

ISSN (Print) 2580-2860  
E-ISSN (Online) 2715-7482  
DOI 10.52969

volume nomor  
**07-01**  
Juni 2021

JURNAL SENI NASIONAL  
**CIKINI**

**Resiliensi Seni  
dan Senimannya**

ISSN (Print) 2580-2860  
E-ISSN (Online) 2715-7482  
DOI 10.52969

volume nomor  
07 - 01  
Juni 2021

JURNAL SENI NASIONAL  
CIKINI

# Resiliensi Seni dan Senimannya

---

**Diterbitkan oleh:**

Rektorat Bidang III  
(Riset, Inovasi, dan Pengabdian Kepada Masyarakat)  
Institut Kesenian Jakarta

# **JSNC**

## **JURNAL SENI NASIONAL CIKINI**

ISSN (Print) 2580-2860 | E-ISSN (Online) 2715-7482 | DOI 10.52969

**Volume 07 No. 01, Juni 2021, 58 halaman.**

Jurnal Seni Nasional CIKINI adalah jurnal ilmiah di Institut Kesenian Jakarta di bawah pengelolaan Rektorat Bidang III (Riset, Inovasi, dan Pengabdian kepada Masyarakat). Menghimpun berbagai topik kajian seni yang memuat mengenai gagasan, penelitian, atau pandangan tentang perkembangan dan fenomena seni serta berbagai permasalahannya. Jurnal ilmiah ini ditujukan sebagai media pembahasan ilmiah dalam penelitian seni, mengembangkan pemahaman tentang seni di Indonesia dalam perspektif yang lebih luas dan bermanfaat secara global.

---

### **Susunan Dewan Redaksi**

#### **Penanggung Jawab**

Dr. Indah Tjahjawulan, M. Sn.

#### **Ketua Redaksi**

Dr. Madia Patra Ismar, S.Sn., M. Hum.

#### **Sekretaris Redaksi**

Romaulli Fiorentina Sianipar, S. Sn.

#### **Editor**

Dr. Indah Tjahjawulan Dr. Zulfa, M.Pd., M.Hum. Eric Sasono, Ph.D.

#### **Mitra Bebestari**

Drs. Bramantijo, M.Sn., Drs. Husen Hendriyana, S.Sn., M. Ds.

#### **Desain dan Layout**

Carolline Mellania, M.Sn.

#### **Copyeditor**

Chusnul Chotimah, S.Hum.

#### **Proofreader**

Chusnul Chotimah, S.Hum., Romaulli Sianipar, S.Sn.

#### **Keterangan Sampul**

Gambar sampul didesain menggunakan gambar sumber dari Freepik.com

---

#### **Alamat Redaksi:**

Rektorat Bidang III  
(Riset, Inovasi, dan Pengabdian Kepada Masyarakat)  
Institut Kesenian Jakarta  
Jl. Cikini Raya No. 73, Cikini, Menteng,  
Jakarta Pusat 10330  
e-mail : [jurnalcikini@ikj.ac.id](mailto:jurnalcikini@ikj.ac.id)  
website OJS: [www.jurnalcikini.ikj.ac.id](http://www.jurnalcikini.ikj.ac.id)

---

DOI 10.52969

ISSN (Print) 2580-2860

e-ISSN (Online) 2715-7482

## DAFTAR ISI

- 05** Editorial: Resiliensi Seni dan Senimannya  
*Madia Patra Ismar*
- 07** Tinjauan Literatur: Tato sebagai Media Narasi Perempuan  
*Nikita Devi Purnama, LG. Saraswati Putri*
- 17** Interaksi Simbolik Tari Balabala Karya Eko Supriyanto  
*Hany Sulistia Ningrum, Jaeni, Wanda Listiani*
- 23** Musik Tongtong Sebagai Pemberdayaan Ekonomi dan Identitas Lokal Masyarakat Kabupaten Sumenep, Madura  
*Titis Seryono Adi Nugroho*
- 31** Representasi Budaya Urban dalam Pendidikan Seni di LPKJ era 1970-an  
*Arturo Gunapriatna, Citra Smara Dewi*
- 41** Film Dokumenter sebagai Aktualisasi Diri dari Kelompok Masyarakat Kampung Bojong Nangka-Bekasi  
*Arly Yanatri Zainsty*
- 51** Resiliensi Tari dalam Berbagai Kebudayaan  
*Julianti Parani*
- 55** Panduan Penyusunan Artikel Penulisan Jurnal Seni Nasional CIKINI





## Editorial: Resiliensi Seni dan Senimannya

**Madia Patra Ismar**

Tema yang diangkat dalam jurnal edisi Juni 2021 memberi “highlight” soal resiliensi dan bagaimana seni dan senimannya menunjukkan pola-pola resiliensi. Diharapkan bahwa edisi ini ini dapat memberi kontribusi terhadap kontinuitas percakapan mengenai seni dan senimannya, serta berbagi informasi dan juga berperan sebagai suatu advokasi agar seni dapat bertahan, berkelanjutan hidup dan berkembang tangguh dalam situasi dunia saat ini.

Resiliensi dapat didefinisikan sebagai suatu perkembangan dan proses dinamis yang merefleksikan suatu adaptasi positif meskipun adanya kesulitan kesengsaraan dan kemalangan yang harus dihadapi (Luthar et.al tahun 2000: Master 2001 dalam Luthar 2003). Dalam konteks ini, resiliensi dilihat sebagai suatu fenomena sehingga dapat disimpulkan bahwa dalam kehidupan seseorang dapat berlangsung baik-baik saja dalam keadaan beresiko meskipun adanya kesulitan-kesulitan yang harus dihadapi dan harus diatasi. Dengan demikian juga dapat dikatakan bahwa resiliensi merujuk pada pola-pola keberthanan atau yang disebut ciri resiliensi. Menurut beberapa peneliti, seperti Masten & dan Coatsworth tahun 1998 yang dikutip dalam dalam tulisan Masten dan Powell (Luthar et.al 2003), kemampuan tersebut berhubungan dengan kompetensi psikososial yang menonjol dalam performansi seseorang yang terdapat dalam konteks usia, masyarakat, budaya, dan masa historis. Studi-studi resiliensi juga menunjukkan adanya kompetensi keberthanan terhadap trauma yang terjadi akibat perang, kelaparan, dan bencana. Manusia memiliki kemampuan adaptasi untuk berlindung dari trauma dan dengan menggunakan bingkai resiliensi, memungkinkan kita melihat dan mempromosikan kompetensi yang menonjol yang dimiliki seseorang atau kelompok masyarakat dalam keadaan sulit, agar bermanfaat di masa depan dengan tujuan dapat memperoleh pencapaian-pencapaian baru yang positif.

Penulis seperti Steven M. Southwick, Dennis & Charney (2018) dalam buku *Resilience the Science To Mastering Life's Greatest Challenges* mengacu pada lukisan seniman bernama Winslow Homer berjudul *The Life Line* yang dilukis tahun 1884, memperlihatkan seorang perempuan pingsan yang merupakan korban kapal tenggelam sedang diselamatkan oleh seorang laki-laki yang dengan gagah berani menyelamatkannya di tengah kondisi terpaan badai. Menurut Steven si pelukis Homer menunjukkan melalui ekspresi Karya seninya bahwa adanya selfless heroism di mana tindakannya dan bukan aktornya yang terlihat penting. Memang ada ada orang-orang yang tidak ingin disebut pahlawan dan menganggap tindakan heroiknya itu sebagai bagian dari pekerjaannya bukan mencari pujian untuk dirinya. Sifat resiliensi demikian juga dimiliki oleh kebanyakan manusia yang mampu tetap gagah berani dan kokoh melangkah menghadapi berbagai macam tantangan dan kesulitan.

Dari masa ke masa seniman telah menunjukkan pola-pola resiliensi dan pada masa penuh ketidakpastian ini, UNESCO bahkan meluncurkan sebuah program ResiliArt yang diharapkan menjadi gerakan global untuk menyatukan semua manusia menghadapi pengaruh pandemi terhadap dunia seni. Tahun 2021 pandemi covid 19 masih berada di tengah masyarakat dunia dan berdampak pada dunia seni dan senimannya sehingga persoalan pola-pola resliensi masih sangat relevan untuk didiskusikan.

Edisi Jurnal Cikini ini terdiri dari rangkaian artikel yang membahas seni dalam berbagai peristiwa yang disajikan dalam bentuk tulisan, Artikel pertama berjudul **“Tinjauan Literatur: Tato sebagai Media Narasi Perempuan”** ditulis Nikita Devi Purnama, L.G. Saraswati Putri yang berfokus pada perempuan bertato yang merupakan ungkapan seni berupa feminine writing yang mengandung performative gender nilai-nilai keperempuanan sebagai adopsi pembebasan diri dari nilai-nilai patriarkal. Artikel kedua berjudul **“Interaksi Simbolik Tari Balabala Karya Eko Supriyanto”** tulisan Hany Sulistia Ningrum, Jaeni, Wanda Listiani, mengulas karya seniman tari Eko Supriyanto berjudul Bala-Bala, menggunakan pendekatan sosiologis dan komunikasi, serta menemukan bahwa karya tari hasil koreografi dapat mengangkat perjuangan perempuan ke atas panggung hingga dapat ditangkap oleh penonton. Interaksi simbolik antara penari dan penonton terjadi hingga suatu partisipan kolektif merasakan bersama keperkasaan perempuan menghadapi kehidupan. Berikutnya artikel berjudul **“Musik Tongtong Sebagai Pemberdayaan Ekonomi dan Identitas Lokal Masyarakat Kabupaten Sumenep Madura”** tulisan Titis Seryono Adi Nugroho menulis mengenai perubahan bentuk dan fungsi dalam musik melalui inovasi menjadi devisa dengan demikian konsep dalam permainan musik memperoleh legitimasi penguasa dan menjadi proyeksi identitas masyarakat lokal Madura. Tulisan berjudul **“Representasi Budaya Urban dalam Pendidikan Seni di LPKJ era 1970-an”** oleh Arturo Gunapriatna, Citra Smara Dewi mengangkat isu karya-karya seni dosen dan mahasiswa LPKJ sebagai representasi nilai-nilai seni urban yang dilihat menggunakan pendekatan sejarah, kritik, interpretasi dan historiografi berkaitan dengan dinamika dan perubahan sosial masyarakat perkotaan yang berlangsung hingga kini. Artikel yang berjudul **“Film Dokumenter sebagai Aktualisasi Diri dari Kelompok Masyarakat Kampung Bojong Nangka-Bekasi”** tulisan Arly Yanatri Zainsty merupakan sebuah ekspositori memberikan sebuah eksponensi bagaimana tiga fungsi kesadaran manusia dapat diletakkan dalam kesenian lalu menjadi alat atau metode aktualisasi diri untuk membangun karakter bangsa melalui kreativitas individu berbagai lapis masyarakat.

Sebagai artikel terakhir berjudul **“Resiliensi Tari dalam Berbagai Kebudayaan”** oleh Julianti Parani, mendiskusikan persoalan pemulihan kehidupan tari itu sendiri. Gerak manusia yang dimulai semenjak masih berupa embrio dalam rahim. Gerak manusia tersebut mengandung makna mulainya spiritualitas yang merupakan kebutuhan manusia melebihi fungsi-fungsinya melampaui ruang dan waktu. Memahami tari melalui zamannya dan ekosistemnya serta perubahannya dalam masa dulu, masa pandemi dan teknologi yang kini menjadi bagian skenografinya, akan memberi pemahaman baru atas tari dalam ketahanan manusia dalam berkehidupan di masa kini dan masa mendatang.

Artikel dalam nomor ini merupakan bagian dari inti persoalan kehidupan berkesenian saat ini, resiliensi seni dan senimannya, yang diharapkan mampu melahirkan ide-ide baru dan bermanfaat dalam kondisi sulit dan serba terbatas. Pada akhirnya, perubahan-perubahan yang terjadi harus dan sepatutnya diterima secara adaptif dan semakin memperkaya pembaruan.

## Tinjauan Literatur: Tato Sebagai Media Narasi Perempuan

**Nikita Devi Purnama**

nikita.dvp@gmail.com.

Sekolah Kajian Strategik dan Global Universitas Indonesia

**LG. Saraswati Putri**

-  
Departemen Filsafat, Universitas Indonesia

**ABSTRAK:** Artikel ini merupakan ulasan literatur dalam bentuk artikel jurnal dan buku dari penelitian mengenai perempuan bertato dan bagaimana tato dapat menjadi media narasi bagi mereka. Dari sejumlah artikel jurnal dan buku yang ditelaah oleh penulis, tampak bahwa budaya patriarki menciptakan tolak ukur kelaikan seseorang secara fisik, terutama perempuan. Standar-standar tersebut memosisikan perempuan sebagai penanggung beban dari nilai-nilai patriarkal yang dikenakan atasnya hingga sulit bagi mereka untuk dapat memproses dan mengekspresikan pengalaman emosionalnya tanpa mengalami emosi negatif, sebagaimana yang dipaparkan oleh Cixous dalam "The Laugh of Medusa" (1976). Tinjauan literatur ini ditulis menggunakan teori penulisan perempuan oleh Cixous sebagai cara pandang terhadap tato yang dikenakan perempuan sebagai salah satu wujud dari tulisan yang mereka buat

**Kata kunci:** Perempuan; tato; penulisan perempuan; otonomi tubuh; narasi perempuan

**ABSTRACT:** This article is a review of literatures in the form of journal articles and books about research on tattooed women and how tattoos can be a media for their narrative. From a number of journal articles and books reviewed by the author, it appears that a patriarchal culture creates a certain measure for the physical worthiness of a person, especially women. These standards position women as bearers of the patriarchal values imposed on them so that it is difficult for them to be able to process and express their emotional experiences without experiencing negative emotions, as described by Cixous in "The Laugh of Medusa" (1976). This literature review was written using Cixous' theory of women's writing as a way of looking at tattoos worn by women as a form of the writing they made.

**Keywords:** Women; tattoo; feminine writing; bodily autonomy; women's narrative

### Pendahuluan

Perempuan tidak asing dengan praktik modifikasi tubuh di dalam hidupnya. Ada standar tertentu yang seakan harus dipenuhi untuk seorang perempuan menjadi laik secara fisik, mulai dari bertubuh langsing tapi sintal, berambut tebal dan panjang, memiliki alis yang rapi, tubuh yang bebas bulu, bibir yang penuh, dan lain sebagainya. Sebagian dari hal-hal tersebut dapat dicapai dengan menggunakan riasan wajah yang bersifat temporal, sebagian lainnya dapat dicapai dengan diet dan olahraga yang bersifat semi-temporal, juga modifikasi tubuh bersifat estetik lain seperti tato alis, filler bibir, hingga operasi plastik. Modifikasi tubuh jenis ini tampak lebih diterima di masyarakat dan malah diwajibkan. Namun, lain halnya dengan tato.

Kata tattoo sendiri berasal dari sebuah kata dalam bahasa Polinesia, yaitu tatau, yang berarti "benar", "lurus", atau "piawai" (Hardin, 1999). Tato yang dikenal saat ini berasal dari seni rajah tubuh Polinesia dahulu kala yang memiliki beragam fungsi sosial. Sementara itu, di belahan Dunia Barat, sejarah mencatat adanya represi dari Gereja Kristen terhadap tato dengan adanya Bulla Kepausan oleh Paus Hadrian I (Hardin, 1999). Praktik tato di Eropa baru mulai di abad ke-15, ketika pelaut dari Eropa mulai berlayar ke Indochina, Indonesia, Jepang, Mikronesia, dan Polinesia (Hardin, 1999). Para pelaut ini pulang membawa tato yang alih-alih menjembatani dua budaya, malah memperluas jarak antara dunia Timur dan Barat.



Indonesia memiliki sejarah tatonya sendiri yang secara tradisional dapat ditemukan pada suku-suku adat seperti pada suku Mentawai di Sumatra, Dayak di Kalimantan, dan Moi di Papua. Bagi mereka, tato menjadi bagian dari identitas mereka, peran mereka di dalam masyarakat, jabatan mereka, dan lain-lain. Bagi perempuan adat Mentawai, tato motif sibalubalu yang berbentuk bintang di bahu menjadi penanda peran reproduksi mereka, sebagai pihak yang bertanggungjawab atas kelangsungan hidup manusia (Munaf, Gani, Rosa, & Nura, 2001). Tato menjadi bagian yang integral dari identitas masyarakat adat kepulauan Mentawai. Namun, tato pada masyarakat modern Indonesia cenderung melanjutkan sejarah tato dari Barat daripada tato tradisional. Hal ini tampak dari cara masyarakat Indonesia bersikap terhadap tato.

Tato kontemporer di Indonesia yang dikenal saat ini tidak banyak terkait dengan sejarah tato adat. Alih-alih berdasarkan adat, penggunaan tato kontemporer lebih cenderung berakar dan berlanjut dari sejarah tato Barat seperti yang dipaparkan di atas. Tato mengalami marjinalisasi tanpa tebang pilih pada masa pemerintahan Soeharto. Penembakan misterius terhadap entitas bertato kerap terjadi dan stigmatisasi terhadap tato di media terus beredar dengan dilekatkannya tato dengan kriminal. Stigmatisasi ini bahkan secara spesifik menyasar perempuan pula, utamanya untuk mengkriminalisasi GERWANI (Nadia, Nelson, Sawitri, & Widyawati, 2007). Stigmatisasi tersebut dilakukan dengan menangkap perempuan yang bertato dengan tuduhan anggota GERWANI, ditambah dengan stigmatisasi GERWANI sebagai organisasi menyimpang, sehingga timbul asosiasi binal dan liar pada perempuan bertato. Dapat disimpulkan bahwa dahulu Indonesia mengeksplor tradisi tato dan menjadi salah satu cikal bakal tato kontemporer, mengalami marjinalisasi tato adat, kemudian muncul sikap dalam masyarakat Indonesia terhadap berbagai jenis tato seakan tato bukanlah merupakan budaya Indonesia dan mengalienasi orang yang mengenakannya.

Stigmatisasi tato merupakan sebuah sentimen yang bersifat global. Tato kerap muncul di media sebagai penanda bagi kaum marjinal, seperti pelaku tindak kriminal, pekerja seks komersial, preman dan lain-lain, bahkan di Amerika, Jepang, dan Korea. Tidak ubahnya negara-negara itu, stigmatisasi terhadap tato juga sangat kuat di Indonesia. Contoh saja setiap musim pendaftaran CPNS, wacana instansi pemerintah yang menolak pelamar bertato selalu naik ke permukaan tiap tahunnya. Stigma tersebut jadi meningkat ketika tato melekat pada perempuan, mengindikasikan adanya standar ganda. Perempuan yang bertato bahkan dianggap tidak hanya tidak profesional, tapi juga nakal, liar, pemberontak, dan lain-lain.

Stigma pada perempuan bertato pun memiliki sejarah yang cukup panjang. Boston mencatat sebuah kasus perkosaan yang terjadi pada tahun 1920-an di mana jaksa penuntut meminta perempuan yang dia wakikan untuk menyudahi tuntutan ketika dia mengetahui perempuan ini memiliki tato (Kang & Jones, 2007). Pasalnya, tato tersebut dianggap “mengundang” para pelaku hingga melakukan perkosaan. Disinyalir, perempuan bertato mengalami stigmatisasi lebih berat daripada laki-laki karena bagi laki-laki, tato memperkuat gagasan maskulinitas tradisional, sementara bagi perempuan adalah cara menentang dan mereproduksi norma-norma konvensional atas diri mereka (Kang & Jones, 2007). Walau penelitian pada tahun 2019 di Amerika menunjukkan bahwa simpati anggota juri di pengadilan terhadap perempuan bertato kini tidak terlalu bias terhadap tato melebihi dari keperempuannya, tetap ada bias dalam menilai perempuan dengan desain tato tertentu (Wasarhaley & Vilck, 2020).

Sebagai bentuk modifikasi tubuh, tato tidak pernah menarik perhatian peneliti sampai peneliti mengenal dan mendalami individu-individu yang mengenakan tato. Mirip dengan apa yang dialami oleh Marie, karakter utama dari novel “*Indelible Ink*” karya Fiona McGregor. Marie yang baru bercerai menemukan dirikan menginginkan perubahan, tapi dia masih merasa sangat terikat dengan masa lalunya: anak-anaknya, kota kecil tempatnya tinggal—hal-hal yang tidak menggerakkan dirinya pindah dan memulai hidup baru. Alih-alih, dia memulai hidup baru ketika ia mendapatkan tato pertamanya dan berteman dengan seniman tato yang menatonya, Rhys. Pendek kata, Marie menemukan cara untuk berubah secara permanen tanpa harus berpindah secara fisik (Burns, 2016).

Perbedaan Marie dengan peneliti ialah peneliti belum punya anak ataupun menikah, tapi peneliti paham rasanya menginginkan perubahan yang dapat peneliti kendalikan. Ada masanya ketika peneliti masih acuh terhadap tato. Kemudian, beberapa pengalaman hidup berlalu dan peneliti mulai tergugah, dan sebelum peneliti sadari, peneliti sudah mulai bernegosiasi dengan diri sendiri terkait tato pertama peneliti. Dari tato pertama, kedua, ketiga, hingga yang keempat, seiring dengan berjalannya waktu, peneliti mulai mengenal individu-individu yang berada di dalam subkultur ini. Bahkan, persepsi peneliti terhadap teman-teman bertato lambat laun bergeser dari yang biasa saja (walau peneliti sudah mengapresiasi tato yang menurut peneliti bagus) menjadi lebih kompleks.

Dari mereka, peneliti mengetahui bahwa tato mereka tidak pernah ada tanpa cerita, baik cerita yang sudah dibangun ataupun cerita yang mereka coba untuk pahami melalui tato itu sendiri. Karena tidak paham, maka mereka mencari cara untuk memahaminya dengan tato sebagai alat bantu. Bagi perempuan, tato juga mengandung makna perlawanan.

Perlawanan di sini adalah perlawanan terhadap aturan yang dikenakan oleh masyarakat kepada tubuh, utamanya tubuh perempuan. Apapun cerita yang terkandung di dalam dan di balik tato pada tubuh perempuan, tato itu tetap bersifat subversif. Sebagai konsekuensi, tubuh-tubuh perempuan yang bertato di Indonesia pun mengalami stigmatisasi, jauh melebihi laki-laki. Namun, hal ini tidak tampak menyurutkan minat mereka merajah tubuh sendiri.

Hal ini menandakan bahwa ada hubungan yang kompleks antara perempuan dan tatonya, melebihi sekedar hubungan kanvas dan lukisan di atasnya. Peneliti melihat potensi tato sebagai sebuah media bagi perempuan untuk bercerita, untuk bernarasi, terutama untuk hal-hal yang tidak dapat mereka ceritakan dalam keseharian. Di sini peneliti berasumsi bahwa tato mengandung gagasan dan pengalaman yang sangat spesifik pada tubuh perempuan dan peneliti bermaksud untuk meneliti mengenai pengalaman ini untuk memahaminya lebih jauh lagi.

Menurut Rubin, tato dan perempuan memiliki kelindan yang menarik, khususnya di tahun 1970-an di mana gerakan liberasi perempuan dan homoseksual gencar merayakan otonomi tubuh dalam berbagai cara, termasuk di dalamnya dengan body art atau seni tubuh (Hardin, 1999). Di era ini, kaum-kaum marjinal, termasuk perempuan di dalamnya, menunjukkan bentuk perlawanannya dengan menggunakan tato di tubuh mereka. Tato di sini adalah cara mereka merebut tubuh mereka kembali dari pihak-pihak yang mengaturnya, yaitu masyarakat patriarkal. Mereka menggunakan tubuhnya sendiri dengan mengeluarkannya dari koridor peraturan patriarkal. Jika tubuh adalah situs pemberlakuan peraturan atau alasan atas suatu kendali, maka tubuh sendiri pun menjadi ruang atau media yang paling tepat untuk bersuara (Hardin, 1999).

Meninjau *Mar(k)ing the Objected Body: A Reading of Contemporary Female Tattooing* (Hardin, 1999), *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community* (DeMello, 2000), *Reading Contemporary Female Body Modification as a Site of Cixous' L'écriture Feminine* (Eason dan Hodges 2011), *Bodies of Subversion: A Secret History of Women and Tattoo* (Mifflin, 2013), *'No Nation of Experts': Kustom Tattooing and the Middle-Class Body in Post-Authoritarian Indonesia* (Hegarty, 2013), *Tattoo and the Self* (Mun et al., 2012), *Marked: Tattoo as an Expression of Psyche* (Buss dan Hodges, 2013), *Mother to Other: Feminine Becoming in Fiona McGregor's Indelible Ink* (Burns, 2016), dan *From 'Tramp Stamps' to Traditional Sleeves: A Feminist Autobiographical Account of Tattoos* (Nash, 2018), peneliti ingin membahas bagaimana kumpulan literatur ini menunjukkan proses di mana perempuan menggunakan tato sebagai media narasi. Sebagai salah satu bentuk penanda permanen, tato juga meredefinisikan identitas perempuan, baik secara konseptual maupun

kultural. Hal ini memiliki beragam implikasi, salah satunya adalah terhadap kebebasan berekspresi perempuan dalam mendefinisikan dirinya, yang mana adalah sebuah bentuk narasi dari kehidupan seorang perempuan.

## Metode Penelitian

Penelitian ini dilakukan dengan pendekatan kualitatif berperspektif feminis, yang mana berfokus pada hubungan antara perempuan dan tatonya untuk melihat pemaknaan ketubuhan dan ke-Diri-an mereka, serta pengalaman mereka yang spesifik sebagai perempuan. Penelitian feminis sendiri adalah penelitian yang dilakukan oleh orang-orang yang sebagian besarnya adalah perempuan, yang mengidentifikasi dirinya sebagai feminis dan menggunakan perspektif feminis secara sadar (Neuman, 2014). Dengan pendekatan berperspektif feminis, peneliti ingin mendiskusikan bagaimana tato memiliki potensi sebagai cara bagi perempuan untuk bernarasi.

Tinjauan literatur ini disusun dengan melakukan analisis terhadap *Mar(k)ing the Objected Body: A Reading of Contemporary Female Tattooing* (Hardin, 1999), *Bodies of Inscription: A Cultural History of the Modern Tattoo Community* (DeMello, 2000), *Reading Contemporary Female Body Modification as a Site of Cixous' L'écriture Feminine* (Eason dan Hodges 2011), *Bodies of Subversion: A Secret History of Women and Tattoo* (Mifflin, 2013), *'No Nation of Experts': Kustom Tattooing and the Middle-Class Body in Post-Authoritarian Indonesia* (Hegarty, 2013), *Tattoo and the Self* (Mun et al., 2012), *Marked: Tattoo as an Expression of Psyche* (Buss dan Hodges, 2013), *Mother to Other: Feminine Becoming in Fiona McGregor's Indelible Ink* (Burns, 2016), dan *From 'Tramp Stamps' to Traditional Sleeves: A Feminist Autobiographical Account of Tattoos* (Nash, 2018) yang membicarakan mengenai pengalaman perempuan bertato, dan suatu wujud subversi dalam tato yang dikenakan oleh perempuan itu sendiri. Jenis tinjauan literatur ini sendiri adalah tinjauan konteks dan integratif, di mana peneliti akan menghubungkan penelitian-penelitian spesifik dengan topik yang lebih besar, serta menelusuri kebaruan penelitian mengenai topik ini (Neuman, 2014).

Dalam penelitian ini, peneliti menggunakan teori performativitas gender Judith Butler dan penulisan perempuan Hélène Cixous sebagai teori landasan untuk membedah fenomena perempuan bertato. Menggunakan dua teori ini, peneliti memandang fenomena perempuan bertato sebagai sebuah pertunjukkan yang dilakukan secara sadar dan usaha untuk menulis tentang pengalaman dan narasi perempuan itu sendiri, baik secara sadar maupun tidak.

Teori performativitas gender membicarakan gender sebagai struktur buatan manusia alih-alih esensi bawaan lahir (Butler, 1988). Pada dasarnya, ekspresi gender adalah sebuah pertunjukkan yang dipertontonkan demi memenuhi standar-standar konvensi yang berlaku di masyarakat, yang kebanyakan bersifat heteronormatif dan biner. Lebih jauh lagi, Butler beranggapan bahwa esensialisme adalah sebuah gagasan konstruktivis. Esensi adalah sesuatu yang dapat dibangun oleh manusia dan bisa dikaryakan sesuai kebutuhan. Ekspresi gender itu sendiri, misalnya, bisa dilakoni tanpa mewakili apa yang sebenarnya ada di dalam diri orang yang melakukannya. Ekspresi gender tidak ubahnya pilihan pakaian atau aksesoris yang dikenakan demi membangun stereotip identitas tertentu. Demikian pula esensi dari nilai-nilai lainnya yang dapat dikandung oleh tato yang menjadi bagian dari identitas seorang perempuan.

Tato yang dibuat dengan berbagai ragam simbol, dari *lettering* hingga ilustrasi tertentu, melalui proses kolaborasi bersama perempuan yang akan mengenakan desain tersebut juga potensial sebagai sebuah bentuk penulisan perempuan sebagaimana yang dipaparkan oleh Cixous.

Cixous mendorong tidak hanya perempuan, tapi juga laki-laki, untuk menulis tentang dan untuk perempuan dengan senjata antilogos. Senjata ini menjadi kunci dalam menciptakan penulisan perempuan karena budaya dan konvensi patriarkal yang sudah sejak lama membuat perempuan berjarak dengan tulisan. Maka, Cixous mendorong perempuan untuk menggunakan senjata yang tidak prosaik, misalnya penulisan dalam bentuk puisi. Mengingat bahwa tato yang konsensual merupakan sebuah proses yang dihasilkan dari kolaborasi antara perempuan yang akan mengengakannya dengan seniman yang dipilih oleh perempuan tersebut untuk bekerjasama dengannya merealisasikan konsep sebuah tato.

Kecenderungan-kecenderungan ini dapat ditemukan pada sejumlah penelitian terdahulu yang menjadi dasar dari penelitian ini. Dalam tinjauan literatur ini, peneliti akan membahas tentang aspek mana saja dari penelitian terdahulu yang masih terkait potensi tato sebagai metode yang dapat digunakan oleh perempuan untuk bernarasi.

## Hasil dan Pembahasan

Tanda adalah piranti berkomunikasi yang telah digunakan oleh manusia ribuan tahun lamanya. Bahkan, dalam kehidupan sehari-hari, kita dapat menemukan berbagai tanda dalam satu entitas hidup dalam berbagai bentuk; merek baju, riasan, penataan rambut, dan lain-lain. Menurut Goffman, gender, ukuran, ras, dan tampilan

adalah beberapa “media penanda” yang dapat dibaca, tapi tubuh sendiri tidak juga terlepas dari nilai-nilai budaya (Kosut, 2015). Maka dapat dipahami bahwa tubuh manusia tidaklah bebas nilai dan juga berfungsi sebagai media penanda tertentu. Riasan merupakan salah satu penanda temporer yang umum ditemukan pada manusia, terutama perempuan. Riasan adalah penanda yang mengandung berbagai makna. Contohnya, riasan sendiri dapat dibedakan menurut kebutuhan, seperti riasan untuk pesta dan bekerja, yang mana mengandung makna tersendiri untuk kedua kebutuhan tersebut, tapi tidak demikian halnya dengan tato. Tato merupakan penanda yang tidak dapat dicopot-pasang atau diubah-ubah sebagaimana riasan. Tato tidak hanya menjadi penanda bagi citra diri yang diinginkan, tapi juga penanda dari pengaruh budaya (Kosut, 2015) yang relevan dengan diri pada saat tato tersebut dibuat.

Riasan, sebagai bagian dari fesyen, juga bisa dibilang berseberangan dengan tato secara konseptual karena fesyen, sebagai bidang yang dikuasai oleh kapital, memiliki ketakutan tersendiri terhadap komitmen (Fisher, 2002). Hal ini disebabkan oleh sifat yang permanen akan berpengaruh terhadap siklus ekonomi para kapitalis dalam bidang ini. Maka dari itu, tato dianggap sebagai simbol keprimitifan posmodern, tapi tato menjadi populer di Amerika dan kerap bersanding bersama fesyen, sebagaimana yang dipaparkan Mark Taylor (Fisher, 2002). Tidak lama kemudian tato diasosiasikan sebagai praktik yang fashionable dan juga melawan arus. Tato dianggap sebagai simbol pribadi yang unik, simbol dari sesuatu yang berada di luar kemampuan tubuh. Artis-artis perempuan populer seperti Janis Joplin dan Cher yang membuat tato pada masanya juga membuat minat terhadap tato melonjak pada demografi perempuan (Armstrong, 1991).

Tubuh sebagai media tato merupakan situs yang sangat penting dalam menghantarkan makna. Dalam hal ini, tato berfungsi sebagai media bagi penggunaannya untuk menyampaikan makna terkait dirinya yang bagi dirinya adalah ideal yang ingin dicapai. Pada dasarnya, semua tubuh mentransmisikan makna, tapi tubuh yang bertato menjadi unik dan berbeda karena caranya mengartikulasi makna melalui simbol (Kosut, 2015). Bisa dipahami pula bahwa makna yang ditransmisikan oleh tubuh bertato tidak dikemas dalam bentuk atau media yang sesuai dengan budaya masyarakat patriarkal. Hal ini meletakkan tato sebagai bentuk modifikasi tubuh yang marjinal.

Gender sendiri tidak sekonyong-konyong melekat pada tubuh. Tubuh menjadi bergender karena sejumlah perilaku stereotip yang dipertunjukkan berulang-ulang sehingga stereotip itu melekat dan stereotip itu adalah gender (Butler, 1988). Demikianlah yang terjadi pada tubuh perempuan

yang menjadi sasaran nilai-nilai patriarkal hingga mewujudkan tubuh perempuan yang kita kenal selama ini; suci, bersih, domestik. Hal-hal tersebut adalah apa yang membuat tubuh perempuan perempuan di tengah masyarakat patriarkal. Tubuh menjadi tempat berlalunya berbagai proses secara aktif dan konsisten dalam mewujudkan kemungkinan-kemungkinan historis dan kultural (Butler, 1988). Dapat dikatakan, secara aktif manusia menggunakan tubuh sebagai media untuk mewujudkan nilai-nilai konseptual yang mereka yakini, pilih, atau merasa perlu untuk dipertunjukkan demi kepentingan-kepentingan tertentu.

Butler berpendapat bahwasanya esensialisme adalah sesuatu yang konstruktivis (Butler, 1988). Budaya atau konvensi yang menjadi arus utama di dalam masyarakat membangun standar-standar yang harus dipenuhi oleh manusia yang menjadi anggotanya di bawah ancaman. Ancaman yang dimaksud bisa berupa hukuman legal hingga sosial, seperti misalnya diskriminasi, stigmatisasi, seksualisasi, dan lain sebagainya. Ancaman ini ditujukan kepada manusia-manusia yang tidak memenuhi standar-standar tersebut atau menggunakan tubuhnya dengan cara-cara yang dianggap menyimpang oleh budaya atau konvensi masyarakat. Sebagai situs berlalunya berbagai proses dan kemungkinan-kemungkinan historis dan kultural, tubuh pun menjadi media bagi manusia untuk menyampaikan nilai-nilai yang menjadi esensi bagi mereka.

Sebagaimana ekspresi gender, tato juga dapat menjadi cara bagi seseorang untuk mempertunjukkan apa yang menjadi esensi bagi seseorang. Namun, tato pada perempuan yang tidak bersifat memanjakan *male gaze* atau sejalan dengan standar-standar yang diberlakukan kepada perempuan memiliki konsekuensi sosial. Walau demikian, tato menjadi sebuah cara untuk mempertunjukkan gagasan ideal secara fisik untuk menjadi bagian dari identitas seseorang secara permanen.

Sejumlah penelitian mengenai motivasi merajah tubuh dengan tato yang pernah dilakukan mengungkap beragam kategori motivasi menato tubuh. Terdapat 10 kategori motivasi tato, yaitu kecantikan/fesyen/seni, individualitas, naratif pribadi, ketahanan fisik, afiliasi/komitmen terhadap kelompok tertentu, perlawanan, tradisi budaya/spiritualitas, adiksi, motivasi seksual, dan tanpa alasan tertentu (Wohlrab, Stahl, & Kappeler, 2007). Walau motivasi tato dibagi ke dalam 10 kategori tersebut, tapi masing-masing motivasi yang didiskusikan tidak terpisah dan selalu saling terkait, terutama karena motivasi untuk membuat tato tidak mungkin terlepas dari konteks sosial dan budaya.

Seperti contohnya keterkaitan antara membuat tato sebagai bentuk komitmen terhadap suatu kelompok yang juga dapat pula menunjukkan perlawanan dalam konteks

tertentu. Misalnya seperti yang ditampilkan pada penelitian *Tattoo and The Self* (Mun, Janigo, & Johnson, 2012), di mana salah satu subyeknya mendeskripsikan beberapa tatonya sebagai pengingat akan rasa bangganya menjadi perempuan dan rasa hormatnya kepada perempuan. Ada pula jenis tato pasca mastektomi yang membantu perempuan untuk merebut kembali tubuhnya dari dampak operasi dan penyakit yang mereka derita (Leader, 2016), seperti tato pada mastektomi ganda milik Inga Duncan Thornell yang sempat viral di media sosial pada tahun 2014.

Bagi penyintas kanker payudara, rekonstruksi payudara tidak selalu menjadi pilihan walaupun luka bekas mastektomi kerap tidak rapi. Pasalnya, proses rekonstruksi payudara merupakan proses yang panjang dan menyakitkan dengan hasil yang tidak bisa ditebak (Locke, 2013). Thornell adalah salah satu penyintas yang memilih untuk tidak melakukan rekonstruksi payudara, bahkan sebelum melakukan mastektomi. Dia kemudian memutuskan untuk membuat tato di bagian dadanya. Hal ini membantunya untuk memandang tubuhnya dengan lebih positif pasca pengalaman medis yang mengubah hidupnya (Bach, 2013).

Dalam hal ini, peneliti melihat adanya motivasi berupa komitmen terhadap nilai tertentu, yaitu untuk melampaui pengalaman ketubuhan pasca penyakit yang diderita dan tindakan medis yang pernah dilalui. Bagi sebagian perempuan, mastektomi menantang integritas tubuh mereka terkait dengan standar-standar masyarakat mengenai perempuan. Dalam kasus Thornell, tato yang dia kenakan menjadi caranya untuk menyintas tidak hanya dari kanker payudara, tapi juga dari ekspektasi-ekspektasi pada tubuh perempuan yang kemudian menjadi bagian dari naratif pribadinya.

Dari sini peneliti melihat adanya benang merah di antara satu motivasi dengan yang lain, yaitu faktor redefinisi diri yang juga ditemukan dalam penelitian Mun et. al (2012) pada perempuan yang bertato. Redefinisi diri yang dimaksud adalah memodifikasi tubuh sebagai bagian dari usaha pencapaian diri yang ideal. Redefinisi diri menjadi faktor yang hampir mustahil terlepas dari motivasi perempuan untuk menato diri, bahkan tato yang dilakukan tanpa alasan spesifik pun menunjukkan adanya otonomi diri yang tadinya tidak tampak menjadi tampak. Dengan memahami faktor ini, peneliti juga memahami bahwa tidak ada satupun dari tato yang dibuat di tubuh perempuan yang tidak mengandung makna perlawanan.

Tato juga dapat mewujudkan sebagai cerminan dari apa yang terjadi pada level psike seseorang, tidak ubahnya perempuan. Tato menjadi perwujudan akan keyakinan perempuan dan bagaimana perempuan memandang dunia atau membangun konteks akan dirinya sendiri. Sebagaimana banyaknya pengalaman yang sulit untuk



diproses hingga dipahami, berbagai simbol yang diadopsi dalam tato dapat menjadi gambaran betapa sulitnya manusia menelaah ekspresi psike sampai sebagian manusia harus mewujudkannya secara fisik (Buss & Hodges, 2017). Tato pada tubuh perempuan pun bisa juga menjadi gambaran perasaan frustrasi perempuan dalam memproses pengalamannya pada level psike dan bagaimana caranya untuk memahami atau mengomunikasikan pengalaman tersebut. Bagaimanapun juga, perempuan sudah terlalu lama dibelenggu secara emosional sehingga mereka kesulitan dan selalu dihantui emosi negatif ketika merasa perlu untuk berekspresi (Cixous, Cohen, & Cohen, 1976). Hal ini tidak terlepas dari bagaimana budaya patriarki selalu berusaha mengekang perempuan.

Perempuan telah dibuat sangat berjarak dari tulisan dan hal ini berakar dari bahasa yang dikonstruksikan secara biner di dalam budaya patriarkal (Cixous et al., 1976). Kebineran dalam bahasa disebabkan oleh pemisahan antara apa yang diasosiasikan sebagai sesuatu yang maskulin (laki-laki) dan feminin (perempuan), seperti *dominate* (laki-laki) vs *recessive* (perempuan). Nilai-nilai biner dalam bahasa ini dibangun oleh berabad-abad laki-laki, melalui budaya patriarkal yang mandarah daging dalam masyarakat.

Bahasa yang dibangun oleh nilai-nilai patriarkal pun menjadi bahasa yang logosentrik dan *phallogocentric* atau berpusat pada falus, pada satu titik. Karena demikian, maka simbol-simbol kuasa dalam bahasa dikuasai oleh laki-laki. Sementara, perempuan seakan berada di seberangnya, terutama karena titik kenikmatan perempuan tidak berpusat pada satu titik saja, tapi menyebar di seluruh tubuh. Laki-laki berpusat pada satu titik, sementara perempuan dapat menemukan kenikmatan dari banyak titik yang tersebar. Perempuan pun menjadi seragam di dalam teks-teks yang falik ini, ditambah lagi tidak hadirnya "*female-sexed texts* (Cixous et al., 1976)." Reproduksi dari pemikiran ini pun berimbas kepada pembentukan domain sosial-politik falogosentrik yang membatasi ruang gerak perempuan karena dalam teks-teks lama, perempuan diproyeksikan oleh laki-laki. Tidak ada proyeksi perempuan yang dibuat oleh perempuan sendiri.

Maka dari itu, Cixous mendorong perempuan dan laki-laki untuk menulis tentang dan untuk perempuan, menggunakan apa yang disebut dengan "*anti-logos weapon*" (Cixous et al., 1976). Menggunakan senjata antilogos ini, Cixous mendorong perempuan untuk berekspresi dengan bebas tanpa perlu menahan-nahan ataupun menghadapi rasa bersalah, sebagaimana Medusa yang tertawa setelah dipenggal Perseus (Cixous et al., 1976). Setelah berabad-abad lamanya mengalami represi hingga dibuat merasa bersalah atas pengalaman emosional hingga ketubuhannya, Cixous mendorong perempuan untuk dapat menciptakan atau merebut alat yang dapat mereka gunakan untuk

menceritakan kisahnya dengan cara yang paling mewakili diri mereka sendiri. Di sinilah tato menjadi potensial bagi perempuan untuk menjadi senjata antilogos untuk menceritakan kisahnya. Namun, hal ini bukan tanpa hambatan.

Tubuh perempuan adalah obyek yang dikontrol di dalam masyarakat patriarki, di mana terdapat narasi dikotomi ibu/istri/anak yang didomestifikasi sebagai bentuk perlindungan dan perempuan seksual yang diobyektifikasi (Hardin, 1999). Perempuan seakan memerlukan konteks maskulin untuk menjadi perempuan, sebagaimana yang juga tampak dalam novel "*Indelible Ink*" oleh Fiona McGregor. Tokoh utama dari novel tersebut, Marie, tengah menghadapi perceraian setelah berdekade lamanya hidup sebagai seorang istri. Perceraianya tersebut membuatnya mengalami kegalauan dan kebingungan karena hilangnya satu konteks besar yang membangun identitasnya (Burns, 2016). Pengalaman sosial perempuan yang demikian terjadi di banyak tempat, tidak terkecuali di Indonesia.

Hal ini tercermin dari maraknya kumandang dogma-dogma agama terkait penutupan tubuh perempuan atau bahkan cara masyarakat memandang tubuh perempuan itu sendiri. Budaya menyalahkan korban pelecehan seksual atau pemerkosaan merupakan indikator yang cukup gamblang betapa tubuh perempuan dikomodifikasi sebagai ladang masalah dalam ekonomi laki-laki, juga bagaimana budaya patriarkal melakukan berbagai hal untuk membangun konteks perempuan sesuai nilai yang relevan bagi mereka. Perempuan dituntut untuk memenuhi standar berpakaian tertentu, menjaga citranya suci selalu, hingga tidak sejengkal pun meninggalkan rumah supaya tidak "memprovokasi" laki-laki di luar sana. Menato tubuh perempuan berarti mengeluarkan tubuh perempuan dari nilai-nilai masyarakat patriarkal. Apapun yang menjadi motivasi seorang perempuan untuk menato tubuhnya atas kemauan, pilihan, dan gagasannya sendiri, tindakan tersebut tetap menjadikan tubuhnya sebagai situs yang subversif.

Menato tubuh perempuan adalah suatu praktik yang bertolak belakang dari kepercayaan masyarakat patriarkal tentang bagaimana tubuh perempuan seharusnya, maka dari itu menato tubuh dapat dipandang sebagai tindakan merebut kembali tubuh bagi perempuan (Hardin, 1999). Menggunakan tubuh sebagai media untuk bernarasi, khususnya narasi perempuan, pun menjadi gerakan subversif yang sangat penting. Michel Thévoz berpendapat bahwa aksi menato tubuh merupakan sebuah cara bagi kaum marjinal yang tidak mampu berekspresi melalui kata-kata di tengah budaya logosentris dan akhirnya memberikan reaksi dengan melanggar prinsip budaya mengenai integritas tubuh (Hardin, 1999).

Rasa frustrasi yang dialami oleh kelompok marjinal ini didapat dari norma-norma sosial yang memberikan standar-standar tertentu dalam Tato pun menjadi media perlawanan terhadap budaya logosentris dan phallogocentric bagi kaum marjinal, di antaranya perempuan. Dengan menato tubuhnya, perempuan merebut kembali tubuhnya dari nilai dan ekonomi laki-laki patriarkal dengan sadar dan narasi serta pengalaman ini sangat lah spesifik.

Maka dari itu posisi tato pada tubuh perempuan pun menjadi salah satu bagian dari narasi yang penting. Hal ini dapat dilihat dari fenomena modifikasi tubuh yang populer di kalangan perempuan muda di tahun 90an. Pada masa itu, jenis modifikasi tubuh yang sangat populer di kalangan perempuan muda adalah tindik pusar dan tato di bagian panggul, atau yang dahulu dikenal sebagai LBT (lower back tattoo). Pada awalnya, tato tersebut dipandang sebagai jenis modifikasi ornamental yang modis, tapi pada awal 2000-an, nama LBT tergeser dengan istilah tramp stamp, atau "cap pelacur" (Nash, 2018).

Tampak muncul sebuah gejala patriarkal dari rekaman sejarah ini, di mana suatu alat yang dapat digunakan perempuan untuk membebaskan dirinya dari kekangan kerap diappropriasi dan digunakan untuk seksualisasi perempuan. Karena inilah posisi pembuatan tato menjadi sangat penting, mengingat adanya pergeseran nilai yang sedemikian rupa yang malah menempatkan perempuan bertato di posisi yang kian rentan. Tidak hanya posisi peletakkan tato, memahami simbol-simbol dan karakteristik dari bentuk yang diadopsi menjadi tato juga merupakan kunci. Namun, bukan berarti perempuan tidak dapat mengappropriasi kembali tato yang tadinya dikenakan untuk membuatnya merasa berdaya.

Bagi perempuan, tato bukan hanya sekedar ketika gambar yang dipilih sudah dipasang. Nash memaparkan pengalamannya memasang LBT pada usia remaja di tahun 1990-an karena ingin membuat laki-laki yang disukainya tertarik kepadanya. Pada akhirnya mereka tidak berakhir bersama dan Nash menjalankan hidupnya sendiri dengan tato yang pada salah satu fase dalam hidupnya dianggap sangat rendah (Nash, 2018). Dari pengalaman yang diungkapkan pada artikel tersebut, dapat dilihat bahwa tato memang tidak berubah, tapi pandangan perempuan terhadap dunia dan konteks di luar dirinya selalu berubah. Namun, walau tato tersebut memiliki makna yang merendahkan dan mengobyektifikasi, tato tersebut tetap menjadi pembuka bagi narasi Nash mengenai tato-tatonya dan pengalaman hidupnya sebagai seorang perempuan bertato. Dengan cara yang demikian, perempuan dapat mengappropriasi tato sebagai sebuah cara untuk berpartisipasi dalam melawan nilai-nilai seks dan gender yang normatif dengan mewujudkan politik tubuhnya (Buss & Hodges, 2017).

Melalui modifikasi tubuh seperti tato, perempuan juga dapat mengontrol ke mana orang lain memandang dan apa yang akan mereka lihat dari tubuh perempuan tersebut (Eason & Hodges, 2011). Hal ini berarti perempuan dapat mengambil kendali bahkan atas apa yang pihak eksternal ingin lihat dari tubuhnya melalui tato dan mengambil posisi subyek atas tubuhnya sendiri. Dia tidak lagi menjadi obyek pasif di dalam masyarakat patriarkal, tapi melawan arus dengan menjadi subyek yang mampu mengarahkan pandangan pihak eksternal pada tubuhnya. Bagi sebagian perempuan, tato memiliki potensi terapeutik yang menantang pandangan-pandangan hegemonik tentang tubuh (Strübel & Jones, 2017). Cara perempuan menjadi subyek dengan menato tubuhnya adalah sikap yang sangat radikal dan tegas terhadap budaya patriarkal. Cara ini menjadi sangat signifikan jika dinilai dari bagaimana perempuan sampai kepada keputusan untuk mendapatkan tato.

Pada tubuh perempuan, tato menjadi cara yang sangat spesifik bagi perempuan untuk berkomunikasi, untuk bernarasi. Secara historis, tato mungkin sangatlah maskulin, tapi kelompok marjinal seperti perempuan dan LGBTQ di masa modern sukses mengappropriasi tato hingga menciptakan makna baru dalam mewujudnya tato hingga membangun subkultur tato yang baru. Tato menjadi cara komunikasi yang berlawanan dengan apa yang menurut hukum bapak adalah laik berada di tubuh perempuan. Tato menjadi simbol dan metode tersendiri untuk bernarasi, bukan menggunakan pena yang falik dan kertas yang suci. Terlebih lagi, tubuh perempuan sebagai medium bukanlah produk ekonomi sekali-pakai ataupun ruang publik. Tubuh perempuan merupakan ruang privat bagaimanapun masyarakat patriarkal tidak hentinya berusaha membuatnya menjadi ruang publik dengan cara memasukannya ke dalam ekonomi patriarkal. Keputusan perempuan untuk menato tubuhnya adalah bukti bahwasanya tubuh perempuan adalah ranah privat sang perempuan dan hal ini berlawanan dengan nilai-nilai patriarkal yang ditanamkan. Bagi sebagian perempuan, keputusan yang dibuatnya, bahkan setemporal menentukan pakaian yang dikenakan pun, berarti mewujudkan politik feminisnya (Nash, 2018). Maka, tato pada tubuh perempuan membangun afliasinya dengan perlawanan terhadap nilai-nilai patriarkal pun menjadi bagian dari identitas perempuan secara permanen. Identitas manusia pada dasarnya bersifat konseptual sehingga diberlakukan secara performatif sebagaimana peran gender dalam budaya patriarkal (Butler, 1988). Tato merupakan cara untuk mewujudkan gagasan-gagasan abstrak akan identitas seseorang ke dalam bentuk materiil. Konsep-konsep identitas tersebut tidak hanya dikukuhkan pada orang yang mengenakan tato tersebut, tapi juga terpampang untuk dikomunikasikan terhadap siapa saja yang dapat melihatnya (Wilson, 2008). Dalam hal ini, gagasan konseptual yang

dianut oleh seseorang dapat disajikan secara fisik sehingga identitasnya mengalami redefinisi. Aspek-aspek ini dapat diwakilkan dari bentuk desain, tulisan, atau pemaknaan di balik tato yang mereka kenakan. Tato perempuan menjadi metode yang memberikan perwujudan akan konsep penulisan perempuan Cixous dalam bentuk yang paling murni (Eason & Hodges, 2011). Pembuatan tato pada tubuh perempuan banyak melibatkan perempuan dalam prosesnya, mengingat perempuan adalah medium dari tato tersebut. Peran perempuan dalam proses pembuatan tato sudah dimulai sejak proses pengambilan keputusannya, pemilihan seniman tato untuk diajak berkolaborasi, persetujuan tentang desain yang akan dipasang, hingga akhirnya mengenakan tato tersebut. Hal ini menunjukkan bahwa tato pada tubuh perempuan merupakan sebuah bentuk penulisan perempuan yang mengandung narasi perempuan, mungkin dalam bentuk yang paling murni secara konseptual. Peran perempuan dalam membangun narasi melalui bentuk penulisan perempuan ini bahkan tidak berhenti ketika tato sudah dirajah di tubuh perempuan tersebut. Pembangunan narasi dan penulisan perempuan ini terus berproses sepanjang hidup perempuan, mengingat konteks hidup seseorang tidak bersifat dinamis dan cara memaknai atau mengenaikannya bisa saja berubah sesuai dengan perubahan pandangan perempuan dalam hidupnya. Pihak yang dipilih oleh perempuan untuk melakukan proses tato atau seniman tato/*tattooist* pun secara profesional diharapkan untuk membuat perempuan yang mempercayakan tubuhnya sebagai medium tato atau *tattooe* untuk diberi rasa aman dan nyaman dalam proses pengerjaannya. Untuk memberi rasa aman dan nyaman tersebut, *tattooist* harus dapat berkomunikasi dan bekerjasama dengan *tattooe* dengan baik dan benar. Komunikasi menjadi sebuah kunci di sini. *Tattooist* pun harus mengedepankan apa yang diinginkan *tattooe* sebelum egonya atau bahkan visi seninya sendiri. Namun, di saat yang bersamaan, seniman tato juga perlu memberikan saran yang terbaik sebisa mungkin untuk tidak membahayakan *tattooe*. Peneliti mendapat kesempatan untuk bertemu dan melakukan sesi tato dengan seniman yang demikian. Kala itu, peneliti berkolaborasi dengan Lidya, seorang seniman tato dari Bali, untuk membuat sebuah tato. Peneliti menghubungi Lidya karena besarnya dorongan dalam diri peneliti untuk melakukan sesuatu untuk merebut diri peneliti sendiri dari sebuah peristiwa traumatik. Pada proses desain, peneliti meminta Lidya untuk memasukkan unsur api karena dorongan amarah pada diri peneliti. Namun, Lidya menyarankan peneliti untuk memikirkan bagaimana jika nantinya peneliti melihat tato tersebut dan emosi yang muncul malah amarah. Konsultasi seperti inilah yang penting untuk bisa diberikan oleh seniman tato dalam berkolaborasi dengan *tattooe* untuk dapat mewujudkan gagasan mereka. Dengan

pemahaman seperti ini, ketika perempuan akan membuat tato, perempuan akan bekerjasama dengan *tattooist* dalam pembuatannya, dan secara bersamaan, terlibat sebagai pencipta dari dirinya sendiri. Dengan demikian, dalam dunia tato, besar kemungkinan bagi tubuh perempuan untuk menjadi ruang bagi penulisan perempuan. Eksplorasi terhadap implikasi teoritis dari pengalaman perempuan dalam industri modifikasi tubuh, termasuk di dalamnya tato, modifikasi tubuh dapat dilihat sebagai situs yang terbuka untuk penulisan perempuan (Eason & Hodges, 2011). Pasalnya, medium mana lagi yang lebih subversif yang dapat digunakan untuk membuat perempuan didengar, untuk dirinya merampas ruang dan tubuhnya, selain tubuhnya sendiri? Sebagai bentuk penulisan, tato pada tubuh perempuan tidak hanya mendobrak nilai-nilai patriarkal pada tubuh perempuan, tapi juga pada penulisan dan bahasa itu sendiri. Tato pada tubuh memungkinkan penggunaan bahasa dan metode narasi yang secara spesifik feminin, memungkinkan pembangunan narasi yang berseberangan dengan patriarki. Menato tubuh adalah salah satu bentuk penulisan perempuan dengan alat dan metode yang telah diredifinisi oleh perempuan hanya dengan menggunakan diri dan tubuhnya dalam perancangannya. Dengan menulis, perempuan bisa merebut kembali tubuhnya yang selama ini tidak menjadi miliknya sendiri, yang selama ini menjadi obyek operasi dan sensor (Cixous et al., 1976). Dengan menato tubuh, perempuan sebenarnya mengalami proses yang panjang dan berat, baik secara fisik, mental, maupun ideologis. Dengan demikian, tidak ada satupun tato pada tubuh perempuan yang bukan merupakan bentuk narasi yang spesifik perempuan, yang tidak bercerita mengenai pengalaman perempuan. Tidak hanya menulis, perempuan bertato juga menandai tubuhnya sehingga dia dapat memilih untuk memperlihatkan posisi dirinya dalam masyarakat patriarkal atau tidak dan pilihan ini merupakan pernyataan yang sangat politis pula. Bagaimanapun juga, ketika perempuan menarik diri dan tubuhnya dari aturan patriarkal, patriarki sebagai polisi signifier akan "menangkapnya" dan memastikan perempuan tersebut untuk mengakui kuasanya (Cixous et al., 1976). Inilah yang terjadi pada perempuan bertato dalam kehidupannya sehari-hari, di mana mereka harus memilih untuk memperlihatkan tatonya atau tidak dan menghadapi konsekuensinya ketika memilih untuk memperlihatkan. Tubuh perempuan merupakan ladang polemik yang selalu digarap oleh budaya patriarkal demi dapat dikontrol. Perempuan dianggap manik, apa yang mereka katakan dianggap tidak relevan, dan ekspresinya dihakimi sebagai terlalu dramatis. Hal ini menyebabkan represi berkepanjangan yang dialami perempuan sehingga mereka tidak dapat mengekspresikan dirinya tanpa mengalami emosi-emosi negatif, seperti perasaan bersalah. Alih-alih

pembebasan, ekspresi perempuan dibuat seakan menjadi racun bagi perempuan sendiri pada level psike secara struktural. Demi mempertahankan *status quo*, budaya patriarkal melakukan berbagai macam cara untuk menekan dan mengekang perempuan di berbagai level, mulai dari fisik hingga ke level psike. Dunia terbangun melalui konteks yang dibangun oleh budaya patriarkal yang diwariskan dan didorong secara turun-temurun, sehingga belunggu yang dihadapi perempuan juga menjadi masalah yang kultural secara turun temurun. Untuk dapat mengakhiri belunggu ini, Cixous mendorong baik perempuan dan laki-laki untuk menulis tentang dan untuk perempuan, dan bagi mereka untuk mengadopsi senjata antilogos. Dalam hal tato, perempuan dan kelompok marjinal mengappropriasi alat yang secara historis merupakan sesuatu yang digunakan untuk mengafirmasi maskulinitas menjadi alat untuk melawan norma-norma patriarkal di dalam masyarakat. Dari penelitian-penelitian terdahulu, dapat dilihat bahwa tato dapat menjadi sebuah cara bagi perempuan untuk mencapai kebebasan bernarasi. Dengan mengappropriasi tato, perempuan dapat menemukan suatu bentuk kebebasan dari budaya patriarkal yang selama ini membelenggunya. Tato sendiri, mulai dari negosiasi pembuatannya hingga alat, media tatonya, desain, peletakkan, dan lain-lain mengalami perubahan di tangan perempuan dan kaum marjinal. Perubahan inilah yang membuat tato potensial menjadi media pembebasan tubuh perempuan dari nilai-nilai budaya patriarkal. Perubahan yang dimaksud adalah dari segi desain, metode, gaya, dan lain sebagainya. Tato pada perempuan memiliki beragam kekhasan, karena sejak proses pengambilan keputusannya pun, narasi perempuan tersebut sudah terkandung. Namun, perlu diperhatikan pula bahwa budaya patriarki tetap dapat merasuki metode tato untuk mengappropriasi kembali tato yang melekat pada tubuh perempuan dengan nilai-nilai yang melemahkan pergerakan perempuan bertato sebagai bentuk konsekuensi dari menato tubuhnya. Contohnya obyektifikasi hingga seksualisasi berlebih terhadap perempuan bertato. Perempuan-perempuan yang mengenakan tato yang mengobyektifikasi dirinya dan memanjakan *male gaze*, hingga diseksualisasi berlebihan secara terbuka pun tidak sulit untuk ditemui, dan cenderung marak. Ini merupakan salah satu bentuk konsekuensi dari penyimpangan pelakonan gender yang tidak sejalan dengan ekspektasi dan konvensi yang berlaku (Butler, 1988). Masyarakat patriarkal akan selalu membuat diskursus kontra mengenai berbagai cara perempuan berekspresi dan membawa ekspresinya ke ruang publik.

## Simpulan

Tato pada tubuh perempuan merupakan tindakan yang mengeluarkan tubuh perempuan dari sistem ekonomi laki-

laki, maka pada level tersebut, tubuh perempuan terbebas dari sejumlah nilai-nilai patriarkal yang mengekang tubuhnya. Secara konseptual, tubuh perempuan ditarik keluar dari sistem ekonomi patriarki menggunakan tato karena tubuh tersebut sudah tidak lagi mengikuti kaidah ekonomi patriarki terkait tubuh perempuan. Dalam perspektif patriarkal, hal tersebut jelas menjadi kehilangan yang cukup besar sehingga perempuan yang berani menarik diri dari sistem ekonomi ini akan menghadapi konsekuensi dari penyimpangan dalam menjalankan lakon gendernya.

Maka dari itu, menjadi sangat penting untuk memperhatikan desain, peletakkan, dan proses negosiasi pembuatan tato pada tubuh perempuan, untuk mendengarkan dan meninjau proses yang dilalui perempuan untuk menato tubuhnya untuk memahami proses tersebut melampaui apa yang dapat dilihat mata. Poin-poin tersebut menjadi sangat penting untuk memahami apakah tato tersebut membebaskan atau malah melemahkan perempuan. Namun, kunci yang terpenting adalah relevansi tato tersebut bagi perempuan yang mengenkannya dan bagaimana dia memaknainya. Hal ini sangat penting karena terkandung di dalam tato tersebut adalah pengalaman dan ekspresi dari perempuan yang sangat spesifik yang hanya dapat dibumikan dengan cara yang demikian. Dalam hal ini, tato tersebut mencerminkan pengalaman perempuan pada level psike yang jarang dibicarakan, dan inilah mengapa mendengarkan dan memberikan ruang bagi subyek untuk membicarakan tatonya lebih penting daripada mengasumsi maknanya.

Perlu dipahami pula bahwa proses pembuatan tato pada tubuh perempuan bukan sebuah proses yang mudah. Walaupun proses pengambilan keputusannya tampak pendek, implikasinya bisa cukup panjang dalam hal redefinisi identitas perempuan dalam berbagai level di dalam masyarakat. Redefinisi identitas perempuan bertato bukanlah sebuah proses yang berjalan di satu waktu saja dalam kehidupannya, tapi berjalan terus sepanjang hidupnya secara simultan. Perempuan maupun lingkungannya tidak dinamis dan akan terus berubah-ubah hingga akhir usia. Dengan demikian, cara perempuan memaknai tatonya pun akan terus melalui proses sepanjang hidupnya dan memengaruhi aspek-aspek kebebasan yang menjadi bagian dari pengalaman perempuan bertato sendiri. Sebuah tato bisa berubah relevansinya terhadap identitas orang yang mengenkannya kapan saja, maka dari itu proses pengambilan keputusan untuk memasang sesuatu yang permanen seperti ini, bagaimana pun singkatnya, sangat perlu dipahami.

Tato dapat menjadi cara merekam dan menyimpan pengalaman-pengalaman perempuan yang tidak dapat diekspresikan dengan cara lain yang dirasa paling tepat bagi sebagian perempuan. Tato dapat menjadi alat



bantu perempuan untuk mengekspresikan dirinya dan mendefinisikan identitas diri dengan nilai-nilai yang dirasa lebih relevan bagi dirinya daripada menggunakan konteks-konteks di luar dirinya untuk membangun identitasnya. Di sinilah tubuh menjadi situs yang penting bagi perempuan untuk mulai merintis pembebasan dirinya, dari hal-hal yang terdekat dari dirinya yang kemudian dapat menghasilkan implikasi di ranah publik. Sebagaimana Carol Hanisch pernah mengatakan, "the personal is political."

## Daftar Pustaka

- Armstrong, M. (1991). Career-oriented Women with Tattoos. *Image--The Journal of Nursing Scholarship*, 23, 215-220. doi:10.1111/j.1547-5069.1991.tb00674.x
- Bach, D. (2013). Women opt for tattoos after mastectomy. Retrieved from <https://www.fredhutch.org/en/news/center-news/2013/11/tattoos-after-mastectomy.html>
- Burns, B. (2016). Mother to Other: Feminine Becoming in Fiona McGregor's Indelible Ink. *Antipodes*, 30, 71. doi:10.13110/antipodes.30.1.0071
- Buss, L., & Hodges, K. (2017). Marked: Tattoo as an Expression of Psyche. *Psychological Perspectives*, 60(1), 4-38. doi:10.1080/00332925.2017.1282251
- Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 519--531.
- Cixous, H., Cohen, K., & Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1(4), 875-893. doi:10.1086/493306
- Eason, K. A., & Hodges, N. (2011). Reading Contemporary Female Body Modification as a Site of Cixous' L'écriture Feminine. *Fashion Theory*, 15(3), 323-343. doi:10.2752/175174111X13028583328847
- Fisher, J. A. (2002). Tattooing the Body, Marking Culture. *Body & Society*, 8(4), 91-107. doi:10.1177/1357034X02008004005
- Hardin, M. (1999). Mar(k)ing the Objected Body: A Reading of Contemporary Female Tattooing. *Fashion Theory*, 3(1), 81-108. doi:10.2752/136270499779165734
- Kang, M., & Jones, K. (2007). Why do People get Tattoos? *Contexts*, 6(1), 42-47. doi:10.1525/ctx.2007.6.1.42
- Kosut, M. (2015). Tattoos and Body Modification. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, 24, pp. 32-38. doi:10.1016/B978-0-08-097086-8.64027-8
- Leader, K. (2016). "On the book of my body": Women, Power, and "Tattoo Culture". *Feminist Formations*, 28(3), 174-195. Retrieved from <https://www.proquest.com/docview/1866465508?accountid=17242>
- Locke, K. (2013). Women choose body art over reconstruction after cancer battle. Retrieved from <https://www.theguardian.com/society/2013/aug/07/mastectomy-tattoo-breast-cancer>
- Mun, J. M., Janigo, K. A., & Johnson, K. K. P. (2012). Tattoo and the Self. *Clothing and Textiles Research Journal*, 30(2), 134-148. doi:10.1177/0887302x12449200
- Munaf, Y., Gani, E., Rosa, A., & Nura, A. (2001). *Kajian Semiotik dan Mitologis terhadap Tato Masyarakat Tradisional Kepulauan Mentawai* (H. Indiyati & R. Ekoyanantiasih Eds.). Jakarta: Pusat Bahasa Departemen Pendidikan Nasional.
- Nadia, I. F., Nelson, K. C., Sawitri, & Widyawati, R. (2007). *Women's Human Rights Monitoring Report*
- GENDER-BASED CRIMES AGAINST HUMANITY: LISTENING TO THE VOICES OF WOMEN SURVIVORS OF 1965*. Retrieved from
- Nash, M. (2018). From 'Tramp Stamps' to Traditional Sleeves: A Feminist Autobiographical Account of Tattoos. *Australian Feminist Studies*, 33(97), 362-383. doi:10.1080/08164649.2018.1542591
- Neuman, W. L. (2014). *Social Research Methods Qualitative and Quantitative Approaches*: Pearson.
- Strübel, J., & Jones, D. (2017). Painted Bodies: Representing the Self and Reclaiming the Body through Tattoos. *The Journal of Popular Culture*, 50(6), 1230-1253. doi:10.1111/jpcu.12626
- Wasarhaley, N. E., & Vilck, R. F. (2020). More Than Skin Deep? The Effect of Visible Tattoos on the Perceived Characteristics of a Rape Victim. *Women & Criminal Justice*, 30(2), 106-125. doi:10.1080/08974454.2019.1613283
- Wilson, S. E. (2008). *Marks of Identity: The Performance of Tattoos Among Women In Contemporary American Society*. (Master of Arts). University of Maryland,
- Wohlrab, S., Stahl, J., & Kappeler, P. (2007). Modifying the body: Motivations for getting tattooed and pierced. *Body image*, 4, 87-95. doi:10.1016/j.bodyim.2006.12.001

## Interaksi Simbolik Tari Balabala Karya Eko Supriyanto

Hany Sulistia N., Jaeni, Wanda Listiani  
hanybia4@gmail.com  
Institut Seni Budaya Indonesia (ISBI) Bandung

**ABSTRAK:** Karya Tari Balabala adalah salah satu karya Eko Supriyanto yang terinspirasi dari pengalaman personal individu, tentang pengalaman Eko Supriyanto bersama ibunya dan hierarki laki-laki dan perempuan di Halmahera Barat Maluku Utara. Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui interaksi simbolik dalam karya Tari Balabala, bagaimana para penari menyampaikan pesan kepada penonton lewat ekspresi tubuh yang mereka bawa di atas panggung dan respon penonton terhadap sajian Tari Balabala. Metode yang digunakan dalam penelitian ini adalah pendekatan kualitatif, melalui pendekatan secara sosiologis dengan teori komunikasi seni. Teknik pengumpulan data dengan observasi dan dokumentasi. Keunikan dari hasil temuan yakni tari Balabala mengangkat tentang perjuangan perempuan perkasa dan dalam pertunjukannya para penari mencurahkan perasaan sesungguhnya sehingga melahirkan komunikasi yang dapat ditangkap oleh penonton.

**Kata kunci:** Interaksi, Simbolik, Tari Balabala

**ABSTRACT:** *Balabala Dance Work is one of Eko Supriyanto's works which is inspired by individual personal experiences, about the experiences of Eko Supriyanto with his mother and the hierarchy of men and women in West Halmahera, North Maluku. The purpose of this research is knowing symbolic interaction in Balabala Dance Work, how dancers deliver the messages through their body expressions that they show on a stage and the audience's response toward Balabala Dance Work. The method that is used in this research is a qualitative approach, through a sociological approach with art communication theory. Data collection techniques with observation and documentation. The uniqueness of the findings from the Balabala Dance is about the struggle of a mighty woman and in the performance the dancers show real feelings therefore communication can be captured by the audience.*

**Keywords:** *Balabala Dance, Interaction, Symbolic*

### Pendahuluan

Tari merupakan ekspresi manusia yang diungkapkan melalui gerak tubuh. Tubuh adalah media untuk mengekspresikan perasaan manusia terhadap lingkungannya yang dibangun dari hasil pengalaman. "Tari adalah bentuk simbolis yang menampakkan pandangan pribadi seorang pencipta" (Alma M. Hawkins dalam Y. Sumandiyo Hadi, 2003:2). Pada dasarnya setiap manusia memiliki kemampuan untuk bergerak, bahkan hingga menari. Soedarsono (1997:5) menyatakan gerak merupakan gejala yang paling primer dari manusia, dan gerak merupakan media yang paling tua dari

manusia untuk menyatakan keinginan-keinginannya atau merupakan bentuk refleksi spontan dari gerak batin manusia. Dalam paparan di atas bisa disimpulkan bahwa gerak merupakan salah satu alat komunikasi yang digunakan dalam kehidupan sehari-hari, demikian juga gerak dalam tari. Gerak sehari-hari tentu berbeda dengan gerak dalam tari. Gerak tari telah mengalami distorsi atau perombakan yang drastis dari gerak biasanya sehingga melahirkan gerak abstrak yang sulit untuk dipahami. Gerak tari adalah gerak manusia yang distimulus dari pengalaman-pengalaman.

Tari mengkonstruksi dari hal-hal yang terisolir dan

tidak berarti, untuk membangkitkan respons estetis. Tarian sebagai karya seni disusun dan mencapai bentuk yang mampu melibatkan penonton dari awal sampai selesai (Alma M. Hawkins dalam Y. Sumandiyo Hadi, 2003:5). Secara umum, tari mempunyai dua bentuk yang melahirkan jenis-jenis bentuk setiap karyanya, yaitu tari tradisi dan tari kontemporer. Tari tradisi adalah tarian yang berasal dari sebuah daerah dan dilakukan secara turun-temurun. Contohnya tari Merak, tari Jaipongan, tari Topeng dsb. Tari kontemporer adalah sebuah karya tari yang berawal dari ide dan gagasan individu dari si pencipta karya tersebut, seperti karya-karya tari Sardono W Kusumo, Miroto, dan Eko Supriyanto. Tari Bala-bala termasuk dalam karya tari kontemporer.

Tari kontemporer khususnya Indonesia menyoroti dua pihak, yaitu individu seniman kreator dan masyarakat. Tubuh masyarakatnya adalah tubuh kultural, "tubuh-tubuh itulah yang menjadi pilar tari kontemporer Indonesia" (Eko, 2018:6). Tari kontemporer Indonesia merupakan sebuah ide gagasan yang mendasari konsep kreatif seseorang yang dilatarbelakangi oleh faktor-faktor modernitas dan globalisasi seperti keluarga, pendidikan, lingkungan alam, dan masyarakat. Selain itu juga "... ditambah dengan pengalaman kehidupan antara lain di wilayah sosial, politik, ekonomi, yang mempengaruhi pola pikir dan faktor psikologis." (Eko, 2018:7).

Tari Balabala karya Eko Supriyanto merupakan salah satu karya yang diciptakan berdasarkan pengalaman empiris/ subjektif pribadi koreografer terhadap ibunya yang sudah meninggal. Menurut koreografer ibunya adalah seorang perempuan Jawa yang perkasa. Ide gagasan ini pun muncul ketika koreografer berada di Jailolo pada 2011, tepatnya di Desa Guaimaadu. Koreografer melihat kekuatan perempuan daerah di atas bayang-bayang hierarki budaya, para ibu-ibu di sana sangat bahagia ketika menjadi janda dari pada harus menjalin hubungan dengan laki-laki. Balabala sendiri dalam Bahasa Sahu suku tertua Halmahera Barat artinya *kebangkitan perempuan*.

Koreografer mendekonstruksikan tiga tarian khas Jailolo, yaitu Cakalele, Soya-Soya, dan Baronggeng. Cakalele dan soya-soya termasuk ke dalam kategori tari perang dan biasanya hanya boleh ditampilkan oleh laki-laki, gerakannya tegas dan banyak menggunakan gerak kaki. Sedangkan baronggeng tarian yang lazim dibawakan oleh perempuan. Pada awalnya karya tari Balabala akan dibawakan oleh para ibu-ibu di Halmahera, namun karena suami mereka tidak mengizinkan akhirnya koreografer mengajak para gadis di Halmahera untuk ikut dalam

karya tari Balabala ini. Koreografer akhirnya memilih lima penari perempuan hasil dari seleksi. Kelima penari perempuan ini diajarkan tari Cakalele tentunya atas seizin suku di sana karena tari Cakalele tidak bisa ditarikan oleh perempuan. Para penari ini dilatih selama 5 bulan oleh Kamran, seorang penari Cakalele. Pertengahan 2015 proses karya tari Balabala, November 2016 karya ini pertama kali dipentaskan di teater salihara. Dalam prosesnya karya ini banyak tercipta melalui dialog dan diskusi bersama team koreografer sendiri, orang setempat (ibu-ibu) dan para penari sehingga dalam karya ini menggunakan pendekatan emik. Bagaimana karya ini hadir dalam gerak-gerak yang netral tidak terlalu *culture*. Gerak-gerak yang dihadirkan banyak menggunakan sebuah *image*, contohnya pada gerakan tangan yg mengepal dan bergetar. Saat ibu dari koreografer meninggal ada bahasa tubuh yang selalu terlintas dalam benak koreografer yaitu ketika tangan ibu yang selalu mengepal dan bergetar. Lalu pada gerak Soya-soya yang dilakukan penari diatas panggung, adanya kontak mata langsung dari penari ke penonton.

Dalam proses pertunjukan karya tari Balabala, berlangsung pula proses interaksi simbolik antara penari dengan penari, penari dengan penonton dan penonton dengan penonton yaitu adanya proses penyampaian pesan yang disampaikan oleh gerak tubuh para penari. Sebagaimana dalam arti komunikasi seni yaitu terjadi antara seniman dan yang lainnya sebagai sebuah proses selama terdapat anggapan ada sesuatu yang khas dalam media komunikasi dan kerja seni serta dapat memberikan makna dan memiliki kemampuan untuk menyampaikan informasi (Cupchik & Heinrichs, 1981:474). Melalui paparan pendahuluan di atas, bahwa penulis akan membahas interaksi simbolik dalam tari Balabala karya Eko Supriyanto.

## Metode Penelitian

Menurut Sugiyono (2017), metode penelitian pada dasarnya merupakan cara ilmiah untuk mendapatkan data dengan tujuan dan kegunaan tertentu. Berdasarkan pemaparan tersebut dapat disimpulkan bahwa dalam sebuah penelitian dibutuhkan cara ilmiah untuk mendapatkan data sesuai telaah penelitian dengan tujuan tertentu. Berdasarkan pokok permasalahan yang dikaji yaitu mengenai interaksi simbolik tari Balabala karya Eko Supriyanto, maka metode yang digunakan dalam penelitian ini yaitu pendekatan kualitatif yaitu



**Gambar 1.**  
Salah Satu Adegan  
dari Tari Bala-Bala Karya Eko  
Supriyanto

**Sumber:**  
(Sumber : Foto- Witjak  
Widji Chaya. [www.teraseni.  
id/2016/11](http://www.teraseni.id/2016/11))

suatu prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa ucapan atau tulisan dan perilaku yang dapat diamati dari subyek itu sendiri (Arif, 1992:21). Adapun teori yang digunakan yaitu teori komunikasi seni. Teknik dalam pengumpulan data yang dilakukan dalam penelitian ini adalah observasi dan dokumentasi.

## Hasil dan Pembahasan

Tari Balabala adalah tari kontemporer yang penulis temukan pada saat sedang mencari proses kreatifitas. Peneliti menemukan tari Balabala sebagai salah satu referensi peneliti pada saat proses kreativitas. Tari Balabala bersifat kode komunikasi seni secara non-verbal sebagaimana dikatakan oleh Mark Knapp (1978) yaitu mempunyai 4 fungsi (1) meyakinkan apa yang diucapkan (*repetition*), (2) menunjukkan perasaan dan emosi yang tidak bisa diutarakan dengan kata-kata (*substitution*), (3) menunjukkan jati diri sehingga orang lain bisa mengenalnya (*identity*), (4) menambah atau melengkapi ucapan-ucapan yang dirasakan belum sempurna. Tari Balabala menjadi keunikan tersendiri bagi penulis karena adanya interaksi simbolik yang disampaikan secara sajian seni pertunjukan. Berbicara tentang tari, khususnya tari Balabala, mempunyai gerak, kostum hingga artistik yang unik dan berbeda, dan dalam sajian kontemporer, yang membuat pesan simbolik sampai kepada penonton pada saat dipentaskan. Walaupun dalam penafsiran sebagaimana dalam karakteristik komunikasi massa menurut (Jaeni, 2017:9) yaitu komunikasi massa bersifat umum dalam artian pesan komunikasi yang akan disampaikan melalui media massa adalah terbuka untuk

semua orang, artinya setiap orang memiliki peluang untuk menikmati pesan yang disampaikan. Tari ini berfungsi sebagai media komunikasi ekspresif seperti pendapat (Jaeni, 2017:3) beliau memaparkan bahwa komunikasi ekspresif memiliki kaitan yang erat dengan komunikasi sosial. Fungsi komunikasi ini dapat dilakukan baik sendirian maupun kelompok. Pada mulanya sebenarnya komunikasi ekspresif tidak bertujuan untuk mempengaruhi orang lain, melainkan dapat dilakukan sejauh komunikasi tersebut menjadi instrumen untuk menyampaikan perasaan-perasaan (emosional) kita, yang seringkali perasaan-perasaan tersebut disampaikan melalui komunikasi/pesan-pesan non-verbal. Bisa disimpulkan dalam pendapat beliau bahwa sebuah komunikasi ekspresif mampu mengutarakan sebuah perasaan seseorang terhadap orang lain, inilah salah satu komunikasi secara non-verbal.

Dalam gambar tari Balabala 1 ini menunjukkan gerak kaki yang secara intens dilakukan dari awal tarian hingga akhir. Gerakan kaki ini didekonstruksi dari tari Cakalele dan Soya-soya. Gerak kaki juga menjadi salah satu ciri khas tarian masyarakat maritim dimana kaki sebagai gerak dominan. Gerakan kaki, tubuh yang membungkuk, tangan yang mengepal dan pandangan tajam yang digerakan oleh lima penari ini menghadirkan bahasa gerak bahwa ada sebuah kekuatan pada perempuan. Ada sebuah emosi yang bergejolak yang disampaikan para penari melalui ekspresi dan bahasa tubuh yang disampaikan kepada para penonton. Inilah bagaimana cara Eko menghadirkan tradisi sebagai ragam gerak dalam karya-karyanya tetapi tidak terlihat tradisi dalam pertunjukan karyanya.





**Gambar 2.**  
Salah Satu Adegan dari Tari Bala-  
Bala Karya Eko Supriyanto

**Sumber:**  
Foto oleh Witjak Widji Chaya,  
[https://www.teraseni.  
id/2016/11](https://www.teraseni.id/2016/11).

Gerakan tangan ke atas yang disilang mengepal menjadi salah satu gerak yang membuat saya banyak berimajinasi tentang gerak tersebut. Para penari menari dengan sangat enerjik dengan gerakan kakinya, bergerak bebas kekanan dan kekiri namun gerakan kedua tangan seperti terikat. Dipaparkan oleh Eko Supriyanto bahwa salah satu penari mengatakan jika saudara laki-lakinya dipenjara dan tangannya diikat diatas. Eko menggunakan sebuah “*image*” untuk menghadirkan gerak diatas panggung.

Gerak tangan mengepal dan bergetar yang dilakukan para penari memberikan kesan semangat, sebuah perjuangan, tetapi juga ada sebuah keperihatinan dan kebersamaan yang dikomunikasikan lewat ekspresi dan bahasa tubuh lainnya. Gerakan ini salah satu “*image*” yang dihadirkan Eko dalam koreografinya. Ia teringat dengan memori bersama ibunya sebelum meninggal yang selalu mengepalkan tangan dan bergetar. Gerak ini menjadi sangat multitafsir, bagaimana cara penonton dapat berimajinasi luas dengan gerak dan koreografi yang disajikan. Dari tiga gambar dokumentasi di atas, gambar tersebut menjelaskan beberapa ciri khas gerak dari tari Balabala karya Eko Supriyanto.

Ekspresi muka yang dihadirkan para penari di atas panggung tidak berdrama. Pasalnya “diam merupakan kode non-verbal yang memiliki banyak arti” (Jaeni, 2017:20). Tindakan tersebut cukup memberikan komunikasi kepada penonton, seperti menurut Albert Mahrabian (1971) “tingkat kepercayaan dari pembicaraan orang hanya 7% berasal dari bahasa verbal, 38% dari vokal suara dan 55% dari ekspresi muka”, Pemahaman ini berlaku juga dalam tari Balabala. Dilihat dari gerakan

mata, mata merupakan alat komunikasi yang paling berarti karena mata adalah cerminan dari isi hati. Salah satu fungsi dari gerakan mata menurut Mark Knapp yakni mata berfungsi sebagai pengganti jarak fisik, maksudnya walau ada jarak dalam suatu ruang maka kontak mata dapat mengatasi jarak pemisah yang ada (Jaeni, 2017:19). Seperti adegan pertama tari Balabala dengan seorang wanita ditengah panggung terdiam, melihat dengan tajam lalu bergerak pelan dengan nafas yang terlihat berat. Kesan pertama yang disampaikan Eko dalam pertunjukannya cukup kuat dan cukup menegaskan arti dalam diam. Melalui pendapat diatas, bisa disimpulkan bahwa ekspresi muka lebih meyakinkan dibanding bahasa verbal dan vokal. Dalam pertunjukan tari Balabala, Eko menggunakan lantai berwarna putih. Konteks dari lantai panggung yang berwarna putih sebagai fungsi memunculkan material yang menjadi ide dari pertunjukan tari Balabala yaitu tubuh. Tari Balabala disajikan oleh Lima orang penari perempuan yang menjadi simbol dalam tarian tersebut. “pesan yang sama dapat menimbulkan pengaruh yang berbeda bila disampaikan oleh orang yang berbeda” (Mulyana, 2003:100) Artinya lima itu satu, dan masing-masing penari menginterpretasikan perempuan secara berbeda, melalui latar belakang penari masing-masing yang dapat diartikan improvisasi.

Secara keseluruhan, tarian ini menggambarkan tentang perempuan perkasa. Sosok seorang perempuan yang kuat menghadapi segala permasalahan kehidupan khususnya dalam rumah tangga ataupun kehidupan lainnya. Perempuan dalam pandangan laki-laki itu lemah, bertolak belakang dari pandangan itu. Kenyataan bahwa Perempuan lah yang kuat, beliau melahirkan, mengurus,

**Gambar 3.**  
Salah Satu Adegan dari Tari Bala-  
Bala Karya Eko Supriyanto

**Sumber:**  
Foto oleh Witjak Widji  
Chaya, [https://www.teraseni.  
id/2016/11](https://www.teraseni.id/2016/11).



hingga sampai istilah dalam berbagai hal seperti pemerintahan, yakni Ibu Kota atau dalam istilah anatomi tubuh seperti Ibu Jari menunjukkan bahwa perempuan adalah makhluk yang kuat. Tari Balabala menjadi fungsi komunikasi ekspresif yang menggambarkan bahwa perempuan sejatinya adalah makhluk sempurna ciptaan Tuhan. Karya ini juga menunjukkan ketangguhan perempuan dalam menjalani kehidupan. Pembahasan interaksi simbolik ini berdasarkan dalam tafsiran penulis, perlu diketahui sajian kontemporer memiliki banyak tafsir, sesuai dengan pendapat peserta komunikasi yakni publik yang terbagi menjadi tiga jenis yaitu partisipatif-kolektif, kritis-apresiatif, snobis-interaktif. Sebagaimana menurut (Jaeni 2017:29).

### Simpulan

Karya tari Balabala karya Eko Supriyanto pertama kali ditampilkan di teater Salihara dan dipentaskan di beberapa Negara yaitu Frankfurt, Yokohama dan Sydney. Tari Balabala sudah melanglang buana menyentuh para penonton dari berbagai kalangan. Menginspirasi dan menjadi sangat berpengaruh terhadap karya-karya tari kontemporer di Indonesia. Secara interaksi simbolik dalam karya tari Balabala tidak memiliki arti yang pasti/spesifik apalagi berbicara tentang sajian kontemporer khususnya tari. Sebagaimana pendapat dari koreografernya sendiri bahwa penggunaan istilah tari kontemporer cenderung lebih fleksibel dan dapat digunakan secara umum. Salah satunya dalam menggambarkan berbagai kondisi komunitas tari dalam suatu kebudayaan tertentu atau yang lebih luas. Dalam proses kreatifnya, para penari

maupun koreografer pada dasarnya lebih mudah dalam menjelaskan tentang hal yang “bukan” tarian kontemporer daripada tari kontemporer itu sendiri. Sebab, tarian yang bukan kontemporer cenderung memiliki pakem yang jelas.

Dalam proses kreatifnya, konsep tari bala-bala berasal dari subjektivitas koreografer yang bersumber dari memori sosok Ibu si koreografer. Sosok Ibu yang tertanam dalam memori koreografer digambarkan sebagai perempuan yang memilih kekuatan dan kebahagiaan dalam memosisikan diri sebagai pribadi yang mandiri dari interaksi dengan laki-laki. Artinya, karya koreografi ini adalah sebuah artikulasi sikap terhadap posisi perempuan dalam hubungan biner dengan dunia patriarki. Cara mengekspresikan konsep ini sebagai bagian dari proses kreatif adalah mendekonstruksi tiga tarian perang dan menerjemahkan ulang sebagai tarian yang dibawakan oleh perempuan. Ternyata, dalam penciptaan koreografi ini ditemukan tantangan yang berhubungan dengan konteks sosial Halmahera. Dalam koreografi tersebut pada akhirnya menggunakan pendekatan emik dan penerjemahan ulang atas gerak-gerak tubuh yang muncul dalam memori koreografer. Sehingga, terlahir sebuah interaksi simbolik antar elemen di koreografi tersebut. Baik antar penari maupun antar penari dengan penontonnya.

Dengan demikian, artikulasi gerak tubuh yang menjadi bagian dari koreografi menjadi bahasa yang mengandung kekuatan dan pemaknaan ulang perempuan dan mengkomunikasikan makna emosi. Eko Supriyanto selaku koreografer memperlihatkan kemampuan bagaimana menghadirkan pemaknaan ulang dan transformasi dari yang tradisi menjadi kontemporer.

## Daftar Pustaka

- Ahmadi, Dadi. (2008). *Interaksi Simbolik: Suatu Pengantar*. <https://www.neliti.com/id/publications/154703/interaksi-simbolik-suatu-pengantar> (diakses tanggal 3 Oktober 2020)
- B. Wastap, Jaeni. (2017). *Komunikasi Seni*. Bandung: Pasca Sarjana ISBI Bandung.
- Cupchik, G.C. & Heinricks, R.W. (1981). *Toward an Intrgrated Theory of Aesthetic Preception in the Visual Arts. (Ed.) Day, H.I. Advances in Intrinsic Motivation and Aesthetics*. New York: Plenum Press.
- Furchan, Arif. (1992). *Pengantar Metodologi Penelitian Kualitatif*. Surabaya: Usaha Nasional.
- Hadi, Y. Sumandiyo (Penterjemah). (2003). *Mencipta Lewat Tari*. Yogyakarta: Manthili.
- Kusumastuti, Eny. (2006). "Laesan Sebuah Fenomena Kesenian Pesisir: Kajian Interaksi Simbolik Antara Pemain Dan Penonton". <https://www.neliti.com/id/publications/65175/laesan-sebuah-fenomena-kesenian-pesisir-kajian-interaksi-simbolik-antara-pemain> (diakses tanggal 12 Oktober 2020)
- Mulyana, Deddy. (2003). *Ilmi Komunikasi Suatu Pengantar*. Bandung: Rosda.
- Soedarsono, R.M. (1997). *Tari-tarian Indonesia I*. Jakarta: Proyek Pengembangan Media Kebudayaan, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Soedarsono, R.M. (1997). *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Kraton Yogyakarta*. Cetakan I. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Sugiyono. (2017). *Metode Penelitian Kuantitatif, Kualitatif, dan R&D*. Bandung : Alfabeta, CV.
- Supriyanto, Eko. (2018). *Ikat Kait Impulsif Sarira*. Yogyakarta: Garudhawaca.

## Webtografi

<https://www.solopos.com/ini-makna-dan-proses-di-balik-tari-balabala-karya-eko-supriyanto-935861>

## Musik Tongtong Sebagai Pemberdayaan Ekonomi dan Identitas Lokal Masyarakat Kabupaten Sumenep Madura

Titis Setyono Adi Nugroho

titissan@isi.ac.id

Dosen Prodi Musik FSP ISI Yogyakarta

**ABSTRAK:** Penelitian ini bertujuan untuk mengetahui tentang transformasi fungsi musik tongtong dalam upaya pemberdayaan ekonomi dan legitimasi cara legitimasi musik tongtong sebagai identitas lokal dan masyarakat Kabupaten Sumenep, Madura. Penelitian ini berjenis kualitatif dengan metode studi pustaka dan menggunakan teknik dokumen. Penelusuran dokumen sebagian besar terdapat pada festival musik tongtong tahun 2013-2019. Adapun hasil penelitian menemukan bahwa fungsi musik tongtong telah mengalami perubahan yakni dari sekedar media hiburan rakyat menjadi media pemberdaya ekonomi masyarakat lokal, salah satunya diwujudkan dengan adanya Festival Musik Tongtong setiap tahunnya. Sedangkan legitimasi musik tongtong sebagai identitas asli masyarakat Madura didapatkan melalui kolektivitas sosial dalam konsep permainan musik tongtong yang dipaparkan oleh Busyro Karim selaku Bupati Kabupaten Sumenep Madura, dan dukungan dari TNI-Polri, dinas terkait setempat dan masyarakat lokal.

**Kata kunci:** Musik tongtong, identitas, Madura

**ABSTRACT:** This study aims to find out about the transformation of the function of tongtong music in an effort to empower the economy and how to legitimize tongtong music as local and community identity in Sumenep Regency, Madura. This research is a qualitative type with a literature study method and using document techniques. Document searches are mostly found in the 2013-2019 tongtong music festival. The results of the study found that the function of tongtong music has changed, namely from being a media for people's entertainment to being a medium for economic empowerment of local communities, one of which is realized by the existence of the Tongtong Music Festival every year. While the legitimacy of tongtong music as the original identity of the Madurese community is obtained through social collectivity in the concept of tongtong music performance presented by Busyro Karim as the Regent of Sumenep Madura Regency, and support from the TNI-Polri, local related agencies and local communities.

**Keywords:** Tongtong music, identity, Madura

### Pendahuluan

Tongtong merupakan nama yang digunakan oleh sebagian besar masyarakat Madura untuk menyebut sebuah instrumen musik semacam kentongan yang terbuat dari bambu. Penamaan tersebut muncul melalui onomatope bunyi yang dihasilkannya. Dalam masyarakat Madura (Bouvier, 2002), istilah tongtong digunakan sebagai penyebutan untuk satu kelompok alat musik sejenis kentongan dan sekaligus orkes yang terdiri dari kelompok tongtong. Tongtong sendiri juga dapat didefinisikan sebagai instrumen musik itu sendiri. Sebelum terbentuk instrumen tongtong atau penyebutan sekelompok orkes

tongtong, alat tersebut mula-mula digunakan sebagai alat komunikasi masyarakat setempat. Tongtong awal adalah sebuah alat komunikasi penanda bahaya yang berbentuk kendang besar, digantung di satu tempat di sebuah desa yang tidak pernah dipindahkan dari tempatnya. Tongtong ini digunakan sebagai alat untuk membuat gaduh guna membangunkan makhluk hidup, baik manusia maupun binatang piaraan saat gerhana bulan. Gerhana bulan di kala itu (zaman Hindu) masih dianggap peristiwa penyebab kesengsaraan, karena gerhana bulan diibaratkan sebagai bulan yang sedang sakit. Fungsi pemukul tongtong di sini diibaratkan sebagai sajian tolak bala dari bahaya kesengsaraan masyarakat Madura.

Alkisah lain, tongtong yang dikenal sebagai instrumen atau orkes musik berasal dari perilaku para petugas ronda zaman kolonial. Mereka menggunakan kentongan sebagai pengiring arak-arakan ronda. Pada mulanya kentongan yang dibawa berbahan kayu dengan bentuk yang besar dan berat, namun kemudian berubah dengan bentuk yang kecil dan ringan serta berbahan bambu. Perubahan tersebut dimaksudkan agar mudah untuk dibawa berpatroli keliling pada saat ronda. Lambat laun kentongan-kentongan yang dibawa saat patroli ronda mengalami peningkatan jumlah dan penyesuaian ukuran sehingga menghasilkan frekuensi dan ritmik yang beraneka ragam. Selanjutnya, kegiatan tersebut sering disebut dengan *pattrol kaleleng*, istilah ini sebagai langkah awal adanya orkes *pattrol kaleleng* hingga menjadi orkes musik tongtong.

Seiring berjalannya waktu penggunaan kentongan para petugas ronda zaman kolonial dan penolak bala saat gerhana bulan pada zaman Hindu beralih fungsi menjadi instrumen musik ritmis pada bulan ramadhan. Penggunaannya dimaksudkan untuk membangunkan orang yang akan melaksanakan ibadah puasa atau sahur. Selanjutnya, perilaku tersebut berkembang menjadi sebuah permainan musik ritmis yang dimainkan oleh golongan muda sebagai ajang berekspresi ataupun hiburan penghilang rasa lelah. Selain itu, permainan musik *pattrol kaleleng* yang selanjutnya disebut sebagai orkes musik tongtong ini juga bisa dijumpai pada acara-acara formal atau perayaan-perayaan resmi tertentu, misalnya ulang tahun partai tertentu.

Saat ini musik tongtong menjadi sajian khusus perayaan HUT Kabupaten Sumenep Madura. Melalui Kebijakan Pemerintah Kabupaten Sumenep (B.A. Kurniawan & Abady, 2019) dalam Rangka Pengembangan dan Pelestarian Seni Musik Tradisional Pulau Tong-Tong Madura Provinsi Jawa Timur diadakan perlombaan musik tongtong setiap tahunnya di saat momentum tersebut. Selain sebagai upaya pelestarian budaya lokal, tujuan kegiatan tersebut untuk meningkatkan dan mengembangkan promosi dan pemasaran pariwisata Kabupaten Sumenep, Madura. Selain itu (Romadhan, 2020) melalui kegiatan festival musik tongtong juga memiliki misi membangun kembali citra budaya orang Madura kepada masyarakat luas. Karena selama ini masyarakat Madura dikenal dengan sifatnya keras, tegas, dan cenderung kasar.

Hal yang sama dinyatakan Busyro Karim selaku Bupati Sumenep (Tobari, 2019) saat memberikan sambutan pada gelaran Festival Musik Tongtong se-Madura dalam

rangka memperingati HUT Kabupaten Sumenep ke 750 tahun 2019. Menurutnya melalui filosofi musik tongtong yang mana memiliki perbedaan irama musik, namun memberikan nuansa kebersamaan adalah salah satu proyeksi masyarakat Madura sebagai masyarakat yang harmonis, penuh perbedaan seperti status sosial dan pandangan politik, senantiasa menjunjung tinggi kebersamaan dan selalu menjaga persatuan dan kesatuan demi kerukunan umat beragama.

## Metode

Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan metode studi pustaka dan teknik dokumen. Penelitian ini juga menyinggung mengenai kegiatan Festival Musik Tongtong Tahun 2013 hingga Tahun 2019 di Kabupaten Sumenep, Madura. Dikarenakan kegiatan ini sudah terjadi sebelumnya maka teknik yang digunakan dalam pengumpulan data melalui penelusuran dokumen-dokumen terkait, baik artikel maupun buku, serta video yang beredar di *YouTube*. Hal ini sejalan dengan ciri khas dokumen (Ratna, 2010) yang merupakan catatan atau bukti suatu peristiwa/kejadian, kegiatan/aktivitas tertentu pada masa lampau.

Berdasarkan keterangan seperti yang dipaparkan di paragraf sebelumnya, proses perubahan baik bentuk, bahan, dan fungsi alat kentongan penanda bahaya menjadi sebuah instrumen musik dapat disebut sebagai inovasi. Menurut Koentjaraningrat (Endraswara, 2003), inovasi diartikan sebagai proses pembaharuan dari penggunaan sumber-sumber alam, energi, dan modal. Menurutnya proses inovasi berkaitan erat dengan penemuan baru dalam teknologi. Suatu penemuan biasanya juga merupakan suatu proses sosial yang panjang dengan melalui tahap *discovery* (penemuan) dan *Invention* (pengakuan). Adapun pembaruan menurut Malinowski diawali dengan penyesuaian keadaan yang berhubungan dengan penyesuaian fungsi tentang kebutuhan dasar dan kebutuhan sekunder manusia sebagaimana digambarkannya melalui tiga bagan yaitu *impulse*, tindakan, dan kepuasan.

Sedangkan berdasarkan pandangan Linton (Kusumohamidjojo, 2009) tahapan *discovery* dipahami sebagai penemuan yang tidak sengaja meski menyodorkan fakta baru, sedangkan *invention* adalah penemuan yang terjadi karena memang dilakukan upaya pencarian sehingga cenderung melahirkan teori baru. *Invention* dengan begitu merupakan proses yang unik,





**Gambar 1.**

Beberapa bentuk kereta dorong kelompok musik tontong pada HUT Kab. Sumenep ke 744 dan 745

**Sumber:**

diambil dari salah satu data unggahan youtube (M. Kurniawan, 2014b).

karena subjek menyeberangi medan logik, etik, dan estetika sekaligus dan melibatkannya dalam imajinasi dan bahkan juga fantasi yang tidak terikat oleh struktur konvensional. Paradigma baru bertumpu terutama pada prestasi yang berupa *discovery*, bisa juga berupa *invention*. Hal ini mencerminkan bahwa khasanah pengetahuan manusia yang terus-menerus tidak hanya berkembang tetapi juga berubah. Bahkan Wittgenstein (Barker, 2006) mengungkapkan bahwa perubahan terjadi melalui pemikiran dan deskripsi ulang, dan sejumlah praktik material.

Perubahan yang berkelanjutan juga terdapat dalam lingkup identitas diri seperti yang diutarakan oleh Giddens (Barker, 2006). Identitas baginya adalah sebuah proyek yang diciptakan melalui proses yang bergerak dan bertujuan ke depan. Pergerakan tersebut merupakan perubahan cara berpikir dari satu situasi ke situasi yang lain. Namun Bagi Weeks, identitas bukan hanya soal diri melainkan juga soal sosial. Maka menurutnya identitas adalah persoalan kesamaan dan perbedaan seperti diri dengan yang lain atau dengan sejumlah orang, dan juga aspek personal dan sosial. Pemahaman identitas juga dipaparkan oleh Shotter melalui bahasa, Laclau melalui kekuasaan dan tradisi.

## Pembahasan

Musik tontong semakin berkembang menjadi musik *ul-daul* (Anton, 2011). Istilah *ul-daul* sendiri oleh sebagian masyarakat Madura berasal dari kata gaul yang berkembang menjadi *ul-gaul* dan menjadi fasih dengan sebutan *ul-daul*. Musik *ul-daul* merupakan pengembangan terhadap musik tontong dari segi kuantitas, jenis instrumen, dan penggunaan teknologi. Kuantitas instrumen diartikan sebagai penambahan beberapa alat-alat musik pendukung, di antaranya adalah gamelan peking, kendang, gong, kenong, dan bahkan terompet, serta penguat suara/*sound system*. Seiring berkembangnya kuantitas instrumen musik dan perangkat teknologi, maka digunakanlah kereta dorong sebagai pengangkutnya. Penempatan instrumen pada kereta dorong dalam setiap kelompok musik berbeda-beda disesuaikan dengan konsep masing-masing. Namun ada beberapa posisi kesamaan peletakan instrumen yang umumnya dijumpai pada sebagian besar kereta dorong kelompok orkes musik ini, diantaranya adalah drum yang terbuat dari bahan tempat menampung air yang dibalik, tontong perreng, dhungdhung, dan bedug. Instrumen drum diletakkan di tempat teratas kereta dorong bagian belakang, adapun tontong perreng dan dhungdhung cenderung diletakkan di bagian tengah kereta dorong, serta bedug diletakkan di belakang kereta dorong.



**Gambar 2.**  
Beberapa posisi penempatan instrumen di kereta dorong

**Sumber:**  
Diambil dari salah satu data unggahan youtube (M. Kurniawan, 2014c).



**Gambar 3.**  
Posisi penari dalam arak-arakan kelompok musik ul-daul

**Sumber:**  
Diambil dari salah satu data unggahan youtube (M. Kurniawan, 2014c).

Dalam pagelaran, visual juga sangat diperhatikan dalam musik ini dengan adanya penambahan hiasan-hiasan kertas atau cat warna-warni pada instrumen dan pemukulnya, sekaligus disain kereta dorong yang digunakan. Agar kelihatan lebih mencolok dan menambah daya tarik penonton, kereta dorong didesain dengan beragam bentuk, misalnya dengan bentuk-bentuk binatang baik umum maupun mitos. Ditambahkan juga kerlap-kerlip lampu hias yang berwarna-warni sehingga kereta dorong masing-masing kelompok orkes musik kian semarak dan eksotis.

Penambahan beberapa instrumen, diantaranya bonang, kenong, gamelan peking, rebana, tamborin, terompet reog, dan bahkan terompet dari barat kian mempertegas rancak ritmik dan melodi dari lagu/musik yang dimainkan. Sebagian besar instrumen diletakkan di atas kereta dorong, tetapi ada beberapa instrumen yang masih dijinjing oleh personilnya, salah satunya rebana dan tamborin. Hal ini mempertimbangkan berat dari instrumen tersebut. Karena sifatnya sebagai instrumen melodi, maka penempatan instrumen terompet reog maupun terompet barat diposisikan di bagian tengah atau bisa juga di bagian depan kereta. Jika terdapat ruang kosong diantara penataan instrumen di atas kereta tersebut, maka ditempatkan beberapa penari untuk memenuhinya. Namun para penari biasa ditempatkan di depan kereta dorong sebagai pengiring arak-arakan kelompok

### Musik Tongtong Sebagai Upaya Pemberdayaan Ekonomi Masyarakat

Melalui pandangan Koentjaraningrat (Endraswara, 2003) tentang definisi inovasinya secara jelas dapat dikorelasikan dengan perkembangan atau perubahan yang terjadi pada kentongan hingga disebut sebagai musik tongtong. Pembaharuan diawali penyesuaian keadaan yang dikisahkan pada zaman kolonial melalui para peronda. Penyesuaian keadaan berhubungan dengan penyesuaian fungsi, seperti yang telah diutarakan Malinowski tentang kebutuhan dasar dan kebutuhan sekunder manusia. Melalui dua kebutuhan tersebut berfungsi untuk mempertahankan kebudayaan dari kemusnahan. Kemudian digambarkannya melalui tiga bagan. Yang pertama adalah impulse, salah satu contoh analoginya berupa ketakutan. Kedua berupa tindakan, diibaratkan dengan meloloskan diri dari bahaya. Selanjutnya adalah kepuasan, yakni relaksasi.

Melalui pendapat Malinowski tentang kebutuhan dasar manusia, jika dikorelasikan pada zaman kolonial mengenai munculnya tongtong sebagai musik pengiring arak-arakan ronda, impulse dicontohkan dengan kegelisahan, tindakan dengan aktivitas, dan kepuasan dengan pemuasan kegelisahan. Melalui relasi tersebut dapat dijelaskan bahwa kegelisahan petugas-petugas ronda pada zaman tersebut terjadi dikarenakan kebosanan. Rutinitas ronda tanpa perubahan berakibat munculnya ide-ide penghilang kebosanan, di sini digambarkan dengan aktivitas arak-arakan bunyi-bunyian dari tongtong yang sudah dimodifikasi sebagai pengiring patroli keliling.

Melalui aktivitas tersebut, para peronda merasa tingkat kebosanan mulai berangsur hilang, demikian yang oleh Malinovski digambarkan sebagai pemuas kegelisahan. Kebutuhan pemuasan kebosanan yang berimbas pada aktivitas pergerakan pengubahan fungsi benda, yakni tontong.

Gambaran lain dapat diwujudkan melalui kegiatan Festival Musik Tontong. Kegelisahan beberapa kalangan mengenai keberlangsungan musik tradisi lokal yang kian terkikis oleh musik lain akhirnya melakukan sebuah upaya melestarikan musik ini dalam bentuk kegiatan Festival Musik Tontong. Di samping itu, melalui bentuk kegiatan ini diharapkan juga mampu meningkatkan dan mengembangkan promosi dan pemasaran pariwisata di Kabupaten Sumenep Madura.

Berkaitan dengan perubahan pemahaman masyarakat mengenai musik tontong yang kini lebih dikenal dengan sebutan musik *ul-daul* esensinya merupakan sesuatu yang lumrah jika melihat dari pernyataan Wittgenstein (Barker, 2006) yang menyinggung pemaknaan perubahan sebagaimana ia sampaikan bahwa perubahan terjadi melalui pemikiran ulang dan deskripsi ulang, bersama dengan sejumlah praktik material yang terimbas kepadanya. Praktek material ini digambarkan sebagai musik tontong itu sendiri. Melihat perubahan yang terjadi dari musik tontong menjadi musik *ul-daul* memang merupakan sebuah pemikiran-pemikiran individu untuk mencari bentuk-bentuk kebaruan yang dilandasi dengan tujuan-tujuan tertentu. Musik *ul-daul* dibentuk melalui praktik sosial dengan tujuan *tourism* pariwisata yaitu profit devisa lokal dengan kata lain sebagai produk penghasil keuntungan masyarakat Madura.

Penyelenggaraan Festival Musik Tontong dalam sebuah lokasi/wilayah tertentu yang melibatkan sekelompok bahkan sejumlah besar individu, baik grup-grup musik tontong maupun penonton yang memadati sajian tersebut. Bahkan selama 2 tahun terakhir festival ini dapat menyedot peserta yang berasal dari luar daerah.

Selanjutnya melalui prespektif Linton (Kusumohamidjojo, 2009), inovasi berkaitan erat dengan suatu proses sosial yang panjang dengan melalui tahap *discovery* (penemuan) dan *Invention* (pengakuan). Ini merupakan tahapan yang digerakkan oleh kekuatan internal yakni masyarakat dengan sejarahnya. Pandangan Linton dapat dijelaskan melalui *stereotype* orang Madura yang keras, tegas, dan cenderung kasar. Berdasar citra itulah melalui Festival Musik Tontong, Busyro mengharapkan adanya

perubahan *image* positif dari semua kalangan bahwa orang Madura bukanlah seperti yang telah digambarkan sebelumnya. Dengan adanya gambaran/citra baru tersebut, sehingga memungkinkan adanya pengakuan kebaruan sifat yang dimiliki oleh orang Madura. Pengakuan inilah yang nanti akan dijadikan salah satu alat kenyamanan dalam menarik wisatawan untuk berpariwisata di Kabupaten Sumenep Madura. Seperti diketahui bahwa di daerah ini terdapat beberapa tempat wisata yang sangat menarik, diantaranya Bukit Kapur Kombang, Bukit Tinggi Daramista, Pantai Lombang, dan beberapa pulau yang cantik.

### Musik Tontong Sebagai Identitas Lokal

Musik tontong kini berkembang menjadi semacam ikon masyarakat Madura yang wajib untuk dilestarikan baik oleh masyarakat maupun pemerintah setempat. Gerakan-gerakan pelestariannya dapat dilihat melalui kegiatan Festival Musik Tontong yang diadakan dalam memperingati hari jadi Kabupaten Sumenep, Madura yang ke-744 tahun 2013 hingga ke-750 tahun 2019. Dalam kurun waktu tersebut, kegiatan Festival Musik Tontong diselenggarakan oleh Forum Komunikasi Putra Putri Purnawirawan dan Putra Putri TNI-Polri (FKPPI) bekerjasama dengan Dinas Pariwisata Olah Raga dan Pemuda (Disparbudpora) Kabupaten Sumenep. Kegiatan ini diikuti oleh puluhan peserta se-Madura. Pada tahun 2013 (Anton, 2013) berjumlah 35 peserta, tahun 2014 (Anton, 2014) berjumlah 20 peserta, tahun 2015 (Aktual, 2015) berjumlah 16 peserta, tahun 2016 (KBRN, 2016) berjumlah 19 peserta, tahun 2017 (Cahyu, 2017) berjumlah 21 peserta, tahun 2018 (KBRN, 2018) berjumlah 24 peserta, dan tahun 2019 (Aliif, 2019) sebanyak 30 peserta. Dalam kurun waktu tersebut, arak-arakan biasanya dimulai pukul 19.00 dan berakhir hinggga dini hari bahkan menjelang subuh, 03.00 WIB. Arak-arakan biasa berlangsung di jalan-jalan besar. Rute perjalanan dapat berubah untuk menanggulangi kebosanan peserta dan penonton. Pada umumnya rute awal melalui Jl. Urip Sumoharjo dan berakhir di Jl. Trunojoyo.

Festival berkonsep arak-arakan tersebut dibuka/dilepas oleh Bupati Sumenep, Abuyo Busyro Karim<sup>1</sup>. Pada pada setiap kesempatan Busyro menyatakan bahwa (Anton, 2013) secara sederhana musik tontong pada hakikatnya

<sup>1</sup> Pada tahun 2015 kegiatan ini dibuka oleh PLH Bupati Sumenep Hadi Sutarto, dikarenakan pada tahun tersebut Abuyo Busyro Karim mencalonkan diri kembali sebagai Calon Bupati Sumenep.





**Gambar 4.**

Salah satu kelompok musik tongtong pada perayaan HUT Kab. Sumenep ke-745.

**Sumber:**

Diambil dari salah satu data unggahan youtube (M. Kurniawan, 2014a)

terkandung nilai-nilai estetika yakni inovasi dan kreasi dalam kepedulian dan kebersamaan yang harus tetap dipertahankan dan terus ditingkatkan, meskipun kekayaan asli Madura ini (Anton, 2014) mengalami modifikasi di berbagai daerah. Bahkan seiring dukungan dan apresiasi pemerintah Kabupaten Sumenep dan masyarakat Madura, festival tahunan dalam rangka peringatan HUT Kabupaten Sumenep semakin mempertegas bahwa musik Tong-Tong adalah milik masyarakat Madura.

Festival Musik Tongtong yang diadakan dalam kurun waktu 2013 hingga 2019, merupakan cara masyarakat Kabupaten Sumenep, Madura bersama dengan pemerintah setempat untuk melegitimasi kesenian ini sebagai identitas daerah tersebut. Identitas suatu wilayah melalui kesenian ini sengaja dibentuk, diciptakan tidak ditemukan, oleh representasi terutama oleh bahasa. Sebagaimana dikatakan Shotter (Barker, 2006) bahwa bahasa bukanlah cermin yang merefleksikan dunia objek independen, melainkan sumber dalam menyediakan bentuk bagi diri dan dunia diluar aliran perbincangan dan praktik sehari-hari yang tidak menentu dan tidak tertata. Hal ini dianalogikan melalui pernyataan-pernyataan Busyro di setiap pidatonya dalam sebuah momentum sakral yang hanya terjadi setiap tahunnya mengenai kepemilikan musik tontong oleh masyarakat Madura.

Setiap kalimat yang dilontarkannya akan menjadi sebuah idiom yang tertanam dalam masyarakat Madura dan sekitarnya.

Menurut Shotter identitas adalah kontruksi diskursif yang tidak mengacu kepada suatu hal yang telah ada sebelumnya. Identitas tidak stabil dan secara temporer tetapi distabilkan oleh praktik sosial dan perilaku yang teratur dan dapat diprediksikan. Pengertian ini dapat digambarkan melalui penyelenggaraan tahunan Festival Musik Tongtong yang selalu diadakan bertepatan dengan HUT Kabupaten Sumenep.

Menurut Laclau (Barker, 2006) kaitan yang terbentuk bersifat temporer diartikulasikan dan diikat secara bersama oleh kaitan konotatif dan evokatif yang telah dibangun oleh kekuasaan dan tradisi. Hal ini ditunjukkan dengan pengaruh kuasa seorang Bupati Sumenep dan kesenian musik kentongan yang terjadi dan berlangsung selama beberapa kurun waktu tertentu. Berbagai sumber daya yang dapat dibawa ke dalam proyek identitas tergantung pada kekuatan situasional dimana diterjemahkan kompetensi kultural di dalam konteks kultural tertentu. Sumber daya tersebut berupa bahasa dan praktik kultural berakar karakter sosial yang dapat dianalogikan sebagai pernyataan seorang penguasa dalam hal ini seorang Bupati Sumenep.

## Simpulan

Berdasarkan pemaparan paragraf-paragraf sebelumnya maka, didapatkan kesimpulan bahwa pelestarian musik tontong sebagai musik tradisi masyarakat Madura diwujudkan melalui kegiatan Festival Musik Tongtong yang berlangsung setiap setahun sekali sekaligus memperingati HUT Kabupaten Sumenep Madura. Kegiatan ini juga difungsikan sebagai pemberdayaan ekonomi masyarakat lokal yang sebagian hidup dari sektor pariwisata.

Melalui kegiatan Festival Musik Tongtong dianggap sebagai jalan legitimasi musik tontong sebagai identitas asli masyarakat Madura. Hal ini didapatkan melalui kolektivitas sosial dalam konsep permainan musik tontong yang dipaparkan oleh Busyro Karim selaku Bupati Kabupaten Sumenep Madura, dan dukungan dari TNI-Polri, dinas terkait setempat dan masyarakat lokal.

## Daftar Pustaka

- Aktual, M. (2015). *Festival Tong Tong Hari Jadi Sumenep ke 746 Dibanjiri Pengunjung*. Retrieved from <https://maduraaktual.blogspot.com/2015/10/festival-tong-tong-hari-jadi-sumenep-ke.html>
- Alif, F. (2019, October 27). Festival Musik Tong Tong Memukau Ribuan Orang di Sumenep. *Koran Madura*, p. 1. Retrieved from <https://www.koranmadura.com/2019/10/festival-musik-tong-tong-memukau-ribuan-orang-di-sumenep/>
- Anton, S. (2011). Ul-Daul; Musik Tradisi Madura yang Fenomenal. Retrieved from Lontar Madura website: <http://www.lontarmadura.com/ul-daul-musik-tradisi-madura-yang-fenomenal/>
- Anton, S. (2013). Festival Musik Tong-Tong Meriahkan Hari Jadi Sumenep ke 744. Retrieved from Lontar Madura website: <http://www.lontarmadura.com/festival-musik-tong-tong-meriahkan-hari-jadi-sumenep-ke-744>
- Anton, S. (2014). Festival Tong-Tong Sumenep, Meriah. Retrieved from Lontar Madura website: <http://www.lontarmadura.com/festival-tong-tong-sumenep-meriah/>
- Barker, C. (2006). *Cultural studies: Teori dan Praktik* (H. Purwanto, Ed.). Retrieved from <http://opac.perpusnas.go.id/DetailOpac.aspx?id=50040>
- Bouvier, H. (2002). *Lebur! Seni Musik dan Pertunjukan dalam Masyarakat Madura* (1st ed.). Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Cahyu. (2017, October 30). Masyarakat Sumenep Tumpah Ruah di Parade Musik Tong-Tong. *Liputan 6.Com*, p. 1. Retrieved from <https://www.liputan6.com/lifestyle/read/3145647/masyarakat-sumenep-tumpah-ruah-di-parade-musik-tong-tong>
- Endraswara, S. (2003). *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- KBRN. (2016, October 28). Puluhan Musik Tong-Tong Meriahkan Hari Jadi Sumenep ke 747. *RRI.CO.ID*, p. 1. Retrieved from [http://rri.co.id/post/berita/322210/budaya/puluhan\\_musik\\_tongtong\\_meriahkan\\_hari\\_jadi\\_sumenep\\_ke\\_747.html](http://rri.co.id/post/berita/322210/budaya/puluhan_musik_tongtong_meriahkan_hari_jadi_sumenep_ke_747.html)
- KBRN. (2018, October 31). Hari Jadi Ke 749, Pemkab Sumenep Gelar Parade Musik Tong-Tong se Madura. *RRI.CO.ID*, p. 1. Retrieved from [http://rri.co.id/sumenep/post/berita/591760/seni\\_budaya/hari\\_jadi\\_ke\\_749\\_pemkab\\_sumenep\\_gelar\\_parade\\_musik\\_tongtong\\_se\\_madura.html](http://rri.co.id/sumenep/post/berita/591760/seni_budaya/hari_jadi_ke_749_pemkab_sumenep_gelar_parade_musik_tongtong_se_madura.html)
- Kurniawan, B. A., & Abady, C. (2019). Implementasi Kebijakan Pemerintah Kabupaten Sumenep Dalam Rangka Pengembangan dan Pelestarian Kesenian Musik Tradisional Tong - Tong. *Kanal: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 8(1), 36-41. <https://doi.org/10.21070/kanal.v8i1.151>
- Kurniawan, M. (2014a). Festival Musik Tongtong Sumenep 2013 - YouTube. Retrieved November 5, 2019, from Youtube website: <https://www.youtube.com/watch?v=qKkexieNRfg>
- Kurniawan, M. (2014b). Tong2 2014 Sumenep part1 - YouTube. Retrieved November 5, 2019, from Youtube website: <https://www.youtube.com/watch?v=iaFtpxhG4ag>
- Kurniawan, M. (2014c). Tong2 2014 Sumenep part2 - YouTube. Retrieved November 5, 2019, from Youtube website: <https://www.youtube.com/watch?v=qgbkwzwHjws>
- Kusumohamidjojo, B. (2009). *Filsafat Kebudayaan: Proses Realisasi Manusia*. Retrieved from <https://www.goodreads.com/book/show/8463155-filsafat-kebudayaan>



- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya* (1st ed.; D. Agus, Ed.). Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Romadhan, M. I. (2020). MEMBANGUN CITRA BUDAYA MASYARAKAT SUMENEP MELALUI FESTIVAL MUSIK TONG-TONG. *Metacommunication: Journal of Communication Studies*, 5(1), 77. <https://doi.org/10.20527/mc.v5i1.6993>
- Tobari. (2019). InfoPublik - Bupati Sumenep: Musik Tong-Tong Merekatkan Keharmonisan Masyarakat. Retrieved March 28, 2021, from Info Publik website: <http://infopublik.id/kategori/nusantara/382584/bupati-sumenep-musik-tong-tong-merekatkan-keharmonisan-masyarakat?video=>

## Representasi Budaya Urban dalam Pendidikan Seni di LPKJ era 1970-an

**Arturo Gunapriatna**

atung\_gp@yahoo.com

Institut Kesenian Jakarta

**Citra Smara Dewi**

citradewi@ikj.ac.id

Institut Kesenian Jakarta

**ABSTRAK:** Artikel ini akan memfokuskan pada kajian Lembaga Pendidikan Seni berbasis spirit Budaya Urban pada era 1970-an di kota Jakarta dengan studi kasus Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ). Pemilihan LPKJ dengan pertimbangan merupakan Lembaga Pendidikan Seni pertama di Indonesia dengan sistem pendidikan interdisiplin seni. Letak strategis LPKJ di pusat pemerintahan dan kebijakan Gubernur Prov DKI, Ali Sadikin dalam membangun peradaban Kota Jakarta, memberi pengaruh besar terhadap pembentukan karakter pendidikan dengan spirit budaya urban. Kebaruan riset ini terletak pada lingkup kajian yaitu peran LPKJ dalam meletakkan pondasi dan nilai-nilai seni berbasis spirit budaya urban yang belum dilakukan sebelumnya. Metodologi penelitian kualitatif ini menggunakan pendekatan penulisan sejarah yaitu heuristik, kritik, interpretasi dan historiografi. Hasil kajian menunjukkan bahwa representasi budaya urban tercermin pada karya-karya seni Dosen dan mahasiswa LPKJ, peran LPKJ sangat strategis dalam membangun seni berbasis budaya urban era 1970-an yang hingga kini masih sangat relevan dikaitkan dengan dinamika dan perubahan sosial masyarakat perkotaan.

**Kata kunci:** representasi, Pendidikan Seni, budaya urban, LPKJ

**ABSTRACT:** This article focus on the study of The Arts Education Organization based on the spirit in urban culture during the era of the 1970 in Jakarta with the case study Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ). LPKJ was chosen based on of the historical fact that it was the first arts education organization in Indonesia with an interdisciplinary Learning system. The position of LPKJ was strategic in the central government and decision making of the governor at that time Ali Sadikin as part of building the Jakarta City Civilization, and gave much influence to words character building in education inconsistent with the spirit of Urban Culture. Novelty of the research is based upon the scope of this study which is the role of LPKJ in laying the foundation and artistic values as the bases of Urban Cultural spirit which has not been done before. The Methodology of research uses a qualitative approach and historical writing: heuristic, critical thinking, interpretation, and historiography. The results of the study shows that an urban cultural representation is reflected in the creative art works by both lecturer and student LPKJ, hence the role of LPKJ can be seen as strategic in the developing of an urban culture which is art based since the era of 1970's until now, thus still very relevant in connection to the dynamic and social changes in the city.

**Keywords:** representation, Arts Education, urban culture, LPKJ

### Pendahuluan

Perkembangan kota Jakarta pada era 1970-an tidak dapat dipisahkan dari peran Gubernur Provinsi DKI Jakarta yang sangat fenomenal yaitu Ali Sadikin. Pembangunan yang terjadi di kota Jakarta telah merubah wajah kota Jakarta yang mengacu pada *outline plan* dan *master plan* pembangunan Jakarta. Di antaranya

adalah pembangunan peremajaan Pasar Senen (sudah direncanakan sebelumnya pada zaman Gubernur Sumarno), pembangunan Taman Rekreasi Ancol, pemindahan Kebun Binatang dari Cikini ke Ragunan, pembangunan Pusat Kesenian Taman Ismail Marzuki (PKJ TIM) di bekas Kebun Binatang Cikini.<sup>1</sup> Sebuah kesadaran dalam membangun cita-cita besar yaitu menjadikan Jakarta bukan hanya sebagai kota metropolitan, tetapi

<sup>1</sup> Firman Lubis, *Narasi Jakarta 1960-an*, (Jakarta: Masup Jakarta, 2008), hlm 41.

kota kebudayaan yang memang sudah digariskan sejak awal kebijakan pada pemerintahan Orde Lama.

Eksistensi PKJ TIM pada penghujung tahun 1960, tepatnya di tahun 1968 memiliki makna penting karena merupakan momentum kebangkitan seni budaya, bukan hanya dikota Jakarta, namun juga Indonesia. Berbagai pertunjukan seni baik di tingkat nasional dan internasional tumbuh dan berkembang dengan pesat, sehingga PKJ TIM menjelma menjadi pusat kesenian yang sangat prestisius pada zamannya. Kehadiran PKJ TIM semakin lengkap ketika tahun 1970 dengan didirikannya Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ) yang kemudian hari berubah nama menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ).

Sebagai pusat pemerintahan, karakter kota Jakarta bersifat multikultur karena banyak para pendatang dari daerah termasuk para seniman yang berperan dalam pembentukan LPKJ, seperti seniman Yogyakarta, Bandung, dan Sumatra Barat. Para seniman tersebut merupakan pendatang atau masyarakat urban, dimana sebagian di antaranya akhirnya menetap dan berkarya di kota Jakarta. Pembentukan LPKJ pada tahun 1970-an menjadi sangat penting untuk dikaji dengan dua pertimbangan, yaitu (1) Letak LPKJ di ibukota negara, sebagai pusat pemerintahan, politik, dan budaya, (2) Para seniman lintas provinsi sebagai pendiri LPKJ memiliki latar belakang sosial yang berbeda. Dengan latar belakang tersebut, maka dirumuskan pertanyaan penelitian yaitu (1) bagaimana proses pembentukan sistem pendidikan seni berbasis spirit budaya urban, (2) siapa saja aktor/tokoh yang terlibat, (3) bagaimana peran LPKJ dalam meletakkan landasan berkesenian di kota Jakarta pada era 1970-an.

Metode yang digunakan dalam kajian ini merujuk pada metode penulisan Sejarah dengan melalui beberapa tahapan, yaitu Heuristik, Kritik, Interpretasi, dan Historiografi. Heuristik merupakan kegiatan yang berkaitan dengan upaya mencari dan menemukan data-data mentah (*raw material*) sesuai dengan tujuan penelitian. Tahap kedua adalah *verifikasi*, atau Kritik, yaitu tahapan melakukan seleksi terhadap sumber data melalui proses pengujian baik dari substansi/isi dan materinya. Tahapan berikutnya adalah Penulisan Sejarah: Historiografi yang meliputi penafsiran, penjelasan, dan penyajian. Setelah tahapan heuristik dan kritik sumber, maka tahap selanjutnya adalah (1) penafsiran dan pengelompokan fakta-fakta dan (2) formulasi dan presentasi hasil-hasilnya, lalu langkah selanjutnya adalah penggabungan kedua proses yang menggambarkan

“operasi-operasi sintesis” yang menuntun dari kritik dokumen-dokumen kepada penulisan teks yang sesungguhnya sehingga pada akhirnya menghasilkan sebuah historiografi.<sup>2</sup>

## Metodologi

Representasi berasal dari bahasa Inggris, “representation”, yang berarti perwakilan, gambaran atau penggambaran, sehingga representasi secara sederhana dapat diartikan sebagai gambaran mengenai suatu hal yang terdapat dalam kehidupan yang digambarkan melalui suatu media. Menurut Hall, *“Representation connects meaning and language to culture . . . Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between member of culture.”* Melalui representasi, suatu makna diproduksi dan dipertukarkan antar anggota masyarakat. Dengan demikian, representasi dapat dimaknai secara sederhana sebagai salah satu cara untuk memproduksi makna.<sup>3</sup> Representasi adalah tindakan menghadirkan atau menggambarkan sesuatu baik peristiwa, orang, maupun objek lewat sesuatu yang lain di luar dirinya dan biasanya berupa simbol atau tanda.<sup>4</sup> Dalam konteks kajian ini bagaimana produksi makna dibangun melalui peran LPKJ baik para dosen dan mahasiswa khususnya dalam penciptaan seni berbasis spirit budaya urban.

Kuntjaraningrat berpendapat bahwa “kebudayaan” berasal dari kata sansekerta buddhaya bentuk jamak dari buddhi yang berarti budi atau akal, sehingga menurutnya kebudayaan dapat diartikan sebagai hal-hal yang bersangkutan dengan budi dan akal, ada juga yang berpendapat sebagai suatu perkembangan dari majemuk budi-daya yang artinya *daya* dari *budi*. Selanjutnya masih menurut Kuntjaraningrat, kebudayaan memiliki 3 (tiga) wujud, yaitu kebudayaan sebagai suatu ide, kebudayaan sebagai gagasan, nilai-nilai norma- norma peraturan dan sebagainya, kedua kebudayaan sebagai suatu aktifitas dan ketiga sebagai ujud hasil karya manusia.<sup>5</sup>

Sementara itu, kata Urban dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* memiliki arti /Ur-ban/1 *a berkenaan dengan kota; bersifat kekotaan; 2 n orang yang berpindah dari desa ke kota. Kata* Urban tentu tidak dapat dipisahkan

<sup>2</sup> Helius Samsuddin, *Metodologi Sejarah-cetakan ke-3*, (Yogyakarta: Penerbit Ombak, 2016), hlm. 99.

<sup>3</sup> Stuart Hall, *“The Work of Representation” Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, (London: Sage Publication, 2003), hlm. 17.

<sup>4</sup> *Ibid*, hlm 28.

<sup>5</sup> Koentjaraningrat, *Kebudayaan, Mentalitas dan Pembangunan*, (Jakarta: Gramedia Pustaka Utama, 1993), hlm. 5-9.

dari kata “urbanisasi”, yaitu merujuk pada pemahaman “mengalirnya” penduduk pedalaman ke kota. Karakter masyarakat urban menarik untuk diteliti karena terkait dengan perasaan superior dibandingkan masyarakat desa atau suburban. Menurut Levebfre, masyarakat urban merasa dekat dengan gerak peradaban sehingga merasa dirinya lebih maju. Kondisi tersebut akhirnya mempengaruhi dengan bagaimana mereka memilih gaya hidup dan makna apa yang terdapat didalamnya.<sup>6</sup>

## Pembahasan

Kehadiran LPKJ pada tahun 1970-an tak dapat dipisahkan dari peran Pusat Kesenian Jakarta, Taman Ismail Marzuki (PKJ TIM), karena LPKJ merupakan proyek khusus yang digagas Dewan Kesenian Jakarta setelah mendapat aspirasi dari beberapa seniman, budayawan, dan cendekiawan. Kehadiran (PKJ & LPKJ TIM) merupakan momentum penting bagi perkembangan kebudayaan bukan hanya di kota Jakarta namun juga Indonesia, bahkan wilayah Asia Tenggara.

Sejarah pendirian PKJ TIM, memiliki berbagai pandangan, antara lain yang ditulis Ramadhan KH, yaitu dimulai dari tokoh tokoh seperti Ilen Surianegara, yang membawa Ajip Rosidi, Ramadhan KH, menemui Bang Ali, sambil memperbincangkan seniman-seniman Planet Senen yang sangat *legend*, yang tidak pernah lagi kumpul berdiskusi membicarakan kebudayaan dan kesenian, karena tidak ada lagi tempat untuk berkumpul. Dari perbincangan tersebut, diangankan suatu saat nanti Jakarta harus menjadi kota metropolis yang berbudaya. Berdasarkan hal tersebut, Bang Ali memutuskan untuk membuat Pusat Kesenian Jakarta yang kemudian dikenal dengan Taman Ismail Marzuki, diambil dari nama komposer, musisi putra “Betawi”. Taman Ismail Marzuki dibangun pada tahun 1968 di lahan bekas “Kebon Binatang” milik Raden Saleh di Jalan Cikini Raya, Jakarta Pusat, dimana pada saat itu terdapat bangunan milik pemerintahan pusat yang terbengkalai, yaitu “Planetarium”. Jadi, hal tersebut dapat disimbolkan sebagai tempat para seniman berkumpul dari suatu “Planet (Planet Senen) menuju planet baru, yaitu Planetarium (PKJ TIM). Hal ini mengesankan “seniman” adalah mahluk yang berbeda dari mahluk Indonesia lainnya. Bang Ali juga mempunyai kesan serupa saat melihat seniman, sebagai manusia bebas, tidak dapat diatur awalnya. Namun setelah tanggal 7 Juni 1968, saat beliau mengukuhkan 35 anggota Dewan

Kesenian Jakarta, kesan itu berubah, dia melihat seniman bisa punya tanggung jawab dan mengurus dirinya sendiri dan yang paling utama dari seniman harus dan bisa “mencipta”. Di dalam memoarnya Bang Ali menuliskan:

*“Pikiran saya yang sederhana waktu itu berkenaan dengan kesenian ialah bahwa kita harus mempunyai pendirian , bahwa tidak semua kegiatan mesti menghasilkan uang. Ada kegiatan yang memang bakal bisa menghasilkan uang, tapi juga ada kegiatan atau lembaga yang dibagaimanakan juga tidak akan bisa menghasilkan uang, tapi penting untuk dibina dan diberi biaya, diberi dana. ....Di dalam kehidupan bermasyarakat ini tidak semua sektor harus bisa menghasilkan uang. Ada sektor-sektor yang sama sekali tidak bisa menghasilkan uang tapi penting untuk dibina, karena nyata merupakan kebutuhan dalam masyarakat , ....Begitu policy saya untuk menghidupkan sektor kebudayaan, kongkretnya menghidupkan PKJ TIM dengan DKJ-nya dan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta.”*

Pertunjukan yang bersifat experimental sampai yang mengkritisi pemerintah boleh dengan bebas hadir di sana. Sebagian pengamat menganggap PKJ TIM indentik dengan Hyde Park London yang terkenal dengan kebebasannya berekspresi, meskipun pada saat itu pemerintahan Soeharto sedang sangat kuat berkuasa, namun Bang Ali tetap menjamin kebebasan berekspresi di PKJ TIM. Dinamika pertunjukan dan ruang-ruang kreatif menghadirkan acara-acara yang memiliki nilai kesejarahan, antara lain, kelahiran teater Mandiri Putu Wijaya, kebesaran Teater Kecil-nya Arifin C Noor, lahirnya Teater Koma. Pada seni tari kita mengenal Retno Maruti, Sentot, Sardono W Kusumo, Farida Oetoyo, Julianti Parani, I Wayan Diya, Huriah Adam, dan Gusmiati

Berbagai bentuk ekspresi seni mulai tumbuh subur di PKJ TIM, dengan berbagai aliran baik eksperimental, kontemporer, seni klasik atau seni rakyat macam Lenong Betawi, Srimulat. D. Djakusuma merupakan salah satu anggota DKJ yang memberi ruang apresiasi sangat luas kepada para seniman seni pertunjukan. Begitupun pada bidang seni rupa, berbagai bentuk ekspresi baru dalam mendobrak kemapanan terlihat pada Pameran Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB). PKJ PKJ TIM sebagai pusat kesenian yang lahir sesudah masa kepemimpinan Orde Lama memiliki peran strategis dalam memberi ruang apresiasi dan edukasi bagi perkembangan seni rupa

<sup>6</sup> Ramadhan KH, *Bang Ali Demi Jakarta (1966-1977) Memoar*. (Jakarta: Pustaka Sinar Harapan, 1993) hlm.183.

<sup>6</sup> Levebfre, Henri, *The Urban Revolution*, (Mineapolis: University of Minnesota Press, 2003), hlm.6.

kontemporer Indonesia. Hal tersebut sejalan dengan pendapat yang disampaikan Gubernur Ali Sadikin, "... dengan fasilitas yang berlimpah, memang Jakarta kini telah berhasil memiliki pusat kesenian nasional. Jenis kesenian dari manapun asalnya, mendapat tempat di Taman Ismail Marzuki. Kesenian jenis mutakhirpun lahir terus di sana."<sup>8</sup>

Pernyataan tersebut tentu memiliki makna strategis sebagai sebuah kebijakan, artinya bahwa PKJ TIM didirikan untuk kebebasan ekspresi para seniman, sehingga tidak ada alasan untuk melarang berbagai bentuk ekspresi seni yang disampaikan seniman (Smara Dewi, 2018: 8). Selain napas kebebasan yang diberikan kepada seniman dalam ruang-ruang ekspresi di PKJ TIM, dengan adanya subsidi pemerintah daerah, kegiatan kesenian di PKJ TIM menjadi tidak "elitistis" karena harga karcis relatif terjangkau, malah ada beberapa ruang pertunjukan yang gratis ditujukan untuk masyarakat sekitarnya, yang kebetulan keberadaan PKJ TIM berdekatan dengan perkampungan Kali Pasir dan Kwitang yang memiliki kekhasan sosialnya sebagai produk urban, dan fenomena ini membuka skat-skat kelas yang terjadi pada masyarakat urban, di dalam ruang apresiasi kesenian di PKJ TIM.

Menurut Ali Sadikin seperti ditulis Ramdhan KH, sejarah pendirian LPKJ berawal dari kedatangan beberapa anggota Dewan Kesenian Jakarta (DKJ), seperti diungkapkan :

*"Pada suatu waktu orang-orang DKJ datang dengan ide baru lagi. Mereka mengatakan, masa' pendidikan kesenian cuma ada di Bandung, di ITB dan di Yogya. Masa' di Jakarta tidak ada lembaga pendidikan kesenian. Pendek kata, mereka mendesak agar di Jakarta didirikan satu lembaga pendidikan kesenian. Saya pun merasa patut. Ide itu saya terima. Konsekuensinya, saya mesti mengadakan uangnya. Dan itu saya adakan. Maka pada tahun 1970 saya membentuk Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta ( LPKJ) yang berfungsi sebagai wadah untuk membentuk kader-kader seniman muda bermutu. Lembaga itu meliputi 5 akademi, yaitu akademi tari, akademi teater, akademi musik, akademi seni rupa dan akademi sinematografi. Ini pun usus para seniman. LPKJ saya dirikan di kompleks PKJ TIM. Unik. Gedungnya, berdampingan dengan bangunan- bangunan pertunjukan dan pameran yang ada di PKJ TIM. Jadi para mahasiswa LPKJ*

<sup>8</sup> *Harian Kompas* (22 Juni 1977).

*itu akrab dengan pertunjukan dan pameran kesenian yang diadakan di sana . Biarlah mereka senafas dengan apa yang sudah jadi. Biarlah mereka bergumul dengan apa yang dihadirkan."*<sup>9</sup>

Kekhasan LPKJ-IKJ pada awalnya memang dibentuk bukan untuk menjadikan mahasiswa bergelar akademik yang menjadi keharusan aturan perguruan tinggi, tapi para seniman senior pada saat itu dengan pikiran yang "idealistic", hanya ingin menurunkan ilmu-ilmunya dan pengalamannya pada generasi penerus seniman selanjutnya yang memiliki bakat kesenian tertentu. Pada awal mahasiswa kuliah ditekankan sekali bahwa LPKJ-IKJ tidak akan bergelar keserjanaan, sampai di ijazahnya dicantumkan "lulus tanpa gelar", tapi kita diharuskan mencari gelarnya sendiri di masyarakat dengan pembuktian-pembuktian karya-karya kesenian yang nyata.

Pengajar LPKJ pada awal berdiri adalah kelompok seniman mumpuni dengan karya-karya profesional baik tingkat nasional maupun internasional, tanpa memiliki gelar akademik tertentu, sekaligus cara pengajarannya pun tidak memiliki kurikulum yang baku. Cara-cara "sanggar " atau "nyantrik " masih berlaku di LPKJ dan yang paling istimewa LPKJ adalah satu-satunya lembaga pendidikan tinggi seni yang memiliki 5 disiplin seni di Indonesia pada saat itu. Di Bandung, Institut Teknologi Bandung (ITB) hanya seni rupa dan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) hanya teater dan seni tradisi Sunda, Yogya saat itu hanya punya Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) dengan disiplin seni rupa, dan Akademi Musik Indonesia (AMI) seni musik, serta Solo berkonsentrasi pada tari dan karawitan. Sementara LPKJ dianggap merupakan Perguruan Tinggi seni mutidisiplin pertama di ASEAN. Dalam perkembangannya, perubahan LPKJ menuju Institut Kesenian Jakarta (IKJ) memang mengalami berbagai tanggapan positif dan negatif, di satu sisi kebutuhan Negara yang memerlukan standarisasi melalui jenjang akademik termasuk pada perguruan tinggi negeri seni; di sisi yang lain mencari pendidik yang standar akademik juga bukan sesuatu yang mudah. Tidak semua seniman memiliki jiwa mengajar, hal itu karena sebagian dari mereka melakukannya di sela-sela kesibukan berkarya.

## Pendidikan Berbasis Spirit Budaya Urban

Kelahiran LPKJ pada tahun 1970-an tidak dapat dipisahkan dari latar belakang pertumbuhan kota Jakarta, sebagai kota Urban, yaitu tempat bertemu, berkumpul,

<sup>9</sup> Ramadhan, KH. *op.cit.* hlm 187.



dan berinteraksinya berbagai kebudayaan. Persoalan *urban culture* yang sering dibicarakan pada era 1970-an beriringan dengan persoalan sosial yang terdapat pada masyarakat urban kota. Sejarah mencatat persoalan urban diawali dari persoalan kesenjangan ekonomi desa dengan ekonomi kota. Ini dimulai ketika revolusi industri berkembang sejalan dengan ditemukannya berbagai macam teknologi yang sifatnya memproduksi suatu produk dengan massal. Hal ini melahirkan pabrik-pabrik yang biasanya berada di suatu kota besar, karena kemudahan pemasarannya baik untuk kepentingan masyarakat kota setempat maupun untuk dikirim keluar kota. Industri besar-besaran yang biasanya terjadi di kota, membuat masyarakat desa berbondong-bondong datang ke kota untuk mencari penghasilan lain yang biasanya lebih menjanjikan daripada saat berada di desa.

Perpindahan orang-orang desa ke kota yang besar sekaligus membawa kebiasaan yang ada di desa baik itu berupa adat istiadat dan kesenian yang mereka miliki. Akan tetapi, karena kota biasanya sudah memiliki penduduk yang sebagian besar merupakan kaum elite penguasa dan pengusaha yang sudah memiliki kebiasaan berbudaya sendiri dengan keseniannya yang juga elitis atau adi luhung, sehingga sulit untuk diapresiasi oleh penduduk baru yang di kota yang menjadi kelas menengah atau kelas pekerja dalam klasifikasi sosial ekonomi. Penduduk urban inilah yang banyak menjadi kelas menengah dan kelas pekerja perkotaan, juga akhirnya di dalam tatanan pergaulan sosial kota ingin berlaku seperti kelas elite kota dengan apresiasinya pada seni adi luhung.

Oleh karena faktor kebiasaan tradisi dan juga faktor pendidikan, maka cara berapresiasi pada masyarakat urban ini menjadi sesuatu yang berbeda dan mempunyai keunikan sendiri. Perbedaan latar belakang kebudayaan yang ada pada mereka, juga berbagai budaya tradisi yang mereka punya, melahirkan akulturasi budaya yang menjadi keunikan khususnya di perkotaan. Tidak hanya di antara budaya tradisi, tapi juga kebudayaan asing yang datang dan saling berinteraksi di dalam kebudayaan kota.

Spirit budaya urban sudah terbangun pada sistem pendidikan LPKJ sejak awal, hal tersebut dapat ditemukeni melalui berbagai karya seni yang diciptakan baik karya Seni Pertunjukan, Tari, Teater, Musik, Film, dan Seni Rupa. Salah satu karya yang cukup legendaris yaitu pertunjukan multimedia yang melibatkan semua mahasiswa semua jurusan yang dikenang dengan "Yellow Submarine". Karya ini menjadi ramai ditulis beberapa surat kabar, karena merepresentasikan "seni pop", yang mengangkat persoalan sosial di kota urban macam Jakarta. Dosen Tari Sardono W Kusumo adalah tokoh yang mendobrak kekakuan seni tradisi memasuki kedalam industri kreatif, dan membawa pembaruan wacana kesenian khususnya seni pertunjukan menuju seni postmoderisme.

Spirit masyarakat Urban yang ditandai dengan gerak dinamis satu kota melalui kehadiran seni patung ruang publik di kota Jakarta, terlihat melalui peran pematung LPKJ Hanung Mahadi. Karya monumen patung, Hanung Mahadi, Gerak Perjuangan, yang terletak di Jalan Taman Cut



**Gambar 1.**  
Monumen Patung Gerak  
Perjuangan, 1978

**Sumber:**  
<https://khaslara.perpusnas.go.id/landing/detail/616203>



**Gambar 2.**  
Pertunjukan Meta Ekologi di TIM  
1979

**Sumber:**  
TEMPO 1979

Meutia, dekat Kantor Pos Cikini, menggambarkan denyut nadi pembangunan kota Jakarta melalui peran para pemuda. Monumen ini diresmikan Gubernur Provinsi DKI Jakarta, Letjen H Tjokropranolo pada 19 September 1978.

Spirit Budaya Urban juga ditandai dengan berbagai dampak yang timbul dari pertumbuhan kota melalui proyek-proyek pembanguna fisik. Salah satu dampak dari pembangunan adalah masalah ekologi dan keberlangsungan lingkungan hidup. Menyadari pentingnya menanamkan pandangan dan sikap hidup sebagai seorang seniman dalam mengenal, menghargai dan menjaga lingkungan serta nilai-nilai tradisi, maka mahasiswa harus mengikuti kelas semacam "studi lingkungan". Tradisi akademik berbasis "studi lingkungan" ini menjadi kekuatan LPKJ saat itu, dimana riset ilmiah dilakukan dengan terjun langsung ke lapangan, berinteraksi dengan masyarakat dan seniman tradisi. Hal ini berbeda dengan tradisi riset ilmu-ilmu mainstream, yang terikat pada metodologi tertentu. Kebijakan pendidikan yang diambil LPKJ pada era 1970-an justru mendapat pujian dari beberapa ahli antropologi/etnologi sebagai studi "participant observer", dengan mengambil pendekatan Emic. Ethic dan Emic sebenarnya merupakan istilah antropologi yang dikembangkan oleh Pike (1967), dan Segall, (1990), istilah-istilah ini berasal dari kajian antropologi bahasa, yaitu Phonemix atau studi yang mempelajari bunyi-bunyian yang digunakan atau ditemukan pada semua bahasa atau universal pada semua budaya. Selanjutnya Pike menggunakan istilah Emic dan Ethic untuk menjelaskan dua sudut pandang

(*point of view*) dalam mempelajari perilaku dalam kajian budaya. Ethic sebagai titik pandang dalam mempelajari budaya dari luar system budaya tersebut, dan merupakan pendekatan awal dalam mempelajari suatu system budaya tersebut, dan merupakan pendekatan awal dalam mempelajari suatu sistem yang asing. Sedangkan Emic sebagai titik pandang merupakan studi perilaku dan dalam system budaya tersebut (Segall, 1990).

Merespons pertumbuhan kota urban dengan sikap kritis dan inovatif tercermin melalui karya seniman sekaligus pengajar LPKJ, Sardono W Kusumo, melalui karya Meta Ekologi yang ditampilkan di Teater Halaman terbuka, TIM, 12-15 Oktober 1979. Pada (Gambar 1), Karya tersebut terinspirasi ketika Sardono, terlibat produksi film November 1828 di dusun di Yogya, ia sebagai salah seorang pemain memilih tinggal di gubuk jauh memencil di tengah sawah. Menurut Sardono, seorang yang sedang berjalan di lumpur sawah misalnya, baik sedang menabur atau menanam atau apa, ia menunjukkan gerak keseimbangan tubuh yang lain dari kalau ia berjalan misalnya di pematang. Karya ini juga terinspirasi dari kegelisahan Sardono akan hilangnya sawah di pedesaan akibat pembangunan dan juga isu kelestarian alam. Untuk mempersiapkan pameran tersebut dengan baik, Sardono sengaja menyewa sebidang tanah di pinggiran Jakarta dan berlatih secara intens bersama beberapa penari, dan mahasiswa LPKJ. Mereka bermain, bereksperimen dan tenggelam dalam lumpur, menyelam-nyelam, merasakan kecintaan kepada tanah dusun sampai benar-benar ke tingkat fisik, dan bersiap untuk pementasan.<sup>10</sup> (Lihat Gambar 3).

<sup>10</sup> Asa, Syu'bah. Apa yang Muncul dari Lumpur Pertunjukan Sardono W. Kusumo. *TEMPO*, 20 Oktober 1979



**Gambar 3.**  
Suasana Latihan  
Pertunjukan Meta Ekologi

**Sumber:**  
Dok. Pribadi  
Sardono W. Kusumo

Karya lain Sardono adalah Membawa penduduk desa Teges ke kota besar Paris dengan pertunjukan “Dongen dari Dirah”. Karya yang melibatkan beberapa seniman Desa Teges Ubud Bali dan beberapa bersama mahasiswa LPKJ ini diawali dengan melakukan studi lingkungan beberapa lama di desa Teges. Kemudian juga studi tentang Rumah Panjang di Kalimantan, menghasilkan sebuah film documenter, pentas tari, pameran seni rupa dan patung, juga petunjukan yang dikenal dengan “Hutan Plastik”.

Sementara dari Akademi Teater LPKJ tercatat peran penting dari Teater Lembaga dengan berbagai macam pementasan teater realis arahan Wahyu Sihombing yang terus meramaikan dunia teater di ibukota. Salah satu pementasan yang legendaris adalah “Menunggu Godot” yang menjadi ramai di media kolom budaya serta koran-koran bergengsi ibukota. Produksi teater dari teater lembaga memberi warna tersendiri, meskipun merujuk pada beberapa naskah asing, namun tetap kontekstual dengan permasalahan sosial di kota Jakarta. Bersama Tatiek Malyati, dosen di LPKJ, pada masa-masa berikutnya bukan hanya produktif di dunia teater, tetapi juga televisi dan film.

Sementara dalam bidang film juga dikenal tokoh-tokoh kreatif dari LPKJ, baik sebagai pemain-pemain/aktor-aktris dan sutradara yang cukup berprestasi dari lulusan LPKJ-IKJ, seperti Didi Petet, Mathias Muchus, dan Dedi Mizwar. Lulusan Film dan Televisi mulai terlihat dan mengisi industri film dan televisi sekaligus menghasilkan prestasi yang membanggakan di ajang festival nasional dan internasional, maupun prestasi secara industri

dalam membuat film laris maupun televisi yang banyak penontonnya. Artinya LPKJ-IKJ telah mengisi kebutuhan-kebutuhan industri kreatif yang terjadi di perekonomian ibukota ini.

Hal ini juga sesuai dengan keinginan serta cita-cita Bang Ali dalam membangun LPKJ-IKJ. Tidak hanya untuk kepentingan peningkatan ekonomi, tetapi terdapat tujuan yang lebih besar untuk kepentingan negara dan bangsa:

*“Lalu ada LPKJ yang bekerja untuk pengembangan seni di hari esok. Memang antara hari ini dan hari esok perlu dijembatani oleh suatu pembinaan yang keduanya bersifat menuju pada kualitas yang mantap. Saya berpendapat peranan kebijaksanaan kebudayaan adalah memperlancar, mengartikulasikan dan mempengaruhi proses transformasi nilai seni, nilai budaya yang merupakan salah satu identitas bangsa, dari waktu ke waktu dan dari generasi ke generasi.”<sup>11</sup>*

Pada sisi lain, persoalan urban yang bersamaan dengan berkembangnya industri, juga beriringan dengan berkembangnya teknologi. Kebutuhan kaum pengusaha akan para ahli untuk menjalankan peralatan teknologi membuat kebutuhan pendidikan meningkat. Dengan adanya pendidikan, lahirlah masyarakat kelas menengah berpendidikan yang sudah mengenal bacaan dan juga ilmu pengetahuan sekaligus kebudayaan. Untuk kebutuhan mereka tersebut, maka mereka membutuhkan banyak bacaan dan apresiasi kebudayaan. Pada saat itu, masyarakat kelas menengah tersebut tidak mampu dalam

<sup>11</sup> Ramadhan KH, *op.cit.* hlm. 188.

mengapresiasikan kebudayaan adiluhung, sementara mereka tetap membutuhkan bacaan-bacaan yang sesuai dengan latar belakang pendidikannya. Karena itu, munculah sastra-sastra populer yang melayani kebutuhan mereka. Sastra populer mempunyai ciri yang diindikasikan dengan cerita-cerita yang ringan, misalnya cerita petualangan, detektif, dan roman. Karena semakin lama kebutuhan ini semakin banyak, maka kaum pengusaha memanfaatkan ini menjadi sebuah industri dengan memproduksi dan memasarkan novel-novel ini secara massal. Sifat yang massal dan ringan ini, menjadi sebuah awal dari kemunculan istilah budaya populer, karena diikuti dengan produk kesenian lain, seperti musik, teater, opera musikal dan pop, serta seni rupa yang berorientasi pada pasar. Semua ini berlangsung terus mengikuti perkembangan zaman, juga banyak terjadi dikota besar lainnya.

Beberapa ahli berpendapat tentang budaya populer yang sangat beragam dan ditinjau dari berbagai perspektif. Antara kebudayaan adi luhung dengan kebudayaan masa sudah saling mempengaruhi. Ada beberapa kebudayaan /kesenian rakyat yang lalu diangkat derajatnya menjadi kebudayaan/kesenian elitis/adi luhung, tapi begitu pula sebaliknya beberapa kebudayaan/kesenian elite/adi luhung karena kepentingan ekonomi menjadi kebudayaan/kesenian massa/popular.

Mengkaji tentang seni di kota Jakarta, tentu tak dapat dipisahkan dari nilai-nilai kesejarahan, khususnya kebudayaan Betawi yang merupakan akulturasi dari berbagai kebudayaan yang ada di kota Jakarta atau Batavia pada zaman penjajahan. Betawi sendiri asal kata dari Batavia pengganti nama lama Jayakarta<sup>12</sup> kebudayaan yang ada sangat dipengaruhi oleh kebudayaan Cina, Arab, Melayu, Sunda, Jawa, Belanda, Portugis, dan merupakan representasi dari penduduk yang ada di kota Jakarta. Sehingga tidak mengherankan jika produk kesenian pada saat itu, seperti Cokek dari Cina, Tanjidor dari kebudayaan barat (Belanda/Portugis), gambang kromong dari percampuran Cina, Sunda, Jawa, dan juga produk-produk kebudayaan lainnya, sastranya/pantunnya pun terpengaruh Melayu. Kebudayaan Betawi yang secara tidak langsung diawali dari persoalan urban Batavia dalam sejarah, pada perjalanannya kembali menjadi kebudayaan tradisional atau folklor dari perspektif kota Jakarta abad modern ini.

Kebudayaan dalam pengertiannya semakin meluas dan bervariasi, berhubungan dengan disiplin ilmu lain

<sup>12</sup> Budiaman. 1979. *Folklor Betawi*. Jakarta: Pustaka Jaya.

sehingga bukan sekedar artefak, olah pikir dan cara hidup manusia saja, namun beririsan dengan berbagai disiplin: sosial, ekonomi dan juga ideologi. Begitu juga perkembangan kebudayaan urban tentunya dipengaruhi oleh berbagai persoalan yang terjadi pada masyarakat urban yang biasanya di perkotaan.

*Nicholas Pearson write that 'Artists make art, but the culture is the product of an interaction between artists, their work, patrons, buyers, commissioners, educator, historians and critics' (Pearson, 1982:97).*

Pernyataan Pearson di atas tercermin pada beberapa peristiwa dan aktivitas kesenian PKJ TIM yang melibatkan dosen dan mahasiswa LPKJ. Letak LPKJ di pusat pemerintah dan pusat kota secara langsung merefleksikan budaya dan semangat urban. Merujuk pada sejarah, maka spirit budaya urban pernah disampaikan oleh Sardono W Kusumo, pada akhir tahun 1960 melalui tulisan:

*Hidup kami pada saat itu terbakar oleh semangat pembaruan, begitu membara, sehingga pengertian kesenian pun rancu dengan pengertian Orde Baru. Secara naif, tahun-tahun pertama Taman Ismail Marzuki dan Dewan Kesenian Jakarta menolak seni tradisi. Semua harus baru. Semua harus modern. Seni modern Indonesia harus ada. Kalau tidak ada pun seringkali harus diadakan. Tetapi memang harus ada generasi yang berkorban untuk memberi dasar ideal kegiatan kesenian.<sup>13</sup>*

Eksistensi LPKJ sejak tahun 1970 hingga saat ini tentu tidak dapat dipisahkan dari peran tokoh dan pelaku sejarah, yaitu para pemangku kepentingan, mulai dari pejabat publik, seniman, budayawan, penulis, wartawan, dosen, mahasiswa dan masyarakat. Namun melalui peran strategis yaitu pada dosen yang merupakan seniman profesional pada zamannya, memegang peran penting, seperti diungkapkan Siti N. Kusumastuti salah satu alumni LPKJ:

*"Semasa kuliah di IKJ di jurusan seni tari pada pertengahan 1970-an hingga awal 1980-an, 75% guru-guru saya adalah seniman-seniman mumpuni nirgelar akademik. Dari merekalah, kami, para siswa, memperoleh segala kemampuan menari. Kami menghormati karena kemampuan mereka tidak hanya sekedar berbicara di depan kelas, namun juga membimbing dan mencontohkan dalam praktik. Merekah para*

<sup>13</sup> Sardono W. Kusumo, *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*, (Solo: ku/bu/ku, 2004), hlm. 20.



*seniman sejati yang sekaligus juga pendidik yang baik yang mengarahkan para siswanya untuk menjadi penari yang benar menyangkut pakem dan konvensi.<sup>14</sup>*

Kini setelah lebih dari 50 tahun berdiri, IKJ semakin memantapkan visi dan misi sebagai Perguruan Tinggi Seni berbasis spirit budaya Urban. Hal tersebut tertuang dalam Statuta IKJ melalui visi “Menjadi Perguruan Tinggi Kesenian yang memusatkan perhatian pada seni urban dan industri budaya dalam penciptaan seni, pengkajian seni dan pengelolaan seni”. Dalam konteks representasi budaya urban, maka dalam hal ini karya-karya kreatif inovatif yang diciptakan dosen dan mahasiswa LPKJ merupakan satu tindakan menghadirkan makna melalui bahasa simbol dan tanda-tanda yaitu karya seni. Produksi makna dalam kajian ini terkait dengan upaya membangun dan menanamkan nilai-nilai budaya urban dalam karya seni. Representasi Budaya Urban terlihat pada simbol dan tanda-tanda karya seni, dari beberapa pertunjukan yang diselenggarakan di PKJ TIM maupun di ruang publik di Kota Jakarta.

## Simpulan

Menjawab pertanyaan penelitian yaitu (1) bagaimana proses pembentukan sistem pendidikan seni berbasis spirit budaya urban, (2) siapa saja aktor/tokoh yang terlibat, (3) bagaimana peran LPKJ dalam meletakkan landasan berkesenian di kota Jakarta pada era 1970-an, maka penulis menarik beberapa kesimpulan dari kajian ini sebagai berikut.

1. Proses pembentukan sistem pendidikan berbasis spirit budaya Urban LPKJ tidak dapat dipisahkan dari dua hal, yaitu pertama peran kebijakan pemerintah provinsi DKI Jakarta sebagai lembaga yang menaungi LPKJ, khususnya dalam menempatkan LPKJ sebagai bagian dari konsep pendirian PKJ TIM. Kedua, sejalan dengan pertumbuhan kota Jakarta yang dinamis dan sebagai tempat berkumpulnya berbagai etnis dan budaya.
2. Peran Tokoh yaitu Gubernur Ali Sadikin yang ingin menjadikan Jakarta sebagai kota berbudaya dengan berbagai fasilitas kebudayaan dan pendidikan seni yang representative menjadi kunci utama. Kedua adalah peran para pengajar yang merupakan para seniman profesional dari berbagai daerah yang

memiliki pengalaman internasional dan memiliki kepedulian dalam merespons fenomena urban di kota Jakarta.

3. Peran LPKJ dapat dikatakan sangat strategis dalam membangun nilai-nilai dan landasan berkesenian, bukan hanya di kota Jakarta namun juga Indonesia. Beberapa peristiwa seni budaya yang diselenggarakan di TIM oleh dosen mahasiswa, pada era 1970-an menjadi pengetahuan dan periode penting dalam historiografi seni di tanah air.

Melalui berbagai rekam jejak yaitu peran para civitas akademika IKJ yang telah memberi kontribusi besar dalam peletakan nilai-nilai seni budaya urban pada era 1970-an dapat disimpulkan bahwa LPKJ merupakan pelopor konsep pendidikan seni berbasis Urban di Indonesia. Bahkan lebih dari itu, keberlangsungan ekosistem pendidikan di IKJ yang telah teruji selama 50 tahun, merupakan bukti *Resiliensi* atau “Kebertahanan Seni”, khususnya dalam perkembangan dan historiografi seni berbasis spirit urban dan lintas disiplin. Meskipun belum pernah dilakukan studi secara mendalam tentang penelusuran peran para alumni LPKJ-IKJ, prestasi dan peran strategis para alumninya telah banyak diterapkan melalui prestasi yang ditorehkan baik dalam ekosistem industri kreatif di Jakarta maupun di tingkat nasional dan international.

## Daftar Pustaka

- Budiaman. (1979). *Folklor Betawi*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Hall, Stuart. (2003). *“The Work of Representation” Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: Sage Publication.
- KH, Ramadhan. (1993). *Bang Ali Demi Jakarta (1966-1977) Memoar*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Kusumastuti, S. (2018). Para Agen Perubahan dalam Seni Tari. *Jurnal Seni Nasional Cikini*, 2(2), 89-96. Retrieved from <https://jurnalcikini.ikj.ac.id/index.php/jurnalcikini/article/view/58>.
- Kusumo, Sardono W. (2004). *Hanuman, Tarzan, Homo Erectus*. Solo: ku/bu/ku.
- Levebfre, Henri. (2003). *The Urban Revolution*. Mineapolis: University of Minnesota Press.
- Marcuse, P. (2002). *The Layered City*, In Madsen and Plunz, pp.94-114.

<sup>14</sup> Siti N. Kusumastuti, “Para Agen Perubahan Dalam Seni Tari”, *Jurnal Seni Nasional, CIKINI*. (Jakarta: LPPM-IKJ, 2018), hlm 90 .



- Miles, Malcolm. (2007). *Cities and Culture*. USA: Routledge.
- Pearson, N. (1982) *The State and the visual Art*, Milton Keynes, Open University Press.
- Pike, K. L. (1967). *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton.
- Sedyawati, Edi & Damono, Sapardi Djoko. (1983). *Seni Masyarakat Indonesia, Bunga Rampai*. Jakarta: PT.Gramedia.
- Segall, MH, Dasen, P.R. , Berry, J.W., & Poortinga, Y.H. (1999). *Human Behavior In The Global Perspective* (2nd Ed.). Boston: Allyn & Bacon.
- Smara Dewi, C. (2017). Peran Taman Ismail Marzuki terhadap Perkembangan Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Kajian Peristiwa Pameran Seni Rupa Era 1970-an. *Jurnal Seni Nasional Cikini*, 2(2), 7-17. Retrieved from <https://jurnalcikini.ikj.ac.id/index.php/jurnalcikini/article/view/51>.
- Storey, John. (2007). *Inventing Popular Culture*. Australia: Blackwell Publishing.
- Strinati, Dominic. (2007). *Popular Culture*. Jakarta: Jejak.
- William, R. (1976). *Keyword: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana.
- Wirth, L. (2003) Urbanism as a Way of Life, in LeGates and Stout (2003) pp.98- 105 (first published in *American Journal of Sociology*, XLIV,1 (July 1938)).

## Film Dokumenter sebagai Aktualisasi Diri dari Kelompok Masyarakat Kampung Bojong Nangka – Bekasi

Arly Yanatri Zainsty  
arlyzainsty@ikj.ac.id  
Institut Kesenian Jakarta

**ABSTRAK:** Film dokumenter yang dibuat oleh subjek dalam film itu sendiri adalah topik yang di angkat dalam artikel. Fokus artikel membahas film dokumenter yang menggunakan metode aktualisasi diri sebagai landasan pembuatan film, yang mengangkat aspek penting mulai dari aspek historis hingga isu-isu sosial yang terjadi pada sebuah kampung bernama Kampung Bojong Nangka, Bekasi. Kampung tersebut merupakan lokasi tempat tinggal pembuat film itu sendiri. Lima pemuda Kampung Bojong Nangka yang dibekali teknik dasar pembuatan film dokumenter menggunakan tipe ekspositori dalam pendekatan aspek kreativitasnya. Para kreator mengacu pada teori aktualisasi diri sebagai karakteristik penciptaan isi dalam film dokumenter ini, yaitu dengan menggunakan faktor-faktor seperti spontanitas, kesederhanaan dan kealamian; faktor berpusat pada masalah; dan faktor kreativitas, sebagai pembentuk unsur naratif dari penceritaan film. Melalui metode subyek menggunakan kemampuan film dokumenter sebagai medium ekspresi aktualisasi diri, para pemangku kepentingan di wilayah tersebut akhirnya memberikan respons positif. Keberadaan warga lebih diperhatikan oleh semua pemangku kepentingan di Kampung Bojong Nangka sebagai solusi menjawab semua isu-isu yang diangkat film ini.

**Kata kunci:** Aktualisasi diri, Ekspositori, Film dokumenter, Kampung Bojong Nangka-Bekasi

**ABSTRACT:** A documentary film was made by the subject in the film itself. This article discusses a documentary that uses self-actualization methods as a basis for film making, elevating important aspects from historical aspect to social issues occurring in a village called called Kampong Bojong Nangka, Bekasi. Where the village is the residence of the filmmakers. Fifth youths from Kampong Bojong Nangka who were equipped with basic techniques for making documentary films used the expository type in their approach to their creative aspects. The creators using self-actualization theory as a characteristic of the content creation in this documentary film, with the factors of spontaneity, simplicity and naturalness; problem-centered factors; and the creativity factor, which forms the narrative construction element for film storytelling. By using the ability of documentary films as a medium of self-actualization expression, the stakeholders in in this village finally responded favorably. The existence of citizens is noticed more by all of the stakeholders in Kampong Bojong Nangka as a solution to all the issues that have been raised on the film.

**Keywords:** Documentary Film, Expository, Self-actualization, Kampong Bojong Nangka-Bekasi

### Pendahuluan

Istilah dokumenter—untuk menyebut film non-fiksi—pertama kali digunakan oleh John Grierson dalam tulisannya yang dimuat di harian *The New York Sun*, edisi 8 Februari 1926. Kala itu, ia mengkritik film *Moana: A Romance of the Golden Age* karya Robert Joseph Flaherty. Dalam tulisan itu, Grierson mendefinisikan film dokumenter sebagai laporan aktual yang kreatif—*creative treatment of actuality* (Gerzon, 2008: 11-12).

Menurut aktivis pembuat film dokumenter dari Komunitas Beta Film, Piet Manuputty yang dikutip dari Irawanto & Theresia (2019), menyatakan film dokumenter mampu

mengangkat realitas sosial atau isu-isu yang berkembang dalam masyarakat. Sementara itu, dalam pandangan Marvin (aktivis Paparisa Ambon Bergerak), film dokumenter memiliki kekuatan visual yang mengangkat kehidupan sehari-hari yang sederhana. Bagi Marvin, berbeda dengan film fiksi yang menghadirkan dunia alternatif, film dokumenter mengangkat dunia nyata.

Film dokumenter boleh jadi berangkat dari keprihatinan seseorang dalam menanggapi persoalan sosial. Sebagaimana penuturan Rifky Husain, “Bagi saya film dokumenter itu sebagai medium untuk menyampaikan keresahan. Jadi, selama ini mungkin sebagian orang

senang buat film dokumenter karena menjadi proyek kerja dia, bagi saya lebih kepada hal ini (isu sosial tertentu) penting untuk diceritakan" (Irawanto & Theresia, 2019).

Tingkah laku manusia biasanya berawal dari kesadaran. Kesadaran biasanya mempunyai tiga fungsi, yaitu fungsi afektif (perasaan), kognitif (pikiran), dan konatif (kemauan). Dalam praktiknya, ketiga fungsi ini mempergunakan tiga buah alat yaitu penalaran (rasio), penghayalan (imajinasi), dan perencanaan/pengendalian (Armahedi, 1983). Tiga hal penting di atas memberi peluang untuk diletakkan dalam dunia kesenian di masyarakat kita guna membangun karakter bangsa melalui individu-individu yang kreatif. Sudah seharusnya para seniman-seniman Indonesia mengabdikan pengetahuannya kepada masyarakat guna meningkatkan intergritas manusia baik secara individu, komunitas, dan bangsa. Untuk ini, film dokumenter sebagai salah satu cabang seni film dirasakan sudah lebih memasyarakat, hingga menyentuh masyarakat pada tingkatan bawah. Hadirnya televisi dengan pendekatan jurnalistik, membantu film dokumenter dapat diterima oleh masyarakat. Masyarakat dengan mudah memahami esensi dari gambar aktual dan faktual yang disajikan. Hingga dapat dikatakan film dokumenter sebagai salah satu cabang seni yang bisa diterima oleh segala lapisan masyarakat.

Berbeda dengan film fiksi, film dokumenter bersandar pada faktualitas dan memiliki klaim kebenaran atas realitas yang diungkapkannya (Aufderheide, 2007). Tidak sekadar merepresentasikan beragam masalah sosial, film dokumenter memiliki kekuatan untuk mengedukasi, membangkitkan kesadaran, dan membentuk sikap tertentu. Di samping itu, film dokumenter merupakan medium yang mampu memperluas imajinasi moral yakni kapasitas mengimajinasikan diri kita pada situasi orang lain kendati secara fisik atau lokasi barangkali saling berjauhan. Oleh karena itu, film dokumenter mampu menyedot perhatian penonton, mengundang pemaknaan yang berlapis, membangkitkan pengalaman yang unik, dan menerbitkan kesadaran baru. Pada gilirannya, kesadaran baru dan juga sikap itu akan mengilhami dan menjadi katalis (pendorong) bagi perubahan sosial.

Kini produksi film dokumenter telah berubah menjadi bentuk gerakan sosial yang paling semarak dan menjadi bagian dari gejala yang lebih luas dari gerakan sosial berbasis media massa (Stover III, 2013). Meskipun film dokumenter hanya menjadi salah satu bentuk dari ekspresi dari gerakan sosial, ia memiliki peran yang signifikan dan menjadi cara para aktivis menyampaikan pesan demi

terciptanya keadilan sosial (*social justice*) yang dibingkai melalui film dokumenter.

Masyarakat Kampung Bojong Nangka adalah suatu contoh menarik untuk diangkat ke dalam film dokumenter. Keadaan masyarakat di kampung ini merupakan sebuah potret kecil masyarakat Indonesia yang membutuhkan proses aktualisasi diri guna mempertahankan eksistensinya dari berbagai kepentingan yang ada.

Kampung Bojong Nangka merupakan sebuah kampung yang terbentuk berdasarkan sistem kekerabatan yang sangat kuat dari penduduk asli kampung tersebut. Kampung tersebut sudah berdiri sejak zaman kolonial Belanda. Letak kampung tersebut berada di wilayah kota Bekasi, tepatnya di Kecamatan Pondok Melati, Kelurahan Jatirahayu. Kampung Bojong Nangka juga berada di perbatasan dua kota, yaitu kota Bekasi dan DKI Jakarta. Akibatnya, Bojong Nangka mengalami banyak permasalahan dengan segala polemik yang ada. Kampung Bojong Nangka adalah salah satu dari sekian banyak kampung yang berbatasan langsung dengan ibukota Jakarta. Hingga akhirnya, kampung ini memiliki potensi sekaligus dilema masalah sosial yang beragam.

Keberadaan Kampung Bojong Nangka yang berada di perbatasan kota Jakarta dan Bekasi, menjadikan kampung ini menjadi sebuah tempat tinggal yang ideal bagi masyarakat pendatang, terutama yang bekerja di wilayah DKI Jakarta. Oleh karena itu, muncul masalah baru dalam segi kepadatan penduduk di wilayah Bekasi, khususnya di Kampung Bojong Nangka yang berbatasan langsung dengan ibukota negara ini yang notabene pusat pemerintahan dan perekonomian Negara. Kepadatan penduduk yang terjadi semakin dirasakan oleh masyarakat asli Kampung Bojong Nangka dan berdampak negatif. Salah satu dampaknya adalah tingginya volume sampah yang dihasilkan oleh masyarakat. Hal tersebut tidak diimbangi dengan sarana dan prasarana yang memadai dari pemerintah daerah kota Bekasi. Di kampung inipun tidak ada tempat pembuangan sampah yang memadai. Akibatnya, masyarakat menjadikan lokasi pekuburan massal sebagai tempat pembuangan akhir sampah warga. Hal itu juga menimbulkan konflik baru. Akibatnya saling tuding pun terjadi, penduduk asli Kampung Bojong Nangka merasa bahwa sebelum banyaknya pendatang, di Kampung Bojong Nangka tidak ada permasalahan sampah seperti sekarang.

Selain itu, Kampung Bojong Nangka terbagi ke dalam dua wilayah yang berbeda letaknya. Salah satu bagian kampung

terletak di wilayah Bekasi dan bagian kampung lainnya berada di wilayah DKI Jakarta. Oleh karena hal tersebut, terlihat jelas kesenjangan sosial yang terjadi pada dua wilayah di kampung ini. Di wilayah kampung yang berada di Bekasi keadaan masyarakatnya dari segi ekonominya menengah ke bawah, keadaan jalannya pun banyak yang rusak dan kurang memadai. Berbeda halnya dengan wilayah kampung yang berada di kota Jakarta, keadaan ekonomi masyarakatnya menengah ke atas, keadaan jalan, sarana, dan prasarana yang adapun lebih baik ketimbang kampung yang ada di wilayah Bekasi.

Melalui tulisan ini, penulis berharap hadirnya film dokumenter mampu menjadi sarana aktualisasi diri, khususnya bagi masyarakat Kampung Bojong Nangka. Sehingga, masyarakat dapat memberikan gambaran secara utuh dan nyata tentang masalah, polemik, dilema, yang ada. Melalui hal-hal yang terekam di dalam film dokumenter, hal tersebut diharapkan dapat menjadi pusat perhatian para pejabat atau instansi terkait dalam menjadikannya sebagai bahan pertimbangan dalam mengambil keputusan guna membangun kehidupan masyarakat Bojong Nangka yang lebih baik dari saat ini.

## Metode Penciptaan

Metode penciptaan dalam film dokumenter *Kampung Bojong Nangka* menggunakan tipe *expository documentary*, komentar *voice of god* dan perspektif puisi dihadirkan untuk memberikan informasi mengenai sejarah dan dunia film itu sendiri. Kadang-kadang hal ini dapat bersifat sangat romantis dan sangat menuntun (Nichols, 1991). Metode jenis ini mampu menghadirkan realitas dengan suguhan kreatif sehingga dapat menjelaskan (ekspositori) banyak hal yang luas dalam masyarakat Kampung Bojong Nangka.

Menurut Bill Nichols (2001) jenis film dokumenter *Expository* ini tergolong yang konvensional, sering digunakan dalam produksi dokumenter televisi. Film ini lebih menekankan pada narasi dan argumentasi logis. Narasi menjadi penting sebagai benang merah cerita, sementara narator adalah penutur tunggal—sering dijuluki sebagai *voice of God*. Contoh: *The Plow That Broke the Plains* (1936); *Trance and Dance in Bali* (1952); *Spanish Earth* (1937); *Les Maitres Fous* (1955); dokumenter produksi History Channel, Discovery Channel dan BBC; *Melawan Lupa* (Metro TV); *Indonesia Mengingat* (TV One); dan *Bab yang Hilang, Jalan Pedang* (Kompas TV).

Masyarakat saat ini sudah dapat dengan mudah mengerti tentang sebuah film dokumenter oleh karena seringnya masyarakat melihatnya di televisi yang disajikan menggunakan pendekatan jurnalistik. Selain itu, kurangnya media penyampaian pesan kepada instansi pemerintahan yang dapat diakses masyarakat awam menjadi salah satu pertimbangan bahwa film dokumenter adalah tepat untuk dijadikan media penyampaian pesan atau media sebagai protes sosial dari masyarakat kepada pemerintah, agar kesejahteraan masyarakat dapat lebih diperhatikan oleh pemerintah.

*Participatory Action Research* (PAR) merupakan penelitian yang melibatkan secara aktif semua pihak-pihak yang relevan (*stakeholders*) dalam mengkaji tindakan yang sedang berlangsung (dimana pengalaman mereka sendiri sebagai persoalan) dalam rangka melakukan perubahan dan perbaikan ke arah yang lebih baik. Untuk itu, mereka harus melakukan refleksi kritis terhadap konteks sejarah, politik, budaya, ekonomi, geografis, dan konteks lain-lain terkait. Yang mendasari dilakukannya PAR adalah kebutuhan kita untuk mendapatkan perubahan yang diinginkan (Afandi, 2013:41-42). Informan dalam penciptaan film dokumenter ini merupakan para tokoh *stakeholder* Kampung Bojong Nangka, seperti sejarawan, tokoh masyarakat, pelaku bisnis, antropolog, pemerintah, dan pelaku bisnis.

## Hasil Penciptaan dan Pembahasan

### Film sebagai Ekspresi Seni

Film merupakan ekspresi dan pernyataan sikap, McQuaill menjelaskan bahwa film sebagai sebuah medium mempunyai kemampuan untuk menjangkau sekian banyak orang dalam waktu yang cepat dan kemampuannya memanipulasi kenyataan yang tampak dalam pesan fotografi tanpa kehilangan kredibilitas merupakan salah satu kekuatan terbesarnya (McQuaill, 1991:14).

### Film Dokumenter

Menurut Gerzon R. Ayawaila (2008) dengan perkembangan gaya dokumenter saat ini, definisi film dokumenter dan fiksi menjadi begitu tipis. Akan tetapi, keduanya dapat dibedakan berdasarkan empat kriteria. Pertama, setiap adegan dalam film dokumenter merupakan rekaman kejadian sebenarnya, tanpa interpretasi imajinatif seperti halnya dalam film fiksi. Bila pada film fiksi, latar belakang (*setting*) adegan dirancang, pada dokumenter latar belakang harus spontan otentik dengan situasi dan kondisi aslinya. Kedua, yang dituturkan dalam film dokumenter

berdasarkan peristiwa nyata (realita), sedangkan pada film fiksi isi cerita berdasarkan karangan imajinatif. Bila film dokumenter dibuat berdasarkan interpretasi kreatif, maka film fiksi berdasarkan interpretasi imajinatif. Ketiga, sebagai sebuah film non-fiksi, sutradara melakukan observasi pada suatu peristiwa nyata, lalu melakukan perekaman gambar sesuai dengan kondisi apa adanya. Keempat, struktur cerita pada film fiksi mengacu pada alur cerita atau plot, sementara dalam film dokumenter konsentrasinya lebih pada isi dan pemaparan (Gerzon R. Ayawaila, 2008: 23-24).

Film dokumenter dibuat untuk beragam tujuan, salah satunya adalah mengubah pandangan masyarakat terhadap sebuah topik, orang, atau lingkungan tertentu. Rabiger dalam bukunya yang berjudul *Directing The Documentary*, menuliskan "...documentary's spirit-the notion that documentaries the mysteries of actual people in actual situation" (Rabiger, 2004:3). Proses penggalan akan peristiwa yang terjadi pada satu situasi sebagai sebuah misteri penuh dengan makna. Beragam perspektif yang digunakan untuk melihat akan menghasilkan beragam sudut pandang sebuah peristiwa. Salah satu peristiwa yang menarik untuk dilihat di antaranya adalah fenomena sehari-hari, yang terkadang fenomena keseharian yang terekam dianggap sebagai sesuatu yang wajar dan bebas nilai.

## Teori Kebutuhan Abraham Maslow

Abraham Maslow mengungkapkan teori kebutuhan yang menyebutkan bahwa tingkah laku individu berguna untuk memenuhi kebutuhannya. Adapun teori ini mempunyai empat prinsip landasan, yakni (Slamet, 2010):

- Manusia adalah binatang yang berkeinginan,
- Kebutuhan manusia tampak terorganisir dalam kebutuhan yang bertingkat-tingkat,
- Bila salah satu kebutuhan terpenuhi, kebutuhan lain akan muncul,
- Kebutuhan yang telah terpenuhi tidak mempunyai pengaruh, dan kebutuhan lain yang lebih tinggi menjadi dominan.

Dalam kebutuhan manusia, Abraham Maslow membagi menjadi lima macam kebutuhan manusia, yaitu (Santoso, 2010):

- a. *Physical Needs* (Kebutuhan-kebutuhan fisik). Kebutuhan fisik merupakan kebutuhan yang berhubungan dengan kondisi tubuh seperti pangan, sandang, dan papan.

- b. *Safety Needs* (Kebutuhan-kebutuhan rasa aman). Kebutuhan ini lebih bersifat psikologi individu dalam kehidupan sehari-hari. Misal: perlakuan adil, pengakuan hak dan kewajiban, jaminan keamanan.
- c. *Social Needs* (Kebutuhan-kebutuhan sosial). Kebutuhan ini juga cenderung bersifat psikologis dan sering kali berkaitan dengan kebutuhan lainnya. Misal: diakui sebagai anggota, diajak berpartisipasi, berkunjung ke tetangganya.
- d. *Esteem Needs* (Kebutuhan-kebutuhan penghargaan). Kebutuhan ini menyangkut prestasi dan prestise individu setelah melakukan kegiatan. Misal: dihargai, dipuji, dipercaya.
- e. *Self Actualization* (kebutuhan aktualisasi diri). Kebutuhan ini merupakan kebutuhan tertinggi dari individu dan kebutuhan ini sekaligus paling sulit dilaksanakan. Misalnya: mengakui pendapat orang lain, mengakui kebenaran orang lain, mengakui kesalahan orang lain, dapat menyesuaikan diri dengan situasi.

Salah satu hal yang paling menarik perhatian Maslow ketika meneliti monyet di awal kariernya adalah adanya kebutuhan tertentu yang harus didahulukan daripada kebutuhan lainnya. Misalnya, kalau anda merasa lapar atau haus, maka anda akan mengatasi rasa haus terlebih dahulu, karena anda mungkin saja bisa tidak makan selama seminggu, tapi jangan coba-coba tidak minum selama dua hari. Ternyata haus lebih kuat dibandingkan lapar. Hasrat seksual justru merupakan keinginan paling lemah. Anda tidak akan mati karena tidak "mengendorkan tegangan yang sedang tinggi" (Muzir, 2007).

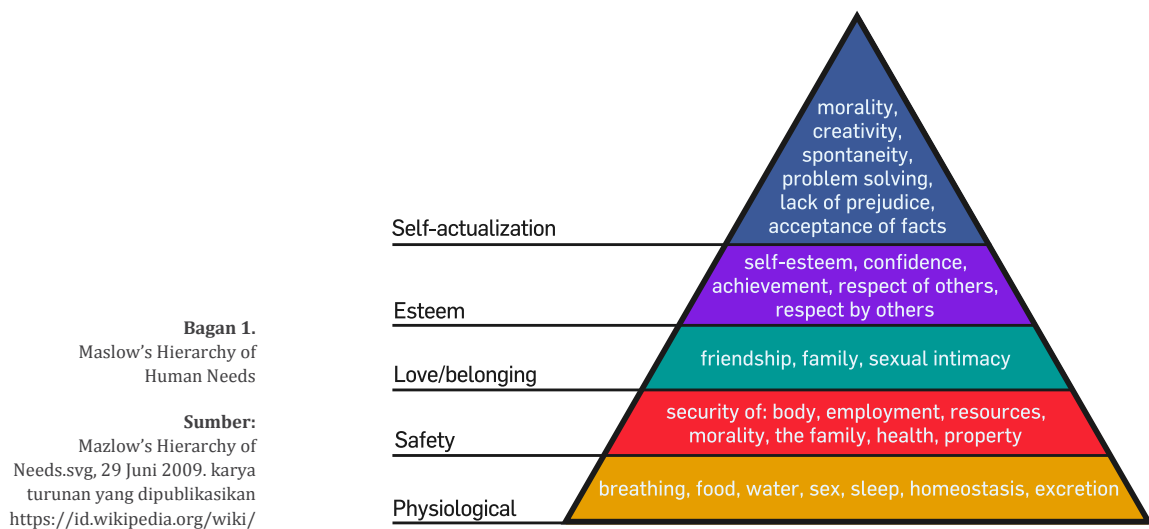
Maslow mengembangkan gagasan ini lebih lanjut dan dikenal dengan sebutan "Hierarki Kebutuhan". Di atas perincian kebutuhan akan udara, air, makanan, dan seks, dia menempatkan lima lapisan kebutuhan yang lebih luas yaitu, kebutuhan fisiologis, kebutuhan rasa aman, kebutuhan cinta dan rindu, kebutuhan harga diri dan kebutuhan akan aktualisasi diri. Adapun gambar dan rincian kebutuhan-kebutuhan tersebut sebagai berikut:

### Karakteristik Aktualisasi Diri

Maslow dalam Handriatno (2010: 336) berasumsi bahwa kebutuhan akan aktualisasi diri mencakup pemenuhan diri, sadar akan potensi diri, dan keinginan untuk menjadi sekreatif mungkin. Orang yang mengaktualisasikan diri bisa mempertahankan harga diri, mereka tidak bergantung pada kebutuhan cinta maupun penghargaan.

Maslow dalam Hadrianto (2010:345) membagi karakteristik orang-orang yang mengaktualisasi diri menjadi lima belas, yaitu sebagai berikut:





- Persepsi yang lebih efisien akan kenyataan  
Orang yang mengaktualisasi diri mampu melihat kepalsuan pada orang lain maupun pada dalam sebuah karya. Orang yang mengaktualisasi diri juga tidak begitu takut dan nyaman dengan sesuatu yang tidak diketahuinya.
- Penerimaan akan diri, orang lain, dan hal-hal alamiah  
Orang yang mengaktualisasi diri menerima diri mereka apa adanya, tidak mengkritik kekurangannya sendiri. mereka juga menerima kekurangan orang lain dan juga merasa tidak terancam dengan kelebihan orang.
- Spontanitas, kesederhanaan dan kealamian  
Orang-orang yang mengaktualisasi diri menjalani hidupnya dengan kesederhanaan, mereka tidak ingin memperlihatkan penampilan yang sempurna untuk diperlihatkan kepada dunia. Orang yang mengaktualisasi diri tidak malu untuk mengekspresikan kekaguman, kegembiraan, kemarahan dan emosi lainnya.
- Berpusat pada masalah  
Orang yang mengaktualisasi diri tidak hanya memperdulikan masalahnya sendiri tetapi juga mereka peduli dengan masalah yang ada di dunia sejak lama. Kepedulian dan ketertarikan orang yang mengaktualisasi diri berkemungkinan untuk mengembangkan sebuah misi dalam hidupnya.
- Kebutuhan akan privasi  
Orang yang mengaktualisasi diri memperdulikan kesejahteraan orang lain, sehingga mereka tidak mempunyai waktu untuk terlibat masalah yang tidak penting. Mereka sering memisahkan diri untuk menjadi diri sendiri tanpa merasa kesepian. Mereka mendapatkan kesenangannya melalui keseindirian dan privasi.
- Kemandirian  
Orang yang mengaktualisasi diri merupakan orang yang mandiri tanpa bergantung kepada orang lain. Mereka memiliki kepercayaan diri yang memungkinkan untuknya mandiri, mereka tidak takut dikritik dan tidak mengharapkan pujian.
- Penghargaan yang selalu baru  
Orang yang mengaktualisasi diri selalu menghargai berkah yang ia dapatkan seperti kesehatan fisik yang bagus, teman-teman yang mereka cintai. Mereka tidak menghabiskan waktunya untuk mengeluh.
- Pengalaman puncak  
Pengalaman puncak adalah adalah saat diri seseorang mengalami kebahagiaan yang mendalam dan kegembiraan. Maslow dalam Hadriatno (2010: 348) menyatakan bahwa sebagian besar orang mengalami pengalaman puncak.
- Gemeinschaftgefühl  
Gemeinschaftgefühl adalah perasaan satu dengan semua orang, maksudnya adalah orang yang mengaktualisasi diri menyayangi orang lain, mereka tulus ingin membantu orang lain baik teman maupun orang asing. Orang yang mengaktualisasi diri dapat marah, dan tidak suka dengan orang lain.
- Hubungan interpersonal yang kuat  
Orang yang mengaktualisasi diri memiliki hubungan interpersonal yang memiliki hubungan yang



kiri kanan:

Agus Sanjaya, Rodianto, Fajar Gyfari, Eko Prianto, Egi Setiabudi

**Gambar 1.**

Pembuat Film Dokumenter  
Kampung Bojong Nangka

**Sumber:**

Dokumentasi pribadi penulis

mendalam dan kuat. Mereka berkeinginan untuk berteman dengan semua orang tapi mereka cenderung memilih orang-orang yang sehat dalam pertemanan sehingga bisa memiliki hubungan yang kuat.

11. Struktur karakter demokratis  
Orang yang mengaktualisasi diri cenderung ramah kepada semua orang tanpa memandang kelas sosial, warna kulit, usia maupun jenis kelamin. Mereka berkeinginan untuk belajar dari semua orang.
12. Diskriminasi antara cara dan tujuan  
Orang yang mengaktualisasi diri lebih melihat tujuan daripada cara dan dapat membedakan antara keduanya. Mereka menikmati sesuatu karena hal itu sendiri dan bukan karena tujuan yang ingin dicapai.
13. Rasa jenaka/humor yang filosofis  
Orang yang mengaktualisasi diri mempunyai humor yang filosofis, maksudnya humor yang tidak menyerang, atau merendahkan pihak lain. Biasanya humor mereka bersifat spontan berdasarkan situasi yang ada.
14. Kreativitas  
Orang yang mengaktualisasi diri cenderung kreatif dalam bidangnya masing-masing. Mereka tertarik dengan keindahan dan kejujuran.
15. Tidak mengikuti Enkulturasi yang diharuskan oleh kultur  
Orang yang mengaktualisasi diri tidak terpengaruh dengan kultur. Mereka biasanya memisahkan diri dari lingkungannya dan dapat melebihi kultur tersebut. Mereka berdiri sendiri tanpa mematuhi peraturan yang dibuat orang lain.

### Film Dokumenter sebagai Aktualisasi Diri dari Kelompok Masyarakat Kampung Bojong Nangka

Untuk menggambarkan aspek antropologi dan sosiologi keadaan suatu masyarakat diperlukan film dokumenter sebagai medium yang efektif. Dewasa ini perkembangan media audio visual lebih dekat dengan masyarakat dibantu dengan hadirnya media televisi berbasis jurnalistik dengan pengemasan dokumenter serta hadirnya internet menyentuh informasi tanpa batas dalam mengakses sebuah berita. Dokumenter adalah bentuk film yang paling tepat dalam mengekspresikan aktualisasi sebuah masyarakat Kampung Bojong Nangka karena sifatnya yang aktual dan faktual dengan perlakuan kreatif.

Dalam film dokumenter Kelompok Masyarakat Kampung Bojong Nangka ada beberapa karakteristik aktualisasi diri seperti yang disebutkan Maslow dalam Hadrianto (2010) yaitu:

- Spontanitas, kesederhanaan, dan kealamian  
Film dokumenter dapat menjadi cara ungkap (ekspresi) sang pembuat film dalam merespons kondisi lingkungannya. Seperti dinyatakan oleh Rahimullah Yusarfi:

*Documentaries initiated by people who take up a camera to film their own lives or by people and filmmaker coming together to tell common stories must be appreciated as at last potentially radical, and these documentaries must be instated in the archive of documentary history. Many documentary film and videos spring from deep convictions held jointly by filmmakers and by subjects as filmmakers (dikutip oleh Imran, 2016: 24).*



**Gambar 2.**

Gambar sampah di Kampung Bojong Nangka

**Sumber:**

Dokumentasi pribadi penulis

Di samping itu, film dokumenter juga dapat menjadi cara menuntut adanya tanggung jawab pemegang otoritas (penguasa). Inilah yang disebut oleh Rahat Imran (2016) sebagai "*cinema of accountability*"

Beberapa pemuda yang bertempat tinggal di Kampung Bojong Nangka yaitu Eko Prianto, Rodianto, Fajar Gyfari, Agus Sanjaya, dan Egi Setiabudi, dengan latar belakang ekonomi yang pas-pasan. Mereka merupakan anak-anak putus sekolah yang mendapat pengajaran audiovisual. Ilmu yang mereka dapat saat itu mereka pergunakan untuk mengangkat eksistensi mereka di masyarakat dengan membuat film dokumenter tentang kampung tempat tinggal mereka yang mereka cintai, mengingat begitu banyak permasalahan yang mereka rasakan. Mereka bekerja pada bidang pekerjaan yang berbeda-beda di saat tidak ada kegiatan mendokumentasikan acara masyarakat.

Para pembuat film dokumenter *Kampung Bojong Nangka* ini dapat dikatakan sebagai orang-orang yang memiliki karakteristik mengaktualisasikan dirinya melalui film dokumenter. Hal ini karena mereka tidak malu dalam mengeskpresikan kegelisahan yang mereka lihat dan alami saat hidup dan tumbuh di tempat itu. Mereka berusaha memperlihatkan kondisi lingkungan Kampung Bojong Nangka tempat mereka hidup sebagaimana adanya agar mendapat perhatian dari pemerintah.

- Berpusat pada masalah  
Salah satu karakteristik dari orang yang mengaktualisasikan diri yaitu tidak hanya memperdulikan dirinya sendiri tetapi juga memperdulikan masalah orang lain. Pembuat film dokumenter ini sangat memperdulikan masalah orang lain terutama masalah yang menimpa masyarakat Kampung Bojong Nangka seperti sampah merupakan permasalahan yang cukup serius di lingkungan kampung ini. Terkadang munculnya asap pembakaran sampah di malam hari membuat pernapasan dan penglihatan masyarakat sekitar terganggu. Selain itu, adanya kemungkinan besar munculnya berbagai macam penyakit akibat sampah di kawasan ini. Tidak adanya tempat pengolahan sampah yang memadai membuat sampah dibuang ke pinggir sungai dan dekat lokasi pekuburan warga sekitar. Padahal, di tempat yang sama terdapat anak-anak yang bermain setiap harinya. Hal ini tentu sangat ironis mengingat adanya salah seorang anggota parlemen atau wakil rakyat yang tinggal di lingkungan kampung ini. Namun, sepertinya hal itu sama sekali tidak membuatnya terpengaruh atau tergerak untuk lebih memperhatikan permasalahan-permasalahan yang terjadi di kampung tersebut.

Para pembuat film dokumenter ini juga peduli dengan lingkungannya karena di wilayah Kampung



**Gambar 3.**  
Pabrik di wilayah Kampung  
Bojong Nangka

**Sumber:**  
Dokumentasi pribadi penulis

Bojong Nangka banyak terdapat pabrik-pabrik yang berada di bawah naungan induk koperasi angkatan udara (INKOPAU). Namun, sangat disayangkan hal ini tidak tertata dengan baik. Timbul permasalahan sosial di dalamnya, di antaranya ialah pembuangan limbah hasil produksi serta dampak negatif yang ditimbulkan dari produksi beberapa pabrik tersebut. Selain itu, penghasilan yang didapat oleh pekerja di pabrik tersebut pun sangat tidak layak. Beberapa pabrik yang membuang limbah hasil produksinya ke sungai di kampung ini. Ada pula yang membakar sisa hasil produksinya secara terbuka dan beberapa pabrik mebel yang melakukan pengecatan dengan prosedur yang kurang ramah lingkungan. Hal ini berdampak pada kualitas udara dan lingkungan yang semakin tercemar. Selain itu, dari segi kesejahteraan masyarakat yang menjadi buruh pabrik di lingkungan Kampung Bojong Nangka sangat minim. Pendapatan yang diterima oleh para pekerja pabrik tersebut tidak layak. Mereka hanya menerima gaji harian sebesar Rp 15.000,- sampai dengan Rp 20.000,- untuk 8 jam kerja.

Para pembuat film dokumenter ini juga peduli dengan guru mereka yaitu Ustad Drs. Mukhlis yang merupakan salah seorang warga di lingkungan Kampung Bojong Nangka. Beliau tercatat sebagai salah seorang staf pengajar di salah satu Madrasah Ibtidaiyah di tempat beliau tinggal. Dapat dikatakan

beliau merupakan orang yang sangat luar biasa dalam menjalani hidupnya. Di pagi hari ia mengajarkan ilmu kepada murid-muridnya, lalu di siang hingga sore hari ia pergi dengan gerobak kesayangannya untuk mengais sisa-sisa sampah yang bisa dijual untuk menyambung hidupnya. Banyak orang mungkin terganggu dengan permasalahan sampah yang ada di kampung ini. Namun, tidak dipungkiri beberapa orang juga menggantungkan penghidupan pada sampah. Pak Mukhlis memanfaatkan sampah tersebut untuk mencari suap-suap nasi bagi keluarganya dengan menjual sampah-sampah yang bisa dijual. Keadaan semacam ini tentu sangat ironis dan dilematis, terutama bagi warga di Kampung Bojong Nangka.

- **Kreatifitas**  
Film dokumenter membuka ruang diskusi (dialog) atau menciptakan wacana karena film dokumenter mampu menghadirkan kembali realitas atau persoalan sosial dan politik dalam bentuk audio-visual yang memudahkan proses pemahaman atas persoalan yang kompleks. Apalagi film dokumenter panjang yang lebih mampu menunjukkan dimensi persoalan yang lebih lengkap, sehingga dapat menjadi basis bagi perbincangan atau eksplorasi untuk menemukan solusi dari persoalan yang diangkat (Irawanto, 2019).

Pada film dokumenter Kampung Bojong Nangka ini beberapa pemuda menyampaikan aspirasinya dengan





**Gambar 4.**  
Guru mengaji pembuat film dokumenter

**Sumber:**  
Dokumentasi pribadi penulis

membuat film dokumenter agar masyarakat luas mengetahui keadaan lingkungan yang sebenarnya di Kampung Bojong Nangka, sehingga pemerintah dapat lebih memperhatikan lagi kesejahteraan masyarakat yang ada di sana.

## Simpulan

Film dokumenter menjadi salah satu cabang seni yang bisa digunakan dalam masyarakat melalui proses aktualisasi diri. Hal ini karena film dokumenter merupakan media ekspresi yang dianggap paling efektif digunakan untuk menyampaikan pesan-pesan masyarakat untuk menggambarkan keadaannya. Selain itu, film dokumenter saat ini sudah semakin membumi. Hal ini dapat terlihat dari semakin seringnya media televisi menyajikan film-film dokumenter kepada masyarakat melalui pendekatan jurnalistik. Sehingga masyarakat dapat dengan mudah mengerti atau mengambil gambaran dari sebuah film dokumenter.

Film dokumenter mampu menyentuh dimensi afeksi (emosi) penontonnya sehingga membuka ruang bagi permenungan serta membangkitkan empati pada kelompok masyarakat dari berbagai lapisan sosial, salah satunya masyarakat ekonomi menengah ke bawah. Di titik ini film dokumenter mengaktifkan sensibilitas penontonnya pada hal-hal yang tidak tampak dan tidak terdengar. Ada tanggung jawab moral yang muncul pada penonton ketika menyaksikan individu yang diperlakukan tidak setara.

Berdasarkan teori Maslow, dikatakan bahwa kebutuhan untuk makan berada dalam piramida paling bawah yang menjadi kebutuhan dasar manusia, sedangkan aktualisasi berada pada piramida yang paling atas. Hal

tersebut dapat diartikan bahwa sebuah masyarakat dapat mengaktualisasikan dirinya setelah kebutuhannya terpenuhi. Sebagaimana yang telah dipaparkan, melalui film dokumenter, para pelaku/kreator sedang mencoba memenuhi kebutuhan dasar manusia yang dimulai dengan mengaktualisasikan dirinya terlebih dahulu. Sebuah perjuangan eksistensi dengan harapan dapat memenuhi kebutuhan dasar manusia. Sesuai karakteristik orang yang dapat mengaktualisasikan diri yang dibedakan oleh Maslow, para pembuat film dokumenter ini memiliki karakter yaitu spontanitas, kesederhanaan, dan kealamian; berpusat pada masalah; dan kreativitas.

Dimulai dengan pembekalan keterampilan audiovisual yang diberikan kepada sekelompok pemuda di Kampung Bojong Nangka, dengan latar belakang ekonomi sangat terbatas, hingga mereka melakukan proses pembuatan film, melakukan wawancara-wawancara terhadap pemerintah daerah dan instansi yang terkait dalam proses pembuatan film, mereka mencoba menyampaikan aspirasi untuk membuat sebuah balai latihan keterampilan di bidang audiovisual dengan sasaran pembelajaran bagi anak-anak putus sekolah, anak yatim dan yang berlatar belakang ekonomi tidak mampu di lingkungan Kampung Bojong Nangka khususnya dan wilayah Pondok Gede atau Pondok Melati pada umumnya, hingga aspirasi mereka melalui film mendapat tanggapan dari pemerintah berwenang. Dengan demikian, melalui proses aktualisasi diri yang disampaikan dalam film dokumenter tersebut telah membuahkan hasil dan menjadi bukti akan eksistensi dan usaha mereka. Mereka kini telah mampu memenuhi kebutuhan dasar mereka sebagai seorang manusia yang butuh makan, minum, dan lain-lain. Mereka pun saat ini sudah semakin dikenal setelah proses pembuatan film dokumenter ini, khususnya di lingkungan pemerintah daerah dalam hal ini Kelurahan Jatirahayu



serta Kecamatan Pondok Melati. Sehingga memudahkan mereka setiap kali mengajukan proposal kegiatan yang mereka lakukan di lingkungan tempat tinggal mereka. Hal ini telah membuktikan bagaimana film dokumenter sebagai media aktualisasi diri ini "bekerja".

## Daftar Pustaka

- A.H Maslow. (1943). "A Theory of Human Motivation", Psychological Review.
- Agus Afandi, dkk. (2013). *Modul Participatory Action Reseach (PAR)*. Surabaya: IAIN Sunan Ampel - Lembaga Pengabdian Masyarakat (LPM).
- Armahedi Mahzar. (1983). *Integralisme*. Pustaka, Bandung: Pustaka.
- Aufderheide, Patricia. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Gerzon R. Ayawaila. (2008). *Dokumenter: dari Ide sampai Produksi*. Jakarta: FFTV-IKJ Press,
- Imran, Rahat. (2016). *Activist Documentary Film in Pakistan: The Emergence of a Cinema of Accountability*. London dan New York: Routledge.
- Jess Feist dan Gregory terj. Handriatno. (2010). *Teori Kepribadian*. Jakarta: Salemba Humanika.
- McQuails, Denis. (1991). *Teori Komunikasi Massa*. Jakarta: Erlangga.
- Muzir, George Boeree terj. Inyik Ridwan. (2007). *Personality Theories, Melacak Kepribadian Anda Bersama Psikolog Dunia*. Jogjakarta: Prismsophie.
- Nichols, Bill. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rabiger, Michael. (2004). *Directing the Documentary*. Fourth Edition. USA: Focal Press.
- Santoso, Slamet. (2010). *Teori-Teori Psikologi Sosial*. Bandung: Refika Aditama.
- Ulandari, Weni. (2009). "Hubungan Pola Asuh Orangtua Dengan Aktualisasi Diri Anak Usia Sekolah Di Kelas 7 Smpn 29 Semarang". Semarang : Universitas Muhammadiyah.
- Zainsty, Arly (Produser & Sutradara), dkk. (2011). *Kampung Bojong Nangka-Film Dokumenter*. Jakarta: Rebona.  
<https://www.youtube.com/watch?v=u-JDZlighKU>.

## Resiliensi Tari dalam Berbagai Kebudayaan

**Julianti Parani**

juliantiparani@ymail.com  
Institut Kesenian Jakarta

**ABSTRAK:** Pandemi Covid-19 dengan vaksin dan segala protokolnya membawa kepentingan resiliensi atau ketahanan dalam kehidupan manusia. Padahal ketahanan itu sesuatu yang biasa, diperlukan dalam menghadapi berbagai gejala kehidupan agar berfungsi kembali. Di dalam pemulihan kehidupan masyarakat, sektor ekonomi paling berkepentingan bagi negara dan pemerintahannya, tetapi yang tidak kalah penting ialah bidang sosial-budayanya. Di forum internasional, UNESCO meluncurkan *global movement-ResiliArt-through virtual discussions*. Bagi seniman sudah tentu pemulihan berkeseniannya tidak terbatas pada format virtual saja, melainkan pemulihan kehidupan tari itu sendiri.

**Kata kunci:** pandemi Covid-19, resiliensi, tari

**ABSTRACT:** *The Covid-19 Pandemic with vaccines and all its protocols, brings a resilience for survival of human life. Whereas, survivalism is normal and is needed to face the many aspects and challenges in life to refuction. In the recovery of society, the economic sector is the most concern for the state and the government, but the social-cultural sector is not less important. In international forums such as UNESCO a global movement-ResiliArt-through virtual discussions has been launched. For artists of course the recovery is connected to the artistic activities, and not limited to virtual format per-se but the recovery of dance life itself.*

**Keywords:** *Dance, Pandemic Covid-19, Resilience*

### Pendahuluan

Resiliensi adalah kemampuan manusia untuk beradaptasi dan tetap teguh dalam situasi sulit, yang sebagai pengetahuan memang banyak terkait dengan psikologi. Namun proses pemulihan dalam jangkauan yang lebih luas meliputi pula kepentingan antropologi budaya serta sejarah, termasuk dalam memahami kekuatan tari menghadapi situasi sulit, menjamin kelanjutan eksistensi berekspresi.

Ekspresi manusia yang paling dini adalah gerak yang sudah muncul sebagai embrio ketika masih dalam rahim ibu. Dalam perkembangan kehidupan manusia, bahkan sejak awal peradaban dunia, seni dengan menggunakan tubuh bergerak sudah dilaksanakan terlebih dahulu sebelum menggunakan suara, tangan, indera dll.

Kesenian tubuh bergerak atau menari, bukan terbatas pada fisik, tetapi memiliki kekuatan spiritual di samping makna fungsional. Dengan demikian, kedua makna utama dari tari adalah ritual dan sosial. Ritual bersifat seremonial dan terstruktur, sedangkan sosial bersifat

bebas tanpa struktur, sifatnya fungsional berbagai kebutuhan manusiawi dan bisa sekadar hiburan hingga menjadi artistik sebagai seni pertunjukan.

### Pembahasan

Ted Shawn (*Dance we must, 1946*, dalam R.Kraus *History of the dance in art and education, 1991-20*), penari-koreografer (bersama isterinya Ruth St Denis mendirikan sekolah tari Denishawn tempat tokoh tari dari Amerika Serikat Martha Graham belajar menari), perintis modernisasi tari menjelaskan bahwa—gerak badan adalah tanda kehidupan, bermula dalam rahim... selama ada kehidupan ada gerak ... bergerak menyatakan dasar kebutuhan manusiawi. Kemudian analisa fenomologi dari tari menyatakan pengalaman manusia menari merupakan tanda kekuatan dalam waktu dan ruang—*forcetimespace*, (Maxine Sheets-Jonhston *The dance experience, 1970*, dalam R. Kraus, *ibid*, 16)

Dengan demikian, memahami secara lebih luas tentang tari dan makna ketahanannya dengan meninjau pasang-

surut perkembangannya dalam berbagai kebudayaan dari zaman ke zaman. Bahwa perjuangan ekonomi yang dilaksanakan perlu ditunjang oleh perkembangan tari dengan ekosistemnya, yang paling baik dipahami melalui perkembangan sejarahnya, juga untuk menjabarkan analisis tari kontemporer sebagai ekspresi budaya yang tidak bisa terlepas dari peranan dalam pendidikan modern pada masa kini (R Kraus, *ibid.* 25)

Zaman dulu pada masa peradaban dini, tari ritual memiliki kekuatan komunikasi religius kepada yang Mahakuasa. Dalam meningkatnya peradaban, tari ritual yang memiliki struktur itu kemudian berubah fungsi menjadi sekuler, bermakna bagi kekuasaan duniawi seperti pada pemuka masyarakat, penguasa, raja-raja, dan pemerintahan negara.

Pada komunitas tradisional di Indonesia masih terdapat tari-tarian yang—dulunya difungsikan sebagai media komunikasi kepada Yang Maha Kuasa, misalnya di Sulawesi Selatan, pemangku adat tradisional/para *bissu*—sesuai ajaran orang Bugis-Makassar dalam La Galigo—menari untuk berkomunikasi spiritual melalui tari, yang kemudian mengalami perubahan dalam perkembangan kebudayaan dimana komunikasi spiritual menjadi komunikasi hierarkial untuk kepentingan raja-raja. Dalam budaya peradaban dini lainnya di Indonesia, komunikasi ritual sejenis ini diarahkan kepada yang fungsional seperti penyembuhan dari sakit manusiawi dilakukan, misalnya terdapat di komunitas orang rimba Kubu—Jambi yang melakukan tari-menari, dan demikian pula di antara orang Dayak—Kalimantan, dan sebagainya. Demikian pula ada tarian yang difungsikan untuk menghormati kekuatan alam dan binatang seperti di Papua. Kegiatan menari pada peradaban berikutnya terdapat pada relief Candi Hindu-Budha Indonesia dari abad ke-8 sampai abad ke-15, seperti di Borobudur, Lara Jonggrang, dan Candi Sewu, membuktikan bahwa tari bermakna yang memiliki kekuatan dalam kehidupan manusia pada masa itu.

Di Amerika, di antara komunitas budaya pribumi orang Indian, begitu pula di Afrika dan Asia terdapat tarian maupun peninggalan yang serupa. Di Eropa pada zaman peradaban Yunani Kuno diketahui terdapat upacara ritual memuja Dewa Dionisius pelindung kesuburan dan kegiatan panen anggur dilakukan dengan tarian, yang juga mengawali seni pertunjukan teatrikal pada umumnya, sedangkan pada zaman Romawi, keberadaan tari yang bermakna ritual berangsur berkurang. Perubahan kemudian terjadi pada tari menari pada abad pertengahan di Eropa, dalam tulisan kuno, ditemukan

praktik *danseomania* atau tari maniak dsb. Tari tersebut berupa semacam praktik klenik hitam yang menjadi kekuatan bernuansa jahat, sehingga banyak jenis tarian demikian dilarang oleh Gereja dan upacara ritual yang lebih berkembang adalah nyanyian dan musik. Namun berbagai praktik tari-menari bersifat hiburan sekuler tetap dapat bertahan di masyarakat. Yang menarik bahwa kemudian pada zaman Renaissance abad pertengahan Eropa itu, terdapat kebangkitan budaya, dan berkembang sejenis tarian yang bisa menjaral mendunia kemudian di abad-abad berikutnya menjadi tari artistik teatrikal yang diagungkan.

Tari *ballet* bermula ketika seorang ratu Perancis berasal dari Italia, Catherine de Medici permaisuri Raja Henry II pada abad ke-16, memopulerkan ciptaannya *Ballet Comique de la Reine*, yang pada dasarnya diturunkan dari *Commedia dell'Arte*, populer di Italia negeri kelahirannya. Ballet kemudian dikembangkan—cenderung secara akademik—di istana kerajaan Perancis. Ketika Revolusi Perancis melawan feodalisme berkecamuk beberapa abad kemudian, ballet tidak ikut lenyap tapi melalui berbagai transformasi bisa bertahan sebagai kesenian yang tetap agung dan klasik, dapat mengalir ke berbagai pusat peradaban lainnya, seperti Rusia, Denmark, Inggris, juga ke Amerika Serikat, dan ke seluruh dunia. Dalam perkembangan mendunia, ballet bisa terlepas dari nuansa budaya feodalisme kerajaan, seperti di Rusia pada sekolah teater Mariinsky-Leningrad dimana ballet bertahan setelah revolusi Bolsyewik, dan menjadi kekuatan berepresi dimana kurikulum dengan metode teknik ballet ciptaan Agrippina Vaganova berdasarkan teknik dari luar Rusia yaitu dari Perancis dan dari Italia. Ballet sebagai ekspresi kesenian bisa melewati berbagai perkembangan budaya politik baik yang demokratis maupun komunistik, dan tetap diagungkan sebagai ikon peradaban dalam kesenian berbagai negara dan bangsa.

Di Amerika Serikat perkembangan sebagai tari klasik tetap bisa berlangsung namun telah memberi motivasi untuk suatu jenis baru yang sebetulnya tumbuh sebagai pemberontakan estetika terhadap kekakuan klasik dari ballet, *modern dance*, berawal dari Isadora Duncan, Ruth St Denis, Martha Graham dan sebagainya. Ada gejala menarik di Amerika Serikat ini, tari-tarian yang pada masa abad Pertengahan Eropa dilarang masuk gereja, namun di Amerika Serikat lagu gospel yang mengiringi upacara ritual gereja orang Negro-Amerika, malah dilaksanakan sambil menggerakkan tubuh menari-nari.

Setelah Perang Dunia II, perkembangan tari mengalami perubahan drastis di mana-mana, saling bertemu, saling mengisi, saling berekspresi antar budaya, bersilang budaya dan ber-interkulturisasi dalam perkembangannya. Transformasi yang membawa berbagai perkembangan baru dalam ekspresi tradisional maupun menjadi kontemporer, makna ketahanan existensi dalam kehidupan manusia, baik dalam lingkungan komunitasnya maupun masyarakat yang lebih luas.

Di Indonesia ketahanan dalam kehidupan menari juga memiliki pola perkembangan serupa. Berbagai seni tari tradisional bisa bertahan karena dirawat oleh kekuatan masyarakat pendukungnya, terutama ditunjang oleh pemangku adat komunitas dan kerajaan di berbagai daerah baik yang pada masanya menjadi tari klasik maupun tari *hybrid* bersifat urban, dan akhirnya menyemarak di dalam kebudayaan nasional dan internasional. Sifat ritualistik banyak terdapat pada berbagai upacara dan arakan tradisional seperti Hudog- Kalimantan, Seblang dan Gandrung Banyuwangi, Reog Ponorogo, Tabuik-Bengkulu, dan menjadi seni pertunjukan Topeng, Wayang, dan berbagai teater tradisional daerah seperti Randai-Sumatera Barat, Makyong dan Mendu di Riau, di Bali Sanghyang Dedari yang ritual jadi Legong yang sekuler, adakala masih ada unsur ritualnya meski sebagai hiburan seni pertunjukan makin menonjol. Transformasi bentuk sebagai aspirasi baru berkembang maupun ketahanan existensi tradisionalnya, bisa menjadi kontemporer sebagai pengaruh antar silang budaya etnik maupun dengan pergaulan budaya dunia.

Nuansa perubahan seperti yang terjadi di Eropa juga terdapat, misalnya di budaya orang Minahasa-Sulawesi Utara dengan tari Maengket, ikon tradisional di wilayah itu. Maengket adalah tari tradisional orang Minahasa berasal dari masa lampau dilaksanakan sebagai tari ritual kaum petani peradaban dini. Dengan masuknya agama Kristen-Katolik pada masa kolonialisme Belanda, tari Maengket pernah dilarang, namun setelah kemerdekaan Indonesia direvitalisasi dan kembali masuk sebagai ritual gereja Kristen-Katolik, meski juga berkembang sebagai hiburan sekuler orang Minahasa. (sebagaimana dijelaskan dalam hasil penelitian pascasarjana tradisi lisan dari Anneke Ratu di FIB UI).

Perkembangan tari bukan saja terbatas dari yang ritualistik menjadi hiburan dan artistik, tapi ada yang kena pengaruh suasana politik. Di Indonesia bermula ketika seorang presiden RI di masa lampau karena pengaruh aspirasi politik, yang berhaluan anti blok Barat

dan menganjurkan ke berkesenian dengan kepribadian nasional. Menolak gaya tari- berpasangan—yang tidak senonoh seperti pada masa 1950an dari film Rock n Roll. Kemudian, beruntung, seorang guru sekolah di Medan menciptakan tari untuk anak sekolah, berdasarkan pola pola tari tradisional dari budaya Melayu yaitu tari Serampang 12 yang ditarikan berkelompok. Secara ‘politis’ tarian ini dimanfaatkan sebagai tari-pergaulan-nasional-melawan tari Rock n Roll yang lagi digandrungi anak muda tahun 1950-an. Serampang 12 disebarkan ke seluruh pelosok negeri melalui lomba, diajarkan di sekolah-sekolah, di lingkungan masyarakat, juga mengisi misi kebudayaan ke luar negeri. Suatu gejala transformasi yang berlangsung sampai perubahan politik terjadi dengan pergantian presiden. Serampang 12 kemudian mereda, namun tetap ikonik di daerahnya. Menarik pula bahwa Serampang 12 ini kemudian dapat memicu kesadaran jati diri masyarakat Melayu di beberapa tetangga seperti, Singapura dan Malaysia, untuk memerlukan identitas tari tradisionalnya. Di negara-negara ini perkembangan jadi dahsyat namun di Indonesia mereda sebagai tari pergaulan umum, namun tetap berfungsi sebagai tari tradisional Melayu dengan berbagai kreasi baru nya di wilayah Sumatera Utara dan pesisir Timurnya.

Pemulihan dari keterkungkungan Pandemi covid-19 terjadi di dalam masyarakat sendiri, sejak satu tahun masuk tahun 2021. Menurut *Kompas* tgl 20 Maret 2021—Awam Surakarta merawat budaya—ketika para awam berkesenian demi keceriaan batin menari Pendet di suatu Sanggar Tari. Kemudian terdapat pula kegiatan—Roda-roda seni enggan berhenti—para penari dari suatu Bengkel Seni di Surakarta mempersiapkan penampilan kisah Ramayana yang akan disiarkan secara daring.

## Simpulan

Pengaturan protokol Pandemi Covid-19 untuk berjarak dan tidak berkerumun membawa akibat berbagai kegiatan manusia untuk menggunakan cara daring, demikian juga dalam berbagai kegiatan menari. Berkarya di studio, mengajar, mencipta maupun berpentas, semua dilaksanakan secara daring/virtual, sehingga tari disajikan berupa rekaman, reproduksi, dan kegiatan penayangan melalui *zoom*. Suatu pengalaman berkarya dalam tari yang tidak terlalu baru meski baru skala terbatas. Berkarya menari secara hidup antar manusia lebih esensial sebagai komunikasi hidup. Pengalaman melalui media teknologi baru ini membawa alternatif yang

bisa bermanfaat sebagai media dokumentasi. Teknologi baru dalam kehidupan tari tidak saja bermanfaat di dalam penampilan daringnya, tapi bisa juga dimanfaatkan secara kreatif dalam berbagai aspek seni pertunjukan pada berbagai format panggung. Bisa digunakan sebagai properti visual dalam skenografi maupun dengan moda variabel kreatif lainnya, dan bisa menjadi pendamping dalam penataan koreografi sebagai seni pertunjukan. Suatu teknologi maju yang sudah mulai digunakan namun belum terlalu lazim karena membutuhkan perangkat yang sangat maju, yang kelihatannya sudah digunakan untuk pertunjukan selebriti dalam musik pop terutama di luar negeri.

Bagi seniman tari sendiri pandemi yang berlangsung begitu lama itu bisa menjadi masa untuk kontemplasi falsafahi yang lebih intrinsik, memanfaatkan berbagai makna berkaitan dengan ekosistem dari tari, mengembangkan pengetahuan literasi tari yang lebih luas melalui penelitian, serta penulisannya, maupun berbagai ilmu pengetahuan dan keterampilan baru yang belum pernah atau belum sempat didalami dalam memberi makna lebih lanjut dari fungsi tari. Suatu tantangan baru yang bisa menyemarakkan perkembangan kreativitas ke dalam seni pertunjukan di masa mendatang.

Terinspirasi dari pendapat Ted Shawn—seperti disebut di atas, bahwa ketahanan dalam kehidupan manusia dengan merasakan dan menyatakan diri hidup dengan menari dan membuat karya tari, baik secara sendiri, bersama-sama, sambil bernyanyi, berpuisi, memerankan berbagai aspek kepribadian yang terdapat dalam kehidupan manusia, baik secara virtual dengan berbagai teknologi maju maupun dalam membangkitkan kembali kehidupan kreativitas dalam tari.

## Daftar Referensi

- Kraus, Richard, et al. (1991). *History of the Dance in Art and Education*. New Jersey: Prentiss Hall.
- Parani, Julianti. (2011). *Seni Pertunjukan Indonesia: Suatu Politik Budaya*. Jakarta: Nalar.
- \_\_\_\_\_. (2012). "Jambi sebagai Khazanah Multikultural: Suatu Perspektif Kesenian". *Seloko- Jurnal Budaya*, Vol 1, No. 2, Tahun 2012.
- \_\_\_\_\_. "Nusantara Interaction: The case of Joget as a transcultural entertainment". *Paradigma-Jurnal Kajian Budaya*. Vol 8, No.1, Tahun 2018.
- \_\_\_\_\_. (1998). *Indonesian Heritage. Performing Arts*, Vol 8, 1998.



## Panduan Penyusunan Artikel Jurnal Seni Nasional Cikini

Jurnal Seni Nasional CIKINI menerima artikel Anda secara *Open Journal Systems* (OJS). Artikel yang dikirim ke Jurnal Seni Nasional CIKINI belum pernah dipublikasikan di mana pun dan sedang direview untuk dipublikasikan ke jurnal lain. Silakan penulis mengikuti kriteria publikasi berikut ini.

### Pengiriman secara *Online/ Online Submission*

Penulis harus melakukan registrasi akun terlebih dahulu dan dilanjutkan login. Registrasi dan login diperlukan untuk mengirimkan artikel secara online dan untuk memeriksa status pengiriman saat ini. Silakan mengunjungi tautan OJS Jurnal Seni Nasional CIKINI di [jurnalcikini.ikj.ac.id](http://jurnalcikini.ikj.ac.id) dan kunjungi menu **Author Guideline**.

### Registrasi

Tautan: <https://jurnalcikini.ikj.ac.id/index.php/jurnalcikini/user/register>

### Login

Tautan: <https://jurnalcikini.ikj.ac.id/index.php/jurnalcikini/login>

### Syarat Umum Penulisan Jurnal Cikini:

1. Artikel yang dikirimkan harus merupakan karya penulis sendiri, bukan hasil plagiarisme, dan belum pernah dipublikasikan di jurnal lain.
2. Apabila di kemudian hari diketahui bahwa tulisan yang diterbitkan adalah hasil plagiarisme tanpa sepengetahuan Jurnal Seni Nasional CIKINI, maka penulis bertanggung jawab penuh atas segala sanksi yang dijatuhkan kepada penulis.
3. Artikel yang dikirimkan harus berupa jurnal penelitian/kajian yang berkaitan dengan seni budaya, silahkan menuju lama **Focus and Scope** pada tautan jurnal.
4. Jurnal Seni Nasional CIKINI, hanya menerima tulisan dalam bentuk *softcopy* yang dikirim melalui sistem OJS.

### Bahasa

1. Artikel dapat ditulis dalam bahasa Indonesia maupun bahasa Inggris.
2. Jika artikel ditulis dalam bahasa Indonesia, harus mengikuti kaidah Ejaan yang Disempurnakan dan Pedoman Umum Ejaan Bahasa Indonesia (PUEBI).
3. Jika artikel ditulis dalam bahasa Inggris, silakan mengikuti ejaan menurut American English.

### Panjang Artikel

1. Panjang artikel sebaiknya antara 15 sampai 20 halaman kertas ukuran A4; tidak termasuk Abstrak, Kata Kunci, dan Bibliografi. Artikel diketik dalam font Times New Roman, 12 poin, dengan spasi antarbaris 1,5 dalam format Microsoft Word (.doc atau docx).
2. Margins 2,5 atas dan bawah.

### Sistematika Penulisan

Artikel tersusun atas Judul; nama penulis beserta institusi dan alamat email; Abstrak (dalam bahasa Indonesia dan terjemahan dalam Bahasa Inggris); kata kunci; konten artikel (Pendahuluan, Pembahasan, dan Simpulan); Daftar Referensi/Bibliografi; serta sertakan Biografi Penulis.

**Judul**

Judul harus ringkas dan informatif, maksimum terdiri atas 15 kata.

**Abstrak/Abstract**

Abstrak ditulis dalam bahasa Indonesia dan diterjemahkan dalam bahasa Inggris, format font Times New Roman/ Calibri, 10 pt, spasi tunggal. Abstrak disusun ringkas dan faktual tidak lebih dari 150 kata. Abstrak harus menyatakan secara singkat tujuan penelitian, hasil utama, dan kesimpulan utama. Abstrak bukan merupakan ringkasan, tetapi lebih mengungkapkan inti dari penelitian yang disajikan dalam tulisan/artikel. Kata kunci disusun berdasarkan urutan alfabet dan diterjemahkan ke dalam bahasa Inggris, terdiri atas 3-5 kata.

**Ilustrasi, Foto, Tabel, Skema, Diagram**

Ilustrasi, foto, Tabel, Skema, Diagram sebaiknya dikirimkan secara terpisah dalam format JPEG ukuran 300 DPI, dan dilengkapi keterangan/*caption* serta sumber.

**Biografi Penulis**

Sertakan biografi penulis sekitar 2-5 kalimat di akhir artikel.

**Cetak Miring**

1. Judul buku dan nama jurnal harus dicetak miring.
2. Semua kata asing harus dicetak miring.
3. Nama diri tidak perlu dicetak miring meskipun dalam bahasa asing.

**Singkatan**

1. Penulis tidak disarankan menggunakan singkatan, seperti (dst, dll), sebaiknya ditulis secara utuh, yaitu (dan seterusnya; dan lain-lain).
2. Penulisan singkatan, seperti LIPI, Kemendikbud, LSM, TNI digunakan apabila muncul lebih dari satu kali. Namun, pada penulisan pertama harus ditulis secara lengkap dengan menambahkan singkatannya. Sebagai contoh, Lembaga Ilmu Pengetahuan Indonesia (LIPI)

**Bibliografi/Referensi/Daftar Pustaka**

1. Sumber yang dicantumkan hanya yang dikutip dalam teks. Pengutipan sumber menggunakan sistem APA (*American Psychological Association*).
2. Sumber rujukan minimal berupa pustaka terbitan 10 tahun terakhir. Rujukan diutamakan berupa sumber primer, seperti artikel, buku, laporan penelitian atau jenis publikasi lain yang dirujuk dalam badan manuskrip.

**Contoh:**

BUKU

Nama Belakang penulis, Nama Depan. (Tahun Publikasi). *Judul Buku: Subjudul*. Kota Terbit: Penerbit.

**Buku dengan pengarang tunggal**

Plath, S. (2000). *The unabridged journals*. K. V. Kukil (Ed.). New York, NY: Anchor.

**Buku dengan dua pengarang**

Calfee, R. C., & Valencia, R. R. (1991). *APA guide to preparing manuscripts for journal publication*. Washington, DC: American Psychological Association.

**Buku yang diedit dengan penulis atau penulis**

Plath, S. (2000). *The unabridged journals*. K. V. Kukil (Ed.). New York, NY: Anchor.

**Buku oleh Editor/Anonim**

Duncan, G. J., & Brooks-Gunn, J. (Eds.). (1997). *Consequences of growing up poor*. New York, NY: Russell Sage Foundation.

**Artikel Jurnal atau Book Chapter**

Author, A. A., & Author, B. B. (Tahun Terbit). Judul Artikel . In A. A. Editor & B. B. Editor (Eds.), *Judul Buku* (halaman). Kota: Penerbit.

O'Neil, J. M., & Egan, J. (1992). Men's and women's gender role journeys: A metaphor for healing, transition, and transformation. In B. R. Wainrib (Ed.), *Gender issues across the life cycle* (pp. 107-123). New York, NY: Springer.

Bujono, B. (2020). Setelah yang Terserak Dikumpulkan: Sejarah Seni Rupa Indonesia. *Jurnal Seni Nasional Cikini*, 6(1), 7 - 14. <https://doi.org/10.52969/j SNC.v6i1.89>

**Buku dalam Volume**

Wiener, P. (Ed.). (1973). *Dictionary of the history of ideas* (Vols. 1-4). New York, NY: Scribner's.

**Webpage atau Konten Online**

Author, A. A. & Author B. B. (Date of publication). Title of page [Format description when necessary]. Retrieved from <https://www.someaddress.com/full/url/>

Eco, U. (2015). How to write a thesis [PDF file]. (Farina C. M. & Farina F., Trans.) Retrieved from [https://www.researchgate.net/...How\\_to\\_write\\_a\\_thesis/.../Umberto+Eco-How+to+Write+...](https://www.researchgate.net/...How_to_write_a_thesis/.../Umberto+Eco-How+to+Write+...) (Original work published 1977). (Diakses/diunduh pada hari, tanggal/bulan/tahun/ pada pukul: ...WIB/WITA/WIT

**Artikel Online**

Brownlie, D. (2007). Toward effective poster presentations: An annotated bibliography. *European Journal of Marketing*, 41, 1245-1283. doi:10.1108/03090560710821161

Kenneth, I. A. (2000). A Buddhist response to the nature of human rights. *Journal of Buddhist Ethics*, 8. Retrieved from <https://www.cac.psu.edu/jbe/twocont.html>

**Abstrak**

Paterson, P. (2008). How well do young offenders with Asperger Syndrome cope in custody?: Two prison case studies [Abstract]. *British Journal of Learning Disabilities*, 36(1), 54-58.

**Video dalam Youtube**

Author, A. A. [Screen name]. (tanggal, bulan, tahun). *Judul Video* [Video file]. Diakses melalui <https://www.someaddress.com/full/url/>.

**Makalah Seminar, Tesis, dan Manuskrip yang belum diterbitkan**

Hoed, Benny H. (2013). "Semiotik Disiplin Yang Terbuka" [Makalah Seminar Nasional, Semiotik, Pragmatik, dan Budaya, Depok, 30 Mei 2013].

**Hasil Wawancara**

Wawancara: sertakan semua nama-nama yang diwawancarai dan disertakan usia di dalam kurung (usia tahun), tempat serta tanggal wawancara.

Wawancara dengan Peter Carey (70 tahun), Bintaro, 10 Mei 2020.

**Catatan Kaki dan Referensi**

1. Letakkan nomor catatan kaki sesudah tanda baca.
2. Referensi yang mengacu pada satu pada satu atau dua tulisan ditempatkan dalam kurung teks (...)
3. Lebih dari satu tulisan oleh penulis yang sama dipisahkan dengan tanda koma (Jones, 1998: 66, 2013:23, 2017: 55).
4. Tulisan yang belum terbit sebaiknya ditambah keterangan 'akan terbit'.

Bagi penulis yang menggunakan Mendeley dalam menuliskan daftar pustaka atau bibliografi serta sitasi, dapat digunakan cara sebagai berikut ini: (1) Jalankan Mendeley Desktop, (2) Klik menu Tools >> Install Microsoft Office Plugin, (3) Jalankan Microsoft Office Word, lalu buka bagian Tab *References* dan akan muncul toolbar Mendeley, (4) Buka dokumen yang akan diberikan sitasi, (5) Mulai memberikan sitasi dengan klik toolbar "Insert Citation", ketikkan nama referensi pada jendela kecil yang muncul atau klik "Go to Mendeley", (6) Lanjutkan dengan memilih referensi yang dikutip, klik "Cite" pada toolbar Mendeley, (7) Lihat kembali pada Microsoft Office Anda, secara otomatis referensi sudah ditambahkan, (8) Untuk menambahkan bibliografi atau daftar pustaka, klik "Insert Bibliography" pada toolbar Microsoft Office, dan (9) Selesai.

Apabila mengalami kendala berupa kerusakan sistem OJS dan sebagainya, silakan menghubungi redaksi melalui email [jurnalcikini@ikj.ac.id](mailto:jurnalcikini@ikj.ac.id). Jurnal Seni Nasional CIKINI hanya menerima artikel dalam bentuk *softcopy*.



**Tinjauan Literatur: Tato sebagai Media Narasi Perempuan**  
(Nikita Devi Purnama, LG. Saraswati Putri)

**Interaksi Simbolik Tari Balabala Karya Eko Supriyanto**  
(Hany Sulistia Ningrum, Jaeni, Wanda Listiani)

**Musik Tongtong sebagai Pemberdayaan Ekonomi dan Identitas Lokal Masyarakat Kabupaten Sumenep, Madura**  
(Titis Seryono Adi Nugroho)

**Representasi Budaya Urban dalam Pendidikan Seni di LPKJ era 1970-an**  
(Arturo Gunapriatna, Citra Smara Dewi)

**Film Dokumenter sebagai Aktualisasi Diri dari Kelompok Masyarakat Kampung Bojong Nangka-Bekasi**  
(Arly Yanatri Zainsty)

**Resiliensi Tari dalam Berbagai Kebudayaan**  
(Julianti Parani)



LPPM - Institut Kesenian Jakarta  
(Riset, Inovasi, dan Pengabdian Kepada Masyarakat)  
Gedung Rektorat Institut Kesenian Jakarta  
Jl. Cikini Raya No. 73  
Telp/Fax : 021 230 6106  
e-mail : [jurnalcikini@ikj.ac.id](mailto:jurnalcikini@ikj.ac.id)

