah Adam (1939–1971): <i>Payung</i>	146
4.2.2. Ben Suharto (1944–1998): <i>Lelangen Beksan Wirata Parwa</i>	147
4.2.3. I Wayan Dibia (1948): <i>Grobogan Cupak Grantang</i>	149
4.2.4. Wahyu Santoso Prabowo (1952): <i>Rudrah</i>	151
4.2.5. Wiwiek Widystuti (1952) dan Djoko Suko Sadono (1951): <i>Gado-gado Jakarta</i>	152
4.2.6. Tri Nardono (1953): <i>Empiri</i>	154
4.2.7. Gusmiati Suid (1942–2001): <i>Puti Galang Banyak</i>	155
4.2.8. I Made Netra (1950–2006): <i>Majangeran</i>	157
4.2.9. Sulistyo S. Tirtokusumo (1953): <i>Ario Jipang</i>	159
4.2.10. A.M. Munardi (1939–2000): <i>Seblang</i>	161
4.2.11. Y. Sumandiyo Hadi (1949): <i>Kagunan Beksan Kusa dan Lawa</i>	162
4.2.12. Iyus Rusliana (1949): <i>Mundinglaya Salaka Domas</i>	164
4.2.13. Soenarto A.S. (1936): <i>Reog</i>	165
4.2.14. Sita Syaritsa (1938): <i>Putri Bungsu</i>	167
4.2.15. Tom Ibnur (1954): <i>Ambau Jo Imbau</i>	168
4.2.16. Nurdin Daud (1943–2007) dan Marzuki Hasan (1946): <i>Ramphak</i>	172
4.2.17. N.L.N. Swasthi Widjaja B. (1949): <i>Anglingdarma</i>	176
4.2.18. Jose Rizal Firdaus (1950): <i>Simpai Giri</i>	179
4.2.19. Maya Tamara (1962): <i>Tarian dalam Warna dan Musik</i>	182
4.2.20. Dewi Kristianti (1960), S. Pamardi (1958), Setya Widyawati (1961): <i>Komposisi III</i>	184
4.2.21. Zuryati Zubir (1950): <i>Tari Tangan</i>	186
4.2.22. Elly Raranta (1957): <i>Lulo Anawai</i>	188
4.2.23. Farid Hamid (1944): <i>Badong</i>	190
4.2.24. Ery Mefri (1957): <i>Aia Tuturan</i>	191
4.2.25. Iko Sidharta (1945): <i>Panggung Penari-penari</i>	193
4.2.26. Mohammad Ikhlas (1959): <i>Kie dalam Imbauan</i>	194

---

<b>V. KARYA-KARYA TARI KONTEMPORER di PKJ-TIM 1968–1987</b>	<b>196</b>
5. Para Koreografer dan Karya-karya Tari Kontemporer: Hasil Lokakarya, Festival Penata Tari Muda hingga Pekan Koreografi Indonesia	199
5.1. Huriah Adam (1939–1971): <i>Sepasang Api Jatuh Cinta</i> , dan <i>Malin Kundang</i>	200
5.1.a. <i>Sepasang Api Jatuh Cinta</i>	200
5.1.b. <i>Malin Kundang</i>	201
5.2. Farida Oetoyo (1939–2014): <i>Rama dan Sinta</i> , <i>Putih-putih</i>	204
5.2.a. <i>Rama dan Sinta</i>	204
5.2.b. <i>Putih-putih</i>	207
5.3. Sardono W. Kusumo (1945): <i>Samgita Pancasoma I–XII</i> , <i>Meta Ekologi</i> , <i>10 Menit dari Borobudur</i>	209
5.3.a. <i>Samgita Pancasoma I–XII</i>	209
5.3.b. <i>Meta Ekologi</i>	212
5.3.c. <i>10 Menit Dari Borobudur</i>	216
5.4. Julianti Parani (1939): <i>Plesiran</i> , <i>Pendekar Perempuan</i> , dan <i>Siparnipi</i>	218
5.4.a. <i>Plesiran</i>	218
5.4.b. <i>Pendekar Perempuan</i>	221
5.4.c. <i>Siparnipi</i>	222
5.5. I Wayan Diya (1937–2007): <i>Jelantik Bogol</i>	224
5.6. Wiwiek Sipala (1953): <i>Akkarena</i> dan <i>Ironi</i>	226
5.6.a. <i>Akkarena</i>	226
5.6.b. <i>Ironi</i>	229
5.7. Endo Suanda (1947): <i>Klana Tunjungseta</i>	232
5.8. Agus Tasman (1936), Suprapto Suryodarmo (1945), Hajar Satoto (1951–2013), Rahayu Supanggah (1949): <i>Wayang Budha Sutasoma</i>	235
5.9. Gusmiati Suid (1942–2001): <i>Limbago</i>	237
5.10. Sulistyo S. Tirtokusumo (1953): (tanpa judul)	239
5.11. SuwarsidiTrisapto (1951): <i>Segitiga (Δ) dan Perempatan (⊕)</i>	241
5.11.a. <i>Segitiga (Δ)</i>	241
5.11.b. <i>Perempatan (⊕)</i>	243

5.12. Sunarno (1955–2007), Nora Kunstantina Dewi (1948–2009), Rusini (1948): <i>Joged</i>	245
5.13. Dedy Lutan (1951–2014) dan Tom Ibnur (1954): <i>Awan Bailau</i>	247
5.14. Ida Wibowo (1955–2005): <i>Sinta</i>	251
5.15. I Gusti Kompyang Raka (1947): <i>Nyejer Agung</i>	255
5.16. Martinus Miroro (1959): <i>Sampah</i>	255
5.17. Laksmi Simanjuntak (1952): <i>Kala Bendu</i>	258
5.18. Hendro Martono (1960): <i>Fatamorgana</i>	260
5.19. Bagong Kussudiardja (1928–2004): <i>Kurusetra</i>	263
<b>VI. PENUTUP</b>	266
6.1. Kesimpulan	266
6.2. Rekomendasi	269
<b>DAFTAR PUSTAKA</b>	272
<b>LAMPIRAN</b>	300
<b>Tabel 1</b> Tradisi yang Dikembangkan sebagai Kontinyuitas Sejarah	300
<b>Tabel 2</b> Karya Tari Baru Pengembangan dari Tradisi Menuju Kontemporer Sebagai Kontinyuitas Sejarah	318

## DAFTAR GAMBAR / FOTO

<b>Gambar 1.</b> <i>Grafik Pertunjukan Tari, 1968–1985</i>	<b>117</b>
<b>Foto 1.</b> <i>Lelangen Beksan Wirata Parwa</i> , karya Ben Soeharto (Dok. DKJ)	137
<b>Foto 2.</b> <i>Majarengan</i> , karya I Made Netra (Dok. DKJ)	146
<b>Foto 3.</b> <i>Sepasang Api Jatuh Cinta</i> , karya Huriah Adam (Dok. DKJ)	186
<b>Foto 4.</b> <i>Putih-putih</i> , karya Farida Oetoyo (Dok. Berita Buana 22 November 1976)	193
<b>Foto 5.</b> <i>Samgita Pancasona</i> , karya Sardono W. Kusumo (Dok. DKJ)	196
<b>Foto 6.</b> <i>Meta Ekologi</i> , karya Sardono W. Kusumo (Dok. Harian Merdeka, 12 Oktober 1979)	199
<b>Foto 7.</b> <i>Plesiran</i> , karya Karya Julianti Parani (Dok. DKJ 1974)	204
<b>Foto 8.</b> <i>Ironi</i> , Karya Wiwiek Sipala (Dok. Kompas 1987)	214
<b>Foto 9.</b> <i>Klana Tunjung Seta</i> , karya Endo Suanda (Dok. DKJ, 1978)	217
<b>Foto 10.</b> <i>Sampah</i> , karya M. Miroto (Dok. DKJ, 1986)	238
<b>Foto 11.</b> <i>Fatamorgana</i> , Karya Hendro Martono (Dok. DKJ, 1987)	244
<b>Foto 12.</b> <i>Kurusetra</i> , karya Bagong Kussudiardja (Dok. DKJ, 1987)	246

## SINGKATAN

AJ	: Akademi Jakarta
BPK	: Badan Pembina Kebudayaan
DKI Jakarta	: Daerah Khusus Ibukota Jakarta
DKJ	: Dewan Kesenian Jakarta
IKJ	: Institut Kesenian Jakarta
LKN	: Lembaga Kebudayaan Nasional
Lekra	: Lembaga Kebudayaan Rakyat
LPKJ	: Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta
Lesbumi	: Lembaga Seniman Budayawan Muslim Indonesia
LSJ	: Lingkaran Seni Jakarta
PKJ	: Pusat Kesenian Jakarta
PKJ-TIM	: Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki
TIM	: Taman Ismail Marzuki

## **BAB I**

### **PENDAHULUAN**

#### **1.1. Latar Belakang**

Memahami perkembangan koreografi<sup>1</sup> di Indonesia, dalam hal ini karya tari kontemporer, diperlukan penelusuran sejarahnya yang cukup panjang karena ia tidak hadir begitu saja. Karya kontemporer adalah karya baru yang sarat dengan nilai-nilai artistik zamannya. Bahkan lebih dari itu, karya kontemporer tidak sekadar karya baru karena melampaui level artistik rata-rata karya baru. Deborah Jowitt menyebutnya *postmodern dance*<sup>2</sup> yang pengertian ini adalah melampaui kebaruan yang ada, dan itulah karya kontemporer.

Edi Sedyawati dalam pidato pembukaan “Art Summit Indonesia” ke-8 pada 15 Agustus 2016 di Teater Jakarta, Taman Ismail Marzuki,<sup>3</sup> menyinggung soal kontemporer dengan pernyataannya bahwa model karya yang lazim disebut kontemporer adalah suatu jenis karya cipta seni yang menerobos batas-batas yang sudah ada, mencari dan mengungkapkan hal-hal yang baru diadakan, diciptakan atau direkayasa.

Ditinjau dari sejarah penciptaannya, karya tari kontemporer di Indonesia kebanyakan bertolak dari karya-karya yang sudah ada atau karya lama.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Koreografi adalah keterampilan dan pengetahuan penciptaan tari atau hasil penciptaan tari yang dilakukan oleh koreografer. Oleh Soedarsono (1986) dikatakan bahwa istilah koreografi di Indonesia baru dikenal pada sekitar tahun 1950, ketika pemerintah Republik Indonesia mulai giat mengirim misi kesenian ke luar negeri. Istilah koreografi berasal dari bahasa Inggris *choreography* yang jika hanya diartikan dari makna katanya saja, koreografi berarti catatan tentang tari. Dalam perkembangannya arti koreografi berubah menjadi penciptaan dan penataan tari (*dance composition*) dan sistem pencatatan tari disebut notasi tari (*dance notation*). Lihat Soedarsono, “Pengantar Pengetahuan Tari dan Komposisi Tari”, *Pengantar Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari* (Jakarta: Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1986), hlm. 97–8; lihat juga Sal Murgiyanto, “Pengantar”, *Bergerak Menurut Kata Hati, Metoda Baru dalam Menciptakan Tari*, diindonesiakan oleh Prof. Dr. I Wayan Dibia (Jakarta: Ford Foundation kerja sama Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2003), hlm. xii.

<sup>2</sup> Deborah Jowitt, “Introduction” dalam Martha Bremser (ed.), *Fifty Contemporary Choreographers* (London & New York: Routledge, 1999), hlm. 1–12.

<sup>3</sup> Edi Sedyawati, “Art Summit Indonesia”, pidato pembukaan Art Summit Indonesia ke-8 di Teater Jakarta, Taman Ismail Marzuki, pada 15 Agustus 2016.

<sup>4</sup> Karya lama bisa berupa karya tradisional, yaitu karya yang diwariskan dari masa lalu dan menurut Edward Shils sedikitnya tiga generasi, dalam hal ini termasuk tari. Lihat Edward Shils, *Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), hlm. 4–16. Karya tari tradisional yang

Selanjutnya, mengikuti gagasan artistik atau gagasan ideal sang seniman, karya lama tersebut diolah hingga terwujud kebaruan dengan segala kekhasannya.<sup>5</sup>

Dalam hal kebaruan para seniman tari di Indonesia sudah termotivasi melakukannya di era kebijakan kebudayaan Presiden Soekarno (1945–1966) yang menggariskan keindonesiaan berpedoman pada falsafah Pancasila. Ini juga berlaku pada kesenian.<sup>6</sup> Bagi Soekarno, kekayaan seni pertunjukan tradisional dan daerah Indonesia harus dirawat, dibina selain juga dikembangkan sesuai dengan kepribadian Indonesia. Di era tersebut berbagai kegiatan kesenian diadakan untuk menumbuhkan rasa nasionalisme dan persatuan. Tari *Pulau Sari* yang merupakan karya tari tradisional Melayu digarap kembali menjadi tari *Serampang Dua Belas* dan pada tahun 1959 diinstruksikan sebagai “Tari Nasional” (tari pergaulan Indonesia) untuk mengimbangi merebaknya gaya musik dan tari dari Amerika Serikat, Rock’n Roll dari film Bill Haley, yang dianggap tidak berkepribadian Indonesia.<sup>7</sup> Soekarno juga mendorong terjadinya pembaruan dalam karya tari menjadi lebih singkat, padat, dinamis, dan busana tarinya menjadi lebih cerah. Ini dimaksudkan agar karya tari yang dikirim keluar negeri sebagai diplomasi budaya ataupun yang dipertunjukkan di Istana Negara setiap perayaan 17 Agustus (juga dalam acara kenegaraan lainnya) bisa lebih menarik dan tidak membosankan dalam menampilkan keindonesiaan dengan kekayaan dan keberagaman keseniannya.<sup>8</sup>

Dalam suasana yang demikian itu gelombang kepentingan politik ikut serta mewarnai kesenian di Indonesia. Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat, salah satu

---

diterima akan menjadi unsur yang hidup di dalam kehidupan pendukungnya, sebagai bagian dari masa lalu yang dipertahankan hingga kini.

<sup>5</sup> Keterangan lebih lanjut mengenai karya tari kontemporer lihat di Bab I. hlm. 10.

<sup>6</sup> Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Changes* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), hlm. 183; dan Jennifer Lindsay, “Ahli Waris Budaya Dunia 1950–1965; Sebuah Pengantar” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.), *Ahli Waris Budaya Dunia, Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Lasaran, 2011), hlm. 1–2.

<sup>7</sup> Julianti Parani, “Kemelayuan sebagai Jatidiri” dalam Helly Minarti dan Winda Anggriani (eds.) *Tari Melayu, Membayangkan Jakarta: Bagaimana Geliat Tari Melayu Di Sana?* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 2016), hlm. 43.

<sup>8</sup> Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.), *Ahli Waris Budaya Dunia, Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Lasaran, 2011), hlm. 221–52; Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda Baru untuk Panggung Baru” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.), *Ahli Waris Budaya Dunia Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Larasan, 2011), hlm. 457–59.

sayap Partai Komunis Indonesia, PKI) gencar menggunakan kesenian sebagai alat ekspresi ideologi partai. Demikian pula partai-partai lainnya, sebutlah Nahdlatul Ulama dengan Lesbumi (Lembaga Seniman Budayawan Muslim Indonesia) dan Partai Nasional Indonesia (PNI) dengan LKN-nya (Lembaga Kebudayaan Nasional), mengusung kesenian sebagai corong ideologi partai.<sup>9</sup> Dalam situasi demikian memang muncul karya-karya tari baru sebagai penyampai pesan-pesan ideologi partai seperti sendratari *Saijah dan Adinda* karya Bakri Siregar yang digarap tahun 1954, tari *Blonjo Wurung* karya Sujud yang digarap 1955–1956, drama tari *Aksi Enampat* karya Drs. Sunardi digarap tahun 1957, dan lain-lain.

Segala gemuruh kepentingan partai-partai tersebut dalam memanfaatkan kesenian kemudian tidak terdengar lagi bersamaan dengan gagalnya “pemberontakan” Gerakan 30 September/PKI pada tahun 1965. Menyusul setelah itu adalah tampilnya kepemimpinan Presiden Soeharto (1966–1998) dalam era yang disebut Orde Baru. Di awal era tersebut para seniman mengharapkan adanya kebebasan dalam berekspresi. Harapan tersebut ditanggapi oleh Gubernur DKI Jakarta Ali Sadikin (1966–1977)<sup>10</sup> dengan membangun Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) yang diresmikan pada tahun 1968. Di area inilah tersedia sarana untuk berkesenian, lengkap dengan berbagai fasilitas yang memadai di masa itu, dan lebih penting lagi munculnya atmosfer kebebasan berekspresi.

Ali Sadikin mempunyai peran yang sangat besar dalam menciptakan kondisi yang membangkitkan semangat berkesenian seniman-seniman hingga karya tari kontemporer berkembang. Selain itu Ali Sadikin juga menyediakan anggaran untuk pertumbuhan kesenian di Jakarta. Dibentuknya Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) sebagai penentu kebijakan dan strategi di PKJ-TIM terutama di bidang artistik, telah berhasil menjaga bergulirnya rutinitas pertunjukan.

---

<sup>9</sup> D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya, Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI DKK* (Bandung: Penerbit Mizan dan HU Republika, 1995), hlm. 36.

<sup>10</sup> Ali Sadikin dilantik sebagai Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibukota Jakarta oleh Presiden Soekarno pada 28 April 1966, dan saat itu ia adalah mayor jendral Marinir atau KKO AL (Korps Komando Angkatan Laut). Lihat Ramadhan K.H., *Bang Ali, Demi Jakarta 1966–1977* (Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1992), hlm. 17.

Tersedianya dana, tempat berdiskusi dan berlatih, wahana pertunjukan, program yang terarah, serta promosi dan publikasi maupun kebebasan berekspresi yang diberikan Ali Sadikin kepada seniman, mendorong para seniman tari segera membuat lokakarya di PKJ-TIM dan di Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ).<sup>11</sup> Dalam lokakarya tersebut mereka berdiskusi dan bertukar gagasan, berlatih bersama, bertukar teknik tari berdasarkan keahlian masing-masing, berlatih kepekaan gerak dan kreativitas, berlatih ketajaman intuisi kepenarian melalui proses improvisasi, sekaligus berimprovisasi untuk menjelajahi berbagai kemungkinan baru dalam proses penciptaan karya tari. Bahkan dalam lokakarya tersebut mereka bekerja sama dengan seniman-seniman dari berbagai disiplin lainnya.

Dari pengamatan pendahuluan, lokakarya inilah yang menjadi titik sumber lahirnya karya-karya tari baru di Taman Ismail Marzuki yang dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan dari tradisi dan kontemporer. Edi Sedyawati, Sal Murgiyanto dan beberapa seniman tari yang karya-karyanya mulai menonjol di akhir tahun 1970-an seperti Endo Suanda (lahir 1947) dari Bandung, Wahyu Santoso Prabowo (lahir 1948) dari Surakarta, I Wayan Dibia (lahir 1948) dari Bali, Dedy Lutan<sup>12</sup> (1951–2014) dari Jakarta, menilai bahwa perkembangan karya-karya tari baru pengembangan dari tradisi dan kontemporer yang ditampilkan di PKJ-TIM dijadikan barometer kualitas daya cipta seniman tari se-Indonesia baik oleh seniman yang tinggal di Jakarta maupun seniman yang berada di daerah luar Jakarta.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> LPKJ adalah lembaga yang bersifat akademik untuk mendidik dan meluluskan seniman-seniman muda dari berbagai bidang seni: tari, teater, musik, seni rupa dan sinematografi. LPKJ didirikan pada 24 Juni 1970 di lahan yang sama dengan PKJ-TIM. LPKJ berganti nama menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ) pada tahun 1981 dan meluluskan sarjana kesenian.

<sup>12</sup> Nama Dedy Lutan dahulu dikenal dengan Deddy Luthan. Sejak tahun 1999, ia mengubah cara penulisan namanya menjadi Dedy Lutan (tanpa huruf ‘h’) atas permintaan ayahnya, yang menyatakan bahwa cara penulisan nama yang benar adalah Dedy dan Lutan. Kemudian Deddy pun mengubahnya. Hasil wawancara dengan Dedy Lutan di Kampus IKJ Jakarta, 25 Februari 2014.

<sup>13</sup> Lihat Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2002), hlm. 110. Selain hasil wawancara tentang peran PKJ-TIM dalam perkembangan tari kontemporer di Indonesia dengan Endo Suanda, I Wayan Dibya, dan Dedy Lutan di Jakarta, 1 Juni 2012, saat mereka hadir dalam acara “Indonesian Dance Festival”, dan

Dua gubernur sesudah Ali Sadikin, yaitu Gubernur Tjokropranolo (1977–1982) dan Gubernur R. Suprapto (1982–1987) memang melanjutkan kebijakan Ali Sadikin namun dengan pendanaan yang besarannya mengalami penurunan akibat inflasi yang mencapai kurang lebih sembilan persen (9%) per tahun di masa itu.<sup>14</sup> Akibat turunnya nilai uang, dana yang diterima DKJ menjadi berkurang.

Di tengah kondisi seperti itu, para seniman tari yang penuh idealisme ternyata tak patah semangat. Sejumlah program berbobot tetap bisa dihasilkan oleh DKJ. Sebutlah program Pekan Penata Tari Muda (1978, 1979, 1981, 1982, 1984), Festival Karya Tari Baru (1986) dan Pekan Koreografi Indonesia (1987) telah berhasil melahirkan koreografer muda kreatif, yang di masa kemudian menjadi koreografer andal Indonesia yang juga diakui dunia internasional.<sup>15</sup>

### 1.1.1. Beberapa Istilah dan Batasannya

Terdapat beberapa istilah yang perlu diketahui untuk memperjelas pengertian-pengertian dalam penelitian ini. Istilah-istilah tersebut adalah karya tari tradisional, karya tari baru pengembangan dari tradisi, karya tari modern,<sup>16</sup> dan

---

wawancara dengan Wahyu Santoso Prabowo di Jakarta, 30 Agustus 2012, saat latihan persiapan pertunjukan karya Retno Maruti.

<sup>14</sup> Bantuan dana Pemda DKI Jakarta kepada Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan Taman Ismail Marzuki (TIM) sejak tahun 1968–1978 terus meningkat. Sebagai gambaran (dalam Rp) 1968 –1969: 2.090.500, 1969–1970: 14.315.280, 1970–1971: 19.025.000 dan seterusnya hingga tahun 1977–1978: 120.312.500. Namun sejak tahun 1978–1987 dana bantuan tersebut turun sedikit dan kemudian statis, tidak meningkat dan juga tidak menurun dilihat dari sisi jumlah, yaitu sebesar Rp.115.000.000. Lihat “Tabel Bantuan Dana Pemda DKI Jakarta Kepada Pusat Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat, 1994), hlm. 43; Jumlah tersebut sesungguhnya secara nilai nyata berkurang akibat inflasi sebesar kurang lebih 9% per tahun di awal Orde Baru. Mengenai inflasi pada awal Orde Baru, lihat Inggrid, “Sektor Keuangan dan Pertumbuhan Ekonomi di Indonesia: Pendekatan Kausalitas dalam Multivariate Vector Error Correction Model (VECM)”, *Jurnal Manajemen Kewirausahaan*, Vol 8, No 1, Maret 2006, hlm. 40–50. Dana statis yang diterima DKJ dari Pemda DKI-Jakarta, oleh Ali Sadikin dikatakan bahwa masa pemerintahan Gubernur Tjokropranolo (1977–1982) sebagai awal menurunnya keberadaan PKJ-TIM. Sadikin melontarkan kritik bahwa Pemerintah DKI-Jakarta tidak mencari uang untuk mengembangkan PKJ-TIM, melainkan menjadikan PKJ-TIM sebagai alat untuk mencari uang. Lihat Leila S. Chudori, “Setelah lahir TIM-TIM kecil” dalam *Tempo*, 10 November, 1990, hlm. 91.

<sup>15</sup> Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam Jangan Sampai Layu” dalam Pia Alisjahana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta, Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat, 1994), hlm. 159–182.

<sup>16</sup> Di Indonesia, istilah “modern” terkadang juga disebut “kreasi baru”, lihat Soedarsono, “Pengantar Pengetahuan Tari dan Komposisi Tari”, hlm. 95. Namun Sal Murgiyanto menyebut

karya tari kontemporer. Ini untuk memudahkan komunikasi secara tepat dan benar menurut kaidah-kaidah ilmiah yang berlaku. Oleh karena penelitian ini merupakan penelitian dalam disiplin ilmu sejarah yang fokusnya berada dalam disiplin ilmu sejarah kesenian<sup>17</sup> dan secara khusus di dalam bidang seni tari, penggunaan batasan-batasan istilah perlu diketengahkan terlebih dahulu.

### **1.1.1.a. Karya Tari Tradisional di Indonesia**

Kata tradisi berasal dari bahasa Latin *traditio*, pada dasarnya berarti segala sesuatu yang diwariskan dari masa lalu. Menurut Edward Shils, pewarisan tersebut sedikitnya tiga generasi,<sup>18</sup> bisa berupa pemikiran, kebiasaan, kepercayaan, khayalan, hasil karya manusia seperti kesenian, lembaga, dan sebagainya. Dalam perubahan zaman yang merupakan keniscayaan, ada tradisi yang musnah karena ditinggalkan pendukungnya, dan ada tradisi tetap bertahan karena para pendukungnya masih melihat dan merasakan manfaat serta menyukainya. Tradisi yang diterima akan menjadi unsur yang hadir di dalam kehidupan pendukungnya, sebagai bagian dari masa lalu yang dipertahankan hingga kini.<sup>19</sup> Tradisi yang sanggup bertahan adalah tradisi yang mengikuti konsepsi keseimbangan dan selalu menyesuaikan dengan keadaan, tempat dan waktu dalam menghadapi

---

kreasi baru sebagai karya tari baru pengembangan dari tradisi. Lihat Sal Murgiyanto “Menyoal Makna: Tidak Ada Model Tunggal Kontemporer” (naskah akan terbit dan diizinkan untuk dikutip, 2015), hlm. 6.

<sup>17</sup> Sejarah Kesenian yang dalam bahasa Inggris disebut *Art History* atau dalam bahasa Jerman *Kunstgeschichte*, pada mulanya dikenal di Eropa dengan bahasan awal terpusat pada nilai-nilai keindahan yang terkandung di dalam karya-karya seni tertentu, disertai pengenalan biografi seniman-seniman yang menghasilkannya. Dalam perkembangannya, karya dan gaya seni juga dilihat dalam kaitan yang erat dengan keadaan masyarakat dan kebudayaan tempat kesenian tersebut dilahirkan. Lihat Edi Sedyawati, *Pengarcaan Ganesa Masa Kadiri dan Sinhasari: Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian*, Seri Seni dan Budaya Asia Tenggara (Jakarta: Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia dan Universitas Leiden, bekerja sama dengan Ecolé Française d’Extreme-Orient, 1994), hlm. 1–2.

<sup>18</sup> Edward Shils, *Tradition* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), hlm. 4–16.

<sup>19</sup> Lihat Roy Wagner, *The Invention of Culture*, revised and expanded edition (Chicago: University of Chicago Press, 1981), 51; Umar Kayam, *Seni, Tradisi, Masyarakat* (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), 59–61; C.A.Van Peursen, *Strategi Kebudayaan* (Yogyakarta: Kanisius, 1988), hlm. 11; Edi Sedyawati, *Kumpulan Makalah (1993–1995) Direktur Jendral Kebudayaan* (Jakarta: Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1995/1996), hlm. 249.

permasalahan.<sup>20</sup> Dalam kesenian, tradisi tidak dipertentangkan dengan perubahan atau inovasi.

Mencermati arti kata tradisi dan keberadaan tari di Indonesia, dapatlah kiranya dibuat batasan apa yang dimaksud dengan karya tari tradisional di Indonesia dalam penelitian ini, yaitu karya tari yang berasal dari masa lampau yang terwariskan secara turun-temurun sedikitnya dalam rentang tiga generasi dan diajarkan atau dipertunjukkan secara berulang. Hal ini yang membuat karya-karya tari masa lampau tetap bertahan hingga kini karena pendukungnya masih merasakan manfaat dan menyukainya, dan meski terdapat perubahan, inovasi, ataupun reka cipta, namun pada intinya tetap berpegang pada pola-pola serta aturan-aturan tradisi.

### **1.1.1.b. Karya Tari Baru Pengembangan dari Tradisi di Indonesia**

Karya-karya tari tradisional di Indonesia sebagian terus bertahan dan berlangsung. Namun meskipun sebagian karya tari tradisional itu bertahan, dalam kenyataannya selalu saja dari waktu ke waktu sebagian mengalami perubahan-perubahan bahkan darinya muncul penciptaan-penciptaan baru.

Eric Hobsbawm dalam tulisannya “Introduction: Inventing Traditions” mengatakan bahwa menghadirkan tradisi merupakan usaha untuk menjaga suatu tradisi yang telah dibentuk secara formal (reka cipta), namun bisa pula diartikan sebagai suatu respons terhadap situasi baru dengan mengambil bentuk dari masa lalu.<sup>21</sup> Edi Sedyawati pun menyatakan bahwa di dalam tradisi terdapat dinamika pengembangan dan di dalam tradisi selalu terdapat kreativitas ke arah

---

<sup>20</sup> Konsepsi keseimbangan ini di Bali dikenal dan diyakini oleh masyarakatnya, disebut *desa-kala-patra*. Lihat juga Ni Nyoman Sudewi, “Legong Keraton Dalam Pertunjukan” dalam Sumaryono (ed.), *Dialektika Seni dalam Budaya Masyarakat* (Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia, 2013), hlm. 226.

<sup>21</sup> Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Tradition”, Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.) *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), hlm. 1–14

pengembangan dan pembaruan.<sup>22</sup> Dengan demikian yang dimaksud dengan karya tari baru pengembangan dari tradisi adalah karya tari yang merupakan pengembangan dari bentuk-bentuk tradisi yang ada sebelumnya. Fokus pencarian kreatifnya lebih ke arah pengembangan dan pencarian bentuk (baru), tidak terlalu terikat pada pola-pola dan aturan-aturan tradisi sehingga menjadi karya tari baru pengembangan dari tradisi.<sup>23</sup>

### **1.1.1.c. Karya Tari Modern di Indonesia**

Adanya gelombang perubahan zaman di awal abad ke-20 yang ditandai dengan menyebarnya modernisme di Barat, telah membawa pengaruh pada perkembangan seni modern di Indonesia menjelang kemerdekaan dan awal kemerdekaan.<sup>24</sup> Dalam bidang seni tari, modernisme di Barat tersebut telah memberikan pengaruh pula kepada seniman-seniman tari Indonesia. Pengaruh

---

<sup>22</sup> Edi Sedyawati, “Pelestarian Seni Tradisi Dalam Program Pemerintah” dalam *Kumpulan Naskah Makalah dan Sambutan Direktur Jendral Kebudayaan Thn. 1999* (Jakarta: Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen Pendidikan Nasional, 2001), hlm. 60.

<sup>23</sup> Dalam catatan kaki no 16 telah disebutkan bahwa karya tari baru pengembangan dari tradisi sering juga disebut tari kreasi baru. Lihat Sal Murgiyanto “Menyoal Makna”, hlm. 6. Mengenai tari kreasi baru oleh Eko Supriyanto dikatakan bahwa walaupun tari kreasi baru mempunyai indikasi mengubah tarian tradisi, tetapi tarian tersebut tidak meninggalkan unsur tradisi yang melatarbelakanginya. Tari kreasi baru mengembangkan dan membuat pembaruan pada gerak tari. Lihat Eko Supriyanto “Perkembangan Gagasan dan Perubahan Bentuk serta Kreativitas Tari Kontemporer Indonesia (Periode 1990–2008) dalam Disertasi untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gajah Mada Yogyakarta, 2015, hlm. 56

<sup>24</sup> Desakan modernisme di Indonesia terungkap secara nyata di dalam seni sastra melalui polemik kebudayaan pada tahun 1930-an, yang diprakarsai oleh kelompok Pujangga Baru antara lain Sutan Takdir Alisjahbana (1908–1986), kakak beradik Sanusi Pane (1905–1968) dan Armijn Pane (1908–1970), Amir Hamzah (1911–1946) melalui tulisan-tulisan mereka pada masa itu. Di masa angkatan Pujangga Baru tersebut para intelektual dan seniman Indonesia menghadapi dilema apakah akan mengikuti model Barat dalam mengembangkan budaya Indonesia yang menekankan pentingnya individualisme dan kreativitas pribadi, atau mengikuti model Timur yang lebih memberi perhatian kepada kesadaran kelompok dengan keandalan teknik. Gejolak politik dan sosial masa itu juga menambahkan suatu intensitas kepada proses pencarian jati diri seniman. Lihat Julianti L. Parani, “Sejarah Kesenian Modern: Dinamika Argumentatif dari Kebangkitan Kesenian”, *Seminar Sejarah Nasional V: Subtema Sejarah Kesenian* (Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional, 1990), hlm. 100; Lihat juga Hilda Soemantri, “Seni Rupa”, *Indonesian Heritage Vol 7* (Jakarta: Buku Antar Bangsa untuk Grolier International, Inc, 2002), hlm. 56.

modernisme ini diperoleh para seniman di antaranya melalui pengalaman mereka berpentas dan menimba ilmu di luar negeri, membaca dan menyaksikan film.

Modernisme dalam dunia seni tari di Barat muncul sebagai reaksi terhadap kemapanan balet klasik, sekitar tahun 1920-an hingga 1960-an. Ini dilakukan awalnya oleh tokoh-tokoh tari modern di Amerika Serikat: Lois Fuller (1862–1928), Isadora Duncan (1877–1927), Ruth St. Dennis (1877–1968), dan di Eropa oleh dua penari ekspresionis Jerman, yaitu Mary Wigman (1886–1973), dan Hanya Holm (1893–1992). Para pendahulu ini membuka jalan bagi lahirnya dua tokoh tari modern (*modern dance*) Amerika Serikat: Martha Graham (1894–1991) dan Doris Humphrey (1895–1958),<sup>25</sup> dan dilanjutkan oleh para koreografer dari sekolah Martha Graham yang berhasil menemukan teknik gerak dan pendekatan koreografinya sendiri yang khas. Mereka antara lain Alwin Nikolais (1910–1993), Merce Cunningham (1919–2009), dan Paul Taylor (lahir 1930). Aksi tersebut diwujudkan dengan cara melakukan pencarian gaya individual, landasan baru dalam teknik tari, hingga gagasan baru dalam setiap karya.

Apabila di Amerika Serikat dan Eropa Barat tari modern merupakan gerakan baru dalam seni tari yang memberontak atau mengkritisi formalisme, kemandekan dalam pengembangan teknik, stereotip penataan tari, dan stereotip produksi balet klasik,<sup>26</sup> maka gerakan tari modern di Indonesia tidak jauh berbeda dengan itu yakni dengan melakukan pembaruan dalam berekspresi dan pencarian teknik yang tidak dipengaruhi pola-pola tradisional karena semangatnya tidak ingin terikat oleh pola-pola dalam tradisi yang ketat. Contohnya adalah tari *Derita* (1959)

---

<sup>25</sup> Martha Graham menciptakan teknik latihan yang menampilkan potensi dualistik yaitu *contraction and release*, sedangkan Doris Humphrey menggarap *fall and recovery*. Lihat Shaaron Bougen, “What is Contemporary Dance?” ([theconversation.com/explainer-what-is-contemporary-dance-25713](http://theconversation.com/explainer-what-is-contemporary-dance-25713), diunduh 30 Agustus 2015), hlm. 1.

<sup>26</sup> Jack Anderson, *Art Without Boundaries: The World of Modern Dance* (Iowa City: University of Iowa Press), hlm. 177; Richard Kraus dan Sarah Chapman (eds.), *History of the Dance in Art and Education* (USA: Prentise Hall, Inc., 1991), hlm. 195; Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Seri Esni No. 4 (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), hlm. 111; Soedarsono, *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial dan Ekonomi* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2003), hlm. 165.

dan *Layang-layang* (1959) karya Bagong Kussudiardja (1928–2004),<sup>27</sup> dan tari *Aku* (1959) karya Seti-Arti Kailola (lahir 1919) yang diilhami sajak Chairil Anwar (1920–1947). Bahwa jejak tradisi masih sering terlihat itu karena sebagian besar seniman tari Indonesia mempunyai latar belakang yang kuat pada seni tradisional. Raden Mas Jodjana (1893–1972), seorang penari Jawa Yogyakarta yang menetap di Belanda (1914–1972), melakukan pembaruan dalam karya tari yang diciptakannya mulai tahun 1930-an. Seniman tari Indonesia lainnya yang melakukan pembaruan pada level internasional adalah Devi Dja (1914–1989) yang menetap di Amerika Serikat sejak 1943 hingga akhir hayatnya tahun 1989.<sup>28</sup>

Dengan demikian yang dimaksud karya tari modern di Indonesia dalam penelitian ini ialah karya tari yang dalam penggarapannya terdapat kebaruan-kebaruan pada bentuk, gerak dan teknik tari, gagasan, dan semangat penciptaan. Unsur-unsur ini menjadi titik tolak utama untuk penciptaan karya tari modern dengan karakteristik gaya ungkap individual senimannya.

#### **1.1.1.d. Karya Tari Kontemporer di Indonesia**

Penggunaan istilah “kontemporer” dalam penelitian ini mengacu pada kata serapan dari bahasa asing (Inggris), *contemporary*, yang berakar dari bahasa Latin “*contemporius: con + tempus, tempor [time + ius (ary)]*”. Istilah ini bisa diartikan sebagai kehidupan, kejadian atau keadaan pada waktu yang sama, selain juga bisa diartikan sebagai masa kini (*characteristic of the present; belonging to the present time*). Di sini bisa dilihat bahwa istilah kontemporer lebih berhubungan dengan

<sup>27</sup> Karya tari *Layang-layang*, yang diciptakan tahun 1955, merupakan karya pertama Bagong Kussudiardja yang semangat pencarinya adalah gaya individual dan teknik tarinya mencoba tidak mengikuti teknik dan atau pola gerak karya tari tradisional. Sepulang dari Amerika Serikat untuk belajar tari modern di Sekolah Musim Panas di Connecticut College atas beasiswa Rockefeller, pada tahun 1959, karya tari *Layang-layang* digarap kembali oleh Kussudiardja dengan pengaruh teknik gerak karya tari modern Martha Graham. Lihat Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, hlm. 244. Dalam perkembangannya, Kussudiardja menggarap karya-karyanya dengan mengembangkan bentuk-bentuk dari berbagai karya tari tradisional kelompok etnik yang ada di Indonesia. Oleh Soedarsono karya-karya Kussudiardja dengan fokus pencarian kreatif ke arah pengembangan atau pencarian bentuk (baru) itu disebut sebagai kreasi baru, seperti juga dikatakan oleh Sal Murgiyanto dalam tulisannya “Menyoal Makna”, hlm. 6.

<sup>28</sup> Uraian tentang Jodjana dan Devi Dja, lihat di Bab II.

waktu dan cita rasa, minat, tren<sup>29</sup> zaman. Penekanan pada kekinian dalam hal kontemporer bisa pula dilihat pada *dictionary.com*. Pada lema *contemporary*, salah satu batasan maknanya adalah *of the present time*.<sup>30</sup>

Edi Sedyawati dalam pidato pembukaan “Art Summit Indonesia” ke-8 pada 15 Agustus 2016 di Teater Jakarta, Taman Ismail Marzuki, lebih lanjut menyatakan bahwa seorang pencipta seni kontemporer dapat memilih di antara dua sikap dalam menentukan titik tolak berkarya, yaitu: (1) sama sekali melepaskan diri dari segala bentuk ungkapan yang sudah pernah ada, atau (2) menggunakan bahan dari suatu unsur tradisi tetapi menggarapnya dengan cara baru yang belum pernah dilakukan orang.

Seterusnya Sedyawati menyatakan, kategori kontemporer dalam karya seni pada dasarnya bertolak dari kebutuhan untuk memberi nama jenis karya baru yang tidak lagi cocok untuk disebut modern, meskipun modern dan kontemporer sama-sama “melawan” yang tradisional untuk mencari modus ungkapan yang baru. Dalam sejarah seni, yang sebelumnya disebut “modern” akhirnya berkembang menjadi “terstandar”. Itu menunjukkan betapa suatu upaya yang berawal sebagai pembaruan kemudian bisa berkembang menjadi “mentradisi”. Orang pun kemudian mencari nama kategori baru untuk karya baru yang harus dapat menampilkan sesuatu yang baru, baik itu berupa teknik maupun pendekatan berkarya.

---

<sup>29</sup> Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia* edisi keempat, Departemen Pendidikan Nasional (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2008), “tren” adalah kecenderungan atau gaya mutakhir. Dalam konteks kesenian di penelitian ini, tren berarti kecenderungan atau gaya artistik mutakhir, seperti diungkapkan pula oleh Tang Fu Kuen, seorang kurator di berbagai festival tari kontemporer internasional dan dramaturg *visual arts* dan *art performance* dari Singapura, saat berdiskusi dalam acara kuratorial “Indonesian Dance Festival” di Jakarta pada tanggal 24–25 Juni 2013. Dalam pengertian tren tersebut Fukuen memberikan contoh kecenderungan artistik dalam garapan tari kontemporer di Indonesia saat ini (mutakhir) yaitu masih bergulat dengan perumusan tari secara konvensional antara lain: adanya cerita, pendekatan naratif ataupun penokohan karakter. Dibandingkan dengan tren karya tari di Eropa Barat saat ini yang bersifat eksperimental, di antaranya mengeksplorasi hubungan tubuh manusia dengan sensitivitas keindrawian (sensori), seperti melalui sentuhan, pendengaran dan penglihatan.

<sup>30</sup> Dalam diskusi acara Pesta Seni Jakarta di Taman Ismail Marzuki pada 13 Desember 1970, Fuad Hasan, yang kelak menjadi Menteri Pendidikan dan Kebudayaan (1988–1993), menyampaikan pemahaman tentang seni kontemporer yaitu, seni yang menggambarkan *zeitgeist* atau jiwa waktu masa kini. Oleh Umar Kayam lebih ditegaskan bahwa seni kontemporer adalah seni yang menunjukkan kondisi kreatif dari masa terakhir. Lihat juga Edi Sedyawati, “Masalah Tari Kontemporer dalam Seni Tari Indonesia”, *Sinar Harapan*, 31 Desember 1970.

Terjumpailah istilah kontemporer itu yang bermakna sesuatu yang aktual dari masa kini.

Di Barat, istilah “kontemporer” muncul dari sebuah generasi seniman yang disebut “post-postmodern”. Ini adalah sebuah generasi yang terdapat dalam pembabakan generasi-generasi seni tari di Barat. Generasi *post-postmodern* hadir sebagai reaksi dari generasi sebelumnya. Jauh sebelum istilah “kontemporer” muncul, terdapatlah generasi seni tari modern yang hadir di tahun 1920-an digantikan oleh generasi berikutnya yang menganggap generasi tari modern tersebut telah terlalu mapan dalam teknik tarinya bahkan dibakukan sebagaimana teknik balet. Salah satu contohnya adalah teknik terkenal Martha Graham, *contract and release*. Oleh generasi berikutnya yaitu anak-anak muda kreatif, inovatif dan juga cerdas, antara lain: Yvonne Rainer (lahir 1934), Trisha Brown (lahir 1936), Steve Paxton (lahir 1939), dan Deborah Hay (lahir 1941) yang bergabung di dalam Judson Dance Theatre, melalui gerakan mereka yang disebut “postmodernis” teknik tersebut ditinggalkan agar terbebas dari orbit generasi sebelumnya.

Richard Schechner menjelaskan *postmodernism* bergerak untuk menumbangkan segala aturan yang sudah mapan.<sup>31</sup> Tari *postmodern* Amerika generasi pertama tahun 1960-an ditandai dengan hadirnya berbagai pendekatan kreatif individual yang mengangkat gerak laku sehari-hari, gerakan jatuh-berguling yang tidak distilir, dan pengembangan gerak seni bela diri Asia. Tampilan wujud gerak dan tarian mereka sangat berbeda dengan gerak-gerak tari modern Martha Graham maupun tari modern pada umumnya. Oleh Deborah Jowitt dikatakan bahwa generasi *postmodern* Amerika Serikat itu menghasilkan penari yang asyik memusatkan perhatian mereka dengan cara melakukan (*doing*) daripada mempertunjukkan (*performing*) gerak. Selain itu juga penari-penarinya ingin tampak spontan dan rileks dibandingkan penari-penari didikan Martha Graham yang sangat terlatih dan tertib.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Richard Schechner, *Performance Studies, An Introduction*. Second edition. (New York and London: Routledge, 2006), hlm. 141.

<sup>32</sup> Deborah Jowitt, “Introduction”, hlm. 1–12.

Kehadiran para “penari” *postmodern* dengan keterampilan terbatas dan tak terlatih, serta sifat eksperimental tari *postmodern* pada tahun 1960-an, selanjutnya menggugah hasrat generasi yang lebih muda lagi untuk menuntut kembali keterampilan dan teknik gerak tinggi dari para penari dalam karya-karya baru yang mereka ciptakan, seperti yang telah lama sebelumnya berlaku di dalam tari modern Amerika Serikat. Namun tak mau mengulang teknik gerak tari modern, mereka mencari bentuk-bentuk gerak baru yang bisa memberikan pengalaman tautan hubungan tubuh dengan pikiran. Untuk itu mereka melakukan latihan berbagai bentuk dan teknik gerak antara lain balet, *modern dance*, *Yoga*, *Tai Chi*, *Pilates*, *Alexander*, dan sebagainya. Sejak itu di awal tahun 1970-an, karya tari di Amerika Serikat memasuki masa yang disebut sebagai karya tari “*post-postmodern*” yang kemudian lebih dikenal sebagai karya tari “kontemporer”. Generasi baru tari kontemporer tersebut juga berpedoman bahwa setiap penciptaan karya harus selalu ada pembaruan dan tidak mengulang karya yang telah ada, termasuk dalam penggarapan teknik geraknya. Selain itu, karya-karya tari kontemporer juga memperluas jangkauan pentas bukan hanya di tempat-tempat pertunjukan yang sudah mapan, juga di ruang-ruang publik yang tidak untuk pertunjukan.

Jadi, pengertian kontemporer adalah suatu pembaruan yang tercetus oleh kondisi suatu zaman. Faktor kondisi ini tidak selalu sama di tempat yang satu dan tempat lainnya. Sal Murgiyanto, dalam tulisannya “Menyoal Makna: Tidak Ada Model Tunggal Kontemporer”, mengatakan memang tidak mudah membahas makna kontemporer, bukan hanya di tempat bertumbuhnya istilah tersebut tetapi juga di tempat lain termasuk di Indonesia. Menurutnya, setidaknya ada dua arti kata kontemporer. Pertama, dalam arti luas atau umum, kontemporer merujuk pada pengertian waktu yang sama, satu waktu, pada masa kini dan dewasa ini. Kedua, dalam seni, kontemporer dimaknai sebagai karya baru atau karya yang sedang menjadi tren pada saat karya tersebut dibuat.<sup>33</sup> Dalam pengertian yang kedua ini,

---

<sup>33</sup> Sal Murgiyanto, “Menyoal Makna”, hlm. 1–2. Menyambung hal yang disampaikan Murgiyanto, Lar Lubovitch (lahir 1943), koreografer tari kontemporer Amerika Serikat yang penting di era 1980-an dan pernah berpentas di PKJ-TIM di bulan Maret 1983, melalui dialog di tahun 1989 dengan beberapa tokoh tari Indonesia yaitu Edi Sedyawati, Farida Oetoyo, dan Julianti Parani

kritikus tari Amerika Serikat ternama, Deborah Jowitt, memadankan tari kontemporer (*contemporary dance*) dengan *modern dance*, *postmodern dance*, dan *new dance*.<sup>34</sup> Dari pengertian tersebut kemudian Murgiyanto menyarikan “sebuah karya seni baru yang relevan dengan masa ketika karya tersebut diciptakan ‘boleh’ disebut kontemporer tetapi ‘bisa’ saja ia dikenal dengan nama lain sesuai dengan konteks sejarah, sosial budaya, dan di negara mana ia diciptakan”. Lebih jauh Murgiyanto berpendapat bahwa tari kontemporer bisa dibedakan dengan genre tari lainnya bukan pada bentuk melainkan karena misi penciptaannya, yaitu untuk melawan kemapanan, menantang harapan dan kepekaan masyarakat, bahkan bisa menampilkan imaji-imaji tak mengenakkan, tak indah, di dalam karyanya karena diambil dari kenyataan hidup masa kini. Adapun tujuan penciptaannya adalah untuk membangkitkan kesadaran, melakukan koreksi atau kritik atas pandangan atau perbuatan masyarakat masa kini yang menyimpang dari nilai-nilai kemanusiaan.

Tampak jelas bahwa penciptaannya karya tari kontemporer menuntut prasyarat adanya kesiapan dan kemampuan untuk menemukan serta menyajikan kebaruan-kebaruan baik dalam gagasan, konsep maupun teknik gerak. Dalam perkembangannya, kebaruan karya tari kontemporer di Indonesia tidak harus menolak tradisi karena sesungguhnya materi tradisi bisa digarap secara baru, ditafsirkan secara lain, ataupun diramu dengan berbagai materi lain.<sup>35</sup> Dengan

---

menyampaikan pandangannya. Menurutnya, dalam perkembangan tari kontemporer di Amerika Serikat saat itu, penjelajahan kreativitas dalam mencipta merambah jalan baru yang tak terbatas dan tiada henti termasuk kerja sama yang gencar antara koreografer dengan komposer dan juga dengan seniman bidang seni lain. Namun di sisi lain kemudian sering terjadi jarak antara penonton dengan karya kontemporer karena penonton tak menangkap makna kontemporer dan pesan yang disampaikan. Lebih jauh Lubovitch mengungkapkan bahwa pertumbuhan tari kontemporer di berbagai negara lain sering mengopi apa yang terjadi di Amerika Serikat, padahal para koreografer di wilayah tersebut dalam berkarya lazim berbicara “secara Amerika” dan untuk masyarakat Amerika. Dengan demikian seharusnya para koreografer dari berbagai negara di luar Amerika Serikat memiliki inspirasi dari bahan-bahan yang dimilikinya. Lihat Efix Muyadi, “Dialog Satelit Tari Kontemporer: Tari, Pemikiran Tinggi Masa Kini” dalam *Kompas*, 8 April 1989, hlm. 4.

<sup>34</sup> Deborah Jowitt, “Introduction”, hlm 1–12; Lihat juga Sal Murgiyanto, “Menyoal Makna”, hlm. 2.

<sup>35</sup> Sesungguhnya hal penggunaan materi tradisi untuk menggarap karya tari kontemporer bukan hanya menjadi wacana di Indonesia. Gerhard Bohner, koreografer tari kontemporer dari *Thanztheatre* Jerman, menciptakan kolase-kolase tarian dengan mengeksplorasi tubuh, gerak tubuh, musik, kata-kata dan ruang sehingga muncul imaji-imaji yang saling bertautan dan menghadirkan persepsi spasial dan psikologikal. Ia adalah seniman yang menukik kembali ke akar seni tari Jerman

demikian yang dimaksud dengan karya tari kontemporer di Indonesia adalah karya tari yang diciptakan pada masa kini (masa pada kurun waktu yang dimaksudkan dalam sebuah pembahasan), pendekatan atau konsep penggarapannya tidak mau terikat pada kebiasaan dan kekhasan apa pun, tidak terpaku pada penggunaan tradisi tertentu dan tidak terpaku pada garapan sebelumnya. Karya tari kontemporer selalu aktual dan konsep penggarapannya bertitik tolak dari cita rasa, minat, dan tren zamannya.<sup>36</sup>

Batasan istilah-istilah yang telah disebutkan adalah batasan yang dibuat untuk keperluan penelitian ini berdasarkan pemahaman yang terdapat di lingkungan seniman, pemerhati seni maupun dalam wacana akademis sejarah tari.

## 1.2. Rumusan Masalah

Bertolak dari uraian terdahulu, terdapat suatu kondisi yang mendorong para koreografer menciptakan karya tari kontemporer, selain beberapa faktor yang muncul dari dinamika pergumulan ide, secara eksternal maupun internal, yang menjadikan perkembangan tari kontemporer semakin marak pasca berakhirnya pemerintahan Soekarno (Demokrasi Terpimpin) hingga dekade terakhir tahun 1980-an di masa pemerintahan Soeharto (Orde Baru). Dalam dua dekade pertama masa pemerintahan Orde Baru itu, khususnya dengan ditampilkan di PKJ-TIM, karya tari kontemporer mengalami perkembangan yang berarti. Mengapa secara signifikan bisa berkembang? Dari analisis sepintas tampaknya ada keterkaitan antara kreativitas seniman, penonton, media massa, dan dukungan kebijakan pemerintah (khususnya DKI Jakarta). Inilah yang sepertinya merupakan faktor-faktor yang memungkinkan terjadinya perkembangan karya tari kontemporer.

---

dengan mencoba menyambung kembali kontinuitas dalam seni tari yang porak poranda oleh Perang Dunia II. Lihat Claudia Jeschke, “Reconstruction/Deconstruction Current I Contemporary” dalam Walter Sorell (ed.), *The Dance Has Many Faces* (Chicago: Chicago Review Press), hlm. 192.

<sup>36</sup> Karya tari kontemporer Indonesia pada ranah kontemporer secara luas terinspirasi dari perbandingan karya tari kontemporer di Eropa dan Amerika. Dalam tulisannya tentang tari kontemporer 1990–2008 Eko Supriyanto menuliskan bahwa posisi tari kontemporer Indonesia juga terinspirasi dari perbandingan tari kontemporer di negara-negara lain di Asia melalui tokoh-tokoh tari di Jepang, Taiwan, India, Thailand, Malaysia. Lihat Eko Supriyanto “Perkembangan Gagasan”, hlm 67–68.

Dengan demikian rumusan masalah kajian ini adalah bagaimana keterkaitan itu dapat dijelaskan.

Serangkaian keingintahuan kemudian muncul dan yang hendak diungkapkan melalui penelitian ini:

1. Kebijakan dan langkah apa yang dilakukan oleh pemerintah untuk mendukung seniman dalam upaya kreatif penciptaan karya tari baru pengembangan dari tradisi dan kontemporer yang bisa diapresiasi oleh penonton.
2. Bagaimana para koreografer memformulasikan gagasan yang berasal dari pergumulan pemikiran tentang kebaruan karya tari yang dipengaruhi faktor internal dan eksternal.
3. Bagaimana upaya DKJ melalui PKJ-TIM menyediakan kesempatan untuk hadirnya input eksternal yang kemudian bersinergi dengan daya kreatif pada diri seniman tari.
4. Tindakan apa yang dilakukan oleh Komite Tari DKJ, pengelola PKJ-TIM, media massa yang menampung pandangan kritikus dan pengamat untuk mendatangkan penonton sehingga pertunjukan karya tari baru dan kontemporer bisa berkelanjutan.

### **1.3. Tujuan Penelitian**

Penulisan disertasi yang merupakan hasil penelitian mengenai “Perkembangan Koreografi di Indonesia: Suatu Kajian Karya Tari Kontemporer di Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki 1968–1987” memiliki tujuan:

1. Menguraikan kebijakan kebudayaan pemerintah melalui pembentukan lembaga-lembaga, di antaranya adalah DKJ, yang mendorong dinamika penciptaan kebaruan dalam karya tari yang dalam eksplorasi lebih jauh menghasilkan karya kontemporer.
2. Menunjukkan peran pengelola PKJ-TIM, media massa, termasuk kritikus dan pengamat, dalam kontribusi mereka untuk perkembangan karya tari yang meliputi aspek kreatif dan aplikasinya dalam hal konsep garapan,

tema, teknik gerak, tata ruang dan atau panggung, musik, properti, kostum, dan lain-lain sehingga menjadi baru dan kontemporer melalui pemahaman yang komprehensif kepada masyarakat penonton.

#### **1.4. Manfaat Penelitian**

Penelitian ini memiliki dua manfaat, praktis dan akademis. Manfaat praktisnya adalah memberikan sumbangan pemikiran kepada pihak-pihak yang berkepentingan dengan perkembangan seni tari Indonesia. Selain itu juga melengkapi pengetahuan proses penciptaan karya tari baru dari beberapa seniman tari kontemporer Indonesia. Adapun manfaat akademisnya, pertama adalah menambah literatur di bidang sejarah kesenian Indonesia, khususnya sejarah tari Indonesia. Kedua, penelitian ini diharapkan bisa memberikan gambaran perubahan suatu peristiwa yang terjadi pada sejarah kesenian Indonesia modern, khususnya sejarah tari kontemporer. Ketiga, menunjukkan saling dukung ilmu-ilmu bantu, seperti sejarah, antropologi, kesenian dalam meneliti suatu obyek penelitian. Ini adalah dukungan lintas keilmuan, khususnya dalam meneliti prasyarat perkembangan tari kontemporer di Indonesia. Keempat, memberikan sumbangan materi bagi titik tolak penelitian lebih lanjut demi kepentingan akademis.

#### **1.5. Ruang Lingkup Penelitian**

##### **1.5.1. Lingkup Tematis**

Penelitian ini merupakan kajian sejarah tari Indonesia, khususnya perkembangan tari kontemporer di Indonesia dengan tinjauan khusus atas pertunjukan-pertunjukan di PKJ-TIM di tahun 1968–1987. Pada kurun waktu tersebut tercatat 11 program besar dengan beragam tajuk yang yang diselenggarakan oleh Komite Tari DKJ dengan melibatkan ratusan peserta seniman tari Indonesia. Mereka terlibat dalam Pesta dan Pekan Seni Kontemporer (1971), Modern Choreography (1972), Pekan Seni Kontemporer (1972). Kemudian dalam tiga tahun berturut-turut (1978, 1979, 1981) diselenggarakan Festival Penata Tari Muda. Berikutnya, dalam empat tahun berturut-turut (1981, 1982, 1983, 1984)

diselenggarakan Pekan Penata tari Muda. Tahun 1986 diselenggarakan Festival Karya Tari Baru dan tahun 1987 Pekan Koreografi Indonesia. Dalam belasan program tersebut dipertunjukkan karya tari baru pengembangan dari tradisi, modern, dan kontemporer. Inilah tema besar yang menjadi batasan tematis pada penelitian ini.

### **1.5.2. Lingkup Spasial**

Sesuai dengan judul penelitian ini, “Perkembangan Tari Kontemporer di Indonesia: Suatu Kajian Seni Kontemporer di PKJ-TIM tahun 1968–1987”, menjadikan fokus tempat penelitian ini di area PKJ-TIM yang merupakan wadah dengan fasilitas untuk berlatih, pertunjukan, berdiskusi dan seminar, termasuk tempat penginapan bagi seniman yang datang dari luar kota Jakarta. Berdasarkan data, lebih dari 100 karya tari baru pengembangan dari tradisi, modern, dan kontemporer di Indonesia tercipta berkat fasilitas yang tersedia di PKJ-TIM. Para seniman tari menggunakan fasilitas tersebut secara maksimal sehingga secara kuantitas tercatatlah banyak penciptaan karya tari kontemporer yang lahir atau dipentaskan di PKJ-TIM. Di tempat ini pula juga tercatat pertunjukan-pertunjukan tari dari mancanegara yang memberikan pengaruh bagi penciptaan karya tari kontemporer di Indonesia (lihat Bab III).

### **1.5.3. Lingkup Temporal**

Batas temporal dalam penelitian ini adalah tahun 1968 hingga 1987. Batasan awal di tahun 1968 karena pada tahun tersebut PKJ-TIM diresmikan sebagai area kesenian. Di tempat inilah berbagai jenis kesenian berkembang, termasuk karya tari kontemporer. Perkembangan tersebut ditandai dengan penyelenggaraan 11 program besar (lihat Batasan Tematis) yang terselenggara hingga 1987. Setelah itu tidak ada lagi program besar yang secara konstan berkelanjutan. Dengan alasan tersebut rentang waktu tahun 1968–1987 menjadi batasan temporal penelitian.

## 1.6. Penelitian Sebelumnya

Penelitian dan kajian dengan judul “Perkembangan Tari Kontemporer di Indonesia: Suatu Kajian Seni Kontemporer di PKJ-TIM tahun 1968–1987” ini dimaksudkan untuk melengkapi tulisan-tulisan dan kajian-kajian yang telah ada sebelumnya tentang karya-karya tari kontemporer Indonesia.

Sal Mugiyanto dalam tesisnya (1976), yang belum diterbitkan, untuk memperoleh gelar *Master of Arts* di Department of Theatre and Dance of the University of Colorado yang berjudul “The Influence of American Modern Dance on the Contemporary Dance of Indonesia” mengungkapkan tentang pengaruh tari modern Amerika Serikat dalam tari kontemporer Indonesia. Dalam tesis ini diuraikan pula beberapa bentuk dan ciri tari tradisional Jawa dan Bali untuk diperbandingkan dengan tari kontemporer, dengan catatan bahwa tarian tradisional tersebut juga bisa menjadi sumber ide dan sumber gerak untuk diolah dalam tren kekinian sesuai cita rasa si seniman.

Tulisan dan kajian berikutnya adalah tentang empat seniman tari Indonesia yang menggarap karya dengan pendekatan modern dan kontemporer. Mereka adalah Bagong Kussudiardja, Huriah Adam, Retno Maruti dan Sardono W. Kusumo. Kajian ini juga ditulis oleh Sal Murgiyanto dalam disertasinya (1991), yang juga belum diterbitkan, berjudul “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers” untuk memperoleh gelar Ph.D di Department of Performance Studies, New York University. Kajiannya membandingkan keempat seniman tari tersebut yang masing-masing mempunyai ciri, kekhasan dan keunikan dalam proses penciptaan karya tarinya, baik dalam proses penjelajahan dan pencarian bentuk baru maupun karya tari yang dihasilkan.

Penelitian ini akan menambahkan berbagai gagasan kreatif dan aplikasi gagasan kreatif seperti tema, teknik gerak, tata ruang dan atau panggung, musik, properti, kostum dari para penata tari yang tampil dalam Pekan Penata Tari Muda (1978, 1979, 1981, 1983, 1984), Festival Karya Tari Baru (1986) dan Festival Koreografi (1987), selain para penata tari yang sudah dikaji dalam penelitian dan tulisan di disertasi Murgiyanto.

Soedarsono, dalam bukunya *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi* (Yogyakarta: Gadjah Mada Press, 2002) dan *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial dan Ekonomi* (Yogyakarta: Gadjah Mada Press, 2003), membahas tentang seni pertunjukan Indonesia di antaranya seni tari dari zaman dulu hingga era globalisasi. Ia juga mengkaji seni pertunjukan dunia termasuk seni pertunjukan Indonesia dari perspektif politik, sosial dan ekonomi, serta tak dilewatkan pula soal seni tari Indonesia dan beberapa tokohnya.

Sehubungan dengan buku Soedarsono tersebut penelitian ini bermanfaat memberikan informasi tambahan tentang keberadaan dan perjalanan seni tari di Indonesia dari masa lampau hingga tahun 2002, yang bisa membantu memberikan gambaran tentang kebaruan karya tari di Indonesia.

Buku lainnya adalah *Seni Pertunjukan Indonesia; Suatu Politik Budaya* (Jakarta: Nalar, 2011) yang ditulis Julianti Parani.<sup>37</sup> Buku tersebut mengungkapkan geliat kebudayaan Indonesia, terutama di bidang seni pertunjukan daerah termasuk seni tari yang berhadapan dengan budaya nasional sejak awal abad ke-20 hingga menjelang awal abad ke-21. Parani juga menguraikan pemikiran tokoh-tokoh yang bergulat di bidang seni tari di antaranya mereka yang mendalami budaya Minang di Sumatera, Betawi di Jakarta maupun budaya Jawa dan Bali. Dalam menganalisis perkembangan seni pertunjukan Indonesia pada lingkup budaya politik yang berkembang pada masanya, Parani mengkaji kaitan perjalanan sejarah kebudayaan lokal dan kebudayaan nasional terutama pada abad ke-20.

Tulisan Parani tersebut membantu penelitian ini untuk membahas lebih jauh kebijakan kesenian di era pemerintahan Ali Sadikin. Pada gilirannya kemudian, penelitian ini bisa menjadi tema lain yang khusus menyoroti Jakarta di samping buku Parani yang lebih pada bidang seni pertunjukan daerah di luar Jakarta.

Jennifer Lindsay bersama Maya H.T. Liem menyunting buku *Ahli Waris Budaya Dunia, Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Larasan, 2011), yang berisi kumpulan hasil kajian akademis baru para sarjana Indonesia dan non-

---

<sup>37</sup> Julianti Parani mempunyai arsip dokumentasi seni tari cukup lengkap.

Indonesia tentang riwayat kebudayaan Indonesia 1950–1965. Tulisan tersebut membahas hubungan internasional, pertukaran seniman dan intelektual, karya tulis dan gagasan antara Indonesia dan berbagai negeri, dan juga perkembangan jejaring kebudayaan termasuk bagaimana jejaring itu saling taut dan mempengaruhi wacana kebudayaan di Indonesia. Dalam buku tersebut terungkap pula hadirnya karya tari baru Indonesia di masa itu yang diciptakan untuk kepentingan misi kebudayaan ke luar negeri yang diselenggarakan oleh Soekarno dan untuk memeriahkan perayaan Hari Kemerdekaan 17 Agustus. Masih di buku tersebut, penciptaan karya tari baru di masa itu sebagian juga dikaitkan untuk kepentingan partai politik (PKI) melalui LEKRA.

Esai-esai dalam buku tersebut membantu penelitian ini dalam memberikan gambaran riwayat perkembangan kebudayaan Indonesia di era pascakemerdekaan, 1950–1965, termasuk gambaran kondisi seni tari Indonesia di masa itu.

### **1.7. Metodologi dan Landasan Konsep**

Sejarah sebagai ilmu mempunyai metode tersendiri di dalam kerja merekonstruksi masa lalu. Hal ini karena sejarah sebagai ilmu yang berkaitan dengan proses dinamika tindakan manusia pada masa lalu telah berlangsung lama diukur dari saat penelitian dilakukan. Bisa dikatakan bahwa pengkajian suatu fakta sejarah dengan fakta lainnya jika tidak didukung oleh pemaparan komprehensif yang saling berkaitan tidak akan menghasilkan tulisan sejarah yang jelas dan menarik.

Untuk menghadirkan fakta sejarah, secara metodologis dibutuhkan landasan konsep atau kerangka teoritis yang tepat di dalam merekonstruksi sejarah. Selain untuk memperjelas fakta-fakta sejarah yang ditemukan, konsep atau kerangka teoritis juga untuk pengayaan sebuah eksplanasi.

Dalam melakukan eksplanasi terhadap peristiwa sejarah yang bertemakan “Perkembangan Koreografi di Indonesia: Suatu Kajian Seni Tari Kontemporer di Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki 1968–1987”, metodologi strukturstik menjadi pilihan penulis. Dalam metodologi tersebut peristiwa dan

struktur merupakan jalinan dialektika yang simbiotik dan tidak bersifat dikotomis. Artinya, peristiwa dan struktur hadir untuk saling melengkapi sebagai satu kesatuan metodologi.<sup>38</sup> Peristiwa di sini mengandung kekuatan mengubah struktur sosial, sedangkan struktur sosial mengandung hambatan (*constraining*) namun juga bisa menjadi pendorong bagi tindakan perubahan (*enabling*). Selain itu, dalam metodologi ini terdapat tahapan analisis yang berhubungan dengan struktur sosial dan penentuan mekanisme kausalitas yang menyebabkan terjadinya perubahan itu. Struktur sosial yang dimaksud dalam metodologi strukturstik bisa berupa norma-norma, peran-peran, interaksi-interaksi yang muncul dari tindakan-tindakan dan pemikiran manusia karena manusia yang dilahirkan dalam struktur sosial tertentu memiliki kemampuan untuk mengubah struktur sosial di mana ia berasal. Di sinilah pendekatan strukturstik meneguhkan peranan individu, kelompok individu dan institusi sebagai faktor determinan dalam mentransformasi dan mereproduksi perubahan struktur sosial. Individu atau kelompok individu dan institusi ini yang kemudian disebut sebagai *agents of change*, agen-agen perubahan.

Penelitian ini akan mengungkapkan peran individu, kelompok individu dan institusi sebagai agen (*agent*) dalam struktur sosial. Mereka berperan besar mengubah struktur karena memiliki kemauan, kemampuan dan kekuatan untuk membentuk struktur baru. Oleh karena sedemikian penting unsur individu atau kelompok individu dan institusi sebagai faktor yang aktif dalam metodologi strukturstik, unsur ini perlu ditelaah lebih mendalam. Tujuan utama dari metodologi ini adalah menemukan *causal power* yang obyektif, yang diperoleh melalui analisis atas interaksi antara *agency* dan struktur sosial.<sup>39</sup>

Selanjutnya, jika merujuk pada teori strukturstik, dinyatakan bahwa setiap hubungan antara agen dan struktur tidak berarti struktur menentukan tindakan atau sebaliknya. Dengan demikian antara struktur dan agen selalu saling melengkapi (*agency and structure are mutually constitutive*). Setiap tindakan sosial memerlukan struktur dan seluruh struktur memerlukan tindakan sosial, di mana

<sup>38</sup> Christopher Lloyd, *The Structures of History* (Oxford: Blackwell, 1993), hlm. 93–6.

<sup>39</sup> Christopher Lloyd, *The Structures of History*, hlm. 93–6.

pada titik ini agen dan struktur saling jalin-menjalin dalam praktik atau aktivitas manusia.<sup>40</sup>

Melalui teori strukturstik, penelitian ini akan bisa mengungkapkan para agen perubahan (*agents of change*) dan struktur-struktur yang saling melengkapi dan jalin menjalin dalam perkembangan koreografi di Indonesia terutama karya tari baru hingga level kontemporer di PKJ-TIM 1968–1987.

Mencermati awal munculnya karya-karya tari kontemporer di Indonesia, penelitian ini juga akan menggunakan beberapa konsep sebagai penguat pengamatan, analisis dan interpretasi.

**Pertama**, di sini akan digunakan konsep kebudayaan karena seni tari adalah bagian dari kesenian dan kesenian merupakan salah satu unsur dalam kebudayaan. Kebudayaan di sini dilihat sebagai keseluruhan sistem gagasan manusia yang hadir dalam rangka memenuhi kebutuhan kehidupan masyarakat yang dijadikan milik dengan cara belajar. Bentuk nyata dari gagasan-gagasan tersebut kemudian berwujud berbagai tindakan, nilai, norma, dan hasil karya manusia.<sup>41</sup> Parsudi Suparlan<sup>42</sup> menambahkan, kebudayaan cenderung bersifat tradisional dan tidak mudah berganti karena menjadi pedoman hidup masyarakat, namun di sisi lain kebudayaan juga selalu berganti dan menjadi dinamis mengikuti perubahan yang terjadi dalam unsur-unsur lingkungan alam, sosial dan budaya. Menurut Marshall Sahlins<sup>43</sup> kebudayaan adalah segala hal yang berkaitan dengan sejarah yang mereproduksi dalam tindakan. Konsep kebudayaan dalam penelitian sejarah tari ini akan digunakan untuk memperkuat tindakan seniman tari sebagai agen perubahan.

<sup>40</sup> Anthony Giddens, *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration* (Oxford: Polity Press, 2010), hlm. 2–23.

<sup>41</sup> Koentjaraningrat, *Pengantar Ilmu Antropologi* (Jakarta: Aksara Baru, 2002), hlm. 182. Lihat juga Willam H. Sewell Jr., “The Concept(s) of Culture” dalam Gabrielle M. Spiegel (ed.) *Practising History: New Direction in Historical Wriring after the Linguistic Turn* (New York and London: Routledge, 2005), hlm. 76–98.

<sup>42</sup> Parsudi Suparlan, “Kebudayaan dan Pembangunan” dalam Sudjangi (ed.), *Kajian Agama dan Masyarakat* (Jakarta: Departemen Agama RI, Badan Penelitian dan Pengembangan Agama, 1992), hlm. 95.

<sup>43</sup> Marshall Sahlins, *Islands of History* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), hlm. vii; lihat juga Susanto Zuhdi, “Perspektif Tanah Air dalam Sejarah Indonesia” dalam Riris K. Toha-Sarumpaet (ed.), *Ilmu Pengetahuan Budaya dan Tanggung Jawabnya; Analekta Pemikiran Guru Besar FIB UI* (Depok: UI Press, 2011), hlm. 59.

**Kedua**, konsep modernisme dalam kesenian. Pada masyarakat Barat di akhir abad ke-19 dan di awal abad ke-20 modernisme dalam lingkup kesenian secara tegas meninggalkan pemikiran dan budaya klasik dan juga ideologi “realisme” kaum borjuis abad 19. John Barth menyatakan bahwa modernisme menawarkan kesadaran diri untuk menguburkan konvensi-konvensi realisme borjuis, menuju pada pengetahuan modern yang rasional. Modernisme menolak tema linear, sebab-akibat, rasionalitas, anekdot lugu, ilusi naif, bahasa jelas, moral kelas menengah, karena semua itu menjadi pembatas atau kendala eksplorasi kreatif. Karakteristik menonjol pada modernisme adalah kesadaran diri (*self-consciousness*). Kesadaran diri ini menuntun dalam melakukan eksperimen pada bentuk dan karya dengan curah perhatian yang besar pada proses serta materi yang digunakan dan cenderung pada hasil yang abstrak. Modernisme juga menoleh pada karya-karya masa silam untuk dibangkitkan kembali dalam bentuk baru.<sup>44</sup> Secara umum, istilah modernisme dalam kesenian mempunyai pengertian pada tindakan yang meninggalkan tradisionalisme karena tradisionalisme tidak lagi sepadan dengan kondisi ekonomi, sosial dan politik yang berganti dalam tatanan baru dan seringkali mengandalkan kemajuan teknologi.<sup>45</sup>

**Ketiga**, konsep pergaulan internasional. Pengaruh internasional yang mendukung perkembangan koreografi di Indonesia, yang di kemudian hari mendorong perkembangan karya tari kontemporer di PKJ-TIM (1968–1987), telah dimulai sejak Indonesia bersentuhan dengan komunitas kesenian internasional. Konsep pergaulan internasional ini oleh Bachtiar Alam dalam tulisannya berjudul “Globalisasi dan Perubahan Budaya: Perspektif Teori Kebudayaan”<sup>46</sup> dikatakan

<sup>44</sup> Contoh dalam tari modern, Isadora Duncan (1877–1927), tokoh tari modern Amerika, merasa bahwa dunia karya-karya tari Barat telah kehilangan hubungan yang hidup dengan tari-tarian kuno mereka. Dalam pencarian dan menjangkau prinsip-prinsip dari kesenian yang kuno tersebut justru kemudian ia menghasilkan yang modern. Lihat Helly Minarti, “Mencari Tari Modern/Kontemporer Indonesia”, [https://ko-kr.facebook.com/Helly\\_Minarti](https://ko-kr.facebook.com/Helly_Minarti), April 20, 2009, diakses 15 September 2013.

<sup>45</sup> John Barth, “The Literature of Replenishment” dalam *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (London: The John Hopkins University, 1984), hlm. 193–206.

<sup>46</sup> Lihat Bachtiar Alam, “Globalisasi dan Perubahan Budaya: Perspektif Teori Kebudayaan”, *Antropologi Indonesia* (Majalah Antropologi Sosial dan Budaya Indonesia) No 54, Th XXI, Des. 1997–April 1998 (Depok: Jurusan Antropologi UI), hlm. 1–8.

bahwa di Indonesia proses globalisasi sudah ada sejak zaman dahulu, zaman kerajaan Sriwijaya, Majapahit ataupun pada masa kolonial. Dalam disertasi ini penulis menempatkan globalisasi tersebut sebagai pergaulan atau interaksi komunitas tari internasional.

Menurut Marshall Sahlins dalam tulisannya “Goodbye to Tristes Tropiques: Ethnology in the Context of Modern World History”, setiap masyarakat di muka bumi ini pada dasarnya merupakan suatu “masyarakat global”, yang persentuhannya di antaranya melalui perjalanan, migrasi maupun media, dan proses persentuhan tersebut menghasilkan difusi dan akulturasi.<sup>47</sup> Hal ini kemudian ditegaskan oleh Thomas Clarke dan Steward Clegg<sup>48</sup> bahwa globalisasi telah menyebabkan hilangnya batas-batas ruang (wilayah) dan waktu.

Jika kenyataannya di satu sisi globalisasi telah menimbulkan transnasionalisasi, di sisi lain sesungguhnya lokalitas dan etnisitas juga berkembang. Oleh sebab itu, globalisasi sesungguhnya tak terlepas dari lokalisasi. Globalisasi kerap menjadikan hubungan semakin intens antara dimensi budaya global dengan lokal atau etnis. Bahkan Roland Robertson<sup>49</sup> kemudian mengenalkan istilah “glokalisasi” sebagai perkawinan dari globalisasi dan lokalisasi yang berjalan bersama-sama. Lebih lanjut Yamashita dan J.S. Eades mengatakan bahwa globalisasi merupakan proses hibriditas dualistik di mana lokalisasi adalah sebuah proses yang dihasilkan oleh globalisasi.<sup>50</sup>

Hal sama juga ditegaskan oleh Anthony Giddens bahwa globalisasi pada dasarnya membentuk jaringan di seluruh permukaan bumi secara menyeluruh.

<sup>47</sup> Marshall Sahlins dalam tulisannya “Goodbye to Tristes Tropiques: Ethnology in the Context of Modern World History” dalam R. Borofsky (ed.), *In Assessing Cultural Anthropology* (New York: McGraw-Hill, Inc. 1994), hlm. 377–95; lihat juga Conrad Phillip Kottak, *Mirror for Humanity, A Concise Introduction to Cultural Anthropology* (Michigan: Mc Graw Hill, 2010), hlm. 40 & 281.

<sup>48</sup> Thomas Clarke and Steward Clegg, *Changing Paradigm; The Transformation of Management Knowledge for the 21<sup>st</sup> Century* (Harper Collins Publisher, 1998).

<sup>49</sup> Roland Robertson, “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity” dalam Mike Featherstone, Scott Lash and Roland Robertson (eds.), *Global Modernities* (California: Sage Publication Inc., 1995), hlm. 25–44.

<sup>50</sup> Shinji Yamashita and J.S. Eades (eds.), *Globalization in South Asia: Local, National and Transnational Perspectives* (New York: Berghahn Books, 2003), hlm. 6.

Globalisasi merupakan proses penyempitan ruang dan waktu akibat kemajuan pesat teknologi informasi dan komunikasi.<sup>51</sup>

**Keempat**, konsep koreografi, berisi pengetahuan yang berkaitan dengan bagaimana mencipta, menggarap, memilih dan menata gerakan-gerakan tubuh menjadi suatu karya tari. Definisi koreografi sangat beragam, di antaranya adalah keterampilan dan pengetahuan penciptaan atau penataan tari. Selain itu hasil penciptaan dan penataan tari yang dilakukan oleh koreografer juga disebut koreografi. Pengetahuan koreografi bersangkut-paut dengan bagaimana mencipta, memilih dan menata gerakan-gerakan menjadi sebuah karya tari. Namun dalam menggarap karya tari hal utama yang diperlukan yakni adanya gagasan atau ide yang merupakan tumpuan bagi proses pemikiran dan tindakan selanjutnya yang berupa konsep-konsep (tema, bentuk), naskah, proses atau tahap-tahap penciptaan, dan produk atau karya tari itu sendiri.

Konsep penciptaan meliputi dua hal, yakni (1) konsep tema, (2) konsep bentuk yang terdiri dari bentuk koreografi dan bentuk pemanggungan. Adapun naskah merupakan jembatan transformasi atau pengejawantahan dari gagasan dan konsep-konsep dalam bentuk tulisan untuk mengarahkan dan memantau proses penciptaan karya. Selanjutnya yang dimaksud dengan proses adalah tahap-tahap dalam penciptaan atau penataan tari, dan dalam melakukan proses penciptaan atau penataan tari setiap koreografer memiliki cara atau pendekatannya sendiri.<sup>52</sup>

Judith Chazin-Bennahum dalam bukunya *Teaching Dance Studies* mengatakan:

*Choreography is the skill of improvising (both 'free' and 'structured' sort), composing in the sense of shaping and forming movement material, and criticism: observing describing, analyzing, interpreting, evaluating, and revising both the work in progress and the completed dance.*<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Anthony Giddens, *Konsekvensi-konsekvensi Modernitas* (terj. Nurhadi) (Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2009), hlm. 2.

<sup>52</sup> Lihat Martinus Miroto, “Pertunjukan Realitas Teleholografis *Body in Between* Tubuh di antara Nyata dan Maya”, Disertasi Program Doktor Peciptaan dan Pengkajian Seni Institut Seni Indonesia Yogyakarta Minat Utama Penciptaan Seni Tari, Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2014, hlm. 15–21.

<sup>53</sup> Judith Chazin-Bennahun (ed.), *Teaching Dance Studies* (New York & London: Routledge, 2005), hlm. 35.

Koreografi adalah kemampuan dalam hal mengembangkan (secara bebas maupun terstruktur), menata dalam pengertian membuat pola dan membuat bentuk materi gerak, dan melakukan peninjauan kritis melalui: observasi, deskripsi, analisis, interpretasi, evaluasi, dan merevisi karya yang masih dalam proses maupun yang sudah jadi.

Dalam konteks koreografi kontemporer, Butterworth dan Wildschuts menyatakan:

*Contemporary choreography is concerned with dance making in an ever-expanding field of application: from both viewer and performer perspective, in live and broadcast media, in site-specific, applied, community and shared environment.<sup>54</sup>*

Koreografi kontemporer memberikan perhatian kepada penciptaan karya tari melalui ranah aplikasi yang luas: ditilik dari perspektif penonton dan si seniman, secara langsung dan melalui media penyiaran, dengan menggunakan pentas tertentu (spesifik), dalam komunitas yang bisa menerima dan lingkungan yang bisa berbagi.

Dari seluruh tinjauan tersebut, melalui metodologi strukturstik tampaklah adanya dialektika yang simbiotik antara karya tari tradisional dan karya tari baru pengembangan dari tradisi dan kontemporer di Indonesia. Ini dikarenakan sebagian besar seniman tari di negeri kita mempunyai latar belakang yang kuat pada seni tari tradisional. Dengan gambaran ini, perubahan dari seni tari tradisional menuju pada karya tari baru pengembangan dari tradisi dan kontemporer tidak terlalu mengalami hambatan, apalagi nuansa karya tradisional masih bisa dirasakan. Di sini para agen perubahan menjalankan perannya lebih kepada pemikiran dan tindakan artistik penciptaan karya-karya baru.

---

<sup>54</sup> Butterworth and Wildschuts (eds.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (London: Routledge, 2009), hlm. 1.

## 1.8. Metode Penelitian

Penelitian tidak bisa berjalan seperti yang diharapkan jika tidak tersedia dan didukung oleh sumber data.<sup>55</sup> Oleh karena tujuan penelitian ini adalah untuk mencapai penulisan sejarah, upaya merekonstruksi masa lampau dari obyek yang diteliti ditempuh melalui metode sejarah. Peristiwa diresmikannya PKJ-TIM dan hadirnya program-program DKJ yang mendorong terciptanya karya-karya tari baru yang kemudian ditampilkan di PKJ-TIM pada tahun 1970-an hingga 1987, telah menghadirkan sejumlah penata tari dan penata musik di Indonesia. Untuk mengetahui latar belakang, proses dan hasil dari karya tersebut diperlukan tahapan penelitian yaitu, heuristik (penelusuran dan pengumpulan sumber), kritik sumber (pemilihan dan menilai sumber secara kritis), interpretasi (pengolahan temuan) dan historiografi (penulisan sejarah). Tahapan tersebut dimulai dengan cara sebagai berikut.

### 1.8.1. Pengumpulan Data Tertulis

Dilakukan penelitian pustaka tertulis yang luas dan mendalam, diawali dengan memahami peta seni tari di Indonesia dengan mencermati kebijakan kebudayaan di era Soekarno (1945–1966), kebijakan kebudayaan di era Soeharto (1966–1998), sampai dengan berdirinya Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki di tahun 1968–1987 sesuai dengan batas temporal penelitian. Penelitian ini diarahkan pada karya tari tradisional, karya tari baru pengembangan dari tradisi, modern, dan kontemporer di Indonesia.

Sumber dalam bentuk dokumen yang penulis gali adalah tulisan-tulisan yang menyentuh kebijakan kebudayaan di era Soekarno, juga kebijakan kebudayaan di era Soeharto, arsip pendirian maupun pedoman dasar DKJ dan PKJ-TIM, kebijakan-kebijakan ataupun peraturan-peraturan yang mengatur pelaksanaan pengelolaan PKJ-TIM. Termasuk di sini adalah catatan atau notulensi rapat-rapat yang berisi perdebatan atau pemikiran-pemikiran tentang pengelolaan tempat,

---

<sup>55</sup> Louis Gotschalk, *Mengerti Sejarah*, Nugroho Notosusanto (ed.) (Jakarta: UI Press, 1986).

program, pendanaan, dan lain-lain. Di samping itu dokumentasi dari media cetak tentang kegiatan para seniman tari maupun pementasan karya tari kontemporer (prapertunjukan dan atau resensi) untuk mengetahui pandangan wartawan maupun kritikus bahkan penonton yang diwawancara. Dokumen lainnya berupa brosur, surat selebaran (*flyer*) dan poster.

### **1.8.2. Pengumpulan Data dengan Teknik Wawancara**

Penelusuran dan pengumpulan data berikutnya adalah melalui wawancara. Pihak pertama yang dihubungi adalah para narasumber primer, antara lain para koreografer, penari dan pemusik yang masih hidup dan masih mampu memberikan informasi yang diperlukan dalam penelitian ini. Mereka adalah para seniman yang karya tari barunya ditampilkan dalam program DKJ dan dipertunjukkan di PKJ-TIM sejak tahun 1970-an–1987. Program tersebut adalah karya-karya koreografer hasil lokakarya yang diprakarsai oleh Sardono W. Kusumo; Festival dan Pekan Penata Tari Muda (1978, 1979, 1981, 1982, 1984); Festival Karya Tari Baru (1986); dan Pekan Koreografi Indonesia (1987). Selain itu juga para saksi lainnya, seperti: pengamat atau pemerhati kesenian khususnya seni tari termasuk wartawan budaya, kritikus seni tari, juga pengelola tempat kegiatan seni pertunjukan, maupun penonton pertunjukan tari pada saat itu. Sumber-sumber primer ini memberikan informasi menyangkut proses penciptaan hingga lahirnya karya-karya tari kontemporer Indonesia pada tahun 1968–1987 baik dari aspek pemikiran tentang kebaruan, gagasan kreatif, aplikasi dari gagasan kreatif yang meliputi tema, teknik gerak, tata panggung, musik, properti, kostum.

Pengumpulan data melalui wawancara dari sumber primer yang dilakukan dengan teknik wawancara yang didesain dalam format wawancara informal, tidak terstruktur, semi terstruktur, dan wawancara terbuka merupakan metode sejarah lisan (*oral history*). Obyek penelitian tari kontemporer Indonesia merupakan aktivitas perorangan dan kelompok, yang dalam proses penciptaan dan penggarapannya didominasi oleh aspek lisan daripada tertulis. Itu sebabnya materi (dokumentasi) tertulis terkait tari kontemporer Indonesia tahun 1968–1987 masih

terbatas, sehingga pendekatan sejarah lisan sangat membantu proses penelitian ini. Pendekatan macam ini mengandalkan pengumpulan ingatan, kenangan akan sesuatu, terhadap suatu peristiwa penting sejarah yang merupakan bagian dari sejarah lisan.<sup>56</sup>

Oleh karena tidak semua sumber primer berada di Jakarta, penulis menggali informasi mereka melalui telepon dan *email*. Namun ternyata ini tidak bisa optimal untuk mengarahkan daya ingat mereka sesuai dengan informasi di masa lalu yang penulis perlukan. Untuk mengatasi hal tersebut penulis mendatangi mereka agar bisa melakukan wawancara tatap muka langsung.

### **1.8.3. Pengumpulan Data Audio-Visual**

Pengumpulan data audio-visual diperlukan untuk memperoleh gambaran yang nyata karena seni tari adalah produk pandang-dengar. Melalui data audio-visual, penulis melakukan penelitian karya-karya yang dipentaskan di PKJ-TIM pada kurun waktu sesuai dengan batasan temporal penelitian ini. Sebagaimana keterbatasan pada data tertulis, hal yang sama juga dijumpai pada pengumpulan data audio-visual. Materi audio-visual yang penyimpanannya tidak memenuhi syarat, sehingga gambar tidak jelas dan audio tidak terdengar, terpaksa dilakukan reparasi yang memakan waktu dan biaya. Ini pun tidak membuat materi-materi tersebut menjadi pulih seperti sediakala. Selain itu tidak semua karya tari didokumentasikan secara audio-visual. Untuk mengatasi ketiadaan ini penulis melakukan wawancara dengan pihak-pihak yang mengalami atau mengetahui peristiwa kesenian yang penulis inginkan serta melengkapinya dengan membaca tulisan-tulisan tentang peristiwa tersebut.

Pada aspek rekaman audio, penulis sangat terbantu oleh kondisi kaset yang masih bagus dan terkumpul dalam dokumentasi lengkap sehingga data-data yang penulis inginkan bisa diperoleh dari rekaman tersebut. Ini yang membuat penulis bisa memperoleh informasi memadai untuk menguraikan konsep dan proses

---

<sup>56</sup> Donald A. Ritchie, *Doing Oral History: A Practical Guide* (Oxford University Press. 2003), hlm. 19.

garapan para koreografer dan juga pandangan para pengamat tentang karya-karya tersebut.

#### **1.8.4. Teknik Analisis**

Teknik analisis yang digunakan adalah melalui data tertulis dan data pertunjukan. Data tertulis diperoleh dari media cetak hasil laporan yang diperoleh dari pihak-pihak yang terlibat langsung (seniman pelaku) maupun tidak langsung (pengamat dan penonton). Data pertunjukan diperoleh dari dokumentasi audio-visual (lihat 1.8.3. tentang pengumpulan data audio-visual). Untuk kategorisasi jenis-jenis tari berdasarkan koreografinya digunakan pengertian makna tentang karya tari tradisional, karya tari baru pengembangan dari tradisi, modern, dan kontemporer.

#### **1.9. Sistematika Penulisan**

Laporan penelitian ini dirangkai secara sistematis dalam lima bab. Bab I adalah pendahuluan yang berisi latar belakang permasalahan yang di dalamnya terkandung beberapa istilah batasannya untuk karya tari tradisional, karya tari baru pengembangan dari tradisi, karya tari modern, dan karya tari kontemporer di Indonesia. Selanjutnya adalah perumusan masalah, tujuan dan manfaat penelitian, batasan penelitian secara tematis, spasial, dan temporal. Setelah itu dilanjutkan dengan paparan penelitian-penelitian sebelumnya, kemudian metodologi dan landasan konseptual, metode penelitian, dan Bab I ini ditutup dengan sistematika penulisan.

Bab II berisi runutan awal perkembangan seni tari di Indonesia dengan mengambil titik tolak dari era pasca kemerdekaan 1950-an hingga berakhirnya pemerintahan Soekarno 1966. Diuraikan tentang kebijakan kebudayaan di era Soekarno, antara lain menyangkut kebijakan yang berkaitan dengan seni tari merupakan upaya untuk merawat karya tradisional dan pengembangannya. Di era ini misi kesenian Indonesia sering dikirim ke luar negeri sebagai bagian dari diplomasi kebudayaan, termasuk pengiriman seniman muda berbakat untuk belajar.

Demikian pula sebaliknya misi kesenian luar negeri bermuhibah ke Indonesia. Di sinilah seniman-seniman tari Indonesia menyerap unsur-unsur kebaruan. Di era ini pula seni tari Indonesia dijadikan sebagai alat propaganda partai-partai.

Bab III berisi perkembangan seni tari di Indonesia di era setelah Soekarno yaitu di era Soeharto, 1966–1987. Gambaran kebijakan kebudayaan di era Soeharto selama masa jabatan gubernur Ali Sadikin, Tjokropranolo dan R. Soeprapto adalah kebebasan berekspresi dengan pembentukan lembaga. Keterbukaan ini disambut kalangan seniman dengan meminta fasilitas kesenian yang memadai. Gubernur Ali Sadikin pun menjawabnya dengan membangun Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki sebagai wahana berproses, berlatih, berdiskusi dan menampilkan berbagai jenis dan cabang kesenian, dalam maupun luar negeri. Di sinilah berkembang karya-karya tari dari yang tradisional hingga kontemporer.

Bab IV. Di sini dilakukan deskripsi dan analisis karya-karya tari baru pengembangan dari tradisi, dilihat berdasarkan perkembangan wawasan yang kemudian menjadi ide dan konsep garapan, proses kreatif dan penataan koreografi. Karya-karya tari baru di sini akan diurai lagi berdasarkan penggunaan tata panggung sebagai ide garapan, maupun penggunaan perangkat bantu ketubuhan, seperti properti. Berdasarkan analisis ini tampaklah perkembangan karya tari baru pengembangan dari tradisi di Indonesia.

Bab V. Di sini dilakukan deskripsi dan analisis karya-karya tari kontemporer tahun 1968–1987 yang diurai berdasarkan perkembangan wawasan sehingga menjadi ide dan konsep garapan yang bertolak dari pemikiran kritis terhadap teks dominan. Kemudian dilihat juga proses kreatif dengan eksplorasi dan improvisasi dan penataan koreografi. Melalui analisis ini tampaklah perkembangan karya tari kontemporer di Indonesia sebagaimana yang memang menjadi tujuan dari penelitian ini.

Bab VI berisi penutup, kesimpulan dan rekomendasi kepada pihak-pihak yang memerlukan hasil penelitian disertasi ini.

## **BAB II**

### **SENI TARI DI INDONESIA TAHUN 1950-an–1966: BENIH-BENIH PEMBARUAN**

Karya-karya tradisional yang digarap kembali untuk menjadi baru adalah kerja keseniman yang sangat memerlukan kemahiran dan kreativitas. Pembaruan tersebut selaras dengan konsep pengembangan kesenian Soekarno, yakni pengembangan kesenian yang tetap berorientasi nasionalisme. Pancaran nasionalisme menyeburat dari khasanah tradisi. Misi-misi kesenian Indonesia yang dikirim ke luar negeri maupun yang dipertunjukkan pada acara-acara resmi di dalam negeri adalah yang seperti itu. Beberapa sekolah seni didirikan untuk mendukung pengembangan identitas nasional dalam kesenian. Untuk lebih melengkapi kemampuan dan wawasan tari, sejumlah seniman menimba ilmu di luar negeri.

#### **2.1. Kongres Kebudayaan di Masa Awal Kemerdekaan (1945–1965)**

Di era pascakemerdekaan, terutama pada periode 1950–1959, Presiden Soekarno menetapkan kebijakan kebudayaan pada keindonesiaan sebagai kepribadian bangsa dengan berpedoman falsafah Pancasila. Selanjutnya pada periode Demokrasi Terpimpin (1959–1966), kebijakan kebudayaan tersebut tetap pada keindonesiaan sebagai kepribadian bangsa tetapi secara lebih tegas berpijak pula pada konsep politik Nasakom (Nasionalisme, Agama, dan Komunisme), dan Manipol-Usdek (Manifesto Politik - Undang-undang Dasar 1945 - Sosialisme Indonesia, Demokrasi Terpimpin, Ekonomi Terpimpin, dan Kepribadian Indonesia), yang kemudian juga berlaku terhadap kesenian.

Konsep resmi kebudayaan sesungguhnya telah digarap oleh Panitia Persiapan Kemerdekaan Indonesia (PPKI) dalam perumusan Undang-Undang Dasar yang ditetapkan pada 18 Agustus 1945, sehari sesudah proklamasi kemerdekaan Indonesia. Dalam penjelasan pasal 32 diuraikan bahwa “Pemerintah memajukan kebudayaan nasional Indonesia”. Dalam pandangan Ki Hadjar Dewantara (1889–1959), salah satu anggota PPKI yang mempunyai pengalaman

melaksanakan pendidikan formal Taman Siswa (1922),<sup>57</sup> kebudayaan nasional adalah puncak dari kebudayaan daerah.<sup>58</sup> Di samping itu, pengertian kebudayaan nasional Indonesia juga diserap dari hasil perbincangan tentang konsep nasionalisme dan kesiapan menjadi bangsa multietnik dan multikultur yang dibahas dalam kongres kebudayaan prakemerdekaan (1918).<sup>59</sup>

Menyadari sulitnya mempertahankan kesepakatan hidup dalam satu bangsa yang multietnik dan multikultur, selain juga memahami bahwa isu kebudayaan sangat penting dan mempunyai peran strategis dalam berbangsa, para budayawan, seniman dan cendekiawan menyelenggarakan Kongres Kebudayaan I di Magelang pada 20–24 Agustus 1948. Gagasan penyelenggaraan kongres awalnya dari Pusat Kebudayaan Kedu dan penyelenggarannya kemudian dilakukan oleh Kementerian Pendidikan, Pengajaran dan Kebudayaan, meski Kementerian tersebut hanya

<sup>57</sup> Cita-cita utama perguruan tersebut adalah menyatukan bangsa dengan ikatan batin warisan masa lalu (kebesaran kerajaan-kerajaan) untuk menentang kekuatan budaya penjajah Belanda. Ki Hadjar Dewantara, *Dari Kebangunan Nasional sampai Proklamasi Kemerdekaan* (Jakarta: N.V Pustaka & Penerbitan Endang, 1952), hlm. 11; lihat juga Julianti Parani, *Seni Pertunjukan Indonesia, Suatu Politik Budaya* (Jakarta: Nalar, 2011), hlm. 27.

<sup>58</sup> Diungkapkan oleh Ki Hadjar Dewantara: “puncak-puncak dan sari-sari kebudayaan, yang terdapat di seluruh kepulauan kita itu, adalah merupakan *modal kita pertama*, yang nantinya harus dan akan disusul dengan *ciptaan-ciptaan baru*, yang timbul karena ada hasrat *untuk membangun kebudayaan sendiri* dan karenanya pasti akan *berjiwa nasional*”. “Modal pertama” tadi sebenarnya hanya berarti pengakuan, bahwa apa segala yang luhur dan indah di seluruh Indonesia itu adalah kekayaan rakyat kita se-Indonesia. Lihat Ki Hadjar Dewantara, “Tentang Puncak-puncak dan Sari-sari Kebudayaan di Indonesia” dalam Soedarsono, Djoko Soekiman, Retna Astuti (eds.), *Peranan Kebudayaan Daerah Dalam Proses Pembentukan Kebudayaan Nasional* (Jakarta: Proyek Penelitian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) Direktorat Jenderal Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1985), hlm. 85–6.

<sup>59</sup> Kongres Kebudayaan yang dihelat di Surakarta pada 5–7 Juli 1918 atas prakarsa Pangeran Prangwedono (Mangkunegara VII, 1885–1944) bersama para tokoh Boedi Oetomo antara lain Wahidin Sudirohusodo (1852–1917), dr. Soetomo (1888–1938), dan Goenawan Mangoenkoesoemo (1889–1929), dianggap sebagai kongres kebudayaan I. Kongres ini sesungguhnya berupa Kongres Kebudayaan Jawa (*Congres voor Javansche Cultuur Ontwikkeling*) dengan membahas topik-topik dalam lingkup kebudayaan di pulau Jawa. Kendati masih bersifat kedaerahan dan pesertanya di antaranya adalah orang Belanda, namun pembicaraan dalam kongres tersebut ternyata telah menyentuh kesadaran nasionalisme dan kesadaran kebudayaan bangsanya di masa depan. Kongres ini dihadiri oleh sejumlah tokoh antara lain Radjiman Wediodiningrat (1879–1952), dr. Tjipto Mangunkusumo (1886–1943), RM Soewardi Surjaningrat atau Ki Hadjar Dewantara (1889–1959). Kongres kebudayaan berikutnya pada tahun 1919, 1921, 1924, 1926, 1929, 1937. Lihat Nunus Supardi, *Bianglala Budaya, Rekam Jejak 95 Tahun Kongres Kebudayaan 1918–2013*. (Jakarta: Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, 2013), hlm. 15–62.

berperan secara pasif.<sup>60</sup> Kongres ini diselenggarakan atas dasar rekomendasi Musyawarah Kebudayaan pada 31 Desember 1945 di Sukabumi. Dalam rekomendasi itu disebutkan antara lain agar pemerintah menyelenggarakan pertemuan besar antara wakil-wakil pemerintah dan wakil-wakil perkumpulan budaya serta ahli-ahli dan peminat dalam bidang budaya untuk meletakkan dasar-dasar yang kukuh dalam upaya pemeliharaan pembangunan kebudayaan nasional.<sup>61</sup> Rekomendasi ini muncul karena para peserta Musyawarah Kebudayaan menganggap bahwa kebudayaan kurang mendapat perhatian di dalam UUD '45. Adapun isu yang dinilai penting untuk dibahas dalam kongres tersebut adalah peran kebudayaan dalam pembangunan bangsa, dan tema yang disodorkan yaitu kebudayaan dan pembangunan masyarakat. Selanjutnya, dua hal utama yang diperhatikan dalam pembahasan: (1) cara mendorong kebudayaan agar tidak stagnan; dan (2) cara agar kebudayaan jangan bersifat kebudayaan jajahan, melainkan menjadi kebudayaan yang menentang anasir-anasir kebudayaan jajahan tersebut. Di samping itu, para peserta kongres meminta dibentuknya sebuah badan penasehat pemerintah yang terdiri dari tokoh-tokoh di pemerintahan maupun di luar pemerintahan dalam dunia seni Indonesia.

Kemudian pada tahun itu juga (1948) dibentuklah Lembaga Kebudayaan Indonesia (LKI) dengan Wongsonegoro (1897–2013) sebagai ketua, dan Abu Hanifah (1906–1979) sebagai wakil ketua. Pembentukan LKI tersebut atas prakarsa Armijn Pane (1908–1970), Sunarjo Kolopaking (1906–1972), dan Wongsonegoro (1907–1978).<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Kebudayaan dianggap sangat penting untuk memahami Indonesia pada zaman itu. Pentingnya Indonesia menempatkan kebudayaan di dalam membangun bangsa tampak melalui penyelenggaraan Kongres Kebudayaan I tersebut, saat keadaan Indonesia belum stabil, penuh ketegangan hingga tak lama kemudian meletus pemberontakan komunis pada bulan September di Madiun. Kongres Kebudayaan I itu saat acara pembukaan dan penutupan dihadiri Presiden Soekarno (1901–1970), Wakil Presiden Hatta (1902–1980), dan Jenderal Sudirman (1916–1960), sedangkan Menteri Pendidikan, Pengajaran dan Kebudayaan, Ali Sastroamidjojo (1903–1976), terlibat dalam keseluruhan acara. Lihat *Majalah Indonesia* No I-II, 1950, hlm 3; Jennifer Lindsay, “Ahli Waris Budaya Dunia”, hlm. 7–8; Nunus Supardi, “Bianglala Budaya”, hlm. 75.

<sup>61</sup> Pax Benedanto (ed.), *Kronik Revolusi I Indonesia* (Jakarta: KPG bekerjasama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation, 1999), hlm. 283.

<sup>62</sup> LKI pada tahun 1951, setelah Kongres Kebudayaan II di Bandung, dilebur ke dalam sebuah badan penasehat pemerintah yang lebih besar yaitu Badan Musyawarah Kebudayaan

Untuk mewujudkan cita-cita LKI, diterbitkan majalah kebudayaan *Indonesia* pada tahun 1950 yang menghimpun pemikiran para seniman kreatif dan pemikir kebudayaan dari berbagai aliran politik dan ideologi. LKI juga berperan menyelenggarakan kongres kebudayaan berikutnya. Di luar berbagai saluran resmi guna mempromosikan kebudayaan nasional baru, para intelektual dan seniman mempunyai wadah berupa sanggar untuk berkumpul dan bertukar gagasan. Di sanggar-sanggar tersebut mereka mempunyai kesempatan dan wadah untuk membahas kebudayaan dan seni, juga tentang peranan seni dalam penciptaan identitas Indonesia baru. Pada masa itu media massa pun berperan penting sebagai ajang untuk menampung perdebatan mereka.<sup>63</sup>

Kongres Kebudayaan II diselenggarakan di Bandung pada 6–11 Oktober 1951 oleh LKI dan topik pembahasan diarahkan pada masalah kebijakan tentang perlindungan hak cipta, pengembangan seni sastra, kritik seni, dan sensor film. Setelah kongres kebudayaan ini, LKI berubah menjadi Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN). Badan ini selanjutnya melaksanakan Kongres Kebudayaan III di Surakarta pada 18–23 September 1954 yang merumuskan kebijakan tentang pendidikan kebudayaan untuk masyarakat sekolah, pendidikan kebudayaan untuk masyarakat kota, dan pendidikan kebudayaan untuk masyarakat buruh serta petani. Berikutnya, Kongres Kebudayaan IV di Bali pada 20–24 Juli 1957 bertema masalah hubungan antara arsitektur dan seni rupa, seni dan masyarakat, dan kebudayaan dalam konstitusi. Kongres ini merekomendasikan agar dibuat peraturan perundang-undangan yang menegaskan bahwa kebudayaan menjadi milik seluruh rakyat dan bisa dijadikan landasan dalam memajukan kebudayaan bangsa.<sup>64</sup>

---

Nasional (BMKN), yang aktif hingga akhir masa Soekarno. Lihat Nunus Supardi, “Kebudayaan Pada Masa Orde Baru” dalam Starlita dkk. (eds.) *Indonesia dalam Arus Sejarah*, Vol 8 Bab 22 *Orde Baru dan Reformasi* (Jakarta: PT Ichtiar Baru van Hoeve atas kerjasama dengan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, 2012), hlm. 592–93; Nunus Supardi, “Bianglala Budaya”, hlm. 84–86: Lihat juga Els Bogaerts, “Ke mana Arah Kebijakan Kita? Menggagas Kembali Kebudayaan di Indonesia pada Masa Dekolonisasi” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.), “Ahli Waris Budaya Dunia”, hlm. 256–57.

<sup>63</sup> Els Bogaerts, “Ke mana Arah”, hlm. 256–57.

<sup>64</sup> Nunus Supardi, *Bianglala Budaya*, hlm. 89–118.

Kongres selanjutnya, Kongres Kebudayaan V diadakan di Bandung pada 16–20 Juli 1960 dan membahas fungsi kebudayaan dalam pembangunan ekonomi yang meliputi peranan ilmu dan sarjana, peranan seni dan seniman, dan peranan pendidikan dan pendidik. Namun kongres ini gagal mencapai sasaran karena pembahasananya bergeser ke arah politik. Sebelum kongres dimulai, Manifesto Politik (Manipol) diperdebatkan, dan para utusan Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) dari Partai Komunis Indonesia (PKI) yang didukung Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN) dari Partai Nasional Indonesia (PNI) mengajukan sebuah resolusi agar melalui kongres itu BMKN menerima Manipol-Usdek sebagai landasan kegiatan kerja di masa depan. Situasi saat itu oleh D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail disebut sebagai “prahara budaya 1960-an”, yakni “kepentingan politik mulai gencar merembesi sektor kebudayaan yang taktik dan strategi ofensifnya dilancarkan di tengah-tengah berlangsungnya Kongres BMKN”.<sup>65</sup> Setelah berlangsungnya kongres kebudayaan 1960 ini, perseteruan antara kelompok sosialisme-komunis dan kelompok humanisme universal dan juga kelompok netral terus menajam.<sup>66</sup> Situasi ini memunculkan reaksi dari para seniman dan budayawan non-PKI (kelompok humanis) yang menentang Lekra dengan membuat pernyataan sikap

<sup>65</sup> D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya, Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI DKK* (Bandung: Penerbit Mizan dan HU Republika, 1995), hlm. 34–6, Nunus Supardi, “Bianglala Budaya”, hlm.119–121.

<sup>66</sup> Keadaan ini mengakibatkan kehidupan kesenian yang amat terpengaruh oleh suasana politik menjadi tidak kondusif dan terkotak-kotak. Kelompok-kelompok kesenian dan para seniman berafiliasi dengan organisasi-organisasi politik, dan atau organisasi-organisasi politik tertentu mempunyai kelompok pendukungnya sendiri di bidang kesenian. Misalnya, golongan Islam: Nahdlatul Ulama (NU) mempunya Lembaga Seniman Budayawan Muslim Indonesia (LESBUMI); golongan nasionalis: Partai Nasional Indonesia (PNI) dengan Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN); Partai Komunis Indonesia (PKI) mempunyai Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra); dan lain-lain. Lekra, yang secara tegas menyatakan mendukung PKI, menampilkan dan mempromosikan kesenian dengan tema-tema kerakyatan karena PKI gencar melakukan pendekatan pada rakyat untuk menggalang massa (pengikut). Agresivitas PKI dalam mendekati rakyat mengakibatkan organisasi-organisasi kesenian lainnya yang nonkomunis (non-PKI), termasuk Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN), menjadi miskin kegiatan dan debat-debat antara pemuda-pemuda tidak lagi berupa penangkisan gagasan dan konsep melainkan cenderung menjadi serangan sengit yang bersifat pribadi. Lihat Sri Warso Wahono “Dewan Kesenian Jakarta” dalam Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT. Dian Rakyat, 1994) hlm. 50; Isaac T. Sinjal, Muhammad Kennedy dkk., *Who bukan Wah Catatan Perjalanan Hidup Aktor Kusno Soedjawardi* (Jakarta: Perhimpunan Gerak Indonesia Mandiri, 2005), hlm. 94; Jennifer Lindsay, “Ahli Waris Budaya Dunia”, hlm. 1; Nunus Supardi, “Kebudayaan pada Masa Orde Baru”, hlm. 94.

yang mereka namakan Manifesto Kebudayaan (Manikebu) pada 17 Agustus 1963. Manifesto Kebudayaan pada intinya menegaskan bahwa sektor kebudayaan harus hidup berdampingan dan tak ada perbedaan tinggi rendah masing-masing sektor. Konsepsi “humanisme universal” menekankan kebebasan individu untuk berkarya secara kreatif. Di samping itu juga tak ada deklarasi penolakan atau pengagungan terhadap kecenderungan seni tertentu.<sup>67</sup> Sementara itu serangan kelompok sosialis-komunis semakin keras terhadap kelompok seniman dan budayawan dengan Manikebu-nya karena Manikebu dengan tegas menentang hadirnya kebudayaan nasional yang didominasi oleh ideologi partai tertentu dan pembatasan kebebasan berkreasi. Lekra dan LKN pun menuju Manikebu sebagai bernuansa borjuis dan nonrevolusioner. Dalam suasana perdebatan ideologi yang semakin panas, akhirnya pada 8 Mei 1964, Manikebu dilarang oleh Soekarno dan di Indonesia hanya boleh ada satu manifesto saja yaitu Manifesto Politik yang lekat dengan komunis.<sup>68</sup>

Perkembangan politik di Indonesia mempunyai dampak yang besar terhadap perkembangan seni tari. Pada tahun 1950-an sampai tahun 1960-an, Partai Komunis Indonesia (PKI) melalui Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) mempunyai pengaruh terhadap perkembangan seni tari Indonesia. Berbagai seni tari tradisional yang disukai masyarakat dan mampu meraih penonton, yang sebagian besar adalah tarian rakyat, kemudian digunakan oleh PKI untuk media propaganda. Oleh seniman Lekra, tari-tarian tradisional rakyat tersebut digarap kembali dan selalu diarahkan pada tema kerakyatan dan antifeodalisme sesuai pesan yang hendak disampaikan. Dengan begitu, tari-tarian yang berasal dari keraton, yang dianggap feudal dan nonrevolusioner, dibatasi. Kalaupun tari-tarian itu tetap dipertahankan, hanya diajarkan di akademi-akademi untuk pelestarian dan

---

<sup>67</sup> Marwati Djoened Poesponegoro dan Nugroho Notosusanto, “Demokrasi Terpimpin” dalam *Sejarah Nasional Indonesia I* (Jakarta: Balai Pustaka, 1984), hlm. 382; Goenawan Mohamad, *Kesusastaraan dan Kekuasaan* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 1993), hlm. 12–5; D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI Dkk (Kumpulan Dokumen Pergolakan Sejarah)* (Bandung: Penerbit Mizan dan HU Republika, 1995).

<sup>68</sup> Goenawan Mohamad, *Kesusastaraan*, hlm. 53; Nunus Supardi, “Bianglala Budaya”, hlm. 593.

dibawa dalam misi-misi kesenian ke luar negeri untuk menunjukkan keindahan dan kemegahan seni tari yang berasal dari keraton.<sup>69</sup>

## 2.2. Karya Tari Baru sebagai Wahana Propaganda Politik

Perkembangan politik di Indonesia pada masa Demokrasi Terpimpin (1959–1965)<sup>70</sup> membawa pengaruh dalam perkembangan tari di Indonesia. Pada masa itu dicetuskan bahwa “politik adalah panglima” di seluruh bidang kehidupan bangsa, termasuk di dalamnya kegiatan-kegiatan kebudayaan. Kebudayaan, termasuk kesenian, diarahkan dengan tegas untuk mencapai tujuan revolusi yang belum selesai, progresif, dan keberpihakan pada kaum yang tertindas. Kaum tertindas adalah rakyat, dan rakyat merupakan satu-satunya pencipta kebudayaan. Melalui Kongres I Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra)<sup>71</sup> pada 27 Januari 1959, semangat perubahan dan sikap kebudayaan tersebut disahkan. Oleh sebab itu, cita-cita nasional di bidang kesenian juga dikonsepsikan sebagai “seni untuk rakyat”, yaitu seni yang berpihak kepada kepentingan rakyat yang kemudian dipertentangkan dengan “seni untuk seni”.<sup>72</sup> Lebih detail, dalam kongres tersebut juga dibahas ikhwat penciptaan karya tari baru, membangun dan mengembangkan

<sup>69</sup> Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi* (Yogyakarta: Gadjah Mada Press, 2002), hlm. 93.

<sup>70</sup> Di era Demokrasi Terpimpin ini (1959–1965), sebulan setelah Manifesto Politik diumumkan (17 Agustus 1959), haluan politik Soekarno mulai membelok ke kiri. Lihat Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhibdin M Dahlan, *Lekra tak Membakar Buku, Suara Senyap Lembar Kebudayaan Harian Rakyat 1950–1965* (Yogyakarta: Merakesumba, 2008), hlm. 16.

<sup>71</sup> Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) yaitu organisasi seniman-seniman yang dibentuk pada 17 Agustus 1950 dan bergerak untuk menghimpun kekuatan yang taat dan teguh dalam mendukung revolusi dan kebudayaan nasional. Lekra dibentuk atas anjuran Presiden Soekarno yang mendorong agar semua partai memiliki lembaga kebudayaan. Setelah terbentuk, Lekra menjelma menjadi alat propaganda politik para seniman. Lihat Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhibdin M Dahlan, “Lekra Tak Membakar Buku”, hlm. 22; dan Arif Zulkifli dkk (eds.), *Lekra dan Geger 1965* (Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia bekerjasama dengan Tempo, 2014), hlm. 16.

<sup>72</sup> Dalam pandangan Lekra, kebebasan mencipta selalu harus diikuti dengan tanggung jawab dan kesadaran politik dan Soekarno mencanangkan kesenian yang bertanggung jawab adalah kesenian yang mendukung revolusi. Dalam buku *Lekra dan Geger*, Arif Zulkifli dkk (eds.), hlm.xi, diuraikan bahwa para seniman yang sibuk memikirkan imajinasi personal dan tidak peduli pada politik dianggap oleh Lekra sebagai musuh revolusi. Menurut Lekra, abai pada politik adalah sikap yang dekadenn. Lebih tajam lagi Lekra berpandangan bahwa seorang seniman yang menciptakan karya-karyanya dengan bebas, suka pada eksperimen pribadi, tidak bergabung dalam organisasi, dan hanya bertumpu pada humanisme merupakan gelandangan tanpa arah.

tari nasional sebagai senjata untuk memenangkan revolusi. Tarian-tarian daerah terutama tarian tradisional rakyat digarap kembali untuk membangkitkan solidaritas suku bangsa dari berbagai golongan masyarakat. Tari *Lenso* dari Maluku adalah contoh tarian rakyat yang digarap, kemudian diangkat ke tingkat nasional sebagai tari pergaulan<sup>73</sup> dan tari persahabatan, yang ditarikan bersama-sama, laki-laki dan perempuan, di berbagai pertemuan nasional bahkan internasional. Pemilihan tari *Lenso* dari Maluku ini karena garapannya berupa gerak-gerak tari rakyat yang mudah, meriah, indah dan massal, dan diramu dengan gerak-gerak kerja kaum tani yang ceria penuh semangat. Bagi Lekra, tari bukanlah sekadar hiburan tetapi harus bersifat revolusioner, memberikan amunisi dan optimisme kepada massa-rakyat tentang diri, tanah selingkungan, maupun bangsanya.<sup>74</sup>

Upaya Lekra mengibarkan bendera seni untuk rakyat semakin terorganisasi pada pasca Kongres Nasional Lekra tersebut. Dengan pendekatan turun ke bawah, para seniman Lekra didorong untuk lebih aktif dan kreatif menggarap karya-karya tari baru dengan tema kerakyatan dan kesenian rakyat sebagai sumber.<sup>75</sup> “Kehidupan dan perjuangan rakyat pekerja atau kepahlawanan” adalah tema utamanya. Adapun media massa organ PKI, seperti *Harian Rakyat* dan *Bintang Timur*, diharuskan turut berperan menyebarluaskan karya dan pemikiran para seniman.<sup>76</sup>

Karya-karya tari baru yang digarap oleh seniman Lekra sebagian berbentuk drama tari dan atau sendratari karena gerakan-gerakan tari memungkinkan

<sup>73</sup> Sebelumnya tari *Melayu Serampang Dua Belas* telah ditetapkan sebagai “Tari Nasional” pada tahun 1959, lihat uraian di Bab II, hlm. 47.

<sup>74</sup> Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhidin M Dahlan, “Lekra tak Membakar Buku”, hlm. 38. Lebih lanjut disebutkan dalam buku *Lekra* tersebut, hlm 393, bahwa Lekra memilih menggarap tari rakyat karena di balik kesederhanaannya terdapat keakraban, dan tersimpan kekuatan estetis yang bisa didayakan kreasinya sebagai wahana ideologi.

<sup>75</sup> Dalam membuat karya-karya tari baru yang mengandung kepribadian nasional dan bertemakan kerakyatan, seniman tidak boleh meninggalkan karya tari tradisional daerah karena Lekra sangat menghormati peninggalan-peninggalan nenek moyang. Caranya antara lain dengan melakukan penggalian, pemilihan dan kemudian penggarapan. Meski sangat menekankan pada kepribadian nasional namun menurut Ketua Lestari-Lekra, Sunardi, dalam *Harian Rakyat*, 29 Maret 1964, tidak semua unsur yang berasal dari luar ditolak, yang bernilai positif diambil untuk menambah kekayaan kultural bangsa Indonesia. Lihat, Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhidin M Dahlan, *Lekra tak Membakar Buku*, hlm. 404.

<sup>76</sup> Lihat Arif Zulkifli dkk (eds.), *Lekra dan Geger*, hlm. 24.

ungkapan laku dan tema secara visual dari sebuah teks yang tidak terlalu rumit, lalu dipadu dengan musik dan lagu, juga media yang mampu meningkatkan muatan emosional sebuah karya sehingga menumbuhkan rasa dan efek yang kuat tentang kehidupan dan perjuangan rakyat serta kepahlawanan. Drama tari dan sendratari dianggap sesuai dengan tujuan Lekra sebab bisa menyampaikan pesan-pesan tersebut, di samping pesan sosialis dan pandangan kiri lainnya, antara lain, (1) *Saijah dan Adinda* adalah sendratari berdasarkan fragmen *Max Havelaar* karya Multatuli yang diadaptasi oleh Bakri Siregar (1922–1994) pada tahun 1954. Sendratari ini dibuka dengan menampilkan penari-penari yang melakukan gerakan-gerakan karya tari Jawa klasik, dipadu gerakan-gerakan tari dari daerah lainnya yang lebih dinamis, di antaranya tari Melayu. Koreografi sendratari ini digarap oleh Bambang Sukowati (1930–1994) dan diiringi musik yang dibuat oleh Djoni Trisno, anggota Lekra dari Yogyakarta; (2) *Blonjo Wurung* karya Sujud, penata tari dari Jawa Tengah, yang digarap pada tahun 1955–1956. Drama tari ini bertema harga barang-barang yang membubung sebagai akibat dari inkompotensi dan kejahanatan pejabat pemerintah yang bersekutu dengan para kapitalis asing. Drama tari ini dilhami lagu ciptaan Sujud yang berjudul *Blonjo Wurung* juga, dan menggunakan dialog berbahasa Jawa dan diringi gamelan;<sup>77</sup> (3) *Aksi Enampat* adalah karya Drs. Sunardi, drama tari tanpa lagu yang digarap tahun 1957 sesudah *Blonjo Wurung* bertema aksi kelompok petani yang menuntut diterapkannya undang-undang pembaruan agraria. Karya ini sempat dibawa tur ke Vietnam, Tiongkok, dan Korea Utara;<sup>78</sup> (4) *Mekarlah Partai di Mana-mana*, merupakan karya bersama Sj. Andjasmara dan Asmaralda yang digarap pada tahun 1965 dan dipentaskan di

<sup>77</sup> Karya ini dianggap cocok untuk kepentingan Lekra dan PKI dalam membangun “kebudayaan nasional”, karena berangkat dari tradisi daerah namun digarap dalam bentuk modern dengan tema kekinian yang dinamis dan bersifat revolusioner. Penggunaan bahasa daerah setempat juga dianggap baik agar mudah terhubung dengan penonton setempat secara meluas. Lihat Michael Bodden, “Teater Nasional Modern Lekra 1959–1965; Dinamika dan Ketegangan”, dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T Liem (eds.), *Ahli Waris Budaya Dunia Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Lasaran, 2011), hlm. 518.

<sup>78</sup> Dalam tulisan Michael Bodden “Teater Nasional Modern”, hlm. 518, disebutkan bahwa Sunardi sebagai penggarap karya tari bermain sebagai tokoh jahat, Rahwana, yang mempersonifikasi seorang tuan tanah, dan Bambang Sukowati (penata tari Lekra) memerankan petani yang sadar politik.

Gedung Olahraga Medan. Karya ini didukung sekitar 400 seniman rakyat dan melukiskan sejarah perjuangan PKI sejak lahirnya 23 Mei 1920 hingga 1965; (5) *Membangun Dunia Baru*, karya Masupik yang digarap juga pada tahun 1965 dan ditampilkan di Gedung Olahraga Medan, bersama-sama dengan sendratari *Mekarlah Partai di Mana-mana*;<sup>79</sup> selanjutnya adalah (6) *Djajalah Partai dan Negeri*, sendratari yang digarap oleh tim penata tari terdiri dari Sujud, Basuki Resobowo (1916–1999), dan Atjoen, merepresentasikan sejarah PKI sejak lahir 23 Mei 1920 hingga Mei 1965. Produksi ini melibatkan 150 penari dan atau aktor, 400 penyanyi, 30 musisi dan sekitar 50 kru panggung, dipentaskan di Stadion Istora Senayan selama tiga hari berturut-turut, 26–28 Mei 1965, sebagai bagian dari ulang tahun ke-45 PKI, serta dihadiri ribuan penonton setiap malam. *Slide* proyektor digunakan untuk memproyeksikan citra PKI yang ditampilkan di latar belakang panggung yang besar, dan musiknya didasarkan pada sejumlah lagu patriotik seperti lagu kebangsaan *Indonesia Raya*, *Fajar Menyingsing*, *Internationale*, *Nasakom Bersatu*, serta digabung dengan lagu-lagu rakyat Sunda. Adapun garapan tarinya mencakup karya-karya tari rakyat seperti tari *Nelayan* dari Madura dan beberapa garapan baru seperti tari *Buruh*, tari *Tani*, tari *Bambu Runcing*, dan tari *Bendera*. Setiap empat babak pertunjukan terdiri dari tiga adegan dengan masing-masing adegan berakhir dengan sebuah tablo.<sup>80</sup>

Mengenai drama tari dan atau sendratari sebagai karya baru yang digarap Lekra dengan menggali tradisi-tradisi daerah yang cocok untuk membangun drama tari baru yang dinamis, oleh Michael Bodden dikatakan sebagai “nativisme kritis”, atau pencarian selektif terhadap dasar kebudayaan pribumi untuk kebudayaan Indonesia modern yang dikerjakan di dalam Lekra, dan juga oleh kelompok-kelompok lain di zaman itu.<sup>81</sup> Komentar-komentar Banda Harahap mengenai

<sup>79</sup> Sendratari berjudul *Mekarlah Partai di Mana-mana* mendapat sambutan yang meriah karena dianggap berhasil baik dari segi kandungan ideologi maupun dari segi artistik. Dari segi ideologi sendratari ini memihak rakyat dan dari segi artistik didukung pekerja dan pemain yang terlatih baik, dengan tata cahaya, dekorasi, dan pengadegan yang cukup baik. Lihat Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhidin M Dahlan, *Lekra tak Membakar Buku*, hlm. 406.

<sup>80</sup> Banda Harahap, “Tingkatkan dan Kembangkan ‘Djaja Partai Negeri’”, *Harian Rakyat*, 6 Juni 1965, hlm. 4; lihat juga Michael Bodden, “Teater Nasional Modern” hlm. 520.

<sup>81</sup> Michael Bodden, “Teater Nasional Modern”, hlm. 519.

sendratari *Djajalah Partai dan Negeri* meneguhkan kesan tersebut, bahwa kerja sendratari baru dengan tema kekinian yang revolusioner adalah kerja Partai yang serius dan bukan sekadar untuk hiburan.<sup>82</sup>

Selain menggarap drama tari dan atau sendratari, Lekra juga mengapresiasi dan mendorong terciptanya karya-karya tari baru nondrama yang diyakini sebagai jalan terang menuju revolusi melalui tema-tema kepahlawanan dan bertema kerja. Garapan tari yang bertema kerakyatan dan kepahlawanan antara lain tari *Sokoguru Revolusi*, tari *Perang*, tari *Ketahanan Revolusi*, tari *Olahraga*, tari *Bambu Runcing*, tari *Bendera*. Karya tari yang bertema kerja seperti tari *Batik*, tari *Tenun*, tari *Nelayan*, tari *Potong Padi*, tari *Pemetik Teh*, tari *Buruh*, tari *Gotong Royong*, dan sebagainya digarap pada tahun 1959–1965.<sup>83</sup> Adapun tari *Ganyang Nekolim* yang dipertunjukkan pertama kali pada malam peringatan ulang tahun Persatuan Wartawan Indonesia (PWI) ke-19 tahun 1964 di Yogyakarta, adalah garapan Bagong Kussudiardja (1928–2004) yang ditarikan oleh Kussudiardja sendiri. Karya ini melukiskan seorang yang terbelenggu kedua tangannya, kemudian berupaya dengan gigih melepaskannya dan berhasil mematahkan belenggu tersebut. Ketika belenggu itu telah patah, ternyata ia masih harus menghadapai Nekolim. Melalui pergulatan yang ulet dilawannya Nekolim hingga hancur. Karya tari ini diapresiasi oleh Lekra sebagai kreasi yang dengan baik menafsirkan konteks sosial masyarakat, sarat makna, bebas, dan sarat aspirasi nasional. Lekra juga sangat senang dengan karya tari ini karena dianggap mampu melukiskan tema dan peristiwa yang tepat, sesuai dengan garis-garis yang ditetapkan dalam Konferensi Nasional Lembaga Tari Indonesia (Lestari-Lekra) pada 1964: bahwa tari bukanlah sekadar “tari untuk tari”. Selain itu, tari garapan Kussudiardja ini disebut-sebut sebagai kreasi yang mampu menjawantahkan keinginan D.N. Aidit dalam Konferensi Nasional Sastra dan Seni Revolusioner (KSSR) yang diselenggarakan oleh PKI, 27 Agustus–2 September 1964, sebagai karya seni yang berkepribadian baik karena

<sup>82</sup> Banda Harahap, “Tingkatkan dan Kembangkan”, hlm. 4

<sup>83</sup> Rhoma Dwi Aria Yuliantri dan Muhibin M Dahlan, *Lekra tak Membakar Buku*, hlm. 397; Michael Bodden, “Teater Nasional Modern”, hlm. 519; dan Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia*, hlm. 93.

mencerminkan tradisi rakyat, bertema nasional, dan melukiskan aspirasi nasional rakyat.<sup>84</sup>

### **2.3. Identitas Nasional dalam Kesenian**

Di era pasca kemerdekaan seperti telah diuraikan terdahulu, pada tahun 1950–1966 Soekarno melaksanakan berbagai kegiatan kebudayaan dengan semangat nasionalisme yang menggebu dalam memimpin Indonesia untuk melepaskan diri dari citra penjajahan. Adanya konsep Nasakom (Nasionalisme, Agama dan Komunisme) berawal dari konsep politik Soekarno prakemerdekaan yang gigih mendesak bersatunya Nasionalisme, Islamisme dan Marxisme untuk perjuangan melawan penjajah dan mencapai kemerdekaan. Kemudian pada era Demokrasi Terpimpin, Soekarno kembali menyerukan persatuan tiga kekuatan tersebut dalam konteks politik baru yaitu untuk menjalankan revolusi yang belum selesai. Bagi Soekarno, musuh perjuangan yang baru dalam mengisi kemerdekaan adalah neokolonialisme-imperialisme di segala bentuk, baik di dalam dan luar negeri, termasuk dalam bidang kesenian.<sup>85</sup>

Selain itu Soekarno mengumandangkan Manipol (Manifesto Politik), pada pidato kenegaraan 17 Agustus 1959, berjudul “Penemuan Kembali Revolusi Kita”, yang merupakan penjelasan dan penegasan mengenai sistem Demokrasi Terpimpin dan Dekrit 5 Juli 1959. Manipol-Usdek disahkan sebagai Garis Besar Haluan Negara oleh MPRS melalui Ketetapan MPRS no.1/MPRS/1960, disosialisasikan dan dijadikan slogan oleh masyarakat melalui berbagai cara dan upacara. Slogan

---

<sup>84</sup> Lihat Rhoma Dwi Aria Yulianti dan Muhibdin M Dahlan, *Lekra tak Membakar Buku*, hlm. 391–2; dan Seno Joko Suyono dalam Arif Zulkifli dkk (eds.), “Pengantar: Lekra Anatomi Sebuah Gagasan” dalam *Lekra dan Geger 1965* (Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia bekerjasama dengan Tempo, 2014), hlm. xiii.

<sup>85</sup> Lihat Wagiono Sunarto, “Pemitosan dan Perombakan Mitos Soekarno dan Ideologinya dalam Karikatur Politik di Surat Kabar Indonesia pada Masa Demokrasi Terpimpin Sampai Akhir Kekuasaan Presiden Soekarno (1959–1967)”, Disertasi untuk memperoleh gelar Doktor dalam Bidang Ilmu Pengetahuan Budaya Program Studi Ilmu Sejarah Program Pascasarjana Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia, 2007 (belum diterbitkan), hlm. 135–7; dan Els Bogaerts, “Kemana Arah Kebijakan”, hlm. 255–8.

tersebut didengungkan di mana-mana dan dituliskan pada dinding rumah dan bangunan di seluruh Indonesia.<sup>86</sup>

“Indentitas Nasional” menjadi konsep pengembangan kesenian yang diketokkan pada tahun 1959. Dalam hal ini kesenian berorientasi nasionalisme.<sup>87</sup> Oleh Soekarno, kesenian populer dari Barat seperti musik pop dibatasi, ekspresi hiburan musik dan tari *Rock and Roll* dari film Bill Haley yang dianggap musik “ngak-ngik-ngok” (tidak bermutu) dilarang.<sup>88</sup> Upaya mengimbangi merebaknya tari pergaulan Barat, *dansa-dansi (Twist)*, pada sekitar tahun 1954, itu diwujudkan dengan tarian pergaulan bercorak Indonesia, *Serampang Dua Belas*. Tarian ini pada awalnya dikenal dengan nama *Pulau Sari* dan merupakan seni tari tradisional Melayu yang berkembang pada masa Kesultanan Serdang di Sumatera Utara (1723–1946). Pada sekitar tahun 1957–1958 tari *Pulau Sari* digarap kembali oleh Sauti Daulay (1903– 1963) bersama rekannya Oka Odram (1903–1961) menjadi *Serampang Dua Belas* untuk sarana pendidikan, dan Tengku Rajih Anwar (1900–1960) juga menggarap tarian tersebut untuk mengisi kehidupan kesenian di

<sup>86</sup> Lihat Wagiono Sunarto, “Pemitosan dan Perombakan”, hlm. 136–7; dan Els Bogaerts, “Kemana Arah Kebijakan”, hlm. 255–9.

<sup>87</sup> Pemikiran tentang perlunya menggalang persatuan nasional Indonesia telah diikrarkan sejak 28 Oktober 1928 dan mampu meresapi masyarakat Indonesia dari waktu ke waktu. Bukan hanya bagi para pelaku politik, melainkan mereka yang tidak berpolitik juga merasakan kebutuhan itu, termasuk para seniman tari. Lihat Edi Sedyawati, “Tari: Bidang Seni yang Paling Maju dalam Proses Pembentukan Kesatuan Nasional” dalam Muhamad Djir dkk. (eds.), *Evaluasi Dan Strategi Kebudayaan* (Depok: Fakultas Sastra Universitas Indonesia Kampus Universitas Indonesia, 1987), hlm. 236–51.

<sup>88</sup> Larangan tersebut dilakukan antara lain dengan cara razia dan penyitaan alat perekam dan kaset grup musik The Beatles, The Rolling Stones; razia rambut gondrong dan celana jeans jengki; para artis yang menyanyi dan bergaya ala Barat ditegur. Bahkan dalam pidatonya saat peringatan 17 Agustus 1965, Soekarno menyindir Koes Bersaudara yang dinilai kebarat-baratan dengan mengatakan, “Jangan seperti kawan-kawanmu Koes Bersaudara. Masih banyak lagu-lagu Indonesia, kenapa mesti Elvis-elvisan.” Sebelumnya, pada tanggal 1 Juli 1965 kakak beradik Tony, Nomo, Yon dan Yok (Koes Bersaudara) ditangkap sepasukan tentara dan dimasukkan penjara. Lihat Marwati Djoened Poesponegoro dan Nugroho Notosusanto, “Demokrasi Terpimpin”, hlm. 382; lihat juga Rhoma Dwi Aria Juliantri dan Muhibbin M Dahlan, *Lekra Tak Membakar Buku*, hlm. 38 dan 405; Hendra Sugiantoro, “Soekarno dan Kebudayaan Bangsa” dalam *Kedaulatan Rakyat*, Yogyakarta, Minggu, 30 Januari 2011, hlm. 2, resensi atas buku Nurani Suyomukti, *Soekarno: Visi Kebudayaan dan Revolusi Indonesia* (Yogyakarta: Ar-Ruzz Media, 2010); dan Julianti Parani, *Seni Pertunjukan Indonesia, Suatu Politik Budaya* (Jakarta: Nalar, 2011), hlm. 72–3 dan “Kemelayuan sebagai Jatidiri”, hlm. 43.

keratonnya.<sup>89</sup> Gaya tari *Serampang Dua Belas* ini oleh Soekarno dinilai indah dan tidak terlalu rumit, sehingga mudah dipelajari oleh orang di luar suku bangsa Melayu. Oleh karena itu, pada tahun 1959 *Serampang Dua Belas* diinstruksikan sebagai “Tari Nasional” (tari pergaulan Indonesia), dan dipertunjukkan di berbagai tempat dan kesempatan. Tarian ini cepat sekali menarik perhatian masyarakat, yang oleh Edi Sedyawati dikatakan bahwa barangkali karena sifatnya yang lincah, bergaya, dan penuh gelora. Selain itu, dorongan Pemerintah Republik Indonesia sangat berperan. Tarian itu diajarkan secara serempak di kota-kota besar Indonesia sehingga hadir semarak di sekolah-sekolah, di kampus-kampus, di perkumpulan-perkumpulan kesenian, dan di acara-acara pertemuan. Bahkan diselenggarakan pula sayembara *Serampang Dua Belas* tingkat nasional.<sup>90</sup>

Dalam upaya menunjukkan keberadaan Indonesia di mata dunia dan menciptakan suatu citra yang resmi mengenai identitas nasional suatu bangsa, Soekarno sering mengirimkan para seniman tari, musik, dan pedalangan ke luar negeri untuk mementaskan aneka tari dan musik tradisional daerah serta wayang<sup>91</sup> sebagai misi kesenian Indonesia. Di sisi lain, Soekarno juga mendorong terjadinya pembaruan dalam seni tari dan musik tradisional daerah menjadi lebih singkat, padat, dinamis dan busana tarinya menjadi lebih cerah.<sup>92</sup> Ini dimaksudkan agar seni tradisional daerah yang dikirim ke luar negeri ataupun yang dipertunjukkan di Istana Negara setiap perayaan 17 Agustus (juga dalam acara-acara kenegaraan

<sup>89</sup> Claire Holt, *Art in Indonesia*, hlm. 214; Julianti Parani, *Seni Pertunjukan Indonesia*, hlm. 32.

<sup>90</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Tari: Bidang Seni”, hlm. 248; Hasil wawancara dengan Edi Sedyawati di Jakarta, 11 November 2013.

<sup>91</sup> Jennifer Lindsay dalam tulisannya “Menggelar Indonesia di Luar Negeri” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T Liem (eds.), *Ahli Waris Budaya Dunia Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Lasaran, 2011), hlm. 226–27, menyebutkan bahwa misi-misi kebudayaan (kesenian) Indonesia pada zaman Soekarno merupakan suatu ekspresi rasa percaya diri dan kebanggaan nasional. Dalam misi tersebut seniman dikirim ke luar negeri sebagai perwakilan Presiden dan menerima sambutan diplomatik.

<sup>92</sup> Sebagai contoh, tari *Pakarena* dari Makassar yang semula berdurasi panjang ditata kembali oleh Andi Siti Nurhani Sapada (1929–2010) menjadi lebih singkat dan diiringi oleh pukulan kendang yang ritmik lembut namun dinamis. Lihat R. Anderson Sutton, *Pakkuru Sumange, Musik, Tari, dan Politik Kebudayaan Sulawesi Selatan* (Makassar: Ininnawa, 2013), hlm. 69. Selain itu, tari *Menanam Padi* dari Kalimantan Timur digarap menjadi tari *Giring-giring* oleh Ismet Mahakam dengan gerak yang lebih lincah dan kostum yang cerah menawan.

lainnya) bisa lebih menarik dan tidak membosankan dalam menampilkan keindonesiaan dengan kekayaan dan keberagaman keseniannya.<sup>93</sup> Untuk itulah, pada awal masa kemerdekaan, bentuk kesenian, jenis, dan penyajiannya harus disesuaikan dengan kebutuhan acara, situasi maupun kondisi yang baru. Pertunjukan-pertunjukan tradisional yang semula bersifat lokal dan hanya ditonton oleh masyarakat setempat, kemudian diangkat ke panggung nasional bahkan internasional.

Menumbuhkan rasa keindonesiaan yang bhineka tunggal ika setelah penyerahan kedaulatan tahun 1950, disadari oleh Soekarno bisa didekati melalui kesenian sebagai sarana pemersatu bangsa. Sejak tahun 1950-an hingga awal 1960-an, kemudian Soekarno menyelenggarakan pertunjukan kesenian “dari Sabang sampai Merauke” pada setiap perayaan Hari Kemerdekaan di istana Presiden (di panggung Istana Negara, atau di taman halaman antara Istana Negara dan Istana Merdeka, di Istana Bogor, maupun di Istana Olah Raga (Istora) Senayan dengan penonton di tribun yang mengitarinya). Acara pertunjukan yang dibawakan oleh grup-grup tari dari Jawa Tengah, Bali, Bandung, Padang, Medan, Makasar itu berupa rangkaian tarian daerah (sebagian tradisional daerah) yang telah digarap menjadi lebih singkat, padat dan dinamis, dan ditutup dengan nyanyian bersama melagukan “Rayuan Pulau Kelapa”. Dikatakan oleh Edi Sedyawati dalam tulisannya “Tari: Bidang Seni yang Paling Maju dalam Proses Pembentukan Kesatuan Nasional”, bahwa Presiden Soekarno ikut memberikan penilaian atas tarian-tarian yang akan ditampilkan dan tarian-tarian yang perlu digarap kembali oleh para seniman daerah, bahkan juga ikut memilih penari-penarinya. Dampak dari penampilan pertunjukan-pertunjukan tersebut yaitu, pertama, para hadirin yang terdiri dari pejabat-pejabat pemerintah dan tamu-tamu lain termasuk perwakilan diplomatik negara-negara sahabat serta undangan khusus dari dalam dan luar

---

<sup>93</sup> Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 221–52; Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda Baru untuk Panggung Baru” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.), *Ahli Waris Budaya Dunia Menjadi Indonesia 1950–1965* (Denpasar: Pustaka Larasan, 2011), hlm. 457–59. Juga hasil wawancara dengan Edi Sedyawati di Jakarta, 11 November 2013 dan Irawati Durban di Bandung, 21 Agustus 2015.

negeri, menjadi tahu bahwa Indonesia memiliki aneka tarian yang indah dari berbagai daerah, yang pada masa itu tidak mudah disaksikan dalam kesempatan sehari-hari. Kedua, adalah apa yang terjadi di belakang pentas, di mana para penari dari berbagai daerah saling menonton, mengenal, mengagumi, menghargai, dan saling belajar satu sama lain. Pengenalan dan apresiasi terhadap tari-tarian Indonesia yang beragam dan khas tersebut telah memupuk rasa bangga akan kebinekaan Indonesia dan menambah kecintaan pada seni tari daerah sendiri.<sup>94</sup> Selain itu wawasan mereka juga bertambah dan semua ini memberikan kontribusi yang sangat berarti bagi perkembangan kesenian pada tahun 1950 hingga 1960-an.

Kesempatan saling mengintip pertunjukan kenegaraan di Jakarta itu membuat para penari dan pemusik saling mengagumi hingga mendorong untuk mempelajari kesenian daerah lain. Nantinya, ketika mereka terlibat dalam satu rombongan untuk misi kesenian ke luar negeri, muncul kesempatan yang lebih leluasa untuk saling mengenal dan berinteraksi secara pribadi. Secara mendalam mereka juga berkesempatan mempelajari dan membawakan tari-tarian maupun menyanyikan lagu-lagu dari daerah lain di Indonesia. Inilah yang menumbuhkan kesadaran bahwa mereka adalah bagian dari bangsa Indonesia yang luas dan beraneka ragam.<sup>95</sup>

Soekarno melangkah kian kuat dalam upaya menumbuhkan rasa keindonesiaan melalui kesenian dengan mendirikan empat sekolah tinggi seni untuk memelihara dan mengembangkan kesenian: (1) Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) didirikan di Yogyakarta pada tahun 1949 dan merupakan perguruan tinggi seni pertama di Indonesia; (2) Konservatori Karawitan Indonesia (KKI) didirikan pada tahun 1950 di Surakarta, Jawa Tengah, agar semua kesenian daerah bisa berbaur bersama-sama, kemudian statusnya diubah menjadi Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) pada tahun 1964; (3) Sekolah Musik Barat yang

---

<sup>94</sup> Edi Sedyawati, “Tari: Bidang Seni yang Paling Maju”, hlm. 250; dan Edi Sedyawati, “Tari di Indonesia 1951–2000”, hlm. 167. Lihat juga Jennifer Lindsay “Menggelar Indonesia”, hlm. 223; dan Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 444. Selain hasil wawancara dengan Edi Sedyawati, di Jakarta, Agustus 2013.

<sup>95</sup> Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 226; dan Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 447.

didirikan di Jakarta dan dikendalikan oleh Dinas Kebudayaan. Ketiga lembaga tersebut didirikan sebagai upaya agar semua yang terlibat dalam lembaga tersebut akan berkontribusi pada pengembangan nasionalisme dan kesenian Indonesia; (4) Program pelatihan guru kesenian didirikan di Bandung pada tahun 1947 sebagai bagian dari Kampus Universitas Indonesia (UI) cabang Bandung. Sekolah tersebut kemudian dijadikan bagian dari Institut Teknologi Bandung (ITB) di tahun 1959. (5) Akademi Seni Musik (AMI) pada tahun 1961 yang merupakan peningkatan dari Sekolah Musik Indonesia (dibentuk 1952), dan Akademi Seni Tari (ASTI) pada tahun 1963.<sup>96</sup> Pendirian sekolah-sekolah tinggi seni ini merupakan warisan penting dari Soekarno pada periode 1945–1965.

#### **2.4. Kesenian Tradisional sebagai Sumber Penciptaan Karya Tari Baru**

Dalam Bab I telah diuraikan bahwa yang dimaksud dengan karya tari tradisional di Indonesia dalam penelitian ini adalah karya tari yang berasal dari masa lampau yang terwariskan secara turun-temurun sedikitnya dalam rentang tiga generasi serta diajarkan atau dipertunjukkan secara berulang. Hal ini yang membuat banyak karya tari masa lampau tetap bertahan hingga kini dan meski terdapat perubahan atau inovasi namun pada intinya tetap berpegang pada pola-pola serta aturan-aturan tradisi.

Dalam perkembangannya, karya tari tradisional di Indonesia dapat dibedakan antara karya tari tradisional klasik yang biasanya bertumbuh-kembang di keraton pada saat raja berkuasa, dan karya tari tradisional nonklasik yang umumnya bersifat kerakyatan yang bertumbuh-kembang di lingkungan masyarakat agraris dan pesisir. Berbicara mengenai seni tari klasik,<sup>97</sup> peranan keraton hampir

<sup>96</sup> Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia, Kebijakan Budaya Selama Abad Ke-20 Hingga Era Reformasi* (Jakarta: Yayasan Pustaka Obor, 2015), hlm. 103. Lihat juga Nunus Supardi, “Kebudayaan Pada Masa Orde Baru” dalam Taufik Abdulah dan AB Lapian (eds.), *Indonesia dalam Arus Sejarah*, Jilid 8, *Orde Baru dan Reformasi* (Jakarta: PT Ichtiar Baru van Hoeve atas kerjasama dengan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, 2012), hlm. 600.

<sup>97</sup> Menurut John Martin dalam bukunya *Introduction of the Dance* (New York: Dance Horizons, 1965), hlm. 113, istilah klasik berasal dari bahasa Latin *classici* yang dipakai oleh Aulus

tidak bisa dilepaskan mengingat di tempat itulah pertunjukan ini tumbuh dan berkembang sebagai suatu karya tari yang telah mencapai kualitas estetis yang tinggi. Dalam kualitas estetis tinggi tersebut terdapat ukuran-ukuran seperti: teknik gerak yang berpola, mempunyai standar tertentu dan mengikat, relatif rumit dan sulit dilakukan; koreografi yang digarap cermat; dan mempunyai kedalaman makna atau isi. Untuk mencapai aturan-aturan dan nilai-nilai estetis yang tinggi diperlukan perhatian dan pemeliharaan yang baik, penanganan yang cermat dan tertib, dan biaya yang tidak sedikit. Di masa lampau hanya para bangsawan dan raja yang bisa memenuhi syarat tersebut karena mereka termasuk golongan yang mampu dalam hal materi.

Di Pulau Jawa, tepatnya di keraton Surakarta dan keraton Yogyakarta, adalah tempat yang banyak melahirkan karya tari klasik dengan ciri-cirinya yang khas. Tari *Bedaya*, *Serimpi*, dan *Wayang Wong*<sup>98</sup> merupakan karya yang diperkirakan telah ada sejak zaman Mataram Islam (1586).<sup>99</sup> Adapun tari *Golek* dan

Gellius (130–180 AD), seorang penulis di zaman Romawi, untuk menyebut hasil-hasil karangan yang baik, berkualitas tinggi, di zaman Romawi yang kemudian disebutnya *scriptor classicus*. Pengertian klasik (*classic*) menurut *The Lexicon Webster Dictionary* adalah sesuatu yang dianggap sebagai contoh atau model yang nyaris sempurna. Menurut *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, klasik adalah sesuatu yang mempunyai nilai atau mutu yang diakui atau menjadi tolok ukur kesempurnaan yang abadi, tertinggi. Edi Sedyawati dalam “Jalan Perkembangan Tari di Indonesia” dalam *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Seri Esni No. 4 (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), hlm. 110–11 mengatakan bahwa tari tradisional klasik mempunyai ciri-ciri sebagai tari yang telah mengalami pengolahan dan penggarapan gerak secara terkembang, yang keindahannya disalurkan melalui pola-pola gerak yang telah ditentukan. Dalam kategori ini gerak telah dikembangkan dengan sengaja, melampaui kebutuhan minimal yang diperlukan oleh konteksnya. Dengan demikian geraknya dianggap sebagai seni yang mempunyai ukuran-ukuran tersendiri. Ciri penting lainnya ialah ukuran-ukuran keindahannya yang telah terbukti melampaui batas-batas daerah.

<sup>98</sup> Tari *Bedaya* adalah tari putri keraton yang ditarikan oleh tujuh atau sembilan putri dan bersifat sangat tenang, irama tarinya mengikuti pukulan-pukulan matra yang teratur dari irungan karawitannya. Beberapa tari *Bedaya* terutama yang ditarikan oleh sembilan penari putri dianggap keramat. Tari *Serimpi* adalah tari putri keraton yang ditarikan empat putri, bersifat sangat tenang dan irama tarinya mengikuti pukulan matra yang teratur dari irungan karawitannya, seperti halnya *Bedaya*. Tari *Serimpi* biasanya menggambarkan prajurit putri yang sedang berlatih perang. Adapun *Wayang Wong* adalah teater tradisional Jawa yang dimainkan pelaku-pelaku tanpa topeng dan merupakan peniruan atas wayang kulit, yaitu teater boneka yang dimainkan oleh dalang. Lihat Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta: Sinar Harapan), hlm. 4, 8; Soedarsono, *The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press), hlm 1–2; Clara Brakel Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa: Tradisi Surakarta dan Peristilahannya* (Jakarta: ILDEP RUL), hlm 46–9.

<sup>99</sup> Karya tari klasik Surakarta dan Yogyakarta pada hakikatnya mempunyai dasar yang sama karena keduanya berasal dari satu kerajaan yaitu Mataram. Munculnya Kasunanan Surakarta

*Klana (Klana Raja, Klana Alus, Klana Topeng)* diciptakan kemudian, dan tetap bertahan hingga masa pasca kemerdekaan.<sup>100</sup> Selain *Bedaya Ketawang* dari keraton Kasunanan Surakarta<sup>101</sup> yang dianggap sakral dan dipertunjukkan hanya pada saat penobatan raja dan ulang tahun penobatan raja (*tingalan jumenengan dalem*), terdapat *Bedaya-bedaya* lainnya yang bersifat nonsakral dan menghibur, di antaranya *Bedaya Duradasih, Bedaya Pangkur, Bedaya Sinom, Bedaya Gandrung Manis*, dan sebagainya.

Tari *Serimpi* juga merupakan karya tari klasik di keraton Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta yang beberapa di antaranya mempunyai sifat ritual seperti halnya tari *Bedaya*, namun sebagian lainnya menghibur. Nama-nama yang digunakan dalam tari *Serimpi* pun seringkali mengikuti atau sesuai dengan nama gending (lagu) yang mengiringinya misalnya *Serimpi Gambir Sawit* diiringi gending *Gambir Sawit*, *Serimpi Anglir Mendung* diiringi gending *Anglir Mendung*, *Serimpi Pandhelori* juga diiringi gending *Pandhelori*. Pada zaman kerajaan Mataram,

---

dan Kasultanan Yogyakarta merupakan akibat perjanjian *Giyanti* pada tahun 1755 yang memecahkan kerajaan Mataram menjadi dua. Lihat A.M. Hermin Kusmayati, “Tari Klasik” dalam Soedarsono (ed.), *Pengantar Apresiasi Seni* (Jakarta: Balai Pustaka, 1992), hlm.105.

<sup>100</sup> Meskipun karya-karya tari keraton dipertahankan sebagai milik keraton, namun Sultan Hamengku Buwana VIII (1880–1939) mendorong saudara-saudaranya, P.A. Surjadiningrat (wafat 1960) dan P.A. Tedjokoesoemo (1881–1973), membentuk kelompok tari “Kridha Beksa Wirama” (1918) di luar keraton untuk memasyarakatkan beberapa karya tari keraton (*Bedaya, Serimpi, Wayang Wong*). Di Surakarta, Sunan Paku Buwana X membuka Taman Hiburan Sriwedari dengan pertunjukan *Wayang Orang* (di keraton disebut *Wayang Wong*) setiap malam dan disambut gembira oleh masyarakat Surakarta dan sekitarnya (yang masih kuat berorientasi pada budaya keraton). Lihat Felicia Hughes-Freeland, Nin Bakdi Soemanto (ed.), *Komunitas Yang Mewujud, Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 2009), hlm. 73; Soedarsono dalam bukunya *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, hlm. 82–3 menambahkan bahwa apa yang dilakukan Sultan Hamengku Buwana VIII selain agar karya-karya tari keraton bisa dinikmati oleh seluruh lapisan masyarakat juga sebagai upaya untuk menghilangkan batas antara seni keraton dan seni rakyat.

<sup>101</sup> Di keraton Kasultanan Yogyakarta juga dikenal tari *Bedaya* yang dianggap sakral dan hanya dipertunjukkan saat penobatan raja serta ulang tahun penobatan raja (*tingalan jumenengan dalem*) yaitu *Bedaya Semang*, seperti halnya *Bedaya Ketawang* di Surakarta. Namun diperkirakan sejak tahun 1921, yaitu pada masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwana VIII (1880–1939), sudah tidak tercatat lagi adanya pementasan *Bedaya Semang*. Pada akhir tahun 1972–2002 karya tari ini direkonstruksi dan hasilnya dipertunjukkan pada 7 Oktober 2002 untuk acara peringatan penobatan Sultan Hamengku Buwana X yang ke-13, di Bangsal Kencono Keraton Yogyakarta. Lihat Theresia Suharti, *Bedaya Semang Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat, Reaktualisasi Sebuah tari Pusaka* (Yogyakarta: PT Kanisius, 2015), hlm. 6–7.

para penari *Serimpi* dan *Bedaya* bertugas pula sebagai *abdi dalem* (pegawai) yang membawa benda-benda upacara dan pusaka keraton.

Daerah-daerah di Indonesia, selain Surakarta dan Yogyakarta, yang juga mempunyai karya tari klasik karena pernah memiliki kerajaan besar, antara lain di Cirebon dikenal tari *Sinden Rimbe* di keraton Kanoman yang bentuk dan irama tariannya menyerupai *Bedaya* di keraton Surakarta, dan tari *Jayengrana* di keraton Kasepuhan. Di Sulawesi Selatan terdapat tari *Pajaga* di bekas kerajaan Luwu dan tari *Pakarena* di bekas kerajaan Gowa. Adapun Bali merupakan daerah di Indonesia yang juga banyak menghasilkan karya tari klasik, baik yang tumbuh-kembang di keraton (puri) maupun di pura, seperti drama tari *Gambuh*, *Wayang Wong*, bentuk-bentuk tarian *Topeng*, *Legong*, dan *Panyembrama*.<sup>102</sup>

Berbeda dengan karya tari klasik, karya tari rakyat hidup dan berkembang di kalangan rakyat yang biasanya berada di lingkungan agraris dan pesisir. Karya tari rakyat disusun untuk kepentingan rakyat setempat dan bisa dikatakan garapan gerak, pola lantai, irungan tari, kostum dan tata riasnya relatif sederhana karena yang ditekankan adalah nilai-nilai kebersamaan dan kepemilikan secara kolektif. Karya tari rakyat sering berfungsi sebagai tari upacara adat, atau sebagai kelengkapan sosial, dan juga sebagai hiburan dalam masyarakat. Selain itu ada sejumlah karya tari rakyat yang berkaitan dengan upacara-upacara ritual dan telah ada sejak zaman prasejarah.<sup>103</sup>

Karya-karya tari yang bisa dikategorikan sebagai karya tari rakyat dan berfungsi sebagai tari upacara ritual antara lain tari *Topeng* pada beberapa masyarakat di Indonesia seperti masyarakat suku Dayak di Kalimantan Timur (tari *Hudog*), masyarakat suku Batak di Sumatera Selatan (*Tortor Toping-toping* atau *Tortor Huda-huda*), masyarakat Bali (*Topeng Ket* dan *Barong*, di antaranya *Barong Bangkal*, *Barong Macan*, *Barong Lembu*, dan *Barong Asu*), dan masyarakat suku

<sup>102</sup> Soedarsono, *Djawa dan Bali: Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisionil* (Jogjakarta: Gadjah Mada University Press, 1972), hlm. 59–72; dan A.M. Hermin Kusmayati, “Tari Klasik”, hlm. 105–10.

<sup>103</sup> Lihat Soedarsono, *Djawa dan Bali*, hlm. 20; A.M. Hermin Kusmayati, “Tari Klasik”, hlm. 87–9.

Asmat di Papua (*Topeng Jipai*). Selain itu juga dikenal karya tari rakyat yang berfungsi hiburan dan biasanya merupakan tari pergaulan seperti tari *Tayub* di masyarakat Jawa Tengah dan Jawa Barat, tari *Ketuk Tilu* di Jawa Barat, tari *Gandrung* dan tari *Jejer* di Banyuwangi, tari *Lengger* dari Banyumas, tari *Lenso* di Maluku, tari *Pulai Sari* yang kemudian menjadi *Serampang Dua Belas* pada masyarakat Pesisir Melayu di Riau dan Sumatera Utara, tari *Maengket* dari Sulawesi Utara, dan lain-lain.<sup>104</sup>

Oleh sebagian seniman, karya tari tradisional sangat menggoda untuk dikembangkan lebih lanjut. Edi Sedyawati menyebut ini sebagai karya tari hasil pengembangan dari tradisi. Maksudnya adalah karya tari tradisional yang secara sadar dan sengaja digarap kembali karena adanya dorongan dari diri seniman untuk melakukan perubahan dan pembaruan; atau karena adanya dorongan dari pemerintah dan atau organisasi otoritas, atau pihak yang berpengaruh guna kepentingan tertentu. Namun bisa dikatakan bahwa perubahan atau pembaruan tersebut masih berada di ranah tradisi dan mempunyai kesinambungan yang kuat dengan bentuk tradisi sebelumnya. Dengan demikian karya tari semacam ini bisa disebut sebagai hasil pengembangan dari tradisi.

Pengembangan kreatif dari tradisi ini di ranah tari Indonesia sebenarnya telah lama berlangsung. Catatan menyebutkan, I Ketut Maria (kemudian lebih dikenal dengan nama I Mario, 1897–1978), seorang seniman terkenal dari Bali, pada tahun 1916 menggarap sebuah karya tari baru yang kemudian dipentaskan pada tahun 1925. Tarian tersebut dikenal dengan nama *Kebyar Duduk*. Selain itu Mario menggarap tari *Kebyar Trompong*, sejenis tari *Kebyar Duduk*, yang penarinya memainkan instrumen *trompong* saat menari. Karya tari dengan memainkan *trompong* sebelumnya sudah ada di desa Bantiran Bali, namun kemudian I Mario menggarap ulang karya tari tersebut sebagai karya baru dengan merespon gamelan *Gong Kebyar* yang bertempo cepat dan memiliki dinamika yang kaya, sehingga gerak tarinya pun menjadi lincah dan dinamis. Karya tari ini

---

<sup>104</sup> Edi Sedyawati, “Seni Pertunjukan” dalam *Indonesian Heritage* (Jakarta: Buku Antar Bangsa untuk Glorier International, Inc, 2002), hlm. 39–41.

sebagian besar dilakukan dalam posisi setengah duduk sambil berjinjit hingga akhirnya sepenuhnya duduk dengan kedua kaki menyilang (bersila).<sup>105</sup> Oleh karena karya baru I Mario tersebut sebagian besar masih tetap menggunakan pola dan teknik gerak tari Bali, diiringi gamelan Bali *Gong Kebayar*, dan kostum tarinya juga Bali, bisa dikatakan pembaruan itu masih berada di dalam ranah tradisi dan mempunyai kesinambungan yang kuat dengan bentuk tradisi sebelumnya.<sup>106</sup>

Catatan lainnya, pada tahun 1941, Sultan Hamengku Buwana IX (1912–1988) memprakarsai penggarapan tari *Golek Menak* yang idenya dipengaruhi oleh gerak wayang golek yang terbuat dari kayu. Ide tersebut kemudian digarap oleh pakar tari dan musik di keraton, antara lain KRT Purboningrat (1865–1955), Pangeran Suryobrongto (1914–1985), KRT Brongtongingrat (1933), dengan menggunakan unsur gerak karya tari tradisional klasik Yogyakarta dan meniru gerak *Wayang Golek (Menak)* yang patah-patah dan langkah kaki ringan. Karya ini dipertunjukkan pertama kali pada tahun 1943 dalam acara peringatan ulang tahun Hamengku Buwana IX. Dalam karya ini juga telah terjadi pembaruan, namun masih berada di dalam ranah tradisi yang dalam tulisan ini disebut sebagai karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi.

---

<sup>105</sup> Lihat Akashi Kapil, “Penari Mario dan Kebayar Duduk”, *Budaya*, No 7, Juli 1958, tahun ke-VII. Lihat juga Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*, hlm. 85 dan 241; Menurut Soedarsono, pada masa Pergerakan Nasional, gamelan *Gong Kebayar* dari Bali Utara yang sangat dinamis mulai diperkenalkan ke Bali Selatan, dan I Ketut Maria menggarap karya tari baru *Kebayar Duduk* dan *Kebayar Trompong* dengan merespons kedinamisan gamelan tersebut. Pada masa itu hampir seluruh masyarakat Bali mengenal babakan baru dalam sejarah seni pertunjukan, yaitu lahirnya sebuah gaya yang dikenal sebagai gaya *kekebyaran*; dan lihat juga Pande Made Sukerta, *Gong Kebayar Buleleng: Perubahan dan Keberlanjutan Tradisi Gong Kebayar* (Surakarta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press, 2009), hlm. 90–91.

<sup>106</sup> Sebuah tradisi bisa mengalami perubahan yang cukup berarti tetapi pendukung dan pewarisnya menganggap perubahan tersebut masih dalam ranah tradisi mereka, karena ada kesinambungan yang kuat antara bentuk pembaruan dengan bentuk tradisi sebelumnya. Tradisi berubah karena tidak lagi bisa memuaskan seluruh pendukungnya. Tradisi memberi peluang untuk diubah guna memenuhi kebutuhan pendukungnya, namun memerlukan tokoh-tokoh yang oleh Clifford Geertz sering disebut *intellectuals* untuk melakukannya. Lihat Clifford Geertz, *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*, diterjemahkan oleh Aswab Mahasin (Jakarta: Pustaka Jaya, 1981), hlm. 315–17; Lihat juga Robert Redfield dan Milton Singer, “The Cultural Role of Cities” dalam Richard Sennett (ed.), *Classic Essays on the Culture of Cities* (New York: Prentice-Hall, 1969), hlm. 217. Selain itu lihat Agnes DeMile, *The Book of the Dance* (New York: Golden Press, 1963), hlm. 48, dikutip dalam Joan Kealiinohomoku, “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” dalam Mariam Van Tuyl (ed.), *Impulse: Extesion of Dance, 1969–1970: Extensions* (San Fransisco: Impulse Publication, 1983), hlm. 26.

Menginjak tahun 1950-an, terutama pada era Demokrasi Terpimpin, karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi tetap berlanjut. Pelecutnya adalah Soekarno sendiri yang sangat menekankan pentingnya keindonesiaan dan kesatuan nasional sebagai kepribadian bangsa, yang juga berlaku dalam kesenian melalui perawatan dan pembinaan kekayaan seni pertunjukan tradisional yang sekaligus juga perlu dikembangkan untuk menemukan kebaruan dalam tari Indonesia, menjadi bentuk tari baru<sup>107</sup>. Melalui karya baru pengembangan dari tradisi ini diharapkan akan lebih mencerminkan keindonesiaan dari berbagai daerah yang tersebar di seluruh Indonesia.<sup>108</sup> Caranya, para seniman kemudian diminta menggarap kembali tari dan musik tradisional daerah mereka sehingga menjadi lebih singkat, padat, dinamis. Kostum tarinya pun digarap menjadi lebih cerah, berwarna-warni dan gemerlap.<sup>109</sup> Tari *Pakarena* dari Makassar, misalnya, yang semula berdurasi sekitar 40 menit, ditata kembali oleh Andi Siti Nurhani Sapada (1929–2010) menjadi lebih singkat (kurang lebih 10 menit), dan diiringi oleh pukulan kendang yang dinamis dan suling yang melengking, namun tampilan tarinya tetap terasa lembut dan anggun, dengan kostum yang cerah. Tari *Menanam Padi* dari Kalimantan Timur digarap menjadi tari *Giring-giring* oleh Ismet Mahakam dengan gerak yang lebih lincah dan kostum yang cerah menawan. Pada tahun 1952, Tjetje Soemantri (1892–1963) menggarap tari putri *Kukupu* menjadi sangat dinamis untuk ukuran karya tari putri Sunda yang cenderung gemulai. Tari *Kukupu* telah menarik perhatian Soekarno saat dipertunjukkan di Bandung pada Konferensi Asia-Afrika, 1955, dan sejak itu karya tari tersebut sering diikutsertakan

<sup>107</sup> Bentuk karya tari baru yang berangkat dari karya tari tradisional daerah di Indonesia tersebut pada masa itu kemudian lebih dikenal dengan sebutan karya tari kreasi baru. Dalam perkembangannya, karya tari kreasi baru di Indonesia juga dipengaruhi oleh tari modern dari Barat khususnya dari Amerika Serikat, lihat Soedarsono, “Tari Kreasi Baru” dalam Soedarsono (ed.), *Apresiasi Seni Pertunjukan* (Jakarta: Balai Pustaka, 1992), hlm. 111–6.

<sup>108</sup> Bahkan para seniman yang bertolak ke luar negeri sebagai peserta dari misi kesenian juga mempelajari dan membawakan karya-karya tari maupun menyanyikan lagu-lagu dari daerah lain di Indonesia yang bukan daerah mereka sendiri, agar mereka sadar sebagai bagian dari bangsa Indonesia yang luas dan beraneka ragam. Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 226, dan Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 447.

<sup>109</sup> Lihat Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 221–52; dan Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 457–9.

dalam misi-misi kebudayaan ke luar negeri. Tari *Legong* dan *Janger* dari Bali juga dibuat dalam versi-versi pendek. Bahkan ada karya tari baru yang digarap dari urutan-urutan gerak tari Aceh, Sumatera Timur, Tapanuli, Sumatera Barat dan Sumatera Selatan yang dinamai tari *Ragam Andalas*. Adanya karya tari baru yang berangkat dari tari tradisional daerah tersebut dimaksudkan agar tari-tarian yang dikirim ke luar negeri ataupun yang dipertunjukkan di Istana Negara setiap perayaan 17 Agustus (juga dalam acara-acara kenegaraan lainnya) seperti telah diuraikan, bisa lebih menarik dan tidak membosankan dalam menampilkan keindonesiaan dengan kekayaan dan keberagaman budayanya.<sup>110</sup>

Di awal tahun 1960-an, tepatnya tahun 1961, Departemen Perhubungan Darat, Pos, Telekomunikasi dan Pariwisata (PDPTP) di bawah pimpinan Mayor Jeneral TNI G.P.H. Djatikoesoemo (1917–1992), putra Sunan Paku Buwana X, yang menjabat sebagai menteri PDPTP, mengambil prakarsa mengadakan pertunjukan kolosal *Sendratari Ramayana Prambanan* (SRP) dengan membangun panggung di depan Candi Prambanan. Pertunjukan dari cerita klasik *Ramayana* ini dikonstruksikan sebagai salah satu atraksi bagi kepentingan pariwisata dan dilokasikan di ruang terbuka dan komersial untuk menampilkan identitas lokal yang bisa menarik turis. Dilihat dari konsep penciptaan tari, telah terjadi pembaruan di pertunjukan tersebut dengan tampilnya drama tari tradisional namun tanpa dialog verbal dan tembang (yang kemudian disebut sebagai sendratari, akronim dari “seni drama dan tari”) yang dibawakan dalam format kolosal oleh ratusan penari dan pemain gamelan di panggung prosenium yang berukuran akbar dengan penataan lampu panggung (*stage lighting*) yang disesuaikan dengan besaran panggung. Adapun dalam garapan gerak tarinya terjadi perpaduan antara karya tari klasik gaya Surakarta dan karya tari klasik gaya Yogyakarta yang dalam prosesnya sulit untuk

---

<sup>110</sup> Lihat Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 221–52; dan Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 457–9. Juga hasil wawancara dengan Andi Ummu di Jakarta, 12 Maret 2012, Irawati Durban Ardjo di Bandung, Agustus 2015, dan Wiwiek Sipala di Jakarta, 23 November 2015.

dipertemukan sehingga lahir sebuah gaya tersendiri yang bukan Surakarta dan bukan Yogyakarta, yaitu sebuah gaya khas Prambanan.<sup>111</sup>

Penata tari dalam *Sendratari Ramayana Prambanan* ini adalah Raden Tumenggung Koesoemakesawa (1909–1972) didampingi penata tari pembantu S. Ngaliman (1919–2002) untuk tarian putra, dan tarian putri oleh Ny. Djoko Suhardjo (1932–2006), ketiganya dari Surakarta. Penata karawitan adalah Kanjeng Raden Tumenggung Wasitodipuro (1909–2007) dari Paku Alaman, Yogyakarta, didampingi oleh Martopangrawit (1914–1986) dari Surakarta. Adapun Raden Mas Ngabehi Bambang Soemodarmoko (1922–2007) dari Surakarta mendapat tugas untuk menangani drama atau pengadeganan, dan kostum tari dirancang oleh seniman seni rupa Kusnadi (1921–1997) dari Yogyakarta.<sup>112</sup>

Dalam garapan baru *Sendratari Ramayana Prambanan* tersebut diciptakan pula karya tari baru untuk kebutuhan kelengkapan cerita, misalnya tari *Kijang* dan tari *Kelinci* yang menggambarkan perilaku kijang dan kelinci yang lincah, dan tari *Api* untuk menggambarkan kobaran api pada adegan pembakaran Dewi Sinta saat membuktikan kesuciannya. Ketiga karya tari ini sebelumnya tidak ada dalam karya tari tradisional Jawa dan pola gerak serta tekniknya merupakan pencarian baru di luar pola karya tari tradisional Jawa.<sup>113</sup> Meski demikian, ketiga karya tersebut masih tampak berada di dalam ranah tradisi dan tetap terasa mempunyai kesinambungan yang kuat dengan bentuk tradisi, sehingga menyatu dengan garapan *Sendratari Ramayana* tersebut.

---

<sup>111</sup> Edi Sedyawati, “Balet Ramajana di Prambanan” dalam *Trio*, No 11, Agustus 1961, hlm. 18–9; Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia dan Pariwisata* (Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia bekerjasama dengan artiline atas bantuan Ford Foundation, 1999), hlm. 144–8; Sal Murgiyanto, “Seni Tradisi Tidak Mati” dalam *Tradisi dan Inovasi Beberapa Masalah Tari di Indonesia* (Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2004), hlm. 14.

<sup>112</sup> Soedarsono, “Seni Pertunjukan”, hlm. 147.

<sup>113</sup> Wawancara dengan Retno Maruti, pelaku tari *Kijang Kencana* dalam *Sendratari Ramayana Prambanan* pada tahun 1962–1964, di Jakarta 2013.

## 2.5. Pengaruh Artistik: Lawatan ke Luar Negeri dan Kunjungan Misi Kesenian<sup>114</sup> Luar Negeri ke Indonesia

Penegasan sebagai bangsa yang berdaulat, sekaligus sebagai kepercayaan diri dan kebanggaan nasional, ditunjukkan oleh Soekarno dengan menjalin hubungan kebudayaan dengan luar negeri, sejak tahun 1951. Bagi Soekarno mengenalkan kesenian Indonesia, berarti juga mengenalkan Indonesia. Era itu disebut oleh Jennifer Lindsay sebagai era diplomasi budaya internasional. Tujuannya oleh Edi Sedyawati dikatakan untuk mengeratkan kerja sama antarnegara, yang dijiwai oleh semangat kebangkitan negara-negara Asia-Afrika.<sup>115</sup>

Di antara berbagai misi kesenian, Soekarno mengirim rombongan para seniman seni pertunjukan yaitu tari, musik, dan pedalangan. Pada tahun 1952, pemerintah mengirim sekelompok seniman dari Bali dan Jawa ke Ceylon (Sri Lanka) untuk mewakili Indonesia dalam “Colombo Exhibition”. Pada acara itu Indonesia tampil sebagai salah satu negara di antara negara-negara lain. Rombongan ini juga mampir di Singapura untuk menggelar pertunjukan. Masih di tahun yang sama, Soekarno juga mengirim misi kesenian ke Amerika Serikat dan Eropa, tahun 1954 ke Tiongkok, tahun 1955 ke Pakistan, dan seterusnya.<sup>116</sup>

Misi kesenian ke Tiongkok pada tahun 1954 tersebut merupakan misi resmi pertama yang dibiayai pemerintah Indonesia. Misi ini dirancang sebagai tur yang tampil untuk mempromosikan Indonesia, dan kemudian berlanjut dengan misi-misi kesenian lainnya ke berbagai negara. Dari hasil penelitian Jennifer Lindsay, yang ditulis dengan judul “Menggelar Indonesia di Luar Negeri”, program kesenian ke Tiongkok tersebut terdiri dari tari-tarian pendek dari berbagai daerah di Indonesia

<sup>114</sup> Penggunaan istilah untuk misi seni pertunjukan ke luar negeri tidak seragam. Istilah misi kebudayaan juga dipakai bagi delegasi-delegasi para pejabat yang dikirim untuk kunjungan-kunjungan perkenalan pada awal tahun 1950-an. Istilah misi kesenian kemudian lebih umum untuk rombongan-rombongan seniman seni pertunjukan dari para pejabat. Dalam tulisan ini penulis memakai istilah misi kesenian karena berkorelasi dengan kebijakan Soekarno dalam hal identitas nasional sebagai unsur kebudayaan, termasuk seni tari.

<sup>115</sup> Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 229; dan Edi Sedyawati, (2006). “Tari di Indonesia 1951–2000” dalam Philip Yampolsky (ed.), *Perjalanan Kesenian Indonesia Sejak Kemerdekaan: Perubahan dan Pelaksanaan, Isi dan Profesi* (Jakarta: Equinox), hlm. 167

<sup>116</sup> Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 226.

yang dibawakan oleh sepasang penari atau kelompok-kelompok kecil dengan diiringi pertunjukan musik secara langsung (*live music*), selain beberapa karya tari baru yang menggunakan gerakan-gerakan tradisional<sup>117</sup>, dan lagu-lagu Indonesia yang dinyanyikan bersama oleh seluruh anggota pertunjukan. Pada misi-misi kesenian berikutnya, program-program yang ditampilkan lebih beragam, lebih menuntut keahlian dari pendukungnya, dan daerah yang disertakan lebih bervariasi. Program-program tersebut menghadirkan kesenian Indonesia sebagai bagian dari dunia yang baru, muda, kreatif, dan bergerak dinamis.<sup>118</sup> Dengan demikian misi kesenian 1950-an dan awal 1960-an adalah cerminan kekayaan budaya Indonesia yang melimpah.

Pada tahun 1950-an, selain Indonesia banyak mengirim seniman-seniman ke luar negeri sebagai bagian dari misi-misi kesenian, kemudian Indonesia juga menerima banyak kunjungan dari seniman-seniman asing baik pada tingkat pemerintah resmi maupun tur-tur yang diatur oleh Lekra. Selain itu juga hadir grup-grup kesenian yang lebih kecil yang dibiayai oleh kedutaan-kedutaan asing dan organisasi-organisasi kebudayaan. Kebanyakan misi kesenian resmi Indonesia ke luar negeri mengundang balasan ke Indonesia dari negara-negara yang dikunjungi, atau kebalikannya misi kesenian Indonesia merupakan perjalanan balasan dari kunjungan seniman-seniman luar negeri atau kepala negara. Adapun misi-misi kesenian Indonesia yang lebih kecil atau yang waktu kunjungannya lebih singkat biasanya merupakan bagian dari keikutsertaan Indonesia dalam festival atau ajang-ajang kesenian internasional. Meski demikian, misi-misi kesenian resmi yang dikirim ke luar negeri atas inisiatif pemerintah Indonesia, tujuan utamanya adalah untuk mendukung kegiatan diplomatik Indonesia. Pada tahun 1950-an saat

<sup>117</sup> Dalam tulisannya, Jennifer Lindsay memakai istilah “koreografi kontemporer yang menggunakan gerakan-gerakan tradisional” sebagai salah satu genre tari program kesenian ke Tiongkok. Dalam tulisan ini penulis menggantinya menjadi “karya tari baru yang menggunakan gerakan-gerakan tradisional”. Ini karena Lindsay tidak menjelaskan apa yang dimaksud dengan istilah “koreografi kontemporer” dalam tulisannya tersebut. Dengan demikian, jika penulis konsisten dengan batasan arti kontemporer dalam penelitian ini, maka istilah “karya tari baru” lebih tepat untuk digunakan dalam konteks tersebut.

<sup>118</sup> Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 226; Juga hasil wawancara dengan Edi Sedyawati di Jakarta, November 2013 dan Irawati Durban Ardjo di Bandung, Agustus 2015.

Indonesia membuka kedutaan-kedutaan di luar negeri misalnya, misi kesenian menjadi semacam bagian dari pernyataan kehadiran diplomatik, terutama di negara-negara sosialis baru atau di negara-negara yang baru merdeka. Di samping itu, misi-misi kesenian seringkali juga diutus saat hubungan politik Indonesia dengan negeri tujuan mengalami keretakan.<sup>119</sup>

Melalui berbagai kesempatan mengikuti kunjungan ke luar negeri dalam misi-misi kesenian, muncul kesan-kesan menarik dan mendalam dari para peserta baik sebagai pemimpin rombongan ataupun sebagai seniman. Bahkan kesan menarik dan mendalam tersebut kemudian memberi dampak dalam sikap berkesenian maupun proses kreativitas. Prof. Dr. Prijono (1907–1969)<sup>120</sup> yang memimpin misi kesenian tahun 1954 ke Tiongkok, sebagai contoh, saat tiba di Jakarta mengutarakan keagumannya tentang seni-seni istana dan literatur klasik dihargai sebagai produk dari “karya seni Tiongkok kreatif”.<sup>121</sup> Selanjutnya, dalam kedudukannya sebagai Menteri Pendidikan dan Kebudayaan dalam Kabinet Djuanda (1957–1959), Prijono mendukung kuat kesenian-kesenian daerah, sejauh kesenian itu dimanfaatkan untuk kesadaran nasional. “Kesadaran nasional harus lebih tinggi dari kesadaran apa pun, lebih tinggi dari kesadaran suku”, ungkapnya dalam suatu pidato di tahun 1959.<sup>122</sup>

Untuk kepentingan pengiriman misi kesenian Indonesia ke negara-negara sosialis seperti ke Vietnam, Tiongkok maupun Korea Utara, karya-karya tari tradisional daerah digarap ulang menjadi lebih pendek, padat, dinamis dengan tema kerakyatan yang sesuai dengan karya-karya tari yang ada di negara tujuan. Tari

<sup>119</sup> Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 234–8.

<sup>120</sup> Prof. Dr. Prijono (1907–1969) adalah seorang Jawa dari Yogyakarta, penari Jawa klasik yang memperoleh gelar doktor bidang sastra dari Universitas Leiden. Menjadi Dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia sejak tahun 1950 hingga menjadi Menteri Pendidikan dan Kebudayaan pada kabinet Djuanda tahun 1957. Ia bertahan pada posisi tersebut hingga enam kabinet berikutnya, yaitu sampai Maret 1966. Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 238–9.

<sup>121</sup> Kekagumannya ini dimuat dalam sebuah artikel *Harian Rakyat* dan *Merdeka*. Lihat Prof. Prijono, “Nasional dalam Bentuk Sosialis dalam Djawa”, *Harian Rakyat* 21 Oktober 1954; dan “Kesan-kesan Prof. Dr. Prijono tentang Kunjungannya di RRT”, *Merdeka*, 21-10-1954 (bagian pertama) dan 22-10-1954 (sambungan).

<sup>122</sup> Lihat Herbert Feith and Lance Castles (eds.), *Indonesian Political Thinking, 1945–1965*, (Ithaca/London: Cornell University Press, 1970), hlm. 328–9; lihat juga Jennifer Lindsay, *Op.Cit.*, 239.

*Nelayan, Batik, Tenun, Menanam Padi, Pergaulan Anak Muda* adalah sebagian contoh dari karya-karya tari yang dikirim ke negara-negara sosialis. Bahkan karya tari dari daerah Jawa Tengah yang menampilkan adegan perkelahian antara *Buto Cakil* (tokoh raksasa yang berkarakter kasar dan beringas) dengan Srikandi (tokoh kesatria yang berkarakter halus namun pemberani dan gesit) diberi interpretasi baru yang “progresif” sebagai kekuatan kemajuan yang ingin melenyapkan kekuatan-kekuatan lama yang bersifat feodal atau imperialisme.<sup>123</sup>

Dampak lain adanya pengiriman misi kesenian ke luar negeri dan adanya hubungan yang baik dengan negara-negara yang dikunjungi, di tahun 1956–1957 terpilih empat seniman Bali (I Wayan Likes, Ni Nyoman Artha, I Wayan Badon, dan I Wayan Mudana) untuk mengajar tari Bali di *Dance Academy*, Beijing. Para seniman ini kemudian membawa pulang pengalaman mereka selama di luar negeri ke sekolah-sekolah, pusat-pusat, dan perkumpulan-perkumpulan seni di Indonesia, dan kemudian juga mengembangkan karya tari yang sesuai untuk kunjungan-kunjungan berikutnya dan di ajang-ajang seni nasional.<sup>124</sup> Lebih lanjut, masih dalam tulisannya “Menggelar Indonesia di Luar Negeri”, Jennifer Lindsay menambahkan bahwa perjalanan ke luar negeri telah membuat banyak seniman bisa melihat secara lebih segar apa yang terjadi di dalam dunia seni di negeri mereka sendiri. Mereka mulai mencari rumusan peran yang tepat untuk kesenian tradisional, apakah akan mengaitkannya dengan kondisi revolusioner Indonesia, atau memasukkannya dalamnya kesadaran nasional, ataukah justru keduanya sekaligus.<sup>125</sup> Dalam misi kebudayaan pertama ke Tiongkok tahun 1954, para seniman muda dari Indonesia juga berbicara atau menulis tentang pengalaman mereka. Susanti (salah seorang penari Jawa klasik Yogyakarta), misalnya, berbicara mengenai Akademi Tari di Beijing sebagai suatu model untuk sekolah tari di

<sup>123</sup> Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 248.

<sup>124</sup> Lihat Berita Kebudayaan, *Budaya* 7-7 (Juli 1958), hlm. 296, Lihat juga Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, 249. Dalam tulisannya di sini Lindsay menambahkan, “Para seniman yang mengajar di Beijing tersebut mengembangkan *repertoire* yang sesuai untuk tur-tur berikutnya. Ini merupakan aspek yang penting, namun kurang diakui dalam perkembangan seni pertunjukan di Indonesia sekarang ini.”

<sup>125</sup> Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 249

Indonesia yang saat itu sedang digagas akan dibuka di Yogyakarta. Bagong Kussudiardja dan Wisnoe Wardhana juga menulis betapa mereka terkesan dengan status dan pendapatan para seniman yang tinggi, perhatian yang diberikan negara untuk meningkatkan dan melindungi kesenian tradisional, dan para seniman yang belajar di akademi-akademi diminta oleh negara untuk menggelar pertunjukan di pabrik-pabrik, kota-kota dan pelosok kampung di seluruh Tiongkok. Hal penting lainnya, para seniman di Tiongkok dijamin masa depannya oleh negara dengan bekerja sebagai guru. Dalam tulisan mereka tersebut, Kussudiardja dan Wardhana juga tergugah dengan keberadaan kesenian tradisional dan ekspresi seni yang lebih kontemporer berjalan beriringan, dan ekspresi-ekspresi kedaerahan bisa menjadi ekspresi nasional.<sup>126</sup>

Lainnya adalah Irawati Durban Ardjo (lahir 1943), salah satu penari Sunda dari Bandung yang banyak mengikuti misi kesenian Indonesia ke luar negeri. Ia menuliskan pengalamannya bahwa saat ke luar negeri bukan hanya menari untuk menunjukkan kekayaan kesenian Indonesia, tetapi juga berkesempatan untuk menonton pertunjukan-pertunjukan di negara-negara yang dikunjungi. Pertunjukan yang ditontonnya antara lain karya tari rakyat Eropa Timur (di Cekoslovakia, Polandia, Hongaria), orkestra dengan lagu-lagu klasik ciptaan para komposer terkenal dunia seperti Mozart dan Beethoven (di Hongaria), balet klasik dengan cerita *Swan Lake* (di Moskow-Rusia), sirkus kelas dunia (di Leningrad, Rusia), tari *Perut* (di Mesir) dan sebagainya. Di samping itu, para seniman juga mengunjungi tempat-tempat penting, seperti gedung pertunjukan (dengan panggung, lampu, efek panggung yang lengkap), museum, istana, peninggalan sejarah, misalnya piramid, patung-patung, lukisan dan lain-lain. Kunjungan ini telah menyadarkan Irawati akan keberagaman karya seni di dunia dan keindahan yang universal.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> Lihat Bagong Kussudiardja, “Kesan-kesan Perlawatan ke RRT, *Budaya* 4-1 (Januari, 1955) hlm. 2–12; dan Wisnoe Wardhana, “Tari dan Opera di RRT, *Budaya* 4-5 (April–Mei, 1955), hlm. 187–190. Lihat juga Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 250.

<sup>127</sup> Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 448–50; dan hasil wawancara di Bandung, Agustus 2015.

Edi Sedyawati (lahir 1938), yang tampil sebagai penari pada misi kesenian tahun 1961 ke Uni Soviet, RRC, Korea Utara, dan Vietnam Utara, menulis surat panjang ketika melakukan perjalanan pertama ke Uni Soviet. Surat yang dimuat di rubrik “Taman Remaja” majalah *Trio* yang terbit di Jakarta itu berisi penggambaran kegiatan pada sesi-sesi latihan dan perjalanan ke negara tersebut sebelum melanjutkan ke Cina.<sup>128</sup> Ia juga menulis tujuan utama misi-misi kesenian adalah untuk mengeratkan kerja sama antarnegara yang saat itu dijawi semangat kebangkitan negara-negara Asia-Afrika. Isi dari misi-misi tersebut berupa aneka kesenian daerah yang juga dipergelarkan di acara Tujuh Belas Agustusan di Istana Presiden. Pertunjukan karya-karya tari tersebut sering disertai pula dengan nyanyian kerongcong oleh penyanyi-penyanyi terkemuka zaman itu.

Hal yang perlu dicatat dari kegiatan misi kesenian ke luar negeri adalah kesempatan berkumpulnya para seniman dari berbagai bangsa di belakang panggung pertunjukan sehingga terjadi perkenalan dan pertukaran pengetahuan. Momen kecil itu sesungguhnya mempunyai arti sangat besar karena “Menjadi Indonesia” antara lain terbentuk melalui proses semacam ini yang menghasilkan saling kenal dan saling menghargai antarbangsa, antarseniman. Pengaruhnya kemudian menyentuh kalangan seni lebih luas sehingga muncul kesadaran adanya berbagai perbedaan gaya seni.<sup>129</sup> Tulisan Sedyawati tersebut di atas menyingkapkan mengenai bagaimana pentingnya nasional dan internasional berinteraksi di dalam tur-tur misi kesenian. Rasa menjadi Indonesia dan kesadaran keberadaan dirinya sebagai bagian dari suatu bangsa yang besar, ditumbuhkan melalui interaksi satu dengan lainnya ketika mewakili bangsa di dalam konteks kancah internasional.<sup>130</sup>

Kedatangan grup-grup kesenian dari luar negeri ke Indonesia (antara lain ke Bandung), sebagai kunjungan balasan, di antaranya adalah grup “Bayanihan” dari Filipina, grup tari dari Tiongkok, Vietnam dan Korea Utara. Itu semua menambah lengkapnya pengetahuan dan pengalaman menonton, yang di kemudian hari

<sup>128</sup> Edi Sedyawati, “Surat Edi Sedyawati dari Perjalanan”, *Trio*: 27–8. (Diakses dari fotokopi, tanggal tidak diketahui).

<sup>129</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Tari di Indonesia 1951–2000”, hlm.166–70.

<sup>130</sup> Lihat Jennifer Lindsay, “Menggelar Indonesia”, hlm. 249.

mempengaruhi idealisme, cita-cita dan sikap Irawati Durban Ardjo dalam berkesenian, sekaligus mendorong kreativitasnya untuk menggarap ulang maupun mencari bentuk baru pada penataan karya tari Sunda.<sup>131</sup>

Contohnya, Irawati Durban Ardjo terinspirasi membuat karya tari Sunda menjadi lebih dinamis, ekspresif, dan rampak jika ditarikan berkelompok. Tari *Merak* karya Tjetje Soemantri tahun 1955 misalnya, digarap kembali oleh Ardjo antara lain dengan membuat langkah *keupat Merak* berupa gerak burung pada tangan, kepala dan badan dengan nuansa Bali, balet dan Sunda; di awal *trisik* (berjalan kecil-kecil di atas jari kaki) dimasukkan gerak balet *pirouette* (gerak berputar dalam satu langkah); dan di akhir *trisik* dimasukkan unsur gerak tari *Burung Kaswari* dari Afrika. Di samping itu Ardjo juga mengadopsi gerak dari karya tari modern Amerika pada bahu penari sambil membentangkan ekor merak sebagai akhir langkah *trisik*, selain diselipkan pula sikap kepala pada balet untuk menguatkan watak anggun dan angkuh dari burung merak. Ardjo pun mengubah beberapa bagian dari kostum tari *Merak* agar memesona ketika berada di panggung karena pengaruh melihat kostum karya-karya tari di beberapa negara sosialis yang indah dan gemerlap. Jika kostum tari *Merak* Soemantri gambaran merak tampak pada sayap saat terbang yang ditampilkan penari *trisik* sambil memegang sayap, maka yang ingin ditonjolkan oleh Ardjo dari merak adalah pada ekornya yang bila dikembangkan menjadi sumber pesona burung tersebut. Motif bulu merak tampak pada bahu-dada dan badan; motif ekor merak tampak jelas pada kain, dan bentuk ekor merak yang setengah lingkaran tampak bila dimekarkan membentang di kedua tangan penari pada setiap *trisik*. Adapun jambul merak ditampilkan pada *singer*

---

<sup>131</sup> Dampak menonton pertunjukan ataupun melihat dapur seni di luar negeri menginspirasi grup tari Viatikara (1964), grup tari di Bandung tempat Irawati Durban Ardjo bergabung, untuk berlatih olah tubuh secara intensif sebelum berlatih gerak tari keseluruhan. Kegiatan ini biasa dilakukan oleh para penari Thailand sehingga mereka mampu melakukan gerak tari yang sulit dengan disiplin yang ketat. Selain itu Irawati D. Ardjo terinspirasi membuat karya tari Sunda menjadi lebih dinamis, rampak, dan ekspresif jika ditarikan berkelompok. Karya tari garapan Irawati D. Ardjo tersebut kemudian sering dipertunjukkan di berbagai tempat oleh grup Viatikara. Lihat Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 445–461; Juga hasil wawancara dengan Irawati Durban Ardjo, di Bandung, Agustus 2015.

(hiasan kepala) yang bergelombang, melengkung tinggi dengan tiga jambul di puncaknya.<sup>132</sup>

Pengaruh misi-misi kesenian ke luar negeri, baik ke negara sosialis maupun nonsosialis, dan datangnya grup-grup kesenian ke dalam negeri telah memberikan kesempatan pada para seniman untuk berdialog tentang seni dan bangsa, dan pengalaman perbandingan yang mendorong mereka untuk berpikir tentang kesenian di Indonesia dalam kerangka nasional. Selain itu, para seniman memperoleh contoh model bagi pengembangan kesenian di dalam negeri, mengenai apa yang tepat untuk ditiru maupun apa yang sebaiknya dihindari. Ditambahkan pula oleh Jennifer Lindsay bahwa hal yang terakhir ini telah mengakibatkan para seniman semakin beragam pandangannya tentang keberadaan dan perkembangan kesenian Indonesia.

## **2.6. Barat sebagai Tempat Berekspresi dan Berorientasi**

Pembaruan yang benar-benar mengarah pada terciptanya tari modern di Indonesia baru muncul setelah koreografer-koreografer muda mulai bergaul dengan tari modern dari Barat. Gerakan tari modern yang awalnya muncul di Eropa Barat dan Amerika Serikat telah berjalan selama tiga generasi. Generasi pertama memusatkan perhatiannya pada kesan pribadi dan gaya individual penata tari. Generasi kedua mencoba mencari dan menemukan landasan baru dalam teknik tari, dan generasi yang ketiga selalu berupaya mencari gagasan baru pada setiap karyanya.

Beberapa koreografer Indonesia dipengaruhi oleh pembaruan tari di mancanegara, meskipun pada awalnya sebagian masih menggarap karya tarinya bertolak dari salah satu gaya tari tradisional, dan biasanya yang paling dikuasainya. Jodjana (1893–1972), penari Jawa-Yogyakarta yang menetap di Belanda (1914–1972), adalah penari Indonesia yang pada tahun 1930-an bersama dengan koreografer modern dari Eropa Barat dan Amerika Serikat seangkatannya

---

<sup>132</sup> Irawati Durban Ardjo, “Tari Sunda”, hlm. 455–6; Juga hasil wawancara dengan Irawati Durban Ardjo, di Bandung, Agustus 2015.

menciptakan karya-karya tari baru yang seluruhnya digarap untuk mewujudkan kesan pribadi terhadap tema tertentu. Di tahun 1930-an itu Jodjana telah menggarap dan mempertunjukkan karya-karyanya di Eropa Barat yang oleh media massa dan pengamat tari di Eropa karyanya mendapat pujian dan mereka menyebutnya sebagai “tari modern berbasis Jawa” karena memadukan elemen karya tari tradisional Jawa dan India dan digarap menjadi karya tari baru. Disebutkan pula di media massa bahwa dalam salah satu karya terbaiknya, *Topeng Mas*, Jodjana bergerak lembut dan membuat wajahnya seperti topeng, menyiratkan ketenangan jiwa yang menunjukkan kemampuannya dalam mengontrol segala bentuk emosi, seperti halnya kualitas gerak dan ekspresi dalam karya tari Jawa. Karya tari ini diiringi piano yang dimainkan oleh istrinya.<sup>133</sup> Dalam perjalanan kariernya, ia menjadi penari sangat terkenal di Eropa pada tahun 1930–1950-an dan didekati oleh penari terkenal (Anna Pavlova, penari balet Rusia), koreografer (Josephine Baker), pemusik (Pablo Casals), juga beberapa aktor, pelukis dan politikus terkenal yang berpengaruh saat itu.<sup>134</sup>

Devi Dja yang sangat menguasai seni tari Jawa dan Bali adalah contoh lain yang disambut baik di berbagai tempat di Asia, Eropa dan Amerika Serikat. Matthew Isaac Cohen dalam tulisannya berjudul “Devi Dja Goes Hollywood” menyebut Devi Dja sebagai agen transnasional di wilayah artistik lintas budaya. Devi Dja sanggup menyerap tari modern Barat yang ketika digabungkan dengan tradisional Bali dan Jawa muncullah pertunjukan hibrid.<sup>135</sup>

Patriotisme Devi Dja tergambar pada buku *Gelombang Hidupku Devi Dja dari Dardanella* karangan Ramadhan KH, di mana dalam sekapur sirih buku tersebut S.I. Poeradisastra mengatakan: “Bukankah ketika keadaan ekonomi Dewi

<sup>133</sup> Harry A. Poeze, *Di Negeri Penjajah, Orang Indonesia Di Negeri Belanda 1600–1950* (Jakarta: KPG bekerja sama dengan KITLV, 2008), hlm. 250.

<sup>134</sup> Trisno Sumardjo, “Sedikit Tentang Jodjana” dalam *Indonesia*, Majalah Kebudayaan No. 9 TH. III, September 1952, hlm. 8–21; Marcel Bonneff dan Pierre Labrousse, “Un Danseur Javanais en France: Raden Jodjana (1893–1972)”, *Archipel 54, Etudes interdisciplinaires sur le monde insulindien* (Paris: Association Archipel, 1977), hlm. 225–42.

<sup>135</sup> Matthew Isaac Cohen, *Performing Otherness, Java and Bali on International Stages, 1905–1952* (London: Palgrave Macmillan, 2010), hlm. 175. Lihat juga Aneka, no 16, Th V, 1 Agustus 1954, hlm. 14.

Dja mencapai nadir, ia justru membantu KIM (Komite Indonesia Merdeka) ..... Padahal kalau Dja mau melacurkan dirinya kepada kepentingan politik Belanda, sebagai propagandis ia sepuluh kali lebih efektif ketimbang propagandis-propagandis Belanda”.<sup>136</sup> Devi Dja tidak luntur ketika ia harus memenuhi tuntutan komersial di pentas internasional.

Devi Dja bukan seniman puritan yang mempelajari seni tari dari keraton atau lembaga-lembaga kebudayaan formal seperti pura, melainkan ia mempelajari seni tari selama bertahun-tahun dari perjalanan-perjalanan panjang di Indonesia, Asia dan kemudian melanglang dunia. Kemampuannya menyerap berbagai kesenian di berbagai belahan dunia tersebut membuatnya otentik secara etnologis dan menghasilkan kemeriahan dalam pertunjukannya – yang terakhir inilah yang membuat Hollywood tertarik padanya.

Setelah Perang Dunia II, Indonesia dianggap sebagai kawasan penting dalam politik kebudayaan global dan menjadi perebutan pengaruh internasional. R. Burt menyatakan bahwa kebijakan politik luar negeri Amerika Serikat memandang seni dan kebudayaan (termasuk tari) bisa dimanfaatkan untuk memperkuat pengaruh kekuasaan dalam kancah global, termasuk Indonesia. Dengan demikian, bukan tanpa perhitungan ketika pemerintah Amerika Serikat mengirim Martha Graham Dance Company untuk berpentas di Jakarta dan Asia pada 1955. Pengiriman Martha Graham tersebut merupakan bagian dari kebijakan politik luar negeri Amerika Serikat dan diplomasi kebudayaan yang digarap oleh Kementerian Luar Negeri.<sup>137</sup> Ditulis oleh Sal Murgiyanto dalam tesisnya, Graham terpesona bisa berpentas di Jakarta meskipun ia diberi tahu situasi politik sedang memanas dan pemerintah Indonesia cenderung memusuhi Amerika. Ternyata pula, karya tari Graham yang dipertunjukkan selama tiga hari di Gedung Kesenian Jakarta

<sup>136</sup> S.I. Poeradisastra, “Sekapur Sirih” dalam Ramadhan KH, *Gelombang Hidupku, Dewi Dja dari Dardanella* (Jakarta, Sinar Harapan, 1982), hlm. 10.

<sup>137</sup> Lihat Burt, R. *Alien Bodies: Representation of Modernity, ‘Race and Nation in Early Modern Dance* (London and New York: Routledge, 1998); Prevots N., *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998); Helly Minarti, “Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes and Discourse” disertasi untuk memperoleh gelar Ph.D di Department of Dance University of Roehampton, London-UK, 2014 (belum diterbitkan), hlm. 12–13.

ditambah satu hari demonstrasi teknik tari di Gedung Olah Raga Jakarta diterima dengan baik oleh penonton. Sambutan penonton tersebut menunjukkan bahwa Indonesia tak terpisahkan dari gelombang modernitas internasional.<sup>138</sup>

Pada tahun 1950-an muncul nama Seti-Arti Kailola (lahir 1919), Bagong Kussudiardja (1928–2004) dan Wisnoe Wardhana (1929–2002) yang terinspirasi oleh gaung generasi kedua tari modern di Barat yang diwakili oleh Martha Graham. Tahun 1952, selama 11 bulan, Seti-Arti Kailola belajar tari modern di Martha Graham School of Contemporary Dance, di New York, Amerika Serikat. Ia merupakan perempuan Indonesia pertama yang memperoleh pengalaman mempelajari tari modern di sana. Saat pulang ke Indonesia, ia menetap di Jakarta dan mendirikan sekolah tari bernama Sutalagati, ‘Sekolah Seni Gerak’, yang mengajarkan teknik tari modern gaya Martha Graham yang dipadu dengan unsur-unsur gerak tari Bali dan Jawa yang pernah dipelajarinya.

Tahun 1957, Kailola kembali ke Amerika untuk memperdalam teknik tari modern di Graham School dan juga sempat belajar di Connecticut College School of the Dance dengan beasiswa dari Rockefeller Foundation. Di sana ia bertemu dengan dua penari Indonesia lainnya, Bagong Kussudiarja dan Wisnoe Wardana. Kedua penari yang menguasai karya tari Jawa klasik gaya Yogyakarta itu juga memperoleh beasiswa dari Rockefeller Foundation untuk belajar tari modern di Amerika pada Connecticut College School of the Dance dan Martha Graham School of Contemporary Dance.

Di kemudian hari, setelah kembali ke Indonesia, hanya Kailola yang tetap setia menyajikan dan mengajarkan tari modern dengan teknik dan gaya Martha Graham, sedangkan Kussudiardja dan Wardhana hanya memanfaatkan beberapa unsur teknik dan gaya Graham. Selanjutnya, kedua pria penari itu mengembangkan teknik dan gaya masing-masing sebagai ungkapan jati diri secara individual. Kussudiardja juga menyerap berbagai teknik tari dari daerah-daerah di Indonesia

---

<sup>138</sup> Lihat Sal Murgiyanto, “The Influence of American Modern Dance on Contemporary Dance of Indonesia”, MA Thesis, University of Colorado, 1976, hlm. 7; lihat juga Subagyo Pr (Pr/k-2), “Kunjungan Martha Graham 20 Tahun Silam” dalam *Sinar Harapan*, 13 September 1974.

dalam berlatih maupun membuat karya baru, yang hasilnya bisa disebut sebagai tari modern Indonesia pada masa itu.<sup>139</sup>

Bagong Kussudiardja adalah sosok yang melakukan lompatan dari tradisionalisme ke modernisme dengan tetap menggenggam penguasaannya yang hebat atas karya tari tradisional. Sebelumnya ia telah digembleng dalam olah tari Jawa klasik gaya Yogyakarta di Krida Beksa Wirama (KBW) selama bertahun-tahun dan merupakan penari yang baik dengan bakat besar. Oleh Soedarsono dikatakan bahwa Kussudiardja sangat piawai bila menarikan tokoh yang dinamis, agresif, dan nakal, misalnya menarikan Hanuman dalam wiracarita *Ramayana*, atau Burisrawa dalam lakon dari *Mahabarata*. Melalui peran-peran agresif dan kaya gerak yang ditarikannya, membuat Kussudiardja mempunyai peluang untuk menunjukkan kreativitasnya dan bisa mengekspresikan gairahnya untuk bergerak bebas. Semua ini merupakan bagian dari pelampiasan atas kegelisahannya dalam proses menunjukkan jati diri dalam menggarap karya tari.<sup>140</sup> Sampai pada suatu saat ia mengungkapkan perasaan terbelenggunya ketika ia harus bergerak dalam patokan-patokan ketat yang digariskan karya tari tradisional.

“Terus terang, saya suka gelisah. Proses menentukan diri sendiri itulah yang selalu hendak saya cari ..... ketika saya melukis, saya selalu merasa terlibat sepenuhnya dalam proses pencarian diri. ....Lha, selama ini saya menekuni tari, disuruh menarikan Hanuman, tokoh kera dalam kisah pewayangan Ramayana kok hanya seperti itu terus, dengan bentuk-bentuk yang memiliki patokan pasti ..... Tidak berubah. Kenapa? Bentuk-bentuk ekspresi tarian Hanuman yang kerap saya tarikan itu adalah ekspresi dari peninggalan nenek moyang saya. Dan bukan ekspresi saya. Bila kemudian saya merasa bahwa ekspresi saya adalah hasil refleksi dari pencarian diri saya, maka saya pun tentunya mesti bisa menuangkan apa yang tengah saya gagas. Menuangkan apa yang sedang saya gelisahkan ..... Lha mengapa saya tidak boleh begitu? Mestinya boleh. Dan seharusnya bisa. Bahkan saya akan merasa tolol sekali bila saya tidak bisa berbuat sebagaimana nenek moyang saya ..... Itulah pertanyaan yang senantiasa menggelitik saya. Sehingga saya bertubi-tubi harus menjawabnya. Dan jawabannya tetap sesuatu yang konkret, berkarya”<sup>141</sup>.

---

<sup>139</sup> Edi Sedyawati, “Tari di Indonesia”, hlm. 168.

<sup>140</sup> Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia*, hlm. 243

<sup>141</sup> Bagong Kussudiardja, *Bagong Kussudiardja, Sebuah Autobiografi* (Yogyakarta: Bentang Intervisi Utama bekerja sama dengan Padepokan Press, 1993), hlm. 110–1.

Dalam disertasi Sal Murgiyanto yang berjudul “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers”, diulas hal Kussudiardja pada Bab II berjudul “Bagong Kussudiardja: In Search of Individual Expression”, bahwa arah pembaruan Kussudiardja selalu ditujukan untuk pencarian pada ungkapan jati diri yang individual.<sup>142</sup> Itu dilakukannya sebelum berangkat ke Amerika, ia sudah menggarap tari baru, *Kuda-kuda* (1954), *Batik* (1955), dan *Layang-layang* (1955), yang tema tarinya diangkat dari lingkungan kehidupan sehari-hari yang sangat dekat dan akrab di sekelilingnya. Menurut Kussudiardja, tari *Batik* dan *Layang-layang* diciptakan sebagai jawaban dan jalan keluar atas langkanya jenis karya tari tunggal. Tari *Batik* menggambarkan orang yang sedang asyik membatik dan tari *Layang-layang* melukiskan orang yang bermain layang-layang.<sup>143</sup> Masih menurutnya, tari *Layang-layang* geraknya sederhana demikian juga dengan kostum dan iringannya. Meski tetap menggunakan beberapa unsur gerak karya tari tradisional Jawa, tetapi gerak ini telah digarap menjadi baru yang dipadu dengan gerak tari Bali, Sumatera, Cina dan India. Kostumnya tidak seperti kostum karya tari Jawa pada umumnya, hanya menggunakan celana sebatas dengkul, baju tanpa lengan, sebuah selendang yang diikatkan di pinggang dan gelang kaki yang bisa menimbulkan bunyi kerincing untuk memainkan ritme, memperkuat dinamika dan memberikan suasana gembira. Iringan karya tarinya hanya terdiri dari ketipung, *kentongan* dan kendang besar.

Pada titik inilah Kussudiardja melakukan penyimpangan terhadap patokan-patokan tertentu yang digariskan karya tari tradisional. Sebagaimana dinyatakan Murgiyanto, Kussudiardja melakukan pembaruan untuk mengungkapkan jati diri yang individual. Pembaruan tersebut adalah penyimpangan dari karya lama (tradisional) untuk terwujudnya karya tari baru. Dalam karya baru terkandung

<sup>142</sup> Sal Murgiyanto, “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers”. Ph.D Thesis submitted to the Department of Performance Studies in School Art and Science, New York, 1991, hlm. 109–10.

<sup>143</sup> Konon karya tari dalam bentuk karya tari tunggal ini diilhami oleh penampilan abdi-pelawak Pentul dalam drama tari Jawa *Topeng Panji*. Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia*, hlm. 244.

ekspresi artistik sebagai cap jati diri, sebagai penanda karya cipta seorang individu bernama Bagong Kussudiardja.

Ketika tari *Kuda-kuda* disuguhkan pada tahun 1954 dan tari *Batik* serta *Layang-layang* pada tahun 1955, muncul reaksi dan berbagai komentar positif maupun negatif terutama dari kalangan seniman tari senior. Karya Kussudiardja tersebut dipuji bahwa meskipun merupakan karya baru namun tetap menggunakan unsur gerak dan musik tradisional. Namun ada pula yang mencerca sebagai telah merusak unsur kesenian tradisional yang telah ada, lengkap dan mapan menjadi garapan yang primitif.<sup>144</sup>

Sekembalinya ke Indonesia dari Amerika, 1958, Kussudiardja membuka wadah latihan yang ia beri nama Pusat Latihan Tari (PLT) Bagong Kussudiardja (Maret 1958),<sup>145</sup> dan mengajarkan teknik tari modern Graham kepada murid-muridnya serta menggarap karya tari yang diwarnai beberapa teknik dan gaya Graham. Karya-karyanya kemudian kentara menyerap pelajaran yang telah diterimanya di Amerika. Tari *Layang-layang*, yang ia garap ulang pada tahun 1959, tampak menggunakan beberapa teknik Graham.<sup>146</sup> Karyanya yang lain, bertajuk *Derita*, menyerupai karya tari Graham berjudul *Lamentations*, yaitu karya tari tunggal dengan penari memakai kain berbentuk tabung sehingga yang tampak hanya tangan dan kaki. Namun waktu belajar yang pendek, kurang dari satu semester, tidak cukup baginya untuk mampu memindahkan teknik tari modern Graham kepada para penari. Oleh karena itu Kussudiardja memilih kembali memadukan teknik gerak kaya tari Jawa, Sunda, dan Bali.

---

<sup>144</sup> Lihat Rustopo (ed.), *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STST-PRESS), hlm. 60–62; Bagong Kussudiardja, *Bagong Kussudiardja*, hlm. 153–4.

<sup>145</sup> Pusat Latihan Tari (PLT) Bagong Kussudiardja pada tahun 1978 berganti nama menjadi Padepokan Seni Bagong Kussudiardja, yang dibangun di desa Kembaran, Bantul. Lihat “Para Perintis Tari Indonesia Modern” dalam Edi Sedyawati (ed.), *Indonesian Heritage, Seni Pertunjukan* (Jakarta: Buku Anak Bangsa untuk Grolier Indonesia, Inc, 2002), hlm. 113

<sup>146</sup> Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia*, hlm. 243; dan hasil menyaksikan pertunjukan tari *Layang-layang* hasil rekonstruksi Padepokan Seni Bagong Kussudiardja, dalam acara Pembukaan Lokakarya Kuratorial yang diselenggarakan Akademi Indonesian Dance Festival (IDF) bekerja sama dengan Pusat Kebudayaan Koesnadi Hardjasoemantri (PKKH) Universitas Gajah Mada di Yogyakarta, 23 November 2015.

Proses kreatif Kussudiardja terus berlangsung dengan adonan artistik dari berbagai pengalaman yang telah direguknya di dalam maupun luar negeri. Di kemudian hari ia dikenal sebagai guru dan penata tari dengan ratusan karya termasuk drama tari. Karya-karyanya sering memadukan unsur karya tari dan musik dari beberapa daerah di Indonesia: Jawa Tengah, Bali, Jawa Barat, dan Kalimantan Timur. Karya Tari garapannya banyak diterima masyarakat Indonesia karena ia dipandang mampu menggali dan memanfaatkan kekayaan seni negerinya sendiri dengan format baru.

Wisnoe Wardhana yang dilahirkan pada tahun 1929 adalah putra Pangeran Suryodiningrat, pendiri organisasi kesenian (sanggar) Jawa gaya Yogyakarta, Krida Beksa Wirama (KBW). Ia sejak kecil dan selama bertahun-tahun belajar karya tari Jawa klasik gaya Yogyakarta di sanggar KBW sebelum mengikuti pelatihan singkat bersama Kussudiardja di Martha Graham School. Dalam bukunya *Seni Pertunjukan di Era Globalisasi*, Soedarsono menyebutkan bahwa pemberian beasiswa bagi Wardhana didasari oleh pertimbangan bahwa selain karena Wardhana sangat piawai dalam membawakan tokoh-tokoh gagah pada pergelaran *Wayang Wong* gaya Yogyakarta, ia juga memiliki bakat sebagai penari yang kreatif dan sebagai penata tari. Ia telah menggarap sendratari jauh sebelum istilah “sendratari” muncul sebagai genre baru, yaitu drama tari tanpa dialog verbal yang pada tahun 1961 menandai pergelaran *Ramayana* di Candi Prambanan.<sup>147</sup>

Kembali ke Indonesia dari Amerika, Wardhana mendirikan Sekolah Tari Kontemporer Wisnoe Wardhana (Contemporary Dance School Wisnoe Wardhana – CDSW), dan menggarap karya tari antara lain: *Introspeksi*, *Nada Irama*, *Pesona Canda*, *Yoga Prana*, *Bhineka Tunggal Ika*, dan sebagainya. Di kemudian hari, seperti halnya Kussudiardja, Wardhana dikenal juga sebagai guru dan penata tari yang baik dan produktif, dan telah menghasilkan ratusan karya tari tunggal, duet, berkelompok, maupun drama tari. Namun dalam tahap berikutnya, ia lebih banyak

---

<sup>147</sup> Lihat Soedarsono, *Seni Pertunjukan Indonesia.*, hlm. 246–7.

menekuni bidang pengajaran dan pendidikan, dan meraih gelar doktor dari Institut Keguruan dan Ilmu Pendidikan (IKIP) Yogyakarta, tempat ia juga mengajar.

Dengan ulasan tentang seniman Seti-Arti Kailola, Bagong Kussudiardja dan Wisnoe Wardhana tampak jelas ketiga seniman tari tersebut adalah pelopor-pelopor awal yang menyemaikan karya tari modern di Indonesia tanpa mencampakkan estetika tradisional yang justru merupakan kekuatan mereka. Selain itu pencantuman nama pribadi untuk sekolah tari yang didirikan Kussudiardja dan Wardhana merupakan sebuah isyarat kesadaran mereka akan tuntutan modernisme. Kedua koreografer tersebut juga membakukan teknik geraknya masing-masing seperti yang dilakukan Martha Graham.<sup>148</sup> Pada generasi seniman tari di Indonesia berikutnya, penggenggaman estetika tradisional yang dilakukan Kussudiardja dan Wardhana terus berlangsung dalam mengarungi wilayah penciptaan karya tari baru.

---

<sup>148</sup> Sal Murgiyanto, “Menyoal Makna”, hlm. 6.

## **BAB III**

### **SENI TARI DI TAHUN 1966–1987: DUKUNGAN PEMERINTAH TERHADAP ASPIRASI SENIMAN**

Di era pemerintahan Soeharto, prioritas ditekankan pada stabilitas keamanan, pertumbuhan ekonomi dan pemerataan. Hal ini berimbas pada ekspresi kesenian untuk berkarya tanpa campur tangan pihak mana pun sejauh tidak mengganggu stabilitas keamanan. Di era ini Pemda DKI Jakarta membangun PKJ-TIM pada tahun 1968. Dengan adanya pusat kesenian yang berfasilitas memadai pada masa itu PKJ-TIM memberikan daya tarik besar bagi seniman tari untuk mementaskan berbagai karya yang sebelumnya tidak terfasilitasi secara layak di tempat-tempat pertunjukan yang sudah ada.

Kurasi pertunjukan di PKJ-TIM dilakukan oleh DKJ yang selain mempunyai wewenang di bidang artistik juga wewenang anggaran untuk program. Kehadiran penonton mempunyai level yang sama pentingnya dengan program-program yang dipilih. Berbagai wahana publikasi dibuat untuk memberi tahu masyarakat dengan harapan hadir di berbagai program. Pemberitaan kepada masyarakat juga dilakukan oleh media massa sebelum dan sesudah program berlangsung.

#### **3.1. Kebijakan Kebudayaan di Era Soeharto (1966–1998): Kebebasan Bereksresi dan Kelembagaan**

Indonesia memasuki babak baru setelah gagalnya Gerakan 30 September (G30S), 1965. Hal pokok yang dihadapi pemerintahan baru di bawah pimpinan Soeharto pada hakikatnya adalah keamanan dan ekonomi. Oleh sebab itu, struktur politik dalam negeri pada tahun 1966 mengalami perubahan besar-besaran. Golongan militer – Angkatan Bersenjata Republik Indonesia (ABRI) – tampil di arena papan atas kekuasaan politik dan bertugas sebagai penjaga stabilitas keamanan.<sup>149</sup> Di tahun 1966 itu pula Presiden Soeharto (1921–2008) bersama sejumlah ahli ekonomi melakukan pemulihan roda perekonomian. Dalam kebijakan

---

<sup>149</sup> Yahya A Muhaimin, *Bisnis dan Politik, Kebijaksanaan Ekonomi Indonesia 1950–1980* (Jakarta: Lembaga Penelitian Pendidikan dan Penerangan Ekonomi Sosial LP3ES, 1990), hlm. 215.

ekonomi, perhatian khusus adalah pada produksi pangan (terutama beras) dan sandang, serta mendorong masuknya modal asing terutama di sektor industri dan pertambangan dengan memanfaatkan sumber-sumber daya alam.<sup>150</sup>

Jika dominasi ideologi politik yang pada era sebelumnya disuarakan dengan jargon-jargon politik, seperti “politik adalah panglima” atau “politik adalah panglima kebudayaan”, dan di bidang kesenian dielukan “seni untuk rakyat”, maka pada era Soeharto ideologi tersebut dikikis habis. Arah pemerintahan diganti dengan ideologi yang bersih dari paham komunisme. Khususnya di bidang kesenian, kebebasan berekspresi dan berkarya tanpa bimbingan dan arahan partai-partai politik pun dicanangkan dan para seniman bebas menggauli perkembangan kesenian di negara-negara Barat, seperti Amerika Serikat. Pendekatan seni “modern” dan “kontemporer” dengan melakukan pencarian dan ungkapan yang orisinal mendapat kesempatan luas untuk berkembang,<sup>151</sup> yang oleh sebagian seniman dilakukan tanpa meninggalkan kekayaan seni tradisional yang dimiliki berbagai suku bangsa di Indonesia.

Guna menjaga stabilitas politik, ideologi antikomunisme diimplementasikan secara efektif oleh pemerintah di bawah kepemimpinan Presiden Soeharto, yang juga disebut Orde Baru, melalui pendekatan politik kekuasaan dan kebudayaan. Kampanye ideologi antikomunisme diwujudkan dengan pelarangan karya-karya seni yang, menurut versi pemerintah, berafiliasi dengan Partai Komunis Indonesia (PKI). Sebut saja beberapa, dalam bidang seni sastra, Pramudya Ananta Toer, sastrawan yang dituduh prokomunis dan dianggap sebagai juru bicara Lekra, ditahan serta bukunya dilarang beredar. Di bidang seni pertunjukan, tari *Jejer* dari Banyuwangi dan *Reog* dari Ponorogo selama beberapa tahun dilarang berlatih dan berpertandingan hanya karena seni pertunjukan rakyat tersebut

---

<sup>150</sup> Anne Booth dan Peter Mc Cawley, “Perekonomian Indonesia Sejak Pertengahan Tahun Enampuluhan” dalam Anne Booth dan Peter McCawley (eds.), *Ekonomi Orde Baru* (Jakarta: Lembaga Penelitian, Pendidikan dan Penerangan Ekonomi dan Sosial, 1990), hlm 1.

<sup>151</sup> Lihat Nunus Supardi, “Kebudayaan Pada Masa Orde Baru” dalam Taufik Abdulah dan AB Lapian (eds.), *Indonesia dalam Arus Sejarah, Jilid 8, Orde Baru dan Reformasi* (Jakarta: PT Ichtiar Baru van Hoeve atas kerjasama dengan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, 2012), hlm. 599.

di tahun 1960-an dikuasai oleh Lekra atau sering diminta berpentas oleh Lekra. Film “Anak Perawan di Sarang Penyamun”, diangkat dari novel Sutan Takdir Alisjahbana, dilarang beredar karena pemain utamanya, Bambang Hermanto, aktor yang pada tahun 1960-an dianggap dekat dengan golongan kiri.<sup>152</sup> Bahkan sesudah 19 tahun meletusnya G30S, tepatnya tahun 1984, pemerintah masih merasa perlu memproduksi film berjudul “Pengkhianatan G30S/PKI” karya Arifin C Noer, yang kemudian setiap tahun hingga tahun 1997 ditayangkan di TVRI sebagai propaganda rutin untuk mengingatkan masyarakat terhadap bahaya komunisme bagi bangsa Indonesia.<sup>153</sup>

Pada era pemerintahan Soeharto (1966–1998), tepatnya sejak tahun 1968, mulai digelar rencana-rencana pembangunan jangka pendek, jangka menengah, dan jangka panjang. Penanganan kebudayaan pun dilakukan dengan pengembangan kelembagaan. Pada tingkat pusat disusun struktur baru dengan menempatkan para direktur jenderal eselon I yang dipimpin seorang menteri dalam organisasi suatu departemen. Pada Departemen Pendidikan dan Kebudayaan dibentuk Direktorat Jenderal Kebudayaan dengan Prof. DR. Ida Bagus Made Mantra (1928–1995) sebagai Direktur Jenderal Kebudayaan yang pertama, 1968–1978. Direktorat Jenderal ini membawahi Direktorat Kesenian, Direktorat Permuseuman, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Direktorat Pembinaan Penghayat Kepercayaan kepada Tuhan Yang Maha Esa, Pusat (Pembinaan dan Pengembangan) Bahasa, Pusat Penelitian Arkeologi Nasional, dan sebuah unit pelaksana teknis di pusat, yaitu Museum Nasional.<sup>154</sup>

Prof. DR. Ida Bagus Made Mantra sebagai Direktur Jenderal Kebudayaan (1968–1978) kemudian merintis taman budaya dan museum negeri di provinsi-

<sup>152</sup> Lihat Bisri Effendi, “Kesenian Indonesia, Pertarungan Antar Kekuasaan (Sebuah Pengantar) dalam *Kebijakan Kebudayaan di Masa Orde Baru* (Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Kemasyarakatan dan Kebudayaan - LIPI dengan The Ford Foundation, 2001), hlm. 663–4; Goenawan Mohamad, *Kesusasteraan dan Kekuasaan* (Jakarta: Pustaka Fidaus, 2003), hlm. 106; Rachmi Diyah Larasati, *The Dance That Makes You Vanish, Cultural Reconstruction in Post-Genocide Indonesia* (Minneapolis: The University of Minnesota, 2003), hlm. 88–93.

<sup>153</sup> Wijaya Herlambang, *Kekerasan Budaya Pasca 1965: Bagaimana Orde Baru Melegitimasi Anti-Komunisme Melalui Sastra dan Film* (Jakarta: Gajah Hidup, 2013), hlm. 211.

<sup>154</sup> Lihat Nunus Supardi, “Kebudayaan Pada Masa Orde Baru”, hlm. 600.

provinsi di Indonesia sebagai bentuk pengembangan institusional. Kedua instansi tersebut mempunyai tugas untuk menjaga, mengembangkan dan menampilkan hasil-hasil budaya yang masih hidup dan dirasakan relevan di masing-masing daerah. Taman-taman budaya dan museum-museum itu diharapkan bisa menjadi etalase seni budaya yang ada di daerah serta manajerialnya menjadi tanggung jawab pemerintah daerah setempat. Selanjutnya sarana-sarana tersebut dimanfaatkan pula untuk ajang integrasi kegiatan antarprovinsi, dengan berbagai program, kegiatan, dan tanggung jawab yang telah ditetapkan oleh Direktorat Jenderal Kebudayaan.<sup>155</sup>

Sebelum berdirinya taman budaya dan museum negeri di provinsi-provinsi, telah terlebih dahulu diberdayakan lembaga kesenian di daerah. Di Surakarta didirikan Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) pada akhir tahun 1968. Di tahun itu pula (1968) di Jakarta Gubernur Daerah Khusus Ibukota Jakarta Raya,<sup>156</sup> Ali Sadikin (1927–2008), bersama para seniman dan budayawan membangun lembaga seni-budaya, Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM).

Selanjutnya PKJT diprogramkan sebagai bagian dari “Rencana Pembangunan Lima Tahun” (Repelita) tahap kedua di tahun 1970-an.<sup>157</sup> Tugas utama PKJT adalah sekitar pembinaan dan pengembangan kesenian terutama seni tradisional, yaitu menggali dan merevitalisasi berbagai bentuk seni tradisional: “repertoar” tari klasik Surakarta, “gending-gending ageng”, naskah-naskah lakon, serta pengetahuan dan praktik pedalangan.

Sesuai dengan langkah-langkah Ida Bagus Mantra dalam membentuk pusat kesenian di berbagai ibu kota provinsi di Indonesia, sebuah pusat kesenian didirikan

<sup>155</sup> Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia, Kebijakan Budaya selama Abad ke-20 Hingga Era Reformasi*, Edisius Riyadi Terre (penerj), (Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2015), hlm. 237–45.

<sup>156</sup> Selanjutnya Pemerindah Daerah Khusus Ibukota Jakarta Raya dalam disertasi ini ditulis DKI Jakarta atau Jakarta saja, sesuai penamaan Pemerintah Daerah tersebut sesudah pemerintahan Ali Sadikin.

<sup>157</sup> Dalam *Ringkasan Repelita II 1974/75-1978/79* (Jakarta: Departemen Penerangan R.I, 1975), hlm 81, 83, Bab “Kebudayaan Nasional”, Sub-Bab IV “Program dan Sasaran: Pendidikan dan Pengembangan Kesenian” disebutkan tentang pengembangan pusat-pusat pembinaan pendidikan kesenian; pengembangan dan pembentukan pusat-pusat kebudayaan di provinsi; melakukan persiapan ke arah pendidikan Wisma Seni Budaya; pengembangan lokakarya-lokakarya seni; dan menciptakan suatu sistem penghargaan yang merangsang penciptaan baru dalam kesenian.

di Bali pada tahun 1972. Pusat kesenian yang diberi nama Pusat Kebudayaan Bali secara teratur bisa mendatangkan pengunjung dan memberikan kontribusi bagi kebangkitan kesenian tradisional.

Kembali ke PKJT yang dipimpin oleh penari Jawa dan pemikir kesenian Drs. Sedyono Djojokartika (Gendhon) Humardhani (1923–1983)<sup>158</sup>, pada tahun 1976 bukan saja melakukan penggalian dan pelestarian berbagai bentuk seni pertunjukan lama, tetapi juga merevitalisasi seni tradisional dan penciptaan karya-karya baru, termasuk karya tari, dengan bahan tradisi namun berorientasi masa kini.<sup>159</sup> PKJT ini merupakan cikal bakal berdirinya Taman Budaya Surakarta pada tahun 1978.

Di Jakarta, seiring dengan pembangunan PKJ-TIM, dibentuklah Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pada 7 Juni 1968 yang bertugas menyusun dan melaksanakan program pembinaan kesenian di PKJ-TIM. PKJ-TIM merupakan wadah untuk berbagai proses penciptaan dan penyajian kesenian baik lokal, nasional dan internasional, yang bersifat tradisional, modern maupun kontemporer. Lebih lanjut DKJ pada tahun 1970 menyarankan gubernur membentuk Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) untuk menyiapkan seniman terdidik sebagai bagian dari program regenerasi, dan membentuk Akademi Jakarta (AJ) yang bertugas memandu perkembangan kebudayaan di Tanah Air. Pendirian PKJ-TIM sebagai sarana berkesenian merupakan wujud dari ideologi kebebasan berekspresi, salah satu ideologi yang didengungkan dalam kebijakan kebudayaan Soeharto.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Pada kurun waktu cukup lama yaitu pada 1968–1983, Drs. Sedyono (Gendhon) Humardhani yang memiliki pengalaman dan wawasan seni yang luas, memimpin Akademi Seni Karawitan (ASKI) dan PKJT. Melalui kepemimpinan Gendhon kedua lembaga itu, PKJT dan ASKI, hadir dengan karya-karya seni tradisional “baru” yang lebih dinamis, mulai dari yang menyiratkan identitas tradisi sampai dengan yang modern-kontemporer. Lihat Rustopo (ed.), *Gendhon Humardhani Pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STSI Press, 1991), hlm. vii–viii

<sup>159</sup> Lihat Sal Murgiyanto dalam [https://www.facebook.com/note.php?note\\_id=279571111109](https://www.facebook.com/note.php?note_id=279571111109), “Tari, Wayang dan Gamelan Seabad Lewat”, diunduh 15 September 2013. Pada saat menjadi Pimpinan PKJT (1970–1983), Sedyono D. (Gendon) Humardani juga menjadi Ketua Presidium Akademi Seni Karawitan Indonesia di Surakarta (ASKI) pada tahun 1972–1975, dan kemudian menjadi Ketua ASKI di tahun 1975–1983.

<sup>160</sup> Oleh Tod Jones dinyatakan, “Di TIM, para seniman mengeksplorasi kebudayaan asli dengan kebebasan yang baru ditemukan untuk mengubah dan menafsirkan kebudayaan-kebudayaan itu tanpa memperhatikan imperatif politik Demokrasi Terpimpin, dalam proses menarik penonton

Telah diuraikan, pembangunan kebudayaan pada era Soeharto di antaranya melalui upaya pengembangan kelembagaan, termasuk lembaga kesenian. Lembaga pendidikan kesenian yang telah dibentuk oleh Soekarno merupakan warisan penting bagi seniman Indonesia untuk memelihara kesenian yang sudah ada dan mengembangkannya, selain juga untuk menghasilkan seniman professional. Pada era Soeharto visi, misi, dan tujuannya dilanjutkan bahkan dikembangkan. Di Yogyakarta, Akademi Seni Rupa (ASRI) ditingkatkan statusnya menjadi Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia (STSRI) “ASRI” untuk bisa menghasilkan sarjana seni rupa di atas derajat akademi pada tahun 1968. Selain ASRI juga berdiri Akademi Seni Musik (AMI) yang merupakan peningkatan dari Sekolah Musik Indonesia dan Akademi Seni Tari (ASTI). Di tahun 1973, pimpinan ketiga lembaga tersebut berembuk untuk melebur menjadi lembaga yang lebih luas cakupannya di bidang seni dan lebih besar kewenangannya sesuai ketentuan-ketentuan perguruan tinggi. Dari hasil pertemuan pimpinan ketiga lembaga tersebut, berdirilah Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta sebagai hasil fusi dari ketiga lembaga pendidikan itu di tahun 1984. Perguruan tinggi seni yang sudah berstatus institute ini dilengkapi pula dengan program studi seni media rekam, yang kemudian berbentuk fakultas.

Di Surakarta, Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR) yang statusnya sudah diubah menjadi Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI), pada tahun 1988 berfusi dengan Konservatori Tari Indonesia (KONRI). Peleburan tersebut mengubah status menjadi Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI), yang selain memiliki program studi di bidang seni pertunjukan juga di bidang seni rupa.

Selain di Yogyakarta dan Surakarta, lembaga-lembaga pendidikan seni juga terdapat di Bali, Bandung, Padang Panjang, dan Surabaya. Tujuannya adalah melahirkan seniman profesional ataupun pengkaji dan peneliti seni. Dengan demikian diharapkan lembaga kesenian tersebut mampu memelihara kesenian Indonesia sekaligus menciptakan karya-karya seni baru yang sebagian juga disebut sebagai karya seni kontemporer.

---

baru di kalangan pemuda kelas menengah perkotaan”. Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan*, hlm. 239.

### **3.2. Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki: Aspirasi Seniman dan Ketersediaan Fasilitas**

#### **3.2.1. Aspirasi Seniman**

Kehadiran pemerintahan Soeharto memberi harapan baru di segala aspek kehidupan termasuk bidang kesenian. Sebagaimana dinyatakan Hatley<sup>161</sup> bahwa pemerintah memberikan dukungan dan mendanai program-program maupun lembaga-lembaga kesenian sehingga mendorong tumbuhnya inovasi kreatif pada karya-karya tradisional dan modern. Selain itu, para seniman pun merasa mendapat kelonggaran untuk berkespresi maupun menciptakan karya dengan tema-tema serta gaya ungkap sesuai dengan ide-ide dan gejolak nurani mereka. Hal ini senafas dengan perjuangan para seniman yang dirumuskan melalui Manifesto Kebudayaan (Manikebu) di era Soekarno yang pada intinya menyatakan bahwa sektor kebudayaan harus hidup berdampingan dan tak ada perbedaan tinggi rendah masing-masing sektor. Di samping itu, juga tak boleh ada deklarasi penolakan maupun pengagungan terhadap kecenderungan seni tertentu.<sup>162</sup> Manikebu dengan tegas menentang hadirnya kebudayaan nasional yang didominasi oleh ideologi partai tertentu dan pembatasan kebebasan berkreasi.

Dalam menghadapi perubahan era kepemimpinan tersebut, kelompok seniman maupun kelompok budayawan dan cendekiawan berupaya mengembalikan kebudayaan dalam posisi netral, bebas dari pengaruh ideologi politik mana pun. Jika sebelum peristiwa G30S kelompok sosialis-komunis terus menekan kelompok humanis universal dan kelompok netral, serta kehidupan kesenian amat dipengaruhi oleh suasana politik sehingga menjadi tidak kondusif dan terkotak-kotak, maka setelah peristiwa itu keadaan berbalik arah. Kelompok humanis universal didukung oleh seluruh komponen bangsa bersatu memerangi dan

---

<sup>161</sup> Barbara Hatley “Cultural Expression” dalam Hal Hill (ed.), *Indonesia's News Order: The Dynamic of Socio-Economic Transformation* (Australia: Allen and Unwin Pty Lth, 1994), hlm: 216–8.

<sup>162</sup> D.S. Moeljanto dan Taufik Ismail, *Praharu Budaya Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI Dkk (Kumpulan Dokumen Pergolakan Sejarah)* (Bandung: Penerbit Mizan dan Harian Umum Republika, 1995), hlm. 159–1967.

mengubah pola pikir rakyat untuk menolak intervensi partai maupun doktrin negara yang saat itu disebut “Manipol”, singkatan dari “Manifesto Politik” Soekarno.<sup>163</sup> Akibat lebih lanjut, sesuai dengan aspirasi seniman, suasana berkesenian pun terbebas dari belenggu dan tekanan partai-partai yang ditandai dengan pengagungan terhadap kebebasan berekspresi dan kreatif dalam berkarya. Sebagian seniman pun bisa berkarya dengan melakukan pendekatan seni modern, bereksplor untuk tidak terikat pada teknik maupun gaya tertentu, dan membuat eksperimentasi yang melakukan pencarian ungkapan-ungkapan individu yang orisinal secara terus-menerus. Untuk mendukung suasana tersebut, Ali Sadikin sebagai gubernur DKI Jakarta berupaya memenuhi aspirasi seniman Jakarta dengan menghimpun para seniman dan budayawan untuk berdialog dan kemudian bersama-sama membangun lembaga bagi pembinaan dan pengembangan kesenian.

### **3.2.2. Fasilitas**

Sebelum berdiri dan diresmikannya Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) pada 10 November 1968, gedung pertunjukan di Jakarta antara lain Gedung Kesenian Jakarta (GKJ) yang kondisinya saat itu tidak terawat dan kurang memadai untuk sebuah gedung pertunjukan, jika dibandingkan dengan keadaan sekarang (2014). Koreografer dan guru tari Farida Oetoyo (1939–2014) dan Julianti Parani (lahir 1939) yang memimpin Sekolah Balet Nirtya Sundara sering mengadakan pertunjukan di gedung tersebut pada masa itu (1966–1968).<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> “Manifesto Politik” dirumuskan dari Pidato Soekarno di tahun 1958. Lihat Goenawan Mohamad, *Kesusasteraan dan Kekuasaan* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 2003), hlm. 15; lihat juga Isaac T. Sinjal, Muhammad Kennedy, dkk., *Who bukan Wah Catatan Perjalanan Hidup Aktor Kusno Soedjawardhi* (Jakarta: Perhimpunan Gerak Indonesia Mandiri, 2005), hlm. 94; Nunus Supardi, “Kebudayaan pada Masa Orde Baru”, hlm. 594

<sup>164</sup> Sekolah Balet Nirtya Sundara merupakan kelanjutan dari The Jakarta Scholl of Ballet yang didirikan oleh Elsie Tjiok San Fang. Pada tahun 1959 saat warga keturunan Cina melakukan eksodus besar-besaran ke RRC, dan Else ikut dalam rombongan itu. Kemudian Farida Oetoyo dan Julianti Parani mengambil alih sekolah balet tersebut, mengganti namanya menjadi Nirtya Sundara yang diambil dari bahasa Sansekerta, yang berarti tarian yang indah. Sekolah balet tersebut tetap berlokasi di Metropole, yang kemudian berganti nama menjadi Megaria. Hasil wawancara dengan Farida Oetoyo (1939–2014) di Jakarta 2013, dan Julianti Parani (1939) di Jakarta 2013. Lihat juga Farida Oetoyo, *Saya Farida, Sebuah Autobiografi* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2014), hlm. 65, 150.

Di tahun 1968–1987, gedung tersebut dialihfungsikan sebagai gedung bioskop, sehingga tidak bisa digunakan sebagai tempat pementasan seni panggung. Nirtya Sundara terpaksa berpentas di Bali Room Hotel Indonesia sebelum Taman Ismail Marzuki diresmikan pada 10 November 1968.<sup>165</sup>

Pada masa pra-PKJ-TIM, banyak seniman dan kelompok seni, termasuk seni tari, yang bekerja sendiri-sendiri. Apabila kegiatan para seniman pendukung balet beruntung bisa berpentas di Hotel Indonesia, maka Wayang Orang Pancamurti mengadakan pertunjukan setiap malam di sebuah gedung lusuh di wilayah Pasar Senen. Sandiwara Sunda Miss Tjitjih di gedung Angke sebelah stasiun Tanah Abang. Adapun perkumpulan tari tradisional yang dimotori kaum terpelajar berlatih di sudut-sudut lain kota Jakarta, misalnya Ikatan Seni Tari Indonesia (ISTI), yang membina tari Jawa gaya Surakarta dan penggeraknya adalah Sampoerno S.H. (1929–1999) dan Soemardjo H. (1926–2000), mempunyai tempat latihan di Jalan Pintu Air. Perkumpulan Indonesia Tunggal Irama (INTI) yang bergerak dalam tari Jawa gaya Yogyakarta, dipimpin A. Suhastjarjo (1928–1992), dan Yayasan Seni Budaya Saraswati yang memberikan pelatihan tari tradisional Bali, mempunyai tempat di kantor Direktorat Pembinaan Kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Selain tampil dalam pertunjukan berkala dan pentas untuk acara perkawinan, perkumpulan-perkumpulan tari tradisional tersebut biasa tampil di perayaan pembukaan atau penutupan konferensi.<sup>166</sup>

Kegiatan tari yang dianggap bergengsi bagi para seniman tari dari perkumpulan-perkumpulan tersebut adalah bisa tampil dalam acara kenegaraan di istana Presiden, dan terpilih ikut dalam pengiriman misi kesenian (sering juga disebut sebagai misi kebudayaan) ke luar negeri, yang pada masa Soekarno diatur dan diseleksi ketat oleh pemerintah. Adapun para seniman di luar seni tari, yaitu

---

<sup>165</sup> Hotel Indonesia adalah hotel berbintang pertama yang dibangun pada tahun 1962 atas inisiatif Presiden Soekarno untuk menyambut Asian Games IV yang diselenggarakan di Jakarta.

<sup>166</sup> Sal Murgiyanto, “Benih yang Ditanam Jangan Sampai Layu” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat, 1994), hlm. 159.

seniman seni rupa, teater dan sastra, biasa berkumpul di Pasar Senen<sup>167</sup> atau bertukar pikiran di gedung Balai Budaya di Jalan Gereja Theresia.

Berdirinya PKJ-TIM yang lengkap dengan tempat latihan, tempat pertunjukan, dan wisma seni, disambut gembira oleh para seniman. Setelah gedung dan fasilitas tersedia, kemudian para seniman ditantang untuk mampu berkarya, mengelola, dan memeliharanya. Trisno Soemardjo (1916–1969), sebagai Ketua Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pertama, dalam sambutan peresmian PKJ-TIM mengungkapkan tantangan kepada para seniman:

*“Seniman, mana karyamu?  
Seniman, Kau sudah berkarya dengan serius atau tidak?  
Kau lahirkan seni dengan jujur atau tidak?  
Betul-betul kau hayati atau tidak?  
Kau tergiur oleh uang atau tidak?”<sup>168</sup>*

Adapun Ali Sadikin dalam sambutannya mengatakan “politik tidak boleh intervensi ke dalam Pusat Kesenian ini, semacam waktu pra-Gestapu dulu”.<sup>169</sup>

Sebagai Gubernur sebuah ibu kota Republik Indonesia, Ali Sadikin menghendaki Jakarta selain sebagai pusat politik dan pemerintahan, juga sebagai pusat ekonomi dan perdagangan, pusat pengembangan seni-budaya secara nasional, seperti halnya beberapa ibu kota dan kota-kota besar di mancanegara yang pernah dikunjunginya.<sup>170</sup> Oleh sebab itu, Ali Sadikin menyetujui pendirian pusat kesenian di Jakarta selain untuk memenuhi aspirasi para budayawan dan seniman Indonesia, yang juga sesuai dengan gagasannya itu.<sup>171</sup> Pendirian PKJ-TIM pun diarahkan

<sup>167</sup> Dari situlah kemudian lahir sebutan “Seniman Senen”, lihat Sal Murgiyanto “Perjalanan Taman Ismail Marzuki” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 66.

<sup>168</sup> Sal Murgiyanto “Perjalanan Taman Ismail Marzuki”, hlm. 66.

<sup>169</sup> Dikutip oleh Taufiq Ismail dari sambutan Ali Sadikin dalam peresmian PKJ-TIM, lihat Goenawan Mohamad, *Kesusasteraan dan Kekuasaan*, hlm. 107.

<sup>170</sup> Cita-cita untuk menjadikan Jakarta sebagai kota kebudayaan digariskan dalam Rencana Induk 20 Tahun DKI Jakarta 1965–1985, tertanggal 3 Mei 1967. Di dalamnya tersurat keinginan untuk menjadikan Jakarta sebagai Pusat Kebudayaan Nasional. Oleh karena itu penanganan masalah kebudayaan perlu dilakukan oleh aparat yang memadai, lihat Soetjipto Wirosardjono, M.Sc. dkk (eds.), *Gita Jaya, Catatan H. Ali Sadikin Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibu Kota Jakarta 1966–1977* (Jakarta: Pemerintah Daerah Khusus Ibu Kota Jakarta, 1977), hlm. 205; lihat juga Ramadhan K.H., *Bang Ali Demi Jakarta 1966–1977* (Jakarta: Sinar Harapan, 1992), hlm. 111–2.

<sup>171</sup> Rencana pembangunan pusat kesenian di Jakarta diungkapkan oleh Ali Sadikin secara terbuka pada awal tahun 1968 saat meresmikan pemakaian kembali Balai Budaya, setelah gedung

sebagai pusat kesenian, pusat pelatihan dan pendidikan, dan sekaligus tempat hiburan berskala nasional bahkan internasional. Keberadaan PKJ-TIM sebagai ajang para seniman berkreasi juga melebar dengan menjalin kegiatan karya cipta dengan daerah di luar Jakarta.<sup>172</sup>

### **3.2.3. Manajemen dan Anggaran**

Di Jakarta, awal tahun 1967, para seniman muda kreatif Indonesia yang sangat merindukan adanya fasilitas memadai untuk berkarya meminta Ajip Rosidi (lahir 1939), Ramadhan K.H. (1927–2006), Ilen Surianegara (1924–2000) sebagai wakil mereka menghadap Gubernur Provinsi Daerah Khusus Ibukota Jakarta (DKI Jakarta) yang baru, Ali Sadikin. Ketiga orang tersebut diharapkan mampu meyakinkan Ali Sadikin tentang perlunya wadah dan fasilitas kesenian yang layak di Jakarta. Aspirasi seniman dan budayawan ini kemudian semakin dipahami oleh Ali Sadikin setelah terjadi dialog langsung antara Ali Sadikin dengan para seniman dan pers Jakarta dalam suatu pertemuan (1967) yang dihadiri lebih dari 100 orang. Setelah itu, tepatnya 9 Mei 1968, diadakan pertemuan dan percakapan lagi antara

---

tersebut dipugar oleh pemerintah DKI Jakarta. Melihat dan menyadari gedung yang terletak di Jalan Gereja Theresia itu terlalu kecil untuk menampung berbagai kegiatan seniman yang semakin banyak setelah berakhirnya masa Soekarno, Ali Sadikin kemudian mengutus stafnya untuk mencari lokasi yang pantas sebagai sebuah pusat kesenian. Tempat strategis yang cukup luas di pusat kota ditemukan, yang saat itu kebetulan sedang terbengkalai, yaitu bekas kebun binatang Cikini yang sudah pindah ke Ragunan. Ketika tempat itu kemudian diusulkan sebagai tempat yang ideal untuk sebuah pusat kesenian, Ali Sadikin segera menyetujui. Abrar Yusra, “Berdirinya Taman Ismail Marzuki dan Dewan Kesenian Jakarta”, dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta, 1994), hlm. 24–5.

<sup>172</sup> Bukti bahwa PKJ-TIM melalui DKJ memberikan perhatian terhadap keberadaan kesenian di daerah di luar Jakarta adalah dilakukannya revitalisasi drama tari Bali, *Gambuh*, yang hampir punah di tahun 1970-an, atas inisiatif Edi Sedyawati yang saat itu menjadi Ketua Komite Tari DKJ. Ali Sadikin menyetujui program tersebut dan meminta DKJ bekerja sama dengan Pemerintah Daerah Bali dan seniman setempat di daerah Batuan dan Pedungan untuk melakukan kegiatan revitalisasi drama tari tersebut. Hasil revitalisasi itu selanjutnya dipertunjukkan di Teater Arena PKJ-TIM dan penuh dihadiri penonton yang sebagian besar adalah orang Bali di Jakarta. Ida Bagus Mantra, Dirjen Kebudayaan yang berasal dari Bali, hadir, dan seperti disampaikannya kepada para anggota Komite Tari DKJ: “Saya sangat terkesan karena belum pernah menyaksikan pertunjukan *Gambuh* yang tidak lagi dipertunjukkan di Bali.” Wawancara dengan Edi Sedyawati, Agustus 2015, dan Julianti Parani, September 2015.

Ali Sadikin dengan seniman dan budayawan Jakarta dalam acara makan malam di rumah kediaman resmi gubernur DKI Jakarta di Jalan Taman Suropati.<sup>173</sup>

Selanjutnya, Ali Sadikin meminta kepada seniman spesifikasi yang lebih jelas mengenai fasilitas yang diidamkan dan cara pengelolaannya. Para seniman pun segera bermusyawarah dan membentuk formatur yang terdiri dari tujuh orang yaitu: Brigjen. Rudy Pirngadie (1917–1973) bidang musik, D. Djajakusuma (1918 –1987) bidang teater dan film, Zulharman Said (1933–1993) dari media, Mochtar Lubis (1922–2004) bidang sastra dan media, Asrul Sani (1927–2004) bidang sastra dan film, Usmar Ismail (1921–1971) bidang film, dan Gayus Siagian (1920–1981) bidang sastra dan film. Pada tanggal 24 Mei 1968 tim formatur menyampaikan hasil kerja mereka kepada Ali Sadikin dan mengusulkan untuk membentuk Badan Pembina Kebudayaan (BPK) yang terdiri dari 19 orang anggota. Tugas mereka adalah merumuskan bentuk organisasi, membuat anggaran dasar, tujuan lembaga dan menentukan keanggotaan pengurus. Kesembilan belas orang anggota Badan Pembina Kebudayaan (BPK) tersebut adalah: Trisno Soemardjo (1916–1969) bidang seni rupa, Arief Budiman (lahir 1941) bidang sastra, Wahyu Sihombing (1933–1989) bidang teater, Sardono W. Kusumo (lahir 1945) bidang tari, Zaini (1926–1977) bidang seni rupa, Binsar Sitompul (1923–1991) bidang musik, Teguh Karya (1937–2001) bidang teater dan film, Goenawan Mohamad (lahir 1941) bidang sastra dan media, Taufiq Ismail (lahir 1937) bidang sastra, Iravati M. Sudiarso (lahir 1937) bidang musik, Misbach Yusa Biran (1933 –2012) bidang film, Pramana Padmodarmaya (1933–2013) bidang teater, Ajip Rosidi (lahir 1938) bidang sastra dan media, Darsjaf Rachman (1920–1987) bidang sastra, H.B. Jassin (1917–2000) bidang sastra, B. Surjabrata (1926–1986) bidang musik, Rudy Laban (1937–2004) bidang musik, Adhidarma (lahir 1930) bidang musik, Dra. Satyawati

---

<sup>173</sup> Ramadhan K.H., *Bang Ali, Demi Jakarta 1966–1977* (Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1992), hlm. 181; Pramana Padmodarmaya, “25 Tahun Pasang Surut Pusat Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta, 1994), hlm. 34. Lihat juga Ajip Rosidi, “Ali Sadikin dan Kesenian” dalam Bambang Bujono (ed.), *Empu Ali Sadikin 80 Tahun* (Jakarta: IKJ Press, 2006), hlm. 58–60, dan Ajip Rosidi, *Hidup Tanpa Ijazah, Yang Terekam Dalam Kenangan* (Jakarta: Pustaka Jaya, 2008), hlm. 412.

Sulaiman (1920–1988) bidang arkeologi. Tim formatur kemudian memberi kebebasan kepada para anggota BPK untuk menetapkan cara kerja, menambah atau mengurang jumlah anggotanya, dan memilih pula seorang manajer yang akan mengatur pekerjaan sehari-hari badan ini.<sup>174</sup>

Pada Senin, 27 Mei 1968, BPK mengadakan rapat pertamanya di Balai Budaya Jakarta, Jalan Gereja Theresia 47, untuk membicarakan soal organisasi dan program kerja. Rapat itu memutuskan untuk menambah anggotanya dengan enam orang seniman, yaitu: Oesman Effendi (1912–2009) bidang seni rupa, D. Djajakusuma (1918–1987) bidang teater, Asrul Sani (1927–2004) bidang sastra, Moh. Amir Sutaarga (1928–2013) bidang antropologi, Sjuman Djaja (1934–1985) bidang film, dan D.A. Peransi (1939–1993) bidang film dan seni rupa, yang sebagian adalah anggota tim formatur.<sup>175</sup> Selanjutnya, BPK yang sudah berjumlah 25 orang tersebut menyepakati untuk mengubah namanya menjadi Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan akan menduduki masa jabatan selama dua tahun.<sup>176</sup> DKJ terdiri dari enam komite: musik, tari, seni sastra, seni rupa, film, dan teater. Sebagai pelaksana harian ditetapkan Dewan Pekerja Harian (DPH) dengan tujuh orang anggota yang terdiri dari tiga orang ketua, dua sekretaris, dan dua anggota. Trisno Soemardjo terpilih sebagai Ketua Umum DPH-DKJ yang pertama, didampingi Arief Budiman dan D. Djajakusuma sebagai Ketua I dan Ketua II, sedangkan

<sup>174</sup> Lihat Lihat Abrar Yusra, “Berdirinya Taman Ismail Marzuki”, hlm. 27; dan Sri Warso Wahono, “Dewan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta), hlm. 51.

<sup>175</sup> Abrar Yusra, “Berdirinya Taman Ismail Marzuki”, hlm. 27.

<sup>176</sup> Pada awal pembentukan DKJ ini (disahkan 7 Juni 1968), Ali Sadikin sebagai gubernur DKI Jakarta menyetujui seniman-seniman ternama yang kreatif dan penuh idealisme menjalankan peran sebagai anggota DKJ untuk mengelola seluruh kegiatan seni budaya di dalam masyarakat, khususnya di Ibu kota Jakarta dengan cara merancang program berkualitas yang nantinya akan direalisasikan dan ditampilkan di PKJ-TIM. Masa jabatan mereka yang pada awalnya disepakati selama dua tahun, oleh Ali Sadikin disetujui tiga tahun. Dalam penerapannya, pada awalnya di tahun 1968, masa jabatan berlangsung selama tiga tahun (1968–1971). Kemudian dalam dua periode berikutnya hanya dua tahun yaitu tahun 1971–1972, lalu tahun 1973–1974. Namun sejak tahun 1975 masa jabatan anggota DKJ kembali berlangsung selama tiga tahun. Lihat Pia Alisjahbana dkk. (eds.), “Lampiran: Susunan Dewan Pekerja Harian Dewan Kesenian Jakarta 1968–1996” dalam *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail M Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 248.

Sekretaris I adalah Pramana Padmodarmaya, Sekretaris II D.A. Peransi serta anggota Oesman Effendi dan B. Surjabrata.<sup>177</sup>

Tempat yang dipilih untuk dijadikan pusat kesenian terletak di pusat kota yang strategis sehingga memudahkan masyarakat untuk mencapainya. Oleh para pemrakarsa DKJ tempat itu dinamakan Taman Ismail Marzuki (TIM), diambil dari nama seorang seniman Betawi yang terkenal, pencipta lagu-lagu perjuangan. Dalam persiapan membangun PKJ-TIM itu juga diajukan dan disusun konsep tentang tempat dan atau fasilitas yang dibutuhkan seperti tempat untuk berlatih dan pertunjukan, tempat untuk berdiskusi dan seminar, termasuk tempat penginapan bagi seniman yang datang dari luar kota. Pedoman tersebut disetujui oleh Ali Sadikin dan pada tanggal 7 Juni 1968 diterbitkanlah Surat Keputusan Gubernur KDKI Jakarta, No. Ib. 3/2/19/1968 sebagai pedoman dasar pembentukan DKJ dan kemudian ditandatangani Gubernur Ali Sadikin (Mayor Jenderal KKO). Tugas utama DKJ adalah merencanakan dan mengatur program (program yang terarah dengan karya-karya unggul) di PKJ-TIM. Selain itu DKJ juga bertugas membina dan memberi kesempatan seluas-luasnya kepada para seniman untuk bebas berkreasi dan menyajikan hasilnya kepada masyarakat luas; membina dan memberi kesempatan kepada masyarakat untuk menikmati karya seni tradisional, modern dan kontemporer, baik nasional maupun internasional. Dalam SK Gubernur KDKI-Jakarta No. Ib.3/2/19/1968 tanggal 7 Juni 1968 disebutkan juga bahwa sebagai lembaga yang berwenang menangani kesenian di Jakarta secara menyeluruh, DKJ bertugas mengelola Taman Ismail Marzuki.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Pada 27 Maret 1969 Arief Budiman mengundurkan diri sebagai Ketua I DPH yang kedudukannya digantikan oleh Gajus Siagian, sedangkan Trisno Seomardjo meninggal pada 21 April 1969 dan kemudian Umar Kayam (1932–2002) dipilih untuk mengantikannya. Lihat Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian*, hlm. 248.

<sup>178</sup> Dalam buku *Gita Jaya, Catatan H. Ali Sadikin Gubernur Kepakla Daerah Khusus Ibu Kota Jakarta 1966–1977*, Soetjipto Wirosardjono, M.Sc. (ed.), hlm. 207, dituliskan bahwa Ali Sadikin mengatakan, “Pada tahun 1968 saya sponsori untuk mengadakan musyawarah dari para eksponen kesenian yang ada di Jakarta. Hasil musyawarah dirumuskan untuk mendirikan Pusat Kesenian Jakarta yang diurus oleh para seniman sendiri dengan pembinaan dan pengawasan dari Pemerintah DKI Jakarta. Pada tahun itu juga saya setujui dibentuk suatu wadah organisasi para seniman yang disebut Dewan Kesenian Jakarta (DKJ). Keanggotaan DKJ ini diatur secara periodik yaitu selama tiga tahun, dengan ketentuan, bahwa seorang seniman tidak diperbolehkan untuk tiga

Pembangunan PKJ-TIM dimulai pada pertengahan Juni 1968 dan Ir Tjong Pragantha (1933–2011) ditunjuk sebagai arsitek pembangunan pusat kesenian tersebut.<sup>179</sup> Pembangunan ini kemudian disahkan dengan SK Gubernur tertanggal 19 Juli 1968, dan pembangunan pertama terdiri dari: bangunan Teater Terbuka, Teater Tertutup, Teater Arena, Ruang Pameran, Tempat Latihan, Sanggar, dan Tempat Penginapan yang kemudian dinamakan Wisma Seni. PT Pembangunan Jaya ditunjuk sebagai salah satu pelaksana pembangunan.

Pendirian PKJ-TIM sebagai sarana berkesenian yang bukan hanya berupa gedung-gedung pertunjukan semata, tetapi juga mengusung kebebasan berekspresi dan kreativitas, dengan DKJ sebagai penentu kebijakan dan strategi terutama di bidang artistik, kemudian berhasil memunculkan sejumlah seniman kreatif-inovatif yang melakukan eksplorasi untuk mewujudkan karya-karya baru. Adanya acara diskusi seni secara teratur sebagai bagian dari program DKJ di PKJ-TIM memungkinkan pula berbagai gagasan dan tema penciptaan seni digelar untuk konsumsi publik. Forum ini juga memungkinkan terjadinya interaksi lintas bidang seni. Wacana yang digulirkan di PKJ-TIM, yang gemanya merambat ke seluruh Indonesia, berpusat pada permasalahan mutu dan kebermaknaan seni.<sup>180</sup>

---

kali secara berturut-turut duduk sebagai anggota". Lihat juga Sri Warso Wahono, "Dewan Kesenian Jakarta", hlm. 50–8.

<sup>179</sup> Untuk pembangunan kompleks PKJ-TIM, Pemerintah DKI-Jakarta mengirim Ir. Wastu Pragantha Zhong (Tjong Seng Hong) yang lebih dikenal sebagai Ir. Tjong (1933–2011) ke Hawai untuk mempelajari kompleks bangunan kesenian di sana. Selain itu ia juga melakukan survei ke berbagai daerah di Indonesia. Bagi Ir Tjong merancang arsitektur PKJ-TIM suatu tantangan berat karena harus mencerminkan keunikan arsitektur Indonesia. Di samping, kompleks gedung yang dirancangnya akan dinilai oleh seniman dan budayawan yang amat menguasai nilai seni dan budaya. Lebih lanjut, menurut Ir.Tjong, konsep rancangannya disebut *continous space architecture* yang intinya terletak pada perencanaan plaza dan idenya diperoleh dari seni arsitektur Jawa dan Bali. Untuk melengkapi idenya itu Ir Tjong berdiskusi dengan para arsitek dari ITB dan melakukan penelitian ke Jawa Tengah dan Bali. Ia juga mendapat masukan dari para seniman seperti Oesman Effendi, D Djajakusuma, Trisno Soemardjo, D.A. Peransi, dan lain-lain yang idenya sangat bagus seperti: adanya suatu panggung (*stage*) pertunjukan teater yang fleksibel yang bisa digeser maupun diubah dalam waktu singkat. Namun ide itu tidak dapat direalisasikan karena dana yang terbatas dan masa pembangunan yang singkat, hanya tiga bulan. Lihat Abrar Yusra, "Berdirinya Taman Ismail Marzuki", hlm. 31–2.

<sup>180</sup> Lihat Nunus Supardi, "Kebudayaan pada Masa Orde Baru", hlm. 599. Sejak awal pula DKJ berkomitmen dan berupaya keras menjaga makna kebebasan berekspresi dan kreativitas. Oleh sebab itu menurut Mohamad, keberadaan PKJ-TIM pada awal pendiriannya menjadi suatu eksperimen menarik, tak jarang menegangkan, dalam hubungan antara kebebasan dalam berkesenian, instruksi dari "atas" dan atau kekuasaan, dan apresiasi masyarakat. Bahwa tidak terjadi

Telah disebutkan terdahulu bahwa DKJ yang beranggotakan 25 orang memilih tujuh (7) orang sebagai pelaksana harian, Dewan Pekerja Harian (DPH), dengan Trisno Soemardjo terpilih sebagai Ketua Umum DPH yang pertama. Selain itu, rupanya masih diperlukan orang yang mampu menjalankan manajemen administrasi PKJ-TIM dengan tugas antara lain menyelenggarakan acara pertunjukan atau pameran dengan menyiapkan gedung dan peralatan, menyiapkan tempat untuk pertemuan (diskusi, sarasehan, seminar, lokakarya), mengadakan promosi dan publikasi, memelihara dan menjaga keamanan dan ketertiban seluruh gedung dan peralatan, dan lain-lain yang berkaitan dengan aktivitas PKJ-TIM. Untuk jabatan tersebut DKJ mencalonkan Dr. Soeparman Soemahamidjaja (1925–2000), seorang pengusaha dan pemilik Galeri Lontar.<sup>181</sup> Namun dari hasil perundingan beberapa kali dengan Pemerintah DKI Jakarta, akhirnya Ali Sadikin menunjuk Surihandono SH (tidak diketahui tahunnya), seorang staf direksi PT Pembangunan Jaya yang berpengalaman di sektor proyek-proyek pembangunan gedung dan Taman Rekreasi di tahun 1969, sebagai *General Manager* (GM) PKJ-TIM (1969–1973). Surihandono dibantu oleh tiga orang wakil: G.F. Nanlohy (1928–1983) sebagai Wakil GM Umum, Drh. Taufiq Ismail (lahir 1935) sebagai Wakil GM Artistik, dan Tammy Efendi (1935–1999) sebagai Wakil GM Produksi. Dalam pembagian tugas, hal yang berkaitan dengan sarana fisik, gedung-gedung, peralatan, dan subsidi ditangani oleh Wakil GM Umum, yang juga pejabat Pemerintah DKI Jakarta. Hubungan kerja dengan DKJ di bidang artistik diserahkan kepada Wakil Direktur Artistik yang anggota DKJ. Penyelenggaraan acara yang

---

gangguan yang berarti dalam prosesnya, kesenian untuk pertama kali dalam sejarah Indonesia modern mendapatkan cukup kemudahan sekaligus kebebasan. Lihat Goenawan Mohamad, *Kesusasteraan dan Kekuasaan*, hlm. 108.

<sup>181</sup> Dr. Soeparman Soemahamidjaja (1925–2000) adalah pengusaha dan pemilik Galeri Lontar di Gedung Pembangunan dan Perumahan (PP) di jalan Mohammad Husni Thamrin. Soemahamidjaja, orang yang memopulerkan istilah wiraswasta dan juga menjadi Ketua Lembaga Bina Wiraswasta. Lihat Sal Murgiyanto, “Perjalanan Taman Ismail Marzuki” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail M Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 66.

sifatnya mendadak, akan langsung dirundingkan antara Pimpinan PKJ-TIM dengan DPH-DKJ.<sup>182</sup>

Dua tahun setelah PKJ-TIM berdiri, tepatnya pada tanggal 26 Juni 1970, di lahan yang sama, DKJ mendirikan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ), dan pada tahun 1981 berganti nama menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ) sebagai wadah bersifat akademik untuk mendidik dan meluluskan seniman-seniman muda dari berbagai cabang seni: tari, teater, musik, seni rupa dan sinematografi. Pendirian lembaga pendidikan ini berangkat dari kesadaran pentingnya kaderisasi, menyiapkan potensi-potensi seniman masa depan yang akan melanjutkan prestasi para seniman pendahulunya. Dalam menjalani pendidikan, calon-calon seniman tersebut bisa memakai PKJ-TIM sebagai laboratorium, wadah untuk menyaksikan berbagai pertunjukan dan pameran, bahkan bisa juga ikut serta dalam pertunjukan dan pameran yang diadakan di tempat tersebut.

Setelah berdirinya LPKJ, sekitar dua bulan kemudian yaitu pada 24 Agustus 1970, atas prakarsa DKJ pula diresmikan Akademi Jakarta (AJ) yang anggotanya diusulkan oleh DKJ. Akademi Jakarta merupakan dewan kehormatan bagi seniman dan budayawan di Indonesia. Peran AJ adalah memberi arahan serta dasar-dasar pemikiran guna pembinaan kesenian dan kebudayaan bagi seluruh masyarakat Indonesia yang berlandaskan Pancasila. AJ juga berperan sebagai stabilisator nilai-nilai yang tumbuh di dalam masyarakat serta dinamisator dalam berbagai sektor kehidupan kebudayaan modern dan tradisional. Selain itu, AJ bertugas memilih anggota-anggota DKJ.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Dalam Sal Murgiyanto, “Perjalanan Taman Ismail Marzuki”, hlm. 68 dikatakan bahwa Surihandono sebagai pimpinan PKJ-TIM menerapkan sistem pengelolaan proyek pembangunan yang pragmatis, dinamis, dan ekonomis dengan pengawasan yang ketat. Beberapa tenaga staf dibawa dari PT Pembangunan Jaya untuk menangani bidang Keuangan, Sekretariat dan atau Administrasi, Personalia, Teknik Umum, dan Pengawasan. Tenaga kerja lainnya adalah para seniman dan tenaga baru yang direkrut dari luar. Jumlah seluruh pekerja PKJ-TIM saat itu 65 orang, yang terdiri dari tenaga tetap dan honorer.

<sup>183</sup> Sri Warso Wahono, “Akademi Jakarta” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail M Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 44–9.

Surat Keputusan Gubernur DKI Jakarta tahun 1968 itu kemudian pada tahun 1973 diperbaiki dengan Surat Keputusan Gubernur No. D.II-b.13/2935/73, yang menyangkut Pedoman Dasar Organisasi Pusat Kesenian Jakarta secara menyeluruh. Esensi dari SK yang baru ini tidak banyak berbeda dengan SK 1968, hanya ada perubahan pada pasal 3/SK 1968 yang memuat aturan tentang kewenangan DKJ yang berfungsi otonom dan bertugas menggariskan kebijakan dasar kesenian. Di dalam SK tahun 1973 itu disebutkan bahwa DKJ dalam menjalankan fungsinya harus berkonsultasi dengan Akademi Jakarta (AJ), dan memberikan pertanggungjawaban mengenai tugas yang dilaksanakan kepada AJ. Pada bagian lain, DKJ dan Dinas Kebudayaan DKI Jakarta mempunyai hubungan horizontal dan wajib saling berkonsultasi, terutama dalam hal program kesenian yang telah digarap oleh DKJ.

Pada awal tahun 1970-an, DKJ memprakarsai berdirinya Lingkaran Seni Jakarta (LSJ) untuk menghimpun para pencinta kesenian di ibu kota. Menurut Goenawan Mohamad, sejak awal para pendiri PKJ-TIM menyadari dua masalah pokok yang dihadapi dalam kehidupan kesenian di Jakarta yaitu, (1) tidak terbinanya hubungan kesenian dengan birokrasi dan kekuasaan negara, dan (2) belum terbinanya hubungan kesenian dengan masyarakat.<sup>184</sup> Oleh sebab itu, pada saat tim pemasaran Pengelola Pusat PPKJ-TIM belum sepenuhnya mampu melakukan promosi dan publikasi untuk program-program yang dipilih ditampilkan, tersebutlah Toeti Heraty (lahir 1933) bersama Minarsih Soedarpo (1924–2013), Mochtar Lubis (1922–2004) dan P.K Oyong (1920–1980), direktur surat kabar *Kompas* yang bergabung dalam kelompok pemerhati seni Lingkaran Seni Jakarta, menghadap Ali Sadikin. Mereka meminta agar bisa memperoleh subsidi untuk memperkenalkan TIM kepada masyarakat luas. Kelompok ini menyadari bahwa masyarakat Jakarta perlu disiapkan untuk menghadapi perubahan yang terjadi di kotanya termasuk dalam bidang kesenian. Mendapat subsidi dari Ali Sadikin sebesar Rp. 70.000 per bulan, kelompok ini kemudian menggelar berbagai

---

<sup>184</sup> Lihat Abrar Yusra, “Berdirinya Taman Ismail Marzuki”, hlm. 30.

kegiatan kesenian di PKJ-TIM dan dipublikasikan oleh media massa. Hasilnya, Lingkaran Seni Jakarta dinyatakan sukses mengundang masyarakat Jakarta masuk gerbang PKJ-TIM.<sup>185</sup>

Bericara tentang keberadaan karya seni tidaklah ada artinya tanpa penikmat atau penonton. Dalam konsep pembentukan DKJ dan kemudian dimuat dalam Mukadimah Pedoman Dasar DKJ disebutkan ada dua kegiatan seni, yaitu (1) kesenian hiburan, yang sudah ada pendukungnya; dan (2) kesenian serius, termasuk kesenian tradisional dan kesenian kreatif-inovatif yang masih sedikit pendukungnya.<sup>186</sup> Kesenian yang perlu didukung oleh PKJ-TIM dalam hal pendanaan dan fasilitas adalah kesenian yang belum banyak pendukungnya.<sup>187</sup> Dalam hal ini, Ali Sadikin sebagai gubernur menyadari bahwa tugasnya memang harus menyediakan fasilitas yang diperlukan warga kota Jakarta, di antaranya sebuah pusat kesenian yang diinginkan oleh seniman dan budayawan. Oleh sebab itu ketika kondisi keuangan DKI Jakarta mulai membaik dan konsep yang diajukan seniman dan budayawan mengenai pendirian pusat kesenian dan pengelolaannya diterima,<sup>188</sup> PKJ-TIM segera dibangun dan diresmikan. Selanjutnya, kegiatan PKJ-

<sup>185</sup> Lihat Toety Herati . “Bertetangga dengan Taman Ismail Marzuki” dalam Bambang Bujono (ed.), *Empu Ali Sadikin 80 Tahun* (Jakarta: IKJ Press, 2006), hlm. 68–70.

<sup>186</sup> Dalam Mukadimah Pedoman Dasar DKJ dan PKJ 1968–1994 disebutkan, “seni hiburan lebih mengutamakan segi komersial. Jenis seni ini terutama bertujuan memuaskan selera populer masyarakat. Faktor artistik menjadi soal yang tidak terlalu penting. Sebaliknya seni kreatif terutama mengarahkan diri kepada penciptaan baru tanpa memperhitungkan selera popular yang ada. Selalu terjadi jarak antara seni kreatif dengan kebanyakan anggota masyarakat sebagaimana setiap hal yang baru tidak dengan sendirinya mudah begitu saja diterima oleh kebanyakan anggota masyarakat. Sebab itu, pada mulanya publik atau ‘konsumen’ seni kreatif selalu merupakan kelompok yang relatif kecil.....”. Lihat Pia Alisjahbana dkk. (eds.), “Mukadimah Pedoman Dasar Dewan Kesenian Jakarta dan Pusat Kesenian Jakarta 1968–1994” dalam *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 244.

<sup>187</sup> Lihat Abrar Yusra, “Berdirinya Taman Ismail Marzuki”, hlm. 30; dan Ajib Rosidi “Ali Sadikin dan Kesenian” dalam Bambang Bujono (ed.), *Empu Ali Sadikin 80 Tahun* (Jakarta: IKJ Press, 2006), hlm. 61. Dikatakan pula bahwa untuk pembangunan kompleks TIM termasuk kampus LPKJ serta pembiayaan kegiatannya sejak tahun 1968 sampai dengan 1976, Pemerintah DKI Jakarta telah mengeluarkan biaya sekitar 2,5 miliar rupiah, lihat Soetjipto Wirosardjono, M.Sc., dkk. (eds.), *Gita Jaya*, hlm. 208–9.

<sup>188</sup> Kondisi keuangan di DKI Jakarta membaik karena pajak kasino memberikan surplus dana kepada Pemerintah DKI Jakarta yang berfungsi sebagai dinamo pembangunan untuk berbagai bidang termasuk kesenian. Adapun konsep mengenai pusat kesenian dan pengelolaannya digarap oleh Arief Budiman dan Goenawan Mohamad, dan kemudian diserahkan oleh Christianto Wibisono (lahir 1945) yang saat itu bekerja sebagai wartawan *Harian Kami* yang punya akses dan *networking* dengan Gubernur Ali Sadikin sejak 1967. Setelah disusun rapi, tulisan tersebut dijadikan pidato

TIM menempati prioritas utama dalam kebijakan kebudayaan Pemerintah DKI Jakarta, dan Pemerintah DKI Jakarta mempercayakan pembinaan kebudayaan kepada PKJ-TIM. Mengenai hal ini oleh Abrar Yusra disebutkan, pada tahun 1972/1973 sebagai contoh, anggaran kebudayaan Pemerintah DKI Jakarta yang disetujui Dewan Perwakilan Rakyat Daerah (DPRD) sebesar Rp. 279 juta (dua ratus tujuh puluh sembilan juta), dan dari jumlah tersebut Rp. 264 juta (dua ratus enam puluh empat juta) disediakan untuk kegiatan di PKJ-TIM.<sup>189</sup>

Sumber Pembiayaan PKJ-TIM ditegaskan dalam Pedoman Dasar Tahun 1973 Bab V, Pasal 26 dan 27 dan Pedoman Penyempurnaan Tahun 1991, Bab IV, Pasal 17 dan 18. Kemudian, Surat Keputusan tentang pembentukan Yayasan Kesenian Jakarta pada tahun 1989 menjelaskan pembiayaan secara rinci. Namun demikian, anggaran rutin DKJ hingga tahun 1990-an masih dibiayai melalui subsidi tahunan Pemerintah DKI Jakarta, sedangkan untuk program-program DKJ, yang sebagian besar dilaksanakan di PKJ-TIM secara teratur, dibiayai oleh Yayasan Kesenian Jakarta. Selanjutnya, sesuai dengan ketentuan pasal 27 SK 1973, untuk membiayai anggarannya DKJ bisa mencari sumbangan atau sponsor dari masyarakat. Dengan demikian bisa dikatakan, sejak didirikannya Yayasan Kesenian Jakarta pada tahun 1989, tanggung jawab pembiayaan acara kesenian yang diprogramkan oleh DKJ diserahkan kepada Yayasan Kesenian Jakarta. Namun pembiayaan insidental yang jumlahnya kadang-kadang cukup besar, diusahakan sendiri oleh DKJ, misalnya untuk penyelenggaraan Temu Budaya Tahun tahun 1986, Pidato Kebudayaan Umar Kayam (30 Oktober 1972), Pidato Kebudayaan Emil Salim (1991), Musyawarah Dewan Kesenian se-Indonesia (1992) di Ujung Pandang, pemberian Hadiah Sastra kepada Mochtar Lubis (1992), dan acara-acara besar lainnya.

Yayasan Kesenian Jakarta didirikan pada tahun 1989 di saat DKI Jakarta dipimpin Gubernur Wiyogo Atmodarminto, 1987–1992, dengan tujuan untuk

---

kebijakan kesenian oleh Ali Sadikin pada 9 Mei 1968. Lihat Christianto Wibisono, “Seandainya Tidak Ada Ali Sadikin” dalam Bambang Bujono *Empu Ali Sadikin 80 Tahun* (Jakarta: IKJ Press, 2006), hlm. 119–120.

<sup>189</sup> Lihat Abrar Yusra, “Berdirinya Taman Ismail Marzuki”, hlm. 30.

memayungi kepentingan bersama berbagai lembaga yang ada di PKJ-TIM. Gagasan pendirian yayasan ini sesungguhnya sudah muncul sejak masa kepengurusan DKJ tahun 1981–1985, dengan Dr. Toeti Heraty Noerhadi sebagai Ketua DKJ,<sup>190</sup> bersama Abdurachman Wahid (1940–2009) yang Ketua Nahdatul Ulama dan Soedarmadji (lahir 1934) sebagai kritikus seni rupa. Ketika itu DKJ mengambil prakarsa untuk menyusun suatu pedoman dasar yang direncanakan berlaku bagi seluruh lembaga yang ada di PKJ-TIM yaitu: Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), Institut Kesenian Jakarta (IKJ yang sebelumnya LPKJ), Taman Ismail Marzuki (TIM), dan Akademi Jakarta (AJ).<sup>191</sup> Pembentukan yayasan ini diharapkan akan bisa memadukan berbagai aspirasi dari lembaga-lembaga kesenian tersebut dan menyelaraskan tata kerja lembaga-lembaga itu. Lebih penting lagi, yayasan diharapkan bisa membantu Pemerintah DKI Jakarta dalam menyediakan dana untuk pengelolaan dan penyelenggaraan kegiatan-kegiatan di PKJ-TIM dalam rangka pembinaan dan pengembangan kesenian di Indonesia khususnya di Jakarta.<sup>192</sup> Anggota yayasan terdiri dari wakil-wakil masyarakat, termasuk sejumlah

<sup>190</sup> Pada tahun 1990–1996 Toeti Heraty menjabat sebagai Rektor IKJ dan menjadi salah satu anggota Yayasan Kesenian Jakarta.

<sup>191</sup> Telah diuraikan terdahulu lembaga-lembaga kesenian tersebut memiliki tugas dan wewenang yang berbeda-beda. DKJ bertugas membantu Gubernur DKI Jakarta dalam menentukan kebijakan pembinaan kesenian di wilayah DKI Jakarta dan menyusun program yang mendorong para seniman Jakarta khususnya, dan Indonesia umumnya, untuk aktif mencipta dan melakukan eksperimen inovatif. IKJ (sebelumnya LPKJ) bertugas mendidik dan menyiapkan potensi-potensi seniman masa depan; dan untuk menunaikan tugas-tugasnya tersebut IKJ memerlukan PKJ-TIM sebagai laboratoriumnya. PKJ-TIM mempunyai tugas menyuguhkan program-program yang sudah disusun DKJ kepada masyarakat dan mengelola kegiatan dan fasilitas yang ada di kompleks PKJ-TIM secara profesional. Adapun AJ berkewajiban memilih para anggota DKJ dan memberikan penghargaan kepada seniman Jakarta dan atau Indonesia yang berprestasi. R. Gondomono dan Sal Murgiyanto, “Yayasan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana dkk (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 59–60.

<sup>192</sup> Gubernur Wiyogo Atmodarminto prihatin dengan kondisi PKJ-TIM yang semakin tidak terawat dan mengalami kemunduran dalam pengadaan program-program berkualitas. Selain itu PKJ-TIM juga masih menghadapi dilema, di satu sisi pembiayaan PKJ-TIM dan program kesenian bagi seniman oleh DKJ yang berfungsi sebagai pembina kesenian dan apresiasi masyarakat selalu bergantung pada subsidi Pemda DKI Jakarta. Di sisi lain Pemda DKI Jakarta dinilai oleh sebagian seniman ikut campur dan mendikte pembinaan kesenian. Wiyogo Atmodarminto kemudian menegaskan (1) perlunya dana untuk pembinaan dan pengembangan kesenian di Jakarta yang tidak hanya bergantung pada subsidi Pemda DKI Jakarta; (2) perlunya pengelolaan PKJ-TIM oleh manajemen profesional; (3) perlunya penegasan kedudukan dan tugas DKJ. Sal Murgiyanto, “Perjalanan Taman Ismail Marzuki”, hlm. 60.

pengusaha yang mempunyai kepedulian terhadap kehidupan seni-budaya di Indonesia dan yayasan ini dinamakan Yayasan Kesenian Jakarta dan Dewan Pengurus Yayasan yang pertama diketuai oleh H. Omar Abdalla (lahir 1926). Selanjutnya pendirian Yayasan Kesenian Jakarta dikukuhkan dengan Akte Notaris No: 69, di hadapan Notaris Koesbiono Sarmanhadi, di Jakarta pada tanggal 22 Agustus 1989.

Dalam Akte Notaris dicantumkan maksud dan tujuan Yayasan Kesenian Jakarta di antaranya: (1) menumbuhkan kesenian yang sehat; (2) memberikan kesempatan kepada seniman untuk mencipta dengan penuh kebebasan berlandaskan Pancasila; (3) memupuk dan mempertinggi mutu serta mengembangkan seni dan budaya yang luhur; dan (4) memberikan kesempatan bagi masyarakat luas dalam membina apresiasi seni. Adapun tugas-tugas yayasan antara lain: (1) mengumpulkan dana dari masyarakat bagi kegiatan PKJ-TIM; (2) melaksanakan program-program DKJ; (3) mengelola PKJ-TIM dan IKJ-LPKJ. Tugas kedua dan ketiga ini meliputi penyelenggaraan kegiatan kesenian di PKJ-TIM dan penyelenggaraan pendidikan kesenian di IKJ-LPKJ, dan juga pengelolaan kompleks PKJ-TIM yang asetnya dimiliki oleh Pemerintah DKI Jakarta.

Pada langkah awal (1989–1992-an) YKJ berhasil mengumpulkan dana lebih dari dua miliar rupiah yang disimpan sebagai dana abadi. Bunga dari dana abadi ini dipakai untuk membantu pengelolaan dan penyelenggaraan program kesenian PKJ-TIM dan pendidikan di IKJ-LPKJ. Para penyandang dana tersebut adalah: (1) Soeharto (1921–2008), Presiden Republik Indonesia; (2) Ir. Ciputra (lahir 1931), PT Pembangunan Jaya; (3) Sudwikatmono (1934–2010), PT Bogasari; (4) Robby Djohan (1938–2016), Bank Niaga; (5) Sofyan Wanandi (lahir 1941), Gemala Group; (6) Usman Atmadjaja (lahir 1946), Bank Danamon; (7) Laksamana Sukardi (lahir 1956), Lippo Bank; (8) Aburizal Bakri (lahir 1946), Bakrie Group; (9) Jakob Oetama (lahir 1931), PT Gramedia; (10) Eka Tjipta Widjaja (lahir 1923), Bank BII; (11) Probosutedjo (lahir 1930), PT Garmak; (12) D. Ramli (lahir 1951), Bank Bali; (13) Wiyogo Atmodarminto (1922–2012), Gubernur DKI Jakarta. Pengurus yayasan berharap agar pada masa datang akan semakin banyak masyarakat

termasuk para pengusaha Indonesia, terutama yang tertarik ikut memikirkan pembinaan dan pengembangan kesenian di Jakarta, dengan menjadi penyandang dana abadi.<sup>193</sup> Namun sesungguhnya setelah yayasan berjalan empat (4) tahun masih terdapat hal-hal yang perlu diperhatikan. Misalnya yayasan belum sepenuhnya memanfaatkan gagasan berbagai pihak di PKJ-TIM untuk mendalami aspirasi mereka dan tidak hanya fokus pada pencarian dana.

### **3.2.4. Animo Masyarakat**

Perkembangan seni tari sebagai bagian dari seni pertunjukan tidak bisa dipisahkan oleh hadirnya empat komponen yakni seniman, penonton, pengelola, dan media massa. Keberadaan seni tari memperoleh pijakan kokoh bila keempat tonggak tersebut tidak goyah.

James R. Brandon menyatakan bahwa penyelenggaraan sebuah seni pertunjukan selain melibatkan pelaku, juga bersangkut-paut dengan materi seni yang disajikan, tempat beserta peralatan yang digunakan dan penonton yang menyaksikan pertunjukan tersebut.<sup>194</sup> Kehadiran penonton sebagai salah satu sasaran penyelenggaraan pertunjukan selalu menjadi pertimbangan penyelengara dan seniman dalam menentukan jenis atau bentuk sajian yang tepat untuk disuguhkan.

Dalam sebuah peristiwa tari, keberhasilan penampilan sebuah karya tari bisa ditandai antara lain dari kehadiran penonton dan respons mereka. Karya tari baru dan atau kontemporer bisa menggaet penonton jika mampu memberikan sajian yang inovatif karena bagi sebagian masyarakat inovasi, perubahan dan pembaruan merupakan daya tarik tersendiri. Namun pada saat PKJ-TIM didirikan dan diresmikan di tahun 1968, masyarakat Jakarta masih perlu disiapkan dalam

<sup>193</sup> Dalam upaya mencari dana, Yayasan Kesenian Jakarta telah mengadakan berbagai malam gala. Pada tahun 1992, sebagai contoh, Pia Alisjahbana dan Astari Rasyid, sebagai anggota Dewan Pengurus Yayasan, mengkoordinasikan peluncuran parfum “Dune” produksi Dior di Gedung Kesenian Jakarta. Sal Murgiyanto, “Perjalanan Taman Ismail Marzuki”, hlm. 63.

<sup>194</sup> James R. Brandon, *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*, terj. R.M. Soedarsono (Bandung: P4ST UPI-Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia, 2003).

menghadapi berbagai perubahan yang terjadi di kotanya termasuk di bidang kesenian. PKJ-TIM belum didatangi oleh pengunjung yang cukup untuk mengapresiasi kesenian yang ada. Diungkapkan oleh Goenawan Mohamad bahwa pada masa itu belum terbina hubungan antara kesenian dengan masyarakat. Adapun Arief Budiman membedakan dua jenis kesenian yaitu kesenian hiburan yang sudah ada pendukungnya, dan kesenian kreatif-inovatif yang belum terbentuk pendukungnya. Oleh sebab itu, seperti telah diuraikan terdahulu, pada awal tahun 1970-an DKJ memrakarsai berdirinya Lingkar Seni Jakarta (LSJ) yang berupaya menarik minat berbagai kalangan masyarakat dan menghimpun para pencinta kesenian di ibu kota terhadap berbagai kegiatan dan acara kesenian di PKJ-TIM.

Langkah yang dilakukan LSJ adalah memrakarsai antara lain: pemutaran film *Young Aphrodite*, sebuah film drama Yunani pemenang Silver Bear for *Best Director* (Berlin Film Festival) dan International Federation of Film Critics Prize pada tahun 1963, yang dilaksanakan oleh Kine Klub DKJ; mengadakan pameran lukisan pertama oleh DKJ yaitu lukisan koleksi Alex Papadimitriou<sup>195</sup>; pementasan teater pertama ialah *Molliere*, yang disadur dan disutradarai oleh Teguh Karya; dan konser musik pertama adalah penampilan orkestra pimpinan Frans Haryadi. Selanjutnya, LSJ juga menyelenggarakan pameran perabotan dan perkakas rumah tangga antik zaman kolonial-VOC dan memboyong lukisan Jan Peterszoon Coen dari Taman Fatahillah untuk dipajang di dinding ruang pameran di Cikini, serta meminta Ali Sadikin berpose di depan lukisan tersebut untuk difoto; mengadakan kursus membuat anyaman Bali dan kursus melukis untuk anak-anak. Melalui berbagai kegiatan yang diprakarsainya itu LSJ dianggap berhasil mengundang masyarakat Jakarta datang ke PKJ-TIM.

Setelah langkah-langkah yang dilakukan LSJ, tugas dan tanggung jawab berupa promosi dan publikasi sehubungan dengan pelaksanaan semua kegiatan atau program kesenian di PKJ-TIM dilakukan oleh badan pengelola. Namun untuk menggaet pengunjung di awal berdirinya PKJ-TIM, terutama untuk karya-karya

---

<sup>195</sup> Alex Papadimitriou adalah kolektor lukisan di tahun 1970 dan 1980-an.

kreatif-inovatif, termasuk karya tari kontemporer, memang tidak mudah. Para seniman atau grup kesenian yang akan tampil biasanya ikut bekerja keras menginformasikan kegiatannya, hingga acapkali perlu *door to door* atau menghubungi peminat seni melalui telepon. Dalam hal ini, media massa sangat berperan membantu para seniman dan grup kesenian dengan menyajikan berita kegiatan kesenian, hingga terjadi hubungan yang baik dan saling mendukung antara PKJ-TIM, seniman dan media massa. Hasilnya, pertunjukan karya tari kontemporer Sardono W. Kusumo dikunjungi banyak penonton. Bahkan pertunjukan teater modern W.S. Rendra memperoleh animo yang sangat tinggi dari masyarakat.<sup>196</sup>

Apabila dua bulan pertama (Desember 1968 hingga Januari 1969) setelah PKJ-TIM diresmikan, DKJ hanya membuat acara “Tari Wira Rasa” dengan jumlah pengunjung yang hadir masih sangat terbatas, maka di sepanjang tahun 1969 PKJ-TIM telah menampilkan berbagai mata acara kegiatan tari, teater, musik, pameran seni rupa, dan pemutaran film yang beritanya disebarluaskan oleh media massa, terjadilah penambahan jumlah pengunjung. Bahkan di tahun 1970 dan 1971 jumlah pengunjung mengalami lonjakan yang signifikan disebabkan semakin banyaknya kegiatan di kedua tahun tersebut.<sup>197</sup> Namun setelah tahun 1971 hingga 1976 jumlah pengunjung mengalami penurunan meskipun jumlah kegiatan kesenian di tahun 1972–1976 bertambah banyak.<sup>198</sup> Perkecualian terjadi pada bidang seni tari yang jumlah kegiatan pertunjukannya relatif tidak bertambah, namun jumlah penontonnya relatif cenderung meningkat. Menurunnya jumlah pengunjung, menurut dugaan Ayip Rosidi, karena antara lain, “Masyarakat umum rasa ingin

<sup>196</sup> Akibat tingginya antusiasme masyarakat Jakarta dan sekitarnya untuk menyaksikan pertunjukan Rendra, para calo memanfaatkan situasi tersebut dengan memborong sebagian tiket pertunjukan. Hasil wawancara dengan beberapa seniman yang aktif di PKJ-TIM pada masa itu; dan berdasarkan pengalaman penulis.

<sup>197</sup> Data kegiatan kesenian dan jumlah pengunjung di PKJ-TIM berdasarkan buku yang disusun oleh Ayip Rosidi, *Taman Ismail Marzuki* (Jakarta:Dewan Kesenian Jakarta, 1974), hlm. 78, menunjukkan: pada tahun 1969, jumlah kegiatan 251 dengan 163.000 pengunjung; tahun 1970, jumlah kegiatan 312 dengan 500.000 pengunjung; dan tahun 1971 jumlah kegiatan 314 dengan 285.476 pengunjung. Namun setelah tahun 1971 hingga 1976 dinyatakan jumlah pengunjung mengalami penurunan, meskipun jumlah kegiatan kesenian di tahun 1972–1976 bertambah banyak, berdasarkan laporan tahunan Pusat Kesenian Jakarta.

<sup>198</sup> Lihat Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki, “Laporan 1968–1970”.

tahunya sudah terpuaskan” dan “Orang datang ke TIM bukan untuk menikmati kesenian karena panggilan apresiasi yang baik,” demikian dituliskan dalam buku yang disusunnya. “Maka setelah satu dua kali datang ke sana, orang cepat merasa tidak ada kebutuhan lagi untuk pergi ke sana.” Goenawan Mohamad menambahkan, “Yang mungkin dapat disimpulkan dari situ ialah bahwa hadirin yang punya ‘kebutuhan lagi untuk datang ke sana’ bukanlah hadirin yang baru.” Pertunjukan di PKJ-TIM pada saat itu hampir selalu menghadirkan kebaruan. Namun manakala kebaruan diterima sebagai sesuatu yang tidak istimewa, daya kejutan pun merosot, menyebabkan kehadiran penonton tidak bertambah bahkan mungkin menurun.<sup>199</sup>

Dugaan Ayip Rosidi memperoleh pemberian dari pernyataan Hurip Winarno, seorang penonton yang beberapa kali menonton pertunjukan di PKJ-TIM. Ia menonton berbagai karya seni pertunjukan, terutama yang diperkirakannya ada pembaruan. Setelah itu ia jarang datang karena menurutnya tak ada lagi pembaruan. Ia berpendapat WS. Rendra ternyata begitu-begitu saja setelah sejumlah karyanya yang mengagumkan dengan mementaskan drama-drama klasik Yunani dengan balutan artistik Jawa. Demikian pula pertunjukan teater Putu Wijaya yang semula menampilkan pembaruan luar biasa namun dalam perjalanan kemudian tak lagi beranjak lebih jauh.<sup>200</sup>

Seorang perempuan penonton bernama Meilihanny Sastrowardoyo mengungkapkan ia diajak temannya menonton sebuah pertunjukan di PKJ-TIM sewaktu masih SMA di pertengahan tahun 1970-an. Mulai saat itu hingga sekarang ia tertarik dengan berbagai pertunjukan di pusat kesenian Jakarta tersebut dan juga pameran seni rupa dan film-film seni. Pernyataan Meilihanny tersebut menegaskan pendapat Goenawan Mohamad bahwa hadirin yang punya kebutuhan lagi untuk datang ke PKJ-TIM bukanlah hadirin yang baru.

---

<sup>199</sup> Ajip Rosidi, “Ali Sadikin dan Kesenian”, hlm. 78; Goenawan Mohamad, *Kesusasteraan dan Kekuasaan*, hlm. 111.

<sup>200</sup> Hasil wawancara dengan Hurip Winarno di Jakarta 16 Desember 2016.

Musisi Tony Prabowo di masa lalunya selalu menonton pertunjukan-pertunjukan terkenal dari dalam dan luar negeri di PKJ-TIM. Ia mengaku memperoleh pengalaman artistik luar biasa dan itu sedikit-banyak ikut membentuk keseniannya sekarang. Sama dengan Meilihanny Sastrowardoyo, Tony Prabowo hingga sekarang selalu menyempatkan menonton pertunjukan-pertunjukan di PKJ-TIM yang dinilainya bisa memperkaya keseniannya.<sup>201</sup>

Data dan kenyataan menunjukkan bahwa apresiasi masyarakat terhadap kesenian memang belum mantap terbentuk, masih belum mengimbangi kegiatan seni yang berkembang, namun ada harapan besar untuk bisa menumbuhkan apresiasi di kalangan masyarakat terutama bagi kalangan muda. Menyadari hal ini DKJ kemudian meninjau kembali Anggaran Dasarnya, dan pada tahun 1973 memasukkan kegiatan pembinaan apresiasi seni bagi masyarakat ke dalam programnya. Hasilnya, minat terhadap drama modern dari kalangan pemuda meningkat yang bisa ditandai dengan jumlah penonton bertambah, jumlah hari pertunjukan meningkat, dan bertambahnya grup-grup teater remaja di Jakarta. Ketika DKJ membuat Festival Teater Remaja se-DKI Jakarta di tahun 1973 tercatat 111 grup teater yang turut serta.<sup>202</sup>

Meski semangat kebebasan kreatif dan inovatif merupakan cita-cita utama para seniman, namun DKJ tidak mengesampingkan seni tradisional daerah. Selain mempunyai hak hidup, seni tradisional daerah bisa berperan sebagai sumber inspirasi bagi pertumbuhan seni kontemporer dan bagi pertumbuhan budaya nasional. Dibangkitkannya kembali kesenian tradisional daerah yang sebagian hampir mati suri, seperti *Wayang Orang*, *Lenong*, *Gambang Kromong*, *Srimulat*, *Opera Batak* yang kemudian dikemas baru menjadi lebih singkat dan dinamis dan dipentaskan di PKJ-TIM awal tahun 1970-an berhasil mengundang masyarakat datang menonton. Mereka adalah para penonton yang mempunyai ikatan kedaerahan, rindu dengan atribut-atribut kebudayaan yang ada di kampung

---

<sup>201</sup> Hasil Wawancara dengan Meilihanny Sastrowardoyo dan Tony Prabowo di Jakarta, 17 Desember 2016.

<sup>202</sup> Ajip Rosidi, “Ali Sadikin dan Kesenian”, hlm. 79.

halamannya. Dengan demikian, menonton pertunjukan yang berangkat dari daerah asalnya di Jakarta, menjadi obat penghilang rindu.

Bisa dijadikan contoh adalah perkumpulan Jaya Budhaya, sebuah perkumpulan tari yang dibentuk oleh D. Djajakusuma (1918–1987) bersama Sardono W. Kusumo (lahir 1945) dan Kies Slamet (lahir 1941) pada tahun 1971. Perkumpulan ini dalam berkarya mencoba melakukan terobosan-terobosan baru *Wayang Wong* maupun drama tari. Misalnya, membuat garapan gerak untuk menggambarkan suasana laut dengan ombak, ikan dan binatang lainnya; penggarapan area pentas, lampu, busana, rias dan *setting* melalui kerja sama dengan seniman seni rupa sehingga menghasilkan kebaruan. Berproses kreatif dan berpentas di PKJ-TIM, Jaya Budhaya telah menjadi ajang kreativitas untuk kebangkitan tradisi drama tari Jawa<sup>203</sup>, dan mampu mengundang penonton yang kemudian menjadi penonton setia. Kehadiran Jaya Budhaya kemudian disusul terbentuknya grup tari Padneswara pimpinan Retno Maruti (lahir 1947) pada tahun 1976, grup tari Jawa Surakarta yang banyak menampilkan karya tari baru berangkat dari tradisi Jawa Surakarta. Dalam setiap kali pertunjukan, grup tari Padneswara selalu dibanjiri penonton, terutama penonton setia yang berasal dari Jawa.<sup>204</sup>

*Lenong* sebagai contoh lainnya, adalah tontonan yang mempunyai banyak peminat dan berfungsi sebagai ‘hiburan rakyat’. Oleh sebab itu D. Djajakusuma sebagai salah satu tokoh yang menghidupkan kembali *Lenong* pada tahun 1968 bersama Soemantri Sastrosuwondho (1932–1988) dan S.M. Ardan (1932–2006)

<sup>203</sup> Sal Murgiyanto, “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreograher”, A dissertation submitted to the faculty of Department of Performance Studies in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy Graduate School of Arts and Science (New York: New York University, 1991, belum diterbitkan), hlm. 207; lihat juga Sal Murgiyanto “Awal Karir Retno Maruti 1947–1969 dalam *Pergelaran Tari Dewabratra Karya Retno Maruti* (Jakarta: Bentara Budaya, 1997), hlm. 9–10.

<sup>204</sup> Para penonton setia dari Jawa tersebut selalu ingin menyaksikan pertunjukan karya Retno Maruti karena merasa menemukan nilai kejawaan dalam karya tersebut, yang selalu selaras antara gerak, musik, busana, dan dekorasi, tampak apik, rapi, dan anggun sehingga memberi rasa tenang, tenteram, dan nyaman. Rasa tersebut menurut mereka, mengingatkan mereka pada kampung halamannya. Lihat Siti N. Kusumastuti, “Tari Tradisional Jawa Surakarta di Jakarta: Kajian Kasus Terhadap Retno Maruti dan Karyanya”, Tesis untuk memenuhi sebagaimana persyaratan mencapai gelar Magister Sosial (M. Sos) dalam Departemen Antropologi Program Pasca Sarjana Fakultas Ilmu Sosial dan Politik Universitas Indonesia, 2003, hlm. 72.

mengemukakan bahwa sudah selayaknya keinginan masyarakat penonton diperhatikan tanpa harus terjerumus hanya mengikuti kehendak penonton. Penggarapan dilakukan mengikuti perkembangan zaman dengan tetap mempertahankan nilai-nilai yang sudah ada. Dengan cara itu, pertunjukan *Lenong* berjudul *Nyai Dasima* yang ditampilkan di PKJ-TIM pada tahun 1968 dan pertunjukan-pertunjukan lainnya yang berlanjut hingga tahun 1980-an, ternyata sanggup mengundang animo masyarakat Jakarta. Penonton yang datang banyak sekali bahkan melebihi kapasitas Teater Terbuka, salah satu gedung teater terbesar di PKJ-TIM, dengan kapasitas 1700 penonton.<sup>205</sup> Sebagian penonton yang tidak memperoleh tiket masuk, berusaha memanjat pagar Teater Terbuka agar dapat menyaksikan pertunjukan kesenian tradisional tersebut. Begitu pula dengan pertunjukan *Opera Batak*, mampu mengundang supir dan kenek bus di ibu kota republik ini, yang sebagian besar berasal dari Sumatera Utara, datang berduyun-duyun ke Teater Terbuka TIM. Dengan demikian terlihat jelas bahwa pertunjukan tradisional yang dikemas sesuai dengan cita rasa masa itu yaitu sekitar tahun 1968 hingga 1980-an disukai masyarakat pendatang di Jakarta karena merupakan pelipur rindu akan kampung halamannya.

Data tersebut selaras dengan pernyataan Eric Habsbowm bahwa reka cipta tradisi merupakan suatu respons terhadap situasi baru dengan mengambil bentuk dari masa lalu.

Adapun karya-karya tari para koreografer dari mancanegara yang dipertunjukkan di PKJ-TIM pada masa 1970 hingga 1980-an atas kerja sama DKJ dengan kedutaan besar negara-negara sahabat selalu ramai dihadiri penonton dari Jakarta maupun luar Jakarta. Pertunjukan Felix Blaska (lahir 1941) dari Prancis di tahun 1971, misalnya, yang berlangsung selama tiga hari di Teater Terbuka PKJ-TIM dengan kapasitas 1.700 tempat duduk, dipadati penonton. Selain orang-orang Perancis yang tinggal di Jakarta, tampak hadir pula orang-orang asing lainnya, juga

---

<sup>205</sup> Lihat S.M. Ardan, "Seni Tradisi di PKJ-TIM" dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 214; dan berdasarkan pengalaman penulis bersama beberapa kawan yang pada saat itu berstatus mahasiswa di IKJ-LPKJ pada tahun 1978 hingga awal 1980-an.

para pejabat di antaranya Gubernur DKI-Jakarta Ali Sadikin, Duta Besar Perancis untuk Indonesia, dan para diplomat dari negara-negara sahabat.<sup>206</sup> Di tahun 1971, pertunjukan balet modern seperti yang ditampilkan Felix Blaska belum banyak dilihat dan dikenal oleh masyarakat penonton seni pertunjukan di Jakarta, karena mereka lebih mengenal balet klasik.<sup>207</sup> Pada masa itu di Indonesia sedikit sekali kesempatan menonton pertunjukan balet modern sehingga tontonan Blaska masih terasa ganjil, baik tampilan tariannya maupun musik iringannya. Namun penonton menganggap pertunjukan Blaska bermanfaat untuk menambah pengetahuan mereka tentang perkembangan seni tari di Eropa, terutama tentunya penting bagi para penata tari dan penata musik Indonesia untuk memperkaya wawasan mereka dalam mendukung penciptaan karya-karya baru.<sup>208</sup>

Martha Graham (1894–1991) dari Amerika Serikat yang tampil bersama grupnya selama dua malam di Teater Terbuka PKJ-TIM pada tahun 1974, juga dikunjungi ribuan penonton dari kota-kota besar di Indonesia. Begitu juga dengan lokakarya dan diskusi yang diadakan keesokan harinya, diikuti oleh para penari, penata tari dan pengamat tari Indonesia terutama yang berada di Jakarta. Bekas murid Graham, Bagong Kussudiardja dan Wisnoe Wardhana, khusus datang dari Yogyakarta untuk menonton maupun mengikuti lokakarya dan diskusi.<sup>209</sup> Kedatangan Graham ke Indonesia, setelah kedatangannya yang pertama di tahun 1955, disambut gembira oleh penonton karena ia adalah salah seorang perintis dan mempunyai kedudukan yang penting di dalam seni tari modern dalam rentang waktu yang lama. Sekolah tari yang dipimpinnya bukan hanya didatangi penari-penari Amerika saja, tetapi juga penari-penari dari berbagai penjuru dunia,

<sup>206</sup> *Berita Yudha*, Sabtu, 6 Maret 1971.

<sup>207</sup> Saat itu di Jakarta terdapat beberapa grup balet yang mengajarkan balet klasik yaitu Namarina yang didirikan oleh Nani Lubis, Niritya Sundara didirikan oleh Farida Oetoyo dan Julianti Parani, dan Marlupi didirikan Marlupi Sijanggarup.

<sup>208</sup> *Berita Yudha*, 6 Maret 1971; lihat juga *Pos Indonesia*, 4 Maret 1971; dan *Nusantara*, 5 Maret 1971; hasil wawancara dengan beberapa penonton yang menyaksikan pertunjukan Felix Blaska, 2014.

<sup>209</sup> *Kompas*, “Martha Graham ke Indonesia Lagi, 17 dan 18 September y.a.d. di Teater Terbuka TIM”, 2 September 1974; *Sinar Harapan*, “Martha Graham Dance Company Akan Datang Ke Jakarta”, 11 September 1974; Agus Husni, “Martha Graham” dalam *Angkatan Bersenjata*, 1974; dan P. Hend, “Errand into the Maze”, *Berita Buana*, 1974;

termasuk Indonesia, Malaysia, Thailand, Filipina, RRC, Korea dan Jepang.<sup>210</sup> Ia mengenalkan gerak dan teknik tari baru, membuat perbendaharaan tari yang orisinal, metode-metode latihan, merancang sendiri kostum karya tarinya, bekerja sama dengan komponis-komponis kontemporer, di samping dalam pertunjukannya selalu membuat suasana pentas yang khas dengan tema yang selalu bercerita meski tidak digarap secara naratif, dan melakukan penggabungan gerak tari dengan tata lampu dan kostum yang sekaligus menjadi properti, sehingga tercapai apa yang disebut “teater total”.

Selanjutnya pertunjukan Alwin Nikolais (1912–1992) di tahun 1979, Laura Dean (lahir 1945) di tahun 1981, Lar Lubovich (lahir 1943) pada tahun 1983, juga penuh dibanjiri penonton Jakarta dan luar Jakarta. Alwin Nikolais, yang juga tampil di Teater Terbuka PKJ-TIM adalah koreografer dan tokoh tari modern dari Amerika Serikat yang mendunia sesudah generasi Martha Graham. Ia hadir dengan teater tarinya yang khas dan bertolak belakang dengan konsepsi para penata tari modern pendahulunya. Nikolais bekerja berdasarkan konsep teater total, suatu sumber kekuatan baru dalam perkembangan tari modern, yang meramu gerak, properti, kostum, bunyi, dekor, warna dan cahaya, dalam kontribusi yang berimbang. Bagi Nikolais, penari bukanlah pemain-pemain yang harus mengungkapkan emosinya di pentas melainkan hadir di bawah manipulasi yang padu antara set, properti atau kostum, permainan cahaya dan irungan bunyi yang rumit, serta pengolahan wujud-wujud “dehumanisasi”. Menurut Nikolais, gerak sebagai gerak jika ditata dengan kecermatan dan kecerdikan bisa menghadirkan dunianya sendiri yang memikat dan mengesankan, dan pentas dianggapnya sebagai sebuah kanvas tiga dimensi yang harus digarap dengan berbagai macam media.<sup>211</sup>

Penampilan Laura Dean (lahir 1945), penari dan koreografer dari Amerika Serikat, berpentas di Teater Terbuka PKJ-TIM pada tahun 1981 bersama

<sup>210</sup> Angkatan Bersenjata, “Martha Graham ke Jakarta lagi, Guru Tari Isteri Presiden AS dan Penari2 Indonesia, Membawa 25 Penari”, 5 September 1974.

<sup>211</sup> Lihat Sal Murgiyanto “Kanvas Tiga Dimensi”, *Tempo*, 20 Oktober 1979; lihat juga Edi Sedyawati, “Happening dalam Tempo Adagio dan Suatu Pesta buat Mata”, *Kompas*, 22 Oktober 1979;

rombongan tarinya, Laura Dean Dancers and Musicians, juga dihadari banyak penonton. Kelompok tari tersebut mewakili tari modern Amerika mutakhir namun unsur-unsur gerak balet terlihat dalam garapan tarinya yang khas. Ciri karya Dean yaitu adanya repetisi atau perulangan gerak yang digarap dengan tekun, pola-pola gerak dilakukan secara berulang-ulang dan berganti-ganti baik dalam pola garis lurus diagonal, mendatar, lingkaran, atau pola geometris. Selain itu gerak juga digarap berputar-putar pada poros tubuh masing-masing penari bagaikan gasing, dengan kedua lengan direntang ke samping. Gerak berputar tanpa henti lebih dari 25 menit tersebut mampu menyedot perhatian dan mengajak penonton tanpa sadar seakan ikut berputar. Ciri lain dari kelompok Dean adalah para penarinya sekaligus juga pemusik, sehingga gerakan-gerakan mereka nampak menyatu dengan irungan musiknya. Pengolahan elemen-elemen gerak maupun komposisi yang sederhana berhasil menjadi paduan komposisi yang tidak membosankan dan bahkan mampu menghanyutkan penonton.<sup>212</sup>

Dean disegani di Amerika sebagai koreografer karya tari modern dengan kesederhanaan konsep dan ketekunan maupun kesetiaannya terhadap konsep tersebut, dan pengamat serta penonton mengkategorikan karyanya dalam bentuk seni minimalis.<sup>213</sup> Dalam konsep dan tampilan karyanya, Dean jelas berbeda dengan Nikolais dan memang mereka dari angkatan yang berbeda, apalagi dengan Martha Graham. Bahkan dikatakan ia bersikap kritis terhadap para pendahulunya tersebut. Banyak pula penulis menghubungkan karya Dean dengan karya-karya tari

---

<sup>212</sup> Sal Murgiyanto, “Berpusing Bagai Gasing”, *Zaman*, 17 Mei 1981; dan Sal Murgiyanto, *Ketika Cahaya Memudar, Sebuah Kritik Tari* (Jakarta: Deviri Ganan, 1993), hlm. 314. Dalam tulisannya Murgiyanto mengatakan pula bahwa dalam teori komposisi, pengulangan yang terlalu banyak sebaiknya dihindarkan karena memberikan kesan monoton. Namun Dean membuktikan sebaliknya, pengulangan gerak yang berkali-kali dilakukan mampu memukau penonton; Lihat juga Efiz, “Pementasan Laura Dean, Semangat yang Mengalir”, *Kompas*, 11 Mei 1981.

<sup>213</sup> Penata tari modern generasi Laura Dean di Amerika Serikat cenderung berkarya dengan konsep dan garapan sederhana dan minimalis, karena bosan dengan “kemewahan” gerak dan kespektakuleran penataan panggung yang mencoba mempengaruhi pandangan penonton. Lihat Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm. 314.

rakyat dan karya-karya tari Timur, misalnya, Indonesia, Timur Tengah, Afrika dan India.<sup>214</sup>

### **3.2.5. Media Massa, Penguatan Kritik dan Pengamat**

Berdirinya PKJ-TIM pada tahun 1968 dan ditampilkannya karya tari baru hampir setiap bulan di tempat itu pada tahun 1970-an belum diimbangi dengan hadirnya kritikus tari yang memadai jumlahnya di Indonesia. Keluhan di kalangan seniman tari pun merebak karena gema maupun pembicaraan mengenai peristiwa tari kurang terdengar melalui media massa sehingga pancaran apresiasi kepada publik tak sepenuhnya tercapai. Itu berarti informasi kesenian tidak sampai kepada masyarakat.<sup>215</sup>

Untuk memberikan pemahaman seni kepada publik, yang diperlukan bukan sekadar berita atau reportase, melainkan jauh lebih menukik adalah pembahasan komprehensif dari pengamat yang menguasai bidangnya dan atau kritikus. Kata “kritik” yang berasal dari bahasa Yunani “*kritikos*”, berarti mampu berdiskusi. Dengan demikian seorang kritikus diharapkan mampu membahas sebuah pertunjukan tari dan tidak hanya melontarkan baik-buruknya saja. Sebuah kritik tari adalah sebuah deskripsi yang membahas sajian atau tampilan pertunjukan, interpretasi kreatif yang dimunculkan senimannya, dan evaluasi yang memberikan nilai-nilai maupun masukan bangun atas kerja keras si seniman. Masih sangat sedikitnya penulisan kritik tari di Indonesia hingga tahun 1970-an<sup>216</sup> mengakibatkan masyarakat kurang mengetahui tentang nilai-nilai atau mutu suatu karya tari, atau bahkan tidak tahu adanya karya-karya tari yang diciptakan dari waktu ke waktu di PKJ-TIM. Padahal masyarakat luas khususnya masyarakat

<sup>214</sup> *Merdeka*, “The Laura Dean Dancer and Musicians, Permata dari Pusat Bumi”, 7 Mei 1981; *Pelita*, “Laura Dean Dancer. USA di TIM”, 8 Mei 1981; *Berita Buana*, “Laura Dean: Darwish, Darwish Juga Menari Seperti Ini”, 19 Mei 1981.

<sup>215</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Masalah Kritik Tari” dalam *Seminar Kritik Tari 1977* (Jakarta: Arsip DKJ, 1977, tidak diterbitkan), hlm. 1.

<sup>216</sup> Edi Sedyawati merintis penulisan kritik tari pada tahun 1970 dengan menulis tentang pertunjukan Bagong Kussudiardja dan Wisnoe Wardhana. Lihat Edi Sedyawati, “Bagong Masih Harus Ditantang” dalam *Kompas*, 1 September 1970; dan Edi Sedyawati, “Tentang Pentas Tari Wisnu Wardhana: Hanya Wisnu Boleh Menggendong Sita?”, *Kompas*, 17 November 1970.

Jakarta perlu diberi tahu dan diingatkan bahwa ada karya-karya baru yang diciptakan, ada penari-penari yang baik, dan ada panata-penata tari yang produktif dan berkualitas.

Menyadari gersangnya khasanah penulisan tari di Indonesia dan mendesaknya kebutuhan adanya kritik tari, pada tanggal 20-22 Oktober 1977 Komite Tari DKJ menyelenggarakan Seminar Kritik Tari. Para pembicaranya adalah Edi Sedyawati (lahir 1938) dari DKJ yang membahas “Masalah Kritik Tari” dan “Isi dan Sasaran Kritik Tari”, I Wayan Dibia (lahir 1948) dari ASTI Bali membahas “Fungsi Kritik Tari”, Cornelius Jane Benny S. (lahir 1931) dari IKIP Bandung membahas “Cara-cara Pengembangan Kritik Tari”, Enoch Atmadibrata (1927-2011) dari ASTI Bandung membahas “Kritik dalam Kritik Tari”, Soedarsono (lahir 1933) dari ASTI Yogyakarta membahas “Cara-cara Pengembangan Kritik Tari”, dan Sardono W. Kusumo (lahir 1945) dari Akademi Tari LPKJ membahas “Kritik Tari, Sampai di Mana?”. Adapun para pembuat kesimpulan, selain para pembicara, adalah para moderator yaitu Satyagraha Hoerip (1934–1998) dan Slamet Sukirnanto (1941–2014), ditambah para pemikir, praktisi tari, dan penyelenggara seminar yaitu Singgih Wibisono (lahir 1935), Agus Tasman (lahir 1936), Julianti Parani (lahir 1939), Ben Suharto (1944–1997), Sal Murgiyanto (lahir 1945), dan Subanindyo Hadiluwih (lahir 1945).<sup>217</sup>

Melalui seminar Kritik Tari tersebut terlihat ada keinginan kuat dari Komite Tari dan seniman tari agar sebuah kritik benar-benar bisa mencerahkan. Melalui sebuah kritik, diharapkan seniman memperoleh perspektif untuk karya selanjutnya. Dengan begitu seniman turut serta menumbuhkan kualitas pada perkembangan seni pertunjukan di masa yang akan datang. Di samping itu, kritik seharusnya juga menjadi jembatan antara seniman dengan penonton. Penonton diharapkan mempunyai bekal dalam menghayati peristiwa tari sehingga ke depannya mereka bisa menjadi penonton yang apresiatif karena mereka berkesempatan mendapatkan

---

<sup>217</sup> Arsip DKJ, *Seminar Kritik Tari 1977*, tidak diterbitkan, 1977.

pengayaan wawasan.<sup>218</sup> Dengan demikian tugas seorang kritikus tari sesungguhnya juga sebagai pendidik yang memberikan informasi berguna, dan pandangannya menjadi masukan bagi seniman (pelaku maupun pencipta) dan publik atau penikmat seni tari. Kritikus adalah orang yang tekun mengamati peristiwa tari, menyampaikannya dengan jelas, sekaligus menjadi bahan evaluasi dengan keluasan wawasan, kedalaman, ketajaman pandangan, dan tentunya beritikad baik.<sup>219</sup> Idealnya seorang kritikus tari memiliki ketajaman intuisi, kepekaan estetis, pengetahuan yang luas tentang berbagai bentuk seni, pengetahuan tentang sejarah perkembangan dan teori seni tari (teknik tari, koreografi, gaya, genre), pengetahuan produksi, dan juga cabang seni lain yang berkaitan dengan seni tari yang dibahasnya, memiliki pengetahuan tentang agama, memahami kondisi budaya, sosial, politik, dan situasi masyarakat tempat pertunjukan dilakukan. Seorang kritikus juga harus memiliki sikap kritis dan selalu berpikir logis, dan penilaianya terhadap sebuah karya harus disampaikan secara terbuka kepada publik dengan cara yang baik dan argumentatif, disertai bukti dan alasan logis.<sup>220</sup>

Di Indonesia, kritik tari sering masih disampaikan secara samar-samar, tidak langsung diungkapkan kepada yang dikritik. Pada beberapa masyarakat tradisional, jika pertunjukan tari yang disaksikan tidak berkenan di hati, maka reaksinya cukup dengan tidak mengacuhkannya atau perlakan-lahan pergi meninggalkan tempat pertunjukan.<sup>221</sup> Selain itu, kadang kritik yang disampaikan tidak sampai ke publik

<sup>218</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Masalah Kritik Tari” dalam *Seminar Kritik Tari 1977* (Jakarta: Arsip DKJ, 1977, tidak diterbitkan), hlm. 1–5; Sal Murgiyanto, *Ketika Cahaya Merah Memudar* (Jakarta: Deviri Ganan, 1993), hlm. 24–25.

<sup>219</sup> Lihat Sal Murgiyanto, *Kritik Tari Bekal dan Kemampuan Dasar* (Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Seni Pertunjukan, 2002), hlm. viii–xiv.

<sup>220</sup> Berkaitan dengan kriteria seorang kritikus tari, Prof. Dr. RM Soedarsono mengatakan bahwa tidak sembarang orang bisa menjadi kritikus tari. Adapun Sardono W. Kusumo mengingatkan agar seorang kritikus tari tidak hanya asyik membicarakan sebuah pertunjukan tari sebagai pertunjukan semata, tetapi juga mengingatkan kaitan pertunjukan tersebut dengan latar belakang masyarakatnya.

<sup>221</sup> Ada pandangan dari beberapa seniman di bidang sastra dan teater maupun tari, yang menganggap bahwa tidak perlu ada pembahasan atau pertanyaan atas sebuah karya tari. Hal tersebut karena karya tari adalah sesuatu yang utuh, mempunyai bahasanya tersendiri yang nonverbal dalam menyampaikan pesan, yang tidak perlu diurai lagi dengan kata-kata. Pembahasan tentang karya tari dikhawatirkan justru akan menyalahafsirkan tari, atau kemudian penonton akan menuntut arti dan penjelasan mengenai tari. Lihat Edi Sedyawati, “Pekan Penata Tari Muda, Sesudah Masa Rintisan”, *Kompas Minggu*, 30 September 1984.

karena disampaikan langsung kepada yang dikritik.<sup>222</sup> Namun yang diperlukan oleh para seniman tari dan masyarakat Jakarta maupun kota-kota besar lainnya di Indonesia setelah berdirinya PKJ-TIM dan kemudian juga oleh kantong-kantong kebudayaan lainnya adalah kritik yang disampaikan melalui media massa. Kritik tari yang baik melalui media massa diharapkan adalah yang padat, berisi, segar, memikat, jelas, sehingga mudah dipahami.

Telah disebutkan terdahulu, kritikus tari yang diharapkan untuk mengulas pertunjukan di PKJ-TIM dan tempat-tempat pertunjukan lainnya di Indonesia pada tahun 1970-an<sup>223</sup> jumlahnya sangat terbatas. Para pakar, praktisi, dan pengajar seni tari yang mampu memberikan ulasan tari dan kritik tari tidak rutin melakukannya. Mereka biasanya menulis sesekali saja. Semacam ini lebih tepat disebut sebagai praktisi dan pengamat ahli (*keen observers and practitioner*) daripada kritikus. Di luar kritikus, kandungan seni tari di media massa yang ditulis oleh wartawan lebih sebagai laporan tentang peristiwa pertunjukan. Sebuah laporan lebih condong bersifat umum, deskriptif, tanpa detail yang memadai dan sering justru memberitakan subjek si senimannya yang tak ada sangkut-pautnya dengan karya. Betapapun, pemberitaan tentang seni tari untuk menyongsong sebuah pertunjukan (prapertunjukan, *preview*) dan siaran pers di media massa, sangat besar manfaatnya dalam menarik keinginan publik untuk menonton.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Pada tahun 1970-an, para seniman tari di Bali hanya memberikan kritik lisan jika kebetulan mereka diminta, dan biasanya didahului dengan permintaan maaf agar tidak menyenggung pihak yang dikritik. Lihat I Wayan Dibia, “Fungsi Kritik Tari” dalam *Seminar Kritik Tari 1977* (Jakarta: Arsip DKJ, 1977, tidak diterbitkan).

<sup>223</sup> Jumlah penulis kritik tari di Indonesia masih sangat terbatas bahkan hingga saat ini. Oleh sebab itu salah satu program *Indonesian Dance Festival* pada tahun 2006 adalah membuat Diskusi Kritik Tari, dan pada 2008 mengadakan Lokakarya Penulisan Kritik Tari dengan peserta dari seluruh Indonesia. Dalam lokakarya itu pesertanya berjumlah 20 orang (sebagian besar dari perguruan tinggi seni) dan beberapa dari peserta setelah selesai mengikuti lokakarya cukup aktif menulis di media massa. Namun kondisi tersebut hanya berlangsung singkat, kemudian mereka tidak lagi aktif menulis.

<sup>224</sup> Pada tahun 1970-an hingga 1990-an, penulisan prapertunjukan (*preview*) belum berfungsi dengan baik karena banyak kelompok dan penyelenggara pertunjukan tari belum sepenuhnya siap dengan bahan-bahan publikasi yang memadai yang memuat antara lain konsep, isi, latar belakang karya tari yang akan disajikan, foto-foto, profil grup tari, klipping koran, biodata koreografer, penari dan seniman pendukung lainnya, sejarah, dan prestasi grup maupun individu pendukung pertunjukan. Lihat Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm. xiii.

Pada awal tahun 1970-an hingga akhir 1980-an, mereka yang diakui sebagai kritikus tari adalah Edi Sedyawati dan Sal Murgiyanto.<sup>225</sup> Sedyawati dan Murgiyanto secara kontinyu menulis tentang pertunjukan-pertunjukan tari yang tampil di PKJ-TIM di berbagai surat kabar nasional yang berada di Jakarta seperti, *Sinar Harapan*, *Kompas*, *Berita Buana*, *Berita Yudha*, *Suara Karya*, dan di majalah *Tempo*, *Zaman*, dan *Titian*. Adapun praktisi dan pengajar seni tari seperti Juliani Parani, Sardono W. Kusumo, I Wayan Diya, Cornelia Jane Benny S., S.D. Humardani, R.M. Soedarsono, I Made Bandem, I Wayan Dibya, Bagong Kussudiardjo, Wisnu Wardhana, Ben Suharto, Enoch Atmadibrata, Endo Suanda, FX. Widaryanto, lebih tepat disebut sebagai pengamat ahli dan bukan kritikus tari karena mereka hanya sewaktu-waktu menyampaikan pengamatan di media massa maupun di jurnal ilmiah.<sup>226</sup> Bagaimana pun, semua nama yang disebut sebagai pengamat ini adalah para pakar tari, praktisi, maupun pengajar seni tari di perguruan tinggi seni di Indonesia yang telah turut serta mendukung perkembangan tari di Indonesia. Selain itu mereka juga berperan mendorong perkembangan koreografi di Indonesia, khususnya karya tari kontemporer di PKJ-TIM 1968-1987. Adapun para wartawan yang rutin memuat *preview* dan *review* adalah mereka yang bekerja di surat kabar *Sinar Harapan*, *Kompas*, *Berita Buana*, *Berita Yudha*, *Suara Karya*, *Indonesian Observer*, *Pos Indonesia*, *Sinar Harapan*, *Merdeka*, *Angkatan Bersenjata*, *Nusantara*, *Pedoman*, *Indonesia Raya*, *Harian Kami*. Itu bisa terjadi karena koran-koran ini memang konsisten dan mempunyai perhatian pada kesenian.

---

<sup>225</sup> Pada tahun 1993 kumpulan tulisan kritiknya di berbagai media massa dibukukan, dan di tahun 2002 diterbitkan lagi sebuah bukunya tentang kritik. Lihat Sal Murgiyanto, *Ketika Cahaya Merah Memudar, Sebuah Kritik Tari* (Jakarta: Deviri Ganan, 1993); *Kritik Tari, Bekal dan Kemampuan Dasar* (Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia, 2002).

<sup>226</sup> Namun kemudian di tahun 1980-an FX. Widaryanto banyak menulis kritik tari di media massa. Pada tahun 2007 kumpulan berbagai artikelnya yang berupa model tulisan kritik diterbitkan untuk membantu banyak kalangan yang berminat dalam mengamati sebuah seni pertunjukan. Lihat FX. Widaryanto, *Menuju Representasi Dunia Dalam* (Bandung: Kelir, 2007).

### **3.3. Kegiatan dan Karya-karya Tari di Tahun 1968–1987**

#### **3.3.1. Tahun 1968–1977**

Cita-cita untuk menjadikan Jakarta sebagai kota kebudayaan digariskan dalam Rencana Induk 20 Tahun DKI Jakarta 1965–1985, tertanggal pada 3 Mei 1987. Di dalamnya tersurat keinginan untuk menjadikan Jakarta sebagai pusat kebudayaan Nasional. Oleh sebab itu Ali Sadikin sejak menduduki jabatan sebagai gubernur DKI Jakarta telah memutuskan, masalah kebudayaan harus dilakukan oleh aparat yang memadai dan orang-orang yang menguasai bidang tersebut. Apabila pembinaan seni-budaya yang pada awal tahun 1967 dilakukan secara rutin oleh Jawatan Pendidikan dan Kebudayaan, maka pada bulan September 1967 status kebudayaan dari jawatan tersebut dipisahkan menjadi dinas tersendiri.<sup>227</sup> Dinas Kebudayaan DKI Jakarta menangani pengaturan pembinaan dan pengembangan seni-budaya dan pengembangan fasilitas seni-budaya.

Di samping pembinaan kegiatan seni-budaya dan pengembangan fasilitas tersebut, dalam rangka peningkatan minat dan apresiasi masyarakat di bidang seni-budaya khususnya seni tari, ditempuh langkah-langkah antara lain: (1) mengintensifkan pendidikan kesenian di antaranya seni tari yang secara kurikulum sudah tercantum di pendidikan Sekolah Dasar, dengan diselenggarakannya penataran guru-guru kesenian; (2) dibentuk SD-SD Percontohan di bidang pendidikan kesenian, dan kepada SD Percobaan tersebut diberikan juga alat-alat kesenian; (3) menyelenggarakan kursus-kursus tari tradisional dan baru dari daerah Jawa, Bali, Sunda, Sumatera, bagi masyarakat terutama pelajar dan remaja dengan pembayaran yang relatif rendah; (4) mengintensifkan pembinaan dan apresiasi seni-

---

<sup>227</sup> Keputusan Gubernur KDKI-Jakarta No. Cb8/1/27/1967 tanggal 19 September 1967 tentang Pemisahan Urusan Kebudayaan dari Jawatan Pendidikan, Pengajaran dan Kebudayaan DKI-Jakarta dan Instruksi Gubernur KDKI-Jakarta tanggal 14 September 1967 No. Ib.2/1/48 tentang Penggunaan Nama-nama Jabatan/Dinas Pemerintah DKI Jakarta.

budaya melalui Gelanggang-gelanggang Remaja<sup>228</sup> dan Balai-balai Rakyat<sup>229</sup>; (5) mengadakan festival dan lomba tari serta juga memberikan kesempatan kepada guru-guru kesenian untuk mengadakan pergelaran tari terutama pada acara-acara penting seperti Hari Ulang Tahun (HUT) Kota Jakarta, HUT Proklamasi RI, dan lain-lain.<sup>230</sup>

Tidak dapat disanggah bahwa pendirian PKJ-TIM yang diresmikan pada tanggal 10 November 1968, lengkap dengan tempat latihan dan pementasannya, disambut gembira para seniman tari. Setelah gedung dan fasilitas tersedia, tiba-lah giliran seniman tari yang ditantang untuk berkarya. Namun masalah utama yang kemudian dihadapi para pengelola PKJ-TIM saat itu adalah belum tersedianya grup-grup dan seniman seni tari yang sudah benar-benar siap untuk secara rutin mengisi acara, selain juga belum tersedianya pengunjung yang cukup untuk mengapresiasinya. Oleh sebab itu tugas Komite Tari DKJ yang pertama kali adalah membina tumbuhnya grup-grup seni tari, mendorong seniman-seniman tari untuk berkarya, dan memberi kesempatan kepada masyarakat untuk meningkatkan animonya terhadap seni tari. Kemudian, agar seniman dapat berkarya dengan optimal, DKJ berupaya menumbuhkan iklim penciptaan yang bebas dan hasil kreasinya akan disajikan dalam forum yang memadai.<sup>231</sup> Sistem kuratorial dengan

<sup>228</sup> Keberadaan Gelanggang Remaja berawal dari ide pembangunan kompleks Gelanggang Remaja Bulungan di Jakarta Selatan yang dipelopori langsung oleh Gubernur DKI Jakarta, Ali Sadikin. Kompleks Gelanggang Remaja itu mulai dibangun pada 25 Juni 1969 dan diresmikan oleh Ali Sadikin pada 16 April 1970, dan merupakan Gelanggang Remaja pertama yang didirikan di Jakarta sekaligus di Indonesia. Adapun tujuan pembangunan Gelanggang Remaja tersebut untuk menunjang aktivitas remaja dan juga anak-anak dengan berbagai fasilitas penunjang seperti sarana kegiatan umum, unit gedung olahraga dan unit kolam renang. Penyediaan sarana ini dimaksudkan agar para remaja dan juga anak-anak dapat memelopori pengeksplorasi masa depan di bidang seni, budaya, dan olahraga. Untuk itu Gelanggang Remaja juga dilengkapi dengan bengkel kerja, auditorium, panggung, dan perpustakaan. Melalui berbagai sarana dan prasarana yang disediakan remaja-remaja berprestasi bermunculan dan memperhatikan fungsinya bernilai positif, kemudian dibangun Gelanggang-gelanggang Remaja di empat wilayah di Jakarta yaitu di Jakarta Pusat, Jakarta Timur, Jakarta Barat dan Jakarta Utara. Lihat Wikipedia bahasa Indonesia, ensiklopedia bebas, di unduh 17 Oktober 2016. Melalui pembinaan di Gelanggang-gelanggang Remaja tersebut muncul para pelaku tari yang dinilai Komite Tari layak tampil di PKJ-TIM.

<sup>229</sup> Balai rakyat adalah tempat pertemuan untuk berbagai kegiatan masyarakat termasuk wadah penyampaian informasi dan melayani aspirasi masyarakat.

<sup>230</sup> Soetjipto Wirosardjono, M.Sc. dkk (eds.), *Gita Jaya*, hlm. 206.

<sup>231</sup> Lihat PKJ-TIM, “Laporan Program PKJ-TIM di Akhir Pelita ke II, 1979” (tidak diterbitkan).

cara memantau dan memilih karya-karya yang layak untuk tampil dalam program-program DKJ di PKJ-TIM, adalah tugas Komite Tari DKJ selanjutnya. Sistem kuratorial sejak awal diterapkan karena menurut Edi Sedyawati, Komite Tari DKJ menyusun program dan membina grup maupun seniman tari bukan hanya agar program tersebut dilaksanakan, tetapi juga dengan landasan dan tujuan agar bisa dilihat kualitas dan keberhasilannya.<sup>232</sup>

Pada tahun 1969 para seniman tari yang bergabung dalam bengkel tari Sardono W. Kusumo mulai menghasilkan karya tari baru yang siap dipentaskan di PKJ-TIM. Huriah Adam misalnya, melalui pengalaman bereksplor bersama di dalam bengkel tari itu, berhasil meletakkan landasan penting dalam tari Minang, yaitu menyusun teknik gerak Minang “baru”. Melalui penjelajahan kreatif dengan teknik gerak yang disusunnya, Huriah Adam juga berhasil menciptakan karya-karya tari baru seperti *Sepasang Api Jatuh Cinta*, dan drama tari *Malinkundang*.<sup>233</sup> Anggota bengkel lainnya, Farida Oetoyo dan Julianti Parani yang berlatar belakang balet, mampu melakukan transformasi kreatif antara teknik balet dengan unsur-unsur tradisi daerah menjadi karya-karya baru. Farida Oetoyo menciptakan antara lain: *Roro Jongrang* (1969), *Rama dan Sinta* (1972), *Gunung Agung Meletus* (1979), sedangkan Julianti Parani melahirkan balet *Kamajaya* (1969), *Garong-garong* (1974). Selain itu Parani juga melahirkan karya tari nonbalet yang berangkat dari budaya Betawi, antara lain: *Sarung Cukin* (1973), *Plesiran-Cokek Jakarta* (1974). *Pendekar Perempuan* (1977). Ketiga perempuan koreografer ini tampil di PKJ-TIM atas produksi bengkel tari ataupun studio tari mereka masing-masing.<sup>234</sup> Adapun I Wayan Diya pada tahun 1973 bersama grup tarinya, Rasa

<sup>232</sup> Pada tahun 1969, Edi Sedyawati yang seorang penari, perintis hadirnya kritikus seni untuk tari, dan juga sarjana arkeologi, terpilih sebagai anggota Komite Tari DKJ dan ditunjuk sebagai salah seorang anggota DPH-DKJ tahun 1971–1972. Kemudian terpilih lagi sebagai anggota Komite Tari tahun 1973–1974, 1975–1977, dan tahun 1984–85 menjadi Ketua Komite Tari. Lihat Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari DKJ, November 1968 s.d. Desember 1985”; lihat juga Sal Murgiyanto, “Benih yang Ditanam Jangan Sampai Layu”, hlm. 166; dan hasil wawancara dengan Edi Sedyawati Januari 2014, di Jakarta.

<sup>233</sup> Akibat kecelakaan pesawat pada tahun 1971, Huriah Adam meninggal dunia dalam usia muda.

<sup>234</sup> Lihat Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm.161–162; dan lihat Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari Dewan Kesenian Jakarta November 1968 hingga

Dhvani, menggarap karya tari *Jelantik Bagol* (1973), *I Jaya Prana* (1975), *Tari Cak Cupak* (1975), dan lain-lain.

Sementara para peserta bengkel tari Sardono W. Kusumo di PKJ-TIM secara bertahap kembali ke studio masing-masing, Kusumo membawa bengkelnya ke Surakarta dan Bali. Di tempat tersebut Kusumo bekerja dengan penari-penari setempat, dan di Surakarta ia menghasilkan karya tari kontemporer *Samgita Pancasona* (1970) yang dipentaskan di PKJ-TIM pada tahun 1971 dalam rangka “Ramayana International Festival” dan mendapat sambutan hangat dari penonton maupun media massa.<sup>235</sup> Pada tahun 1972 Sardono menggarap karya *Cak Tarian Rina* bersama 65 orang penduduk Teges Kanginan Bali yang akan ditampilkan pada Pesta Seni Jakarta 1972 di PKJ-TIM, namun batal berangkat karena dilarang oleh Gubernur Bali, Sukarmen. Pada tahun 1973 Sardono bersama penduduk desa Teges Kanginan Bali menghasilkan karya *Dongeng Dari Dirah* yang kemudian berpentas keliling Eropa.<sup>236</sup>

---

Desember 1985” (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, bagian Dokumentasi, 1985, tidak dipublikasikan), hlm. 1–9.

<sup>235</sup> *Samgita Pancasona* disambut baik oleh penonton dan media massa Jakarta saat ditampilkan di PKJ-TIM karena masyarakatnya telah terbuka terhadap modernisasi. Namun ketika ditampilkan di Surakarta (1971), kota kelahiran sang seniman, karya tersebut dianggap “melampaui batas” oleh penonton tradisional Jawa dan beberapa penonton melemparkan telur busuk ke atas panggung. Lihat Budi Santoso, “Pertunjukan Tari ‘Samgita Pancasona’ Karya Sardono W. Kusumo di RRI Surakarta: Dalam Fenomena Konflik Tradisi-Modern Masyarakat Seni Pertunjukan Surakarta Tahun 1970-an” dalam tesis Pengkajian Seni untuk memenuhi syarat mencapai derajat magister dalam bidang Seni, Minat Utama Seni Tari, di Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2006, hlm. 6 (belum diterbitkan).

<sup>236</sup> Dalam tulisan Sal Murgiyanto berjudul “Subur Kang Sarwo Tinandur Mas Kayam dan Tari Kontemporer Indonesia” dalam Aprinus Salam (ed.), *Umar Kayam dan Jaring Semiotik* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 1988), hlm. 262, dikatakan bahwa penduduk desa Teges Kanginan, Bali, menyambut hangat eksperimen Sardono dan antusias berlatih *Cak Tarian Rina*. Namun sebagian masyarakat Bali yang lain dan para pejabat merasa terganggu, dengan alasan adanya penari anak-anak (*Ketut Rina*, 6 tahun) yang saat berlatih menari dengan melepas baju dan celana monyetnya, dan ini dianggap tidak pantas. Akhirnya karya tersebut tidak jadi berangkat ke Jakarta, meski para penari sudah berkemas dan bus sudah siap di mulut Desa Teges. Alasan pelarangan, karena karya tersebut dianggap kurang mencerminkan karya tari Bali yang semestinya. *Bali Post* yang menulis tentang tari Sardono sebagai “Eksperimen Kecak Telanjang”, telah menimbulkan isu bahwa semua penari karya itu telanjang bulat. Akhirnya *Cak Tarian Rina* tidak pernah dipentaskan di Indonesia, tetapi pada tahun 1972 karya itu tampil di Festival Tari Shiraz di Iran, dan pada tahun 1973–1976 ditampilkan di kuil-kuil Jepang. Lihat Sardono W. Kusumo, *Hanoman, Tarzan, Homo Erectus* (Jakarta: ku/bu/ku, 2003), hlm. 33–38; Seno Joko Suyono, “Kecak Teges, 31 Tahun Kemudian” dalam Sardono W. Kusumo, *Hanoman, Tarzan, Homo Erectus* (Jakarta: ku/bu/ku, 2003), hlm. 146–7; dan hasil wawancara dengan Sardono di Jakarta, 1 Oktober 2014.

Pada dasarnya, program tari di DKJ sejak awal berdirinya PKJ-TIM dapat dibedakan ke dalam dua bentuk. Pertama, bentuk festival atau pekan tari, dan kedua, bentuk pementasan rutin dan kegiatan lain. Selain itu bisa ditambahkan adanya acara-acara tari dengan grup atau seniman dari luar negeri. Dalam pelaksanaan program, bentuk festival atau pekan tari menduduki tempat yang penting, misalnya pada peresmian PKJ-TIM ditandai dengan Pesta Seni Jakarta I/1968 yang menampilkan 13 “karya tari baru”<sup>237</sup> yang digarap berdasarkan delapan (8) tari tradisional daerah, selain nomor-nomor tari maupun drama tari tradisional daerah.<sup>238</sup> Sampai dengan tahun 1976, Pesta Seni Jakarta diselenggarakan hampir setiap tahun di PKJ-TIM, bukan hanya dalam bentuk pementasan tetapi dilengkapi dengan lokakarya, diskusi, simposium, untuk saling bertukar informasi mengenai perkembangan tari daerah di Indonesia. Di samping itu juga bertukar pikiran dan pengalaman dalam hal pembinaan dan pengembangan seni tari maupun masalah-masalah yang dihadapi.

Dalam Pesta Seni Jakarta 1974, DKJ mengadakan Pertemuan Penata Tari Daerah yang diikuti oleh penata tari dari Aceh, Kalimantan Selatan, Sulawesi Selatan dan Jakarta. Selain diskusi yang bertujuan untuk saling bertukar informasi mengenai perkembangan tari di daerah masing-masing, juga diadakan pertunjukan tari daerah dari keempat wilayah tersebut. Kehadiran rombongan dan pembicara daerah dalam Pesta Seni tersebut terjadi atas kerjasama DKJ dengan Direktorat Kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI. Adanya kerjasama semacam itu, yang bisa melibatkan banyak seniman daerah dalam acara DKJ,

---

<sup>237</sup> Dalam disertasi ini “karya tari baru” penulis sebut sebagai “karya tari baru pengembangan dari tradisi”.

<sup>238</sup> “Karya tari baru” ini digarap dari tari tradisional daerah untuk kepentingan melawat ke Amerika dengan memakai payung *The Indonesian National Dance Company*. Adapun nomor-nomor tari dan drama tari tradisional daerah yang dipertunjukkan antara lain: nomor-nomor balet dari grup *Nritya Sundara*, tari Sunda dari Musyawarah Seni Budaya Sunda, tari daerah Tapanuli dari Badan Pembina Seni Budaya Batak, drama tari *Calon Arang* dari Yayasan Seni Budaya *Saraswati*, *Wayang Orang Darmawijaya Timbul* dari Wayang Orang *Kawi Radya*, *Sendratari Menakjinggo Leno* dari Yayasan Taman *Candra Wilwatikta*, dan lain-lain. Lihat Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari Dewan Kesenian Jakarta November 1968–Desember 1985” (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, bagian Dokumentasi, 1985, tidak diterbitkan).

adalah sesuai dengan pesan Ali Sadikin kepada para pengelola PKJ-TIM, “Jangan mikir Jakarta, tapi juga Indonesia, bahkan dunia!”.<sup>239</sup>

Kerja sama serupa terjadi lagi pada Pesta Seni Jakarta 1975, tanggal 13–19 Desember, dalam acara simposium dan pertunjukan yang berskala nasional, dengan pembicara: Drs. Suwandono (1933–1980), Direktur Pembinaan Kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (1968–1980); Dra. Edi Sedyawati, mewakili Komite Tari DKJ; Julianti Parani mewakili seniman Jakarta; dan S.D. Humardani mewakili Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) Surakarta.<sup>240</sup> Adapun pertunjukannya menampilkan grup tari Kalimantan Timur, Nusa Tenggara Timur, Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Bandung, dan Pusat Kesenian Jawa Tengah (PKJT) dari Surakarta.

Pesta Seni Jakarta masih berlangsung hingga tahun 1976 dan pada tahun tersebut DKJ memusatkan perhatiannya hanya pada tari tradisional gaya Melayu yang pada tahun 1959 pernah digarap dan dijadikan sebagai tari nasional oleh Presiden Soekarno. Kegiatan dalam Pesta Seni Jakarta 1976 itu disebut Lokakarya Tari Melayu, dalam rangka memperbaiki kualitas tarian Melayu yang dinilai oleh para tokohnya mengalami kemerosotan kualitas di akhir tahun 1960-an. Lokakarya tersebut mengundang sejumlah tokoh tari Melayu di antaranya Tengku Nazly A. Mansur (1935–1982), Tengku Luckman Sinar (lahir 1933), Nasroen Poetih Yasin Darussalam 1915–1986, dan Tengku Haji Mohammad Abdullah Husny (1915–1988). Adapun rombongan tari daerah yang tampil dalam Pesta Seni tersebut dari Sumatera Barat dan Jambi.

Di samping pementasan yang khusus didatangkan dalam rangka pekan atau festival, DKJ memberi kesempatan kepada grup-grup tari dan penata tari individual dari luar DKJ dan luar Jakarta untuk menampilkan hasil kegiatan dan karyanya di

---

<sup>239</sup> Lihat Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm. 166; Juga hasil wawancara dengan Edi Sedyawati di Jakarta, 2014, dan uraian tentang salah satu perwujudan dari ucapan Ali Sadikin tersebut, lihat kembali catatan kaki no. 165, hlm. 78.

<sup>240</sup> Dalam simposium tersebut Drs. Suwandono mengetengahkan makalah berjudul “Pembinaan dan Pengembangan Tari Tradisi”, Dra. Edi Sedyawati memaparkan “Tari Tradisi Mencari Mimbar Pencangkokan”, Julianti Parani dengan prasarananya “Tari Tradisionil dalam Pengembangan Modernisasi Tari”, dan S.D. Humardani membicarakan “Masalah-masalah Pengembangan Tari Tradisi”. Lihat Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm. 168.

PKJ-TIM. Pada tahun 1969 misalnya, selain Sardono W. Kusumo, Julianti Parani, dan Farida Oetoyo, tampil grup tari Bali di Jakarta, Saraswati, dan grup Viatikara dari Bandung. Tahun 1970, individu dan grup tari yang tampil bertambah di antaranya Badan Musyawarah Seni Budaya Sunda dari Bandung, dan dari Yogyakarta tampil Bagong Kussudiardja dan Wisnoe Wardhana. Juga hadir grup tari baru Jaya Budaya yang anggotanya sebagian merupakan anggota wayang orang Pancamurti yang memisahkan diri.<sup>241</sup>

Di tahun 1970 yang kesemarakan karya tari mulai terasa di TIM sebagaimana telah diurai terdahulu, DKJ kemudian mendirikan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) sebagai sarana pendidikan bagi calon seniman penerus. Edi Sedyawati dibantu antara lain oleh: Julianti Parani, Farida Oetoyo, Sardono W. Kusumo, I Wayan Diya, Huriah Adam, dan S. Kardjono, bekerja keras menyiapkan pembentukan Akademi Tari LPKJ. Edi Sedyawati kemudian terpilih sebagai Ketua Akademi Tari LPKJ yang pertama.

Tahun berikutnya, 1971, grup tari yang tampil di PKJ-TIM adalah: *Siswo Among Bekso* dari Yogyakarta, Narto Sabdo dari Semarang, Konservatori Karawitan Indonesia dari Surakarta, Ogel Cilampeni dari Bandung, Topeng Cirebon, selain Julianti Parani, Farida Oetoyo, Sardono W. Kusuma, Bagong Kussudiardja, dan Wisnoe Wardhana yang sudah tampil di tahun sebelumnya. Selanjutnya, pada tahun 1972, DKJ mendirikan Bengkel Tari Folklorik untuk menggarap dan menggiatkan pentas tari Betawi dan Sumatra (Aceh, Batak, dan Minangkabau). Saraswati adalah grup tari Bali yang tidak pernah absen dalam pementasan di PKJ-TIM. Demikian seterusnya secara rutin pertunjukan-pertunjukan tari hadir di PKJ-TIM baik dari grup-grup tari maupun seniman tari individual, dari Jakarta maupun luar Jakarta, yang perencanaan programnya ditata oleh Komite Tari DKJ. Pencarian kreatif para seniman yang menggebu itu diimbangi dengan perencanaan program-program yang terarah. Selain kegiatan

---

<sup>241</sup> Pada tahun 1971, Sardono W. Kusumo turut membantu menangani dan menggarap karya tari di grup wayang orang tradisional ini. Karya garapan Sardono tetap berangkat dari tradisi Jawa namun mendapat sentuhan baru. Contoh karya Sardono dalam produksi Jaya Budaya yaitu: *Sumantri Gugur* (1971) dan *Ngrenaswara* (1972).

kreatif yang menghasilkan karya-karya tari baru, diupayakan pula mengangkat seni tari tradisional sebagai kerangka acuan dan bahan untuk berkarya.<sup>242</sup>

Selain membina grup-grup tari senior, sejak tahun 1970 DKJ menangani pembinaan tari remaja. Bekerja sama dengan Dinas Kebudayaan DKI-Jakarta, DKJ menyelenggarakan Lomba Penari dan Lomba Karya Tari yang diadakan setiap tahun di Gelanggang Remaja di lima wilayah (Jakarta Pusat, Jakarta Timur, Jakarta Barat, Jakarta Utara, dan Jakarta Selatan). Kegiatan ini berlangsung lancar hingga tahun 1980. Kegiatan tari di kalangan anak-anak juga menjadi perhatian DKJ sejak awal berdirinya PKJ-TIM, 1968. Apabila dalam tiga tahun pertama hanya satu hingga tiga grup yang memperoleh kesempatan untuk tampil, maka dari tahun 1971 sampai dengan 1977 meningkat menjadi empat hingga dua belas grup tari setiap tahun. Gaya tari yang ditampilkan pun cukup bervariasi, antara lain: balet, Bali, Jawa, Sunda, Minangkabau, dan Melayu.<sup>243</sup>

Sejak tahun 1969, DKJ telah melakukan kerjasama dengan grup maupun seniman tari dari negara sahabat untuk tampil sehingga turut memberi warna dalam program DKJ. Bahkan diharapkan penampilan grup tari luar negeri bisa menambah pengalaman, wawasan seniman dan penonton Indonesia, sekaligus terbentuknya jejaring antara seniman Indonesia dengan pihak luar negeri. Grup-grup tari luar negeri yang tampil di panggung PKJ-TIM dan mewakili genre tari balet klasik, balet modern, *modern dance* maupun tari kontemporer antara lain: dari Asia (India, Jepang, Pakistan, Malaysia, Filipina, Korea), Eropa (Prancis, Belanda, Jerman), dan Amerika Serikat. Di antara grup yang tampil adalah Martha Graham Dance Company, Balet der Deutsche Opera Berlin, Grand Ballet Classique, Louis Falco Dance Company, Felix Blaska Dance Company, The Netherlands Dance Theatre, dan Nippon Folklore Dance Company, Jean Albert Cartier, The Arts Theatre Ballet,

---

<sup>242</sup> Seperti dikatakan oleh Putu Wijaya, kehadiran DKJ dan PKJ-TIM telah menyadarkan seniman modern untuk menggali bentuk dan jiwa seni tradisional sebagai bahan garapannya. Dalam perjalanan waktu, hubungan seni kontemporer dan seni tradisional berkelanjutan dan beriringan. Putu Wijaya, *NgEH, Kumpulan Esai* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 1997), hlm. 345.

<sup>243</sup> Lihat Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm. 171–2; lihat juga Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari Dewan Kesenian Jakarta November 1968 hingga Desember 1985” (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, bagian Dokumentasi, 1985, tidak diterbitkan), hlm. 10–20.

Wuppertal-Pina Bausch, The Nikolais Dance Theatre, Laura Dean Dancers and Musicians, Astad Deboo dan Lar Lubovitch.<sup>244</sup>

Dalam Buku *Gita Jaya, Catatan H Ali Sadikin Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibu Kota Jakarta 1966–1977*, Ali Sadikin mengatakan bahwa dalam rangka pembinaan dan pengembangan seni-budaya Betawi sebagai tuan rumah dari segala bentuk kesenian yang ada di Jakarta, ia menganggap perlu untuk menyelenggarakan seminar Seni Budaya Betawi dengan maksud untuk menampung gagasan dari tokoh-tokoh Betawi sendiri. Berangkat dari seruan Ali Sadikin itu, kemudian seminar diadakan pada bulan Pebruari 1976, dan hasil seminar menyarankan pembentukan suatu lembaga yang berkewajiban membina dan mengembangkan segala bentuk kesenian Betawi. Sesuai dengan saran tersebut, pada tahun 1977 Ali Sadikin membentuk lembaga tersebut. Pengelolaan lembaga itu diserahkan kepada masyarakat, sedangkan Pemerintah DKI-Jakarta hanya memberi bimbingan dan bantuan seperlunya. Bersama tokoh teater dan film D. Djajakusuma, tokoh teater *Lenong Soemantri Sastrosuwondo*, dan sastrawan S.M. Ardan, lembaga ini berhasil menghidupkan Lenong pada tahun 1982. Garapan Lenong dengan semangat pembaruan sesuai zaman, kemudian ditampilkan di PKJ-TIM dan ternyata mampu mengundang animo masyarakat Jakarta.

Tahun 1977 adalah tahun berakhirnya Ali Sadikin menjabat sebagai Gubernur DKI Jakarta. Oleh Sal Murgiyanto, yang pada saat itu mulai masuk ke kancalah PKJ-TIM sebagai anggota Komite Tari dan Sekretaris DPH-DKJ dan juga dosen Akademi Tari LPKJ, dikatakan bahwa sepeninggal Ali Sadikin DKJ akan menghadapi masalah karena hasil pembinaan tari yang dimulai sejak tahun 1968 dan mulai mekar, tidak diimbangi lagi dengan subsidi Pemerintah DKI Jakarta yang hampir tak pernah bertambah.<sup>245</sup> Oleh karena itu dengan dana terbatas, pembinaan tari di DKJ dilakukan dengan meneruskan pola lama tetapi dengan strategi dan interpretasi yang kreatif.

---

<sup>244</sup> Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari”, hlm. 20–24.

<sup>245</sup> Sal Murgiyanto, “Kanvas Tiga Dimensi”, hlm. 172

### 3.3.2. Di tahun 1977–1982

Di kurun waktu tersebut, gubernur DKI Jakarta adalah Tjokropranolo (1923–1998). Di bidang seni-budaya, terutama yang berkaitan dengan pembinaan dan pengembangan kesenian, Tjokropranolo menetapkan untuk melanjutkan kebijakan yang sudah berjalan dan dianggap baik. Dengan demikian konsep dan pola penataan program kesenian di Jakarta termasuk yang dilakukan oleh DKJ bersama PKJ-TIM terus berlanjut. Namun tetap ada kekurangan karena seperti telah disebutkan terdahulu (lihat Bab I, hlm. 4), subsidi Pemerintah DKI Jakarta hampir tak pernah bertambah,<sup>246</sup> sementara pembinaan kesenian yang dimulai sejak PKJ-TIM diresmikan tahun 1968 termasuk seni tari, mulai mekar.

Festival dan seminar tetap mendapatkan prioritas dalam program acara yang disusun DKJ di tahun 1977–1982. Pada tanggal 20–22 Oktober 1977 DKJ menyelenggarakan Seminar Kritik Tari yang pertama di Indonesia. Kegiatan ini diadakan karena DKJ melihat masih sangat terbatasnya ulasan dan tulisan tari yang berasas di media massa. Enam pakar penulisan kritik dari tiga Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI): Yogyakarta, Bandung, dan Denpasar tampil sebagai pembicara, dimoderatori Dra. Edi Sedyawati, yang kala itu menjadi Ketua Akademi Tari LPKJ. Masih di tahun 1977 DKJ mengadakan Festival Tari Rakyat dari empat daerah: Lombok menampilkan *Cepung*, Kulonprogo-Yogyakarta mempertunjukkan *Oglek*, Madura menghadirkan *Pantil*, dan tari-tarian dari Pulau Mentawai.

DKJ menyelenggarakan tiga macam festival tari, pada tahun 1978, yaitu: Festival Tari Pencak Silat, Festival Jakarta '78, dan Festival Penata Tari Muda I. Festival Tari Pencak Silat yang diselenggarakan bekerjasama dengan Direktorat Kesenian, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, menyuguhkan beragam tari pencak silat dari Sumatera Barat, Yogyakarta, Jawa Barat dan DKI Jakarta. Adapun

---

<sup>246</sup> Pada era kepemimpinan Ali Sadikin, pajak kasino berfungsi sebagai dinamo pembangunan untuk berbagai bidang, termasuk kesenian. Di kala Tjokropranolo menjabat sebagai gubernur, kasino ditutup dan Jakarta kehilangan pendapatan dari pajak kasino, sementara kebutuhan pembiayaan pemerintah DKI Jakarta untuk berbagai bidang di antaranya kesenian terus meningkat. Lihat Christianto Wibisono, “Seandainya Tidak Ada Ali Sadikin” dalam Bambang Bujono (ed.), *Empu Ali Sadikin 80 Tahun* (Jakarta: IKJ Press, 2006), hlm. 121; dan hasil wawancara dengan Dr. Ing. Wardiman Djojonegoro, September 2013, dan Drs. Soeparmo, Mei 2014, di Jakarta.

Festival Jakarta '78 (29 Juni hingga 9 Juli) merupakan kerja sama antara DKJ dengan bermacam anggota masyarakat dan lembaga di luar DKJ seperti Ford Foundation di Indonesia, dengan fokus pada seni pertunjukan tradisional antarbangsa. Acara tari dimeriahkan oleh grup tari dari daerah Aceh, Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur, Yogyakarta, DKI Jakarta, Bali, Kalimantan Selatan, dan Maluku. Dari luar negeri, grup tari dari India turut berpartisipasi. Festival Jakarta '78 yang diketuai oleh Kepala Rumah Tangga Istana Joop Ave (1934–2014) menggelar pertunjukan selain di PKJ-TIM, Gelanggang Remaja, di pusat-pusat rekreasi yaitu di Taman Mini Indonesia Indah (TMII) dan Taman Impian Jaya Ancol, di universitas, juga di stasiun kereta api dan terminal bus. Dengan bantuan berbagai pihak antara lain Kepala Staf TNI Angkatan Darat (KASAD), Panglima Komando Daerah Militer (Pangdam) V Jaya, Kepala Daerah Kepolisian (Kadapol), dan beberapa pengusaha, di depan museum Fatahillah didirikan sebuah panggung untuk pertunjukan wayang orang Keraton Yogyakarta dan tari rakyat dari Kajasthan, India. Diadakan juga pertunjukan khusus untuk Presiden Soeharto di pendapa Sasono Langen Budoyo TMII, dan ada pula grup topeng dari Betawi, Malang, Cirebon yang berpentas keliling di atas truk terbuka.

Festival Penata Tari Muda diselenggarakan oleh DKJ pada tanggal 9–11 Desember 1978. Dalam Festival yang pertama ini semua pesertanya adalah para penata tari dari Perguruan Tinggi Seni, yaitu: Ben Suharto (ASTI Yogyakarta), kolaborasi antara Suprapto Suryodarmo, A. Tasman, Hajar Satoto, dan Rahayu Supanggah (ASTI Surakarta), Endo Suanda (ASTI Bandung), I Wayan Dibia (ASTI Bali), dan Wiwiek Sipala (LPKJ). Selain pementasan karya tari baru, seusai pertunjukan diadakan diskusi di antara sejumlah pengamat tari dengan para penata tari. Sepanjang tujuh tahun, Festival Penata Tari Muda diselenggarakan sebanyak enam kali yakni 1978, 1979, 1981, 1982, 1983, 1984,<sup>247</sup> dan menjadi ajang yang bermanfaat bagi para penata tari Jakarta maupun luar Jakarta untuk mengukur kemampuan diri dan membuaikan prestasi. Selama enam kali penyelenggaraan, 41

---

<sup>247</sup> Pada saat penyelenggaraan Festival Penata Tari Muda tahun 1983 dan 1984, DKI Jakarta sudah dipimpin oleh Gubernur Soeprapto (1982–1987).

penata tari dari delapan kota yaitu Yogyakarta, Surakarta, Jakarta, Bandung, Padang, Denpasar, Surabaya, Medan telah menghasilkan 30 buah karya baru. Beberapa nama dari forum ini yang di kemudian hari hadir dalam percaturan penciptaan tari di Indonesia antara lain: I Wayan Dibia, Endo Suanda, Ben Suharto, Dedy Lutan, Tom Ibnur, Gusmiati Suid, Ery Mefri, Ida Wibowo, Wiwiek Sipala, Sunarno, Wahyu Santoso Prabawa, S. Pamardi, Sulistyo S. Tirtokusumo, Noerdin Daud, Marzuki Hasan, Wiwiek Widayastuti.

Bekerja sama dengan Direktorat Pendidikan Menengah Kejuruan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, DKJ menyelenggarakan Pekan Orientasi Pendidikan Kesenian pada tahun 1979 yang menampilkan hasil-hasil kegiatan dan karya tari siswa dan pengajar Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) dari enam daerah: Surakarta, Yogyakarta, Bandung, Surabaya, Padang dan Ujung Pandang (sekarang Makassar). Pada tahun yang sama DKJ juga mengambil prakarsa untuk menyelenggarakan Festival Tari anak-anak se-DKI Jakarta I. Festival ini dilaksanakan selama 14 hari (25 Juni hingga 8 Juli), dan diikuti 20 grup yang menampilkan aneka gaya tari: Jawa, Sunda, Bali, Sumatra dan balet. Sejumlah grup pemenang hasil Festival selanjutnya diberi kesempatan untuk menggelar karya di panggung PKJ-TIM. Festival Tari Anak-anak DKJ ini diadakan dua tahun sekali dan berlangsung hingga empat kali: 1979, 1981, 1983, 1985, diselang-seling dengan Festival Tari Remaja Antar-Grup.

Program kerja sama DKJ dengan Dinas Kebudayaan DKI Jakarta berupa penyelenggaraan Lomba Penari dan Karya Tari Remaja yang pernah diselenggarakan tahun 1970, berlanjut. Kegiatan tersebut dinamai Festival Tari Remaja Antar-Grup se DKI Jakarta I dan diselenggarakan selama 10 hari, 3 hingga 12 Juli 1980. Peserta lomba ada 19 grup tari dari berbagai gaya, dan seperti halnya Festival tari Anak-anak dipilihlah sejumlah pemenang untuk tampil mandiri di panggung PKJ-TIM. Festival Tari Remaja ini diselenggarakan DKJ sebanyak tiga kali: 1980, 1982, dan berlanjut di tahun 1984 pada masa kepemimpinan Gubernur Soeprapto (1982–1987).

Pembinaan tari oleh DKJ di tahun 1980 meliputi juga kegiatan di sekolah-sekolah balet di Indonesia. Pada tahun 1982, DKJ mengadakan Pekan Balet Antar-Grup yang diikuti 10 sekolah balet se-Indonesia. Pekan Balet DKJ II diselenggarakan pada tahun 1983 dan lebih meriah karena dibuka dengan pergelaran grup Theatre du Silence dari Prancis, dan ditutup oleh grup Tanz Forum Koln dari Jerman. Bahkan kritikus tari Jerman, Jochen Schmidt, datang untuk mengamati penampilan Pekan Balet tersebut. Pekan Balet DKJ berikutnya diadakan di tahun 1985,<sup>248</sup> dan merupakan penyelenggaraan yang terakhir.

Acara rutin dan kegiatan lainnya di PKJ-TIM pada masa jabatan Gubernur Tjokropranolo antara lain, pada tahun 1977, 12 penata tari dan grup tari senior, delapan dari Jakarta dan empat dari luar Jakarta, mengisi acara pentas tari PKJ-TIM selama 33 hari. Beberapa di antara penata tari dan grup tari dari Jakarta yaitu grup tari I Wayan Diya (Rasa Dhvani), Julianti Parani dan Farida Oetoyo (Nritya Sundara), pengajar dan mahasiswa LPKJ (Cipta Karya Tari LPKJ), Sardono W. Kusumo (Sardono dkk), Retno Maruti (Padneswara), S Kardjono (S. Kardjono grup), Syawali Amran (Puti Bungsu) dan Pusdiklat Tari Dinas Kebudayaan DKI Jakarta. Para peserta ini masing-masing tampil dua atau tiga kali pentas. Penata tari dan grup tari dari luar Jakarta antara lain Bagong Kussudiardja (PLT Bagong Kussudiardjo, Yogyakarta), Ida Yusuf (Angin Mamiri, Sulawesi Selatan), Endo Suanda dan Suji (Pring Gading, Cirebon) dan Siswa Among Bekso (Yogyakarta).

Mengamati banyaknya penata tari dan grup tari yang tampil maupun jumlah hari pentas di PKJ-TIM, pada tahun 1977–1982 di masa kepemimpinan Gubernur Tjokropranolo merupakan masa yang sangat aktif. Itu berlanjut hingga tahun 1985 di masa kepemimpinan Gubernur R. Soeprapto. Selama sembilan tahun tersebut tercatat 61 grup tari dari dalam negeri mengisi pentas rutin selama 159 hari. Grup tari dari luar negeri tercatat 22 rombongan dengan 36 hari pentas. Grup

---

<sup>248</sup> Penyelenggaraan Pekan Balet DKJ II tahun 1983 dan Pekan Balet DKJ III tahun 1985 terjadi pada masa kepemimpinan Gubernur R. Soeprapto (1982–1987). Pekan Balet DKJ III tahun 1985 tersebut merupakan Pekan Balet yang terakhir diselenggarakan. Lihat Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari”, hlm. 36–40.

mancanegara tersebut berasal dari Amerika Serikat, India, Inggris, Australia, Jerman, Prancis, Jepang, Belanda, dan Spanyol.

Tahun 1979 merupakan tahun dengan acara festival dan pementasan grup tari terbanyak. Terdapat 52 grup dengan 69 hari pentas. Empat grup dari luar negeri yang tampil adalah Wuppertal pimpinan Pina Bausch dari Jerman yang menampilkan karya tari kontemporer, Australian Dance Theatre dari Australia (balet), Nicolais Dance Theatre, teater tari kontemporer dari Amerika Serikat dan tari Flamenco Lucero Tena dari Spanyol. Pada tahun itu pula, DKJ mengirimkan rombongan Topeng Cirebon ke Hongkong atas undangan manajemen Hongkong Arts Centre.<sup>249</sup>

### **3.3.3. Tahun 1982–1987**

R. Soeprapto (1924–2009) dalam tugasnya sebagai Gubernur DKI Jakarta tahun 1982–1987, menyatakan DKI Jakarta memiliki lima pokok permasalahan besar, yaitu kependudukan, sosial kemasyarakatan, mobilitas masyarakat, sarana dan prasarana masyarakat, dan lingkungan pendukungnya. Berkaitan dengan pembinaan seni-budaya di DKI Jakarta, R Soeprapto menganggap ada kekuatan tiga komponen utama yaitu, seniman, masyarakat pendukung dan atau penonton, dan pemerintah. Dalam hal itu, pemerintah berkewajiban menciptakan iklim kehidupan dan penggiatan seniman dan masyarakat kesenian. Di sisi lain pihak seniman harus terus kreatif, menjaga, mengembangkan dan menciptakan karya-karya seni berkualitas, sedangkan masyarakat diharapkan menghimpun dan menyatukan semua potensi yang ada untuk diabdikan pada upaya pembinaan kesenian. Untuk itu PKJ-TIM dan wadah-wadah kesenian di DKI Jakarta menjadi penting keberadaannya.

Pada tahun 1985, dua minggu sesudah pelantikan Anggota DKJ periode 1985–1988, di ruang kerja rumah dinasnya, Gubernur R. Soeprapto mengajak seniman menyusun suatu strategi pengembangan budaya. Soeprapto menekankan

---

<sup>249</sup> Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari”, 22–23, lihat juga Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam Jangan Sampai Layu”, hlm. 178.

bahwa para anggota DKJ harus lebih berfungsi sebagai pemikir budaya yang dapat menampung berbagai aspirasi masyarakat yang tumbuh sebagai akibat interaksi dan komunikasi budaya. DKJ perlu menyadari fungsinya sebagai penyanga kebudayaan nasional yang berorientasi pada masyarakat Indonesia yang majemuk. Sementara itu PKJ-TIM yang sejak tahun 1968 telah menyediakan sarana dan prasarana lengkap untuk berbagai macam kegiatan kesenian merupakan suatu manifestasi ideal. Adapun wadah organisasi yang sesuai dengan kondisi kesenian di DKI-Jakarta ialah wadah organisasi kesenian sedaerah dan wadah organisasi kesenian sejenis.<sup>250</sup>

Kegiatan seni tari DKJ tahun 1980-an meliputi pula kegiatan sekolah balet, dan tahun 1982 DKJ menyelenggarakan Pekan Balet Antar-Grup. Pekan Balet ini berlanjut pada 1983, sebagai Pekan Balet DKJ II (21 November hingga 2 Desember). Dua grup yang tidak pernah absen adalah Sekolah Balet Sumber Cipta pimpinan Farida Oetoyo dan Sekolah Balet Namarina pimpinan Nanny Lubis. Kedua grup tersebut berada di Jakarta dan merupakan grup tari balet yang mampu bertahan lama dengan jumlah murid yang banyak dan selalu tampil dengan prestasi yang jauh mengungguli sekolah-sekolah balet lainnya.

Memperhatikan acara seni tari yang rutin tampil di PKJ-TIM, sangat jelas tahun 1977-1985 merupakan masa yang aktif. Penampilan rombongan luar negeri terbanyak terjadi di tahun 1983, tercatat delapan grup tari dan atau koreografer yakni, Lar Lubovitch, dan My Lene Kalhorn (Amerika Serikat), Mantis Dance Company (Inggris), tiga rombongan tari dari India: (1) Ranjan, Miss Seema, Bs Rana, Miss Manjit dan lain-lain, (2) Sonal Mansingh, dan (3) Astad Deboo, juga Theatre du Silence (Prancis), Tanz Forum Koln (Jerman).

Selain itu yang perlu dicatat, pada tahun 1983 dan 1984 DKJ menerbitkan dua buah buku. Pertama, *Seni Menata Tari* (1983), sebuah terjemahan Sal

---

<sup>250</sup> Sri Warso Wahono, “Dewan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana dkk (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 55–56; dan Dinas Kebudayaan, “Kebijakan Pewaduhan Organisasi Kesenian Sejenis dan Sedaerah di Wilayah DKI-Jakarta” (Jakarta: Dinas Kebudayaan Pemerintah Daerah Khusus Ibukota, 1987, tidak diterbitkan).

Murgiyanto dari *The Art of Making Dances* karangan Doris Humphrey, dan kedua, *Tari: Tinjauan dari Berbagai Segi* (1984) kumpulan tulisan tari yang diedit oleh Edi Sedyawati. Di samping itu masih ada kumpulan laporan tentang pelaksanaan Festival Penata Tari Muda tahun 1978 hingga 1984. Laporan pertama ditulis oleh Edi Sedyawati dalam *Budaya Jaya* no 30 Th. XII, Maret 1979, dan empat lainnya diedit oleh Sal Murgiyanto dalam bentuk buku. Sejumlah dokumentasi audio-visual juga dilakukan oleh DKJ pada tahun 1980-an. Sekitar 36 pertunjukan tari di PKJ-TIM telah direkam dalam bentuk film 8 mm dan atau kaset video.<sup>251</sup>

Tahun 1987 masa jabatan R. Soeprapto sebagai Gubernur DKI Jakarta berakhir. Satu tahun sebelum itu, Sal Murgiyanto mengatakan bahwa terjadi situasi yang menuntut ketahanan dan ketekunan PKJ-TIM karena berbagai hal antara lain, bantuan dana dari Pemerintah Daerah DKI Jakarta yang tidak bertambah, semakin rentannya fasilitas, dan tuntutan zaman yang berubah dan tidak mudah untuk bisa memenuhinya. Gagasan menyelenggarakan Festival Penata Tari Muda masih diteruskan karena dinilai tetap penting keberadaannya bagi para penata tari yang mulai bertumbuh. Nama festival tersebut diubah menjadi Festival Karya Tari (Baru) DKJ yang dianggap lebih sesuai dengan perkembangan zaman. Festival tersebut menampilkan sembilan penata tari. Para penata tari tersebut: Farid Hamid (Ujung Pandang), Ery Mefry (Padang), Muhammad Ichlas (Padang Panjang), M. Miroto (Yogyakarta), Sri Setyo Asih dan F. Hari Mulyanto (Surakarta), Iko Sidharta, I Gusti Kompyang, dan Laksmi Simandjuntak (Jakarta).<sup>252</sup>

Penyelengaraan berikutnya adalah di tahun 1987, dan berganti nama lagi menjadi Pekan Koreografi Indonesia. Gagasan Pekan tersebut tidak hanya menampilkan penata tari yang baru muncul, tetapi juga yang sudah berpengalaman luas seperti Bagong Kussudiardja, Sardono W. Kusumo, Farida Oetoyo, Julianti Parani, dan Sulistyo S. Tirtikusumo. Namun niat dan gagasan besar itu ternyata

<sup>251</sup> Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari”, 22–23; lihat juga Dewan Kesenian Jakarta, “Daftar Inventarisasi Pementasan Tari” (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1988, tidak dicetak dan publikasikan); dan Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam Jangan Sampai Layu”, hlm. 178–179.

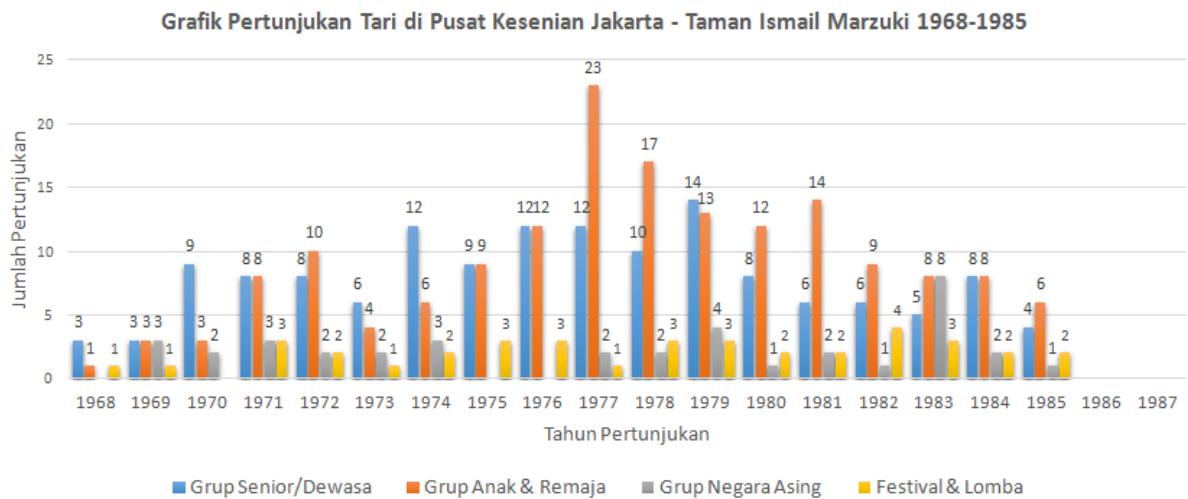
<sup>252</sup> Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam Jangan Sampai Layu”, hlm. 179–181.

menguras tenaga dan dana DKJ sehingga DKJ tak memiliki banyak dana tersisa untuk acara rutin. Padahal pentas rutin sejak sekitar tahun 1985 memang menurun, misalnya hanya tercatat empat grup senior yang bisa mengisi acara Tari di PKJ-TIM. Penata tari senior seperti Retno Maruti, Sardono W. Kusumo, Bagong Kussudiardja, semakin jarang muncul di PKJ-TIM. Sementara itu, acara pembinaan dalam bentuk festival dan pementasan grup-grup tari remaja, anak-anak, dan balet penyelenggaraan dialihkan ke Dinas Kebudayaan DKI Jakarta yang melakukan pembinaan kesenian di kalangan remaja dan anak-anak melalui Gelanggang Remaja.

Di era R. Soeprapto diresmikan sebuah gedung pertunjukan baru di PKJ-TIM, Graha Bhakti Budaya (GBB), pada 19 Agustus 1983.<sup>253</sup> GBB dibangun dengan panggung yang lebih besar, peralatan lampu dan suara yang lebih modern, dan bisa menampung jumlah penonton lebih banyak, dibandingkan tempat pertunjukan yang sudah ada sebelumnya, Teater Arena dan Teater Tertutup. Pembangunan gedung ini juga untuk memenuhi kebutuhan bertambah banyaknya pergelaran di PKJ-TIM, di samping untuk menampung penampilan grup-grup luar negeri yang memerlukan perlengkapan lebih modern.

---

<sup>253</sup> Rencana pembangunan gedung pertunjukan Graha Bhakti Budaya sudah dirancang sejak masa kepemimpinan Gubernur Tjokropranolo. Lihat Pramana Padmodarmaya, “25 Tahun Pasang Surut Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT. Dian Rakyat, 1994), hlm. 39.



Gambar 1. Grafik pertunjukan tari yang dipentaskan di PKJ-TIM selama selang waktu 20 tahun pertama menyajikan kecenderungan berbentuk grafik piramida. Pada grafik berbentuk piramida ini, jumlah pertunjukan mengalami kenaikan signifikan pada tahun-tahun antara 1975 hingga 1979 dengan puncaknya berada di tahun 1977, yakni tahun terakhir dari kepemimpinan Gubernur Ali Sadikin. Meski tampak di tahun 1979 pertunjukan grup tari senior dan atau dewasa meningkat dan di tahun 1983 grup tari negara asing terbanyak tampil di PKJ-TIM.

Dengan adanya fasilitas yang memenuhi syarat untuk pertunjukan, PKJ-TIM menjadi wadah berbagai aktivitas kesenian termasuk seni tari. Aktivitas tersebut mulai dari lokakarya, eksplorasi pembaruan, hingga pertunjukan yang tradisional sampai kontemporer dan upaya-upaya menghadirkan penonton. Melalui relasi yang ideal terdapatlah interaksi positif antara Pemda DKI Jakarta, seniman, karya dan penonton. Kondisi ideal ini membuat seni tari menorehkan prestasi dalam penciptaan karya-karya baru dan kemunculan seniman-seniman muda melalui ajang festival tari baik lomba maupun nonlomba.

## **BAB IV**

### **KARYA TARI BARU HASIL PENGEMBANGAN DARI TRADISI**

#### **DI PKJ-TIM 1968–1987**

Dalam tampilan karya tari di Indonesia, karya tari tradisional masih menjadi inspirasi dominan untuk penggarapan karya baru. Hal ini karena pengalaman kreativitas maupun pengalaman ketubuhan seniman tari di Indonesia sebagian besar bertumbuh dalam lingkungan tradisi. Oleh sebab itu karya-karya mereka meski digarap dengan semangat kebaruan dan menampilkan karakteristik gaya unggap individual senimannya namun seringkali masih merupakan karya baru pengembangan dari tradisi. Hal ini tampak pada karya-karya tari baru ciptaan para koreografer di lokakarya pada awal berdirinya Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) dan pada Festival atau Pekan Penari Muda yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta (DKJ).

#### **4.1. Lokakarya dan Festival Penata Tari Muda: Kemunculan Karya-karya Tari Baru**

Lima bulan sebelum Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) diresmikan (10 November 1968), Gubernur Ali Sadikin membentuk Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) pada 17 Juni 1968 yang tugas utamanya merencanakan dan mengatur program-program yang terarah dengan karya-karya unggul di PKJ-TIM.<sup>254</sup> Dalam Surat Keputusan Gubernur Kepala Daerah Ibukota Jakarta No 1b/3/2/19/1968 tentang Pembentukan DKJ tersebut, dua orang penari tercantum namanya sebagai anggota. Mereka adalah I Wayan Diya (1937–2007) yang baru pulang dari India setelah hampir 10 tahun belajar tari dan musik di Kalakshetra, Madras, dan di Ajanta Kalamandalam, Assam, dan Sardono W. Kusumo (lahir 1945) yang baru kembali dari New York, setelah mengikuti perlawatan misi kesenian Indonesia di Amerika Serikat serta berkelana di sana sekitar satu tahun.

---

<sup>254</sup> Selain itu DKJ juga bertugas membina dan memberi kesempatan seluas-luasnya kepada para seniman untuk bebas berkreasi dan menyajikan hasilnya kepada masyarakat luas; membina dan memberi kesempatan kepada masyarakat untuk menikmati karya seni tradisional, baru dan kontemporer, baik nasional maupun internasional. Lihat Sri Warso Wahono, “Dewan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT. Dian Rakyat, 1994), hlm. 50–58.

Sardono W. Kusumo adalah penari Jawa yang menjadi direktur artistik dalam rombongan *Indonesian Artist Management* (IAM) untuk misi kesenian ke Amerika Serikat tersebut, dan diangkat sebagai anggota DKJ termuda. Dengan pengalamannya dalam tradisi Jawa, pengetahuannya tentang *modern dance* Amerika, dan keinginannya melakukan pembaruan, ia kemudian mempunyai gagasan untuk mengadakan pelatihan bersama (lokakarya) di ruang latihan tari PKJ-TIM, dan mengajak teman-teman seniman berprestasi dan tinggal di Jakarta serta memiliki latar belakang budaya yang berbeda-beda. Para seniman tersebut antara lain Huriah Adam (1936–1971) yang berlatar belakang seni tari Minang, I Wayan Diya (1937–2007) berlatar belakang seni tari dan seni musik Bali, Farida Oetoyo (1938–2014) dan Julianti Parani (lahir 1939) berlatar belakang balet, dan Sentot Sudiharto (lahir 1945) berlatar belakang seni tari Jawa. Wadah kegiatan lokakarya tersebut kemudian lebih dikenal sebagai “bengkel” tari.<sup>255</sup>

Tujuan utama dari lokakarya yang diadakan Sardono W. Kusumo di bengkel tari tersebut adalah menumbuhkan dorongan dan kemampuan kreatif bagi para peserta. Ia menawarkan berdialog dengan mereka bahwa pelestarian tari tradisional tidak harus dilakukan hanya melalui preservasi tetapi bisa juga melalui interpretasi kreatif. Dalam laku kreatif, seorang penari tidak harus meninggalkan tradisi. Kesediaan membuka diri terhadap pengalaman dan eksperimen baru juga sangat penting. Oleh sebab itu unsur utama dalam bengkel tari itu adalah kebebasan. Seperti diucapkan Kusumo bahwa semua peserta harus bergerak bebas, tidak dibatasi oleh tuntutan bentuk yang sudah mapan. Namun ternyata itu tidak mudah bagi para peserta yang memiliki bekal keahlian yang sudah mapan. Farida Oetoyo,

---

<sup>255</sup> Lihat Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam Jangan Sampai Layu” dalam Pia Alisjahbana dkk. (eds.), *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki* (Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat, 1994), hlm. 160. Selain itu, pengenalan Sardono W. Kusumo dengan *modern dance* di Amerika Serikat; pengalaman panjang I Wayan Diya saat belajar di Kalashetra, sebuah akademi kesenian yang didirikan Rumana Devi, pelaku revitalisasi dalam tari India, serta pengalaman Diya di Kalashetra yang memperoleh pemahaman tentang hubungan antara seni tari Asia dengan modernisme di India; maupun pengetahuan yang diperoleh Farida Oetoyo ketika belajar balet di Rusia dan menjadi penari di Eropa Barat, setidaknya telah mempengaruhi pandangan dan pendekatan mereka dalam penciptaan karya tari di Indonesia. Pendekatan tersebut dilakukan melalui improvisasi, eksplorasi dan kesadaran perlunya inovasi dalam tradisi.

misalnya, sebagai seorang penari lulusan sekolah balet ternama Bolshoi, Moskow, Rusia, dengan predikat *cumlaude* (1961–1965) merasa kewalahan ketika harus membebaskan dirinya dari bekal balet yang kuat melekat dalam dirinya seperti yang dikehendaki Kusumo.<sup>256</sup> Selain itu, Kusumo juga meminta para peserta lokakarya di bengkel tarinya mempelajari tarian suku bangsa lain agar perbendaharaan gerak dan pengembangan kepekaan rasa dalam tubuh mereka menjadi lebih kaya dan beragam. Ia pun memotivasi para peserta bengkel tarinya untuk menciptakan karya-karya tari baru. Harapannya, melalui bengkel tari lintasbudaya tersebut tercipta karya-karya tari baru, sebagai buah dari interaksi tradisi-tradisi tari dari berbagai suku bangsa. Selanjutnya, terjadi pula dialog dan akumulasi pengetahuan berbagai wilayah budaya yang diwakili oleh individu-individu peserta bengkel. Lebih jauh ia berucap bahwa seorang peserta tidak hanya hadir sebagai individu namun dengan sadar juga menjadi wakil dari wilayah budaya tempat ia berasal. Contohnya, Sardono W. Kusumo hadir dengan membawa banyak pengalaman budaya Jawa, lantas berinteraksi dengan Huriah Adam yang membawa pengalaman budaya Minang, Farida Oetoyo dan Julianti Parani membawa budaya balet dan I Wayan Diya dengan budaya Bali.

Bengkel tari Sardono W. Kusumo yang dimulai sekitar Juli 1968, sebelum PKJ-TIM diresmikan pada 10 November 1968, berorientasi pada proses (*process oriented*) sehingga tidak cepat membawa hasil. Namun dalam jangka panjang, Sal Murgiyanto mencatat bahwa lokakarya yang dilakukan di bengkel tari Kusumo tersebut merupakan salah satu ajang pembuka jalur seni tari baru dan kontemporer Indonesia seperti yang diharapkan.<sup>257</sup> Di samping itu, lokakarya tersebut juga berperan memperluas perspektif artistik bagi para pesertanya. Huriah Adam, Farida Oetoyo, Julianti Parani, I Wayan Diya, dan Sardono W. Kusumo sendiri, berhasil menggarap karya-karya tari baru, dan kontemporer, serta mewarnai ragam pertunjukan tari di PKJ-TIM pada tahun 1970-an hingga 1980-an.

---

<sup>256</sup> Hasil wawancara dengan Farida Oetoyo di GKJ tahun 1998, dan Sardono W. Kusumo di Program Pasca Sarjana IKJ tahun 2013.

<sup>257</sup> Tentang karya-karya tari kontemporer yang dipentaskan di PKJ-TIM diurai dan dianalisis di Bab V.

Para seniman tari yang bergabung dalam bengkel tari Sardono W. Kusumo mulai menghasilkan karya tari baru yang siap dipentaskan di PKJ-TIM pada tahun 1969. Mereka menjadi kolaborator untuk masing-masing produksi (karya). Sebagai contoh, Sardono W. Kusumo dan Sentot Sudiharto menari untuk karya tari Huriah Adam, begitu pula sebaliknya. Dalam hal kebaruan, melalui pengalaman bereksplor bersama di dalam bengkel tari itu, Huriah Adam berhasil meletakkan landasan penting dalam tari Minang, yaitu teknik gerak. Ia memilih dan menyusun gerak-gerak pencak silat tradisional Minang yang dipelajarinya dari guru-guru tradisi di pedesaan<sup>258</sup> menjadi serangkaian teknik gerak Minang baru yang tujuannya untuk penguasaan keterampilan gerak dan ekspresi.<sup>259</sup> Selanjutnya, melalui penjelajahan kreatif yang dilandasi teknik gerak tari Minang baru yang disusunnya itu, pada tahun 1969 Adam berhasil menciptakan karya-karya tari baru dan kontemporer seperti *Payung* (1968), *Barabah* (1968), *Sepasang Api Jatuh Cinta* (1969), dan drama tari *Malin Kundang* (1969).<sup>260</sup>

Anggota bengkel lainnya, Farida Oetoyo dan Julianti Parani yang berlatar belakang balet, mampu melakukan transformasi kreatif antara teknik balet dengan unsur-unsur tradisi dari berbagai suku bangsa menjadi karya-karya baru dan kontemporer. Farida Oetoyo menciptakan antara lain: *Roro Jongrang* (1969),

<sup>258</sup> Gerak-gerak pencak silat tersebut antara lain *kudo-kudo*, *tagak itiak*, *tagak gantauan*, *mata itiak*, *mata lereang*, *gelek*, *tusuak*, *suduang daun*, *duanaia*, *ramo-ramo tabang*, dan *ramo-ramo bagaluik*. Lihat Helly Minarti, “Meredefinisi Tari Minang: Huriah Adam Memulai, Gusmiati Suid Meneruskan” dalam Bambang Bujono (ed.), *Seri Figur Seni Pertunjukan Indonesia 2, Empat Menguak Tradisi* (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia & Ford Foundation, 2008), hlm. 146.

<sup>259</sup> Teknik gerak tari Minang baru yang terdiri dari 13 rangkaian gerak tidak diberi nama oleh Huriah Adam tetapi diberi nomor urut dari 1 sampai 13. Di mana pun Adam mengajar, teknik gerak tari ini digunakan sebagai pemanasan. Lihat Sal Murgiyanto, “Huriah Adam, Peneguh Tari Minang Baru” dalam *Kalam 16*, Jurnal Kebudayaan (Jakarta: Komunitas Utan Kayu, 2000), hlm. 13.

<sup>260</sup> Masyarakat Minang melihat karya tari Huriah Adam sebagai tarian baru dan khas Huriah Adam karena tarian itu bukan lagi milik salah satu desa atau nagari. Adapun penonton non-Minang yang tidak mengenal secara detail gerak Minang, menyebutnya sebagai tarian Minang. Namun, bakat dan semangat besar tersebut terhenti, Huriah Adam meninggal dunia dalam usia muda akibat kecelakaan pesawat pada 10 November, 1971. Apa yang dilakukannya merupakan awal perkembangan tari Minangkabau sebagai karya seni yang dihargai di dalam maupun di luar negeri. Huriah Adam berjasa membangun lintasan yang memungkinkan tari tradisional Minang pedesaan digarap kembali dan dipertunjukkan secara kreatif sebagai karya seni, serta dilanjutkan oleh generasi penerus. Lihat Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam”, hlm. 87, 96.

berkolaborasi dengan komponis Trisutji Kamal, (lahir 1936), *Rama dan Sinta* (1972), *Carmina Burana* (1974), dan *Gunung Agung Meletus* (1979) yang juga berkolaborasi dengan komponis Trisutji Kamal, *Putih-Putih* (1976), *Daun Pulus* (1983), *Tok* (1985), dan *Pilihan Sinta* (1989). Adapun Julianti Parani melahirkan balet *Kamajaya* (1969) dan *Garong-garong* (1974). Selain itu Parani juga melahirkan karya tari nonbalet yang berangkat dari ketertarikannya dalam melakukan penelitian dan revitalisasi seni-budaya Betawi. Karya tari baru Parani yang berdasarkan budaya Betawi, antara lain: *Sarung Cukin* (1973), *Plesiran-Cokek Jakarta* (1974), *Topeng Babakan Betawi* (1976), *Pendekar Perempuan* (1977). Adapun karya tari lainnya yang berangkat dari seni-budaya Batak adalah *Siparnipi* (1987).<sup>261</sup> Adapun I Wayan Diya pada tahun 1973 bersama grup tarinya, Rasa Dhvani, menggarap karya tari *Jelantik Bagol* (1973), *I Jaya Prana* (1975), *Tari Cak Cupak* (1975), *Tontonan* (1976), dan lain-lain.

Komite Tari DKJ menyelenggarakan Festival Penata Tari Muda I pada tahun 1978 yang dimaksudkan untuk menumbuhkan semangat dan kemampuan menciptakan karya baru. Kegiatan itu dilanjutkan dengan Festival Penata Tari Muda II (1979) dan Festival Penata Tari Muda III (1981). Ajang prestasi tersebut terus digulirkan dengan nama baru Pekan Penata Tari Muda IV (1982), Pekan Penata Tari Muda V (1983), Pekan Penata Tari Muda VI (1984). Forum karya ini berlanjut pada tahun 1986 dengan nama baru pula: Festival Karya Tari DKJ. Setahun berikutnya, 1987, namanya diganti lagi menjadi Pekan Koreografi Indonesia.

Seluruh pergantian nama tersebut tidak mengandung perubahan makna yang signifikan, meskipun dalam beberapa pelaksanaannya memiliki perbedaan yang khas. Misalnya, dalam Festival Penata Tari Muda I, 1978, semua pesertanya dari perguruan tinggi seni. Di tahun berikutnya, Festival Penata Tari Muda II, 1979, pesertanya bervariasi ada yang dari perguruan tinggi seni dan ada yang dari

---

<sup>261</sup> Lihat Dewan Kesenian Jakarta, “Laporan Kegiatan Tari Dewan Kesenian Jakarta November 1968-Desember 1985” (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, bagian Dokumentasi, 1985), hlm. 1–9.

nonperguruan tinggi seni. Selanjutnya, pada Festival Karya Tari DKJ VII (1987) para pesertanya terdiri dari gabungan penata tari (koreografer) senior dan yunior dan karya tari yang dipertunjukkan ada yang dilombakan dan tidak dilombakan.

Festival Penata Tari Muda I (1978) adalah festival koreografer pertama yang digagas para anggota Komite Tari DKJ<sup>262</sup> sebagai perwujudan untuk lebih menumbuhsuburkan penciptaan tari di berbagai daerah di Indonesia. Festival ini diselenggarakan setelah selama 10 tahun DKJ melakukan pembinaan dan pengembangan seni tari. Forum ini disebut sebagai Festival Penata Tari Muda karena pesertanya relatif masih tergolong baru dalam dunia penciptaan tari di Indonesia terutama di kalangan publik Jakarta, tempat festival ini diselenggarakan. Jadi, penamaan “muda” pada para koreografer tersebut merujuk pada kiprah mereka yang belum terlalu panjang sebagai koreografer.<sup>263</sup>

Gagasan menyelenggarakan festival tersebut berangkat dari kesadaran bahwa menghidupkan, memelihara, dan melanjutkan tari tradisional tidak bisa dilakukan dengan sekadar melakukan rekonstruksi dan preservasi, tetapi harus disertai juga sikap kreatif baik dalam berpikir maupun bertindak. Bagong Kussudiardja, Wisnoe Wardhana, Farida Oetoyo, Julianti Parani, dan Sardono W. Kusumo adalah beberapa tokoh tari terdahulu yang telah membuktikannya. Usaha keras para tokoh ini ternyata mampu menumbuhkan rangsangan bagi anak-anak muda di berbagai daerah dan mereka melakukan berbagai upaya agar pencarian dan pengembangan kreatif terus berlanjut. Namun upaya dan kemampuan yang menumbuhkan harapan ini acap kali luruh sebelum berkembang karena kurang adanya kesempatan, keleluasaan dan dukungan lingkungan, biaya, forum yang memadai, dan terkadang disebabkan campur tangan dari pihak adat maupun pihak yang lebih tua. Dengan demikian Festival Penata Tari Muda yang diadakan di PKJ-

---

<sup>262</sup> Anggota Komite Tari DKJ penggagas Festival dan Pekan Penata Tari Muda adalah anggota Komite Tari tahun 1975–1977 dan 1977–1978 yang terdiri dari Edi Sedyawati, I Wayan Diya, Sal Murgiyanto, Suwandono, dan Julianti Parani. Lihat DKJ, “Laporan Kegiatan Tari Dewan Kesenian Jakarta, November 1968–Desember 1985”, (Jakarta: Bagian Dokumentasi Dewan Kesenian Jakarta).

<sup>263</sup> Julianti Parani, “Sambutan Komite Tari DKJ” dalam *Festival Penata Tari Muda* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1978).

TIM, baik dalam bentuk pementasan maupun diskusi antara koreografer dengan beberapa tokoh tari sebagai pengamat, adalah pemberian kesempatan yang lebih luas bagi koreografer muda untuk menunjukkan karya-karya mereka, menambah pengalaman dan menumbuhkan gairah mencipta di daerah.<sup>264</sup>

Peranan lembaga pendidikan tinggi kesenian formal seperti Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) di Yogyakarta, Bandung, Denpasar, Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) di Surakarta, dan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) dalam melahirkan koreografer-koreografer muda ternyata sudah bisa dilihat hasilnya<sup>265</sup> Para koreografer yang tampil dalam festival pertama ini pernah mengenyam pendidikan di salah satu institusi tersebut. Pada sisi karya, tak sedikit dari mereka menyuguhkan kebaruan dengan pijakan artistik yang erat kaitannya dengan tradisi dari mana mereka berasal. Koreografer yang tampil dalam festival pertama itu: Ben Suharto (1944–1998) dari ASTI Yogyakarta, Agus Tasman (lahir 1936) dan kawan-kawan dari ASKI Surakarta; Wiwiek Sipala (lahir 1953) dari LPKJ; Endo Suanda (lahir 1947) dari ASTI Bandung; dan I Wayan Dibia (lahir 1948) dari ASTI Denpasar-Bali.

Festival Penata Tari Muda II-1979, diselenggarakan sebagai kelanjutan festival pertama tahun 1978, guna memberikan tempat kepada yang muda agar bisa mengembangkan daya cipta tari dan menemukan jati diri. Selain menggelar karya terbaru, masing-masing koreografer menuliskan proses kerja dan pengalaman-pengalaman yang dihadapi dalam mempersiapkan karya. Pementasan dan tulisan tersebut dijadikan titik tolak pembahasan antara para koreografer dengan pengamat, pemikir dan pembina tari, serta hadirin lainnya peminat seni tari. Pembahasan

<sup>264</sup> AH, “Wawancara dengan Sal Murgiyanto: Festival Penata Tari Muda Memperkenalkan Kecenderungan Baru” dalam *Berita Buana*, Selasa 19 Desember 1978.

<sup>265</sup> Lembaga pendidikan tinggi seni tersebut meminjam sistem dan bentuk pendidikan formal seperti di Barat, namun materi atau bahan yang diajarkan digali dari bumi Indonesia, terutama Jawa, Sunda dan Bali. Oleh sebab itu lembaga-lembaga itu selain melestarikan seni tari tradisional dengan mengajarkan tari-tarian tersebut kepada mahasiswa, juga memacu penulisan, penelitian, dan penciptaan karya tari baru. Mata kuliah komposisi dan koreografi yang berkembang di Barat diajarkan pula oleh para dosen yang sempat belajar di luar negeri, terutama Amerika Serikat. Lihat Sal Murgiyanto, “Pengantar” dalam Alma M. Hawkins, *Bergerak Menurut Kata Hati*, di Indonesiakan oleh Prof. Dr. I Wayan Dibia (Jakarta: Ford Foundation bekerjasama dengan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia), hlm. xii.

tersebut diharapkan mampu mengilhami dan memberi pelajaran kepada semuanya bagi perkembangan seni tari di Indonesia.

Para koreografer muda yang diundang oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dalam kenyataannya sebagian besar masih sangat akrab dengan seni tradisional, namun ada kegelisahan untuk melakukan pembaruan. Selain itu adanya keterbukaan mereka terhadap perkembangan zaman yang ditunjang adanya kebebasan menampilkan karya cipta di PKJ-TIM telah mendorong lahirnya karya-karya baru mereka. Imbas lebih jauh adalah rangsangan penciptaan karya-karya dari para koreografer muda yang juga diikuti dengan garapan musik di berbagai wilayah Indonesia.

Festival Penata Tari Muda II-1979 diikuti oleh para koreografer dari jalur akademik dan nonakademik karena penciptaan tari juga bertumbuh di luar lembaga pendidikan seni formal. Enam koreografer yang tampil: Wahyu Santoso Prabowo (lahir 1952) dari ASKI Surakarta; Wiwiek Widayastuti (lahir 1952) dan Djoko Suko Sadono (lahir 1951) dari Dinas Kebudayaan DKI-Jakarta; I Made Netra (1950–2006), dari Taman Budaya Denpasar-Bali; Tri Nardono (lahir 1953) dari ASTI Yogyakarta; Gusmiati Suid (1942–2001) dari ASKI Padang Panjang; Sulistyo Tirtokusumo (lahir 1953) dari Jakarta.

Festival Penata Tari Muda III-1981 diselenggarakan tetap sebagai usaha DKJ memberikan rangsangan bagi koreografer muda untuk mencipta tanpa harus mempertentangkan tradisional dengan karya baru atau kontemporer. Seiring perjalanan waktu, dengan sadar para koreografer muda menggauli seni tradisional sebagai bahan garap yang bisa dikembangkan sesuai dengan kemampuan, masa, dan lingkungannya. Di sisi lain tak ada lagi niat untuk membeda-bedakan secara tajam antara bentuk dan rasa gerak tradisional dan nontradisional. Bahkan muncul kesadaran bahwa seni tari tradisional keraton maupun kerakyatan mempunyai potensi yang sama untuk digarap dan dikembangkan.

Peranan lembaga-lembaga pendidikan kesenian formal sebagai ajang para koreografer muda untuk terus berusaha, mencoba, dan berkarya tetap cukup besar meski bukan berarti api kreasi tidak hidup di luar lembaga-lembaga tersebut.

Komite Tari Dewan Kesenian Jakarta juga menyadari bahwa merangsang kreativitas atau penciptaan karya tari baru yang berbobot sangat bergantung pada frekuensi dan kualitas dari acara-acara festival yang diselenggarakan secara teratur. Inilah yang mendasari keberlanjutan Festival Penata Tari Muda dari waku ke waktu.

Para koreografer yang tampil dalam Festival Penata Tari Muda III-1981: A.M. Munardi (1939-2000) dari Sekolah Menengah Kesenian Indonesia (SMKI) Surabaya, Y. Sumandiyo Hadi (lahir 1949) dari ASTI Yogyakarta, Suwarsidi Trisapto (lahir 1951) dari LPKJ, Iyus Rusliana (lahir 1949) dari ASTI Bandung, tiga penata tari dari ASKI Surakarta Sunarno (1955–2007), Nora Kunstantina Dewi (1948–2009) dan Rusini (lahir 1948).

Selanjutnya adalah forum Pekan Penata Tari Muda-1982 yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) yang masih merupakan kelanjutan dari forum Festival Penata Tari Muda yang diadakan tahun-tahun sebelumnya. Diruntuh sejak awal dimulainya forum tersebut, Pekan Penata Tari Muda-1982 adalah penyelenggaraan yang keempat. Hal menarik pada penyelenggaraan di tahun 1982 tersebut adalah nama forum berubah menjadi Pekan Penata Tari Muda dan dalam penyelenggaranya digabung dengan Pekan Komponis Muda, sehingga forum tersebut lengkapnya bernama Pekan Penata Tari Muda dan Komponis Muda-1982.

Penggabungan itu memang disengaja oleh DKJ untuk memacu kreativitas seniman muda tari dan musik agar manfaatnya bisa dirasakan oleh para peserta karena bisa memperluas cakrawala wawasan kesenian melalui apresiasi karya dari kedua cabang kesenian tersebut. Meski demikian dalam penampilan dan pembahasan karya tetap dipisahkan antara pembahasan karya tari dan karya musik. Adapun para koreografer yang diundang dalam Pekan Penata Tari Muda IV-1982 adalah Dedy Lutan (1951–2014) dan Tom Ibnur (lahir 1954) dari IKJ yang berkarya bersama, Soenarto A.S (lahir 1936) dari SMKI Surabaya, dan T. Sita Syaritsa (lahir 1938) dari Dewan Kesenian Medan.

Pekan Penata Tari Muda V-1983, seperti tahun sebelumnya (1982), diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) bersama dengan Pekan Komponis Muda dari tanggal 16 hingga 22 Maret 1983 di Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki. Penyelenggaraan bersama tersebut dimaksudkan untuk memacu pertukaran pikiran dan pengalaman kreatif para seniman muda di kedua bidang, tari dan musik. Itu itu diperlukan waktu penyelenggaraan yang lebih lama, sarana yang lebih banyak, dan juga biaya yang lebih besar. Oleh karena keperluan yang dibutuhkan tersebut tidak mencukupi, jumlah peserta untuk masing-masing bidang dikurangi. Walhasil hanya tampil empat koreografer dengan tiga karya dan semuanya dari Jakarta yang berasal dari satu liang: Departemen Tari Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Meski demikian keempat koreografer tersebut menampilkan karya tari individul dengan bahan latar yang sangat berbeda dan merambah wilayah yang kadang jarang dijamah. Para koreografer yang diundang tampil adalah Tom Ibnur (lahir 1954), Nurdin Daud (1943–2007) dan Marzuki Hasan (lahir 1946) yang berkarya bersama, dan Suwarsidi Trisapto (lahir 1951).

Sampai dengan Pekan Penata Tari Muda VI-1984 telah tampil 37 penata tari yang secara sendiri-sendiri atau bersama-sama menggarap dan mementaskan 29 karya tari baru. Jumlah peserta yang terdiri dari sembilan koreografer dengan tujuh buah karya tari baru, merupakan jumlah terbanyak yang pernah tampil dalam sebuah Pekan Penata Tari yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta. Hingga pelaksanaan yang ke-6, Pekan Penata Tari Muda merupakan forum yang dianggap berhasil oleh para pengamat karena menelurkan karya-karya baru yang cukup berbobot di tingkat nasional maupun internasional.<sup>266</sup>

Contohnya, empat koreografer dari Jakarta (Dedy Lutan, Tom Ibnur, Nurdin Daud, Marzuki Hasan) dengan garapan berjudul *Awan Bailau* dan *Huu* yang mendapat undangan tampil dalam Ulang Tahun ke-50 *American Dance Festival* di Durham, North Carolina, Amerika Serikat, pada Juli 1984.<sup>267</sup> Rentetan dari

<sup>266</sup> Sal Murgiyanto (ed.), “Laporan Koordinator Pelaksana”, *Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta), hlm.10.

<sup>267</sup> Sal Murgiyanto (ed.), “Laporan Koordinator Pelaksana”, hlm. 10

penyelenggaraan Festival Penata Tari Muda tersebut menstimulasi munculnya forum-forum kesenian yang sebagian atau seluruhnya diarahkan untuk memacu penciptaan karya-karya baru. Beberapa di antaranya adalah Pekan Orientasi Pendidikan Kesenian Direktorat Pendidikan Menengah Kejuruan yang berlangsung setiap tahun sejak 1979. Selain itu adalah festival tahunan Institut Kesenian Indonesia yang diikuti perguruan-perguruan tinggi kesenian pemerintah, ASTI, ASKI dan AMI yang diselenggarakan sejak tahun 1980. Tahun 1982, Pekan Penata Tari bahkan telah diselenggarakan juga di Medan, Padang, dan Surakarta.

Pengamat tari dan musik I Made Bandem menggarisbawahi keunikan forum Pekan Penata Tari Muda yang diselenggarakan Dewan Kesenian Jakarta yaitu memberikan kebebasan yang luas kepada para koreografer dalam memilih bahan dan menentukan pendekatan garap sesuai dengan bekal, kemampuan, dan lingkungan si koreografer. Keleluasaan juga diberikan kepada pengamat, yang dalam melaksanakan tugasnya tidak harus berpegang pada kriteria pengamatan tertentu yang telah disiapkan penyelenggara. Dengan begitu bukan hanya koreografer yang diuji kemampuannya, juga para pengamat diuji keluasan pengalaman dan pandangan estetikanya. Hal-hal tersebut yang membuat forum nasional tidak resmi tersebut memiliki daya tarik tersendiri bagi koreografer, bahkan menjadi barometer keberhasilan penggarapan karya tari baru.<sup>268</sup>

Pekan Penata Tari Muda VI yang direncanakan dilaksanakan pada bulan Maret 1984 bersama dengan Pekan Komponis Muda oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), terpaksa ditangguhkan hingga September 1984 (23–27 September 1984) karena dana dari pemerintah terlambat diterima oleh DKJ. Keterlambatan dan keterbatasan dana yang diterima DKJ,<sup>269</sup> mengakibatkan DKJ tidak bisa memberikan bantuan biaya transportasi bagi peserta dari daerah ke Jakarta dan diberlakukannya pembatasan waktu menginap di Wisma Seni TIM selama tiga hari.

---

<sup>268</sup> Sal Murgiyanto (ed.), “Laporan Koordinator Pelaksana”, hlm. 10; Hasil wawancara dengan Dr. I Made Bandem di Jakarta 1998.

<sup>269</sup> DKJ mendapat bantuan dari Yayasan Ford Foundation Jakarta untuk pendokumentasian pertunjukan-pertunjukan para peserta dan pelaksanaan diskusi pembahasan karya selama Pekan Penata Tari Muda VI-1984 berlangsung.

Selain itu, lokakarya antarpeserta yang pada pekan sebelumnya diadakan, di tahun 1984 itu tidak diselenggarakan. Hal lain, pemutaran film dan video tari dibatasi pada hasil rekaman lima tahun terakhir dari pertunjukan para peserta pekan-pekan sebelumnya. Fasilitas dan sarana yang memungkinkan para peserta mengadakan komunikasi secara lebih akrab, seperti acara diskusi atau saling menonton pertunjukan, juga tidak bisa terwujud. Pameran foto, poster, *slide*, dan penerbitan-penerbitan yang berhubungan dengan Pekan Penata Tari Muda serta bahan-bahan lain yang relevan, tidak bisa dilangsungkan.

Keterbatasan dana dari DKJ maupun di beberapa daerah yang koreografernya diundang dalam Pekan Penata Tari Muda membuat para peserta mengimbau partisipasi aktif anggota masyarakat, lembaga pemerintah maupun lembaga swasta untuk memberikan bantuan dana. Rombongan peserta dari Jakarta, Medan, dan Padang Panjang berhasil mengumpulkan sejumlah dana dari masyarakat pendukungnya di daerah.<sup>270</sup> Dengan demikian para koreografer yang tampil dalam Pekan Penata Tari Muda tersebut adalah N.L.N. Swasthi Widjaja B. (lahir 1949) dari ASTI Denpasar-Bali, Jose Rizal Firdaus (lahir 1950) dari Lembaga Studi Tari Patria Medan, Maya Tamara (lahir 1962) dari Sekolah Balet Namarina Jakarta, Zuryati Zubir (lahir 1950) dari ASTI Padang Panjang, Dewi Kristianti (lahir 1960), S Pamardi (lahir 1958) dan Setya Widyawati (lahir 1961) dari ASKI Surakarta yang berkarya bersama, Ida Wibowo (1955–2005) dari Padepokan Bagong Kussudiardja Yogyakarta, dan Elly Raranta (lahir 1957) dari IKJ Jakarta.

Pekan Penata Tari Muda pada tahun 1986 berubah menjadi Festival Karya Tari Dewan Kesenian Jakarta VII-1986. Dari semua penyelenggaraan yang telah dilaksanakan oleh Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) tersebut tercatatlah 36 karya tari baru yang digarap oleh 46 koreografer di Indonesia secara individual maupun kolaborasi. Namun DKJ tidak ingin hanya mengejar kuantitas atau sekadar ajang silaturahmi para koreografer dan pengamat dalam penyelenggaraan festival

---

<sup>270</sup> Bahkan bantuan dana dari anggota masyarakat dan lembaga daerah di Medan dan Padang membuat kedua rombongan tersebut bisa mengikuti seluruh acara yang berlangsung selama lima hari. Lihat Sal Murgiyanto (ed.), “Laporan Koordinator Pelaksana”, hlm. 11.

tersebut, melainkan juga mengharapkan lahirnya karya-karya tari baru yang bermutu dan terjadinya peningkatan wawasan. Dengan demikian pelaksanaan festival selalu berupaya menghadirkan pertunjukan yang terpilih, diskusi antara pengamat dan koreografer, maupun dengan penonton yang berminat.

Ditegaskan lebih lanjut oleh Ketua Dewan Pekerja Harian DKJ, Iravati M. Sudiarso (lahir 1937) dan Ketua Komite Tari DKJ, Edi Sedyawati (lahir 1938) bahwa Indonesia adalah negeri kaya sumber garapan dan terdapat gagasan-gagasan seni dari berbagai daerah yang bisa dipertemukan dengan gagasan-gagasan seni yang berkembang di mancanegara. Namun insan yang berminat untuk bergiat dalam bidang penciptaan seni tari di Indonesia belum banyak. Oleh karena itu masih sangat penting mempertemukan mereka dari waktu ke waktu dalam suatu ajang festival tari. Peristiwa festival tari tidak hanya berguna untuk menantang kreativitas para koreografer tetapi juga mempertahankan eksistensi mereka tanpa memasalahkan antara yang tradisional dan nontradisional atau antara yang tua dan muda.<sup>271</sup> Tampil dalam Festival Karya Tari DKJ VII-1986 adalah koreografer Farid Hamid (lahir 1944) dari Bengkel Tari Makassar, Ery Mefri (lahir 1958) dari Taman Budaya Padang, Iko Sidharta (lahir 1945) dari Jakarta, Martinus Miroto (lahir 1959) dari Yogyakarta, I Gusti Kompyang Raka (lahir 1947) dari Lembaga Kesenian Bali Jakarta, Mohammad Ikhlas (lahir 1959) dari Sanggar Bagurau Padang Panjang, Laksmi Simanjuntak (lahir 1952) dari IKJ Jakarta.

Di Tahun 1987, DKJ mengubah lagi nama Festival Karya Tari Baru yang dilaksanakan tahun 1986 menjadi Pekan Koreografi Indonesia. Meski begitu, Pekan Koreografi Indonesia tetap merupakan kelanjutan dari program Pekan Penata Tari Muda yang telah dirintis sejak 1978 dengan beberapa pengembangan ide dan tujuan penyelenggaranya. Ketua Komite Tari, Edi Sedyawati,<sup>272</sup> mengatakan bahwa tujuan Pekan Koreografi tersebut adalah menampilkan bagian terbaik dari

---

<sup>271</sup> Lihat Iravati M. Sudiarso, "Sambutan Ketua Dewan Kesenian Jakarta" dan Edi Sedyawati, "Sambutan Ketua Komite Tari Dewan Kesenian Jakarta" dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Buku Program: Festival Penata Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1986), hlm. 4–5.

<sup>272</sup> Saat itu Edi Sedyawati menjabat sebagai Ketua Komite Tari DKJ periode 1985–1988.

kemampuan berkarya para insan tari Indonesia, dan sebagai satu gebrakan yang lebih besar dibandingkan program-program sebelumnya. Potensi individual telah semakin dikenal masyarakat tetapi tetap diperlukan ajang agar mereka dikenal lebih luas melalui proses kreatif dan penampilan yang berkelanjutan. Dengan demikian penyelenggaraan Pekan Koreografi Indonesia 1987 tersebut dilaksanakan sebagai suatu peristiwa istimewa bagi para koreografer, penari, pemuksik, pengamat maupun pencinta tari. Namun upaya besar yang telah direncanakan dengan sunguh-sungguh oleh DKJ, karena terhadang keterbatasan dana dan fasilitas, membuat DKJ tidak bisa mengundang semua koreografer yang telah meneguhkan kehadirannya di pentas Indonesia. Pilihan terpaksa dilakukan lagi dengan kriteria anggaran sebagai pertimbangan utama.<sup>273</sup>

Kegiatan Pekan Koreografi Indonesia 1987 terdiri dari dua bagian, yaitu pertama, penampilan para koreografer senior dan koreografer dari lembaga-lembaga seni terkemuka atas undangan DKJ; dan kedua, penampilan dalam suatu lomba dari para pendatang baru yang masih harus membuktikan dirinya layak sebagai koreografer. Selesai pergelaran karya-karya tari, dilanjutkan dengan diskusi yang berkisar pada masalah arah perkembangan penciptaan tari di Indonesia pada masa itu. Masalah yang dibahas bukan saja terbatas pada karya-karya yang tampil dalam pekan tersebut, tetapi juga mempertimbangkan dan mengamati karya-karya lain yang pernah ditampilkan di pentas Indonesia, khususnya di PKJ-TIM.

Suka Hardjana, komponis dan pengamat seni pertunjukan di Indonesia dalam tulisannya di harian *Kompas* mengatakan bahwa Pekan Koreografi Indonesia yang menghadirkan 43 karya tari baru telah berhasil memperagakan begitu banyak eksplorasi budaya dan keragaman ide. Terlihat semangat penciptaan karya-karya tari baru oleh para seniman tari yang bersumber pada nilai-nilai lingkungan yang melekat pada diri mereka, maupun karya-karya tari baru yang telah menembus batas-batas ruang dan waktu yang mereka hadapi. Selain itu ada yang bertolak dari

---

<sup>273</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Pengantar Pekan Koreografi Indonesia Dewan Kesenian Jakarta 10 s/d 14 Juni 1987” dalam *Pekan Koreografi Indonesia 1987, Buku* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1987).

penerapan pengalaman atau hasil studi dari disiplin yang pernah mereka alami ke dalam garapan tari.<sup>274</sup>

Dalam pandangan para pengamat lainnya, I Wayan Diya, Endo Suanda, Danarto dan Soemardjo Hardjoprasonto yang diundang DKJ untuk mengamati kegiatan forum tersebut, bahwa kesungguhan rata-rata peserta telah menunjukkan nilai lebih pada forum Pekan Koreografi Indonesia 1987. Pentas bukan lagi sekadar pigura bagi seniman tari untuk mengaktualisasikan diri dengan menghadirkan atraksi keindahan gerak dan kepandaian menata. Kemampuan koreografer mewujudkan rasa, penghayatan dan pencarian makna merupakan nilai yang diharapkan dari sebuah pertunjukan seni.<sup>275</sup>

Sesuai dengan kemampuan DKJ, Pekan Koreografi Indonesia mengundang 14 koreografer sebagai pribadi maupun mewakili berbagai lembaga seni tari terkemuka untuk mementaskan karya tari mereka sebagai kulminasi pengungkapan diri. Mereka adalah Hendro Martono (lahir 1960) dari ISI Yogyakarta dengan karyanya *Fatamorgana*; Omik Ahmad Hidayat (1946) dari ASTI Bandung, *Rajah*; Julianti Parani (lahir 1939) dari Jakarta, *Siparnipi*; Wiwiek Widystuti (lahir 1952) dari Jakarta, *Aiii... "Loh"*; Deddy Luthan (1951–2014) dari Jakarta, *Tui Galodo*; Gusmiati Suid (1942–2001) dari Batu Sangkar, *Limbago*; Sardono W. Kusumo (lahir 1945) dari Jakarta, *10 Menit dari Borobudur*; Nanuk Rahayu (lahir 1957), Sutarno Haryono (lahir 1955) dan I Nyoman Chaya (lahir 1952) dari ASKI Surakarta, *Nara Yana*; Zulkifli (lahir 1957) dan Syaiful Erma (lahir 1960) dari ASKI Padang Panjang, *Tari Parewa*; Farida Feisol (1939–2014) dari Jakarta, *Maniera*; Sulistyo Tirtokusumo (lahir 1953) dari Jakarta, *Diam*; Wiwiek Sipala (lahir 1953) dari Jakarta, *Ironi*; Joko Suko Sadono (lahir 1951) dari Jakarta, *Kerlap-kerlip Jakarta*; Bagong Kussudiardja (1928–2004) dari Yogyakarta, *Kuru Setra*. Adapun 29 koreografer pendatang baru karya mereka dilombakan untuk mengukur sejauh mana gagasan dan garapan mereka layak sebagai karya tari baru yang

---

<sup>274</sup> Lihat Suka Hardjana, “Dari Pekan Koreografi Indonesia, Sardono dan Makna Sebuah Pekan Seni” dalam *Kompas*, 28 Juni 1987.

<sup>275</sup> Hasil rangkuman dari rekaman suara dalam forum diskusi usai pertunjukan Pekan Koreografi Indonesia 1987, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987, koleksi DKJ.

berkualitas. Kehadiran mereka diharapkan bisa mengisi dan menambah kemajuan dalam perkembangan karya tari baru di Indonesia, demikian diungkapkan oleh Iravati M Sudiarso, Ketua Dewan Pekerja Harian-DKJ. Dari 29 peserta lomba tersebut lima koreografer dinyatakan sebagai pemenang oleh para juri yang terdiri dari Sardono W. Kusumo, Julianti Parani, I Wayan Diya dan Wiwiek Sipala, yaitu juara I: Bekti Lasmini (lahir 1961) dari Jakarta dengan karyanya berjudul *Bila*; juara II: Yanti Aranditio, (lahir 1963) dari Jakarta, *Kalaganti*; juara III: Retno Marnilawanti (lahir 1968) dari Jakarta, *Topeng Dogan*; juara harapan I: Maya Tamara (lahir 1959) dari Jakarta, *Integrasi*; juara harapan II: Boy G Sakti (lahir 1966) dari Jakarta, *Pitaruah*.

Memperhatikan uraian terdahulu, sejak adanya kegiatan lokakarya dalam bengkel tari Sardono tahun 1968, dan diselenggarakannya kegiatan Festival Penata Tari Muda 1978 hingga Pekan Koreografi Indonesia 1987, baik Sardono W. Kusumo maupun Komite tari DKJ tidak pernah menyinggung istilah kontemporer. Hal tersebut disebabkan kata “kontemporer” pada masa itu esensinya hanya dikenal di kalangan terbatas di Jakarta, khususnya di PKJ-TIM<sup>276</sup> dan di luar Jakarta kata tersebut belum banyak dikenal secara baik dan tepat. Mengingat pengertian kontemporer yang secara tepat belum benar-benar dipahami ini dikhawatirkan akan membuat pemerintah daerah di luar Jakarta tidak memberi dukungan kepada para penata tari dari daerahnya yang diundang berfestival di Jakarta. Di perguruan tinggi seni di luar Jakarta pada masa itu bahkan kata “kontemporer” masih ada yang menyalahartikan dan menginterpretasikan sebagai “merusak” tradisi.<sup>277</sup>

Melalui uraian yang dituliskan dalam buku program pada setiap festival, tampak bahwa Komite Tari DKJ pada saat itu sudah membaca situasi, kondisi, dan keberadaan seni tari di Indonesia dan para pendukungnya. Secara sadar dan arif

<sup>276</sup> Seniman-seniman di Jakarta terutama yang aktif di DKJ dan PKJ-TIM adalah seniman-seniman yang sudah banyak berhubungan dengan kegiatan kesenian internasional yang saat itu sedang demam dengan kesenian modern dan kontemporer. Seniman tari Sardono W. kusumo yang baru pulang dari Amerika Serikat, I Wayan Diya dari India, dan Farida Oetoyo dari Rusia dan beberapa kota besar di Eropa, juga telah mengembuskan semangat modern dan kontemporer dalam dunia tari di Indonesia khususnya di Jakarta.

<sup>277</sup> Hasil wawancara dengan Sal Murgiyanto dan I Wayan Dibya di Jakarta, 2014.

mereka membuat panduan festival tari tanpa embel-embel kata “kontemporer”. Bagi mereka yang penting bukan istilahnya namun hakikatnya, yakni mendorong para koreografer muda mampu melakukan pencarian, pengembangan kreatif, dan pengembangan daya cipta sehingga menghasilkan pembaruan dalam karya-karya mereka.<sup>278</sup>

#### **4.2. Para Koreografer dan Karya-karya Mereka**

Berikut ini adalah uraian dan analisis karya tari baru dari para koreografer yang ditampilkan di PKJ-TIM tahun 1968–1987. Penyuguhan para koreografer dan karya tari baru mereka dalam tulisan ini diupayakan berurut sesuai dengan tahun dimulainya proses penggarapan dan atau penampilan karya tersebut di PKJ-TIM. Apabila seorang koreografer pada masa tertentu membuat beberapa karya tari maka akan dipilih satu atau beberapa karya tarinya yang penting untuk dibahas berdasarkan (1) intensitas proses dan hasil inovasinya; (2) data yang ditemukan memadai untuk diulas dan dianalisis.

Adapun cara menguraikan dan menganalisis karya-karya tari adalah dengan menggunakan pendekatan yang erat kaitannya dengan unsur-unsur dan atau hal-hal yang jamak digunakan dalam mengamati proses penggarapan karya tari. Unsur-unsur tersebut: (1) Sumber dan corak karya tari; (2) Unsur artistik pendukung yang digunakan; (3) Tema - naratif atau nonnaratif; (4) Garapan bentuk - gerak sebagai bahan baku, desain ruang, desain waktu, dinamika, intensitas, tekanan, kualitas, desain dramatik; (5) Garapan isi - ide tari berdasarkan pendekatan objektif dan subjektif.

---

<sup>278</sup> Para koreografer muda Indonesia yang diundang ke Festival dan atau Pekan Penata Tari Muda saat itu juga belum peduli dengan kata “kontemporer”. Bagi mereka, mendapat kesempatan keluar dari kegelisahan dengan bebas berkarya tanpa terikat tradisi dan kemudian bisa tampil di PKJ-TIM, merupakan penegasan jadi diri yang diakui secara nasional. Hal tersebut adalah hasil wawancara dengan koreografer-koreografer yang tampil dalam Festival Penata Tari Muda, Pekan Penata Tari Muda, dan Pekan Koreografi Indonesia, yaitu: Wiwiek Sipala, Dedy Lutan, Tom Ibnur, S.Trisapto, Ery Mefri, Wahyu Santoso, Sulistyo Tirtokusuma, M. Miroto. Juga wawancara dengan para penggagas kegiatan forum tersebut: Edi Sedyawati, Sal Murgiyanto, Julianti Parani, di Jakarta dan Surakarta 2013–2015.

#### 4.2.1. Huriah Adam (1936–1971)<sup>279</sup>: *Payung*

*Payung* karya Huriah Adam yang diciptakan tahun 1969 merupakan nomor (repertoar) tari Minang yang bertolak dari tari Melayu dengan irungan musik Melayu.<sup>280</sup> Sebelum digarap oleh Adam, tarian ini tidak mempunyai tema naratif dan hanya menggambarkan keindahan serta keserasian hubungan muda-mudi. Ketika karya baru Huriah Adam lahir, terdapatlah tema naratif dan penggunaan payung bukan hanya sebagai penghias gerak dan desain visual tetapi juga untuk mengungkapkan emosi. Irungan tarinya pun digarap untuk menggambarkan suasana maupun emosi yang ditampilkan. Dalam karya tari *Payung* garapan Adam tersebut dimasukkan gerakan-gerakan pecak silat untuk memberi aksentuasi tajam, kuat, dan cepat pada adegan-adegan tertentu.<sup>281</sup>

Huriah Adam telah melakukan perenungan untuk melahirkan kembali karya terdahulu yang tanpa konflik, yang semata hanya menggambarkan hubungan serasi sepasang muda-mudi. Karya lama tersebut oleh Adam dikembangkan menjadi teks gerak yang menggambarkan dinamika percintaan dengan menyertakan konflik di dalamnya. Dinamika tersebut direpresentasikan melalui penggunaan unsur artistik pendukung berupa payung yang secara kreatif diolah sebagai alat penyampai untuk menggambarkan berbagai situasi. Di sini Adam telah melakukan rekreasi kreatif untuk mencapai pembaruan dari sumber sebelumnya. Pada sebuah karya rekreasi, karya sumber masih kentara pola geraknya. Dengan demikian karya ini bisa

<sup>279</sup> Huriah Adam terlahir dengan nama Hoerijah Adam. Saat namanya mulai dikenal di Sumatera Barat dan kemudian memutuskan untuk pindah ke Jakarta, ia mengganti penulisan namanya menjadi Huriah Adam agar lebih mudah dibaca dan diucapkan. Meski demikian keluarga dekatnya masih cenderung menyebut nama Hoerijah Adam. Hasil wawancara dengan Muhammad Ichlas, putra tertua Huriah Adam, di Jakarta, 2013.

<sup>280</sup> Sal Mugiyanto, “Huriah Adam Peneguh Tari Minang Baru” dalam *Kalam 16, Jurnal Kebudayaan*, 2000, hlm. 88–89; dan hasil wawancara dengan Sentot Sudiharto, Agustus 2014; Juga berdasarkan pengalaman penulis mempelajari tarian ini saat menjadi mahasiswa di Jurusan Tari LPKJ (sekarang IKJ) pada tahun 1977 dengan dosen Dedy Lutan (salah seorang murid Huriah Adam di Jakarta pada tahun 1970). Penulis juga pernah menarik *Payung* berpasangan dengan Dedy Lutan yang dilatih oleh Sentot Sudiharto, dalam acara Festival Asean ke-3 di Bangkok, Thailand, tahun 1980.

<sup>281</sup> Juga berdasarkan pengalaman penulis mempelajari tarian ini saat menjadi mahasiswa di Jurusan Tari LPKJ (sekarang IKJ) pada tahun 1977 dengan dosen Dedy Lutan (salah seorang murid Huriah Adam di Jakarta pada tahun 1970). Penulis juga pernah menarik *Payung* berpasangan dengan Dedy Lutan yang dilatih oleh Sentot Sudiharto, dalam acara Festival Asean ke-3 di Bangkok, Thailand, tahun 1980.

dikategorikan sebagai karya baru yang masih mengikuti pola karya yang sudah ada sebelumnya.

#### **4.2.2. Ben Suharto (1944–1998): *Lelangen Beksan Wirata Parwa***

***Lelangen Beksan Wirata Parwa*** adalah karya tari garapan Ben Suharto, produksi Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta, ditampilkan dalam Festival Penata Tari Muda I-1978. *Lelangen Beksan Wirata Parwa* digarap berbentuk drama tari, bertolak dari tari Jawa klasik gaya Yogyakarta, dan ceritanya diambil dari wiracarita *Mahabarata* yaitu ketika Pandawa menyamar dengan mengabdikan diri di Kerajaan Wiratha setelah menjalani pembuangan 12 tahun di tengah hutan.

Tetap setia pada alur cerita, Ben Suharto menggarap karyanya dengan bagian pembuka menampilkan tari *Bedaya Putri* gaya Yogyakarta. Lima penari putri berbusana hijau tua berpolka *cinden* dan dua penari putri pemeran Utari (putri raja Wiratha) dan Sarindi (nama samaran Drupadi dari keluarga Pandawa) berbusana *dodot* hijau tua dengan garis putih memanjang di ujung kain putih. Tokoh Utari tetap menggunakan perhiasan lengkap, sedangkan tokoh Sarindi dan pengikutnya mengenakan perhiasan secukupnya sehingga terkesan sederhana namun tetap anggun.<sup>282</sup> Selain mengolah gerak murni *Bedaya*, Soeharto juga mencoba mengolah gerak naratif untuk mengekspresikan cerita.<sup>283</sup>

Adegan lainnya yang digarap Suharto dan dianggap berhasil oleh para pengamat yang terdiri dari S.D. Humardani, Drs. Soedarsono, Enoch Atmadibrata, Nyoman Tusan, Farida Feisol dan Sardono W. Kusumo,<sup>284</sup> adalah perang antara Arjuna dengan Karna, halus tetapi sigap, cekatan, penuh daya pikat, dan menegangkan.

<sup>282</sup> Dalam tari *Bedaya* tradisional yang dipentaskan di keraton, semua penari yang berjumlah tujuh atau sembilan orang mengenakan busana *dodot ageng* dengan warna dan corak yang sama serta memakai perhiasan yang megah dan gemerlap, seperti perhiasan pengantin.

<sup>283</sup> Ben Suharto, “*Lelangen Beksan Wirathaparwa*” dalam *Festival Penata Tari Muda 1978* (Jakarta: Dewan Kesnian Jakarta, 1978).

<sup>284</sup> Sal Murgiyanto, “Festival Penata Tari Muda 1978, Yang Tak Terkucil” dalam *Tempo* 30 Desember 1978; dan *Berita Yudha*, “DKI Selenggarakan Festival Penata Tari Muda”, 17 Desember 1978.



Foto 1. Dok DKJ

Foto ini (Foto 1) adalah adegan perang antara Arjuna dan Karna. Rangkaian bunga melati yang menghiasi keris, berhamburan saat diayunkan kuat dalam *perang kembang*, membuatkan efek kejut bagi penonton.<sup>285</sup> Adapun karawitan diolah sebatas mengiringi tari seperti gending untuk mengiringi tari *Bedaya*, dan keperluan pengadeganan.<sup>286</sup>

Karya ini memikat dalam konteks kesempurnaannya memainkan seni klasik tradisional berdasarkan pola yang sudah pakem. Kesempurnaan itu menghadirkan suasana yang memukau dilengkapi kejutan indah dalam *perang kembang*. Ini merupakan upaya dari koreografer untuk menghadirkan adegan yang tiba-tiba mengagetkan oleh hamburan bunga.

---

<sup>285</sup> Secara garis besar tari Jawa gaya Yogyakarta berdasarkan jenisnya yakni, peran dalam tari dibedakan menjadi dua: peran putra (karakter putra) dan peran putri (karakter putri). Untuk peran putri hanya satu pola gerak pokok yang digunakan, *ngenceng encot* atau *nggruda*. Pola gerak untuk peran putra terdapat empat ragam yaitu: *impur* untuk karakter putra halus, *kambeng* untuk karakter putra gagah, *kalang-kinantang* untuk karakter putra halus dan gagah, dan *bapang* untuk karakter putra gagah berwatak kasar dan sombong. Peran Arjuna dan Karna termasuk dalam karakter putra halus. Lihat GBPH Suryobronto, “Ragam Tari Klasik Gaya Yogyakarta” dalam *Mengenal Tari Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY, 1981), hlm. 83.

<sup>286</sup> Lihat Ben Suharto, “Lelangen Beksan Wirathaparwa”.

#### 4.2.3. I Wayan Dibia (1948): *Grobogan Cupak Grantang*

*Grobogan Cupak Grantang* adalah garapan I Wayan Dibia, produksi Akademi Seni Tari (ASTI) Denpasar, ditampilkan dalam Festival Penata Tari Muda I-1978. Eksplorasi dan eksperimentasi Dibya dalam karyanya tersebut antara lain pada garapan unsur narasi dalam cerita *Cupak Grantang*<sup>287</sup> yang banyak menggunakan akting, dialog dengan pendekatan humor untuk tujuan merangsang tawa. Dalam karya tersebut Dibya tidak banyak mengeksplorasi gerak seni tari tetapi lebih pada gerak keseharian yang distilisasi. Untuk garapan musiknya, ia menampilkan *Grobogan* yang terdiri dari instrumen-instrumen antara lain kentongan bambu, bumbung, yang dibunyikan dengan dipukul atau dibenturkan satu sama lain.<sup>288</sup> Dalam pertunjukan tersebut, alat-alat bunyi itu telah ditata sehingga menjadi suatu unit gamelan.

Menurut para pengamat tari, antara lain Julianti Parani, Farida Oetoyo, Sal Murgiyanto, R.M. Soedarsono, SD. Humardani, Danarto, karya Dibia kali ini mengalami penurunan keberanian bereksplorasi untuk mencari kemungkinan-kemungkinan baru dalam gerak dan tema, dibandingkan dengan karyanya terdahulu yang berjudul *Kecak Sugriwa-Subali* (1976) saat Dibia masih kuliah di ASTI Yogyakarta yang saat itu ia tidak puas dengan tari *Kecak* yang dianggapnya tampil begitu-begitu saja tanpa ada upaya pembaruan. *Grobogan Cupak Grantang* juga dinilai mengalami penurunan dibanding karya tarinya yang lain, *Setan Bercanda* (1978), yang konsep garapannya diilhami tari tradisional Bali, *Berutuk*, *Baris Memedi*, dan *Baris Ketujeng*. *Setan Bercanda* dieksplorasi dengan intensitas yang

<sup>287</sup> *Cupak Grantang* adalah pertunjukan teater rakyat tradisional Bali dan Lombok, diringi musik dengan alat *Grantang*. Ceritanya berpusat pada dua tokoh kakak-beradik, Cupak dan Grantang, yang sifat mereka bertolak belakang, menggambarkan sifat baik dan buruk dalam kehidupan manusia. Cupak mencerminkan sifat buruk seperti rakus, dengki, sering berkhianat, suka mencuri. Penampilannya mengenakan topeng berwajah buruk, berbadan tambun, gerak-geriknya menyebalkan. Grantang seorang yang rendah hati, baik budi, sopan, dan digambarkan sebagai pemuda yang tampan, gagah, tetapi tetap halus. Dalam pertunjukan selalu diakhiri dengan menampilkan yang baik sebagai pemenang.

<sup>288</sup> Di Bali, *ngrobog* atau *magrobogan* adalah membunyikan beraneka ragam alat bunyi-bunyian untuk mengusir kekuatan-kekuatan jahat yang dapat mengganggu ketenteraman hidup manusia. Lihat I Wayan Dibia, “Grobogan” dalam *Festival Penata Tari Muda 1978* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1978).

memadai untuk memperoleh berbagai kemungkinan baru sehingga Dibia sendiri tak ragu menyebutnya sebagai karya tari kontemporer Bali.<sup>289</sup>

Salah satu sebab terjadi penurunan keberanian kreatif pada karya berjudul *Grobogan Cupak Grantang*, yang dipentaskan di Festival Penata Tari Muda I-1978, menurut dugaan para pengamat karena karya tersebut dipersiapkan di tempat asal Dibia, Bali. Di sana ia harus berhati-hati karena berhadapan langsung dengan adat atau orang-orang tua. Menggarap hal baru, bisa dilakukan bila ada restu dari para orang tua atau yang dituakan. Dugaan lain, tradisi seni Bali yang sangat kaya itu mempersempit kemungkinan untuk penciptaan baru sehingga diperlukan kekuatan kreatif yang lebih besar dari yang sudah ada.<sup>290</sup>

Karya tari *Grobogan Cupak Grantang* dikategorikan sebagai karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi, meskipun karya tersebut tidak banyak beranjak dari seni tari dan teater tradisional Bali. Di beberapa bagian tetap terdapat eksplorasi. Pada musik, misalnya, dilakukan eksperimen dengan menggunakan *Grobogan* yaitu bunyi-bunyian yang biasa digunakan untuk mengusir kekuatan jahat. Eksperimen semacam itu termasuk baru pada masa tersebut.

---

<sup>289</sup> Karya tari baru Dibia yang digarap di akhir tahun 1970-an menurutnya mendapat pengaruh global secara langsung maupun tidak langsung. Pengaruh tidak langsung diperoleh melalui foto-foto di *Dance Magazine* kiriman teman-teman yang sedang berada di Amerika, di antaranya I Made Bandem. Kebebasan penggunaan tubuh manusia (penari) dalam tari modern Amerika yang ia tangkap dalam foto-foto tersebut menginspirasinya untuk mencari kemungkinan-kemungkinan dalam tubuhnya maupun tubuh penari-penarinya. Memanfaatkan kebebasan dalam pengertian tidak adanya keterbatasan memosisikan kepala dan kaki, seperti yang ada dalam tari Bali yang penggunaannya sangat diikat oleh prinsip *tri angga* yaitu pembagian tubuh manusia atas tiga bagian: kepala, badan, dan kaki. Karya tersebut menimbulkan polemik di Bali karena Dibia telah melanggar pembagian “tiga dunia tersebut” yang melekat pada tubuh manusia (Bali). Konsep *tri angga* dipengaruhi oleh kosmologi Hindu Bali yang memandang dunia terdiri atas tiga bagian: dunia atas (*swah*) tempatnya Tuhan dan para dewa lainnya, dunia tengah (*bhwah*) yang dihuni manusia dan makhluk-makhluk lainnya, dan dunia bawah (*bhur*) yang didiami oleh para *bhuta kala*. Dengan konsep ini, kepala disebut sebagai *utama angga* (harus ditempatkan di level paling tinggi), badan sebagai *madya angga* (harus ditempatkan di level tengah), dan kaki sebagai *nistha angga* (harus ditempatkan di level paling bawah). Hasil wawancara dengan I Wayan Dibia melalui *email*, 9 Maret 2015.

<sup>290</sup> Berita Buana, “Wawancara dengan Sal Murgiyanto: Festival Penata Tari Muda Memperkenalkan Kecenderungan Baru”, Selasa 19 Desember, 1978; Wawancara dengan I Wayan Dibia di Jakarta, November 2014.

#### 4.2.4. Wahyu Santoso Prabowo (1952): *Rudrah*

*Rudrah* adalah judul karya tari Wahyu Santoso Prabowo, yang tampil dalam Festival Penata Tari II-1979. Konsep garapannya berintikan pada pengolahan jiwa manusia karena adanya konflik batin: cemas, galau, bingung, sedih, marah, ragu, kalut, takut, rendah, kecil, namun sekaligus berani, gembira, yang menjadi satu dan menggumpal di diri manusia dalam upaya mencapai harapan hidup. Karya tari ini tidak mengaitkan dengan satu cerita tertentu.

Prabowo memulai garapan karyanya dengan menampilkan sembilan penari *Bedaya* yang gerakannya dipilih dari materi dan ragam gerak tari *Bedaya* Surakarta “gaya Sasonomulyo”.<sup>291</sup> Aneka ragam gerak yang sudah ada tersebut dipilih untuk mengekspresikan rasa tak berdaya, sedih, kecil hati, dan *manambah* (berserah). Garapan *Rudrah* tersebut dibagi menjadi tiga bagian.

Dalam garapan tari bagian kedua dan ketiga muncul penari pria yang membawakan tarian *putra alus* atau *alus* Surakarta<sup>292</sup> “gaya Sasonomulyo” dengan pengolahan pada pola dasar tempo, tekanan dan kekuatan, serta kualitas gerak sesuai kemampuan ketubuhan penari. Selanjutnya untuk menggambarkan

<sup>291</sup> Tari Surakarta “gaya Sasonomulyo” adalah gaya penggarapan seni pertunjukan yang diolah oleh Gendhon (Sedyono Djojokartika) Humardani (1923–1983) bersama murid-muridnya saat ia memimpin Pusat Pengembangan Kesenian Jawa Tengah (PKJT) di Surakarta, 1970–1983, dan Ketua Akademi Seni Karawitan Surakarta (ASKI), 1975–1983. Pada masa itu Gendhon bersama murid-muridnya melahirkan karya-karya tari, karawitan, dan pedalangan baru yang sempat membuat resah kalangan seni tradisional di Surakarta karena dianggap keluar dari pola (*pakem*) yang sudah ada dalam seni pertunjukan tradisional Surakarta. Dasar-dasar seni yang digariskan PKJT dan ASKI Surakarta dan produk-produk yang dihasilkan sampai sekarang dikenal sebagai “gaya Sasonomulyo” atau “gaya Gendhon Humardani”. Ciri-ciri “gaya” tersebut dalam karya tari putri antara lain tempo gerak lebih cepat dan dinamis, volume gerak lebih lebar, jika dibandingkan karya tari tradisional Surakarta. Adapun pada karya tari putra selain tempo gerak lebih cepat dan dinamis, juga geraknya lebih lugas dan tegas. Rustopo (ed.), *Gendhon Humardan Pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STSI Press, 1991), halaman cover belakang; hasil wawancara dengan Prof. Dr. Sri Rochana Widyastutieningrum, 3 September 2016.

<sup>292</sup> Dalam tari Jawa gaya Surakarta sedikitnya dikenal tiga golongan tokoh utama dalam teater tradisional: gaya *putri* (lemah gemulai) untuk peran putri atau dewi; gaya *putra alus* atau *alus* untuk tokoh kesatria muda dan tampan serta dewa; gaya *gagahan* untuk tokoh-tokoh gagah perwira. Gaya gagah ini bisa dipecah lagi menjadi gaya yang lebih alus yang disebut *gagah*, dan gaya yang lebih kasar yang disebut *kasar*, yang biasanya digunakan untuk peranan raksasa atau kera. Perbedaan tersebut ada hubungannya dengan peraturan menari yang tercantum dalam *Serat Kridhwayangga* yang dinamakan *patokan beksan*. Lihat Clara Brakel-Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilahannya* (Jakarta: Perpustakaan Nasional, Katalog dalam Terbitan, 1991), hlm. 84.

keresahan namun memiliki tekad untuk mengatasinya sekaligus yakin sanggup melakukannya, Prabowo mengolahnya dengan mengembangkan gerak-gerak tari *gagahan* Surakarta “gaya Sasonomulyo” maupun gerak-gerak nontradisional sebagai hasil eksplorasi tubuh penari berupa gerak-gerak dinamis, kuat dan bervariasi yang dikontraskan dengan gerak tari putri *Bedaya* yang cenderung tenang dan mengalir. Dengan demikian tampak perbedaan atau kontras antara kekuatan penari laki-laki dan kelembutan dan ketenangan penari perempuan. Selain itu berbagai dimensi ruang dan kualitas gerak juga dikembangkan secara terpadu.

Musik irungan karya tari *Rudrah* digarap secara bervariasi. Ada bagian yang tetap menggunakan irungan karawitan dalam tari tradisional Jawa yang sudah ada, yang dipilih untuk disesuaikan dengan adegan guna menegaskan gerak sekaligus menambah kekuatan ungkap sesuai tema. Gending irungan untuk tari *Bedaya* pada bagian pertama, diolah baru, yang sebelumnya tidak ada, digarap khusus untuk keperluan bagian tersebut.<sup>293</sup> Adapun kostum tari *Rudrah* sebagaimana besar masih menggunakan kostum tari Jawa namun dikonsepkan sederhana agar sesuai dengan temanya dan tidak menyulitkan untuk mengekspresikan kebaruan dalam garap geraknya.

Karya tari *Rudrah* dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan tradisi, karena unsur seni tari dan musik tradisional Jawa yang dipakai sebagai sumber garap tarinya masih tampak nyata pada hasil akhir garapan, selain rasa kejawaannya masih kuat, meski terjadi eksplorasi dan inovasi di berbagai bagian. Demikian pula dengan kostum tarinya sebagaimana besar masih menggunakan kostum tari Jawa meski dikonsepkan tampil lebih sederhana.

#### **4.2.5. Wiwiek Widystuti (1952) dan Djoko Suko Sadono (1951): *Gado-gado Jakarta***

*Gado-gado Jakarta*, judul karya tari yang digarap oleh Wiwiek Widystuti dan Djoko Suko Sadono, ditampilkan dalam Festival Penata Tari II-1979, bertolak

---

<sup>293</sup> Lihat Wahyu Santoso Prabhawa dan Nora Kustantina Dewi, *Rudrah*, (Surakarta: Sub Proyek ASKI, Proyek Pengembangan IKI, 1979/1980).

dari tari tradisional Betawi *Kembang Topeng*, *Topeng Kedok*, dan *Pencak Silat* Betawi yang diramu menyatu, bak gado-gado, sebagai karya tari. Ide yang kemudian diproses menjadi konsep garapan karya tersebut diambil dari pengalaman hidup si koreografer . Dalam proses kerja dan latihan, upaya eksplorasi dan eksperimentasi sebagai bagian dari kreativitas diupayakan tanpa terkekang oleh tradisi, dengan memanfaatkan unsur seni tari, teater, rupa dan cahaya. Bagian-bagian tubuh penari, tangan, kaki, lengan, kepala, dieksplorasi oleh kedua koreografer untuk bisa bergerak dalam ruang-ruang tak terbatas. Berbagai alternatif dilakukan dalam pencarian dan atau pengembangan gerak tari karena kesadaran koreografer pada keterbatasan ragam gerak tari Betawi dibandingkan dengan ragam gerak tari Jawa atau Bali, misalnya. Selain itu terdapat pula kehendak mereka memasukkan gerak tari nontradisi dan atau modern dan ekspresi teatral.

Dalam garapan karya *Gado-gado Jakarta* tersebut koreografer juga mencoba bereksperimen dengan cahaya untuk mengetahui seberapa jauh imajinasi yang bisa ditimbulkan oleh gerak yang ditopang dinamika cahaya. Eksperimen lainnya adalah penggunaan dekor berupa layar-layar putih yang pada akhir pertunjukan dicoreti cat oleh para penari sehingga seakan-akan menjadi lukisan abstrak.

Komposisi musik karya *Gado-gado Jakarta* merupakan perpaduan antara *Gambang Kromong* dengan permainan rebab, dan pada beberapa bagian digarap secara eksperimental dengan memanfaatkan keahlian para pemain gamelan Jawa, Sunda dan Betawi.<sup>294</sup>

Karya tari *Gado-gado Jakarta* bisa disebut karya baru karena unsur tradisinya hanya diikuti sebagian. Porsi besarnya adalah garapan tari baru dengan unsur seni rupa yang membuat tata cahaya (*lighting*) tidak sebagai penerang belaka namun sebagai unsur yang *inherent* yang kalau dihilangkan berarti menghapus karya tersebut. Dalam teater tradisional Betawi hal seperti itu tidak dijumpai. Widayastuti

---

<sup>294</sup> Sal Murgiyanto (ed.), *Segi Kata Dari Festival Penata Tari Muda II 1979* (Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1980), hlm. 24–9; Juliani Parani, “Hasil Pengamatan Festival Penata Tari Muda II”, dalam *Kompas*, 24 Desember 1979.

dan Sadono telah melakukan pembaruan yang tidak terpaku pada pakem karena pakem pada dasarnya adalah pembatasan. Menyadari perbedahan gerak yang terbatas pada seni tari Betawi, kreativitas mereka dipompa untuk mengatasinya. Dari situ muncullah pembaruan dengan melibatkan gamelan Jawa dan Sunda yang berkelindan dengan *Gambang Kromong*. Unsur bunyi yang baru tersebut untuk mengakomodasikan gerak baru nontradisi dan ekspresi teatral yang tak bisa dipasangkan dengan *Gambang Kromong* belaka. Karya ini sungguh sebuah ciptaan baru meskipun kebetawiannya masih jelas tertampakkan.

#### **4.2.6. Tri Nardono (1953): *Empiri***

Karya tari garapan Tri Nardono berjudul *Empiri* yang berarti pengalaman, dipentaskan dalam Festival Penata Tari Muda II-1979. Idenya berangkat dari pengalaman hidup atau laku kehidupan seseorang pada usia remaja yang menanjak dewasa, yang penuh dengan ketidaktetapan hati dan sering ada keguncangan batin. Meskipun tidak bercerita, garapan tari ini dibagi menjadi empat bagian. Diawali dengan introduksi yang memuat gerakan pelan kemudian cepat dalam kerampakan yang dibawakan sekelompok penari di area pentas.

Penggambaran adegan ditampilkan dengan para penari secara bergantian berada di area pentas, diolah dalam komposisi ruang dan pola lantai yang berubah-ubah, baik untuk penguatan adegan maupun sebagai pertimbangan artistik. Pola-pola gerak tari tradisional klasik Jawa gaya Surakarta dan Yogyakarta merupakan titik tolak garapan gerak. Sebagian gerak tari tradisional klasik tersebut tetap digunakan dan ditata sesuai kebutuhan tema dan suasana, namun sebagian lagi dikembangkan menjadi gerak-gerak baru yang tidak lagi tampak sebagai gerak tari Jawa. Untuk menggambarkan gejolak batin digunakan vokal *Sekar Rambangan Asmorodono Pelog Nem*.

Iringan musik *Empiri* diolah dengan tidak banyak beranjak dari pola-pola gending tradisional Jawa, kecuali beberapa bagian dikembangkan untuk menggambarkan gejolak batin. Dalam pengolahan karya tari tersebut Tri Nardono melakukan eksplorasi pembaruan dengan memanfaatkan musik Barat untuk

mewadahi gerak-gerak nontradisional Jawa. Sebaliknya, dalam menghadirkan gerak-gerak yang berkisar pada pola tradisional klasik Jawa, gending Jawa Yogyakarta-lah yang dipakai.

Adapun untuk kostum tarinya, penari laki-laki mengenakan *tight* hitam sebatas lutut yang dipadu dengan kain *parang rusak* dan sabuk (setagen), dan tidak berbaju. Rambut penari dibiarkan apa adanya tanpa penutup ataupun hiasan. Sementara itu penari perempuan memakai kain panjang juga bermotif *parang rusak* dan dada ditutup dengan *kemben cinde* dan dilengkapi selendang *cinde* pula. Rambut penari perempuan dicepol dihiasi sebuah *cunduk mentul*. Pemakaian selendang dalam karya *Empiri* berfungsi untuk membantu mengungkapkan ekspresi gerak.<sup>295</sup>

*Empiri* merupakan karya tari baru pengembangan tradisi yang proses pengembangan gerak dan musiknya dilakukan melalui eksplorasi untuk mendapatkan berbagai variasi gerak dan rasa gerak sesuai tema dan suasana. Namun boleh disebutkan karya ini tidak banyak melakukan perubahan untuk pembaruan. Warna tradisinya masih cukup pekat.

#### 4.2.7. Gusmiati Suid (1942–2001): *Puti Galang Banyak*

*Puti Galang Banyak* karya tari garapan Gusmiati Suid yang dipertunjukkan di Festival Penata Tari Muda II-1979. Karya tersebut merupakan drama tari yang bertolak dari cerita rakyat berbentuk kaba Minangkabau, “Puti Galang Banyak”, berisikan pendidikan terhadap anak gadis agar tidak sompong dan memandang rendah, apalagi suka menghina, orang lain.

Drama tari tersebut oleh Suid dibagi dalam 21 babak, dan dalam penggarapannya menggunakan unsur vokal *bakaba* untuk menyampaikan cerita,

---

<sup>295</sup> F.X Widaryanto, “Bagaimana Jika yang Tua-tua yang Diamati? Festival Penata Tari Muda yang Tidak Muda Lagi” dalam *Pikiran Rakyat*, 30 Desember 1979. Lihat juga Tri Nardono, “Empiri” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II 1979*, (Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1980), hlm. 62–9.

unsur gerak *Pencak Silat*<sup>296</sup> Minangkabau, dan gerak tari *Randai*<sup>297</sup> yang diiringi dendang (lagu) berisi syair sebagai penyampai inti cerita.<sup>298</sup>

Suid mengolah gerak *Pencak Silat* dan *Randai* untuk drama tarinya itu dengan gerak-gerak dinamis yang menuntut kemampuan teknik dan stamina tinggi dari para penarinya. Ia juga menata berbagai variasi pola lantai untuk kepentingan tampilan di Teater Arena PKJ-TIM.<sup>299</sup> Adapun untuk garapan musiknya, Suid memakai musik sebagai pengiring dan ilustrasi yang dihasilkan dari bunyi alat-alat musik tradisional Minangkabau seperti *talempong*, kendang, rebab, *pupuik* (suling khas Minangkabau), ditambah bunyi-bunyian dari alat-alat sederhana seperti: kayu dan bambu.

Drama tari *Puti Galang Banyak* bisa dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan tradisi karena baik sumber garapan maupun hasil garapannya masih kuat mengekspresikan unsur tradisi. Berbagai karya tari Suid sejak tahun 1962 hingga awal tahun 1980-an masih merupakan karya baru pengembangan dari tradisi yang kentara sumbernya, meski ia sudah sering disebut sebagai “pemberontak” terhadap tari tradisional Minangkabau yang dianggapnya terlalu manis dan lemah gemulai, seperti pandangan Huriah Adam, gurunya. Namun, di tahun 1987-an dan hingga akhir hayatnya di tahun 2001, karya-karya Suid sudah melampaui tradisi

<sup>296</sup> *Pecak Silat* adalah seni bela diri yang hingga kini masih dipraktikkan di banyak daerah di Indonesia, mulai dari Jawa, Sumatra, Madura, Bali hingga Sulawesi (Utara dan Selatan) dan Maluku. Asal muasal *Pencak Silat* masih sulit diidentifikasi dengan tepat, namun salah satu teori mengatakan bahwa *Pencak Silat* berasal dari Jawa Barat (Parahiyangan) dan menyebar ke Minangkabau. Teori tersebut ada yang membantahnya dan mengatakan bahwa *Pencak Silat* di Indonesia berasal dari *Silek Minang*. Lihat O'ong Maryono, *Pencak Silat: Merentang Waktu* (Yogyakarta: Yayasan Galang, 1999).

<sup>297</sup> *Tari Randai* merupakan paduan antara tari, pencak silat, musik, lagu, dan drama yang menyampaikan cerita rakyat Minangkabau. Salah satu kekhasan *Randai* adalah pola melingkar yang dilakukan pemain dalam penyajiannya. Surya Dharma Eka Sakti, “Teks Randai Umbuk Mudo Karya Musra Dahrizal (Tinjauan Antropologi Sastra)” dalam *Wacana Etnik*, Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora Vol 1 (Padang: Pusat Studi Informasi Dan Kebudayaan Minangkabau dan Sastra Daerah FIB Universitas Andalas, 2010), hlm. 165.

<sup>298</sup> Seni sastra dalam bentuk pantun, yang berfungsi dalam kehidupan sehari-hari bagi masyarakat Minangkabau, biasa diucapkan dengan memakai irama tertentu. Sebagai contoh seni *Basaluang*, yang dipentingkan oleh pendengar bukan iramanya tetapi pada isinya, dan jika isinya mengena di hati penonton maka penonton akan bersorak sebagai tanda puas. Lihat Gusmiati Suid, “Puti Galang Banyak” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Segi Kata Dari Festival Penata Tari Muda II 1979*, (Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1980), hlm. 33.

<sup>299</sup> Sal Murgiyanto (ed.) *Segi Kata*, hlm. 44.

dan merupakan karya tari kontemporer walaupun tetap berbasis tradisi Minangkabau baik unsur gerak, musik, maupun filosofi di balik gerak *Pencak Silat* dan filosofi hidup. Suid adalah salah satu perempuan penata tari Indonesia yang diakui dunia sebagai penata tari kontemporer Indonesia, dan salah satu penggagas utama tari kontemporer di Indonesia.<sup>300</sup>

#### **4.2.8. I Made Netra (1950–2006): *Majangeran***

*Majangeran* adalah karya I Made Netra yang digelar pada Festival Penata Tari II-1979 di PKJ-TIM, berbentuk teater, tari dan nyanyi, yang bertolak dari tari *Janger* Bali yang bersifat kerakyatan. Tarian *Janger* awalnya terwujud sebagai ungkapan rasa gembira anak-anak muda setelah memetik hasil panen di sawah. Permainan *Janger* kemudian berkembang dengan ditambahkannya lakon dari cerita *Mahabaratha*, *Ramayana*, maupun cerita-cerita raja-raja Jawa dan Bali yang bersifat historik, dan biasanya ditampilkan dalam bentuk *Topeng Primbon* atau *Arja*. Namun dalam perkembangan tersebut *Janger* hanya berperan sebagai latar belakang saja, sebagai tarian penutup dari pertunjukan.

Dalam karya *Majangeran* Netra ingin mengembalikan awal munculnya *Janger*, yang selanjutnya digubah dengan meluaskan ruang gerak penari dan mengembangkan ragam gerak tari. Penari perempuan (*janger*) dan penari laki-laki (*kecak*) tidak lagi bergerak di satu tempat tetapi bergerak mengisi area pentas dengan berbagai pola lantai dan permaianan level.

---

<sup>300</sup> Suid telah tiba pada ranah kontemporer yang dengan kritis mempertanyakan masa lalu yang disebut tradisi. Hal mempertanyakan tradisi melahirkan karya tarinya yang bertajuk *Api dalam Sekam* yang ditampilkan dalam festival tari internasional “Art Summit Indonesia” di Jakarta, 1998. Hal Art Summit Indonesia akan dijelaskan lebih lengkap di Bab V.



Foto 2. Dok. DKJ

Dalam foto 2, tampak Netra juga mengembangkan adegan topeng yang diambil dari semangat teater *Topeng Arja* dan *Prembon*<sup>301</sup> melalui improvisasi, dengan harapan akan muncul gerakan-gerakan baru yang tidak lagi terikat pada aturan atau patokan teater tradisional tersebut. Meskipun begitu, patokan dalam gamelan pengiring tidak diabaikan. Untuk proses garapannya itu, ia memberikan kebebasan kepada penari dan pemain gamelan bereksplorasi dan berimprovisasi sesuai dengan kemampuan.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> *Prembon* adalah drama tari yang diciptakan pada awal tahun 1940-an, merupakan gabungan berbagai elemen dari genre-genre tari yang ada di Bali antara lain *Arja*, *Gambuh*, *Baris*, *Topeng*, ceritanya diambil dari babad, dan diiringi gamelan *Gong*. I Made Bandem & Fredrik Eugene de Booer, *Kaja and Kelod, Balinese Dance in Transition* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1981), hlm. 96. Dalam perkembangannya genre tari *Legong* dan *Bebarongan* juga dimasukkan dan iringan dengan menggunakan gamelan *Gong Kebayar*. Lihat [www.babadbali.com/seni/drama/dt-prembon.htm](http://www.babadbali.com/seni/drama/dt-prembon.htm) diunduh 13 Februari, 2016.

<sup>302</sup> Untuk proses garapannya itu, I Made Netra sangat terbantu karena sebagian besar pemain gamelan adalah pemain senior yang mumpuni. I Made Netra, “Majangeran” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II 1979* (Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1980), hlm. 70–9.

Garapan musik *Majangeran* tetap menggunakan alat musik tradisional Bali, namun bukan *Gong Kebyar* atau *Semar Pagulingan*, melainkan dengan alat yang sederhana. Gerakan pinggul penari perempuan yang biasanya diringi dengan permainan alat musik perkusi, oleh Netra diganti dengan permainan rebab dua dawai agar memberi kesan ekspresif. Di samping itu, Netra juga memberi tugas pada seluruh penari *Janger* untuk ikut memainkan alat musik dari bambu saat menari di area pentas.

Sebagai penutup, Netra menampilkan arak-arakan kematian yang bukan saja menghadirkan suasana kesedihan tetapi juga kemeriahannya untuk menghibur keluarga yang ditinggal mati.<sup>303</sup>

Karya tari garapan I Made Netra tersebut merupakan pengembangan dari karya tradisional dengan menyusupkan unsur-unsur lain yang juga Bali. *Majangeran* menjadi tampak lain meskipun tetap *Janger*.

#### **4.2.9. Sulistyo S. Tirtokusumo (1953): *Ario Jipang***

*Ario Jipang* merupakan karya tari Sulistyo S. Tirtokusumo yang ditampilkan dalam Festival Penata Tari Muda II-1979, dengan ide maupun konsep garapannya berangkat dari tari tradisional Jawa. Apabila dua penata tari yang telah diuraikan terdahulu, yaitu Wahyu Santoso Prabowo dengan karya *Rudrah* dan Tri Nardono dengan karya *Empiri*, yang garapan karya mereka lekat pada tradisi Jawa namun berupaya untuk beranjak, maka Tirtokusumo justru hendak sebanyak-banyaknya berdiam pada tradisi itu. Kisah sejarah Jawa *Ario Jipang* dijadikan titik tolak dan kemudian Tirtokusumo mengolah karya tarinya dengan pendekatan gaya tari tradisional klasik Jawa *Bedaya* dan *Wireng*.<sup>304</sup> Selain itu ia juga menghidupkan suasana keraton di area pentas melalui tata laku maupun unsur-unsur tata rupa,

---

<sup>303</sup> I Made Netra, “Majangeran”, hlm. 70–9 .

<sup>304</sup> *Wireng* adalah tari putra berpasangan (dua, empat, delapan, dan seterusnya) dengan gerak dan pakaian yang sama. Karakter geraknya bisa berbentuk tari *gagahan* atau *alusam*. Pada umumnya tema tariannya adalah keprajuritan atau keperwiraan. Lihat Sulistyo S. Tirtokusumo, “Ario Jipang” dalam Sal Mrgiyanto (ed.), *Segi Kata Dari Festival Penata Tari Muda II 1979*, (Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1980), hlm. 53–4; Clara Brakel-Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa*, hlm. 53.

seperti memasang potret-potret Sri Susuhan Paku Buwana, kain-kain cinde, ukiran khas keraton, dan penataan busana yang juga khas keraton.

Meskipun begitu, mau tidak mau untuk kesesuaian dengan karya, gerak dan pola lantai tari *Bedaya* yang sudah punya aturan itu dimodifikasi oleh Tirtokusumo. Adapun gerak tari *Wireng* hampir tak diubah kecuali pada adegan pekelahian Ario Jipang melawan Sutowijoyo dihadirkan dalam pentas sunyi, tanpa irungan gamelan. Satu-satunya suara hanyalah dari gerak tubuh penari yang sedang bertanding itu. Suasana yang muncul adalah perang yang halus tetapi sekaligus kuat dalam atmosfer rasa, dan memberi peluang bagi imajinasi betapa sengitnya kebencian antara mereka yang sedang bertanding itu.

Dalam garapan bunyi lebih lanjut, Tirtokusumo menghadirkan dialog yang dibarengi dengan tembang dan *patethan* saat terjadi peralihan dari tarian *Wireng* oleh penari putra ke tarian *Bedaya* yang dibawakan penari putri. Hal itu merupakan penyajian baru karena tidak biasa dalam garapan musik tradisional Jawa.

Melalui uraian ini, dapatlah disebut bahwa karya Tirtokusumo, *Ario Jipang*, merupakan karya baru pengembangan dari tradisi, yang pendekatannya bukan hanya bersumber dari tradisi, tetapi justru ingin menghadirkan kembali tradisi dengan melakukan perubahan dan atau pembaruan seperlunya di beberapa bagian. Namun justru pembaruan seperlunya itulah yang membuat karya ini menjadi baru, karena, walaupun seperlunya, diolah dengan kemahiran tinggi dalam penguasaan seni tari tradisional Jawa.

Hal yang dilakukan Tirtokusumo tampaknya sesuai dengan konsep Eric Hobsbawm bahwa menghadirkan tradisi merupakan usaha untuk memantapkan suatu tradisi yang dibentuk secara formal, namun bisa pula diartikan sebagai suatu respons terhadap situasi baru dengan mengambil bentuk dari masa lalu (reka cipta).<sup>305</sup> Reka cipta tradisi seperti yang dilakukan Tirtokusumo tersebut bisa dikatakan bukan hanya mempertahankan dan menghadirkan kembali tradisi, tetapi

---

<sup>305</sup> Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions” dalam Eric Hobsbawm dan Terence Ranger (eds.), *The Invention of Traditions* (London: Cambridge University Press, 1983), hlm. 1–14.

bila diperlukan juga membentuk kembali tradisi sehingga bisa mencapai tujuan yang diinginkan yaitu tujuan budaya, sosial, ekonomi dan politik.<sup>306</sup>

#### **4.2.10. A.M. Munardi (1939–2000): *Seblang***

*Seblang* adalah karya tari A.M. Munardi yang dipertunjukkan di Festival Penata Tari Muda III- 1981, digubah dari pertunjukan sakral, *Seblang*,<sup>307</sup> yang hidup di daerah Banyuwangi. Karya tari ini dimulai dengan membentuk lingkaran di area pentas, dengan titik pusat di tengah lingkaran. Segala aktivitas tari berputar-putar mengitarinya dan kebanyakan putaran tersebut ke arah berlawanan jarum jam. Jumlah penari lebih dari satu orang, laki-laki dan perempuan,<sup>308</sup> dan mereka menari secara berkelompok dengan semangat kebersamaan.<sup>309</sup> Kemudian Munardi mengolah gerak-gerak tari baru dengan memanfaatkan nyanyian dalam *Seblang*. Penyanyi yang biasanya hanya duduk sambil menyanyi sepanjang pertunjukan, oleh Munardi dibuat mereka menyanyi sambil menari dengan gerakan yang menyerupai tari Bali, tetangga sebelah timur Banyuwangi. Hal menarik lainnya yaitu nyanyian yang mirip dengan laras *pelog* dipadu dengan irungan gamelan berlaras *slendro* dengan *embat* Banyuwangi oleh Munardi tetap dipertahankan, tetapi pada beberapa bagian disesuaikan dengan garapan tarinya.<sup>310</sup>

Selanjutnya, proses mengolah tubuh untuk menghasilkan gerak-gerak baru karya ini diserahkan kepada kemampuan eksplorasi para penari. Adapun tarian

<sup>306</sup> Yasmine Z. Shahab, *Identitas dan Otoritas: Rekonstruksi Tradisi Betawi* (Depok: Laboratorium Antropologi FISIP-UI, 2003), hlm. 130.

<sup>307</sup> *Seblang* adalah sebuah tarian kesuburan, dengan penampilan pokok seorang penari dalam keadaan ekstase atau kemasukan roh tertentu. Kedatangan roh merupakan tumpuan harapan akan keselamatan desa, kesuburan, kesejahteraan desa, terjauhkan dari malapetaka dan segala penyakit. Tarian ini dirungi gamelan berlaras *slendro* dan *pelog*, dan pertunjukan *Seblang* diselenggarakan di halaman terbuka. Lihat A.M. Munardi, “*Seblang*” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Ungkapran dan Bahasan, Festival Penata Tari Muda III 1981* (Jakarta: Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1981), hlm. 13–4.

<sup>308</sup> Dalam pertunjukan *Seblang* tradisional, penarinya hanya satu orang, sedangkan pendukung lainnya hanya berfungsi sebagai pendamping, sebagai penyanyi, pelawak, dukun yang kadang disebut juga pengundang. A.M. Munardi, “*Seblang*”, hlm. 14.

<sup>309</sup> Semangat kebersamaan dalam *Seblang* garapan Munardi terinspirasi dari semangat kebersamaan pelaku *Seblang* dengan penonton yang selalu tampak padu. A.M. Munardi, “*Seblang*”, hlm. 15.

<sup>310</sup> A.M. Munardi, “*Seblang*”, hlm. 14.

dengan menggunakan keris yang di desa Olehsari sering menakutkan penonton, oleh Munardi digarap tidak menakutkan dengan mengembangkan gerak tari bervariasi. Namun mata penari dibiarkan konsentrasi terus-menerus memandang keris untuk mencapai kondisi semacam ekstase.<sup>311</sup> Pada bagian lain, nyanyian-nyanyian gembira seperti *Ayun Kasilir* yang melambangkan romantika perkawinan, digarap melalui gerakan penari laki-laki yang menggoyangkan bokong sebagai cerminan kegembiraan dalam pergaulan muda-mudi.

Kostum tari yang dikenakan penari *Seblang* di daerah Olehsari adalah kain bercorak *alas-alasan*, *mekak* polos, sanggul dan *sampur*. Namun demi garapan karya tari *Seblang* yang baru, warna *mekak* disesuaikan dengan komposisi tari, seperti, warna hitam, merah hati, dan hijau, dan kainnya tidak bercorak *alas-alasan* namun dicari corak lain yang proses pencarinya dilakukan bertahap. Digunakan pula kipas untuk mengembangkan komposisi tari dan untuk menyampaikan ungkapan-ungkapan tematis. Perlengkapan lainnya yaitu kain belacu putih yang dipakai sebagai tikar oleh penari untuk berbaring pada adegan kegembiraan atau pada saat lain sebagai simbol hujan yang membawa kesuburan.

Karya tari garapan A.M. Munardi ini dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan dari tradisi, yang bahan tradisi sebagai sumber garapan masih tampak mendominasi meski banyak inovasi dilakukan.

#### **4.2.11. Y. Sumandiyo Hadi (1949): *Kagunan Beksan Kusa dan Lawa***

Tema yang ditampilkan dalam karya tari Y. Sumandiyo Hadi di Festival Penata Tari III-1981 berasal dari epos *Ramayana* yang ditulis dalam bentuk kakawin. Dengan judul ***Kagunan Beksan Kusa dan Lawa***, garapan karya tari tersebut menampilkan kelahiran Kusa dan Lawa yang terdapat dalam cerita *Ramayana*.

---

<sup>311</sup> Pada penyajian *Seblang* di desa Olehsari, mata penari terpejam saat menarikkan tarian keris, dan mereka sungguh-sungguh tidak sadarkan diri karena dipercaya kerasukan roh tertentu. Kedatangan roh merupakan tumpuan harapan akan keselamatan desa, datangnya kesuburan, terjauhkan dari malapetaka dan segala penyakit. A.M. Munardi, “*Seblang*”, hlm. 14; Rochmad, “Yang Perlu Dicatat dari: Festival Penata Tari Muda III 1980” dalam *Merdeka*, 18 Februari 1981.

Olah gerak yang digunakan Hadi adalah gaya tari Yogyakarta yang diwariskan di dalam keraton. Bentuk-bentuk komposisi tari tradisional *Bedaya*, *Serimpi*, *Beksan*,<sup>312</sup> dijadikan inspirasi untuk dipilih dan kemudian dikembangkan sesuai kebutuhan penyampaian tema dalam pertunjukan. Pada awal pertunjukan disajikan suasana dalam kehidupan kerabat *abdi dalem* saat mereka melakukan tugas dari raja di keraton sesuai dengan panggilannya, sebagai penari atau pengrawit. Dihadirkan pula kegiatan petugas pengantar teh, pembakaran dupa, dan sesaji ayam hidup. Setelah itu secara perlahan beranjak memasuki suasana pengadegan garapan tari.

Dalam olahan musiknya, Hadi menyerahkan sepenuhnya kepada penata irungan, dengan menggunakan bahan dasar dari komposisi-komposisi gending *Mataraman* yang disesuaikan untuk keperluan garapan tarinya. Ritme irungan tari juga disesuaikan dengan garapan tari dan tidak selalu mengikuti ritme gamelan yang dibunyikan, demi menghadirkan suasana-suasana yang diperlukan. Dalam sebuah adegan, misalnya, komposisi tari yang sedang ditarikan dalam suasana lembut tiba-tiba dihentikan. Penghentian gerak dan irungan tari tersebut dilakukan untuk menghadirkan konflik batin, suasana hati keraguan Rama dalam menentukan keputusannya.

Kostum tari *Kagunan Beksan Kusa dan Lawa* digarap sederhana, tidak seperti kostum tari di Keraton Yogyakarta. Kesederhanaan ini dilakukan untuk keutuhan garapan tari tanpa mengganggu hakikat gerak. Tata pentas yang dihadirkan sesuai dengan wujud garapan yaitu dibagi menjadi alam bayangan dan

<sup>312</sup> Cara menggolongkan tari klasik Jawa yang paling diterima umum, yang didasarkan pada pelaksanaan pergelaran tari-tarian keraton, yaitu *beksan putri* (tarian putri), *beksan putra* (tarian putra), *beksan wayang* (tarian wayang). Ketiga klasifikasi tersebut tidak hanya untuk tari-tarian keraton klasik melainkan juga untuk menggolongkan tarian desa atau daerah-daerah lain di Jawa. Lihat Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta, Sinar Harapan, 1981), hlm. 7–8; Soedarsono, *Wayang Wong, the State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta* (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1884), hlm. 1–6; Clara Brakel-Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa*, hlm. 44. Oleh Wisnoe Wardhana dalam tulisannya “Tari Tunggal, Beksan dan Tarian Sakral Gaya Yogyakarta” dalam *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta* (Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop-DIY-Proyek Pengembangan Kesenian DIY. Dept P&K, 1981), hlm 39, *Beksan* diuraikan sebagai bentuk tarian keistanaan. *Petilan* atau *Beksan* itu bervariasi tergantung pada latar belakang lakon dan ragam tarinya, seperti: *Beksan “Dandun-Wijeseno”*, *Beksan “Gatukoco-Sekipu”*, *Beksan “Bancak-Doyok”*, dan lain-lain.

alam nyata. Penggunaan level bertingkat tiga adalah untuk mengungkapkan fokus tertentu dalam penggarapan adegan, sedangkan pengolahan pola lantai dengan garis-garis asimetris untuk menggambarkan keraguan dan konflik.<sup>313</sup>

Karya tari *Kagunan Beksan Kusa dan Lawa* tersebut termasuk dalam kategori karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi.

#### **4.2.12. Iyus Rusliana (1949): *Mundinglaya Salaka Domas***

Karya tari Iyus Rusliana berjudul *Mundinglaya Salaka Domas* tampil di Festival Penata Tari Muda III-1981 dengan ide berangkat dari cerita lisan Sunda berjudul *Mundinglaya Dikusumah*, yang biasanya epos tersebut dibawakan oleh juru pantun dengan nyanyian dan narasi verbal disertai petikan kecapi. Namun dalam garapan karyanya, Rusliana hanya mengambil sebagian dari cerita tersebut yang inti ceritanya tentang tokoh Mundinglaya sedang diuji kesadaran, ketabahan dan keyakinannya dalam mengemban tugas dari Pakuan Pajajaran untuk mencari Lalayang Salaka Domas sebagai tumbal negara.

Garapan gerak karya tari ini bertolak dari berbagai sumber tari tradisional Sunda yang cocok dan selaras dengan tuntutan ide, seperti tari *Topeng*, tari *Wayang*, tari *Keurseus*,<sup>314</sup> tari *Pencak* dan beberapa lagi tarian rakyat Sunda. Tokoh Mundinglaya ditampilkan dengan karakter gagah (*monggawa*),<sup>315</sup> sesuai dengan ide

<sup>313</sup> Lihat Y. Sumandiyo Hadi, “Kagunan Beksan Kusa dan Lawa” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Ungkapran dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III 1981* (Jakarta: P.T. Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta), hlm. 29; Rochmad, *Merdeka*, 18 Februari 1981.

<sup>314</sup> Tari *Keurseus* atau sering juga disebut *Ibing Keurseus* adalah tarian yang disusun dari tari pergaulan bangsawan Sunda, *Tayub*, yang tidak berpola, dan dibawakan oleh si penari sesuai dengan kemampuannya. Tarian ini kemudian menjadi berpola, mempunyai susunan, dan terdiri dari beberapa ragam. Tarian ini disusun oleh R. Sambas Wirakoesoemah, Lurah Rancaekek (Bandung) pada sekitar tahun 1920-an untuk keperluan pembelajaran atau kursus (dari bahasa Belanda, *cursus*) tari kepada para bangsawan Sunda yang kemudian melahirkan berbagai repertoar tarian Kuerseus dengan karakter yang berbeda. Lihat Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat, [www.disparbud.jabarprov.go.id./wisata/dest-det.php?id=854&lang=id](http://www.disparbud.jabarprov.go.id./wisata/dest-det.php?id=854&lang=id), diunduh 19 November 2016.

<sup>315</sup> Menurut Rusliana, walaupun cerita Sunda Pantun telah sejak lama sering dipakai sebagai sumber garapan tari, namun tidak terdapat aturan pembakuan yang mentradisi tentang ciri dari karakter tokoh-tokohnya. Tokoh Mundinglaya, misalnya, kadang diungkapkan dengan ciri satria *lungguh* atau *luruh* (tenang) seperti Arjuna, atau berkarakter *branyak* (lincah) seperti tokoh Dipati Karna. Lihat Iyus Rusliana, “Mundinglaya Salaka Domas” dalam Sal Murgiyanto (ed.),

karya yang menampilkan Mundinglaya dengan jiwa dan raga tangguh dalam mengarungi berbagai cobaan lahir-batin untuk mencapai kesempurnaan hidup. Dalam proses penggarapan, salah satu caranya adalah dengan improvisasi dan eksplorasi untuk memperoleh pengembangan gerak dari gerak-gerak tari tradisional Sunda, pencarian suasana dramatik dan penentuan adegan, pengolahan pola lantai dan ruang pentas.

Garapan musik iringan karya tari sebagai pengatur irama dan penegas ritme gerak, penguat dinamika, dan pembentukan suasana, dilakukan Rusliana dengan tetap menggunakan gamelan berlaras *pelog*, dilengkapi dengan kecapi dan suling, selain *keprak*, *cek-cek*, *teot-teot*, alat tiup dari bambu, yang tidak lazim digunakan dalam karawitan Sunda. Tembang juga digunakan sebagai pengganti dialog untuk menceritakan lakon yang dilakukan oleh juru pantun.<sup>316</sup>

Kostum dan tata rias penari perempuan dalam karya *Mundinglaya Salaka Domas* bersumber dari kostum tari tradisional klasik Sunda, mengenakan kain batik, selendang, lengkap dengan hiasan kepala, telinga, pinggang, lengan, tangan, dan memberi kesan mewah laiknya putri dan atau penari keraton.

Karya tari garapan Iyus Rusliana tersebut bisa dikategorikan sebagai karya tari baru hasil pengembangan tradisi.

#### **4.2.13. Soenarto A.S. (1936): *Reog***

Soenarto A.S menggarap karya tari berjudul *Reog*, ditampilkan dalam Pekan Penata Tari IV-1982, bertolak dari kesenian tradisional rakyat Jawa Timur dengan judul yang sama. Apabila *Reog* Jawa Timur mempunyai ciri khusus dengan *dadak merak* yang bentuknya megah, berat, dibawakan oleh seseorang dengan kondisi badan terlatih disertai kekuatan rohani dan gerak-gerak tarinya terbatas,<sup>317</sup>

---

*Ungkapan dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III-1981* (Jakarta: P.T. Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1981), hlm. 49.

<sup>316</sup> Sal Murgiyanto (ed.), *Ungkapan dan Bahasan*, hlm. 49

<sup>317</sup> Gerak tari pada *Reog* bertumpu pada kaki, kepala, leher dan kekuatan gigi penari, sehingga penampilan yang menonjol lebih bersifat akrobatik. Soenarto A.S, “*Reog*” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1982* (Jakarta: P.T. Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1982), hlm. 19.

maka Soenarto menggarap *Reog* yang dibawakan oleh dua penari *dadak merak* dengan dukungan penari-penari lainnya. Penari *dadak merak* pertama tetap memainkan *dadak merak* seperti halnya dalam tradisi *Reog*, dan penari kedua lebih aktif membawakan tarian yang digarap dan dikembangkan dari gerak-gerak tari tradisional yang ada di Jawa Timur. Dengan demikian penari yang kedua dapat memperagakan kekayaan gerak tari tradisional Jawa Timuran. Namun kedua penari *dadak merak* tersebut tetap menampilkan keselarasan karena oleh Soenarto diolah menjadi satu kesatuan yang utuh.

Unsur gerak tari tradisional Jawa Timuran yang dijadikan bahan untuk menggarap karya *Reog* tersebut adalah tari *Ngremo* dari Surabaya dan Jombang, *Topeng Dalang* dari Madura, *Topeng Dalang* Kedungmonggo dari Malang, *Reog* di Tulungagung, *Jaranan* di Kediri, *Reog Dadak Merak* dari Ponorogo, dan tari-tarian Banyuwangi. Ragam gerak tari-tarian itu bisa dikelompokkan menjadi tari gecul, tari gagahan, tari alus, tari kenes dan alus, dan tari gagah dan gecul.<sup>318</sup>

Seluruh unsur tari dan ragam gerak itu dieksplorasi, dikembangkan, kemudian dipilih seturut kebutuhan penampilan sesuai tema dengan diiringi garapan musik yang memanfaatkan instrumen gamelan slendro lengkap, angklung, *slompret* (terompet) tradisi *Reog*, dipadu dengan tembang-tebang *Dolanan*, *Macapat*, dan unsur *Sulukan* pedalangan Jawa Timuran, ditambah suara-suara bebas sesuai kebutuhan untuk menghadirkan suasana yang diinginkan dalam karya.

Kostum tari digarap dengan menggunakan kain polos tanpa motif batik dan menonjolkan warna-warna seperti, hitam polos pada celana dan sabuk, kain merah hati, angkin jingga, salendang biru, sesuai dengan peran dalam garapan tarinya.

---

<sup>318</sup> Di dalam teater tari tradisional di Jawa termasuk di Banyuwangi dikenal tiga golongan tokoh utama yang perwatakannya menyerupai tokoh wayang kulit, yang bisa dibedakan pada gaya geraknya yaitu gaya *putri* (lemah gemulai) untuk peranan putri dan dewi, gaya *putra alus* atau alusan untuk tokoh kesatria muda dan tampan maupun dewa, dan gaya *gagahan* untuk tokoh-tokoh yang gagah perwira. Gaya gagahan tersebut bisa dibagi lagi menjadi gaya yang lebih halus yang disebut *gagah* dan gaya yang lebih kasar yang disebut *kasar*. Selain itu dikenal juga perwatakan yang lebih detail yaitu *kenes alus* yaitu pada tokoh yang halus tetapi lincah, suka bergaya dan menawan hati, juga *gagah gecul* yaitu tokoh yang gagah sekaligus jenaka. Lihat Clara Brakel-Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa*, hlm. 84.

Pemilihan tata kostum tersebut juga untuk menghadirkan bentuk gerak penari menjadi gagah dan kuat sesuai dengan gerak-gerak tari yang disusun.

Karya tari Reog garapan Soenarto A.S tersebut dapat disebut sebagai karya tari baru pengembangan tradisi karena tampilan unsur tradisionalnya masih menonjol meski telah diolah melalui eksplorasi dan inovasi untuk disesuaikan dengan selera zamannya.

#### **4.2.14. T. Sita Syaritsa (1938): *Putri Bungsu***

***Putri Bungsu*** adalah judul karya tari T. Sita Syaritsa, produksi Dewan Kesenian Medan, dan dipertunjukkan di Pekan Penata Tari Muda IV-1982. Karya tari tersebut berangkat dari dongeng saduran Tengku Athar, dan terinspirasi dari drama tari Melayu *Makyong*.<sup>319</sup> Inti ceritanya tentang seorang raja yang tak kunjung beristri karena asyik mendalami ilmu silat dari teman seperguruan dan kepercayaannya bernama Awang. Setelah cukup bekal ilmu silatnya, Awang menganjurkan agar raja meminang Putri Bungsu yang cantik dan baik budi itu.

Dalam drama tari tersebut Syaritsa berupaya menggarap gerak-gerak tari baru yang belum ada namanya. Karena itulah ia sendiri memberi nama antara lain, untuk gerak tangan yaitu: *kembang teratai, berbalas, sapu sirih, kelopak teratai*, dan *serangguh sebelah*; untuk gerak kepala: *menoleh*; untuk gerak kaki: *mendaki, gentam kaki, langkah satu, putaran mesra, kaki berbalas*; untuk gerak bahu: *tekuk bahu, berkanan di hati*. Adapun nama-nama gerak yang telah ada dan tetap digunakan oleh Syaritsa namun kemudian dipilih dan disusun sesuai kebutuhan pemeran dan cerita, yaitu, untuk gerak tangan: *senandung sebelah, melegar,*

---

<sup>319</sup> *Makyong* merupakan gaya teater tradisional Melayu yang lahir di Semenanjung Malaya sekitar abad ke-17 dan masuk ke pulau Bintan, Riau, sekitar abad ke-19. Teater tradisional ini berisi gabungan antara seni tari, seni suara, seni musik, dan seni teater. Walaupun bersifat teater rakyat, pada mulanya kesenian ini termasuk kesenian istana karena dipentaskan untuk mengisi acara di kalangan istana, pada siang maupun malam hari. Para pemainnya terdiri dari penyanyi, penari, pelawak, dan para pemain musik yang menggunakan topeng dan kuku panjang buatan yang disebut *canggai*. Ceritanya umumnya komedi yang dipimpin oleh ketua *panjak*. Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 10 (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1990), hlm. 65; Edi Sedyawati, “Seni Pertunjukan” dalam *Indonesian Heritage* (Jakarta: Buku Antar Bangsa untuk Grolier Internasional, Inc., 2002), hlm. 100.

*mengelak, dayung sebelah; untuk gerak kaki: lenggang kuak, geser, berjinjit, menyingsing, melayah, menumit, langkah empat sauk.*

Tata pentas drama tari *Putri Bungsu* digarap tidak rumit agar bisa ditampilkan di ruang terbuka maupun tertutup. Drama tari tersebut diiringi lagu-lagu Melayu dan menggunakan alat-alat musik tradisional Melayu seperti *serunai*, *gedombak* (gendang yang terdiri atas gendang pengibu dan gendang penganak), *talempong*, *breng-breng* (gong pipih), *canang* (gong gantung). Busana tarinya dikembangkan berdasarkan busana drama tari *Makyong*, antara lain, kebaya panjang, kain sarung, pending, selendang, hiasan kepala, hiasan dada untuk penari perempuan, sedangkan penari laki-laki mengenakan celana panjang, kain sarung, ikat kepala.

Drama tari Putri Bungsu tersebut termasuk drama tari garapan baru pengembangan dari tradisi.

#### 4.2.15. Tom Ibnur (1954): *Ambau Jo Imbau*

Tampil kembali di Pekan Penata Tari Muda 1983<sup>320</sup>, Tom Ibnur menggarap karya tari berjudul *Ambau Jo Imbau* yang berdasarkan tari tradisional Minangkabau. *Kaba buruak baambauan, kaba baiak baimbauan*, atau dalam bahasa Indonesia berarti kabar buruk berdatangan, kabar baik diimbaukan, adalah pepatah Minangkabau yang menjadi gagasan dasar dalam garapan karya tari Tom Ibnur ini. Pepatah itu bermakna rasa persatuan, penuh tanggung jawab, dan kegotongroyongan di dalam masyarakat.

Dalam upaya mewujudkan gagasannya, Tom Ibnur pulang ke kampung, menyusup ke tiga daerah: Padang Alai nagari Air Tabit, Payakumbuh Timur, untuk lebih mengenal *Talempong Sikatuntuang*; Bukit Limbuku nagari Koto Malintang, Kabupaten Lima Puluh Kota, untuk mengenal lebih jauh mengenai *Ratok Bawak*; dan Napar nagari Koto Nan Gadang, Payakumbuh Utara, untuk mendalami tari

---

<sup>320</sup> Sebelumnya Tom Ibnur tampil dalam Pekan Penata Tari Muda IV-1982 bersama Dedy Lutan dengan karya tari berjudul *Awan Bailau*, dan karya tersebut dikategorikan sebagai karya tari kontemporer pada masa itu.

*Pedang*. Selama lebih dari lima bulan Ibnur pulang-balik Jakarta-Sumatera Barat untuk memperoleh pengetahuan dan keterampilan yang berkaitan dengan bahan kesenian yang akan digarapnya sesuai dengan gagasannya. Selain itu di Jakarta ia menyiapkan sejumlah penari muda. Menjelang pementasan, Ibnur menggabungkan penari dan pemusik di Jakarta dengan para penari tua dari Sumatera Barat.

Membawa serta penari tua dari daerah asal merupakan gagasan dan keinginan Ibnur untuk lebih bisa mengangkat tari tradisional menjadi tontonan yang komunikatif sekaligus menghidupkan suasana tontonan di area pentas sesuai ide garapan. Ini sebuah karya tari untuk tontonan masa kini yang diadakan bukan hanya di daerah asalnya tetapi juga di tempat lain, yaitu Jakarta, yang juga memiliki komunitas Minangkabau dengan jumlah anggota tidak sedikit. Adapun upaya Ibnur melibatkan penari dan pemusik muda yang tinggal di Jakarta yaitu agar para penari dan pemusik yang mempelajari tari Minangkabau di Jakarta bisa lebih mengenal seni pertunjukan tradisional dan upacara adat yang dilakukan oleh orang-orang asal tradisi tersebut. Selain itu, bagi Ibnur mengajak penari-penari muda dari sanggar Minangkabau di Jakarta terasa ada tantangan untuk digarap dengan pencarian-pencarian dan teknik tari baru yang tidak terlalu jauh lepas dari teknik tari Minang tradisional sehingga nilai-nilai khas Minang tidak terhapus.

Di Padang Alai, hampir setiap minggu *talempong* yang ditabuh *ibuk-ibuk* (= ibu-ibu) terdengar di perhelatan, baik perhelatan perkawinan, menaiki rumah baru, syukuran kelahiran anak dan lain-lain. Semua kegiatan tersebut sudah menjadi kebiasaan mereka dan *talempong* yang ditabuh tersebut disimpan di rumah mereka masing-masing.

Oleh Ibnur, enam buah *talempong* dengan empat orang penabuhnya dibagi dalam empat bagian pula, yakni, dua *talempong basauah*, dua *talempong momongan*, satu *talempong paningkah*, satu *talempong aguang*,<sup>321</sup> dan satu

---

<sup>321</sup> *Talempong basuah* termasuk bagian dari *talempong pacik*, yaitu talempong yang memainkannya dengan dipegang dan digantung di tangan; *talempong paningkah* juga bagian dari *talempong pacik* yang ditabuh untuk memberi bunyi tingkahan dari bagian talempong lainnya yakni *talempong palaku* dan *talempong anak*; *talempong momongan* adalah talempong untuk arak-arakan berjumlah enam buah dan talempong yang lebih besar dipukul oleh enam orang; *talempong aguang*

*gandang lasuang* yaitu permainan bunyi dengan memukul lesung panjang. Bunyi lesung tersebut selanjutnya dipadu dengan bunyi *gandang* dan pukulan talempong. Sikap *ibuk-ibuk* yang terbuka dan lebih bebas terhadap adat, membuat mereka tidak berjarak ketika Ibnur mengolah permainan talempong dan *katuntuang* dipukul bersama dan menjadi riuh berbunyi.

Berbeda dengan *ibuk-ibuk* di Bukit Limbuku, pemain *ratok bawak* lebih berhati-hati dalam berkesenian. Adat lebih kuat mengikat rasa gerak mereka, karena mereka dari lingkungan darah biru. *Ninik Mamak*, adat, dan lingkungan pada awalnya membatasi kebebasan ungkapan mereka. Namun dengan pendekatan yang intens, secara bertahap Ibnur bisa mengatasi tantangan tersebut.

Adapun Napar merupakan desa yang generasi tuanya telah mengelola keseniannya dengan baik sehingga kesenian tradisional bisa terpelihara dan berkembang, seperti terpeliharanya tari *Pedang*, *Randai*, permainan talempong dan *saluang*. Namun, di daerah ini generasi mudanya kurang terlibat dalam kegiatan kesenian karena sebagai petani ataupun pedagang kecil, mereka harus bekerja keras untuk kehidupan rumah tangganya.

Sesuai keinginannya, Ibnur lalu menyatukan ketiga nagari tersebut dalam garapan *Ambau Jo Imbau* dan membuatkan suatu kerja sama yang baik, bahkan tumbuh sikap berkesenian yang intensif. Mereka berdialog tentang apa yang mereka lakukan, dan di dalam dialog maupun kerja sama tersebut kemudian muncul berbagai macam ide baru. Akhirnya muncul kesadaran bahwa antara Ibnur dan *ibuk-ibuk* sesungguhnya telah melakukan “sesuatu” untuk kebersamaan, dan kebersamaan itu tertuang dalam karya tari baru garapan Ibnur, *Ambau Jo Imbau*.

Bagi Sayuti Nurdin (Pimpinan Sekolah Kesenian Indonesia Padang) garapan karya *Ambau Jo Imbau* telah menjadi semacam upacara yang berbentuk kesenian atau kesenian yang seolah-olah upacara. Upaya Ibnur mengembangkan dan menggarap kesenian tradisional menjadi suatu karya baru dari ketiga nagari tersebut mendapat restu dan dorongan Gubernur Kepala Daerah Tingkai I Provinsi

---

yaitu talempong yang diletakkan di atas rak kayu dan dimainkan dengan paduan bunyi *gengang gong*. Hasil wawancara dengan Tom Ibnur, 3 Januari 2015.

Sumatera Barat 1983, Azwar Anas, sehingga semua pendukung *Awan Jo Imbau* dari ketiga nagari itu sangat bersemangat.

Iringan musik karya tari tersebut menggunakan beberapa alat musik tradisional Minangkabau: *talempong*, *saluang*, *rabab*, *katuntuang*, *talempong aguang*, *gandang* dan *tong-tong* yang dipadu dan digarap dengan vokal berupa nyanyian, dialog, bersyair dan ratapan.

Warna hitam mendominasi garapan busana tari *Ambau Jo Imbau*, dipadu dengan busana tradisional masyarakat Luhak Lima Puluh Kota dengan berbagai corak ragamnya, terutama untuk busana penari perempuan, dipakai untuk memberi kesan dan suasana sesuai gagasan karya tari tersebut. Perempuan memakai sarung batik yang dikenakan lebih panjang dari kain di luarnya, berhias renda emas (*lambak baninsia*). Baju kurung hitam berselendang *sandang ayam-ayam* membelit dari pinggang hingga bahu, dan kepala memakai *tangkuluak talakuang* berwarna putih yang nantinya diganti dengan *tangkuluak kompong* terbuat dari kain batik. *Paniti wang dukat* dan *kalung rago-rago* merupakan perhiasan yang melengkapi busana penari perempuan tua (*ibuk-ibuk*). Penari laki-laki memakai *sarawa galembong* dan baju *galembong* berwarna hitam, di bahunya membelit *salempang*, sedangkan pinggang diikat dengan *ikek pinggang barumbai*. Kepala memakai *deta* (destar) berwarna hitam.

*Ambau Jo Imbau* bisa dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan tradisi yang dalam proses penggarapannya Ibnur banyak memanfaatkan dan menggali materi seni tradisional dari tiga nagari sebagai bahan, yang pada beberapa bagian Ibnur juga melakukan perubahan dan atau pembaruan. Dalam karya tersebut Ibnur sesungguhnya sekaligus menghadirkan kembali tradisi bahkan mengikutsertakan masyarakat pendukung seni tradisional tersebut yang relatif berumur, yang kemudian berkolaborasi dengan penari muda dari Jakarta.

Di dalam diskusi yang membahas karya Tom Ibnur setelah pertunjukan, muncul beberapa tanggapan dari para pengamat dan menjadi topik hangat. Sal Murgiyanto (pengamat dan anggota Komite Tari DKJ) mengatakan bahwa keinginan Ibnur untuk membawa serta penari tua dari daerah asal, patut mendapat

penghargaan. Menilai karya yang menggarap suatu tradisi yang masih hidup di kalangan pendukungnya, proses kreatifnya tidak bisa dinilai hanya dari aspek artistik koreografis saja. Chairul Tanjung (Ketua Badan Koordinator Kesenian Nasional Indonesia Sumatera Barat) juga mengungkapkan bahwa karya tari yang berangkat dari tradisi perlu diamati secara artistik-antropologis. Mursal Ensten (Pimpinan Taman Budaya Padang) menambahkan bahwa jika melihat karya tari dari segi fungsi dan konteks sosialnya, maka *Ambau Jo Imbau* memiliki arti yang sangat penting bagi Sumatera Barat karena usaha Ibnur untuk tetap menekankan kaitan pertunjukan tari dengan upacara adat Minang, mampu membuat penonton Minang di Jakarta tetap bertahan dari awal sampai akhir.<sup>322</sup>

Penghadiran kembali tradisi yang dilakukan Ibnur dalam karya *Ambau Jo Imbau*, menyerupai apa yang dilakukan Sulistyo Tirtokusumo dalam karyanya *Ario Jipang* yang tampil dalam Pekan Penata Tari II-1979. Hal yang dilakukan Ibnur sesuai dengan konsep Eric Hobsbawm mengenai tradisi, yakni bahwa menghadirkan tradisi berupa kebiasaan dan seni tradisional dari tiga nagari di Sumatera Barat merupakan usaha untuk menciptakan suatu tradisi yang dibentuk secara formal (reka cipta), namun bisa pula diartikan sebagai suatu respons terhadap situasi baru dengan mengambil bentuk dari masa lalu.<sup>323</sup> Reka cipta tradisi seperti yang dilakukan Ibnur bisa dikatakan bukan hanya mempertahankan dan menghadirkan kembali tradisi, tetapi bila diperlukan juga membentuk kembali tradisi sehingga bisa mencapai tujuan yang diinginkan yaitu tujuan budaya, sosial, ekonomi dan politik.<sup>324</sup>

#### **4.2.16. Nurdin Daud (1943-2007) dan Marzuki Hasan (†1946): *Ramphak***

“*Zamzam berkumpullah  
Berkumpullah menyembah Allah  
Zamzam bergembiralah  
Bergembiralah mengingat Allah*”

---

<sup>322</sup> Lihat Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1983* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 22–5.

<sup>323</sup> Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Tradition”, hlm. 1–14.

<sup>324</sup> Yasmine Z. Shahab, *Identitas dan Otoritas*, hlm.130.

*Ramphak nama tarinya  
 Jalin berjalin sebagai seni  
 Gerak, nyanyi, puisi  
 Dan sunyi itu sendiri  
 Jalin berjalin menjadi tari*

*Aceh, itulah Serambi Mekkah  
 Itulah wilayah budaya kita  
 Ini kali jadi parigi  
 Jadi sumber tempat menimba  
 Gerak dasar berbagai bentuk  
 Dan dari dulu sampai sekarang  
 Di sana tumbuh dan berkembang:  
 Seudati, Ratohuek, Pho,  
 Seudati Inong, syair dan pantun.  
 Semua jalin berjalin  
 Dipintal di buhul menjadi satu  
 Tumbuh, mekar dan rimbun  
 Jadi Ramphak namanya tari*

.....

Nurdin Daud dan Marzuki Hasan menggarap karya tari berjudul *Ramphak*, ditampilkan dalam Pekan Penata Tari Muda V-1983. Ide garapannya mengungkapkan keterbatasan manusia dalam mengarungi hidup dan dalam upaya mencari yang *haq*, keterbatasan manusia dalam penghayatan keagamaan, selain pada hakikatnya kegiatan dan peristiwa kesenian adalah peristiwa manusia, peristiwa kebersamaan. Peristiwa kebersamaan kemanusian itu adalah proses belum selesai, yang mungkin tidak pernah selesai, dan merupakan bagian dari keterbatasan tersebut.

Anggapan bahwa bentuk-bentuk kesenian tradisional Aceh hanyalah perpanjangan yang ada sangkut pautnya dengan keislaman, iman, taqwa, syariat-syariat, dakwah dan lain-lain, bagi Daud dan Hasan, sesungguhnya pengaruh itu hanya ada pada rohnya, bukan pada bentuk kesenian itu sendiri. Melalui kekayaan bentuk dan semangat kesenian itulah Daud dan Hasan mengangkatnya menjadi karya tari baru dengan tema pencarian manusia kepada Tuhan.

Syair yang didendangkan di awal karya *Ramphak* digarap oleh Marzuki Hasan, berisi tentang kebesaran Ilahi dan menyerukan agar manusia hanya menyembah Allah. Dalam proses penggarapan tari, Daud dan Hasan mengambil sikap terbuka untuk mendapatkan masukan dari para penarinya, yang diberinya kebebasan untuk mengemukakan pendapat baik pada tema garapan maupun pencarian gerak. Daud bereksplorasi bersama para penari, secara bersama pula menafsirkan gerak-gerak tari tradisional Aceh seperti tari *Seudati, Pho, Saman, Rateb Meuseukat*.<sup>325</sup> Rasa dan warna Aceh yang kuat di dalam tubuh dan jiwa Daud ditularkan kepada para penari yang sebagian besar penari non-Aceh di Jakarta. Lalu

<sup>325</sup> (1) Tari *Seudati* merupakan sebuah adat tari rakyat dari Daerah Istimewa Aceh. Kata *Seudati* kemungkinan besar diambil dari bahasa Arab, *syahadatain*, atau menurut beberapa orang, *meusaman*. *Seudati* diyakini oleh orang Aceh muncul bersamaan dengan penyebaran Islam, yang pada saat itu digunakan untuk mengajarkan Islam kepada masyarakat dengan cara menghibur. Sebagai pertunjukan tari, *Seudati* terdiri atas unsur sastra dan musik yang dihasilkan dari tubuh penari dengan menggunakan kertakan jari, tepukan tangan atau dada (untuk penari laki-laki) dan paha (untuk penari perempuan), serta entakan kaki di tanah. Lagu *Seudati* diambil dari Al Qur'an atau secara kreatif dikembangkan oleh *aneuk syahi*, kedua penyanyi-penyair. Gerak-gerak tari *Seudati* diilhami dari alam sekeliling seperti cabang yang ditiup angin, kebuasan seekor elang, keberanian ayam jantan, dan lain-lain. (2) Tari *Pho* adalah tari dari D.I. Aceh lainnya dan *Pho* berasal dari kata *peubae* yang artinya *meratoh* atau meratap. *Pho* juga berarti panggilan atau sebutan penghormatan dari rakyat hamba kepada Yang Mahakuasa yaitu *Po Teu Allah*. Tarian ini dibawakan oleh para perempuan, dan dahulu biasanya dilakukan pada saat kematian raja-raja atau pembesar lainnya, berupa doa kepada Yang Mahakuasa dan mengeluarkan isi hati yang sedih karena ditimpa kemalangan disertai ratap tangis. Sejak berkembangnya agama Islam, tarian ini tidak lagi dihadirkan pada waktu kematian, tetapi telah menjadi kesenian rakyat yang sering ditampilkan pada upacara-upacara adat selain kematian. (3) Tari *Saman* adalah sebuah tarian suku Gayo yang biasa ditampilkan untuk merayakan peristiwa-peristiwa penting dalam adat. Syair dalam tarian *Saman* menggunakan Bahasa Gayo. Selain itu biasanya tarian ini juga ditampilkan untuk merayakan kelahiran Nabi Muhammad SAW. Dalam beberapa literatur menyebutkan tari *Saman* di Aceh digarap dan dikembangkan oleh Syekh Saman, seorang ulama yang berasal dari Gayo (Aceh Tenggara) dan tarian ini sebagai salah satu media untuk pencapaian pesan (dakwah). Dalam perkembangannya tari *Saman* mengandung pesan pendidikan keagamaan, budi pekerti, kepahlawanan, dan kebersamaan. Lagu dan syair dalam tarian tersebut diungkapkan secara bersama dan berkesinambungan, pemainnya terdiri dari pria-pria yang masih muda-muda dengan memakai pakaian adat, duduk berjajar dan bergerak rampak dan dinamis. Penyajian tarian *Saman* dapat juga dipertandingkan dengan grup tamu. Penilaianya dititikberatkan pada kemampuan masing-masing grup untuk menampilkan gerak tari dan lagu (syair) yang seringkali disampaikan spontan untuk menjawab atau menandingi grup lawan. (4) *Rateb Meuseukat* berkembang di Aceh Barat Daya ditampilkan dalam acara-acara keagamaan Islam yang disebut *rateeb* atau *meurateeb*, yang biasanya dilakukan di tempat-tempat pengajian dalam rangka mendekatkan diri pada Allah SWT. Selain itu juga ditampilkan di acara-acara adat, seperti perkawinan dan khitanan. Tarian ini dibawakan oleh para perempuan dengan pakaian adat, duduk berjajar dan berdiri dengan gerakan yang rampak dan dinamis, bergerak sambil menyanyi dalam bahasa Aceh dan diiringi *rapa'i* dan *geundrang*. Edi Sedyawati, "Seni Pertunjukan", hlm. 70–1; Muhammad Umar, *Profil Budaya/Kesenian Kabupaten Aceh Barat Daya* (Aceh Barat Daya: Yayasan Busafat Banda Aceh, 2000).

dipadu dengan penghayatan atas syair baru yang digarap dari syair tradisional Aceh yang didendangkan oleh Hasan dalam bahasa Aceh, maupun puisi baru dalam bahasa Indonesia yang dibawakan oleh Hamid Jabar. Bukan hanya kata-kata dan suara, tetapi tepukan tangan di paha, di dada, geseran dan entakan kaki khas tari tradisional Aceh pun dipadukan sebagai puisi bunyi dari tubuh. Gerak-gerak tari tradisional Aceh lainnya ditata oleh Daud melalui disiplin tinggi dari para penari yang berjumlah 22 orang yang memiliki berbagai macam teknik tari non-Aceh, sembilan penari perempuan dan 13 penari laki-laki, dan menghasilkan koreografi *Ramphak* yang semarak, dinamis, variatif, dan baru, seakan mengajak penonton di Teater Arena PKJ-TIM untuk turut terlibat secara ragawi ataupun jiwani selama 55 menit.

Kebaruan karya tersebut antara lain pada bercampurnya berbagai unsur tradisi Aceh dan non-Aceh dalam satu karya yang kemudian dieksplorasi sehingga menghasilkan gerak-gerak baru; gubahan syair berbahasa Aceh sesuai tema yang dinyanyikan oleh Hasan maupun sebagian oleh penari; dimasukkannya puisi berbahasa Indonesia disertai garapan gerak bagi penyair sesuai isi puisinya; penggarapan level panggung maupun posisi penari yang tidak hanya duduk berjajar tetapi menyebar hingga ke berbagai sudut; dan bercampurnya penari laki-laki dan perempuan dalam satu garapan. Oleh sejumlah tokoh Aceh yang berada di Jakarta, karya Nurdin Daud dan Marzuki Hasan itu bisa diterima. Namun teguran ditujukan kepada kedua penata tari tersebut dari para tokoh dan seniman Aceh yang berada di tempat asalnya. Bagi mereka digabungkannya berbagai unsur tari dan nyanyi tradisional dalam satu karya masih terasa janggal, dan bercampurnya penari laki-laki dan perempuan dalam satu karya sepatutnya tidak dilakukan.<sup>326</sup>

Setahun kemudian, 1984, karya Nurdin Daud dan Marzuki Hasan lainnya yang berjudul *Huu* ( diciptakan pada 1980) yang ide, gerak, maupun musiknya juga berangkat dari tari dan musik tradisional Aceh, *Seudati*, *Ratoh Deuk*, *Pho*, dan *Saman*, serta tampilnya penari laki-laki dan perempuan dalam satu karya,

---

<sup>326</sup> Lihat Nurdin Daud dan Marzuki Hasan, “Ramphak” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1983* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1983).

dipertunjukkan di Amerika Serikat dalam acara *American Dance Festival*, Durham, North Carolina, di New York, Chicago, dan Washington, bersama karya tari *Awan Bailau* karya Dedy Lutan dan Tom Ibnur. Bersama *Awan Bailau*, karya Nurdin dan Hasan tersebut mendapat sambutan yang sangat baik dari penonton, pengamat seni maupun media massa di Amerika. Tokoh tari modern, Martha Graham, hadir dalam pertunjukan di New York dan memberikan komentar sangat positif yang kemudian ditulis oleh Threes Nio dalam *Kompas*. Setelah peristiwa tersebut, karya Daud dan Hasan mulai diterima oleh tokoh dan seniman di Aceh, bahkan mempengaruhi koreografer-koreografer muda di sana, terutama dalam hal menggarap berbagai materi tradisional Aceh dalam satu karya.

Kembali ke *Ramphak*, karya tari ini bisa dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan dari tradisi yang sarat dengan inovasi dan dicapai melalui eksplorasi. Penggabungan antara penari perempuan dan laki-laki sebagai pengembangan dari tari tradisional *Seudati*, *Ratoh Deuk*, dan *Saman*, merupakan kelanjutan eksperimen dari karya terdahulu berjudul *Huu* (digarap 1980) yang berani dan siap untuk memperoleh teguran dari tokoh dan seniman tari di Aceh.

#### **4.2.17. N.L.N. Swasthi Widjaja B. (1949): *Anglingdarma***

Karya tari berjudul *Anglingdarma* garapan N.L.N Swasthi Widjaja B, dipertunjukkan dalam Pekan Penata Tari VI-1984. Karya tari tersebut bertolak dari cerita ‘Kidung Ajidarma’ yaitu sebuah cerita rakyat Bali yang berasumber pada cerita Tantri,<sup>327</sup> yang kemudian ditafsirkan kembali oleh Swasthi baik dari segi isi maupun garapan tarinya. Pemilihan tema tersebut menurut Swasthi karena di dalamnya memuat nilai spiritual, yaitu kesetiaan prabu Anglingdarma dalam merahasiakan ilmu memahami bahasa binatang, pemberian Antaboga, gurunya.

Langkah awal dalam menggarap karya tari tersebut, Swasthi mematangkan idenya menjadi konsep garapan dengan melakukan studi cerita Anglingdarma baik yang berupa literatur tertulis maupun lisan dari beberapa seniman yang pernah

---

<sup>327</sup> Cerita Anglingdarma cukup dikenal di Bali dan sering dipakai sebagai lakon baik dalam *Drama Gong* maupun *Arja* dengan bentuk pertunjukan serta penafsiran cerita tersendiri.

melakukan penggarapan cerita tersebut dalam bentuk drama tari *Gong dan Arja*. Melalui itu, ia mulai menggarap konsep berupa bagian-bagian cerita yang menjadi pokok yang kiranya bisa dituangkan ke dalam bentuk karya tari. Kemudian dilanjutkan dengan melakukan eksplorasi gerak. Dalam mengeksplorasi gerak-gerak tarinya itu, ia tetap menggunakan materi tari tradisional Bali namun ia juga melakukan pengembangan dan penggarapan gerak sesuai kebutuhan.

Pada bagian pertama, untuk menggambarkan kebingungan dan kesedihan Prabu Anglingdarma karena tuntutan permaisurinya, Swasthi mengeksplorasi geraknya melalui gerakan para penari yang berkelompok sambil memegang *lamak*<sup>328</sup> yang digerakkan tinggi ke belakang.<sup>329</sup> Begitu juga untuk menghadirkan kesan api hingga datangnya kutukan kepada Anglingdarma, para penari bergerak berkelompok dengan menampilkan berbagai gerakan tangan dengan berbagai garapan pola lantai. Pada bagian kedua yang menggambarkan suasana romantis antara Anglingdarma dengan ketiga putri, Swasti mewujudkannya dengan adegan dan gerak berkasihan secara bergantian. Saat Anglingdarma heran dan curiga atas menghilangnya ketiga putri tersebut dari sisinya, diungkapkan dengan sedikit gerak namun diperkuat dengan ekspresi wajah dan diiringi gending *Ginada Candrawati*. Selanjutnya pada bagian ketiga, ketika menggambarkan suasana kuburan dengan menampilkan ketiga putri yang sedang memakan bangkai, Swasthi memberi kebebasan kepada penari untuk menafsirkan dan mengekspresikan sendiri bagian tersebut, baik dalam ekspresi wajah maupun geraknya. Bahkan penari boleh berimprovisasi dalam melakukannya sejauh tidak lepas dari maksud garapan tarinya. Adapun pada bagian akhir saat Anglingdarma ditenung menjadi belibis dan berenang sambil bergurau dengan belibis-belibis lainnya, ditampilkan melalui

---

<sup>328</sup> *Lamak* adalah bagian dari kostum tari yang menjuntai di bagian dada. *Lamak* bisa dilihat misalnya pada kostum tari *Legong* yang dipasang di dada, menjuntai sampai paha. Biasanya, *lamak* terbuat dari kulit atau kain. Hasil wawancara dengan Dr. Ni Nyoman Sudewi, 6 April 2015.

<sup>329</sup> Di dalam perbendaharaan tari tradisional Bali, para penari putri biasa menggunakan *lamak* untuk menggambarkan kesedihan. Dalam karya tari *Anglingdarma*, gerak tangan penari oleh Swasthi diangkat lebih tinggi ke belakang. Lihat N.L.N. Swasthi Widjaja B., “Anglingdarma” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 22.

sekawan penari belibis memakai busana tari putih bersih, bergerak romantis sekaligus ceria.

Kostum tari *Anglingdarma* dirancang khusus agar tidak mengganggu gerakan tarinya dan dibuat lebih praktis dalam pemakaianya dengan tetap memperhatikan keindahannya. Iringan musik tari sepenuhnya ditangani oleh penata irungan berdasarkan konsep garapan tari. Iringan tari tersebut menggunakan sebagian dari *barungan Semar Pagulingan*<sup>330</sup> yang terdiri dari dua pasang *gender rambat*, satu pasang *gejogan*, satu pasang kendang *krumpungan*, gong, *cengceng*, beberapa buah suling dengan ukuran besar dan kecil. Selain itu digunakan juga vokal, tembang *Ginada Candrawati* dan *Ginada Basur*. Suasana lembut bahkan dalam beberapa bagian digarap sunyi, menghadirkan irama dan suasana irungan yang ada kalanya justru berlawanan dengan suasana dan irama gerak, merupakan bagian dari garapan musik *Anglingdarma* dan hal tersebut tidak biasa dan atau baru dalam garapan musik tari tradisional Bali.<sup>331</sup>

Itulah yang antara lain membuat karya Swasti dinilai sebagai karya baru pengembangan dari karya tradisional. Swasthi menangani karyanya tersebut dengan konsep berbeda yaitu menggarapnya secara ketat, meski ia tetap selalu berdialog dengan penari, penata musik maupun pemusiknya agar bisa dicapai hasil yang baik dan semua pendukung merasa terlibat secara optimal. Garapan yang ketat tersebut merupakan sesuatu yang baru dalam drama tari di Bali, karena drama tari tradisional Bali merupakan teater komunal yang unsur improvisasi dan keterlibatan penonton sangat besar seperti dalam *Kecak*, *Sanghyang*, dan *Drama Gong*. Selain aspek komposisi tari dan musik, panggung (penggarapan *setting*), lampu,

<sup>330</sup> *Barungan Semar Pagulingan*, *barungan* berarti kumpulan dari berbagai jenis *tungguhan* (satu satuan dari alat sumber suara tertentu) yang menjadi satu kesatuan (ensambel), dan *Sekar Pagulingan* yaitu *barungan madya* perpaduan antara gamelan *Gambuh* dan *Legong*, yang bersuara merdu sehingga pada zaman dahulu banyak digunakan untuk menghibur raja-raja dimalam hari. Bahkan konon dimainkan ketika raja-raja akan tidur. Kini, *Semar Pagulingan* biasa dimainkan sebagai sajian tabuh instrumentalia dan atau mengiringi tarian dan teater. Pande Made Sukerta, *Gong Kebayar Buleleng: Perubahan Keberlanjutan Tradisi Gong Kebayar* (Program Pasca Sarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta, 2009), hlm. 374.

<sup>331</sup> Berdasarkan pandangan Ben Suharto dan Edi Sedyawati dalam acara diskusi setelah pertunjukan berlangsung. Lihat N.L.N. Swasthi Widjaja B., “*Anglingdarma*”, hlm. 22.

disesuaikan dengan tempat karya itu akan ditampilkan, dan disesuaikan dengan tuntutan karya tari sebagai pertunjukan masa kini. Hal tersebut merupakan sesuatu yang baru bagi generasi muda Bali saat itu (1984).<sup>332</sup>

Sejak awal Swasthi Widjaja B. sadar bahwa saat itu melakukan pembaruan di Bali tidaklah mungkin terlalu jauh melangkah. Oleh sebab itu unsur tari dan musik tradisional tetap sebagai bahan utama. Eksplorasi dan pengembangan yang dilakukannya diutamakan untuk lingkungan akademis atau lingkungan di luar Bali. Harapannya semua lapisan masyarakat Bali kemudian bisa menerima garapan barunya, setelah karyanya diterima penonton dan pengamat tari di luar Bali.<sup>333</sup>

#### **4.2.18. Jose Rizal Firdaus (1950): *Simpai Giri***

*Simpai Giri* adalah garapan Jose Rizal Firdaus yang dipentaskan pada Pekan Penata Tari VI-1984. Karya ini bertolak dari tradisi Melayu yang dalam penggarapannya memanfaatkan materi tari tradisional antara lain tari *Zapin*, *Hadrah*, *Inai*, *Silat*, *Gubang*, *Ahoi*, *Sarah* dan *Ronggeng*,<sup>334</sup> dan bagian-bagian dari

<sup>332</sup> Seperti disampaikan I Made Bandem (Ketua ASTI Denpasar), dalam N.L.N. Swasthi Widjaja B., “Anglingdarma”, hlm. 21.

<sup>333</sup> Lihat N.L.N. Swasthi Widjaja B., “Anglingdarma”, hlm. 22.

<sup>334</sup> (1) Tari *Zapin* terdapat di hampir seluruh pesisir Indonesia terutama di daerah-daerah yang pengaruh Islamnya kuat seperti di Deli, Riau, Jambi, Sumatera Selatan, Jakarta, Garut, Ternate, dan seterusnya, dan masing-masing mempunyai ragam *Zapin* yang khas. Beberapa *Zapin* Melayu mempunyai banyak gaya dan langkah sesuai daerahnya, dan pola tarinya serupa dengan *Zapin* Arab. *Zapin* Melayu menggunakan peralatan tari, dan nama tarinya sesuai dengan nama peralatan tari tersebut. Alat musik pengiring terdiri dari gambus, rebana, gendang, rebab, *marakas*. (2) Tari *Hadrah* hidup di daerah Batang Kuis, berkembang di sana dari Malaya bersama dengan berkembangnya agama Islam. Tarian ini biasa dipersembahkan setelah selesai pengajian. Gerak tarinya diambil dari gerak silat, dengan pola serempak, disertai vokal yang berisi puji-pujian kepada Nabi Muhammad SAW dan pesan-pesan tentang keluhuran budi pekerti. Tarian ini diringi tujuh buah gendang yang tidak sama besarnya. (3) Tari *Ronggeng* Melayu adalah salah satu bentuk seni pertunjukan yang memadukan tari, musik, teater dan sastra (pantun). Tari ini mempunyai makna dan fungsi untuk menghormati dewi kesuburan namun kini berfungsi hiburan pada acara sunatan, syukuran panen, dan perkawinan. Ditarikan oleh penari perempuan (Cik Ronggeng) pada awalnya, lalu disusul hadirnya penari laki-laki. Gerak tarinya dinamis tanpa pola gerak yang teratur, dan kadang disertai gerak silat. Diiringi akordion, gendang Melayu, biola dan nyanyian yang dibawakan bergantian disertai pantun-pantun spontan berisi sindiran, rayuan, atau sekadar menanyakan kabar. (4) Tari *Inai* merupakan tarian dengan bunga-bunga silat yang dilakukan di hadapan pelaminan sambil memegang piring kecil yang berisi inai dan lilin. Menyerupai tari *Piring* di Minangkabau tarian ini bagian dari upacara perkawinan dan inai yang dibawa penari akan dipakaikan kepada pengantin. Iringan tariannya biola, suling, gendang, akordion dan gong. (5) Tari *Silat* merupakan bunga-bunga silat yang ditarikan di hadapan raja-raja pada saat menjamu tamu kehormatan, dalam bentuk ada ketangkasan bersilat para panglima meski yang ditampilkan hanya bunga-bunga silatnya

*Makyong* menggambarkan kehidupan pemuda-pemudi Melayu. Selain kegiatan sehari-hari baik sebagai petani maupun nelayan, para pemuda-pemudi juga disibukkan dengan kegiatan rutin yakni mengaji, berlatih silat, dan mereka juga bersenda gurau dengan pantun, nyanyian dan tari. Hal utama yang ingin ditampilkan Firdaus dalam karya tari tersebut adalah keperkasaan perempuan, yang mana ini merombak citra lemah lembut perempuan Melayu. Dalam penggarapan karya tarinya, Firdaus mulai melakukan penelitian tari *Hadrah* di Batang Kuis, tari *Gubang* di Asahan, tari *Inai* dan *Ahoi* di Sunggal, tari *Zapin* dan *Sarah* di Bedagai, *Silat* di Perbaungan dan Galang. Dalam pemilihan, pengembangan materi, dan latihan dengan para penari dan pemusik Firdaus melakukannya di tiga tempat yaitu di Batang Kuis, Bedagai Sunggal dan Perbaungan. Proses selanjutnya dilakukan di studio di Medan dengan seluruh pendukung, para penari dan pemusik, selama tiga bulan. Dalam menggarap karya tari tersebut Firdaus sadar bahwa karya yang dihasilkannya masih menyerupai bunga rampai tari Melayu meskipun ia telah melakukan pengembangan dalam gerak dan musik serta dikaitkan dengan tema tertentu. Belum tersedianya penari profesional di Sumatera Utara<sup>335</sup> dan belum terbiasanya masyarakat menerima pembaruan dalam keberagaman seni tari tradisional merupakan kendala tersendiri baginya untuk melangkah lebih jauh dalam upaya penggarapan karya tari baru.

---

saja. Dalam perkembangannya tarian ini digunakan untuk mengantar pengantin dan menyambut pengantin. (6) Tari *Ahoi* adalah tarian menginjak-injak (*mengirik*) padi pada waktu selesai panen, diiringi vocal yang berisi pantun panjang dan dilakukan bersahut-sahutan. Gerak tarinya dimanis pada gerak kaki dan tangan dan tarian ini dilakukan untuk menghilangkan rasa letih saat berkerja bergotong royong mengirik padi. (7) Tari *Sarah* merupakan bagian dari *Zapin*, dan menurut sejarahnya masuk ke Sumatera dari Arab (Hadralmaut). Musik pengiringnya biola, gendang dan gambus. Lihat Jose Rizal Firdaus, "Simpai Geri" dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Pekan Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 28–9; Edi Sedyawati, "Seni Pertunjukan", hlm. 68–9.

<sup>335</sup> Di Sumatera Utara, khususnya di Medan, penari Melayu yang tersedia hampir semuanya amatir dari sanggar-sanggar tari dan mereka biasa berlatih menari karena hobi dan atau untuk mengisi waktu luang. Saat berlatih tari, pelatih tidak terbiasa memberikan olah tubuh kepada para penari agar tubuh mereka menjadi lentur, melainkan langsung kepada nomor tari atau materi tari Melayu yang akan dilatih. Dengan demikian kesiapan tubuh penari di Sumatera Utara untuk bisa dikembangkan lebih jauh dan teknik tari Melayu menjadi terbatas. Lihat Jose Rizal Firdaus, "Simpai Geri", hlm. 25–32.

Iringan karya tari *Simpai Geri* adalah lagu-lagu dalam musik Melayu yang instrumennya terdiri dari akordeon, gendang *Hadrah*, *bansi* dan vokal. Pemilihan lagu sebagai iringan maupun irama dan melodi dilakukan sendiri oleh Firdaus dibantu penata musik dengan memanfaatkan lagu *Patam-patam* yang diperlambat untuk diletakkan di bagian awal garapan tari, lagu *Sri Deli*, *Musalmah*, *Setelah Nyata*, vokal *Ahoi* dan gumam *Selendang Delima*.

Firdaus memilih karya tarinya itu ditampilkan di pentas arena karena ingin memperoleh suasana yang lebih intim dengan penonton dan bisa sepenuhnya menggunakan keempat jurusan ruang dengan pola lantai diagonal, lingkaran dan garis lurus horizontal. Adapun penggunaan *setting* berbentuk pintu gerbang dari tiang-tiang bambu untuk menggambarkan suasana di dalam dan di luar rumah.

Kostum tari yang digarap untuk karya *Simpai Geri* merupakan modifikasi dari pakaian panglima dan pendekar. Busana penari perempuan yang berperan sebagai pendekar memakai baju silat yang dipendekkan tangannya dan diketatkan dengan menggunakan bahan kaos. Penari perempuan sebagai pemeran utama memakai pakaian yang biasa dipakai untuk penari Melayu ditambah tempat keris yang diletakkan sebelah kiri . Adapun penari laki-laki pemeran pendekar memakai celana silat, baju kaos dan ikat pinggang. Penari laki-laki pemeran panglima memakai baju *kecak musang*<sup>336</sup> di bagian luar, dan dikombinasikan dengan kerah *teluk belanga*, ikat kepala destar, dan keris.

Karya tari *Simpai Geri* garapan Jose Rizal Firdaus merupakan karya tari baru pengembangan dari tradisi Melayu. Dalam acara diskusi sesudah pertunjukan karya tari, Tengku Luckman Sinar SH, seorang pengamat dan pembina tari dan musik daerah Melayu di Sumatera Utara, mengatakan bahwa Firdaus telah berhasil mendudukkan posisi penari perempuan sejajar dengan penari laki-laki melalui penggarapan gerak-gerak tari berdasarkan pencak silat. Selain itu Firdaus juga berani menampilkan penari dengan busana tari yang sederhana, penataan musik yang kaya bunyi, misalnya, perbedaan pukulan gendang untuk setiap tampilan jenis

---

<sup>336</sup> Semacam *teluk belanga*, tetapi lebih panjang hingga lutut dan kerah berdiri. Biasa dipakai oleh pengantin laki-laki Melayu.

lagu. Pengembangan gerak *Rhodat* dengan posisi penari laki-laki tidur terlentang dan mengangkat serta memainkan kedua kaki ke atas, maupun melakukan persentuhan tangan penari laki-laki dan perempuan dalam gerak dasar pencak silat, merupakan upaya pencarian dan pengembangan gerak dalam tari tradisional Melayu.<sup>337</sup>

#### **4.2.19. Maya Tamara (1962): *Tarian dalam Warna dan Musik***

***Tarian dalam Warna dan Musik*** adalah karya Maya Tamara yang digelar dalam Pekan Penata Tari VI- 1984. Ide garapannya adalah keinginan untuk mengolah warna-warna cerah yang cenderung digunakan dalam interior rumah dan busana sehari-hari maupun aksesoris yang biasa digunakan. Karakter warna yang berbeda-beda dan musik dari beragam jenis dituangkan dalam satu karya tari bernuansa jaz<sup>338</sup> namun tetap menggunakan dasar-dasar balet klasik sebagai titik tolaknya.

Untuk mewujudkan ide tersebut Tamara mencoba mencari karakter berbagai warna baru hasil pencampuran warna dasar cat air yaitu merah, biru, hitam, kuning, hijau dan putih yang dicoretkan pada kertas gambar. Kemudian warna-warna tersebut dicampur untuk mendapatkan pilihan warna baru cerah yang akan diekspresikan karakternya. Pencampuran merah dan putih menghasilkan warna merah jambu; *tosca* adalah campuran hijau dan biru; ungu lembayung hasil pencampuran merah dan biru; jingga sebagai hasil pencampuran merah dan kuning dan seterusnya.

---

<sup>337</sup> Lihat Jose Rizal Firdaus, “Simpai Geri”, hlm. 25–32.

<sup>338</sup> Menurut Maya Tamara sulit mendefinisikan apa yang dimaksud dengan tarian jazz, tetapi ciri-cirinya bisa ditandai yaitu, 1) banyak menggunakan level rendah dengan menekuk lutut yang mendekatkan berat tubuh ke lantai; 2) kecepatan memindahkan berat badan dari kaki yang satu ke kaki yang lain; 3) pemisahan bagian tubuh dalam gerak, yang dikenal dengan *isolations* yaitu mengembangkan gerak pada masing-masing bagian tubuh; 4) menggunakan irama yang rumit dan sinkopasi gerakan; 5) gerak dan musik menyatu dalam ekspresi. Lihat Maya Tamara, “Tarian Dalam Warna Dan Musik” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Pekan Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 40; Edi Sedyawati, “Pekan Penata Tari Muda, Sesudah Masa Rintisan” dalam *Kompas Minggu*, 30 September 1984.

Dengan demikian karya tari tersebut tidak berangkat dari cerita tertentu tetapi suatu permainan perpaduan warna, dengan memasukkan karakter setiap warna baru hasil perpaduan warna dasar ke dalam garapan gerak tari. Untuk bisa mengidentifikasi warna-warna itu ke dalam unsur gerak diperlukan gerakan tubuh yang bebas, lepas, dan penuh dinamika. Kemampuan teknik tari yang memadai diperlukan dalam bereksplorasi untuk mendapatkan gerak-gerak yang bebas, lepas, penuh dinamika sekaligus ekspresif. Warna merah menggambarkan keberanian, ketegasan dan dinamis; biru dengan kelembutannya memberi ketenangan; kuning bersifat cerah melambangkan sinar matahari, dan seterusnya. Urutan penyampaikan warna dan karakternya dilaksanakan layaknya seorang pelukis membuat coretan pada kanvas dengan enam warna tersebut, dibawakan oleh penari secara ritmis dan penuh tenaga, sesuai dengan karakter yang diperankan. Kanvas besar dengan kepingan-kepingan cermin yang didasari warna hitam dipasang di panggung sebagai *setting*, dipadu dengan pencahayaan dan busana penari merupakan kesatuan yang saling mendukung.

Sesuai dengan judulnya, *Tarian dalam Warna dan Musik*, Tamara memilih musik *rock*, pop dan jaz dari Rick Wakeman, Camel dan Manaige sebagai irungan musik, karena ketiga jenis musik tersebut mempunyai karakter yang berbeda-beda sesuai dengan warna-warna yang digarap. Warna merah, misalnya, adalah warna yang berkarakter berani, tegas, dan penuh dinamika memerlukan alunan musik yang keras dengan sentuhan irama yang berkobar-kobar. Berbeda dengan warna hitam, diperlukan musik yang juga keras tetapi ada unsur berat bagi yang mendengarkannya.

Karya Tamara ini adalah seni tari yang berlandaskan balet. Dalam perspektif sejarah seni tari Barat, balet adalah tapak awal menuju seni tari modern (*modern dance*). Di dalam balet, gerakan-gerakannya dijaga sopan dan emosi yang terkandung di dalamnya ditumpahkan melalui stilisasi kesantunan. Dari situ kemudian berkembang tari modern yang tokohnya antara lain Martha Graham dan Doris Humphrey. Di sini dikembangkan gaya (*style*) baru dengan menggelontorkan emosi manusia tanpa terlalu dibungkus kesantunan. Ini yang membedakan balet

dengan tari modern. Selanjutnya, sejarah seni tari Barat mencatat, setelah *modern dance* yang eksis pada tahun 1920-1960an muncullah gelombang baru yang disebut *postmodern dance*. Di sini terjadi perubahan radikal dalam cara berlatih dan pertunjukannya. Para penari mengasah ketubuhannya dengan berbagai kemungkinan gerak, termasuk gerak pedestrian dan juga kontak fisik yang keras. Bahasa gerak penari menjadi sangat lain dibanding tari modern apalagi balet. Improvisasi tidak lagi digunakan sebagai alat dalam eksplorasi kreatif, melainkan masuk dalam struktur pertunjukan. *Postmodern dance* yang menyeruak di tahun 1960-an hingga 1970-an itu memancing reaksi dari para seniman tari yang sudah matang dalam gerak. Mereka menilai para penari *postmodern* hanya sekadar bergerak belaka dan penuh eksperimentasi namun tanpa keterampilan seni tari. Para reaksionari ini, yang disebut sebagai *post-postmodernists*, menghela kembali seni tari kepada estetika gerak yang telah dikembangkan pada periode *modern dance*. Pada pertengahan tahun 1970-an, dari para *post-postmodernists* ini dikenal istilah tari kontemporer.

Kembali kepada Maya Tamara dengan karyanya yang berjudul *Tarian dalam Warna dan Musik*, pertunjukannya itu masuk dalam golongan *modern dance*, sebuah genre tradisional dalam perspektif Barat. Tamara tidak melakukan eksplorasi untuk membuat karyanya dalam jalur semangat pembaruan sebagaimana yang dilakukan para *post-postmodernists*. Tamara bergeming pada teknik gerak *modern dance* tradisional.

#### **4.2.20. Dewi Kristianti (1960), S. Pamardi (1958), Setya Widyawati (1961): *Komposisi III***

*Komposisi III* merupakan karya tiga penata tari Dewi Kristianti, S. Pamardi, dan Setya Widyawati dari Surakarta yang dipertunjukkan di Pekan Penata Tari VI-1984. Karya tari ini tidak bercerita dan ide garapannya lahir dari kerinduan untuk bisa lepas dari lingkungan yang terasa makin mengimpit, penuh kesibukan, kerja dan kerja, bersaing, disiplin keras, tipu-menipu, kedengkian, walau hanya sekali waktu. Tekanan itu meledakkan damba kehidupan yang menyenangkan, tenang,

polos, memandang alam semesta dengan empati, dan mensyukuri karunia Allah. Timbulah kerinduan akan masa kanak-kanak, *manembah* (menyembah, berserah kepada Yang Maha Kuasa), kasih sayang, rasa kebersamaan dalam kehidupan desa yang tanpa prasangka. Namun kerinduan itu tiada kunjung datang, harapan-harapan kabur tiada kunjung terjelaskan.

Bertolak dari pengalaman mengamati dan mempelajari tari rakyat Jawa Tengah disertai penguasaan gerak tari tradisional klasik Jawa Surakarta yang kental melekat di tubuh ketiga penata tari tersebut, mereka mengeksplorasi pengembangan bahkan mencoba keluar dari perbendaharaan gerak yang mereka kuasai, sehingga gerak yang hadir seperti menyepak jauh-jauh gerak tari tradisional klasik Jawa Surakarta.<sup>339</sup> Gerak-gerak baru yang mereka peroleh kemudian dilebur lagi dengan gerak-gerak tari tradisional yang mereka kuasai, seperti, pose tari *gagahan* dengan sedikit gerakan tangan, posisi kaki dan langkah panjang setelah melompat. Gerak-gerak tari hasil leburan itu disertai pola lantai menggerombol, berpencar, maju ke depan, menyebar berpasangan, lalu diseleksi lagi untuk mengungkapkan rasa *manembah*, kegembiraan, kasih sayang, kebersamaan, keresahan, konflik, dan harapan-harapan. Pengungkapan rasa tersebut oleh ketiga penata tari itu diramu dengan pengalaman mereka belajar drama dan membaca puisi. Dengan begitu ekspresi gerak, wajah, vokal dalam bentuk dialog dan *geguritan*<sup>340</sup> yang *wigati* maupun perwujudan rasa, tampil dalam karya tari *Komposisi III* sebagai kesatuan yang utuh.

Karya tari *Komposisi III* diiringi karawitan Jawa Surakarta yang digubah sesuai tema karya dan berbagai unsur bunyi di luar bunyi alat musik kawaritan Jawa dieksplorasi dan dikembangkan. Vokal penari dalam bentuk dialog dan vokal penari maupun pengrawit dalam bentuk *geguritan* dihadirkan untuk menggambarkan suasana tertentu.

---

<sup>339</sup> Lihat Efix Mulyadi, “Pekan Penata Tari Muda VI, Maya Melukis di Kanvas Raksasa” dalam *Kompas*, 27 September 1984.

<sup>340</sup> Puisi berbahasa Jawa atau Bali yang pada awalnya penyampainya dinyanyikan atau ditembangkan, namun dalam perkembangannya menjadi puisi bebas yang tidak mengikatkan diri pada aturan metrum, dan lagu.

Pemasangan layar atau *kelir* wayang kulit sebagai *setting* yang diregangkan di Teater Tertutup, TIM, tempat karya tari tersebut dipentaskan, dimaksudkan untuk menampilkan bayang-bayang penari yang dihasilkan dari lampu yang disorotkan. Penggunaan layar untuk menampilkan bayang-bayang, campuran bayang-bayang dengan penari wadag di depannya, terinspirasi dari wayang kulit yang biasa mereka saksikan di Surakarta, namun dieksplorasi untuk mendapatkan kesan atau efek yang berbeda. Adapun kostum tari ditata berdasarkan kebutuhan karya tari agar garis-garis tubuh penari pada saat bergerak bisa tampak jelas dan kuat, selain agar tubuh penari bisa bebas bergerak.

Hardjosusilo, pengamat tari dan musik dari University of Hawai, dalam diskusi pembahasan karya tari setelah pertunjukan, bertanya kepada ketiga penata tari, “Apakah gerakan baru selalu diperlukan di dalam setiap penciptaan karya tari baru?” Ia membandingkan dengan masalah penciptaan di dalam seni sastra, seorang sastrawan untuk mengungkapkan hal-hal baru tidak perlu menciptakan kata-kata baru. Menanggapi pertanyaan tersebut, S. Pamardi menjelaskan bahwa perlu gerak baru atau tidak tergantung dari masing-masing penata tari. Namun baginya, oleh karena sudah menguasai tari tradisional klasik Jawa Surakarta secara mantap, ada desakan dalam dirinya untuk mencari dan menemukan sesuatu yang baru yang harus dilakukan, apapun hasilnya. Jika ternyata hasilnya belum banyak beranjak dari gerak tari tradisional yang dikuasainya, itu soal lain.<sup>341</sup>

Jawaban S. Pamardi tersebut menyuratkan hasrat untuk membuat karya baru berdasarkan karya tradisional. Hasilnya memang menampakkan itu. Ia dan kedua kawannya keluar dari fotokopi gerak tradisional dengan menciptakan gerak baru. Karya mereka memang pantas disebut ciptaan baru pengembangan dari tradisi.

#### **4.2.21. Zuryati Zubir (1950): *Tari Tangan***

Zuryati Zubir menggarap karya ***Tari Tangan*** yang ditampilkan dalam Pekan Penata Tari Muda VI-1984 bertolak dari pengalaman hidup dan banyak

---

<sup>341</sup> S. Pamardi, Dewi Kristianti dan Setya Widyawati, “Komposisi III” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Pekan Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 60.

melihat maupun mempelajari tari tradisional Minangkabau. Melalui pengalamannya tersebut ia mengambil bahan olahan untuk karya tarinya dari gerakan tangan, karena dalam tari tradisional Minangkabau gerak tangan lebih banyak digunakan dibandingkan dengan bagian tubuh lainnya. Menurutnya, dalam kehidupan, tangan sangat besar fungsinya seperti, saat berdoa, menolak, meminta, meraba, dan bahkan tangan dapat ditafsirkan secara simbolis. Selain itu ia sangat tertarik dan terinspirasi pada *Tari Tangan* yang merupakan tarian tunggal di daerah kabupaten Sawah Lunto Sijunjung. Dengan demikian karya *Tari Tangan* tidak berangkat dari tema atau cerita rakyat tertentu, dan juga tidak berbicara tentang tata cara atau adat istiadat, tetapi menekankan pada energi gerak tangan sehingga tangan bisa bermakna, ditafsirkan, dan berfungsi dari berbagai macam gerak.<sup>342</sup>

Dalam membuat karyanya, Zubir mengeksplorasi, mengembangkan dan kemudian menggarap berbagai gerak yang berangkat dari pola-pola gerak tradisional Minangkabau menjadi gerak-gerak baru. Dalam prosesnya, Zubir menjelajahi kemungkinan pengembangan gerak secara terpisah, mulai dari kaki, tangan, dan bagian tubuh lainnya dan kemudian dirangkai menjadi satu kesatuan.

Garapan musik untuk mendukung karya *Tari Tangan* berangkat dari ciri khas yang dipunyai musik tradisional Minangkabau yang berpola dari *garinyiak talempong*, *garinyiak saluang*, alunan *bansi* dan *sarunai*, *dendang Minang*, *adok* dan *rabana*, *gandang muko duo*, *agung*, *canang*, dan lain-lain. Khusus *adok* dan *agung* difungsikan untuk memberi rangkuman metrik dari garapan komposisi musik. Selanjutnya dalam menggarap musik iringan, keharmonisan penting dan tampak pada pola irama yang dipakai, sedangkan pengaturan dinamika dan tempo disesuaikan untuk membentuk karakter dan suasana yang dikehendaki dalam karya tari tersebut. Dalam *Tari Tangan* didendangkan pantun yang menggambarkan dan menafsirkan besarnya peranan tangan dalam kehidupan.

*Tari Tangan* karya Zuryati Zubir bisa dikategorikan sebagai karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi. Dalam pembahasan karya sesudah pementasan,

---

<sup>342</sup> Lihat Zuryati Zubir, “Tari Tangan” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Pekan Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 44–6.

beberapa pengamat mengatakan bahwa Zuryati Zubir berhasil melakukan pencarian dan percobaan terhadap gerak-gerak tangan yang berangkat dari tari tradisional Minangkabau menjadi gerak-gerak baru tanpa canggung. Meskipun pencapaian teknik penari belum optimal sehingga untuk langkah selanjutnya perlu melatih dan mengolah teknik para penari menjadi lebih tergarap.<sup>343</sup>

#### **4.2.22. Elly Raranta (1957): *Lulo Anawai***

Karya tari Elly Raranta berjudul *Lulo Anawai* ditampilkan dalam Pekan Penata Tari Muda VI-1984. *Lulo Anawai* bertolak dari adat kebiasaan suku Tolaki, salah satu suku bangsa di Sulawesi Tenggara, tepatnya di wilayah Kendari. Kata *lulo anawai* berarti tari bidadari. Namun dalam karya tari tersebut Raranta tidak menggarap tari bidadari melainkan mengolah tradisi *Malulo*. *Malulo* bagi suku Tolaki merupakan cermin persatuan dengan tidak mempersoalkan derajat manusia apakah ia orang tua, muda, miskin, atau kaya. Tarian tersebut dilakukan berkelompok dengan posisi melingkar sambil berpegangan tangan. Kelincahan gerak kaki merupakan inti utama tarian itu sambil mengikuti irama gong yang bervariasi.

*Lulo Anawai* garapan Raranta merupakan ekspresi kehidupan manusia yang saling membutuhkan. Rasa persatuan dan kebersamaan yang penuh tanggung jawab dalam kehidupan bermasyarakat ditampilkan melalui gerakan kaki yang dilakukan para penari, diiringi para pemusik, sehingga karya tari tersebut menjadi peristiwa kebersamaan. Dalam menggarap karyanya, Raranta mengembangkan *Malulo* dengan berpegang pada kekuatan gerak dan permainan kaki, sedangkan gerak tangan hanya mengikuti langkah dan gerak kaki. Pola lantai melingkar dalam tari tradisional *Malulo* digarap Raranta menjadi lebih bervariasi dengan garis-garis lurus ke depan dan ke samping, garis siku-siku, garis diagonal maupun garis melengkung, dan jangkauan komposisi ruang lebih meluas dan variatif. Antara gerak penari perempuan dan laki-laki oleh Raranta digarap dalam gerak-gerak

---

<sup>343</sup> Zuryati Zubir, “Tari Tangan”, hlm. 50–1; Edi Seyawati, “Pekan Penata Tari VI, Sesudah Masa Rintisan” dalam *Kompas Minggu*, 30 September 1984.

kontras, seperti penari perempuan menari dengan gerak-gerak kecil, ringan, di antaranya dengan permainan tangan berayun rileks mengikuti gerakan kaki, dan cenderung tanpa tempo tinggi meski tetap terdapat dinamika gerak tubuh dan irungan musiknya. Adapun penari laki-laki menari dengan gerak-gerak setengah melompat, membungkuk ke depan, dan menggoyang-goyangkan lengan, bahkan terlentang, dan bergulung di lantai pentas sehingga memberi kesan lebar dan kuat.

Dalam garapan musik pengiring tarian *Lulo Anawai*, Raranta memanfaatkan musik irungan yang biasa digunakan untuk mengiringi *Malulo* maupun tari-tarian tradisional di Sulawesi Tenggara, yang kemudian diolah dengan memadukan pukulan dari tetabuhan yang biasa terdengar bila ada perahu yang akan berlayar, atau baru tiba di pelabuhan. Dalam pengembangan lebih lanjut, Raranta dan penata musik maupun para pemusik mencari kemungkinan-kemungkinan baru agar irungan tari tersebut bisa membangun suasana, sekaligus membangkitkan semangat bergerak para penari, di antaranya membuat musik irungan tarinya kontras-ritmik. Alat musik yang biasa digunakan untuk irungan tari *Malulo* yaitu gong, gendang, suling, bonang (di Kendari dikenal dengan nama *dengu-dengu*), oleh Raranta dan penata musik tetap digunakan.

Kostum yang dipakai para penari dalam karya tari *Lulo Anawai* berangkat dari kostum tradisional agar bisa tetap mewujudkan identitas daerah Kendari, Sulawesi Tenggara.

Dalam diskusi yang membahas karya-karya tari yang sudah tampil, sebagian besar pengamat menganggap karya tari Elly Raranta mengesankan kesederhanaan gerak dalam komposisi garis yang tidak rumit pula. Meski demikian tetap ada kontras-ritmik antara garapan gerak tari dengan musiknya, dan gerak tari tersebut merupakan bahasa pengucapan yang khas. Para penari di dalam karya tari tersebut lebih mengutamakan kebersamaan bergerak sesuai tema. Hal lain yang menarik dari karya tari *Lulo Anawai* adalah, jika para penata tari lainnya dalam Pekan Penata Tari Muda itu asyik dengan eksplorasi gerak dalam arti mencari kemungkinan sebanyak-banyaknya, maka Raranta justru seolah efisien dalam menggunakan gerak. Ia ingin memberi kesan bahwa gerakan penari yang sedikit

dan tidak rumit, tubuh yang ringan dan rileks, tetapi memiliki kekuatan kebersamaan. Di sisi lain, Raranta mengolah panjangnya ucapan lagu pengiring dan ucapan gerak tari, menjadi tidak sama. Ucapan pada lagu berganti setiap enam ketukan, sedangkan ucapan pada gerak tari berganti setiap delapan hitungan. Hal ini menimbulkan kaitan silang antara irama gerak dan lagu pengiringnya yang hanya bertemu setiap ( $6 \times 8$ ) atau 48 hitungan. Dalam tari-tarian tradisional di Indonesia biasanya hitungan lagu pengiring dan hitungan gerak tari adalah sama.<sup>344</sup> *Lulo Anawai* karya Elly Raranta ini tergolong tari baru pengembangan dari tari tradisional.

#### **4.2.23. Farid Hamid (1944): *Badong***

*Badong* adalah judul karya Farid Hamid, produksi Bengkel Tari Makassar yang dipertunjukkan di Festival Karya Tari VII-1986. Gagasan yang diusungnya adalah penggambaran sebagian dari proses upacara pemakaman dan suasana duka dalam pesta kematian di Tana Toraja. Kegiatan tersebut diawali dengan pernyataan resmi bahwa seluruh keluarga sedang berkabung. *Badong* itu sendiri adalah sejenis lagu duka dalam puisi yang dinyanyikan bersama-sama dalam formasi melingkar pada pesta kematian di Tana Toraja. Pada bagian awal keberadaan penari, komposisi ruang, dan gerak para penari menggambarkan rumah adat Toraja dan batu kuburan purba Toraja. Bagian tersebut diiringi musik yang menyayat hati, silih berganti dengan bunyi yang menyentak.

Gerak tarinya oleh Hamid digarap berdasarkan gerak tari tradisional Toraja yang dikembangkan sesuai kebutuhan tema dan untuk menghadirkan suasana duka. Pukulan genderang bertalu yang memekakkan telinga disertai dengan gerakan penari yang lembut, tampak melalui lengan yang bergerak mengalir dari bahu, pangkal lengan, hingga lentik jemari. Hadir sebuah ketegangan antara musik dan

---

<sup>344</sup> Lihat Elly Raranta, "Lulo Anawai" dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Pekan Penata Tari Muda 1984* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1984), hlm. 74; Efix Mulyadi, "Pekan Penata Tari Muda VI, Maya Melukis di Kanvas Raksasa" dalam *Kompas*, 27 September 1984; dan Edi Sedyawati, "Pekan Penata Tari VI, Sesudah Masa Rintisan" dalam *Kompas Minggu*, 30 September 1984.

gerak, yang kemudian disisipkan suara-suara yang merupakan bagian dari vokal penari, entakan kaki di lantai papan yang juga digunakan sebagai irungan karya tari. Selain itu permainan irama dalam irungan musik digarap untuk menghadirkan gerak tari baru sekaligus variatif ritmenya, sehingga tampak adanya pengembangan gerak dari tari tradisional Toraja yang cenderung monoton karena fungsi ritualnya. Tarik-menarik antara gerak dan bunyi keras-lembut sengaja dihadirkan dalam *Badong*.<sup>345</sup>

Penggunaan dan penggarapan kain merah polos berbentuk persegi panjang sebagai properti, yang dibuka melebar dan diusung di atas kepala enam penari, kemudian digulung memanjang dan digerakkan penari lainnya dengan berlari kecil mengelilingi area pertunjukan, dan dilanjutkan dengan direntang di belakang area pertunjukan, membuat para penari *Badong* pada bagian terakhir karya tari tersebut terlihat seperti lukisan.<sup>346</sup> Pada karya ini, Farid Hamid sangat berusaha untuk memindahkan tari tradisional Toraja, yang utamanya digunakan untuk kepentingan ritual, ke matra panggung yang menuntut formula artistik sebagai tontonan. Dalam hal ini Hamid telah melakukan penciptaan untuk mengubah monoton tarian ritual menjadi tarian berdimensi tontonan. Karya ini boleh dibilang reka-cipta baru pengembangan dari tari tradisional.

#### **4.2.24. Ery Mefri (1957): *Aia Tuturan***

Ide garapan karya tari Ery Mefri berjudul *Aia Tuturan* dan dipertunjukkan pada Festival Karya Tari VII-1986, dipicu oleh keinginan untuk mengekspresikan diri dengan meyakini kelebihan yang ada di dalam diri, maupun potensi budaya dan tradisi Minangkabau. *Aia Tuturan* mempunyai makna mewarisi sesuatu secara otodidak karena darah telah mengalir terlebih dahulu sebelum berwujud dalam

---

<sup>345</sup> Farid Hamid, “Tari Badong” dalam *Festival Karya Tari VII/1986* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1986), hlm.6; Efix Mulyadi, “Tarian Sampah dan Buruh Pabrik” dalam *Kompas*, 17 Februari 1986; Francis Handayama, “Dari Festival Karya Tari DKJ VII, Sepeda Motor Pun Naik Panggung” dalam *Suara Karya*, 22 Februari 1986; Sardono W. Kusumo, “Festival Karya Tari 1986, Pertunjukan Bukan Sekedar Kecelakaan” dalam *Sinar Harapan*, 24 Februari 1986.

<sup>346</sup> *Sinar Harapan*, “Festival Karya Tari DKJ 86, Unsur Teater, Puisi, Humor dan Olah Tubuh Pun Masuk”, 19 Februari 1986.

kandungan. Lahirlah ide sebuah tarian untuk menjadikan daerah ini tampak pasrah, merasa terlanjur, tanpa kemampuan untuk menahan lajunya warisan air tuturan.

Garapan gerak *Aia Tuturan* bertolak dari unsur gerak *Silek* (silat Minangkabau) dan dieksplorasi menjadi gerak-gerak baru yang dinamis, penuh dengan lompatan kecil maupun gerakan tangan kuat dan tajam ke atas. Selain itu tari *Piring* yang ada di Sumatera Barat yaitu di daerah Kota Sawahlunto dan daerah Ambun Pagi di pinggiran Danau Maninjau, diolah dalam gerak tangan dan langkah kaki yang seirama, disertai pernapasan yang terkendali, di tempat dan waktu yang tepat.

Garapan musik dalam karya tari tersebut mengikuti kebutuhan gerak, menghadirkan suasana sesuai tema, tidak lepas dari unsur musik tradisional Minangkabau, meskipun konsepnya tidak ingin bergantung pada iringan, pemusik dan penata musiknya. Dalam konsep garapan musiknya, bunyi bisa mengalir dalam gerakan tubuh sehingga “melahirkan musik tanpa kandungan bunyi.”

Boneka berbentuk dan berukuran sebesar manusia yang digantung di belakang atas area pentas digunakan sebagai *setting* karya *Aia Tuturan*. Adapun kostum tari yang dikenakan para penari, yaitu, tiga penari laki-laki mengenakan celana pendek hitam, dan sarung yang diselempangkan di dada telanjang, dan satu penari laki-laki mengenakan baju dan celana pendek putih, juga dengan sarung diselempangkan di dada. Penari perempuan menggunakan kostum celana panjang dan baju berlengan tiga perempat, selendang menjulur di kiri-kanan bahu depan hingga pinggang, dan kain kecil sebagai ikat pinggang.<sup>347</sup>

Karya tari *Aia Tuturan* jika diamati dari proses dan hasilnya bisa dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan dari tradisi dengan eksplorasi luas dan mendalam serta inovasi yang kental. Itulah yang menjadi titik tolak Ery Mefri untuk kemudian lebih melakukan eksplorasi dan inovasi. Hasrat besar untuk membawa karya tradisional berkelindan dengan kecenderungan kontemporer,

---

<sup>347</sup> Lihat Ery Mefri, “Aia Tuturan” dalam *Festival Karya Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1986), hlm. 8; dan hasil wawancara dengan Ery Mefri Juni 2014 dan Desember 2014.

mendorong Mefri sejak tahun 1994 mulai berinteraksi secara intensif dengan dunia luar, membuka diri lebih luas, dan mendapatkan pengaruh dan semangat global meskipun tetap kuat menapak pada tradisi. Di masa itulah Mefri seakan memasuki babak baru dalam penciptaan tari, seperti diungkapkan oleh gurunya, seorang penata tari kontemporer Indonesia yang diakui dunia, Gusmiati Suid.<sup>348</sup> Hingga kini, Mefri diakui dunia sebagai salah satu koreografer kontemporer Indonesia, dan bersama grup tarinya, Nan Jombang, berkeliling dunia memenuhi berbagai undangan untuk berpentas.

#### **4.2.25. Iko Sidharta (1945): *Panggung Penari-penari***

***Panggung Penari-penari Kecil*** adalah judul karya tari garapan Iko Sidharta yang bertumpu pada khasanah balet dan digelar pada Festival Karya Tari VII-1986. Ditarikan oleh empat orang dara, karya tari tersebut memotret kehidupan buruh usaha wiraswasta celup kain yang lemah ekonomi dan terbatas ruang lingkupnya. Dalam menghadirkan kesibukan rutin dan suasana kerja mereka, Sidharta menggarap gerak penari yang bertumpu pada gerak balet menjadi gerak-gerak baru dengan memainkan properti kain dalam berbagai ukuran dan warna. Pada bagian akhir karya tari *Panggung Penari-penari Kecil* tersebut, Sidharta menggarapnya dengan tampilan seorang penari berada di tengah area pentas, dilibat sejumlah kain panjang yang ditarik berputar-putar oleh tiga penari lainnya. Suasana menjadi riuh

---

<sup>348</sup> Mefri telah berkarya sebelum tahun 1982, namun di tahun 1982 itu ia memutuskan untuk terus menekuni bidang tari seperti ayahnya dan menjadi penata tari, dengan filosofi “terus bekerja dan berusaha, dan kalau bersungguh-sungguh, hasilnya akan bagus”. Di tahun 1994 Mefri mendapat undangan mengikuti *workshop* di *American Dance Festival* (ADF), Durham, North Carolina, Amerika Serikat. Sepulang dari sana, yang dianggapnya sebagai perjalanan penting, ia menumpahkan pengalamannya dalam karya *Big Question* (1994) dan ditampilkan di *Indonesian Dance Festival* (IDF) III-1994 di Jakarta. Interaksi Mefri dengan dunia luar menghasilkan “pertanyaan besar” sekaligus perubahan besar dalam dirinya. Ia terus bertanya tentang hidup dan dirinya, evaluasi diri dan kaitannya dengan realitas konkret tempat individu berada, maupun falsafah dan fenomena kehidupan masyarakat Minangkabau. Filosofi hidup berkesenianya tersebut tercermin dalam proses dan hasil karyanya. Mengekspresikan esensi tradisi Minang melalui gerakan baru para penari yang lahir dari pencarian dan pengolahan yang tekun dari khasanah tari Minang. Penari tidak hanya mampu menghadirkan gerak baru tetapi juga mengekspresikan musik melalui suara vokal, suara tubuh, dan suara dari permainan kostum (*celana galembong*). Karya-karya Mefri yang kemudian dipentaskan di banyak tempat di dunia antara lain *Negeri Tak Berbau*, *Rantok Piriang*, *Rantau Berbisik*, dan sebagainya. Hasil wawancara dengan Ery Mefri Juni 2014 dan Desember 2014.

dan kelebatan kain-kain yang digerakkan penari mengacaukan *setting* di panggung berupa tangga, tong-tong plastik, kain-kain jemuran yang digantung, diiringi musik bergemuruh dari *Symphony No 2C Minor* gubahan Gustaf Mahler. Adapun kostum penari terdiri dari *tight* hitam yang ditutup dengan rok putih panjang mendekati mata kaki, dan baju tanpa lengan beraneka warna.

*Panggung Penari-penari Kecil* adalah karya tari dengan gerak balet yang Barat yang ditarik ke dalam bingkai sosial lokal, yakni pekerjaan para buruh celup kain. Di sinilah ada modifikasi gerak balet ke gerak tertentu yang bukan balet untuk menyelaraskan dengan ucapan yang khas lokal “goyang, celup, tariiik”. Karya ini bisa disebut karya baru pengembangan dari tradisi balet.

#### 4.2.26. Mohammad Ikhlas (1959): *Kie dalam Imbauan*

Karya tari garapan Mohammad Ikhlas yang berjudul *Kie dalam Imbauan* produksi Sanggar Bagurau, Padang Panjang, dan ditampilkan dalam Festival Karya Tari VII-1986, temanya berangkat dari ide hidup dalam kesederhanaan yang diekspresikan melalui permainan musik *saluang* pada pembukaan pertunjukan. Dalam pepatah Minangkabau “*kurang sio-sio, balabiah ancak-ancak*”<sup>349</sup> yang intinya berarti bahwa keseimbangan akan dapat menumbuhkan kewajaran dalam diri. Pesatnya kemajuan ilmu pengetahuan masa kini menjadi problem keseimbangan dan orang sering lupa menyadarinya. Dengan demikian pepatah itu diharapkan mampu sebagai titik tolak penyelesaian.

Gerak dasar *Silat* dan tari *Piring* maupun musik tradisional Minangkabau yang instrumennya terdiri dari *saluang*, talempong, gendang, *pupuk*, dipakai Ikhlas dalam menggarap *Kie dalam Imbauan*. Dua piring yang ditumpuk di tangan kirikanan, digerakkan dan ditingkahi bunyi dari piring tersebut, digarap Ikhlas dengan intens. Penggunaan kain putih yang direntang dan digerakkan sekelompok penari adalah untuk menjawab penggarapan ruang, bentuk, warna dan irama gerak secara

---

<sup>349</sup> *Sio-sio* berarti sia-sia, dan *ancak-ancak ria-ria* atau bersombong-sombong. Dengan demikian *kurang sio-sio, balabiah ancak-ancak* berarti kurang akan menjadi sia-sia dan berlebihan bisa menjadikan sompong. Hasil wawancara dengan Mohammad Ikhlas Desember 2014, di Jakarta.

keseluruhan dalam karyanya. Hal tersebut merupakan bagian dari pembaruan dan pengayaan atas bahan tradisi Minangkabau yang dijadikan titik tolak. Akhirnya bagi Ikhlas, semangatnya untuk membuat karya tari baru dan atau kontemporer yang bertolak dari gerak dan musik tradisional tersebut dipengaruhi oleh semangat tradisi yang mampu hidup dan berdialog dengan masa kini dan masa yang akan datang.<sup>350</sup>

Kontemporer atau kekinian masih merupakan pemikiran atau semangat dalam konkretisasi karya Ikhlas. Saat itu karyanya masih tajam dibayang-bayangi tradisionalisme seni tari Minangkabau. Tampak ia belum terlalu jauh melakukan eksplorasi untuk membawa gerak tradisional menjadi gerak baru yang menunjukkan ia telah melakukan pembaruan. Hal yang dilakukan Mohammad Ikhlas masih menggarap karya baru hasil dari pengembangan tradisi.

Demikianlah, dari keseluruhan Festival dan Pekan Penata Tari Muda yang diselenggarakan oleh Komite Tari DKJ telah muncul beragam karya-karya tari baru hasil dari pengembangan tradisi. Para koreografer telah mengolah peninggalan lama yang disebut tradisi menjadi sesuatu yang baru. Ini bukan berarti mencampakkan warisan tradisi karena warisan tersebut justru diagungkan sebagai sumber inspirasi. Sebagaimana dinyatakan oleh tokoh tari Sardono W. Kusumo bahwa pelestarian tari tradisional tidak harus dilakukan hanya melalui preservasi tetapi bisa juga melalui interpretasi kreatif.

Dari 26 karya tari yang dipentaskan di Festival-festival dan Pekan-pekan Penata Tari Muda yang diselenggarakan oleh Komite Tari DKJ tampak jelas bahwa karya-karya tersebut mempunyai fondasi karya tari tradisional. Secara kesejarahan tidak ada diskontinuitas dari karya tradisional ke karya baru karena karya baru diciptakan dengan bertolak dari karya tari tradisional. Hal ini terjadi karena basis seni tari para koreografer Indonesia sebagian besar berasal dari ranah tradisi.

---

<sup>350</sup> Hasil wawancara dengan Mohammad Ikhlas, 21 Desember 2014; lihat juga Mohammad Ikhlas, “Kie dalam Imbauan” dalam *Festival Karya Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta), hlm. 16; Efix Mulyadi, “Tari Sampah dan Buruh Pabrik” dalam *Kompas*, 17 Februari 1986.

## **BAB V**

### **KARYA-KARYA TARI KONTEMPORER INDONESIA**

#### **DI PKJ-TIM 1968–1987**

Shaaron Boughen<sup>351</sup> menyatakan bahwa istilah “kontemporer” mempunyai pengertian berbeda-beda dalam komunitas seni tari di berbagai wilayah kebudayaan yang luas. Sebagai panduan, dalam arti luas atau umum, kontemporer merujuk pada pengertian waktu masa kini yang produknya adalah karya baru atau karya yang sedang menjadi tren pada saat karya tersebut dibuat. Istilah “kontemporer” dalam seni tari dikenal sejak tahun 1970-an sebagai reaksi dari gaya (*style*) sebelumnya yang dalam terminologi Barat disebut “tari modern” (1920-an–1960-an). Tari modern sendiri merupakan reaksi dari gaya sebelumnya yakni balet.

Seni tari tradisional di Indonesia terkategorikan sebagai karya klasik dan nonklasik yang biasanya bersifat kerakyatan. Namun, dalam tampilan karya tari di Indonesia, seni tradisional masih menjadi inspirasi dominan untuk penciptaan karya baru pengembangan dari tradisi seperti telah diuraikan di BAB IV, dan bahkan sebagai titik tolak eksplorasi karya kontemporer. Berdasarkan pengertian tersebut, karya-karya tari kontemporer di Pusat Kesenian Jakarta–Taman Ismail Marzuki pada rentang tahun 1968–1987 akan diurai dan dikaji di sini.

Sejak dibentuk oleh Gubernur Ali Sadikin pada 17 Juni 1968, Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) mulai menjalankan tugas utamanya yaitu merencanakan, mengatur dan melaksanakan program-program yang terarah dengan karya-karya unggul di PKJ-TIM.

Sardono W. Kusumo sebagai anggota termuda DKJ dan baru pulang dari Amerika seperti telah diuraikan di Bab IV, mempunyai gagasan untuk mengadakan pelatihan bersama (lokakarya) di ruang latihan tari PKJ-TIM, yang kemudian dikenal sebagai “bengkel” tari. Ia mengajak beberapa seniman tari yang tinggal di Jakarta namun memiliki latar belakang budaya yang berbeda-beda.

Tentang lokakarya tersebut, bagi Farida Oetoyo berlatih di bengkel tari pada masa awal berdirinya TIM merupakan saat yang sangat menyenangkan dan

---

<sup>351</sup> Shaaron Boughen, “What is Contemporary Dance?” [theconversation.com/explainer-what-is-contemporary-dance-25713](http://theconversation.com/explainer-what-is-contemporary-dance-25713). Diunduh 24 September 2016.

mengesankan karena para seniman tari berkumpul, berlatih bersama dan menjadi akrab. “Kami bekerja sama dengan idealisme tinggi. Berbagai ide dan gagasan dibicarakan dan dikembangkan bersama. Kami juga berpikir bahwa keahlian masing-masing peserta lokakarya tidak boleh dipisah-pisahkan. Saat itu gairah dan semangat baru berkobar dalam diri kami,” kenang Farida Oetoyo. Menurut Julianti Parani, bentuk lokakarya dalam bengkel tari itu merupakan penjelajahan gerak (eksplorasi) dan improvisasi<sup>352</sup> dalam upaya mengembangkan kepekaan rasa gerak dan kemampuan kreatif para peserta. Lokakarya tersebut juga mendorong pencapaian kreatif dalam wawasan maupun gerak.<sup>353</sup> Adapun bagi Huriah Adam, lokakarya Kusumo telah membantu mewujudkan ambisi kreatifnya. Bahkan Adam memandang Kusumo sebagai guru yang sangat inspiratif.

Melalui bengkel tari ini benih-benih berharga telah ditanam, yaitu kebebasan, semangat, kreativitas, dan kebersamaan.<sup>354</sup> Dengan demikian forum lokakarya tersebut telah menjadi salah satu momentum yang menandai pencarian artistik baru dalam seni tari di Indonesia. Forum tersebut juga berjasa melebarkan wawasan artistik bagi para pesertanya, ditandai dengan lahirnya karya-karya tari baru dari tangan para peserta lokakarya tersebut, dan bisa disebut sebagai karya tari baru dan kontemporer di Indonesia pada masanya serta mewarnai ragam pertunjukan tari di PKJ-TIM di tahun 1970-an hingga 1980-an.<sup>355</sup>

---

<sup>352</sup> Improvisasi biasa dilakukan untuk memperoleh gerakan-gerakan baru secara spontan dalam proses penataan tari. Usaha tersebut dimulai dengan penjelajahan gerak (eksplorasi), yaitu pencarian secara sadar pada kemungkinan-kemungkinan gerak baru dengan mengembangkan dan mengolah ketiga elemen dasar gerak: waktu, ruang dan tenaga. Ungkapan melalui gerak improvisasi bisa menjadi titik awal proses penataan tari. Lihat Jacqueline M. Smith-Autard, *Dance Composition, A practical guide to creative success in dance making* (London: Met Huen Drama A&C Black, 2010), hlm. 39; dan Sal Murgiyanto, “Dasar-dasar Koreografi Tari” dalam *Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari* (Jakarta: Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1986), hlm. 122.

<sup>353</sup> Wawancara di Jakarta dengan Farida Oetoyo, Juli 1993, dan Julianti Parani, Juni 2013; lihat juga Sal Murgiyanto, “Benih Yang Ditanam”, hlm. 160; dan Farida Oetoyo, *Saya Farida, Sebuah Autobiografi* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2014), hlm. 151.

<sup>354</sup> Sal Murgiyanto, “Dasar-dasar Koreografi Tari”, hlm. 160–2; dan Sal Murgiyanto, “Huriah Adam Peneguh Tari Minang Baru”, hlm. 87.

<sup>355</sup> Sal Murgiyanto, “Dasar-dasar Koreografi Tari”, hlm. 160–2. Di antara lahirnya karya-karya tari yang dikategorikan sebagai modern dan kontemporer tersebut tetap ada karya tari “baru” yang belum modern tetapi dikategorikan sebagai karya tari baru pengembangan tradisi.

Sekitar akhir tahun 1969, seperti telah diuraikan di Bab III dan disebutkan di Bab IV, para peserta bengkel tari Sardono W. Kusumo yang berlatih bersama di PKJ-TIM kemudian secara bertahap kembali ke studio masing-masing, sedangkan Sardono sendiri membawa bengkel tarinya ke kandangnya di Surakarta dan juga bereksplorasi di Bali. Di tempat-tempat tersebut Sardono bekerja dengan penari-penari setempat, hingga kemudian di Surakarta ia menghasilkan karya tari kontemporer *Samgita Pancasona I-XII* (1969–1970) yang pada tahun 1971 dipentaskan di PKJ-TIM dalam rangka Ramayana International Festival. Pertunjukan tersebut mendapat sambutan hangat dari penonton maupun media massa. Pada tahun 1972 Sardono W. Kusumo menggarap karya *Cak Tarian Rina* bersama 65 orang penduduk Desa Teges Kanginan, Bali, yang akan ditampilkan pada Pesta Seni Jakarta 1972 di PKJ-TIM. Namun karya tari tersebut dilarang berangkat ke Jakarta oleh Gubernur Bali Sukarmen karena dianggap kurang mencerminkan karya tari Bali yang memiliki pola-pola tradisional.

Mengenai karya tari kontemporer, pada tahun 1971 dan 1972, Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) mengadakan Pesta Seni 1971 dan Pekan Seni 1972 yang oleh para ketua DKJ disebut sebagai Pesta dan Pekan Seni Kontemporer yang meliputi berbagai cabang kesenian: tari, teater, musik, dan seni rupa.<sup>356</sup> Pergelaran tersebut sekaligus sebagai laporan dari seluruh kegiatan yang telah diprogram dan diselenggarakan oleh DKJ di PKJ-TIM.<sup>357</sup> Pertunjukan seni tari yang ditampilkan pada Pesta Seni

<sup>356</sup> Pada Pekan Seni Kontemporer 1972 tampil pertunjukan *Lenong*, sebagai satu-satunya mata acara seni nonkontemporer, namun tetap merupakan *Lenong* garapan yang berangkat dari teater tradisional Betawi dengan sentuhan modern yang berkembang dalam budaya metropolitan. Lihat Program Acara Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki Juli 1971 dan 1972; lihat juga Keith Foulcher, *Community and The Metropolis: Lenong, Nyai Dasima and the New Order* (Melbourne: Asia Research Institute. 2004), Working Paper Series 20; dan Tod Jones, *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia, Kebijakan Budaya Selama Abad ke-20 Hingga Era Reformasi* (Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia, 2015), hlm. 239.

<sup>357</sup> Goenawan Mohamad dalam bukunya mengatakan bahwa di Buku Laporan PKJ-TIM tahun 1973 yang ditulis oleh Ajip Rosidi, sesudah tahun 1971 penonton yang datang ke PKJ-TIM menurun. Buku resmi tersebut menduga karena antara lain, “masyarakat ramai rasa ingin tahu yang sudah terpuaskan”; “seni belum menjadi kebutuhan masyarakat, dan datang ke TIM bukan untuk menikmati kesenian karena apresiasi yang baik; atau “kekurangan dalam pengelolaan TIM sendiri”. Dalam kenyataannya hiburan yang bernama *Ludruk*, *Lenong*, *Wayang Orang*, dan sebagainya, masih tetap mendapat pengunjung lebih banyak dibanding kesenian yang berlindung di balik kata

Kontemporer 1971 antara lain karya tari Farida Syuman (Oetoyo) berjudul *Three Faces of A Man* dan dua karya tari Julianti Parani berjudul *Serenade Insani* dan *Kucing*. Di tanggal 12–13 Januari tahun 1971 pula DKJ membuat program pertunjukan tari yang dinamai *Modern Choreography* dengan koreografer Farida Oetoyo, Julianti Parani dan Huriah Adam, dan program tersebut diulang pada tanggal 10–13 Februari 1971.<sup>358</sup> Adapun pada Pekan Seni Kontemporer 1972 karya tari yang digelar adalah drama tari *Ramayana*, sedangkan *Cak Tarian Rina* karya Kusumo batal tampil karena alasan sebagaimana telah diungkapkan terdahulu.

### **5. Para Koreografer dan Karya-karya Tari Kontemporer: Hasil Lokakarya, Festival Penata Tari hingga Pekan Koreografi Indonesia**

Berikut ini adalah uraian dan analisis karya tari baru dari para koreografer yang ditampilkan di PKJ-TIM tahun 1968–1987 yang bisa dikategorikan sebagai tari kontemporer. Karya para koreografer dalam tulisan ini dibuat berurut sesuai dengan tahun dimulainya proses penggarapan dan atau penampilan karya mereka di PKJ-TIM. Apabila seorang koreografer pada masa tertentu membuat beberapa karya tari maka akan dipilih satu atau beberapa karyanya yang penting untuk dibahas berdasarkan (1) intensitas proses dan hasil inovasinya; (2) data yang ditemukan memadai untuk diulas dan dianalisis. Apabila seorang koreografer membuat beberapa karya tari dalam tahun yang berbeda, dan karya tari tersebut memadai untuk diulas dan dianalisis, maka karya tersebut dituliskan berurutan guna memudahkan pembandingan proses penciptaan ataupun hasil karya sang koreografer.

Adapun cara menguraikan dan menganalisis karya-karya tari di sini adalah dengan menggunakan pendekatan yang erat kaitannya dengan unsur-unsur dan atau

---

kontemporer, betapa pun seni ini dipujikan sebagai kesenian yang lebih kreatif". Lihat *Tempo*, "Mencegah Kebangkrutan Seni", 22 Desember 1973, hlm. 24; Goenawan Mohamad, *Kesusasteraan dan Kekuasaan* (Jakarta: Pustaka Firdaus, 2003), hlm. 111.

<sup>358</sup> Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki, *Calender of Event January 1971*, Cipta: 1971; Harian Angkatan Bersenjata, "Malam Modern Choreography Karya Farida, Youlian, Hurijah", 10 Januari 1971; Sutasoma, "Prospek2 baru dalam pementasan: Modern Choreography" dalam *Merdeka*, 17 Januari 1971; *Tempo*, "Seni, Trio Wanita", 6 Maret 1971.

hal-hal yang jamak digunakan dalam mengamati proses penggarapan karya tari. Unsur-unsur tersebut: (1) Sumber maupun corak karya tari - etnik, nasional atau universal; (2) Unsur artistik pendukung yang digunakan; (3) Tema – naratif atau nonnaratif; (4) Garapan bentuk - gerak sebagai bahan baku, desain ruang, desain waktu, dinamika, intensitas, tekanan, kualitas, desain dramatik; (5) Garapan isi – ide tari dan orisinalitas, pendekatan objektif dan subjektif.

### **5.1. Huriah Adam (1936-1971): *Sepasang Api Jatuh Cinta, dan Malin Kundang***

**5.1.a. *Sepasang Api Jatuh Cinta*** (1969) adalah karya ciptaan Huriah Adam lainnya yang berupa komposisi tunggal untuk ditarikan sendiri olehnya. Tarian tersebut diiringi musik karya Nicollo Paganini berjudul *Violin Concerto IV*, bagian kedua, yang dimainkan oleh violis Idris Sardi dengan biolanya dan Adam menarikan karyanya sambil memegang piring dengan sebatang lilin di atas kedua tangan.



Foto 3. Dok. DKJ

Penggunaan piring dan lilin sebagai pelengkap tari yang terpampang pada foto 3 mengingatkan pada tari *Piring* tradisional Minang yang oleh Adam geraknya telah digarap menjadi dinamis dan ekspresif, selain penggunaan musik Barat mampu menghadirkan suasana non-Minang. Karya baru atau kontemporer Huriah Adam yang memadukan gerak tari tradisional Minang dengan gerak-gerak baru yang diciptakannya dan diiringi musik klasik Barat itu masih diterima setengah hati oleh masyarakat Minang tradisional. Namun oleh para seniman anggota DKJ tari

karya baru Adam tersebut dipuji sebagai eksperimen yang kreatif dengan hasil sangat impresif.<sup>359</sup>

Unsur artistik pendukung yang sangat berperan besar dalam karya ini adalah musik yang menjadikan karya ini tak ada padanannya pada masa itu. Musik Minang dengan tegas dihilangkan, diganti dengan musik klasik Eropa. Ini membuat pakem estetis genre Minang berubah. Seluruh gerak pun berubah mengikuti ritme musik yang bukan Minang. Mengacu pada pengertian kontemporer, *Sepasang Api Jatuh Cinta* ini adalah karya tari kontemporer. Di sini karya lama yang telah mentradisi hanya dijadikan sebagai pencetus gagasan untuk memunculkan sebuah karya yang sumbernya kemudian menjadi samar-samar.

**5.1.b. *Malin Kundang*** (1969) merupakan karya terakhir Huriah Adam sebelum wafatnya, berbentuk drama tari dan kisahnya diambil dari cerita rakyat (legenda) Minangkabau.<sup>360</sup> Namun dalam drama tarinya, Adam menafsirkan kembali cerita ini karena ia berpendapat seorang ibu Minang tak mungkin tega mengutuk anak yang dicintainya dan di dalam karyanya, Adam mengganti cerita dengan sang ibu memohon kepada Allah untuk mengingatkan anaknya yang sedang lupa diri.

Dalam tulisannya, “Huriah Adam Peneguh Tari Minang Baru”, Sal Murgiyanto<sup>361</sup> mengatakan bahwa *Malin Kundang* adalah karya koreografer Minang pertama yang berhasil dipentaskan di PKJ-TIM yang saat itu baru dibuka, dan memperoleh apresiasi dari penonton. *Malin Kundang* digarap sebagai drama tari tanpa dialog yang pada tahun 1969 sedang populer, dan disebut “sendratari” (seni drama dan tari). Namun Adam memodifikasi bentuk penyajiannya dengan

<sup>359</sup> Seniman yang memuji karya Huriah Adam tersebut antara lain Frans Haryadi, pemusik, pendidik, dan mantan anggota DKJ; Danarto, pelukis, penulis, mantan anggota DKJ; dan Roedjito, penata artistik; yang menyatakan bahwa Adam memiliki kepekaan musical dan rupa yang kuat. Lihat Sal Murgiyanto, “Dasar-dasar Koreografi Tari”, hlm. 90.

<sup>360</sup> *Malin Kundang* adalah cerita rakyat Minangkabau yang inti ceritanya menghormati kaum perempuan Minang. Cerita ini biasanya dibawakan oleh seorang pembawa cerita, namun Adam menggarapnya menjadi sebuah drama tari yang dalam penampilannya di PKJ-TIM didukung oleh penari-penari peserta lokakarya yang berasal dari berbagai ragam suku-bangsa dengan penguasaan teknik tari yang berbeda sesuai latar belakang suku-bangsa masing-masing.

<sup>361</sup> Jurnal Kebudayaan, *Kalam 16*, hlm. 91.

tidak memasukkan gerakan pantomimik yang biasa terdapat dalam sendratari. Selain itu ia juga memasukkan karakter yang tidak terdapat dalam cerita aslinya, yaitu karakter *orang bunian* atau makhluk halus. *Orang bunian* diwujudkan sebagai roh jahat yang mempengaruhi Malin agar tidak mengakui ibunya. Ide dan konsep kreatif Huriah Adam lainnya dalam garapan ini antara lain membuat latar panggung yang menggambarkan sebuah reruntuhan kapal.

Dalam adegan drama tari *Malin Kundang* ini juga disisipkan tari *Barabah*, tari lepas garapan Adam yang sarat gerak silat, yang menggambarkan ketabahan orang Minang dalam mengarungi kehidupan, dan diiringi permainan *talempong pacik* dan *gandang*. Di bagian akhir tarian *Barabah*, dimasukkan adegan Malin Kundang danistrinya menari duet, gemulai dan anggun, namun kemudian terganggu oleh kedatangan *orang bunian*. *Orang bunian* menari dengan gerakan keras dan tajam, diiringi rebana yang dimainkan sendiri oleh penari secara improvisatoris. Ketika Malin Kundang malu dan tak mau mengakui ibunya, dan menendangnya, terdengarlah lagu Minang *Palayaran* yang mengungkapkan kepiluan hati seorang ibu yang ditolak oleh anak kesayangannya. Pada bagian kapal Malin Kundang hancur diempas badai, para pemusik memukul gendang besar (*dhol*) untuk menggambarkan suasana galau. Akhirnya amukan badai itu melempar semua awak kapal hingga terkapar di lantai pentas. Hanya Malin Kundang seorang yang secara perlahan mampu berdiri tegak dan gagah, namun beku membuat jiwanya, bukan beku menjadi batu karena durhaka seperti dalam legenda. Malin Kundang tetap hidup walaupun dalam penyesalan. Adam menilai, Malin Kundang sudah banyak berjasa sehingga tidak layak dimatikan.<sup>362</sup>

Ketika dipentaskan di negeri Minangkabau, Adam mengubah interpretasi dan koreografi *Malin Kundang*. Beberapa momen dramatis dihapus, adegan *orang bunian* dihilangkan agar tidak mengundang kontroversi, dan kostum tari dibuat lebih mendekati kostum tari tradisional Minang dan gemerlap. Sebagai iringan, Adam banyak menggunakan lagu, musik dan instrumen Minang, baik tiup (*saluang*,

---

<sup>362</sup> Hasil wawancara dengan Farida Oetoyo, sebagai salah seorang penari dalam drama tari tersebut, di Jakarta 2013.

*serunai, bansi*) maupun perkusi (*talempong, canang*, dan *gandang*). Namun untuk beberapa adegan, Adam memainkan instrumen tradisional dengan cara yang tidak lazim, seperti memukul *canang* dengan punggung piring untuk mendapatkan warna suara tertentu.<sup>363</sup>

Adanya perbedaan pementasan *Malin Kundang* di Jakarta dan di Padang karena Adam menyadari bahwa masyarakat penonton Minangkabau yang masih berada di wilayahnya belum sepenuhnya siap menerima pembaruan dalam kesenian tradisionalnya.<sup>364</sup>

Karya tersebut tentu saja keluar dari narasi aslinya. Dalam *Malin Kundang*, Adam telah melakukan peninjauan kembali terhadap yang sudah ada hingga tertemukanlah jawaban transendental bahwa yang menghukum Malin Kundang bukan ibunya namun Allah. Keyakinannya pada moral keibuan membuat Adam tidak yakin seorang ibu tega mengutuk anak kandungnya seberat-beratnya. Di sinilah pemikiran Adam bisa disebut kontemporer karena meloncat dari narasi tradisional. Fuad Hasan dalam sebuah diskusi di Taman Ismail Marzuki, 13 Desember 1970, menyatakan bahwa seni kontemporer adalah seni yang menggambarkan *zeitgeist* atau jiwa waktu masa kini. Jiwa waktu masa kini yang ada pada Adam adalah pemikirannya tentang *Malin Kundang* yang tidak dikutuk

<sup>363</sup> Seperti disampaikan oleh Suwanismar, salah seorang penari Huria Adam di ASKI Padang Panjang, dalam Sal Murgiyanto, “Dasar-dasar Koreografi Tari”, hlm. 93.

<sup>364</sup> Chairul Harun, seorang sastrawan Minang, yang menyaksikan pementasan *Malin Kundang* di Padang, mengungkapkan bahwa sebagian besar dari 600 orang penonton Minang yang melihat pertunjukan *Malin Kundang* sangat terkesan dengan karya Huria Adam tersebut. Bahkan banyak kaum terpelajar Minang yang gandrung pada kemajuan menyambut baik karya Adam. Namun tak sedikit pula di antara penonton yang mempertanyakan apakah pertunjukan itu bisa dikatakan sebagai karya tari Minang. Betul, bahwa gerak dan instrumen musik yang digunakan berangkat dari tradisi Minang, namun cara memainkan *talempong, canang, bansi* sangat berbeda dengan yang tradisional. Atas pandangan tersebut Adam menjawab bahwa musik pengiring *Malin Kundang* dibuat demikian karena sebagian harus disesuaikan dengan kebutuhan artistik koreografi, antara lain untuk mengiringi gerak yang diciptakan Adam ataupun memunculkan suasana dramatis. Lihat *Tempo*, 3 Juli 1971, hlm. 28–9; lihat juga Sal Murgiyanto, “Dasar-dasar Koreografi Tari”, hlm 94. Hal menarik lainnya yang bisa diungkapkan dalam penampilan drama tari *Malin Kundang* di Jakarta adalah, semua penarinya tidak berasal dari Minangkabau dan tidak berlatar belakang tari tradisional maupun silat Minang. Keadaan tersebut justru membuat Adam memanfaatkan keragaman dan kekuatan masing-masing penari menjadi bagian dari eksperimen pencarian dan penggarapan gerak. Wawancara dengan Sentot Sudiharto, Farida Oetoyo, dan Julianti Parani, di Jakarta, 2014. Ketiganya adalah penari dalam drama tari *Malin Kundang* yang dipentaskan di PKJ-TIM pada 1969.

sang Ibu menjadi batu meskipun di akhir pertunjukan Allah membekukan jiwa anak durhaka itu. Dari pemikiran inilah karya *Malin Kundang* dari Adam muncul dengan sentuhan kontemporer.

### **5.2. Farida Oetoyo (1939-2014)<sup>365</sup>: *Rama dan Sinta, Putih-Putih***

**5.2.a. *Rama dan Sinta*** adalah drama tari karya Farida Oetoyo yang diciptakan tahun 1972 dan ide garapannya berangkat dari epos *Ramayana*.<sup>366</sup> Namun dalam garapannya ini Oetoyo keluar dari pakem cerita mengenai Rama yang meragukan kesucian Sinta, yang telah delapan tahun ditawan Rahwana, dan mengujinya dengan cara membakarnya. Dalam cerita *Ramayana* klasik, Sinta digambarkan tidak bisa terbakar karena kesuciannya sedangkan dalam konsep garapan Oetoyo, Sinta mati dan raganya hangus terbakar. Meski begitu, sukma Sinta yang suci dan setia tetap abadi mengikuti Rama ke mana pun pergi. Bagi Oetoyo, kesucian sukma sangat penting dalam kehidupan dan perlu dipertahankan, karena sukma dan raga merupakan unsur yang terpisah. Sukma yang suci bisa bersemayam dalam raga yang tidak suci, sebaliknya raga yang suci bisa menyandang sukma yang tidak suci.

Kreativitas dalam melakukan adaptasi dan penafsiran cerita ini didasari oleh kenyataan dan logika yang kemudian diaktualisasikan dalam situasi dan kondisi kehidupan manusia yang seutuhnya pada masa kini (di tahun 1972), dan bukan manusia separuh dewa. “Selama delapan tahun mengungkung Sinta, pasti Rahwana telah menjamah Sinta secara badaniah, walau Sinta tetap cinta dan setia kepada Rama,” demikian argumentasi Farida Oetoyo. “Sangat tidak adil Rama menuntut kesucian Sinta meskipun atas desakan rakyatnya, dan lalu mempertontonkan pembuktian seperti itu di depan umum. Saya juga tidak bersimpati dengan cara yang dilakukan Rama”, sambung Oetoyo. Lebih lanjut menurut Oetoyo, bahtera

<sup>365</sup> Lahir dengan nama Farida Oetoyo pada tahun 1939. Sejak tahun 1962 berganti nama menjadi Farida Sjuman karena menikah dengan Sjumandjaja, sutradara film. Pada tahun 1975 berganti nama lagi menjadi Farida Feisol karena menikah dengan Feisol Hashim, pengusaha dari Malaysia. Pada tahun 1985 Farida kembali menggunakan nama Farida Oetoyo setelah bercerai dengan Feisol, dan terus menggunakan nama tersebut hingga wafat di tahun 2014.

<sup>366</sup> Dasar cerita yang digunakan untuk menggarap koreografi Farida Oetoyo diperoleh dari berbagai sumber. Selain dari epos *Ramayana*, Oetoyo juga mengambil dari epos *Mahabharata*, cerita mengenai *Kunti*.

perkawinan Rama dan Sinta yang digarapnya merupakan pantulan kehidupan berkeluarga sepanjang zaman.<sup>367</sup>

Dalam menggarap koreografi gerak, Oetoyo ingin mencari corak dan ciri sendiri dengan mengembangkan gerak balet klasik yang mulai ditinggalkannya menjadi gerak balet nonklasik, seperti balet jaz, dan gerak nonbalet di antaranya teknik tari Jawa Surakarta, Bali, dan tari modern dari tokoh *modern dance* Amerika Serikat.<sup>368</sup> Hal ini karena selain garapannya berangkat dari epos *Ramayana* yang non-Barat, juga para penari dalam drama tari ini berasal dari berbagai latar belakang teknik tari. Oetoyo kemudian dengan sengaja mengeksplor dan memanfaatkan kekuatan dan keragaman teknik tari yang dimiliki para penari tersebut dan meramunya menjadi koreografi gerak yang baru.

Kostum yang dikenakan para penari baik laki-laki maupun perempuan tidak menyerupai kostum tari tradisional Jawa atau Bali, tempat berkembangnya epos *Ramayana* yang diekspresikan dalam drama tari. Kostum *Rama dan Sinta* garapan Oetoyo untuk penari laki-laki di terdiri dari celana *tight* sebatas lutut dengan warna sesuai peran, seperti Rama dan Laksmana dengan warna kulit (coklat muda), Rahwana dengan warna merah, Hanoman dengan warna putih. Adapun penari perempuan mengenakan *tight* dan *leotard*, pemeran Sinta dengan warna kulit (coklat muda), Kijang Kencana coklat keemasan, dan “Alamat Buruk” berwarna hitam. Pemakaian kostum tari yang sederhana tersebut memudahkan penari

<sup>367</sup> Hasil wawancara dengan Farida Oetoyo, Desember 2013; dan lihat Kalender Acara Pusat Kesenian Jakarta, Juli 1973; juga *Sinar Harapan*, “Pekan Seni Kontemporer 1972”. Selanjutnya dalam Farida Oetoyo, *Saya Farida, Sebuah Autobiografi* (Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama, 2014), hlm. 187–8 diuraikan bahwa drama tari *Rama dan Sinta* yang dipentaskan di PKJ-TIM dalam “Pekan Seni 1972” dikunjungi banyak penonton dan mengundang berbagai reaksi. Sebagian penonton puas dan memuji, tetapi sebagian lagi mengkritik dan mengecam bahwa drama tari itu telah merusak pakem dan telah meremehkan epos *Ramayana* yang disucikan dalam agama Hindu, dengan mengeksplorasi senggama antara Rama dan Sinta, dan antara Rahwana dan Sinta. Dari sekian banyak kritik dan kecaman terdapat juga pembelaan terhadap Oetoyo yang dimuat di media massa.

<sup>368</sup> Sepulang dari Amerika Serikat pada tahun 1974 untuk belajar *modern dance* (1973–1974), Farida Oetoyo tidak lantas berkiblat pada genre tari tersebut. Baginya, banyak unsur etnik di Indonesia yang bisa digali untuk pengembangan karya tarinya. Untuk itu Oetoyo melakukan pencarian materi dari khasanah tari etnik Indonesia dengan belajar tari misalnya Bali dari I Wayan Suparta, tari Minang dari Huriah Adam, dan tari Sulawesi Selatan dari Wiwiek Sipala. Adapun balet klasik dan nonklasik dijadikan sebagai dasar pengembangan teknik tari dalam karya-karyanya. Lihat Farida Oetoyo, *Saya Farida*, hlm. 183; dan Hasil wawancara dengan Farida Oetoyo di Jakarta, 2013.

bergerak dengan berbagai variasi gerak sebagai temuan gerak baru hasil eksplorasi Oetoyo dalam menggarap drama tari *Rama dan Sinta*.<sup>369</sup>

Musik pengiring drama tari *Rama dan Sinta* digarap oleh I Wayan Diya, salah seorang seniman tari peserta lokakarya di bengkel tari Sardono, dengan menggunakan sumber bunyi dari piano rusak<sup>370</sup> yang terdapat di Teater Arena PKJ-TIM dan suling. Piano rusak dan suling dimainkan dan dibunyikan sesuai dengan interpretasi adegan maupun gerak para penari.<sup>371</sup>

Drama tari *Rama dan Sinta* tidak lagi sesuai dengan teks dalam epos *Ramayana* Indonesia. Dalam karyanya tersebut, Oetoyo melakukan penafsiran terhadap yang sudah tertera dalam teks dan tertanam dalam benak pembacanya. Oetoyo memilih menggunakan logikanya bahkan dia anggap sebagai logika realitas umum dalam situasi dan kondisi kehidupan manusia pada masa karya tersebut digarap (tahun 1972). Sesungguhnya pula, menurutnya, logika tersebut merupakan pantulan kehidupan berkeluarga sepanjang zaman. Di sinilah pemikiran Oetoyo bisa dikatakan kontemporer karena keluar dari teks tradisional dan diaktualisasikan ke masa kini. Bahkan ia bergeming ketika dituduh oleh media meremehkan epos *Ramayana* yang disucikan oleh agama Hindu.<sup>372</sup>

Unsur artistik pendukung yang menempatkan karya ini sebagai kontemporer adalah kostum yang dipakai para pemain. Kostum tersebut merupakan hasil pemikiran artistik yang sama sekali menanggalkan kostum tradisional yang dikenal dalam pertunjukan *Ramayana*. Keputusan penggunaan kostum ini

<sup>369</sup> Dalam wawancara di Jakarta 2013, Farida Oetoyo mengungkapkan bahwa ia hampir selalu merancang sendiri kostum karya tarinya sesuai imajinasi ketika menggarap karya itu. Ia juga suka menggunakan topeng dan menjelajahi berbagai kemungkinan peruntukan topeng dalam koreografinya. Baginya, topeng luar biasa unik dan bisa penuh misteri. Saat menggarap karya tari dengan menggunakan topeng, topeng bisa dipakai oleh semua penari atau hanya penari tertentu saja. Ketika menggarap *Rama dan Sinta*, hingga tiga kali ia menjajal topeng yang berbeda, bahkan ada topeng yang dikerok catnya untuk mendapatkan imaji dan kesan tertentu. Namun karena tidak juga menemukan topeng yang pas dengan keinginannya, akhirnya drama tari ini tidak menggunakan topeng.

<sup>370</sup> Piano yang fungsi musikalnya rusak karena sebagian dawainya sudah putus sehingga menghasilkan bunyi yang tidak lengkap dan bernada sumbang karena tidak di-stem.

<sup>371</sup> Wawancara dengan Trisapto, salah seorang penari *Rama dan Sinta*, dan berperan sebagai Rama, di Jakarta, 12 September 2014.

<sup>372</sup> Tetapi menurut Oetoyo, “umat Hindu sendiri tidak ada yang mengajukan keberatan”. Lihat Farida Oetoyo, *Saya Farida*, hlm. 188.

merupakan bagian integral dari interpretasi Oetoyo terhadap kisah *Rama dan Sinta*. Demikian pula penggunaan piano rusak untuk menimbulkan bunyi tertentu sebagai penguat suasana dramatik. Semua ini adalah loncatan yang dilakukan Oetoyo, jauh meninggalkan gambaran klasik. Dimensi kontemporer ada pada karya ini.

**5.2.b.** Karya tari Farida Oetoyo lainnya adalah *Resume* yang terdiri dari enam koreografi: *Putih-Putih*, *Makan Siang*, *Kematian*, *Kenangan*, *Perkelahian*, dan *Tenang Kembali* yang dipentaskan pada 10, 11, 12 November 1976, di Teater Arena, TIM. **Putih-putih**, salah satu dari enam koreografi yang idenya muncul ketika Farida Oetoyo mendengar kekhusukan adzan yang menggetarkan hati dari masjid di Kuala Lumpur. Dalam keadaan kesepian luar biasa saat tinggal di Kuala Lumpur, yang tidak pernah dirasakan sebelumnya, adzan dari masjid tersebut terdengar merdu dan syahdu, seperti lagu, alunan musik, sehingga menimbulkan desakan kuat untuk membuat sesuatu. Ia juga terpesona pada gerakan salat yang dilakukan bersama (berjemaah), dengan mengenakan mukena putih-putih, kadang bergerak serempak turun-naik, kadang serempak diam, laiknya sebuah koreografi.



Foto 4. Dok. *Berita Buana*, 22 Nov 1976.

Kemudian Farida Oetoyo mengadaptasinya dalam gerak tari yang didasari gerak balet klasik dan *modern dance* seperti terlihat dalam foto 4, dan menyusunnya

**Universitas Indonesia**

menjadi sebuah koreografi, diiringi musik dan lagu religi Trio Bimbo yang liriknya dikarang oleh Taufik Ismail, berjudul *Tuhan*. Penarinya semua perempuan dengan kostum celana ketat (*tight*) dan *leotard* warna kulit (coklat muda) yang diselubungi kain putih menyerupai mukena.

Penampilan *Putih-putih* menimbulkan protes, bukan dari penonton atau masyarakat tetapi dari Taufik Ismail yang saat itu adalah Ketua Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ). Taufik Ismail menganggap karya *Putih-putih* ini “tidak betul” dan kemudian ia melayangkan surat kepada Edi Sedyawati, Ketua Akademi Tari LPKJ. Itu dilakukan karena ia merasa ikut bertanggung jawab dan menghendaki penghentian pementasan tersebut. Esok harinya keluar peringatan dari Majelis Ulama Indonesia (MUI)-DKI Jaya yang menyesalkan keteledoran Dewan Pimpinan Harian DKJ yang meloloskan karya itu untuk disaksikan khalayak ramai yang mayoritas beragama Islam. Media massa juga ikut meramaikan dengan menuliskan komentar tokoh agama dan budayawan di antaranya Buya Hamka, Yunan Helmy Nasution, dan Asrul Sani, yang sebetulnya tidak menyaksikan pertunjukan tersebut. Melalui berbagai tanggapan, beberapa kesalahan yang dianggap fatal dari *Putih-putih*, yaitu: mengekspresikan orang salat dengan gerak jumpalitan dan kaki yang diangkat tinggi; mukena yang tembus pandang dan kurang panjang; adzan yang disuarakan oleh perempuan; dan arah kiblat salat yang tak berketentuan.<sup>373</sup>

Setelah membaca surat Taufik Ismail, Edi Sedyawati menghentikan pementasan *Putih-putih* pada malam kedua dan ketiga namun pementasan *Resume* tetap berlangsung tanpa karya *Putih-putih*. Kemudian Sedyawati memberikan tanggapan tentang karya tersebut yang dimuat di *Harian Pelita*, 30 November 1976, berjudul “Bagaimana Harus Memperhitungkan Seni kalau Menimbulkan Birahi, Sekitar Penjelasan LPKJ tentang *Putih-putih*”. Sedyawati menyatakan dengan jelas bahwa karya Farida Oetoyo tersebut bukanlah aksi protes terhadap agama seperti

---

<sup>373</sup> Lihat *Pelita*, “Cipta karya tari: yang sukses dan yang serem”, dan “Tari Itu Wah” 16 November 1976; *Berita Buana*, “Ballet Putih-putih sebuah penawaran idea; dan Farida Oetoyo, *Saya Farida*, hlm.190–2.

prasangka yang tersisip dalam pemberitaan. Karya tersebut, baik motivasi, penggarapan, maupun ekspresinya adalah *sincere* yang didasari pesona atas kekhusukan adzan. Namun, imaji-imaji Oetoyo yang disampaikan melalui gerak-gerak dan teknik tari tersebut ternyata tidak komunikatif terhadap penonton tertentu yang telah memiliki kerangka referensi tentang posisi salat dan suara adzan. Lebih lanjut Sedyawati menegaskan bahwa karya tersebut bukan tiruan adegan ibadah, melainkan ekspresi kreatif dengan menggunakan teknik tari balet dan *modern dance*.<sup>374</sup> Karya tari *Putih-putih* bisa merupakan karya tari kontemporer karena imaji dan ekspresi kreatif Oetoyo bertolak dari kondisi kekinian yang dialaminya.

### **5.3. Sardono W. Kusumo (1945): *Samgita Pancasoma I-XII*, , *Meta Ekologi, 10 Menit dari Borobudur***

**5.3.a. *Samgita Pancasona I-XII*** (1969–1971) adalah salah satu karya tari gubahan Sardono W. Kusumo dalam pencarian bentuk ekspresi kulturalnya yang baru. Karya ini terinspirasi dari tradisi etnik Indonesia, dari salah satu episode epik *Ramayana* versi Jawa, *Subali-Sugriwa*.<sup>375</sup> Garapan musiknya tetap menggunakan nyanyian tradisional Jawa (*macapat*) namun diiringi gamelan yang jumlah instrumennya tidak selengkap gamelan konvensinal, dan ditata dalam bentuk

---

<sup>374</sup> Penghentian penampilan *Putih-putih* di malam kedua dan ketiga memancing reaksi mahasiswa LPKJ. Mereka memrotes Taufiq Ismail yang dianggap cuci tangan dan membiarkan Oetoyo memikul kesalahan sendiri. Pamflet bertebaran, antara lain berbunyi: “Putih-putih Farida Feisol bukanlah *copy* ibadah dan bukan protes terhadap agama tapi ekspresi dengan teknik tari tertentu”. Ketua Keluarga Mahasiswa Akademi Teater LPKJ mengatakan bahwa keributan mahasiswa terjadi karena tindakan yang tidak pada porsinya. Menurutnya, sebagian besar yang memberikan pandangan adalah orang yang tidak menonton pertunjukan, sehingga mungkin saja sekadar *a priori*. *Putih-putih* adalah suatu karya seni, tidak ada hubungannya dengan agama.

<sup>375</sup> Dalam *Samgita Pancasona* Kusumo tergerak untuk menggarap konflik Subali-Sugriwa. Sugriwa dan Subali adalah adik dan kakak raja kera yang bersekutu dengan Rama dan membantu Rama memerangi Rahwana untuk menyelamatkan Sinta. Ketika terjadi perselisihan antara kedua kera ini, Rama berada di pihak Sugriwa, dan Subali akhirnya tewas di tangan Rama. Dalam karya tari *Samgita*, Sardono W. Kusumo selain sebagai koreografer juga terlibat secara intensif sebagai penari.

perpaduan antara gaya *sekaten*,<sup>376</sup> *langendriyan*,<sup>377</sup> *kendhangan* Bali,<sup>378</sup> dan dua kendang dengan ritme imbal yang cepat. Pada aspek gerak tarinya, inspirasi dan pola eksplorasi tubuh penari berasal dari wujud visual relief Candi Prambanan yang diekspresikan seperti dalam foto 5.



Foto 5. Dok. DKJ

Selain itu gerak tarinya juga dibangun dari energi suara tembang yang dilakukan sendiri oleh para pemeran utama tanpa mengikuti pola nada yang ada

---

<sup>376</sup> Praktik musical gamelan tradisional Jawa *Sekaten*, instrumennya berupa ensambel kuno *Kyai Guntur Madu* dan *Guntur Sari*, dan gending atau lagunya antara lain *Rangkung Pathet Lima*, *Rendheng Pathet Lima*, *Gliyung Pathet Nem*, *Atur-atur Pathet Nem*, dan sebagainya.

<sup>377</sup> *Langendriyan* adalah “opera Jawa”, drama tari yang dilengkapi musik gamelan dan nyanyian puisi metris (*tembang macapat*) sebagai pengganti dialog untuk mengungkapkan cerita-cerita yang bersifat setengah sejarah (babad). Koentjaraningrat, *Kebudayaan Jawa*, Seri Etnografi Indonesia no.2 (Jakarta: PN Balai Pustaka, 1984), hlm. 300; Clara Brakel-Papenhuyzen, *Seni Tari Jawa*, hlm. 27.

<sup>378</sup> *Kendhang* adalah salah satu instrumen dalam perangkat gamelan dan mempunyai peranan penting, di antaranya untuk irungan tari. *Kendhangan* Bali dalam mengiringi tari bertugas menguasai jalannya irama, menentukan tempo, dan menentukan saat memulai atau pun mengakhiri pertunjukan.

dalam tembang tradisional Jawa<sup>379</sup> dan tanpa iringan gamelan secara konvensional. Juga penari tidak lagi dalam sikap *tanjak* atau pose-pose sederhana yang bersifat ilustratif seperti halnya dalam tradisi pementasan tari Jawa.<sup>380</sup> Melalui proses mencoba bergerak dan merasakannya terus-menerus, penari mencapai intensitas rasa gerak yang esensial sekaligus ekspresif dan juga gerak yang dilakukan terasa pas sesuai suasana dan pesan garapan yang dikehendaki.<sup>381</sup> Dalam *Samgita*, Kusumo menghilangkan batas-batas gerakan tari putra dan tari putri.<sup>382</sup> Kostum penari dibuat minimalis, dengan menggunakan batik sebagai cawat dan betelanjang dada untuk penari laki-laki,<sup>383</sup> dan penari perempuan memakai kain panjang dan *kemben* berwarna pudar.

Pendekatan pemanggungan *Samgita* yang melepaskan elemen-elemen gemerlap tari tradisional dan kaidah-kaidah kebiasaan nilai dalam tari tradisional (tari dan musik klasik Jawa), disambut baik oleh penonton Jakarta saat ditampilkan di PKJ-TIM karena masyarakatnya telah terbuka terhadap modernisasi. Namun ketika ditampilkan di Surakarta (1971), kota kelahiran sang seniman, kebaruan dalam pendekatan koreografinya dianggap tidak lazim, iringan tari, vokal, dan

<sup>379</sup> Terdapat 11 jenis tembang macapat yaitu *Dhandanggula*, *Mijil*, *Kinanthy*, *Pangkur*, *Sinom*, *Asmaradhana*, *Pucung*, *Megatruh*, *Durma*, *Maskumambang*, *Gambuh*. Jakob Sumardjo, “Tembang” dalam *Ensiklopedi Nasional Indonesia* (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1991), hlm. 214–5.

<sup>380</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Penari Sardono W. Kusumo Sedang Melangkah, ia seorang Djawa baru jang penuh kekuatan dan kesegaran chajal” dalam *Kompas*, 23 Desember 1970.

<sup>381</sup> Dikatakan oleh Kusumo di *Tempo*, 23 Februari 1974: “Kalau dalam *Samgita I* baru saya yang mencoba konsepsi gerak itu, dalam *Samgita II* saya merasa lebih mantap karena semua penari telah menguasainya”; juga hasil wawancara dengan Sentot Sudiharto, penari *Samgita Pancasona I-XII*, 31 Agustus 2014, di Jakarta.

<sup>382</sup> Dalam tari tradisional Jawa Surakarta terdapat batasan yang signifikan antara gerakan tari putra dan putri. Bahkan dari masing-masing tari putra dan putri terbagi lagi ke dalam kualitas-kualitas yang berbeda. Misalnya dalam tari putra, dibedakan antara gagah ksatria dengan kasar. Dalam tari putri, ada gerakan *luruh*, *lanyap*, dan seterusnya. Lihat Budi Santoso, “Pertunjukan Tari Samgita Pancasona”, “Pertunjukan tari ‘Samgita Pancasona’ karya Sardono W. Kusumo di RRI Surakarta: dalam fenomena konflik tradisi-modern masyarakat seni pertunjukan Surakarta tahun 1970-an.” *Tesis Pengkajian Seni* untuk memenuhi syarat mencapai derajat magister dalam bidang Seni, Minat Utama Seni Tari di Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia, Yogyakarta, 2006, hlm. 136–7.

<sup>383</sup> Dalam wawancara pada 2 Januari 2014, di Jakarta, Sardono W. Kusumo mengatakan bahwa kostum penari laki-laki yang minimalis dalam *Samgita* terinspirasi dari penari tradisional Kalimantan yang bisa menari dengan sangat intens dan intuitif tanpa dibebani oleh kostum tari yang justru kadang menghalangi gerak penari dan cenderung ornamentif.

kostum terlalu sederhana, plot jalan ceritanya tidak jelas, dan gerak tarinya yang minimalis terasa aneh, dan hal tersebut dianggap melampaui batas oleh penonton tradisional Jawa.<sup>384</sup> Beberapa penonton yang kecewa dan “marah” melemparkan telur busuk ke atas panggung.<sup>385</sup>

Hal menarik juga dari *Samgita*, setiap dipentaskan yang sedikitnya 12 kali, selalu ada elemen yang berubah, sehingga ditandai dengan angka I hingga XII.<sup>386</sup> Dalam karya tersebut terjadi semacam transformasi dari sebuah komposisi koreografi yang longgar dan sarat improvisasi, kemudian secara bertahap membentuk susunan koreografi yang terpola.<sup>387</sup> *Samgita Pancasona* bisa dikategorikan sebagai karya tari kontemporer Indonesia.

**5.3.b. *Meta Ekologi*** adalah karya Sardono W. Kusumo yang menandai awal keprihatinannya terhadap lingkungan, diproses-garap pada tahun 1979 sekembalinya dari perjalanan ke Kalimantan Timur dan Nias. Dalam perjalanan budayanya itu Kusumo semakin menyadari betapa pentingnya tanah dan alam bagi

<sup>384</sup> Pada tahun 1970-an, peta seni tari di Surakarta dapat dikelompokkan menjadi empat, yaitu (1) komunitas konservatori yang mengikuti ajaran tari tradisional klasik dari tokoh Kusuma Kesawa; (2) kelompok Yayasan Seni Budaya Indonesia (YASBI), lembaga seni yang lahir dari masyarakat yang mengikuti gaya tari, (3) lingkungan PKJT pimpinan Humardani yang membawa misi pengembangan tradisi; dan (4) Sardono W. Kusumo sebagai individu yang menguasai tari tradisional Jawa Surakarta dengan baik namun berpandangan modern dan melakukan perubahan yang berorientasi kepada hal-hal yang berlaku di dalam dan di luar konvensi tradisional dengan interpretasi pribadi. Kelompok YASBI mengutamakan gagasan-gagasan keindahan seni tradisional keraton yang dipenuhi dengan aturan-aturan. Bagi kelompok ini, tari kontemporer tidak memiliki muatan dan citra keluhuran budaya keraton. Lihat Budi Santoso, “Pertunjukan Tari Samgita Pancasona”, hlm. 6; lihat juga F.X. Widaryanto, *Ekokritikisme Sardono W. Kusumo: Gagasan, Proses Kreatif, dan Teks-teks Ciptaan* (Jakarta: PascAIKJ, 2015), hlm. 114.

<sup>385</sup> Pentas *Samgita Pancasona* di Gedung Batik PPBI Yogyakarta tanggal 18–19 Juni 1971 ternyata bisa diterima penontonnya, meski juga tetap mengundang kontroversi. F.X. Widaryanto, *Ekokritikisme Sardono*, hlm 114.

<sup>386</sup> Rusini salah seorang penari *Samgita* dari Surakarta menambahkan bahwa mengikuti proses latihan *Samgita* tidak ada pola gerak yang harus dihafal sebagaimana menghafal ragam gerak yang berpola dalam tari tradisional. Wawancara dengan Rusini, 19 November 2005, juga dalam Budi Santoso, “Pertunjukan Tari *Samgita Pancasona*”, hlm. 63. Sejalan dengan Rusini, Sentot Sudiharto mengatakan: “Dalam setiap pementasan *Samgita*, tidak ada yang sama bentuk geraknya, selalu berubah dan berkembang, yang seringkali disesuaikan dengan tempat dan waktu. Bahkan kerap terjadi gerak diubah sebelum pementasan atau menjelang *action*”, hasil wawancara dengan Sentot Sudiharto, penari *Samgita I-XII*, 31 Agustus 2014, di Jakarta.

<sup>387</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Penari Sardono W. Kusumo” dalam *Kompas*, 23 Desember 1970; Helly Minarti, “Mencari Tari Modern/Kontemporer Indonesia”, <https://ko-kr.facebook.com/HellyMinarti>, April 20, 2009, diakses 15 September 2013.

kehidupan manusia, yang sering kali terabaikan oleh manusia itu sendiri. *Meta Ekologi* mencoba memberikan apresiasi dan respek tubuh pada tanah.<sup>388</sup> Diucapkan oleh Sardono bahwa manusia diciptakan oleh tanah dan nantinya akan kembali lagi pada tanah.

*Meta Ekologi* ditampilkan pada 15-16 Oktober 1979 di PKJ-TIM atas rekomendasi DKJ.<sup>389</sup> Dalam persiapan dan proses-garapnya, Sardono membuat lokakarya di pinggiran Jakarta yang masih mempunyai sawah selama dua bulan. Ia melatih para mahasiswa penari dan aktor dari Institut Kesenian Jakarta agar peka terhadap unsur-unsur alam dengan cara meminta mereka secara perlahan membenamkan diri dalam lumpur sawah untuk menikmati lumpur di seluruh tubuh. Melalui latihan ini diharapkan mereka kembali mencintai alam, tanah tempat berpijak, udara untuk bernafas, desiran angin, gelapnya malam dengan bintang bertaburan di langit, cerahnya purnama, dan sebagainya.

Untuk pertunjukan *Meta Ekologi*, Kusumo menggelar sebidang sawah lengkap dengan irigasinya di tempat terbuka, di Teater Halaman PKJ-TIM, dengan 10 truk mengangkut tanah dari kampung di pinggiran Jakarta. Ia juga mendirikan tiang dengan tinggi sekitar 20 meter pada salah satu sisi di sawah lumpur tersebut yang digunakan untuk memanjat dan di atas tiang itu juga dipasang *loud speaker* untuk mengumandangkan suara rekaman serangga dan hewan-hewan malam hari. Selain itu kadang-kadang juga terdengar suara beberapa instrumen gamelan seperti gender, gong dan rebab. Seperti halnya saat berlatih di kampung, di PKJ-TIM Kusumo juga mengajak para mahasiswa penari dan aktor secara perlahan masuk ke

---

<sup>388</sup> F.X. Widaryanto, *Ekokritikisme Sardono*, hlm 117.

<sup>389</sup> *Meta Ekologi* dipertunjukkan bersamaan dengan kedatangan Alwin Nikolais yang saat itu dikenal sebagai pembaru tari dalam manifestasi “Seni rupa tiga dimensi”. Adapun karya *Meta Ekologi* adalah manifestasi keakrabannya dengan tanah yang menciptakan “lorong waktu” dalam penjelajahan ketubuhannya dalam ruang ciptaan yang baru, di luar kisi-kisi arsitektural yang baku dalam berbagai konteks komunikasi budaya masyarakatnya. Lihat F.X. Widaryanto, “Tari dalam Berbagai Dimensi” dalam Bambang Sugiharto (ed.), *Untuk Apa Seni* (Bandung: Pustaka Matahari, 2013); F.X. Widaryanto dan Sri Rustiyanti “Konsep ‘Lawung Sewu’ atau ‘White Box’ sebagai Fenomena Baru Prosef Kreatif Ketubuhan dalam Masyarakat Urban” dalam *Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya Panggung* Vol.22, No. 2 April–Juni (Terakreditasi), hlm. 122–38.

lumpur, membenamkan diri, bermain, berlari, bergelut satu dengan yang lain, seperti tampak dalam foto 6.



Foto 6. Dok. *Harian Merdeka*, 12 Oktober 1976

Kemudian beberapa aktor memanjat tiang dan diam di atasnya yang oleh F.X. Widaryanto dikatakan “seperti layaknya tonggak-tonggak totem suku Papua, namun ditambah ‘arca batu’ di atasnya, yang sarat dengan makna genealogi nenek moyang mereka”.<sup>390</sup> Dalam kenyataannya, Kusumo bersama para mahasiswa penari dan aktor itu memang tidak sedang menari, mereka hanya merasakan lumpur pada setiap bagian tubuh dan membawa diri pada alam. Mereka menyerap energi alam sebagai semangat hidup yang potensial. Seperti diungkapkannya bahwa hubungan manusia dengan alam bukan hanya secara fisik tetapi juga pada tingkat spiritual. Melalui interaksi yang cukup panjang dengan lumpur, langit dan serangga, emosi dan naluri estetika menjadi pararel. “Kami sudah tiba pada sebuah kesadaran baru yakni kami tidak lagi terobsesi oleh perlunya penciptaan suatu bentuk aristik, ” tulis Franki Raden.<sup>391</sup>

---

<sup>390</sup> F.X. Widaryanto, *Ekokritikisme Sardono*, hlm. 118.

<sup>391</sup> Lihat Franki Raden, “Meta Ekologi” dalam *Brosur* untuk pertunjukan Meta Ekologi, Jakarta 12–15 Oktober 1979.

Penampilan *Meta Ekologi* di PKJ-TIM ini mengundang reaksi pro dan kontra. Reaksi kontra mengatakan bahwa terlalu banyak energi, pikiran, dan dana hanya untuk proyek yang mengingatkan kita pada lumpur. Reaksi kontra lainnya mengatakan *Meta Ekologi* menjadi besar karena argumentasi yang menggelegar dan publikasi yang berlebihan.<sup>392</sup> *Meta Ekologi* sebagai sesuatu yang eksotis, dan cara kerja Kusumo yang *process-oriented* menjadikan karya tersebut sebagai sesuatu yang belum selesai. Penampilannya masih dalam tataran latihan, improvisasional, dan belum mencapai bentuk finalnya. Jadi, masih terlalu dini untuk membicarakan visi Kusumo tentang kehidupan atau tentang arti dari Meta Teater dan Ekologi.<sup>393</sup> Kritik yang paling tajam menyatakan bahwa pertunjukan Sardono W. Kusumo merupakan pertunjukan teater sekaligus peristiwa pertunjukan terburuk yang pernah tampil di Jakarta.<sup>394</sup>

Anderson Sutton, seorang etnomusikolog Amerika yang turut terlibat sebagai pemain gender dalam *Meta Ekologi*, mengatakan reaksi positif kepada Sal Murgiyanto bahwa garapan Kusumo adalah karya bagus, secara estetik bisa diterima dan provokatif. Dalam banyak hal karya ini menyerupai tampilan *avant-garde* Barat dengan konsep brilian, intelektual, dan kaya dimensi.<sup>395</sup> Adapun Umar Kayam, penulis, sosiolog, dan mantan Ketua DKJ, setuju dengan pandangan Sutton. Bagi Kayam, *avant-garde* hanya cara lain dalam melihat kesenian tradisional, dan itulah yang dilakukan Sardono W. Kusumo. Menurut Kayam, Kusumo memiliki kesadaran untuk menciptakan bahasa baru dalam kesenian, yang berakar pada budaya lokal yang sudah ada sebelumnya.<sup>396</sup> Penulis lainnya, Abdul Hadi W.M.,

<sup>392</sup> Ilham Bintang, “Meta Ekologi: Sebuah Peristiwa ‘Gelembung Sabun’” dalam *Angkatan Bersenjata*, Jakarta, 7 Oktober 1979.

<sup>393</sup> Ikranagara, “Nikolais yang Gilang Gemilang dan Meta Macet” dalam *Berita Buana*, 23 Oktober 1979.

<sup>394</sup> Emmanuel Subangun, “Kelestarian Alam dan Kesadaran Estetik” dalam *Kompas*, 18 Oktober 1979.

<sup>395</sup> Hasil wawancara Sal Murgiyanto dengan Anderson Sutton, 6 September 1988, di Amerika; lihat Sal Murgiyanto, “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers” dalam A dissertation submitted to the faculty of the Departement of Studies in candidacy for the degree of Doctor of Philosophy Graduade Shool of Arts and Science, New York University, 1991 (belum diterbitkan), hlm. 393.

<sup>396</sup> Umar Kayam, “Peranan Seni Tradisional dalam Modernisasi dan Integrasi di Asia Tenggara” dalam *Seni, Tradisi, Masyarakat* (Jakarta: Sinar Harapan, 1979), hlm. 36.

merangkum bahwa Sardono W. Kusumo lebih mengutamakan esensi, dan bukan pada bentuk. Menurut Hadi, bagi Kusumo dalam berkarya yang terpenting adalah mengurai apa yang dialami dalam kehidupan dan sikap dalam menghadapi kehidupan.<sup>397</sup>

Mengamati karya Sardono W. Kusumo, apa yang dikerjakannya sering tampak seperti keluar dari konteks ketika hanya dinilai sebagai kinerja estetika, tanpa mengacu pada proses kreatif dan perhatiannya pada masalah sosial-budaya. Ia selalu tertarik pada hal-hal yang esensial, dan pada kebenaran.<sup>398</sup> Oleh Seno Gumira Ajidarma, sebagian besar karya Sardono dinilainya sebagai koreografi budaya yang tidak hanya mengandalkan taktik formal estetik untuk sebuah panggung dengan sejumlah penonton.<sup>399</sup>

**5.3.c. 10 Menit dari Borobudur** adalah karya Sardono W. Kusumo yang tampil atas undangan DKJ sebagai koreografer senior dalam Pekan Koreografi Indonesia 1987. Menarik sendiri karyanya,<sup>400</sup> Kusumo mengawali karya tersebut dengan suara tembang mantra dalam agama Budha di kegelapan panggung. Saat panggung disorot cahaya secara perlahan, tampak sosok Kusumo berjubah hitam, duduk bersila dan diam. Beberapa saat kemudian ia meraih mikrofon. Mulailah ia bercerita tentang candi Borobudur dan pengalamannya berdialog dengan lingkungan candi itu, tentang agama Budha dan simbol-simbol budaya Jepang, dan pertemuan antarbudaya. Setelah itu Kusumo mulai menari dan tiba-tiba ia berubah menjadi Sang Budha yang berpenampilan seperti ‘pertapa Agung dari Asia’. Menggunakan area sempit di tengah panggung Graha Bhakti Budaya PKJ-TIM yang luas (20 x 12

<sup>397</sup> Lihat Sal Murgiyanto, “Moving Between”, hlm. 394.

<sup>398</sup> Lihat Edi Sedyawati, “Happening dalam Tempo Adagio dan Suatu Pesta buat Mata dalam *Kompas*, 22 Oktober 1979; lihat juga Sal Murgiyanto, “Moving Between”, hlm. 394

<sup>399</sup> Lihat Seno Gumira Ajidarma, “Koreografi Budaya” dalam *Kompas*, 21 September 1983.

<sup>400</sup> Menurut Kusumo, karya tersebut ditarikan sendiri olehnya karena karya itu memang hanya perlu dibawakan oleh satu orang penari, dan sang koreografer merasa bahwa penari tersebut adalah seorang penari yang sudah lama tidak menari. Kebetulan penari tersebut bernama Sardono W. Kusumo yang sama dengan sang koreografer. Diambil dari rekaman suara dalam forum diskusi usai pertunjukan Pekan Koreografi Indonesia 1987, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987, koleksi DKJ.

meter), Kusumo bergerak layaknya ksatria yang bersilat dengan berbagai jurus disertai tongkatnya.<sup>401</sup>

Di bagian tengah pertunjukan, Kusumo melepas jubah hitamnya dan hanya menggunakan celana putih minim menyerupai *kesho mawashi*.<sup>402</sup> Ia terus menari lembut, berputar, dan tegak berdiri menyerupai sikap tubuh relief di candi Borobudur. Semua gerak yang dilakukannya merupakan hasil dialognya dengan candi Borobudur, dengan diiringi nyanyian mantra Budhis. Tiba-tiba, Kusumo melemaskan tubuh dengan kedua lengan terulur ke samping, kepala menyandar di tongkat, dan ia kembali duduk sambil berucap: “Dan ketika aku sampai di puncak Borobudur....” yang kemudian diteruskan dengan ia menceritakan pengalamannya atas Borobudur. Selanjutnya, ia menengadahkan kepala dalam keheningan. Diringi seorang laki-laki yang menggumamkan mantra Budhis, disertai pula penataan lampu yang hanya berfokus padanya, karya tersebut terasa menghadirkan suasana religius. Di akhir karya, gumam mantera Budhis hilang, berganti dengan suara azan dari masjid berpadu dengan koor gerejani dari musik *African Sanctus*.<sup>403</sup> Di bagian akhir karya tersebut Kusumo bergerak bagaikan Yesus saat disalib dengan tampilan koreografi yang dinamis, permainan tempo cepat, lalu diakhiri gerak lambat yang ekspresif. Dalam posisi tubuh tersalib, Kusumo menutup pertunjukan dengan berputar di tempat, tata cahaya *fade out*, dan pertunjukan selesai.

*10 Menit dari Borobudur* tampak sebagai hasil renungan mengatasi ruang dan waktu melalui sosok Borobudur, pertemuan budaya-budaya besar di dunia, dan tidak hanya tampil sebagai wujud-wadah seni tari melalui garapan koreografi

<sup>401</sup> Saat berlatih *10 Menit dari Borobudur*, si penari melihat sebuah tongkat dan secara intuitif ia mengambil tongkat itu, dan secara spontan hadir gerak silat dengan menggunakan tongkat tersebut. Gerak silat hadir begitu saja karena sejak kecil si penari belajar silat, dan di dalam tubuhnya telah tersimpan memori gerak-gerak silat. Di sini Sardono ingin mengingatkan bahwa penari mempunyai peran besar dalam proses kreatif penciptaan sebuah karya. Kerangka besar konsep koreografik bisa dimiliki penata tari, namun dalam proses penggarapan penari turut menentukan pencarian dan hasil akhirnya. Diambil dari rekaman suara dalam forum diskusi usai pertunjukan Pekan Koreografi Indonesia 1987, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987, koleksi DKJ.

<sup>402</sup> Celana yang dikenakan pemain *Sumo* (pegulat tradisional Jepang) pada saat bertanding.

<sup>403</sup> Hasil menyaksikan rekaman gambar *10 Menit dari Borobudur*, dan mendengarkan pendapat Suka Hardjana dalam rekaman suara forum diskusi usai pertunjukan Pekan Koreografi Indonesia 1987, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987, koleksi DKJ 1987.

seperti, gerak, teknik, bentuk, ekspresi dan sebagainya, tetapi karya tersebut menghadirkan kesadaran akan hakikat kehidupan. Kusumo bukan lagi berbicara tentang agama, kepercayaan dan Tuhan saja dan ia juga tidak sedang membahas tentang kebudayaan, apalagi kesenian, melainkan sebagai kreator ia sedang melaftalkan sebuah kredo tentang alam semesta dan jagad raya tanpa tepi, yang segalanya berada dalam kenyataan Ilahi. Melalui karya *10 Menit dari Borobudur* Kusumo telah menampilkan karya tari kontemporer dan memberikan makna yang sangat berharga bagi sebuah pekan seni.<sup>404</sup>

#### **5.4. Julianti Parani (1939): *Pelesiran, Pendekar Perempuan, dan Siparnipi***

**5.4.a.** Tari *Pelesiran* adalah karya tari Julianti Parani yang digubah pada tahun 1972. Garapan koreografinya terinspirasi dari kesenian *Lenong*<sup>405</sup>, dan iringan musiknya digubah berdasarkan musik *Gambang Kromong*,<sup>406</sup> dilengkapi dengan eksplorasi gerak tari *Cokek*<sup>407</sup> Betawi dan gerak balet. Dalam proses-garap

<sup>404</sup> Lihat Efix Mulyadi, “Pekan Koreografi Indonesia, Tari Diam, Tari Pengemis” dalam *Kompas*, 15 Juni 1987; dan Suka Hardjana, “Dari Pekan Koreografi Indonesia, Sardono dan Makna Sebuah Pekan Seni” dalam *Kompas*, 28 Juni 1987. Juga pendapat para pengamat dalam rekaman suara forum diskusi usai pertunjukan ‘Pekan Koreografi Indonesia 1987’, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987, koleksi DKJ 1987.

<sup>405</sup> *Lenong* adalah sandiwarata rakyat Betawi yang mengandung unsur tari, nyanyi, lawak, pencak silat, dan cerita yang terjalin menjadi satu kesatuan. Jumlah pemainnya tidak terbatas, tergantung dari cerita yang dibawakan, bisa dimainkan semalam suntuk, dan dirungi musik *Gambang Kromong*. Terdapat dua jenis *Lenong*, *Lenong Dines*, yang berbahasa Melayu tinggi, bercerita tentang hikayat lama yang berlangsung di istana dengan tokoh raja, putri-putri, dan jin. Jenis kedua adalah *Lenong Preman*, berbahasa Betawi sehari-hari (Melayu-Betawi) dan ceritanya menggambarkan kehidupan rakyat Betawi sehari-hari, dan unsur humor yang diutamakan. Husein Wijaya (ed.), *Seni Budaya Betawi* (Jakarta: Pustaka Jaya, 1976), hlm. 76.

<sup>406</sup> *Gambang kromong* adalah sejenis orkes yang memadukan gamelan dengan alat-alat musik Cina, seperti *sukong*, *tehyan*, dan *kongahyan*. Sebutan *Gambang Kromong* diambil dari nama dua buah alat perkusi, yaitu *gambang* dan *kromong*. Bilahan *gambang* yang berjumlah 18 buah, terbuat dari kayu yang bunyinya empuk bila dipukul. *Kromong* dibuat dari perunggu atau besi, berjumlah 10 buah. Tangga nada yang digunakan dalam *Gambang Kromong* adalah tangga nada pentatonik Cina yang sering disebut *salendro Cina* atau *salendro mandalungan*. Instrumen pada *Gambang Kromong* terdiri atas *gambang*, *kromong*, *gong*, *gendang*, *suling*, *kecrek*, dan *sukong*, *tehyan*, atau *kongahyan* sebagai pembawa melodi. *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, Jilid 6 (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1989), hlm. 29.

<sup>407</sup> *Cokek* adalah tari pergaulan Betawi yang berfungsi hiburan, biasa dilakukan berpasangan dan diiringi *Gambang Kromong*. Tarian ini sering ditampilkan pada perayaan warga keturunan Cina di Jakarta dan sekitarnya, dan pada zaman dahulu perempuan penari mengenakan pakaian baju kurung dan celana hitam dengan rambut dikepang, tetapi sekarang penarinya memakai

geraknya, Parani menyadari bahwa tari Betawi (dalam hal ini tari *Cokek*) tidak mempunyai pola, ragam, dan teknik gerak yang pasti, dan terutama penari laki-laki yang tidak mempunyai pola gerak tari kecuali gerak *Silat*. Oleh sebab itu perlu dikembangkan. Caranya, Parani mengajak para penari yang mempunyai kekayaan gerak dan teknik tari yang beragam, seperti gerak dan teknik tari Jawa Surakarta, Minang, balet dan lain-lain, untuk melakukan eksplorasi bersama guna mendapatkan gerak dan teknik tari Betawi yang baru.<sup>408</sup> Kemahiran penari meloncat dan berputar yang ada dalam teknik balet dimanfaatkan Parani untuk memperluas jangkauan pencarian gerak.

Dalam menggarap gerak yang bertolak dari tari *Cokek* diiringi dengan olahan kendang dan diseling dengan irama *Gambang Kromong* yang instrumennya terdiri dari *gambang* kayu, *kromong* yang berupa *boneng 5 nada*, *kecrek*, gendang, *kempul*, gong, suling, *kongahyan*, *tehyan* dan *shukong*. Selain *Cokek*, Parani dan para penari juga mengeksplorasi gerak-gerak *Silat Betawi* yaitu *Silat Beksi* yang halus dengan berbagai *kembangan* menyerupai gerak menari, dan *Silat Pengasinan* yang penuh *jurus-jurus* untuk membela diri. Kedua *Silat* tersebut digabung dan dikombinasikan satu dengan lainnya yang tampilan sekilas geraknya tampak seperti di foto 7.

---

sarung kebaya dengan rambut disanggul. *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, Jilid 4 (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1989), hlm. 169.

<sup>408</sup> Dalam karya tari *Plesiran*, Julianti tidak memberikan ragam gerak atau pola gerak kepada penari, tetapi membiarkan mereka mencari sendiri dan ia memberikan motivasinya, kemudian secara bersama memantapkan temuan-temuan mereka. Misal, penari laki-laki dengan teknik dan geraknya sendiri (Sentot Sudiharto dan Djoko Suko Sadono yang mahir menari Jawa Surakarta) mencoba menangkap penari perempuan. Dalam pencarian gerak secara bersama ini, Julianti sangat terbantu oleh permainan kendang tokoh musik dan *Lenong* Betawi, Nasir, yang selalu siap merespons pencarian gerak bersama tersebut. Hasil wawancara dengan Julianti Parani di Jakarta, Oktober 2014 dan Djoko Suko Sadono, penari *Plesiran*, di Jakarta, Januari 2016.



Foto 7. Dok. DKJ

Dalam mengolah imaji-imaji gerak tarinya, Parani kemudian mengembangkan gerak-gerak tari dalam *Plesiran* menjadi motif-motif jenaka sehingga mengungkapkan suatu kualitas kejenakaan, suasana jenaka. Motif dan suasana jenaka di antaranya terinspirasi oleh adegan dan gerak tari dari daerah Poso, Sulawesi Tengah, yang penari laki-laki dan perempuan menari bersama di dalam sarung mengikuti irama musik. Oleh Parani adegan dan gerak tari tersebut dikombinasikan dengan gerak *Sarung Cukin*, yaitu gerakan tari Betawi yang menggunakan sarung.

Edi Sedyawati dalam tulisannya di Harian *Kompas*, 11 November 1972, berjudul “Prestasi Julian Menjadi Bumerang Berupa Tantangan” mengatakan bahwa motif-motif jenaka yang diciptakan Parani cukup beragam dengan takaran yang serba pas, tidak berlebihan. Ditambah dengan *plotting* adegan demi adegan membuat karya ini memikat dan mampu memancing tawa. Kepiawaian para penari melakukan gerakan tari jenaka dengan teknik memadai dan kemampuan membawakan peranannya, serta diiringi paduan musik *Gambang Kromong* dengan pukulan kendang yang diolah menjadi lebih dinamis, riang dan bersemangat telah mendukung keberhasilan tampilan karya tari *Plesiran*.<sup>409</sup> Karya ini bisa dikategorikan sebagai karya tari kontemporer karena Parani melakukan pencarian

---

<sup>409</sup> Pukulan kendang dilakukan oleh tokoh musik dan *Lenong* Betawi terkenal, Nasir.

gerak yang bersumber dari tari tradisional Betawi yang tak berpola, untuk kemudian dikombinasikan dengan gerak balet dan diolah menjadi karya tari baru tanpa kehilangan rasa kebetawiannya.

**5.4.b. Pendekar Perempuan** adalah karya tari lainnya yang diciptakan Julianti Parani pada tahun 1977 dan dipentaskan di PKJ-TIM selama tiga malam (30 April hingga 2 Mei), diproduksi grup Nritya Sundara. Karya tari ini berbentuk sendratari dengan meramu teknik gerak balet dan gerak tari *Topeng* Betawi berdasarkan cerita rakyat Betawi. Tema tarinya menceritakan pertarungan antara kekuatan baik dan jahat, yang dituangkan dalam penampilan pendekar perempuan dan pendekar laki-laki laknat dalam memperebutkan berbagai hal di dalam kehidupan.<sup>410</sup>

Menggambarkan kebaikan dan kejahanatan, Parani menampilkannya secara simbolis melalui warna kostum. Warna putih mewakili kebaikan yang menjadi cita-cita atau tujuan hidup manusia. Adapun kejahanatan dilambangkan dengan warna hitam, merupakan tantangan yang harus dihadapi manusia dalam menjalani kehidupan. Dalam proses-garap karya tari ini, Parani terus bereksplorasi untuk memperkaya variasi dan teknik gerak tari Betawi di antaranya dari gerak pencak silat, *Blenggo*, *Cokek*, dan *Topeng*, yang sudah mulai dilakukannya saat menggarap karya tari sebelumnya, yang juga mengambil akar tari Betawi sebagai sumber, yaitu *Plesiran* dan *Bajidoran*. Seperti diungkapkan Julianti Parani dalam wawancara di Jakarta, Sepember 2014, “Dalam karya tari *Pendekar Perempuan* ini saya merasa sudah mempunyai cukup banyak perbendaharaan gerak tari Betawi yang bertolak dari imaji-imaji gerak Betawi yang telah saya eksplor selama lebih dari lima tahun dan saya gubah menjadi temuan estetika saat itu. Meski di sana-sini masih tampak adanya kolaborasi dengan teknik balet sebagai pengayaan tampilan tarinya, tetapi bisa dikatakan saya sudah ingin meninggalkan balet dalam karya-karya tari saya yang bersumber dari seni-budaya Betawi.”

---

<sup>410</sup> Untuk pembuatan alur cerita karya tari ini, Parani dibantu Elanda Rosi, penata musik Frans Haryadi, dan penata panggung maupun lampu oleh Roedjito. Hasil wawancara dengan Julianti Parani di Jakarta, Oktober 2014.

Pernyataan Parani tersebut bertolak dari kesadaran bahwa Betawi tidak memiliki tradisi yang pasti dan hasilnya belum tentu mencapai suatu tingkatan yang berarti. Oleh sebab itu yang harus dipelihara adalah bentuk-bentuk seni tari yang memang pernah hidup di masa lampau kemudian perlu dikontemporerkan sehingga bentuk-bentuk itu bisa mempunyai arti bagi kehidupan masa kini dan bisa merupakan landasan di masa mendatang.<sup>411</sup> Pernyataan Parani tersebut diperkuat oleh wartawan budaya Harian *Merdeka*, bahwa karya Parani bisa disaksikan dan dirasakan oleh penonton sebagai karya yang berangkat dari penggalian bahan-bahan seni lama Betawi yang digarap dengan sedikit teknik gerak balet, dan menjadi karya tari baru. Dengan demikian karya *Pendekar Perempuan* bisa dikategorikan karya kontemporer baik dari ide dan konsep gagasan hingga hasil garapannya.

**5.4.c. *Siparnipi*** merupakan karya tari Julianti Parani yang ditampilkan dalam Pekan Koreografi 1987. Inspirasi kreatifnya diilhami budaya Batak melalui musik karya Marusya Nainggolan berjudul *Batak Siparnipi* (Si pemimpi) yang semula berjudul *Batak Fantasi*. Karya tari dan musik tersebut mengangkat kisah *Sigale-gale*<sup>412</sup> yang berkembang di wilayah Tapanuli Utara-Samosir, bagian daerah Batak Toba, berupa impian manusia dalam menghadapi kehidupan, manusia dalam kehidupan sehari-hari, lahir, berkarya dan juga bermimpi, dan akhir kehidupan. Dalam konsep garapan tarinya, kisah tersebut kemudian ditonjolkan pada gambaran muda-mudi yang sedang jatuh cinta dengan penuh mimpi, karena pada dasarnya manusia adalah

<sup>411</sup> Lihat Ushanto, “Pendekar Perempuan, Julianti Parani” dalam *Berita Buana* no 218, Thn ke IV, 9 Mei 1977; Usil Susilo HS, “Percakapan Dengan Julianti Parani” dalam *Berita Buana* no 18 Thn ke VII, 6 September 1977; dan wawancara dengan Julianti Parani September 2014, di Jakarta.

<sup>412</sup> Keberadaan Patung *Sigale-gale* diduga sejak 400 tahun lalu yang tercipta dari kisah di daerah Samosir. Patung kayu *Sigale-gale* dibuat sebagai upaya menyembuhkan penyakit raja yang semakin kritis akibat kematian putranya, Manggale, yang gugur di medan perang mempertahankan wilayahnya. Setelah patung selesai dibuat, para tetua adat dan dukun melakukan upacara adat yang diiringi peniupan *Sordam* (suling panjang dari bambu) untuk memanggil arwah anak sang raja agar masuk ke dalam patung tersebut. Setelah upacara dilakukan, patung diusung ke kerajaan dengan diiringi *Gondang Sabangunan* (alat musik gendang dan gong dalam adat Batak). Melihat patung yang menyerupai anaknya, raja langsung sembuh dan kembali memimpin kerajaan karena merasa anaknya masih hidup dan berada di dekatnya. Lihat Indoparsada.blog.com/2011/10/06/legenda-sigale-gale/, diunduh 20 April 2016.

pemimpi, dan ekspresi Siparnipi dihadirkan. Adapun garapan gerak tari *Siparnipi* menggunakan teknik balet yang dilapis dengan gerak dan rasa *Tor-tor*<sup>413</sup> sehingga gerak *Tor-tor* dalam karya tari tersebut menjadi lebih dinamis dan bervariasi. Di antaranya adalah gerakan tangan *Tor-tor* dengan irama lebih cepat, disertai gerakan kaki berjinjit kecil melompat di tempat, juga melompat ke depan, belakang dan samping kiri-kanan yang tekniknya dieksplorasi dari teknik balet. Komposisi musiknya dipenuhi melodi lagu Batak namun juga dinamis dengan artikulasi bunyi harmoni, kontras antara gerak dan musik untuk mengungkap sketsa-sketsa kehidupan yang dimulai dengan introduksi, masuk ke alam hidup, kemudian bermimpi, dan selanjutnya kembali ke alam nyata. Komposisi musik tersebut disuguhkan dengan alat musik Barat yaitu piano, *cello* dan *flute* yang saling merespons dengan alat musik tradisional Batak yakni *taganing sulim garantung* (gendang Batak).<sup>414</sup> Keseluruhan penampilan *Siparnipi*, baik garapan gerak, olahan musik, kostum penari yang mengenakan *tight* dan *leotard* hitam dan dibalut *ulus*, serta tampilnya *Sigale-gale* yang berjalan di atas kabut putih, berhasil menghadirkan suasana Batak yang kental.<sup>415</sup>

Ketiga karya tari Julianti Parani, *Plesiran*, *Pendekar Perempuan* dan *Siparnipi*, jelas merupakan karya tari kontemporer Indonesia pada zamannya, pada masa karya tersebut dipertunjukkan. Karya tersebut menggunakan karya tradisional sebagai titik tolak untuk kemudian diolah dengan memasukkan unsur balet. Pada masa itu karya Parani oleh para pemerhati langsung disetujui sebagai pembaruan karena meloncat dari paradigma tradisional. Unsur balet dan para penari yang menguasai berbagai teknik tari dari berbagai genre menjadikan *Plesiran* dan *Pendekar Perempuan* sebagai suguhan yang kebetawiannya masih ada namun tidak terasa usang karena disentuh dengan pendekatan baru. Demikian pula dengan

<sup>413</sup> *Tor-tor* adalah tari tradisional suku bangsa Batak, Sumatera Utara, yang berlatar belakang adat dengan tujuan untuk menghormati arwah para dewa dan leluhur, dan diduga sudah ada sejak zaman Indonesia Hindu. Tarian ini diringi *Gondang Sebangunan*. *Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 16* (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1991), hlm. 403.

<sup>414</sup> Wawancara dengan Marusya Nainggolan di Jakarta, 04 Februari 2016.

<sup>415</sup> Hasil menyaksikan rekaman gambar pertunjukan *Siparnipi* tahun 1987 di PKJ-TIM, dokumentasi DKJ; lihat juga Sardono W. Kusumo, “Gegap yang Tua, Gempita yang Muda” dalam *Tempo*, 20 Juni 1987.

*Siparnipi* yang Tor-tor-nya diintervensi oleh gerak balet dan musik tradisionalnya disusupi piano dan *cello* dan *flute*. Meskipun demikian, kebatakannya masih tetap hadir dalam karya itu yang berkelindan dengan unsur-unsur Barat.

Pembaruan yang dilakukan oleh Parani pada karya-karya lama tersebut mengantarkan yang tradisional ke ranah kebaruan yang pada masa itu pembaruan karya seni marak diciptakan oleh para seniman, khususnya di Taman Ismail Marzuki. Atmosfer kekinian pada masa itu berkembang subur, menghadirkan karya-karya kontemporer silih berganti. Di antara itu adalah ketiga karya Parani tersebut.

### **5.5. I Wayan Diya (1937-2007): *Jelantik Bogol***

Dalam menggarap karya tarinya, I Wayan Diya selalu tetap berangkat dari latar belakang budayanya yaitu Bali. Meski begitu, menurut pengamat tari Edi Sedyawati, Diya mampu menghasilkan karya sesuai kondisi artistik di lingkungan karya tersebut ditampilkan, yakni di PKJ-TIM. Ia sadar di area pentas PKJ-TIM ada pemisah fisik antara penonton dengan tontonan, bukan seperti tontonan tradisional Bali di mana penonton dan tontonan terasa menyatu. Selain itu, meskipun tidak ada garapannya yang menyimpang dari sikap dasar tari Bali, namun Diya tetap menyerap penggunaan unsur-unsur non-Bali yang diperolehnya dari bekerja sama dengan seniman-seniman berbagai etnik dan penjelajahannya ke berbagai tempat di Indonesia. Semua yang non-Bali tersebut diolahnya dengan unsur-unsur Bali. Unsur besar dalam seni pertunjukan tradisional Bali, yang semula terkotak-kotak

dalam jenis-jenis pementasan yang berbeda-beda seperti *Topeng*<sup>416</sup>, *Gambuh*<sup>417</sup>, *Arja*<sup>418</sup>, *Baris*<sup>419</sup> dan lain-lain, digarap menjadi satu kesatuan yang utuh. Ini sekaligus menghadirkan bentuk, gerak dan penerapannya yang tidak biasa dalam tari Bali.<sup>420</sup>

Ketidakbiasaan inilah yang menjadi penanda adanya pembaruan dalam karya Diya. Meskipun ia tetap memunculkan Bali yang kental, namun anasir-anasir lain di luar Bali dimasukkannya sebagai suatu bumbu yang menyatu dengan bumbu lainnya hingga menghadirkan rasa yang tidak semata-mata Bali. Dalam konteks waktu (1973), ini adalah kontemporer. Diya adalah bagian dari para pencipta yang ketika itu menggebu dengan penciptaan-penciptaan baru sebagai tren pada masa itu.

<sup>416</sup> Tari *Topeng* di Bali umumnya menceritakan kisah historis yang berdasarkan sejarah Jawa dan Bali yang disebut Babad Bali. Tarian ini tidak memakai dialog karena seluruh wajah penarinya tertutup topeng. Isi cerita dan komentar adegan-adegannya yang menghadirkan aspek dramatis pertunjukan *Topeng* disuarakan oleh dua punakawan, *Penasar* dan *Kartala*. Kedua punakawan tersebut mengenakan topeng setengah yang terbuka di bagian mulutnya, atau tidak bertopeng sama sekali. Terdapat 15 tokoh dalam tari *Topeng* yang kemudian dikenal dengan nama *Topeng Pajegan* dan diperankan oleh satu penari yang dimulai dari tokoh berkarakter keras, kemudian tua renta dan terakhir berkarakter halus dengan tampilan topengnya yang tampan. Seluruh pergantian topeng dilakukan tanpa penari berganti kostum. Musik pengiring tari *Topeng* adalah gamelan *barungan* Bali. *Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 16*, hlm. 403.

<sup>417</sup> *Gambuh* adalah drama tari Bali tertua yang mengandung unsur teater, dengan corak seni keraton tetapi juga berkembang di luar keraton. Drama tari ini kaya gerak-gerak tari sehingga dianggap sebagai sumber segala jenis tari Bali. Selain melakonkan cerita *Panji*, *Gambuh* juga melakonkan cerita *Damarwulan* dan *Ranggalawe*. Musik pengiring *Gambuh* disebut *gambelan* (gamelan) *Pegambuhan* berlaras *pelog saih pitu*, dan dianggap sebagai sumber beberapa gamelan Bali. Di tengah perangkat gamelan duduk *juru tandak*, penyanyi tunggal laki-laki, yang menggarisbawahi dramatisasi *Gambuh*. Bahasa yang digunakan Kawi (Jawa Kuno), kecuali peran *Turas*, *Panasar* dan *Condong* yang menggunakan bahasa Bali halus, madya, ataupun kasar. I Made Bandem & Fredrik Eugene de Boer, *Kaja and Kelod, Balinese Dance in Transition* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1981), hlm. 29–47.

<sup>418</sup> *Arja* merupakan seni teater rakyat Bali yang dialognya ditembangkan dengan *macapat*. Lakon Arja adalah cerita *Panji*, selain itu juga menampilkan cerita rakyat lainnya seperti *Badasura*, *Jayaprana*, dan *Cupak Grantang*. Musik pengiringnya dengan gamelan *Gaguntangan* yang terdiri dari gong atau gamelan dan gender bambu yang disebut *tingklik*, tetapi melodinya didominasi oleh suling kecil, sehingga terdengar merdu dan lirih. Beryl de Zoete & Walter Spies, *Dance and Drama in Bali* (Hongkong: Periplus Edition, 2002), hlm. 196–210; dan *Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 1* (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1988), hlm. 248.

<sup>419</sup> *Baris* merupakan tari kepahlawanan yang menggambarkan kesatria besar. Tari yang dilakukan oleh penari laki-laki segala usia ini melukiskan keberanian dan kedigdayaan melalui gerakan yang tegas, mengentak dan bertenaga. *Baris* diiringi gamelan bernada delapan yang disebut *gilak*. Edi Sedyawati, “Seni Pertunjukan” dalam *Indonesian Heritage 8* (Jakarta: Buku Antar Bangsa untuk Grolier International, Inc, 2002), hlm. 78.

<sup>420</sup> Lihat Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, Seri Esni No. 4 (Jakarta: Sinar Harapan, 1981), hlm. 48–50.

Diya, yang sangat paham seni tari Bali, berada pada lingkungan seniman-seniman yang juga sangat ahli pada bidangnya masing-masing. Di sinilah visi kreatif terbentuk untuk tidak semata-mata menjaga tradisi, tetapi juga melakukan eksperimen untuk memunculkan kebaruan melalui eksplorasi berbagai kemungkinan.

**Jelantik Bogol**, diproduksi Rasa Dhvani, lakon ceritanya adalah cerita historis Bali yang lazim dipakai dalam pementasan drama tari *Topeng*, dan penarinya juga menggunakan topeng. Hal menonjol dari penggarapan karya tersebut adalah Diya melakukan eksperimen lebih banyak dalam menyusun musik pengiringnya. Ia melakukan penggabungan alat musik yang tidak lazim dilakukan di Bali, yaitu antara alat-alat musik *Gong Kebyar*<sup>421</sup> dengan gamelan *Luwang*, gending *Pleganjuran*, tambur baris Cina, dan *tektekan*.<sup>422</sup> Gerak tarinya berasal dari sikap dasar dan teknik tari Bali yang dikolaborasi dengan gerak-gerak non-Bali seperti gerak tari Jawa, Melayu dan Minang, yang prosesnya dilakukan melalui improvisasi dan eksplorasi gerak.

### 5.6. Wiwiek Sipala (1953): *Akkarena* dan *Ironi*

**5.6.a. Akkarena** adalah karya Wiwiek Sipala, satu-satunya perempuan koreografer dan termuda yang tampil dalam Festival Penata Tari Muda I pada tahun 1978. Karya Tari tersebut bertolak dari tari tradisional *Pakarena*<sup>423</sup> dan permainan rakyat

<sup>421</sup> *Gong Kebyar* dilihat dari segi fisik adalah satu ansambel (*barungan*) gamelan Bali yang sebagian besar *tungguhan*-nya berjenis perkusi, dibuat dari perunggu dan menggunakan laras *pelog* lima nada. Dilihat dari segi musicalnya, *Gong Kebyar* adalah salah satu teknik permainan *tungguhan* yang dipukul dalam waktu bersamaan sehingga terkesan “byar”. Lihat Pande Made Sukerta, *Gong Kebyar Buleleng: Perubahan dan Keberlanjutan Tradisi Gong Kebyar* (Surakarta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press Surakarta, 2009), hlm. 27–30.

<sup>422</sup> Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*, hlm. 48–50; lihat juga Program Acara Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki Juli 1973; dan Wa Ode Siti Marwiyah Sipala, “I Wayan Diya (1937-) Tokoh Seni Pertunjukan Bali (Sebuah Biografi)”, Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat Sarjana S-2, Program Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta 2006.

<sup>423</sup> Tari *Pakarena* adalah tari tradisional Bugis-Makassar yang konon diperkenalkan di keraton oleh para bidadari yang turun ke bumi untuk mengajari para perempuan mengenai seni kewanitaan seperti menenun dan berhias. Tari ini diiringi alat musik dua gendang, suling bambu (*puwi-puwi*), *sia-sia* dan gong kecil. Istilah *Pakarena* juga digunakan untuk menunjukkan sebuah lagu yang dibawakan penari. Lihat *Ensiklopedi Nasional Indonesia Jilid 12* (Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka, 1991), hlm. 37; dan Edi Sedyawati, “Seni Pertunjukan”, hlm. 87.

*Paraga*<sup>424</sup> Sulawesi Selatan (Bugis-Makassar), yang sangat dikenal di daerahnya, dan diproduksi oleh Departemen Tari, Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ), tempat Sipala menempuh pendidikan.

Keinginan Sipala menggarap karya berdasarkan tari tradisional *Pakarena* dan permainan tradisional *Paraga*, termotivasi oleh kemampuan dan keseriusan dosennya yang juga penata tari senior, Retno Maruti (lahir 1948), dalam menggarap karya-karyanya yang bertolak dari seni pertunjukan tradisional Jawa Surakarta *Langendriyan*, *Bedaya* dan *Beksan Putra Alus (alus)* maupun *Beksan Putra Gagah (gagahan)* menjadi garapan Jawa baru yang mengesankan. Motivasi itu muncul melalui pengamatan maupun keterlibatannya sebagai penari dalam beberapa karya Maruti. Hal yang terjadi pada Sipala ini sesuai dengan konsep stimuli dari Jacqueline M. Smith-Autard bahwa melalui pendengaran (audio), penglihatan (visual), impresi pada pikiran dan atau gagasan, sentuhan, dan kinetika, telah membangkitkan pikiran dan semangat Sipala untuk beraktivitas menggarap karya berdasarkan bahan-bahan yang ada dalam tradisi Bugis-Makassar.<sup>425</sup>

Dari sudut garapan gerak, Sipala mencoba kembali ke bahan-bahan tari Bugis-Makassar, mencari dan membongkar, terutama dari gerak *Pakarena* selain juga gerak *Paraga* yang belum sungguh-sungguh didalamnya. Usaha itu dilakukannya antara lain dengan mendalami gerak tari *Pakarena* melalui gurunya di Makassar yaitu Daeng Manda (lahir 1939), dan Munasiah Nadjamuddin (lahir 1941). Selanjutnya gerak-gerak *Pakarena* yang telah didalamnya diolah oleh Sipala dengan menghadirkan variasi dalam komposisid dan mencari kemungkinan baru melalui tubuh para penari yang justru bukan penari *Pakarena* dan *Paraga*. Saat pencarian itu, ia merasa menemukan proses pemaknaan tubuh dalam gerak penari non-Makassar, yang dirancang melalui pernapasan, dan berupaya keluar dari gerak-

---

<sup>424</sup> *Paraga* merupakan perpaduan unsur permainan, olahraga, dan kesenian tradisional Bugis. *Paraga* dimainkan berkelompok, menggunakan bola dari rotan yang dipantul-pantulkan dengan kaki, tangan, dan juga kepala. *Paraga* tidak dipertandingkan, dan dalam permainan diiringi gendang, gong dan *calong-calong* yaitu alat musik yang terbuat dari bambu dan memainkannya dengan cara dipukul menggunakan potongan kayu. Hasil wawancara dengan Wiwiek Sipala, 10 Februari 2016.

<sup>425</sup> Lihat Jacqueline M. Smith-Autard, *Dance Composition, A Practical Guide to Creative Success in Dance Making* (London: Methuen Drama A&C Black, 2010), hlm. 29–32.

gerak dengan pembatasan hitungan maupun ruang gerak melingkar yang biasa terdapat dalam tari tradisional Makassar. Pembaruan dalam karya *Akkarena* lainnya adalah belum pernah ada garapan karya tari Makassar yang menggabungkan penari perempuan dan laki-laki.<sup>426</sup>

Dalam diskusi tari yang dilangsungkan sehari sesudah pementasan, disinggung tentang pengaruh lingkungan yang tampak pada karya Wiwiek Sipala. Jika pada I Wayan Dibia lingkungan Bali sedikit-banyak mengungkung kreativitasnya karena adanya ikatan adat yang ketat, Sipala terhindarkan dari masalah tersebut karena dia berada di Jakarta dan berkarya di lingkungan LPKJ yang sangat terbuka dalam olah gagasan dan penciptaan. Seandainya ia melakukan itu di tempat asalnya, belum tentu karyanya akan diterima.<sup>427</sup> Dugaan para pengamat tersebut terbukti, ketika Sipala diundang oleh Dewan Kesenian Makassar untuk mementaskan *Akkarena* di sana terjadi perdebatan dan perbedaan pendapat tentang kebaruan yang dilakukan Sipala. Sebagian seniman senior di Makassar mengkritisinya telah menyalahi pola tradisi yang ada di Makassar, namun sebagian lagi memuji dan mendorongnya untuk terus berkarya dan melakukan inovasi. Hal menarik dari peristiwa tersebut, kreativitas Sipala telah mendorong para koreografer muda Makassar untuk mencoba melakukan pembaruan.<sup>428</sup>

*Akkarena* adalah karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi. Dua hal yang membuat *Akkarena* berbeda dengan *Pakarena* adalah Sipala membongkar sebagian pola tari tradisional tersebut dan menggunakan penari-penari non-

<sup>426</sup> Menggabungkan penari laki-laki dan perempuan dalam *Akkarena* dilakukan Sipala karena saat itu ia sangat terkesan dengan tari-tarian daerah lain di Indonesia yang mempunyai tarian laki-laki, dan ia memilih *Paraga* sebagai sumber garapan karena permainan tersebut mempunyai banyak kemungkinan untuk digarap sebagai gerak tari. Hasil wawancara dengan Wiwiek Sipala, 10 Februari 2016.

<sup>427</sup> Lihat *Berita Buana*, “Wawancara dengan Sal Murgiyanto: Festival Penata Tari Muda Memperkenalkan Kecenderungan Baru, Jakarta: 13 Desember 1978. Dalam wawancara dengan Wiwiek Sipala di Jakarta, 10 Februari 2016, ia mengatakan bahwa saat kuliah di LPKJ (sekarang IKJ), ia mempunyai banyak kesempatan untuk berdialog dengan tokoh-tokoh tari seperti Juliani Parani, Farida Oetoyo, I Wayan Diya, dan tokoh-tokoh nontari antara lain Frans Haryadi, Soemaryo L.E., Suka Hardjana, Slamet Abdul Syukur dalam penggarapan musiknya, dan Roedjito untuk penataan lampu. Kesempatan mengikuti kuliah multidisiplin di LPKJ telah membuat Sipala memiliki pemahaman yang luas tentang unsur-unsur kesenian, yang bisa mendukung proses penggarapan tari.

<sup>428</sup> Hasil wawancara dengan Wiwiek Sipala di Jakarta, Maret 2014.

Makassar yang tidak mengakrabi *Pakarena*. Apa yang dilakukan Sipala tentu saja menelurkan produk baru. Kondisi yang mendorong Sipala keluar dari tradisi adalah karena lingkungannya di kampus LPKJ, yang hanya sepelemparan batu dari Taman Ismail Marzuki, pada masa itu gencar menciptakan karya-karya baru yang bertolak dari karya tradisional. Semangat pembaruan pun menggelayuti jiwa Sipala, selaras dengan tren yang melanda lingkungan keseniannya di Jakarta. Mengacu pada pengertian kontemporer yang dilansir Fuad Hasan, bahwa seni kontemporer adalah seni yang menggambarkan *zeitgeist* atau jiwa waktu masa kini (saat karya itu dipentaskan), jelaslah *Akkarena* adalah karya kontemporer yang dijiwai oleh gelegak penciptaan karya baru yang melanda semangat para seniman waktu itu.

**5.6.b. *Ironi*** adalah karya kontemporer Wiwiek Sipala lainnya yang tampil di Pekan Koreografi Indonesia tahun 1987. Inspirasinya tentang kemanusiaan yang dituliskan berbentuk puisi:

*Tersurat lakon-lakon mutakhir  
Tersirat suar-suар ambisi  
Tersurat keakuan diri  
Tersirat kidung-kidung perdamaian*

Mengungkapkan tema kemanusiaan dan kehidupan, Sipala menggarap *Ironi* tidak bertolak dari tari tradisional etnik tertentu, dan menarikkan karyanya dengan dibantu dua penari laki-laki. Semua penari di karya tersebut menggunakan kostum berwarna putih sebagai gambaran hati yang bersih penuh harapan sebagaimana yang digambarkan dalam foto 8.



Foto 8. Dok. *Kompas* 1987.

Musik digarap dengan menghadirkan suasana teatral, melalui lengkingan terompet yang memekakkan telinga dipadu dengan tiupan trombon yang tidak mengacu pada harmoni tertentu sehingga kadang terdengar tumpang tindih. Juga dentang timpani dan suara anak-anak yang dihadirkan dan terdengar seperti koor sekaligus jeritan, menambah suasana gemuruh.

Dalam garapan koreografinya, Sipala mengolah komposisi ruang dengan penuh variasi, di antaranya loncatan tinggi para penari, menyebar dan bersatunya para penari, maupun penempatan pemain timpani dan anak-anak yang masuk ke area pentas. Anak-anak adalah pemilik masa depan dengan berbagai kemungkinan dan asa. Pada akhir pertunjukan, piring kertas berwarna putih berterbangan dari segala penjuru ruang ke area pentas dan ke tempat penonton, mencerminkan luapan gagasan dengan kemungkinan tak terhingga. Penutup pertunjukan tersebut mampu mengesankan para pengamat dan penonton. *Ironi* membuat penonton terhenyak karena mengungkap tema kemanusiaan, kehidupan, dengan konsep musik deformatif yang cemerlang, penggarapan ruang dengan perhitungan cermat, dan akhir pertunjukan yang mengejutkan.<sup>429</sup>

---

<sup>429</sup> Efix Mulyadi, "Pekan Koreografi Indonesia Tari Diam, Tari Pengemis" dalam *Kompas*, 15 Juni 1987. Bersamaan dengan tulisan Efix di halaman 6, foto pertunjukan *Ironi* dimuat di *headline* itu. Lihat juga Sardono W. Kusumo, "Gegap yang Tua Gempita yang Muda" dalam *Tempo*, 20 Juni 1987. Suka Hardjana selaku pengamat dalam forum diskusi Pekan Koreografi Indonesia, 14 Juni 1987 menganggap Sipala sebagai koreografer dan solois berbakat. Ide dan konsep garapan *Ironi*

*Ironi* adalah buah dari pembelajaran Sipala di Departemen Tari Universitas New York, Amerika Serikat, 1981–1983, melalui beasiswa dari The Asian Cultural Council. Di sana Sipala antara lain mempelajari teknik tari modern dan langsung bersentuhan dengan estetika seni tari Amerika di studio-studio para tokoh seni tari modern dan atau kontemporer seperti Martha Graham, Alwin Nikolais, Murry Louis. Hal terpenting yang bisa dipetik dari pengalamannya belajar di Amerika adalah kesadarannya dalam menggarap karya dengan memadukan teknik tari modern Amerika untuk kemudian dieksplorasi dengan teknik tari tradisional yang dipelajarinya di Sulawesi Selatan maupun teknik tari tradisional etnik lainnya di LPKJ. Melalui pengalaman mengamati dan mempelajari proses penciptaan karya dengan pendekatan koreografi Barat, ia semakin menyadari kekayaan seni budaya Indonesia yang di dalamnya memuat berbagai aspek seperti kesejarahan, nilai-nilai filosofis dan estetika, bentuk-bentuk maupun simbol-simbol. Pada tahun 1983, saat belajar di Amerika, Sipala menggarap karya *Image II* dan karya tersebut ditampilkan di *American Dance Festival*, sebuah ajang penampilan karya yang berwibawa di sana. *Image II* mendapat perhatian dari para pengamat tari Amerika karena Sipala membuat garapan baru yang bertolak dari tari tradisional Sulawesi Selatan, *Pakarena*, yang konsepnya dicerahi oleh karya kolaborasi koreografer modern Amerika, Merce Cunningham dan komponis garda depan Amerika John Cage (1912–1992). Dalam konsep tari *Pakarena* maupun karya Cunningham dan Cage terdapat persamaan yaitu tari berkaitan dengan musik yang bisa menyatu dalam ruang dan waktu yang sama, namun keduanya tetap mempunyai kebebasan masing-masing.

Dengan bekal pengetahuan dan praktek di Amerika itu, Sipala menciptakan *Ironi*. Karya ini oleh para pengamat dikategorikan sebagai kontemporer, sebagaimana dinyatakan oleh Butterworth dan Wildschut bahwa koreografi kontemporer memberikan perhatian kepada penciptaan karya tari melalui ranah

---

sangat bagus dan konsep garapannya yang deformatif merupakan konsep yang cemerlang. Hasil menyaksikan rekaman gambar pertunjukan *Ironi* tahun 1987 di PKJ-TIM, dan hasil mendengarkan rekaman suara dalam forum diskusi usai pertunjukan Pekan Koreografi Indonesia 1987, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987, dokumentasi DKJ 1987.

aplikasi yang luas ditilik dari perspektif penonton (termasuk pengamat) dan si seniman, dan dipentaskan dalam komunitas yang bisa menerima dan lingkungan yang bisa berbagi. Aplikasi yang luas tersebut termasuk tata pentas, musik, kostum dan unsur-unsur lain.

Dengan bekal pengetahuan dan praktek di Amerika itu, Sipala menciptakan *Ironi*. Karya ini oleh para pengamat dikategorikan sebagai kontemporer, sebagaimana dinyatakan oleh Butterworth dan Wildschut bahwa koreografi kontemporer memberikan perhatian kepada penciptaan karya tari melalui ranah aplikasi yang luas ditilik dari perspektif penonton (termasuk pengamat) dan si seniman, dan dipentaskan dalam komunitas yang bisa menerima dan lingkungan yang bisa berbagi. Aplikasi yang luas tersebut termasuk tata pentas, musik, kostum dan unsur-unsur lain.

### **5.7. Endo Suanda (1947): *Klana Tunjungseta***

Endo Suanda menggarap lakon *Klana Tunjungseta* untuk tampil dalam Festival Penata Tari Muda I-1978. Ia berangkat dari pengamatannya atas tontonan rakyat di Jawa dan Bali, khususnya Jawa Barat. Kemampuan Suanda menghayati secara mendalam dan menjelajahi musik tradisional Jawa dan Bali, khususnya Jawa Barat, maupun keterampilannya membuat topeng, ia tumpahkan dalam garapan pentasnya tersebut. Lakon karya ini menceritakan pasangan yang sangat berbahagia, Panji dan Angreni, namun tidak mendapat restu dari orangtua karena Panji harus menikah dengan Sekartaji, saudara sepupunya sendiri. Angreni yang yakin Panji akan menepati janji sehidup semati, memilih bunuh diri.<sup>430</sup>

Dalam mewujudkan lakon tersebut, Suanda membuat tiga buah Topeng *Badawang*,<sup>431</sup> semacam *Ondel-onde*, yang sangat besar untuk transformasi wujud tokoh-tokoh Panji, Sekar Taji dan atau Angreniswara, dan Klana seperti terlihat di

<sup>430</sup> Endo Suanda, “Klana Tunjungseta” dalam *Festival Penata Tari Muda 1978* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1978).

<sup>431</sup> Ketiga ragam topeng *Badawang* yang digarap Suanda yaitu dua ragam dari Cirebon dan satu ragam dari Rancaekek. Lihat Cornelia J. Benny, “Berfestival di TIM” dalam *Pikiran Rakyat*, 20 Januari 1979.

foto ini. Adapun tatanan gerak tarinya diolah sengaja tidak rapi (cenderung “urakan”), dibiarkan berkesan seperti halnya tontonan rakyat, dengan mengambil suasana dari pertunjukan *Sintren*, *Tarawangan*, *Topeng* Cirebon, arak-arakan *Barongsay*, dan *Ronggeng Gunung* yang terasa hadir dalam beberapa bagian pertunjukan.



Foto 9. Dok. DKJ

Dalam proses penggarapannya, Suanda hanya memberikan kerangka konsep gerak kepada para penarinya. Penjelajahan Suanda pada musik tradisional Jawa Barat melahirkan beberapa warna dan ragam musik baru. Alat musik yang digunakan antara lain biola (bukan rebab), bonang, kendang, ketipung, angklung, seruling, kodok-kodokan, sempritan, dan kaleng yang diberi benang dan ditarik agar menghasilkan bunyi tertentu. Selain itu Suanda mengolah ruang dengan penjelajahan yang luas, seperti, penari memanjat tangga di tribun samping sambil memukul gong yang digantung di tembok ruang pertunjukan (Teater Arena). *Topeng Badawang* dan boneka berbentuk binatang jadi-jadian bergerak dinamis diringi musik meriah, kostum warna-warni, dan gerak-gerak lucu yang kadang

terkesan tanpa aturan sehingga menghadirkan suasana gegap-gempita dan menarik perhatian penonton.<sup>432</sup>

Muncul kemudian pertanyaan dari para pengamat tari dan teater yang merupakan tokoh-tokoh berpengalaman seperti Farida Oetoyo (Jakarta), Julianti Parani (Jakarta), Mursal Ensten (Sumatera Barat) maupun penonton, apakah karya Endo tersebut bisa disebut sebagai karya tari? Ada yang menyangsikan, tetapi tak sedikit yang mengaguminya sebagai tontonan yang bisa dinikmati. D. Djajakusuma, tokoh teater tradisional, menilai, “Inilah tontonan yang berhasil mengolah kekayaan seni tradisional dalam bentuknya yang baru.”<sup>433</sup> Dalam kenyataannya, tari tradisional di Indonesia sebagai tontonan bisa berupa tontonan tari murni yang titik beratnya pada olahan gerak, namun ada juga tontonan tari dengan unsur-unsur lain seperti seni teater dan seni rupa mengambil porsi yang besar

Di sinilah pembaruan radikal itu terjadi, sehingga saat itu orang mempertanyakan karya ini seni tari atau teater. Bagi Wagner,<sup>434</sup> ini disebut *exogenous*, yakni pembaruan yang tidak mengacu pada konvensi. Suanda menempuh jalan ini, meminggirkan konvensi seni tari, sekaligus ia juga tidak taat pada konvensi seni teater. Jadilah karyanya sebuah tontonan yang tak bisa dikategorikan tari atau teater.

Berdasarkan sumbernya, pembaruan karya tari dibagi tiga. 1). Karya baru yang masih mengikuti pola karya lama, atau disebut pengembangan kreatif dari

<sup>432</sup> Efix Mulyadi, “Pekan Koreografi Indonesia”, dan Cornelia J. Benny, “Berfestival di TIM”.

<sup>433</sup> Bagi Suanda tidak masalah karyanya digolongkan sebagai tontonan tari atau teater dan atau keduanya yang dikenal sebagai teater total. Sesungguhnya, tradisi teater total terdapat dalam banyak pertunjukan tari tradisional atau tontonan rakyat di Indonesia. Di Amerika pada tahun 1970-an muncul kecenderungan yang kuat seni tari membuka diri untuk menerima kolaborasi dengan unsur-unsur seni lainnya, seperti dengan musik, seni suara, seni rupa, bahkan puisi. Lihat Sal Murgiyanto, “Festival Penata Tari Muda” dalam *Tempo* 30 Desember 1978; dan *Berita Buana*, “Wawancara dengan Sal Murgiyanto”.

<sup>434</sup> Roy Wagner dalam bukunya *The Invention of Culture* (Chicago: University of Chicago Press, 1981), hlm.15 menjelaskan bahwa inovasi dapat dilakukan dengan dua orientasi yaitu pertama, mengacu pada konvensi yang berlaku (*indigenous*). Kedua, perubahan yang berorientasi hal-hal yang berlaku di luar tradisi (*exogenous*) dan hasilnya sering tidak senada dengan konvensi yang berlaku dalam tradisi. Lihat juga Sal Murgiyanto, *Tradisi dan Inovasi, Beberapa Masalah Tari di Indonesia* (Jakarta: Wedatama Widya Sastra, 2004), hlm.3.

tradisi. 2). Karya baru yang masih mengikuti sebagian pola karya lama. 3). Karya baru yang sama sekali tidak mengikuti pola karya lama karena karya lama hanya digunakan sebagai pencetus gagasan yang hasilnya adalah karya baru yang sumbernya samar-samar. Kelompok kedua dan ketiga sering disebut sebagai karya kontemporer setelah melalui berbagai bahasan untuk memenuhi syarat kelayakannya. Suanda, setidaknya menurut D. Djajakusuma, menghadirkan *Klana Tunjungseta* pada kelompok ketiga: kontemporer yang sumber penyajiannya samar-samar.

### **5.8. Agus Tasman (1936), Suprapto Suryodarmo (1945), Hajar Satoto (1951–2013), Rahayu Supanggah (1949): *Wayang Budha Sutasoma***

Kolaborasi antara Agus Tasman sebagai penata tari, Rahayu Supanggah sebagai penata musik, perupa Hajar Satoto pengolah wayang kulit dalam ukuran besar, dan Suprapto Suryodarmo sebagai pengagas, melahirkan karya berjudul *Wayang Budha Sutasoma*.

Suprapto Suryodarmo, penemu ide *Wayang Budha*, adalah seorang yang menjalani ajaran Budha yang tak sepenuhnya menguasai tari tradisional namun berhasrat besar mengakrabi gerak. Ia menanggapi alam sekitar dengan gerak dan ingin menyalurkan apa yang bergolak di batinnya juga dengan medium gerak. Kemudian ia mengajak dan merangsang teman-temannya untuk bersama mewujudkan sebuah tontonan sebagai ajang samadi melalui gerak.

Unsur audio dan visual yang dipadukan dalam *Wayang Budha Sutasoma* terdiri dari wayang kulit, kelir, obor, gerak tubuh penari, suara mantra Budha, tembang, suara bentakan, serta karawitan. Gerakan tubuh penari ternyata tidak menjadi bagian utama dari pertunjukan tersebut. Muncul permainan bayangan dari cahaya obor yang menampakkan penari bergerak menggeliat serta wayang kulit seukuran tubuh manusia. Cahaya obor yang mengobat-abit di bentangan layar putih itu menimbulkan deformasi wujud. Pemandangan itu ditimpali olahan karawitan

yang dinamis, kuat, membombardir perubahan-perubahan wujud di layar putih.<sup>435</sup> Di antara itu pula merasuk suara dalang yang sesekali disisipi suara bentakan dari pengrawit dan mantra pendeta Budha. Tak pelak, semua itu memberikan kebaruan yang radikal dalam genre wayang.

Di dalam pertunjukan *Wayang Budha Sutasoma*, para penari bergerak menari dengan gerakan hasil eksplorasi dan penggarapan baru, sedangkan Suryodarmo mengaku melakukan samadi dengan gerak di area pentas. Gerakannya kadang tampak seperti gerak keseharian, kadang seperti silat, kadang juga seperti gerak tari. Semuanya dilakukan dalam konteks kebatinan.

Aspek musik dan seni rupa dalam *Wayang Budha Sutasoma* terasa sangat menonjol. Ketika diskusi diadakan sesudah pementasan, muncul pertanyaan sejauh mana unsur-unsur lain dengan porsi yang menonjol boleh hadir dalam sebuah karya tari sehingga bisa menenggelamkan karya tersebut. Contoh yang terjadi pada pertunjukan *Wayang Budha Sutasoma* ini ditengarai sebagai kecenderungan penciptaan pembaruan yang dilakukan para seniman muda tari, musik maupun seni rupa di Surakarta yang tampaknya didorong dan didukung oleh adanya wadah kesenian Sasonomulyo di bawah pimpinan Gendhon Humardani<sup>436</sup> yang memotivasi para seniman muda di Surakarta untuk menjaga sekaligus melakukan inovasi bahkan invensi yang bertolak dari karya-karya tradisional. Selain itu pengaruh Sardono W. Kusumo dalam proses penggarapan karya-karya pembaruannya maupun pementasan *Samgita Pancasona* di Surakarta tahun 1971 telah memacu para seniman muda untuk melakukan hal serupa, inovasi.<sup>437</sup>

Dalam *Wayang Budha Sutasoma* unsur musiknya dominan, unsur seni rupa menonjol dan unsur teatriskal yang kuat semakin mengurangi peran penataan tari

<sup>435</sup> Lihat Efix Mulyadi, “Catatan Festival Penata Tari Muda I” dalam *Kompas*, 18 Desember 1978.

<sup>436</sup> Sasonomulyo adalah suatu bangunan kuno di Surakarta yang digunakan untuk kegiatan olah seni berupa penggalian, penggarapan-penggarapan dari yang menyiratkan identitas tradisional hingga eksperimentasi modern-kontemporer. Peranan Gendhon Humardani sebagai patron menghasilkan calon-calon seniman-seniman muda yang penuh semangat melakukan pembaruan, bahkan kemudian dikenal sebagai gaya seni baru Solo, “gaya Sasonomulyo”. Lihat Rustopo (ed.), *Gendhon Humardani, Pemikiran dan Kritiknya* (Surakarta: STSI-Press, 1991), hlm. vii.

<sup>437</sup> Berita Buana, “Wawancara dengan Sal Murgiyanto”.

dan menjadi kurang kuat. Telah diketahui, *Wayang Budha Sutasoma* digarap oleh empat orang sekaligus dengan kedudukan yang sama kuat, dan hal tersebut merupakan suatu fenomena baru dalam bidang tari. Keempat orang itu bertolak dari satu ide tanpa seorang pun yang ditunjuk sebagai penata keseimbangan garapan empat orang itu.

Beberapa tokoh tari menyatakan keberatan jika *Wayang Budha Sutasoma* dikategorikan sebagai karya tari. Sebaliknya, tokoh tari Sal Murgiyanto dan Sardono W. Kusumo mengatakan bahwa yang penting bukanlah memilahkan pertunjukan tersebut dalam kategorisasi, melainkan berhasil tidaknya pertunjukan itu sebagai tontonan yang dipengaruhi antara lain oleh suasana, tempat dan penonton.<sup>438</sup> Apa yang dinyatakan Kusumo juga terdapat pada pokok-pokok mengenai karya kontemporer menurut Cunningham,<sup>439</sup> yakni seni tari adalah seni tari, tidak untuk dianalisis, dan kebebasan kreatif mutlak dialirkan.

### **5.9. Gusmiati Suid (1942–2001): *Limbago***

Gusmiati Suid, tampil kembali atas undangan DKJ dalam Pekan Koreografi 1987 dengan karya tari *Limbago*. Didukung enam penari, karya tersebut mengungkapkan bahwa agama adalah kemudi dalam kehidupan manusia. *Limbago* bertolak dari *Pencak Silat* dan Suid mengeksplorasinya menjadi gerak dan teknik baru berupa gerakan tari yang terkesan kuat dan dinamis, gerak dan sikap tangan yang tajam ke atas, bawah, dan samping. Ia juga menambah aksentuasi bunyi pada irungan tari yang bertolak dari musik tari Minangkabau lewat entakan kaki di area pentas, tepukan tangan dan vokal penari maupun pemusik.<sup>440</sup>

Pada 18 Desember, 1987, *Limbago* kembali dipertunjukkan di *International Seminar and Festival on Theatre, Dance and Martial Arts* yang diselenggarakan

<sup>438</sup> Berita Buana, “Wawancara dengan Sal Murgiyanto”. Lihat juga Efix Mulyadi, “Catatan Festival”.

<sup>439</sup> Merce Cunningham, “The handy E-Book of Contemporary Dance History” dalam <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>. Diunduh 2 April 2016.

<sup>440</sup> Hasil menyaksikan rekaman gambar pertunjukan *Limbago* tahun 1987 di PKJ-TIM, dokumentasi DKJ; Lihat juga Efix Mulyadi, “Pekan Koreografi Indonesia, Tari Diam, Tari Pengemis” dalam *Kompas*, 15 Juni 1987.

oleh Padatik di Kalkuta, India. Menyaksikan karya tersebut tumpahlah berbagai komentar seniman dan pengamat kesenian internasional seperti Andrew T. Tsubaki, ahli teater Jepang-Amerika; Reena Lahin, pelukis asal India; Eugineo Barba, sutradara dari Denmark; Manjusri Caki-Sircar, koreografer asal Chennai, India, terhadap Gusmiati Suid. Mereka terpukau dengan tingkat universalitas yang dicapai lewat koreografi dan penerapan *Pencak Silat* dalam pertunjukan Suid. Pertunjukan Suid juga dinilai liris dan *vigorous*, serta mereka kagum atas kemampuan Suid yang memadukan tradisi dan kontemporer, sangat terlatih dalam seni tradisional dan kemudian secara kreatif menjadikannya berada di wilayah kontemporer.<sup>441</sup>

Di tahun-tahun berikutnya, Suid telah tiba pada ranah kontemporer yang dengan kritis mempertanyakan masa lalu yang disebut tradisi. Dari pertanyaan itulah lahir karya tarinya yang bertajuk *Api dalam Sekam* yang ditampilkan dalam festival tari internasional “Art Summit Indonesia” di Jakarta, 1998.<sup>442</sup> Kekontemporeran tersebut terlihat dari ide dan konsep garapannya yang bertolak dari karya tradisional namun dibelokkan sehingga ekspresi pribadinya tampak menonjol. Suid menciptakan 75 frase gerak dengan teknik tertentu yang khas seperti gerak tajam dan rampak,<sup>443</sup> yang didasarkan pada gerak *Pencak Silat*

<sup>441</sup> Lihat Helly Minarti, “Gusmiati Suid, Api Dalam Sekam” dalam Bambang Bujono (ed.), *Empat Menguak Tradisi, Syeh Lah Geunta, Saidi Bissu Lolo, Anom Suroto, Gusmiati Suid*, Seri Figur Seni Pertunjukan Indonesia 2 (Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia & Ford Foundation, 2008), hlm. 155–6.

<sup>442</sup> *Art Summit Indonesia* merupakan festival kesenian internasional tiga tahunan yang pertama kali diadakan tahun 1995 oleh Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, atas prakarsa Prof. Dr. Edi Sedyawati, Direktur Jenderal Kebudayaan, dan penyelenggaranya dipusatkan di Jakarta. *Art Summit Indonesia I-VII* menampilkan puncak-puncak pencapaian kesenian dari berbagai negara yang diharapkan bisa membangun pemahaman antar budaya dan antar bangsa bagi terciptanya toleransi dan perdamaian dunia. Secara nasional *Art Summit Indonesia* menjadi ajang untuk mengukur pencapaian estetik kesenian kontemporer Indonesia, setidaknya dalam tiga tahun terakhir. Pentas berdampingan dengan karya-karya terbaik para seniman dari berbagai belahan dunia, merupakan kesempatan untuk berbagi wawasan dan pengalaman dari negara lain dan bisa dijadikan tolok ukur untuk menilai pencapaian kesenian di Indonesia sendiri. Pada mulanya *Art Summit Indonesia* hanya terbatas menggelar garapan di wilayah seni pertunjukan yaitu musik, tari dan teater, namun sejak tahun 2004 diperluas ke wilayah seni rupa. Negara-negara asing yang pernah dilibatkan antara lain: Perancis, Rusia, Inggris, Finlandia, Ghana, Mesir, Korea, Perancis, Rusia, Inggris, Finlandia, Ghana, Mesir, Korea, Jepang, Cina, AS, Argentina, Cina, AS, Argentina, dan lain-lain. *Ensiklopedi Jakarta, Budaya dan Warisan Sejarah* (Jakarta: Pemerintah Provinsi Daerah Khusus Ibukota Jakarta, Dinas Kebudayaan dan Permuseuman, 2005).

<sup>443</sup> Mengenai gerak rampak, Edi Sedyawati mengungkapkan bahwa dalam karya-karya Suid telah tumbuh kuat kesejiwaan antarpenari yang terlihat dari adanya ritme internal yang mampu

Minangkabau (bunga silat). Dalam garapan karya-karya Suid selanjutnya, Suid berpegang pada teknik dasar yang diciptakannya tetapi kemudian diolah lagi sehingga menghasilkan gerak-gerak baru tanpa mengulang. Selain itu pada garapan musik karya tari Suid yang sering dikerjakan bersama penata musik, terdengar bunyi gemuruh sesuai dengan gerak tarinya, namun kerap diselingi pula dengan bunyi vokal yang mendayu menyayat hati.

### **5.10. Sulistyo S. Tirtokusumo (1953): (tanpa judul)**

Sulistyo S. Tirtokusumo kembali tampil dalam Pekan Koreografi Indonesia di tahun 1987 dengan karya tari yang tak diberinya judul (**tanpa judul**).<sup>444</sup> Dalam karya tari ini Tirtokusumo dibantu tiga pemain, yaitu: 1) Suprapto Suryodarmo, seorang pelaku budaya yang selama bertahun-tahun melakukan studi gerak; 2) seorang Cina pasar yang ahli meditasi; dan 3) seorang pencari kodok dan pemegang rekor diam selama 14 jam versi MURI, Jaya Suprana. Ketiga orang yang berbeda latar belakang tersebut, masing-masing berproses untuk mendapatkan inti (isi) dari karya tanpa judul itu. Di sinilah Tirtokusumo menyajikan keyakinan bahwa puncak dari segala gerak adalah diam.<sup>445</sup>

Menurut Tirtokusumo, ide dan konsep garapan tersebut lahir dari pengalaman batinnya ketika mengamati patung Budha di candi Borobudur dan *krobongan* (kamar) di *nDalem* para pangeran keraton Surakarta. Selain itu juga ketika ia melihat baling-baling pesawat terbang yang berputar kencang namun tampak diam.<sup>446</sup>

---

memandu susunan panjang gerak-gerak tanpa irungan yang dilaksanakan dengan ketepatan dan keterampilan yang mengagumkan. Hasil wawancara dengan Edi Sedyawati, di Jakarta, Maret 2016.

<sup>444</sup> Menurut Sulistyo Tirtokusumo, karya tarinya tersebut tidak diberi judul karena ide garapannya bertolak dari wacana bahwa puncak dari segala gerak adalah “diam”. Diam sama dengan proses “kosong”. Kosong adalah nol, tanpa label, tanpa embel-embel, dan berarti tanpa nama. Oleh sebab itu pilihan untuk karya tarinya tersebut adalah tak berjudul. Hasil wawancara dengan Sulistyo Tirtokusumo di Jakarta, 10 Januari 2015.

<sup>445</sup> Lihat Sulistyo S. Tirtokusumo, (tanpa judul) dalam *Pekan Koreografi Indonesia* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1987).

<sup>446</sup> Hasil Wawancara dengan Sulistyo Tirtokusumo di Jakarta, 10 Januari 2015.

Dalam menampilkan karyanya, Tirtokusumo mengatur seorang pemainnya duduk bersila terus-menerus di pojok panggung, seorang lagi mematung di bagian depan luar panggung Graha Bhakti Budaya, PKJ-TIM. Keduanya diam sepanjang pertunjukan. Seorang lagi, Suprapto Suryodarmo, melakukan serangkaian gerak mengalir yang hampir tanpa pola dan tanpa jeda namun penuh energi, sebagai hasil eksplorasi untuk mendapatkan rasa gerak. Tirtokusumo sendiri duduk bersila sambil bergerak sangat pelan, gerakan baru hasil eksplorasinya untuk keluar dari gerak tari tradisional klasik Jawa Surakarta, dalam irungan gending tari *Bedaya Ketawang*<sup>447</sup> yang menghadirkan suasana meditatif. Hanya sekali-sekali Suprapto dan Sulistyo tiba-tiba melakukan perubahan gerak dengan cepat.

Pendukung karya tanpa judul tersebut mengenakan kostum berupa celana panjang dan baju berlengan panjang warna putih, kecuali Tirtokusumo yang juga mengenakan celana putih namun bertelanjang dada. Di bagian tengah pertunjukan, Suryodarmo yang sekali-sekali menggumamkan mantra Budhis, melepas kain putih panjang yang melilit tubuhnya dan kemudian kain tersebut digunakan sebagai pelengkap gerak, misalnya diputar bersama putaran tubuh. Adapun lampu panggung ditata remang-remang sehingga menambah suasana meditatif dan magis sesuai dengan konsep garapannya.

Karya tari (tanpa judul) garapan Sulistyo Tirtokusumo tersebut dapat dikategorikan sebagai karya tari kontemporer karena seperti dikatakan oleh Butterworth dan Wildschut<sup>448</sup> bahwa penciptaan karya tari kontemporer di antaranya melakukan eksplorasi seluas-luasnya ditilik dari perspektif penonton dan seniman, sehingga ada pembaruan dan tidak mengulang karya yang telah ada,

<sup>447</sup> Tari *Bedaya Ketawang* adalah tarian sakral yang ditarikan oleh sembilan penari putri dan merupakan pusaka keraton Kasunanan Surakarta. Tarian yang konon diciptakan oleh Sultan Agung ini dipercaya menggambarkan cerita mistis hubungan Sultan Agung dengan Ratu Kidul, tokoh mitos Jawa yang menguasai Laut Selatan atau Samudra Indonesia. Tarian ini hanya dipertunjukkan di keraton pada saat penobatan raja (*jumenengan Dalem*) atau pada saat ulang tahun penobatan raja (*tingalan jumenengan Dalem*). Lihat Nusfirwan Tirtaamidjaja, “A Bedhaya Ketawang Dance Performance at the Court of Surakarta” dalam *Indonesia* No. 3 (Itchana: Cornell University Press, 1967); Soedarsono, *Djawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisionil* (Jogjakarta: Gadjah Mada University Press, 1972), hlm. 60–1.

<sup>448</sup> Butterworth and Wildschut (eds.), *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (London: Routledge, 2009), hlm. 1.

termasuk dalam penggarapan teknik geraknya, seperti ungkapan para generasi baru sesudah generasi *modern dance* Barat.

### **5.11. Suwarsidi Trisapto (1951–2016): *Segitiga* ( $\Delta$ ) dan *Perempatan* ( $\oplus$ )**

**5.11.a.** Trisapto tampil dalam Festival Penata Tari III-1981 menggarap karya tari berjudul *Segitiga* yang dihadirkan dengan simbol  $\Delta$ . Karya tersebut tidak berangkat dari tradisi atau tari tradisional tertentu. Ide garapannya berangkat dari memanfaatkan unsur-unsur yang ada, seperti bunyi, gerak, tubuh penari, maupun rupa, yang dengan kekuatan masing-masing saling menopang untuk selanjutnya digarap bersama penataan panggung dan cahaya. Proses kerja Trisapto diawali dengan membuat maket panggung yang bisa dipakai sebagai area pentas tari, dan pada saat yang sama ia mendengarkan musik Modest Pyotrovich Mussorgsky (M.P. Mussorgsky, komponis Rusia, 1839–1881) berjudul *Pictures at an Exhibition* yang kemudian digubah oleh Isao Tomita (komponis Jepang, pionir dalam musik elektronik, lahir 1932). Terbayang oleh Trisapto sejumlah penari bergerak di dalam maket tersebut. Kemudian muncul ide lagi, dengan penataan lampu tertentu, juga dengan lampu ultra violet, penari akan mendapat efek dari lampu-lampu tersebut, apa lagi ditambah dengan lampu kilat. Bayangan dan ide itu selanjutnya dikembangkan melalui ekspresi gerak penari yang diolah di dalam maket. Tampilan penari tersebut sebagai sketsa-sketsa gerak dalam panggung. Adapun penggunaan judul *Segitiga* ( $\Delta$ ) sebagai gambaran hubungan antara tata ruang yang didukung cahaya, bunyi diwakili oleh musik, dan gerak oleh tubuh para penari. Semua bersatu antara kesan lihat dan kesan dengar: gerak, ruang, dan bunyi.

Dalam garapan gerak, Trisapto melakukan proses pencarian bersama para penari yang telah memiliki teknik gerak tertentu, dan tubuh mereka siap serta mampu melakukan berbagai kemungkinan gerak karena mempunyai pengalaman eksplorasi gerak. Trisapto mengolah karyanya dengan pemahaman bahwa bunyi musik yang keras tidak selalu direspon dengan gerak yang keras atau cepat, tetapi justru bisa sebaliknya, lembut dan perlahan, sehingga terjadi kontras antara gerak dengan irungan musiknya. Beberapa gerak bahkan diolah tanpa bunyi musik.

Telah diuraikan terdahulu, karya tari ini digarap dengan musik yang berangkat dari karya musik M.P. Mussorgsky berjudul *Pictures at an Exhibition* dan dimainkan dengan piano. Karya musik tersebut terinspirasi dari impresi pameran sepuluh buah lukisan Victor Hartman, rekan Mussorgsky. Jadi, musik ini seakan berupa sketsa-sketsa dari pameran tersebut. Oleh Isao Tomika karya musik tersebut digubah dan dimainkan dengan alat-alat elektronik, sehingga memberi kesan mendominasi ruang pameran yang berisi sketsa-sketsa lukisan. Oleh Trisapto, musik gubahan Isao Tomika dipilih karena ia anggap dekat dengan ide garapannya: gerak, ruang, dan bunyi yang bersatu dalam maket panggung seperti sketsa-sketsa lukisan.

Trisapto menata panggung tidak seperti biasanya dalam bentuk prosenium atau arena, melainkan bentuk panggung persegi empat dibuat menjorok ke depan membentuk segitiga, dan belakang panggung yang merupakan latar juga dibentuk menjadi segitiga. Namun segitiga yang merupakan latar tersebut dipatah di bagian tengahnya, dengan maksud agar bisa menangkap sinar lampu yang disorotkan dari samping. Kedua bentuk segitiga tersebut maupun kostum penari berwarna putih dengan tujuan agar bisa menyerap warna-warna lampu yang diarahkan ke panggung maupun ke obyek (penari), sehingga menghasilkan perpaduan warna yang beragam. Selain itu diletakkan plastik panjang menggelembung, berisi udara, di langit-langit panggung yang bisa menangkap aneka warna lampu. Adapun gerak penari maupun komposisi tari yang digarap dalam panggung segitiga yang dilengkapi garapan tata cahaya tersebut dimaksudkan untuk menghadirkan kesan adanya berbagai ruang di atas panggung, laiknya kita melihat sebuah pameran lukisan, dan berjalan dari lukisan yang satu ke lukisan yang lain.

Mengamati proses garapan Trisapto dan hasilnya, karya *Segitiga* tersebut, dalam konteks Festival Penata Tari III-1981 di TIM, dikategorikan sebagai karya tari kontemporer karena ide, konsep, proses hingga hasilnya adalah hasil pencarian baru yang bersifat eksperimental. Karya ini tidak menarasikan sesuatu. Apa yang disuguhkan adalah kesatuan gerak, ruang, dan bunyi. Pada masa itu, apa yang disuguhkan Trisapto boleh dibilang sangat lain dibanding para penata tari lainnya

yang kebanyakan membuat karya baru dengan bertolak dari karya-karya tradisional.

Widaryanto, dalam diskusi di Salihara (2014), menyatakan ekspresi tubuh dengan gerak yang tidak jelas dan amat tersamar sekali pun, menjadi ciri olahan proses kreatif dari banyak koreografer. Untuk memahaminya tidak bisa dengan cara dijelaskan dengan kata-kata, melainkan dengan proses mengalami, mengendapkan dan merenungkan kembali esensi bentuk imajinatif yang direkam dalam memori seseorang.<sup>449</sup> Itulah yang didapatkan pada karya Trisapto. Tak ada penjelasan di dalamnya, kecuali dengan totalitas pengendapan oleh penontonnya. Tokoh seni tari kontemporer Cunningham memberikan perspektif bahwa seni tari kontemporer telah mengabaikan sesuatu untuk dikomunikasikan. Demikian pula dengan gerak yang tidak ditunggangi niatan untuk menjelaskan sesuatu karena gerak adalah ekspresi gerak itu sendiri.<sup>450</sup>

**5.11.b. *Perempatan*** ♀ adalah karya Suwarsidi Trisapto yang digarap dengan bahan dan pikiran baru, tidak berdasarkan materi tradisional etnik tertentu. Karya itu melalui eksperimen-eksperimen dan dipertunjukkan di Pekan Penata Tari Muda V-1983. Sebuah usaha konsisten yang dilakukannya sejak penampilannya dalam Penata Tari Muda III-1981.

Dalam *Perempatan*, idenya berawal dari kristalisasi pengalaman-pengalaman pribadi Trisapto maupun pengamatan terhadap hal-hal yang menjadi obsesinya. Pengalaman-pengalaman hidup yang penuh benturan, penuh tantangan, kekesalan pada kemacetan (seperti kemacetan lalu lintas yang membuat buntu pikiran), dan lain-lain, lalu diendapkan, dan diekspresikan dalam media tari. Adapun judul karya *Perempatan*, gagasannya diambil dari rambu-rambu lalu lintas yang mengisyaratkan ada perempatan di depan kita. Kemacetan lalu lintas yang banyak terjadi di perempatan jalan di Jakarta menjadi bagian dari ide Trisapto untuk

<sup>449</sup> F.X. Widaryanto, “Tradisi dan Modernisasi dalam Tarian Indonesia” dalam *Makalah Diskusi Tari di Salihara*, 3 Juni 2015, hlm. 3.

<sup>450</sup> Merce Cunningham, “The handy E-Book of Contemporary Dance History” dalam <http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>. Diunduh 2 April 2016.

membuat karya tersebut.<sup>451</sup> Untuk mewujudkan karyanya itu, Trisapto menggunakan payung sebagai alat bantu pencarian gerak dari tubuh lentur penari yang memiliki teknik memadai serta siap bereksplorasi agar bisa memperoleh berbagai kemungkinan teknik dan gerak baru. Selain itu, penampilan dilengkapi pula dengan lilin, gelas, dan tiang-tiang dari plastik. Lilin dan payung adalah dua alat yang biasa digunakan dalam tari tradisional di Indonesia, tetapi dalam karya Trisapto cara dan teknik menarikannya berbeda sama sekali. Bukan keindahan yang ingin diperlihatkan atau dicapai, melainkan berbagai kemungkinan tubuh berinteraksi dengan lilin dan payung, misalnya menggunakan payung sambil berjalan berjongkok, memegang lilin sambil berputar-putar. Didirikannya pilar-pilar plastik yang digembungkan sebagai pengganti *wings* di kiri kanan panggung merupakan usaha Trisapto mencari bias cahaya lampu-lampu samping saat sinar lampu tersebut mengenai penari. Semua bagian panggung dibuat berwarna putih kecuali lantai dengan maksud agar bisa lebih banyak warna yang terserap oleh warna putih tersebut. Digunakan pula lampu violet untuk memperkaya efek lampu.

Musik untuk karya Perempatan yang digunakan adalah musik hidup (*live music*) dengan mengutamakan alat-alat pukul yang direkam ke instrumen elektrik sehingga bunyi yang dihasilkan bukan lagi bunyi asli dan kualitas bunyinya pun berubah. Pementasan *Perempatan* selesai bersamaan dengan lampu panggung yang meredup perlahan hingga menjadi gulita.

Namun di balik pertunjukan itu, keterbatasan sarana perlengkapan panggung di PKJ-TIM merupakan penghambat bagi Trisapto untuk mewujudkan gagasannya. Meski demikian dapatlah disimpulkan bahwa ide, konsep, eksplorasi, dan eksperimen Trisapto dalam gerak, irungan tari, dan pemanfaatan panggung dan lampu adalah sesuatu yang baru sehingga tampilan karyanya bisa disebut kontemporer dan bisa mewakili kekinian manusia modern yang menghendaki

---

<sup>451</sup> Lihat Trisapto, “Perempatan” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1983* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1983), hlm. 55.

perubahan dan pembaruan, terutama di kota besar seperti di Jakarta, yang selalu berubah karena dinamika perkotaan.<sup>452</sup>

### **5.12. Sunarno (1955–2007), Nora Kunstantina Dewi (1948–2009), Rusini (1948): *Joged***

*Joged* merupakan karya tari garapan bersama Sunarno, Nora Kunstantina Dewi dan Rusini, untuk tampil di Festival Penata Tari III-1981. Gagasan karya ini berangkat dari berbagai pengalaman yang pernah ada dalam kehidupan ketiga penata tari tersebut pada masa lampau, yaitu kehidupan yang banyak diwarnai ketidakpuasan, yang dapat merusak namun dapat juga membangun. Sesuai dengan temanya itu, susunan karya tari dibagi menjadi lima bagian (babak), dan karena digarap oleh tiga penata tari, dibuatlah pembagian. Bagian pertama digarap oleh Sunarno yang tugas utamanya menggarap gerak tari penari laki-laki. Bagian kedua digarap oleh Rusini yang menggarap gerak tari penari perempuan. Bagian ketiga dan keempat digarap oleh Dewi, yang bersama Rusini kembali menggarap gerak penari perempuan. Bagian kelima digarap bersama, Sunarno, Rusini dan Dewi. Selain mereka bertiga, ada Hadi Subagya yang ikut melatih penari laki-laki maupun penari perempuan untuk garapan gerak yang dinamis, kuat, dan bertenaga.

Dalam menggarap gerak tari laki-laki, Sunarno memanfaatkan pengalaman dan kemampuan gerak para penari laki-laki yang memiliki dasar gerak tari tradisional Jawa untuk bereksplorasi bersama mencari kemungkinan-kemungkinan gerak baru tanpa membedakan gerak yang dieksplorasi tersebut berangkat dari tari tradisional Jawa keraton, kerakyatan maupun nontradisional untuk kemudian disesuaikan dengan tema. Adapun untuk garapan gerak perempuan, Dewi dan Rusini banyak mengambil dari gerak tari putri keraton, *Bedaya*, yang kemudian diubah volume dan kualitas geraknya menjadi lebih membuka dan melebar pada bagian lengan, tekanan gerak menjadi lebih kuat, misalnya pada *seblakan sampur* dan sepanjang kain yang menjulur (*samparan* kain) dengan kecepatan menjadi lebih dinamis, maupun loncatan lebar dalam menjelajahi ruang. Dalam olahan gerak

---

<sup>452</sup> Trisapto, “Perempatan”, hlm.52–3.

tersebut disertai pula olah rasa lembut, halus, lemah, tegap, tegang, menggumpal, padat, pecah, buyar, agak kasar, harapan, tekad, dan sebagainya yang selanjutnya diolah menjadi rasa kemanusiaan (setia kawan, setia kelompok, setia jenis, setia diri, toleransi, komitmen, integritas, dan seterusnya).

Dalam garapan musiknya, karya tari *Joged* diiringi gamelan yang gendingnya digarap sesuai tema maupun gerak, juga menggunakan puisi dalam bahasa Jawa dan Indonesia sebagai ilustrasi untuk mendukung rasa garapan geraknya. Adapun penggunaan berbagai warna dalam kostum tari seperti warna putih, kuning, merah dan biru adalah untuk mengungkapkan berbagai rasa yang ingin dihadirkan dalam garapan karya tari *Joged* tersebut. Selain itu kostum dibuat sederhana untuk memudahkan penari bergerak, juga agar gerak-gerak kuat dan tajam menjadi tampak jelas.<sup>453</sup>

Karya tari *Joged* bisa dikategorikan sebagai karya tari kontemporer karena banyak penjelajahan gerak, ruang dan bunyi yang meski bersumber dari tari tradisional Jawa Surakarta namun terjadi lompatan-lompatan temuan yang baru dan belum pernah terpikirkan sebelumnya. Dalam tulisannya di majalah *Tempo*, 14 Februari 1981, berjudul “Ekspresi Pertentangan Nilai-nilai”, Sardono W. Kusumo menguraikan, “Penari putri dari Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta itu mula-mula bergerak lembut, melangkah ke pentas. Mendadak kakinya menyibak kain, dan dengan loncatan besar dia menjelajah ruang. Gerak itulah yang membuat kaget seorang peserta dari Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) Surabaya, dalam Festival Penata Tari Muda, 31 Januari sampai dengan 2 Februari 1981, di Taman Ismail Marzuki. Seni tradisi Sala yang dikenal sebagai tari yang halus, setelah mendapat sentuhan anak-anak mudanya mengalami perubahan yang bisa membuat rasa risih bagi mereka yang kurang lapang dada. Sementara bayangan orang di luar Sala tentang seni tari Sala masih berkisar pada Tari Srimpi”.

---

<sup>453</sup> Lihat Sunarno, Nora dan Rusini, “Joged” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Ungkapan dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III-1981* (Jakarta: PT Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta 1981), hlm. 57–65.

Dalam forum diskusi setelah penampilan Karya tari *Joged*, muncul pertanyaan dari peserta, apakah para senior tari tradisional di Surakarta sudah begitu “longgar” memberi kesempatan kepada penata tari muda untuk bereksplorasi dalam penggarapan gerak.<sup>454</sup> Nyatalah, *Joged* adalah karya kontemporer yang menyeruak keluar dari norma-norma tradisi untuk menemukan cita rasa kekinian ketika karya tersebut dipentaskan.

### **5.13. Dedy Lutan (1951–2014) dan Tom Ibnur (1954): *Awan Bailau***

*Awan Bailau* adalah garapan bersama Dedy Lutan dan Tom Ibnur dan dipertunjukkan di Pekan Penata Tari IV-1982. Karya tersebut digarap bersumberkan tari dan musik tradisional Minangkabau. Lutan, lulusan Departemen Tari Institut Kesenian Jakarta (IKJ) adalah anak Minang yang lahir di sana dan besar di Jakarta. Tom Ibnur (mahasiswa tahun ketiga IKJ pada saat menggarap *Awan Bailau*) dilahirkan dan dibesarkan di tempat asalnya. Para penari mereka adalah remaja Jakarta yang tergabung dalam sanggar Argahari.<sup>455</sup>

*Awan Bailau* dalam bahasa Minang bisa diartikan, *awan* adalah awan yang bergerak, dan *bailau* adalah bersenandung. Arti nonharfiahnya adalah menyampaikan serangkaian pesan tanpa kata-kata sebagai ungkapan rasa melalui getaran jiwa. Dengan demikian tema karya tari *Awan Bailau* nonliterer, tidak berangkat dari cerita rakyat tertentu dan tidak pula berbicara tentang moral, hukum, atau kaidah-kaidah yang lazim berlaku pada masyarakat Minangkabau.

Garapan gerak tari karya tersebut berangkat dari gerak-gerak yang terdapat pada *Randai*, tari *Piring*, *Rantak Kudo*, *Alang Suntiang Pangulu*, *Tan Bentan*, *Alau Ambek*,<sup>456</sup> maupun gerak-gerak *Silat*, yang kemudian dikembangkan sesuai dengan

<sup>454</sup> Lihat *Kompas*, “Festival Penata Tari Muda III Berakhir”, 3 Februari 1981.

<sup>455</sup> Dalam acara diskusi setelah pertunjukan, para pengamat dan penonton menyampaikan apresiasi bahkan terharu menyaksikan semangat para penari muda Jakarta membawakan karya tari baru yang bertolak dari tari tradisional Minangkabau. Lihat Sal Murgiyanto, “Pekan Penata Tari dan Komponis Muda 1982, Tradisi dan Kreasi Tari” dalam *Kompas*, 13 Maret 1982.

<sup>456</sup> (1) Tari *Piring* adalah salah satu tarian tradisional dari beberapa nagari seperti Cupak, Solok, Palangai di Sumatera Barat dengan menggunakan piring sebagai media utama. Gerak tarinya berangkat dari gerak langkah *Silat*, cepat, teratur, dan piring di tangan diayun tanpa lepas dari genggaman tangan dengan dentingan cincin di jari penari. Tarian ini diiringi talempong dan *saluang*,

tema, interpretasi penata tari, maupun kemampuan penari. Pada bagian awal, penata tari memberikan kebebasan kepada penari untuk mengungkapkan imajinasi dan interpretasinya terhadap musik tradisional Minangkabau yang menggunakan alat musik *saluang*, *rebab*, *talempong*, *gandang*, *bansi*, *pupuik*, *tasa* dan *tambua*, maupun tambahan bunyi-bunyian seperti ayakan kawat, pecahan kaca, kerikil, *ganto* (genta), kodok-kodokan, dan lonceng kecil, yang muncul saat berproses. Hasil dari proses ini pada akhirnya berkembang menjadi gerak-gerak tari *Piring* yang teknik geraknya merupakan hasil eksplorasi dengan teknik tari modern yang menggambarkan awal dari terciptanya sesuatu. Hal unik dalam garapan tari *Awan Bailau* adalah tidak dibedakan antara gerakan penari laki-laki dan perempuan, semua penari bisa bergerak dengan kualitas dan irama yang sama, lembut, kuat, lambat, cepat, dinamis, dan ritmis. Mereka juga menggunakan celana lebar hitam (*galembong*) dan ikat kepala, perbedaannya adalah cara mengikat destar di kepala penari laki-laki dan perempuan. Selain itu, penari laki-laki tidak memakai baju,<sup>457</sup> sedangkan penari perempuan memakai baju pesilat Minangkabau berwarna hitam.

---

dan pada awalnya berupa tarian upacara sebagai ucapan syukur kepada para dewa atas hasil panen yang melimpah. Tari *Rantak Kudo* terdapat di nagari Painan dan Taloak, bersifat hiburan dalam upacara adat panen, acara perhelatan, dan acara pada hari besar keagamaan. Gerak tarinya yang menonjol adalah gerakan pada tangan, jari, dan rentak kaki, selain ada gerakan pada kepala dan badan, diiringi lagu pelayaran dengan alat musik gendang, *adok*, dan serunai. (2) Tari *Alang Suntiang Penghulu* adalah tari adat Minangkabau dari nagari Padang Lawas yang dimainkan sebagai perintang atau permainan di waktu senggang, atau sebagai selingan dalam kesibukan berpikir oleh para penghulu, mencerminkan para pemuda yang cepat kaki ringan tangan. Tarian ini khusus dimainkan oleh laki-laki yang sudah tua dimulai dengan dua orang, menjadi empat, enam, delapan. Kostum yang dikenakan baju, celana dan destar berwarna hitam dilengkapi keris yang disisipkan di punggung baju. Gerak tarinya meniru gerak burung elang yang sedang berkeliling mengintai mangsanya dengan dasar *Silat*, dan menjadi lambang kehidupan jiwa kepenghuluan. Musik pengiringnya terdiri dari alat *adok*, *talempong jao*, *saluang*, *pupuik baranak*. (3) Tari *Tan Bentan* adalah tari tradisional yang terdapat di nagari Saningbakar, Solok, ditarik oleh tiga orang yang masing-masing memerlukan Putri Bungsu, Imbang Jayo, dan Cindur Mato. Tarian ini bersifat hiburan dan dipertunjukkan di perhelatan nagari, perayaan hari nasional dan sebagainya. Gerakannya berangkat dari *Silat* dan diiring dengan musik yang alatnya terdiri dari *adok*, *saluang*, *talempong* dan *puput* batang padi. Pemeran Putri Bungsu memakai baju kurung, tengkuluk tanduk serta dilengkapi perhiasan, sedangkan pemeran Imbang Jayo dan Cindur Mato memakai pakaian anak muda, dilengkapi destar, ikat pinggang berjambur dan keris. Lihat *Ensiklopedia Musik dan Tari Daerah Sumatera Barat* (Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1977), hlm. 81, 104, 107, 114.

<sup>457</sup> Dalam acara diskusi antara penata tari dengan para pengamat yang terdiri dari para tokoh tari, pemerhati seni maupun penonton umum, muncul pertanyaan mengapa penari perempuan memakai *galembong* seperti penari laki-laki dan penari laki-laki tidak menggunakan baju? Penata tari menjawab bahwa penari perempuan menggunakan *galembong* agar bisa bergerak bebas saat

Pada bagian kedua, penata tari mengambil motif gerak *Randai* namun dalam mengembangkan motif geraknya disertai pula dengan pengembangan pola lantai. Pola lantai *Randai* yang biasa dilakukan dalam tradisi Minangkabau adalah melingkar dan berputar, dan dalam karya tari tersebut digarap dengan berbagai garis untuk memberikan kesan bahwa perputaran itu bisa melahirkan berbagai kemungkinan dalam kehidupan. Unsur vokal yang terdapat dalam *Randai* baik yang berupa syair dan pantun yang dialunkan dengan liris atau ritmis maupun dinamis tetap dipakai untuk menyampaikan tema garapan.

Pada bagian ketiga, penata tari memunculkan tarian *Barabah* karya Huriah Adam sebagai titik tolak dalam menggarap komposisi tari untuk mengungkapkan renungan terhadap peristiwa-peristiwa yang terjadi di sekitar kita. Pemunculan tarian *Barabah* tersebut hanya diambil bagian-bagian yang dinamis dan penata tari kemudian mengeksplorasi kekuatan tangan yang terdapat dalam tarian tersebut.

Selanjutnya bagian keempat atau penutup, dimulai dengan ditampilkannya kain putih panjang yang digerakkan sebagai simbol proses perjalanan jauh, dipadu dengan gerak tari *Gelombang* untuk memberikan kesan gelombang kehidupan, dan diiringi pukulan *talempong* dan *gandang* yang ritmis. Pada bagian penutup tersebut dihadirkan pula permainan *Tabuik*, para penari mengusung *Tabuik* dengan gerak dinamis, melompat dan berputar-putar. Gerakan penari berputar terinspirasi dari gerakan boneka sawah yang berputar bila ditiup angin, dan gerakan berputar tersebut memberikan imaji tertentu dalam penyampaian tema garapan. Selain itu, gerakan berputar juga dipengaruhi oleh pertunjukan Laura Dean, koreografer dari Amerika Serikat yang ditonton saat berpentas di PKJ-TIM pada tahun 1981, yang bergerak berputar pada poros tubuh bagikan gasing, dan seakan tanpa henti. Pengalaman melihat gerakan boneka di sawah dan menonton pertunjukan Laura

---

membuka kaki tanpa terganggu seperti halnya penari laki-laki. Selain itu, di era sekarang banyak perempuan Minang yang tidak lagi selalu berkain dan mereka memilih mengenakan celana panjang. Adapun ide penari laki-laki tidak memakai baju didasari pertimbangan baju yang basah oleh peluh saat menari akan mengganggu keindahan pandangan ketika terkena cahaya lampu pentas. Saat ide tersebut didiskusikan dengan beberapa tokoh seni di Minangkabau, tidak ada yang menyatakan berkeberatan. Lihat Deddy Luthan dan Tom Ibnur, "Awan Bailau" dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1982* (Jakarta: P.T. Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta, 1982), hlm. 9, 13.

Dean merupakan stimuli visual yang oleh Jacqueline M. Smith-Autard dikatakan telah membangkitkan pikir, semangat, dan mendorong Ibnur melakukan kegiatan menyerupai untuk diwujudkan dalam garapan karya *Awan Bailau*.<sup>458</sup>

Dalam suasana gemuruh gegap gempita dan diiringi bunyi gendang yang terjalin secara ritmis, perlahan-lahan suara gemuruh tersebut kemudian sirna dalam alunan *pupuk* yang terdengar semakin jauh dan akhirnya menghilang. Lalu muncul bunyi gesekan rebab yang diiringi alunan *Ratok Suayan*, menyiratkan kemusnahan dari sesuatu yang telah tercipta, menjadi kesenyanpan yang abadi.<sup>459</sup>

Karya tari *Awan Bailau* bisa dikategorikan sebagai tari karya baru hasil pengembangan dari tradisi yang sarat dengan eksplorasi dan inovasi. Namun ketika karya tersebut pada tahun 1984 dipilih oleh Charles Reinhart dan Stephanie Reinhart, ketua dan wakil ketua panitia *American Dance Festival* (ADF), untuk tampil dalam festival tersebut di Durham, North Carolina, Amerika Serikat, oleh tokoh tari *modern dance* Amerika Serikat yang mendunia, Martha Graham, kritikus tari dari surat kabar *Durham Morning Herald*, dikatakan bahwa *Awan Bailau* adalah karya tari kontemporer yang modern dalam bentuk gaya, interpretasi, maupun pengungkapannya, tetapi unsur-unsur dan lambang-lambang tari tradisional setempat tetap terlihat dan karya tersebut dianggap berhasil mempertahankan sesuatu yang bersifat Indonesia. Lambang-lambang tradisional tersebut mampu diungkapkan dengan interpretasi lambang-lambang kontemporer, misalnya, gerakan yang dihadirkan lebih bebas dan menghindari pola simetri, eksplorasi penggunaan panggung gelap, permainan musik dan tempo, untuk membangun suasana pertunjukan.<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Lihat Jacqueline M. Smith-Autard, *Dance Composition*, hlm. 29–32. Dalam beberapa pementasan tari baik sebagai penari maupun penata tari, Ibnur menampilkan gerak berputar pada poros tubuh karena ia menyukai gerakan tersebut. Hasil wawancara dengan Tom Ibnur, 13 Maret 2015.

<sup>459</sup> Deddy Luthan dan Tom Ibnur, “Awan Bailau”, hlm. 9.

<sup>460</sup> Lihat Threes Nio, “‘Awan Bailau’ dan ‘Huu’ Disambut hangat di AS” dalam *Kompas Minggu*, 15 Juli 1984; *Berita Buana* “Masyarakat di AS Menyambut Hangat Tarian Minang dan Tarian Aceh”, 10 Juli 1984; James Weiss/USIS, “Indonesia di Festival Tari Amerika” dalam *Angkatan Bersenjata*, 11 Agustus 1984.

Sebelum ditampilkan di Amerika Serikat, *Awan Bailau* oleh koreografernya Dedy Lutan dan Tom Ibnur memang digarap kembali. Beberapa bagian mengalami perubahan, seperti, gerak dan musik tarinya yang pada tahun 1982 digarap dengan eksplorasi dan sarat inovasi namun sumber tradisi Minangkabau masih tampak jelas, untuk penampilan di ADF eksplorasi dan inovasi dikembangkan disertai dengan invensi di beberapa bagian tanpa kehilangan unsur-unsur tradisional keminangan-nya; dan apabila pada karya 1982 penari dan pemusiknya anak-anak muda berkualitas sanggar, maka untuk kepentingan ADF diganti menjadi penari dan pemusik akademis dari Institut Kesenian Jakarta (IKJ) dan Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) di Padang Panjang.

Selama pertunjukan di Amerika Serikat, baik di ADF Durham, North Carolina, maupun kemudian tampil di American University di Washington DC, di New York, dan Chicago, pertunjukan *Awan Bailau* selalu mendapat sambutan hangat dari penonton. Bahkan saat tampil di ADF penonton selalu memberikan *standing ovation*. Lebih lanjut disampaikan oleh Martha Graham bahwa unsur tradisional lainnya yang menonjol dari *Awan Bailau* adalah suasana keislaman yang kuat, namun tidak mengganggu penonton Amerika Serikat, karena yang mereka perhatikan adalah vitalitas, kegairahan hidup, gerakan-gerakan tangan dan gerakan tubuh, yang merupakan inti dari koreografi, dan berhasil disampaikan oleh penari melalui gerakan tangan dan kaki, cara mereka menggerakkan dalam lingkaran, dan sebagainya.<sup>461</sup>

#### **5.14. Ida Wibowo (1955–2005): *Sinta***

Karya tari berjudul *Sinta* yang digelar dalam Pekan Penata Tari Muda VI-1984, digarap oleh Ida Wibowo karena ingin mengungkapkan kembali pengalaman-pengalaman pribadi yang pernah dipelajari, dilihat dan dirasakannya. Oleh sebab itu karya tari tersebut merupakan perwujudan ekspresi pribadinya, tidak

---

<sup>461</sup> Threes Nio, ““Awan Bailau”

ada ikatan dengan gaya tari tertentu, meski akar budaya Jawa tempat ia dibesarkan mungkin bisa menyertai karya tari garapannya.

Tema tari *Sinta* menginspirasi Wibowo setelah ia membaca buku *Wayang dan Karakter Wanita* karangan Ir. Sri Mulyono dengan sub judul “Sinta Sepanjang Hayatnya Penuh Penderitaan Bahkan Ajalnya Terjepit Bumi”. Untuk menambah variasi dan pendalaman tentang Sinta, ia juga membaca *Ramayana* karangan Herman Pratikno selain mencari informasi dari dalang-dalang yang ada di Yogyakarta. Inti utama yang dihadirkan Wibowo dalam garapannya adalah menggambarkan Sinta sebagai idola perempuan karena nalurinya yang lembut, kesetiannya terhadap hidup maupun terhadap Rama suaminya. Namun di balik semua itu sesungguhnya Sinta adalah perempuan yang tidak pernah mengenyam kebahagiaan, selalu menderita.

Dalam menggarap karya tarinya, Wibowo tidak menokohkan Sinta kepada salah seorang penarinya, sebab ia ingin semua penari bisa menghayati dan menjadi Sinta, sekaligus tokoh lainnya. Mengenai jalur ceritanya diserahkannya pada imajinasi penonton baik melalui gerak, komposisi ruang, pola lantai dan vokal. Dalam proses penggarapan, Wibowo memulai dengan mencari gerak dan bentuk melalui improvisasi dengan motivasi bisa melahirkan gerak ataupun suasana yang sesuai dengan peristiwa yang dialami Sinta menurut imajinasinya. Beberapa sikap tubuh dan gerak dasar tari Jawa gaya Yogyakarta tetap dijadikan pijakan yang kemudian dikembangkan. Setelah menemukan gerak dan bentuk, Wibowo mulai mengolah pola lantai dan komposisi ruang.

Sejak awal berproses Wibowo sudah melibatkan penarinya untuk secara bersama mencari, mengembangkan, dan mengingat gerak maupun bentuk yang ditemukan. Bahkan penari acap kali digunakan sebagai pemicu munculnya penemuan-penemuan gerak baru. Setelah komposisi gerak dan komposisi ruang terbentuk, Wibowo mulai menggabungkan dengan musik pengiring.

Iringan karya tari *Sinta* tidak terikat pada salah satu gaya tertentu, dan Wibowo menginginkan bunyi-bunyian yang hadir berasal dari instrumen gamelan maupun alat-alat seperti *ceng-ceng*, gong Cina, gong *bumbung*, suling Bali, suling

Sulawesi, kentongan, genta, *klontongan* sapi, dan juga beberapa alat perkusi Barat antara lain genderang dan drum, untuk melahirkan suasana baru.

Wibowo menata panggung bagi karya tarinya tersebut dengan membuat level tinggi di belakang untuk menempatkan instrumen musik dan pemusik sehingga area mereka lebih tinggi daripada area para penari. Hal itu dilakukan dengan pertimbangan membentuk keseimbangan ruang. Dalam area pentas yang luas, jika penari hanya berjumlah delapan orang maka akan tampak ada kekosongan, dan hal tersebut tidak menguntungkan untuk penggarapan komposisi ruang dan pola lantai. Selain itu dalam peletakan instrumen dan pemusik yang lebih tinggi, yang berarti suara musik yang dihasilkan tidak terlalu dekat dengan area penari, dimaksudkan agar bisa menciptakan suasana yang diperlukan. Penggunaan kain putih yang membentang di depan pemusik dimaksudkan sebagai tampilan simbolik dari kotak wayang.

Ide penataan busana bagi penari adalah busana sederhana agar memudahkan penari dalam melakukan gerak dan postur tubuh bisa terlihat jelas. Penari laki-laki bertelanjang dada dan memakai kain yang dibentuk menyerupai cawat berwarna merah jambu, diikat dengan pending, kalung panjang, kelat bahu. Penari perempuan mengenakan *leotard* berlengan panjang berwarna putih, kain panjang merah jambu tipis dengan bagian depan dibentuk menjadi hiasan *wiron* (wiru) agar kain panjang bisa melebar jika kaki penari membuka ke samping, juga memakai kalung, giwang, dan kelat bahu. Rambut penari laki-laki dan perempuan diangkat ke atas dengan sanggul *cepol* (sanggul bulat dan kecil) sederhana agar gerak leher tampak jelas. Tata rambut dan tata rias penari laki-laki dan perempuan oleh Wibowo ditata serupa, dan hidung penari dibuat lebih mancung untuk memberikan kesan yang sama antara penari laki-laki dan perempuan. Dalam karya tari *Sinta* tersebut semua penari perempuan bisa mengekspresikan dan atau menjadi tokoh Sinta.

Karya tari *Sinta* garapan Ida Wibowo bisa dikatakan kontemporer karena upaya eksplorasi untuk memperoleh inovasi dengan keluar dari gaya tari Jawa meski tetap digunakan sebagai sumber dan ia juga keluar dari gaya Padepokan Bagong Kussudiardja di mana ia dibesarkan dan menjadi salah satu sanggar

penimbaan seni tari baginya. Eksperimentasi gerak baru nyata sekali dilakukannya pada karya ini. Shaaron Boughen menjelaskan bahwa pengertian kontemporer adalah penyodoran gerak baru untuk mencapai gaya (*style*) yang lebih baru lagi dan itu menjadi kecenderungan yang dilakukan oleh para penari dan koreografer terlatih pada masanya.

### **5.15. I Gusti Kompyang Raka (1947): *Nyejer Agung***

*Nyejer Agung* adalah judul karya tari I Gusti Kompyang Raka yang ditampilkan dalam Festival Karya Tari VII-1986. Karya tersebut digarap berdasarkan inspirasi dari rangkaian suatu upacara suci di Bali yaitu hari Nyepi. Hari Nyepi dilaksanakan setiap tahun secara turun-temurun dan dilaksanakan selama lima hari berturut-turut.

Kompyang Raka menggarap karya tari *Nyejer Agung* dengan memanfaatkan kekayaan gerak dan gending Bali tetapi gerak tarinya dipilih yang relatif sederhana dan bernuansa khidmat. Selanjutnya garapan geraknya dikembangkan dengan memadukan berbagai gerak tari dari daerah di luar Bali seperti Melayu, Sunda, Aceh dan Jawa, yang disesuaikan dengan tema karya tari tersebut dan terdiri atas empat adegan.

Pada bagian penutup, Kompyang Raka menggarap karya tarinya dengan menghadirkan sekelompok anak muda masuk ke area pentas dengan sepeda motor. Derum mesinnya memecah kesunyian, mengacaukan suasana sepi pada adegan upacara hari Nyepi yang dihadirkan dengan para penari diam tidak bergerak dan juga tanpa bunyi gending. Lampu-lampu panggung tetap dibiarkan bersinar sangat terang dari berbagai sudut area pentas, menerangi sejumlah penari yang tersebar dalam kondisi diam. Selanjutnya pemeran Hansip menyuruh anak-anak muda itu mematikan sepeda motor.<sup>462</sup> Di pengujung karya, para penari bergerak lambat dan

---

<sup>462</sup> Sardono W. Kusumo mengungkapkan bahwa adegan sepeda motor yang masuk ke panggung dan bunyinya menggeram-geram untuk mengacaukan suasana Nyepi tidak mengejutkan atau mendobrak suasana Nyepi seperti yang dimaksudkan Kompyang, hanya sebatas mendobrak panggung. Sardono W. Kusumo, “Gegap yang Tua”.

tenang, dan irungan tari terdengar sayup lalu secara perlahan lampu meredup hingga menjadi gelap.

Meski karya tari *Nyejer Agung* bertemakan hari Nyepi, namun kostum dan perhiasan yang dipakai penari tetap gemerlap dan beraneka warna, dengan tata lampu yang semarak, dan jumlah penari perempuan maupun laki-laki hampir memenuhi area pentas.

Karya ini boleh disebut kontemporer dengan basis gerak tari tradisional dari berbagai daerah meskipun temanya sangat Bali: hari Nyepi. Kehadiran sepeda motor di panggung dan kostum warna-warni serta tata cahaya gemerlap adalah kekinian pada zamannya. Masa itu sepeda motor merupakan simbol kekinian yang dihadirkan dalam sebuah tema berkadar keagamaan yang ritusnya sudah berlangsung berabad-abad. Kekinian itu merupakan salah satu penanda dalam seni kontemporer.

### **5.16. Martinus Miroto (1959): *Sampah***

Miroto menggarap teater tari *Sampah* dan ditampilkan dalam Festival Karya Tari VII-1986. Idenya adalah sampah bisa dijadikan inspirasi untuk penggarapan sebuah karya tari.<sup>463</sup> Miroto, yang yakin banyak orang seperti dirinya, sering merasa terganggu oleh sampah yang berserakan di mana-mana. Meski demikian bagi mereka yang disebut *kere* (gelandangan), keberadaan sampah justru merupakan sumber kehidupan yang bisa membuat mereka bertahan hidup. Berangkat dari ide tersebut karya tari *Sampah* berbicara tentang keakraban *kere* dengan sampah sehingga membuat diri mereka juga sering mendapat predikat

---

<sup>463</sup> Miroto sangat terkesan dengan karya Sardono W. Kusumo berjudul *Meta Ekologi* (1979) yang menggunakan lumpur sebagai area pentas, sekaligus media untuk para aktor dan penari bereksplorasi. Kusumo yang dalam karyanya tersebut menumbuhkan kembali kepekaan terhadap lingkungan dan unsur-unsur alam, mendorong Miroto melakukan hal yang sama. Selain itu semangat kebaruan Miroto dalam menggarap karyanya juga dipengaruhi oleh semangat kebaruan yang dilakukan oleh guru-gurunya: Bagong Kussudiardja, Sardono W. Kusumo, dan Pina Bausch (Hasil wawancara dengan Miroto, 20 Desember 2014). Terdapat pengaruh lokal dan global, stimuli ide dan visual dalam pencarian geraknya.

sebagai sampah. Namun di dalam “bersih” pun sesungguhnya juga terdapat sampah. Sampah juga ada di batin manusia.<sup>464</sup>



Foto 10. Dok DKJ

*Sampah*, yang secuplik adegannya tampak dalam foto 10 oleh Miroto digarap dalam bentuk teater tari yang membuka kemungkinan bercampurnya aspek gerak tari dan akting,<sup>465</sup> yang di tahun 1980-an belum lazim dilakukan oleh penata tari di Indonesia. Teater tari tersebut ditampilkan melalui beberapa karakter pemulung yang didukung tujuh penari, petugas kebersihan didukung empat penari, dan seorang perempuan seksi. Sampah di dalam karung digambarkan dengan tujuh anak-anak yang berada dalam karung. Dihadirkan juga satu orang yang berperan sebagai orang gila.

---

<sup>464</sup> Dengan latar belakang idenya tersebut, kemudian Miroto melakukan pengamatan pada 1983 di sekitar jembatan Kewek, Yogyakarta, yang kumuh, sementara di seberangnya berdiri Hotel Garuda yang megah. Ia juga berdialog dengan para pemulung dan gelandangan yang tinggal di gubuk plastik, dan sering dicurigai sebagai pencopet, maling, atau penjahat lainnya oleh masyarakat hanya karena mereka melarap dan tampak kumuh. Padahal pekerjaan mereka halal karena mereka memulung botol plastik, kertas, mencari puntung rokok dan barang bekas lainnya yang kemudian dijual. Saat yang paling memilukan adalah saat mereka digusur dan rumah plastik mereka dihancurkan. Cerita para pemulung tersebut menjadi inspirasi penggarapan karya tari *Sampah*, karena sampah merupakan fenomena nyata di Yogyakarta di tahun 1980-an. Dengan demikian tema garapan tersebut adalah masalah sosial, dan dalam hal tersebut stimuli diperoleh dari melihat (visual) dan mendengar (audio).

<sup>465</sup> Miroto belajar bentuk teater tari dari Pina Bausch di Jerman, dan mengembangkannya dalam format kontemporer. Hasil wawancara dengan Miroto, 20 Desember 2014.

Gerak tari pemulung bersumber dari hasil observasi kegiatan mereka mencari puntung rokok, botol plastik, dan barang bekas lainnya yang selanjutnya dieksplorasi dan diolah menjadi gerak tari. Komposisi gerak tari berkelompok para pemulung bersumber dari bentuk tari *Bedaya* yang lembut, dipadu dengan gerak rampak yang keras, dan akting. Tari petugas kebersihan, dengan simbol membawa sapu panjang, koreografinya dilahirkan berdasarkan format tari *Lawung* yang gagah, rampak dan agresif. Perempuan seksi dihadirkan sebagai simbol kemegahan, kenikmatan, pelacuran dan korupsi. Koreografi karakter perempuan cantik bersumber dari tari Bali yang geraknya meliuk-liuk dan dinamis sedangkan penari sampah dalam karung menggunakan gerak sederhana. Adapun karakter orang gila merupakan simbol dari punakawan yang lucu, yang perannya lepas dari konteks tema garapan teater tari *Sampah*, namun tetap terkait sebagai bagian dari dinamika keseluruhan garapan. Miroto menggarap karakter orang gila yang meminjam simbol punakawan, inspirasinya diperoleh dari dramaturgi wayang kulit pada adegan *gara-gara* yang terselip di antara alur cerita. Garapan gerak orang gila bersumber dari berbagai gaya akting yang mencerminkan orang gila.<sup>466</sup>

Musik iringan teater tari *Sampah* digubah secara khusus berdasarkan tema, isi garapan, plot, yang terdiri dari beberapa adegan yaitu para pemulung, sampah dalam karung, cinta *kere*, pembersihan, seksi dan megah, dan “semua sampah”, dengan menggunakan alat musik bambu dan vokal yang direkam.

Kostum penari perempuan seksi adalah rok mini yang memberi kesan seksi. Penari sampah selain berada di dalam karung juga seluruh tubuhnya dibalut tempelan koran bekas. Petugas kebersihan memakai busana celana dan baju panjang dengan ikat pinggang, sedangkan orang gila bertelanjang dada dan memakai celana hitam sebatas betis.

Dalam mengolah suasana yang ingin dihadirkan, Miroto memanfaatkan penataan lampu dengan membuat kontras antara lampu yang cenderung gelap dengan pemakaian lampu ultraviolet sehingga mempertajam kontras. Karya tari

---

<sup>466</sup> Pemeran orang gila dimainkan oleh Jemek Supardi, seorang seniman pantomim terkemuka di Yogyakarta, hasil wawancara dengan Miroto, 20 Desember 2014.

*Sampah* garapan Miroto termasuk karya tari kontemporer karena kekuatan ide dan teknik dengan kemampuan memanfaatkan kekayaan pola gerak, perbendaharaan teknik dari tari tradisional Jawa gaya Yogyakarta di antaranya tari *Bedaya* dan *Lawung*. Namun unsur tari tradisional tersebut hanya digunakan sebagai pijakan pada karakternya yang halus dan gagah dengan kemampuan merangkum pemanfaatan eksplorasi sehingga gerak tari tradisional tersebut tidak lagi terlihat. Karya tari yang dominan dalam aspek visual dan bukan kinetika<sup>467</sup> merupakan kontribusi Miroto dari aktualisasi permasalahan yang ada di depan mata, sampah.

### 5.17. Laksimi Simanjuntak (1952): *Kala Bendu*

Masa depan datang begitu cepat dengan mendesakkan yang serba baru, asing, dan nilai-nilai baru dalam segala bidang. Ketidakmampuan seseorang menghadapi kenyataan yang ada dalam perjalanan kehidupannya yang tak menemukan tujuan, berpacu dengan kecepatan, kebaruan, dan keanekaragaman lingkungan hidup masa sekarang ini yang terasa mengimpit, hingga menimbulkan kebingungan, kepanikan, kegelisahan yang menjeratnya dalam krisis. Eksistensi yang tak mampu memberi makna dan ketika tersadar, kematian menjadi pilihannya, yang kemudian dipuisikan dalam bahasa Jawa.

Berangkat dari pengamatan terhadap berbagai kenyataan hidup di era modern dan juga berdasarkan puisi di atas, kemudian Laksimi Simanjuntak<sup>468</sup> menggarapnya menjadi karya tari berjudul *Kala Bendu*, dan ditampilkan dalam Festival Karya Tari VII-1986.

Bila puisi bergantung pada kata, maka tari bergantung pada gerak. Sebagai media ekspresi, kata dan gerak menjadi sandaran penampilannya. Bila kata dalam puisi merupakan sosok yang mewujud dari roh dan sukma puisi, maka gerak dalam

<sup>467</sup> Karya Miroto yang dominan visual dan bukan kinetika, disiapkan dengan cermat melalui studi adegan dengan digambar terlebih dulu. Metode tersebut tepat dengan pendekatan visual dalam koreografi.

<sup>468</sup> Sejak tahun 1996 Laksmi mengubah nama yang biasa digunakan dalam berkesenian yaitu Laksimi Simanjuntak (Simanjuntak adalah nama marga suaminya), menjadi Laksimi Notokusumo (Notokusumo adalah nama keluarga besar ayahnya). Hasil wawancara dengan Laksimi Notokusumo melalui *email*, 2 Januari 2015.

tari juga sosok yang mewujud dari roh dan sukma sebuah tari. Dengan demikian penggarapan karya tari *Kala Bendu* tidak terbatas pada gerak sebagai bentuk visual, tetapi dilanjutkan dengan usaha menangkap roh dan sukma tari tersebut.

Dalam penuangan teks puisi dalam karya tari, meski tetap menggunakan bahasa Jawa yang sangat dikuasai oleh Laksmi Simanjuntak, namun bentuk dan penyajiannya tidak lagi terikat oleh batasan-batasan yang ada dalam bentuk-bentuk puisi yang biasa dilakukan dalam masyarakat pendukung puisi dan bahasa tersebut. Begitu pula dalam menggarap dan menuangkan gerak dan ekspresi lainnya, tidak lagi terikat pada bentuk dan pola tari tradisional klasik ataupun modern. Garapan gerak bertolak dari penghayatannya pada kebudayaan urban di kota besar. Di sinilah Laksmi Simanjuntak mendongkrak keberaniaannya untuk melepaskan diri dari keterikatan pada unsur-unsur tradisional klasik maupun modern, dan kembali kepada pencarian gerak tubuh sehari-hari.

Oleh karena mengeksplorasi gerak sehari-hari dalam garapan karya tarinya, Laksmi Simanjuntak selain mengajak penari juga mengajak teman-teman bukan penari. Mereka melakukan eksplorasi bebas pada seluruh anggota tubuh hingga terwujudlah bentuk-bentuk dan pola-pola gerak, ekspresi, sesuai kebutuhan tema tarinya.

Musik tari *Kala Bendu* idenya berdasarkan konsep gagasan karya tari yang kemudian digubah oleh penata musik dengan memakai media elektronik menjadi elektronik akustik. Dalam gubahan musik tari tersebut penata musik (Tony Prabowo, lahir 1956) merekam bunyi dari alat-alat musik akustik yang dikombinasikan dengan berbagai suara seperti suara angin, air, suara-suara pemain teater, suara Laksmi Simanjuntak sedang berbicara, menembang, ataupun suara-suaranya menyebutkan beberapa kata yang diulang dengan nada dan cara penyebutan yang beragam, dan sebagainya. Suara-suara tersebut direkam dan diproses sehingga menghasilkan suara musical elektronik yang kemudian dikenal dengan istilah elektronik-akustik.<sup>469</sup>

---

<sup>469</sup> Saat itu di Indonesia musik elektronik-akustik belum banyak dikenal masyarakat dan penata musik mengubah musiknya dengan pendekatan tersebut di tahun 1980-an. Namun sebagai

*Kala Bendu* adalah sebuah eksperimen gerak tanpa maksud untuk menari. Ia semata-mata gerak untuk menampung narasi kehidupan, yang mencampakkan manusia ke dalam krisis bila tiada sanggup meniti perubahan. Memang eksperimen ini tidak bermaksud untuk menari dalam pengertian bahwa tari adalah gerak yang berpola dan berbentuk; bersifat ritmis; gerak tubuh nonverbal yang bukan aktivitas gerak keseharian. Laksmi dengan sadar memang menjauhi itu. Ia hanya bergerak dan bergerak, bahkan sengaja ditonjolkan aktivitas gerak manusia keseharian. Ini mengingatkan reaksi *postmodernism* pada *modern dance*. Karya-karya *postmodernism* pun disebut kontemporer karena berpaling dari ciri-ciri masa lalu. Demikian pula *Kala Bendu* di tangan Laksmi Simanjuntak.

### 5.18. Hendro Martono (1960): *Fatamorgana*

*Fatamorgana* adalah karya tari garapan Hendro Martono yang ditampilkan di Pekan Koreografi 1987. Ide karya tari tersebut terinspirasi dari pengalaman menonton rekaman karya tari para tokoh tari modern Amerika Serikat yaitu, Martha Graham, Jose Limon (1906–1972), Alwin Nikolais, dan *Pilobolus Dance Company* (1971), di perpustakaan Kedutaan Amerika Serikat di Jakarta, pada tahun 1980-an. Karya-karya Alwin Nikolais dan para koreografer Amerika Serikat yang bergabung dalam *Pilobolus Dance Company* sangat menarik perhatian Martono karena seni tari tidak berdiri sendiri tetapi didukung penataan kostum, rias dan perlengkapan tari (*property*), *setting* yang sama kuatnya.<sup>470</sup> Peran manusia sebagai seorang penari tidak individual tetapi justru melebur menyatu dengan penari yang lain, kostum,

---

istilah telah diketahuinya sebelum tahun 1980-an karena pendekatan garap tersebut telah berkembang di Eropa Barat dan Amerika sekitar tahun 1940-an. Hasil wawancara dengan Tony Prabowo di Jakarta, 3 Maret 2016.

<sup>470</sup> Bagi Hendro Martono, Alwin Nikolais sangat kuat dalam menata cahaya yang bias cahayanya membentuk garis-garis, bulatan-bulatan kecil, maupun persinggungan warna cahaya sehingga menghasilkan visualisasi yang unik dan indah. Kostum dan *property* Nikolais yang mendukung estetika visual menjadikan bukan lagi manusia yang bergerak melainkan wujud lain. Wujud tariannya menyerupai seni optik yaitu antara bentuk yang jelas tersamar dengan warna kostum dan cahaya yang selalu berubah. Adapun *Pilobolus* bagi Martono, mengutamakan kesatuan tubuh-tubuh penari, saling memeluk, melengkung, menelusup di antara tubuh-tubuh yang saling menyatu, bagaikan binatang melata yang bergerak lamban namun pasti, dan membentuk wujud yang dinamis. Hasi wawancara dengan Martono, 12 Agustus 2015.

perlengkapan tari, tata cahaya maupun *setting*, menjadi bentuk-bentuk baru yang unik, bagaikan wujud makhluk aneh yang bergerak di atas panggung. Berdasarkan ketertarikan tersebut Martono berupaya mendekati karya-karya asing tersebut dan memberinya judul *Fatamorgana*, antara realita dan khayalan.

Dalam proses penggarapan, Martono melakukan eksplorasi bersama penari yang dimulai dengan menonton rekaman karya Alwin Nikolais dan *Pilobolus Dance Company*. Kemudian ia membuat gambar sketsa formasi beberapa penari yang saling bertumpuk, bergantung, memeluk, menahan, menyelinap dan lain-lain, yang pola geraknya ditekankan kepada kerja sama antara dua penari atau lebih,<sup>471</sup> dalam permainan pergeseran gravitasi bumi terhadap tubuh dengan memindahkan secara lembut antara penyangga yang satu kepada penyangga yang lainnya. Karya tari tersebut tidak naratif, berupa pencarian formasi gerak dan bentuk yang saling mengait antarpenari.

Eksplorasi berikutnya adalah ekperimen penari bergerak di antara parasut. Ide penggunaan parasut muncul ketika melihat parasut yang dititiup angin menggelembung ke atas sesaat lalu mengempis lagi seperti jamur atau ubur-ubur di laut.<sup>472</sup> Pada sektor lain, gerak-gerak abstraksi serangga yang diproyeksikan ke bentangan payung parasut, menghasilkan permainan disain parasut dengan sifatnya terhadap gaya tarik bumi dan dalam menahan udara, dan memberikan imajinasi “keberadaan dalam kehampaan...” yang kemudian menjadi tema karya *Fatamorgana*. Namun konsep tata cahaya *Fatamorgana* tersebut tidak bisa tercapai saat ditampilkan di Teater Tertutup PKJ-TIM karena dalam penyelenggaraan Pekan Koreografi Indonesia tersebut sebuah karya tari tidak bisa tampil sendiri dalam satu malam (*full evening program*). Hal itu disebabkan keterbatasan waktu penyelenggaraan yang tentunya berkaitan dengan dana, selain tidak memungkinkannya penggarapan konsep lampu bisa dipenuhi bagi dua atau tiga

---

<sup>471</sup> Formasi tari dan geraknya tidak bisa dilakukan sendiri oleh seorang penari, sedikitnya dua penari, atau beberapa penari. Hasil wawancara dengan Martono, 12 Agustus 2015.

<sup>472</sup> Ide menggunakan parasut muncul ketika melihat parasut dipasang sebagai penutup stan makanan dan barang-barang lainnya, dalam acara bazar di kampus Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) Yogyakarta dalam rangka Dies Natalis, pada tahun 1985 (Martono, 12 Agustus 2015).

pertunjukan dalam satu malam pertunjukan di tempat yang sama. Meski demikian *Fatamorgana* tetap tampil dalam keterbatasan pemenuhan konsep tata cahaya, namun suasana kelautan tetap bisa dicapai.

Kostum *Fatamorgana* oleh Martono dibuat sederhana, hanya mengenakan baju kaos putih tanpa lengan dan *tight* agar penari leluasa bergerak, dan gerak yang dihasilkan utuh. Baju kaos diberi spons untuk membentuk pundak penari menjadi terlihat tegap dan lurus horizontal, dan berfungsi melindungi pundak saat diinjak kaki penari lain maupun saat penari bergerak bergulung. *Tight* yang dikenakan penari berwarna putih dengan bercorak garis-garis vertikal berwarna hitam, untuk memperkuat garis gerak kaki.



Foto 11. Dok. DKJ

Foto 11 menunjukkan kepala penari dibungkus kain kaos dilapisi spons sehingga menyerupai helm, untuk melindungi kepala saat penari bergerak jungkir-balik dan bentuk kepala tampak jelas, namun bisa mengesankan bukan kepala manusia.

*Fatamorgana* merupakan karya tari kontemporer yang dihasilkan pada tahun 1987. Martono menyebut karyanya dalam kategori tari modern yang merupakan hasil studi dari karya koreografer *modern dance* Amerika Serikat. Ia tidak berangkat dari tari tradisional daerah tertentu. Ia menggunakan pola-pola

gerak bebas hasil proses eksplorasi dengan sedikit gerak akrobatik yang mengandalkan kemampuan teknik penari. Inovasi gerak itu diperoleh melalui proses eksplorasi yang tidak sebentar.<sup>473</sup>

Sebagaimana dinyatakan sendiri oleh Hendro Martono, *Fatamorgana* adalah tari modern dalam pengertian modern Amerika karena ia mengambil referensinya dari sana. *Modern dance* di Amerika adalah tapak berikutnya dari balet. *Modern dance* muncul sebagai reaksi dari balet yang dinilai terlalu menyembunyikan emosi banal manusia. Hal yang disaksikan Martono dalam *modern dance* adalah penonjolan pada batang tubuh (torso), berat badan, dan lantai panggung adalah milik seluruh tubuh bukan hanya milik kaki seperti di balet. Oleh karena itu Martono dan para penarinya betul-betul berlatih ketubuhan yang utuh. Batang tubuh memperoleh fleksibilitas yang lebih besar dan gravitasi tubuh serendah-rendahnya hampir menyentuh lantai dengan cara menekuk lutut sedalam-dalamnya.

Apa yang dilakukan Hendro Martono adalah sebuah gaya yang eksis di Barat pada tahun 1920-an hingga 1960-an namun di Indonesia belum merasuk karena keterbatasan kesempatan menonton kebaruan seni tari pada masa itu dan keterbatasan seniman tari Indonesia yang beruntung bisa mereguk pengalaman intensif ke mancanegara. Dengan demikian pertunjukan Martono pun dipandang sebagai kebaruan dalam konteks kekinian pada waktu itu. Kekinian adalah kata lain dari kontemporer.

### **5.19. Bagong Kussudiardja (1928-2004): *Kurusetra***

Koreografer senior yang tampil dalam Pekan Koreografi 1987 adalah Bagong Kussudiardja dari Yogyakarta yang menampilkan karya berjudul *Kurusetra* melalui tema yang menggambarkan perperangan besar antara dua keluarga sedarah Pandawa dan Kurawa.

---

<sup>473</sup> Mary Christa, “‘Rajah’ & ‘Fatamorgana’ Muncul di Tengah Diskusi Pekan Koreografi Indonesia di TIM” dalam *Berita Buana*, 15 Juni 1987.



Foto 12. Dok. DKJ

Foto 12 menunjukkan *Kurusetra* yang digarap oleh Kussudiardja hanya dengan menghadirkan dua penari laki-laki dan perempuan, dan mereka bergerak di dalam ruang yang sempit berupa dua lapis level kecil (kurang lebih berukuran 100 x 80 cm, dengan ketinggian 20 cm) ditutup kain hitam. Dengan gerak yang relatif hemat namun tetap mengeksplorasi media tubuh dan asosiasi karakter, gerak penari yang tampak sederhana menjadi terasa kuat karena *gesture*, mimik, kualitas gerak, digarap dengan emosi yang tepat. Bahkan saat kedua penari berbaring di atas level dan menggerakkan jari-jarinya dengan intens, getaran jari-jari tersebut menjadi seperti gerakan besar karena dialirkan dari seluruh tubuh. Ide dan konsep garapan Kussudiardja yang menggambarkan perang saudara yang sangat besar, di padang yang sangat luas, namun dihadirkan di panggung di atas dua lapis level kecil dengan hanya dua orang penari. Ini merupakan penjabaran pandangan Kussudiardja atas pilihan yang ada “hidup atau mati”.

Atmosfer pertempuran besar yang mengandung ketamakan, kebencian, dendam, kesakitan, kesetiaan maupun kebenaran itu dibangun melalui garapan musik gemuruh dari tiga komponis melalui berbagai pendekatan. Djaduk Ferianto dengan garapannya dari berbagai macam corak musik etnik Indonesia, suara gamelan garapan Ki Timbul Hadiprayitno berjudul gending *Ranjaban Abimanyu*,

dan musik Barat karya Vangelis dalam album *MASK, Movement 5*, dipadu dengan percakapan dan nyanyian, yang saling tumpang tindih menghadirkan rasa menekan dan serba tidak pasti. Warna hitam pada kostum yang dikenakan kedua penari (dengan penari laki-laki bertelanjang dada), dan sewarna dengan penataan panggung yang juga hitam serta tanpa *setting* dan *property*, menambah suasana kelam penampilan *Kurusetra*.<sup>474</sup>

Kussudiardja menyajikan *Kurusetra* sebagai karya kontemporer. Cerita wayang tersebut disajikannya tanpa simbol-simbol yang jelas dari wayang. Gerak kedua penari bukan gerak *Wayang Wong*. Ada suara gamelan namun ditimpa suara-suara lain. Kedua penari berkostum yang tidak selayaknya pemain wayang dan tak terjumpai karakter wayang. Kussudiardja hanya mengambil tema cerita wayang lantas memvisualisasikannya menurut daya ciptanya sendiri.

Dari analisis karya-karya tari kontemporer di Indonesia, tertegaskan bahwa karya tari tradisional merupakan sumber gagasan yang sangat penting untuk penciptaan karya kontemporer. Sebagai sumber gagasan, karya tari tradisional selanjutnya oleh koreografer diolah lebih lanjut secara radikal agar muncul suatu karya yang belum pernah ada sebelumnya. Dalam hal ini dihindarilah segala ungkapan yang pernah ada. Namun di Indonesia, yang tak terhindarkan adalah kesejarahan yang tidak terputus antara tradisi sebagai sumber ide yang dalam garapan tari diejawantahkan menjadi karya kontemporer.

---

<sup>474</sup> Lihat Efix Mulyadi, “Pekan Koreografi Indonesia, Tonggak Baru Bagong Kussudiardjo” dalam *Kompas*, 14 Juni 1987; Karsono H. Saputra, “Dari Pekan Koreografi Indonesia 1987, Bunga Rampai Antara Pecarian dan Kemapanan” dalam *Suara Pembaruan*, 18 Juni 1987; dan Sardono W. Kusumo, “Gegap yang Tua, Gempita yang Muda” dalam *Tempo*, 20 Juni 1987.

## **BAB VI**

### **PENUTUP**

Semua yang telah didapat dan dituliskan dalam disertasi ini diharapkan bisa memberikan kontribusi dalam memahami perkembangan koreografi di Indonesia terutama dalam konteks hadirnya karya tari baru, baik yang berupa pengembangan dari tradisi maupun karya tari kontemporer sesuai dengan tema penelitian ini.

#### **6.1. Kesimpulan**

Gagasan dan bentuk penciptaan karya tari bisa berubah dan berkembang sesuai dengan perubahan zaman yang tak terhindarkan berkaitan erat dengan faktor perubahan dan kebutuhan dalam diri seniman sendiri yang antara lain dipengaruhi oleh persinggungan dengan bentuk-bentuk seni lainnya. Seniman juga tidak bisa mengabaikan selera masyarakat dan atau penonton yang berubah sesuai dengan perubahan zaman. Di sinilah peran media massa termasuk pengamat dan kritikus menjadi sangat penting untuk menjembatani aspirasi artistik seniman dan daya tangkap penonton. Apresiasi terbentuk melalui jalan ini, yang juga berimbang kepada pemahaman para pengayom dan penyandang dana yang bisa pemerintah, swasta dan perorangan mengenai adanya perubahan kesenian.

Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa perubahan dan pembaruan dalam karya tari tradisional dilakukan oleh tokoh-tokoh pembaruan (*agents of change*). Sesuai dengan metodologi strukturstik para tokoh pembaharu atau agen perubahan adalah seniman tari dan mereka melakukan perubahan disebabkan oleh sejumlah faktor antara lain tidak lagi puas terhadap karya tari tradisional yang dikuasai; munculnya kreativitas dalam diri yang terbentuk melalui pembongkaran konsep-konsep yang sudah ada agar bisa mengatasi kemandegan; adanya faktor lingkungan yaitu masyarakat pendukung tradisi yang menginginkan terjadinya perubahan, atau bisa justru sebaliknya masyarakat menolak adanya perubahan dan ini menjadi hambatan (*constraining*) bagi terciptanya kebaruan. Hambatan ini oleh sebagian seniman justru dipandang sebagai tantangan untuk penciptaan karya baru (*enabling*). Seniman tari yang bergelut pada tradisi itu mampu melakukan perubahan karena mempunyai pemikiran yang cenderung berorientasi pada nilai-

nilai dan hal-hal yang berlaku di luar tradisi itu sendiri, yang diperolehnya dari pengalaman dan pendidikan di luar lingkungan tradisinya.

Dengan demikian seniman tari dan atau koreografer yang tampil pada 11 program besar di PKJ-TIM dengan grup tarinya masing-masing adalah bagian dari *agents of change* yang gerakan-gerakannya memperoleh saluran dari *agent of change* lainnya yakni Gubernur Ali Sadikin yang menyediakan berbagai fasilitas dan dana yang diperlukan. Melalui birokrasi Pemda DKI Jakarta sebagai struktur yang menjalankan visi atasannya (Ali Sadikin) terbentuklah mekanisme yang mendukung seluruh aktivitas di PKJ-TIM. Struktur birokrasi yang penekanannya pada penyediaan dana tersebut memperoleh mitra struktur lainnya yakni DKJ sebagai perwakilan manajemen artistik para seniman.

Adanya Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki (PKJ-TIM) sebagai sebuah struktur lainnya dari buah kebijakan kebudayaan pemerintah DKI Jakarta menjadikan berbagai karya tari marak dipertunjukkan di tempat tersebut baik yang berupa karya tari tradisional, karya tari baru hasil pengembangan dari tradisi, maupun karya tari kontemporer. Hal itu terjadi karena adanya perencanaan program yang terarah yang disusun oleh Komite Tari DKJ untuk membangun kesamaan visi, bukan saja antarseniman tetapi juga dengan penyandang dana utama, yakni pemerintah DKI Jakarta. Berbagai genre seni tari silih berganti ditampilkan di empat gedung pertunjukan (Teater Arena, Teater Tertutup, Teater Terbuka dan yang terakhir dibangun Graha Bhakti Budaya pada tahun 1983) di PKJ-TIM yang kuantitas dan kualitasnya kemudian menjadikannya sebagai barometer karya-karya tari di Indonesia. Antusiasme luar biasa para seniman tari untuk bisa berpentas di PKJ-TIM mendorong mereka berupaya menciptakan karya-karya baru terbaik, melalui pencarian kreatif yang intensif. Namun tidak semuanya terkabul karena untuk bisa tampil di PKJ-TIM harus melalui pertimbangan kelayakan yang dilakukan oleh Komite Tari DKJ. Kesempatan tampil melalui kurasi yang ketat inilah yang membuat PKJ-TIM menjadi ukuran prestasi pencapaian artistik para seniman tari karena para kurator adalah sejumlah insan tari yang kredibilitasnya diakui.

Di PKJ-TIM pula terjadi interaksi intensif antarseniman, yang juga melibatkan seniman tari dengan seniman seni lainnya baik lokal, nasional, maupun internasional. Melalui interaksi tersebut terjadilah saling tukar gagasan, teknik, dan pengayaan artistik. Adanya suasana saling memberi dan menerima itu menimbulkan gairah penciptaan karya-karya baru melalui eksperimentasi. Di sinilah bermunculan karya-karya tari tradisional yang dikembangkan dan karya tari kontemporer.

Perkembangan koreografi di Indonesia tak lepas dari akarnya, yakni seni tari tradisional. Keberlanjutan ini karena banyak koreografer kita dibesarkan dalam tempaan tradisi secara intensif mencakup aspek filosofis dan teknis. Sedemikian tajamnya tempaan itu sehingga dalam penciptaan terjadi simbiosa antara pendekatan tradisional dan pendekatan nontradisional.

Sebagaimana telah diuraikan sebelumnya gairah penciptaan muncul bila didukung oleh ketersediaan fasilitas, manajemen dan pendanaan. Dengan penanganan yang baik berdasarkan visi dan misi yang padu, bermunculanlah karya-karya tari baru, termasuk kontemporer, yang menarik minat penonton. Terbentuklah segi tiga ideal: seniman, pemerintah, penonton.

Pada masa itu, PKJ-TIM merupakan sebuah wadah berkesenian yang belum ada modelnya di Indonesia. Perangkat keras lengkap tersedia, mulai dari gedung pertunjukan beserta peralatan-peralatan yang diperlukan (lampu, dekor dan sebagainya), tempat berlatih, berproses, dan lokakarya (*workshop*), hingga wisma tempat menginap para seniman. Ini semua adalah bagian dari kondisi berkesenian yang memunculkan kegairahan berkarya pada masa itu.

Fasilitas yang baik bisa bermanfaat optimal bila dikelola oleh manusia-manusia yang kompeten di bidangnya. Itu bisa ditemukan di PKJ-TIM: ada karyawan yang fokus mengurusi perangkat keras di gedung pertunjukan, dan Komite Tari DKJ yang khusus mengurusi perangkat lunak yakni pemilihan program yang pantas dihadirkan, dan mengalokasikan pendanaan yang berasal dari Pemda.

Komite Tari DKJ selalu memberikan kesempatan tampilnya karya-karya baru melalui program reguler maupun program khusus. Program khusus tersebut antara lain Festival Penata Tari Muda, Pekan Penata Tari Muda, Festival Karya Tari, dan Pekan Koreografi Indonesia. Pada peristiwa itu muncullah karya-karya baru yang di antaranya dikategorikan sebagai karya terkini atau kontemporer. Para penciptanya dari kalangan yang sudah berpengalaman maupun wajah-wajah baru namun diketahui telah menggembung diri secara intensif dalam ranah penciptaan karya baru.

Sebagai sebuah struktur yang bergantung pada struktur lain dalam hal pendanaan, DKJ pada tahun 1983, 1984, 1987 mengalami keterbatasan pembiayaan untuk penyelenggaraan festival-festival tari. Namun festival tersebut tetap terselenggara karena ada komitmen luar biasa dari para anggota Komite Tari, para anggota DKJ serta para pengelola PKJ-TIM yang komposisi personelnya selain seniman adalah akademisi, birokrat dan profesional dalam manajemen. Komitmen tersebut muncul dari sebuah sistem yang telah teruji bertahun-tahun tentang mekanisme penyelenggaraan program di mana setiap kali ada kekurangan selalu terselesaikan oleh sistem yang oleh Talcott Parsons dinyatakan bahwa sistem bisa berjalan antara lain karena adanya personaliti dari setiap individu.<sup>475</sup> Banyak kendala yang memang bisa teratasi oleh personaliti dari masing-masing individu di DKJ dan pengelola PKJ-TIM yang punya komitmen tinggi untuk berjalannya program kesenian.

## 6.2. Rekomendasi

Dari penelitian yang mendalam untuk keperluan disertasi ini, penulis tak ragu menyatakan bahwa di tengah arus perubahan yang terjadi pada masa kini, para pendukung seni tari di Indonesia perlu membaca kembali kondisi dunia seni tari Indonesia yang berkaitan dengan konteks sosial, politik dan ekonomi baik dalam

---

<sup>475</sup> Talcott Parsons, “An Online of Social System” dalam Talcott Parsons, Edward Shils, Kaspar D. Naegele, Jesse P. Pitts (eds.), *Theories of Society, Foundations of Modern Sociolgical Theory* (New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1961), hlm. 30–79.

tataran lokal maupun global. Perubahan, bila dilihat dari dua sisi, mengandung konsekuensi melahirkan hambatan namun juga peluang optimisme yang bisa diarahkan untuk optimalisasi peran seni tari dalam sumbangannya kepada negeri ini.

Dengan demikian perlu disusun dan dilaksanakan kebijakan negara yang tidak mengesampingkan kesenian pada umumnya dan seni tari pada khususnya. Dalam penciptaan dan pertunjukan karya tari tidak mungkin seniman sendirian. Negara mutlak harus turun tangan menyediakan berbagai prasyarat untuk kelahiran karya-karya yang membanggakan.

Perlu tersedia infrasruktur berupa pusat-pusat kesenian yang lengkap dengan tempat pertunjukan sekaligus tempat berlatih dan lokakarya, juga ruang-ruang publik. Selain itu perlu adanya perangkat lunak seperti kelembagaan yang di antaranya berperan membuat program, atau organisasi seni tari dan jaringan kelembagaan sebagai agen pelaku maupun kebijakan publik mengenai seni tari yang menjamin kebebasan berekspresi. Perangkat keras dan lunak harus sama baiknya untuk memungkinkan hadirnya karya-karya baru dan pertunjukan-pertunjukan yang memadai. Pengertian “baik” dalam konteks ini adalah tersedianya fasilitas yang mendukung bagi perkembangan karya-karya tari berbagai genre. PKJ-TIM sudah pernah membuktikan itu. Fasilitas tempat pertunjukan telah dikelola dengan baik oleh manusia-manusia yang diberi tanggung jawab untuk melakukannya.

Demi perkembangan seni tari, termasuk kontemporer, tak boleh ada irasionalisme dalam hal dana, fasilitas tempat pertunjukan yang mengikuti kemajuan teknologi, manusia-manusia pengelolanya dan publik penonton. Kata kunci dalam hal ini adalah: “memenuhi syarat”. Kata kunci tersebut berlaku untuk pendanaan, tempat latihan dan tempat pertunjukan serta pengelolanya, pembuat program acara dan pengumpul penonton.

Sederet langkah strategis yang harus ditempuh adalah pendidikan kesenian, baik formal maupun nonformal, untuk menyiapkan pelanjutan (regenerasi) seniman tari yang berkualitas; penguatan dan pembentukan jejaring sebagai wahana

informasi segala kegiatan dan hasil garapan seni tari di dalam dan luar negeri; penguatan dokumentasi sebagai pusat data untuk preservasi dan pengembangan seluruh kekayaan seni tari di Indonesia; menyiapkan penonton di antaranya melalui literasi untuk menumbuhkembangkan apresiasi terhadap seni tari.

## DAFTAR PUSTAKA

### A. Sumber Arsip

*Instruksi Gubernur KDKI-Jakarta tanggal 14 September 1967 No. Ib.2/1/48 tentang Penggunaan Nama-nama Jabatan/Dinas Pemerintah DKI-Jakarta.*

*Keputusan Gubernur KDKI-Jakarta No. Cb8/1/27/1967 tanggal 19 September 1967 tentang Pemisahan Urusan Kebudayaan dari Jawatan Pendidikan, Pengajaran dan Kebudayaan DKI-Jakarta.*

*Laporan Kegiatan Tari DKJ, Dewan Kesenian Jakarta, November 1968 s.d. Desember 1985.*

*Laporan Program PKJ-TIM di Akhir Pelita ke II, 1979.*

*Laporan Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki 1968–1970.*

*Pendapatan Regional DKI Jakarta 1966–1974.* Jakarta.

*Peraturan Daerah DKI Jakarta No. I/1974 tanggal 28 Maret 1974 tentang REPELITA II DKI Jakarta 1974/1975–1978/1979 (Lembaran Daerah No. 45 tahun 1974).* Jakarta: Pemerintah DKI Jakarta.

Rekaman suara dalam forum diskusi usai pertunjukan *Pekan Koreografi Indonesia 1987, di Teater Tertutup TIM, 14 Juni 1987.* koleksi DKJ.

*Surat Keputusan Gubernur KDKI Jakarta No. B.6/6/52/1966 tanggal 22 Juni 1966 tentang: Struktur Organisasi Sekretariat Pemerintah DKI Jakarta.* Jakarta: Pemerintah DKI Jakarta.

*Surat Keputusan Gubernur KDKI Jakarta No. Ib.12/1/10/72 Tanggal 11 November 1972 tentang Penyempurnaan Susunan Organisasi Sekretariat Daerah DKI Jakarta.* Jakarta: Pemerintah DKI Jakarta.

### B. Wawancara

- Damais, Adje. 74 tahun Jakarta, berasal dari Jawa-Perancis, adalah mantan Direktur Museum Sejarah Jakarta 1989–1999 dan banyak memahami kesenian Indonesia dan sejarahnya. Pada tahun 1978 mengetuai Festival Jakarta, sebuah festival seni pertunjukan yang berpentas di banyak tempat di Jakarta, ditempat terbuka dan tertutup. Wawancara di Jakarta 29 Juli 2013.

- Dibia, I Wayan. 68 tahun, Bali, berasal dari Bali adalah seorang koreografer dan etnomusikolog. Menjadi koreografer pada acara Pekan Penata Tari Muda tahun 1978, dengan karya berjudul Grobogan. Wawancara di Jakarta 2012 dan melalui telepon dan email 2014.
- Djojonegoro, Wardiman. 82 tahun, Jakarta, berasal dari Jawa Timur adalah mantan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia tahun 1993–1998. Saat ini berperan sebagai pemateri dalam seminar, simposium, lokakarya di lingkungan Lembaga Pendidikan. Pada masa Ali Sadikin menjabat sebagai Gubernur DKI-Jakarta, ia menduduki jabatan Kepala Biro 2 (Protokol, Humas dan Umum) di kantor Pemerintah DKI-Jakarta, 1966–1979. Wawancara di Jakarta, 31 Juli 2013.
- Fukuen, Tang. 44 tahun, Bangkok, adalah seorang kurator di berbagai festival tari kontemporer internasional dan dramaturgi visual art dan art performance, dari Singapura. Wawancara di Jakarta 24 Juni 2013.
- Ibnur, Tom. 62 tahun, Jambi, adalah koreografer. Menjadi koreografer pada Pekan Penata Tari Muda III-1981 bersama Dedy Lutan dengan karya berjudul Awan Bailau, dan Pekan Penata Tari Muda IV - 1982 berkarya sendiri dengan judul karya Ambo Jo Imbau. Wawancara di Jakarta, 22 Maret 2014, 11 Januari 2015.
- Lutan, Dedy. 1951–2014, Jakarta, adalah seorang penari dan koreografer. Menjadi koreografer pada acara Pekan Penata Tari Muda, 1982, bersama Tom Ibnur dengan karya berjudul Awan Bailau. Karya ini kemudian ditampilkan di Amerika pada tahun 1984 dalam acara American Dance Festival. Wawancara di Jakarta, 2 Juni 2012.
- Martono, Hendro. 56 tahun, Yogyakarta. Dosen, koreografer dalam Pekan Koreografi 1987 dengan karya berjudul *Fatamorgana*. Wawancara melalui telepon dan email, 14 Desember 2014.
- Mefry, Ery. 59 tahun, Padang, adalah koreografer kontemporer. Menjadi koreografer yang tanpil dalam Pekan Koreografi Indonesia 1987.

Wawancara di Jakarta, 15 Juli 2014 di Jakarta dan melalui email pada 11 Januari 2015.

- Meilihanny Sosrowardoyo. 59 tahun, Jakarta, adalah pensiunan PT Alun-alun Indonesia dan pencinta seni. Wawancara di Jakarta, 16 Desember 2016.
- Miroto, Martinus. 57 tahun, Yogyakarta, adalah penari dan koreografer yang tampil dalam Pekan Koreografi Indonesia 1987 dengan karya berjudul Sampah. Wawancara melalui email 12 Januari 2014 dan tatap muka di Jakarta 22 April 2015.
- Murgiyanto, Sal. 71 tahun, Yogyakarta, berasal dari Surakarta, di Jakarta, adalah salah satu pengagas Festival Penata Tari Muda, Pengamat dan Kritikus Tari. Wawancara di Jakarta, 19 Agustus 2014 dan di Yogyakarta, 20 Desember
- Oetoyo, Farida. 1939–2014, Jakarta, berasal dari Surakarta dan Belanda, adalah penari dan koreografer yang bergabung dalam bengkel tari Sardono W. Kusumo, banyak berkarya di tahun 1970-an dan 1980-an, tampil dalam Pekan Koreografi Indonesia 1987, juga anggota DKJ, serta pengamat tari. Wawancara di Jakarta, 11 Januari 2013.
- Parani, Juliani. 77 tahun, Jakarta, adalah penari dan koreografer yang bergabung dalam bengkel tari Sardono W. Kusumo di tahun 1969 banyak berkarya di tahun 1970-an dan 1980-an, tampil dalam Pekan Koreografi Indonesia 1987, dan juga pengamat tari. Wawancara di Jakarta, 7 Juni 2013 dan 15 Februari 2014.
- Prabowo, Tony. 60 tahun, Jakarta, berasal dari Jawa Timur, adalah komponis dan kurator seni pertunjukan. Wawancara di Jakarta, 4 Desember 2016.
- Sedyawati, Edi. 78 tahun, Jakarta, berasal dari Jawa Tengah, adalah penari, anggota DKJ, pendiri Departemen Tari LPKJ, pengagas Festival Penata Tari Muda, Seminar Kritik Tari 1977, pengamat, dan kritikus tari. Wawancara di Jakarta, 22 Maret 2013 dan 17 Februari 2014.

- Sipala,Wiwiek. 63 tahun, Bogor, berasal dari Sulawesi Selatan, adalah seorang koreografer yang tampil dalam Festival Penata Tari Muda I-1978 dengan karya berjudul Akkarena, dan di Pekan Koreografi Indonesia 1987 dengan karya berjudul Ironi. Wawancara di Jakarta 28 Januari, 29 Februari dan 28 Desember 2014.
- Suanda, Endo. 69 tahun, Bandung, adalah seorang koreografer dan etnomusikolog. Menjadi koreografer pada acara Pekan Penata Tari Muda tahun 1978, dengan karya berjudul *Klana Tunjungseta*. Wawancara di Jakarta, 1 Juni 2012.
- Sudiharto, Sentot. 71 tahun, Jakarta, berasal dari Surakarta adalah seorang penari dan koreografer. Bergabung dalam bengkel tari Sardono W. 1 Juni 2012 di Jakarta, Kusumo di tahun 1968, dan menjadi penari andalan Sardono W. Kusumo, Huriah Adam, Julianti Parani, dan Farida Oetoyo. Wawancara di Jakarta, 1 Juni 2012.
- Tasman, Agus. 80 tahun, Surakarta, berasal dari Jawa Tengah adalah penata tari dalam Festival Penata Tari Muda 1978 dengan karya berjudul Wayang Budha Sutasoma. Wawancara di Surakarta,12 Oktober 2013.
- Wibowo, Wahyu Santoso. 64 tahun, Surakarta, berasal dari Jawa Tengah, adalah seorang penari dan koreografer. Menjadi koreografer pada acara Pekan Penata Tari Muda tahun 1979, dengan karya berjudul *Rudrah*. Wawancara di Jakarta, 30 Agustus 2012 di Jakarta dan di Surakarta, Februari 2014.
- Winarno, Hurip. 62 tahun, Bogor, berasal dari Yogyakarta, adalah pengajar Fakultas Seni Pertunjukan Institut Kesenian Jakarta, pegawai swasta dan pencinta seni. Wawancara di Jakarta, 11 Desember 2016.

### C. Surat Kabar dan Majalah

*Angkatan Bersenjata*, 27 Oktober 1968; 10 Januari 1971; 5 September 1974.  
*Aneka*, no 16, Th V, 1 Agustus 1954.  
*Berita Buana*, 1974, 13 & 19 Desember 1978; 19 Mei 1981; 10 Juli 1984.  
*Berita Yudha*, 6 Maret 1971.  
*Harian Pelita*, 16 November 1976; 8 Mei 1981; 5 April 1986.  
*Harian Rakyat*, 29 Maret 1964.  
*Harian Merdeka*, 7 Mei 1981.  
*Kompas*, 1 September, 17 November, 23 Desember 1970; 2 September 1974; 2 September 1974; 18 Desember 1978; 18 dan 22 Oktober, 24 Desember 1979; 3 Februari, 11 Mei 1981; 13 Maret 1982; 21 September 1983; 15 Juli, 27 dan 30 September 1984; 17 Februari 1986; 14, 15 dan 28 Juni 1987; 8 April 1989  
*Majalah Indonesia*, No. I-II, 1950.  
*Nusantara*, 5 Maret 1971.  
*Pelita*, 8 Mei 1981.  
*Pos Indonesia*, 4 Maret 1971.  
*Sinar Harapan*, 3 April 1968; 12 Desember 1972; 11 September 1974; 19 Februari 1986.  
*Tempo*, 6 Maret 1971; 3 Juli 1971; 22 Desember 1973; 22 Desember 1973; 23 Februari 1974; 30 Desember 1978; 20 Oktober 1979; 20 Juni 1987; 10 November, 1990

### D. Buku, Jurnal, dan Artikel

A.S, Soenarto. (1982). “Reog” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Penata Tari Muda 1982*. (hlm. 19). Jakarta: P.T. Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.

Ajidarma, Seno Gumira. (21 September 1983). “Koreografi Budaya”. *Kompas*.

Alam, Bachtiar. (1997). “Globalisasi dan Perubahan Budaya: Perspektif Teori Kebudayaan”. *Antropologi Indonesia*, Majalah Antropologi Sosial dan Budaya Indonesia No. 54, Thn XXI, Desember 1997-April 1998. (hlm. 1–8). Depok: Antropologi UI.

Alisjahbana, Pia, dkk. (eds.). (1994). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat.

Anderson, Jack. (1997). *Art Without Boundaries, The World of Modern Dance*. Iowa City: University of Iowa Press.

- Ardan, S.M. (1994). “Seni Tradisi di PKJ-TIM” dalam *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. (hlm. 214). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat.
- Ardhiati, Yuke. (2005). *Bung Karno Sang Arsitek*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Ardjo, Irawati Durban. (2011). “Tari Sunda Baru dan Panggung Baru” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.). *Ahli Waris Budaya Dunia: Menjadi Indonesia 1950–1965*. (hlm. 437–62). Denpasar: Pustaka Larasan.
- Bandem, I Made and Fredrik Eugene de Boer. (1981). *Kaja and Kelod, Balinese Dance in Transition*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- Barth, John. (1984). “The Literature of Replenishment” dalam *The Friday Book: Essays and Other Non-fiction*. (hlm. 193–206). London: The John Hopkins University.
- Benedanto, Pax (ed.). (1999). *Kronik Revolusi I Indonesia*. Jakarta: KPG bekerjasama dengan Yayasan Adikarya IKAPI dan The Ford Foundation.
- Bentara Budaya Jakarta. (1997). *Pergelaran Tari Dewabrata Karya Retno Maruti*. Jakarta: Bentara Budaya.
- Benny, Cornelia J. (20 Januari 1979). “Berfestival di TIM”. *Harian Pikiran Rakyat*.
- Bintang, Ilham. (7 Oktober 1979). “Meta Ekologi: Sebuah Peristiwa ‘Gelembung Sabun’”. *Angkatan Bersenjata*.
- Bodden, Michael. (2011). “Teater Nasional Modern Lekra 1959–1965. Dinamika dan Ketegangan” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.). *Ahli Waris Budaya Dunia: Menjadi Indonesia 1950–1965*. (hlm. 49–526). Denpasar: Pustaka Larasan.
- Bogaerts, Els. (2011). “‘Kemana Arah Kebudajaan Kita?’ Menggagas Kembali Kebudayaan di Indonesia Pada Masa Dekolonialisasi” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.). *Ahli Waris Budaya Dunia: Menjadi Indonesia 1950–1965*. (hlm. 255–85). Denpasar: Pustaka Larasan.
- Boneff, Marcel and Pierre Labrousse. (1997). “Un Danseur Javanais en France: Raden Mas Jodjana (1893–1972)”. *Archipel*, volume 54. (hlm. 225–42). Paris: Association Archipel.

- Booth, Anne dan Peter McCawley. (1990). "Perekonomian Indonesia Sejak Pertengahan Tahun Enampuluhan" dalam Anne Booth dan Peter McCawley (eds.). *Ekonomi Orde Baru*. (hlm.1). Jakarta: Lembaga Penelitian, Pendidikan dan Penerangan Ekonomi dan Sosial.
- Brakel, Clara-Papenhuyzen. (1991). *Seni Tari Jawa: Tradisi Surakarta dan Peristilahannya*. Jakarta: ILDEP RUL.
- Brandon, James R. (2003). *Jejak-jejak Seni Pertunjukan di Asia Tenggara*. (terj. R.M. Soedarsono). Bandung: P4ST UPI-Pusat Penelitian dan Pengembangan Pendidikan Seni Tradisional Universitas Pendidikan Indonesia.
- Bremser, Martha (ed.). (1999). *Fifty Contemporary Choreographers*. London/NYC: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A Social Critique and The Judgement of Taste*. (terj. Richard Nice). Cambridge: Harvard University Press.
- Burt, R. (1998). *Alien Bodies: Representation of Modernity, 'Race and Nation' in Early Modern Dance*. London and New York: Routledge.
- Butterworth and Wildschut (eds.). (1995). *Language and Symbolic Power*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- (2009). *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London: Routledge.
- Chazin-Bennahum, Judith (ed.) (2005). *Teaching Dance Studies*. New York & London: Routledge.
- Christa, Mary. (15 Juni 1987). "'Rajah' & 'Fatamorgana' Muncul di Tengah Diskusi Pekan Koreografi Indonesia di TIM". *Berita Buana*.
- Chudori, Leila S. (10 November 1990). "Setelah Lahir TIM-TIM Kecil". *Tempo*.
- Clarke, Thomas and Steward Clegg. (1998). *Changing Paradigm; The Transformation of Management Knowledge for The 21<sup>st</sup> Century*. Harper Collins.
- Cohen, Selma Jeanne (ed.). (1984). *The Modern Dance, Seven Statements of Belief*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cohen, Matthew Isaac. (2010). *Performing Otherness, Java and Bali on International Stages, 1905–1952*. (hlm. 175). London: Palgrave Macmillan.

- Danandjaja, James. (1987). *Folklor Indonesia, Ilmu Gosip, Dongeng, dan lain-lain*. Jakarta: Grafiti Pers.
- Daud, Nurdin dan Marzuki Hasan. (1983). “Ramphak” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Penata Tari Muda 1983*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Departemen Pendidikan Nasional. (2008). *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Edisi keempat. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Dewan Kesenian Jakarta. (1977). “Seminar Kritik Tari 1977” dalam *Arsip DKJ*.
- (1978). *Buku Program Festival Penata Tari Muda 1978*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- (1985). “Laporan Kegiatan Tari DKJ. November 1968 s.d. Desember 1985”.
- (1987). “Pekan Koreografi Indonesia 1987” dalam *Buku Program*.
- (1988). “Daftar Inventarisasi Pementasan Tari.”
- Dewantara, Ki Hadjar. (1952). *Dari Kebangunan Nasional Sampai Proklamasi Kemerdekaan*. Jakarta: NV Pustaka & Penerbitan Endang.
- (1985). “Tentang Puncak-puncak dan Sari-sari Kebudayaan di Indonesia” dalam Soedarsono, Djoko Soekiman, Retna Astuti (eds.). *Peranan Kebudayaan Daerah dalam Proses Pembentukan Kebudayaan Nasional*. (hlm. 85–6). Jakarta: Proyek Penelitian Kebudayaan Nusantara (Javanologi) Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Dibia, I Wayan. (1977). “Fungsi Kritik Tari” dalam *Seminar Kritik Tari*. Jakarta: Arsip DKJ
- (1978). “Grobogan” dalam *Festival Penata Tari Muda 1978*. Jakarta: DKJ.
- Dinas Kebudayaan . (1987). “Kebijakan Pewadahan Organisasi Kesenian Sejenis dan Sedaerah di Wilayah DKI-Jakarta”. Jakarta: Dinas Kebudayaan Pemerintah Daerah Khusus Ibukota.
- D.P. Gaonkar. (2001). “On Alternative Modernities” dalam Gaonkar D.P.(ed.). *Alternative Modernities*. (hlm. 1–23). Durham: Duke University Press.
- Effendi, Bisri. (2001). “Kesenian Indonesia, Pertarungan antar-Kekuasaan (Sebuah pengantar)” dalam *Kebijakan Kebudayaan di Masa Orde Baru*. (hlm. 663–4). Jakarta: Pusat Penelitian dan Pengembangan Kemasyarakatan dan Kebudayaan - LIPI dengan The Ford Foundation.

- Ensiklopedi. (1977). *Ensiklopedia Musik dan Tari Daerah Sumatera Barat*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- (1989). *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, Jilid 1. Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka.
- *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, Jilid 4. Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka.
- *Ensiklopedi Nasional Indonesia*, Jilid 6. Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka.
- Feith, Herbert and Lance Castles (eds.). (1970). *Indonesian Political Thinking, 1945–1965*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Firdaus, Jose Rizal. (1984). “Simpai Geri” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Pekan Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 25–32). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Foulcher, Keith. (2004). *Community and The Metropolis: Lenong, Nyai Dasima and the New Order*. Melbourne: Asia Research Institute.
- Freeland, Felicia Hughes. (2009). *Komunitas yang Mewujud; Tradisi Tari dan Perubahan di Jawa*. (terj. Nin Bakdi Soemanto). Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Geertz, Clifford. (1981). *Abangan, Santri, Priyayi dalam Masyarakat Jawa*. (terj. Aswab Mahasin). Jakarta: Pustaka Jaya.
- Giddens, Anthony. (2009). *Konsekvensi-konsekvensi Modernitas*. Yogyakarta: Kreasi Wacana.
- (2010). *The Constitution of Society; Outline of The Theory of Structuration*. Oxford: Polity Press.
- Gondomono, R. dan Sal Murgiyanto. (1994). “Yayasan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana dkk (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. (hlm. 59–60). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan Dian Rakyat.
- Gotschalk, Louis. (1986). *Mengerti Sejarah*. (terj. Nugroho Notosusanto). Jakarta: UI Press.
- Hadi, Y. Sumandiyo. (1981). “Kagunan Beksan Kusa dan Lawa” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Ungkapan dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III 1981*. (hlm. 29). Jakarta: PT Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.

- Hamid, Farid. (1986). “Tari Badong” dalam *Festival Karya Tari VII/1986*. (hlm. 6). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Handayama, Francis. (22 Februari 1986). “Dari Festival Karya Tari DKJ VII, Sepeda Motor Pun Naik Panggung”. *Suara Karya*.
- Harahap, Banda. (6 Juni 1965). “Tingkatkan dan Kembangkan; Djajalah Partai dan Negeri”. *Harian Rakyat*.
- Hardjana, Suka. (28 Juni 1987). “Dari Pekan Koreografi Indonesia, Sardono dan Makna Sebuah Pekan Seni”. *Kompas*.
- Hatley, Barbara. (1994). “Cultural Expression” dalam Hal Hill (ed.). *Indonesia’s New Order: The Dynamic of Socio-Economic Transformation*. (hlm. 216–18). Australia: Allen and Unwin Pty Ltd.
- Hawkins, Alma M. (2003). *Bergerak Menurut Kata Hati, Metoda Baru dalam Menciptakan Tari*. (terj. I Wayan Dibia). Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Heraty, Toeti. (2006). “Bertetangga dengan Taman Ismail Marzuki” dalam Bambang Bujono (ed.). *Empu Ali Sadikin 80 Tahun*. (hlm. 68–70). Jakarta: IKJ Press.
- Herlambang, Wijaya. (2013). *Kekerasan Budaya Pasca 1965: Bagaimana Orde Baru Melegitimasi Anti Komunisme Melalui Sastra dan Film*. Jakarta: Marjin Kiri.
- Hobsbawm, Eric. (1983). “Introduction: Inventing Traditions” dalam Eric Hobsbawm dan Terence Ranger (eds.). *The Invention of Traditions*. (hlm. 1–14). London: Cambridge University Press.
- Holt, Claire. (1967). *Art in Indonesia: Continuities and Change*. Ithaca, New York Cornell University Press.
- HS, Usil Susilo. (6 September 1977). “Percakapan dengan Julianti Parani”. *Berita Buana*.
- Humphrey, Doris. (1959). *The Art of Making Dances*. New York: Grove Press.
- Ikhlas, Mohammad. (1986). “Kie dalam Imbauan” dalam *Festival Karya Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986*. (hlm. 16). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

- Ikranagara. (23 Oktober 1979). “Nikolais yang Gilang Gemilang dan Meta Macet”. *Berita Buana*.
- Inggrid. (Maret 2005). “Sektor Keuangan dan Pertumbuhan Ekonomi di Indonesia: Pendekatan Kausalitas dalam Multivariate Error Correction Model (VECM)”. (hlm. 40–50). *Jurnal Manajemen dan Kewirausahaan*, Vol 8, No.1.
- Jenkins, Keith. (1996). *Re-thinking History*. London & New York: Routledge.
- Jeschke, Claudia. (1992). “Reconstruction/Deconstruction: Currents in Contemporary German Dance” dalam Walter Sorell (ed.). *The Dance Has Many Faces*. (hlm. 88–93). Chicago: Capella Books.
- Jones, Tod. (2015). *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia. Kebijakan Budaya Selama Abad ke-20 hingga Era Reformasi*. (terj. Edisius Riyadi Terre). Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Jowitt, Deborah. (1999). “Introduction” dalam Martha Bremser (ed.). *Fifty Contemporary Choreographer*. (hlm. 1–12). London & New York: Routledge.
- Kayam, Umar. (1979). “Peranan Seni Tradisional dalam Modernisasi dan Integrasi di Asia Tenggara” dalam *Seni, Tradisi, Masyarakat*. (hlm. 36). Jakarta: Sinar Harapan.
- (1981). *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Kealiinohomoku, Joan. (1982). “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” dalam Meriam Van Tuy (ed.). *Impulse 1969–1970: Extension of Dance*. (hlm. 26). San Francisco: Impulse Publications.
- Koentjaraningrat. (1984). “Kebudayaan Jawa” dalam *Seri Etnografi Indonesia* no. 2. (hlm. 300). Jakarta: PN Balai Pustaka.
- (2002). *Pengantar Antropologi Budaya*. Jakarta: Aksara Baru.
- Kottak, Conrad Phillip. (2010). *Mirror for Humanity, A Concise Introduction to Cultural Anthropology*. Michigan: Mc Graw Hill.
- Kraus, Richard and Sarah Chapman et al. (1991). *History of The Dance in Art and Education*. USA: Prentice Hall.
- Kusmayati, A.M. Hermin. (1992). “Tari Klasik” dalam Soedarsono (ed.). *Pengantar Apresiasi Seni*. Jakarta: Balai Pustaka.

- Kussudiardja, Bagong. (Januari 1955). “Kesan-kesan Perlawatan ke RRT”. *Budaya IV-1*.
- (1987). “Kurusetra” dalam *Pekan Koreografi Indonesia 1987*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- (1993). *Olah Seni Sebuah Pengalaman*. Yogyakarta: Benteng Intervisi Utama.
- *Bagong Kussudiardja, Sebuah Autobiografi*. Yogyakarta: Bentang Intervisi Utama bekerja sama dengan Padepokan Press.
- Kusumo, Sardono W. (24 Februari 1986). “Festival Karya Tari 1986, Pertunjukan Bukan Sekedar Kecelakaan.” *Sinar Harapan*.
- (20 Juni 1987). “Gegap yang Tua, Gempita yang Muda”. *Tempo*.
- (ed.). (2003). *Hanoman, Tarzan, Homo Erectus*. Jakarta: ku/bu/ku.
- “Alam, Manusia, dan Kesenian: Terciptanya Cak Teges” dalam *Hanoman, Tarzan, Homo Erectus*. (hlm. 38). Jakarta: ku/bu/ku.
- Langer, Susane K. (1957). *Problem of Art*. New York: Scribner’s.
- Larasati, Rachmi Diyah. (2003). *The Dance that Makes You Vanish, Cultural Reconstruction in Post-genocide Indonesia*. Minneapolis: the University of Minnesota.
- Leirissa, R.Z. (1999). *Metodologi Struktural dalam Ilmu Sejarah. Kumpulan Karangan*. Depok: Program Ilmu Sejarah, Program Pascasarjana Universitas Indonesia.
- Lindsay, Jennifer. (2011). “Ahli Waris Budaya Dunia 1950–1965; Sebuah Pengantar” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.). *Ahli Waris Budaya Dunia. Menjadi Indonesia 1950–1965*. (hlm. 1–28). Denpasar: Pustaka Larasan.
- (2011). “Menggelar Indonesia di Luar Negeri” dalam Jennifer Lindsay dan Maya H.T. Liem (eds.). *Ahli waris budaya dunia. Menjadi Indonesia 1950–1965*. (hlm. 221–52). Denpasar: Pustaka Larasan.
- Lloyd, Christopher. (1993). *The Structures of History*. Oxford: Blackwell Publisher.

- Luthan, Deddy dan Tom Ibnur. (1982). “Awan Bailau” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Penata Tari Muda 1982*. (hlm. 9–12). Jakarta: PT Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Marihandono, Djoko. (2011). “Menjadi Sejarawan Profesional. Kajian tentang Sumber Sejarah dan Metodologinya” dalam Riris K. Toha-Sarumpaet (ed.). *Ilmu Pengetahuan Budaya dan Tanggung Jawabnya. Analekta Pemikiran Guru Besar FIB UI*. Depok: UI-Press.
- Martin. John. (1963). *Book of The Modern Dance*. New York: Tudor Publisher Co.
- (1965). *Introduction of The Dance*. New York: Dance Horizons.
- (1972). *The Modern Dance*. New York: Dance Horizon Inc.
- Maryono, O’ong. (1999). “Pencak Silat: Merentang Waktu”. Yogyakarta: Yayasan Galang.
- Mefri, Ery. (1986). “Aia Tuturan” dalam *Festival Karya Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986*. (hlm. 8). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Minarti, Helly. (2008). “Meredefinisi Tari Minang: Huriah Adam Memulai, Gusmiati Suid Meneruskan” dalam Bambang Bujono (ed.). *Empat Menguak Tradisi*. (hlm. 146). Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia dan Ford Foundation.
- “Gusmiati Suid, Api Dalam Sekam” dalam Bambang Bujono (ed.). *Empat Menguak Tradisi, Syeh Lah Geunta, Saidi Bissu Lolo, Anom Suroto, Gusmiati Suid*. Seri Figur Seni Pertunjukan Indonesia 2. (hlm. 155–6). Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia dan Ford Foundation
- Moeljanto D.S. dan Taufik Ismail. (1995). *Prahara Budaya. Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI dkk. (Kumpulan Dokumen Pergolakan Sejarah)*. Jakarta: Penerbit Mizan dan HU Republika.
- Mohamad, Goenawan. (2003). *Kesusasteraan dan Kekuasaan*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Muhaimin, Yahya A. (1990). *Bisnis dan Politik, Kebijaksanaan Ekonomi Indonesia 1950–1980*. Jakarta: Lembaga Penelitian Pendidikan dan Penerangan Ekonomi Sosial.
- Mulyadi, Efix. (18 Desember1978). “Catatan Festival Penata Tari Muda I”. *Kompas*

- (11 Mei 1981). "Pementasan Laura Dean, Semangat yang Mengalir". *Kompas*.
- (27 September 1984). "Pekan Penata Tari Muda VI, Maya Melukis di Kanvas Raksasa". *Kompas*.
- (17 Februari 1986). "Tarian Sampah dan Buruh Pabrik". *Kompas*.
- ('14 Juni 1987). "Pekan Koreografi Indonesia, Tonggak Baru Bagong Kussudiardjo". *Kompas*.
- (15 Juni 1987). "Pekan Koreografi Indonesia Tari Diam, Tari Pengemis". *Kompas*
- (4 April 1989). "Dialog Satelit Tari Kontemporer: Tari, Pemikiran Tinggi Masa Kini". *Kompas*.
- Munardi, A.M. (1981). "Seblang" dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Ungkapan dan Bahasan, Festival Penata Tari Muda III*. (hlm. 13–4). Jakarta: Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Murgiyanto, Sal. (17 Desember 1978). "DKI Selenggarakan Festival Penata Tari Muda". *Berita Yudha*.
- (20 Oktober 1979). "Kanvas Tiga Dimensi". *Tempo*.
- (17 Mei 1981). "Berpusing bagai gasing". *Zaman*.
- (13 Maret 1982). "Pekan Penata Tari dan Komponis Muda 1982, Tradisi dan Kreasi Tari". *Kompas*.
- (1984). "Pendidikan Tari Kita: Kenyataan, Bandingan dan Harapan" dalam Edi Sedyawati (ed.). *Tari*. (hlm. 90–111). Jakarta: Pustaka Jaya.
- (1986). "Dasar-dasar Koreografi Tari" dalam *Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari*. (hlm. 122). Jakarta: Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- (1988). "Subur Kang Sarwo Tinandur Mas Kayam dan Tari Kontemporer Indonesia" dalam Aprinus Salam (ed.). *Umar Kayam dan Jaring Semiotik*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- (1993). *Ketika Cahaya Memudar, Sebuah Kritik Tari*. Jakarta: Deviri Ganan.

- (1994). "Benih yang Ditanam Jangan sampai Layu" dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki*. (hlm. 159–182). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta.
- (1994). "Perjalanan Taman Ismail Marzuki" dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki*. Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta.
- (1997). "Awal Karir Retno Maruti 1947–1969" dalam *Pagelaran Tari Dewabrata Karya Retno Maruti*. (hlm. 9–10). Jakarta: Bentara Budaya.
- (2000). "Huriah Adam, Peneguh Tari Minang Baru" dalam *Kalam 16*, Jurnal Kebudayaan. (hlm. 13). Jakarta: Komunitas Utan Kayu.
- (2002). *Kritik Tari Bekal dan Kemampuan Dasar*. Jakarta: Ford Foundation dan Masyarakat Seni Seni Pertunjukan.
- (2003). "Pengantar" dalam *Bergerak Menurut Kata Hati, Metoda Baru dalam Menciptakan Tari*. (terj. I Wayan Dibia). Jakarta: Ford Foundation kerjasama Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- (2004). "Seni Tradisi Tidak Mati" dalam *Tradisi dan Inovasi Beberapa Masalah Tari di Indonesia*. Jakarta: Wedatama Widya Sastra.
- (2005). "Membaca Sardono: Penata-penata Tari, Pejalan, dan Pemikir Budaya" dalam Tommy F. Awuy (ed.). *Tiga Jejak Seni Pertunjukan Indonesia. Rendra, Sardono W. Kusumo, Slamet Abdul Syukur*. (hlm. 43). Jakarta: Ford Foundatin & Masyarakat Seni Pertunjukan.
- (30 Desember 2014). "Festival Penata Tari Muda 1978, yang Tak Terkucil". *Tempo*.
- (2015). *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat*. Jakarta: Fakultas Seni Pertunjukan-IKJ bekerjasama dengan Senrepita Yogyakarta.
- "Menyoal Makna: Tidak Ada Model Tunggal Kontemporer" (naskah akan terbit dan diizinkan untuk dikutip).
- (ed.). (1980). *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II 1979*. Jakarta: PT Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- (1984). "Laporan Koordinator Pelaksana" dalam *Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 1–10). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

- Nardono, Tri. (1980). “Empiri” dalam Sal Murgiyanto (ed.) *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II 1979*. (hlm. 62–9). Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Netra, I Made. (1980). “Majangeran” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II 1979*. (hlm. 70–9). Jakarta: PT Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Nio, Threes. (15 Juli 1984). “‘Awan Bailau’ dan ‘Huu...’ Disambut hangat di AS”. *Kompas Minggu*.
- Oetoyo, Farida. (2014). *Saya Farida. Sebuah Autobiografi*. Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama.
- Padmodarmaya, Pramana. (1994). “25 Tahun Pasang Surut Pusat Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. (hlm. 34). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta.
- Pamardi, S., Dewi Kristianti dan Setya Widyawati. (1984). “Komposisi III” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Pekan Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 60). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Parani, Julianti. (1978). “Sambutan Komite Tari DKJ” dalam *Festival Penata Tari Muda*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- (24 Desember 1979). “Hasil Pengamatan Festival Penata Tari Muda II”. *Kompas*.
- (1990). “Sejarah Kesenian Modern: Dinamika Argumentatif dari Kebangkitan Kesenian” dalam *Seminar Sejarah Nasional V: Subtema Sejarah Kesenian*. (hlm. 100). Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional, Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional.
- (2011). *Seni Pertunjukan Indonesia, Suatu Politik Budaya*. Jakarta: Nalar.
- (2016). “Kemelayuan sebagai Jatidiri” dalam Helly Minarti dan Winda Anggriani (eds.). *Tari Melayu, Membayangkan Jakarta: Bagaimana Geliat Tari Melayu Di Sana?* (hlm. 43). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Parsons, Talcott. (1961). “An Online of Social System” dalam Talcott Parsons, Edward Shils, Kaspar D. Naegle, Jesse P. Pitts (eds.). *Theories of Society, Foundations of Modern Sociological Theory*. (hlm 30–79). New York: Macmillan Publishing Co., Inc.

- Peursen, C.A. Van. (1988). *Strategi Kebudayaan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Pigeaud, Theodore G.Th. (1938). *Javaanse Volksvertoningen Bijdrage tot de Beschrijving van Land en Volk*. Batavia: Volkslectuur.
- Poeradisastra, S.I. (1982). “Sekapur Sirih” dalam Ramadhan KH, *Gelombang Hidupku, Dewi Dja dari Dardanella*. (hlm. 10). Jakarta, Sinar Harapan.
- Poesponegoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto. (1984). “Demokrasi Terpimpin” dalam *Sejarah Nasional Indonesia V*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Poeze, Harry A. (2008). *Di Negeri Penjajah. Orang Indonesia di Negeri Belanda 1600–1950*. Jakarta: KPG bekerja sama dengan KITLV.
- Pr, Subagyo. (13 September 1974). “Kunjungan Martha Graham 20 Tahun Silam”. *Sinar Harapan*.
- Prabhawa, Wahyu Santoso dan Nora Kustantina Dewi. (1979/1980). *Rudrah*. Surakarta: Sub Proyek ASKI, Proyek Pengembangan IKI.
- Prevots, N. (1998). *Dance for Export: Cultural Diplomacy and The Cold War*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Prijono. (21 Oktober 1954). “Nasional dalam Bentuk Sosialis dalam Djawa”. *Harian Rakyat*.
- (22 Oktober 1954). “Kesan-kesan Prof. Dr. Prijono tentang Kunjungannya di RRT (sambungan)”. *Merdeka*.
- Pusat Kesenian Jakarta-Taman Ismail Marzuki. (1971). *Calendar of Event January 1971*. Jakarta: Cipta.
- Raden, Franki. (12–15 Oktober 1979). “Meta Ekologi” dalam *Brosur* untuk pertunjukan Meta Ekologi. Jakarta.
- Ramadhan K.H. (1992). *Bang Ali demi Jakarta 1966–1977*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Raranta, Elly. (1984). ”Lulo Anawai” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Pekan Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 74). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Redfield, Robert and Milton Singer. (1969). “The Cultural Role of Cities” dalam Richard Sennett (ed.). *Classic Essays on The Culture of Cities*. (hlm. 217). New York: Prentice- Hall.

- Rendra, W.S. (1994). “Perlu Subsidi Bagi Pusat Kesenian” dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. (hlm. 234–6). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat.
- Ritchie, Donald A. (2003). *Doing Oral History: A Practical Guide*. Oxford University Press.
- Robertson, Roland. (1995). “Glocalization: Time-space and Homogeneity-Heterogeneity” dalam Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds.). *Global Modernities*. (hlm. 25–44). California: Sage Publication Inc.
- Rochmad. (18 Februari 1981). “Yang Perlu Dicatat dari: Festival Penata Tari Muda III 1980”. *Merdeka*.
- Rosidi, Ajib. (2006). “Ali Sadikin dan Kesenian” dalam Bambang Bujono (ed.). *Empu Ali Sadikin 80 Tahun*. (hlm. 60–5). Jakarta: IKJ Press.
- (2008). *Hidup Tanpa Ijazah, yang Terekam dalam Kenangan*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Rosidi, Ajib (ed.). (1974). *Taman Ismail Marzuki*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Rusliana, Iyus. (1981). “Mundinglaya Salaka Domas” dalam Sal Murgiyanto (ed.), *Ungkapan dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III-1981*. (hlm. 49). Jakarta: PT Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Rustopo (ed.). (1991). *Gendhon Humardani Pemikiran dan Kritiknya*. Surakarta: STSI Press.
- Sach, Curt. (1963). *World History of The Dance*. Trans. Bessie Schonberg. New York: W.W. Norton Co., Inc.
- Sahlins, Marshall. (1987). *Islands of History*. Chicago: University of Chicago Press.
- (1994). “Goodbye to Tristes Tropiques: Ethnology in The Context of Modern World History” dalam R. Borofsky (ed.). *Assessing Cultural Anthropology*. (hlm. 377–95). New York: McGraw-Hill, Inc.
- Sakti, Surya Dharma Eka. (2010). “Teks Randai Umbuik Mudo Karya Musra Dahrizal (Tinjauan Antropolosi Sastra)” dalam *Wacana Etnik, Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora* Vol. 1. (hlm. 165). Padang: Pusat Studi Informasi Dan Kebudayaan Minangkabau dan Sastra Daerah FIB Universitas Andalas.

- Saputra, Karsono H. (18 Juni 1987). “Dari Pekan Koreografi Indonesia 1987, Bunga Rampai antara Penarian dan Kemapanan”. *Suara Pembaruan*.
- Schechner, Richard. (2006). *Performance Studies, An Introduction*. Second edition. New York and London: Routledge.
- Sedyawati, Edi. (1 September 1970). “Bagong Masih Harus Ditantang”. *Kompas*.
- (17 November 1970). “Tentang Pentas Tari Wisnu Wardhana: Hanya Wisnu Boleh Menggendong Sita?”. *Kompas*.
- (23 Desember 1970). “Penari Sardono W. Kusumo Sedang Melangkah, Ia Seorang Djawa Baru jang Penuh Kekuatan dan Kesegaran Chajal”. *Kompas*.
- (31 Desember 1970). “Masalah Tari Kontemporer dalam Seni Tari Indonesia”. *Sinar Harapan*.
- (22 Oktober 1979). “Happening dalam Tempo Adagio dan Suatu Pesta buat Mata”. *Kompas*.
- (1981). “Pertumbuhan Seni Pertunjukan” dalam *Seri Esni No. 4*. Jakarta: *Sinar Harapan*.
- (30 September 1984). “Pekan Penata Tari Muda, Sesudah Masa Rintisan”. *Kompas Minggu*.
- (1986). “Sambutan Ketua Komite Tari Dewan Kesenian Jakarta” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Buku Program: Festival Penata Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986*. (hlm. 4–5). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- (1987). “Tari: Bidang Seni yang Paling Maju dalam Proses Pembentukan Kesatuan Nasional” dalam Muhadjir dkk (eds.). *Evaluasi dan Strategi Kebudayaan*. Depok: Fakultas Sastra Universitas Indonesia.
- “Pengantar Pekan Koreografi Indonesia Dewan Kesenian Jakarta 10 s/d 14 Juni 1987” dalam *Pekan Koreografi Indonesia 1987*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- (1994). *Pengarcaan Ganesa Masa Kadiri dan Singhasari: Sebuah Tinjauan Sejarah Kesenian*. Jakarta: EFEQ, LIPI, Leiden University.
- (1995/96). “The Dance in Indonesia” dalam *Compilation of Papers (1993–1995) by Director General for Culture Prof. Edi Sedyawati*. (hlm. 53–7). Jakarta: Directorate for Culture Ministry of Education and Culture.

- . *Kumpulan Makalah (1993–1995) Direktur Jendral Kebudayaan*. Jakarta: Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- . (2001). “Pelestarian Seni Tradisi dalam Program Pemerintah” dalam *Kumpulan Naskah Makalah dan Sambutan Direktur Jendral Kebudayaan Thn. 1999*. Jakarta: Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen Pendidikan Nasional.
- . (2006). “Tari di Indonesia 1951–2000” dalam Philip Yampolsky (ed.). *Perjalanan Kesenian Indonesia sejak Kemerdekaan: Perubahan dan Pelaksanaan, Isi dan Profesi*. (hlm. 166–170). Jakarta: Equinox.
- . “Surat Edi Sedyawati dari Perjalanan.” *Trio*: 27–8. (diakses dari fotokopi, tanggal tidak diketahui).
- Sedyawati. Edi (ed.). (2002). “Seni Pertunjukan” dalam *Indonesian Heritage, Vol 8*. (hlm. 78 ). Jakarta: Buku Antar Bangsa untuk Groslier International Inc.
- Sewell Jr., William H. (2005). “The Concept(s) of Culture” dalam Gabrielle M. Spiegel (ed.) *Practising History: New Direction in Historical Wiring after the Linguistic Turn*. New York and London: Routledge.
- Shahab, Yasmine Z. (2004). *Identitas dan Otoritas Rekonstruksi Tradisi Betawi*. Depok: Laboratorium Antropologi FISIP-UI.
- Shils, Edward. (1981). *Tradition*. Chicago: University of Chicago.
- Sinjal, Isaac T., Muhammad Kennedy, dkk. (2005). *Who Bukan Wah. Catatan Perjalanan Hidup Aktor Kusno Soedjawardi*. Jakarta: Perhimpunan Gerak Indonesia Mandiri.
- Smith, Terry. (2009). *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Smith-Autard, Jacqueline M. (2010). *Dance Composition, A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. London: Methuen Drama/A&C Black.
- Soedarsono. (1972). *Djawa dan Bali: Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisionil di Indonesia*. Jogjakarta: Gadjah Mada University Press.
- (1984). “Pendidikan Formal Seni Tari” dalam Edi Sedyawati (ed.). *Tari*. (hlm. 77–89). Jakarta: Pustaka Jaya.
- . *Wayang Wong, The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

- (1986). "Pengantar Pengetahuan Tari dan Komposisi Tari" dalam *Pengetahuan Elementer Tari dan Beberapa Masalah Tari*. (hlm. 95). Jakarta: Direktorat Kesenian Proyek Pengembangan Kesenian Jakarta, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- (1992). "Tari Kreasi Baru" dalam Soedarsono (ed.). *Apresiasi Seni Pertunjukan*. (hlm. 111–6). Jakarta: Balai Pustaka.
- (2002). *Seni Pertunjukan Indonesia di Era Globalisasi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- (2003). *Seni Pertunjukan dari Perspektif Politik, Sosial dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Soekarno, Guntur. (1997). *Bapakku, Kawanku, Guruku*. Jakarta: PT Delta Rohita.
- Soemantri, Hilda. (2002). "Seni Rupa" dalam *Indonesian Heritage Vol 7*. (hlm. 56). Jakarta: Buku Antar Bangsa untuk Golier International, Inc.
- Soeparmo. (2012). *Refleksi Pers Kepala Daerah Jakarta 1945–2012*. Jakarta: Badan Kerjasama Kesenian Indonesia.
- Stowell J. (2011). *Walter Spies: A Life in Art*. Jakarta: Afterhours Books.
- Suanda, Endo. (1978). "Klana Tunjung Seta" dalam *Buku Program Festival Penata Tari Muda 1978*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Subangun, Emmanuel. (18 Oktober 1979). "Kelestarian Alam dan Kesadaran Estetik". *Kompas*.
- Sudewi, Ni Nyoman. (2013). "Legong Keraton dalam Pertunjukan" dalam Sumaryono (ed.). *Dialektika Seni dalam Budaya Masyarakat*. (hlm. 226). Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia.
- Sudiarso, Iravati M. (1986). "Sambutan Ketua Dewan Kesenian Jakarta" dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Buku Program: Festival Penata Tari Dewan Kesenian Jakarta VII/1986*. (hlm. 4–5). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta (tidak diterbitkan).
- Sugiantoro, Hendra. (30 Januari 2011). "Soekarno dan Kebudayaan Bangsa". *Kedaulatan Rakyat*.
- Suharti, Theresia. (2015). *Bedhaya Semang Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat. Reaktualisasi Sebuah Ari Pusaka*. Yogyakarta: PT Kanisius.

- Suharto, Ben. (1978). "Lelangen Beksan Wirathaparwa" dalam *Festival Penata Tari Muda 1978*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Suid, Gusmiati. (1980). "Puti Galang Banyak" dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Segi Kata Dari Festival Penata Tari Muda II 1979*. (hlm. 33). Jakarta: P.T. Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- Sukerta, Pande Made. (2009). *Gong Kebyar Buleleng: Perubahan dan Keberlanjutan Tradisi Gong Kebyar*. Surakarta: Program Pascasarjana bekerja sama dengan ISI Press.
- Sumardjo, Jakob. (1991). "Tembang" dalam *Ensiklopedi Nasional Indonesia*. (hlm.214–5). Jakarta: PT Cipta Adi Pustaka.
- Sumardjo, Trisno. (1952). "Sedikit tentang Jodjana" dalam *Indonesia, Madjalah Kebudajaan*, No. 9 TH. III. (hlm. 8–21). September.
- Sunarno, Nora dan Rusini. (1981). "Joged" dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Ungkapan dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III-1981*. (hlm. 57–65). Jakarta: PT Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta 1981.
- Supardi, Nunus. (2012). "Kebudayaan Pada Masa Orde Baru" dalam Taufik Abdullah dan AB Lapian (eds.). *Indonesia dalam Arus Sejarah Jilid 8 Orde Baru dan Reformasi*. (hlm. 599). Jakarta: PT Ichtiar Baru van Hoeve atas kerjasama dengan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia.
- . (2013). *Bianglala Budaya. Rekam Jejak 95 Tahun Kongres Kebudayaan 1918–2013*. Jakarta: Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan.
- Suparlan, Parsudi. (1992). "Kebudayaan dan Pembangunan" dalam Sudjangi (ed.). *Kajian Agama dan Masyarakat*. (hlm. 95–102). Jakarta: Departemen Agama RI, Badan Penelitian dan Pengembangan Agama.
- Suryobronto, GBPH. "Ragam Tari Klasik Gaya Yogyakarta" dalam *Mengenal Tari Gaya Yogyakarta*. (hlm. 83). Yogyakarta: Dewan Kesenian Propinsi DIY.
- Sutasoma. (17 Januari 1971). "Prospek2 Baru dalam Pementasan: Modern Choreography". *Merdeka*.
- Suyono, Seno Joko. (2003). "Kecak Teges, 31 Tahun Kemudian" dalam Sardono W. Kusumo, *Hanoman, Tarzan, Homo Erectus*. (hlm. 146–7). Jakarta: ku/bu/ku.

- (2014). "Pengantar: Lekra Anatomi Sebuah Gagasan" dalam Arif Zulkifli (dkk.). *Lekra dan Geger*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia bekerjasama dengan Tempo.
- Suyomukti, Nurani. (2010). *Soekarno: Visi Kebudayaan dan Revolusi Indonesia*. Yogyakarta: Ar-Ruzz Media.
- Sutton, R. Anderson. (2013). *Pakkuru Sumange, Musik, Tari, dan Politik Kebudayaan Sulawesi Selatan*. Makassar: Ininnawa.
- Tamara, Maya. (1984). "Tarian Dalam Warna dan Musik" dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Pekan Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 40). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Tirtaamidjaja, Nusfirwan. (1967). "A Bedhaya Ketawang Dance Performance at The Court of Surakarta" dalam *Indonesia* No. 3. Ithaca: Cornell University Press.
- Tirkokusumo, Sulistyo S. (1980). "Ario Jipang" dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Segi Kata dari Festival Penata Tari Muda II 1979*. (hlm. 53–4). Jakarta: PT Sinar Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- (1987). (artikel tanpa judul) dalam *Buku Program Pekan Koreografi Indonesia*.
- Toer, Pramoeda Ananta, Koesalah Soebagyo Toer, Ediati Kamil (eds.). (1999). *Kronik Revolusi Indonesia Jilid I*. Jakarta: Penerbit KPG.
- Trisapto, Suwarsidi. (1981). "Segitiga" dalam Sal Murgiyanto (ed.) *Ungkapan dan Bahasan Festival Penata Tari Muda III-1981*. (hlm. 13). Jakarta: P.T. Harapan dan Dewan Kesenian Jakarta.
- (1983). "Perempatan" dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Penata Tari Muda 1983*. (hlm. 55). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta 1983.
- Ushanto. (9 Mei 1977). "Pendekar Perempuan, Julianti Parani". *Berita Buana*.
- Wagner, Roy. (1981). *The Invention of Culture*. Revised and Expanded Edition. Chicago: University of Chicago Press.
- Wahono, Sri Warso. (1994). "Akademi Jakarta" dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. (hlm. 44–9). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta.

- . “Dewan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana, dkk. (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta Taman Ismail Marzuki*. (hlm.50–8). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta.
- Wardhana, Wisnoe. (April–Mei 1955). “Tari dan Opera di RRT”. *Budaya* 4–5.
- (1981). “Tari Tunggal, Beksan dan Tarian Sakral Gaya Yogyakarta” dalam *Mengenal Tari Klasik Gaya Yogyakarta*. (hlm. 39). Yogyakarta: Dewan Kesenian Prop-DIY-Proyek Pengembangan Kesenian DIY. Dept P&K.
- Weiss, James. (11 Agustus 1984). “Indonesia di Festival Tari Amerika”. *Angkatan Bersenjata*.
- Wibisono, Christianto. (2006). “Seandainya Tidak Ada Ali Sadikin” dalam Bambang Bujono (ed.). *Empu Ali Sadikin 80 Tahun*. (hlm. 119–121). Jakarta: IKJ Press.
- WicaksonoAdi. (2012). “Pembuka” dalam Bambang Bujono dan Wicaksono Adi (eds.). *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai*. (hlm. xix–xxxviii). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Widaryanto, FX. (30 Desember 1979). “Bagaimana Jika yang Tua-tua yang Diamati? Festival Penata Tari Muda yang Tidak Muda Lagi”. *Pikiran Rakyat*.
- (2007). *Menuju Representasi Dunia Dalam*. Bandung: Kelir.
- (2013). “Tari dalam Berbagai Dimensi” dalam Bambang Sugiharto (ed.). *Untuk Apa Seni*. Bandung: Pustaka Matahari.
- (2014). “Tradisi dan Modernisasi dalam Tarian Indonesia”. Makalah dalam Diskusi Tari di Salihara.
- (2015). *Ekokritikisme Sardono W. Kusumo: Gagasan, Proses Kreatif, dan Teks-teks Ciptaannya*. Jakarta: PascaIKJ.
- Widaryanto, FX dan Sri Rustiyanti. (tanpa tahun). “Konsep ‘Lawung Sewu’ atau ‘White Box’ sebagai Fenomena Baru Prosef Kreatif Ketubuhan dalam Masyarakat Urban” dalam *Jurnal Ilmiah Seni dan Budaya Panggung* Vol.22, No. 2 April–Juni (hlm. 122–38).
- Widjaja B., N.L.N. Swasthi. (1984). “Anglingdarma” dalam Sal Murgiyanto (ed.). *Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 22). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Wijaya, Husein (ed.). (1976). *Seni Budaya Betawi*. Jakarta: Pustaka Jaya.

- Wijaya, Putu. (1997). *Ngeh. Kumpulan Esai*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Williams, Raymond. (1981). *Culture is Ordinary*. Cambridge: Fontana Paperback.
- Winarto, Jason. (16 Desember 1972). “Pengembalaan Sardono yang Menggetarkan”. *Kompas*.
- Wirosardjono, Soetjipto, dkk. (eds.). (1977). *Gita Jaya. Catatan H. Ali Sadikin Gubernur Kepala Daerah Khusus Ibukota Jakarta 1966–1977*. Jakarta: Pemerintah Daerah Khusus Ibukota Jakarta.
- Yamashita, Shinji and J.S. Eades (eds.). (2003). *Globalization in South Asia: Local, National and Transnational Perspectives*. New York: Berghahn Books.
- Yohanes, Bemmy. (2013). *Teater Piktografik, Migrasi Estetika Putu Wijaya dan Metabahasa Layar*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Yuliantri, Rhoma Dwi Aria dan Muhibdin M Dahlan. (2008). *Lekra Tak Membakar Buku Suara Senyap Lembar Kebudayaan Harian Rakyat 1950–1965*. Yogyakarta: Merakesumba.
- Yusra, Abrar. (1994). “Berdirinya Taman Ismail Marzuki dan Dewan Kesenian Jakarta” dalam Pia Alisjahbana dkk (eds.). *25 Tahun Pusat Kesenian Jakarta*. (hlm. 24–5). Jakarta: Yayasan Kesenian Jakarta dan PT Dian Rakyat.
- Zoete, Beryl de and Walter Spies. (2002). *Dance and Drama in Bali*. Hongkong: Periplus Edition.
- Zubir, Zuryati. (1984). “Tari Tangan” dalam Sal Murgiyanto (ed.) *Pekan Penata Tari Muda 1984*. (hlm. 44–6). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Zuhdi, Susanto. (2008). “Metodologi Strukturstik dalam Historiografi Indonesia: Sebuah Alternatif” dalam Djoko Marihandono (ed.). *Titik Balik Historiografi di Indonesia*. (hlm. 1–20). Jakarta: Wedatama Widya Sastra dan Departemen Sejarah FIB UI.
- (2011). “Perspektif Tanah-Air dalam Sejarah Indonesia” dalam Riris K. Toha-Sarumpaet (ed.). *Ilmu Pengetahuan Budaya dan Tanggung jawabnya; Analekta Pemikiran Guru Besar FIB UI*. (hlm. 40–56). Depok: UI Press.
- Zulkifli, Arif dkk (eds.). (2014). *Lekra dan Geger 1965*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia bekerjasama dengan Tempo.

## E. Tesis & Disertasi

- Kusumastuti, Siti N. (2003). "Tari Tradisional Jawa Surakarta di Jakarta: Kajian Kasus Terhadap Retno Maruti dan Karyanya". Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai gelar Magister Sosial (M.Sos) dalam Departemen Antropologi Program Pasca Sarjana Fakultas Ilmu Sosial dan Politik Universitas Indonesia, Jakarta.
- Minarti, Helly (2014). "Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes and Discourse". Ph.D Thesis, University of Roehampton.
- Miroto, Martinus. (2014). "Pertunjukan Realitas Teleholografis Body in Between Tubuh di antara Nyata dan Maya". Disertasi. Program Doktor Peciptaan dan Pengkajian Seni Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Murgiyanto, Sal. (1976). "The Influence of American Modern Dance on The Contemporary Dances of Indonesia". A Research Thesis submitted to the Faculty of Departement of Theatre and Dance of The University of Colorado.
- . (1991). "Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers." PhD Thesis submitted to the Department of Performance Studies in School Art and Science, New York.
- Santoso, Budi. (2006). "Pertunjukan Tari 'Samgita Pancasona' karya Sardono W. Kusumo di RRI Surakarta" dalam "Fenomena Konflik Tradisi-Modern Masyarakat Seni Pertunjukan Surakarta Tahun 1970-an". Tesis Pengkajian Seni untuk memenuhi syarat mencapai derajat magister dalam bidang Seni, Minat Utama Seni Tari di Program Pascasarjana Institut Seni Indonesia, Yogyakarta.
- Sipala, Wa Ode Siti Marwiyah. (2006). "I Wayan Diya (1937–) Tokoh Seni Pertunjukan Bali (Sebuah Biografi)". Tesis untuk memenuhi sebagian persyaratan guna mencapai derajat Sarjana S-2, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Supriyanto, Eko. (2015). "Perkembangan Gagasan dan Perubahan Bentuk serta Kreativitas Tari Kontemporer Indonesia (Periode 1990–2008)". Disertasi untuk memenuhi sebagian persyaratan mencapai derajat S-3 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Program Pascasarjana Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Wagiono Sunarto. (2007). "Pemitosan dan Perombakan Mitos Soekarno dan Ideologinya dalam Karikatur Politik di Surat Kabar Indonesia pada Masa

Demokrasi Terpimpin sampai Akhir Kekuasaan Presiden Soekarno (1959–1967)”. Disertasi. Program Studi Ilmu Sejarah Program Pascasarjana Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia.

#### **F. Makalah**

- Parani, Juliani. (1990). “Sejarah Kesenian Modern: Dinamika Argumentatif dari Kebangkitan Kesenian”. Makalah. Seminar Sejarah Nasional IV: Sejarah Kesenian. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Direktorat Sejarah dan Nilai Tradisional Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional.
- . (2012). “Mempersoalkan Regenerasi”. Makalah Seminar Internasional the 11<sup>th</sup> IDF 2012, *The Collaboration and Urban Sphere*. Jakarta.

#### **G. Website**

- Boughen, Shaaron. “What is Contemporary Dance?”  
<http://theconversation.com/explainer-what-is-contemporary-dance-25713>. Diakses 31 Agustus 2015.
- Cunningham, Merce. “The handy E-Book of Contemporary Dance History”.  
<http://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-history.html>. Diakses 2 April 2016.
- Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat  
[www.disparbud.jabarprov.go.id./wisata/dest-det.php?id=854&lang=id](http://www.disparbud.jabarprov.go.id./wisata/dest-det.php?id=854&lang=id). Diakses 19 November 2016
- “Happening.” Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Happening>. Diakses 20 Agustus 2013.
- “Happening.” Encyclopeda Britannica. <http://www.britannica.com/art/Happening>. Diakses 20 Agustus 2013.
- Murgiyanto, Sal. “Tari, Wayang, dan Gamelan Seabad Lewat.”  
[https://www.facebook.com/note.php?note\\_id=279571111109](https://www.facebook.com/note.php?note_id=279571111109). Diakses 15 September 2013.
- Minarti, Helly. “Mencari tari modern/ kontemporer Indonesia.”  
<https://ko-kr.facebook.com/HellyMinarti>, April 20, 2009. Diakses 15 September 2013.
- Tari Legong dan Bebarongan.

[www.bababali.com/seni/drama/dt-prempon.htm](http://www.bababali.com/seni/drama/dt-prempon.htm). Diakses 13 Februari, 2016

## Lampiran

**TABEL 1 (BAB IV)**

### **TRADISI YANG DIKEMBANGKAN SEBAGAI KONTINYUITAS SEJARAH**

NO	KARYA	TRADISI	PENGEMBANGAN DARI TRADISI	KETERANGAN
1.	Huriah Adam <i>Payung</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Melayu</li> <li>- Tema nonnaratif</li> <li>- Properti sebagai penghias belaka Melayu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tema naratif</li> <li>- Properti sebagai alat untuk mengungkapkan suasana dan emosi</li> <li>- Menggunakan gerak <i>Pencak Silat</i> Minangkabau untuk memberikan aksentuasi suasana</li> </ul>	
2.	Ben Suharto <i>Lelangen</i> <i>Beksan</i> <i>Wirata Parwa</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jawa klasik Yogyakarta (epik Mahabarata)</li> <li>- Gerak tari <i>Bedaya</i> putri gaya Yogyakarta</li> <li>- Keanggunan kostum &amp; perhiasan lengkap</li> <li>- Perang dalam pakem konvensional (<i>alusam</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rekreasi gerak <i>Bedaya</i> putri gaya Yogyakarta</li> <li>- Kostum tari dibuat lebih sederhana</li> <li>- Perang digarap halus tetapi sigap, cekatan, menegangkan</li> <li>- Sajian bunga berhamburan pada adegan perang kembang</li> </ul>	

3.	I Wayan Dibia <b><i>Grobogan Cupak Grantang</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bali &amp; Lombok</li> <li>- Naratif</li> <li>- Pakem gerak tari</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik: alat <i>Grantang</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pengembangan narasi dilengkapi dengan akting dan dialog untuk memperkuat humor</li> <li>- Stilisasi gerak tari yang diambil dari gerak keseharian</li> <li>- Musik <i>Grobogan</i></li> </ul>	
4.	Wahyu Santoso Prabowo <b><i>Rudrah</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak tradisional Jawa Surakarta, tari putri <i>Bedaya</i> gaya <i>Sasonomulyo</i></li> <li>- Gerak penari putra <i>alus dan gagahan</i> Jawa Surakarta gaya <i>Sasonomulyo</i></li> <li>- Musik: karawitan tradisional Jawa</li> <li>- Kostum: tradisional <i>Bedaya</i>, putra <i>alus dan gagahan</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Seleksi beragam gerak tari putri <i>Bedaya</i></li> <li>- Seleksi gerak tersebut untuk menggambarkan tema konflik batin</li> <li>- Ditampilkan juga gerak nontradisional melalui eksplorasi ketubuhan para penari laki-laki</li> <li>- Ditampilkan karawitan ciptaan baru</li> <li>- Kostum tradisional yang disederhanakan untuk kepentingan ekspresi kebaruan dalam garapan gerak</li> </ul>	
5.	Wiwiek Widyastuti & Djoko Suko Sadono <b><i>Gado-gado Jakarta</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Betawi: gerak tari <i>Kembang Topeng, Topeng Kedok, Pencak Silat</i></li> <li>- Musik <i>Gambang Kromong</i></li> <li>- Dekor menggambarkan adegan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Memasukkan gerak tari Nontradisional</li> <li>- Menimpali dengan musik gamelan Jawa dan Sunda</li> <li>- Dekor dicoret-coret dengan cat yang terkesan lukisan abstrak</li> <li>- Menghadirkan dengan kuat unsur teater, seni rupa dan cahaya</li> </ul>	

6.	Tri Nardono	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pola gerak tari tradisional klasik Jawa gaya Surakarta dan Yogyakarta</li> </ul>		
<i>Empiri</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik: gending tradisional Jawa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak tari klasik sebagian dikembangkan menjadi gerak baru sehingga tidak tampak sebagai tari Jawa</li> <li>- Pola lantai yang berubah-ubah untuk penguatan adegan dan pengembangan artistik</li> <li>- Memasukkan musik Barat untuk gerak-gerak nontradisi Jawa</li> <li>- Kostum penari laki-laki: tight hitam sebatas lutut yang dipadu dengan kain <i>parang rusak</i> dan setagen, dan tak berbau</li> <li>- Penari perempuan mengenakan kain panjang <i>parang rusak</i> dan dada ditutup <i>kemben cinde</i> dan dilengkapi selendang <i>cinde</i> yang juga membantu untuk menungkapkan ekspresi gerak</li> <li>- Rambut penari laki-laki dibiarkan apa adanya tanpa penutup dan hiasan</li> <li>- Rambut penari perempuan dicepol dan dihiasi cunduk mentul</li> </ul>	
7.	Gusmiati Suid	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Drama tari: cerita rakyat Minangkabau</li> <li>- Naratif</li> <li>- Gerak <i>Pencak Silat</i> dan <i>Randai</i></li> </ul>		
	<i>Puti Galang Banyak</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik: <i>talempong</i>, kendang, rebab, <i>pupuik</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengolah gerak menjadi dinamis dan menuntut kemampuan teknis dan stamina tinggi dari penari</li> <li>- Terdapat berbagai variasi pola lantai untuk disesuaikan dengan ruang pertunjukan</li> <li>- Menambah bunyi-bunyian dari kayu dan bambu</li> </ul>	

8.	I Made Netra <i>Majangeran</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Teater, tari dan nyanyi tradisional Bali: <i>Janger</i></li> <li>- Penari bergerak di satu tempat dalam posisi berjajar</li>   <li>- Teater <i>Topeng Arja</i>, <i>Prembon</i></li>   <li>- Menggunakan alat musik tradisional Bali yang sederhana</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengembangkan ragam gerak tari</li> <li>- Meluaskan ruang gerak penari dengan mengisi area pentas, menggarap berbagai pola lantai dan level</li>   <li>- Mengembangkan adegan topeng diambil dari semangat <i>Topeng Arja</i> dan <i>Prembon</i> melalui improvisasi untuk mendapatkan gerak-gerak baru tanpa abai pada patokan karawitan pengiring</li> <li>- Menggunakan rebab dua dawai sebagai pengganti perkusi untuk memberi kesan ekspresif gerak pinggul penari perempuan</li> </ul>	
9.	Sulistyo S. Tirtokusumo <i>Ario Jipang</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tari tradisional Jawa Surakarta, dan berdiam pada tradisi</li> <li>- Epik Jawa: <i>Ario Jipang</i></li> <li>- Gerak tari tradisional klasik <i>Bedaya</i> dan <i>Wireng</i></li> <li>- Menghidupkan suasana keraton melalui tata laku dan unsur-unsur rupa</li> <li>- Dialog, tembang dan <i>patethan</i> tidak ditampilkan bersamaan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Memodifikasi gerak dan pola lantai <i>Bedaya</i>.</li> <li>- Menggarap adegan perkelahian Ario Jipang dengan Sutowijoyo dalam pentas sunyi tanpa irungan gamelan. Suara dari gerak tubuh penari</li> <li>- Menghadirkan dialog yang dibarengi dengan tembang dan <i>patethan</i> saat peralihan dari tarian <i>Wireng</i> ke tarian ke <i>Bedaya</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- karya tari <i>Ario Jipang</i> pendekatannya bukan hanya bersumber dari tradisi tetapi menghadirkan kembali tradisi dengan melakukan perubahan dan pembaruan dengan kemahiran tinggi.</li> <li>- Sesuai konsep Eric Hobsbawm,</li> </ul>

				menghadirkan tradisi sebagai usaha memantapkan suatu tradisi. Atau suatu respon terhadap situasi baru
10.	AM. Munardi <i>Seblang</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pertunjukan tradisional, sakral Banyuwangi, <i>Seblang</i></li> <li>- Dipertunjukkan di halaman terbuka</li> <li>- Penari utama satu orang perempuan, pendukung lainnya sebagai pendamping (penyanyi, pelawak, dukun)</li> <li>- Gerak bebas karena ekstase kemasukan roh tertentu</li> <li>- Menggunakan nyanyian yang diiringi gamelan dengan <i>embat</i> Banyuwangi</li> <li>- Kostum penari, kain bercorak alas-alasan, mekak polos, dan sampur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dipertunjukkan di Teater Arena PKJ-TIM</li> <li>- Jumlah penari lebih dari satu, laki-laki dan perempuan dan menari berkelompok</li> <li>- Menggarap gerak-gerak baru dari gerak tari Bali dan Banyuwangi dengan memanfaatkan nyanyian dalam Seblang, termasuk gerak memainkan keris yang biasanya menakutkan dibuat dengan gerak tari bervariasi.</li> <li>- Nyanyian gembira seperti <i>Ayam Kasilir</i> yang melambangkan romantika perkawinan digarap dengan goyangan bokong penari laki-laki, cerminan kegembiraan pergaulan muda-mudi.</li> <li>- Kostum dengan mekak yang disesuaikan dengan komposisi tari, dan kain tidak bercorak alas-alasan</li> <li>- Properti kipas untuk ungkapan tematis dan kain putih sebagai simbol hujan yang membawa kesuburan</li> </ul>	

11.	<p>Y.Sumandyo Hadi</p> <p><b>Kagunan Beksan Kusa dan Lawa</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Naratif, dari epik <i>Mahabarata</i>, kelahiran Kura dan Lawa</li> <li>- Tari klasik Jawa gaya Yogyakarta</li> <li>- Gerak tari putri <i>Bedaya, Serimpi, Beksan</i></li> <li>- Dihadirkan kegiatan dan suasana di keraton oleh para <i>abdi dalem</i> seperti mengantar teh, membakar dupa, sesaji ayam hidup</li> <li>- Musik gending tradisional <i>Mataraman</i></li> <li>- Kostum tari di keraton yang penuh Perhiasan, gemerlap</li> <li>- Pola lantai tarian di keraton tidak rumit dan tanpa tata pentas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak tari <i>Bedaya, Serimpi, Beksan</i> dijadikan inspirasi lalu dikembangkan untuk penyampaian tema</li> <li>- Garapan gerak tari juga untuk menggambarkan suasana pengadeganan</li> <li>- Musik tari digarap sesuai pengadeganan dan untuk menghadirkan suasana-suasana, misalnya gending tiba-tiba dihentikan</li> <li>- Kostum sederhana jika dibandingkan tari tradisional keraton untuk keperluan keutuhan gagasan dan agar tidak mengganggu gerak</li> <li>- Mengolah pola lantai, bervariasi dan garis asimetri untuk menggambarkan keraguan dan konflik</li> <li>- Tata pentas dihadirkan sesuai dengan wujud garapan</li> </ul>	
12.	<p>Iyus Rusliana</p> <p><i>Mundinglaya Salaka Domas</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cerita lisan Sunda <i>Mundinglaya Dikusumah</i></li> <li>- Naratif</li> <li>- Gerak tari tradisional Sunda, tari <i>Topeng</i>, tari <i>Wayang</i> dan tari <i>Kuersues, Pencak</i>, dan tarian rakyat Sunda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengambil sebagian cerita, tokoh Mundinglaya diuji kesabaran dan ketabhannya</li> <li>- Mengembangkan gerak-gerak tradisional dengan eksplorasi dan improvisasi untuk menda- patkan suasana dramatik, penentuan adegan dilengkapi pengolahan pola lantai.</li> </ul>	

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik karawitan Sunda dirungi gamelan <i>pelog</i>, dilengkapi kecapi, suling, <i>keprak</i></li> <li>- Dialog oleh juru pantun</li> <li>- Kostum tari tradisional Sunda</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik iringan ditambah alat <i>cek-cek</i>, <i>teot-teot</i>, alat tiup bambu</li> <li>- Dialog diganti tembang</li> </ul>	
13.	Soenarto A.S. <i>Reog</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Reog Jawa Timur, dan dibawakan seorang <i>Dadak Merak</i></li> <li>- Gerak tari <i>Ngremo</i>, <i>Topeng Dalang</i>, <i>Reog Dadak Merak</i>, tari-tarian Banyuwangi.</li> <li>- Musik menggunakan alat tradisional gamelan <i>slendro</i>, angklung, terompets <i>Reog</i></li> <li>- Tembang tradisional <i>dolanan</i>, <i>macapat</i>, <i>sulukan</i> pedalangan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dibawakan oleh dua orang pembawa dadak merak, seorang tetap seperti yang tradisional dan seorang lagi menari yang geraknya dikembangkan dari gerak tari tradisional Jawa Timur</li> <li>- Musik iringan digarap dengan menggunakan alat-alat musik tradisional ditambah suara-suara bebas untuk menghadirkan suasana</li> <li>- Tembang-tembang tradisional dipadukan untuk menghasilkan tembang garapan baru</li> <li>- Mengenakan kostum berupa kain polos tanpa motif batik dan warna yang dipakai hitam, merah, jingga untuk menghadirkan ekspresi gerak gagah dan kuat</li> </ul>	
14	T. Sita Syaritsa <i>Putri Bungsu</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Drama tari Melayu <i>Makyong</i></li> <li>- Gerak tari Melayu tak bernama</li> <li>- Gerak tari tradisional Melayu bernama seperti gerak tangan: <i>senandung sebelah</i>, <i>melegar</i>, <i>mengelak</i>,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dikembangkan dan dibuatkan nama seperti <i>kembang teratai</i>, <i>sapu sirih</i>, <i>kelopak teratai</i></li> <li>- Gerak-gerak tradisional Melayu yang bernama dipilih dan disusun sesuai kebutuhan cerita dan pemeran</li> </ul>	

		<p>gerak kaki: <i>lenggang kuak, melayah, geser</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik menggunakan lagu-lagu Melayu dan diiringi dengan alat-alat musik Melayu</li> <li>- Kostum berdasarkan drama tari <i>Makyong</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kostum dikembangkan berdasarkan kostum tari tradisional Melayu</li> </ul>	
15	Tom Ibnur <b><i>Ambau Jo Imbau</i></b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nonnaratif, dari pepatah tradisional Minangkabau</li> <li>- Garapan karyanya menggabungkan kesenian tradisional dari tiga nagari di Sumatera Barat yakni Talembong Sikatuntuang dari Payakumbuh Timur, Ratok Bawak dari Lima Puluh Kota dan tari Pedang Payakumbuh Utara</li> <li>- Karya ditarikan oleh penari tua dari tiga nagari di Sumatera Barat</li> <li>- Alat musik tradisional: 6 buah <i>talempong</i> dengan empat penabuh, ditambah <i>saluang, rabab</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengangkat tari tradisional dari Sumatera Barat menjadi tontonan yang komunikatif di area pentas di PKJ-TIM</li> <li>- Merupakan gabungan antara penari tua dari Sumatera Barat dengan penari dan pemusik muda dari Jakarta</li> <li>- Enam <i>talempong</i> dibagi 4 bagian: 2 <i>talempong basauah</i>, 2 <i>talempong momongan</i>, 1 <i>talempong paningkah</i>, 1 <i>talempong aguang</i>, ditambah <i>gandang lasuang</i>. Bunyi lesung dipadu dengan bunyi <i>gandang, talempong</i> dan <i>katuntuang</i> dipukul bersama dan menjadi riuh berbunyi, dan digarap bersama bunyi</li> </ul>	Seperti halnya karya Tirtokusumo, <i>Ario Jipang</i> , karya Ibnur ini menggali dan memanfaatkan materi seni tradisional dari tiga nagari bahkan mengikutsertakan masyarakat pendukung seni tradisional tersebut yang berkolaborasi dengan penari Jakarta, lalu melakukan pembaruan di beberapa bagian. Sesuai konsep Eric Hobsbawm, di sini Ibnur mempertahankan dan menghadirkan sekaligus membentuk kembali tradisi sebagai suatu

			<p>alat <i>saluang</i>, <i>rabab</i> dan ditambah <i>tong-tong</i> Bunyi alat musik itu dipadu pula dengan vokal berupa nyanyian, dialog, bersyair dan ratapan</p>	respons terhadap situasi baru
16.	<p>Nurdin Daud Dan Marzuki Hasan</p> <p><b>Ramphak</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nonnaratif</li> <li>- Gerak tari tradisional Aceh yakni <i>Seudati</i>, <i>Pho</i>, <i>Saman</i>, <i>Rhateb Meusekat</i></li> <li>- Koreografer dan penata musik berasal dari Aceh</li> <li>- Tepukan tangan di paha, dada, geseran dan entakan kaki khas tari tradisional Aceh</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tema garapan mengungkapkan keterbatasan manusia dalam mengarungi hidup dan dalam upaya mencari yang haq, pencarian manusia kepada Tuhannya.</li> <li>- Koreografer mengeksplor dan menafsirkan gerak-gerak tari tradisional Aceh bersama para penari dan penata musik (syair) yang juga penyanyi, dipadu seluruhnya menjadi gerak-gerak baru dan bervariasi</li> <li>- Garapan musik di antaranya berupa syair dalam bahasa Aceh yang dinyanyikan dan berisi tentang kebesaran Ilahi</li> <li>- Syair dalam bahasa Aceh dipadukan dengan garapan syair dalam bahasa Indonesia yang dibawakan oleh penyair non-Aceh</li> <li>- Menularkan rasa dan jiwa tarian Aceh kepada penari yang memiliki beragam teknik tari non-Aceh</li> <li>- Gerak tradisional Aceh dipadukan dengan syair-syair berbahasa Aceh dan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Penggabungan beberapa gerak tari tradisional Aceh diterima oleh tokoh tari Aceh di Jakarta, tetapi dirasakan janggal oleh sejumlah tokoh Aceh di tempat asalnya. Begitu juga bercampurnya penari laki-laki dan perempuan sepatutnya tidak dilakukan. Koreografer dan penata musik-syair ditegur. Setahun kemudian, 1984, garapan tari <i>Huu</i> (1980) yang pendekatannya menyerupai Ramphak ditampilkan di American Dance Festival di</li> </ul>

			<p>Indonesia menjadi gerakan yang semarak, dinamis, variatif dan baru sekaligus mengajak penonton ikut merasakan dan terlibat</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Penggarapan level dan posisi penari yang menyebar ke berbagai sudut dan bercampurnya penari laki-laki dan perempuan</li> </ul>	<p>Durham-North Carolina, New York, Chicago dan Washinton serta mendapat sambutan sangat baik dari penoton, pengamat dan media massa Amerika Serikat. Kembali ke Indonesia karya Daud dan Hasan diteri- ma tokoh dan masyarakat Aceh bahkan mendrong koreografer-koreografer muda di sana untuk melakukan inovasi</p>
17.	<p>N.L.N. Swasthi Widjaja B. <i>Anglindarma</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Drama tari bersumber dari cerita rakyat Bali “Kidung Ajidarma”</li> <li>- Gerak tari tradisional Bali</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ditafsirkan kembali pengadeganannya melalui gerak-gerak baru</li> <li>- Melakukan pengembangan gerak melalui eksplorasi seperti gerakan penari berkelompok sambil memegang lamak untuk menggambarkan kesedihan; menampilkan berbagai gerakan tangan untuk menggambarkan api; memberi kebebasan gerak dan ekspresi wajah pada penari saat menggambarkan adegan kuburan dan para penari memakan bangkai</li> </ul>	<p>Garapan drama tari <i>Anglindarma</i> dengan kebaruannya sengaja didesain untuk penonton lingkungan akademis atau lingkungan di luar Bali</p>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kostum tradisional Bali yang indah sebagai sumber</li> <li>- Iringan tari Bali tradisional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kostum dirancang khusus agar tidak mengganggu gerakan tari dan dibuat lebih praktis dalam pemakaiannya namun tetap indah</li> <li>- Iringan musik digarap sesuai konsep garapan tari. Pada beberapa adegan yang lembut digarap sunyi, juga menghadirkan irama dan suasana yang kadang justru berlawanan dengan suasana dan irama gerak, yang tidak biasa atau baru dalam musik tradisi- onal Bali</li> <li>- Penggarapan panggung dan lampu sesuai adegan</li> </ul>	
18.	<p>Jose Rizal Firdaus</p> <p><i>Simpai Giri</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nonnaratif, menggambarkan kehidupan muda-mudi Melayu</li> <li>- Materi tari tradisional dan melakukan penelitian tari <i>Zapin, Sarah, Hadrah, Inai, Ahoi, Gubang, Silat</i>, Materi tari tradisional lainnya yakni tari <i>Ronggeng</i> dan dari bagian <i>Makyong</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengubah citra perempuan Melayu tidak hanya lemah lembut tetapi juga bisa perkasa</li> <li>- Pemilihan, pengembangan dan latihan materi gerak awalnya dilakukan di tempat asal tarian yakni di Batang Kuis, Bedagai Sungai dan Perbaungan. Setelah itu latihan dilakukan di studio di kota Medan</li> <li>- Karya tari menyerupai bunga rampai tari Melayu walau sudah dilakukan pengembangan gerak dan musik. Penggarapan gerak <i>Pencak Silat</i> bagi penari perempuan dan laki-laki serta menyajarkan penari laki-laki dan perempuan berhasil menunjukkan keperkasaan perempuan sesuai tema</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ini disadari oleh koreografer karena belum tersedia penari profesional dan masyarakat belum terbiasa menerima pembaruan</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Iringan tari lagu-lagu dalam musik Melayu</li> <li>- Kostum penari tradisional Melayu</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pengembangan gerak <i>Rhodat</i> dengan posisi penari laki-laki tidur terlentang dan mengangkat serta memainkan ke dua kaki ke atas, dan pernyentuhan tangan penari laki-laki dan perempuan dalam gerak dasar <i>Silat</i> adalah upaya pencarian dan pengembangan gerak tari tradisional Melayu</li> <li>- Lagu-lagu tradisional Melayu dipilih untuk disesuaikan dengan tema dan gerak tari dan digarap perbedaan pukulan gendang untuk setiap perubahan lagu</li> <li>- Memilih Teater Arena agar intim dengan penonton dan memanfaatkan ke empat sisi ruang serta menggarap pola lantai</li> <li>- Dekor berbentuk pintu gerbang dari tiang-tiang bambu</li> <li>- Kotum dibuat lebih sederhana untuk kepentingan garapan gerak</li> </ul>	
19.	Maya Tamara <i>Tarian dalam Warna dan Musik</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nonnaratif</li> <li>- Dasar gerak tari balet klasik</li> <li>- Diperlukan penari balet klasik dengan teknik memadai</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengolah warna-warna cerah yang digunakan dalam interior rumah, atau busana sehari-hari maupun aksesoris</li> <li>- Karakter warna yang berbeda dicampur untuk mendapatkan warna baru yang cerah dengan karakter yang baru pula</li> <li>- Gerak digarap dengan beragam jenis musik sehingga menjadi karya tari bernuansa jaz</li> </ul>	

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengeksplorasi gerak untuk menggambarkan karakter warna dan memerlukan gerak tubuh yang bebas, lepas, penuh dinamika dan ekspresif .</li> <li>- Karakter gerak yang dihasilkan berani, tegas, dinamis, tenang, cerah dan dibawakan penari secara ritmis, penuh tenaga</li> <li>- Dekor panggung berupa kanvas besar dengan kepingan cermin yang didasari warna hitam dipadu dengan pencahayaan</li> <li>- Musik <i>rock</i>, pop, jaz untuk disesuaikan dengan karakter warna</li> </ul>	
20.	Dewi Kristianti, S. Pamardi, Setya Widyawati  <b>Komposisi III</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nonnaratif</li> <li>- Penguasaan atas tari tradisional rakyat dan klasik Jawa Surakarta</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Rindu untuk bisa lepas dari lingkungan yang terasa semakin menyempit, penuh kesibukan, kedengkian. Mendambakan kehidupan menyenangkan, mensyukuri karunia Allah, namun kerinduan yang tak kunjung datang</li> <li>- Mengeksplorasi dan mengembangkan bahkan mencoba keluar dari perbendaharaan gerak tari tradisional rakyat dan klasik Jawa Surakarta</li> <li>- Gerak baru yang ditemukan lalu dilebur lagi dengan gerak-gerak tradisional yang dikuasai.</li> <li>- Gerak hasil leburan itu digarap dengan berbagai pola lantai untuk mengungkapkan berbagai perasaan. Lalu gerak baru itu diramu lagi</li> </ul>	

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik karawitan Jawa Surakarta</li> <li>- Kelir wayang kulit</li> </ul>	<p>ekspresi gerak, wajah, vokal dalam bentuk dialog dan <i>geguritan</i> menjadi kesatuan yang utuh</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Digubah sesuai tema karya dan berbagai bunyi di luar karawitan Jawa dieksplor dan dikembangkan</li> <li>- Dialog maupun vokal penari dan pengrawit dalam bentuk geguritan dihadirkan untuk menggambarkan suasana tertentu</li> <li>- Kelir sebagai dekor untuk menampilkan bayang-bayang penari yang dieksplor</li> <li>- Kostum ditata berdasarkan kebutuhan karya agar garis-garis tubuh penari saat bergerak tampak jelas dan kuat dan penari bisa bergerak bebas</li> </ul>	
21.	Zuryati Zubir <i>Tari Tangan</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Tari Tangan</i>, tari tradisional Minangkabau dari kabupaten Sawah Lunto Sijunjung</li> <li>- Musik tradisional Minangkabau yang berpola</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengeksplor dan menggarap energi dari berbagai pola gerak tangan menjadi gerak-gerak baru</li> <li>- Menjelajah kemungkinan pengembangan gerak secara terpisah, mulai dari kaki, tangan dan bagian tubuh lainnya dan dirangkai menjadi satu kesatuan</li> <li>- Menggarap musik untuk memberi rangkaian irama dalam pantun</li> <li>- Menggarap pantun yang menggambarkan dan menafsirkan besarnya peranan tangan dalam kehidupan</li> </ul>	

22.	<p>Elly Raranta <i>Lulo Anawai</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tradisi <i>Malulo</i>, adat suku Tolaki di Kendari Sulawesi Tenggara</li> <li>- Cermin persatuan, tidak membedakan derajat, tua, muda, miskin, kaya</li> <li>- Ditarikan berkelompok dengan pola lantai melingkar sambil berpegangan tangan</li> <li>- Musik tradisional untuk irungan <i>Malulo</i> dan musik tari-tarian di Sulawesi Tenggara</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mengembangkan <i>Malulo</i> dengan berpegang pada kekuatan gerak dan permainan kaki, sedang gerakan tangan mengikuti langkah dan gerak kaki</li> <li>- Pola lantai digarap menjadi bervariasi dengan garis-garis lurus ke depan, ke samping, garis siku-siku, diagonal, melengkung</li> <li>- Gerak penari perempuan dan laki-laki digarap kontras.</li> <li>- Penari perempuan dengan gerak-gerak kecil, ringan, tangan berayun, tanpa tempo tinggi tetapi ada dinamika gerak tubuh dengan irungan musik</li> <li>- Penari laki-laki bergerak setengah melompat, membungkuk ke depan, mengoyang-goyangkan lengan, terlentang dan bergulung di lantai, memberi kesan lebar dan kuat</li> <li>- Musik tradisional digarap kontras dan ritmik dipadu dengan pukulan dari tetabuhan yang biasa terdengar bila ada perahu akan berlayar atau berlabuh. Irungan musik untuk menghadirkan suasana semangat</li> <li>- Panjangnya ucapan lagu pengiring dan ucapan gerak</li> </ul>	<p>Dalam tari-tarian tradisional di Indonesia biasanya hitungan</p>
-----	--	---	---	---

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kostum tari tradisional Kendari</li> </ul>	<p>tari tidak sama. Ucapan lagu berganti setiap 6 ketukan, dalam gerak berganti setiap 8 ketukan.</p>	<p>musik pengiring dan hitungan gerak tidak berbeda</p>
23.	Farid Hamid <i>Badong</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adat di Tana Toraja</li> <li>- Proses upacara pemakaman dan suasana duka dalam pesta kematian</li> <li>- <i>Badong</i> adalah sejenis lagu duka dalam puisi yang dinyanyikan bersama dalam formasi melingkar di upacara kematian</li> <li>- Gerak tari tradisional Toraja</li> <li>- Musik tradisional Toraja</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak dan komposisi ruang digarap menggambarkan rumah adat Toraja dan batu kuburan purba Toraja</li> <li>- Musik digarap menyayat hati untuk menghadirkan suasana duka. Pukulan genderang bertalu yang memekakkan telinga untuk mengiringi gerakan penari yang lembut, lengan bergerak mengalir dari bahu, pangkal lengan hingga lentik jemari</li> <li>- Hadir ketegangan antara musik dan gerak, dipadu dengan volat dan entakan kaki penari di lantai papan</li> <li>- Permainan irama yang variatif menjadikan gerak tari tradisional Toraja yang cenderung monoton menjadi bervariasi</li> </ul>	
24.	Ery Mefri <i>Aia Tuturan</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Menghadirkan potensi budaya dan tradisi Minangkabau</li> </ul>		

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Aia Tuturan</i> berarti mewarisi sesuatu secara otodidak karena darah telah mengalir sebelum berwujud dalam kandungan</li> <li>- Gerak <i>Silek</i> dan tari <i>Piring</i> dari daerah Sawah Lunto dan Ambun Pagi di pinggiran Danau Maninjau</li> <li>- Unsur musik Minang-kabau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ide karya menghadirkan daerah yang tampak pasrah, merasa terlanjur, tanpa kemauan untuk menahan lajunya warisan air tuturan</li> <li>- Digarap menjadi gerak baru yang dinamis, penuh lompatan kecil, gerakan tangan kuat dan tajam ke atas. Tari <i>Piring</i> digarap dalam tangan langkah kaki yang seirama</li> <li>- Digarap sesuai tema. Dalam konsep garapan musik bunyi bisa mengalir dalam gerakan tubuh sehingga “melahirkan musik tanpa kandungan bunyi”</li> <li>- Boneka berbentuk dan berukur</li> <li>Manusia yang digantun di bela</li> <li>kang atas area pentasan</li> <li>- Kostum digarap sederhana, 3 penari laki-laki dengan celana pendek hitam dan 1 penari laki-laki bercelana pendek putih dan sarung diselempangkan di dada telanjang. Penari perempuan mengenakan celana panjang dan baju berlengan ¾, selendang menjulur di kiri-kanan bahu dan kain kecil sebagai ikat pinggang</li> </ul>	
25.	Iko Siharta <i>Panggung Penari-penari</i>	- Balet	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tema memotret kehidupan buruh wirausaha celup kain yang lemah ekonomi dan terbatas ruang lingkupnya</li> <li>- Menghadirkan suasana kerja</li> </ul>	

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak balet</li>   <li>- Musik <i>Symphony No 2 C Minor</i> gubahan Gustaf Mahler</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Menggarap gerak balet menjadi gerak-gerak baru dan celetukan dari penari “goyang, celup, tarik”</li> <li>- Properti kain dengan berbagai ukuran dan warna, tangga, tong plastik</li> <li>- Kostum <i>tight</i> hitam ditutup rok putih panjang dan baju tanpa lengan beraneka warna</li> </ul>	
26.	Mohammad Ikhlas  Kie dalam Imbauan	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pepatah Minangkabau</li>   <li>- Gerak dasar <i>Silat</i> dan tari <i>Piring</i></li>   <li>- Musik tradisional Minangkabau, saluang, talempong, gendang, <i>pupuik</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tema, hidup dalam kesederhanaan</li> <li>- Gerak digarap dan dikembangkan dari <i>Silat</i> dan tari <i>Piring</i>, dua piring ditumpuk di tangan kiri dan kanan dan digerakkan ditingkahi bunyi piring tersebut</li> <li>- Properti kain putih yang digerakkan oleh para penari untuk menjawab penggarapan ruang, bentuk, warna dan irama gerak</li> </ul>	

## Lampiran

**TABEL 2 (BAB V)**

### **KARYA TARI BARU PENGEMBANGAN DARI TRADISI MENUJU KONTEMPORER SEBAGAI KONTINYUITAS SEJARAH**

No	KARYA	TRADISI	PENGEMBANGAN DARI TRADISI	KONTEMPORER
1.a.	Huriah Adam <i>Sepasang Api Jatuh Cinta</i>	- Tari Piring tradisional Minangkabau dengan irungan musik tradisional dan gerak bersumber dari <i>Silat</i>	- Penggarapan gerak yang dinamis dan ekspresi	- Musik Nicolle Paganini berjudul <i>Violin Cocerto IV</i> memunculkan suasana non-Minang - Gerak-gerak baru diciptakan yang serasi dengan musik Paganini - Kostum: rok merah berlengan panjang dengan potongan Shanghai melipit di bawahnya, yang dalam tata kostum tradisional belum pernah ada - Karya ini diterima setengah hati oleh masyarakat Minang tradisional
	Huriah Adam <i>Malin Kundang</i>	- Legenda tradisional Minangkabau  - Drama tari	- Ibu mengutuk anak kandungnya  - Drama tari dengan gerak pantomimik	- Menafsirkan kembali, tidak mungkin ibu mengutuk anak kandungnya. Allah-lah yang membekukan jiwa anak durhaka  - Sendratari tanpa gerak pantomimik - Hadir karakter <i>orang bunian</i> atau makhluk halus yang mempengaruhi

		<p>-Musik: lagu Minang <i>Palayaran</i>, mengambarkan kepiluan ibu</p>	<p>-Tari <i>Barabah</i></p>	<p>Malin Kundang agar tidak mengakui ibunya.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak keras dan tajam diringi rebana yang dimainkan penari secara improvisatoris</li> <li>- Tari <i>Barabah</i> hanya sisipan</li> <li>- Pukulan gendang besar (<i>dhol</i>) untuk menggambarkan suasana galau</li> <li>- Akhir tarian Malin Kundang tetap hidup namun jiwanya beku membatu karena penyesalan, bukan tubuhnya yang membatu</li> <li>- Ketika dipentaskan di Padang, tari kontemporer ini tafsir teksnya diperlunak agar tidak menimbulkan reaksi penolakan</li> </ul>
2.a.	Farida Oetoyo <i>Rama dan Sinta</i>	- Epos Ramayana	<p>- Drama tari meninggalkan pakem teks tentang Rama yang meragukan kesucian Sinta setelah ditawan Rahwana</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sinta ditafsirkan mati dengan hangus terbakar, namun sukmanya yang suci mengikuti Rama kemana pun pergi</li> <li>- Tafsir teks ini didasarkan oleh asumsi bahwa pastilah selama ditahan Rahwana telah menjamah tubuh Sinta walaupun Sinta tetap cinta dan setia kepada Rama</li> <li>- Koreografi balet nonklasik dicampur dengan gerak nonbalet di antaranya teknik Jawa Surakarta dan Bali</li> </ul>

				<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kostum penari laki-laki celana <i>tight</i> sebatas lutut, penari perempuan mengenakan <i>tight</i> dan <i>leotard</i>, pemakaian kostum seperti itu untuk memudahkan gerak penari sebagai temuan gerak baru hasil eksplorasi koreografer</li> <li>- Musik menggunakan sumber bunyi piano rusak dan suling yang dibunyikan sesuai interpretasi adegan dan gerak para penari</li> </ul>
2.b	Farida Oetoyo <b><i>Putih-Putih</i></b>	- Balet klasik	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kesyahduan yang diperoleh saat mendengarkan azan dan gerakan salat berjamaah</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Musik dari lagu Trio Bimbo berjudul <i>Tuhan</i></li> <li>- Semua penarinya perempuan dengan kostum <i>tight</i> dan <i>leotard</i> warna kulit</li> <li>- Muncul protes karena adegan salat yang dilakukan dengan gerak jumpalitan dan kaki yang diangkat tinggi, mukena yang tembus pandang, azan yang disuarakan oleh perempuan dan arah kiblat yang tak berketentuan</li> <li>- Protes tersebut diperkuat oleh peringatan Majelis Utama DKI Jaya</li> </ul>
3.a	Sardono W. Kusumo <b><i>Samgita Pancasona</i></b>	- Tradisi etnik Indonesia dari salah satu episode <i>Ramayana</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak tari terinspirasi dari relief candi Prambanan</li> <li>- Musik nyanyian tradisional Jawa diiringi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak tari dibarengi dengan tembang yang dilakukan sendiri oleh para pemeran utama tanpa mengukuti pola</li> </ul>

		<p>versi Jawa, <i>Subali-Sugriwo</i></p>	<p>perangkat gamelan yang tidak selengkap gamelan konvensional</p>	<p>nada yang ada dalam tembang tradisional Jawa</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerakan tari menghilangkan batas-batas gerakan tari putra dan tari putri</li> <li>- Kostum minimalis untuk penari laki-laki dengan menggunakan batik sebagai cawat dan bertelanjang dada, sedangkan penari perempuan memakai kain panjang dan kemben berwarna pudar</li> <li>- Sebagai karya kontemporer tarian ini memperoleh sambutan penonton di Jakarta, namun di Surakarta memperoleh kecaman dari penonton karena jauh melampaui batas pakem tradisional Jawa.</li> </ul>
--	--	--	--	--

3.b.	<p>Sardono W. Kusumo</p> <p><b><i>Meta Ekologi</i></b></p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tema keprihatinan terhadap lingkungan</li> <li>- Mendatangkan bertruck-truk lumpur untuk ditumpahkan di tanah PKJ-TIM</li> <li>- Dalam genangan lumpur itulah para pemain bergerak merespons tubuh mereka terhadap lumpur, tanpa pola gerak yang dibimbing oleh koreografi tertentu</li> <li>- Para pemain perlahan masuk ke lumpur membenamkan diri, bermain-main, berlari dan bergelut</li> <li>- Musik suara rekaman serangga dan hewan-hewan malam yang kadang-kadang disusupi oleh suara gong dn rebab</li> <li>- Menurut Umar Kayam karya kontemporer <i>Meta Ekologi</i> ini merupakan bahasa baru dalam memberikan kesadaran sesuai dengan eksplorasi kesadaran lingkungan yang dilakukan oleh Kusumo di Kalimantan Timur dan Nias</li> </ul>
3.c.	<p>Sardono W. Kusumo</p> <p><b><i>10 Menit dari Borobudur</i></b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tembang mantra dalam agama Budha</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Kisah tentang candi Borobudur, agama Budha, simbol-simbol budaya Jepang dan pertemuan antar budaya</li> </ul>	

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Menari berdasarkan gerak tafsirnya mengenai Sang Budha</li> <li>- Kostum jubah hitam</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak tari lembut, berputar, dan tegak berdiri menyerupai sikap tubuh relief di candi Borobudur, sebagai dialognya dengan candi tersebut</li> <li>- Kostum celana putih minim menggantikan jubah hitam</li> <li>- Musik gumam mantra Budhis hilang berganti suara azan yang dipadu koor gerejani dan musik Afrika untuk mewadahi sang penari yang bergerak bagaikan Yesus saat disalib</li> </ul>
4.a.	Julianti Parani <b>Plesiran</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Lenong</i></li> <li>- Musik <i>Gambang Kromong</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eksplorasi gerak tari <i>Cokek</i></li> <li>- Mengeksplorasi gerak <i>Silat Betawi</i> dan <i>Silat Pengasinan</i></li> <li>- Efek jenaka diperoleh dari penari laki-laki dan perempuan menari bersama di dalam sarung yang idenya diperoleh dari tarian daerah Poso, Sulawesi Tengah</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Segi kontemporernya terletak pada penggarapan gerak yang bersumber dari tari tradisional Betawi yang tak berpola yang kemudian dikombinasikan dengan gerak tari Jawa Surakarta, Minang dan balet untuk memperoleh gerak dan teknik Betawi yang baru</li> </ul>
4.b	Julianti Parani <b>Pendekar Perempuan</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Cerita rakyat Betawi</li> <li>- Tari <i>Topeng</i> Betawi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Melakukan eksplorasi untuk memperkaya variasi gerak dengan unsur gerak <i>Topeng</i>, <i>Pencak Silat</i>, <i>Blenggo</i> dan <i>Cokek</i>.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Memasukkan gerak balet</li> <li>- Bentuk-bentuk seni tari Betawi yang ada di masa lampau yang gerak dan tekniknya dikontemporernkan sehingga mempunyai makna bagi kehidupan</li> </ul>

				masa kini dan menjadi landasan di masa mendatang
4.c	Julianti Parani <i>Siparnipi</i>	- Inspirasi dari budaya Batak yang dalam sebuah kisahnya menceritakan tentang <i>Sigale-gale</i>		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak dan teknik balet yang dipadukan dengan gerak <i>Tor-tor</i> yang dibuat lebih dinamis dan bervariasi</li> <li>- Musik menggunakan instrumen tradisional Batak yang diharmonisasikan dengan instrumen musik Barat yaitu piano, <i>cello</i>, dan <i>flute</i></li> <li>- Kostum penari mengenakan <i>tight</i> dan <i>leotard</i> hitam yang dibalut <i>ulos</i>.</li> </ul>
5.	I Wayan Diya <i>Jelantik Bogol</i>	- Drama tari <i>Topeng</i>	- Menggabungkan <i>Topeng</i> , <i>Gambuh</i> , <i>Arja</i> , <i>Baris</i> dan unsur-unsur besar lainnya dalam seni pertunjukan Bali menjadi satu kesatuan yang utuh yang tidak biasa dilakukan dalam pementasan tari Bali	- Eksperimentasi tampak menonjol pada musik, yaitu penggabungan alat musik yang tidak lazim dilakukan di Bali, alat-alat musik <i>Gong Gebyar</i> yang dipadukan dengan gamelan <i>Luang</i> , <i>Gending Pleganjuran</i> , tambur <i>Baris Cina</i> , dan <i>tek-tekan</i>
6.a	Wiwiek Sipala <i>Akkarena</i>	- Tari <i>Pakarena</i> dan permainan rakyat <i>Paraga</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak penari yang mengandalkan pernafasan dan meninggalkan gerak-gerak yang dibatasi oleh hitungan maupun ruang gerak melingkar yang biasa terdapat dalam tari tradisional Makassar</li> <li>- Menggabungkan penari perempuan dan laki-laki</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Menggunakan penari-penari non-Makassar yang tidak memahami <i>Pakarena</i> sehingga memunculkan produk baru sebagai akibat dari para penari yang didorong untuk melakukan gerak menurut persepsi mereka dalam mendekati <i>Pakarena</i></li> </ul>

			yang belum pernah terjadi dalam tarian Makassar	
6.b	Wiwiek Sipala <i>Ironi</i>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Komposisi ruang diolah dengan penuh variasi dengan penari melakukan loncatan tinggi kemudian menyebar sebelum akhirnya bersatu kembali</li> <li>- Musik mengentak dengan lengkingan terompet yang memekakkan telinga dipadu dengan tiupan trombon sehingga terjadi tumpang tindih, deformasi musik ini masih ditambah dengan dentang timpani dan jeritan anak-anak</li> <li>- Pertunjukan diakhiri dengan piring kertas putih berterbangan di panggung dan di tempat duduk penonton yang belum pernah terjadi dalam keseluruhan rangkaian festival di PKJ-TIM 1968–1987</li> </ul>
7.	Endo Suanda <i>Klana Tunjungseta</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tontonan rakyat Jawa Barat</li> <li>- Topeng <i>Badawang</i></li> <li>- Musik tradisional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Topeng dibuat sangat besar seukuran <i>Ondel-onde</i></li> <li>- Arak-arakan <i>Barongsay</i> dan <i>Ronggeng Gunung</i></li> <li>- Musik meriah antara lain dengan menggunakan biola (bukan rebab)</li> <li>- Kostum warna-warni untuk memperkuat arak-arak</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Para pemain hanya diberi konsep gerak, tidak rapi tanpa aturan</li> <li>- Para pemain bergerak menguasai seluruh ruang gedung pertunjukan termasuk tangga pintu masuk penonton</li> <li>- Sebagian pengamat mempertanyakan apakah ini bisa disebut karya tari, namun sebagian pengamat menyatakan ini karya tari dengan memasukkan</li> </ul>

				dalam porsi besar unsur teater dan seni rupa
8.	Agus Tasman, Suprapto Suryodarmo, Hajar satoto, Rahayu Supanggah  <i>Wayang Bu- dha Sutasoma</i>	- Wayang Kulit	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Audio: suara dalang yang disisipi mantra Budha dan bentakan-bentakan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Wayang kulit seukuran tubuh manusia</li> <li>- Menggunakan penari namun bukan sebagai unsur utama</li> <li>- Cahaya obor yang terpantul di bentangan kain putih memunculkan bayang-bayang ajaib dari gerak dan benda-benda</li> <li>- Aspek Audio, seni rupa dan teatrisal sangat kuat sehingga mereduksi dimensi ketarian</li> <li>- Sebagian pengamat mempertanyakan ini seni tari atau bukan, sebagian lagi menyatakan kategorisasi tak penting karena dikalahkan oleh daya tariknya sebagai pertunjukan</li> </ul>
9.	Gusmiati Suid  <i>Limbago</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pencak Silat</li> <li>- Musik Minang</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak baru tari yang dinamis dan kuat, gerak tangan yang tajam ke segala arah</li> <li>- Memperkuat bunyi dengan entakan kaki, tepukan tangan, suara-suara penari dan pemusik</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ide dan konsep garapan yang bertolak dari karya tradisional ditambahkan dengan 75 frase gerak garapan dan teknik individu yang khas sehingga ekspresi pribadi sangat menonjol dalam karya</li> <li>- Sejumlah pengamat asing terpukau dengan pertunjukan ini yang mereka sebut sebagai perpaduan kreatif tradisional dan kontemporer</li> </ul>

10.	Sulistyo Tirtokusumo <i>(tanpa judul)</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- tari tradisional klasik Jawa gaya Surakarta</li> <li>- Perenungan pada patung Budha candi Borobudur dan di kamar-kamar para pangeran di keraton Surakarta</li> <li>- Gending tari <i>Bedaya Ketawang</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eksplorasi gerak untuk keluar dari gerak tari tradisional</li> <li>- Cahaya lampu remang-remang</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Seorang pemain duduk bersila diam di pojok pentas, seorang pemain berdiri mematung di luar gedung pertunjukan, seorang lagi bergerak tanpa pola dan tanpa jeda, seorang lainnya duduk bersila di tengah pentas dengan menggerakkan tubuh sangat pelan diiringi gending <i>Bedaya Ketawang</i> yang meditatif</li> <li>- Audio sesekali terdengar mantra Budhis</li> </ul>
11.a	Trisapto <i>Segitiga</i>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Karya eksperimental nonnaratif</li> <li>- Seluruh unsur menjadi penopang garapan: bunyi, gerak, tubuh penari, rupa, cahaya</li> <li>- Musik klasik Rusia abad 17 yang dimainkan dengan piano digubah menjadi musik elektronik</li> <li>- Kekuatan pertunjukan terletak pada segitiga yang mendukung: cahaya, musik, gerak tubuh pemain</li> <li>- Segitiga lainnya adalah panggung segiempat dibuat menjadi segitiga</li> <li>- Memainkan kontras pada unsur-unsur segitiga, misalnya gerak tari lambat meskipun irama musik cepat</li> </ul>

11.b	Trisapto <i>Perempatan</i>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Karya eksperimental dengan pengalaman hidup sebagai sumber ide</li> <li>- Perempatan ditandai dengan rambu-rambu lalu lintas</li> <li>- Eksplorasi gerak dengan menggunakan payung, lilin, gelas dan tiang-tiang plastik yang penggunaannya bukan untuk mencari keindahan melainkan untuk memperoleh berbagai kemungkinan interaksi tubuh dengan benda-benda</li> <li>- Musik: musik pukul yang dibiaskan melalui rekayasa alat elektronik untuk produksi bunyi yang lain sama sekali</li> </ul>
12.	Sunarno, Nora Kunstantina, Rusini  <i>Joged</i>	Jawa Surakarta	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak dibuat lebih kuat, lebih cepat, loncatan lebih lebar</li> <li>- Kostum dibuat lebih sederhana untuk memudahkan penari bergerak</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Seni tradisional Surakarta yang dikenal halus pada karya ini menimbulkan kerisihan pada mereka yang menolak adanya perubahan besar</li> <li>- Diskusi setelah pertunjukan mucul pertanyaan dari beberapa peserta apakah penjaga kebudayaan Surakarta membiarkan saja perubahan tradisi yang cukup radikal ini</li> </ul>
13.	Dedy Lutan, Tom Ibnur  <i>Awan Bailau</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tari dan musik tradisional Minangkabau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nonliteral, tidak bertema moralitas yang biasa terdapat pada teks Minangkabau</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tak ada perbedaan gerak antara penari laki-laki dan perempuan</li> <li>- Ketika dipertunjukkan di Amerika Serikat di</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Para penari bukan dari Minangkabau tapi para remaja Jakarta yang dimaksudkan untuk mendapat gerak baru dalam bereksplorasi</li> <li>- Gerak tradisional berubah menjadi gerak yang disesuaikan dengan interpretasi dan kemampuan penari</li> <li>- Boneka sawah yang tertutup angin sebagai inspirasi gerak berputar, juga terinspirasi juga gerak berputar seperti gasing dari Laura Dean</li> </ul>	American Dance Festival, tokoh tari modern Martha Graham memuji sebagai karya kontemporer yang sarat eksplorasi dan inovasi dengan tetap menyemburkan unsur-unsur dan lambang tradisional
14.	Ida Wibowo <i>Sinta</i>	Tari Jawa gaya Yogyakarta	Membentuk pola lantai, komposisi ruang dan vokal melalui improvisasi gerak para penari yang didorong untuk aktif melakukan pencarian sehingga ditemukan kebaruan	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Sinta tidak dimainkan oleh 1 penari melainkan semua penari bisa memainkannya</li> <li>- Demikian pula untuk karakter-karakter lainnya dimainkan oleh semua penari secara bergantian</li> </ul>
15.	I Gusti Kompyang Raka <i>Nyejer Agung</i>	Terinspirasi dari Hari Raya Nyepi	Gerak Bali dipadukan dengan berbagai gerak dari luar Bali (Melayu, Aceh, Sunda, Jawa)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Pada adegan penutup sekelompok anak muda masuk mengendarai sepeda motor yang bunyi knalpotnya menghancurkan keheningan Nyepi, dibarengi dengan para penari diam tak bergerak dan ending tak bersuara, sedangkan lampu paggung menyala sangat terang untuk kemudian meredup sebelum menjadi gelap</li> </ul>

16.	Martinus Miroto  <b><i>Sampah</i></b>	Tari Jawa gaya Yogyakarta (tari <i>Bedaya</i> , <i>Lawung</i> )	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tari <i>Bedaya</i> yang lembut dipadu dengan gerak rampak yang keras</li> <li>- Disisipkan gerak tari Bali yang meliuk-liuk dan dinamis</li> <li>- Musik bambu dan vokal yang direkam</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Teater tari, ada akting, sehingga tari tradisional menjadi sangat samar-samar</li> <li>- Kostum rok mini untuk karakter perempuan cantik dan seksi</li> <li>- Penataan cahaya kontras</li> </ul>
17.	Laksmi Simanjuntak  <b><i>Kala Bendu</i></b>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Bertolak dari syair puisi tentang kematian sebagai akibat dari perubahan zaman yang melindas ganas</li> <li>- Eksplorasi gerak dengan menghayati kebudayaan urban dan tidak terikat pada bentuk tari apa pun kecuali gerak manusia sehari-hari</li> <li>- Selain penari, para pemain lainnya tak mempunyai dasar seni tari karena pertunjukan ini memang tidak bermaksud menyajikan tarian</li> <li>- Musik menggunakan peralatan elektronik akustik dan mencampurnya dengan berbagai suara alam dan suara-suara pemain yang simpang siur dan diucapkan secara repetitif</li> </ul>
18.	Hendro Martono  <b><i>Fatamorgana</i></b>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Terinspirasi dari karya modern Martha Graham, Jose Limon, Alwin Nikolais</li> <li>- Nonnarasi, nonfiguratif</li> </ul>

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Semua unsur (kostum, rias, properti, tata cahaya, <i>setting</i>) dimunculkan dalam kemenonjolan yang sama</li> <li>-Tidak ada penari individual karena lebur dalam sebuah kelompok yang sarat dengan kerja sama</li> </ul>	
19.	Bagong Kussudiardja <i>Kurusetra</i>	- Tradisi <i>Wayang Wong</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ruang untuk bergerak sangat kecil (100 x 80 cm) berupa 2 level yang disusun</li> <li>- Eksplorasi ketubuhan</li> <li>- Penggarapan emosi yang intensif untuk memunculkan gerak-gerak kecil anggota badan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Gerak penari bukan gerak <i>Wayang Wong</i></li> <li>- Tiada karakter dan simbol-simbol pewayangan yang jelas</li> <li>- Tanpa setting dan properti</li> <li>- Musik gamelan dipadu dengan musik Barat karya Vangelies dan disusupi audio percakapan dan nyanyian tumpang tindih tidak jelas namun menimbulkan efek menekan dalam suasana permusuhan perang saudara</li> </ul>