

Pembimbing Disertasi Mahasiswa S3 atas Nama:

1. Arif Hidajad

NIM 0205620009

2. Pande Putu Yogi Arista Pratama

NIM 0205621009



**KEPUTUSAN
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
No. B/19327/UN37.2/EP/2023**

**Tentang
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,

- a. 1. Nama : Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum.
2. N I P : 197001091994032001
3. Jabatan : Profesor
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama Madya - IV/d
Sebagai PROMOTOR
- b. 1. Nama : Dr. Nur Sahid, M.Hum
2. N I P :
3. Jabatan :
4. Pangkat/Golru :
Sebagai KOPROMOTOR
- c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
2. N I P : 196709061993031003
3. Jabatan : Lektor Kepala
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : ARIF HIDAJAD
N I M : 0205620009
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 4 Juli 2023
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

** SK ini berlaku s.d. 4 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*

**SURAT TUGAS**

Nomor: 1928/UN37.2/EP/2022

Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang, dengan ini memberi tugas kepada Saudara-saudara yang namanya tersebut di bawah ini:

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan, golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Eko Sugiarto, M.Pd. 198812122015041002	Lektor Kepala Penata Tk. I - III/d	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Arthur S. Nalan, S.Sn.,M.Hum		Anggota Penguji I
3	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
4	Dr. Nur Sahid, M.Hum		Anggota Penguji III
5	Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum. 197001091994032001	Profesor Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji IV

sebagai Penguji Proposal Disertasi a.n. Arif Hidajad, NIM. 0205620009, mahasiswa program studi Pendidikan Seni yang diselenggarakan pada hari Senin, tanggal 21 Februari 2022, Pukul 13:00 WIB, di ruang Ruang Ujian - C208 Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES.

Demikian tugas ini untuk dilaksanakan sebaik-baiknya apabila telah selesai melaksanakan tugas segera melapor kepada Dekan Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang.

10 Februari 2022
Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001

Tembusan:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Pendidikan Seni S3 UNNES
2. Wakil Dekan Bid. Akad. dan Mawa. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
3. Wakil Dekan Bid. Umum dan Keu. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
4. Bendahara Pengeluaran Pembantu Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
5. Sdr. Arif Hidajad sebagai pemberitahuan

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd./0205620009
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : "TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR
BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI
PENDIDIKAN KULTURAL : PERSPEKTIF
HEGEMONI DAN RELIGI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 6 September 2023

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

TTD



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

S MARTONO
NIP 196603081989011001



UNDANGAN

Nomor. B/9157/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
3. Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.
4. Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum.
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
6. Dr. Nur Sahid, M.Hum.
7. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
8. Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Rabu
tanggal : 20 September 2023
pukul : 10.00-12.00 WIB
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES
acara : Ujian Disertasi a.n. **Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.**
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3
Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

9 September 2023

Rektor,



Prof. Dr. S Martono, M.Si.
NIP 196603081989011001

Tembusan:
Sdr. Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023
TANGGAL 6 SEPTEMBER 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD,
S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum. NIP 196101071990021001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Nur Sahid, M.Hum.	-	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Ida Zulaecha, M.Hum. NIP 197001091994032001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



**TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO
SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL:
PERSPEKTIF HEGEMONI DAN RELIGI**

DESERTASI

diajukan sebagai salah satu syarat untuk mendapatkan gelar Doktor pendidikan

Oleh
Arif Hidajad
0205620009

PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

2023

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I

Disertasi dengan judul "TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL: PERSPEKTIF HEGEMONI DAN AKULTURASI." karya,

nama : Arif Hidajad

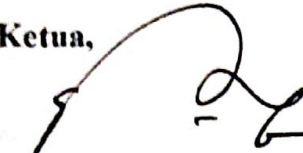
NIM : 0205620009

program studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu tanggal 20 September 2023

Semarang, 20 September 2023

Ketua,



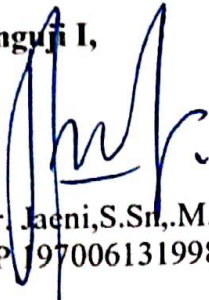
(Prof. Dr. S Martono, M.Si)
NIP 196603081989011001

Sekretaris



(Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum)
NIP 197506171999031002

Penguji I,



(Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si I)
NIP 197006131998021001

Penguji II,



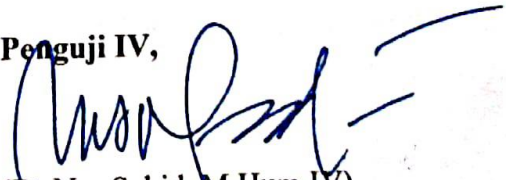
(Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum)
NIP 196101071990021001

Penguji III,



(Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd)
NIP 198812122015041002

Penguji IV,



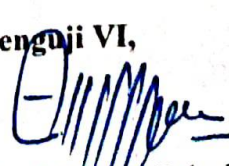
(Dr. Nur Sahid, M.Hum IV)
NIP 19620208 198903 1001

Penguji V,



(Dr. Agus Cahyono, M.Hum)
NIP 196709061993031003

Penguji VI,



(Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum)
NIP 197001091994032001

DAFTAR ISI

PERSETUJUAN PEMBIMBING	i
PERNYATAAN KEASLIAN.....	ii
MOTO DAN PERSEMBAHAN	iii
HALAMAN PERSEMBAHAN	iv
PRAKATA	v
DAFTAR ISI.....	vii
DAFTAR TABEL	xii
DAFTAR GAMBAR.....	xiii
ABSTRAK	xv
ABSTRACT	xvii
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Identifikasi Masalah	10
1.3 Cakupan Masalah	12
1.4 Rumusan Masalah	14
1.5 Tujuan Penelitian.....	15
1.6 Manfaat Penelitian.....	16
1.6.1 Manfaat Teoritis	16
1.6.2 Manfaat Praktis	17
BAB II KAJIAN TEORI	20
2.1. Tinjauan Pustaka	20
2.2. Penelitian Terdahulu dan Relevan.....	21
2.2.1. Wibisono, Catur., Susilowati, Trisno & As'ad, Ali (2009).....	21
2.2.2. Moses, Ferdinandus (2018).....	22
2.2.3. Hidajad, Arif (1998) – (2011)	23
2.2.4. Hidajad, Arif., Zulaeha, Ida., Sahid, Nur & Cahyono, Agus (2022)	

2.2.5.	Parmadi, Bambang., Kumbara, Ngurah., Wirawan, Bagus & Sugiarta, I Gede (2018).	25
2.2.6.	Dewi, Vivi (2020)	26
2.2.7.	Dubois, Thomas (2005)	26
2.2.8.	Hutagalung, Daniel (2004)	27
2.2.9.	Sumbulah, Umi (2012)	28
2.2.10.	Angoro, Kusnanto (2017)	29
2.3.	Kerangka Teoretis	30
2.3.1.	Estetika Struktur dan Tekstur Dramatik	30
2.3.2.	Sosiologi Teater	37
2.3.3.	Geopolitik	50
2.3.4.	Hegemoni Post-Marxisme	56
2.3.5.	Akulturasi	63
2.4.	Kerangka Berpikir	66
BAB III METODE PENELITIAN		67
3.1	Pendekatan Penelitian	67
3.2	Desain Penelitian	68
3.3	Fokus Penelitian	69
3.3.1	Sasaran Penelitian	69
3.3.2	Tempat dan Waktu Penelitian	70
3.4	Data dan Sumber Data	71
3.4.1	Data Primer	71
3.4.2	Data Sekunder	71
3.5	Teknik Pengumpulan Data	72
3.5.1	Observasi	72
3.5.2	Wawancara	73
3.5.3	Dokumentasi	74
3.5.4	Tinjauan Literatur	74
3.6	Teknik Keabsahan Data	75
3.7	Analisis Data	77

3.7.1	Reduksi Data	77
3.7.2	Penyajian Data	78
3.7.3	Penarikan Kesimpulan	78
BAB IV ESTETIKA PERTUNJUKAN SANDUR BOJONEGORO		
MEREPRESENTASIKAN SOSIOKULTURAL MASYARAKAT		
PENDUKUNG..... 80		
4.1	Estetika Pertunjukan Sandur.....	80
4.1.1	Waktu dan Tempat Penyajian	84
4.1.2	Unsur Teater dalam Pertunjukan Sandur	89
4.1.2.1.	Cerita	92
4.1.2.2	Akting.....	95
4.1.2.3	Pentas	97
4.1.2.4	Bahasa	100
4.1.2.5	Aktor	102
4.1.3	Naskah Pertunjukan Sandur	104
4.1.4	Unsur Pengembangan Bentuk Pertunjukan Sandur	107
4.1.4.1	Tembang.....	109
4.1.4.2	Tarian	113
4.1.4.3	Akrobatik	115
4.1.4.4	Akting.....	118
4.1.4.5	Bahasa	124
4.1.5	Struktur dan Tekstur Pertunjukan Teater Sandur.....	125
4.1.5.1	Bagian Pembuka.....	126
4.1.5.2	Bagian Kedua.....	138
4.1.5.3	Bagian Ketiga.....	151
4.1.5.4	Konstruksi Teater Sandur.....	164
4.1.5.5	Kontruksi Pemeranan Teater Sandur	170
4.1.5.6	<i>Make Up</i> dan Kostum.....	175
4.1.5.7	Setting Dekorasi	178
4.2	Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur.....	179

4.2.1 Identitas Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro	181
4.2.2 Karakter Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro	185
4.3 Representasi Sosiokultural dalam Pertunjukan Sandur Bojonegoro	196
4.3.1 Sosiokultural dalam Pengadeganan Sandur	199
4.3.2 Sosiokultural dalam <i>Setting</i> Pentas Sandur	217
BAB V HEGEMONI DAN AKULTURASI DALAM MASYARAKAT	
PENDUKUNG SANDUR BOJONEGORO.....	224
5.1 Dinamika Geopolitik Masyarakat Pendukung Sandur	224
5.1.1 Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Imperialisme	225
5.1.2 Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Globalisasi	246
5.2 Hegemoni dalam Masyarakat Pendukung Sandur	277
5.3 Akulturasi dalam Masyarakat Pendukung Sandur	350
BAB VI TRANSFORMASI SOSIOKULTURAL MASYARAKAT	
PENDUKUNG MENYEBABKAN TRANSFORMASI PERTUNJUKAN	
SANDUR BOJONEGORO	360
6.1 Transformasi Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur	360
6.1.1 Transformasi Kultural; Perubahan Spiritual dan Pengetahuan	366
6.1.2 Transformasi Sosio-Politik dan Ekonomi	381
6.2 Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Pertunjukan Sandur.....	405
BAB VII TRANSFORMASI PERTUNJUKAN SANDUR	
MENGAKTUALISASIKAN PENDIDIKAN KULTURAL	428
7.1 Aktualisasi Pertunjukan Tradisi Sandur.....	428
7.1.1 Aktualisasi Bentuk Penyajian Sandur	433
7.1.2 Normativitas Transenden dalam Sandur	440
7.2 Taksonomi Pendidikan Transenden dalam Sandur	453
7.2.1 Karakter <i>Mutmainah</i>	456
7.2.2 Karakter Holistik.....	460
7.2.3 Karakter Inklusif	463
BAB VIII PENUTUP	467
8.1 Simpulan	467

8.2 Saran.....	481
DAFTAR PUSTAKA	486
LEMBAR WAWANCARA	1
LEMBAR OBSERVASI.....	23
PROFIL PENGAMBILAN DATA DI LOKASI PENELITIAN.....	37

Hidajad, Arif. 2023. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi. *Disertasi*. Program Studi Doktor Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Kopromotor Dr. Nur Sahid, M.Hum., Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Kata Kunci: Transformasi, Sandur, Pendidikan Kultural, Hegemoni, Religi.

Penelitian ini fokus mengkaji permasalahan terkait; (1) estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro; (2) hegemoni dan akulturasi masyarakat pendukung Sandur; (3) transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro; dan (4) transformasi pertunjukan Sandur mengaktualisasikan pendidikan kultural. Pengkajian dalam penelitian ini berlandaskan pada pendekatan interdisiplin dengan berbagai konsep teori, meliputi estetika struktur dan tekstur dramatik, sosiologi teater, geopolitik, hegemoni, akulturasi dan taksonomi pendidikan. Metode penelitian yang digunakan adalah kualitatif sebagai telaah fenomenologi; sebuah studi atas penampakan, akuisisi pengalaman dan kesadaran. Pengumpulan data menggunakan teknik studi pustaka, wawancara, dan pengamatan. Keabsahan data berdasarkan pada derajat kepercayaan yang dibangun dengan strategi: pengamatan, interaksi diskursus (dialektika dengan pelaku dan pendukung Sandur), ketekunan peneliti serta triangulasi sumber dan teknik. Analisis data menggunakan cara untuk mereduksi, penyajian dan penarikan kesimpulan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa konstruksi pertunjukan Sandur tidak lepas dari identitas dan karakter masyarakat pendukungnya, karena sistem simbol dalam Sandur; secara struktur dan tekstur pementasan merepresentasikan kearifan bahasa, spiritual dan pengetahuan, serta mata pencaharian masyarakatnya. Sandur dari waktu ke waktu telah mengalami perubahan menyesuaikan dengan perkembangan sosiokultural masyarakat pendukungnya. Perubahan sosiokultural dipengaruhi oleh dinamika yang terjadi (geopolitik) dalam penguasaan ruang hidup (*lebensraum*) sejak era imperialisme, kolonialisme hingga globalisasi. Dinamika geopolitik tidak lepas dari hegemoni yang menyebabkan terjadinya akulturasi sistem spiritual dan pengetahuan masyarakatnya dalam bentuk sinkretisme Islam Jawa serta perubahan sosio-politik dan ekonomi dalam bentuk substitusi pola hidup masyarakat modern. Perubahan spiritual, pengetahuan, sosial, politik dan ekonomi tersebut pada akhirnya merepresentasikan perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur.

Berangkat dari perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur tersebut penelitian ini mendiskusikan temuan terkait capaian aktualisasi pertunjukan Sandur Bojonegoro dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter penyajian pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya; penggarapan Sandur dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern ataupun film. Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural yang bernilai transenden. Pengklasifikasian merujuk pada pembentukan sistematika taksonom pendidikan transenden; mewujudkan karakter *Mutmainah*, Holistik dan Inklusif untuk menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik).

DAFTAR PUSTAKA

- Agnew, J. (2001). The New Global Economy: Time-Space Compression, Geopolitics, and Global Uneven Development. *Journal of World-Systems Research*, 7(2), 133–154.
- Anggoro, K., Hendrajit, & Mulyono, H. (2017). Perubahan Geopolitik dan Ketahanan Nasional. *Jurnal Kajian Lemhannas RI*, 26, 1–83.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2), 295–310.
- Bandem, & Murgianto. (1996). *Teater daerah Indonesia*. Jakarta: Kanisius.
- Bassin, M. (1987). Imperialism and the nation state in Friedrich Ratzel's political geography. *Progress in Human Geography*, 11(4), 473–495.
- Bowen, J. (2016). *Islam, Law, and Equality in Indonesia. An Anthropology of Public Reasoning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Budihardjo, E. (1992). *Sejumlah Masalah Pemukiman Kota*. Bandung: Alumi.
- Butler, J., Laclau, E., & Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso
- Bychkov, J., & Terry, G. (1993). *The Human Mosaic: A Thematic Introduction to Cultural Geography*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Cvetkovich, A., & Kellner, D. (1997). *Articulating The Global And The Local : Globalization And Cultural Studies*. Colorado: Westview Press.
- Dewi, V. E. (2020). *Transformation of Rinding Gumbeng Traditional Art . 491(Ijcah)*, 886–889.
- Dubois, T. D. (2005). Hegemony, Imperialism, and The Construction of Religion in East and Southeast Asia 1. *History and Theory*, 44(4), 113–131.

- Edward, T. (1887). *Primitive Culture: Researches Into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. London: John Murray.
- Fortier, M. (1997). Theory/Theatre: an Introduction in *Theory/Theatre: an Introduction*. London: Routledge
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation Of Cultures*. New York: Basic Books, inc., Publishers.
- Geertz, C. (1992). *Kebudayaan dan Agama*. Terjemahan Fransisco Budi Hardiman Yogyakarta: Kanisius.
- Giddens, A. (2000). *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*. London: Routledge.
- Goldmann, L. (1967). The Sociology of literature: Status and Problems of Method. *International Social Science Journal*, XIX(4), 493–516.
- Gramsci, A. (2013). *Prison Notebooks*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gunawan, I. (2016). *Metode penelitian Kualitatif: Teori dan Praktik*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Haviland, W. A. (2002). *Cultural anthropology*. New York: Cengage Learning
- Hidajad, A., Zulaeha, I., Sahid, N., & Cahyono, A. (2022). The Civilization of Sandur Watch's Transcendence in the Age of Globalization. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 174–186.
- Holub, R. (2005). Antonio gramsci: Beyond marxism and postmodernism. In *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutagalung, D. (2004). Hegemoni, Kekuasaan dan Ideologi. *Jurnal Pemikiran Sosial, Politik Dan Hak Asasi Manusia*, 1(12), 1–17.

- Hutagalung, D. (2008). *Ernesto Laclau dan Chantal Mouffe, Hegemoni dan Strategi Sosialis: Postmarxisme dan Gerakan Sosial Baru*. Yogyakarta: Resist Book.
- Kayam Umar. (1981). *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Kodiran. (2013). Akulturasi sebagai Mekanisme Perubahan Kebudayaan. *Humaniora*, 0(8).
- Laclau, E. (2001). Democracy and the Question of Power. *Constellations*, 8(1), 3–14.
- Lavine, T. Z. (2003). *Karl Marx: Konflik Kelas dan Orang yang Terasing*. Yogyakarta: Jendela.
- Liu, M. (2013). Representational Pattern of Discursive Hegemony. *Open Journal of Modern Linguistics*, 03(02), 135–140.
- Matei, S. A. (2006). Globalization and Heterogenization: Cultural and civilizational Clustering in Telecommunicative Space (1989–1999). *Telematics and Informatics*, 23(4), 316–331.
- Mezirow, J. (1991). Transformation Theory and Cultural Context: A Reply to Clark and Wilson. *Adult Education Quarterly: A Journal of Research and Theory*, 41(3), 188–192.
- Mohammad, G. (2011). *Marxisme Seni Pembebasan*. Jakarta: Tempo.
- Moleong, L. J. (2002). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Moses, F. (2018). Strategi Komunitas: Sandur Di Bojonegoro, Jawa Timur. *Ceudah*, 8(1), 23–32.
- Mouffe, C. (2014). *Gramsci and Marxist Theory*. London: Routledge.

- Mouffe, C., & Laclau, E. (2001). *Beyond The Positivity of The Social: Antagonisms and Hegemony*. In *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Mouffe, C., & Martin, J. (2013). *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, and The Political*. London: Routledge.
- Mulyana, D. (2007). *Ilmu komunikasi: suatu pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Novianto, W. (2009). *Estetika Bertolt Brecht Dalam Pertunjukan Teater Republik Petruk Teater Koma*. 1–11.
- Nurudin, M. S. (2007). *Pengantar Komunikasi Massa* (Ed. 1 Cet. 1). Yogyakarta: PT Raja Persada.
- O’Shaughnessy, M., & Stadler, J. (2002). *Media and Society : an Introduction*. Britania Raya: Oxford University Press.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi dan Hegemoni pada Transformasi Musik Dol di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi penelitian: Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rendell, L., Boyd, R., Cownden, D., Enquist, M., Eriksson, K., Feldman, M. W., Fogarty, L., Ghirlanda, S., Lillicrap, T., & Laland, K. N. (2010). Why copy others? insights from the social learning strategies tournament. *Science*, 328(5975), 208–213.
- Ritzer, G., Dean, P., & John Wiley & Sons. (2010). *Globalization: a Basic Text*. New York: Wiley-Blackwell.
- Sahid, N. (2008). *Sosiologi Teater*. Yogyakarta: Prastista.

- Sahid, N. (2010). Tema dan Penokohan Drama Orde Tabung Teater Gandrik: Kajian Sosiologi Seni. *Jurnal Kajian Linguistik Dan Sastra*, 22(2), 157–170.
- Sarmela, M. (1977). What is Cultural Imperialism?. *Cultural Imperialism and Cultural Identity*, 2 (1975) 13–36.
- Schiller, H. (1975). Communication And Cultural Domination. *International Journal of Politics*, 5(4), 127–132.
- Sedyawati, E. (1981). *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Shevtsova, M. (2017). *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*. London: La Casa Usher VoLo Publisher
- Soedarsono. (2001). *Metodologi penelitian seni pertunjukan dan seni rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Stogiannos, A. (2019). *The Genesis of Geopolitics and Friedrich Ratzel*. Springer New York: International Publishing.
- Suharyono, & Amien, M. (2022). *Pengantar Filsafat Geografi*. Yogyakarta: Ombak.
- Sumbulah, U. (2012). Islam Jawa dan Akulturasi Budaya: karakteristik, Variasi dan ketaatan ekspresif. *El-HARAKAH (TERAKREDITASI)*, 14(1), 51–68.
- Sutrisno, M., & Verhaak, C. (1993). *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Syahreza, F. (2014). Struktur Mental Pengarang Hanna Fransiska pada Kode Penyair Han. *Jurnal Bahtera Sastra Indonesia*, 2(2), 248–253.
- Toal, G., & Agnew, J. (1992). Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy. *Political Geography*, 11(2), 190–204.
- Toal, G., Dalby, S., & Routledge, P. (1998). *The Geopolitics Reader*. London:

Routledge.

Van Houtum, H. (2005). The Geopolitics of Borders and Boundaries. *Geopolitics*, 10(4), 672–679.

Wallerstein, I. (2011). *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and The Origins of The European World-Economy in The Sixteenth Century, With a New Prologue*. California: University of California Press.

Wibisono, Catur, Sulistiowati, Trisno, As'ad, & Ali. (2009). Membaca Sandur Bojonegoro dan Sandur Tuban. *Resital*, 10(2), 112–122.

Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. New York: Paperback.

Zed, M. (2008). *Metode penelitian kepustakaan*. Jakarta: Yayasan Obor.



**KEPUTUSAN
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
No. B/20098/UN37.2/EP/2023**

**Tentang
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,
a. 1. Nama : Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.
2. N I P : 196107041988031003
3. Jabatan : Profesor
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama - IV/e
Sebagai PROMOTOR
b. 1. Nama : Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn
2. N I P :
3. Jabatan :
4. Pangkat/Golru :
Sebagai KOPROMOTOR
c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
2. N I P : 196709061993031003
3. Jabatan : Lektor Kepala
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA
N I M : 0205621009
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 20 Juli 2023
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

** SK ini berlaku s.d. 20 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN, RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
FAKULTAS BAHASA DAN SENI

Gedung B, Dekanat FBS UNNES
Kampus Sekaran, Gunungpati,
Kota Semarang 50229
Telp. (024) 84708199 ext. 500
Laman: <http://fbs.unnes.ac.id/>
Surel: fbs@mail.unnes.ac.id

UNDANGAN

Nomor. B/8943/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
3. Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.
4. Prof. Dr. Hartono, M.Pd.
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
6. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
7. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn.
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Selasa
tanggal : 19 September 2023
pukul : 10.00-12.00 WIB
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd.,
M.Pd. Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3 Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.



Tembusan:
Sdr. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd.

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023
TENTANG**

**PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : **KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.**

KERATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Pande Putu Yogi Ariesta Pratama, S.Pd.,
M.Pd./0208621009
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : "PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI
BARIK BAKRAL PADA PUJAWALI NOUSABHA
KADASA DI PURA ULUN DANU BATUR BALI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 24 Agustus 2023

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



Dr. Cahya Wilandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023
TANGGAL 24 AGUSTUS 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI
ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. Hartono, M.Pd. NIP 196303041991031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn. NIP 197604042003121002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



**PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI BARIS SAKRAL
PADA *PUJAWALI NGUSABHA KADASA*
DI PURA ULUN DANU BATUR BALI**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Doktor Pendidikan Seni**

**Oleh
Pande Putu Yogi Arista Pratama
NIM. 0205621009**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
2021**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI

Disertasi dengan judul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Pujawali Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” karya:

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

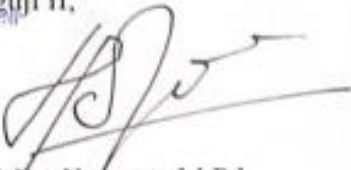
NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa, tanggal 19 September 2023

Semarang, 11 Oktober 2023

Panitia Ujian

Ketua,	Sekretaris,
	
Prof. Dr. S Martono, M.Si NIP. 196603081989011001 Penguji I,	Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum NIP. 197506171999031002 Penguji II,
	
Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D NIP. 196305171990032000 Penguji III,	Prof. Dr. Hartono, M.Pd NIP. 196303041991031002 Penguji IV,
	
Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd NIP. 198812122015041002 Penguji V,	Dr. Agus Cahyono, M. Hum NIP. 196709061993031003 Penguji VI,
	
Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn NIP. 197604042003121002	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum NIP. 196107041988031003

ABSTRAK

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Kopromotor Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Anggota Promotor Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Kata Kunci: proses didaktis, sistem pewarisan, tari baris sakral.

Tari baris merupakan tarian sakral yang hingga kini masih dilestarikan oleh masyarakat di Desa Adat Batur, Bali. Baris berasal dari kata “*bebarisan*” yang secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris. Baris merujuk pada prajurit Bali kuno yang bertugas melindungi wilayah kerajaannya kala mendapat gangguan. Khusus tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur, pertunjukannya ditampilkan hanya pada saat berlangsungnya upacara agama (*Dewa Yadnya*). Pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur menjadi begitu menarik karena berlakunya sebuah proses didaktis yang mampu memelihara seperangkat sistem nilai sehingga berpengaruh kuat pada pelestarian tari Baris itu sendiri. Proses didaktis dipahami sebagai penerapan nilai budaya yang hidup dan berkembang di masyarakat, serta menjadi bagian integral dalam pembangunan sistem pendidikan melalui tahapan enkulturasi, internalisasi maupun sosialisasi.

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis dan membahas terkait faktor penyebab transmisi nilai-nilai didaktis, prinsip-prinsip didaktis, serta implikasi proses didaktis terhadap pewarisan Tari Baris Sakral. Strategi yang digunakan untuk menelaah serta mengkaji masalah penelitian ini menggunakan pendekatan interdisiplin ilmu, yaitu upaya mengintegrasikan berbagai sudut pandang dalam memecahkan masalah penelitian. Observasi, wawancara, dan dokumentasi digunakan sebagai upaya pengumpulan data. Teknik triangulasi digunakan sebagai pengabsahan data, serta dilanjutkan pada teknik analisis data menggunakan analisis intrinsik dan ekstrinsik. Formulasi teori yang digunakan dalam penelitian ini yakni, teori Fungsionalisme Struktural dari Talcott Parsons, teori Konstruktivisme dari Jean Piaget, serta teori Pewarisan dari Cavalli Sforza. Perspektif teoritik ini menjadi dasar analisis kritis untuk memeriksa dan membaca proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Guna mempertajam analisis kemudian dieklektikan dengan teori Tari Bali dari Djayus dan teori Belajar Bermakna dari David P. Ausubel.

Hasil penelitian menunjukkan sebagai berikut; (1) tari Baris Sakral dapat bertahan hingga saat ini karena adanya sistem adaptasi, adanya tujuan, adanya integrasi, serta adanya pemeliharaan pola; (2) prinsip didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan melalui tiga tahapan, yakni; tahap asimilasi; tahap akomodasi; dan tahap ekuilibrase; (3) proses didaktis yang terefleksi pada pertunjukan tari Baris Sakral berimplikasi terhadap pembentukan pengetahuan, pembentukan sikap, serta pembentukan perilaku.

ABSTRACT

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. *"Didactical Process of Inheriting the Sacred Line Dance to Upacara Ngusabha Kadasaat Ulun Danu Batur Temple Bali"*. Dissertation. Art Education Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Co-promoter Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Member Promoter Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Keywords: didactical process, inheritance system, sacred line dance.

Baris dance is a sacred dance which is still being preserved by the people of Batur Traditional Village, Bali. Baris comes from the word "series" which literally means a line or marching formation. Baris refers to an ancient Balinese warrior who was tasked with protecting his kingdom's territory when it was disturbed. Especially for the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village, the show is shown only during religious ceremonies (Dewa Yadnya). The performance of the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village is so interesting because of a didactic process that is able to maintain a set of value systems so that it has a strong influence on the preservation of the Baris dance itself. The didactic process is understood as the application of cultural values that live and develop in society, and become an integral part in the development of the education system through the stages of enculturation, internalization and socialization.

This study aims to analyze and discuss the causative factors for the transmission of didactic values, didactic principles, and the implications of the didactical process for the inheritance of the Sacred Baris Dance. The strategy used to examine and study the research problem uses an interdisciplinary approach, namely an effort to integrate various points of view in solving research problems. Observations, interviews, and documentation are used as data collection efforts. The triangulation technique was used as data validation, and continued with data analysis techniques using intrinsic and extrinsic analysis. The theoretical formulations used in this study are the theory of Structural Functionalism from Talcott Parsons, the theory of Constructivism from Jean Piaget, and the theory of Inheritance from Cavalli Sforza. This theoretical perspective becomes the basis for critical analysis to examine and read the didactic process in the Baris Sakral dance performance. In order to sharpen the analysis, they then selected the theory of Balinese Dance from Djayus and the theory of Meaningful Learning from David P. Ausubel.

The research results show the following; (1) the Baris Sakral dance has survived to this day because there is an adaptation system, there is a purpose, there is integration, and there is pattern maintenance; (2) the didactic principles reflected in the Baris Sakral dance performance are carried out through three phases, namely the concept discovery phase, the concept introduction phase, and the concept application phase; (3) the didactical process reflected in the Baris Sakral dance performance has implications for the formation of a knowledge system in the aspects of tattwa, morals and ceremonies.

DAFTAR ISI

COVER	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING	ii
PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI	iii
PERNYATAAN KEASLIAN.....	iv
MOTO DAN PERSEMBAHAN	v
ABSTRAK	vi
ABSTRACT	vii
PRAKATA	viii
DAFTAR ISI.....	xi
DAFTAR GAMBAR.....	xiv
GLOSARIUM.....	xvii
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah	13
1.3 Cakupan Masalah	14
1.4 Rumusan Masalah	14
1.5 Tujuan Penelitian	15
1.6 Manfaat Penelitian	15
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS, KERANGKA	
BERPIKIR	18
2.1 Kajian Pustaka.....	18
2.2 Kerangka Teoritis.....	26

2.3 Kerangka Berpikir	59
BAB III METODE PENELITIAN	60
3.1 Pendekatan Penelitian	60
3.2 Desain Penelitian.....	60
3.3 Fokus Penelitian	61
3.4 Sumber Data Penelitian.....	62
3.5 Teknik Pengumpulan Data	64
3.6 Teknik Keabsahan Data	70
3.7 Teknik Analisis Data.....	72
BAB IV GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN ASPEK	
 LINGKUNGAN ALAM FISIK DAN SOSIO-BUDAYA.....	75
4.1 Tinjauan Historis Desa Adat Batur	75
4.2 Kondisi Demografis Masyarakat Desa Adat Batur	86
4.3 Kondisi Sosio-Budaya Masyarakat Desa Adat Batur	90
4.4 Kedudukan, Fungsi, dan Status Pura Ulun Danu Batur	94
4.5 Pertunjukan Seni Sakral Pada <i>Ngusaba Kadasa</i>	99
BAB V KEBERTAHANAN PERTUNJUKAN TARI BARIS SAKRAL	
 PADA MASYARAKAT DI DESA ADAT BATUR	102
5.1 Faktor Adaptasi	104
5.2 Faktor Pencapaian Tujuan.....	113
5.3 Sistem Pengintegrasian	117
5.4 Sistem Pemeliharaan Pola.....	128
BAB VI PROSES DIDAKTIS TARI BARIS SAKRAL.....	147

6.1 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Asimilasi.....	150
6.2 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Akomodasi.....	153
6.3 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Ekuilibrasi.....	192
BAB VII IMPLIKASI PROSES DIDAKTIS PEWRAISAN TARI BARIS	
SAKRAL	201
7.1 Implikasi terhadap Pengetahuan	205
7.2. Implikasi terhadap sikap	219
7.3 Implikasi terhadap perilaku.....	231
BAB VIII KESIMPULAN DAN SARAN	240
8.1 Kesimpulan	240
8.2 Saran.....	243
8.3 Temuan.....	244
DAFTAR PUSTAKA	247
LAMPIRAN.....	255

DAFTAR PUSTAKA

- Adiputra, T., Wiyono, Wiyono, D., & Sarwadi, A. (2016). Konsep Hulu-Teban pada Permukiman Tradisional Bali Pegunungan / Bali Aga di Desa Adat Bayung Gede Kecamatan Kintamani Kabupaten Bangli , Bali. *Forum Teknik*, 37(1), 14–31.
- Adnyana, I. W. (2017). *Tarian barong landung*. Jakarta: Direktorat Kesenian Direktorat Jenderal Kebudayaan.
- Adnyana, I. W. K., Totton, M. L., Remawa, A. A. G. R., Muka, I. K., Ruta, I. M., Wirakesuma, I. N., ... Sugita, I. K. A. (2023). Tension-Pleasure and Education Values of the Meta-Figurative of Indonesian Contemporary Paintings. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 23(1), 79–90. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.41296>
- Adnyana, I. W., Rai Remawa, A. A. G., & Desi In Diana Sari, N. L. (2019). Metafora Baru dalam Seni Lukis Kontemporer Berbasis Ikonografi Relief Yeh Pulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Alhamdani, F. Y. (2016). An Introduction To Qualitative Research Methodology Artistic. *International Journal of Development Research*, 6(10), 9774–9776.
- Amie, A. Y., Nuryatin, A., & S, N. H. (2014). Interaksi Simbolik Tokoh Dewa dalam Novel Biola Tak Beradawai Karya Seno Gumira Ajidarma: Kajian Interaksionisme Simbolik George Herbert Mead. *Jurnal Sastra Indonesia*, 3(1), 1–6.
- Anggara Wijaya, P. G. N., & Nala Antara, I. G. (2020). Analisis Ideologi pada Teks Mitos Baris Cina di Desa Adat Renon. *Humanis*, 24(4), 402. <https://doi.org/10.24843/jh.2020.v24.i04.p08>
- Aprilina, F. A. D. (2014). Rekonstruksi Tari Kuntulan Sebagai Salah Satu Identitas Kesenian Kabupaten Tegal. *Jurnal Seni Tari*, 3(1), 1–8. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst>
- Ardhana, I. K. (2020). *Pemetaan Tipologi dan Karakteristik Desa Adat di Bali* (1st ed.). Denpasar: Cakra Media Utama.
- Ardhana, & Suparta, I. B. (2020). *Sejarah Perkembangan Agama Hindu di Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Astini, S. M., & Utina, U. T. (2007). Tari Pendet Sebagai Tari Balih-Balihan (Kajian Koreografi) (Pendet Dance as Welcome Dance Coreography Research). *Harmonia Journal of Arts Research and Education*, 8(2), 170–179. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v8i2.789>
- Bahatmaka, A., & Lestari, W. (2012). Fungsi Musik Dalam Kesenian Kuntulan Kuda Kembar Di Desa Sabarwangi Kecamatan Kajen Kabupaten Pekalongan Sebagai Sarana Integrasi Sosial. *Catharsis*, 1(2).
- Bandem, I. M. (2013). *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: Badan Penerbit STIKOM Bali.
- Bandem, I. M., & Murgiyanto, S. (1996). *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.

- Birsyada, M. I. (2014). Pengembangan Model Pembelajaran Ips Dengan Pendekatan Konstruktivisme Di Sekolah. *Forum Ilmu Sosial*, 41(2), 257–273. <https://doi.org/10.15294/fis.v41i2.5387>
- Budiarsa, I. W. (2020). Penciptaan Karya Seni Tari Baris Gede Gentorag. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 6(November), 84–94.
- Budiastra. (1979). *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur Kintamani Bangli* (1st ed.). Denpasar: Museum Bali.
- Burhanuddinsyah, muh haris, Lestari, W., & Elmubarok, Z. (2013). Pengembangan Instrumen Pengukuran Sikap Terhadap Radikalisme Atas Nama Agama Islam. *Journal of Educational Research and Evaluation*, 2(1), 7–11. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596.744053>
- Cahyono, A., & Mulanto, J. (2016). Pewarisan Bentuk, Nilai, Dan Makna Tari Kretek. *Seni Tari*, 1(2), 12. <https://doi.org/10.15294/jst.v3i2.9601>
- Cahyono, A., Widodo, W., Jazuli, M., & Murtiyoso, O. (2020). The Song of Macapat Semarang: The Acculturation of Javanese and Islamic Culture. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 10–18. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.25050>
- Covarrubias, M. (1937). *Island of Bali*, KPI Limited 11 New Fetter Lane (3rd ed.). Denpasar: Udayana University Press.
- Daeng, H. J. (2008). *Manusia, Kebudayaan, dan Lingkungan: Tinjauan Antropologis*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dahar, R. W. (2011). *Teori-teori Belajar dan Pembelajaran*. Jakarta: Erlangga.
- Dana, I. W., & Artini, N. K. J. (2021). Baris Memedi Dance in Jatiluwih Village Tabanan Bali: A Strategy to Preserve Traditional Arts. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 256–265. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31890>
- Darmadi. (2017). *Pengembangan model dan metode pembelajaran dalam dinamika belajar siswa*. Yogyakarta: Deepublish.
- Dasih, I. G. A. R. P., Triguna, I. B. G. Y., & Winaja, I. W. (2019). Intercultural communication based on ideology, theology and sociology. *International Journal of Linguistics, Literature and Culture*, 5(5), 29–35. <https://doi.org/10.21744/ijllc.v5n5.738>
- Dewi, I. G. A. A. O., & Kustina, K. T. (2018). Culture of tri hita karana on ease of use perception and use of accounting information system. *International Journal of Social Sciences and Humanities (IJSSH)*, 2(2), 77–86. <https://doi.org/10.29332/ijssh.v2n2.131>
- Dewi, I. M., & Cahyono, A. (2018). Studi Komparasi : Tari Topeng Ireng Magelang Dengan Tari Topeng Ireng Boyolali. *Jurnal Seni Tari*, 7(1), 37–41. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst%0ASTUDI>
- Dewi, P. anggraeni. (2016). Tari Barong Bali. *Panggung*, vol.26, 222–233.
- Dibia, I. W. (1999). *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I. W. (2008). *Tari Bali dalam Kajian Etnokoreologi*. Surakarta: ISI Press.
- Dibia, I. W. (2017). *Ilen-Ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.
- Dibia, I. W. (2018). *Tari Barong Ket Dari Kebangkitan Menuju Kejayaan*. Denpasar: Cakra Media Utama.

- Dipayana. (2005). *Warisan Roedjito Sang Maestro TataPanggung Perihal Teater dan Sejumlah Aspeknya*. Jakarta: Cipta, Dewan Kesenian Jakarta.
- Djayus. (1980). *Teori Tari Bali*. Denpasar: Sumber Mas Bali.
- Djelantik. (1999). *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Indonesia.
- Dwijendra, N. K. A. (2003). Perumahan Dan Permukiman Tradisional Bali. *Jurnal Permukiman "Natah,"* 1(1), 8–24.
- Elvandari, E. (2020). Sistem pewarisan sebagai upaya pelestarian seni tradisi. *Geter: Jurnal Seni Drama Tari Dan Musik,* 3(1), 93–104.
- Fitriani, L. (2017). Nilai didaktis pada film jenderal soedirman. *Diksatrasia,* 1(2), 254–261.
- Glaserfeld, V. (1987). *knowledge: Contributions to conceptual semantics*. Seaside, CA: Intersystems Publications.
- Gunadha, I. B. (2019). *Desa Pakraman Sebagai Strategi Kebertahanan Adat Budaya dan Agama Hindu Bali*. Denpasar: Kerjasama UNHI Denpasar dengan Kanwil Departemen Agama Provinsi Bali.
- Guntaris, E., Cahyono, A., & Utomo, U. (2019). The Change of Forms and the Value of the Dance performance of Barongan Risang Guntur Seto. *Catharsis,* 8(1), 1–10. <https://doi.org/http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/catharsis>
- Halat, E., Jakubowski, E., & Aydin, N. (2008). Reform-based Curriculum and Motivation in Geometry. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education,* 4(3), 285–292. <https://doi.org/10.12973/ejmste/75351>
- Handriyotopo, H. (2022). Plaosan Temple Ornaments As Iconography Metaphorical Hindu-Buddhist Ideology. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education,* 22(1), 129–143.
- Hussein, A., Gaber, M. M., Elyan, E., & Jayne, C. (2017). Imitation learning: A survey of learning methods. *ACM Computing Surveys,* 50(2), 1–35. <https://doi.org/10.1145/3054912>
- Indra Putra, I. K., Suarsana, I. N., & Kaler, I. K. (2021). Kebertahanan Seni Tari Legong Ratu Dedari Terhadap Pengembangan Kesenian di Desa Ketewel. *Sunari Penjor : Journal of Anthropology,* 4(1), 33. <https://doi.org/10.24843/sp.2020.v4.i01.p05>
- Indra Wirawan, K. (2019). Liturgi Sakralisasi Barong-Rangda: Eksplorasi Teo-Filosofis Estetik Mistik Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya,* 34(3), 417–427. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i3.800>
- Indriyanto. (2010). *Analisis Tari*. Semarang: FBS Universitas Negeri Semarang.
- Iriaji. (2011). *Konsep dan Strategi Pembelajaran Seni Budaya*. Malang: Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang.
- Ismail, A. (2006). *Education Games; Menjadi Cerdas dan Ceria dengan Permainan Edukatif*. Yogyakarta: Pilar Media-Anggota IKPI.
- Jazuli. (2001). *Paradigma Seni Pertunjukan* (1st ed.). Yogyakarta: Yayasan Lentera Budaya.
- Jazuli. (2016). *Peta Dunia Seni Tari* (C. Suryanto, ed.). Sukoharjo: CV. Farishma Indonesia.
- Jazuli, M. (2011). Model Pewarisan Kompetensi Dalang. *Harmonia - Journal of*

- Arts Research and Education*, 11(1), 68–82.
- Jazuli, Muhammad, MD, S., & Paranti, L. (2020). Bentuk dan Gaya Kesenian Barongan Blora. *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni*, 15(1), 12–19. <https://doi.org/10.33153/dewaruci.v15i1.2892>
- Kanginan, J. G. B., & Kawanana, J. G. B. (2019). *Historis Perpindahan Pura Ulun Danu Batur* (1st ed.). Bangli: Desa Pakraman Batur.
- Kartiani, Ni Luh Desmi, Arshiniwati, N. M., & Suminto. (2018). Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal , Desa Pakraman Pengotan , Kabupaten Bangli. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 4, 32–41. Retrieved from <https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/kalangwan/article/view/451>
- Kesowo, B. (2003). *Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 20 Tahun 2003 Tentang Sistem Pendidikan Nasional* (Vol. 1). Retrieved from <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.88.5042&rep=rep1&type=pdf%0Ahttps://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/73673%0Ahttp://www.scopus.com>
- Klahr, D., & Nigam, M. (2004). The equivalence of learning paths in early science instruction: Effects of direct instruction and discovery learning. *Psychological Science*, 15(10), 661–667. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00737.x>
- Koentjaraningrat. (1996). *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Angkasa Baru.
- Koentjaraningrat. (2010). *Sejarah Teori Antropologi*. Jakarta: Universitas Indonesia (UI-Press).
- Krautz, J., & Sowa, H. (2017). Imitation prohibited? The art pedagogical topicality of Mimesis. *IMAGO. Zeitschrift Für Kunstpädagogik*, 4(January), 4–13.
- Lailah, U. (2013). Peningkatan Kreativitas Keterampilan Membuat Karya Konstruksi Dengan Penerapan Model Pembelajaran Langsung pada Siswa Sekolah Dasar Ummi. *JPGSD*, 01(02), 9–10.
- Lestari, W. (2000). Peran Lokal Genius Dalam Kesenian Lokal. *Harmonia*, 1(2), 29–37.
- Lubis. (2017). *Jagat Upacara Indonesia dalam Dialek yang Sakral dan yang Profan*. Yogyakarta: Ekspersibuku.
- Malik, F. (2016). Peranan Kebudayaan dalam Pencitraan Pariwisata Bali. *Jurnal Kepariwisata Indonesia*, 11, 67–92.
- Mantra, I. B. (2006). *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Masunah, J., Nugraheni, T., & Sukamayadi, Y. (2019). *Building Performing Arts Community through Bandung Isola Performing Arts Festival (BIPAF) in Indonesia*. 255, 169–173. <https://doi.org/10.2991/icade-18.2019.39>
- Mu'jizah, & Ikram, A. (2020). Transformation of Candra Kirana as a beautiful princess into Panji Semirang: An invincible hero. *Wacana*, 21(2), 191–213. <https://doi.org/10.17510/WACANA.V21I2.772>
- Muwakhidah. (2020). Konstruktivisme Dalam Perspektif Para Ahli: Giambattista Vico, Ernst Von Glasersfeld, Jean Piaget, Lev Vygotsky dan John Dewey. *Prosiding Seminar & Lokakarya Nasional Bimbingan Dan Konseling 2020*, 115–125.
- Noviani, N., Maskun, & Basri, M. (2013). Pengaruh Model Pembelajaran Discovery Learning terhadap Motivasi Belajar IPS Siswa. *Journal of*

- Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.
- Nugrahini, L., Arka, R., Salim, S., & Adriani, T. (2016). Odalandi Tengah Budaya Urban: Upaya Preservasi Pengetahuan Masyarakat Hindu Bali. *Seminar Nasional Budaya Urban*, 98–108.
- Nurseto, G., Lestari, W., & Hartono. (2015). Pembelajaran Seni Tari: Aktif, Inovatif Dan Kreatif. *Catharsis*, 4(2), 115–122.
- Nurulanningsih, N. (2017). Penanaman Pendidikan Karakter Melalui Pantun Dalam Buku Bahasa Indonesia 4: Untuk Sd Dan Mi Kelas Iv Karya Kaswan Darmadi Dan Rita Nirbaya. *Jurnal Bindo Sastra*, 1(2), 60. <https://doi.org/10.32502/jbs.v1i2.692>
- Pamungkas, D. E., Suhanadji, S., Hendratno, H., Sukarman, D., Mustaji, D., & Roesminingsih, M. . (2018). Enculturation of Character Education Through Transforming School Cultural Values at Elementary School in Indonesia. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 212(6), 1–5. <https://doi.org/10.2991/icei-18.2018.1>
- Paramityaningrum, N. komang T., Hartono, & Lestari, W. (2015). Tari Oleg Tamulilingan Gaya Peliatan Karya I Gusti Ayu Raka Rasmi: Kreativitas Garap Dan Pembelajarannya. *Catharsis*, 4(2), 76–82.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi Dan Hegemoni Pada Transformasi Musik Dol Di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i1.240>
- Penyusun, T. (2009). *Dasar-dasar Penyuluhan Agama Hindu*. Jakarta: Direktorat Jendral Bimbingan Masyarakat Hindu Departemen Agama RI.
- Piaget, J. (1971). *Genetic Epistemology*. New York: W.W. Norton.
- Pratama, P. P. Y. A. (2020). Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan : Lomba Tari Barong Ket Antar Sma Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi. *SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA UNNES*.
- Pratama, P. P. Y. A., Cahyono, A., & Jazuli, J. (2021). Barong ket Dance in Ubud Bali : The Enculturation Process for the Implicated Young Generation to the Existence of Traditional Dance. *Catharsis : Journal of Arts Education*, 10(1), 11–18. Retrieved from file:///C:/Users/USER/Downloads/46923-Article Text-128227-4-10-20211213.pdf
- Pudja. (2012). *Kitab Suci Bhagawand Gita: dengan Teks Bahasa Sansekerta & Bahasa Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Pudja, & Rai Sudharta, T. (2004). *Manawa Dharma Sastra (Manu Smerti) Kompedium Hukum Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Pusparini, L. D. (2020). TRADISI MAYAH PASERAH DALAM UPACARA PERKAWINAN DI DESA ADAT BAYUNG GEDE KECAMATAN KINTAMANI KABUPATEN BANGLI (Perspektif Pendidikan Agama Hindu) Oleh. *Vidya Samhita: Jurnal Penelitian Agama*, 2(6), 75–81. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.31227/osf.io/gvryh>
- Putra, A. A. A. (2022). *Daya Estetik Religius Tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud*. Denpasar: Universitas Hindu Indonesia Denpasar.
- Putra, I. W. N., Mudiasih, N. W., & Iriani, N. W. (2019). Nilai-nilai Pendidikan Pada Tari Baris Juntal di Desa Bayung Cerik Kabupaten Bangli. *Mudra Jurnal*

- Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Putri, R. P. P., Lestari, W., & Iswidayati, S. (2015). Relevansi Gerak Tari Bedaya Suryasumirat Sebagai Ekspresi Simbolik Wanita Jawa. *Catharsis*, 4(1), 1–7.
- Ritzer, G. (1992). *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda* (2nd ed.; Alimandan, ed.). Jakarta: Rajawali Press.
- Rochayati, R. (2018). Gerak: Perjalanan Dari Motif Ke Komposisi Tari. *Sitikara*, 4, 35.
- Rohidi, T. R. (2014a). *Pendidikan Seni* (1st ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2014b). *Pendidikan Seni Isu dan Paradigma* (4th ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Ruastiti, N. M., Indrawan, A. A., & Sariada, I. K. (2021). Renteng Dance in Saren Village, Nusa Penida as a Source of Inspiration for the Creation of Ceremonial Dances in Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 232–245. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31668>
- Rusdhiana, D. (2016). Makna Ragam Gerak Tari Baris Tunggal : Penerapannya pada Kegiatan Ekstrakurikuler di SMPN 4 Mendoyo Jembrana-Bali Diah Rusdhiana. *Perpustakaan Digital Universitas Negeri Malang*, (1). Retrieved from <http://library.um.ac.id>
- Sanjaya, W. (2006). *Strategi Pembelajaran Berorientasi Standar Proses Pendidikan*. Jakarta: Kencana Prenanda Media Group.
- Santosa, H. (2020). Critical Analysis On Historiography Of Gamelan Bebonangan In Bali. *Paramita: Historical Studies Journal*, 30(1), 98–107. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.15294/10.15294/paramita.v30i1.18480>
- Santrock. (2009). *Psikologi pendidikan edisi 3*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Shanmugavelu, G., Ariffin, K., Vadivelu, M., Mahayudin, Z., & R K Sundaram, M. A. (2020). Questioning Techniques and Teachers' Role in the Classroom. *Shanlax International Journal of Education*, 8(4), 45–49. <https://doi.org/10.34293/education.v8i4.3260>
- Soedarso. (2006). *Trilogi Seni (Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni)*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Suarta, I. M. (2018). Nilai-nilai Filosofis Didaktis , Humanistis , dan Spiritual dalam Kesenian Tradisional Macapat Masyarakat Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(2), 191–199.
- Subiyantoro, S. (2021). Estetika Keseimbangan dalam Wayang Kulit Purwa: Kajian Strukturalisme Budaya Jawa. *Gelar : Jurnal Seni Budaya*, 19(1), 86–96. <https://doi.org/10.33153/glr.v19i1.3399>
- Suda, I. K., & Indiani, N. M. (2018). Interpret Ogoh-ogoh towards Hindu Contemporary Society. *International Research Journal of Management, IT & Social Sciences*, 5(1), 65. <https://doi.org/10.21744/irjmis.v5i1.597>
- Sudarsana, I. B. M. (2012). *Upakara Yadnya*. Denpasar: Yayasan Dharma Acarya.
- Sudharta, T. R. (2011). *Upadesa Tentang Ajaran-Ajaran Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Sugiarto, E., & Lestari, W. (2020). The collaboration of visual property and semarangan dance: A case study of student creativity in “Generation Z.” *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 10(12), 100–110.

- Sugiarto, E., Rohidi, T. R., & Kartika, D. S. (2017). The art education construction of woven craft society in Kudus Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 87. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8837>
- Suharta, I. W. (2022). Commodification of Gamelan Selonding in Tenganan Pegriingsingan Village , Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 144–160.
- Sukadia. (2010). *Pangeling-eling Para Subak lan Umat Hindu di Bali Dwipa* (1st ed.). Desa Pakraman Batur,Bali: Raditya Percetakan.
- Sukarma, I. W. (2019). Pengembangan Kearifan Lokal Seni Budaya Melalui Pendidikan Berbasis Banjar di Bali. *Proceeding of 2nd International Conference of Arts Language And Culture*, 21–32.
- Sukerti, N. N., Atmadja, I. B. P., Jayantari, M. R., Dewi, T. S., & Pradnyana, B. A. (2016). Pewarisan Pada Masyarakat Adat Bali Terkait Ahli Waris Yang Beralih Agama. *Acta Comitas*, 2, 131–141.
- Sukrawati, N. M. (2017). Nilai Didaktis Upacara Pacaruan Sasih Kaenem Di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 86–97. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.94>
- Sukrawati, N. M. (2018). Pendidikan Acara Agama Hindu : Antara Tradisi dan Modernitas. *Dharmasmrti*, 9(2), 1–123.
- Supardan, D. (2016). Teori dan Praktik Pendekatan Konstruktivisme dalam Pembelajaran. *Edunomic*, 4(1), 1–12.
- Suparno, P. (1997). *Filsafat Konstruktivisme dalam Pendidikan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suryawati, I. A. G. (2017). Memaknai Tari Baris Sumbu Di Pura Desa Semanik, Desa Pelaga, Petang, Kabupaten Badung. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 48–53. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.88>
- Titib. (2003). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu* (1st ed.). Surabaya: Paramita.
- Titib. (2011). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Badan Litbang Parisada Hindu Dharma Indonesia Pusat dan Paramita Surabaya.
- Tomljenović, Z., & Vorkapić, S. T. (2020). Constructivism in Visual Arts Classes. *CEPS Journal*, 10(4), 13. <https://doi.org/10.26529/cepsj.913>
- Triguna, I. B. G. Y. (2021). Strategi Adaptasi Umat Hindu Memasuki Era Baru: Refleksi Sosiologi Hindu Menyikapi Revolusi Industri 4.0, Pandemi Covid-19, Dan Society 5.0. In I Wayan Wahyudi (Ed.), *Proceeding Book Of Strategi: Adaptasi Umat Hindu Dalam Menghadapi Tantangan Kekinian*. Denpasar: UNHI Press.
- Trisnawati, I. A. (2019). *Pengantar Sejarah Tari* (2nd ed.). Denpasar: Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Triyanto. (2015). Perkeramikan Mayong Lor Jepara: Hasil Enkulturasi Dalam Keluarga Komunitas Perajin. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 1(1), 1–10. Retrieved from <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8850>
- Wadiyo. (2008). *Sosiologi Seni (Sisi Pendekatan Multi Tafsir)* (1st ed.). Semarang: Universitas Negeri Semarang Press.

- Wiana, I. I. (2003). *Veda Vakya Tuntunan Praktis Memahami Veda Jilid Dua*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Wibawa, A. P. (2017). Paradigma Pendidikan Seni Di Era Globalisasi Berbasis Wacana. *Dharmasmrti*, XVI(1), 48–56. Retrieved from <https://media.neliti.com/media/publications/266338-paradigma-pendidikan-seni-di-era-globali-c4af3bbf.pdf>
- Widiastuti. (2018). Ketahanan Budaya Masyarakat Bali Aga dalam Menciptakan Desa Wisata yang Berkelanjutan. *Jurnal Kajian Bali (Journal of Bali Studies)*, 8(1), 93. <https://doi.org/10.24843/jkb.2018.v08.i01.p06>
- Winataputra. (2007). *Teori Belajar Pembelajaran*. Jakarta: Universitas Terbuka.
- Wirawan, I. B. (2015). *Teori-Teori Sosial dalam Tiga Paradigma*. Jakarta: Prenadamedia Group.
- Wulansari, B. Y. (2017). Pelestarian Seni Budaya Dan Permainan Tradisional Melalui Tema Kearifan Lokal Dalam Kurikulum Pendidikan Anak Usia Dini. *Jurnal INDRIA (Jurnal Ilmiah Pendidikan Prasekolah Dan Sekolah Awal)*, 2(1), 1–11. <https://doi.org/10.24269/jin.v2n1.2017.pp1-11>
- Wulansari, P. (2018). Perkembangan Tata Busana Tari Klasik Gaya Yogyakarta 2011 – 2015. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 16, 98–108.
- Yusuf, H. (2014). Pemikiran Seni Karl Marx dalam Pandangan Mikhail Lifschitz (Menelusuri Kesejatian Seni Bagi Kehidupan Manusia). *Al-AdYaN*, 9(2), 89–104.



**KEPUTUSAN
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
No. B/19327/UN37.2/EP/2023**

**Tentang
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,

- a. 1. Nama : Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum.
2. N I P : 197001091994032001
3. Jabatan : Profesor
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama Madya - IV/d
Sebagai PROMOTOR
- b. 1. Nama : Dr. Nur Sahid, M.Hum
2. N I P :
3. Jabatan :
4. Pangkat/Golru :
Sebagai KOPROMOTOR
- c. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
2. N I P : 196709061993031003
3. Jabatan : Lektor Kepala
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : ARIF HIDAJAD
N I M : 0205620009
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 4 Juli 2023
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

** SK ini berlaku s.d. 4 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*

**SURAT TUGAS**

Nomor: 1928/UN37.2/EP/2022

Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang, dengan ini memberi tugas kepada Saudara-saudara yang namanya tersebut di bawah ini:

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan, golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Eko Sugiarto, M.Pd. 198812122015041002	Lektor Kepala Penata Tk. I - III/d	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Arthur S. Nalan, S.Sn.,M.Hum		Anggota Penguji I
3	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
4	Dr. Nur Sahid, M.Hum		Anggota Penguji III
5	Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum. 197001091994032001	Profesor Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji IV

sebagai Penguji Proposal Disertasi a.n. Arif Hidajad, NIM. 0205620009, mahasiswa program studi Pendidikan Seni yang diselenggarakan pada hari Senin, tanggal 21 Februari 2022, Pukul 13:00 WIB, di ruang Ruang Ujian - C208 Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES.

Demikian tugas ini untuk dilaksanakan sebaik-baiknya apabila telah selesai melaksanakan tugas segera melapor kepada Dekan Fakultas Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang.

10 Februari 2022
Dekan Fakultas Bahasa Dan Seni,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001

Tembusan:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Pendidikan Seni S3 UNNES
2. Wakil Dekan Bid. Akad. dan Mawa. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
3. Wakil Dekan Bid. Umum dan Keu. Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
4. Bendahara Pengeluaran Pembantu Fakultas Bahasa Dan Seni UNNES
5. Sdr. Arif Hidajad sebagai pemberitahuan

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : **KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.**

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd./0205620009
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : "TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR
BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI
PENDIDIKAN KULTURAL : PERSPEKTIF
HEGEMONI DAN RELIGI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 6 September 2023

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001



UNDANGAN

Nomor. B/9157/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
3. Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.
4. Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum.
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
6. Dr. Nur Sahid, M.Hum.
7. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
8. Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Rabu
tanggal : 20 September 2023
pukul : 10.00-12.00 WIB
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES
acara : Ujian Disertasi a.n. **Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.**
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3
Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

9 September 2023

Rektor,



Prof. Dr. S Martono, M.Si.
NIP 196603081989011001

Tembusan:
Sdr. Arif Hidajad, S.Sn., M.Pd.

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR T/120/UN37/HK.02/2023
TANGGAL 6 SEPTEMBER 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA ARIF HIDAJAD,
S.Sn., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA ARIF HIDAJAD, S.Sn., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum. NIP 196101071990021001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Nur Sahid, M.Hum.	-	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Ida Zulaecha, M.Hum. NIP 197001091994032001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



**TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO
SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL:
PERSPEKTIF HEGEMONI DAN RELIGI**

DESERTASI

diajukan sebagai salah satu syarat untuk mendapatkan gelar Doktor pendidikan

Oleh
Arif Hidajad
0205620009

PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

2023

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I

Disertasi dengan judul "TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR BOJONEGORO SEBAGAI AKTUALISASI PENDIDIKAN KULTURAL: PERSPEKTIF HEGEMONI DAN AKULTURASI." karya,

nama : Arif Hidajad

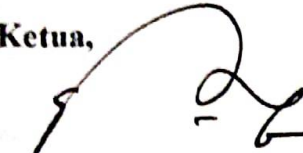
NIM : 0205620009

program studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu tanggal 20 September 2023

Semarang, 20 September 2023

Ketua,



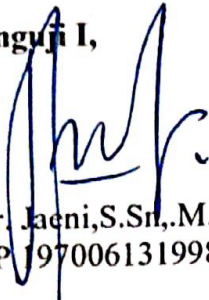
(Prof. Dr. S Martono, M.Si)
NIP 196603081989011001

Sekretaris



(Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum)
NIP 197506171999031002

Penguji I,



(Dr. Jaeni, S.Sn., M.Si I)
NIP 197006131998021001

Penguji II,



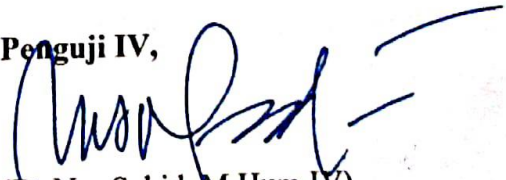
(Prof. Dr. RM. Teguh Supriyanto, M.Hum)
NIP 196101071990021001

Penguji III,



(Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd)
NIP 198812122015041002

Penguji IV,




(Dr. Nur Sahid, M.Hum IV)
NIP 19620208 198903 1001

Penguji V,



(Dr. Agus Cahyono, M.Hum)
NIP 196709061993031003

Penguji VI,



(Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum)
NIP 197001091994032001

PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini, saya :

Nama : Arif Hidajad

NIM : 0205620009

Program studi : S3 Pendidikan Seni

menyatakan bahwa yang tertulis dalam tesis/disertasi yang berjudul “*Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi*” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam tesis ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya secara pribadi siap menanggung resiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 20 Juni 2023

Yang membuat pernyataan,

Arif Hidajad
NIM 0205620009

MOTO DAN PERSEMBAHAN

“Iqro !”

“Siapa yang berani berkeringat dia layak di depan”

“ Jangan seperti ombak anak muda....dari jauh merindukan pantai....namun pecah sebelum nyampai...”

HALAMAN PERSEMBAHAN

Halaman keberhasilan ini saya persembahkan kepada :

1. Allah Swt yang terus memberikan keberkahan dan kemudahan kepada kita semua
2. Kedua almarhum orang tua saya, memberikan motivasi dan dukungan dalam bentuk apapun. Bahwa ilmu yang bermanfaat akan memberikan jembatan ke JanahNya.
3. Bapak Dr. Agus Cahyono.,M.Pd sebagai dosen pembimbing akademik saya yang selalu memberikan arahan dan motivasi agar segera menyelesaikan, memberikan arahan dalam segala hal dan selalu sabar menghadapi saya.
4. Ibu Prof.Dr.Ida Zuleha , selaku promotor yang dengan sabar menghadapi kebimbangan saya
5. Bapak Dr. Nur Sahid.,M.Hum yang dengan telaten memberikan pengarahan dan bimbingan
6. Segenap dosen pasca Sarjana Unnes yang telah membuka mata saya tentang “Kesadaran Akademik “ sebagai kewajiban pokok seorang guru
7. Teruntuk Saudaraku Angkatan 2020, haru biru dan cobaan adalah garis lurus terhadap tujuan mulia/ Jangan menyerah, karena kita bukan pecundang yang tak punya iman.
8. Syina Dalila, S.Pd., bimbinganku, kesabaran adalah senjata melawan kebutaan.
9. Dinda Fahmi Toriq yang selalu menemani ngopi
10. Istriku dan anaku serta seluruh trah Moh Djamal dan trah Haryono, kita tuntaskan doa kita dan kita petik hikmahnya kelak
11. Seluruh sanak Saudara, yang selalu memberikan support untuk segera selesai

PRAKATA

Puji syukur dipanjatkan atas kehadiran Tuhan Yang Maha Esa, yang telah melimpahkan rahmat dan hidayah-Nya sehingga dengan ini dapat menyelesaikan penelitian sebagai syarat menempuh mata kuliah Skripsi, dengan judul *“Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi.”* Disertasi ini disusun sebagai salah satu persyaratan meraih gelar Doktor Kependidikan pada Program Studi Pendidikan Seni Pascasarjana Universitas Negeri Semarang. Penelitian ini dapat diselesaikan berkat bantuan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, peneliti menyampaikan ucapan terima kasih dan penghargaan setinggi-tingginya kepada pihak-pihak yang telah membantu penyelesaian penelitian ini. Ucapan terima kasih peneliti sampaikan pertama kali kepada para pembimbing: Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., (Promotor) Dr. Nur Sahid, M.Hum (Kopromotor), Dr. Agus Cahyono, M.Hum (Anggota Promotor) . Ucapan terima kasih peneliti sampaikan pula kepada semua pihak yang telah membantu selama proses penyelesaian studi, di antaranya:

1. Rektor Universitas Negeri Semarang bapak Prof. S. Martono., M.Si atas kesempatan yang diberikan kepada penulis untuk menempuh studi di Universitas Negeri Semarang tercinta.
2. Direktur Pascasarjana Unnes Bapak Prof Dr. Agus Nuryatin., M.Hum atas dukungan kelancaran yang diberikan penulis dalam menempuh studi.
3. Bapak. Dr. Agus Cahyono, M.Hum selaku koorprodi S 3 Pendidikan Seni yang tak lelah mengingatkan kami semua.
4. Prof.Dr.Ida Zulaeha., M.hum
5. Dr. Nur Sahid., M.Hum
6. Seluruh jajaran dosen pengajar sekolah Pasca sarjana Unnes
7. Seluruh karyawan dan jajaran tata usaha sekolah pasca sarjana Unnes, serta seluruh jajaran direksi Sekolah Pasca Sarjana Unnes.
8. Prof. Dr. H. Nurhasan, M.Kes, Rektor Universitas Negeri Surabaya

9. Syafiul Anam, Ph.D. selaku Dekan Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya
10. Dr. Setyo Yanuartuti, M.Si, selaku Koordinator Program Studi Pendidikan Sendratasik, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Surabaya.
11. Istri Luky Wahyu Harnataningtyas
12. Anaku Alif Fathir Wahyu Hidayat, Adam Devara Firdausi Hidayat.
13. Teman teman staf pengajar di Pendidikan Sendratasik Unesa
14. Dinda Fahmi Toriq
15. Semua yang telah banyak membantu baik matrial maupun spiritual yang tidak bisa saya sebutkan satu persatu.

Peneliti sadar bahwa dalam disertasi ini mungkin masih terdapat kekurangan, baik isi maupun tulisan. Oleh karena itu, kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak sangat peneliti harapkan. Semoga hasil penelitian ini bermanfaat dan merupakan kontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan serta dunia Pendidikan seni pada khususnya.

Demikian atas segala kekurangan, kata-kata, dan penulisan yang masih kurang sesuai, penulis mengucapkan mohon maaf yang sebesar- besarnya. Semoga penulisan ini dapat berguna bagi pembaca.

Surabaya, 20 Juni 2023

Peneliti

Arif Hidajad

DAFTAR ISI

PERSETUJUAN PEMBIMBING	i
PERNYATAAN KEASLIAN.....	ii
MOTO DAN PERSEMBAHAN	iii
HALAMAN PERSEMBAHAN	iv
PRAKATA	v
DAFTAR ISI.....	vii
DAFTAR TABEL	xii
DAFTAR GAMBAR.....	xiii
ABSTRAK	xv
ABSTRACT	xvii
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Identifikasi Masalah	10
1.3 Cakupan Masalah	12
1.4 Rumusan Masalah	14
1.5 Tujuan Penelitian.....	15
1.6 Manfaat Penelitian.....	16
1.6.1 Manfaat Teoritis	16
1.6.2 Manfaat Praktis	17
BAB II KAJIAN TEORI	20
2.1. Tinjauan Pustaka	20
2.2. Penelitian Terdahulu dan Relevan.....	21
2.2.1. Wibisono, Catur., Susilowati, Trisno & As'ad, Ali (2009).....	21
2.2.2. Moses, Ferdinandus (2018).....	22
2.2.3. Hidajad, Arif (1998) – (2011)	23
2.2.4. Hidajad, Arif., Zulaeha, Ida., Sahid, Nur & Cahyono, Agus (2022)	

2.2.5.	Parmadi, Bambang., Kumbara, Ngurah., Wirawan, Bagus & Sugiarta, I Gede (2018).	25
2.2.6.	Dewi, Vivi (2020)	26
2.2.7.	Dubois, Thomas (2005)	26
2.2.8.	Hutagalung, Daniel (2004)	27
2.2.9.	Sumbulah, Umi (2012)	28
2.2.10.	Angoro, Kusnanto (2017)	29
2.3.	Kerangka Teoretis	30
2.3.1.	Estetika Struktur dan Tekstur Dramatik	30
2.3.2.	Sosiologi Teater	37
2.3.3.	Geopolitik	50
2.3.4.	Hegemoni Post-Marxisme	56
2.3.5.	Akulturasi	63
2.4.	Kerangka Berpikir	66
BAB III METODE PENELITIAN		67
3.1	Pendekatan Penelitian	67
3.2	Desain Penelitian	68
3.3	Fokus Penelitian	69
3.3.1	Sasaran Penelitian	69
3.3.2	Tempat dan Waktu Penelitian	70
3.4	Data dan Sumber Data	71
3.4.1	Data Primer	71
3.4.2	Data Sekunder	71
3.5	Teknik Pengumpulan Data	72
3.5.1	Observasi	72
3.5.2	Wawancara	73
3.5.3	Dokumentasi	74
3.5.4	Tinjauan Literatur	74
3.6	Teknik Keabsahan Data	75
3.7	Analisis Data	77

3.7.1	Reduksi Data	77
3.7.2	Penyajian Data	78
3.7.3	Penarikan Kesimpulan	78
BAB IV ESTETIKA PERTUNJUKAN SANDUR BOJONEGORO		
MEREPRESENTASIKAN SOSIOKULTURAL MASYARAKAT		
PENDUKUNG..... 80		
4.1	Estetika Pertunjukan Sandur.....	80
4.1.1	Waktu dan Tempat Penyajian	84
4.1.2	Unsur Teater dalam Pertunjukan Sandur	89
4.1.2.1.	Cerita	92
4.1.2.2	Akting.....	95
4.1.2.3	Pentas	97
4.1.2.4	Bahasa	100
4.1.2.5	Aktor	102
4.1.3	Naskah Pertunjukan Sandur	104
4.1.4	Unsur Pengembangan Bentuk Pertunjukan Sandur	107
4.1.4.1	Tembang.....	109
4.1.4.2	Tarian	113
4.1.4.3	Akrobatik	115
4.1.4.4	Akting.....	118
4.1.4.5	Bahasa	124
4.1.5	Struktur dan Tekstur Pertunjukan Teater Sandur.....	125
4.1.5.1	Bagian Pembuka.....	126
4.1.5.2	Bagian Kedua.....	138
4.1.5.3	Bagian Ketiga.....	151
4.1.5.4	Konstruksi Teater Sandur.....	164
4.1.5.5	Kontruksi Pemeranan Teater Sandur	170
4.1.5.6	<i>Make Up</i> dan Kostum.....	175
4.1.5.7	Setting Dekorasi	178
4.2	Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur.....	179

4.2.1	Identitas Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro	181
4.2.2	Karakter Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro	185
4.3	Representasi Sosiokultural dalam Pertunjukan Sandur Bojonegoro	196
4.3.1	Sosiokultural dalam Pengadeganan Sandur	199
4.3.2	Sosiokultural dalam <i>Setting</i> Pentas Sandur	217
BAB V HEGEMONI DAN AKULTURASI DALAM MASYARAKAT		
PENDUKUNG SANDUR BOJONEGORO.....		224
5.1	Dinamika Geopolitik Masyarakat Pendukung Sandur	224
5.1.1	Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Imperialisme	225
5.1.2	Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Globalisasi	246
5.2	Hegemoni dalam Masyarakat Pendukung Sandur	277
5.3	Akulturasi dalam Masyarakat Pendukung Sandur	350
BAB VI TRANSFORMASI SOSIOKULTURAL MASYARAKAT		
PENDUKUNG MENYEBABKAN TRANSFORMASI PERTUNJUKAN		
SANDUR BOJONEGORO		360
6.1	Transformasi Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur	360
6.1.1	Transformasi Kultural; Perubahan Spiritual dan Pengetahuan	366
6.1.2	Transformasi Sosio-Politik dan Ekonomi	381
6.2	Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Pertunjukan Sandur.....	405
BAB VII TRANSFORMASI PERTUNJUKAN SANDUR		
MENGAKTUALISASIKAN PENDIDIKAN KULTURAL		428
7.1	Aktualisasi Pertunjukan Tradisi Sandur.....	428
7.1.1	Aktualisasi Bentuk Penyajian Sandur	433
7.1.2	Normativitas Transenden dalam Sandur	440
7.2	Taksonomi Pendidikan Transenden dalam Sandur	453
7.2.1	Karakter <i>Mutmainah</i>	456
7.2.2	Karakter Holistik.....	460
7.2.3	Karakter Inklusif	463
BAB VIII PENUTUP		467
8.1	Simpulan	467

8.2 Saran.....	481
DAFTAR PUSTAKA	486
LEMBAR WAWANCARA	1
LEMBAR OBSERVASI.....	23
PROFIL PENGAMBILAN DATA DI LOKASI PENELITIAN.....	37

DAFTAR TABEL

Tabel 4. 1 Kearifan Sosio-ekonomi dalam Tembang Sandur **Error! Bookmark not defined.**

Tabel 6. 1 Skema Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Sandur **Error! Bookmark not defined.**

DAFTAR GAMBAR

Gambar 2. 1 Skema Kerangka Berpikir.....**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 1 Penerangan pementasan Sandur (dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 2 Setting Pentas Sandur (Panggung Blabar Janur Kuning)..... **Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 3 Atraksi Tokoh Kalongking (dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 4 Penerangan Pementasan Sandur (dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 5 Struktur Dramatik Penceritaan Sandur**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 6 Eksprsi Akting Sandur Anak-Anak (Dok.Pribadi)..... **Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 7 Pentas Sandur di Tanah Lapang (Dok.Pribadi)**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 8 Pentas Sandur di Pendopo (konsep barangan)**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 9 Pentas Sandur pada Panggung Proscenium**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 10 Aksi Panjak Ore dalam Pentas Sandur (Dok.Pribadi) **Error!**

Bookmark not defined.

Gambar 4. 11 Tari Jaranan Sebagai Pembuka Pentas**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 12 Tarian Tokoh Lakon Sandur**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 13 Atraksi Akrobatik Kalongking dalam Sandur**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 14 Adegan I-Panjak Ore Menyanyikan Tembang**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 15 Adegan II-Tari Jaranan**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 16 Adegan VII- Germo Nggundhisi ...**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 17 Adegan VIII- Tudung Dibuka**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 18 Adegan XII- Ndanyangi**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 19 Adegan XII- Dialog Para Tokoh....**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 20 Adegan XV- Akrobatik Kalongking**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 21 Adegan XV- Tembang Penutup.....**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 4. 22 Struktur Kontruksi Kesenian Sandur**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 7. 1 Diagram Klasifikasi Tujuan Pendidikan Transenden **Error!**

Bookmark not defined.

Gambar 7. 2 Diagram Klasifikasi Karakter Mutmainah**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 7. 3 Diagram Klasifikasi Karakter Holistik**Error! Bookmark not defined.**

Gambar 7. 4 Diagram Klasifikasi Karakter Inklusif**Error! Bookmark not defined.**

ABSTRAK

Hidajad, Arif. 2023. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro Sebagai Aktualisasi Pendidikan Kultural: Perspektif Hegemoni dan Religi. *Disertasi*. Program Studi Doktor Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Kopromotor Dr. Nur Sahid, M.Hum., Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Kata Kunci: Transformasi, Sandur, Pendidikan Kultural, Hegemoni, Religi.

Penelitian ini fokus mengkaji permasalahan terkait; (1) estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro; (2) hegemoni dan akulturasi masyarakat pendukung Sandur; (3) transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro; dan (4) transformasi pertunjukan Sandur mengaktualisasikan pendidikan kultural. Pengkajian dalam penelitian ini berlandaskan pada pendekatan interdisiplin dengan berbagai konsep teori, meliputi estetika struktur dan tekstur dramatik, sosiologi teater, geopolitik, hegemoni, akulturasi dan taksonomi pendidikan. Metode penelitian yang digunakan adalah kualitatif sebagai telaah fenomenologi; sebuah studi atas penampakan, akuisisi pengalaman dan kesadaran. Pengumpulan data menggunakan teknik studi pustaka, wawancara, dan pengamatan. Keabsahan data berdasarkan pada derajat kepercayaan yang dibangun dengan strategi: pengamatan, interaksi diskursus (dialektika dengan pelaku dan pendukung Sandur), ketekunan peneliti serta triangulasi sumber dan teknik. Analisis data menggunakan cara untuk mereduksi, penyajian dan penarikan kesimpulan.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa konstruksi pertunjukan Sandur tidak lepas dari identitas dan karakter masyarakat pendukungnya, karena sistem simbol dalam Sandur; secara struktur dan tekstur pementasan merepresentasikan kearifan bahasa, spiritual dan pengetahuan, serta mata pencaharian masyarakatnya. Sandur dari waktu ke waktu telah mengalami perubahan menyesuaikan dengan perkembangan sosiokultural masyarakat pendukungnya. Perubahan sosiokultural dipengaruhi oleh dinamika yang terjadi (geopolitik) dalam penguasaan ruang hidup (*lebensraum*) sejak era imperialisme, kolonialisme hingga globalisasi. Dinamika geopolitik tidak lepas dari hegemoni yang menyebabkan terjadinya akulturasi sistem spiritual dan pengetahuan masyarakatnya dalam bentuk sinkretisme Islam Jawa serta perubahan sosio-politik dan ekonomi dalam bentuk substitusi pola hidup masyarakat modern. Perubahan spiritual, pengetahuan, sosial, politik dan ekonomi tersebut pada akhirnya merepresentasikan perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur.

Berangkat dari perubahan nilai, fungsi dan bentuk Sandur tersebut penelitian ini mendiskusikan temuan terkait capaian aktualisasi pertunjukan Sandur Bojonegoro dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter penyajian pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya; penggarapan Sandur dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern ataupun film. Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural yang bernilai transenden. Pengklasifikasian merujuk pada pembentukan sistematika taksonom pendidikan transenden; mewujudkan karakter *Mutmainah*, Holistik dan Inklusif untuk menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik).

ABSTRACT

Hidajad, Arif. 2023. Transformation of Sandur Bojonegoro Performance as Cultural Education Actualization: Hegemony and Religious Perspectives. Dissertation. Art Education Doctoral Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Co-promoter Dr. Nur Sahid, M. Hum., Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Keywords: Transformation, Sandur, Cultural Education, Hegemony, Religion.

This research focuses on examining related problems; (1) the artistic aesthetics of Sandur Bojonegoro; (2) the hegemony and acculturation of the Sandur supporting community; (3) the art transformation of Sandur Bojonegoro; and (4) the transformation of Sandur's arts to actualize cultural education. The study in this study is based on an interdisciplinary approach with various theoretical concepts, including the aesthetics of dramatic structure and texture, sociology theatre, geopolitics, hegemony, acculturation and educational taxonomy. The research method used is qualitative as a phenomenological study; A study of sighting, acquisition, and consciousness. Collecting data using literature study techniques, interviews, and observation. The validity of the data is based on the degree of trust that is built with strategies: observation, discourse interaction (dialectic with actors and supporters of Sandur), persistence of researchers and triangulation of sources and techniques. Data analysis uses ways to reduce, present and draw conclusions.

The results of the research show that the construction of Sandur art cannot be separated from the identity and character of the supporting community, because of the system of symbols in Sandur; structurally and textually, the performance represents the wisdom of language, spirituality and knowledge, as well as the people's livelihoods. Sandur from time to time has undergone changes to adapt to the socio-cultural developments of the supporting community. Sociocultural changes are influenced by the dynamics that occur (geopolitics) in the control of living space (lebensraum) since the era of imperialism, colonialism to globalization. Geopolitical dynamics cannot be separated from hegemony which causes the acculturation of the spiritual system and knowledge of the people in the form of syncretism of Javanese Islam as well as socio-political and economic changes in the form of substitution of the lifestyle of modern society. These spiritual, knowledge, social, political and economic changes ultimately represent changes in the values, functions and forms of Sandur.

Departing from the changes in the value, function and form of Sandur, this study discusses findings related to the achievement of the actualization of Bojonegoro's Sandur art by carrying out a series of innovation processes for the character of the presentation of Sandur's performance in harmony with the times; the cultivation of Sandur with the principle of directing modern theater or film. Through these actualization efforts, the values, functions and meanings in Sandur's art can be classified as cultural education with transcendent value. Classification Refers to the establishment of a transcendent education taxonomy systematics; realizing Mutmainah, Holistic and Inclusive characters to lead to vertical (spiritual) and horizontal (humanistic) relationship

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Sandur merupakan salah satu seni pertunjukan tradisional yang memiliki kesejarahan panjang; hidup dan berkembang dikalangan masyarakat pendukungnya, khususnya di desa Ledok Kulon Kabupaten Bojonegoro. Keterlibatan Sandur sebagai seni pertunjukan karena secara bentuk mengungkap unsur tontonan, tempat tontonan dan penonton, menawarkan cerita dan dialog (teater), dikombinasikan dengan unsur tari dan musik melalui berbagai macam tembang yang disajikan. Nilai tradisional Sandur terdapat pada keberlangsungan Sandur sebagai pertunjukan yang diwariskan turun-temurun menawarkan nilai-nilai kearifan lokal masyarakat Desa Ledok Kulon Bojonegoro. Hal tersebut sejalan dengan terminologi teater tradisi sebagai bentuk pertunjukan drama yang telah hidup, berkembang dan diajarkan turun-temurun dari lintas generasi pada masyarakat daerah tertentu (Bandem & Murgiyanto, 1996: 17).

Sebagai teater tradisi, Sandur memiliki ciri khas yaitu keterjangkauan pada lingkungan kultur pendukung, cerminan dari sebuah kultur yang berkembang sangat lambat, karena masih berpegang pada normativitas kultural, bagian dari suatu kosmos kehidupan masyarakatnya, dan bukan merupakan hasil kreativitas individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat yang mendukungnya (Kayam, 1981: 60). Teater tradisi juga mencakup empat hal yang bersifat emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang

terhubung dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran (Bandem & Murgiyanto, 1996: 15). Kompleksitas Sandur sebagai teater tradisional bersifat kerakyatan (teater rakyat) melekat pada struktur dan karakteristik produk kebudayaan suatu masyarakat, memiliki jalinan komunikasi sistem simbol bercorak khas, yang dapat disebut suatu etos kebudayaan; terkait pada tatanan dan tuntunan normativitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Normativitas tersebut menegaskan sebuah karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam pikiran dan perilaku suatu masyarakat (Geertz, 1992: 51).

Sandur sebagai teater rakyat dipengaruhi oleh lingkungan baik fisik maupun sosial, serta pengaruh dari karakteristik individu anggota masyarakat pendukungnya, karena teater tidak lepas dari refleksi kehidupan masyarakat pendukungnya. Sebagaimana menurut Sahid (2017: 21) sebuah pementasan teater bisa dianggap mempresentasikan peristiwa-peristiwa, dan gambaran kehidupan, karena kehidupan itu sendiri merupakan realitas sosial. Dengan demikian masyarakat yang berpegangan pada tataran normativitas tidak lagi hidup semata-mata dalam refleksi fisik, tetapi juga hidup dalam refleksi simbolik, bahasa, mite, seni dan agama sebagai bagian dari interaksi sosio-kultural. Refleksi dari interaksi sosiokultural tersebut yang pada akhirnya memproyeksikan Sandur sebagai normativitas yang disampaikan melalui tontonan; penceritaan lakon, karakter tokoh, nyanyian tembang dan unsur pendukung lainnya seperti tari dan musik. Hal ini menegaskan bahwa Sandur sebagai teater tradisional yang bersifat kerakyatan tidak lepas dari pembentukan unsur dramatik; menginisiasikan fungsinya dalam

berbagai aspek dimensional, yaitu refleksi hiburan, media pendidikan, propaganda politik dan kritik, serta fungsi ritual yang bersifat spiritual dan religius.

Secara historis Sandur melekat dengan fungsi utamanya sebagai bentuk hiburan, permainan anak-anak petani di waktu panen tiba, sebagai ungkapan suka cita atas hasil panen, dilakukan pada malam hari pada tanah lapang yang digunakan sebagai tempat pengumpulan hasil panen (Herfidiyanti, 2014). Sebagaimana asal istilah Sandur yang berasal dari kata *Son* atau *Isan* yang berarti selesai panen sedangkan kata *Dhur* berasal dari istilah *dhur* yang berarti semalam suntuk, atau ada yang menyebutkan bahwa kata *Dhur* berarti bunyi kendang yang ditabuh sebagai instrumen pendukung permainan (Budiono, 2019 September 25). Sumber lain juga menyebutkan bahwa Shandur terdiri dari berbagai cerita (sastra lisan/Folklor) yang tidak habis diceritakan sampai pagi yang disebut *ngedur*. Menurut cerita suatu ketika setelah masa panen tiba terdapat seorang Kompeni Belanda menyaksikan bentuk permainan tersebut dan menyebutnya *Son-Door* yang kemudian ditirukan oleh anak-anak dengan menyebut *Sandur* (Pramujito, 2019 September 25). Fungsi lain Sandur melekat dengan sifatnya sebagai perayaan ritual, berkaitan dengan mekanisme spiritualitas dan mistik yang ditunjukkan dengan pemanggilan roh nenek moyang dan dewa-dewa dengan menyediakan berbagai sesajen hasil bumi sebagai perayaan dan ungkapan syukur hasil panen, karena Sandur dipercaya membawa keberkahan (Wibisono et al., 2009).

Kehidupan agraris masyarakat menjadi bentuk pengilhaman pertunjukan Sandur, sehingga berfungsi sebagai upacara rutin yang diadakan setiap musim

panen tiba (Ratuwalu, 2016). Terlepas dari ritual, fungsi Sandur erat kaitanya dengan berbagai bentuk propaganda kekuasaan di masa kerajaan untuk menguatkan kedudukan raja dan cerminan dari akulturasi ajaran agama Hindu-Budha dan Islam yang menyatu dalam penghayatan animisme dan dinamisme masyarakat Jawa (Khosim, 2019 September 25). Akulturasi dan perkembangan zaman sangat mempengaruhi fungsi Sandur yang lambat laun bergeser menjadi media hiburan dan media dakwah ketika ajaran agama Islam mendominasi keyakinan masyarakat setempat (Pramujito, 2019 September 25). Sandur sebagai hiburan masyarakat dapat dipentaskan kapan saja sesuai permintaan penanggap dalam mendukung resepsi (selamatan); khitanan, pernikahan, bersih desa dan syiar keagamaan yang mendukung keberadaan masjid (Subiakto, 2019 September 25)

Perubahan fungsi tersebut turut mempengaruhi bentuk penyajian Sandur, seperti perubahan syair-syair tembang yang mengandung nilai-nilai religius; do'a dan zikir dalam ajaran Islam. Perubahan yang terjadi tidak sepenuhnya menggeser bentuk penghayatan Sandur yang kental dengan spiritual mistik kejawaan yang masih menjadi ciri khas dari pertunjukan Sandur. Perubahan fungsi dan bentuk Sandur secara keseluruhan tidak dapat dilepaskan dari dinamika sosial, politik dan ekonomi yang dimungkinkan terjadi pada kehidupan masyarakat pendukungnya sejak masa Kerajaan Majapahit, Kerajaan Islam Jawa, Hindia Belanda sampai pasca kemerdekaan. Eksistensi pertunjukan Sandur dari masa ke masa tidak diketahui secara pasti awal kemunculannya, dan mencapai puncak kejayaan dan ketenarannya

pada tahun 1950 (masa orde lama) (Budiono, Pramujito & Khosim, 2019 September 25)

Pada masa kejayaannya tersebut sekitar tahun 1960, Sandur juga tidak lepas dari konflik politik G 30 S/ PKI, peminat dan pendukung Sandur mulai surut karena diduga dikendalikan oleh Lekra. Masyarakat desa yang mayoritas beragama Islam dipimpin oleh para kyai menjadi antipati terhadap pertunjukan Sandur (Imam W.S, 2019 September 25). Pasca konflik pada tahun tujuh puluhan di Masa Orde Baru terdapat satu dua kelompok Sandur yang masih aktif dan berupaya mementaskan Sandur di kalangan-kalangan peminat dan pendukungnya yang masih tersisa. Baru kemudian pada tahun sembilan puluhan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan memprakarsai sebuah kelompok Sandur untuk dapat memunculkan kembali pertunjukan Sandur. Perhatian pemerintah terhadap pertunjukan Sandur membuat Sandur mengalami banyak transformasi; pembenahan dalam segi sajian bentuk maupun isi. Transformasi yang terjadi menempatkan fungsi Sandur lebih spesifik sebagai hiburan, pelestarian budaya dan media pendidikan sehingga terjadi beberapa unsur perubahan secara bentuk (Firdaus & Sukmawan, 2021).

Perubahan bentuk tersebut diantaranya adalah penambahan instrumen musik gamelan untuk memperkuat citraan dari instrumen musik khas Jawa dan unsur penceritaan yang tidak lagi terpaku pada kehidupan masyarakat agraris tetapi juga mengangkat kehidupan masyarakat yang lebih heterogenitas, memuat cerita-cerita pembangunan yang sejalan dengan wacana politik Orde Baru kala itu (Pramujito, 2019 Oktober 27). Efek perubahan tersebut tentunya menempatkan teater tradisi

seperti Sandur mengalami banyak perubahan dalam segi nilai, karena hidup matinya sebuah produk kebudayaan, memiliki ketergantungan dengan kondisi; pikiran dan sikap masyarakat pendukungnya sebagai penghasil kebudayaan itu sendiri (Geertz, 1992: 21).

Kesenian rakyat seperti Sandur tentunya memiliki keterikatan dengan berbagai perubahan sosio-kultural yang terjadi dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Jika kesenian tradisi dimaknai sebagai produk kebudayaan, maka produksi simbol-simbol teater tradisi sewaktu-waktu dapat berubah sesuai normativitas baru yang dianut masyarakat pendukungnya. Seni pertunjukan tradisi dapat menjadi simbolik, memaknai transformasinya sebagai bentuk pergeseran dari tatanan nilai dan cara hidup suatu masyarakat (Sedyawati, 1981: 40). Sifat seni tradisi tidak disyaratkan pada suatu nilai, fungsi dan bentuk asal kemunculannya, tetapi terus berkembang merepresentasikan normativitas kultural kolektif masyarakat pendukungnya karena bersifat emosional, filosofis, dan spiritual. Artinya pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai warisan budaya menyimpan nilai-nilai kearifan berdasarkan perubahan dan perkembangan kultural (akulturasi) masyarakat pendukungnya akibat dinamika sosial, politik dan ekonomi yang dialami.

Akulturasi yang terjadi salah satunya dapat diidentifikasi melalui sistem kekuasaan yang mampu menggeser penghayatan normativitas spiritual dan religiusitas masyarakat pendukung Sandur, terutama pada masa kekuasaan Kesultanan Mataram. Pergeseran nilai tersebut direpresentasikan melalui simbol-

simbol dalam Sandur yang merepresentasikan hirarki kebutuhan manusia dan keseimbangan kehidupan yang melekat dengan kearifan Jawa dan ajaran Islam “*Habluminallah wa Habluminannas*” (hubungan manusia dengan Allah dan hubungan manusia dengan manusia). Hubungan vertikal sebagai wujud religiusitas manusia yang bersifat takut, berharap, pasrah dan menerima atas segala kehendak dari kekuatan dan kekuasaan diluar dirinya (Tuhan), serta hubungan horizontal sebagai relasi kerjasama, sikap gotong-royong, tolong-menolong atas sesama manusia.

Pasca kemerdekaan dan reformasi 1998 masyarakat pendukung Sandur juga mengalami pergeseran sosio-ekonomi yang disebabkan terjadinya percepatan pembangunan infrastruktur; pengusuran lahan pedesaan dalam perluasan akses infrastruktur kota yang lambat-laun mengatur kehidupan masyarakat Agraris. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, terutama di wilayah Ledok Kulon secara geografis terletak 3 km dari pusat kota pamong praja dan 6 km dari pusat pemerintahan kabupaten. Kedekatan dengan pusat perkotaan berdampak pada masuknya berbagai proyek pembangunan kota sehingga terjadi pengusuran lahan dan tempat tinggal. Permasalahan tersebut secara otomatis menimbulkan menyusutnya lahan pertanian sebagai pusat mata pencaharian masyarakatnya, sehingga berdampak pada perubahan pekerjaan masyarakat yang tidak lagi terpusat pada pertanian.

Perubahan tersebut salah satunya mempengaruhi penceritaan dalam Sandur yang kerap merepresentasikan masalah kondisi pekerjaan dan perekonomian

masyarakat setempat. Selain penceritaan beberapa tembang memiliki lirik khas yang bersinggungan dengan persoalan petani dan lahan pertanian. Penceritaan dan tembang dalam Sandur merepresentasikan kondisi sosial dan ekonomi kehidupan masyarakat pendukungnya. Penyajian dialog dan lirik tembang kerap menyajikan peristiwa harapan, solusi dan motivasi terkait pencarian lahan atau peluang pekerjaan baru yang memungkinkan untuk dilakukan masyarakatnya dalam sebuah ungkapan gaya bahasa satire. Secara keseluruhan transformasi Sandur dapat terjadi sewaktu-waktu merepresentasikan sebuah aturan, cara, tuntunan dan wujud kultural yang lahir dari proses perubahan sosiokultural masyarakat pendukungnya.

Kemenarikan Sandur Bojonegoro sebagai pertunjukan tradisional kerap dijadikan sebagai objek penelitian, salah satunya pernah dilakukan oleh peneliti pada tahun 1998 dalam bentuk skripsi. Penelitian tersebut memiliki fokus bahasan terkait eksistensi dan revitalisasi pertunjukan Sandur di tengah masyarakat Bojonegoro yang difungsikan oleh kelompok pengiat Sandur sebagai alat interaksi sosial dan hiburan masyarakat. Peneliti bekerja sama dengan penggiat Sandur di Desa Ledok Kulon Bojonegoro mencoba menganalisis perubahan bentuk pertunjukan Sandur dari waktu ke waktu. Hasil analisis menjadi tinjauan telaah untuk melakukan revitalisasi Sandur agar dapat diterima oleh semua kalangan masyarakat. Salah satu bentuk revitalisasi yang didapatkan adalah pemadatan bentuk pementasan dengan meringkas durasi menjadi dua jam dan mengemas skenario dalam bentuk naskah yang mengangkat cerita keseharian masyarakat. Revitalisasi durasi pentas serta penegasan unsur cerita dan dramatik dapat

memposisikan Sandur sebagai tontonan yang lebih praktis (struktur) dan dinamis (unsur cerita), sehingga Sandur dapat dipentaskan dalam berbagai kegiatan masyarakat baik di ruang egaliter, instansi pemerintahan maupun pendidikan.

Pada tahun 2000 an pertunjukan Sandur ini mempunyai kesempatan untuk dipentaskan di Taman Mini Indonesia Indah di anjungan Jawa Timur. Diprakarsai oleh dinas pariwisata kabupaten Sandur mulai dibahas dengan cermat sebagai salah satu produk budaya Masyarakat Bojonegoro. Bentuk yang dibawakan dan dikelola dianggap bukan lagi presentasi Masyarakat Bojonegoro, karena di dalam bentuknya menyertakan beberapa kesenian yang menurut sebagian pelaku Sandur bukan merupakan identitas bentuk Sandur. Salah satunya memasukan unsur tayub dan campursari yang merupakan kesenian dari daerah kabupaten Nganjuk. Perpecahan itu berakibat *Sandur Kembang Desa* menjadi beberapa kelompok dari generasi yang berbeda. Generasi tua lebih cenderung pasrah dan generasi Tengah menunjukkan ke tidak setujuannya dengan tidak mengikuti kegiatan tersebut. Sedangkan generasi muda tetap melanjutkan sampai kegiatan selesai.

Berangkat dari pengalaman penelitian yang pernah dilakukan tersebut, peneliti berupaya memperdalam pengkajian Sandur Bojonegoro dengan hipotesis yang lebih mendasar terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai aktualisasi pendidikan kultural. Telaah yang berpusat pada analisis perubahan sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang menyebabkan transformasi nilai, bentuk dan fungsional pertunjukan tradisi Sandur. Proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat dianalisis melalui perubahan sosiokultural masyarakat

pendukungnya yang dipengaruhi oleh dinamika geopolitik dalam penguasaan ruang hidupnya (*lebensraum*) sejak era imperialisme, kolonialisme hingga globalisasi. Dinamika geopolitik dimungkinkan mempengaruhi kondisi geobudaya karena menerima konsensus sebagai praktik hegemoni kekuasaan tersebut, sehingga terjadi berbagai bentuk akulturasi.

1.2 Identifikasi Masalah

Permasalahan transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro timbul dari perubahan sosiokultural masyarakat pendukungnya yang memiliki institusi dan konstitusi; pendidikan, agama, serta produksi makna dan nilai produk untuk mempertahankan status quo secara "spontan". Transformasi nilai dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro terjadi melalui proses pembelajaran generik yang diinterpretasikan secara selektif oleh masyarakat, sebagai hasil konsensus dari sistem yang menghegemoni, sehingga terjadi akulturasi. Akulturasi terjadi dalam perubahan spiritual dan pengetahuan masyarakat melalui sinkretisme Islam Jawa, serta perubahan sosio-politik dan ekonomi melalui substitusi pola hidup modern. Perubahan-perubahan ini pada akhirnya mencerminkan perubahan fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur.

Sandur yang berfungsi sebagai ritual memiliki struktur bentuk konvensional, sebagaimana kesenian tradisi pada umumnya yang sederhana dan sakral (Soedarsono, 2001: 123). Kesederhanaan dan kesakralan Sandur terletak pada pengadeganan dalam tiga babak, yaitu; (1) babak pembuka diisi nyanyian tembang,

rias karakter dan tari jaranan, (2) babak inti berisis penceritaan yang diiringi dengan nyanyian tembang pada saat pergantian adegan, (3) babak penutup berisi atraksi kalongking dan berbagai nyanyian tembang penutup. Selain itu, sebelum pementasan diadakan ritual *Setren* menempatkan properti pentas pada *Cungkup*/ makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (dhanyang) Desa Ledok Kulon (Norkhosim, Wawancara 2 September 2010).

Pertunjukan tradisi Sandur telah mengalami perubahan signifikan sebagai fungsi hiburan dan pendidikan, di mana pertunjukan menjadi lebih praktis dan fleksibel. Durasi pertunjukan dikurangi menjadi dua jam agar dapat dipentaskan dalam berbagai perayaan dan resepsi. Perubahan durasi ini juga mempengaruhi struktur pendukung pertunjukan, dengan memilih beberapa tembang pembuka, pergantian babak, pengantar adegan, dan penutup sebagai bagian yang khas dari Sandur. Tema penceritaan juga tidak terbatas pada aspek agraris, melainkan lebih singkat dan fleksibel untuk mengangkat berbagai isu yang relevan dalam masyarakat. Sanggar-sanggar yang menggeluti Sandur melakukan inovasi dengan menciptakan struktur adegan baru, menggabungkan nyanyian tembang, tari jaranan, atraksi kalongking, dan elemen drama seperti aksi, ekspresi, dialog, dan bahasa. Meskipun mengalami transformasi bentuk, konvensi tradisional seperti tata pentas dan karakter lakon seperti *Pethak*, *Cawik*, *Tangsil*, *Balong*, *Panjak Ore*, dan *Germo* tetap dipertahankan.

Pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam berbagai perubahan nilai, fungsi dan bentuk sangat memungkinkan untuk diaktualisasikan sebagai media pendidikan

kultural. Aktualisasi ini merupakan upaya untuk memperbarui cara penyajian Sandur dengan mengadaptasi bentuk-bentuk seni pertunjukan modern yang sesuai dengan perkembangan zaman, sehingga seni pertunjukan tradisi Sandur dapat diperkenalkan dalam dunia pendidikan, terutama kepada para pelajar di Bojonegoro yang menjadi pewaris tradisi Sandur. Melalui proses aktualisasi ini, nilai, fungsi, dan makna yang terkandung dalam pertunjukan Sandur dapat diungkapkan melalui taksonomi pendidikan Bloom. Taksonomi pendidikan Bloom digunakan sebagai pedoman untuk mengklasifikasikan tujuan pembelajaran yang mencerminkan pencapaian pembelajaran melalui objek belajar dan proses pendidikan. Taksonomi ini didasarkan pada analisis makna transenden yang melibatkan aspek spiritualitas dalam pengadeganan dan setting pentas Sandur.

1.3 Cakupan Masalah

Penelitian ini fokus pada analisis konstruksi pertunjukan Sandur Bojonegoro yang sangat terkait dengan realitas sosiokultural yang dialami oleh masyarakat pendukungnya. Realitas sosiokultural ini mencakup identitas yang tercermin dalam konteks sejarah, kondisi geografis, dan faktor-faktor lain yang membentuk karakteristik bahasa, spiritualitas, pengetahuan, serta mata pencaharian masyarakat tersebut. Identitas dan karakter masyarakat pendukung Sandur menjadi dasar dalam membangun simbol-simbol dalam pertunjukan Sandur, yang tercermin dalam adegan dan setting pentas, yang merepresentasikan kearifan dalam bahasa, spiritualitas, pengetahuan, dan mata pencaharian.

Pertunjukan tradisi Sandur mengalami perubahan nilai, fungsi, dan bentuk seiring dengan transformasi sosiokultural masyarakat pendukungnya. Transformasi tersebut dipengaruhi oleh dinamika geopolitik yang dialami oleh masyarakat tersebut. Dinamika geopolitik dapat dipahami melalui periode kekuasaan, mulai dari Kesultanan Mataram pada tahun 1587, ekspansi Kolonial Belanda yang mengakibatkan wilayah tersebut menjadi bagian dari Hindia Belanda pada tahun 1800, hingga pasca kemerdekaan Indonesia pada tahun 1945. Perubahan ini membawa perubahan dalam tatanan geobudaya di wilayah tersebut, karena masyarakat pendukung Sandur menerima konsensus dari sistem yang mendominasi kehidupan mereka, yang pada akhirnya mengakibatkan berbagai bentuk akulturasi.

Akulturasi dalam pertunjukan Sandur terjadi melalui perubahan spiritual dan pengetahuan masyarakat melalui sinkretisme Islam Jawa, serta perubahan sosio-politik dan ekonomi melalui substitusi pola hidup masyarakat modern. Perubahan ini mencerminkan perubahan nilai, fungsi, dan bentuk Sandur yang dapat dilihat sepanjang sejarahnya, mulai dari era Majapahit, Kerajaan Islam Jawa, Hindia Belanda, hingga pasca kemerdekaan. Transformasi pertunjukan Sandur dari waktu ke waktu menunjukkan perubahan nilai yang terkait dengan akulturasi dalam bentuk sinkretis dan substitusi, serta perubahan fungsi yang kompleks dan tidak lagi bersifat sakral. Perubahan nilai dan fungsi ini juga mempengaruhi perubahan bentuk Sandur yang menjadi lebih singkat, praktis, dan fleksibel sehingga dapat dipentaskan dalam berbagai resepsi kerakyatan.

Penelitian ini juga bertujuan untuk menemukan transformasi Sandur yang dapat difungsikan sebagai pendidikan kultural, berdasarkan perubahan nilai, fungsi, dan bentuknya. Aktualisasi dilakukan dengan memperbarui karakter penyajian pertunjukan Sandur agar sesuai dengan perkembangan zaman, seperti mengadopsi prinsip penyutradaraan teater modern. Melalui upaya aktualisasi ini, nilai, fungsi, dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan menggunakan taksonomi pendidikan Bloom. Taksonomi ini digunakan untuk mengklasifikasikan tujuan pembelajaran yang dicapai melalui objek belajar atau proses pendidikan. Taksonomi tersebut dikembangkan dengan menganalisis makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur, untuk menggali aspek spiritual yang lebih luas. Spiritualitas transendental ini memiliki potensi untuk membentuk peserta didik dengan karakter Mutmainah (penuh ketenangan), Holistik (keseluruhan), dan Inklusif (menerima semua).

1.4 Rumusan Masalah

Penelitian ini fokus pada diskursus terkait transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aktualisasi pendidikan kultural. Berdasarkan diskursus tersebut dapat dirumuskan permasalahan yang diteliti yaitu:

1.4.1. Bagaimana estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro merepresentasikan sosiokultural masyarakat pendukungnya?

1.4.2. Bagaimana hegemoni dan akulturasi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro?

- 1.4.3. Bagaimana transformasi sosiokultural masyarakat pendukung mempengaruhi transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur Bojonegoro?
- 1.4.4. Bagaimana transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro mengaktualisasikan pendidikan kultural?

1.5 Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah penelitian tersebut, maka tujuan dalam penelitian ini adalah untuk menemukan estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai representasi sosiokultural masyarakat pendukungnya. Hal ini melibatkan pemahaman mendalam tentang nilai-nilai, simbol-simbol, dan bentuk artistik yang melekat dalam pertunjukan tersebut. Penelitian tidak lepas dari analisis perubahan sosiokultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro akibat hegemoni. Pengaruh hegemoni menyebabkan akulturasi dalam berbagai aspek sosial, budaya, politik, dan ekonomi dalam masyarakat pendukung Sandur. Perubahan tatanan sosiokultural masyarakat pendukungnya tersebut yang dimungkinkan mempengaruhi perubahan nilai, fungsi, dan bentuk pertunjukan Sandur sebagaimana yang tercermin dalam praktik dan penampilannya dari waktu-kewaktu.

Tujuan akhir dalam penelitian ini, ditarik pada penemuan transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aktualisasi pendidikan kultural. Hal ini mencakup pengkajian terhadap kontribusi pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam

pengembangan taksonomi pendidikan transenden yang mencakup pembentukan karakter mutmainah, holistik, dan inklusif pada peserta didik, serta penelitian terkait strategi atau metode yang tepat untuk mengintegrasikan pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam konteks pendidikan formal dan non-formal. Secara keseluruhan penemuan yang dihasilkan dalam penelitian ini, memberikan kajian nilai kesejarahan perubahan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang dapat mempengaruhi perubahan pertunjukan Sandur Bojonegoro dari waktu-kewaktu. Kajian-kajian yang dihasilkan dapat mendukung pengembangan dan pelestarian petunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aset budaya dan pendidikan kultural di masyarakat.

1.6 Manfaat Penelitian

1.6.1 Manfaat Teoritis

Penelitian ini memiliki manfaat teoritis yang signifikan dalam pengembangan pemahaman di bidang studi seni dan budaya. Melalui analisis konstruksi estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro, dapat memberikan pemahaman terkait pembentukan pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam merepresentasikan sosiokultural masyarakat pendukungnya. Pemahaman tersebut dapat memperkaya pengetahuan terkait seni tradisional dan dinamika budaya lokal. Penelitian ini, juga dapat memberikan pemahaman mendalam terkait proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro akibat hegemoni dan akulturasi sistem religi yang

diterima oleh masyarakat pendukungnya. Penemuan terkait perubahan nilai, fungsi, dan bentuk Sandur yang dipengaruhi oleh transformasi sosiokultural, dapat memberikan wawasan baru mengenai dinamika perubahan kesenian tradisional dalam konteks perubahan sosial dan budaya. Terakhir, penelitian ini akan berkontribusi pada pengembangan teori pendidikan kultural dengan mengeksplorasi bagaimana pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat diaktualisasikan sebagai pendidikan kultural yang kontekstual dan relevan dengan budaya lokal. Dengan demikian, penelitian ini akan menghasilkan pengetahuan baru yang berharga tentang pertunjukan Sandur Bojonegoro dan perubahan sosial-budaya yang terjadi di sekitarnya, serta memberikan sumbangan penting dalam pengembangan pemahaman kita tentang seni, budaya, dan pendidikan kultural.

1.6.2 Manfaat Praktis

Penelitian ini juga memiliki manfaat praktis yang dapat berkontribusi pada berbagai aspek kehidupan masyarakat dan praktisi terkait pertunjukan Sandur Bojonegoro, antara lain:

- 1.6.2.1.** Memberikan masukan penting dalam upaya pelestarian dan pengembangan pertunjukan Sandur Bojonegoro. Melalui pemahaman terkait konstruksi kesenian tersebut, langkah-langkah pelestarian dapat dirancang dan dilaksanakan secara lebih efektif. Selain itu, penelitian ini juga dapat memberikan wawasan tentang

bagaimana kesenian tradisional dapat diadaptasi dan dikembangkan sesuai dengan perkembangan zaman.

1.6.2.2. Melalui pemahaman tentang transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai pendidikan kultural, penelitian ini dapat memberikan kontribusi dalam pengembangan pendidikan dan kurikulum. Pendekatan dan metode pembelajaran yang relevan dengan pertunjukan Sandur dapat diintegrasikan dalam kurikulum pendidikan, baik di tingkat sekolah maupun di luar sekolah. Hal ini akan membantu meningkatkan pemahaman dan apresiasi terhadap budaya lokal serta memperkuat identitas budaya dalam pendidikan.

1.6.2.3. Penelitian ini juga dapat memberikan manfaat praktis dalam pengembangan pariwisata dan budaya di Bojonegoro. Dengan memahami konstruksi estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro, pengelola pariwisata dapat merancang program dan acara yang mengangkat nilai-nilai budaya lokal tersebut. Hal ini dapat meningkatkan daya tarik pariwisata, menciptakan peluang ekonomi bagi masyarakat, dan secara keseluruhan memberikan kontribusi positif dalam pengembangan pariwisata budaya di wilayah tersebut.

1.6.2.4. Penelitian ini dapat memberikan dampak positif dalam pemberdayaan masyarakat lokal yang terlibat dalam pertunjukan

Sandur Bojonegoro. Melalui pemahaman yang lebih mendalam tentang transformasi sosiokultural dan nilai-nilai yang terkandung dalam kesenian ini, masyarakat dapat memperkuat kebanggaan dan identitas budaya yang dimiliki. Dengan demikian, penelitian ini dapat menjadi dasar untuk mengembangkan program pemberdayaan masyarakat yang berfokus pada pengembangan kesenian tradisional dan keterlibatan aktif masyarakat dalam praktik kesenian. Serta menunjang keterlaksanaannya PP no 57 tahun 2021 pasal 27 tentang otonomi pengelolaan sekolah.

Dengan manfaat praktis yang dihasilkan, penelitian ini diharapkan dapat memberikan kontribusi yang berkelanjutan dalam pelestarian, pengembangan, dan pemberdayaan pertunjukan Sandur Bojonegoro, serta memperkuat hubungan antara budaya, pendidikan, pariwisata, dan masyarakat lokal.

BAB II KAJIAN TEORI

2.1. Tinjauan Pustaka

Penelitian yang dikehendaki adalah menganalisis terkait konstruksi estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai representasi sosiokultural masyarakat pendukungnya. Penelitian juga tidak lepas dari analisis proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro akibat hegemoni dan akulturasi sistem religi yang diterima oleh masyarakat pendukungnya. Pengaruh hegemoni dan akulturasi sistem religi membentuk perubahan dalam aspek-aspek sosial, budaya, politik, dan ekonomi dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Perubahan tatanan sosiokultural masyarakat pendukungnya tersebut yang dimungkinkan mempengaruhi perubahan nilai, fungsi, dan bentuk pertunjukan Sandur sebagaimana yang tercermin dalam praktik dan penampilannya dari waktu-kewaktu.

Transformasi tersebut mengkonsepsikan nilai, bentuk dan fungsi pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat ditempatkan sebagai media pendidikan kultural sebagai upaya pengembangan taksonomi pendidikan transenden yang mencakup pembentukan karakter mutmainah, holistik, dan inklusif. Meninjau rumusan dan tujuan penelitian tersebut, membutuhkan penelusuran terhadap hasil penelitian terdahulu yang relevan terkait; (1) pertunjukan Sandur dan masyarakat pendukungnya; (2) konsep transformasi pertunjukan tradisional-pendidikan kultural; (3) proses geopolitik dan budaya, serta konsep akulturasi;

dan (4) hegemoni dan religi. Berikut penelitian terdahulu sebagai tinjauan penyusunan rancangan, struktur dan telaah penelitian agar mendapatkan hasil yang relevan:

2.2. Penelitian Terdahulu dan Relevan

Pertunjukan Sandur kerap dijadikan sebagai objek penelitian dengan berbagai macam bentuk peninjauan terkait sejarah, eksistensi, fungsi dan karakter bentuk pertunjukan Sandur; teater, tari dan sastra lisan dalam tembang, serta berbagai penelitian terkait muatan nilai dan makna dalam pertunjukan Sandur; sosiokultural, spiritual, pendidikan, antropologi, etnografi dan lain sebagainya. Penelitian terdahulu yang relevan digunakan dalam penelitian ini untuk membantu dalam memahami konteks penelitian yang dilakukan, terkait dengan mengetahui temuan-temuan yang telah ada, dan pendekatan yang digunakan sehingga dapat membantu peneliti untuk memahami landasan teoritis dan konteks penemuan penelitian yang lebih mendalam dan luas. Lebih jauhnya penelitian terdahulu dapat digunakan untuk memvalidasi keabsahan dan perbedaan hasil temuan penelitian dengan hasil penelitian lainnya, sehingga memperkuat kepercayaan terhadap temuan penelitian dan memberikan kontribusi yang lebih berarti terhadap pemahaman dalam bidang yang sama.

2.2.1. Wibisono, Catur., Susilowati, Trisno & As'ad, Ali (2009)

Penelitian berjudul "*Membaca Sandur Bojonegoro dan Sandur Tuban*" terbit pada Jurnal Resital, 10(2), 112-122. Jurnal tersebut

menelaah terkait bentuk dan perbedaan pertunjukan Sandur Bojonegoro dan Tuban yang dapat dianalisis melalui unsur-unsur pembentukannya, yaitu tema cerita, struktur adegan, karakter tokoh, pemain dan pola permainan serta tata pentas. Melalui penelitian tersebut dapat ditelaah perbandingan terkait muasal pertunjukan Sandur yang tidak dapat dikonsepsikan secara pasti, sehingga muasal istilah Sandur melahirkan banyak interpretasi di kalangan masyarakat pendukung Sandur. Lebih lanjut penelitian tersebut memiliki keterkaitan dengan penelitian yang dilakukan ini yaitu latar belakang nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur yang tidak lepas dari kondisi sosio-kultural masyarakatnya.

2.2.2. Moses, Ferdinandus (2018)

Penelitian berjudul “*Strategi Komunitas: Sandur di Bojonegoro, Jawa Timur*”, terbit pada Jurnal Ceudah 8(1), 23-32. Penelitian tersebut mendeskripsikan strategi Sandur pada tahun 1965 berada pada titik kepunahan karena ketakutan dan trauma akibat situasi sosial politik di Indonesia. Meskipun sempat timbul tenggelam setelah situasi sosial politik mereda, eksistensi Sandur mampu bertahan sampai sekarang. Penelitian tersebut fokus menelaah strategi komunitas penggiat Sandur Sayap Jendela di Bojonegoro dalam menghidupan kembali citra Sandur dari anggapan kesenian yang pernah dikendarai lembaga seni milik PKI pada zamannya. Melalui penelitian tersebut dapat ditelaah strategi revitalisasi yang melibatkan pegiat Sandur dan masyarakat umum

dalam upaya penyadaran tradisi dan pengembangan intelektualitas (muatan moral, karakter, dan jati diri Indonesia). Strategi tersebut menginterpretasikan transformasi Sandur dapat terjadi karena menyesuaikan dengan semangat zamannya.

2.2.3. Hidajad, Arif (1998) – (2011)

Penelitian berjudul *Eksistensi Kesenian Rakyat Sandur Bojonegoro*. Penelitian tersebut fokus pada persoalan eksistensi pertunjukan Sandur Bojonegoro dibangun berdasarkan tata nilai yang berlaku di masyarakat pendukungnya. Penelitian menghasilkan temuan bahwa Sandur Bojonegoro dibangun dari pola kehidupan masyarakat agraris dan bertemunya dua arus yang berbeda yaitu tradisi santri dan abangan mempengaruhi bentuk pertunjukan (mengandung unsur kejawen dan islam). Melalui penelitian yang pernah dilakukan tersebut dapat diambil suatu peninjauan bahwa bentuk Sandur Bojonegoro merupakan simbol representasi dari sistem sosio-kultural yang berlaku di kalangan masyarakat Bojonegoro, khususnya Ds Ledok Kulon. Penelitian tersebut juga memberikan peninjauan terkait bagaimana suatu perubahan tata nilai sosio-kultural akibat akulturasi dua arus tradisi Santri dan Abangan (kultur jawa dan islam).

Penelitian berjudul “*Kesenian Teater Rakyat Sandur: Sebuah Tinjauan Sosiologi Teater*”. Penelitian tersebut mendeskripsikan kehadiran Sandur sebagai representasi dari sikap multikultural

masyarakat Jawa bagaimana prinsip hidup orang Jawa. Hal tersebut tercermin dalam nilai, fungsi dan bentuk Sandur Bojonegoro yang dipengaruhi oleh berbagai persilangan budaya (akulturasi) terutama pada kultur keagamaan antara Hindu-Budha, masyarakat animisme dan Islam. Muatan nilai multikultural teater tradisi Sandur banyak disajikan dalam mata pelajaran seni budaya dan muatan lokal (ekstrakurikuler teater) di lembaga pendidikan masyarakat Bojonegoro. Penelitian tersebut sekiranya dapat dijadikan tinjauan terkait bagaimana konsepsi transformasi bentuk dan nilai teater tradisi Sandur menjadi media pendidikan kultural bagi masyarakat Bojonegoro.

2.2.4. Hidajad, Arif., Zulaeha, Ida., Sahid, Nur & Cahyono, Agus (2022)

Penelitian berjudul "*The Civilization of Sandur Watch's Transcendence in the Age of Globalization*", terbit pada jurnal *Harmonia*, 22(1), 174-186. Penelitian tersebut menemukan fungsi dan makna tontonan Sandur pada wilayah pemberadaban (pendidikan) transendensi sebagai upaya untuk membuka ruang konversi eksistensi masyarakat yang adiluhung (*Beyond*), ketahanan menghadapi budaya negatif globalisasi. Konsepsi pemberadaban transenden tersebut ditemukan dalam berbagai simbol penyajian Sandur, seperti tembang, pengadeganan dan tata pentas yang mengarah pada normativitas spiritual dan kearifan kultural masyarakat Jawa dan Islam, ajaran tarekat sikap holistik, inklusif, relasi vertikal dan horizontal. Melalui penelitian

tersebut dapat ditinjau konsepsi terkait nilai spiritual dan kultural pertunjukan Sandur, bagaimana tatanan nilai normativitas masyarakat memproduksi simbol dalam bentuk kesenian yang maknanya menjadi penyadaran, pengajaran dan pendidikan bagi keberlangsungan hidup masyarakat tersebut.

2.2.5. Parmadi, Bambang., Kumbara, Ngurah., Wirawan, Bagus & Sugiarta, I Gede (2018).

Penelitian berjudul “*Globalisasi dan Hegemoni Terhadap Transformasi Musik Dol di Bengkulu*”, terbit pada Jurnal Mudra, 33(1), 67-75. Penelitian tersebut mendeskripsikan bahwa transformasi musik Dol dipengaruhi oleh globalisasi dan hegemoni relasi kuasa. Pengaruh globalisasi dan hegemoni merealisasikan perkembangan pariwisata, dinamika sosial dan pencitraan serta inovasi pada pendidikan, sehingga mampu mengubah musik yang bersifat sakral menjadi musik yang sekuler atau profan. Penelitian tersebut memiliki kesamaan terkait tujuan dalam analisis transformasi kesenian tradisi, yaitu menemukan sebab dan akibat dari transformasi yang terjadi, sehingga bentuk transformasinya dapat ditempatkan sebagai media pendidikan. Perbedaannya terletak pada objek kesenian tradisi yang diteliti, karena itu penelitian tersebut dapat dijadikan sebagai tinjauan dalam penerapan konsep transformasi terhadap seni tradisi yang bersifat sakral atau ritual menuju fungsi seni sebagai media pendidikan kultural.

2.2.6. Dewi, Vivi (2020)

Penelitian berjudul “*Transformation of Rinding Gumbeng Traditional Art*” terbit pada *Proceedings of the International Joint Conference on Arts and Humanities*. Penelitian tersebut mendeskripsikan bahwa kesenian Rinding Gumbeng Yogyakarta pada awalnya berfungsi sebagai ritual, seiring perkembangan zaman fungsinya berubah menjadi hiburan, objek wisata dan media pendidikan sosial. Transformasi tersebut disebabkan oleh perubahan kultural dan gaya hidup modernisasi, yang menyadarkan masyarakat pendukungnya memiliki berbagai ide-ide baru dalam mengembangkan daerah dengan tujuan untuk menyesuaikan dengan perkembangan zamannya. Penelitian tersebut dapat dijadikan sebagai peninjauan terkait transformasi fungsi pertunjukan Sandur yang mengarah pada konsep yang serupa; sebagai hiburan, komunikasi, pariwisata dan pendidikan.

2.2.7. Dubois, Thomas (2005)

Penelitian berjudul “*Hegemony, Imperialism, and the Construction of Religion in East and Southeast Asia*”, terbit pada jurnal *History and Theory*, 44(2005), 113-131. Penelitian tersebut mendeskripsikan terkait konsep Orientalisme Edward Said yang menggambarkan gelombang pasang imperialisme abad ke-19 sebagai momen yang menentukan dalam pembentukan hegemoni diskursif global, di mana sikap dan konsep Eropa memperoleh validitas universal. Sebelum kuasa imperialisme Eropa, negara-negara Asia

menggunakan agama sebagai pengaturan etika sosial dan hukum, para ilmuwan dan misionaris menegakkan teologi sebagai dasar konstitusi. Imperialisme yang mendiami suatu negara membentuk institusi dan konstitusi berlandaskan pada modernis, yang berdampak pada penyebaran paham sekularisme, pemisahan antara negara dan agama baik pada institusinya maupun konstitusi. Penelitian tersebut dapat dijadikan peninjauan terkait bagaimana hegemoni yang dilakukan imperialisme telah merubah tatanan nilai-nilai baru dalam sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro.

2.2.8. Hutagalung, Daniel (2004)

Penelitian berjudul “*Hegemoni, Kekuasaan dan Ideologi*” terbit pada jurnal Diponegoro 74: Jurnal Pemikiran Sosial, Politik dan Hak Asasi Manusia 12(2004), 1-17. Penelitian tersebut menjelaskan bahwa gagasan hegemoni mengalami berbagai penafsiran dari tradisi Marxisme (Gramsci) sampai tradisi Pasca-Marxisme (Laclau and Mouffe). Tradisi Marxisme menganggap agen praktik hegemoni adalah kelas buruh, sementara dalam tradisi Pasca-Marxisme keagenan lebih melihat pada pluralitas dari yang-sosial. Namun, keduanya memiliki kesamaan, yakni melihat hegemoni bekerja dalam dua arah, baik dari rezim yang berkuasa, maupun kelompok yang berposisi dengannya. Lain pihak kelas yang dikuasai melakukan perlawanan terhadap otoritas kekuasaan, dengan menjalankan praktik *counter-hegemony* terhadap

kekuasaan, sekaligus menjadi kekuatan hegemonik di tingkat kelompok-kelompok yang dikuasai. Penelitian tersebut memberikan peninjauan terkait hegemoni Post-Marxis, bagaimana kekuasaan menjalankan dominasinya melalui konsensus ideologi dan sistem politik, sehingga mempengaruhi sosio-kultural masyarakat (kelas yang dikuasai).

2.2.9. Sumbulah, Umi (2012)

Penelitian berjudul *Islam Jawa dan Akulturasi Budaya: Karakteristik, Variasi dan Ketaatan Ekspresi* terbit pada Jurnal El-Harakah, 14(1), 51-68. Penelitian tersebut mendeskripsikan bahwa pola akulturasi Islam dan budaya Jawa, di samping bisa dilihat pada ekspresi masyarakat Jawa, juga didukung dengan kekuasaan politik kerajaan Islam Jawa, terutama Mataram yang berhasil mempertemukan Islam Jawa dengan kosmologi Hinduisme dan Budhisme. Kendati ada fluktuasi relasi Islam dengan budaya Jawa terutama era abad ke 19-an, namun Islam Jawa mampu mengekspresikan keberagaman masyarakat muslim, sehingga "sinkretisme" dan toleransi agama-agama menjadi satu watak budaya yang khas bagi Islam Jawa. Melalui penelitian tersebut dapat ditinjau konsepsi akulturasi agama, terutama Islam di Jawa yang membentuk karakter, variasi dan ekspresi keberagaman yang unik sebagai perwujudan "sinkretisme".

2.2.10. Angoro, Kusnanto (2017)

Penelitian berjudul “*Perubahan Geopolitik dan Ketahanan Nasional: Sebuah Penjelajahan Teoretikal*” terbit pada Jurnal Kajian Lemhannas RI, 29(2017), 5-17. Penelitian tersebut menjelaskan bahwa Indonesia tak pernah lepas dari intervensi perubahan-perubahan global, seperti masuknya Hindu/Budha, Islam, dan budaya modern; merubah kebiasaan, dan tradisi yang kemudian melekat menjadi bagian dari budaya bernegara dan bermasyarakat. Pasca-kolonialisme arus-arus besar ideologi dunia, agama-agama, dan teknologi produksi maupun gaya hidup modern berdampingan dengan arus-arus tradisional. Melalui penelitian tersebut dapat ditinjau konsepsi bagaimana geopolitik dan budaya global mempengaruhi perubahan identitas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dengan cara konsensus hegemoni.

Penelitian tersebut diatas memberikan kontribusi data dan cara pandang yang berbeda tentang pertunjukan Sandur, tentang bentuk perkembangan dan melalui disiplin ilmu masing – masing. Namun secara keseluruhan belum menyentuh secara detail tentang sebab akibat yang lebih luas dan mendalam dari lingkungan geo politik dan budaya secara mendalam. Geo politik adalah situasi yang mempengaruhi dari peristiwa politik dan perluasan pengaruh. Pilar politik yang terdiri dari sosial, budaya, pendidikan, dan ekonomi sebagai bagian dari hegemoni global. Selain itu penelitian kali ini akan juga lebih mendalami pengaruh geo politik dalam

hal ini politik sendiri terhadap sempit dan luasnya pengaruh wilayah budaya sebagai bagian dari hegemoni global.

2.3. Kerangka Teoretis

Penelitian ilmiah tidak dapat dilepaskan dari landasan teori yang digunakan, sebagai subjek fundamental berpikir yang mengatur batasan dan pengarah objek yang diteliti. Secara umum kerangka teori berfungsi sebagai seperangkat proposisi yang terintegrasi mengikuti aturan tertentu untuk dapat dihubungkan secara logis dengan data-data objek yang diamati sehingga dapat meramalkan dan menjelaskan fenomena-fenomena yang diteliti (Moleong, 2002). Untuk mengintegrasikan objek penelitian berdasarkan rumusan dan tujuan penelitian dibutuhkan perangkat teori sebagai jaminan kelogisan dalam menganalisis dan menjelaskan permasalahan terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan. Seperangkat teori yang digunakan dalam memenuhi kelogisan penelitian yang dilakukan merujuk pada teori estetika struktur dan tekstur, sosiologi seni-teater, semiotika teater; geo-politik, hegemoni, akulturasi, dan taksonomi pendidikan.

2.3.1. Estetika Struktur dan Tekstur Dramatik

Analisis estetika struktur dan tekstur pertunjukan tradisi Sandur Bojonegoro tidak lepas dari pengkajian dramaturgi sebagai hubungan timbal balik antara nilai dan fungsi pertunjukan Sandur dengan kondisi historis, sosial, politik, religi dan ekonomi, serta berbagai perubahan bentuk yang direpresentasikan diatas pentas. Dramaturgi dimaksud

sebagai hukum-hukum dan konvensi dari konstruksi drama (Harymawan, 1988: 1). Lebih lanjut Luckhurst (2006: 10-11) mengungkapkan bahwa dramaturgi berkaitan dengan penataan plot, konstruksi narasi, karakter, kerangka waktu dan aksi panggung. Konstruksi dramaturgi tersebut tidak dapat dilepaskan dari kondisi sosiokultural suatu kolektif atau individu seniman atau pencipta drama itu sendiri. Sebagaimana menurut Sahid (2017: 34) bahwa drama diciptakan oleh dramawan untuk dinikmati, dipahami dan dimanfaatkan oleh masyarakat. Keberadaan dramawan tidak lepas dari anggota masyarakat yang terikat dengan status sosialnya, maka drama adalah lembaga sosial yang menggunakan bahasa yang merupakan ciptaan sosial sebagai media komunikasi.

Kondisi sosiokultural yang direpresentasikan dalam konstruksi drama menurut Fortier dalam Sahid (1917, 18) adalah bagian dari fenomena budaya. Berarti drama sebagai fenomena budaya berkaitan langsung dengan interaksi penciptanya dengan aspek sosial, ekonomi, politik, pengetahuan, spiritual, pengetahuan dan religiusitas dalam kehidupan bermasyarakat. Berangkat dari konsep dramaturgi tersebut maka analisis estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro perlu disandarkan pada konsep struktur dan tekstur drama menurut Kernodle. Struktur merupakan bentuk dari drama yang berkaitan dengan ruang dan waktu (alur), sedangkan tekstur merupakan wujud sebuah

pertunjukan drama yang langsung dirasakan oleh penonton melalui indra dan suasana yang dirasakan langsung melalui pengalaman visual dan auditori secara keseluruhan. Lebih rinci struktur dan tekstur drama terdiri dari enam unsur yang menentukan nilai dramatis yaitu plot, karakter, tema, dialog, musik dan tontonan. Tiga unsur pertama menyangkut struktur bermain, dan tiga terakhir adalah tekstur (Kernodde, 1978: 265-267).

2.3.1.1. Struktur Dramatik

Struktur secara terperinci dalam pertunjukan drama terdiri dari plot, karakter dan tema. Plot atau alur adalah rangkaian peristiwa yang direncanakan dan dijalani dengan cermat yang menggerakkan jalan cerita melalui kesulitan (penggawatan atau komplikasi), mencapai klimaks, dan selesai. Hubungan temporal (waktu) dan kausal (sebab akibat) dapat membentuk pautan karena naskah bersumber dari intensitas alur (Kernodde, 1967: 345). Plot dapat dimaksud sebagai *action*, yang menurut Kenodde (1978: 268-269) terdiri dari; (1) *exposition*, sebagai gambaran peristiwa dramatik; (2) *conflict*, merupakan ketegangan atau peristiwa konflik dalam drama; (3) *complication*, sebagai rangkaian kejadian yang saling berhubungan; (4) *climax*, merupakan bagian dari puncak konflik; (5) *anticipation*, sebagai alur jalan keluar penyelesaian

atau resolusi dari peristiwa dramatic; (5) *confrontation*, dimaksud sebagai alur kejadian yang dapat memberikan kejutan (*suspence*); (6) *conclusion*, merupakan metode dalam penyelesaian peristiwa untuk penutupan. Artinya secara sederhana plot adalah kompleksitas alur penceritaan yang memiliki urutan peristiwa saling melengkapi dalam hubungan sebab dan akibat (kausalitas).

Plot dalam struktur dramatik tidak berdiri sendiri tetapi berhubungan dengan karakter, terkait bagaimana kekuatan alur penceritaan terbentuk oleh karakter-karakter lakon. Karakter menunjukkan bagaimana peristiwa terjadi dalam naskah (Kernodde, 1967: 349). Karakter berkaitan langsung dengan sikap ketertarikan, emosi, keinginan dan prinsip moral yang dimiliki tokoh cerita (Sahrul, 2015: 39). Kernodde menyatakan bahwa karakter tidak hanya dapat diidentifikasi melalui umur, bentuk fisik, penampilan, kostum, dan tempo atau irama permainan, tetapi juga emosi dalaman tokoh. Misalnya, untuk menentukan apakah karakter itu peragu, humoris, periang, pemurung, bijak, atau main-main (Dewojati, 2010: 170). Artinya karakter merupakan “pelaku cerita” yang memiliki “perwatakan”, dalam kontruksi plot konflik misalnya, tidak

lepas dari ketegangan interaksi antara karakter lakon berwatak antagonis dan protagonis.

Kesatuan plot dan karakter dalam struktur dramatik membentuk suatu tema dramatik yang membawa dan menyimpan makna; pesan dan amanat. Tema merupakan inti persoalan yang dijabarkan melalui alur, penokohan, latar, suasana dan gaya (Eneste, 1991:65). Tema dapat dilihat dalam drama melalui dialog atau plot (Kernodde, 1967:354-355). Tema menjadi komponen penting dramatik karena merupakan gagasan utama yang mencakup semua masalah yang dibahas dalam cerita. Menurut Kernodde karakter dapat dipengaruhi secara tidak langsung oleh tema, serta setting dan kekayaan tekstur nonverbal yang dapat dilihat di panggung (Dewojati, 2010:173). Hubungan antara plot, karakter dan tema merupakan suatu kesatuan utuh dalam struktur dramatik. Secara keseluruhan struktur dramatik merupakan suatu konstruksi peristiwa yang terdiri dari bagian-bagian yang memuat unsur plot, karakter dan memiliki tema dalam kesinambungan penceritaan dari awal hingga akhir (Septaria, 2006: 25).

2.3.1.2. Tekstur Dramatik

Tekstur dramatik adalah segala sesuatu yang dapat didengar telinga, dilihat mata, dan dirasakan sebagai *mood* oleh penonton (Kernodle, 1967:345). Tekstur dibangun berdasarkan dialog, suasana dan spektakel (Kernodle, 1978: 267). Dialog memiliki lingkup yang luas karena berkaitan dengan masalah gaya bahasa. Bahasa memiliki banyak arti, termasuk pemaknaan denotasi dan konotasi. Dialog bermakna konotasi kerap digunakan dalam persuasi makna karena berkaitan dengan emosi tokoh, sehingga maknanya memiliki arti dan fungsi yang lebih mendalam dibanding makna aslinya. Dalam teater, parafrase juga digunakan untuk menterjemahkan dialog ke dalam bahasa sendiri (kesesuaian hubungan aktor dan lakon), karena itu aktor harus memiliki kemampuan untuk memahami karakteristik bahasa yang berkaitan dengan gaya bahasa, intonasi dan dialek dalam memerankan karakter lakon tertentu. Selain itu, dialog menjadi wadah bagi pengarang dalam menyampaikan informasi, makna dan ide-gagasan yang dipikirkannya melalui karakter tokoh yang dibuatnya (Dewojati, 2010: 176).

Ketepatan penggunaan bahasa, intonasi dan dialek dalam sebuah dialog pemeranan tokoh sangat berkaitan dengan

kontruksi *mood* atau pembentukan suasana. Sebagaimana menurut Kernodle (1978: 268) bahwa banyak unsur pembentukan mood yang ada dalam drama karena *mood* muncul apabila berkesinambungan dengan elemen lain, seperti spectacle, dialog, dan irama. Pada dasarnya mood dibangun berdasarkan musikalitas dramatik sehingga mood dan ritme dapat ditemukan. Musikalitas tersebut yang dirasakan langsung oleh penonton ketika melihat pemain bergerak, berdialog dan juga pergantian pencahayaan (Kernodle, 1967: 357). Artinya aktor di atas pentas memainkan musik, tempo, dan irama dialog untuk menciptakan suasana sesuai arahan sutradara.

Terbentuknya mood juga berkaitan erat dengan kontruksi spektakel sebagai segala sesuatu yang menarik untuk dinikmati terutama dengan melihatnya (Kernodle, 1967: 356). Konstruksi spektakel terdiri dari pembabakan, tata kostum, tata rias, tata lampu, dan perlengkapan lainnya (Soemanto, 2001: 23-24). Spectacle ditampilkan Brecht lewat simbolisasi minimal dan kepraktisan setting atau propertinya karena menyadarkan penonton tentang kenyataan teater, yang harus dinikmati sebagai tontonan, memotivasi penonton untuk mencari solusi untuk masalah yang sedang mereka hadapi (Sihombing, 1980: 266). Sejalan dengan Kernodle (1978: 269) yang

mengilustrasikan bahwa betapa pentingnya menghadirkan *Machbeth* dan *Lady Machbeth* dalam jubah yang indah, duduk di atas tahta yang indah dengan terompet dan panji-panji, menandai kemenangan mereka.

2.3.2. Sosiologi Teater

Sosiologi teater merupakan bagian dari disiplin sosiologi seni dan sastra, karena itu konsep-konsep yang dikembangkan dalam sosiologi teater berangkat dari perspektif pendekatan seni dan sastra melalui teori-teori sosial. Sarana kinerja sosiologi teater dalam sebuah penelitian teater masih terbilang kurang jelas, sehingga peninjauan sosiologi dalam teater belum memiliki fokus spesifikasi, hanya mengurai terapan-terapan teori sosiologi dalam meninjau karya teater. Ketidakjelasan konsep sosiologi teater menuntut penelitian ini untuk mengkonsepsikan kembali integrasi antara sosiologi dan teater yang dapat diterapkan sebagai konsep tinjauan transformasi Sandur. Konsep sosiologi seni berpandangan bahwa teater memiliki integrasi dengan kondisi sosial historis tempat teater diproduksi terikat dengan penciptanya baik seniman maupun kolektif masyarakat. Penelitian ini berangkat dari permasalahan terkait teater tradisional Sandur yang bersifat kerakyatan, artinya bahwa Sandur memiliki integrasi dengan masyarakat pendukungnya sebagai agen produksi.

Penciptaan Sandur bukan merupakan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif dalam penciptaan Sandur tentunya menjadi bagian integral dari struktur dan sistem sosial masyarakat pendukungnya. Pengkajian terkait sistem sosial dalam analisis pertunjukan Sandur mengacu pada pandangan Nur Sahid yang merumuskan konsep sosiologi seni Janet Wolf yang dipadukan dengan strukturalisme genetik dari Lucien Goldmann. Menurut Fortier dalam Sahid (2010) teori materialisme Marx menjadi dasar sosiologi seni terkait bagaimana memahami bahasa, sastra, dan seni berhubungan dengan masyarakat, sejarah, dan dunia material adalah tugas utama dalam teori materialisme. Sejalan dengan Wolf (1981: 60) yang menyatakan bahwa karakter ideologis karya seni dan produk kultural, termasuk drama, ditentukan oleh faktor ekonomi dan material lainnya.

Wolf (1981: 61) menekankan bahwa keadaan sosial historis aktual tempat karya seni dibuat harus diperhatikan. Selama proses penciptaan karya, seniman dan produsen kultural menghadapi situasi tertentu. Pendekatan estetika Marxisme (materialisme) memandang bahwa syarat penting dari produksi karya seni adalah ketika karya seni memiliki keterhubungan dengan sistem ekonomi dalam kehidupan masyarakat (Sahid, 2010). Menurut perspektif sosiologi seni Marxisme, karya seni dianggap sebagai superstruktur yang terdiri dari sistem

ekonomi (Junus, 1986: 26). Lebih lanjut teori materialisme marxisme memandang bahwa tradisional kebudayaan sebagai sebuah suprastruktur memiliki ketergantungan dengan basis sosio-ekonomi. Suprastruktur cenderung mengarah kepada reduksionisme yang menempatkan kebudayaan kurang lebih ditentukan oleh ekonomi yang seringkali merupakan refleksi langsung dari kondisi perekonomian (Fortier, 1997: 103).

Lain halnya dengan Louis Althusser dalam Sahid (2010) yang memandang bahwa kebudayaan lebih banyak dipengaruhi oleh sejumlah kekuatan sejarah (sosiokultural) dibanding dengan ekonomi (sosiopolitik). Bagi Althusser seni bukan hanya bersifat ideologis, melainkan memberikan semacam jarak dan wawasan yang dikaburkan oleh ideologis. Seni tidak memberikan pemahaman ilmiah, tetapi mengungkapkan ketegangan dan kompleksitas yang berusaha ditutupi oleh ideologi (Sahid, 2014). Akan tetapi seniman sendiri merupakan agen ideologi, karena ide dan nilai karya seni terbentuk akibat interaksi seniman yang intensif dengan kondisi sosial masyarakatnya. Seniman berkarya dengan material teknis dari produksi artistic; bekerja dengan material yang tersedia dari konvensi estetis (Wolf, 1981: 63). Pembacaan terhadap karya seni sebagai produk kultural tidak dapat dilepaskan dari pikiran seniman dalam mengkonstruksi simbol-simbol estetik yang dilibatkan dalam karya seninya.

Pengkonstruksian seni tidak semata-merta merefleksikan ideologi seniman kedalam karya seni, melainkan telah melalui proses mediasi berdasarkan kondisi sosial yang kompleks. Faktor material dan sosial yang membentuk produksi karya seni, serta norma dan kode estetis yang berlaku, membentuk ideologi seniman (Wolf, 1981: 66). Mediasi dalam penciptaan karya seni tersebut yang kemudian disebut oleh Lucien Goldmann sebagai pandangan dunia yang merupakan kompleksitas gagasan, aspirasi, perasaan dan keterhubungan seniman dengan kelompok sosial tertentu, serta dapat mempertentangkannya dengan kelompok sosial yang lain (Sahid, 2010). Berdasarkan pandangan Nur Sahid dalam pandangannya terkait sosiologi seni Janet Wolf dan strukturalisme genetik Lucien Goldmann yang berakar dari estetika Marxis, penelitian ini tidak menutup kemungkinan akan memakai berbagai pandangan-pandangan tersebut, bahwa produksi pertunjukan Sandur dimungkinkan dipengaruhi oleh kondisi sosialkultural masyarakat pendukungnya. Artinya bahwa ide dan nilai karya seni diproduksi akibat pengaruh struktur dan super struktur yang dimediasikan melalui kode estetis dan konvensi tertentu.

2.3.2.1. Teater, Realitas dan Masyarakat

Integrasi teater dan masyarakat tidak dapat dilepaskan dari konsep dasarnya yaitu mimesis, sebuah pemaknaan bahwa teater merupakan hasil tiruan dari realitas atau realitas sebagai

sumber ide dalam penciptaan teater. Realitas dimaksud sebagai kenyataan yang terjadi diluar teater, jika realitas tersebut kemudian diabstraksikan dalam simbol estetika termasuk teater maka pandangan terkait karya teater tersebut dapat disebut sebagai penafsiran mimetik terkait teater. Konsep terkait memetik sendiri menuai perdebatan dikalangan mazhab Rasionalisme (Plato) dan Empirisme (Aristoteles), menurut plato realitas merupakan tiruan (mimesis) dari yang asli (dunia ide), sedangkan karya seni merupakan tiruan dari (mimesis memesos) segala sesuatu yang ada. Karya seni merupakan imitasi dari dunia ide yang jauh lebih unggul dari realitas duniawi, karena itu plato menilai bahwa seniman hanya menirukan realitas duniawi, sehingga karya seni berada di urutan ketiga setelah realitas dunia dan yang tertinggi adalah dunia ide (Sutrisno & Verhaak, 1993: 23).

Lain halnya dengan Aristoteles yang menyatakan bahwa karya seni sebagai mimesis merupakan tiruan dari dunia realitas, tiruan menurut aristoteles mengacu pada sesuatu yang universal (perlambangan dunia manusia), karena bentuk/form yang diciptakan tidak lepas dari dunia indrawi dan Aristoteles tidak menlah konsepsi bahwa seni berusaha meniru dunia indrawi (Sutrisno & Verhaak, 1993: 24). Karya seni yang

diciptakan adalah sebuah kenyataan lain dari dunia indrawi dan dapat dicerap melalui indrawi. Terlepas dari perdebatan tersebut konsep mimesis empirisme Aristoteles dianggap lebih ilmiah dibandingkan konsep mimesis rasionalis plato yang bersifat idealis. Konsep mimesis Aristoteles tersebut lebih dapat digunakan dalam mendasari interaksi antara seni dan kondisi sosial masyarakat yang bersifat universal dalam arti seni sebagai perlambangan dari realitas kehidupan manusia (empirisme).

Berdasarkan konsep mimesis empirisme tersebut dapat dinyatakan bahwa teater berangkat dari objek manusia yang memproduksi simbol dalam sebuah bahasa, dialog, acting dan tata pentas. Komponen-komen yang dimiliki teater tersebut lahir dari pengaruh sistem sosio-kultural masyarakatnya. Bahasa dan dialog (dialektologi) yang digunakan dalam teater misalnya merupakan identitas suatu ras, suku dan bangsa yang tidak lepas dari etos kebudayaan suatu masyarakat. Terutama dalam teater tradisi yang memiliki nilai khas dan keunikan dalam segi kebahasaan dan dialek merupakan produk dari sistem kultural yang mengikat suatu daerah. Begitu juga dengan ekspresi, akting dan tata pentas dalam sebuah teater merupakan hasil interpretasi dari peristiwa-peristiwa

kehidupan (realitas sosial) yang diangkat sebagai objek pementasan. Teater diciptakan tidak lepas dari kondisi dan identitas sosial tertentu, yang bertujuan untuk dinikmati, dipahami dan dimanfaatkan oleh masyarakatnya. Peristiwa-peristiwa yang diabstraksikan dalam teater merupakan sebuah refleksi dari dunia realitas yang dibuat sebagai bentuk interaksi dan komunikasi antar masyarakatnya (Sahid, 2017: 34).

2.3.2.2. Teater dan Sosial Budaya

Teater sebagai karya estetis berusaha merefleksikan gejala sosial yang terjadi di lingkungan masyarakatnya, terutama teater tradisi berkaitan erat dengan emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang terhubung dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran (Bandem & Murgiyanto, 1996: 15). Pendekatan sosiologi dalam karya teater dapat dikonsepsikan bahwa suatu pertunjukan teater tidak dapat dinikmati, dan dipahami selengkap-lengkapanya jika dipisahkan dari lingkungan kebudayaan, dan peradaban yang melahirkannya. Begitu juga dengan gagasan yang dikemukakan seorang penulis lakon/ sutradara sama pentingnya dengan bentuk, teknik penulisan, dan proses visualisasinya di atas pentas. Karena itu setiap karya teater yang dapat bertahan lama pada hakikatnya adalah suatu moral, baik dalam hubungannya dengan

kebudayaan sumbernya maupun hubungannya dengan seorang. Dengan begitu masyarakat dapat mendekati karya drama dari dua arah, yaitu sebagai suatu faktor atau material istimewa, dan sebagai kecenderungan spiritual maupun kultural yang bersifat kolektif. Sehubungan dengan hal tersebut aktivitas kritik drama dan teater seharusnya lebih dari sekedar pengungkapan nilai-nilai artistik yang tanpa pamrih (Grebstein dalam Damono, 1979 : 5-6, Sahid, 2017 : 21-22)

Tine menyatakan bahwa karya seni termasuk teater diciptakan berdasarkan bahan material yaitu ras, saat (momen) dan lingkungan (milieu). Melalui material terkait ras, lingkungan dan momen dalam sebuah karya seni dapat diungkap iklim rohani suatu kebudayaan yang melahirkan suatu karya seni (Syahreza, 2014). Ras dimaksud sebagai sifat kejiwaan yang turun menurun, perasaan, dan bentuk tubuh, seperti teater-teater tradisi yang memiliki nilai khas kedaerahan; ras dan persukuan. Sedangkan Saat (momen) yang dimaksud Taine adalah jiwa suatu zaman, misalnya lakon-lakon penceritakaan teater era 40-an akan berbeda dengan era 60-an, karena kedua zaman memiliki kondisi kehidupan yang berbeda. Adapun lingkungan merupakan tempat yang dibatasi oleh cuaca dan geografi, seperti misalnya penceritaan lakon Sandur yang dulu

cenderung mengangkat tema-tema masyarakat agraris, berubah menceritakan kehidupan masyarakat perkotaan, karena disebabkan kondisi geografis; hilangnya lahan pertanian. Sedangkan pada kondisi cuaca, sebagai negara yang memiliki iklim tropis, Sandur memiliki syair tembang “*Mendung Sepayung*” dimaksud agar tidak turun hujan saat pertunjukan berlangsung.

Berbeda dengan marxisme yang memandang bahwa seni merupakan refleksi masyarakat dan dipengaruhi oleh kondisi sejarah, setiap zaman mengenal pertentangan kelas, dan karya seni dapat menyuarakan suara kelas sosial tertentu, sehingga dapat dijadikan sebagai alat perjuangan kelas (Mohammad, 2011). Sejalan dengan Bertolt Brecht yang menyatakan bahwa seorang seniman atau sastrawan tidak dapat bersikap netral dan harus biasa memperjuangkan kepentingan kaum buruh (Novianto, 2009). Marxisme memandang karya teater sebagai: (1) refleksi sosial; (2) aspirasi pertentangan berdasarkan kelas; (3) lakon dan karakter yang diciptakan merupakan tokoh yang representatif yang mewakili kelas sosial tertentu (Sahid, 2017). Pertentangan kelas proletar dan borjuis harusnya ditempatkan lebih fleksibel, tidak hanya mempersoalkan kaum buruh/

pekerja dan majikan saja tetapi dapat diarahkan pada tingkat sosial ekonomi.

Lebih lanjut Marx percaya bahwa struktur sosial suatu masyarakat; lembaga, moral, agama, dan seni ditentukan oleh kondisi-kondisi kehidupan karena proses produktif itu bersifat dinamis (Lavine, 2003). Struktur-struktur sosial suatu masyarakat tidak akan lepas dari kondisi dan konflik yang dialami, melalui pengalamannya tersebut terjadi perkembangan struktur sosial dan produksi seni merupakan abstraksi dari perkembangan sosial yang dialami. Sebagaimana menurut Plekhanov dalam (Wiyatmi, 2013:) bahwa perkembangan gaya dalam kesenian dari masyarakat primitif hingga masyarakat modern ditentukan oleh perkembangan kekuatan dan hubungan produksi. Kesenian gaya primitif cenderung meniru alam karena berfungsi sebagai kekuatan magis, seperti ketika akan atau sedang melakukan perburuan. Lain halnya dengan seni gaya modern setelah masyarakat bergeser ke pertanian dan perkebunan, tumbuh kesadaran adanya kekuatan diluar kekuatan manusia, seperti dewa-dewa, roh, dan Tuhan. Kondisi tersebut tidak lagi menempatkan seni yang meniru alam, melainkan mengabstraksinya (Sahid, 2017).

2.3.2.3. Teater Perspektif Struktural Genetik

Strukturalisme genetik dapat digunakan sebagai pendekatan teater yang lebih mengarah pada struktur penceritaan lakon seperti struktur teks, konteks sosial, dan pandangan dunia pengarang. Penggunaan pendekatan struktural genetik merupakan salah satu dari metode penelitian sastra yang menekankan hubungan antara karya sastra dengan lingkungan sosialnya. Konsep tersebut dikembangkan Lucien Goldmann memiliki prinsip dasar kesatuan (*unity*) dan keragaman (*complexity*). *Unity* yang dimaksud adalah suatu kesatuan yang ada di dalam karya teater. Maksudnya, karya itu harus menunjukkan hubungan antar unsur (struktur) secara padu. Sedangkan *complexity* adalah pengacuan terhadap beragamnya persoalan yang ditampilkan seorang penulis lakon dalam karyanya. Semakin banyak persoalan yang ditampilkan maka membuat karya lakon menjadi rumit dan kompleks. Landasan konsep Struktural Genetik Goldmann berpegangan pada Unity dan Complexity yang kemudian menjadi ragam analisis terkait fakta kemanusiaan, subjek kolektif dan pandangan dunia (Sahid, 2010).

Fakta kemanusiaan menjadi prinsip dasar structural genetik terkait dengan setiap fakta sosial atau fakta individu

manusia terjadi sebagai keseluruhan usaha dari suatu subjek untuk beradaptasi dengan dunia sekitarnya. Hubungan individu manusia dan sosialnya merupakan suatu proses orientasi menuju keseimbangan; bersifat sementara selama ada perubahan oleh transformasi aktif suatu subjek dari dunia sekitar dalam proses penyesuaian, dan juga oleh perluasan lingkungan dari tindakan tersebut (Goldmann, 1967). Fakta kemanusiaan terdiri atas individu sebagai perilaku manusia baik yang berupa mimpi ataupun tingkah laku dan sosial yang berkaitan dengan peranan sejarah dan dampak hubungan sosial, ekonomi dan politik. Semua fakta kemanusiaan mempunyai struktur tertentu dan arti tertentu karena terarah kepada tujuan yang diinginkan (Faruk, 2010).

Sedangkan subjek kolektif merupakan fakta sosial, fakta kemanusiaan terikat dengan subjek kolektifnya, tergerak pada revolusi sosial, politik, ekonomi, dan karya-karya kultural yang besar, merupakan fakta sosial. Individu dengan dorongan libidonya tidak akan mampu menciptakannya tanpa dorongan subjek transindividual. Subjek transindividual bukanlah kumpulan individu-individu yang berdiri sendiri-sendiri, melainkan merupakan satu kesatuan, satu kolektifitas (Faruk, 2010). Dalam berhadapan dengan teater memerlukan subjek

transindividual atau subjek kolektif sebagai tingkat konsistensi yang lebih tinggi dari pada yang dapat dicapai melalui kesadaran individu. Subjek transindividual (kolektif) yang besar berkaitan dengan kelas sosial sebagaimana dalam konsep estetika marxis bahwa perubahan yang dilakukan kelas sosial adalah perubahan yang sangat mendasar, yang sampai pada perubahan kepada tingkat infra-struktur atau struktur ekonomi masyarakat, tidak sekedar perubahan pada tingkat suprastruktur.

Sementara pandangan dunia dalam karya seni termasuk teater dimaksud sebagai usaha untuk memasukan dan menanamkan hubungan internal dan kebenaran eksternal. Pandangan dunia menurut Goldmann (1981: 112) merupakan rumusan dari gagasan-gagasan, aspirasi-aspirasi, dan perasaan-perasaan yang menghubungkan secara bersama-sama anggota suatu kelompok sosial tertentu dan yang membedakannya (mempertentangkannya) dengan kelompok sosial lain. Sekelompok manusia yang mempunyai latar belakang sama berdasarkan kelas sosial mempunyai pemikiran dan pengalaman sama dalam membangun keseimbangan hubungan dengan lingkungannya, sehingga menjadi kluster kelas sosial dan membedakan kluster tersebut dengan kelas sosial lainnya. Goldmann menyebut pandangan dunia sebagai

bentuk dari kesadaran kolektif kelompok dimana fungsinya seperti semen, menyatukan individu-individu menjadi satu kelompok, memberikan mereka identitas kolektif. Pandangan dunia, terlebih lagi, bukan sekedar ekspresi dari kelompok sosial melainkan juga kelas sosial. Pandangan dunia menjadi sebuah hasil dari proses subjek kolektif dalam menghadapi kondisi sosial dan ekonomi tertentu.

2.3.3. Geopolitik

Geopolitik dalam penelitian ini digunakan sebagai tinjauan teori untuk melacak factor-faktor penyebab perubahan, karakter perubahan, dan penetrasinya terhadap suatu bangsa. Khususnya sejak awal abad 21, dimana modernisasi memainkan peranan yang sangat penting dalam perubahan masyarakat, tidak saja memperpendek jarak geografis tetapi juga menciptakan ruang tanpa batas (*unboundary space*). Geopolitik sendiri dapat didefinisikan sebagai cara pandang politik internasional sebagai satu kesatuan global secara utuh (Toal et al., 1998). Geopolitik dalam teori ruang Ratzel menyebutkan bahwa bangsa yang berbudaya tinggi membutuhkan sumber daya manusia yang tinggi dan mendesak atau mempengaruhi wilayah bangsa yang primitive (Bassin, 1987). Dinamika berbudaya dimaksud sebagai persaingan ekonomi, perdagangan, perindustrian yang selalu menciptakan kebutuhan akan ruang. Sehingga ekspansi atau aneksasi atas ruang adalah hal yang

niscaya sebagai perkembangan alamiah dari dinamika sebuah organisme (Stougiannos, 2019).

Istilah geopolitik dapat digunakan dalam berbagai kompleksitas bidang wawasan dan keilmuan termasuk dalam bidang kebudayaan dan seni, sejauh masih berhubungan dengan integrasi politik dan geografi, serta konstruksi strategis suatu bangsa terkait konstruksi geografi (geostrategis). Geopolitik tidak bersifat homogen walaupun kerap digunakan sebagai pembacaan terkait determinasi geografi dalam perubahan identitas, proses, dan budaya strategis suatu bangsa (Anggoro et al., 2017). Identitas suatu bangsa ditetapkan melalui kultur masyarakatnya yang mengandung unsur primordialisme kedaerahan atau kesukuan, namun dalam lingkup modernisasi kekuatan hanya akan muncul jika primordialisme tersebut dileburkan menjadi suatu persatuan antar daerah, suku dan bangsa dalam batas sebuah negara. Karena itu, identitas suatu bangsa atau negara memiliki sentimental yang kuat terhadap kuasa teritorial atau batas (border) (Houtum, 2005). Ketahanan identitas suatu negara sangat ditentukan oleh faktor sosio-kultural dan pengalaman sejarah (geografi), akan tetapi faktor-faktor tersebut tidak lepas dari pengaruh modernisasi yang mendominasi (imperialisme), sehingga terjadi berbagai perubahan identitas sosial, ekonomi, politik dan kebudayaan.

2.3.3.1. Geopolitik Imperialisme

Penelitian ini mengacu pada geopolitik era imperialisme (pasca perang dingin), sebuah landasan baru yaitu geopolitik sebagai sebuah diskursus dan geopolitik sebagai sebuah hal yang praktis. Geopolitik sebagai diskursus dimaksud sebagai sebuah instrumen pembentuk pola pikir para elite politik dan negarawan, sedangkan geopolitik praktis dinilai sebagai dasar aplikasi kebijakan luar negeri sebuah negara. Konsep geopolitik imperialisme ditandai dengan berakhirnya Perang Dunia II, sehingga menjadi sebuah momentum penting bagi pergeseran era kolonialisme yang lekat dengan upaya ekspansi wilayah berubah menjadi era persaingan negara *superpower*. Keduanya tidak lagi mengandalkan kolonialisme (*hard power*), melainkan melalui aplikasi *soft power* yang kemudian menjadi sebuah sudut pandang geopolitik baru yakni dengan penyebaran pengaruh melalui ideologi masing-masing guna mempengaruhi persepsi aktor lain.

Lebih jauh pola geopolitik imperialisme dapat dikonsepsikan pada aspek *time*, *space*, *people* dan *struggle* (Toal & Agnew, 1992). Aspek *time*, merujuk pada kemunculan periode Perang Dingin, dimana negara *superpower* Amerika dan Uni Soviet terlibat dalam upaya menyebarkan pengaruhnya di

berbagai belahan dunia sehingga fokus geopolitik yang pada awalnya bersifat ekspansi geografis berubah menjadi ekspansi pengaruh. Sedangkan aspek *space* dimaksud sebagai terbaginya dunia menjadi dua blok besar yakni blok barat yang menjadi negara aliansi Amerika Serikat dan blok timur yang menjadi sekutu dekat dari Uni Soviet. Sementara aspek *people* merujuk pada aktor utama dan masyarakat dunia secara keseluruhan, aktor utama dimaksud sebagai Amerika Serikat yang membawa konsep ideologi liberal-kapitalis dan Uni Soviet yang berhaluan membawa sosialis-komunis, keduanya merupakan aktor utama dalam konstelasi politik dan ekonomi dunia. Keberadaan aktor utama tersebut dengan membawa kekuatan ideologinya menyebabkan masyarakat dunia terpecah belah secara ideologis.

Adapun aspek terakhir yakni *struggle*, berkaitan erat pada upaya-upaya yang dilakukan oleh kedua negara *superpower* tersebut untuk memperluas pengaruh ideologi yang dibawanya, sehingga fokus geopolitik era imperialisme adalah perluasan pengaruh. Pola geopolitik yang terjadi pada masa imperialisme tersebut sejalan dengan pandangan Harry Truman bahwa geopolitik secara sederhana dapat diartikan sebagai instrumen yang dapat digunakan menjadi dasar untuk menjalin hubungan

dengan negara lain. Menurutnya dunia harus menentukan pilihan dengan memihak salah-satu negara *super power* Amerika yang menawarkan kebebasan dan kesejahteraan atau Soviet yang menawarkan kesetaraan dan kemandirian (Toal et al., 1998).

2.3.3.2. Geopolitik Globalisasi

Terlepas dari perang dingin dan jatuhnya Uni Soviet pada tahun 1991, terjadi pergeseran pola geopolitik dimana Amerika Serikat menjadi satu-satunya negara adidaya. Akibat keruntuhan Soviet, Amerika semakin menguatkan pengaruhnya terhadap negara-negara di dunia yang kemudian menghadirkan sebuah tatanan dunia baru, ditandai dengan menguatnya arus globalisasi liberalisasi. Liberalisasi mempengaruhi berbagai macam organisasi dan institusi internasional yang mengimplementasikan nilai-nilai liberalis-kapitalis melalui praktik bisnis dan perdagangan bebas secara internasional (Giddens, 2000). Menguatnya liberalisme-kapitalisme di berbagai negara menjadikan faktor kunci yang mengakibatkan pergeseran fokus geopolitik dunia di era globalisasi. Wallerstein memisahkan periodisasi pasca Perang Dingin menjadi tiga bagian yang dianggap mempengaruhi pola geopolitik global,

yakni *uneven development, rise and fall of supremacy, dan multipolar world* (Wallerstein, 2011).

Periode *Uneven Development* sebuah perubahan yang ditandai dengan munculnya fenomena ketidak seimbangan pembangunan dan pertumbuhan ekonomi antara negara bagian utara dengan negara bagian selatan yang disebut negara *core* dan *periphery* (Wallerstein, 2011). Keterbelahan dunia yang dikelompokkan dalam predikat negara maju dan berkembang dianggap sebagai kesenjangan ekonomi, kelompok negara maju akan semakin kaya dengan pertumbuhan ekonomi yang terus meningkat dan stabil. Sementara di sisi lain kelompok negara berkembang sulit menjangkau kemajuan karena terikat pada sistem ekonomi kapitalis yang hanya menguntungkan negara maju tersebut, sehingga menyebabkan kesenjangan ekonomi dengan kelompok negara maju menjadi semakin besar (Agnew, 2001).

Kemudian pada periode *rise and fall of supremacy*, dimaksud sebagai naiknya Amerika sebagai negara unipolar yang menghegemoni negeri-negara lain, sehingga muncul fenomena *fall of supremacy*. Kemunculan negara-negara dengan berbagai macam kekuatan baru yang berupaya untuk menunjukkan peran dan pengaruhnya di dalam sistem

internasional. Meski belum memiliki status dan peran sebagai negara hegemon, berbagai kekuatan baru tersebut terus menunjukkan eksistensi dan kapabilitasnya sebagai salah satu calon ‘suksesor’ Amerika Serikat yang pengaruhnya mengalami *declining*. Fenomena kejatuhan kekuatan lama dan munculnya kekuatan baru merupakan sebuah fenomena alamiah, sejak era imperialisme selalu terdapat aktor hegemon yang dibayangi oleh para *shadow hegemon* (Agnew, 2001). Adapun pada periode *multipolar world*, dimana mulai bermunculan negeri-negara dengan kekuatan baru, akan menggeser sistem unipolar menjadi sistem multipolar. Kekuatan tidak lagi berpusat pada satu-satunya polar di dunia melainkan membuat dunia menjadi lebih berimbang di berbagai aspek (Agnew, 2001).

2.3.4. Hegemoni Post-Marxisme

Hegemoni post-marxisme perspektif Laclau dan Mouffe mengkonsepsikan pengembangan hegemoni terhadap esensialisme Marxisme yang dipelopori oleh Antonio Gramsci. Hegemoni post-marxisme berangkat dari konsepsi Gramscian dalam menggambarkan proses formasi hegemoni yang baru, yaitu berfokus pada pengelompokan sosial yang lebih luas (*blok historis*) berdasarkan tujuan (keinginan kolektif) dalam konteks hegemoni politik dan kultural (Mouffe, 2014). Sebagaimana pandangan Gramsci bahwa

hegemoni menyebabkan terbentuknya masyarakat sipil untuk membangun kekuatan politiknya dalam menghadapi rezim yang represif dan represif, yang kemudian dikonsepsikan dalam bentuk hegemoni transformisme dan ekspansif (revolusi-restorasi). Hegemoni transformisme bersifat revolusi tanpa masa-revolusi pasif, yang merupakan kekuatan hegemonik dalam sebuah situasi krisis ekonomi dan politik dan melibatkan absorpsi secara gradual namun terus-menerus yang diproduksi oleh kelompok-kelompok yang beraliansi dan bahkan dari kelompok-kelompok atau individu yang merupakan kelompok antagonistic. Sedangkan hegemoni ekspansif bersifat anti revolusi pasif, yaitu berusaha melakukan counter terhadap upaya kaum borjuis untuk menjaga kepemimpinannya dengan melakukan regrouping dan rekomposisi dari kekuatan blok hegemonik (Gramsci, 2013).

Berdasarkan pandangan tersebut hegemoni bekerja dari blok *top-down* pada ketika suatu rezim opresif melakukan hegemonisasi, sehingga menciptakan blok hegemoni *bottom-up*, sebagai bentuk resistensi masyarakat terhadap penindasan rezim. Jika Gramsci menitik beratkan bahwa perjuangan hegemoni menempatkan guru sebagai aktor utama dalam bentuk blok historis sebagai proses politis, maka hegemoni post-marxis perspektif Laclau dan Mouffe mendiskusikan agen sosial baru sebagai pengisi kekosongan dalam gerakan sosial-

politis. Gramsci memijakkan paradigma hegemoni pada analisa kelas, sedangkan hegemoni post-marxis perspektif Laclau dan Mouffe memijakkan paradigma teoritiknya pada analisa diskursus (Hutagalung, 2008). Analisis diskursus terpusat pada telaah terkait bagaimana praktik-praktik sosial mengartikulasikan dan mengkontestasikan diskursus-diskursus yang membentuk realitas sosial. Diskursus dalam perspektif Laclau dan Mouffe dikonsepsikan sebagai totalitas terstruktur yang dihasilkan dari praktik artikulasi (Laclau, 2001).

2.3.4.1. Agen Sosial Baru

Hegemoni post-marxis perspektif Laclau mendiskusikan gerakan sosial baru sebagai pengisi ruang kosong dalam gerakan-gerakan sosial, seperti ketika gerakan buruh melemah dan menjadi kekuatan yang tidak strategis lagi dalam sebuah gerakan sosial. Menurut Laclau, jika perjuangan hegemonik ingin berhasil, yang harus diperhatikan adalah tidak menempatkan logika yang diartikulasikan oleh semua bentuk eksternal ke dalam ruang particular, artikulasi harus bekerja di luar logika internal dari partikularitas itu sendiri (Universalisme). Sebaliknya, munculnya partikularitas bukanlah hasil dari sebuah otonomi atau gerakan yang dilakukan sendirian, tetapi harus dipahami sebagai sebuah kemungkinan internal yang dibuka oleh logika yang

diartikulasikan (Hutagalung, 2004). Universalisme dan partikularisme bukanlah gagasan yang berlawanan tetapi harus dipahami sebagai sebuah gerakan yang berbeda dalam menentukan totalitas artikulasi dan hegemoni. Artinya totalitas bukan sebuah kerangka praktik hegemoni, melainkan kerangka tersebut yang harus diciptakan melalui praktik hegemoni (Liu, 2013).

Laclau melihat formasi keinginan kolektif (*collective will*) sebagai agen sosial baru; penuntut situasi penindasan ekstrim yang bersifat particular, tetapi dalam konteks rezim yang menindas, dapat dilihat sebagai aktivitas yang menolak sistem rezim penindas (anti-system). Makna dari tuntutan tersebut bersifat partikularistik dan universal (anti-system), dimensi universal membuka jalan bagi perjuangan untuk menuntut persoalan berbeda dari sektor lainnya. Setiap tuntutan berada dalam partikularitasnya masing-masing, yaitu menciptakan sebuah *chain of equivalence* (kesetaraan) yang dimaknai sebagai anti sistem. Munculnya sebuah batas (*frontier*) yang memisahkan antara rezim penindas dengan masyarakatnya melalui kondisi sesuai universalisasi tuntutannya (*equivalences*). Semakin luasnya *chain of equivalences*, maka semakin banyak kebutuhan bagi kesetaraan

yang lebih general dalam merepresentasikan rantai secara keseluruhan (Butler et al., 2000).

Makna dari representasi adalah adanya partikularitas secara keseluruhan yang dapat disebut gerak hegemonik yang sempurna; partikularitas mengasumsikan sebuah fungsi dari representasi universal. Namun, pada sisi lain rezim penindas juga melakukan praktik hegemoni dan mencoba menyerap transformasi (menggunakan istilah Gramsci) dari tuntutan oposisi. Karena itu garis batas yang memisahkan rezim penindas dengan kelompok yang menuntut sangatlah tidak stabil, jika rezim penindas menerima sebagian tuntutan, maka dapat membuyarkan *chain of equivalence* dan mengembalikannya pada masing-masing partikularitas, kondisi tersebut yang kemudian dapat disebut sebagai *logic of difference*.

2.3.4.2. Antagonisme

Agen atau gerakan sosial dalam perspektif Laclau dan Mouffe merupakan hubungan antagonistik dalam masyarakat. Setiap agen sosial adalah lokus bagi multiplisitas relasi-relasi sosial yang bukan hanya relasi sosial produksi, tetapi juga relasi-relasi sosial seperti sex, ras, nasionalitas dan lingkungan. Semua hubungan-hubungan sosial tersebut mendeterminasi personalitas atau posisi subjek, karena itu setiap agen sosial

merupakan lokus dari sejumlah posisi subyek dan tidak dapat direduksi hanya kepada satu posisi. Lebih lanjut setiap agen sosial merupakan lokus dari kemungkinan berbagai konstruksi sesuai dengan perbedaan diskursus yang dapat mengkonstruksi posisi tersebut. Selain itu, agen sosial sebagai bagian dari masyarakat merupakan suatu perangkat yang kompleks dari hubungan-hubungan sosial yang heterogen, dan memiliki dinamikanya sendiri. Kesatuan suatu formasi sosial merupakan produk dari artikulasi-artikulasi politik, yang menghasilkan praktik-praktik sosial dan memproduksi sebuah formasi hegemonik (Mouffe & Martin, 2013).

Formasi hegemonik tersebut dimaksud sebagai seperangkat format-format sosial yang stabil, di mana hubungan-hubungan sosial yang berbeda bereaksi secara timbal-balik. Masing-masing saling menyediakan kondisi-kondisi eksistensi secara mutual, atau juga setidaknya menetralkan potensi dari efek-efek destruktif dari suatu hubungan-hubungan sosial dalam arena reproduksi hubungan-hubungan lain yang sejenis. Suatu formasi hegemonik selalu berpusat di antara hubungan-hubungan sosial tertentu, karena itu sifat hegemoni tidak akan pernah mapan (bersifat rapuh atau fragile). Terlebih lagi, perkembangan kapitalisme merupakan

subyek dari perjuangan politik yang berlangsung terus-menerus, yang secara periodik memodifikasi format-format sosial, melalui hubungan-hubungan sosial produksi yang memberikan garansi bagi sentralitas dari perjuangan tersebut.

Semua agen atau gerakan sosial dapat menjadi lokus antagonisme, sejauh hubungan-hubungan tersebut dikonstruksi sebagai hubungan subordinasi. Format subordinasi yang berbeda dapat menjadi asal-mula konflik dan juga perjuangan sebagai potensi multiplisitas antagonisme, dan antagonisme kelas hanyalah satu dari sekian banyak multiplisitas. Pemandangan tersebut menempatkan agen-agen baru dalam konsepsi gerakan sosial bukanlah sebagai pengganti dari buruh, melainkan buruh sebagai agen gerakan sosial bukanlah satu-satunya, dan buruh adalah salah satu dari sekian banyak subjek antagonisme. Antagonisme memainkan peran penting dalam teori diskursus hegemoni Laclau dan Mouffe yang dikonsepsikan dengan istilah *not internal but external to the social; or rather they constitute the limits of society, the latter's impossibility of fully constituting itself* (Mouffe & Laclau, 2001). Artinya antagonisme memainkan peran penting dalam pembentukan identitas dan hegemoni, karena penciptaan suatu antagonisme sosial meliputi penciptaan musuh yang akan

menjadi sesuatu yang penting bagi terbentuknya batas-batas politis (*political frontiers*) yang dikotomik. Antagonisme sosial membuat setiap makna sosial berkontestasi, dan tidak akan pernah menjadi utuh (*fixed*), yang kemudian memunculkan *political frontier*: setiap aktor akan memahami identitas mereka melalui hubungan antagonistik, karena antagonisme mengidentifikasikan musuh mereka.

2.3.5. Akulturasi

Akulturasi merupakan proses sosial apabila kebudayaan lokal suatu kolektif dihadapkan dengan kebudayaan asing, sehingga unsur budaya asing dapat diterima dan diolah dalam kebudayaan yang dimilikinya tanpa menghilangkan tradisi budaya lokal (Koentjaraningrat, 2005). Proses akulturasi terjadi dikarenakan terjadinya interaksi dan kesinambungan melalui komunikasi seorang imigran dengan lingkungan sosio-budaya yang baru (Mulyana, 2007). Lebih jauh interaksi dan kesinambungan yang menyebabkan akulturasi pada kebudayaan lokal di Indonesia dipicu oleh proses penyebaran agama, kolonialisme dan imperialisme global. Bertemunya dua kebudayaan yang berbeda akan menimbulkan suatu bentuk penerimaan atau penolakan yang bergantung pada masyarakat asli dalam menyikapi budaya baru yang masuk. Proses akulturasi dapat dikonsepsikan dalam

beberapa bentuk, yaitu substitusi, sinkretisme dan adisi (Kodiran, 2013).

2.3.5.1.Substitusi

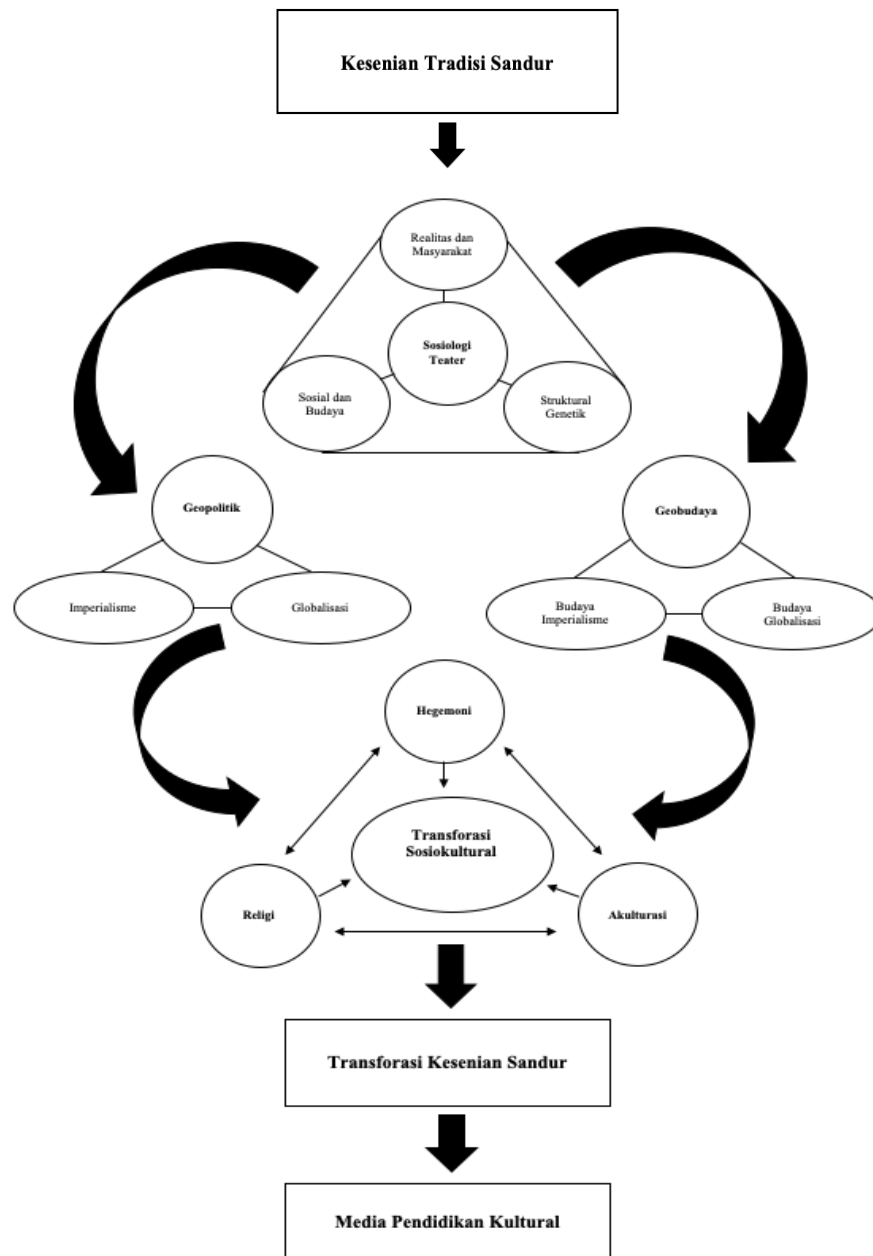
Substitusi dimaksud sebagai proses perubahan beberapa unsur kebudayaan lama diganti dengan unsur kebudayaan baru (Kodiran, 2013). Perubahan terjadi karena disengaja dan bertujuan untuk memberikan nilai lebih bagi suatu kolektif masyarakat. Perubahan tersebut berdampak positif bagi keberlangsungan hidup dan tidak menentang atau menghancurkan budaya yang lama. Penerimaan unsur budaya baru tidak semerta-merta diterima begitu saja, melainkan terjadi proses pengamatan terkait kebermanfaatan di dalamnya (Kodiran, 2013). Lebih lanjut hasil perubahan unsur kebudayaan dari yang lama mengikuti yang baru dalam satuan yang lebih besar bertujuan untuk memperoleh unsur-unsur berbeda dan untuk menjelaskan struktur tertentu. Artinya substansi budaya merupakan bagian dari proses akulturasi yang berperan sebagai pengantar perubahan budaya yang memiliki kebermanfaatan lebih, seperti penyesuaian interaksi antara masyarakat yang berbeda.

2.3.5.2. Sinkretisme

Sinkretisme merupakan perubahan budaya yang termasuk dalam proses akulturasi, dimana unsur budaya lama bercampur dengan budaya baru yang dapat membentuk suatu sistem baru (Haviland, 2002). Konsep sinkretisme terjadi karena adanya pengembangan dua unsur kebudayaan yang berbeda. Sebagaimana yang terjadi dalam tradisi lokal budaya Jawa dengan agama Islam, akibat adanya pengaruh kerajaan Hindu-Budha dari masa kerajaan sebelum Islam di pulau Jawa. Lebih jauh Sinkretisme mengkonsepsikan perubahan dalam bentuk percampuran antara dua budaya atau lebih, dan ketika masyarakat mulai memegang ajaran agama yang baru tidak berlawanan dengan unsur budaya lokal dari segi gagasan maupun praktik dari kebudayaan lama (Bowen, 2016). Konsep dari sinkretisme sendiri mengandung harmonisasi dari berbagai nilai-nilai budaya yang berbeda yang dianut oleh para pelaku dari sekte-sekte yang berbeda. Harmonisasi dalam konsep sinkretisme inilah yang menjadi salah satu faktor penting dalam membuat kebudayaan dapat berjalan beriringan.

2.4. Kerangka Berpikir

Gambar 2. 1 Skema Kerangka Berpikir



BAB III METODE PENELITIAN

3.1 Pendekatan Penelitian

Penelitian ini menggunakan pendekatan penelitian kualitatif fenomenologi sebagai metode yang mengedepankan proses berpikir analisis secara induktif berkaitan dengan dinamika hubungan antar fenomena yang diamati dan ditemukan (Gunawan, 2016). Penelitian kualitatif digunakan sebagai telaah fenomena yang dialami oleh subjek penelitian secara holistik terkait dengan perilaku, persepsi, dan motivasi. Telaah fenomena tersebut disajikan dengan deskripsi bahasa yang pada suatu konteks khusus memanfaatkan berbagai metode ilmiah (Moleong, 2002). Melalui penelitian kualitatif menuntun peneliti untuk melakukan observasi, wawancara dan pengumpulan dokumen terkait objek penelitian, yaitu pertunjukan Sandur. Alasan yang mendasari penelitian menggunakan penelitian kualitatif dikarenakan Sandur merupakan simbol kultural yang merepresentasikan pengalaman subjek penelitian yaitu masyarakat pendukungnya. Ini berarti Sandur mengalami transformasi dalam segi nilai, bentuk dan fungsi maka tidak lepas dari dinamisasi pengalaman yang diterima oleh masyarakat pendukungnya dengan berbagai macam persoalan yang terjadi.

Transformasi pertunjukan Sandur sebagai subjek penelitian tidak lepas dari spesifikasi kajian teori yang digunakan terkait dengan proses geo-politik dan budaya sebagai penyebab terjadinya akulturasi dalam perspektif hegemoni dan religi. Analisis transformasi tersebut berusaha mendeskripsikan nilai, bentuk dan

fungsi pertunjukan Sandur agar dapat ditempatkan sebagai media pendidikan kultural, upaya penyadaran atau pemberadaban dalam menginternalisasikan perkembangan zaman (modern) sesuai dengan mentalitas kearifan tradisi. Karena itu, penelitian juga melibatkan studi kepustakaan sebagai cara membaca, menelaah dan mencatat berbagai literatur atau bahan bacaan yang kemudian disaring dan dituangkan dalam kerangka pemikiran secara teoritis (Zed, 2008). Melalui penelitian kualitatif ini, analisis terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan kultural diharapkan nantinya dapat menelaah rumusan permasalahan dengan cermat dan mendalam.

3.2 Desain Penelitian

Kompleksitas objek dan subjek terkait terjadinya transformasi pertunjukan Sandur tidak memungkinkan dipandang atau dianalisa melalui satu sudut pandang keilmuan saja untuk menemukan tujuan penelitian berdasarkan rumusan permasalahan. Penelitian ini menggunakan bantuan disiplin ilmu lain, sebagaimana menurut Soedarsono (2001) bahwa di Indonesia penelitian tentang seni pertunjukan bisa dikatakan relatif masih baru, karena itu untuk keperluan penelitian memerlukan uluran tangan dari berbagai sudut pandang keilmuan (multidisipliner). Begitu juga dengan Sal Murgiyanto mengungkapkan bahwa kajian seni pertunjukan adalah disiplin baru yang memerlukan pendekatan interdisipliner; mempertemukan berbagai disiplin ilmu seperti teater, antropologi, tari, etnologi, psikologi, folklore, semiotic, sejarah linguistik, koreografi, dan kritik sastra. Lebih lanjut kajian seni pertunjukan tidak terbatas apa yang ditonton diatas panggung saja, tetapi yang

terjadi di luar panggung seperti sirkus, olah raga, permainan, karnaval. Ziarah, dan ritual (Bandem & Murgiyanto, 1996). Pengkajian seni pertunjukan tersebut mengkonsepsikan bahwa penelitian ini berangkat dari desain penelitian multidisiplin melalui beberapa teori sosiologi, kebudayaan dan antropologi yang digunakan sebagai tinjauan terkait sebab dan akibat terjadinya transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan yang tidak dapat terpisah dari perubahan nilai-nilai sosiokultural masyarakat pendukung Sandur.

3.3 Fokus Penelitian

Fokus penelitian berfungsi sebagai pembatasan wilayah dan sasaran kelompok masyarakat yang menjadi subjek kajian, sehingga dapat mengumpulkan berbagai informasi (data) berlangsung efektif dan efisien. Penjelasan mengenai lokasi penelitian dan sasaran penelitian dijelaskan dalam uraian berikut:

3.3.1 Sasaran Penelitian

Sebagai penelitian berbasis seni dan budaya serta keterkaitannya dengan sosiologi dan antropologi, maka penelitian ini menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek utama, karena memiliki keterkaitan langsung dengan pertunjukan Sandur Bojonegoro. Lebih jelasnya penelitian ini memfokuskan sasaran subjek pada: (1) kelompok maupun seniman penggiat Sandur Bojonegoro, (2) masyarakat apresiator Sandur Bojonegoro, (3) Pihak instansi terkait kesenian

Bojonegoro, (4) Guru Seni dan Budaya di Bojonegoro, dan (5) siswa yang mempelajari kesenian Sandur di kelas seni budaya maupun ekstrakurikuler.

3.3.2 Tempat dan Waktu Penelitian

Lokasi penelitian bertempat di Desa Ledok Kulon Bojonegoro, peneliti melakukan diskusi dengan kepala desa dan pihak seniman penggiat Sandur. Hasil diskusi memperoleh keputusan untuk membuat forum diskusi di rumah kepala desa pada 29 September 2021, Pukul 18.00. Diskusi tersebut mengundang dan dihadiri oleh berbagai pihak yang terkait dengan subjek penelitian dan peneliti menyusun wacana diskusi yang terkait dengan kebutuhan informasi data. Melalui diskusi peneliti mendapatkan informasi data terkait sebab dan akibat transformasi pertunjukan Sandur dan perubahan sistem sosio-kultural masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro sebagai daerah pusat produksi kesenian Sandur Bojonegoro. Lebih mendalam penelitian dilakukan pada 15 Desember 2021 dengan mengunjungi Sanggar dan rumah yang terkait dengan subjek penelitian, kunjungan tersebut bertujuan untuk menguatkan kembali data yang diperoleh dan mengulik kembali beberapa kekurangan data terkait kebutuhan penelitian.

3.4 Data dan Sumber Data

3.4.1 Data Primer

Data primer dalam penelitian ini adalah data yang memiliki relevansi dengan fokus penelitian yang bersumber dari subjek penelitian. Data primer dalam penelitian ini berupa: (1) sejarah pertunjukan Sandur terkait nilai, fungsi dan bentuk, (2) Perubahan nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur dari masa-kemasa (kolonial-pasca reformasi), (3) penyebab perubahan pertunjukan Sandur, (4) Perubahan normativitas masyarakat pendukung Sandur, (5) dokumen foto maupun video, serta dokumen arsip literatur terkait pementasan Sandur yang dimiliki Sanggar, (6) respon masyarakat terkait nilai-nilai kultural yang terkandung dalam tontonan Sandur (7) respon guru dan siswa terkait nilai-nilai kultural yang diajarkan Sandur pada kurikulum pelajaran seni budaya. Berdasarkan identifikasi tersebut, maka sumber data primer dalam penelitian ini adalah Informasi yang didapatkan dari narasumber dan arsip dokumentasi berupa video, foto maupun catatan.

3.4.2 Data Sekunder

Selain data primer, penelitian ini juga menggunakan data sekunder untuk memberikan penguatan pada data primer. Data sekunder dalam penelitian ini berupa: (1) kajian literatur terkait sejarah Sandur, (2) kajian kesenian tradisi dan kesenian rakyat, (3) kajian sosiologi teater, (4) kajian

politik (geopolitik), (5) kajian antropologi (geobudaya dan akulturasi), (6) kajian sosiologi politik hegemoni, (6) Kajian terkait religi sinkretisme Jawa dan Islam, (7) kajian terkait pendidikan seni. Berdasarkan pemetaan kebutuhan data tersebut maka sumber data sekunder dalam penelitian ini dapat diidentifikasi melalui jurnal penelitian dan buku yang memuat terkait kajian-kajian tersebut.

3.5 Teknik Pengumpulan Data

3.5.1 Observasi

Observasi adalah kegiatan mengamati suatu objek dengan cara merekam fenomena yang terjadi dan mempertimbangkan hubungan antar aspek fenomena tersebut. Pengamatan dapat dibagi menjadi dua kategori: pengamatan langsung dan pengamatan tidak langsung. Pengamatan langsung adalah kegiatan mengamati suatu objek secara langsung pada waktu dan tempat yang telah ditentukan, dan pengamatan tidak langsung adalah kegiatan mengamati melalui foto, video, atau catatan sebelumnya (Ratna, 2010). Maka observasi yang dilakukan dalam penelitian ini memiliki dua tahap yaitu observasi tidak langsung dilakukan melalui pengalaman peneliti yang beberapa kali terlibat secara langsung dalam penelitian terkait pertunjukan Sandur, sehingga peneliti telah memiliki gambaran terkait transformasi pertunjukan Sandur.

Sedangkan observasi secara langsung dilakukan pada saat melakukan pengamatan terhadap pertunjukan Sandur yang telah beberapa kali dilakukan oleh peneliti, peneliti juga telah mengamati perbedaan pementasan Sandur Bojonegoro yang dipentaskan oleh berbagai kelompok Sandur sejak tahun 1998 hingga tahun 2017. Pengamatan juga dilakukan dalam bentuk interaksi dengan masyarakat pendukung Sandur terkait aktivitas sosial dan spiritual di Desa Ledok Kulon Bojonegoro.

3.5.2 Wawancara

Wawancara dilakukan oleh peneliti melalui dua tahap wawancara yaitu wawancara tidak terstruktur dan wawancara terstruktur. Wawancara tidak terstruktur dilakukan dengan seniman penggiat Sandur Bojonegoro melalui diskusi terkait permasalahan Sandur dan berbagai kemungkinan yang dapat diangkat dalam penelitian. Melalui diskusi tersebut (wawancara tidak terstruktur), peneliti mendapatkan wacana rumusan masalah terkait pertunjukan Sandur, yaitu mencakup transformasi yang dihubungkan dalam wacana pendidikan kultural. Sementara wawancara terstruktur digunakan untuk menggali informasi lebih mendalam terkait wacana tersebut, yaitu sebab dan akibat yang menyebabkan transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur, sehingga Sandur dapat dikonsepsikan sebagai media pendidikan kultural. Wawancara terstruktur dilakukan terhadap beberapa pihak yang memiliki informasi terkait rumusan masalah dalam penelitian. Bertujuan untuk menggali sebab dan akibat transformasi pertunjukan

Sandur baik dalam sebagai nilai, fungsi maupun bentuk, juga mengalami terkait nilai pendidikan kultural yang diabstraksikan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro.

3.5.3 Dokumentasi

Teknik pengumpulan data dengan dokumentasi digunakan sebagai bukti untuk menunjang adanya kegiatan dalam penelitian. Kegiatan pendokumentasian yang dilakukan berupa meminta ketersediaan foto, video dan catatan kegiatan terkait pertunjukan Sandur yang dimiliki beberapa sanggar Sandur di Desa Ledok Kulon Bojonegoro. Dokumentasi juga berupa rekaman suara hasil wawancara dan catatan dari penjelasan informan subjek penelitian. Pendokumentasian wawancara berupa rekaman suara bertujuan untuk memperoleh data yang lebih rinci dan tidak terlewatkan, dan pencatatan dilakukan untuk memudahkan menganalisis data secara sistematis. Sementara dokumen berupa foto, video, catatan kegiatan dari pementasan Sandur dipergunakan untuk memudahkan proses pendeskripsian lebih jelas dan mendalam.

3.5.4 Tinjauan Literatur

Tinjauan literatur digunakan sebagai bagian dari komponen teknik pengumpulan data. Pemahaman tentang tinjauan literatur adalah bagaimana seorang peneliti secara sistematis mencoba membaca semua literatur yang relevan terkait penelitian yang dilakukan. Tinjauan literatur dalam

penelitian ini digunakan untuk mencari sumber-sumber kajian yang dapat dijadikan sebagai tinjauan untuk mengarahkan pembahasan terkait transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan. Tinjauan literatur yang dikumpulkan peneliti berupa jurnal dan buku yang memuat terkait kajian sosiologi teater, geopolitik, geobudaya, hegemoni, religi, akulturasi dan pendidikan dalam seni. Melalui tinjauan yang telah dikumpulkan tersebut peneliti melakukan kinerja membaca, menelaah dan mencatat berbagai literatur atau bahan bacaan, kemudian disaring dan dituangkan dalam kerangka berfikir secara teoritis (Zed, 2008).

3.6 Teknik Keabsahan Data

Validitas data adalah untuk menguji keakuratan hasil penelitian dengan menerapkan prosedur tertentu. Tujuan memverifikasi validitas data adalah untuk meningkatkan kepercayaan dari temuan penelitian dengan mengklasifikasi data dengan fakta-fakta aktual di lapangan. Dalam studi kualitatif, validitas data sejalan dengan proses penelitian (Creswell, 2010). Terdapat dua macam validitas penelitian diantaranya validitas internal dan validitas eksternal. Validitas internal yang berkenaan dengan derajat akurasi desain penelitian dengan hasil yang dicapai. Sedangkan validitas eksternal berkenaan dengan derajat akurasi apakah hasil dari penelitian dapat diterapkan pada populasi di mana sampel itu diambil (Sugiyono, 2010). Validasi data secara interval yang dilakukan dalam penelitian ini adalah mengontrol ulang data yang ditemukan dilapangan agar sesuai dengan rumusan permasalahan yang akan dianalisis terkait bagaimana sebab perubahan sosio-

kultural masyarakat dan bagaimana perubahan masyarakat tersebut mempengaruhi kesenian Sandur, serta bagaimana transformasi pertunjukan Sandur merepresentasikan pendidikan kultural bagi masyarakat pendukung Sandur.

Selanjutnya validitas data kualitatif dilakukan dari awal akuisisi data dan memanjang dari reduksi data, tampilan data, gambar dan kesimpulan. Validitas data dalam penelitian ini dapat dicapai melalui pendekatan kualitatif dengan akuisisi data yang benar, yaitu proses triangulasi: (1) triangulasi sumber memeriksa data yang diekstraksi dari berbagai sumber untuk menguji keandalan data. Pengujian dalam penelitian ini dilakukan dengan membandingkan hasil wawancara dengan informan dan responden dengan observasi, dokumentasi, dan studi pustaka. Terutama data primer yang berhasil dikumpulkan melalui wawancara terkait rumusan masalah kemudian dikaitkan dengan data sekunder terkait kajian teori yang digunakan.

Data yang telah diekstraksi berdasarkan sumber-sumber tersebut kemudian dideskripsikan dan dikategorikan dalam pandangan yang sama atau berbeda. (2) Teknik triangulasi memverifikasi data dari sumber yang sama menggunakan teknik yang berbeda. Artinya dalam penelitian ini, data yang diperoleh dari wawancara akan diverifikasi dengan observasi, dokumentasi dan studi pustaka. Jika terdapat ketidaksesuaian dalam hasil data, peneliti melakukan diskusi lebih lanjut dengan sumber data untuk memastikan keakuratan fakta. Teknik triangulasi tersebut bertujuan untuk menguji data, apakah telah sesuai dengan situasi yang tepat. Dalam penelitian ini, pengecekan reliabilitas data menggunakan wawancara, observasi,

dokumen, dan tinjauan pustaka pada waktu atau situasi yang berbeda. Jika hasil tes berbeda, maka peneliti melakukan tes beberapa kali untuk menemukan data yang pasti dan tepat.

3.7 Analisis Data

3.7.1 Reduksi Data

Reduksi data adalah suatu bentuk analisis yang menajamkan, mengklasifikasikan, membimbing, membuang, dan mengatur data yang tidak diinginkan sehingga dapat ditarik kesimpulan yang jelas dan divalidasi (Miles & Huberman, 2007). Reduksi data yang dilakukan dalam penelitian ini adalah memilah, mengorganisasikan dan memfokuskan data-data hasil wawancara dan dokumentasi terkait sebab transformasi nilai dan bentuk pertunjukan Sandur yang dapat dikaitkan pada fungsi Sandur sebagai media pendidikan kultural. Melalui reduksi data tersebut peneliti dapat menggunakan data primer dengan data sekunder, yaitu: (1) kajian literatur terkait sejarah Sandur, (2) kajian kesenian tradisi dan kesenian rakyat, (3) kajian sosiologi teater, (4) kajian politik (geopolitik), (5) kajian antropologi (geobudaya dan akulturasi), (6) kajian sosiologi politik hegemoni, (6) Kajian terkait religi sinkretisme jawa dan islam, (7) kajian terkait pendidikan seni. Kajian-kajian tersebut berguna untuk menentukan dan memfokuskan poin-poin yang akan dibahas dalam penelitian.

3.7.2 Penyajian Data

Penyajian data adalah sekumpulan informasi organisasi yang memungkinkan peneliti untuk menarik kesimpulan tentang penelitian yang dilakukan. Penyajian data harus memberikan kesempatan untuk menemukan pola yang bermakna, menarik kesimpulan, dan memulai tindakan penanggulangan (Miles dan Huberman, 2007). Penyajian data dalam penelitian ini mengacu pada hasil data yang telah direduksi, sehingga menghasilkan sajian data secara terstruktur berdasarkan tujuan penelitian yaitu; (1) mengidentifikasi proses geo-politik dan budaya sebagai penyebab terjadinya akulturasi dalam perspektif hegemoni dan religi, (2) mengidentifikasi hegemoni dan religi yang mengakibatkan perubahan sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur, (3) mengidentifikasi perubahan sosio-kultural masyarakat pendukung Sandur dalam mempengaruhi transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur, (4) mengidentifikasi transformasi pertunjukan Sandur dalam merepresentasikan pendidikan kultural bagi masyarakat pendukung Sandur.

3.7.3 Penarikan Kesimpulan

Inferensi atau penarikan kesimpulan merupakan bagian dari aktivitas konfigurasi yang lengkap (Miles dan Huberman, 2007). Kesimpulan juga ditinjau selama penelitian. Kesimpulan ditarik ketika peneliti menyusun catatan, pola, proposisi, komposisi, arah kausal, dan berbagai klaim. Kesimpulan dalam penelitian ini mengacu pada mengkomposisikan hasil

dari penyajian data yang telah dirumuskan dalam pembahasan. Pembahasan tersebut akan ditarik pada kesimpulan sebagai verifikasi bahwa transformasi pertunjukan Sandur sebagai media pendidikan kultural dipengaruhi oleh berbagai faktor penyebab yang mengakibatkan terjadinya transformasi.

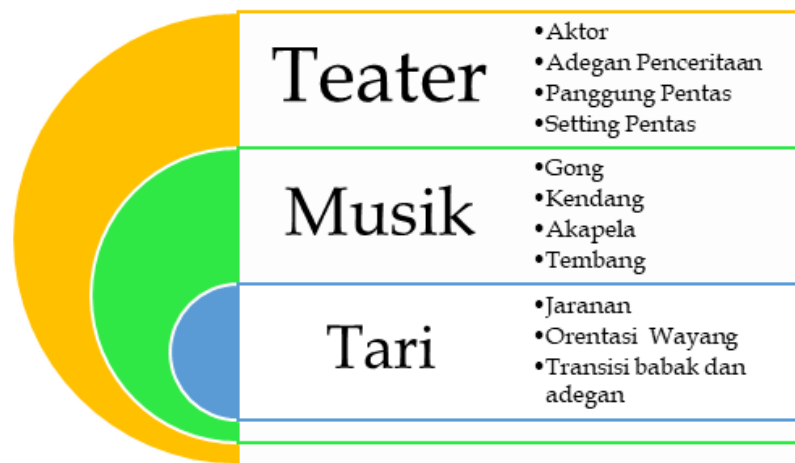
BAB IV
ESTETIKA PERTUNJUKAN SANDUR BOJONEGORO
MEREPRESENTASIKAN SOSIOKULTURAL MASYARAKAT
PENDUKUNG

4.1 Estetika Pertunjukan Sandur

Penyajian pertunjukan Sandur adalah bidang yang kompleks dan kaya akan nuansa dan dimensi estetik yang perlu dipahami secara menyeluruh. Pengkajian yang mendalam dapat mengungkap keunikan dan kompleksitas pertunjukan Sandur yang merepresentasikan lanskap sosial dan budaya masyarakat pendukungnya. Berbagai elemen penting pertunjukan Sandur, termasuk gerakan tari, musik, dialog, kostum, properti panggung, dan dekorasi, saling berhubungan dan memberikan makna yang mendalam kepada penonton dan pelaku Sandur. Setiap gerakan tari, adegan teater dan irama musik memiliki pesan, simbol, dan ekspresi yang menggambarkan nilai-nilai sosial, religius, dan kehidupan sehari-hari yang dianut oleh pendukung dan pelaku Sandur.

Sandur dapat ditempatkan sebagai salah satu kesenian tradisional yang ditawarkan dalam bentuk teater dengan berbagai unsur pendukung, seperti seni tari dan musik. Pementasan Sandur sebagai teater tersaji dalam panggung arena dengan ketentuan *setting* pentas, menawarkan adegan penceritaan yang diperankan oleh aktor melalui aksi, ekspresi, pergerakan dan dialog. Sedangkan unsur pendukung musik digunakan sebagai iringan pentas, menampilkan instrumen Gong Bumbang, Kendang, Akapela dan Tembang. Sementara unsur pendukung tari digunakan

sebagai transisi bergantian setiap adegan, menampilkan Jaranan dan jogetan aktor sebagai selingan dialog (orentasi wayang).



Gambar 4.1 Unsur Penyajian Sandur

Secara keseluruhan penyajian teater tradisi Sandur terdiri dari komposisi pentas, dekorasi panggung, kostum, rias dan pencahayaan. Tata teknik penyajian komposisi pentas Sandur terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian pertama sebagai pembuka, bagian kedua merupakan inti cerita, dan bagian ketiga merupakan babak penutup. Babak pertama menawarkan adegan *Panjak Ore* (penyanyi tembang), *Panjak Kendhang* (pemain kendang), *Panjak Gong* (pemain gong) terlibat dalam aksi penyajian musik dan tembang. Disusul masuknya adegan tari Jaranan mengisi kekosongan *Blabar Janur Kuning* ketika para aktor sedang berias. Kemudian seluruh seluruh aktor memasuki *Blabar Janur Kuning* dan diserahkan kepada *Germo* sebagai dalang dari pentas Sandur. *Germo* melakukan adegan *nggundhisi* menawarkan aksi bertutur menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi) berjumlah 44 turun ke bumi.

Bagian kedua menawarkan adegan inti, sandiwara cerita dalam pentas Sandur menawarkan dinamika kehidupan masyarakat agraris. Penceritaan dalam Sandur memiliki karakter tokoh yang menjadi unsur konvensionalnya, seperti karakter *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, *Cawik* menjalin interaksi dalam dialog. Bahasa yang digunakan mengacu pada bahasa Jawa *Ngoko* dengan dialek khas masyarakat mataraman. Babak ketiga menawarkan adegan *Kalongking*, yaitu aksi akrobatik yang dilakukan oleh *Tukang Ngalong* di atas seutas tali tambang yang dihubungkan diantara dua tiang bambu di atas panggung *Blabar Janur Kuning*. Selain itu pada bagian ketiga juga menghadirkan sajian adegan nyanyian beberapa tembang dan diakhiri dengan tembang “*Sampun Rampung*” sebagai penutup pertunjukan Sandur.

Komposisi penyajian teater tradisi Sandur dalam tiga bagian tersebut didukung melalui tata teknik pentas panggung yang disebut *Belabar Janur Kuning*, yaitu panggung area penuh, penonton dapat menyaksikan pentas dari berbagai sisi. Panggung disajikan di tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Jajan sebagai hiasan janur biasanya berupa kupat dan lepet keduanya merupakan symbol lingga yoni. Tata teknik penyajian pentas dalam panggung berbentuk bujur sangkar, menempatkan pemain musik pada posisi tengah, sementara sekelilingnya menjadi lintasan pergerakan aktor, sehingga dalam

adegan penceritaan seluruh pemain musik selain menyajikan iringan musik dan tembang, juga dapat merespon dialog para aktor, terlibat dalam aksi sorak, seruan maupun berceloteh.

Adapun pada empat sudut panggung bujur sangkar menjadi penempatan aktor yang diinisiasikan dalam penceritaan sebagai rumah karakter tokoh utama; *Pethak, Balong, Tangsil, Cawik*. Daya dukung penyajian Sandur juga mencakup tata busana dan rias yang dikenakan empat karakter tokoh utama tersebut, mengacu pada busana pewayangan dan tata rias *straight make-up* untuk mempertegas bagian wajah. Sedangkan dukungan pencahayaan pentas Sandur disebut *Mrutu Sewu*, berupa obor yang dipasang disetiap sudut tempat pertunjukan, serta tambahan lampu *Led* untuk menerangi keseluruhan arena panggung dan penonton.

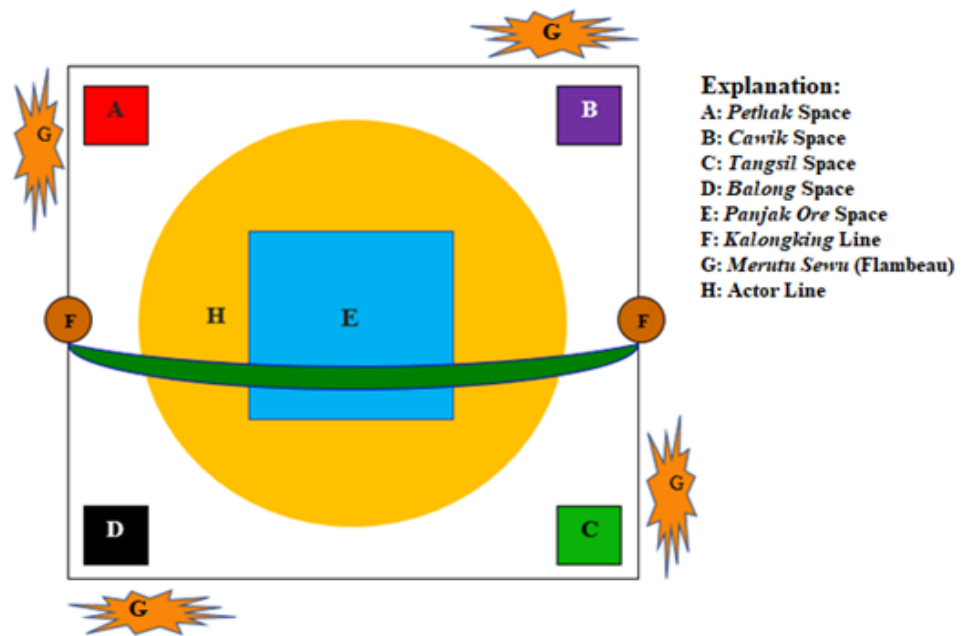
Melalui pengamatan cermat terhadap penyajian pertunjukan Sandur, terungkap bagaimana unsur-unsur estetika saling berhubungan dan berkontribusi dalam menciptakan pengalaman estetik yang berdampak pada perasaan dan persepsi penonton. Pemahaman mendalam tentang bentuk penyajian pertunjukan Sandur juga memungkinkan pengamatan terhadap perubahan dan perkembangannya seiring dengan zaman dan interaksi dengan lingkungan sosial yang berubah. Pemahaman lebih lanjut mengenai wujud penyajian pertunjukan Sandur dapat memperkaya pemahaman tentang keanekaragaman budaya dan seni di Indonesia serta menghargai nilai-nilai budaya yang merupakan bagian dari identitas suatu bangsa. Berikut perwujudan estetika pertunjukan Sandur Bojonegoro:

4.1.1 Waktu dan Tempat Penyajian

Pertunjukan Sandur Bojonegoro adalah sebuah kesenian tradisional yang memiliki ciri-ciri kesenian tradisional secara umum. Asal mula dan tahun kemunculannya tidak diketahui secara pasti. Pertunjukan Sandur berasal dari kecamatan Ngluyu di Bojonegoro, yang kini termasuk dalam kabupaten Nganjuk, Jawa Timur. Pertunjukan ini menyebar dari wilayah Nguluyu ke wilayah lain seperti Lamongan, Blora, dan Tuban (Imam, 28 September 2010). Pertunjukan Sandur mengandung muatan simbolisme, sebagaimana yang representasikan dalam waktu pertunjukan dari sore hingga pagi hari mengandeng makna perjalanan manusia dari lahir sampai mati.

Tempat pertunjukan Sandur berupa tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter yang disebut *Blabar Janur kuning*. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar, terdapat ketupat dan lontong ketan atau lepet yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Pada sudut pertemuan antara utara dan timur (arah timur laut) terdapat sesaji lengkap dengan dupa atau kemenyan. Semetara pada bagian tengah sisi kanan dan kiri arena pertunjukan tertancap batang bambu dengan ketinggian kurang lebih 10-12 meter, di antara bambu yang tertancap di sisi kanan dan kiri terpasang tali tambang yang menghubungkan kedua bambu, sehingga arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar seolah memiliki sudut tengah bagian atas

yang akan menjadi kerucut saat digunakan untuk atraksi adegan Kalongking.



Gambar 4.2 Setting Pentas Sandur (Panggung Blabar Janur Kuning)

Penyajian tempat pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar dan bagian sudut tengah atas, berorientasi pada kaidah papat kiblat dan weton yaitu timur (*pasaran legi*), selatan (*pahing*), barat (*pon*) dan utara (*wage*) sedangkan yang menjadi pusat *limo pancer* adalah tengah (*kliwon*). Bentuk pentas empat persegi dengan meletakkan pemain di setiap sudutnya menggambarkan tentang sifat dasar manusia, yaitu unsur tanah, air, api, udara dan roh. Juga terkait dengan symbol elemen sifat dasar yang terdapat dalam diri manusia yaitu: Nuroyo (*mutmainah*), Sukarda (*aluamah*), Lodra (*Supiah*), Angkara (*amarah*). Unsur tersebut menghubungkan Sandur dengan konsep sedulur *papat limo pancer*. Sedangkan sesaji yang disediakan tergantung dari kesukaan *danyang* yang melindunginya desa tempat teater ini dipentaskan, ini bermaknakan bahwa manusia harus tetap menghormati, menghargai leluhurnya yang telah menjadi penyebab keberadaanya di dunia.

Adapun adegan Kalongking menggambarkan seekor Kalong yang naik melalui tali yang digantung di antara dua bambu tersebut dengan mata tertutup dan bergelantungan menempatkan kepala di bawah. Atraksi ini memiliki makna bahwa manusia harus berusaha memenuhi kewajiban dalam hidupnya selain melibatkan aspek keterampilan fisik, sebagaimana falsafah hidup orang jawa: *sirah dienggo sikil, sikil dienggo sirah* dalam usaha memenuhi tanggungjawabnya.



Gambar 4.3 Atraksi tokoh Kalongking (dok.Pribadi)

Durasi pementasan teater Sandur tidak ditentukan secara baku, tetapi disesuaikan dengan kondisi dan kemampuan para pemainnya. Pementasan ini dapat berlangsung dalam waktu yang cukup panjang, dan mengisahkan berbagai cerita dengan tema perjalanan manusia mulai dari kelahiran, mencari pekerjaan, bertani, hingga menjalani kehidupan sosial orang Jawa.

Alat penerangan yang digunakan dalam pementasan Sandur adalah *Merutu Sewu* dan obor di setiap sudut tempat pertunjukkan. Cerita di dalam pertunjukan ini tidak harus merupakan satu rangkaian yang utuh dan bersifat improvisasi. Hal tersebut menggambarkan tentang perjalanan manusia yang beraneka ragam hidupnya, dan tidak seluruh perjalanan hidup itu dapat terselesaikan dengan baik. Di dalam arena pentas para tokoh berada dengan cara duduk lesehan yang berarti bahwa sebenarnya manusia itu tidak selalu yang terbaik, dan mendapatkan kesenangan juga kesedihan atas kehendak

Yang Maha Kusa. Manusia harus mempunyai kerendahan hati karena menyadari keterbatasannya. Waktu pementasan sehabis panen dimaksudkan bahwa pada saat itu Dewi Sri sebagai Dewi Padi masih menunggu tempat tersebut. Pementasan Sandur tidak dilakukan pada waktu waga dan legi, karena pada saat itu tidak berani *menyetrenkankan* perlengkapan pentas ke dalam makam juru kunci Ki Andongsari. Terkecuali di luar daerah desa Lendok Kulon yang mempunyai dayang berbeda.



Gambar 4.4. Penerangan pementasan Sandur (dok.Pribadi)

Pentas Sandur awalnya diadakan di tengah sawah setelah masa panen berakhir. Namun, kemudian berkembang menjadi pertunjukan keliling dari satu daerah ke daerah lain. Pada tahun 1965, kekacauan politik mengganggu kepercayaan masyarakat terhadap pertunjukan ini, hingga pada tahun 1993, Sandur kembali muncul dengan format baru dengan menggunakan naskah, tidak seluruhnya bersandar ada improvisasi. Tempat

pertunjukkan berubah menjadi panggung dengan menggunakan peralatan modern seperti lampu, *make up*, dan *setting*, meskipun tetap mempertahankan bentuk panggung empat persegi panjang. Pementasan awal yang memiliki durasi yang panjang dianggap membosankan, sehingga durasinya disingkat menjadi sekitar dua hingga tiga jam per pertunjukan. Sedangkan hal-hal yang dianggap kurang esensial seperti tokoh, kostum, sesaji, dan Ritual *Setren* dihapus dari pertunjukan. Penghapusan dilakukan untuk menghindari pertentangan dengan kaum ulama yang keberadaannya mempunyai pengaruh besar dalam struktur masyarakat.

4.1.2 Unsur Teater dalam Pertunjukan Sandur

Pertunjukan Sandur Bojonegoro dengan tegas dapat diidentifikasi sebagai bagian dari teater rakyat yang menghunjam akar dalam budaya dan masyarakatnya. Alasan di balik pandangan ini dapat ditelusuri dari asal-usul kata "Sandur" yang menurut Pramujito merujuk pada "*Sandiwara ngedhur*" (Wawancara 27 Oktober 2010). Secara harfiah, "Sandur" menggambarkan tindakan "mengundang" atau "menyampaikan", sementara "Sandiwara" sendiri merupakan istilah yang mencirikan pertunjukan teater atau drama. Sandur dapat diartikan sebagai pertunjukan yang mengajak masyarakat untuk menyaksikan, mendengar, dan memahami cerita yang disampaikan. Karakteristik pertunjukan Sandur Bojonegoro pun sejalan dengan ciri khas teater rakyat. Pertunjukan ini melibatkan beragam unsur, mulai dari nyanyian, cerita, dialog, hingga unsur komedi. Dalam konteks ini,

pertunjukan Sandur Bojonegoro berfungsi sebagai sarana hiburan yang juga membawa pesan-pesan edukatif dan sosial kepada masyarakat.

Selain itu, pandangan masyarakat yang menjadi bagian aktif dari pertunjukan, memperkuat dimensi partisipatif yang kerap ada dalam teater rakyat. Dengan mengangkat cerita-cerita yang dekat dengan kehidupan sehari-hari, Sandur Bojonegoro menjadi cerminan dari budaya dan pengalaman masyarakat, menjadikannya sebagai wadah yang kuat untuk menyampaikan nilai-nilai serta pesan-pesan yang relevan dalam bingkai kreativitas dan ekspresi lokal. Meskipun mungkin telah mengalami perkembangan seiring berjalannya waktu, pertunjukan ini tetap mampu mempertahankan esensi teater rakyat yang mengakar dalam kebudayaan serta menjembatani kesenjangan antara masa lalu dan konteks modern.

Pertunjukan Sandur Bojonegoro memperlihatkan kekayaan materi cerita dan konflik yang merupakan ciri khas dari teater rakyat. Dalam setiap pertunjukannya, tema-tema yang relevan disajikan melalui cerita-cerita yang membangkitkan rasa ingin tahu serta refleksi dalam diri penonton. Di tengah penyajian yang sederhana, bahasa daerah (Jawa Mataraman) dianggap sebagai pijakan utama dalam menghubungkan pertunjukan dengan identitas budaya dan tradisi lokal, yang merupakan salah satu ciri penting dari teater rakyat. Materi cerita yang diusung dalam perkembangan pertunjukan Sandur Bojonegoro mengambil tidak hanya terbatas pada cerita masyarakat agraris, tetapi telah terinspirasi dari beragam sumber, seperti

cerita rakyat, legenda lokal, sejarah daerah, serta peristiwa-peristiwa penting dalam masyarakat. Melalui penggalian tema-tema seperti cinta, persahabatan, keadilan, dan perjuangan, pertunjukan Sandur mampu menghadirkan narasi yang mendalam dan memikat bagi penonton.

Konflik yang terbangun dalam cerita sering menjadi pendorong utama perkembangan alur dan karakter dalam pertunjukan. Konflik ini tidak hanya sekadar menciptakan ketegangan dalam cerita, tetapi juga menjadi jembatan untuk menghadirkan pesan-pesan moral dan sosial kepada penonton. Pentingnya penggunaan bahasa daerah, seperti Jawa Mataraman, dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro memberikan dimensi budaya yang kuat. Bahasa ini tidak hanya berfungsi sebagai sarana komunikasi, tetapi juga sebagai alat untuk menjaga keaslian budaya lokal. Penggunaan bahasa daerah menciptakan kedekatan emosional antara penonton dan pertunjukan, sekaligus menegaskan identitas budaya dalam ruang artistik. Dengan begitu, teater rakyat seperti Sandur Bojonegoro tidak hanya sekadar membawa hiburan, tetapi juga menjadi wahana untuk memperkuat rasa kebersamaan dan penghargaan terhadap warisan budaya setempat.

Secara keseluruhan, pertunjukan Sandur Bojonegoro menggabungkan kekayaan cerita dan konflik yang mendalam dengan penyajian yang sederhana dan penggunaan bahasa daerah sebagai ciri khas teater rakyat. Ini menciptakan pengalaman artistik yang meresap, menghibur, dan mendidik, serta menjadikan Sandur Bojonegoro sebagai

salah satu perwujudan estetika dari warisan budaya dan seni rakyat. Unsur pokok teater dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat dideskripsikan sebagai berikut:

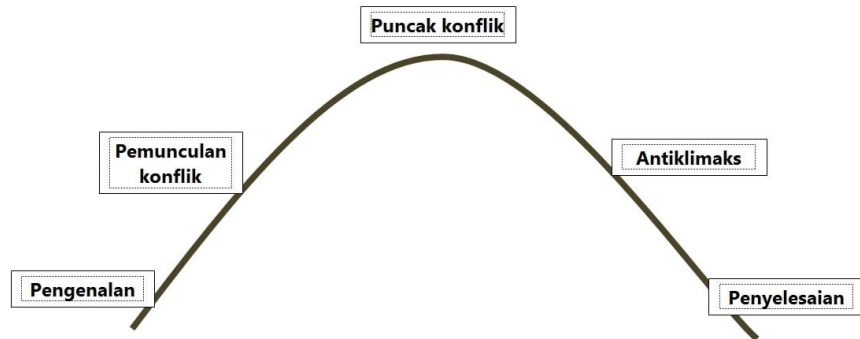
4.1.2.1. Cerita

Pementasan Sandur Bojonegoro memainkan peran penting sebagai cerminan realitas keseharian masyarakat agraris dari masa Hindia Belanda hingga era Orde Baru, serta mengembangkan kompleksitasnya pasca kemerdekaan. Pertunjukan ini mampu menghadirkan realitas kehidupan dalam berbagai aspek, termasuk sosial, politik, religi, ekonomi dalam konteks perjuangan hidup, keyakinan, konflik sosial dan keterhimpitan ekonomi. Pada masa Hindia Belanda hingga era Orde Baru, Sandur Bojonegoro mengambil inspirasi dari situasi masyarakat agraris yang menghadapi tantangan dan perubahan di bawah kebijakan kolonial dan pemerintahan baru.

Cerita seperti tokoh Balong mencerminkan perjuangan mencari pekerjaan dan tanah, menggambarkan kenyataan kehidupan masyarakat yang dihadapkan pada kondisi ekonomi yang sulit. Di sisi lain, cerita tentang sindir (sinden) yang mendapat tekanan dari masyarakat mencerminkan dinamika sosial dan pandangan masyarakat terhadap seni. Namun, pasca kemerdekaan, Sandur Bojonegoro tidak hanya terbatas pada cerita-cerita agraris semata.

Dalam perkembangannya, pertunjukan ini memperluas cakupannya dengan menggambarkan realitas yang lebih kompleks. Cerita-cerita tersebut tidak hanya berkutat pada perjuangan mencari nafkah atau tantangan ekonomi, tetapi juga menyentuh aspek-aspek sosial seperti perubahan budaya, pergeseran nilai, perkembangan politik, dan dinamika religius.

Alur penceritaan dalam Sandur Bojonegoro memiliki tangga dramatik secara umum, yang terdiri dari pengenalan, konflik dan klimaks. Cerita berlangsung dalam urutan waktu yang linear, memperkenalkan penonton pada karakter-karakter dan latar belakang cerita. Namun, dalam pengembangan cerita, unsur-unsur dramatik mulai muncul. Konflik awal muncul, memancing ketegangan dan membuat penonton penasaran. Perlahan-lahan, cerita bergerak maju dengan menghadirkan berbagai tantangan dan hambatan yang dihadapi oleh tokoh-tokoh cerita. Saat cerita mencapai titik puncak, sebuah klimaks dramatis tiba di tengah-tengah cerita sebagai momen ketegangan di mana konflik mencapai puncaknya.



Gambar 4.4 Struktur Dramatik Penceritaan Sandur

Setelah klimaks, cerita mulai mereda menuju tahap penyelesaian dan resolusi. Konflik dipecahkan, dan cerita mendekati akhir dengan ketenangan. Struktur dramatik penceritaan Sandur dalam alur maju, memberikan dinamika yang cepat untuk ditanggapi oleh penonton maksud terjadinya konflik, sehingga mampu menggugah emosi penonton, dan memberikan elemen dramatis yang diintegrasikan dengan unsur-unsur tari dan dialog yang mudah dimengerti oleh penonton.

Perkembangan kesenain Sandur Bojonegoro dari waktu ke waktu telah berhasil menghadirkan gambaran yang lebih holistik tentang kehidupan masyarakat pendukungnya. Sandur berusaha mengungkapkan kedalaman makna dan lapisan sosial yang mewakili dinamika masyarakat pendukungnya dari berbagai periode waktu. Seiring dengan perubahan zaman dan pergeseran sosial, Sandur tidak hanya mengamati, tetapi juga merefleksikan serta beradaptasi

dengan dinamika yang berkembang dalam masyarakat. Sebagai seni pertunjukan yang memiliki akar budaya yang kuat, Sandur mampu merespons perubahan dengan cerdas, tetap menghadirkan narasi yang relevan dan menggugah pemikiran penontonnya.

4.1.2.2 Akting

Segala cerita dalam pementasan Sandur dituangkan dalam bentuk teatrikal dengan merangkai akibat dan sebab dari perjalanan cerita yang dijalankan. Seluruh pemain memasuki arena dengan menampilkan tarian, dialog yang komunikatif, dan mudah dicerna oleh penonton. Dialog-dialog tersebut menghubungkan setiap bagian cerita dengan alur maju sesuai dengan urutan peristiwa yang mengikuti kronologi waktu secara berurutan, dari awal hingga akhir. Dalam alur maju, penonton dihadapkan pada perkembangan cerita yang mengikuti urutan waktu yang sebenarnya, tanpa melibatkan loncatan-loncatan waktu yang signifikan atau kembali ke masa lalu, sehingga penonton dapat dengan mudah mengikuti alur cerita dan pesan yang ingin disampaikan.

Akting dibagi menjadi dua macam yaitu acting dialog dan acting tubuh sebagai pembantu utama alat ekspresi. Dialog yang dilakukan mendayu dayu dan konstan dan lemah. Mirip pengucapan tokoh pewayangan alusan. Sedangkan akting tubuh kebanyakan dilakukan dengan menari untuk perpindahan tempat saja. Kecuali

tokoh Germo yang berfungsi sebagai dalang dalam permainan Sandur.



Gambar 4.5 Ekspresi Akting Sandur Anak-Anak (Dok.Pribadi)

Aktor memainkan peran natural, menghadirkan karakter-karakter tokoh yang hidup dan autentik. Pementasan ini membawa penonton masuk ke dalam dunia cerita dengan cara yang sederhana, lucu dan satire. Penggabungan unsur teatrikal, tarian, dialog, dan perilaku yang realistis, menciptakan pengalaman pementasan yang mendalam bagi penonton. Para aktor dengan kemampuan dalam mengekspresikan karakter dan emosi melalui tarian dan dialog, membuat cerita menjadi lebih hidup dan memberikan daya tarik yang kuat kepada penonton. Melalui akting para aktor tersebut, Sandur mampu menyampaikan pesan-pesan moral dan sosial yang mudah dipahami penonton, dan memberikan hiburan yang menarik. Bentuk acting para pemain yang cenderung lemah gemulai dan mendayu mencirikan pendekatan wayang orang, ini dimungkinkan karena Bojonegoro merupakan daerah bekas wilayah Mataram.

4.1.2.3 Pentas

Pementasan Sandur Bojonegoro memiliki fleksibilitas dalam lokasi penyelenggaraannya, dapat diadakan di tempat-tempat yang sifatnya terbuka dan luas seperti arena terbuka atau tanah lapang. Awalnya, pentas Sandur secara tradisional dilakukan di tengah sawah, dimana pertunjukan akan diadakan setelah masa panen berakhir. Pilihan lokasi ini memberikan nuansa yang alami dan autentik bagi pementasan, serta menciptakan suasana yang dekat dengan kehidupan masyarakat agraris.



Gambar 4.6 Pentas Sandur di Tanah Lapang (Dok.Pribadi)

Seiring dengan berjalannya waktu, Sandur Bojonegoro mengalami perkembangan dan transformasi. Pertunjukan ini berkembang menjadi pementasan keliling, yang dikenal dengan

istilah "barangan". Dalam format barangan, Sandur Bojonegoro melakukan tur dan tampil di berbagai daerah. Fleksibilitas dalam tempat pertunjukan memungkinkan pertunjukan ini dapat dinikmati oleh berbagai lapisan masyarakat dari berbagai wilayah. Pementasan keliling ini membawa pertunjukan Sandur ke berbagai komunitas dan daerah, memungkinkan lebih banyak orang untuk menikmati pertunjukan dan merasakan nilai budaya yang terkandung di dalamnya.



Gambar 4.7 Pentas Sandur di Pendopo (konsep barangan)

Secara keseluruhan, karakter tempat penyelenggaraan Sandur Bojonegoro yang fleksibel dan berkembang menjadi pementasan keliling mencerminkan adaptasi dan evolusi dari tradisi ini seiring berjalannya waktu. Dari arena terbuka di tengah sawah hingga tur keliling di berbagai daerah, Sandur tetap mempertahankan esensi

budaya dan nilai-nilai lokal sambil membuka diri terhadap beragam audiens dan konteks.

Kemajuan lebih lanjut membawa Sandur Bojonegoro mengalami transformasi dalam cara penyajiannya, memasuki panggung dengan format proscenium. Proscenium merupakan bentuk panggung yang memiliki pembatas antara panggung dan penonton, menciptakan ruang yang terfokus untuk penampilan para pemain. Perpindahan ini membawa perubahan signifikan dalam penyajian Sandur, memberikan dimensi profesional dan pengalaman teatral yang lebih terstruktur. Penggunaan panggung proscenium memberikan keuntungan dalam menghadirkan pementasan Sandur dengan kualitas yang lebih konsisten. Para penonton dapat melihat pertunjukan dengan lebih jelas dan tertata, sementara para pemain memiliki area yang lebih terfokus untuk beraksi. Hal ini membantu menghadirkan pertunjukan yang lebih profesional dalam segi visual dan teknis.



Gambar 4. 8 Pentas Sandur pada Panggung Proscenium

Namun, transformasi pementasan Sandur menuju tata pentas modern tidak mengurangi esensi dan nilai-nilai tradisional yang menjadi inti dari Sandur Bojonegoro. Meskipun dipentaskan dalam panggung proscenium yang lebih formal, pertunjukan ini tetap mempertahankan pesan dan makna yang autentik yang diwariskan dari generasi ke generasi. Transformasi ini menunjukkan adaptasi cerdas pertunjukan Sandur terhadap perubahan zaman dan permintaan penonton yang semakin bervariasi. Keselarasan antara penggunaan panggung formal dengan tradisi dan nilai budaya lokal yang kuat menciptakan pengalaman yang mendalam bagi penonton, sambil tetap menghormati akar budaya dari kesenian ini.

4.1.2.4 Bahasa

Karakteristik bahasa yang digunakan dalam sialog pentas Sandur Bojonegoro mengacu pada dialek bahasa Jawa Mataraman, sebuah bahasa yang dituturkan oleh masyarakat bekas wilayah karesidenan Madiun, Kediri dan Bojonegoro (Uhlenbeck, 1964). Istilah Mataraman merujuk pada wilayah sub-kultur Jawa Timur yang pernah dikuasai oleh kerajaan Mataram, sebagaimana yang telah dijelaskan bahwa nilai kultural Jawa Mataraman telah tersebar di berbagai wilayah Jawa Timur termasuk dalam segi dialek kebahasaan. Dialek Bahasa Jawa Mataraman tersebar luas dari

bagian barat Jawa Timur hingga kabupaten Kediri, termasuk Bojonegoro.

Bahasa yang digunakan dalam penceritaan Sandur Bojonegoro termasuk dalam wilayah Mataraman pesisir utara yang kental dan halus. Bahasa yang digunakan dalam dialog Sandur Bojonegoro memiliki keterkaitan yang kuat dengan konteks budaya, sejarah, dan identitas sosial masyarakat pendukungnya. Dialek Bahasa Jawa Mataraman, yang tersebar luas dari wilayah barat hingga timur Jawa Timur, membawa nilai-nilai kearifan budaya yang tercermin dalam cara berbahasa sehari-hari. Dalam pementasan Sandur Bojonegoro, dialek Bahasa Jawa Mataraman digunakan untuk menyampaikan dialog-dialog yang memainkan peran penting dalam narasi cerita. Penggunaan dialek ini memungkinkan para pemain dan penonton untuk merasakan kedekatan dengan nilai-nilai tradisional yang diwariskan dalam bahasa dan budaya setempat.

Struktur berbahasa yang menggambarkan tingkatan dalam interaksi sosial, seperti Jawa *Ngoko*, *Krama Madya*, dan Jawa *Krama Inggil*, mencerminkan sikap hormat, rasa sopan santun, dan penghargaan terhadap hierarki sosial yang terkandung dalam budaya Jawa Mataraman. Intraksi dialog yang terjadi antara tokoh lakon dalam Sandur tidak lepas dari penggunaan Jawa *Ngoko* (dialog *Pethak* dan *Balog*), *Krama Madya* (dialog *Pethak/ Balong* dan

Cawik), dan Jawa *Krama Inggil* digunakan pada orang yang dianggap lebih tua dan dihormati seperti interaksi *Pethak* terhadap tokoh *Tangsil*, serta dialog *Cawik* (sebagai tokoh perempuan) terhadap *Tangsil*, *Pethak* dan *Balog*.

Dalam konteks pementasan Sandur Bojonegoro, bahasa yang digunakan dalam dialog mengangkat esensi kearifan budaya setempat. Ini membantu menciptakan pengalaman yang lebih mendalam bagi penonton, karena dialog tidak hanya mengandung makna literal tetapi juga melibatkan nilai-nilai sosial dan budaya yang telah diakui dalam masyarakat. Dengan menggunakan dialek Bahasa Jawa Mataraman, Sandur Bojonegoro secara tidak langsung memelihara warisan budaya dan mengaktualisasikan identitas lokal masyarakatnya dalam setiap pertunjukan. Tatanan Bahasa yang digunakan merupakan gambaran strata sosial dalam penggunaan interaksi Masyarakat Jawa pada umumnya. Ini memberikan gambaran tat susilamasyarakat setempat sebagai pendukung utama Pertunjukan Sandur. Menilik penggunaan Bahasa yang digunakan dan dialog yang mendayu dayu merupakan ciri penggunaan dialog dan Bahasa pada pewayangan.

4.1.2.5 Aktor

Setiap peran dalam pertunjukan Sandur memiliki simbolisme yang mencerminkan kehidupan manusia. Beberapa peran mewakili

status sosial dalam masyarakat. Tokoh Balong mencerminkan status sosial masyarakat yang kurang tabah dalam menghadapi persoalan hidup. Sementara itu, tokoh Pethak mewakili kaum bawah yang lebih bersifat moderat dalam menerima kenyataan hidup. Kedua tokoh tersebut merupakan perwakilan dari masyarakat tingkat bawah yang berusaha memperbaiki tingkat kehidupan. Tokoh Tangsil, sebagai masyarakat golongan atas, menjadi petunjuk arah kerja yang harus dituju. Ia merupakan tuan tanah yang berpendidikan tinggi. Di sisi lain, tokoh Cawik dan Germa adalah tokoh bersahaja. Para pemain dalam teater ini secara keseluruhan mencerminkan situasi kehidupan sosial masyarakat Jawa pada umumnya, karena tokoh-tokoh tersebut merupakan representasi kehidupan sosial masyarakat setempat.

Dalam konteks pementasan Sandur, terlihat bahwa letak para pemainnya mencerminkan adanya akulturasi dan pengaruh dari tiga agama, yaitu Budha, Kejawaen, dan Hindu. Dalam agama Budha, terdapat peningkatan kesadaran menuju pencerahan atau Dhayani Budha, yang melibatkan para pemain dalam adegan atau peran-peran sebagai; (1) *Wairocana*, merupakan penerang yang terletak di tengah (*pancer*); (2) *Akshobaya*, merupakan sifat ketenangan (timur), teguh dalam pendirian; (3) *Ratna shambada*, merupakan symbol yang terdapat dalam sifat permata yang selalu memancarkan cahaya

(selatan); (4) *amithaba* yaitu cahaya yang memancarkan kedalam suatu sesuatu yang tidak terbatas (barat); (4) *amoghasidhi* mewakili sifat kerja keras dan sellau berhasil (utara) (Gazalba,1967:67). Sedangkan dalam kepercayaan kejawen, sifat-sifat tertentu yang terkait dengan unsur api, air, udara, dan tanah dipercaya ada dalam diri manusia Jawa. Sifat-sifat ini bersatu dan membentuk suatu kesatuan yang disebut sebagai roh. Lebih jelasnya, dapat diilustrasikan sebagai; (1) *Nuroyo (mutmainah)*-cahaya; (2) *Sukarda (aluamah)*-tenang-teguh; (3) *Lodrah (supiah)*-dilahirkan; (4) *Angkara (amarah)*-nafsu.

4.1.3 Naskah Pertunjukan Sandur

Sebuah karya seni mencerminkan totalitas kehidupan dalam bentuk yang integral dan sistemik. Seni ditempatkan dalam berbagai lembaga, seperti ilmu pengetahuan, agama, dan politik. Pandangan Marx menyatakan bahwa manusia harus memenuhi kebutuhan hidupnya terlebih dahulu sebelum bisa berpikir dan mencerminkan realitas dalam karya seni. Cara berpikir dan apa yang dipikirkannya sangat terkait dengan kondisi hidupnya (Hasmen,1980:70). Seni merefleksikan kehidupan manusia, baik dalam ekspresi maupun kontennya, karena sangat dipengaruhi oleh bagaimana manusia hidup.

Pada awalnya, ketika manusia mencari makan dengan berburu, seni cenderung meniru alam dan menggunakan kekuatan magis untuk mendapatkan hewan buruan. Namun, ketika manusia mulai hidup dengan bercocok tanam, muncul kesadaran akan kekuatan di luar dirinya, seperti roh-roh, dewa-dewa, dan alam ghaib atau mistis. Dalam kondisi ini, seni tidak lagi sekadar meniru alam, tetapi lebih berfokus pada mengungkapkan dan mengekspresikan kekuatan-kekuatan tersebut. Kesenian masyarakat Timur dan Barat memiliki kesamaan dalam nilai-nilai ritual dan mistis yang terkandung di dalamnya. Namun, perkembangan jaman telah mengubah dan menggeser struktur dan lembaga sosial yang berbeda seperti politik, ekonomi, dan budaya, yang semuanya berkaitan dengan norma-norma dan situasi pada masanya. Perkembangan ini juga mempengaruhi evolusi seni dalam menghadirkan dan mengekspresikan realitas sosial dan kultural.

Drama atau teater merupakan bentuk seni yang mengeksplorasi konflik manusia sebagai unsur pokoknya. Beberapa ahli seperti Moulton, Branders Meteus, Jhon E. Dietrich, dan Aristoteles memberikan pandangan bahwa drama adalah representasi kehidupan manusia yang disajikan dalam aksi, dialog, dan perbuatan. Drama adalah sebuah cerita yang menggambarkan konflik antara karakter manusia, dan dihadirkan melalui ekspresi di atas panggung. Dengan manusia sebagai sumber pokoknya, teater atau drama dapat mengikuti perjalanan peradaban manusia, sehingga seni ini tidak mengalami stagnasi dalam perkembangannya. Sebagai contoh,

Sandur sebagai bentuk teater rakyat menggambarkan kehidupan manusia melalui dialog, gerak, dan laku, dengan atau tanpa dekorasi panggung, serta didukung oleh musik, nyanyian, dan tarian. Sandur adalah sebuah produksi budaya yang mencerminkan kondisi masyarakat pada zamannya.

Perkembangan teater atau drama terus bergerak seiring perubahan zaman dan nilai-nilai kultural masyarakat. Dengan fokus pada konflik manusia, teater tetap relevan dalam menggambarkan dan menyampaikan cerita yang mencerminkan realitas kehidupan manusia, serta memberikan ruang bagi eksplorasi kreatif dan pembaruan dalam seni pertunjukkan. Awal mula pertunjukan Sandur didasarkan pada cerita turun temurun dan mitos yang berkembang di daerah tersebut. Cerita-cerita dan mitologi ini awalnya tidak tertulis, melainkan disampaikan secara lisan atau cerita tutur. Pertunjukan Sandur mengandung banyak aspek dan nilai dari difusi akulturasi secara adaptif. Hal ini disebabkan oleh posisi geografis Bojonegoro, yang berada di antara dua sub budaya yaitu Jawa Tengah dan Madura, sehingga kedua arus budaya ini mempengaruhi dan berbaaur dengan budaya setempat.

Budaya Jawa yang terbuka terhadap pengaruh budaya lain membuat terjadinya campuran antara budaya Madura, Jawa Tengah, dan budaya lokal di daerah Bojonegoro. Inilah yang menjadi ciri khas dari pertunjukan Sandur, yang mencerminkan perpaduan dari berbagai elemen budaya yang saling berinteraksi dan mempengaruhi satu sama lain. Pada tahun 1993,

pertunjukan Sandur mulai dituliskan dalam naskah untuk pertunjukan di Taman Mini Indonesia Indah di Jakarta. Dalam naskah tersebut, terdapat urutan keluar masuknya tokoh dan cerita yang mengikuti perkembangan dari waktu ke waktu. Dengan penulisan naskah ini, pertunjukan Sandur semakin terdokumentasi dan diakui sebagai bagian dari warisan budaya Indonesia yang kaya dan beragam. Pertunjukan Sandur tetap mengambil inspirasi dari cerita-cerita turun temurun dan mitologi yang berasal dari masyarakat setempat. Namun, dengan adanya naskah tertulis, pertunjukan ini juga mampu berkembang dan beradaptasi dengan tuntutan zaman dan kebutuhan pertunjukan yang lebih modern. Sebagai hasil dari difusi akulturasi, pertunjukan Sandur tetap hidup dan relevan, menggambarkan keunikan budaya daerah Bojonegoro yang memadukan berbagai pengaruh budaya menjadi sebuah pertunjukan yang khas dan menarik.

4.1.4 Unsur Pengembangan Bentuk Pertunjukan Sendur

Setiap kemajuan dalam bidang seni pertunjukan selalu membawa potensi terjadinya konflik atau pertentangan baru dalam keeniannya sendiri. Hal ini juga terjadi pada Sandur Bojonegoro, di mana pertentangan berkisar antara isi yang mengusung gagasan-gagasan maju dengan bentuk kesenian yang masih mengandalkan tradisi lama. Adanya gagasan-gagasan baru dalam isi cerita atau pesan yang ingin disampaikan oleh kesenian ini, tentu menuntut bentuk kesenian yang baru pula untuk menyampaikan ekspresi jiwa dari kehadiran kesenian tersebut.

Perkembangan pada pertunjukan Sandur dapat dilihat dari sejumlah aspek; (1) terdapat perubahan dalam isi cerita atau pesan yang ingin disampaikan. Pertunjukan Sandur mulai mengangkat tema-tema yang lebih relevan dengan zaman atau menghadirkan sudut pandang yang lebih kontemporer untuk menarik minat penonton; (2) Pertunjukan Sandur mencari cara baru untuk menyampaikan isi cerita secara visual dan artistik. Penggunaan teknologi modern, efek visual, atau metode pementasan yang inovatif dapat menjadi bagian dari perkembangannya; (3) perkembangan Pertunjukan Sandur mencerminkan integrasi antara budaya lokal dengan elemen-elemen global. Keselarasan antara identitas budaya lokal dengan pengaruh global memainkan peran penting dalam menghasilkan bentuk kesenian yang unik dan relevan; (4) Pertunjukan Sandur dapat mengalami perkembangan melalui kolaborasi disiplin bentuk estetika seni dari berbagai latar belakang budaya. Inklusivitas dalam mencakup beragam perspektif dapat memperkaya dan memperluas batas-batas seni pertunjukan; (5) Pertunjukan Sandur mengalami peningkatan dalam profesionalisme dan manajemen, termasuk peningkatan produksi, promosi, dan distribusi, untuk mencapai lebih banyak penonton dan mendukung kesinambungan kesenian.

Dalam upaya menghadapi pertentangan antara isi yang maju dan bentuk yang lama, seni pertunjukan daerah harus terbuka terhadap inovasi dan adaptasi. Perkembangan ini tidak hanya menghormati nilai-nilai tradisional dan akar budaya, tetapi juga memandang ke depan untuk

menciptakan konvensi baru yang relevan dan memadukan kaya akan warisan budaya dengan wajah kesenian yang segar dan menarik bagi generasi saat ini. Dengan cara ini, seni pertunjukan daerah dapat terus berkembang dan mempertahankan relevansinya dalam menghadapi perubahan zaman dan tuntutan penonton masa kini. Berikut bentuk-bentuk perkembangan pertunjukan Sandur yang terjadi:

4.1.4.1 Tembang

Tembang dalam pementasan Sandur memiliki berbagai fungsi penting. Salah satu fungsi utamanya adalah sebagai pengiring keluar masuknya peran dan pergantian adegan atau babak dalam pertunjukan. Selain itu, tembang juga berfungsi sebagai mantra pemanggil roh atau bidadari, menciptakan suasana magis dan mistis dalam pementasan. Fungsi lain dari tembang adalah sebagai narasi perjalanan tokoh peran, menggambarkan perjalanan dan perkembangan karakter tokoh dalam cerita. Namun, karena banyaknya fungsi yang dimiliki oleh tembang, beberapa kritikus menganggapnya menjadi membosankan karena kemonotonannya. Untuk mengatasi hal ini, intensitas penggunaan tembang dalam pementasan Sandur dikurangi, sambil tetap mempertahankannya sebagai salah satu unsur penting dalam kesenian ini. Dengan demikian, tembang masih dapat memberikan kontribusi artistik yang berarti tanpa mengalami kejenuhan pada penonton.

Perkembangan lebih lanjut dalam penggunaan tembang dalam Sandur terlihat dengan dinotasikannya tembang menggunakan dua laras yang berbeda, yaitu laras slendro dan laras pelog. Laras pelog merupakan gamelan yang terdiri dari tujuh buah nada dengan sruti yang berbeda. Jarak nadanya 1-1-1 1/2 – 1-1-1-/2. Urutan nadanya 1-2-3-4-5-6-7-1 (*ji-roh-lu-pat-mo-nem-pi-ji*). Sedangkan slendro suatu laras yang terdiri dari enam nada yang sruti sama dengan satu oktafnya yaitu 1-1-1-1 dan notasinya terdiri dari 1-2-3-5-6-1 (*ji-ro-lu-mo-nem-ji*). Notasi dan laras yang berbeda ini memberikan variasi dan kekayaan nuansa musikal dalam pementasan Sandur, menghadirkan pengalaman yang lebih beragam bagi penonton.

Instrumen-instrumen dalam permainan tembang tersebut dimainkan oleh *Panjak Ore*, yaitu kelompok pemain gamelan yang bertanggung jawab untuk menciptakan atmosfer musikal dalam pementasan. *Panjak Ore* dalam pementasan Sandur Bojonegoro memiliki peran yang mirip dengan teater sampakan dalam tradisi Jawa. Sampakan adalah kelompok pemain musik yang memainkan gamelan sebagai pengiring dalam pertunjukan wayang kulit, khususnya dalam tradisi wayang kulit Jawa. Pemusik dalam teater sampakan bertugas untuk menciptakan atmosfer musikal yang sesuai dengan adegan yang sedang dipentaskan, mengiringi dialog

antara tokoh wayang, serta memberikan nuansa emosional yang mendukung cerita yang disampaikan oleh dalang.



Gambar 4. 9 Aksi Panjak Ore dalam Pentas Sandur (Dok.Pribadi)

Secara serupa, *Panjak Ore* dalam pementasan Sandur Bojonegoro memiliki peran yang serupa dengan teater sampakan. *Panjak Ore* adalah kelompok pemain tembang dan gamelan yang bertanggung jawab untuk menciptakan latar nyanyian dan musikal dalam pementasan Sandur. *Panjak Ore* mengiringi permainan tembang dan aksi para pemain, serta menciptakan nuansa musikal yang cocok dengan suasana adegan yang sedang dipentaskan. *Panjak Ore* dapat memainkan berbagai instrumen gamelan dengan berbagai variasi melodi dan irama, menghadirkan dimensi audio yang kaya dan mendalam dalam pertunjukan. Dalam pentas Sandur *Panjak Ore* memberikan kontribusi artistik yang signifikan, menghadirkan elemen musikal yang menggugah emosi penonton, serta membantu menciptakan pengalaman teatral yang lebih mendalam.

Pengembangan dan variasi dalam penggunaan tembang, teater Sandur terus mengalami penyegaran dan penyempurnaan, memperkuat daya tariknya sebagai bentuk seni pertunjukan yang unik dan kaya akan nilai budaya. Tembang tidak hanya menjadi pengiring, tetapi juga menjadi elemen penting yang menghidupkan suasana dan mendalamkan ekspresi jiwa kehadiran kesenian ini, membuat pementasan Sandur semakin menarik untuk ditonton.

4.1.4.2 Tarian

Tarian utama dalam pementasan Sandur Bojonegoro memiliki karakter yang sederhana dan tidak memiliki pola yang jelas. Selain itu juga terdapat Tari Jaranan sebagai pembuka pertunjukan Sandur Bojonegoro. Tarian-tarian tersebut digunakan sebagai sarana untuk keluar masuknya para pemain dalam pertunjukan. Di tempat pertunjukan yang luas dan terbuka, penggunaan tarian ini memudahkan perpindahan para pemain dari satu adegan ke adegan lainnya. Fungsi tarian tersebut juga memberikan aspek visual yang menarik bagi penonton. Namun, dengan kemajuan pertunjukan Sandur dan perpindahan menuju panggung proscenium, bentuk tarian dalam pementasan mengalami perubahan. Panggung proscenium memiliki ruang yang lebih terbatas daripada tempat pertunjukan sebelumnya. Sebagai hasilnya, penggunaan tarian untuk keluar masuknya para pemain menjadi kurang praktis karena keterbatasan ruang gerak di panggung.



Gambar 4.10 Tari Jaranan Sebagai Pembuka Pentas

Dalam konteks ini, tarian dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro memiliki fungsi yang berbeda-beda tergantung pada bagian pertunjukan. Sebagai contoh, tarian kuda lumping digunakan untuk mengisi kekosongan dalam adegan "*Blabar Janur Kuning*" ketika para aktor sedang berias. Tarian ini memberikan variasi visual yang menarik bagi penonton, sambil juga menjaga keberlangsungan pertunjukan tanpa ada kesenjangan kosong. Selain itu, terdapat pula tarian yang dilakukan oleh para pemain yang menggambarkan karakter dalam lakon, seperti tari para tokoh lakon, *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, dan *Cawik*. Tarian ini memiliki peran sebagai selingan untuk pergantian adegan atau babak dalam pertunjukan. Meskipun tarian-tarian ini mungkin tidak lagi digunakan sebagai sarana keluar masuk, mereka tetap memberikan nuansa visual yang khas dan memberikan warna serta keindahan dalam pementasan.



Gambar 4. 11 Tarian Tokoh Lakon Sandur

Perubahan peran dan fungsi tarian dalam Sandur Bojonegoro adalah hasil adaptasi pertunjukan ini terhadap perkembangan panggung dan format pementasan. Meskipun tarian tidak lagi menjadi fokus utama, tetap menjadi elemen penting yang memberikan kontribusi artistik dalam pengalaman pementasan secara keseluruhan.

4.1.4.3 Akrobatik

Akrobatik dalam Sandur merupakan peran yang dimainkan oleh tokoh Kalongking, adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah. Atraksi akrobatik dilakukan dengan mata tertutup memanjat tiang bambu sebelah timur dan menari dengan gerakan ala kalong yang kemudian

bergantungan mengaitkan kakinya pada seutas tali tambang dengan posisi kepala dibawah dan akan turun di tiang sebelah barat. Adegan atraksi Kalongking tersebut dimainkan sebagai babak penutup pentas Sandur.



Gambar 4.12 Atraksi Akrobatik Kalongking dalam Sandur

Dalam perkembangan Sandur Bojonegoro, pergeseran fokus terhadap keterbatasan waktu dan risiko teknik akrobatik telah menghasilkan perubahan dalam pementasan. Adegan Kalongking yang melibatkan gerakan akrobatik yang berbahaya kini hanya diperankan oleh para ahli terlatih, dan penampilan semacam ini menjadi semakin jarang. Akibatnya, adegan Kalongking yang mengandung elemen akrobatik mulai menghilang dari pementasan. Penghilangan atau penggantian adegan akrobatik ini memberikan fleksibilitas bagi pertunjukan Sandur, terutama ketika pertunjukan dilakukan sebagai fungsi *ngamen* atau di panggung proscenium yang memiliki keterbatasan ruang gerak dan durasi waktu yang lebih terbatas.

Perubahan ini memungkinkan pertunjukan Sandur untuk lebih mudah disesuaikan dengan format panggung modern yang lebih terstruktur. Seiring dengan perubahan ini, fokus pertunjukan berubah dari adegan akrobatik yang mungkin berisiko tinggi menjadi penekanan pada dialog, ekspresi karakter, dan elemen-elemen visual yang lebih aman dan efektif dalam lingkungan panggung yang lebih terbatas. Perkembangan ini menggambarkan adaptasi Sandur Bojonegoro terhadap tuntutan zaman dan perubahan format pementasan. Meskipun adegan Kalongking yang melibatkan akrobatik tidak lagi sering ditemui, fleksibilitas yang dihasilkan dari

perubahan ini memungkinkan pertunjukan Sandur untuk terus bertahan dan beradaptasi dengan kebutuhan panggung dan penonton saat ini.

Adapun dalam beberapa kesempatan tertentu, adegan akrobatik ini tetap digunakan karena memiliki kepentingan khusus dalam cerita atau memiliki nilai artistik yang tidak dapat diabaikan. Terutama pada pementasan di tempat-tempat tertentu yang memiliki tradisi dan kepercayaan mistis yang terkait dengan adegan tersebut. Dengan penyesuaian ini, pertunjukan Sandur tetap dapat memberikan pengalaman pertunjukan yang menarik dan memukau bagi penonton, sambil tetap menghormati dan memperkuat identitas budaya dan nilai-nilai lokal yang dihayati oleh masyarakat setempat. Fleksibilitas dalam mengadaptasi elemen-elemen pertunjukan, termasuk adegan akrobatik, memungkinkan seni pertunjukan ini tetap relevan dan menyajikan pengalaman artistik yang kaya dan beragam.

4.1.4.4 Akting

Pertunjukan Sandur pada awalnya hampir tidak memerlukan akting, melainkan lebih menekankan pada gaya *patetis*. Namun, dengan munculnya tema-tema cerita kekinian, pentingnya acting yang lebih realistis sesuai standar teater modern semakin berkembang. Pada awalnya, teater Sandur tidak menggunakan

naskah, tetapi mengandalkan cerita turun temurun yang disampaikan dari mulut ke mulut sesuai dengan adat dan tradisi setempat. Seiring perkembangan zaman, cerita Sandur mulai dituangkan ke dalam naskah tertulis. Cerita yang diungkapkan dalam teater Sandur tidak selalu berkisar pada masalah pertanian, melainkan cenderung lebih menekankan pada fungsi pendidikan dan keagamaan. Meskipun begitu, cerita-cerita tersebut tetap mencerminkan nilai-nilai dan kearifan lokal yang dihayati oleh masyarakat pendukungnya, karena kelahiran teater rakyat Sandur berasal dari masyarakat yang memegang kuat nilai-nilai dan norma kultural dan spiritual setempat.

Dalam perspektif sosiologi, seni pertunjukan Sandur dapat disebut sebagai teater rakyat karena lahir dan berkembang dari masyarakat desa. Kesenian ini mencerminkan identitas, kearifan, dan pola pikir masyarakat setempat. Karena kegiatan sehari-hari masyarakat tersebut terikat dengan adat dan agama (Gurvitch,1973:90). Teater rakyat Sandur menjadi bagian integral dari kehidupan masyarakat desa, yang memperkuat identitas dan kesatuan budaya. Dengan mengikuti perubahan dan adaptasi tema cerita yang lebih sesuai dengan zaman, serta penulisan naskah sebagai bentuk dokumentasi dan preservasi cerita, teater rakyat Sandur dapat terus berkembang dan tetap relevan dalam menyajikan

nilai-nilai kearifan lokal serta memperkaya ragam kesenian Indonesia.

Perkembangan seni pertunjukan merupakan hasil dari konsekuensi logis dari tuntutan zaman yang dipengaruhi oleh globalisasi. Dalam era yang lebih rasional dan materialistik, masyarakat cenderung lebih fokus pada kebutuhan materi yang dapat memenuhi kehidupan sehari-hari. Kesenian dianggap belum bisa memenuhi kebutuhan praktis mereka, sehingga perubahan struktur masyarakat dan berkurangnya interaksi sosial dapat mengurangi integritas budaya dan tradisi masyarakat.

Perkembangan seni pertunjukan juga dipengaruhi oleh proses emansipasi manusia, di mana manusia semakin mengembangkan kesadaran dan pemahaman tentang dirinya dan lingkungan sekitar. Kemajuan teknologi juga mempengaruhi pandangan manusia tentang hidup, sehingga cenderung mengejar efisiensi dan kepraktisan dalam berbagai aspek kehidupan. Hal ini menyebabkan masyarakat lebih menyukai hal-hal yang langsung mempengaruhi indera mereka, yang dapat memberikan kepuasan dan manfaat secara instan (Sedyawati,1981).

Meskipun demikian, perkembangan seni pertunjukan tidak bisa dihindari dan menjadi penting untuk menjaga kesenian tetap

relevan dan ada di tengah masyarakat yang berkembang. Proses ini menuntut kesenian untuk beradaptasi dengan perubahan zaman dan mempertahankan esensi dan nilai-nilai budaya yang diwariskan dari generasi sebelumnya. Sebagai salah satu bentuk ekspresi kreatif dan identitas budaya, seni pertunjukan memiliki peran penting dalam memperkaya keberagaman budaya dan memastikan warisan budaya dapat diwariskan kepada generasi mendatang. Pentingnya polesan atau adaptasi dalam kesenian rakyat menjadi kunci agar kesenian tersebut tetap relevan dan tidak ditinggalkan oleh masyarakat pendukungnya. Perubahan dan modernitas yang terjadi dalam kehidupan masyarakat, termasuk dalam bidang politik, budaya, dan ekonomi, seringkali membawa pengaruh ke arah kebudayaan Barat. Meskipun begitu, masyarakat juga cenderung mempertahankan elemen-elemen yang dianggap baik dan bernilai dalam kesenian tradisional mereka.

Proses ini dapat diidentifikasi sebagai akulturasi adaptif, di mana elemen-elemen baru dan asing yang masuk ke dalam budaya lokal disesuaikan dan diadaptasi agar sesuai dengan nilai-nilai dan identitas budaya setempat (Sedyawati,1981). Hal ini merupakan bentuk dari respons terhadap perubahan zaman dan kebutuhan masyarakat yang terus berkembang. Adaptasi kesenian rakyat dalam arus modernitas membantu menjaga kesenian tersebut tetap hidup

dan relevan dalam lingkungan yang terus berubah. Dengan cara ini, kesenian tradisional dapat terus dinikmati dan diwariskan kepada generasi selanjutnya. Pentingnya adaptasi ini tidak hanya berlaku pada kesenian rakyat, tetapi juga pada berbagai bentuk kesenian lainnya, termasuk kesenian daerah lainnya yang menghadapi tantangan serupa dalam menghadapi perubahan zaman. Sebagai bagian dari kekayaan budaya suatu bangsa, kesenian tradisional berperan penting dalam memperkuat identitas budaya dan membangun rasa kebanggaan atas warisan budaya yang dimiliki. Oleh karena itu, upaya untuk mempertahankan dan mengembangkan kesenian tradisional melalui adaptasi yang bijaksana dan responsif terhadap perubahan zaman sangatlah penting untuk melestarikan keberagaman budaya dan menghormati nilai-nilai warisan nenek moyang kita.

Unsur-unsur teater yang ada dan disempurnakan dengan menggunakan unsur-unsur teater modern tersebut menjadi sesuai dengan kehidupan masyarakat desa Ledok Kulon yang merupakan daerah madya. Ciri daerah madya tersebut antara lain; (1) hubungan keluarga semakin kuat, namun hubungan dengan tetangga cenderung menurun. Faktor yang mempengaruhi perubahan ini adalah faktor ekonomi; (2) meskipun adat istiadat masih dihormati, masyarakat juga terbuka terhadap pengaruh dari luar; (3) masyarakat

semakin rasional dalam berpikir dan kesadaran akan pentingnya pendidikan meningkat, meskipun masih ada kepercayaan pada hal-hal gaib atau mistis untuk menyelesaikan masalah yang sulit diatasi secara rasional; (4) tingkat pendidikan di daerah ini berkembang sampai tingkat menengah, tetapi jarang ada sekolah kejuruan; (5) angka buta huruf menurun, menunjukkan adanya perkembangan dalam pendidikan masyarakat; (6) hukum tertulis dan tidak tertulis berdampingan dalam masyarakat, menunjukkan perpaduan antara tradisi dan perkembangan hukum modern; (7) ekonomi daerah memberikan kesempatan yang luas untuk produksi pasar, yang mengakibatkan adanya perubahan dalam struktur sosial dan peran uang semakin penting dalam kehidupan masyarakat (Sedyawati,1981:31).

Perubahan-perubahan tersebut merupakan hasil dari interaksi masyarakat dengan zaman dan globalisasi yang melatarbelakangi. Masyarakat terus beradaptasi dengan perubahan tersebut, dengan mempertahankan nilai-nilai tradisional yang dianggap baik sambil membuka diri terhadap perubahan yang lebih rasional dan modern. Adanya perubahan ini juga berpengaruh pada kesenian rakyat, yang perlu diadaptasi agar tetap relevan dan tidak ditinggalkan oleh masyarakat pendukungnya. Ciri-ciri perkembangan tersebut adalah hal yang wajar bagi suatu daerah. Kemajuan pola pikir yang terjadi

dapat mengakibatkan perubahan dalam kesenian dan pola kehidupan masyarakat. Dampak dari kemajuan tersebut adalah kesenian tidak lagi menjadi hal utama, tetapi tetap dianggap sebagai sesuatu yang penting dan diperlukan dalam kehidupan masyarakat.

Perubahan, penambahan, dan pengurangan dalam kesenian adalah sebuah kegelisahan dalam mencari bentuk baru yang sesuai dengan perkembangan dan nilai-nilai masyarakat setempat. Tujuannya adalah agar kesenian tetap relevan dan dapat berada dalam harmoni dengan irama hidup serta nilai-nilai yang dianut oleh masyarakat daerah tersebut.

4.1.4.5 Bahasa

Seiring dengan perkembangan dan untuk memenuhi kebutuhan sosialisasi dengan khalayak yang lebih luas, bahasa Jawa Mataraman yang digunakan dalam dialog Sandur kadang-kadang disisipkan dalam bahasa Indonesia. Hal ini mencerminkan adanya pengaruh multi-kultur dalam kesenian ini, menggabungkan elemen budaya lokal dengan bahasa nasional. Penggunaan bahasa sehari-hari dengan cengkok khusus dan kombinasi antara bahasa Jawa Mataraman dan bahasa Indonesia, menciptakan suasana yang akrab dan mengakomodasi berbagai lapisan masyarakat sebagai penonton. Ini juga menggambarkan bagaimana pertunjukan Sandur terbuka terhadap perkembangan dan perubahan zaman, sambil tetap

mempertahankan akar budaya dan nilai-nilai tradisionalnya. Bahasa yang digunakan menjadi bagian integral dari ekspresi kesenian ini, membawa keunikan dan keaslian yang khas dalam setiap pementasannya.

4.1.5 Struktur dan Tekstur Pertunjukan Teater Sandur

Pertunjukan Sandur Bojonegoro, sebagai representasi teater rakyat, disusun dalam tiga babak yang menggambarkan perjalanan kehidupan manusia. Setiap babak merepresentasikan fase-fase yang dialami oleh para tokoh dalam cerita, yang diuraikan melalui adegan-adegan yang kaya akan nilai-nilai dan norma-norma budaya. Pertunjukan Sandur tidak hanya sekadar menyajikan hiburan semata, tetapi juga menjadi cerminan dari perjalanan hidup manusia yang penuh makna dan relevan bagi masyarakat pendukungnya. Sebagai bentuk teater rakyat, Sandur Bojonegoro mampu menginspirasi, merenungkan, dan mengajarkan makna tentang kehidupan dan kearifan lokal kepada penontonnya. Struktur dan tektur pementasan Sandur Bojonegoro diatur sedemikian rupa untuk menciptakan pengalaman yang lebih dalam dan bermakna bagi penonton.

Pementasan Sandur Bojonegoro memiliki struktur tiga bagian, masing-masing merepresentasikan fase perjalanan kehidupan. Dalam setiap babakannya, adegan-adegan yang dimainkan oleh para tokoh

menggambarkan situasi, konflik, dan perkembangan karakter yang terjadi seiring jalannya cerita. Adegan-adegan ini sarat dengan nilai-nilai lokal, etika, dan norma-norma sosial yang tercermin dalam dialog, tindakan, dan interaksi para tokoh. Tektur pementasan Sandur Bojonegoro mencakup penggunaan tembang, dialog, tarian, dan elemen-elemen visual lainnya untuk menghidupkan cerita. Setiap unsur ini bekerja bersama-sama untuk menciptakan suasana dan membawa penonton ke dalam dunia cerita. Melalui kombinasi elemen-elemen ini, Sandur Bojonegoro mampu menyampaikan pesan moral, kebijaksanaan budaya, serta menghadirkan pemahaman tentang nilai-nilai kemanusiaan dan kearifan lokal kepada masyarakatnya.

Realitas kehidupan masyarakat pendukung Sandur menjadi pondasi ide dan tema besar dalam tontonan Sandur yang terbagi menjadi 15 adegan dalam tiga babak, terdiri dari penyajian teater, tari dan musik. Babak pertama sebagai rangkaian pembuka pentas Sandur, babak kedua menjadi serangkaian adegan menyajikan inti cerita dan babak ketiga sebagai babak penutup. Berikut struktur dan tekstur pementasan teater Sandur yang dapat dibahas dalam pembagian adegan dalam setiap babak:

4.1.5.1 Bagian Pembuka

Pentas Sandur Bojonegoro dalam struktur konvensionalnya menghadirkan Babak pembuka yang diawali dengan **Adegan I-**

Panjak Ore, menyanyikan rangkaian tembang yang dipimpin oleh Germo sebagai dalang dari pentas Sandur. Temabang pembuka diawali dengan kalimat “*Bismillah*” menyajikan serangkaian persembahan rasa syukur yang didasari niat dengan menyebut nama penciptanya yang berarti memohon restu dan keberkahan kepada Sang Maha Ruh (Tuhan). Begitu juga dalam tembang *Aja Haru Biru* menyerukan himbauan kepada anak adam untuk tidak membuat kerusakan dan kekacauan karena sang pencipta mengawasi perbuatan manusia dan hendak manusia menyerukan kebaikan sesuai tuntunan dan petunjuk dari utusannya. Temabang *Bismillah*, *Aja Haru Biru* dan *Mendung Sepayung* juga menyematkan kalimat sakral sebagai zikir dalam ajaran agama Islam seperti “*Lahaula Wala Kuata Kersaning Allah*” yang bermakna kekuasaan dan kebesaran sang pencipta, bahwa semua urusan berjalan atas kehendaknya.



Gambar 4. 13 Adegan I-Panjak Ore Menyanyikan Tembang
127

Sementara pada tembang Mendung Sepayung dimaksudkan sebagai permohonan terhadap sang kuasa agar tidak turun hujan pada malam tersebut, disusul tembang *Udeng Gadhung* sebagai nyanyian perayaan permainan Sandur sebagai media hiburan bagi pemain maupun penonton (Pelipuran). Setelah tembang-tembang tersebut dinyanyikan, dimulai **Adegan II**- penari jaranan mulai menyajikan tarian yang difungsikan sebagai pengiring pemain peran untuk menuju tempat rias yang biasanya dilakukan di rumah penanggap. Pemain peran tokoh *Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil* akan dijemput oleh penata rias yang diikuti penari jaranan keluar dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju tempat rias.



Gambar 4. 14 Adegan II-Tari Jaranan

Pada saat adegan II- tari jaranan mulai disajikan, serangkaian tembang dilantunkan yang dipercaya sebagai bentuk sesaji persembahan untuk bermediasi dengan energi roh (ndadi). Seperti

adegan tari jaranan (*Mbesa*) diiringi tembang *Kembang Le Li Le Lo Gempol*, kemudian jaranan mulai mengitari arena luar pentas (Mubeng Blabar) diiringi tembang *Kembang Johar* berfungsi sebagai membatasi desakan penonton dari arena pentas yang telah disakralkan. Selanjutnya disusul **Adegan III-** jaranan Jalok Ngombe didiringi tembang *Kambang Jambe* dan *Jalok Leren* beriringan dengan tembang *Kembang Duren*. Sementara pada proses pelepasan energi (penyadaran) para pemain jaranan menjadi nilai dari pertunjukan babak pembuka, sehingga menjadi bagian dari **Adegan IV** yang diiringi tembang *Kembang Jambu* yang memiliki makna Jaranan meminta tidur.

Tidak berhenti disitu berbagai serangkaian tembang terus dilantunkan untuk mengiringi prosesi rias para pemain yang juga memiliki kepercayaan atas sinergi alam materi dan dunia ruh. Seperti *Kembang Gambas* representasi para pemeran mulai dirias, tembang *Pitik Lancur* representasi pemakaian bedak, tembang *Kembang Kawis* representasi rias alis, tembang *Kembang Laos* representasi rias kumis, tembang *Pitik Lurik* merepresentasikan pemakaian kain jarik, tembang *Jaran Dhawuk* merepresentasikan pemakaian sabuk dan tembang *Kembang Semboja* representasi saat memakai Konca, serta tembang *Kembang Terong* merepresentasikan para pemain memakai Irah-irahan. Setelah tembang-tembang dilantunkan,

pemeran bersiap untuk kembali ke arena pertunjukan yang benjadi bagian dari **Adegan V**. Dalam adegan V tersebut penari jaranan meninggalkan *Blabar Janur Kuning* untuk menjemput para pemeran yang telah dirias memasuki arena panggung.

Selanjutnya pada **Adegan VI**- seluruh pemain peran memasuki arena pentas diiringi tembang *Kambang Otok* dengan kepala yang tertutup kain, dituntun oleh perias yang membawa obor sebagai penunjuk jalan memasuki arena. Kemudian obor tersebut diserahkan kepada Germo untuk mengelilingi *Blabar Janur Kuning* satu kali searah jarum jam hingga sampai di sisi utara menghadap ke timur. Disusul **Adegan VII**- Germo mulai *Nggundhisi* atau mendalang yang menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi) berjumlah 44 turun ke bumi. Beberapa diantaranya dipercaya memiliki keterlibatan dalam membentuk karakter tokoh dalam Sandur, menjadi semacam jelmaan atau merasuki tubuh pemain peran Sandur.



Gambar 4. 15 Adegan VII- Germo Nggundhisi

Diantaranya adalah sosok jelmaan dewi bernama *Wilutomo* merasuki tubuh *Pethak*, *Drustonolo* merasuk ke tubuh tokoh *Balong*, *Gagar Mayang* merasuk ke tubuh *Tangsil*, *Suprobo* merasuk ke tubuh tokoh *Cawik* dan sosok jelmaan *Irim-irim* merasuk pada *Germa*, *Panjak Ore* dan *Kalongking*. Karakter dewi-dewi yang dipercaya menjelma dalam tubuh pemain peran tersebut memiliki keterkaitan dengan tokoh dalam wiracarita Ramayana dan Mahabarata yang sering dipentaskan dalam kisah pewayangan.

Adegan *Nggundhisi* pemanggil roh suci para dewi tersebut dilakukan Germo dengan cara menghadap ke barat daya, setiap narasi yang diceritakan akan disambut dengan jawaban “*Nggih*” oleh para Panjak Hore sebagai vokalis tembang. Diantara tokoh Dewi diantaranya juga ada tokoh Bidadari, ini menggambarkan perpaduan dua agama yang berbeda menyatu dalam ritme permainan. Tokoh Dewi hanya ada pada keyakinan agama Hindu, sedangkan bidadari merupakan tokoh ideal yang ada pada agama Islam. Setelah adegan *Nggundhisi*, dimulai **Adegan VIII**- Germo mulai membuka penutup kepala pemain peran diiringi tembang *Kembang Jagung*, merepresentasikan ruh suci para dewi dan bidadari yang menjelma dalam diri pemain peran mulai menampakkan wajahnya. Germo kemudian menuntun dan menempatkan pemain peran di setiap pojok, tokoh *Tangsil* berada di tenggara, *Balong* berada di barat daya, *Pethak* berada di barat laut, dan tokoh *Cawik* berada di timur laut. Dengan keberadaan pemain peran di posisinya masing-masing tembang *Bismillah Golek Gawe* mulai dilantunkan sebagai pertanda dimulainya babamenyajikan sandiwara cerita dengan tema besar pertanian, menggarap sawah, ternak dan interaksi sosial.



Gambar 4. 16 Adegan VIII- Tudung Dibuka

Adapun perkembangan Sandur Bojonegor dalam pertunjukannya yang lebih singkat dimulai dengan para pemusik yang menempati posisinya masing-masing dan berjajar, *Panjak Ore* duduk di depannya. Musik pembuka dimulai dengan menghadirkan tembang *Ikir Gantu* (pl. Br) :

“Ikir gantu manyan madi ngundang dewo

Lahne dewo widodari tumuruning arcapada

Le la lo le la lo la lo lo le horsa

Lehne dewo widodari tumuruning arcapada”

Kipasi kemenyan madu memanggil dewa

Dan turunlah dewa serta bidadari ke bumi

Le la lo le la lo la lo lo lo le horsa

Dan turunlah dewa bidadari di dunia

Tembang ini selain berfungsi sebagai syair pemanggil para bidadari juga sarana yang memberitahukan kepada masyarakat penonton bahwa pementasan sudah dimulai. Selanjutnya tokoh Germo masuk dari sebelah kiri panggung diikuti pelaku lain yang ditutupi kain sehingga tidak kelihatan, urutan masuk *pemeran* antara lain *Balong, Pethak, Tangsil, Cawik*, dan yang terakhir *Unthul*. Germo berjalan ke arah panggung, sedangkan yang lainnya berdiri di sebelah kanan panggung. Sedangkan yang lainnya berdiri di sebelah kanan panggung, ini bermakna bahwa tokoh *Germo* sebagai dalang dianggap memiliki pengetahuan terkait nilai baik dan buruk di atas dunia, sehingga mengetahui kapan saat bidadari hadir di tempat itu dan dari arah yang dituju melambangkan bahwa pementasan memiliki tujuan untuk menyebarkan kebaikan. Selanjutnya mulai dilantunkan *tembang Kembang Otok (Pl.Br)* yang syairnya sebagai berikut :

*“Kembang otok melok-melok neng ngisor tembok
Padha mekrok pathing plerok widodari sampun kethok
Le la lole la lo la lo lo le horsa
Lo la le lo la le lo lo le la le horsa yak’e
Padha ketok pating plerok widodari sampun ketok”*

Bunga otok terlihat jelas di bawah tembok
Bermekaran menyambut kedatangan bidadari
Le la lole la lo la lo lo le horsa

Lo la le lo la le lo lo le la le horsa yak'e

Gembira menyambut kedatangan bidadari

Tembang tersebut menunjukkan bahwa para bidadari yang melindungi daerah tersebut sudah nampak, maka segera diadakan penyambutan. Kemudian setelah *tembang* selesai, tokoh *Germo nggundisi* atau memberikan narasi tentang perjalanan bidadari yang sedang menuju ke daerah tersebut yang di-*senggaki nggih* oleh para *panjak hore*. Dalam narasi tersebut terdapat nilai sosial yaitu tidak membedakan atau memandang strata social yang ada kecuali nilai persaudaraan dan kekeluargaan. Narasi tersebut berbunyi seperti berikut :

Sedherek sedaya ageng alit, jaler estri mboten

Ingang kulo wastani, sedaya inggih kulo wastani

Kulo naming sedermo duto wacana

Saudara sekalian, besar kecil, laki-laki perempuan

Tidak ada yang saya bedakan, semua sama saja,

tidak ada yang saya istimewa. Saya hanya sebagai pembawa acara

Narasi tersebut memiliki ajaran kepada masyarakat tentang agama, terdapat dua ajaran agama yaitu agama Hindu dan Islam, selain unsur mistis didalamnya. Hal ini terlihat dari narasi sebagai berikut :

“Sedherek sedaya sampun wonten inggang nggadahi salah bela tampa. Ingang kenging benduning Gusti Allah.

*Ingang mendhet merang sebelah, ngobong menyan madu
ingang agengipun sak mustoko liman. Nopo ingkang dipun
wastani mustoko liman? Mustoko endas, liman gajah. Dados
menyan sak sirah gajah”*

Saudara sekalian jangan sampai memiliki dendam yang bersalah akan dihukum Tuhan Allah, yang usil akan dihukum malaikat Jibril. Dari kekuatan dan kesaktian Germo yang membakar kemenyan madu, yang sebesar kepala gajah.

Tembang tersebut memberikan pengajaran bahwa sebagai orang yang berbudi tidak boleh menyimpan dendam, karena baik dan buruk akan memiliki balasan kelak. Baik dari unsur Tuhan yang dikatakan ;sebagai Gusti Allah ataupun kekuatan lain atau kepala gajah yang melambangkan agama Hindu dengan kekuatan Ganesha disamping para leluhur yang dipanggil oleh tokoh *Germo* tersebut. Narasi ini selanjutnya berisi tentang perjalanan bidadari dan dewi yang berjumlah 44 yang bisa melewati tanah, udara, air dan hadir di tempat itu dengan gejala alam dari sugesti narasi tersebut. Setelah sampai pada tempat pertunjukkan para bidadari masuk kedalam peran masing-masing yang diuraikan oleh germo sebagai berikut :

*“Dewi supraba ngaler ngetan nyusup dating guwo
garbaning Cawik. Gagar Mayang Ngidul ngetan nyusup
dumateng guwo gerbaning Tangsil. Durstanala ngidul
ngilen nyusup dating guwo gerbaning Balong. Wilutama
ngaler ngilen nyusup dateng guwo gerbaning Pethak. Irim-
irim nyusup dateng guwo gerbaning Germo, Panjak Hore,
Panjak Kendang sedoyo. Kakang lurah noyogo, ingkang*

ngatos-atos wonten tandrak saking Bledrek naminipun Siti Gemek Sudarminah, nedi arem-areman sekar gandung inngkang rowe-rowe”

Dewi Supraba menuju utara-selatan menyusup dalam diri Cawik, Gagar Mayang menuju selatan timur menyusup dalam diri Tangsil. Durtanala menuju ke arah selatan barat menyusup kedalam diri Balong. Wilitama menuju arah utara barat menyusup dalam diri Pethak. Irim-iriman menyusup dalam diri Germo, Panjak Hore, Panjak Kendhang semua. Pemimpin koor berhati-hatilah, aka nada gangguan dari Bledrek namanya Siti Gemek Sudarminah.

Narasi yang diungkapkan oleh tokoh germo menunjukkan system agama dan kepercayaan masyarakat setempat yaitu agama Hindu, agama Islam dan Kejawen sekaligus. Sudut yang ditempati oleh para peran menunjukkan *kiblat papat limo pancer* sebagai unsur pokok dalam kesenian kraton. Masyarakat percaya bahwa setiap arah mata angin pasti ada sesuatu yang menguasainya di luar kekuatan mereka. Setelah memberikan narasi Germo masuk kembali dalam kerudung dan berjalan berurutan dengan tokoh lain mengelilingi *blabar janur kuning* dari kiri kanan searah jarum jama, dan satu per satu para tokoh menempati posisi yang telah disebutkan dalam narasi.

Perjalanan itu dituntut oleh seorang perias diluar kudung yang berjalan di depan dengan membawa obor, ini dimaksudkan bahwa sebagai manusia yang percaya adanya Tuhan hendaknya manusia mencari jalan yang terang. Untuk itu ketika manusia belum

bias berpikir ia dituntut dan ia harus berbakti pada orang yang memcarikan jalan kebaikan bagi kelahirannya. Oleh karena itu biasanya seorang perias adalah berjenis kelamin perempuan, sebagai ibu yang *ndandani*, *ngukir jiwa rogo*, dan sumber sarana keberadaan manusia di atas dunia. Untuk itu dalam babak pembukaan ini menceritakan tentang proses kelahiran manusia yang mengandung arti bahwa apa yang merintis dalam diri si peran merupakan sangkan paraning dumadi yang tidak dating dengan sendirinya.

4.1.5.2 Bagian Kedua

Setelah para peran menempatkan diri pada posisi masing-masing di setiap pojok arena pentas, **Adegan IX** dimulai dengan mengisahkan perjalanan tokoh *Balong* dan *Pethak* mencari pekerjaan. Sebagai orang dewasa, harus mampu bertanggung jawab terhadap kebutuhan dan kehidupannya sendiri. Keduanya mencoba mencari pekerjaan di tempat *Germo*, namun tidak diterima, dan akhirnya diberi arahan untuk mencari tempat lain yaitu *Tangsil*, orang kaya yang berwawasan luas. Adegan mencari pekerjaan ini menjadi awal dari kompleksitas konflik dalam babak pertama. Para pemain mulai mengambil inisiatif untuk mencapai tujuan tertentu. Namun, kompleksitas semakin meningkat ketika *Balong* dan *Pethak* tiba di tempat *Tangsil*. Setibanya *Balong* dan *Pethak* di rumah *Tangsil* menjadi bagian dari **Adegan X**- menceritakan persyaratan

yang harus dipenuhi untuk mendapatkan pekerjaan, salah satunya adalah harus menyertakan amplop. Mendengar persyaratan ini, *Pethak* menangis dan suasana kesedihan tergambar dengan diiringi tembang "*lara-lara*".

Ketika *Tangsil* mendengar tangis *Pethak*, ia menjadi terharu dan memberikan penawaran berupa tanah yang bisa digarap, sesuai dengan keahlian dan kondisi alam Bojonegoro yang agraris. Selanjutnya disusul **Adegan XI**- mengisahkan tentang proses kehidupan bertani secara sosial dan cara penggarapan tanah yang disesuaikan dengan kondisi kehidupan bertani orang Jawa. Adegan ini merupakan bagian dari terjadinya konflik yang ditandai dengan muncul serangan hama yang mengancam tanaman mereka. *Pethak* dan *Balong* kemudian meminta bantuan kepada *Tangsil* sebagai bagian dari **Adegan XII**- *Tangsil* yang dianggap sebagai orang tua dan berpengalaman. *Pethak* dan *Balong* melakukan "*ndanyangi*," yaitu menunggu dan meminta pertolongan kepada kekuatan di luar kekuatan manusia, seperti danyang yang diyakini melindungi desa tersebut, dan memohon berkah dari Tuhan. Adegan ini menjadi klimaks karena di sinilah nasib tokoh-tokoh utama ditentukan. Peristiwa pembasmian hama oleh *Tangsil* menjadi konflik yang menentukan perkembangan cerita tokoh sentral.



Gambar 4. 17 Adegan XII- *Ndanyangi*

Penentuan nasib dan perjalanan kisah hidup para tokoh ini menjadi fokus utama. Mereka harus menghadapi cobaan dan tantangan ini, karena sebagai manusia dewasa, harus mampu menentukan nasibnya sendiri di masa depan. Nasib mereka bergantung pada usaha dan upaya mereka sendiri, dengan memohon bantuan *Tangsil* dan memohon berkat dari Yang Maha Kuasa agar hama tersebut dapat diatasi. Setelah hama berhasil diatasi melalui usaha dan berkat Tuhan, serta bantuan para leluhur yang melindungi daerah tersebut, para peran menjadi lebih rajin bekerja sebagai bagian dari **Adegan XIII**. Dengan kerja keras dan doa, mereka berhasil mendapatkan hasil yang melimpah. Pada adegan ini, terjadi fase resolusi, di mana semua konflik yang ada dalam cerita berhasil dipecahkan atau diselesaikan. Hasil yang melimpah tersebut tidak

hanya digunakan untuk memenuhi kebutuhan pribadi mereka, tetapi juga untuk berbuat kebaikan kepada sesama. Para peran menyumbang, memberi sodakoh, dan melakukan amal sebagai ungkapan rasa syukur mereka atas segala berkah yang telah diperoleh.

Selanjutnya masuk pada **Adegan XIV**- setelah Pethak dan Balong mampu memenuhi kebutuhan individu dan sosialnya, saatnya memikirkan kewajiban hidup yang selanjutnya: yaitu menikah. Menikah dianggap sebagai salah satu ibadah yang harus ditunaikan jika sudah siap secara lahir dan batin. Adegan pernikahan hanya disinggung sebentar dalam adegan ini, menunjukkan bahwa pernikahan merupakan bagian penting dari perjalanan kehidupan yang akan mereka hadapi.

Berikut paparan dialog dan tembang yang dinyanyikan dalam setiap adegan tersebut, yang dimulai dengan lantunan Tembang “*Bismillah Golek Gawe*” (sl. My), bahwa suatu tujuan itu harus meminta berkah dan kehendak yang maha kuasa:

*“Bismillah niat uingsun golek gawe
Perlune nggo nyukupi kebutuhane
Ayo budhal nyambut gawe go mugo ono hasile”*

Bismillah niatku mencari kerja
Untuk mencukupi segala kebutuhan hidup

Mari berangkat kerja semoga dapat hasil

Di tempat Tangsil mereka berdua berdialog, dalam dialog tersebut mengangkat situasi aktual yang menimpa keduanya, dialog yang terjadi adalah sebagai berikut:

Tangsil: Lha kowe trutusan mrene arep ngopo ?

Pethak: Kowe sing ngomong kang, aku wedi karo wonge tur ketho'e galak kang

Balong: Wong ngomong wae kok ora wani, saiki kan jamane keterbukaan tho ?

Pethak " Ngerti Kang, ning tinimbang di recall kang...

Tangsil: Keperluanmu datang kemari mau apa ?

Pethak: Kamu yang bicara mas, saya takut sama orangnya kelihatannya galak

Balong: Bicara saja tidak berani, sekarang jamanya keterbukaan kan ?

Pethak: Saya tahu, tapi daripada di recall mas!

Dialog dalam adegan tersebut juga diterangkan masalah birokrasi yang secara actual dengan menggunakan dialog sindiran.

Tangsil : Lha opo kowe yow is nggowo syarate ?

Pethak : Napa mawon syarate wak ?

Tangsil : Yo akeh...

Balong : Disebut mawok wak...

Tangsil : jazah sekolah utowo kursus

Balong : Nggih...

Tangsil : KTP

Pethak : Nggih wak...

Tangsil : SKKB karo surat dokter...

Tangsil : terus (sambil berpikir)

Pethak : Napa wak...?

Tangsil : Amplop....

Pethak : Apa aja syaratnya pak?

Tangsil : Ya banyak...

Balong : Sebutkan saja pak...

Tangsil : Ijazah sekolah atau kursus

Balong : ya

Tangsil : KTP

Pethak :Ya pak...

Tangsil : SKKB dan surat keterangan dari doctor...

Tangsil : Terus... (sambil berpikir)

Pethak : Apa pak...?

Tangsil : Amplop...

Mendengar hal itu *Pethak* menangis, dan *Balong* menghiburnya dengan diiringi tembang Lara-lara (sl.6):

Lara-lara sakehing lara ra koyo wong ngawulo

Ngenger germo ra ditampa, ngenger tansil ora kasil

Senggak : Melas temen sambate ngarwara

Kaya ngene rasane wong ora duwe

Mrana-mrene golek gawe, ora ono wong mbutuhake

Senggak : Lonthang-lanthung Pethak nangis wae

Orang yang paling menderita adalah orang yang hanya ikut. Ikut Germo tidak diterima, ikut Tangsil tidak ada hasil

Senggak: Sungguh kasihan keluhannya. Begini malang nasib orang tidak punya. Kesana kemari mencari pekerjaan, tidak ada yang membutuhkan

Senggak : kesana kemari Pethak menangis

Syair tersebut juga memberikan gambaran tentang betapa sulitnya mencari pekerjaan jika tanpa ada modal keterampilan dalam diri sendiri. Dan betapa anaknya menjadi orang yang hanya ikut, seharusnya ia bias berusaha sendiri atau menciptakan lapangan pekerjaan sendiri bagi dirinya kagar manusia mempunyai harga diri.



Gambar 4. 18 Adegan XII- Dialog para tokoh

Mendengar tangisan tersebut Tangsil menjadi terharu, lalu menganjurkan untuk membuka tanah sebagai lahan pertanian sesuai dengan keahlian keduanya. Tangsil, Pethak dan Balong kemudian

berangkat mencari tanah garapan yang lebih luas, perjalanan mereka diiringi dengan tembang Golek Tanah (sl.My).

Bismillah ayopodo golek tanah

Becuke transmigrasi, e yen kepingin mukti

Senggak: Kono kene padha wae sing penting nyambut gawe.

Bismillah mari mencari tanah.

Lebih baik transmigrasi, jika ingin berhasil

Senggak: Dimanapun sama saja yang penting dapat kerjaan.

Setelah mendapatkan tanah garapan, cerita selanjutnya berkisar tentang penerangan masalah pertanian, peternakan dan hidup bermasyarakat. Ini dapat dilihat dari tembang dan syair seperti berikut:

Pocal-pacul (SI.6)

Pocal-pacul jo waton cekel pocalmacul lemah pen podho ora wungkul

Pocal-pacul

Mencangkul jangan asal mencangkul

Mencangkul tanah agar gembur

Sekar Lempang (SI.6)

Sing sengkut nyambut gawe, tur becik kelakoane

Sopan santun, sing rukun karo tanggane

Eling-eling, elingono penggaweane, yo mas

Tur eling kewajibane, yo dik

Pethak, Balog arep nyambut gawe

Sekar Lempang

Yang rajin bekerja, dan berkelakuan baik

Sopan santun, hidup rukun dengan tetangga

Ingat-ingat, ingatlah pembangunan

Dan ingat kewajiban, ya dik

Icir-icir (PI.6)

Icir-icir, gumantung sing diicir

Icir pari yo wohe pari

Icir kacang yo ngunduh wohing kacang

.....

Icir-icir

Menanam tergantung apa yang ditanam

Menanam padi, ya panen padi

Menanam kacang, ya panen kacang

Tulak omo (PI.6)

Lebur tanpo dadi sing nganggu, sapa wae

Njaba njero padha dene

Yen wani lebur dadi siji, sing nganggu

Wareg tikus padha pupus

Tulak ama

Pasti akan hancur siapapun yang mengganggu

Dari dalam maupun dari luar

Kalau begini pasti akan hancur, hama wareg dan

Tikus pasti akan habis

Tembang tersebut menggambarkan usaha mereka berdua dalam menggarap tanah, dan juga ajaran untuk hidup bermasyarakat

dengan baik. Agar segala yang menjadi tujuan awal bisa tercapai , disamping memenuhi kepentingannya mereka juga mengingat hak dan tanggungjawab mereka terhadap lingkungan masyarakatnya. Tanah garapan yang digambarkan terserang hama di atas , kemudian mereka memanggil Tangsil untuk mengusir hama tersebut dengan cara di danyang. Mereka meminta tolong kepada Tangsil karena ia dianggap lebih tua, dan lebih bisa berhubungan dengan Tuhan kaitannya dengan doa dan roh atau sesuatu yang mengakibatkan tanah tersebut terserang hama. Kemudian Tangsil membaca mantra sebagai berikut; diikuti oleh para peran yang ada dengan hikmat.

Bismillahirrohman nirahim, niat insun ndayang

Etan bawa, lor bawa, kulon bawa, kidul bawa

Tengah bener ta bawa

Iki Balong lan Pethak bukak oro-oro ombo

Ditanduri sakehig polowijo

Dipangan wong sak ngalam ndunyo

Gendruwo ora nggodo

Setan ora doyan

Demit ora ngganggu

Bis kolas-kalimatane wak Tangsil kang mendelis

Bismillahirrohmanirohim, saya berniat menunggu

Timur berwibawa, utara berwibawa, barat berwibawa,
selatan

Berwibawa

Tengah juga berwibawa

Ini Pethak dan Balog membuka tanah rawa luas

Untuk ditanami bermacam palawija

Dimakan orang sedunia

Jin tidak memakan

Setan juga tidak makan.....

Kemudian para waranggono mengiringgi degan *tembang* macapat yang syairnya seperti berikut:

Duh Gusti kang murbeing dumadi

Khanti nyambut Asmanira

Sedaya ingsun wiwiti

Sebab tanpa nira ingsun nyingkirien

Jin, setan, peri prayangan, gendruwo, thek-thekan, ilu-ilu, banaspati,

Lan sedoyo kang angrubeda mring lelampahingsun

Mrih widodo rahayu li ring sambikolo.

Ya Tuhan Yang Maha Kuasa

Dengan menyebut nama-Mu

Semua akan saya mulai

Tanpa-Mu hamba tiada artinya

Atas kuasa-Mu hamba berniat menyingkirkan,

Jin, setan, peri, gendruwo, thek-thekan, ilu-ilu, banaspati, dan semua yang mengganggu jalanku.

Semua akan saya lakukan agar semuanya selamat dari segala godaan.

Setelah mantera dan *tembang* itu selesai dilagukan para peran Pnjak Hore melakukan dzikir dan semua mengamininya. Adegan selanjutnya menceritakan keberhasilan yang diperoleh dari hasil bertani yang dilakukan dengan tekun, sabar dan tawakal. Mereka menyadari bahwa keberhasilan itu disebabkan karena ridho yang kuasa, dan kerjasama yang baik diantara mereka. Hasil yang melimpah tidak akan habis mereka berdua, maka dalam cerita ini juga memberikan ajaran tentang silaturahmi, zakat, dan sodakoh. Setelah dapat memenuhi kebutuhan mereka maka kewajiban untuk itu menjadi sebuah kesadaran, ini digambarkan dalam dialog ketiga tokoh tersebut. Namun semua itu harus melalui perencanaan yang matang tentang hari kemarin dan hari yang akan datang, artinya hari tentang kehidupan dan besok jika sampai alam kematian dimana harta dan benda yang sekarang diperoleh tidak akan dibawa mati. Ajaran untuk mempunyai kesadaran rela untuk mempunyai kerendahan hati tersebut tertuang dalam alur cerita ini dalam satu dialog seperti berikut:

Tangsil: Alhamdulillah terus hasile arep tok enggo opo?

Pethak: Mekaten wak, amargi menowo dipuntedha piyambak langkeng. Nggih mangkeh sanesipun kangge nyambang fakir miskin mesakake niku wak.

Tagsil: Nak isih turah?

Balong: Kangge mbantu mbangun masjid lan dalam ingkang kebanjiran wak.

Tangsil: Kangge nyumbang panti asuhan, panti jompo, lan yatim-piatu wak.

Tangsil: Nak iku ugo isih torah ?

Balong: Nggo opo yo cung ?

Pethak: Nggo nanggap tayub....?

Balong: Aku setuju....

Tangsil: Aku yo cuocok cung

Tangsil: Alhamdulillah terus hasilnya mau diapakan ?

Pethak : Begini Pak, hasil yang didapat melimpah, bahkan kalau dimakan sendiri banyak sisa, Maka akan saya sumbangkan kepada fakir miskin, kasihan sekali mereka Pak...

Tagsil : Jika masih lebih?

Balong: Untuk membantu pembangunan masjid dan jalan yang kebanjiran pak.

Tangsil: Untuk membantu yatim piatu, panti jompo dan panti asuhan Pak.

Tangsil: Jika itupun masih sisa?

Balong: Untuk apa ya Thak?

Pethak: Untuk Tayuban, bagaimana kang?setuju....?

Balong: Akur....

Tangsil: Aku setuju sekali

Dari dialog tersebut juga bermaknakan bahwa kesenangan dan kesusahan harus dapat dirasakan bersama-sama. Atau

penyadaran terhadap fungsi hidup manusia yang bersifat fardikal-horizional. Agar dapat dicapai suatu keseimbangan dunia dan akhirat.

4.1.5.3 Bagian Ketiga

Bagian terakhir merupakan bagian penutup cerita, di mana nasib akhir para peran akan diungkapkan. Tokoh Pethak dan Balong, yang telah berhasil mencapai tujuan hidup mereka, menjadi fokus utama konklusi dalam cerita ini. Babak Penutup terdiri dari **Adegan XV**- seringkali disajikan adegan pamitan yang mungkin diisi dengan adegan selingan oleh tokoh Kalongking dan Jaranan. Babak ini diakhiri dengan tembang "*Sampun Rampung*", menandakan bahwa cerita telah selesai. Alur cerita dalam Sandur mengikuti alur maju, di mana kisah perjalanan hidup tokoh Pethak dan Balong menjadi pusat perhatian. Alur tersebut merupakan rangkaian peristiwa yang saling berhubungan, sehingga satu peristiwa menjadi sebab atau penyebab terjadinya peristiwa berikutnya. Kelahiran tokoh Balong dan Pethak adalah tanggung jawab sosial, sebagai perwujudan dari Kalifatullah di atas dunia. Seluruh jalinan cerita akhir merupakan hasil dari persoalan awal dalam cerita ini. Keterkaitan tersebut menciptakan hubungan sebab-akibat dalam perjalanan tokoh-tokoh ini.



Gambar 4.18 Adegan XV- Akrobatik Kalongking

Plot atau alur dalam pertunjukan Sandur merupakan ekspresi penceritaan yang dibuat oleh sutradara. Secara garis besar cerita dalam teater Sandur menggambarkan perjuangan manusia dalam memenuhi kebutuhan hidupnya, baik dalam aspek individu maupun sosial. Di dalam cerita terdapat simbol-simbol tersembunyi yang mencerminkan norma-norma dalam masyarakat sebagai latar belakang ide cerita. Penulis ingin menyampaikan pesan bahwa keberhasilan hidup manusia ditentukan oleh usaha dan ketaqwaan dalam menghadapi segala persoalan hidup. Plot atau alur di teater Sandur menjadi ruh atau inti dari cerita dramatik (Saini, 1991:232). Plot ini menjadi sarana untuk menyampaikan pemikiran penulis.

Agar cerita menjadi menarik, harus mengandung unsur-unsur tangga dramatik. Unsur ini hadir dalam adegan di setiap babak teater Sandur. Contohnya, unsur Suspensi muncul dalam adegan Germo Nggundisi dan Tangsil Ndanyangi, yang mengandung unsur magis. Germo memberikan narasi tentang perjalanan bidadari dan leluhur, yang diyakini mengiringi pertunjukan.

Selain itu, unsur dramatik lainnya seperti surprise terdapat dalam perjalanan tokoh Pethak dan Balong mencari pekerjaan. Awalnya mereka ditolak di tempat Germo, kemudian diterima dengan menggarap sawah yang merupakan rawa-rawa. Ironi dramatik juga hadir dalam cerita, seperti saat Pethak menangis mendengar persyaratan bekerja yang memerlukan amplop, dan kemudian sawah mereka diserang hama. Ironi ini disajikan dengan halus tanpa mengganggu unsur lain yang telah dibangun sebelumnya. Keseluruhan cerita ini menggambarkan bagaimana usaha dan keteguhan hati manusia membawa mereka menuju keberhasilan dalam menghadapi berbagai peristiwa hidupnya. Alur cerita ini menjadi landasan untuk menyampaikan pesan dan makna dalam teater Sandur. Dengan demikian, keseluruhan cerita Sandur menggambarkan perjalanan hidup tokoh Pethak dan Balong dalam menghadapi berbagai konflik dan tantangan, serta bagaimana mereka berhasil mencapai tujuan hidup mereka. Alur cerita yang

maju memberikan kesan berkesinambungan dan konsisten dalam mengisahkan perjalanan hidup tokoh-tokoh tersebut.

Pengadeganan dalam teater Sandur didasarkan pada tingkat sosialisasi masyarakat sebagai individu. Setiap adegan penceritaan mewakili kebudayaan yang terbentuk dari interaksi kebudayaan individu dalam kelompok (Alisyahbana, 1986:19). Di dalamnya mencakup tingkat solidaritas, kerjasama, dan nilai-nilai perilaku sesuai norma yang berlaku. Pertunjukan Sandur yang mengangkat cerita tentang masyarakat Jawa mengekspresikan "*Espirit de Corps*" yaitu semangat kebersamaan masyarakat dalam mempertahankan kelompoknya. Proses ini diulang dalam setiap pertunjukan. Melalui cerita ini, norma dan aturan yang berlaku dalam Sandur menjadi simbol dan tata tertib yang menggambarkan kehidupan masyarakat Jawa. Keadaan dan peran tokoh dalam cerita menjadi kekuatan untuk mencapai tujuan.

Dalam adegan penceritaan Sandur, manusia dianggap berkembang, dan memiliki kewajiban untuk berkembang sesuai watak sebagai orang Jawa. Tanggung jawab terhadap diri sendiri, masyarakat, dan Tuhan merupakan tuntutan hidup yang dianggap penting bagi orang Jawa. Integrasi yang terbentuk oleh individu dalam kelompok mampu mengikat anggotanya dengan nilai-nilai dan norma-norma yang memberikan tujuan dan pedoman dalam

bermasyarakat. Baik sebagai kelompok sosial maupun sub kelompok seperti kelompok pertunjukan Sandur, individu di dalamnya menerima tujuan kebudayaan melalui alat-alat yang diakui secara resmi (Alisahbana, 1986:130). Pandangan melalui fase cerita tentang kehidupan manusia ini menekankan pentingnya kesatuan dan solidaritas yang berlaku dalam kehidupan masyarakat. Dalam keseluruhan cerita, Sandur menggambarkan bagaimana masyarakat Jawa menghayati nilai-nilai kebudayaan dan menjaga semangat kebersamaan dalam perjalanan hidup mereka.

Pertunjukan Sandur memiliki kaitan erat dengan nilai-nilai agamis dan spiritual. Dalam ceritanya, terdapat simbol-simbol yang menggambarkan hubungan individu atau kelompok Sandur sebagai bagian dari keseluruhan yang ghaib dan kekuasaan diluar kekuatan manusia. Sandur mencerminkan pemahaman tentang keberadaan kekuatan transenden yang mempengaruhi kehidupan manusia. Sebagai sebuah kebudayaan yang diturunkan dari generasi sebelumnya, Sandur mengandung pemindahan pengalaman, pengetahuan, dan keterampilan dari angkatan tua kepada generasi muda. Namun, generasi muda memiliki kebebasan untuk menambahkan dan membangun atas pengalaman yang telah diterima dari generasi sebelumnya. Hal ini mencerminkan bagaimana tradisi

Sandur terus berkembang dan mengalami transformasi seiring berjalannya waktu.

Pengadeganan dalam cerita Sandur memainkan peran penting dalam menyajikan cerita dengan sistem yang teratur dan konsisten. Pengadeganan tersebut juga menunjukkan kemiripan dengan teater tradisional lainnya, seperti wayang. Wayang juga memiliki struktur pengadegan yang teratur dan cerita yang berdasarkan kitab suci Hindu, *Natyaweda* (Ikranegara, 2003:13). Namun, ketika Islam masuk ke wilayah Jawa, wayang mengalami desakralisasi dan menjadi media dakwah dengan dipengaruhi oleh agama Islam. Kaitan ini juga melatarbelakangi Sandur dalam konteks sejarah dan simbolnya. Sandur secara unik menggabungkan nilai-nilai budaya lokal dengan pengaruh agama dan sejarah setempat. Melalui simbol-simbol dan ceritanya, Sandur mengungkapkan pemahaman mendalam tentang hubungan manusia dengan alam, agama, dan kekuatan-kekuatan ghaib yang mengatur kehidupan manusia.

Adegan dalam Sandur, termasuk isi dalam setiap penceritaan adalah sebuah ungkapan dari pengalaman hidup dan keagamaan dalam arti umum. Dalam kata lain, penerapan pergaulan sosial dan kewajiban manusia dalam hidupnya. Pengalaman keagamaan dan keimanan tidak hanya didapat melalui pengakuan atas agama dan pengalaman dalam kehidupan sehari-hari saja (Gurvitch, 1973:78).

Ini menandakan bahwa keagamaan tidak terbatas pada aspek formal seperti kepercayaan dan ritual, tetapi juga mencakup interaksi sosial dan penerapan norma-norma yang berlaku di masyarakat. Sosialisasi, komunikasi, dan perjalanan manusia merupakan interaksi yang membantu integrasi dirinya dengan norma-norma dan hukum yang berlaku di masyarakat.

Dalam konteks Sandur, isinya mencerminkan berbagai aspek kehidupan manusia, termasuk nilai-nilai agamis, tata nilai sosial, dan kewajiban dalam berbagai situasi kehidupan. Dalam pertunjukan Sandur, para penonton dapat mengamati dan mengalami pelbagai cerita dan pengalaman yang mencakup aspek kehidupan manusia secara keseluruhan. Hal ini dapat menjadi sarana untuk menggali pemahaman lebih dalam tentang nilai-nilai kemanusiaan, keagamaan, serta interaksi sosial yang terjadi dalam masyarakat. Selain itu, Sandur juga menjadi wadah untuk menyampaikan pesan moral dan pendidikan kepada penonton tentang bagaimana menghadapi berbagai tantangan dan krisis dalam hidup.

Pada **Adegan XV** babak tiga terdapat tembang yang berdialek Jawa Timur Mataraman, yaitu pada saat nanggap Tayub.

Gandul Geyang (SI. My)

Ganduk Geyang rek arek ora ngomong

Ganduk Geyang rek arek ora ngomong

Ati judge, mripat dhomblong wiruh ledhek moblong-moblong

Gandul Geyong

Anak-anak tidak mau memberitahu

Anak-anak tidak mau memberitahu

Sedang suntuk, melihat ledhek menor-menor

Selain *nanggap* tayub mereka juga *nanggap* atraksi yang dilakukan oleh peran *Kalongking*, yang naik bamboo dan atraksi dengan tali dan turun kembali dengan merambat melalui bamboo tersebut. Ini menggambarkan daya usaha orang tua yaitu *sirah* dienggo *sikil*, *sikil* dienggo *sirah*. Pada setiap adegan jaranan bisa masuk sewaktu-waktu dan ketika jaranan masuk seluruh adegan dihentikan sementara. Adegan berikutnya diiringi dengan tembang Sampun Rampung (PI.Br).

Sampun rampung

Suwuk sempur, wurun tutur, lumintu tansah lumuntur

Nadyan campur bawur, racikane para leluhur

Bilih wonten lepat aturpangapunten kang lumuntur

Sudah selesai

Asal bicara, ikut bicara, kesalahan pasti ada

Meskipun bercampur, warisan para leluhur

Bila ada kesalahan mohon maaf.

Pada adengan ini berintikan pamitan dan permintaan maaf dari para pemain Sandur. Pada akhir adengan ini mereka menekankan tujuan Sandur yang menuju persaudaraan , berlandaskan nilai-nilai yang diwariskan oleh para leluhurnya. Apapun bentuknya mereka tetap bangga terhadap kesenian ini. Pada perkembangan berikutnya seluruh tembang diberi notasi jawa baik pelog maupun selendro. Cerita masih berkisar tentang tema yang sama sebagai bentuk warisan leluhur, dan rasa syukur terhadap Tuhan yang maha esa yang ditekankan pada agama tertentu. Hal ini dilakukan karena menjelang tahun 1993 terjadi pertentangan dari kaum ulama yang mengharapkan terdapat keterhubungan antara seni sebagai media dakwah. Karena misi agama yang dibawa terdapat beberapa kutipan ayat-ayat yang dimasukkan dalam tembang maupun dialog. Awal pementasan kemudian ditambah dengan salam pembuka *Assalamualikum*, unsur mistik dan kejawen menjadi permasalahan tersendiri dalam seni pertunjukan ini.



Gambar 4. 19 Adegan XV- Tembang Penutup

Perbedaan pandangan antara ulama dan para *patronage* kesenian ini akhirnya membuahkan hasil dengan misi keagamaan, penerangan dan pendidikan penyuluhan terhadap masyarakat setempat. Sebagai daerah madya yang tengah berkembang, hal ini tentunya menjadi suatu kewajaran. Dengan harapan keseimbangan intelektual dan kesehatan rohani yang mengajarkan rohani tentang moralitas dan nilai tradisional yang berisikan tentang falsafah hidup orang jawa. Nilai itu diharapkan bisa mengimbangi pola kehidupan modern yang dirasakan kurang begitu sesuai dengan pola hidup masyarakat setempat. Sehingga tembang dan misi yang diangkat selalu bernuansakan ritual keagamaan dan kepercayaan. Hal itu

dianggap merupakan muatan lokal, baik secara adat, norma, budaya dan irama hidup masyarakat setempat. Usul dan saran kaum ulama dapat diterima dengan baik, unsur-unsur ritual yang dianggap sebagai ciri kesenian ini tetap, namun isi dan misi disesuaikan. Dan konsultasi dengan ulama tetap dilakukan, karena kadang peran salah ucap misal *bismillah* menjadi *semelah*. Sebagai tokoh yang berbau mistik seperti Kalongking digunakan seperlunya dalam arti bila waktu dan tempat memungkinkan. Tokoh Germono tetap ada, dengan fungsi yang sama, namun tokoh ini menjadi bagian dari tokoh peran. Balog sebagai tokoh antagonis. Tangsil protagonist, dan Pethak tritagonis, kadang-kadang ada tokoh fiksi dalam pertunjukan ini, hal itu disesuaikan dengan kebutuhan dan kaidah drama modern.

Dari uraian di atas seni pertunjukan Sandur yang memuat banyak cerita melalui tembang, dialog maupun narasi mencerminkan latar belakang kesenian ini, dengan mengandung nilai tradisi sebagai ungkapan tata nilai dan norma yang berlaku sebagai sesuatu yang harus tetap ada. Dengan kemunculan kembali Sandur ini bersamaan selesainya pembangunan masjid baru, pemain dan pendukung Sandur semakin tekun beribadah. Seperti keterangan bapak sukadi ini:

“Aku tetap senang main Sandur, agamaku yo islam, sing jenenge wong Islam kudu sholat. Lha yen aku wayahe

ngibadah yo langsung sholat kok. .kareben tetep eling-eling ndonya lan besuke”

"Saya senang terlibat dalam permainan Sandur, agama saya Islam, yang namanya orang yang mengaku beragama Islam ya harus mengerjakan sholat. Jika waktu untuk beribadah tiba saya juga menjalankan sholat"

Perubahan yang terjadi seiring perbaikan muatan isi yang terjadi naskah Sandur beserta syair-syairnya. Ini berarti bahwa Sandur memberikan imbas untuk perlawanan dari arus negatif modernitas. Kemajuan-kemajuan itu juga didukung oleh kaum ulama meski ada beberapa aspek yang harus dipertimbangkan lagi. Mereka mendukung adanya Sandur, namun ada sisi yang harus diperhatikan lebih lanjut, yaitu tentang pengucapan dan pementasan ayat seandainya membawanya dalam pementasan. Seperti hasil wawancara dengan bapak Norkhosim pada tanggal 28 September 2009 di desa Ledok Kulon sebagai berikut:

"Saya setuju dengan nkemajuan Sandur di desa ini, saya mendukung, tetapi mbok iya o yang berbau syirik dan mengundang setan itu dihilangkan atau diganti. Dan kalau mau membawa ayat suci, konsultasi dulu dengan sama yang tahu, agar tidak terjadi salah ucap sebab bahasa Arab itu bila salah ucap artinya bisa menjadi lain lho".

Dalam perkembangan selanjutnya, kesenian Sandur tetap mempertahankan struktur syair dan dialog yang ada dalam 15 adegan. Namun, isi dari setiap adegannya diperbaiki dan diperbarui. Tokoh-tokoh seperti Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil tetap dipertahankan karena dianggap sebagai ciri khas dalam Sandur.

Namun, unsur tari dikurangi, dan tokoh seperti Kalongking dan jaranan, yang dianggap memiliki unsur mistik, juga dikurangi. Isi naskah ditambahi dengan pesan-pesan pemerintah sebagai bentuk patronase, di mana Departemen Penerangan dan Kantor Pendidikan dan Kebudayaan Kabupaten Bojonegoro turut berperan dalam memberikan dukungan. Banyak pembenahan dilakukan pada syair dan dialog untuk tujuan sosialisasi dan menghadirkan pesan-pesan yang relevan. Dengan kesenian ini mulai didinaskahkan, artinya juga harus melalui pemahaman sastra tulis dan dramaturgi. Dengan begitu, perancangan awal lakon, isi, dan misi yang akan dibawa dalam cerita dapat lebih terarah dan terstruktur. Hal ini menandakan bahwa kesenian ini telah mulai bertransformasi dari sastra tutur ke sastra tulis.

Melalui pembaruan dan pengembangan ini, Sandur menjadi lebih adaptif terhadap perubahan zaman dan kebutuhan masyarakat. Saat ini, kesenian ini tak hanya mampu mempertahankan nilai-nilai tradisional dan kultural, tetapi juga menjadi sarana sosialisasi, edukasi, dan menyampaikan pesan-pesan pemerintah yang relevan dengan konteks sosial dan budaya saat ini. Semakin lama, agama dan kesenian Sandur di desa Ledok Kulon semakin bersenyawa, karena terjadi integrasi dan saling mempengaruhi. Agama dan kesenian memiliki hubungan yang erat karena keduanya memiliki unsur

ritual, emosional, kepercayaan, dan rasionalisasi (Kuntowijoyo, 1987:54). Pertunjukan kesenian sering berfungsi sebagai drama ritual yang digunakan untuk memperkuat kepercayaan dan merayakan kehidupan dalam konteks keagamaan.

Dalam masyarakat desa Ledok Kulon, Sandur telah menjadi bagian dari ungkapan ritual keagamaan dan sarana untuk bersosialisasi dalam komunitas setempat. Kesenian ini tidak hanya sekadar hiburan semata, tetapi juga memiliki peran penting dalam mempertahankan tradisi dan kepercayaan masyarakat, serta memformulasikan nilai-nilai agama dalam kehidupan sehari-hari. Dengan demikian, Sandur menjadi lebih dari sekadar kesenian biasa, melainkan menjadi sarana spiritual dan kultural bagi masyarakat setempat. Melalui pertunjukannya, masyarakat dapat merayakan kepercayaan, menghormati tradisi, dan menguatkan ikatan sosial dalam lingkungan desa. Agama dan Sandur menjadi dua elemen yang saling melengkapi dan menguatkan dalam mengartikulasikan kepercayaan dan nilai-nilai spiritual dalam kehidupan sehari-hari.

4.1.5.4 Konstruksi Teater Sandur

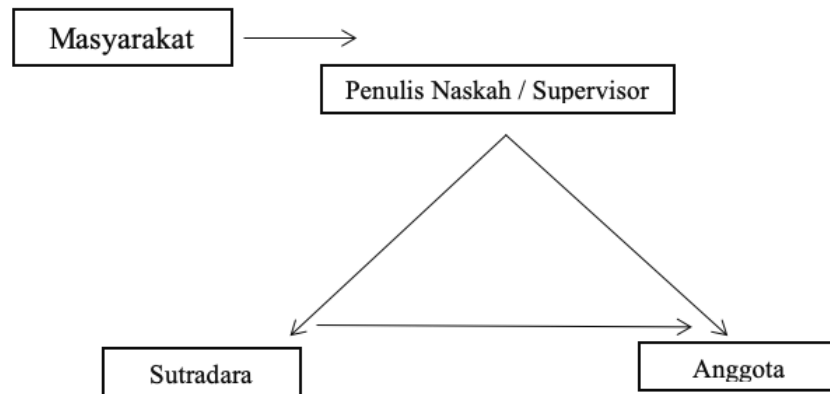
Kehidupan organisasi dalam berkesenian Sandur mencerminkan kehidupan masyarakat Ledok Kulon. Sebaliknya, kehidupan masyarakat yang bersifat kolektif menjadi dasar sistem

penyutradaraan dalam kelompok ini. Dalam menggarap naskah Sandur, sutradara berperan sebagai kreator, dengan penulis naskah sebagai supervisor. Sutradara juga berfungsi sebagai koordinator dalam setiap latihan, tetapi tidak bersikap otoriter terhadap saran dan kritik yang diberikan dalam sesi evaluasi setelah latihan. Perkembangan sosial dan kemasyarakatan tidak mempengaruhi sistem penyutradaraan dalam kelompok Sandur ini. Sutradara bertindak sebagai mediator untuk mengungkapkan naskah dalam misi yang diemban oleh kelompok tersebut. Tidak jarang seorang penulis naskah juga menjadi sutradara sekaligus pemain dalam pertunjukan Sandur. Contohnya, Germo berfungsi sebagai dalang dan dukun untuk mengobati para pemain yang masuk dalam trans. Namun, dengan perkembangan waktu, peran Germo berubah menjadi salah satu tokoh dalam cerita, yang berfungsi untuk menjembatani peristiwa-peristiwa dalam alur cerita.

Dalam perkembangannya, ilmu teater modern mulai diperkenalkan dan digunakan, mengubah fungsi dan peran sutradara dalam pertunjukan Sandur. Meskipun ada perubahan, tetapi esensi dan karakteristik pertunjukan Sandur tetap dijaga dan menjadi cermin kehidupan masyarakat Ledok Kulon. Penggabungan unsur tradisional dengan elemen modern menjadi bagian dari perkembangan kesenian ini. Dalam kelompok Sandur, siapa pun

dapat menjadi sutradara karena proses penggarapannya dilakukan secara kolaboratif. Sutradara di sini bukanlah interpretator, karena kerangka cerita dan dasar cerita telah menjadi hukum baku atau patokan yang tetap. Meskipun tema yang diangkat bersifat aktual, cerita pada dasarnya tetap merupakan unsur utama dalam Sandur. Sebagai sutradara, tugasnya adalah menjadi inspirator dalam menciptakan kreasi dan membentuk tangga dramatik. Ia memberikan isi pada tujuan sosial dan keindahan dalam kesenian, serta mengajak seluruh grup bekerjasama dengan baik (Cohen, 1998:43).

Pendekatan ini adalah definisi yang sesuai untuk sistem penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur, yang didasarkan pada kehidupan sosial yang bersifat kolektif dan berdasarkan pada aspek kekeluargaan. Meskipun era transformasi dan perkembangan zaman telah berpengaruh di daerah ini, pembagian tugas yang jelas dalam kelompok Sandur tidak mengubah asas tradisional yang diatur oleh norma masyarakat dan organisasi kesenian setempat. Proses penyutradaraan Sandur dapat dilihat dalam skema di bawah ini.



Gambar 4. 20 Struktur Kontruksi Pertunjukan Sandur

Penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur dilakukan secara bersama-sama atau kolektif, tetapi bukan berarti kesenian ini mengadopsi model teater sutradara. Kebersamaan ini lebih ditujukan untuk mengembangkan ide dasar yang ada dalam naskah dan merealisasikannya di atas panggung. Sutradara dalam pertunjukan Sandur memiliki kedudukan yang sama dengan para pemain lainnya. Mereka memiliki hak dan kewajiban yang sama, meskipun sutradara memiliki peran khusus dalam mengatur dan menjalankan proses kreatif tersebut. Dalam pertunjukan Sandur, penulis naskah sering berfungsi sebagai jembatan antara Sandur yang lama dan Sandur yang baru. Sutradara dalam hal ini berperan sebagai interpretator dan koordinator dalam latihan, sementara proses penggarapan kreatif dilakukan secara bersama-sama oleh seluruh anggota kelompok. Sutradara juga berfungsi sebagai emansipator dan patronase dalam penggarapan pertunjukan Sandur, di mana ada pembagian tugas

berdasarkan struktur kerja, namun bukan berdasarkan keahlian kerja (Sevtsova, 1989, 23-24).

Pertunjukan Sandur merupakan cermin bersama dari individu-individu yang terlibat di dalamnya dan mencerminkan nilai-nilai yang berlaku dalam masyarakat. Proses kreatif dalam kesenian ini melibatkan penyutradaraan sebagai koordinator artistik yang bertanggung jawab untuk membuat jadwal atau schedule latihan untuk mencapai target tertentu. Pengalaman Pramujito dalam penggambaran pertunjukan Sandur di daerah Surabaya-Jakarta dan Surakarta memberikan banyak pengenalan dan pendalaman tentang manajemen seni pertunjukan. Dalam kelompok ini, penulis naskah sering kali juga berperan sebagai sutradara dan pemain. Beberapa teori penyutradaraan modern sedikit banyak telah diterapkan dalam kelompok tersebut diantaranya adalah tahapan proses sebagai penawaran gagasan cerita kepada seluruh kelompok yang terlibat. Gagasan tersebut kemudian ditulis dalam bentuk naskah dan dipelajari bersama dalam diskusi, seperti bentuk gaya, tema, dan penyesuaian naskah dengan kelompok Sandur dibahas.

Tahap kedua adalah reading dalam latihan, di mana dilakukan pembenahan terhadap naskah. Pembenahan ini meliputi karakter, situasi, setting, dan latar belakang tema. Segala hal yang tidak sesuai dengan ide dasar dan tema cerita dibuang. Setelah itu, dilakukan

tahap casting, di mana dilakukan penentuan pemain berdasarkan karakter dan watak dasarnya. Sutradara memberikan panduan kepada para pemain untuk menjiwai peran dan memahami cerita yang akan dipentaskan. Tahap selanjutnya adalah rutinitas latihan, di mana dilakukan pembagian kerja, baik dalam produksi maupun aspek artistik. Setiap gagasan baru dievaluasi pada setiap akhir latihan, dan anggota kelompok dikondisikan untuk selalu hadir di setiap latihan. Sutradara berfungsi sebagai pengamat dalam latihan yang fleksibel, menjadi dasar dari kelompok Sandur.

Proses tersebut masih terbagi lagi menjadi beberapa tahap. Tahap pertama adalah membaca naskah untuk dipelajari sesuai dengan peran masing-masing, dengan sutradara memberikan ide dasar interpretasi terhadap naskah. Peran dalam Sandur biasanya prototipe, yaitu pendekatan peran sesuai dengan karakter dan bentuk aktor. Tahap berikutnya mencakup penentuan jadwal latihan yang bersifat fleksibel, eksplorasi bloking, dan pencarian kerangka permainan. Tahap selanjutnya adalah pendalaman dan penggarapan detail secara keseluruhan, diikuti oleh latihan menggunakan bakal area pertunjukan. Semua tahap ini merupakan bagian dari proses kreatif dalam mengembangkan pertunjukan Sandur.

4.1.5.5 Kontruksi Pemeranan Teater Sandur

Pemeranan dalam pertunjukan Sandur, terbilang tidak begitu penting karena tidak ada gaya pemeranan yang spesifik atau kaku. Sistem yang digunakan dalam kesenian ini merupakan campuran dari beberapa teknik yang diperkenalkan oleh tokoh-tokoh teater terkenal seperti Bolelavski, Konstantin Stanilavski, dan Brecht. Pemain dalam Sandur menyadari peran yang "*diperagakannya*" dan terdapat unsur alinasi atau pengasingan terhadap karakter yang sesungguhnya, seperti yang tampak pada tokoh Kalongking. Pendekatan ini mengingatkan pada gaya pemeranan "Brechtian" yang diperkenalkan oleh Brecht, di mana pemain tidak sepenuhnya teridentifikasi dengan karakter yang dimainkan, melainkan mengadopsi sikap mengamati dan menyadari bahwa mereka berada dalam dunia teater.

Seluruh pemain dalam Sandur menggunakan teori "saya sebagai" sebagai pendekatan pemeranan. Dengan demikian, kombinasi dua teori pemeranan tersebut menghasilkan sebuah visualisasi yang menggabungkan unsur-unsur modern dalam pertunjukan Sandur. Pendekatan ini memberikan kebebasan bagi para pemain untuk mengeksplorasi peran dan menyampaikan cerita dengan cara yang komunikatif kepada penonton. Hal ini memungkinkan pertunjukan Sandur untuk tetap relevan dan menarik

perhatian penikmatnya. Proses penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur memang mengadopsi sistem teater modern, namun dengan beberapa perbedaan dan nuansa tradisional yang masih melekat. Meskipun sistem modern digunakan, aturan dan penempatan sutradara tidak bersifat absolut, dan ada inspirasi dari sistem kepemimpinan tradisional dalam masyarakat. Hal ini tercermin dari sifat kegotong-royongan dan kekeluargaan yang terjadi dalam proses kreatif pertunjukan Sandur.

Di daerah Bojonegoro, teater merupakan bentuk seni yang relatif baru jika dibandingkan dengan cabang seni lainnya seperti seni rupa. Pertunjukan Sandur bukanlah kesenian yang berorientasi pada profit atau keuntungan, sehingga unsur manajemen tradisional masih terjaga dalam pengelolaannya. Selain itu, latar belakang sosial anggotanya yang didasarkan pada kolektivitas dan kegotong-royongan juga turut mempengaruhi cara pengelolaan dan penyutradaraan dalam pertunjukan Sandur. Secara keseluruhan, pertunjukan Sandur menggabungkan elemen-elemen tradisional dan modern dalam sistem penyutradaraannya. Hal ini mencerminkan semangat kebersamaan dan kolaborasi dalam mengembangkan dan melestarikan kesenian ini di daerah Bojonegoro.

Dalam pertunjukan Sandur, tokoh-tokoh yang diperankan cenderung datar, artinya tidak ada peran pokok atau peran utama

yang secara khusus menonjol. Hanya tokoh Pethak dan Balong yang mengalami perkembangan karakter yang lebih mendalam. Hal ini karena seluruh pemain biasanya merupakan anggota kelompok teater di luar kelompok Sandur, sehingga latihan tidak melibatkan latihan dasar seperti yang biasanya ada dalam kelompok teater profesional. Latihan dalam pertunjukan Sandur lebih fokus pada pemanasan dan eksplorasi. Latihan ini bertujuan untuk membangun watak para pemain, membentuk tangga dramatik (progresi emosi dan konflik dalam cerita), dan mengasah teknik muncul (penampilan di panggung).

Meskipun latihan lebih terfokus pada aspek-aspek tersebut, tetapi pemain tetap melakukan eksplorasi karakter dan menyusun bagaimana karakter-karakter tersebut akan berinteraksi dalam cerita. Dengan fokus pada pembangunan watak dan tangga dramatik, para pemain diarahkan untuk dapat menyampaikan cerita dengan baik dan komunikatif kepada penonton. Meskipun tidak ada peran utama yang menonjol, tetapi setiap pemain memiliki peran yang penting dalam menghidupkan cerita dan berkontribusi dalam keberhasilan pertunjukan keseluruhan. Dalam pertunjukan Sandur, teknik konsentrasi berfokus pada pemusatan pikiran dan pembentukan situasi latihan. Seluruh pemain tidak hanya mengandalkan naskah semata, meskipun naskah merupakan hal pokok dalam pertunjukan.

Mereka memiliki kebebasan untuk menambah atau mengurangi sesuai dengan garis besar cerita dan plot yang telah ditetapkan. Hal yang mereka mainkan dan perankan adalah kehidupan sehari-hari dalam masyarakat, bahkan aspek dari diri mereka sendiri. Para pemain mengidentifikasi karakter yang diperankan dengan masyarakat sekitar, sehingga improvisasi menjadi hal yang biasa dalam pentas.

Meskipun improvisasi diperbolehkan, naskah tetap menjadi pedoman pokok dan garis pembatas dalam rangka menciptakan sebuah cerita yang utuh. Para pemain diarahkan untuk melakukan *Emotional Identification* dengan masyarakat, yaitu menghayati peran yang diperankan seolah-olah karakter tersebut adalah bagian dari diri mereka. Dalam teori Brechtian yang digunakan dalam pertunjukan Sandur, tujuannya adalah memberikan kesadaran kepada penonton tentang hak dan kewajiban dalam masyarakat. Teori ini bersumber dari pandangan Marx dengan teori Marxismenya dan memiliki konsep berperan "saya sebagai" atau "saya berperan sebagai" yang mengajak penonton untuk menyaksikan peristiwa dan ikut berperan secara emosional (Gurvitch. 1973:78). Sistem ini menciptakan pergerakan sosial dan mengilustrasikan realitas yang mengarah pada transformasi sosial.

Dalam pertunjukan Sandur, penerapan teater Brechtian merupakan bentuk penyadaran baik bagi penonton maupun para pemainnya sebagai anggota masyarakat. Pemain dituntut untuk bermain dengan baik namun tetap menyadari bahwa mereka hanya berperan dalam sebuah pertunjukan. Tidak ada latihan khusus untuk peran-peran dalam Sandur, karena apa yang diperankan pada dasarnya adalah diri mereka sendiri sebagai identifikasi dengan masyarakat. Latihan dasar hanya berfungsi sebagai penunjang, seperti pemanasan untuk memasuki suasana latihan dan pengingat atas hasil latihan sebelumnya. Observasi dalam proses kelompok ini tidak diterapkan secara mutlak, karena tema besar dalam cerita berasal dari daerah agraris. Hal ini melibatkan persoalan pertanian, hubungan sosial, dan kekeluargaan sebagai pola hidup kelompok tersebut.

Para pemain mengambil inspirasi dari pengalaman hidup mereka sendiri serta kondisi sosial masyarakat sekitar yang menjadi lahan observasi langsung. Jadi apa yang diperankan dan apa yang dimainkan merupakan pengintian pengalaman hidup (Gurvitch 1973 : 129). Cerita yang disajikan merupakan pemahaman nilai dan norma yang diwariskan secara turun-temurun, dan ide serta pemahaman tersebut mempengaruhi sistem pemeranan. Tokoh, karakter, dan perjalanannya mencerminkan cerita turun temurun, dengan

menyisipkan kejadian sosial yang aktual. Kehidupan komunal dan organisasi dalam kehidupan sosial menjadi sumber inspirasi bagi para pemain dalam Sandur. Keseluruhan cerita mengandung pemahaman nilai-nilai dan norma yang diwariskan secara turun-temurun, serta memperlihatkan pengalaman hidup mereka.

4.1.5.6 *Make Up* dan Kostum

Penataan bidang make up dalam teater Sandur memang merupakan hal yang penting. Namun, hingga saat ini, aspek make up dalam kesenian ini belum begitu diperhatikan secara mendalam, terutama dalam menggarap muatan karakter tokoh. Make up lebih banyak digunakan hanya sebagai penegasan garis wajah yang telah ada pada diri tokoh, bukan untuk menciptakan gambaran karakter tokoh peran secara menyeluruh. Seperti halnya dalam kesenian rakyat pada umumnya, make up dalam pertunjukan Sandur digarap secara sederhana. Penekanan pada pertunjukan ini lebih pada esensi kesenian rakyat itu sendiri, yaitu kebersamaan, nilai-nilai budaya, dan penyampaian cerita. Make up digunakan dengan tujuan yang lebih praktis, memastikan penonton dapat mengidentifikasi tokoh-tokoh dalam pertunjukan. Meskipun make up belum menjadi fokus utama dalam pertunjukan Sandur, tetapi hal ini sejalan dengan cita-cita kesenian rakyat yang selalu mengedepankan kesederhanaan dan keaslian dari proses pertunjukannya. Sifat sederhana ini tetap

menjadi ciri khas dan daya tarik tersendiri dari teater Sandur yang masih terus dipertahankan hingga sekarang.

Adapun yang menjadi penguatan artistik karakter lakon hanya ditempatkan pada pembentukan kostum. Kostum dalam teater Sandur berfungsi untuk menunjang karakter dan peran yang dimainkan oleh para pemain. Setiap kostum mengandung nilai-nilai budaya dan tradisi yang relevan dengan cerita yang disampaikan. Kostum tersebut bisa menjadi ciri khas dari masing-masing tokoh dan menggambarkan identitas atau status sosial mereka dalam cerita. Meskipun menggunakan kostum yang sederhana, hal itu justru menambah daya autentik dan keaslian pertunjukan teater Sandur. Karakter dan nuansa dari cerita lebih mudah dipahami oleh penonton karena terwujud dalam kesederhanaan kostum. Selain itu, kesederhanaan kostum juga mencerminkan nilai-nilai kebersamaan dan keselarasan yang menjadi inti dari kesenian rakyat ini.



Gambar 4. 21 Tata Busana dan Rias Tokoh Cawik, Pethak, Balong dan Tangsil(Sumber: Fachtya, 2019: 10)

Kostum yang dikenakan setiap tokoh lakon merepresentasikan karakter dan kelas sosialnya, diantaranya adalah; (1) kostum yang dikenakan oleh tokoh Pethak berupa Kuluk, sumping, surjan yang berwarna putih dan kain kebaya. Pethak sendiri bearti *pethak* yaitu putih. Tokoh ini mewakili strata masyarakat kelas bawah, pekerja keras, ulet, lugu dan keras dalam pendirian; (2) Tokoh Balong menggunakan kuluk, elar, celana cinde. Tokoh ini merupakan gambaran masyarakat bawah. Ia berkarakter lemah, bodoh, dan mudah putus asa. Balong biasanya berkostum hitam-hitam. Balong berasal dari *ubal-ubalning uwong*, yaitu usaha manusia dalam mencapai sesuatu; (3) Tokoh Tangsil biasanya menggunakan topi, bisa topi PJKA ataupun topi yang bernuansakan jaman penjajahan milik belanda. Tokoh ini berjas, berdasi celana panjang dan berkain sapit urang. Tangsil bearti *methangthangke sikil*, yaitu orang yang sudah mapan, kaya, dewasa, arif dan lemah lembut. Tokoh Tangsil merupakan representasi kelas borjuasi. Refrensi Masyarakat tentang orang yang berkuasa dan mempunyai lahan serta kekuasaan yang lebih dari anggota Masyarakat lainnya. Meskipun berwawasan luas tokoh ini termasuk tokoh yang bodoh; (4) Tokoh Cawik menggunakan kostum tari serimpi. Ia merupakan tokoh tambahan dalam adegan hiburan.

Sealin itu, Germo sebagai dalang dalam pementasan Sandur menggunakan kostum iket kadal menek, celana komprang hitam, baju hitam, dan kain jarik. Tokoh ini berkarakter tua, bijaksana, dan merupakan identifikasi pemimpin untuk tempat bertanya. Germo merupakan identifikasi pangeran Limo atau rukun Islam. Tokoh-tokoh yang lain dalam kesenian ini berkostum bebas, tidak terlalu diperhatikan, biasanya kostum yang dikenakan oleh pemain lain kostum rakyat petani, baik itu tokoh kalongking, panjak.

4.1.5.7 Setting Dekorasi

Setting dekorasi dalam sebuah pertunjukan teater adalah pemandangan atau latar belakang tempat berlangsungnya lakon atau cerita. Dalam teater modern, set dekorasi biasanya digunakan untuk menggambarkan latar belakang peristiwa yang terjadi dalam pertunjukan tersebut. Pada awalnya, teater Sandur tidak menggunakan set dekorasi. Pertunjukan tersebut diadakan di alam terbuka, sehingga alam sekitar menjadi latar belakang langsung untuk pertunjukan itu. Namun, seiring perkembangan, ketika teater Sandur mulai dipentaskan di panggung prosenium atau arena tapal kuda, set dekorasi mulai diperhatikan. Set dekorasi dalam teater Sandur bersifat fleksibel, yang artinya satu atau dua set dekorasi dapat berfungsi untuk berbagai adegan, baik itu interior maupun

eksterior. Penentuan set dekorasi disesuaikan dengan kepentingan adegan yang akan dimainkan.

Dekorasi dalam teater Sandur menggambarkan kesan tempat kejadian dengan menggunakan sistem konstruksi "*plastic pieces*" yang menciptakan efek tiga dimensi. Bentuk sistem ini dapat diklasifikasikan sebagai "*painted scenery*" atau setting lukis. Meskipun menggunakan set dekorasi, hal tersebut tidak merubah fungsi atau makna tempat pertunjukan. Tempat pertunjukan biasanya tetap berada di area persegi panjang, dan posisi tokoh peran tetap dipertahankan. Penghadiran set dekorasi dalam pertunjukan teater Sandur secara esensial tidak mempengaruhi simbol dalam cerita yang disajikan. Perkembangan set dekorasi dalam teater Sandur lebih berfokus pada aspek artistik dan sosialisasi dalam kesenian daripada mengubah makna simbol dalam cerita.

4.2 Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur

Konsep pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari realitas sosiokultural sebagai sumber ide penciptaan yang dapat disebut sebagai representasi dari realitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Realitas sosiokultural yang dikonstruksikan dalam pertunjukan Sandur berangkat dari kenyataan yang terjadi di kehidupan masyarakat pendukungnya melalui berbagai simbol estetika yang menyimpan berbagai tafsiran makna. Aristoteles menyebut

simbol estetika sebagai mimesis yang bersifat *the Manner* atau Metode (Aristoteles, 1961). Konstruksi simbol estetika dalam pertunjukan Sandur merupakan sebuah cara atau metode dari masyarakat pendukung Sandur untuk merepresentasikan kondisi sosiokultural masyarakat yang bersifat perlambangan dari realitas kehidupan yang dialami (empirisme). Simbol estetika tersebut merupakan bentuk representasi pikiran dan tindakan masyarakat pendukung Sandur sebagai agen produksi kesenian tradisi Sandur.

Produksi Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan suatu etos kebudayaan masyarakat Bojonegoro sebagai kesatuan identitas, karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilaku masyarakatnya. Etos kebudayaan tersebut berasal dari lingkungan baik fisik maupun sosial, serta pengaruh dari karakteristik individu anggota masyarakat pendukung. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah memiliki sistem sosial yang tidak lagi hidup semata-mata dalam semesta fisik, tetapi hidup melalui semesta simbolik yang salah satunya direpresentasikan melalui pertunjukan Sandur sebagai bagian dari semesta kehidupannya. Sistem sosiokultural dalam pertunjukan Sandur dapat diketahui melalui jaringan makna yang terikat dengan sistem simbol pembentukan, mulai dari bahasa, dialog, penceritaan, akting, *setting* pentas dan berbagai elemen pendukung seperti tari dan musik yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi realitas kehidupan masyarakat pendukungnya.

4.2.1 Identitas Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat diidentifikasi (identitas) berdasarkan kesejarahan, geografi dan demografi masyarakat Desa Ledok Kulon sebagai pusat produksi pertunjukan Sandur Bojonegoro. Lahirnya Desa Ledok Kulon Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari sosok leluhur Desa yaitu Ki Andong Sari sebagai salah satu tokoh bangsawan yang membelot pada kerajaan Mataram, karena saat itu pemerintah kerajaan melakukan kompromi dengan pemerintah kolonial Belanda yang dianggapnya tidak pro rakyat, sehingga Ki Andong sari melakukan perlawanan terhadap Mataram dan Belanda. Agus Sigro Budiono selaku Sekretaris Kelompok Kerja (Pokja) Kebudayaan Bojonegoro membenarkan bahwa Ki Andong Sari telah melakukan perlawanan terhadap pemerintahan Mataram dan Belanda. Menurutnya Ki Andong Sari sebagai sosok bangsawan kerajaan Mataram yang bernama Arya Menahun dengan gelar Adipati Ngraseh sangat menentang kebijakan pemerintahan Mataram yang dipimpin Sultan Amangkurat IV saat melakukan diplomasi persekongkolan dengan pemerintah Kolonial Belanda yang kebijakannya telah melukai dan merugikan rakyat (ledokkulon.web.id, 2023).

Adipati Ngraseh (Ki Andong Sari) diceritakan pernah bertempur melawan Adipati Cakraningrat yang didukung Belanda. Pasca pertempuran dalam perlawanan kepada Adipati Cakraningrat, Adipati Ngraseh kemudian diburu oleh pasukan gabungan Pro Belanda, sehingga Adipati Ngraseh

menyamar menjadi bagian dari rakyat jelata dan merubah nama menjadi Ki Andong Sari yang berprofesi sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam, serta perlahan-lahan menggalangkan gerakan perlawanan masyarakat terhadap Kerajaan Mataram dan Belanda. Sosok Ki Andong Sari dikenal oleh masyarakat Bojonegoro sebagai sosok pejuang yang memiliki kedekatan dengan rakyat dan melakukan babat alas untuk membuka pemukiman Ledok Kulon. Kisah kepahlawanan Ki Andong Sari sebagai leluhur masyarakat Ledok Kulon diyakini sebagai sosok yang memiliki kesaktian baik dalam ilmu bela diri maupun spiritual.

Salah satu ilmu spiritual Ki Andong sari yang diyakini masyarakat adalah mengendalikan air melalui pusaka berupa tongkat dari pohon Kelor yang digunakan untuk mengelabui patroli pasukan Mataram dan Belanda di perairan sungai Bengawan Solo. Melalui tongkat tersebut Ki Andong Sari dapat mengendalikan laju dan arah perahu dari kejaran pasukan Mataram maupun Belanda, selain itu Ki Andong Sari juga memiliki berbagai pusaka yang dianggap masyarakat Ledok Kulon memiliki kesaktian, seperti Pusaka *Kotang Ontokusumo* yang dikenal memiliki daya ilmu kebal. Kesaktian Ki Andong Sari telah dikisahkan turun temurun dari berbagai generasi, hingga saat ini makam Ki Andong Sari di Desa Ledok Kulon Bojonegoro menjadi salah satu tempat yang sakral. Makam tersebut tidak hanya dijadikan sebagai persemayaman jasad Ki Andong Sari tetapi juga menyimpan berbagai pusaka yang tetap terjaga dan dikeramatkan karena merupakan saksi kesaktiannya,

serta simbol dari sisa-sisa perlawanan terhadap kesewenangan pemerintahan Mataram yang bersekongkol dengan pemerintah Belanda.

Penghormatan terhadap Ki Andong Sari sebagai leluhur desa dilakukan oleh masyarakat Ledok Kulon dalam berbagai prosesi tradisi ritual dan upacara seperti kurap yang dilakukan setiap Selasa Kliwon di Bulan Suro dengan mengarak replika 12 Pusaka peninggalan Ki Andong Sari. Pengarakan 12 pusaka tersebut dalam tradisi kirab masyarakat Ledok Kulon dilakukan dengan mengambil rute perjalanan Ki Andong Sari dalam menyebarkan Agama Islam di Bojonegoro. Selain kirab, prosesi ritual *Setren* menjelang pementasan Sandur konvensional juga menjadi suatu bentuk penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, mengayomi dan melindungi. Ritual *Setren* dilakukan dengan cara menginapkan berbagai atribut yang digunakan dalam Pentas Sandur di Mekan Ki Andong Sari, sehingga secara konvensional pasca ritual *Setren* dilaksanakan, masyarakat pendukung Sandur percaya bahwa pagelaran Sandur telah mendapatkan dukungan, perlindungan dan keberkahan melalui energi spiritual leluhur yang telah dimediasi melalui properti yang akan digunakan dalam pentas.

Sedangkan secara geografis Desa Ledok Kulon dibatasi langsung oleh sungai Bengawan Solo pada bagian barat, utara dan timur, sementara pada

bagian selatan berbatasan langsung dengan pusat kota Bojonegoro. Berdasarkan geografi tersebut, karakteristik Desa Ledok Kulon melekat dengan daerah yang terhimpit dengan lahan perkotaan, mengalami berbagai perkembangan yang tidak hanya dalam segi pembangunan saja tetapi telah mempengaruhi perkembangan sosio kultural yang mengarah pada gaya hidup modern. Perkembangan yang terjadi menyebabkan penyusutan lahan pertanian sebagai pusat mata pencarian masyarakat yang awalnya sebagai petani beralih menjadi lebih heterogen; bisnis dan perdagangan. Saat ini, Desa Ledok Kulon selain dikenal sebagai daerah asal kesenian tradisi Sandur, juga dikenal sebagai daerah penghasil tahu, batu bata dan pertambangan pasir dari sungai bengawan Solo. Sedangkan secara demografi Desa Ledok Kulon Bojonegoro termasuk sebagai pemukiman yang padat dengan jumlah kependudukan mencapai 8298 Penduduk terdiri yang terdiri dari 2389 KK (ledokkulon.web.id, 2023).

Berdasarkan letak geografis Desa Ledok Kulon yang dikelilingi Sungai Bengawan Solo pada awalnya (pra-transformasi) memiliki karakteristik masyarakat agraris yang memanfaatkan Sungai bengawan Solo sebagai sistem pertanian pada era Mataram dan Hindia Belanda yang lambat laun berubah menjadi masyarakat modern seiring perkembangan zaman akibat gencarnya pembangunan kota yang dilakukan pasca kemerdekaan dan reformasi. Perubahan karakter dari masyarakat agraris menjadi masyarakat modern juga tidak lepas dari pertumbuhan demografi masyarakat Ledok

Kulon Bojonegoro yang semakin padat. Sebagaimana daerah pedesaan pada umumnya yang berhimpitan dengan wilayah perkotaan tidak lepas dari konflik penggusuran lahan dan tempat tinggal atas nama pembangunan. Perubahan lahan pertanian menjadi pemukiman, menyebabkan pergeseran mata pencaharian dan gaya hidup masyarakatnya yang lebih pragmatis dan ekonomis (non agraris). Adapun karakteristik yang mendasari masyarakat Desa Ledok Kulon tidak dapat dilepaskan dari kesejarahan yaitu nilai kultural dan spiritualitas masyarakat Jawa Mataraman.

4.2.2 Karakter Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro

Jawa Mataraman merupakan bagian dari subkultur kebudayaan yang berada di wilayah Jawa Timur, menurut Sutarto (2007) secara kultural wilayah Jawa Timur terbagi dalam 10 Wilayah kebudayaan, yaitu kebudayaan Jawa Mataraman, Jawa Panaragan, Arek, Samin (Sedulur Sikep), Tengger, Osing (Using), Pandalungan (sering juga disebut Mendalungan), Madura Pulau, Madura Bawean, dan Madura Kangean. Berdasarkan subkultur tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro merupakan bagian dari masyarakat Jawa Mataraman, sebagaimana nilai kesejarahan Desa Ledok Kulon Bojonegoro yang dibawa oleh Ki Andong Sari sebagai bangsawan pembelot kerajaan Mataram karena memiliki perbedaan pandangan politik. Pelarian Ki Andong Sari hingga sampai pada kawasan Ledok Kulon tidak lepas dari misi dakwah yang mengajarkan normativitas ajaran-ajaran Islam Jawa khas Mataraman.

Menurut Siahaan (2007) kultur masyarakat Jawa Mataraman ditandai dengan orang Jawa Timur yang memiliki dialek bahasa Jawa Tengah, tersebar di berbagai wilayah bagian barat Jawa Timur, seperti Pacitan, Magetan, Madiun, Bojonegoro, Tuban, Nganjuk, Kediri, Blitar, Tulungagung, Trenggalek dan Ponorogo. Karakter sosiokultural Jawa Mataraman lebih santun, sabar, paternalistik, dan aristokrat dibanding subkultur Jawa Timur lainnya, karena pengaruh dari sosiokultural Yogyakarta. Kultur masyarakat Jawa Mataraman di Jawa Timur memiliki ciri khas dan keistimewaan tersendiri, karena memiliki hubungan historis maupun sosiologis dengan kultur Jawa Yogyakarta dalam lingkup sisa-sisa kekuasaan Kerajaan Mataram pasca perjanjian Gianti. Sosiokultural Jawa Mataraman yang berpusat di Yogyakarta dalam perkembangannya telah memberikan pengaruh yang cukup signifikan bagi budaya lokal di Jawa Timur, termasuk di daerah Bojonegoro.

Pengaruh tersebut menurut Saryono (2021) adalah sofistikasi dan intelektualitas sebagai puncak kebudayaan Jawa baik berupa pusaka budaya duniawi (*tangible heritage*) maupun pusaka budaya tak bendawi (*intangible heritage*); tata negara, tata sosial politik, dan tata sosial budaya maupun berupa bidang kesenian dan pengetahuan; basis nilai dan norma (mental) kebudayaan Jawa maupun basis sosial dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Keistimewaan terkait kultur Jawa Mataraman pernah ditinjau oleh G.

Moedjanto (1987) bahwa pada masa lalu budaya Mataraman sanggup mengembangkan tata krama sosial budaya yang bertumpu pada ungguh-ungguhing bahasa, yang pada masa Demak belum terbentuk. Umar Kayam (1981) juga pernah menyebutkan bahwa kultur Jawa mataraman telah berhasil mengembangkan ideologi keselarasan dan kebersamaan yang sanggup menjaga keutuhan kehidupan sosial masyarakat Jawa.

Secara komprehensif Koentjaraningrat (1983) dan Clifford Geertz (1992) menemukan bahwa kultur Jawa Mataraman terbukti telah mampu mengembangkan pengetahuan spiritual, filosofis, etis, dan estetis yang demikian canggih sehingga berbagai pihak mengemukakan adanya spiritualitas, falsafah, etika, dan estetika Jawa Mataraman. Pembuktian terkait kecanggihan adanya spiritualitas, falsafah, etika, dan estetika salah satunya diabstraksikan melalui kesenian tradisi Sandur yang tidak lepas dari berbagai unsur spiritual, filosofis, normativitas dan estetika. Berdasarkan sofistikasi dan intelektualitas kebudayaan Jawa Mataraman tersebut, sistem sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman dapat dibagi dalam beberapa unsur yaitu sistem bahasa, pengetahuan, religi, mata pencaharian, ekonomi, organisasi masyarakat, sistem teknologi dan kesenian (Koentjaraningrat, 1983).

4.1.2.1 Karakteristik Kebahasaan

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara kebahasaan merupakan penutur dialek Bahasa Jawa Mataraman, sebuah bahasa yang dituturkan oleh masyarakat bekas wilayah karesidenan Madiun, Kediri

dan Bojonegoro (Uhlenbeck, 1964). Istilah Mataraman merujuk pada wilayah sub-kultur Jawa Timur yang pernah dikuasai oleh kerajaan Mataram, sebagaimana yang telah dijelaskan bahwa nilai kultural Jawa Mataraman telah tersebar di berbagai wilayah Jawa Timur termasuk dalam segi dialek kebahasaan. Dialek Bahasa Jawa Mataraman tersebar luas dari bagian barat Jawa Timur hingga kabupaten Kediri, termasuk Bojonegoro. Persebaran dialek kebahasaan tidak lepas dari pengaruh kuat kebudayaan Kerajaan Mataram dari masa Hindu-Budha sampai era kesultanan Mataram Islam yang terpusat di Yogyakarta dan Surakarta. Secara spesifik penutur Bahasa Jawa Mataraman di Jawa Timur dapat dibagi berdasarkan wilayah, yaitu mataraman barat, mataraman timur serta mataraman pesisir utara dan selatan.

Wilayah subkultur Jawa Mataraman Barat (Karesidenan Madiun) memiliki dialek Bahasa Jawa Mataraman yang lebih kental; bahasa yang lebih halus dibanding wilayah Mataraman Timur (Karesidenan Kediri), karena wilayah barat memiliki kedekatan dengan Jawa Tengah. Sementara wilayah Mataraman Timur lebih dekat dengan subkultur Arek penutur dialek Jawa ngoko kasar, sehingga dialek bahasa yang digunakan telah tercampur antara penutur Arek dan Mataraman. Adapun wilayah Mataraman pesisir utara sebagian besar masih menggunakan dialek Jawa Mataraman yang kental dan halus, seperti Kabupaten Bojonegoro dan Tuban bagian selatan (perbatasan Bojonegoro) dan barat (perbatasan Jawa Tengah). Perbedaan dialek bahasa Jawa Mataraman dengan Jawa

Timuran (Arek) secara umum dapat dikenali berdasarkan intonasi yang kerap memberi tekanan pada suku kata pertama (Paryono, 2014), dan perbedaan bunyi, misalnya kata “moleh” (dialek arek) menjadi “*mulih*” (dialek mataraman) (Ningsih & Purwita, 2013).

Lebih mendalam Bahasa Jawa Mataraman sangat kental dengan nilai kearifan yang terkait dengan struktur tingkatan berbahasa dalam interaksi keseharian sebagai bentuk kesantunan tutur yang dibuat berdasarkan konteks derajat lawan bicara (Suryadi & Riris, 2018). Struktur tersebut disesuaikan dengan usia, status, posisi, hubungan, kendala sosial dan jenis kelamin yang membentuk tingkatan berbahasa, yaitu jawa *Ngoko* (kepada orang yang lebih muda), *Krama Madya* (teman sebaya), dan jawa *Krama Inggil* (orang yang lebih tua). Struktur berbahasa tersebut menunjukkan suatu hirarkis hubungan sosial antara pembicara dan pendengar dalam persyaratan status dan keakraban sebagai kearifan perilaku sosial, rasa hormat, dan kepekaan terhadap orang lain (Efendi & Endriati, 2020). Kearifan bahasa Jawa Mataraman menunjukkan identitas masyarakatnya yang menjunjung tinggi nilai sopan-santun, moralitas dan konteks penghormatan dan kepekaan struktur sosial.

4.1.2.2 Karakteristik Spiritual dan Pengetahuan

Spiritual masyarakat pendukung Sandur identik dengan kebudayaan kerajaan Mataram yang memiliki ciri khas dan keunikan

dalam perkembangan Islam di Jawa. Kemunculan Islam di Jawa tidak dapat dilepaskan dari serangkaian ketegangan yang terjadi antara ajaran Islam dan kejawaan yang berakar dari tradisi Hindu-Buddha pada akhir abad ke-19. Ketegangan tersebut terjadi dalam proses dialogis sosial-keagamaan antara budaya Jawa dan ajaran Islam yang kemudian melahirkan normativitas spiritual dan kultural (sinkretisme) baru yaitu Islam Jawa. Islam Jawa dapat dikonsepsikan sebagai ekspresi iman, doktrin, ritual dan lain-lain yang dipraktikkan masyarakat sesuai dengan tradisi lokal atau tempat dan waktu seiring dengan perkembangan dan penyebarannya (Geertz, 1964). Kehadiran Islam Jawa tersebut yang kemudian dapat disebut sebagai bentuk akomodasi, integrasi, menyerap dan dialog dengan akar-akar dan budaya non-Islam, terutama animisme dan hinduisme.

Secara historis Islam Jawa Mataraman berasal dari perkembangan Islam selama era Kesultanan Mataram. Karakter yang membedakan Islam Mataraman terletak pada model bagaimana agama, budaya dan politik dapat terintegrasi tanpa adanya dominasi atau marginalisasi (Chalik, 2019). Integrasi tersebut mendeskripsikan tipologi abangan, santri dan priyayi sebagaimana menurut Geertz (1964), tipologi abangan dan santri mengacu kepada afiliasi dan komitmen keagamaan, sementara priyayi merupakan kategorisasi sosial dan politik. Abangan menjadi istilah bagi masyarakat yang tidak

secara taat menjalankan komitmennya terhadap aturan keagamaan. Sedangkan santri merupakan istilah sebutan bagi masyarakat yang memiliki komitmen keagamaan dan ketaatannya menjalankan serangkaian aturan agama Islam. Adapun priyayi merupakan sebutan bagi sebagian masyarakat yang secara sosial maupun ekonomi dianggap memiliki derajat dan stratifikasi lebih tinggi dibandingkan dengan kebanyakan masyarakat di Jawa.

Ajaran Islam Jawa Mataraman mengakar kuat dalam tradisi Santri yang terpusat pada pondok pesantren sebagai basis pendidikan ajaran Islam yang pada dasarnya bermadzhab politik Sunni ciri ajaran "*Ahlussunnah Wal Jama'ah*". Secara spesifik Islam Jawa Mataraman yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada paham mistisisme Jawa yang mengakar pada ajaran Sufi sebagai integrasi kosmologi Hindu-Buddha dan Makrifat dalam ajaran Islam. Konsep ajaran mistik Jawa memang tidak lepas dari ketegangan penafsiran syariat ajaran Islam dalam konteks mazhab ajaran Islam, akan tetapi tidak dapat dipungkiri bahwa Islam Jawa Mataraman yang mengandung unsur mistik dan sufistik telah terintegrasi dengan interaksi sosial, politik dalam kehidupan masyarakat Jawa Mataraman, termasuk di wilayah Ledok Kulon Bojonegoro. Integrasi tersebut tidak lepas dari pandangan bahwa Islamisasi di Jawa yang dilakukan oleh sunan Kalijaga adalah bentuk sinkretisme ajaran

Hindu-Buddha dan ajaran Islam (Geertz, 1964). Melalui ajaran tersebut terbentuk suatu pengetahuan filosofis; pandangan dan lelakuhidup berlandaskan nilai kearifan Jawa dan sufisme Islam, sebuah relasi vertikal dan relasi horizontal yang mengedepankan kekeluargaan, gotong royong dan kesalihan.

4.1.2.3 Karakteristik Mata Pencaharian dan Ekonomi

Karakteristik mata pencaharian dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pada awalnya (pra-transformasi) terintegrasi dengan nilai kesejarahan sosial ekonomi daerah bekas kekuasaan kerajaan Mataram dan letak geografis daerah Ledok Kulon Bojonegoro. Secara geografis Desa Ledok Kulon dikelilingi oleh bentangan Sungai Bengawan Solo, keberadaan sungai tersebut tentunya mempunyai peranan penting dalam sirkulasi mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro, terutama pada masa Kerajaan Mataram. Keberadaan Sungai bengawan Solo tidak hanya difungsikan oleh masyarakatnya sebagai keperluan irigasi, tetapi juga bermanfaat bagi sirkulasi mata pencaharian dan ekonomi seperti pertanian, pelayaran dan perdagangan. Sebagaimana dalam sejarahnya Sungai Bengawan Solo memiliki banyaknya pelabuhan sebagai pusat komoditi hasil pertanian yang diangkut melalui sungai menuju pusat perdagangan. Sejarah mencatat bahwa sungai-sungai besar yang ada di Jawa Timur seperti

Brantas dan Bengawan Solo berperan sebagai bagian dari kekuatan politik, karena jika suatu kerajaan dapat menguasai aliran sungai dari hulu sampai muara maka suatu kerajaan secara geopolitik akan tumbuh menjadi bangsa agraris dan maritim yang paling ideal (Daldjoeni, 1984).

Berdasarkan letak geografis Desa Ledok Kulon sebagai kawasan yang dikelilingi Sungai Bengawan Solo dan kesejarahannya sebagai wilayah kekuasaan Kerajaan Mataram, maka mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro pra-transformasi tidak lepas dari sektor pertanian dan perdagangan. Pembacaan sektor pertanian masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro terintegrasi dengan sejarah kekuasaan Mataram Kuno-Kesultanan Mataram hingga era Hindia Belanda yang sangat bergantung pada sektor pertanian, bahkan merupakan tulang punggung bagi kehidupan masyarakatnya pada saat itu. Pada era Mataram Kuno misalnya terdapat prasasti *Canggal* yang memberikan ilustrasi bahwa pulau Jawa merupakan pulau penghasil beras, dalam prasasti tersebut dijelaskan bagaimana kegiatan pertanian (*huler dan hulu wras*) serta peralatan pertanian (sistem irigasi) yang digunakan masyarakat Mataram (Oemar, 1994). Sementara pada masa Kesultanan Mataram dan Hindia Belanda, pertanian juga menjadi persoalan ekonomi yang urgen, sebagaimana terdapat reforma agraria melalui sistem *Apanage*,

yaitu kewajiban pembayaran upeti kepada penguasa oleh para pejabat lokal, berbentuk hasil-hasil pertanian yang telah dikumpulkan (Wiryani, 2018).

Pembacaan sektor perdagangan masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro juga dipengaruhi oleh faktor geografi dan sejarah Kerajaan Mataram. Secara geografis Sungai Bengawan Solo telah memainkan peranan penting dalam sektor perdagangan domestik yang bertumpu pada pelayaran sungai (Sunny, 2013). Sementara perdagangan di daerah aliran Sungai Bengawan Solo pada era Kerajaan Mataram didominasi oleh komoditas hasil pertanian seperti beras, kelapa, gula kelapa, bawang, jagung, buah-buahan, yang berasal dari *hinterland* (wilayah sekitar) anak sungai seperti madiun, Ngawi dan Bojonegoro (Nastiti, 2003). Lebih lanjut perkembangan mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Desa ledok Kulon Bojonegoro saat ini, tidak lagi mengutamakan sektor pertanian, tetapi lebih mengutamakan sektor produksi barang dan perdagangan. Perkembangan tersebut dipengaruhi oleh kultur modern perkotaan, sehingga sirkulasi mata pencaharian dan ekonomi yang terjadi menyesuaikan dengan kebutuhan masyarakat kota, seperti produksi batu bata dan tahu. Sehingga mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Ledok Kulon tidak lagi terpusat pada Sungai Bengawan Solo tetapi terpusat dapat wilayah Kota Bojonegoro.

4.1.2.4 Karakter Organisasi Kemasyarakatan

Organisasi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari karakter sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman, seperti terbentuknya berbagai organisasi untuk merealisasikan perkembangan pengetahuan spiritual, filosofis, etis, dan estetis. Organisasi kemasyarakatan yang terbentuk merupakan bagian dari kesadaran masyarakat atas pentingnya tata sosial politik dan budaya maupun berupa bidang kesenian dan pengetahuan; basis nilai dan norma (mental) kebudayaan Jawa maupun basis sosial dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Organisasi kemasyarakatan dalam konteks sosial politik terbentuk berdasarkan struktur kolektif yang mengikuti tatanan politik kekuasaan dari beberapa era, mulai dari Kerajaan Majapahit, Demak, Pajang, Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan Indonesia. Terbukti dengan adanya beberapa candi di beberapa kecamatan di daerah Bojonegoro. Salah satunya adalah di kecamatan Padangan yang ditemukan situs candi di kedalaman 2 meter dan lebar 5 meter dari struktur bangunan yang menggunakan batu batamenunjukkan bahwa itu peninggalan jaman Majapahit. Kedua adalah situs di kecamatan Margo Mulyo atau tepatnya di desa Ngelo ada terdapat punden dan batu nisan yang masih terawat selain terdapat candi yang masih terawat dengan struktur bangunan

Kerajaan Demak. Sistem organisasi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami transformasi dari masa ke-masa menyesuaikan dengan sistem politik yang berkuasa. Sementara organisasi dalam konteks sosial budaya terbentuk berdasarkan sistem organisasi religi, pendidikan dan seni melalui dari jamaah langgar/masjid dan pesantren yang mengatur norma peribadatan dan moralitas, serta berbagai sanggar kesenian sebagai sarana pendidikan dan pelestarian nilai-nilai kearifan lokal (spiritual, falsafah dan estetika).

4.3 Representasi Sosiokultural dalam Pertunjukan Sandur Bojonegoro

Sistem simbol dalam pertunjukan Sandur yang terintegrasi dengan realitas sosiokultural terkait pada suatu pembentukan seni tradisi yang tercipta bukan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif masyarakat dalam penciptaan Sandur menjadi bagian integral dari struktur kesenian tradisional yang terdiri dari pengorganisasian, penataan dan hubungan suatu kolektif untuk menuju suatu tujuan yang sama (Djelantik, 1999). Struktur dalam pertunjukan tradisi Sandur terdiri dari berbagai elemen yang saling berkaitan antara kondisi sosiokultural dengan organisasi masyarakat yang sama-sama memiliki kesadaran untuk mendaulkan suatu etos kebudayaan yang dimiliki dalam bentuk simbol estetis. Peristiwa-peristiwa yang diabstraksikan dalam simbol pertunjukan Sandur

merupakan sebuah refleksi dari dunia realitas yang dibuat sebagai bentuk interaksi dan komunikasi masyarakat Ledok Kulon Bojonegoro.

Pertunjukan Sandur sebagai karya estetis tidak lepas dari refleksi sosiokultural; identitas dan karakter dari masyarakat pendukung Sandur yang berkaitan dengan sistem kebahasaan, religi dan pengetahuan, mata pencaharian dan ekonomi, serta organisasi sosialnya. Keterciptaan pertunjukan tradisi Sandur berdasarkan sistem sosiokultural tersebut merupakan wujud estetis yang bersifat emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang terakumulasi dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran masyarakat pendukungnya. Akumulasi identitas dan karakter sosiokultural tersebut mendiskusikan bahwa pertunjukan Sandur merupakan; (1) suatu seni pertunjukan yang tidak dapat dinikmati dan dipahami secara utuh jika terlepas dari lingkungan sosiokultural yang menciptakannya; (2) gagasan dalam pertunjukan Sandur berkaitan erat dengan konstruksi nilai, fungsi dan bentuk penciptaan secara anonim berdasarkan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya; (3) ketahanan pertunjukan tradisi Sandur sampai hari ini, tidak lepas dari sistem normativitas masyarakat pendukungnya yang diajarkan dan diwariskan dari lintas generasi; (4) pendekatan pertunjukan tradisi Sandur dapat dilakukan dengan memandang faktor bentuk pertunjukan (material) dan faktor sosiokultural yang bersifat kolektif (nilai dan fungsi).

Awal kemunculan Sandur yang disinyalir sebagai permainan anak-anak tidak diketahui secara pasti struktur permainannya, dimungkinkan tekstur bentuknya berupa ekspresi kegembiraan anak-anak pada masa panen tiba yang diiringi dengan

tabuh gendang atau bunyi dari *Nggebyok/ Ngebluk* untuk memisahkan bulir padi dari tangkainya menggunakan alat pemukul tradisional. Lain halnya dengan Sandur yang berfungsi sebagai ritual dan hiburan memiliki struktur bentuk konvensional, sebagaimana kesenian tradisi pada umumnya yang sederhana dan sakral (Soedarsono, 2001). Struktur pertunjukan terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian pembuka, penceritaan dan penutup. Sebelum pementasan diadakan ritual *Setren* menempatkan properti pentas pada *Cungkup/ makam Ki Andong Sari*, sebagai sosok leluhur (dhanyang) Desa Ledok Kulon (Pramujito, Wawancara 2 September 2010).

Bagian pembuka terdiri dari nyanyian tembang pembuka dan berhias, tembang yang dinyanyikan pada saat berhias memiliki pakem sesuai makna dari unsur rias, kemudian dilanjutkan dengan adegan tari Jaranan (Bagian 1) dan *Nggundhisi* oleh Germono yang menceritakan turunya 44 ruh suci (dewi dan bidadari) turun ke bumi sebagai konvensi pembuka cerita. Bagian penceritaan menghadirkan pertunjukan drama yang secara konvensional memiliki empat karakter tokoh utama yaitu *Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil*, tokoh tersebut terlibat dalam dialog yang menceritakan masyarakat agraris. Interaksi dramatik dari setiap tokoh berselingan dengan instrumen musik dan nyanyian tembang yang dimainkan oleh *Panjak Ore* serta tari jaranan (bagian II). Babak penutup menghadirkan atraksi Kalongking (*Ndadi*), dipercaya sebagai jelmaan ruh kalong (Kelelawar) dalam tubuh pemeran, menyajikan adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah.

Penyajian pertunjukan Sandur juga tidak lepas dari *Setting* pentas dalam panggung arena *Blabar Janur Kuning*, meliputi ritual, artistik properti, kostum dan rias. *Setting* pementasan dalam Sandur sangat kental dengan nuansa sosiokultural Jawa; kaidah *sedulur papat kiblat limo pancer* dan konsep *weton*. Pentas Sandur sebagai ritual memiliki durasi enam sampai tujuh jam, dimulai pada pukul 10 malam dan berakhir menjelang subuh (1950-1960 an), ritual pentas diadakan pada Kamis *Pahing* dan larangan untuk Jumat Legi yang dipercaya masyarakat Ledok Kulon sebagai hari celaka. Penyajian pertunjukan tradisi Sandur yang terintegrasi dengan identitas dan karakter sosiokultural masyarakat pendukungnya dapat dikonsepsikan menjadi; (1) Sosiokultural dalam pengadeganan Sandur terintegrasi dengan kearifan bahasa, spiritual dan pengetahuan, serta kearifan sosial dan ekonomi, (2) sosiokultural dalam *Setting* pentas terintegrasi dengan kearifan spiritual dan pengetahuan.

4.3.1 Sosiokultural dalam Pengadeganan Sandur

Sandur Bojonegoro merupakan salah satu kesenian tradisional yang ditawarkan dalam bentuk seni pertunjukan dengan berbagai unsur seperti teater, tari dan musik. Pertunjukan Sandur memiliki komposisi yang terbagi menjadi tiga bagian, yaitu bagian pertama sebagai bagian pembuka, bagian kedua merupakan inti cerita, dan bagian ketiga merupakan babak penutup. Bagian pembuka menawarkan adegan *Panjak Ore* (penyanyi tembang), *Panjak Kendhang* (pemain kendang), *Panjak Gong* (pemain gong) terlibat dalam aksi penyajian musik dan tembang. Disusul masuknya adegan tari

Jaranan (*ndadi*) mengisi kekosongan *Blabar Janur Kuning* ketika para aktor sedang berias. Kemudian seluruh seluruh aktor memasuki *Blabar Janur Kuning* dan diserahkan kepada *Germo* sebagai dalang dari pentas Sandur. *Germo* melakukan adegan *nggundhisi* menawarkan aksi bertutur menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi dan bidadari) berjumlah 44 turun ke bumi.

Bagian kedua menawarkan adegan inti, sandiwara cerita dalam pentas Sandur menawarkan dinamika kehidupan masyarakat agraris. Penceritaan dalam Sandur memiliki karakter tokoh yang menjadi unsur konvensionalnya, seperti karakter *Pethak, Balong, Tangsil, Cawik* menjalin interaksi dalam aksi dialog. Penceritaan terbagi menjadi beberapa adegan yang dalam pergantian adegan di isi oleh nyanyian tembang dan Tari Jaranan. Bagian ketiga sebagai penutup menawarkan adegan *Kalongking*, yaitu aksi akrobatik yang dilakukan oleh *Tukang Ngalong* di atas seutas tali tambang yang dihubungkan diantara dua tiang bambu di atas panggung *Blabar Janur Kuning*. Pementasan Sandur terbentuk atas berbagai unsur teater yang tersaji dalam panggung arena *Blabar Janur Kuning*, menawarkan unsur cerita yang diperankan oleh aktor dengan menyajikan aksi, ekspresi dan pergerakan melalui dialog.

Berbagai unsur pengadeganan Sandur tersebut merupakan hasil konstruksi simbol estetika, sebuah metode masyarakat pendukung Sandur untuk merepresentasikan kondisi sosiokultural yang dialaminya. Pengadeganan dalam Sandur tidak lepas dari pikiran dan tindakan

masyarakatnya sebagai agen produksi, karena itu sistem sosiokultural dalam pertunjukan Sandur melekat dengan jaringan makna dalam sistem simbol pembentukan estetika. Berbagai simbol estetika dalam pengadeganan Sandur dikonstruksikan melalui bahasa, dialog, penceritaan, nyanyian dan musik yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi realitas sosiokultural masyarakat pendukungnya. Berikut integrasi pengadeganan Sandur Bojonegoro dengan realitas sosiokultural masyarakat pendukungnya:

4.3.1.1 Kearifan Bahasa dalam Pengadegan Sandur

Bahasa yang digunakan dalam pementasan Sandur Bojonegoro merupakan refleksi dari bahasa interaksi keseharian masyarakat Desa Ledok Kulon Bojonegoro. Bahasa yang digunakan mengacu pada dialek Jawa Mataraman yang identik dengan penuturan *Jawa Ngoko* yang intonasi pengucapannya lebih halus dibanding dialek *Ngoko Jawa Arek* (bahasa dalam pertunjukan ludruk). Penggunaan bahasa Jawa Mataraman dalam penyajian Sandur tidak lepas dari unsur kesejarahan, pengaruh kuat kebudayaan Kerajaan Mataram dari masa Hindu-Budha sampai era kesultanan Mataram Islam, karena wilayah Ledok Kulon Bojonegoro merupakan bekas wilayah kekuasaan Kerajaan Mataram. Dialek Jawa Mataraman juga dianggap sebagai bahasa jawa baku sebagaimana dialek jawa kraton Yogyakarta dan

Surakarta yang memiliki ciri khas tersendiri dibandingkan bahasa Jawa timuran lainnya.

Ciri khas tersebut terletak pada perbedaan fonem vokal, yaitu fonem (i) kerap digunakan sebagai huruf vokal suku kata terakhir, misalnya *Suw(i)* (lama), namun dialek Jawa Arek memiliki vokal (e) *Suw(e)*, dan fonem (e) kerap digunakan sebagai huruf vokal awal dan pertengahan suku kata misalnya *Enek* (ada), sementara ngoko Jawa Arek memiliki vokal (o) *Onok*. Ciri khas dialek Bahasa Jawa Mataraman tersebut digunakan dalam beberapa penyajian Sandur, diantaranya adalah syair tembang yang identik dengan dialek Jawa Mataraman berbahasa *Jawa Ngoko* yang digunakan sesuai dengan konteks kesamaan derajat sosial antara pemain dan penonton Sandur, dan terdapat petikan kalimat tembang yang menggunakan Bahasa Arab; memasukkan unsur kalimat Tauhid dan zikir karena pengaruh ajaran Islam.

Dialek Jawa Mataraman juga digunakan dalam adegan *Nggundhisi* oleh Germono menawarkan aksi bertutur (mendalang) menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi/bidadari) berjumlah 44 turun ke bumi dengan *Bahasa Jawa Kromo Inggil* sesuai dengan konteks penghormatan kepada ruh suci yang diceritakan tersebut. Begitu juga dengan adegan penceritaan tidak lepas dari penggunaan Dialek Jawa Mataraman melalui interaksi dialog karakter *Pethak*,

Balong, Tangsil, Cawik. Bahasa interaksi antara tokoh *Pethak* dan *Balong* menggunakan *Bahasa Jawa Ngoko* sesuai dengan konteks cerita yang menunjukkan kesamaan derajat sosial; hubungan pertemanan antar karakter tokoh tersebut. Sementara terdapat beberapa kalimat menggunakan Bahasa Jawa *Kromo* dalam konteks penghormatan kepada karakter perempuan *Cawik* dan karakter *Tangsil* sebagai tokoh yang lebih tua (sosok orang tua). Dilihat dari struktur lakon pada pengadegan dan penggunaan dialek dan idialek yang adamakabisa dikatakan bahwa orientasi kesenian ini adalah kesenian wayang yang ada di Jogjakarta. Ditambah dengan penggunaan patet yang digunakan pengadegan patet 5, patet 6, patet 9 merupakan pembagian adegan pada kesenian wayang, namun pada kesenian Sandur masih ditambah dengan panjak Ore sebagai senggakan atau iringan acapella.

4.3.1.2 Kearifan Spiritual dan Pengetahuan dalam Pengadegan Sandur

Pengadeganan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak lepas dari karakter spiritualitas dan pengetahuan yang dianut masyarakat pendukungnya. Spiritualitas dan pengetahuan yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada ajaran Islam Jawa Mataraman; mengandung unsur mistik dan kearifan Jawa yang berpadu dengan tradisi tasawuf dan sufistik Islam. Ajaran spiritual Islam Jawa membentuk sistem pengetahuan filosofis sebagai cara berpikir dan tingkah laku berdasarkan relasi vertikal keterhubungan manusia dengan Tuhan (kesalahan) dan relasi horisontal antara sesama manusia, yang dalam ajaran Islam disebut “*Habluminallah wa Hablumminannas*”. Nilai-nilai spiritual dan pengetahuan tersebut direpresentasikan melalui beberapa unsur pengadeganan Sandur sebagai pondasi ide dan tema besar yang terdiri dari penyajian teater, tari dan musik dalam tiga bagian.

Bagian pembuka diawali dengan adegan *Panjak Ore*, menyanyikan rangkaian tembang yang dipimpin oleh Germono sebagai dalang dari pentas Sandur. Tembang pembuka diawali dengan kalimat “*Bismillah*” menyajikan serangkaian persembahan rasa syukur yang didasari niat dengan menyebut nama penciptanya yang berarti memohon restu dan keberkahan kepada Sang Maha Ruh (Tuhan). Begitu juga dalam tembang *Aja Haru Biru* menyerukan himbauan

kepada anak Adam untuk tidak membuat kerusakan dan kekacauan, karena sang pencipta mengawasi perbuatan manusia dan hendaknya manusia menyerukan kebaikan sesuai tuntunan dan petunjuk dari utusannya. Tembang *Bismillah*, *Aja Haru Biru* dan *Mendung Sepayung* juga menyematkan kalimat sakral sebagai zikir dalam ajaran agama Islam seperti "*Lahaula Wala Kuata Kersaning Allah*" yang bermakna kekuasaan dan kebesaran sang pencipta, bahwa semua urusan berjalan atas kehendaknya.

Sementara pada tembang *Mendung Sepayung* dimaksudkan sebagai permohonan terhadap sang kuasa agar tidak turun hujan pada malam tersebut, disusul tembang *Udeng Gadhung* sebagai nyanyian perayaan permainan Sandur sebagai media hiburan bagi pemain maupun penonton (Penglipuran). Setelah tembang-tembang tersebut dinyanyikan, penari jaranan mulai menyajikan tarian yang difungsikan sebagai pengiring pemain peran untuk menuju tempat rias. Pemain peran tokoh *Cawik*, *Balong*, *Pethak*, dan *Tangsil* akan dijemput oleh penata rias yang diikuti penari jaranan keluar dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju tempat rias diiringi tembang "*Sorak Hore Budal Paras*". Pada saat adegan tari jaranan mulai disajikan, serangkaian tembang dilantunkan yang dipercaya sebagai bentuk mediasi dengan energi roh (*ndadi*). Seperti adegan tari jaranan (*Mbesa*) diiringi tembang *Kembang Le Li Le Lo Gempol*, kemudian

jaranan mulai mengitari arena luar pentas (*Mubeng Blabar*) diiringi tembang *Kembang Johar* berfungsi sebagai membatasi desakan penonton dari arena pentas yang telah disakralkan. Selanjutnya disusul adegan jaranan *Njaluk Ngombe* didiringi tembang *Kembang Jambe* dan adegan *Jalok Leren* beriringan dengan tembang *Kembang Duren*. Sementara pada proses pelepasan energi (penyadaran) para pemain jaranan diiringi tembang *Kembang Jambu* yang memiliki makna Jaranan meminta tidur.

Tidak berhenti disitu berbagai serangkaian tembang terus dilantunkan untuk mengiringi prosesi rias para pemain yang juga memiliki kepercayaan atas sinergi alam materi dan dunia ruh. Seperti *Kembang Gambas* representasi para pemeran mulai dirias, tembang *Pitik Lancur* representasi pemakaian bedak, tembang *Kembang Kawis* representasi rias alis, tembang *Kembang Laos* representasi rias kumis, tembang *Pitik Lurik* merepresentasikan pemakaian kain jarik, tembang *Jaran Dawuk* merepresentasikan pemakaian sabuk dan tembang *Kembang Semboja* representasi saat memakai Konca, serta tembang *Kembang Terong* merepresentasikan para pemain memakai Irah-irahan. Setelah tembang-tembang dilantunkan, pemeran bersiap untuk kembali ke arena pertunjukan. Kemudian pemeran jaranan meninggalkan *Blabar Janur Kuning* untuk menjemput para pemeran yang telah dirias.

Seluruh pemain peran memasuki arena pentas diiringi tembang *Kambang Otok* dengan kepala yang tertutup kain, dituntun oleh perias yang membawa obor sebagai penunjuk jalan memasuki arena. Kemudian obor tersebut diserahkan kepada Germo untuk mengelilingi *Blabar Janur Kuning* satu kali searah jarum jam hingga sampai di sisi utara menghadap ke timur yang menggambarkan proses penciptaan dan kelahiran manusia. Adegan berikutnya Germo mulai *Nggundhisi* atau mendalang yang menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi/bidadari) berjumlah 44 turun ke bumi. Beberapa diantaranya dipercaya memiliki keterlibatan dalam membentuk karakter tokoh dalam Sandur, menjadi jelmaan atau merasuki tubuh pemain peran Sandur. Diantaranya adalah sosok jelmaan dewi bernama Wilutomo merasuki tubuh *Pethak*, Drestonolo merasuk ke tubuh tokoh *Balong*, Gagar Mayang merasuk ke tubuh *Tangsil*, Suprobo merasuk ke tubuh tokoh *Cawik* dan sosok jelmaan Irim-irim merasuk pada *Germo*, *Panjak Ore*, *Panjak Kendhang*, *Panjak Gong*, *Kalongking*, *Tukang Njaran*, dan sebagainya. Karakter dewi-dewi yang dipercaya menjelma dalam tubuh pemain peran tersebut memiliki keterkaitan dengan tokoh dalam wiracarita Ramayana dan Mahabarata yang kerap dipentaskan dalam kisah pewayangan.

Adegan *Nggundhisi* pemanggil roh suci para dewi tersebut dilakukan Germo dengan cara menghadap ke barat daya, setiap narasi

yang diceritakan akan disambut dengan jawaban “*Nggih*” oleh para *Panjak Hore* sebagai vokalis tembang. Setelah adegan *Nggundhisi*, Germo mulai membuka penutup kepala pemain peran diiringi tembang *Kembang Jagung*, merepresentasikan ruh suci para dewi yang menjelma dalam diri pemain peran mulai menampilkan wajahnya. Germo kemudian menuntun dan menempatkan pemain peran di setiap sudut *Blabar Janur Kuning*. Tokoh *Tangsil* berada di tenggara, *Balong* berada di barat daya, *Pethak* berada di barat laut, dan tokoh *Cawik* berada di timur laut. Kemudian tembang *Bismillah Golek Gawe* mulai dilantunkan sebagai pertanda dimulainya adegan inti menyajikan sandiwara cerita dengan tema besar pertanian, menggarap sawah, ternak dan interaksi sosial masyarakat agraris. Tembang yang dilantunkan pada awal penceritaan membawa kesaksian masyarakat bahwa segala bentuk pekerjaan merupakan bentuk dari anugerah dan kehendak dari sang pencipta, menjadi kewajiban bagi manusia untuk menyebut nama sang pencipta sebelum melakukan segala aktifitas sebagai rasa syukur atas nikmat yang telah diberikannya.

Pada setiap adegan penceritaan diselingi dengan sajian Jaranan diiringi tembang *Salur Pandan* sebagai mantra untuk memanggil roh yang mendiami empat arah mata angin. Adegan Jaranan (*ndadi*) melakukan tarian dan atraksi merepresentasikan normativitas pengendalian nafsu manusia berdasarkan kaidah *Mutmainah* atas

Alumiah sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu *Supiyah* sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta, serta nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki tanpa adanya pengendalian dari sifat *Mutmainah*. Selanjutnya cerita akan ditutup dengan tembang *Sampun Rampung* dengan seluruh pemain menghadap timur. Tembang tersebut merepresentasikan normativitas sosial masyarakat untuk menciptakan kedamaian atas nama sesama makhluk ciptaan sebagai saudara yang perlu saling mengingatkan dalam kebaikan, serta manusia hendaknya menghormati leluhurnya sebagai pendahulunya yang telah mengawali dan membuka kehidupan, hingga sampai pada kehidupan yang dirasakan hari ini.

Setelah adegan penceritaan selesai, adegan penutup menyajikan atraksi Kalongking (*Ndadi*), dipercaya sebagai jelmaan ruh *kalong* (Kelelawar) dalam tubuh pemeran, menyajikan adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah. Atraksi akrobatik dilakukan dengan mata tertutup memanjat tiang bambu sebelah timur dan menari dengan gerakan ala kalong yang kemudian bergantung mengaitkan kakinya pada seutas tali tambang dengan posisi kepala dibawah dan akan turun di tiang sebelah barat. Seluruh adegan yang ditampilkan melalui Kalongking merepresentasikan bahwa setiap diri manusia adalah pusat (*Pancer*)

kehidupan yang terhubung pada dimensi pancar vertikal dan pencer horizontal.

Secara keseluruhan serangkaian pengadeganan dalam pertunjukan Sandur menghadirkan normativitas, bagaimana manusia mampu mengaktualisasikan dirinya dengan menghendaki otoritas di luar dirinya (*Beyond*) kehendak atas altruisme dan spiritualitas (Evans & Evans, 2008). Maslow menyebut kemampuan tersebut sebagai transendensi, suatu kesadaran holistik manusia tingkat tinggi, dalam berperilaku dan berelasi. Kesadaran tersebut telah melekat sebagai tujuan, bagi diri sendiri, orang-orang lain, sesama manusia, spesies lain, alam dan kosmos (Maslow, 1978). Se jauh aktualisasi spiritualitas dalam adegan penceritaan Sandur, sisi kemanusiaan tetap dihadirkan sebagai gambaran bahwa manusia tidak lepas dari hirarki kebutuhan manusia. Sebagaimana menurut Maslow dalam (Cloninger, 2004). Bahwa manusia tidak dapat lepas dari kebutuhan fisik seperti makan, minum, udara, tidur, seks (*Physiological Needs*). Kebutuhan akan keamanan, perlindungan, kebebasan dari rasa takut (*Safety Needs*), kebutuhan atas relasi dengan keluarga, sahabat, teman, kekasih atau hubungan sosial dalam masyarakat (*Belongingness and Love Needs*). Kebutuhan untuk dihargai dan dihormati oleh orang lain (*Esteem Needs*) dan kebutuhan tertinggi yang berhubungan dengan potensi, bakat dan kemampuan (*Need for Self-actualization*). Adanya

keseimbangan antara spiritualitas dan hirarki kebutuhan manusia tersebut merupakan sistem pengetahuan masyarakat pendukungnya yang lahir dari akulturasi budaya Jawa dan Islam.

4.3.1.3 Kearifan Sosial dan Ekonomi dalam Pengadegan Sandur

Pengadeganan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari refleksi kearifan sosial dan ekonomi yang dimiliki masyarakat pendukungnya. Kearifan sosial mengacu pada sofistikasi tata krama serta keselarasan dan kebersamaan yang sanggup menjaga keutuhan kehidupan sosial masyarakat Jawa Mataraman. Sedangkan kearifan ekonomi mengkonsepsikan pemenuhan mata pencaharian masyarakat Jawa Mataraman dalam kehidupan sehari-hari berlandaskan pada tata krama yang mengedepankan keselarasan dan kebersamaan. Kearifan sosial dan ekonomi tersebut direpresentasikan melalui beberapa unsur pengadeganan Sandur, yaitu lirik tembang, penceritaan dan karakter tokoh *Germo, Pethak, Balong, Tangsil, Cawik*. Lirik tembang dalam pengadeganan Sandur Bojonegoro selain memiliki integrasi dengan nilai spiritual juga erat kaitannya dengan kearifan sosial dan ekonomi yang dijalankan masyarakat pendukungnya. Integrasi lirik tembang dengan nilai kearifan sosial dan ekonomi salah satunya direpresentasikan melalui tembang berikut:

Tabel 4.1 Kearifan Sosio-ekonomi dalam Tembang Sandur

Tembang	Fungsi Tembang	Nilai Kearifan Sosio-ekonomi
<p><i>Udhêng Gadhung</i></p> <p><i>Udheng gadhung nggo samiran; kanca-kanca yo padha dolanan ayo sêsandhuran, kanggo lèlipuan dêdolanan dolanan sêSanduran.</i></p>	<p>Tembang Pembuka</p>	<p>Merepresentasikan bawa Sandur merupakan pelipur lara (hiburan), melalui Sandur masyarakat dapat menghibur diri untuk menghilangkan penat dalam bekerja, menghilangkan stres, menyegarkan jiwa, dan sekaligus sebagai sarana relaksasi, memberikan jeda sejenak dari masalah kehidupan</p>
<p><i>Bismillah Budhal Golek Gawe</i></p> <p><i>Bismillah ayo budhal 'golek gawe', lolalelalo lelo lolalelalo.</i></p> <p><i>Ayo budal 'golek gawe' Go mugo 'enek hasile'.</i></p>	<p>Tembang pembuka adegan penceritaan</p>	<p>Tembang tersebut menjadi serangkaian narasi cerita pembuka, bagaimana karakter tokoh Pethak berangkat mencari lahan sawah garapan, tembang tersebut memiliki serangkaian makna terkait harapan agar niat bekerja “<i>Budal Golek Gawe</i>” dapat menuai hasil “<i>Enek Hasile</i>”.</p>
<p><i>Sêkar Lêmpang</i></p>	<p>Tembang pada adegan</p>	<p>Merepresentasikan bahwa setiap manusia harus giat</p>

<p><i>Ayo ayo sing sêngkut nyambut gawé.</i></p> <p><i>Yo mas titènana galêngané, aja mblandhang mêlakune. Sawah jêmbar-jêmbar, pariné lêmu-lêmu</i></p>	<p>mencari lahan sawah</p>	<p>bekerja “<i>Ayo ayo sing sêngkut nyambut gawé</i>”.</p> <p>Tembang tersebut memiliki integrasi dengan mata pencaharian masyarakat tani “<i>titènana galêngané, aja mblandhang mêlakune</i>”.</p> <p>Fokus pada mata pencaharian seorang petani yang membutuhkan sawah untuk menanam (padi), karena sawah menyediakan penghidupan melalui apa yang ditanam dan yang akan dipanen “<i>sawah jêmbar-jêmbar, pariné lêmu-lêmu</i>”.</p>
<p><i>Sampun Rampung</i></p> <p><i>Sampun rampung tembangané kanca Sandur. Suwuk sêmbur /urun tutur. Lumintu tansah sêmpulur. Nadyan campur bawur, guyub rukun kaya dulur. Pintêr ngatur racikané para leluhur.</i></p>	<p>Tembang penutup adegan penceritaan</p>	<p>Merepresentasikan bahwa melalui penceritaan dan tuturan dalam adegan Sandur, masyarakat diharapkan dapat menjaga kerukunan antar sesama manusia sebagai saudara walaupun memiliki berbagai perbedaan “<i>Nadyan campur bawur, guyub rukun kaya dulur</i>”, berdasarkan ajaran dari para leluhur “<i>Pintêr ngatur racikané para leluhur</i>”.</p>

<i>Bilih wontên lêpat atur, pangapuntên kang lumuntur.</i>		
--	--	--

Berdasarkan tembang tersebut dapat dikonsepsikan nilai kearifan sosial dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur yang kemudian diintegrasikan melalui tembang sebagai bagian dari pengadeganan Sandur. Secara sosial tembang Sandur merepresentasikan (1) sistem komunikasi dan interaksi antar masyarakat, tuturan secara tersirat sebagai metode dialogis, (2) pemenuhan wahana eskapisme, masyarakat yg membutuhkan hiburan sebagai sarana relaksasi dari masalah kehidupan, (3) integritas pekerjaan; cerminan masyarakat yang memiliki semangat dan daya bekerja keras, (4) integritas kerukunan masyarakat; cerminan kehidupan kolektif yang mengedepankan kepedulian antar sesama masyarakat. Sementara kearifan secara ekonomi, tembang dalam Sandur merepresentasikan tanggung jawab masyarakatnya dalam memenuhi kehidupan sehari-hari sebagai seorang petani yang membutuhkan sawah untuk menanam, sawah merupakan pusat mata pencaharian masyarakatnya, hidup dan bertahan dari yang ditanam dan yang akan dipanen.

Selain tembang, kearifan sosiologi dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur juga direpresentasikan melalui penceritaan Sandur yang identik dengan tema cerita masyarakat agraris. Penceritaan dalam Sandur sebagai unsur drama pada awalnya hanya berbentuk *treatment* tanpa berlandaskan pada naskah drama yang tertulis, struktur penceritaan dalam Sandur secara umum terbagi dalam beberapa adegan; (1) Pethak mencari kerja, (2) Pethak menemui Germo untuk mencari Pekerjaan, (3) Pethak menemui Balong dan meminta Pekerjaan, (4) Balong mempersilakan Pethak untuk menggarap beberapa lahan Sawah yang dimiliki, (5) *Cawik* penari Ledek (Tayub) yang dicintai Pethak, (6) Pethak dan Balong menggarap lahan Sawah bersama-sama, (7) terjadi konflik antara Pethak dan Balong (konflik kerap digambarkan dalam sengketa lahan atau percintaan terhadap *Cawik*), (8) Tangsil menjadi penengah dalam konflik Pethak dan Balong.

Inti dalam penceritaan Sandur secara konvensional merefleksikan kearifan sosial dan ekonomi masyarakat kolektif yang mengedepankan; (1) perjuangan dan kerja keras yang direpresentasikan melalui karakter Pethak dan Balong dalam mencari pekerjaan dan menggarap lahan pertanian, (2) gotong royong direpresentasikan melalui tokoh Pethak dan Balong dalam menggarap sawah, (3) tolong menolong, direpresentasikan melalui tokoh Balong

yang yang mempersilahkan Pethak untuk menggarap sawahnya dengan sistem bagi hasil dan tokoh Tangsil yang bersedia menolong keduanya dalam penyelesaian konflik, (4) kebijaksanaan yang direpresentasikan melalui tokoh Tangsil sebagai karakter orang tua (tetua di desa) yang dapat menyelesaikan berbagai permasalahan yang terjadi, (5) cinta dan kasih sayang, direpresentasikan tokoh Pethak yang mencintai Cawik dan sebaliknya. Terlepas dari kearifan tersebut, penceritaan dalam Sandur juga merefleksikan kondisi sosial dan ekonomi, yaitu (1) pengangguran sebagai akibat dari kurangnya faktor lapangan pekerjaan, diceritakan melalui tokoh Pethak yang berjuang mencari pekerjaan untuk memenuhi kebutuhan sehari-hari, dan (2) kemiskinan sebagai akibat dari pengangguran, sebagaimana tokoh Pethak yang hanya sibuk mencari pekerjaan.

Kearifan sosial dalam penceritaan Sandur tersebut tidak lepas dari refleksi karakter-karakter masyarakat pendukung Sandur yang dikonstruksikan melalui simbol karakter lakon Sandur. Karakter *Cawik* merupakan konstruksi simbol *Cagak Wingit* yang berarti tiang penting atau utama, sebagaimana seorang perempuan yang menjadi ibu, tempat kelahiran dan pusat kehidupan manusia. Karakter *Pethak* simbol dari *Mepet Pathak* berarti dekat dengan kepala, mendahulukan pikiran sebelum bertindak, sedangkan Balong merupakan simbol dari *Bolong* yang berarti kehidupan manusia tidak lepas dari tindakan

untuk memenuhi nafsu. Karakter *Tangsil* merupakan konstruksi simbol *Kabatang Khasil* berarti jawaban keberhasilan yang dapat ditempuh melalui kebijaksanaan dalam pikiran dan tindakan. Sedangkan karakter *Germo* merupakan konstruksi simbol dari *Blegering Sukma* berarti wadah dari ruh, badan tempat bersemayamnya sukma sebagai perangkat utama kehidupan manusia, badan terikat dengan kebutuhan hidup manusia secara material, sedangkan ruh terkait dengan kebutuhan batin dan spiritual manusia.

4.3.2 Sosiokultural dalam *Setting Pentas Sandur*

Pertunjukan Sandur Bojonegoro memiliki *Setting* pentas dalam panggung arena yang disebut *Blabar Janur Kuning*, terdiri dari ritual *Setren*, tata artistik, rias dan kostum. Serangkaian *Setting* pentas tersebut terintegrasi dengan sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman dalam membentuk simbol-simbol kesenian berbasis nilai dan norma (mental) maupun basis sosial dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Pembentukan *Setting* pentas Sandur Bojonegoro merupakan estetika simbolik berdasarkan nilai-nilai kearifan spiritual dan pengetahuan yang dimiliki masyarakat pendukungnya. Spiritualitas dan pengetahuan yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada ajaran Islam Jawa Mataraman sebagai hasil sinkretisme kearifan Jawa (Hindu dan Buddha) dengan tradisi tasawuf dan sufistik Islam. Ajaran spiritual Islam Jawa membentuk sistem pengetahuan filosofis dalam

bentuk interaksi vertikal sebagai keterhubungan manusia dengan Tuhan (kesalihan) dan relasi horisontal antara sesama manusia.

Nilai-nilai spiritual dan pengetahuan tersebut disimbolkan melalui ritual *Setren* yang dilangsungkan sebelum pementasan, sebagai upaya merepresentasikan pengakuan ketergantungan manusia terhadap energi spiritual yang lebih berkuasa di luar dirinya dan menempatkan kesadaran atas kelemahan diri manusia. Prosesi ritual *Setren* dilakukan dengan cara memproyeksikan properti yang digunakan dalam pertunjukan Sandur sebagai alat mediasi penghubung energi dari dimensi material dan non material. Properti tersebut berupa kuda keping, tali sumbang dan cemiti, serta nama-nama pemain Jaranan dan pemain Kalongking, lengkap dengan sesaji *Ulu Wetu*, *Kembang Setaman* dan dupa yang diinapkan pada makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (*dhanyang*) Desa Ledok Kulon. Prosesi ritual *Setren* menjadi normativitas penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, *mengayomi* dan melindungi. Sehingga pasca ritual *Setren* selesai dilaksanakan, masyarakat pendukung Sandur percaya bahwa pertunjukan Sandur telah mendapatkan dukungan, perlindungan dan keberkahan melalui energi spiritual leluhur yang telah dimediasi melalui properti yang akan digunakan dalam pentas. Kepercayaan tersebut mengkonsepsikan pengetahuan masyarakat pendukung Sandur kepada

kekuatan dan kekuasaan leluhur sebagai perwujudan wakil dari sang Maha Ruh (Tuhan) pemilik kekuatan dan kekuasaan absolut. Menempatkan suatu paham bahwa manusia bukanlah pusat dan ukuran segala sesuatu, karena diluar diri manusia terdapat kekuatan dan kekuasaan yang lebih besar dan mutlak.

Kearifan spiritual dalam *Setting* pentas Sandur selain pada prosesi ritual *Setren* juga terdapat pada arena pertunjukan *Blabar Janur Kuning* sebagai simbol falsafah dan spiritual jawa, yaitu *sedulur papat limo pancer*. *Sedulur* dimaksud sebagai saudara secara batiniyah yang menemani dan menolong manusia dari waktu dilahirkan hingga kematiannya. *Papat* berarti jumlah saudara tersebut yang memiliki banyak istilah penyebutan dan acapkali dikaitkan dengan empat kiblat mata angin, empat elemen alam dan weton perhitungan hari lahir manusia yang menunjukkan sifat dan takdir tertentu (Makrokosmos). Sedangkan *limo pancer* dimaksudkan sebagai titik pusat kehidupan (Mikrokosmos) yaitu jasad dan jiwa manusia itu sendiri (Sari & Muttaqin, 2021). Falsafah *sedulur papat limo pancer* juga terintegrasi sebagai perspektif psikologi masyarakat jawa, berkaitan dengan kecerdasan emosional manusia sebagai kemampuan untuk mengendalikan emosi dalam menghadapi permasalahan sehari-hari (Mayer et al., 2007).

Konsep *sedulur papat limo pancer* bagi masyarakat Jawa berlaku sebagai kaidah pengelolaan emosi, dimaknai sebagai kombinasi dari beberapa kemampuan kognitif untuk merasakan, mengintegrasikan, memahami, dan

mengelola emosi (Naeem et al., 2011). Konsep tersebut disimbolkan melalui tempat pertunjukan yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter yang disebut *Blabar Janur kuning*. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar, terdapat ketupat dan lontong ketan atau lepet yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Pada sudut pertemuan antara utara dan timur (arah timur laut) terdapat sesaji lengkap dengan dupa atau kemenyan. Semetara pada bagian tengah sisi kanan dan kiri arena pertunjukan tertancap batang bambu dengan ketinggian kurang lebih 10-12 meter, di antara bambu yang tertancap di sisi kanan dan kiri terpasang tali sumbang yang menghubungkan kedua bambu, sehingga arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar seolah memiliki sudut tengah bagian atas yang akan menjadi kerucut saat digunakan untuk atraksi adegan Kalongking.

Penyajian tempat pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar dan bagian sudut tengah atas, berorientasi pada kaidah papat kiblat dan weton yaitu timur (*pasaran legi*), selatan (*pahing*), barat (*pon*) dan utara (*wage*) sedangkan yang menjadi pusat limo pancer adalah tengah (*kliwon*). Arah mata angin dan hitungan waktu kelahiran tersebut dipercaya sebagai alasan manusia dilahirkan ke dunia yang membawa sifat dan takdirnya masing-masing (Noorwatha & Wasista, 2019). Takdir manusia telah ditentukan oleh Sang Maha Ruh (Tuhan) dengan empat penopang kekuatan sejak berbentuk janin yaitu *Watman* sebagai induk kekuatan manusia, representasi dari

perasaan kasih sayang ibu yang telah mengandung dan melahirkannya. *Wahman* sebagai selimut dan penjaga janin (air ketuban) sejak manusia dalam kandungan. *Rahman* sebagai jelmaan darah, representasi atas kehidupan, nyawa, energi dan spirit manusia. *Ariman* sebagai jelmaan saudara janin (plasenta) sejak dalam kandungan yang menyalurkan dan memelihara kehidupan manusia. Sedangkan *Pancer* sebagai ruh dan jasad manusia, merepresentasikan kesadaran dan perilaku manusia atas kehidupan yang terpusat dari kehendak di luar dirinya (Susetya, 2016).

Kesadaran dan perilaku manusia tersebut dikendalikan berdasarkan kecerdasan emosional dan spiritualnya, bagaimana manusia dapat mengedepankan nafsu *Mutmainah* sebagai representasi penciptaan Sang Maha Ruh (Tuhan) yang membawa sifat *Khauf* (Takut), *Raja* (Berharap), *Tawakkal* (Pasrah) dan *Qanaah* (Menerima). Agar dapat menekan keinginan nafsu *Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu *Supiyah* sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta (status sosial), serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki manusia jika hanya mengedepankan nafsu *Alumiah* dan *Supiah* tanpa adanya keseimbangan dari sifat *Mutmainah* (Simuh, 2002).

Sementara aneka bentuk sesaji persembahan ritual dalam Sandur menjadi simbol komunikasi dari rasa syukur dan keberkahan masyarakat kepada kekuatan tertinggi yang memberi kehidupan dan merupakan pusat harapan bagi keinginan-keinginan positif masyarakat (Sholikhin, 2010: 49).

Interpretasi Sandur mengupayakan sesaji sebagai bentuk normativitas masyarakat pendukung bahwa kehidupan di dunia tidak hanya melibatkan jasad dan ruh manusia saja, tetapi ada energi lain yang turut merayakan kehidupan, seperti spiritualitas Sedulur Papat yang menjadi saudara pamomong dan pengayom manusia sejak lahir, serta energi spiritual dalam kaidah makhluk gaib yang dipercayainya. Keyakinan atas keberadaan Sang Maha Ruh (Tuhan) sebagai pencipta menempatkan kepercayaan atas kehidupan gaib sebagai nilai kebesaran Sang Maha Ruh sang pencita yang juga bersifat gaib. Manusia dianugerahi akal dan budi olehnya perlu untuk dapat menyambung dan menjaga keharmonisan antar sesama makhluk ciptaannya.

Selain itu, tata rias dan kostum yang digunakan dalam pentas tidak hanya sekadar pemolesan karakter agar tampak cantik dan menarik tetapi menyimpan berbagai kearifan spiritual dan pengetahuan. Tata rias dan kostum terintegrasi dengan *Nyusupke Widadari*; penyerupaan atau penyesuaian karakter wayang berdasarkan perwujudan bidadari. Karakter rias dan kostum *Cawik* merepresentasikan perwujudan Dewi Supraba sebagai pemimpin dari dewi kayangan yang karismatik dan berwibawa, karakter *Pethak* merepresentasikan perwujudan Wilutomo yang banyak bicara dan bertanya, karakter *Balong* merepresentasikan perwujudan Drustonolo yang mengutamakan tindakan daripada berbicara, sedangkan karakter Tangsil merepresentasikan jelmaan Gagar Mayang yang arif dan bijaksana.

Penyerupaan karakter berdasarkan perwujudan bidadari-dewi tersebut disimbolkan dalam berbagai bentuk warna kostum yang digunakan, seperti hijau, hitam, merah dan kuning keemasan dengan desain kostum pewayangan.

BAB V
HEGEMONI DAN AKULTURASI DALAM MASYARAKAT
PENDUKUNG SANDUR BOJONEGORO

5.1 Dinamika Geopolitik Masyarakat Pendukung Sandur

Istilah dinamika geopolitik mengacu pada pertarungan kekuasaan dan perebutan pengaruh atas sebuah wilayah, sehingga bentuk ekspansi dan aneksasi menjadi keniscayaan dari proses perkembangan alamiah sebuah organisme. Organisme dalam pandangan politis telah berevolusi secara spasial untuk memenuhi kebutuhan masyarakat bangsanya akan *lebensraum* (ruang hidup); kebutuhan atas perkembangan peradaban dan perluasan teritorial. Dinamika geopolitik dipelopori oleh negara-negara maju untuk menembus restriksi geografis dengan berbagai cara ekspansi; penguasaan wilayah maupun penguasaan pengaruh melalui kolonialisme dan perkembangan teknologi, serta pembentukan aliansi militer dan berbagai aturan hukum dalam pengaturan internasional (Anggoro, 2017). Praktik ekspansi didorong melalui tuntutan kebutuhan domestik negaranya, seperti kebutuhan sumber daya (produksi) yang bernilai ekonomis, sampai dengan membangun kekuatan atas pengaruh ideologi dan kebudayaan.

Berdasarkan dinamika geopolitik tersebut masyarakat pendukung Sandur sebagai kolektif sebuah bangsa tidak lepas dari konflik ekspansi bangsa superior. Akibat dinamika geopolitik masyarakat pendukung Sandur (wilayah Bojonegoro) telah mengalami perubahan sosio-kultural melalui periodisasi sistem pemerintahan yang berubah-ubah. Mulai dari masa kekuasaan Kesultanan Mataram pada tahun 1587 sampai ekspansi Kolonial Belanda atas wilayah kekuasaan Mataram, sehingga

menjadi bagian dari wilayah Hindia Belanda pada tahun 1800, dan pasca kemerdekaan 1945 resmi menjadi bagian dari negara Indonesia. Perubahan periodisasi pemerintahan yang dialami masyarakat pendukung Sandur tersebut, mengkonsepsikan terjadinya dinamika geopolitik dalam beberapa fase praktik ekspansi, yaitu imperialisme dan globalisasi. Pembagian fase tersebut, sejalan dengan praktek dan implementasi geopolitik yang tidak semerta-merta muncul begitu saja, tetapi terdapat beberapa fase yang dapat dicirikan melalui bentuk ekspansi, yaitu; (1) imperialisme, bentuk penguasaan fisik *hard power* dan pengaruh yang dapat disebut sebagai *soft power*; (2) globalisasi, pengaruh arus liberalis dan kapitalis.

5.1.1 Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Imperialisme

Dinamika geopolitik telah terjadi sejak era imperialisme kuno hingga imperialisme modern. Imperialisme kuno ditandai dengan ekspansionisme dalam berbagai kepentingan, diantaranya adalah *ethnocentrism*, penyebaran agama dan penguasaan sumber daya alam dan manusia. Sedangkan Imperialisme modern berawal setelah revolusi industri pada 1870, yang ditandai dengan negara-negara maju mencari daerah jajahan untuk menyuplai kebutuhan produksi ekonomi, pangan, dan kemajuan infrastruktur yang dibangun. Praktik imperialisme dalam geopolitik secara mendasar terletak pada ambisi-ambisi sebuah kerajaan atau negara untuk penguasaan teritorial yang menyebabkan terjadinya berbagai peperangan (Grygiel, 2006). Geopolitik era imperialisme bermanuver pada praktik ekspansionisme untuk

meraih kepentingan nasional negara superior berdasarkan semangat 3G, yaitu *gold, gospel, dan glory*. *Gold* istilah yang berkaitan dengan upaya mencari kekayaan, sedangkan *Gospel* berkaitan dengan penyebaran budaya dan agama, adapun *Glory* merupakan upaya untuk menguatkan kejayaan yang dimiliki suatu negara (Stuchtey, 2010).

Geopolitik yang terjadi di era Imperialisme pada dasarnya bersifat Eropasentris untuk menekan eksistensi geopolitik wilayah-wilayah yang berada di luar Eropa, termasuk Pulau Jawa yang saat itu di bawah kekuasaan Kerajaan Islam Mataram. Sebagaimana menurut Tuthail bahwa konsep geopolitik dibuat oleh negara-negara barat untuk mencapai kepentingan-kepentingan ekspansionis (Tuathail, 1998). Konsep geopolitik pada era Imperialisme digunakan sebagai legitimasi untuk mengimplementasikan *power control* atas wilayah masyarakat yang dianggap terbelakang dan lemah, bertujuan mendapatkan keuntungan demi perkembangan negaranya. *Power Control* dalam praktik imperialisme dimaksud sebagai teknik, taktik atau muslihat yang digunakan untuk mencapai cita-cita politik kekuasaan dan penguasaan suatu negara atas negara lain (Aigerim, 2015).

Power Control dalam praktik imperialisme mengacu pada *Hard Power* sebagai tindakan penguasaan teritorial secara paksa dalam bentuk penjajahan. *Hard Power* dalam kolonialisme dapat diukur melalui kekuatan populasi (*population*), luasnya wilayah atau geografi (*geography/territory*), kekayaan sumber daya alam, kekuatan militer (*military*), dan kekuatan

ekonomi (*economic strength*). Praktik *Hard Power* dilangsungkan negara-negara superior untuk mendapatkan kekuatan sumber daya manusia dan sumber daya alam dalam teritorial negara jajahan. Cengkraman *Hard Power* dalam keberlangsungan imperialisme diperkuat dengan *Soft Power* sebagai kekuatan pengaruh atas pemerintah (*government*), budaya (*culture*), diplomasi (*diplomacy*), pendidikan (*education*), dan bisnis sekaligus inovasi (*business/innovation*) (Aigerim, 2015). Cengkraman imperialisme yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak semerta-merta dimulai ketika Belanda memasuki Pulau Jawa pada akhir abad ke-16 yang membawa misi *gold, gospel, dan glory*. Melainkan terjadi sejak kekuasaan kerajaan Islam di Jawa, dimana terjadinya *Gospel* berkaitan dengan penyebaran budaya dan agama, terutama pada masa Kerajaan Mataram sebagai kerajaan Islam terbesar di Pulau Jawa.

5.1.1.1 Dinamika Era Kesultanan Mataram

Pembacaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro era imperialisme tidak lepas dari dinamika geopolitik kerajaan Mataram di *Bang Wetan* (Jawa Timur), khususnya wilayah Ledok Kulon Bojonegoro. Wilayah Bojonegoro telah menjadi bagian dari wilayah kekuasaan Mataram sejak 1587 sebelum penyatuan daerah-daerah *Bang Wetan* (Jawa Timur) yang ditandai sebagai era kebangkitan Kerajaan Mataram. Kebangkitan Mataram yang dipimpin oleh Sutawijaya (Panembahan Senopati) dengan menggalang manuver

politik ekspansif wilayah di sepanjang sungai Bengawan Solo. Pada tahun 1590 Panembahan Senapati berhasil menaklukan Madiun, kemudian dilanjutkan dengan penaklukan Kediri dan Ponorogo pada tahun 1591, pada saat yang sama Jagaraga atau Magetan hingga mencapai Pasuruan juga berhasil dikuasai. Kebangkitan Mataram di tangan Panembahan Senapati berhasil menyatukan Pulau Jawa bagian timur sebagai letak strategis fungsi layanan dan administratif di sepanjang Sungai Bengawan Solo (Soekmono, 1973).

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro di bawah kekuasaan Panembahan Senapati pada awalnya menganut birokrasi tradisional sebagaimana kerajaan Majapahit yang meyakini raja sebagai jelmaan dewa-dewa. Bentuk birokrasi tradisional tersebut mengacu pada pengembangan rumah tangga raja untuk *menyatukan* daerah berdasarkan ikatan kekeluargaan, religiusitas dan magis, sistem upeti/pajak dan kekuatan militer sebagai stabilitas keamanan (Suwarno, 1990). Sistem birokrasi terpusat pada pengabdian kepada seorang raja (kedaulatan raja) yang diyakini dapat memberikan keselamatan, kesejahteraan dan kemakmuran, karena itu raja memiliki wewenang dalam mengatur segala kebijakan yang bersifat mutlak dan tidak dapat digugat. Setelah masuknya Islam membawa perubahan sistem birokrasi yang dianut, terutama terkait kedaulatan raja yang tidak lagi ditempatkan sebagai perwujudan dewa melainkan sebagai wakil Allah

di dunia (Lombard, 2008). Gelar tersebut kemudian dipakai oleh Senopati sebagai “*Senopati ing Alaga Sayidin Panatagama*” yang berarti raja berkuasa atas pemerintahan dan agama, meskipun Senopati tidak memakai istilah susuhunan atau sultan.

Birokrasi Kerajaan Mataram menjadi kesultanan diwariskan pada Raden Mas Rangsang pada 1613 dengan gelar *Susuhunan Anyakrakusuma*, kemudian pada tahun 1641 menjadi *Sultan Agung Adi Prabu Anyakrakusuma atau Sultan Agung*. Kesultanan Mataram dibawah kekuasaan Sultan Agung ditandai sebagai puncak kejayaan kekuasaan Mataram, dan masa keemasan kekuasaan kerajaan asli Jawa sebelum era imperialisme Belanda (Soekmono, 1973). Puncak kejayaan Kerajaan Mataram dalam birokrasi kesultanan yang dipimpin Sultan Agung mengintegrasikan kekuasaan atas politik (*caesarism*) dengan kekuasaan atas agama (*papism*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapisme* (Daliman, 2012). Berdasarkan sistem birokrasi tersebut, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai bagian dari *kawula* (rakyat) Kesultanan Mataram mengalami islamisasi; peralihan keyakinan dari agama sebelumnya menjadi Islam, ataupun terjadinya integrasi antara nilai-nilai kebatinan dan kearifan leluhur dengan nilai-nilai Islam.

Proses Islamisasi tersebut salah satunya ditandai dengan pemakaian kalender Sultan Agung (*Anno Javanico*) yang mengacu

pada kalender Hijriyah atau kalender Islam dengan memperhitungkan pergerakan bulan (lunar). Selain kalender, juga *terdapat* berbagai bentuk karya dan kegiatan berbasis dakwah Islam, seperti pembuatan makam *Imogiri*, pelaksanaan *Grebeg Puasa* dan *Grebeg Maulud*, karangan kitab *Serat Sruti*, *Serat Sastra Gending*, *Serat Jayalengkara*, dan *Serat Panji Asmararupi* (Partini, 2010). Lebih mendalam corak islamisasi diperkuat melalui aturan hukum yang mengikat masyarakat mataram melalui kitab perundang-undangan *Surya Alam*. Kitab perundang-undangan tersebut merepresentasikan nilai-nilai Islam sebagai aturan dan tata pemerintahan untuk mempertahankan keseimbangan, ketentraman dan ketertiban kerajaan (Soemarsaid, 1985). Kitab perundang-undangan Surya Alam menjadi aturan hukum yang harus ditaati rakyat dan pengaturan sistem birokrasi berdasarkan pandangan hukum Islam dan adat Jawa, yang kemudian disebut sebagai *Yudha Negara* (Raffles, 2008).

Penerapan kitab perundang-undangan Surya Alam sebagai kekuatan hukum kerajaan, ditopang melalui kekuatan Sultan Agung yang menganut sistem birokrasi *Agung Binathara*; doktrin politik bahwa kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*), dalam konteks ajaran Islam Mataram

seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia (Daliman, 2012). Pengaruh kekuasaan Sultan Agung terhadap wilayah Bang Wetan, khususnya Bojonegoro sebagai *pemukiman* masyarakat pendukung Sandur secara birokrasi mencerminkan kehidupan masyarakat Islam Jawa, yang sepenuhnya harus mentaati titah sang Raja dan aturan hukum berdasarkan perundang-undangan Surya Alam.

Kekuasaan Kesultanan Mataram atas Bang Wetan termasuk daerah Bojonegoro selain islamisasi dan manuver politik teritorial dalam penyatuan pulau jawa, juga berkaitan dengan penguasaan sosio-ekonomi. Perekonomian yang dibangun Sultan Agung mengacu pada sumber daya pertanian sebagai sumber utama pendapatan kerajaan, karena itu politik ekspansi yang dilakukan merupakan usaha memperluas kekuasaan agraria, terutama tanah persawahan tempat produksi padi, sebagaimana identitas agraria pulau jawa yang dikenal penghasil padi (Daliman 2012). Penguasaan atas sumber daya agraria terintegrasi dengan penguasaan sumberdaya masyarakat tani, karena produksi dan distribusi padi di seluruh wilayah Mataram membutuhkan banyak tenaga kerja, sebagaimana menurut Coen bahwa pencapaian ekonomi agraris telah menentukan kekayaan raja-raja (Graaf, 1986). Penguasaan atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro juga tidak lepas dari faktor sosio-ekonomi agraria,

sebagaimana daerah Bojonegoro, khususnya Ledok Kulon yang dikelilingi Sungai Bengawan Solo merupakan wilayah strategis bagi pusat produksi dan distribusi hasil pertanian yang dapat diangkut melalui sungai menuju pusat perdagangan di berbagai wilayah kesultanan Mataram. Penguasaan Mataram atas daerah-daerah di sepanjang Sungai Bengawan Solo secara geopolitik telah menjadikannya sebagai kerajaan agraris dan maritim yang ideal (Daldjoeni, 1984).

Sepeninggalnya Sultan Agung, tahta Kesultanan Mataram diteruskan oleh anaknya Raden Mas Sayidin yang dinobatkan sebagai Sultan Mataram ke-5 dengan gelar Susuhunan Amangkurat I. Masa kepemimpinan Amangkurat I ditandai sebagai masa kemunduran Kesultanan Mataram, karena dipenuhi dengan berbagai gejolak politik atas sikap kompromi dan intervensi pihak VOC, sehingga terjadi banyak pemberontakan dan perang saudara. Gejolak pemberontakan dan peperangan tersebut kemudian dikenal dengan Perang Tahta Jawa keTiga, berlangsung sejak 1749 hingga 1757 yang menyebabkan terpecahnya wilayah Kesultanan Mataram, dikenal melalui Perjanjian Giyanti pada 1755. Perjanjian Giyanti berisi kedaulatan Pangeran Mangkubumi sebagai raja bergelar Hamengkubuwono I yang menguasai setengah dari wilayah kekuasaan Pakubuwana III. Wilayah kekuasaan Hamengkubuwana I kemudian dikenal sebagai Kesultanan

Yogyakarta, sedangkan wilayah kekuasaan Pakubuwana III disebut Kasunanan Surakarta (Frederick & Worden, 1993). Berdasarkan pembagian wilayah Kesultanan Mataram tersebut, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada pada wilayah Mancanegara (wilayah luar) Kesultanan Yogyakarta, yang berarti mengikuti sistem kebijakan birokrasi Kesultanan Yogyakarta.

Sejak era Kesultanan Mataram hingga Kesultanan Yogyakarta, masyarakat pendukung Sandur mengalami masa-masa adaptif dengan berbagai gejolak sosial-politik untuk bertahan hidup, karena di masa tersebut VOC mulai mengencerkan berbagai pengaruhnya. Walaupun daerah Ledok Kulon Bojonegoro masih dalam kawasan Kesultanan Mataram dan pada perkembangannya masuk sebagai kawasan Kesultanan Yogyakarta, rakyat mengalami berbagai tekanan dari gejolak ketengangan politik. Terutama melemahnya Kesultanan Mataram sejak era Amangkurat I yang membuka peluang bagi VOC untuk membuka perdagangan di wilayah kekuasaan mataram. Muncul gejolak pemberontakan dari tataran pembesar kerajaan hingga lapisan masyarakat atas sikap kompromi Kesultanan Mataram terhadap VOC. Ketegangan tersebut tentunya menempatkan masyarakatnya sebagai korban politik; terombang-ambing dalam keputusan untuk mendukung mengikuti titah raja atau menolak mengambil jalan pemberontakan.

Tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur di Bojonegoro terdampak ketegangan politik pemberontakan yang mengacu pada sosok leluhurnya, yaitu bangsawan Kesultanan Mataram bernama Arya Menahun dengan gelar Adipati Ngraseh yang menentang kebijakan Sultan Amangkurat IV karena berkompromi dengan VOC. Akibat pemberontakan tersebut Adipati Ngraseh diburu oleh pasukan mataram dan VOC, sehingga Adipati Ngraseh merubah nama menjadi Ki Andong Sari yang berprofesi sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam, serta perlahan-lahan menggalangkan gerakan pemberontakan dan perlawanan terhadap kebijakan Mataram yang pro VOC. Politik pemberontakan dan perlawanan yang ditanamkan Ki Andong Sari menggerakkan masyarakat Bojonegoro, khususnya Ledok Kulon berbaiat kepada pangeran Mangkubumi (Hamengkubuwono I) yang gencar melawan VOC hingga terpecahnya Kesultanan Mataram, dan wilayah Ledok Kulon Bojonegoro menjadi bagian dari kekuasaan Sultan Hamengkubuwono I.

5.1.1.2 Dinamika Era Hindia Belanda

Pembacaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro era imperialisme tidak lepas dari dinamika geopolitik Kolonialisme Belanda, yang dimulai dengan masuknya VOC sebagai awal masa penjajahan Belanda. VOC (*Vereenigde Oost-Indische Compagnie*)

dibentuk pada 1602 sebagai persekutuan perusahaan dagang Belanda yang memonopoli aktivitas dagang di Asia. Belanda memberikan hak istimewa terhadap VOC untuk penguasaan terhadap wilayah di Asia, termasuk Jawa dengan cara berperang, membangun benteng dan kebijakan diplomasi politik (Ricklefs, 1991). Pusat perdagangan VOC di seluruh Asia didirikan di Batavia (Jakarta) sebagai monopoli perdagangan rempah hasil pribumi dan memperkenalkan hasil bumi asing non-pribumi, serta melakukan penguasaan jalur dagang dengan mengambil alih berbagai wilayah strategis (Vickers, 2005).

Misi VOC untuk monopoli perdagangan dan menguasai jalur dagang di pulau Jawa mengalami berbagai tantangan dan perlawanan dari kerajaan-kerajaan di Pulau Jawa, termasuk Kesultanan Mataram sebagai kerajaan terbesar di Jawa. Menghadapi perlawanan dari Kesultanan Mataram, VOC mempersiapkan berbagai strategi ekspansi dengan cara berperang (militer) dan strategi politik adu domba yang dikenal dengan sebutan *Devide Et Impera*. Puncak keberhasilan dari strategi tersebut adalah lahirnya perjanjian Giyanti pada 1775 yang menyebabkan pecahnya Kesultanan Mataram, sehingga Pulau Jawa bagian tengah dan timur terbagi dalam Lima wilayah kekuasaan, yaitu; (1) Negara Agung (wilayah keraton Surakarta dan Yogyakarta); (2) wilayah kekuasaan Susuhunan Surakarta di luar Negara Agung; (3) wilayah kekuasaan Kesultanan

Yogyakarta di luar Negara Agung; (4) Wilayah kekuasaan Mangkunegaran; (5) wilayah kekuasaan VOC.

Berdasarkan perjanjian tersebut, VOC yang menguasai keseluruhan Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa mendapat keuntungan dengan menguatnya wilayah administrasi birokrasi kolonial dalam pembentukan negara jajahan Hindia Belanda (masuknya administrasi birokrasi kolonial). Penguasaan VOC dalam monopoli perdagangan di Pulau Jawa berakhir pada 1800, yang dipicu oleh berbagai permasalahan internal sehingga mengalami kebangkrutan, sehingga Imperium Belanda melakukan nasionalisasi dengan mengambil alih kekuasaan dengan menamakan daerah kekuasaannya sebagai Hindia Belanda (Ricklefs, 1991). Hindia Belanda merupakan bagian dari Kolonialisme Eropa di bawah kekuasaan imperium Belanda, yang berkontribusi memberikan keunggulan Belanda dalam segi ekonomi dengan memusatkan perdagangan rempah-rempah dan hasil bumi sampai awal abad 20 (Booth, Anne, et al, 1990).

Ekspansi penguasaan Pulau Jawa oleh Imperium Belanda pada tahun 1800 semakin masif, saat itu Belanda dikuasai oleh Kekaisaran Perancis, sehingga secara otomatis koloni-koloni Belanda di luar Eropa, termasuk di Pulau Jawa jatuh ke tangan Prancis. Pada tahun 1807 Imperium Belanda mengangkat Herman Willem Daendels

sebagai Gubernur Jenderal Hindia Belanda, melalui Daendels berbagai kerajaan-kerajaan di Jawa yang masih bertahan berhasil diruntuhkan, seperti Kesultanan Banten, Kesultanan Kasepuhan dan Kanoman, termasuk Kacirebonan, hingga pada tahun 1810 Kesultanan Yogyakarta mulai diintervensi agar Hamengkubuwono II mengundurkan diri dan digantikan oleh Hamengkubuwono III. Kekuasaan Hindia Belanda di tangan Daendels berhasil menguasai keseluruhan Pulau Jawa, tugas pokok Daendels di Pulau Jawa adalah memperluas wilayah kekuasaan, mempertahankan Jawa dari serangan Inggris dan memperbaiki sistem administrasi Hindia Belanda (Eymeret, 1973).

Hindia Belanda dibawah kepemimpinan Daendels ditandai sebagai awal sistem birokrasi modern dengan menerapkan sentralisasi, reorganisasi dan modernisasi pemerintahan. Pembaharuan birokrasi yang dilakukan menghasilkan pembagian wilayah kekuasaan di Jawa dalam Sembilan prefektur, setiap prefektur dipimpin oleh petinggi militer Belanda dan masing-masing prefektur dibagi dalam beberapa distrik (kabupaten) yang dipimpin oleh pribumi. Prefektur tersebut diantaranya adalah Semarang, Tegal, Pekalongan, Rembang, Jepara, Surabaya, Gresik, Sumenep dan Pasuruan. Pembagian Prefektur bertujuan untuk mempermudah kontrol dan pengawasan kepada para bawahan, menerapkan sistem

militer dengan memberikan kepangkatan militer bagi setiap kepala prefektur dan kabupaten (bupati) walaupun tidak memiliki wewenang untuk mengerahkan pasukan (Ahsan, Tirto.id-2021).

Masa kekuasaan Daendels di Hindia Belanda hanya berselang selama tiga tahun sejak 1808 hingga 1811, akan tetapi di masa tersebut masyarakat Jawa telah mengalami penekanan dalam berbagai sektor. Pada sektor pertahanan dan keamanan, Daendels menanamkan sistem kerja paksa untuk masyarakat pribumi dalam pembangunan jalan Anyer-Panarukan dan membentuk pasukan militer Jayengsekar dan Legiun Mangkunegara untuk memperkuat kekuasaannya. Sedangkan dalam sektor sosial dan ekonomi, Daendels memaksa Kesultanan Yogyakarta dan Surakarta untuk menyetujui berbagai perjanjian untuk menggabungkan wilayah kekuasaan, raja tidak lagi bertindak sebagai pemilik tanah dan pemerintah Belanda sebagai penyewa, tetapi menjadi hubungan subordinasi antara yang dikuasai (Jawa) dan yang menguasai (Belanda). Penekan juga terdapat pada aturan penyerahan sebagian hasil bumi sebagai pajak (*Contingenten*) dan aturan penjualan paksa hasil bumi terhadap pemerintah Belanda dengan harga yang telah ditetapkan (*Verplichte Leverantie*).

Selain itu, terdapat kebijakan terkait sistem penjualan tanah kepada partikelir, sehingga lahirlah tanah-tanah milik swasta, penerapan ekonomi kapital dimana pihak pemodal mampu membeli

tanah yang berdampak pada menyempitnya kekuatan ekonomi pribumi. Praktik demikian berlandaskan pada kelas sosial, keistimewaan bagi prajurit, pegawai pemerintah, manajer, guru dan para pelopor (warga eropa) yang hidup berdampingan dengan rakyat pribumi tetapi memainkan sistem kasta sosial yang kaku (Vickers, 2005). Kekakuan tersebut terdapat pada penerapan hukum yang berbeda antara warga negara eropa, pribumi dan orang timur asing (Cornelis, Willem, Jan, 2008). Berbagai kebijakan yang diterapkan Daendels tersebut, membuat masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada pada administrasi Prefektur Rembang telah mengalami berbagai bentuk penekanan, sehingga Prefektur Rembang disebut-sebut sebagai daerah yang secara sosial-ekonomi sangat terpuruk, mengalami kemiskinan dan kelaparan (Penders, 1984).

Setelah Daendels ditarik ke Eropa pada 1811, Inggris kembali menyerbu Jawa dan berhasil menduduki Batavia, sehingga kekuasaan Hindia Belanda jatuh ke tangan Inggris melalui perjanjian Tuntang di Salatiga. Inggris kemudian mengangkat Thomas Stamford Raffles menjadi Gubernur Jendral di Jawa, melalui Raffles terjadi berbagai reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi. Reformasi di bidang sistem pemerintahan dilakukan Raffles untuk mengubah sistem feodal menjadi sistem birokrasi yang lebih modern dari sebelumnya. Pada masa-masa sebelumnya baik di masa kerajaan

hingga Daendels masyarakat Jawa tidak lepas dari sistem feodal dengan stratifikasi kasta sosial antara raja, kelas bangsawan, dan para bawahan yang terdiri dari rakyat dan petani, serta kasta berdasarkan etnis eropa, pribumi dan timur asing (Tjondronegoro & Wiradi, 2008). Raffles mereformasi tatanan feodal tersebut dengan membentuk pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan (H. M. Vlekke, Bernard, 2022).

Reformasi dalam sistem administrasi yang dilakukan Raffles adalah membagi Pulau Jawa dalam sistem kontrol birokrasi keresidenan, termasuk pembentukan Karesidenan Bojonegoro, terdiri dari Regentschap Bojonegoro, Tuban dan Lamongan dalam sistem kontrol *Provincie Oost Java* (Soerabaja) (Cribb, R. B, 2010). Sistem administrasi karesidenan tersebut menghapus sistem administrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer. Sementara reformasi sistem pajak dilakukan Raffles dengan mengatur kebijakan melalui dekret yang menyatakan bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilih tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah (H. M. Vlekke,

Bernard, 2022). Sistem sewa tanah dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah, tanah kelas I dikenakan pajak $1/2$ dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak $2/5$, dan kelas III dikenakan pajak $1/3$ dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya.

Sistem pajak yang diterapkan Raffles menimbulkan berbagai perlawanan dari pribumi, lantaran semua tanah merupakan hak sepenuhnya pemerintahan Hindia Belanda dan bebas digunakan untuk apa saja, jika pemerintah memutuskan untuk menjual tanah kepada kelas pemodal Eropa atau Cina akan timbul permasalahan terkait keterbatasan lahan tempat tinggal atau pertanian bagi masyarakat pribumi (H. M. Vlekke, Bernard, 2022). Terlepas dari kontroversi kebijakan sistem pajak yang diterapkan Raffles, terdapat kebijakan ekonomi yang menguntungkan bagi setiap kalangan termasuk pribumi, diantaranya adalah penghapusan perdagangan budak dan sistem perbudakan di Hindia Belanda, semua pekerja dibayar sebagaimana mestinya, serta membuka peluang usaha perdagangan bagi rakyat, bebas menjual hasil bumi di pasar internasional, tidak langsung dijual terhadap pemerintah seperti kebijakan sebelumnya, karena itu rakyat diberikan kebebasan untuk menanam sesuai dengan nilai keuntungannya.

Berbagai kebijakan yang diterapkan Raffles mulai dari sistem administrasi birokrasi, perpajakan dan sosial-ekonomi pada dasarnya menuju pembaharuan Hindia Belanda yang lebih baik dari masa sebelumnya. Masa pemerintahan Raffles hanya bertahan sampai tahun 1815 setelah Jawa dikembalikan ke pihak pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang Napoleon. Kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap melanjutkan berbagai kebijakan yang dibangun Raffles, termasuk mengakhiri secara resmi sistem perdagangan budak dan perbudakan pada tahun 1818. Termasuk lahirnya kebijakan politik etis atau politik balas budi Ratu Belanda Wilhelmina pada 1901 bahwa Belanda akan menanggung tanggung jawab politik etis demi kesejahteraan rakyat kolonial mereka, politik etis ditandai sebagai bentuk dimulainya kebijakan pembangunan Hindia Belanda modern. Dasar kebijakan politik etis disandarkan pada tanggung jawab moral kesejahteraan Bumiputera, yang merupakan bentuk kritik dari praktik politik tanam paksa yang dilakukan sebelumnya.

Bentuk kebijakan politis etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina terangkum dalam dokumen *Trias Van Deventer*, menyatakan bahwa pemerintah Kolonial Belanda memiliki tugas untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serta berbagai program

pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera (Witton, Patrick, 2003). Akan tetapi dalam pelaksanaannya mengalami kepincangan karena terdapat berbagai problem terkait dengan kurangnya dana, terutama karena terdampak krisis malaise atau depresi besar pada tahun 1930. Kebijakan politik etis sebagian besar hanya terlaksana pada bidang pendidikan dengan menganut Kurikulum Belanda, sejak tahun 1900 telah berdiri sekolah yang hampir merata di seluruh wilayah Hindia Belanda, terutama di Jawa. Siswa dari kalangan Bumiputera dididik dengan menggunakan Bahasa Melayu dan menerapkan sistem sekolah “penghubung”, disediakan bagi siswa Bumiputera yang berprestasi untuk dapat masuk di sekolah berbahasa Belanda (Taylor, 2003).

Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina tersebut tentunya sangat berpengaruh bagi perkembangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang saat itu berada pada pengawasan administrasi karesidenan Bojonegoro. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kaitanya dengan politik etis justru mendapatkan perhatian lebih dari pemerintah Hindia Belanda, lantaran Bojonegoro termasuk sebagai daerah terbelakang dan terpuruk dengan tingkat kemiskinan dan kelaparan yang tinggi (Penders, 1984). Vries pernah menyebut bahwa Bojonegoro

merupakan daerah yang sedang menuju kematian, sama halnya dengan Cirebon dan Pekalongan yang mengalami kemiskinan secara endemik dan kronis (Vries, 1972). Keterpurukan Bojonegoro diakibatkan oleh keadaan geografis dan buruk penanganan sistem irigasi, sehingga Bojonegoro dilanda Banjir dari luapan Sungai Bengawan Solo. Bencana banjir menyebabkan penduduk Bojonegoro kehilangan rumah, kerusakan jalan dan jembatan serta kerusakan pertanian (Penders, 1984). Selain bencana Banjir Bojonegoro juga mengalami kemarau berkepanjangan yang menyebabkan kekeringan dan gagal panen yang berturut-turut, sehingga mengakibatkan kekurangan pangan dan terjadinya kelaparan.

Berbagai bencana yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tersebut pada akhirnya memperburuk keadaan ekonomi, kesehatan maupun pendidikan masyarakatnya. Karena itu, pemerintah Hindia Belanda mencoba untuk memperbaiki keterpurukan masyarakat Bojonegoro melalui kebijakan politis etis dengan melakukan perbaikan sistem pertanian untuk meningkatkan produksi pangan, ekonomi dan industri, juga memperbaiki sistem irigasi untuk menanggulangi banjir dan meningkatkan kesejahteraan melalui pendidikan (Vries, 1972). Berbagai kebijakan yang diterapkan Hindia Belanda untuk memperbaiki keterpurukan Bojonegoro tidak mendapatkan hasil yang dapat dikatakan mengalami perkembangan,

situasi Bojonegoro pada akhir tahun 1930 masih jauh dari kemakmuran.

Terlepas dari kebijakan politik etis tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tetap tidak dapat dilepaskan dari dinamika geopolitik ekspansionis, terjadinya berbagai pemberontakan dan peperangan. Sebagaimana pada tahun 1825 terjadi pemberontakan terhadap pemerintah Hindia Belanda yang dipimpin oleh Pangeran Diponegoro dan 1826 terjadi perang gerilya yang merambah diseluruh wilayah Jawa Tengah hingga Jawa Timur, akan tetapi pada tahun 1827 pasukan belanda berhasil memukul mundur Pangeran Diponegoro dan pasukannya. Lebih jauh dinamika geopolitik yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan dampak perang dunia II pada 1940, ditandai dengan ekspansi Jepang di wilayah Hindia Belanda, terutama di Pulau Jawa. Pada tahun 1942 pasukan Jepang menyerbu Hindia Belanda sebagai bagian dari perang dunia II (Asia-Pasifik), pasukan sekutu (Belanda dan Inggris) dengan cepat ditundukkan Jepang hingga pada tanggal 8 Maret 1942 Hindia Belanda Jatuh di bawah kekuasaan Jepang (Ricklefs, 1991).

5.1.2 Dinamika Masyarakat Pendukung Sandur Era Globalisasi

Dinamika geopolitik era globalisasi ditandai dengan berakhirnya perang dunia II pada 1945 dan dimulainya perang dingin antara dunia barat yang dipimpin Amerika Serikat dengan dunia komunis yang dipimpin Uni Soviet pada 1947 hingga 1991. Dinamika yang terjadi pada era Perang Dingin bermanuver dalam beberapa aspek geopolitik, yaitu *people*, *time*, *space*, dan *struggle* (Black, 2009). Aspek *time* mengacu pada perselisihan adidaya Amerika dan Soviet yang terlibat menyebarkan pengaruh ideologinya di berbagai belahan dunia, sehingga geopolitik yang awalnya bersifat ekspansi geografis berubah menjadi ekspansi pengaruh (hegemoni). Sedangkan aspek *people* mengacu pada dinamika masyarakat dunia secara keseluruhan yang digerakkan oleh manuver politik aktor utama. Aktor utama dimaksud sebagai penggerak negara adidaya, yaitu Amerika yang membawa sistem ideologi liberal-kapitalisme dan Soviet yang berhaluan sistem ideologi komunis, sehingga menyebabkan masyarakat dunia terpecah belah secara ideologis.

Pengaruh ideologi tersebut pada akhirnya berdampak pada aspek *space*, yaitu keterbelahan dunia menjadi beberapa blok, yaitu blok yang memihak Amerika dibawah naungan NATO pada 1949 dan blok yang memihak Soviet dalam aliansi Comecon dan Pakta Warsawa pada 1949. Terlepas dari dua blok besar tersebut muncul Gerakan Non-Blok sebagai aliansi negara-negara yang menolak beraliansi dengan kekuatan negara adidaya. Keterpecahan dunia dalam beberapa blok merupakan manuver dari aspek *struggle* yang berkaitan

erat dengan upaya kedua negara adidaya untuk memperluas pengaruh ideologi dalam penerapan sistem pemerintahan negara. Dinamika geopolitik yang terjadi dalam beberapa aspek tersebut, tentunya berdampak pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada dalam wilayah negara kesatuan republik Indonesia. Secara politis Indonesia di bawah kepemimpinan Presiden Soekarno mengambil sikap Non-Blok dalam mengupayakan hak untuk menentukan nasib kemerdekaan, kedaulatan dan integrasi Negeranya tanpa campur tangan negara adidaya, sehingga lahir konstitusi negara demokrasi berdasarkan Pancasila dan UUD 1945 sebagai representasi jalan tengah ideologi liberal dan komunisme.

Pasca perang dingin yang ditandai dengan jatuhnya Uni Soviet pada 1991, terjadi pergeseran pola geopolitik, dimana Amerika Serikat menjadi satu-satunya negara adidaya. Akibat keruntuhan Soviet, Amerika semakin menguatkan pengaruhnya terhadap negara-negara di dunia yang kemudian menghadirkan arus globalisasi liberal. Liberalisasi mempengaruhi berbagai macam organisasi dan institusi internasional yang mengimplementasikan nilai-nilai liberalis-kapitalis melalui praktik bisnis dan perdagangan bebas (Giddens, 2000). Menguatnya liberalisme-kapitalisme di berbagai negara menjadikan faktor kunci yang mengakibatkan pergeseran fokus geopolitik dunia di era globalisasi. Wallerstein memisahkan periodisasi pasca Perang Dingin menjadi tiga bagian yang dianggap mempengaruhi perubahan pola

geopolitik global, yakni *uneven development, rise and fall of supremacy, dan multipolar world* (Wallerstein, 2011).

Periode *Uneven Development* sebuah perubahan yang ditandai dengan munculnya fenomena ketidak seimbangan pembangunan dan pertumbuhan ekonomi antara negara maju dan berkembang yang disebut negara *core* dan *periphery*. Keterbelahan dunia yang dikelompokkan dalam predikat negara maju dan berkembang dianggap sebagai kesenjangan ekonomi, kelompok negara maju akan semakin kaya dengan pertumbuhan ekonomi yang terus meningkat dan stabil. Sementara di sisi lain kelompok negara berkembang sulit menjangkau kemajuan karena terikat pada sistem ekonomi kapital yang digerakkan negara maju tersebut, sehingga menyebabkan kesenjangan ekonomi dengan kelompok negara maju menjadi semakin besar. Kemudian pada periode *rise and fall of supremacy*, dimaksud sebagai naiknya Amerika sebagai negara *unipolar* yang menghegemoni negeri-negara lain, sehingga muncul fenomena *fall of supremacy* sebagai kekuatan baru sebuah negara yang berupaya untuk menunjukkan peran dan pengaruhnya di dalam sistem internasional. Adapun pada periode *multipolar world* ditandai sebagai bergesernya sistem *unipolar* menjadi sistem *multipolar* yang membentuk negara-negara lebih berimbang dalam segi ekonomi, sosial dan politik (Agnew, 2001).

Berdasarkan perubahan pola geopolitik globalisasi tersebut, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada dalam kesatuan republik

Indonesia tidak lepas dari dinamika *Uneven Development*, digolongkan sebagai kelompok negara berkembang yang kestabilan politik, sosial dan ekonominya terintegrasi dengan organisasi dan institusi internasional dalam praktik sistem liberal-kapital atau sosialis-komunis. Arah perkembangan politik, sosial dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sangat bergantung pada peranan pemerintahan Indonesia dalam menyikapi, mengatur, menentukan arah dan tujuannya di antara dinamika geopolitik globalisasi yang terjadi. Dampak dinamika geopolitik globalisasi terhadap perubahan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dibaca melalui berbagai peralihan sistem tata negara, konstitusional dan kebijakan pemerintahan Indonesia, serta berbagai konflik politik, ekonomi maupun sosial yang dialami, mulai dari pasca kemerdekaan hingga pasca reformasi 1998.

5.1.2.1 Dinamika Pasca Kemerdekaan

Dinamika geopolitik masyarakat Sandur Bojonegoro pasca kemerdekaan, diawali dengan perlawanan rakyat Indonesia untuk mempertahankan kemerdekaan pada tahun 1945 hingga 1949. Periode tersebut dimulai sejak menyerahnya Jepang dalam perang dunia II pada 15 Agustus 1945, sehingga Negara Kesatuan Republik Indonesia berhasil dideklarasikan pada 17 Agustus 1945 yang menandakan era baru berdirinya sebuah bangsa. Berita kemerdekaan segera meluas ke seluruh wilayah Indonesia (wilayah kekuasaan

Hindia Belanda), termasuk di wilayah Karesidenan Bojonegoro, hingga pada 24 September 1945 Komite Nasional Indonesia daerah Karesidenan Bojonegoro menggelar rapat besar di pusat Kabupaten Bojonegoro yakni di Alun-Alun Bojonegoro yang dihadiri oleh ribuan massa. Selanjutnya R.M.T.A. Suryo selaku Residen Bojonegoro menyerukan pernyataan yang mengatakan telah berdirinya pemerintahan Republik Indonesia di Karesidenan Bojonegoro. Dilanjutkan dengan penyerahan kekuasaan dari Jepang, meskipun diwarnai dengan paksaan dan kekerasan yang kemudian dilakukan pelucutan senjata oleh pejuang Karesidenan Bojonegoro terhadap pihak Jepang (Fahrudin, 2018: 45).

Pasca kemerdekaan tidak semerta-merta membuat rakyat Indonesia terlepas dari kekangan konflik ekspansi, karena Belanda masih berupaya mengembalikan tanah jajahannya. Konflik tersebut turut dirasakan masyarakat pendukung Sandur yang berada dalam wilayah administrasi karesidenan Bojonegoro, dan turut menggalang kekuatan untuk melakukan perlawanan. Pertempuran dalam mempertahankan kemerdekaan hampir terjadi di seluruh kabupaten Karesidenan Bojonegoro, salah satu pertempuran besar terjadi di Kecamatan Bojonegoro Kota, perlawanan di Dander, dan di Temayang, serta penghadangan di Balen, Kapas, Kalitidu, Bubulan dan wilayah lainnya. Akan tetapi pada 18 Januari 1949 seluruh

wilayah Karesidenan Bojonegoro berhasil dikuasai kembali oleh pihak Belanda. Penguasaan kembali Karesidenan Bojonegoro oleh pihak Belanda disinyalir karena karesidenan Bojonegoro merupakan akses untuk penguasaan minyak di Cepu (Susanto, 2018).

Kekuasaan Belanda di wilayah karesidenan Bojonegoro pasca kemerdekaan dinyatakan berakhir pada 1949 dengan diakuinya Indonesia sebagai negara yang merdeka dan berdaulat secara Internasional dalam konferensi meja bundar. Terlepas dari Belanda masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro kembali secara resmi menjadi bagian dari pemerintahan republik Indonesia yang dipimpin Presiden Soekarno atau dalam sejarah politik Indonesia disebut Orde Lama. Pasca diakuinya kemerdekaan Indonesia secara internasional, sistem demokrasi yang diterapkan Presiden Soekarno adalah demokrasi liberal yang berlangsung pada 1950 hingga 1959. Praktik demokrasi liberal pada dasarnya dipengaruhi oleh dinamika geopolitik globalisasi yang mengadaptasi sistem parlementer demokrasi Eropa sebagai upaya menarik simpati dukungan dan pengakuan Internasional atas kemerdekaan Indonesia. Demokrasi liberal dijadikan sebagai benteng untuk mempertahankan kedaulatannya berdasarkan konsep konstitusi internasional, yaitu pengakuan dari negara lain bahwa telah lahir suatu negara baru, karena pengakuan secara internasional berdampak pada kondisi domestik Indonesia yang

multidimensi pada masa transisinya sebagai *post-colonial states* (Ricklefs, 1991: 237).

Sistem demokrasi liberal atau parlementer mengacu pada konstitusi Undang-Undang Sementara 1950, di mana kepala pemerintahan dikendalikan oleh perdana menteri, dan Presiden hanya sebatas kepala negara serta memberikan kekuasaan kepada Presiden untuk menunjuk formatur kabinet. Penerapan demokrasi liberal melahirkan berbagai kebijakan terkait dengan kebebasan individu, kekuasaan pemerintah terbatas, partisipasi politik oleh rakyat, dan pelaksanaan pemilu. Melalui kebijakan tersebut lahirlah partai-partai politik untuk meredam sistem politik yang otoriter dengan memberikan kesempatan partisipatif kepada rakyat dalam sistem multi partai. Akibatnya mulai bermunculan kekuatan partai politik, termasuk PNI dan Masyumi sebagai partai berkuasa yang silih berganti memimpin kabinet. Kerapnya pergantian kabinet disebabkan oleh ketegangan politik internal antara pihak Soekarno (PNI) dan Masyumi yang mengakibatkan ketidakstabilan kebijakan politik, ekonomi dan sosial, sehingga berdampak pada lambatnya pertumbuhan pembangunan Indonesia. Ketenangan internal antar partai politik yang berkuasa pada masa demokrasi liberal juga berdampak pada konflik perpecahan antar masyarakat sebagai basis massa pendukung partai. Konflik tersebut berlangsung hingga pemilu

pertama pada 1955 dilaksanakan, masyarakat terbagi menjadi empat basis massa pendukung partai, yaitu PNI, Masyumi, PKI dan NU.

Konflik perpecahan terjadi dalam lingkungan primordial masyarakat disebabkan oleh perbedaan ideologi yang dibawa setiap partai, bersumber dari perwujudan kepentingan aliran pemikiran politik, yaitu Nasionalisme Radikal, Tradisionalisme Jawa, Islam Sosialisme Demokrat, dan Komunisme. Perbedaan ideologi telah memicu munculnya fragmentasi politik dalam beberapa kubu, antara kubu nasionalis Islam yang dimotori oleh partai-partai Islam seperti masyumi dan NU dengan kubu nasionalis-sekuler dan komunis yang dipimpin oleh partai abangan seperti PNI dan PKI (Suwarno, 2015: 101). Konflik perpecahan terkait perbedaan pandangan dalam sistem pemerintahan Indonesia tersebut tidak hanya terjadi dalam tataran elit pemerintahan tetapi juga mampu memecah arus kepercayaan dan pikiran rakyat dalam beberapa kubu tertentu. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai daerah yang awalnya dipengaruhi oleh sistem kultural Islam Kesultanan Mataram mulai terpecah menjadi kubu Santri yang mendukung nasionalis-Islam dan kubu Abangan yang mendukung nasionalis-sekuler dan komunisme.

Praktik demokrasi liberal atau parlementer dinilai gagal disebabkan oleh berbagai konflik yang terjadi, salah satunya aspek keamanan nasional; munculnya berbagai gerakan separatis yang

menyebabkan ketidakstabilan negara. Aspek ekonomi, disebabkan pergantian kabinet yang berlarut sehingga berbagai kebijakan dan program pembangunan ekonomi macet, sedangkan dalam aspek politik terjadi penguatan kepentingan partai politik dalam kabinet dan kegagalan konstituante dalam menyusun UU baru untuk menggantikan konstitusi UUDS 1950. Berdasarkan kegagalan tersebut Presiden Soekarno mencetuskan sistem demokrasi terpimpin dan mengeluarkan Dekrit Presiden pada 5 Juli 1959 yang berisi pembubaran konstituante, kembali pada UUD 1945 dan pembentukan MPRS dan DPAS. Praktik demokrasi terpimpin berlangsung sejak 1959 hingga 1965 yang menandai era baru sistem tata negara Indonesia yang seluruh keputusan dan pemerintahan diatur langsung oleh Presiden Soekarno (Bachtiar, 2018: 32). Landasan penerapan demokrasi liberal mengacu pada ketetapan MPRS No. VIII/MPRS/1965 yakni kerakyatan yang dipimpin oleh hikmah kebijaksanaan dalam permusyawaratan/perwakilan yang berintikan musyawarah untuk mufakat secara gotong royong di antara semua kekuatan nasional yang progresif revolusioner dengan berporoskan pada Nasakom (Saidurrahman, 2018: 80).

Periode demokrasi terpimpin ditandai sebagai era terjadinya berbagai konflik besar di Indonesia, karena keterlibatannya dalam dinamika geopolitik Blok Barat dan Timur. Akibatnya kekuatan PKI

semakin meluas dan keterlibatan Amerika mampu menguatkan militer sebagai sayap kanan politik Nasionalis, sehingga pada puncaknya terjadi tragedi G30S/PKI yang berakhir dengan penumpasan PKI dan jatuhnya Presiden Soekarno. Konflik tersebut bermula dari poros Nasakom yang dibentuk Soekarno untuk mengakomodasikan persekutuan antara ideologi nasionalisme (sekuler), Agama (Islam) dan Komunisme yang sebelumnya dianggap mengganggu kestabilan politik dan memecah belah rakyat karena perbedaan ideologi pada masa demokrasi parlemen (Tobroni, 2007: 56). Poros Nasakom justru menciptakan ketenangan sengit antara TNI-AD dan PKI yang sejak tahun 1959 telah menjalin aliansi politik dengan Presiden Soekarno. Dinamika politik di Indonesia sejak 1959 sepenuhnya didominasi oleh tiga kekuatan politik utama, yaitu Presiden Soekarno, TNI dan PKI. Nasakom yang dimaksud Soekarno sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan yang berbeda justru berakhir dengan memberikan pengaruh yang lebih besar bagi PKI. Soekarno menjadi sangat bergantung terhadap dukungan massa maupun jaringan internasional PKI untuk menjalankan politik luar negerinya yang penuh konfrontasi (Dwikora, Trikora dan Nefo) (Sjuchro & Besman, 2020: 77).

Manuver politik Indonesia pada awalnya memang bersifat Non-Blok, tidak memiliki keberpihakan terhadap dinamika geopolitik

antara poros kanan maupun kiri, akan tetapi pada masa demokrasi terpimpin presiden Soekarno cenderung menjalin hubungan dengan negara-negara Komunis. Terlepas dari kedekatan Presiden Soekarno dengan negara-negara Komunis, Amerika justru menguatkan intervensinya terhadap Indonesia melalui jaringan militer. Kepala Badan untuk Pembangunan Internasional di Amerika menyatakan bahwa bantuan Amerika bukan untuk mendukung Soekarno akan tetapi untuk membuat Indonesia sebuah negara bebas dengan melatih sejumlah besar perwira-perwira angkatan bersenjata dan sipil yang membentuk kesatuan militer (Cavanagh, 2017, 13 Juni). Kekuatan militer Indonesia yang didukung oleh Amerika membentuk kekuatan politik baru, terutama Angkatan Darat yang berani menolak adanya poros Nasakom dan TNI-AD menjadi penghalang utama bagi PKI untuk memperluas pengaruhnya di Indonesia (Syukur, 2008). Akibatnya terjadi ketegangan politik antara Presiden Soekarno, TNI-AD dan PKI hingga berujung pada meletusnya konflik G30S/PKI 1965 memposisikan PKI sebagai tersangka dan dalang dari kerusuhan yang menewaskan Dewan Jenderal. Sedangkan di sisi berlawanan terdapat isu Dokumen *Gilchrist* yang menyatakan adanya "*Our local army friends*" (Teman tentara lokal) yang menegaskan bahwa perwira-perwira Angkatan Darat telah dibeli oleh pihak Barat, termasuk isu keterlibatan Soeharto. Kedutaan Amerika Serikat juga

dituduh memberikan daftar nama-nama anggota PKI kepada tentara untuk "ditindaklanjuti" (Dinuth, 1997).

Pasca peristiwa 30 September tersebut, konflik antara militer dan PKI semakin meluas yang melibatkan gerakan massa dalam penumpasan PKI. Peristiwa tersebut melahirkan Surat Perintah Sebelas Maret 1966 atau yang dikenal sebagai Supersemar sebagai bentuk mandat Presiden Soekarno terhadap Jenderal Soeharto selaku panglima komando ketertiban keamanan dan ketertiban untuk mengambil segala tindakan yang dianggap perlu dalam mengatasi situasi keamanan dan kestabilan pemerintahan. Berlakunya Supersemar menjadi penanda jatuhnya kekuasaan Presiden Soekarno ke tangan Presiden Soeharto, peralihan Orde Lama menuju Orde Baru. Melalui Soeharto lahir Ketetapan Majelis Permusyawaratan Rakyat Sementara Republik Indonesia (TAP MPRS) Nomor XXV/MPRS/1966, PKI dan juga paham komunisme dilarang hidup di Indonesia (Widiatmika, 2019). Akibatnya seruan penumpasan PKI semakin meluas di berbagai wilayah Indonesia, terutama wilayah yang menjadi basis massa PKI seperti Jawa Tengah, Jawa Timur dan Bali. Seluruh organisasi-organisasi Islam dan nasionalis sayap kanan seperti Barisan Ansor NU, Pemuda Pancasila dan Tameng Marhaenis PNI turut terlibat dalam konflik tersebut.

Meluasnya konflik penumpasan PKI juga terjadi dikalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Basis PKI di Bojonegoro masuk melalui pembentukan organisasi BTI (Barisan Tani Indonesia) yang menargetkan para petani untuk ikut andil dalam organisasi tersebut dengan memberikan imbalan fasilitas pertanian seperti bibit, pupuk dan berbagai kebutuhan pokok lainnya. Selain itu PKI juga bergerak dalam lembaga kesenian rakyat (Lekra) yang menunggangi berbagai sanggar kesenian, termasuk Sandur untuk menarik perhatian masyarakat, karena saat itu Sandur merupakan seni pertunjukan tradisi yang paling digemari oleh masyarakat Bojonegoro. Masuknya PKI dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro semakin menguatnya perpecahan golongan antara poros masyarakat Abangan dan Santri. Poros masyarakat Abangan sebagian menjadi basis pendukung PKI dan sebagian masuk dalam kelompok sayap kanan Nasionalis, sementara poros masyarakat Santri bergerak dalam organisasi keagamaan seperti barisan Ansor-Nu.

Kubu Santri yang tergabung dalam barisan Ansor-NU dan kubu Abangan Nasionalis membentuk kekuatan dalam penumpasan PKI, terjadi penangkapan dan pembantaian terhadap orang-orang yang diduga sebagai pendukung PKI. Penumpasan PKI dan pelarangan terhadap ideologi komunis terus digencarkan oleh kelompok-kelompok Santri, termasuk pelarangan penyelenggaraan kegiatan seni

tradisi, seperti Sandur, Tayub dan Wayang karena diduga memiliki integrasi dengan gerakan Komunisme yang dikendalikan oleh Lekra (Pramujito, 2019 September 25). Pasca penumpasan PKI, poros pergerakan sosial-politik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro didominasi oleh basis kekuatan masyarakat Santri yang berpegangan pada normativitas ajaran Islam. Terlepas dari konflik politik tersebut, demokrasi terpimpin juga menyisakan situasi krisis ekonomi yang disebabkan terjadinya inflasi, sehingga seluruh harga-harga kebutuhan primer maupun sekunder terus-menerus mengalami kenaikan (Marks & Zanden. 2012: 306).

Faktor yang menyebabkan terjadinya inflasi selain kegagalan dalam mengatur kebijakan *sanering*, deklarasi ekonomi, dan pencetakan jumlah volume mata uang, juga terkait dengan ketidakstabilan produksi ekonomi dalam sektor utamanya, yaitu agraria. Produktivitas lemah sedangkan jumlah penduduk mengalami kenaikan terus menerus yang mengakibatkan tidak seimbang antara jumlah penduduk dan jumlah kebutuhan konsumsi yang tersedia. Tingkat total faktor produktivitas (*total factor productivity*) menurun tajam pada sekitar tahun 1940, dan tidak dapat pulih pada periode 1950-1967 akibat adanya banyak konflik dan kekacauan bidang politik yang terus melanda pada masa tersebut (Marks & Zanden. 2012: 290). Ketidakstabilan ekonomi dan konflik politik yang terjadi

berdampak pada menurunnya kesejahteraan masyarakat dan meningkatnya kemiskinan di berbagai daerah Indonesia, ketidak terjangkauan kebutuhan hidup menyebabkan masyarakat berada dalam bencana kelaparan. Termasuk masyarakat Sandur di daerah Bojonegoro yang mengandalkan sektor ekonomi agraria dan merupakan daerah tertinggal sejak era Hindia Belanda dengan berbagai konflik sosial dan politik yang kompleks semakin terpuruk dan memperpanjang masalah kemiskinan dan bencana kelaparan.

Pasca berakhirnya Orde Lama kepemimpinan pemerintahan Indonesia berada dalam kendali Presiden Soeharto, dalam sejarah politik Indonesia disebut sebagai Orde Baru. Lahirnya Orde Baru memberikan harapan baru bagi seluruh rakyat Indonesia terkait resolusi konflik politik dan ketidakstabilan ekonomi yang terjadi di era demokrasi terpimpin (Orde Lama). Orde Baru berlangsung sejak tahun 1966 hingga 1988, dalam jangka waktu tersebut pembangunan ekonomi Indonesia mulai berkembang pesat terlepas dari berbagai konflik sosial dan politik yang terjadi didalamnya. Masa Orde Baru sistem tata negara mengacu pada Demokrasi Pancasila, penerapan konstitusi dengan mekanisme kedaulatan rakyat dalam penyelenggaraan negara dan pemerintahan berdasarkan Undang-Undang Dasar 1945 (Denny, 2007: 141). Penyelenggaraan demokrasi Pancasila yang terpusat pada kedaulatan rakyat dimaksud sebagai

wujud penjiwaan berdasarkan nilai-nilai Pancasila; bahwa hak-hak demokrasi berlaku dengan rasa tanggung jawab terhadap kelima sila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan, permusyawaratan dan keadilan sosial.

Praktik Demokrasi Pancasila pada rezim Orde Baru memberikan perubahan yang cukup mendasar dalam dinamika geopolitik yang bersifat hubungan internasional. Orde Baru dalam kebijakan hubungan internasional berlawanan dengan Orde Lama, jika pada masa Presiden Soekarno haluan politik internasional bersifat revolusioner; konfrontatif anti imperialisme dan lebih berpihak pada poros kiri (komunisme), sementara pada masa Presiden Soeharto yang terjadi malah sebaliknya bersifat kooperatif terhadap poros kanan (liberalisme). Hubungan Indonesia dengan dunia Barat yang sempat terhalang di masa Orde Lama mulai dibuka dengan orientasi kebijakan politik yang mengedepankan pembangunan ekonomi melalui kerja sama dengan negara-negara yang memiliki pengaruh di Barat, terutama Amerika Serikat. Misi Orde Baru dalam menanggulangi kemerosotan ekonomi dilakukan dengan mengeluarkan program pembangunan jangka pendek berdasarkan Tap. MPRS No. XXII/MPRS/1966 yang diarahkan kepada pengendalian inflasi dan usaha rehabilitasi sarana ekonomi, peningkatan kegiatan ekonomi, dan pencukupan kebutuhan pangan (Mustofa, 2009: 9).

Program tersebut kemudian dikenal dengan Repelita (rencana pembangunan lima tahun) yang dimulai sejak 1 April 1969 dengan langkah pertamanya, yaitu pembangunan sektor agraria untuk memenuhi kebutuhan pangan sebelum melakukan pembangunan terhadap infrastruktur lainnya. Pembangunan dalam sektor pertanian menjadi fokus utama awal pemerintahan Orde Baru karena pemerintah beranggapan bahwa ketahanan pangan merupakan syarat utama dari kestabilan ekonomi dan politik nasional. Sektor pertanian mulai bertumbuh pesat sejak dilakukan pembangunan prasarana pertanian, seperti sistem irigasi dan perhubungan, teknologi pertanian hingga penyuluhan distribusi serta memberikan jaminan pemasaran hasil panen melalui lembaga Bulog (badan urusan logistik) (Mustofa, 2009: 11). Melalui program Repelita tersebut mulai tahun 1968 hingga 1992 produksi hasil panen meningkat dan rakyat Indonesia yang mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya yang kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan.

Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun. Disebutkan bahwa kemiskinan penduduk Indonesia pada masa Orde Baru menurun dengan drastis

dari angka 60% pada tahun 1970-an menuju angka 15% pada tahun 1990-an. Selain itu, dalam kurun waktu yang sama program peningkatan gizi dan pemerataan pelayanan kesehatan juga dilaksanakan sehingga terjadi peningkatan usia harapan hidup, angka kematian bayi menurun dan jumlah penduduk berhasil dikendalikan melalui program KB (Mustofa, 2009: 11). Orde Baru juga mulai menguatkan posisi politik internasionalnya dengan kembali bergabung dalam anggota PBB yang sempat terputus sejak era Orde Lama karena Presiden Soekarno yang lebih memihak pada potos kiri. Kembalinya Indonesia sebagai anggota PBB dianggap dapat memberikan manfaat besar terhadap arah pembangunan ekonomi Indonesia, terutama dukungan atas program Repelita dengan adanya kerja sama dengan negara-negara poros liberal.

Terlepas dari keberhasilan pembangunan, masa Orde Baru juga tidak lepas dari berbagai konflik sosial dan politik, termasuk lahirnya dwi fungsi ABRI yang mencengkram kuat kekuatan politik Indonesia, sehingga tidak adanya rotasi kekuasaan eksekutif, pelaksanaan pemerintahan yang tertutup, maraknya praktek KKN, terjadinya banyak pelanggaran HAM, represif; anti oposisi dan kritik, serta terbatasnya kebebasan berpendapat dan pers. Berbagai persoalan tersebut yang melandasi bahwa Orde Baru merupakan masa pemerintahan Indonesia yang paling otoriter dan menguatnya oligarki.

Pada saat ini pertunjukan Sandur belum bisa berkembang karena Masyarakat masih takut untuk melakukan pementasan atau upacara ritual, hal ini karena pelarangan yang pernah dilakukan oleh pemerintah. Keberhasilan pembangunan masa pemerintahan Orde Baru pada akhirnya tertutupi oleh berbagai kebijakan yang keluar dari nilai-nilai demokrasi pancasila tersebut, ditambah munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1997, membuat ekonomi Indonesia kembali terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam. Akibat dari berbagai konflik tersebut, gelombang perlawanan terhadap Orde Baru mulai bermanuver dengan terjadinya demonstrasi yang digerakkan oleh Mahasiswa dan diikuti beberapa elemen masyarakat menuntut Presiden Soeharto Mundur dari jabatannya.

Sejak pertengahan 1997 hingga pertengahan 1998 ketidakpercayaan terhadap pemerintahan Orde Baru semakin meluas di berbagai daerah Indonesia, termasuk di kalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas masyarakat tani mulai terombang-ambing dengan dinamika politik terkait pro dan kontra tuntutan turunnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Lain sisi Presiden Soeharto telah berjasa dalam mengentaskan kemiskinan di Bojonegoro, sementara sisi lainnya pemerintahan Presiden Soeharto dianggap terlalu represif dan otoriter. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa

Partai Persatuan Pembangunan (PPP), bergerak dalam organisasi keagamaan NU mengikuti mandat dari para kyai yang bergerak mengikuti perjuangan reformasi Gus Dur dalam menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Meluasnya gerakan massa di seluruh wilayah Indonesia berhasil menjatuhkan Presiden Soeharto dari jabatannya, terhitung sejak 21 Mei 1998 yang ditandai sebagai era runtuhnya pemerintahan Orde Baru. Pada saat ini Sandur mulai muncul dan perlahan mulai berani untuk mementaskannya meski taraf terbatas. Tuduhan yang mengatakan bahwa Sandur terkait dengan komunis perlahan menghilang. Penelitian awal penulis pada tahun 1997 awalnya sangat di tentang dengan berbagai alasan. Ketaksetujuan tersebut disampaikan oleh tokoh Ledok Kulon yang menganggap bahwa Sandur Musrik, namun melalui penelitian pula bisa dibuktikan bahwa sebenarnya Sandur merupakan media dakwah pada mulanya. Kalimat la le lo le la le lo itu sebenarnya adalah kalimat La Illa Ha ilalloh. Kesalahan penyebutan karena memang Masyarakat Bojonegoro terutama Ledok Kulon merupakan daerah pinggir yang tidak bisa berbahasa Arab. Namun Ketika diuraikan bahwa isi dan symbol yang akan dikomunikasikan merupakan ajaran luhur yang diturunkan Ki Andongsari sebagai peneyebar agama Islam akhirnya pertunjukan Sandur mulai muncul. Adanya sesaji dan me-nyetrenkan property di makam Ki Andongsari untuk mengingatkan tujuan awal

berkawah. Daerah Bojonegoro merupakan wilayah yang tidak termasuk tapal kuda, sehingga dakwah Islam melalui wali songo tidak ditemukan jejaknya. Dari benda yang dianggap pusaka seperti tongkat dan rebana besar menjadi bukti dakwah yang dilakukan Ki Andongsari, apalagi beliau adalah pemain Kentrung.

5.1.2.2 Dinamika Pasca Reformasi

Dinamika yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi diawali dengan kondisi Indonesia yang kembali terpuruk dalam segi ekonomi, politik, sosial maupun budaya. Secara empiris serangkaian pelanggaran HAM yang terjadi selama Orde Baru mengakibatkan rusaknya indikator penilaian politik demokrasi di Indonesia, terutama terkait konflik sosio-kultural sejak penumpasan PKI, kerusuhan etnis terhadap warga Tionghoa serta pembungkaman, penangkapan dan penculikan terhadap pengkritiknya menyebabkan kondisi sosio-kultural di Indonesia jauh dari nilai-nilai demokrasi dan kemanusiaan. Kekacauan tersebut diperparah dengan praktik-praktik KKN dan Oligarki yang dinilai mendistorsi makna pembangunan secara sempit, sehingga pembangunan di masa Orde Baru menafikan peran dan partisipasi masyarakat secara luas (Soedarsono, 2000:24). Menyebabkan kondisi ekonomi Indonesia tumpang-tindih; terjadi kesenjangan ekonomi dengan sirkulasi yang kaya semakin jaya dan yang miskin semakin terpuruk. Termasuk

pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari kondisi ketimpangan ekonomi antar masyarakatnya, sehingga terjadi dominasi; penguasaan yang kaya terhadap si miskin dalam mengatur kepentingan kehidupan bermasyarakat berdasarkan nilai-nilai materialis.

Presiden Habibie sebagai pembuka sejarah era reformasi dalam kebijakan politiknya menunjukkan kesungguhannya dalam menyelesaikan problem otoritarian Orde Baru dengan melepaskan sejumlah tahanan politik, membuka kebebasan berpendapat dan pers, mencabut beberapa UU yang dinilai subversif, serta berbagai kebijakan terkait penghormatan, perlindungan dan penegakan HAM. Selain itu, Presiden Habibie juga mampu mengupayakan pelaksanaan politik Indonesia dalam kondisi yang transparan serta merencanakan pelaksanaan pemilihan umum yang demokratis; langsung, umum, bebas, rahasia, jujur dan adil. Pemilu diselenggarakan sebagai ajang *the inauguration of the democratic rezim* dan *the inauguration of the democratic system*. Era reformasi ditandai sebagai terpilihnya pemerintahan Indonesia secara demokratis melalui pemilu, diantaranya presiden yang terpilih langsung oleh rakyat adalah Abdurrahman Wahid (1999-2001) walaupun terjadi pemakzulan oleh MPR dan DPR sehingga digantikan oleh Wakil Presidennya Megawati Soekarno Putri (2001-2004). Kemudian berlanjut pada pemilu 2004 dan 2009 yang menaikkan Susilo Bambang Yudhoyono

sebagai presiden dua periode dan berlanjut pada pemilu 2014 dan 2019 yang menaikkan Jokowi sebagai presiden dua periode.

Era reformasi menjadi momentum penyempurnaan pelaksanaan demokrasi Indonesia yang sebenar-benarnya dengan mengembalikan negara pada sistem kedaulatan rakyat yang berlandaskan Pancasila dan UUD 1945. Terjadi perbaikan sistem tata negara melalui peraturan-peraturan dalam meningkatkan peranan lembaga kenegaraan yang mengacu pada pemisahan kekuasaan dan integrasi antara eksekutif, legislatif dan yudikatif. Secara spesifik amandemen konstitusi Indonesia Era reformasi menghasilkan desain baru sistem tata negara demokratis, diantaranya adalah; (1) presiden dan wakil presiden dipilih melalui pemilihan langsung oleh rakyat sebagai pemegang kedaulatan; (2) kedaulatan rakyat dilaksanakan melalui lembaga legislatif dan yudikatif berdasarkan konstitusi UUD 1945; (3) adanya batasan jabatan pemerintahan untuk mengatur stabilitas jalannya pemerintahan negara. Era reformasi mampu mempertegas konsep hukum demokrasi secara prosedural dan mekanisme dalam menentukan jabatan politik eksekutif maupun legislatif baik nasional maupun daerah melalui pemilu langsung oleh rakyat yang diatur melalui perubahan UUD 1945. Demokrasi era reformasi pada hakikatnya adalah menempatkan rakyat sebagai subjek kedaulatan

yang memiliki kekuatan politik dan hukum dalam penentuan jabatan politik.

Terlepas dari perbaikan sistem tata negara dan konstitusi, era reformasi melahirkan berbagai kebijakan yang berdampak besar bagi perkembangan sosio-kultural masyarakatnya, salah satunya melalui kebijakan otonomi daerah mengacu pada pemerintahan desa yang berdampak pada pembangunan sumber daya manusia. Runtuhnya rezim Orde Baru menjadi momentum penting dalam perombakan sistem pemerintahan daerah karena pada era reformasi desentralisasi, demokratisasi dan pembentukan *good governance* menjadi isu utama dalam pembangunan politik nasional. Kebijakan politik tersebut membebaskan setiap pemerintahan daerah di Indonesia memperoleh kesempatan untuk mengembangkan daerahnya masing-masing tanpa menunggu instruksi pemerintah pusat. Euforia pembebasan daerah yang digunakan pada masa reformasi kemudian meluas pada pemerintahan desa yang menuntut agar demokrasi lokal bisa dirasakan (Srimorok, 2010: 29-30). Tuntutan dari pemerintah desa kemudian dijawab oleh pemerintah pusat dengan menerbitkan UU 22/1999 yang dalam pasal 104 menyatakan bahwa Badan Perwakilan Desa memiliki fungsi yaitu mengayomi adat istiadat, membuat peraturan desa, menampung dan menyalurkan aspirasi masyarakat

desa dan melakukan pengawasan terhadap penyelenggaraan pemerintahan desa.

Keberadaan Badan Perwakilan Desa telah membuka arena baru bagi demokrasi desa, masyarakat di desa walaupun terbatas dapat ikut terlibat dalam pembentukan BPD, sehingga keberadaan Kepala Desa diposisikan sebagai lembaga eksekutif tingkat desa sementara BPD menjadi lembaga legislatif desa yang mengawasi dan mengatur hukum pelaksanaan pemerintahan di desa (Zakaria, 2004: xvii). Akan tetapi dalam pelaksanaannya BPD juga tidak lepas dari berbagai problem politik, seperti persoalan legal formal, dinamika internal, intervensi pihak luar dan kinerja yang tidak kelihatan. Kehadiran BPD 1999 dinilai gagal karena dianggap sebagai bentuk oligarki elit yang kepentingannya tidak turun ke bawah (masyarakat umum) melainkan kepentingan yang dapat dibeli oleh pihak yang terkait oligarki. Kebijakan terkait BPD 1999 yang dianggap gagal kemudian dirombak pada masa pemerintahan Megawati dengan menerbitkan UU 32/ 2004 tentang pemerintahan daerah, istilah Badan Perwakilan Desa diubah menjadi Badan Permusyawaratan Desa yang justru membawa problem serius karena fungsi terkait mengayomi adat istiadat dan pengawasan terhadap pemerintah di hapuskan sehingga tidak jauh berbeda dengan fungsi LMD pada masa Orde Baru (Nugroho, 2007: 104)

Berbagai problem yang terjadi terkait BPD 2004 menggerakkan masyarakat desa mendesak pemerintah untuk segera merevisi UU 32/2004, desakan tersebut baru dikabulkan pada tahun 2014 pada masa pemerintahan Jokowi dengan menerbitkan UU 6/2014 tentang desa. Perubahan tersebut terkait posisi BPD yang dikukuhkan menjadi lembaga desa dari fungsi hukum (legislatif) menjadi fungsi politis yang dibekali dengan fungsi pengawasan terhadap pemerintah desa yang tidak ada pada BPD 2004. Keberadaan BPD 2014 merupakan perwakilan dari masyarakat desa yang ditetapkan dengan cara musyawarah dan mufakat sehingga diharapkan oligarki elit-elit desa tidak terulang kembali. Telaah sejarah terkait berbagai perubahan kebijakan yang mengatur pemerintahan desa pasca reformasi menunjukkan bahwa demokrasi di Indonesia tidak lepas dari berbagai dinamika politik di masyarakatnya yang menunjukkan perubahan dan perkembangan sosio-kultural masyarakat yang memegang nilai-nilai demokrasi. Termasuk di kalangan pendukung Sandur di Bojonegoro berbagai konflik terkait kebijakan pembangunan desa telah membentuk sosio-kultural masyarakatnya berpegangan pada nilai-nilai demokrasi. Kebebasan yang di dapat dan otonomi yang di lindungi undang undang, menjadikan siapaun diperbolehkan mengembangkan diri, termasuk di dalamnya pertunjukan Sandur. Bentuknya yang unik dan ikonik menjadi daya Tarik tersendiri.

Kesempatan yang diberikan oleh pemerintah untuk mementaskanya di Taman Mini merupakan kesempatan besar dan peluang untuk mengkomunikasikan kesenian ke dunia luar Bojonegoro. Namun demikian Sandur dikemas dengan mencampur beberapa unsur kesenian seperti tayub dan campur sari. Hal itu membuat perpecahan di kalangan kelompok Sandur sendiri. Terjadi Tarik menarik antara Sandur kemas dan Sandur dengan bentuk asli. Memerlukan jalan Tengah untuk membangun kembali Sandur di Tengah masyarakatnya. Jalan keluarnya adalah dengan membagi dua bentuk Sandur yaitu Sandur yang digunakan untuk ritual dan Sandur yang digunakan untuk acara pementasan. Hal ini menjadi penting untuk membangkitkan pertunjukan Sandur dan tuntutan ekonomi Masyarakat pendukung Sandur

Pembangunan demokrasi pasca reformasi merupakan tujuan nasional dalam membangun manusia pada suatu konsep yang mendorong meningkatnya kualitas hidup baik secara fisik maupun spiritual sebagaimana nilai-nilai dalam Pancasila. Pembangunan manusia berdasarkan konsep demokrasi mengacu pada memperbesar kebebasan masyarakat, membantu masyarakat dalam mendapatkan dan menikmati lebih banyak kesempatan dalam menggunakan kemampuannya, sehingga masyarakat merasakan kehidupan yang layak, berpengetahuan, dan memiliki akses menuju kehidupan yang

lebih baik. Kualitas dari pembangunan manusia ditentukan melalui perkembangan daya produktivitas/ partisipasi, pemerataan, kesinambungan dan pemberdayaan masyarakat dalam mencapai kesejahteraan hidup berbagai dan bernegara. Indeks dari tercapainya kesejahteraan dalam pembangunan manusia terintegrasi dengan kualitas hidup masyarakatnya yang meliputi kesehatan, pendidikan dan ekonomi (Ouedraogo, 2013: 29).

Indeks pembangunan manusia di Indonesia pasca reformasi masih belum mencapai pemerataan dan masih terjadi ketimpangan antar daerah, pulau Jawa tetap menjadi sentris dari perkembangan pembangunan Indonesia. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada di wilayah Jawa Timur turut merasakan pencapaian pembangunan tersebut, sehingga kualitas hidup terkait kesehatan, pendidikan dan ekonomi terus meningkat. Sebagaimana dalam data BPS harapan hidup yang terkait dengan kesehatan masyarakat di Kabupaten Bojonegoro pada tahun 2012 hingga 2022 memiliki peluang hidup rata-rata mencapai 70 tahun ke atas, sementara pada tingkat pendidikan telah menjalani pendidikan formal selama hampir 12 tahun atau setara dengan Sekolah Menengah Atas (SMA). Adapun pada pertumbuhan ekonomi pada tahun 2017 hingga 2022 mengalami peningkatan sebesar 21,95 persen bahkan menduduki peringkat 1 se-Jawa Timur (BPS Kabupaten Bojonegoro,

2022). Kemajuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi dipengaruhi oleh berbagai faktor terkait ketersediaan sumberdaya alam dan manusia, kemajuan teknologi, kondisi sosio-kultural dan politik.

Sumber daya alam merupakan salah satu dari faktor utama yang mempengaruhi pembangunan daerah masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, karena potensi sumber daya alam yang dimiliki dapat memudahkan pemerintah daerah maupun masyarakatnya mengoptimalkan sumber pendapatan; ketersediaan mata pencaharian dan peluang kreativitas dan inovasi. Kondisi sumber daya alam di Bojonegoro terintegrasi dengan luas wilayahnya sebesar 1.389,89 km. Luas tersebut terbagi dalam beberapa kawasan yaitu, lahan pertanian, perhutanan dan pemukiman, lahan pertanian memiliki luas 130, 15 km yang terdiri dari tanah sawah/ tanah hujan untuk tanaman padi dan sayur sebesar 51,53% serta tanah kering untuk tanaman Kayu Jati, Sengon dan lain sebagainya sebesar 35,89%. Selain lahan pertanian juga terdapat lahan perhutanan yang dikelola sebagai hutan lindung dan kebun bibit menjadi sumber penghidupan bagi masyarakat dan perkembangan daerah, begitu juga dengan lahan pemukiman baik di kawasan pedesaan maupun perkotaan menjadi sentra ekonomi kreatif dan sirkulasi perdagangan bagi masyarakatnya. Ketersediaan sumber alam dalam perkembangan daerah Bojonegoro terintegrasi dengan

sumber daya manusia sebagai pengelola kekayaan alamnya. Dibangun berdasarkan keterdidikan masyarakat atas pendidikan 12 tahun atau lebih yang mendiskusikan kemajuan pola pikir dan tindakan dalam mengoptimalkan sumber daya alam yang dimiliki untuk mencapai kesejahteraan hidup bagi setiap individu, keluarga maupun kolektif masyarakat sehingga tercapainya perkembangan daerah di Bojonegoro.

Keterdidikan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi mengkonsepsikan kondisi sosio-kultural yang kondusif dan dinamis menuju masyarakat multikultural. Perbedaan agama maupun pandangan politis dipersatukan oleh pemahaman terkait nilai-nilai demokratis dan kearifan kultural yang berasaskan persatuan dan kolektif; kepedulian, gotong-royong, guyub dan rukun untuk sama-sama membangun kesejahteraan masyarakat dan perkembangan daerah. Tercapainya kesejahteraan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari faktor politik yang berasaskan sistem demokrasi dalam memilih pemerintahan daerah. Pemerintahan daerah yang dipilih oleh masyarakat berdampak pada kestabilan sosial-kultural maupun ekonomi melalui pembangunan kesehatan, pendidikan, infrastruktur dan berbagai kebijakan terkait pelestarian budaya serta kebijakan dalam menunjang pertumbuhan ekonomi masyarakatnya. Terlepas dari nilai-nilai perkembangan tersebut

tentunya tidak lepas dari berbagai konflik HAM yang terjadi antara masyarakat dan pemerintahan maupun pihak swasta terkait dengan pemenuhan hak kesehatan dan pendidikan masyarakat, konflik agraria, konflik masyarakat adat dan pemenuhan hak minoritas yang diselesaikan secara demokratis melalui unjuk rasa dan konsolidasi, tidak lagi berujung pada kerusuhan secara fisik.

Ketercapaian pembangunan pada masa pasca reformasi terpusat pada berbagai kebijakan pemerintah pusat yang memberikan otonomi pembangunan bagi setiap daerah terutama pemerintahan desa dalam mengelola sumber daya yang dimiliki. Tingkat kesejahteraan masyarakat di desa menjadi pondasi utama dari indeks keberhasilan pembangunan yang dinilai berdasarkan pemenuhan kesehatan, pendidikan dan ekonomi. Terpenuhinya kualitas hidup masyarakat di desa dapat menentukan perkembangan pembangunan daerah (tingkat kecamatan, kabupaten dan provinsi), sehingga perkembangan daerah tersebut menjadi indikator dari kemajuan sebuah negara. Kondisi Indonesia pasca reformasi dalam pengakuan hubungan internasional masih dianggap sebagai negara berkembang, sehingga posisi Indonesia dalam dunia internasional masih sulit menjangkau kemajuan, karena terikat pada sistem ekonomi kapital yang dimonopoli negara-negara *unipolar*. Segala pencapaian kemajuan Indonesia justru semakin menguatkan kemajuan bagi negara-negara

unipolar, dimana negara *unipolar* akan semakin maju sementara negara berkembang dalam segala upaya mencapai kemajuan masih akan terus berada di bawah negara *unipolar*. Pelaku Sandur memerlukan jalan keluar karena otonomi daerah Sebagian besar merupakan Pembangunan fisik, sehingga lambat laun akan mengubah Masyarakat Bojonegoro terutama Ledok kulon dari Masyarakat agraris sebagai karakter pokok pertunjukan Sandur, menjadi Masyarakat pekerja. Karena perkembangan wilayah akan menyusutkan wilayah pertanian. Saatini daerah Ledok Kulon lebih dikenal dengan sentra tahu dan batu bata daripada pertanian maupun perkebunan.

5.2 Hegemoni dalam Masyarakat Pendukung Sandur

Praktik hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengacu pada konsep hegemoni Gramsci yaitu reduksionisme terhadap esensi suatu entitas tertentu sebagai satu-satunya kebenaran mutlak. Reduksionisme dimaksud sebagai pemikiran dan pergerakan yang melakukan kritik dan perbaikan terhadap esensialisme yang digerakkan kapitalisme (Bocock, 2007). Konsep hegemoni Gramsci merupakan pengembangan marxisme klasik yang cenderung positivistik dalam memandang perubahan sosial dan revolusi. Marxisme positivistik memandang bahwa masyarakat berkembang dan berubah secara linier, dari masyarakat primitif ke masyarakat feodal, kemudian menuju masyarakat kapitalistik yang mekanisme eksploitatifnya menekan pekerja, sehingga

menimbulkan revolusi yang akhirnya mendorong terwujudnya masyarakat yang sosialis. Sedangkan bagi Gramsci sosial kapitalistik yang bersifat eksploitatif dan penindas tidak secara otomatis melahirkan revolusi sosial tetapi juga melahirkan proletarisasi dimana kelas yang tertindas menerima penderitaan dan justru mendukung rezim yang menindasnya.

Berdasarkan kritik tersebut Gramsci mengkonsepsikan hegemoni sebagai suatu kelas dan anggotanya dalam menjalankan kekuasaan terhadap kelas-kelas di bawahnya dengan cara kekerasan secara persuasi. Hegemoni merupakan hubungan persetujuan dengan menggunakan kepemimpinan politik dan ideologi, karena itu hegemoni tidak hanya dimaksud sebagai dominasi suatu bangsa terhadap bangsa lainnya, tetapi juga berhubungan dengan sebuah organisasi konsensus dimana ketertundukan diperoleh melalui penguasaan ideologi dari kelas yang menghegemoni (Simon, 2004). Konsensus terintegrasi dengan spontanitas suatu kelas yang dipengaruhi secara psikologis untuk menerima aturan politik, sosio-kultural maupun berbagai aspek aturan lainnya (Patria & Arif, 2015). Konsensus dalam praktik hegemoni jika diintegrasikan dengan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek yang dikuasai sejak kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga menjadi bagian dari Republik Indonesia dapat terjadi karena rasa takut akan konsekuensi-konsekuensi jika tidak menyesuaikan diri, terbiasa mengikuti tujuan-tujuan sistem tertentu dan kesadaran karena setuju dengan sistem tertentu. Konsensus yang diterima masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pada

dasarnya bersifat pasif, hanya bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti karena kekurangan basis konseptual dalam memahami realitas sosial secara efektif.

Kekurangan basis konseptual terindikasi dalam sektor pendidikan sebagai bentuk doktrinasi untuk penguatan konsep ideologi yang dikendalikan oleh kelas berkuasa, serta keberadaan sektor kelembagaan sosial yang menjadi kaki tangan kelas berkuasa untuk mengatur jalannya sistem ideologi yang didoktrinkan terhadap kelas yang dikuasai. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai masyarakat kolektif yang dikuasai terlibat dalam konsensus berdasarkan periode sistem kekuasaan, yaitu sistem kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga Indonesia. Praktik hegemoni oleh sistem yang menguasai masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke-masa menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan, walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (*Hard Power*). Berdasarkan konsensus tersebut hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan dalam beberapa tingkatan hegemoni menurut Gramsci, yaitu hegemoni integral (integral), hegemoni yang merosot (*decadent*), dan hegemoni yang minimum (Patria & Arief, 2015).

Hegemoni integral dimaksud sebagai terbentuknya konsensus massa yang terafiliasi dalam tingkat kesatuan moral dan intelektual yang kokoh antara organisme yang berkuasa dan yang dikuasai. Afiliasi tersebut ditandai dengan tidak terjadinya kontradiksi dan antagonisme dari kelas yang dikuasai, bersifat pasif hanya bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti arahan dari kelas yang

menguasai baik secara politik, sosial maupun kultural. Sedangkan hegemoni merosot (decadent) ditandai sebagai terbentuknya potensi disintegrasi yang memicu terjadinya konflik tersembunyi karena konsensus massa antara penguasa dan yang dikuasai tidak lagi terafiliasi secara politis, sosial maupun kultural. Adapun hegemoni minimum bersandar pada kesatuan ideologis antara kelas elit yang menguasai ekonomi, politik dan intelektual dengan tidak adanya campur tangan konsensus massa yang terafiliasi dalam hidup bernegara, ditandai dengan terjadinya ketimpangan kelas dan menguatnya sistem kapitalis; penguasaan ekonomi berarti menguasai politik dan intelektual. Praktik hegemoni baik secara integral, decadent maupun minimum pada dasarnya menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai kolektif kelas yang dikuasai oleh sistem kekuasaan dari masa Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga Indonesia.

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai kolektif kelas yang dikuasai dalam praktik hegemoni dapat dibaca melalui posisinya dalam struktur dasar (ekonomi) dan superstruktur (ideologi, sosial dan budaya dan lain sebagainya). Sebagai masyarakat ekonomi tidak lepas dari dominasi *mode of production* dalam kehidupan bermasyarakat, dimana suatu kelas yang memiliki kemampuan produksi lebih baik dapat menguasai kelas yang kemampuan produksi ekonominya lebih rendah, sehingga terbentuk kelas ekonomi dan sosial. Sedangkan sebagai masyarakat politik (*political society*) tidak lepas dari keberlangsungan birokrasi negara; pelayanan sipil, kesejahteraan dan institusi pendidikan, dimana birokrasi negara dikendalikan oleh kelas berkuasa atas struktur dasar dan

superstruktur yang tidak hanya bersifat koersif, tetapi juga berperan dalam membangun konsensus masyarakat yang dikuasai melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan. Adapun sebagai masyarakat sipil (*civil society*) tidak lepas dari organisasi-organisasi di luar birokrasi negara atau organisasi swasta seperti lembaga keagamaan, serikat dagang, yayasan pendidikan dan lain sebagainya. Organisasi-organisasi tersebut dalam kehidupan masyarakat sipil berperan membangun kaum intelektual yang melanggengkan kepemimpinan hegemoni atau membentuk afiliasi massa dalam konsensus perlawanan (revolusi/ reformasi).

Praktik hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan melalui proposisi bahwa; (1) hegemoni merupakan bentuk kekuasaan *political society* atas struktur dan superstruktur berdasarkan mekanisme konsensus *civil society*; (2) keberlangsungan hegemoni *political society* diperkuat melalui berbagai bentuk pembaharuan konsensus atas *civil society* melalui pendidikan dan mekanisme kelembagaan; (3) kemunduran hegemoni bagai *political society* memicu aksi perlawanan dari *civil society* yang digerakkan oleh aktor-aktor intelektual dalam kelembagaan atau organisasi diluar birokrasi, terbentuknya massa yang terafiliasi dalam konsensus perlawanan; (4) tercapainya revolusi dan reformasi ditentukan melalui perkembangan kekuatan struktur dan superstruktur *civil society* dalam membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (*counter hegemony*), atau justru pihak intelektual yang menggerakkan *civil society* menjadi bagian dari *new political society* dan menciptakan hegemoni baru. Berikut kondisi geobudaya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam

praktik hegemoni yang mengacu pada telaah dinamika geopolitik dari masa kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga pemerintahan Indonesia:

5.2.1 Hegemoni Masa Kerajaan-Kesultanan Mataram

Tabel 5.1 Bentuk Hegemoni Masyarakat Pendukung Sadur Bojonegoro

Era Kerajaan-Kesultanan Mataram

Era Panembahan Senopati	Level Hegemoni
	<p>Kerajaan Mataram pada era Panembahan Senapati menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai salah satu subjek hegemoni yang bersifat integral. Terjadinya afiliasi massa yang kokoh, menunjukkan tingkat kesatuan normativitas dan moralitas yang diatur sepenuhnya oleh kekuasaan raja, tanpa menimbulkan disintegrasi dan antagonisme dari pihak yang dikuasai (masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro) baik secara sosial maupun kultural. Masyarakat yang berada di bawah kekuasaan raja hanya dapat bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti karena kekurangan basis konseptual dalam memahami realitas sosial secara efektif.</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<p>1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap sistem birokrasi tradisional mengacu pada pengembangan rumah tangga raja untuk menyatukan daerah</p>

	<p>berdasarkan ikatan kekeluargaan, religiusitas dan magis, sistem upeti/ pajak dan kekuatan militer sebagai stabilitas keamanan negara.</p> <p>2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengabdikan kepada seorang raja (kedaulatan raja) yang diyakini dapat memberikan keselamatan, kesejahteraan dan kemakmuran, karena itu raja memiliki wewenang dalam mengatur segala kebijakan yang bersifat mutlak dan tidak dapat digugat.</p> <p>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsensus agama yang disiarkan oleh kerajaan Mataram yaitu Islam, sehingga menerima pembaharuan superstruktur kerajaan (ideologi, sosial, kultural dan politik), terutama terkait sistem kedaulatan raja yang tidak lagi ditempatkan sebagai perwujudan dewa melainkan sebagai wakil Allah di dunia.</p> <p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsensus bahwa raja sebagai wakil Allah di dunia (<i>Khalifatullah</i>) menjadi norma dan moral bagi seluruh <i>kawula</i> (masyarakat yang dikuasai). Sebagaimana kemutlakan gelar yang disandang, yaitu “<i>Senopati Ing Alaga Sayidin Panatagama</i>” yang berarti raja berkuasa atas pemerintahan negara dan agama.</p>
--	---

	<p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mayakini rahmat, kesalihan dan kekuatan spiritual para wali yang dijadikan sebagai panutan dan pembimbing atas normativitas dan moralitas kehidupan bermasyarakat. Para wali menjadi simbol dari kaum intelektual sehingga keberadaannya dapat membentuk agen sosial baru yang mampu menghimpun afiliasi massa dalam mendukung kerajaan maupun sebaliknya. Kekuatan Hegemoni integral Kesultanan Mataram era Panembahan Senapati salah satunya dimainkan dengan mengangkat para wali sebagai bagian dari <i>political society</i> untuk menghimpun afiliasi massa yang kokoh, menunjukkan tingkat kesatuan norma dan moral untuk patuh terhadap aturan agama dan kerajaan.</p>
	<p>Penguatan Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Diangkatnya wali-wali Kalidungu sebagai penasihat dan pembimbing kerajaan, serta Wali Songo sebagai bagian dari <i>political society</i> di berbagai daerah kekuasaan Kesultanan Mataram. Termasuk wilayah Bojonegoro menjadi tempat para wali menguatkan konsensus <i>political society</i>. 2. Para wali sebagai kaki-tangan raja dan menjadi bagian dari elit pemerintahan kerajaan turun ke bawah, hidup berdampingan dengan masyarakat

	<p>dan turut mengatur masyarakat sesuai norma dan moral ajaran Islam.</p> <p>3. Pembentukan kelembagaan sosial, pendidikan dan agama yang diperankan oleh para wali dengan membuka pemukiman “babad alas” dan membangun masjid sebagai tempat pendidikan dan kegiatan sosial maupun agama.</p> <p>4. Persuasi dakwah dan pendidikan ke-islam, menempatkan para alim ulama (kiyai) dan wali sebagai guru, munculnya tradisi pendidikan berbasis “Nyantri” dengan mendirikan pesantren.</p> <p>5. Pengembangan tradisi keislaman, yang ditandai dengan awal terjadinya akulturasi Islam-Jawa.</p>
<p>Era Sultan Agung</p>	<p>Level Hegemoni</p> <p>Hegemoni dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pada era Sultan Agung tidak jauh berbeda dengan era pendahulunya, terjadi hegemoni yang bersifat integral. Konsensus antara keluarga kerajaan (<i>political society</i>) dan masyarakatnya (<i>civil society</i>) yang ditinggalkan Panembahan Senapati masih menunjukkan afiliasi masa yang kokoh dalam normativitas dan moralitas yang diatur negara dan agama. Kesultanan Mataram era Sultan Agung justru semakin menguatkan konsensus yang ditinggalkan era sebelumnya, sehingga Kesultanan Mataram era</p>

	<p>Sultan Agung ditandai sebagai masa kejayaan Mataram. Kejayaan Kesultanan Mataram dalam masyarakat yang dikuasainya telah menunjukkan penerimaan segala sistem aturan yang diterapkan kerajaan. Menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terbiasa mengikuti aturan dan setuju dengan segala pengendalian norma dan moral yang diatur sepenuhnya oleh sultan berdasarkan hukum negara dan agama.</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap perubahan birokrasi kerajaan menjadi Kesultanan Mataram yang dipimpin oleh Raden Mas Rangsang dengan gelar <i>Sultan Agung Adi Prabu Anyakrakusuma</i> atau Sultan Agung. 2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsep ketatanegaraan dan sistem politik yang mensekresikan sistem formal (<i>caesarism</i>) dan spiritual (<i>papism</i>) yang dapat disebut sebagai <i>caesaropapism</i>. Menjadi upaya pengembangan pemahaman atas perubahan sosio-kultural; sebuah konsensus yang didasarkan pada perubahan peradaban Hindu-Budha (zaman Kabudan) ke arah Islam (zaman Kewalen).

	<p>3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berdaulat pada konsep <i>God-King</i> yang mengacu pada sistem kekuasaan <i>Agung Binathara</i>; kekuasaan tertinggi adalah raja (<i>wenang wisesa ing sanagari</i>), tidak terbagi dan tidak tertandingi (<i>ngendi ana surya kembar</i>), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (<i>bau thandha hanyakrawati</i>), dalam konteks ajaran Islam Mataram seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia.</p> <p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima wilayah kesultanan sebagai nagari <i>Statecraft</i>, kekuasaan atas wilayah pertanian yang dilengkapi dengan struktur filosofis dan sosio-kultural; agraris, kosmis, spiritual/religius dan simbolis.</p> <p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro meyakini kesaktian (kesaktian) seorang raja sebagai karakter religius yang memiliki daya, karomah, karismatik, berkat, pelindung dan keselamatan. Kesaktian raja Agung Binantara dipenuhi oleh Sultan Agung dengan penaklukan wilayah strategis mulai dari negari agung, manca negara dan negeri sabrang yang dipersatukan oleh integrasi budaya, kesusastaan, kesenian, politik dan konsekuen kenegaraan.</p>
--	--

	<p>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro meyakini bahwa raja merupakan simbol absolut yang harus dihormati dan ditaati, melahirkan konsensus <i>ancestor worship</i> (pemujaan terhadap leluhur) bagi pendukung kerajaan sehingga kekuatan dan penaklukkan menjadi suatu manifestasi kebesaran dan kehebatan seorang sultan.</p>
	<p>Penguatan Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pengembangan dakwah dan pendidikan Islam yang terpusat pada kegiatan di masjid dan pondok pesantren, menempatkan para wali dan kyai sebagai guru. Era lahirnya tradisi santri sebagai kekuatan sosio-kultural, politik dan intelektual Kerajaan Mataram. 2. Pembentukan lembaga hukum (kepenghuluan) yang dikendalikan oleh wali dan kiyai sebagai bagian dari <i>political society</i> masuk dalam sistem pemerintahan sebagai pejabat yang mengatur kehidupan masyarakat sesuai norma dan moral ajaran Islam. Bertanggung jawab atas urusan-urusan agama, ternasuk melaksanakan keadilan dan pertikaian-pertikaian dalam yurisdiksi hukum Islam. 3. Melalui lembaga kepenghuluan terbentuk kitab undang-undang <i>Surya Alam</i> yang dijadikan acuan tata hukum kesultanan yang dipengaruhi

	<p>oleh hukum Islam untuk mempertahankan keseimbangan, ketentraman dan ketertiban kerajaan. Kitab perundang-undangan <i>Surya Alam</i> menjadi aturan hukum Islam dan adat Jawa yang harus ditaati setiap masyarakat Mataram, seperti aturan waris dan pernikahan.</p> <p>4. Mengakulturasikan antara islam dan Jawa (tradisi Hindu-Budha) sehingga terjadi sinkretisme kebudayaan, seperti mengambil tradisi perayaan Sekaten yang diselaraskan dengan peringatan kelahiran Nabi Muhammad (Maulid) dan perayaan Grebeg yang disesuaikan dengan hari raya Idul Fitri (Grebeg Poso), Idul Adha (Grebeg Besar) dan maulid nabi (Grebeg Maulud). Kebudayaan sinkretisme tersebut menjadi kultur perayaan dan hiburan; ekspresi kegembiraan dan persatuan bagi masyarakat Mataram.</p> <p>5. Pembangunan kratorn di Karta dengan tembok, alun-alun dan stinggil yang menjadii simbol kebesaran dan kekuatan Sultan Agung sebagai penguasa Tanah Jawa dan pemimpin agama Islam. Selain itu Sultan Agung juga membangun makan imogiri sebagai pemulihan kewibawaan keturunan kelauarga Kesultanan Mataram.</p> <p>6. Persuasi kekauasaan raja melalui kesuastraan, lahirnya <i>Sastra Gendhing</i> yang</p>
--	---

	<p>memformulakan hubungan antara manusia dan Tuhan, serta kekuasaan raja-raja yang digambarkan sebagai <i>Kuwagung Dadi Wewayanging Allah</i> (para keturunan raja yang telah diberkati untuk mejadi pemimpin), karena mereka mampu berbuat arif dan bijaksana laksana bayang-bayang Tuhan. Kekuasaan merupakan fitrah untuk mengatur keharmonisan alam yang dikonsepsikan sebagai <i>Mentawis Kang Wasis Waskitha, Putus ing Susastra, Trampil Ulah Kasuburan</i> (Keturunan Mataram yang bijaksana, berilmu, intelektual yang menguasai keindahan sastra dan senantiasa berpuasa).</p> <p>7. Pengangkatan harkat dan martabat keturunan raja-raja Mataram melalui penulisan sastra Babad Tanah Jawi berbentuk tembang. Tembang tersebut menceritakan garis keturunan raja-raja mataram sebagai keturunan Nabi Adam, Dewa-dewa (dalam cerita wayang) hingga raja-raja terdahulu yang pernah berkuasa di Pulau Jawa.</p> <p>8. Sinkretisme Islam dan Jawa melalui pembentukan penanggalan jawa (<i>Anno Javanico</i>) yang mengacu pada kalender Hijriah (penanggalan islam). Terjadi perubahan nama bulan seperti Muharram menjadi Syuro, Ramadhan menjadi Pasa, Sapar, Rejeb dan</p>
--	--

	<p>seterusnya. Tahun Jawa perhitungannya dimulai dari tahun yang digunakan dalam kalender saka yaitu 1555 saka, dengan demikian tahun Jawa dimulai dari tahun 1556, tidak juga dimulai dari tahun Hijriah Nabi Muhammad. Perubahan tersebut menunjukkan bahwa Sultan sebagai Raja Jawa Islam merupakan keturunan dari kesultanan Islam Demak ditunjukkan dengan Tahun Hijriyah dan Raja Hindu Majapahit ditunjukkan dengan Tahun Saka.</p>
<p>Era Amangkurat I hingga (Perjanjian Giyanti)</p>	<p>Level Hegemoni</p> <p>Hegemoni pada era Amangkurat I hingga terpecahnya Kesultanan Mataram (Perjanjian Giyanti) yang terbagi menjadi kekuasaan Hamengkubuwono I dan Pakubuwana III mengalami kemerosotan hegemoni (dekadent). Hegemoni dekadent dapat terjadi karena pihak VOC membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (<i>counter hegemony</i>) dan menjadi <i>new political society</i>, terciptanya hegemoni baru sehingga mampu mengintervensi Kesultanan Mataram. Intervensi yang dilakukan VOC memunculkan disintegrasi yang memicu konflik tersembunyi dan meluas ke permukaan, ditandai oleh pertentangan keluarga kerajaan dan kelas bangsawan yang tidak lagi selaras dengan normativitas dan moralitas kerajaan. Disintegrasi yang dibawa oleh penentang kekuasaan raja</p>

	<p>tersebut pada akhirnya membentuk konsensus massa yang berafiliasi untuk melawan kerajaan, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus perlawanan yang dipersepsikan oleh bangsawan Arya Menahun yang bergelar Adipati Ngraseh (Ki Andong Sari).</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<p>Konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas Kesultanan Mataram era Amangkurat I hingga Perjanjian Giyanti yang menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kekuasaan Hamengkubuwono I tetap mengacu pada normativitas dan moralitas Kesultanan Mataram yang diwariskan Sultan Agung. Akan tetapi berbagai konsensus terkait kemutlakan kekuasaan sultan mulai melemah disebabkan gejolak pertentangan dari pihak <i>political society</i>; keluarga kerajaan dan bangsawan yang menyadari kelemahan Kesultanan Mataram karena melakukan berbagai kebijakan kompromi dengan pihak VOC. Pertentangan dari berbagai pihak keluarga kerajaan dan bangsawan tersebut yang kemudian memicu dinamika dikalangan <i>civil society</i> untuk mengikuti jalan perlawanan pihak <i>political society</i> yang menentang kerajaan. Lemahnya konsensus juga terjadi pada masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro di Desa Ledok</p>

	<p>Kulon yang mengikuti jalan Ki Andong Sari sebagai bangsawan yang menentang kebijakan Amangkurat IV. Ki Andong Sari sebagai aktor intelektual mampu membentuk konsensus massa (<i>civil society</i>) dalam membangun antagonisme (<i>counter hegemony</i>) melalui penyamarannya sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam dan perlahan-lahan menggalangkan gerakan perlawanan terhadap Kesultanan Mataram dan Belanda.</p>
	<p>Melemahnya Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Intervensi VOC terhadap Kesultanan Mataram yang ditandai sebagai masa awal penjajahan Belanda di Pulau Jawa. 2. Strategi politik adu domba VOC yang dikenal dengan sebutan <i>Devide Et Impera</i> berhasil membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (<i>counter hegemony</i>) bagi kesultanan Mataram dan menjadi <i>new political society</i>, terciptanya hegemoni baru bagi <i>civil society</i> di wilayah Kesultanan Mataram. Puncak keberhasilan dari strategi tersebut adalah lahirnya perjanjian Giyanti yang menyebabkan pecahnya Kesultanan Mataram, sehingga Pulau Jawa bagian tengah dan timur terbagi dalam Lima wilayah kekuasaan, yaitu Negara Agung (wilayah keraton Surakarta dan Yogyakarta), wilayah kekuasaan Susuhunan Surakarta di luar

	<p>negara agung, wilayah kekuasaan Kesultanan Yogyakarta di luar negara agung, wilayah kekuasaan Mangkunegaran dan wilayah kekuasaan VOC.</p> <p>3. Penguasaan VOC di Pulau Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa mendapat keuntungan menguatnya monopoli perdagangan dan wilayah administrasi birokrasi kolonial yang strategis.</p> <p>4. Penguasaan VOC dalam monopoli perdagangan di Pulau Jawa berakhir, yang dipicu oleh berbagai permasalahan internal sehingga mengalami kebangkrutan dan Imperium Belanda melakukan nasionalisasi dengan mengambil alih kekuasaan dengan menamakan daerah kekuasaannya sebagai Hindia Belanda.</p> <p>5. Wilayah kekuasaan VOC yang strategis di Pulau Jawa memudahkan pemerintah Belanda membentuk negara jajahan Hindia Belanda (masuknya administrasi birokrasi kolonial).</p> <p>6. Terbentuknya negara jajahan Hindia Belanda sebagai bagian dari Kolonialisme Eropa di bawah kekuasaan imperium Belanda, yang berkontribusi memberikan keunggulan Belanda dalam segi ekonomi dengan memusatkan penguasaan rempah-rempah dan hasil bumi.</p>
--	--

	<p>7. Masifnya ekspansi penguasaan Pulau Jawa oleh Imperium Belanda dibawah kepemimpinan Herman Willem Daendels sebagai Gubernur Jenderal Hindia Belanda. Melalui Daendels berbagai kerajaan-kerajaan di Jawa yang masih bertahan berhasil diruntuhkan, seperti Kesultanan Banten, Kesultanan Kasepuhan dan Kanoman, termasuk Kacirebonan, dan Kesultanan Yogyakarta mulai diintervensi agar Hamengkubuwono II mengundurkan diri dan digantikan oleh Hamengkubuwono III, sehingga kekuasaan Hindia Belanda di tangan Daendels berhasil menguasai keseluruhan Pulau Jawa.</p> <p>8. Perubahan <i>political society</i> di Hindia Belanda dari masa kekuasaan Belanda, Perancis, Inggris sampai Belanda II menyebabkan sistem birokrasi negara jajahan berubah-ubah yang mempengaruhi kondisi ekonomi dan sosio-kultural <i>civil society</i>, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro.</p>
--	---

Hegemoni pada masa kerajaan-kesultanan Mataram menunjukkan bahwa masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro merupakan bagian dari *civil society* yang menerima hegemoni dari kerajaan-kesultanan Mataram sebagai *political society*. Hegemoni tersebut berjalan berdasarkan pengakuan dan keyakinannya terhadap konsensus struktur dasar (ekonomi) maupun

superstruktur (ideologi, sosial dan budaya) yang dikuatkan Kesultanan Mataram. Berjalannya konsensus tersebut tidak lepas dari keberlangsungan dakwah dan pendidikan Islam, serta fungsi kelembagaan sosial dan hukum yang dikendalikan keluarga kerajaan (bangsawan) maupun tokoh agama (wali dan kiyai) yang bersifat koersi maupun persuasi. Hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari era Panembahan Senopati sampai Sultan Agung terjadi secara integral (hegemoni total). Hegemoni integral ditandai dengan terjadinya afiliasi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap konsensus normativitas, moralitas dan intelektualitas yang menunjukkan tingkat kesatuan secara menyeluruh sehingga tidak terjadi kontradiksi dan antagonisme terhadap Kesultanan Mataram. Akan tetapi sejak era Amangkurat 1 hingga terpecahnya Kesultanan Mataram, hegemoni dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami dekadensi (hegemoni merosot) yang ditandai dengan munculnya *new political society*; hegemoni tandingan (*counter hegemony*), intervensi dari pihak VOC yang memicu disintegrasi dari pihak keluarga kerajaan sendiri yang menolak berkompromi dengan VOC. Disintegrasi tersebut pada akhirnya membentuk konsensus massa yang berafiliasi untuk melawan kerajaan, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus perlawanan yang dipersepsikan oleh Adipati Ngraseh (Ki Andong Sari).

Pasca terpecahnya Kesultanan Mataram, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam kekuasaan Sultan Hamengkubuwono

(wilayah Kesultanan Yogyakarta di luar Negara Agung). Pada era Kesultanan Yogyakarta hegemoni tandingan (*counter hegemony*) dari pihak VOC semakin menguat, karena berdasarkan Perjanjian Giyanti VOC berhasil menguasai keseluruhan Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa. Penguasaan tersebut menguntungkan pihak VOC dalam segi struktur dasar (monopoli perdagangan dan administrasi birokrasi), sehingga memicu terbentuknya negara kolonialisme Hindia Belanda. Berdirinya negara koloni Hindia Belanda memposisikan hegemoni tidak lagi berada pada kekuasaan Kesultanan Mataram, hegemoni alternatif (*counter hegemony*) yang dilancarkan VOC sebelumnya telah sepenuhnya menggeser hegemoni Kesultanan Mataram sehingga terbentuk kekuatan Hegemoni baru bagi masyarakat di Pulau Jawa, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Artinya pemerintah Hindia Belanda menjadi *new political society* yang saling tarik ulur kekuasaan dengan *political society* Kesultanan Yogyakarta, berebut kuasa atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai *civil society*.

Terlepas dari dua kekuatan *political society* antara pemerintah Belanda dan Kerajaan Mataram, dalam tataran geopolitik imperialisme muncul *political society* antara pemerintahan negara-negara Eropa yang saling berebut kekuasaan atas Hindia Belanda, diantaranya adalah pemerintah Belanda, Perancis dan Inggris. Ketiga kekuatan *political society* negara-

negara eropa tersebut menandakan pergantian kekuasaan Hindia Belanda di tangan Prancis pada tahun 1807 yang kemudian direbut oleh Inggris pada 1811 dan dikembalikan pada pihak Belanda pada 1815. Era kekuasaan *political society* negara-negara eropa memunculkan poros hegemoni atas *civil society* yang dibagi dalam beberapa kelas sosial berdasarkan etnis, yaitu golongan Eropa, golongan Tionghoa dan Timur Asing, serta golongan Pribumi. Pembagian struktur *civil society* tersebut ditentukan melalui penguasaan masyarakat atas struktur dasar (ekonomi) dan superstruktur (intelektual) yang memposisikan etnis Eropa berada pada kelas tertinggi sementara Pribumi berada pada kelas terbawah. Akibat dari ketidakseimbangan hegemoni dalam pembagian kelas sosial tersebut, memunculkan afiliasi massa dari pihak yang tidak diuntungkan, melahirkan intelektual-intelektual Pribumi yang membentuk konsensus perlawanan terhadap pemerintahan Hindia Belanda.

Sebagaimana pada tahun 1825 muncul sosok Pangeran Diponegoro (anak dari Hamengkubuwono III) dan didukung oleh Pakubuwana IV, Raden Tumenggung, Bagus Singlon dan para kiai yang memimpin perlawanan terhadap pemerintah Hindia Belanda. Perlawanan tersebut memicu terjadinya perang gerilya yang meluas di berbagai wilayah Jawa Timur dan Tengah, akan tetapi pada tahun 1827 pasukan Belanda berhasil memukul mundur Pangeran Diponegoro dan pasukannya. Afiliasi perlawanan *civil society* pada kelas Pribumi, khususnya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak

dapat dilepaskan dari konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual yang dibangun Kesultanan Mataram. Menyadari kekuatan konsensus tersebut pihak Hindia Belanda tidak sepenuhnya membubarkan sisa-sisa Kesultanan Mataram, melainkan mengendalikan *political society* melalui praktik hegemoni baik yang bersifat koersi maupun persuasi, karena pengendalian atas sisa-sisa kekuatan Kesultanan Mataram dimungkinkan dapat mengendalikan konsensus yang telah mengakar kuat di masyarakatnya, sehingga dapat menekan terjadinya perlawanan.

5.2.2 Hegemoni Era Hindia Belanda

Tabel 5.2 Bentuk Hegemoni Masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro

Era Hindia Belanda

Era Daendels	Level Hegemoni
(Hindia Belanda dalam kekuasaan kolonial Belanda yang dikuasai Prancis)	Era Daendels ditandai sebagai kekuasaan kolonialisme Belanda, dimana saat itu <i>political society</i> Belanda menjadi bagian dari kolonialisme Prancis. Hegemoni di era tersebut menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni yang bersifat minimum. Bersandar pada kesatuan ideologis antara elit ekonomi, politik dan intelektual kolonialisme Belanda dan Prancis, serta kekuatan intervensinya terhadap Kesultanan Yogyakarta. Hegemoni minimum berlangsung sebagai kekuatan pemerintahan yang tidak membutuhkan aspirasi

	<p><i>civil society</i> dalam penerapan sistem kebijakan pemerintahan. <i>Civil society</i> hanya dijadikan sebagai subjek hegemoni, masyarakat yang kekurangan basis konseptual diklasifikasikan sebagai kelas pekerja yang menguntungkan bagi pembangunan struktur negara kolonial.</p> <p>Melalui hegemoni minimum tersebut terbentuk kelas sosial berdasarkan etnis yang terintegrasi dengan afiliasi masa dalam kesatuan ekonomi, politik dan intelektual yang menguntungkan dan menguatkan pemerintahan. Karena itu etnis bangsa eropa yang memiliki kekuatan dan kesamaan dalam segi ekonomi dan intelektual diposisikan dalam klaster yang utama, sementara masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (pribumi) yang terafiliasi dalam basis konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual dengan Kesultanan Yogyakarta ditempatkan dalam klaster terbawah. Pengendalian atas kelas tersebut dilakukan dengan pembentukan konsensus antara pemerintah Hindia Belanda dengan keluarga kerajaan, bangsawan dan priyayi sebagai <i>political society</i> yang memiliki kendali atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, sehingga segala bentuk penerimaan maupun perlawanan terhadap konsensus sistem pemerintahan Hindia Belanda sangat bergantung pada sikap dan kebijakan dari Kesultanan Yogyakarta.</p>
--	--

	Konsensus Hegemoni
	<ol style="list-style-type: none"> <li data-bbox="692 392 1359 645">1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap sistem birokrasi pemerintahan modern dengan penerapan sentralisasi dan reorganisasi daerah berdasarkan prefektur daerah. <li data-bbox="692 689 1359 1332">2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima pembagian wilayah dalam sembilan prefektur, setiap prefektur dipimpin oleh petinggi militer Belanda dan masing-masing prefektur dibagi dalam beberapa distrik (kabupaten) yang dipimpin oleh golongan bangsawan/ priyayi dari kelas pribumi. Prefektur tersebut diantaranya adalah Semarang, Tegal, Pekalongan, Rembang, Jepara, Surabaya, Gresik, Sumenep dan Pasuruan. Masyarakat pendukung Sandur masuk dalam Prefektur wilayah Rembang. <li data-bbox="692 1377 1359 1796">3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem kerja yang diterapkan Hindia Belanda, salah satunya adalah pembangunan jalan Anyer-Panarukan dan pertanian yang tidak menguntungkan bagi pekerja pribumi (simpang siur terjadinya sistem kerja paksa), serta penerima sistem ketertiban dan keamanan yang berbasis militer.

	<p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima bahwa raja tidak lagi bertindak sebagai pemilik tanah dan pemerintah Belanda sebagai penyewa, tetapi menjadi hubungan subordinasi antara yang dikuasai (Jawa) dan yang menguasai (Belanda).</p> <p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima aturan penyerahan sebagian hasil bumi sebagai pajak (<i>Contingenten</i>) dan aturan penjualan paksa hasil bumi terhadap pemerintah Belanda dengan harga yang telah ditetapkan (<i>Verplichte Leverantie</i>).</p> <p>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem penjualan tanah kepada partikelir, sehingga lahir tanah-tanah milik swasta, penerapan ekonomi kapital dimana pihak pemodal mampu membeli tanah yang berdampak pada menyempitnya kekuatan ekonomi pribumi. Praktik demikian berlandaskan pada kelas sosial, keistimewaan bagi prajurit, pegawai pemerintah, manajer, guru dan para pelopor (warga eropa) yang hidup berdampingan dengan rakyat pribumi tetapi memainkan sistem kasta sosial yang kaku.</p> <p>7. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem hukum berdasarkan kelas sosial, dimana penerapannya memiliki</p>
--	---

	<p>perbedaan antara warga negara eropa dan pribumi.</p>
	<p>Penguatan Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Keruntuhan kerajaan-kerajaan di Jawa yang masih bertahan, seperti Kesultanan Banten, Kesultanan Kasepuhan dan kanoman, termasuk Kacirebonan, hingga pada tahun 1810 Kesultanan Yogyakarta mulai diintervensi agar Hamengkubuwono II mengundurkan diri dan digantikan oleh Hamengkubuwono III yang dianggap dapat menguntungkan pihak pemerintah Hindia Belanda. 2. Perluasan wilayah kekuasaan Hindia Belanda, sebagaimana tugas pokok dipilihnya Daendels sebagai gubernur jendral, yaitu memperluas wilayah kekuasaan, mempertahankan Jawa dari serangan Inggris dan memperbaiki sistem administrasi Hindia Belanda. Wilayah kekuasaan Hindia Belanda di Pulau Jawa Hampir keseluruhan selain wilayah Negara Agung Kesultanan Yogyakarta. 3. Pembagian prefektur untuk mempermudah kontrol dan pengawasan kepada para bawahan, menerapkan sistem militer dengan memberikan kepangkatan militer bagi setiap kepala prefektur dan kabupaten (bupati) walaupun tidak

	<p>memiliki wewenang untuk mengerahkan pasukan militer.</p> <p>4. Intervensi pemerintahan Hindia Belanda terhadap Kesultanan Yogyakarta dan Surakarta untuk menyetujui berbagai perjanjian penggabungan wilayah kekuasaan, perjanjian sistem pajak (<i>Contingenten</i>) dan jual beli hasil bumi (<i>Verplichte Leverantie</i>), serta perjanjian sistem jual beli tanah. Hasil perjanjian yang telah disetujui pihak Kesultanan tentunya menjadi kekuatan bagi pihak pemerintah Hindia Belanda untuk meredam terjadinya konflik dengan masyarakat pribumi.</p> <p>5. Pembentukan pasukan militer pribumi sebagian masyarakat pribumi tergabung dalam militer Jayengsekar dan Legiun Mangkunegara untuk menguatkan ketertiban, kestabilan dan keamanan pemerintahan Hindia Belanda.</p> <p>6. Sistem pendidikan <i>civil society</i> antara pribumi, warga eropa masih terpisah, dimana pendidikan pada masyarakat pribumi masih berpegangan pada pendidikan Islam yang diselenggarakan masjid dan pesantren. Kyai yang menjadi guru masih berpegangan pada konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual Kesultanan Mataram (Yogyakarta dan Surakarta), sehingga</p>
--	--

	pergerakan kaum intelektual pribumi mengikuti sikap dan kebijakan dari Kesultanan.
Era Raffles	Level Hegemoni
(Hindia Belanda dalam kolonialis Inggris)	<p>Era Raffles ditandai sebagai kekuasaan kolonialisme Inggris di Hindia Belanda, dimana setelah Daendels ditarik ke Eropa pada 1811 <i>political society</i> Inggris di Hindia Belanda kembali menguat dan berhasil merebut Pulau Jawa dengan terjadilah perjanjian Tuntang di Salatiga. Melalui perjanjian tersebut muncul kekuatan hegemoni baru yang merubah sistem hegemoni era Daendels. Hegemoni di era tersebut menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni yang bersifat dekaden dan berangsur-angsur menjadi kekuatan hegemoni integral. Mengubah kekuatan hegemoni minimum yang hanya terpusat pada konsensus elit <i>political society</i> Hindia Belanda dan keluarga Kesultanan Yogyakarta serta <i>civil society</i> dalam kelas sosial dan etnis Eropa, menjadi konsensus yang lebih mencair dengan melibatkan <i>civil society</i> (pribumi) sebagai bagian dari aspirasi kepentingan reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi di Hindia Belanda.</p> <p>Reformasi tersebut mampu mencairkan sistem feodalisme pemerintahan Hindia Belanda sebelumnya dan dari sisa-sisa kekuasaan Kesultanan Mataram, sehingga terbentuk</p>

	<p>konsensus baru yang menunjukkan kesatuan moral dan norma dalam sistem birokrasi Hindia Belanda yang lebih modern dari era sebelumnya. Melalui konsensus tersebut lambat-laun terbentuk hegemoni integral, dimana masyarakat menyambut baik kebijakan yang diterapkan Raffles di Hindia Belanda, sehingga disintegrasi dan antagonisme yang memicu perlawanan dan pemberontakan dari kalangan keluarga kerajaan (<i>political society</i>) dan intelektual-masyarakat pribumi (<i>civil society</i>) mampu diredam.</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Penerimaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terhadap sistem pemerintahan modern yang diterapkan Raffles di Hindia Belanda. Pembentukan pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan. 2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima pembagian wilayah dengan sistem kontrol birokrasi karesidenan, termasuk pembentukan Karesidenan Bojonegoro, terdiri dari Regentschap Bojonegoro, Tuban dan

	<p>Lamongan dalam sistem kontrol <i>Provincie Oost Java</i> (Soerabaja).</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima penghapusan sistem birokrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer. 4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem pajak yang diatur melalui dekrit bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilih tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah. Masyarakat diposisikan sebagai penggarap dan bebas menentukan produksi tanam yang sesuai dengan nilai keuntungannya, serta bebas menentukan distribusi penjualan hasil pertanian. 5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem perpajakan pengelolaan tanah yang dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah. Tanah kelas I dikenakan pajak 1/2 dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak 2/5, dan kelas III dikenakan pajak 1/3 dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya.
--	--

	<p>Penguatan Konsensus</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi untuk pembangunan Hindia Belanda yang lebih baik dari sebelumnya. Melibatkan masyarakat pribumi (<i>civil society</i>) sebagai bagian dari <i>political society</i> maupun aspirasi yang berperan dalam keberlangsungan kehidupan bernegara. Berlainan dengan era sebelumnya yang hanya berpihak pada kelas sosial dan etnis Eropa dan keluarga kerajaan. 2. Reformasi sistem pemerintahan, mengubah sistem feodal menjadi sistem birokrasi yang lebih modern dari sebelumnya. Pada masa-masa sebelumnya baik di masa kerajaan hingga Daendels masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari sistem feodal dengan stratifikasi kasta sosial antara raja, kelas bangsawan, dan para bawahan yang terdiri dari rakyat dan petani, serta kasta berdasarkan etnis eropa, pribumi dan timur asing. Raffles mereformasi tatanan feodal tersebut dengan membentuk pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan.
--	---

	<p>3. Reformasi dalam sistem administrasi yang dilakukan Raffles adalah membagi Pulau Jawa dalam sistem kontrol birokrasi keresidenan. Sistem administrasi karesidenan tersebut menghapus sistem administrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer.</p> <p>4. reformasi sistem pajak dengan mengatur kebijakan melalui dekrit yang menyatakan bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilih tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah. Sistem sewa tanah dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah, tanah kelas I dikenakan pajak 1/2 dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak 2/5, dan kelas III dikenakan pajak 1/3 dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya.</p> <p>5. Kebijakan ekonomi yang menguntungkan bagi setiap kalangan termasuk pribumi, diantaranya adalah penghapusan kerja paksa dan perbudakan di Hindia Belanda. Setiap pekerja dibayar sebagaimana mestinya, serta membuka peluang usaha perdagangan bagi rakyat dengan</p>
--	---

	<p>cara bebas menjual hasil bumi di pasar internasional, tidak langsung dijual terhadap pemerintah seperti kebijakan sebelumnya, karena itu rakyat diberikan kebebasan untuk menanam sesuai dengan nilai keuntungannya.</p> <p>6. Berbagai kebijakan yang diterapkan Raffles mulai dari sistem administrasi birokrasi, perpajakan dan sosial-ekonomi pada dasarnya menuju pembaharuan Hindia Belanda yang lebih baik dari sebelumnya. Walaupun tidak lepas dari sistem ekonomi kapital, dimana yang memiliki modal besar mampu mendapatkan keuntungan yang lebih banyak, dalam sistem ekonomi tersebut masyarakat pribumi, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro hanya sebagai buruh tani, sedangkan masyarakat etnis eropa maupun keluarga kerajaan (bangsawan) memiliki modal besar mampu menyewa lahan pertanian dan memonopoli perdagangan, sehingga menjadi majikan dari kelas pekerja pribumi yang kekurangan basis konseptual. Melalui kebebasan ekonomi kapital tersebut tercipta kelas sosial baru, dimana kelas pemodal menguasai kelas buruh/ pekerja.</p>
<p>Era Kembalinya Hindia Belanda</p>	<p>Level Hegemoni</p> <p>Masa pemerintahan Raffles hanya bertahan sampai tahun 1815 setelah Jawa dikembalikan ke pihak</p>

<p>pada Pemerintahan Belanda</p>	<p>pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang Napoleon. Kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap melanjutkan berbagai kebijakan yang dibangun Raffles, sehingga hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tetap bersifat integral. Akan tetapi kekuatan hegemoni yang berlangsung terintegrasi dengan Perang Dunia II, terjadinya dinamika geopolitik internasional; berebut kekuatan dan kekuasaan imperialisme antara negara-negara sekutu (bagas Eropa, Amerika dan Komunis Soviet) dan poros (fasisme Jerman dan Jepang), sehingga Hindia Belanda tidak lepas dari cengkraman penguasaan fasisme Jepang yang menyebabkan kekuatan hegemoni pemerintah Belanda di Hindia Belanda mengalami keruntuhan sehingga melahirkan <i>political society fasisme</i> Hindia Belanda dalam kendali Jepang.</p> <p>Hegemoni integral terjadi sejak lahirnya kebijakan politik etis atau politik balas budi Ratu Belanda Wilhelmina pada 1901 bahwa Belanda akan menanggung tanggung jawab politik etis demi kesejahteraan rakyat kolonial mereka, politik etis ditandai sebagai bentuk dimulainya kebijakan pembangunan Hindia Belanda modern. Melalui kebijakan tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus kesatuan moral, norma dan intelektual yang diatur melalui sistem pemerintahan, lembaga pendidikan dan</p>
---	---

	<p>sosial. Hegemoni integral tersebut kemudian merosot (dekaden) akibat kegagalannya dalam penerapan kebijakan tersebut, karena kurangnya dana, krisis malaise dan berlakunya kesenjangan kelas sosial dan ekonomi sehingga penerapan kebijakan tidak menyeluruh, dimanfaatkan oleh pihak pegawai Belanda untuk kepentingan kelas bagsawan dan pemodal besar. Hegemoni yang bersifat dekaden tersebut kemudian runtuh akibat dinamika geopolitik pada Perang Dunia II, terjadinya ekspansi Jepang di wilayah Hindia Belanda, terutama di Pulau Jawa pada 1940.</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<p>Penerimaan terhadap kebijakan politis etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina terangkum dalam dokumen <i>Trias Van Deventer</i>, menyatakan bahwa pemerintah Kolonial Belanda memiliki tugas untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera. Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina tersebut didukung sepenuhnya oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang saat itu berada pada pengawasan administrasi karesidenan Bojonegoro. Masyarakat pendukung</p>

	<p>Sandur Bojonegoro dalam kaitanya dengan politik etis justru mendapatkan perhatian lebih dari pemerintah Hindia Belanda, lantaran Bojonegoro termasuk sebagai daerah terbelakang dan terpuruk dengan tingkat kemiskinan dan kelaparan yang tinggi.</p>
	<p>Penguatan Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera. 2. Pengembangan pendidikan dengan menganut Kurikulum Belanda, sejak tahun 1900 telah berdiri sekolah yang hampir merata di seluruh wilayah Hindia Belanda, terutama di Jawa. Siswa dari kalangan Bumiputera dididik dengan menggunakan Bahasa Melayu dan menerapkan sistem sekolah “penghubung” disediakan bagi siswa Bumiputera yang berprestasi untuk dapat masuk di sekolah berbahasa Belanda. 3. Perbaiki sistem pertanian untuk meningkatkan produksi pangan, ekonomi dan industri, juga memperbaiki sistem irigasi untuk menanggulangi banjir dan meningkatkan kesejahteraan melalui pendidikan.

	<p>Melemahnya Konsensus</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Berbagai kebijakan politik etis yang diterapkan tersebut terkendalam dalam berbagai permasalahan, yaitu kekurangan anggaran dana, Ketegangan finansial dari Depresi Hebat mengakhiri kebijakan secara definitif, dan program pendidikan dari program tersebut dianggap memberikan kontribusi bagi kebangkitan perlawanan masyarakat Bumiputera. Karena tercapainya intelektualitas dapat mengatur dan menolak konsensus terhadap sistem pemerintahan kolonial. Beberapa kalangan kolonial menganggap bahwa kebijakan tersebut merupakan kesalahan dan bertentangan dengan kepentingan Belanda. 2. Pelaksanaan kebijakan-kebijakan Van Deventer mengalami berbagai penyimpangan dari pihak pegawai belanda, diantaranya adalah pembangunan irigasi hanya dipusatkan pada perkebunan swasta milik pemodal Belanda atau bangsawan, serta kualitas pendidikan hanya menasar pada kelas tertentu, terjadinya diskriminasi pada sistem pendidikan, dimana kelas unggulan hanya disediakan bagi Bumiputera kelas bangsawan dan kelas ekonomi mampu. Sedangkan bagi anak-anak Bumiputra diluar eksklusifitas tersebut berada pada kelas pendidikan umum atau secara
--	--

	<p>mandiri mengenyam pendidikan agama di pesantren yang tidak terindikasi dalam sistem pendidikan Hindia Belanda.</p> <p>3. Lemahnya konsensus tersebut kemudian runtuh akibat ekspansi Jepang di wilayah Hindia Belanda pada 1940, terutama di Pulau Jawa. Pada tahun 1942 pasukan Jepang menyerbu Hindia Belanda sebagai bagian dari perang dunia II (Asia-Pasifik), pasukan sekutu (Belanda dan Inggris) dengan cepat ditundukkan Jepang hingga pada tanggal 8 Maret 1942 Hindia Belanda Jatuh di bawah kekuasaan Jepang.</p>
--	--

Hegemoni era Hindia Belanda yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (*civil society*) dibangun berdasarkan penguasaan pemerintah Hindia Belanda (*new political society*) terhadap sisa-sisa kekuasaan Kesultanan Mataram sebagai *political society* yang memiliki kendali atas bangunan konsensus sebelumnya. Terjadi strukturasi hegemoni yang menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni di urutan terbawah (Pribumi) yang dikendalikan oleh konsensus normativitas dan moralitas Kesultanan Mataram. Sementara masuknya Kolonial Belanda sejak era VOC yang awalnya sebagai *counter hegemony* bagi Kesultanan Mataram lambat-laun berhasil memecah kekuasaan Kesultanan Mataram. Melalui terpecahnya Kesultanan Mataram

tersebut muncul pemerintahan Hindia Belanda sebagai *new political society* yang mampu menunggangi konsensus hegemoni Kesultanan Mataram terhadap masyarakatnya, termasuk masyarakat pendukung Sandur yang mengikuti konsensus Kesultanan Yogyakarta pasca terpecahnya Mataram. Artinya pemerintah Hindia Belanda memainkan peran sebagai *political society* yang menghegemoni sisa-sisa kekuasaan Kesultanan Mataram, sehingga konsensus norma dan moral yang telah terbagun sebelumnya antara Kesultanan Mataram dan masyarakatnya dapat dikendalikan.

Struktur hegemoni yang terbagun tersebut dapat diklasifikasikan dalam beberapa level hegemoni yang ditandai berdasarkan perubahan sistem pemerintahan Hindia Belanda yang tidak lepas dari berbagai konflik geopolitik negara-negara kolonial. Termasuk penguasaan Perancis atas Kerajaan Belanda sehingga Hindia Belanda menjadi bagian dari kolonialisme Perancis; masuknya Daendels sebagai gubernur jenderal yang membawa perubahan sistem kebijakan birokrasi dalam mengelola wilayah jajahan di Hindia Belanda. Kekuatan Hegemoni yang berlangsung pada era Daendels bersifat minimum, dimana konsensus yang dibangun tidak membutuhkan aspirasi *civil society* pribumi dalam penerapan kebijakan sistem pemerintahan. *Civil society* pribumi hanya menjadi subjek hegemoni yang diklasifikasikan sebagai kelas pekerja, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Konsensus secara struktural hanya terjadi dikalangan *political society* sisa-sisa Kesultanan Mataram; pihak keluarga kerajaan,

bangsawan dan priyayi, sehingga masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang sebelumnya terjalin dalam konsensus Kesultanan Mataram dapat menerima konsensus yang diterapkan pemerintah Hindia Belanda.

Terlepas dari kolonialisme Perancis setelah Daendels ditarik mundur ke Eropa, kolonialisme Inggris berhasil merebut Hindia Belanda dan mengangkat Thomas Stamford Raffles menjadi Gubernur Jendral. Melalui Raffles kolonialisme Inggris berhasil merebut Pulau Jawa sehingga terjadi perjanjian Tuntang di Salatiga sebagai bentuk kekuatan hegemoni baru yang merubah sistem hegemoni era Daendels. Hegemoni yang terjadi menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai subjek hegemoni yang bersifat dekaden dan berangsur-angsur menjadi kekuatan hegemoni integral. Kehadiran Raffles mencoba mereformasi kekuatan hegemoni minimum pada era Daendels dengan membentuk konsensus baru yang melibatkan *civil society* (pribumi) sebagai bagian dari aspirasi kepentingan reformasi pada sistem administrasi, perpajakan dan ekonomi di Hindia Belanda. Melalui konsensus tersebut terbentuk tatanan hegemoni yang integral, terjalinnya afiliasi massa yang kokoh antara pihak *civil society* dan *political society*, sehingga tidak terjadi disintegrasi dan antagonisme dari kalangan bangsawan (keluarga Kesultanan Mataram) yang memiliki kekuatan dalam menjalin konsensus dengan masyarakat pribumi.

Masa pemerintahan Raffles berakhir setelah Jawa dikembalikan ke pihak pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang

Napoleon. Hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap bersifat integral meneruskan sistem pemerintahan Raffles. Jalinan konsensus antara *civil society* (pribumi) dan *political society* (pemerintah Belanda) kembali dikuatkan dengan lahirnya kebijakan politik etis atau politik balas budi Ratu Belanda Wilhelmina. Melalui kebijakan politik etis tersebut masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terafiliasi dalam konsensus kesatuan moral, norma dan intelektual yang berusaha dipenuhi melalui sistem pemerintahan, lembaga pendidikan dan sosial. Konsensus yang dibangun diantaranya adalah meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera.

Penguatan konsensus dalam praktik hegemoni yang bersifat integral tersebut lambat laun mulai melemah, terjadi hegemoni yang dekaden diakibatkan oleh kegagalan dalam penerapan kebijakan politik etis dan integrasi negara-negara kolonial dengan Perang Dunia II. Lemahnya konsensus antara *civil society* (masyarakat kolonialisme) dan *political society* (pemerintah Belanda) menyebabkan tidak terjadinya afiliasi massa yang kokoh dalam mempertahankan negara kolonial Hindia Belanda dari ekspansi Jepang. Runtuhnya Hindia Belanda menjadi bagian dari perang dunia II (Asia-Pasifik), dimana pasukan sekutu (Belanda dan Inggris) dengan cepat

ditundukkan Jepang sehingga Hindia Belanda Jatuh di bawah kekuasaan Jepang. Ekspansi Jepang di Hindia Belanda ditandai sebagai era yang berpengaruh bagi perkembangan masyarakat Bumiputera, lahirnya kekuatan intelektual Bumiputra sebagai agen konseptual gerakan kemerdekaan Indonesia. Jepang melakukan berbagai propaganda anti kolonial sehingga memunculkan gerakan antagonisme dari pihak masyarakat Bumiputra terhadap pemerintah Hindia Belanda. Konsensus yang dibangun pemerintah Hindia Belanda sebelumnya mulai runtuh dengan munculnya kalangan intelektual yang mampu membentuk afiliasi massa dalam konsensus perlawanan terhadap kolonialisme Belanda.

Ekspansi Jepang di Hindia Belanda tidak hanya menjadi *counter hegemony* tetapi juga mampu membentuk *counter hegemony* terhadap Kolonial Belanda dari kalangan intelektual Bumiputra yang sebelumnya hampir tidak ada pertentangan dan perlawanan sebagai masyarakat yang terjajah; hanya dapat menerima konsensus yang diterapkan pemerintah Belanda. Bangkitnya antagonisme masyarakat Bumiputera terhadap kolonialisme Belanda tidak lepas dari berbagai konsensus hegemoni pemerintah pendudukan Jepang. Konsensus hegemoni tersebut diantaranya adalah dukungan penuh semangat anti-Belanda yang terintegrasi dengan bangkitnya semangat nasionalisme Indonesia, salah satunya memberikan kesempatan bagi para pemimpin nasionalis seperti Soekarno untuk memimpin rakyatnya walaupun tidak lepas dari membantu Jepang untuk

memobilisasi rakyat Indonesia. Kebangkitan kaum nasionalis Indonesia menjadi bekal bagi terbentuknya BPUPKI dan PPKI sebagai basis konseptual berdirinya suatu bangsa merdeka yang berlandaskan pada ide-ide Pancasila.

Konsensus hegemoni pemerintahan pendudukan Jepang tidak hanya membangkitkan basis konseptual politik dan intelektual kaum nasionalis Indonesia, tetapi juga memberikan basis kekuatan militer dengan adanya program latihan dan persenjataan bagi gerakan muda nasionalis untuk mendukung kekuatan militer Jepang. Basis kekuatan militer Bumiputra yang dibangun pemerintah Jepang justru menjadi modal penting dalam gerakan perlawanan melawan Jepang sendiri, serta melawan kembalinya kolonial Belanda dan Inggris pasca kemerdekaan. Konsensus hegemoni yang dibangun pemerintah pendudukan Jepang di Hindia Belanda tidak menunjukkan afiliasi massa dalam kesatuan norma dan moral yang integral, berbagai sistem kebijakan yang diterapkan pemerintah Jepang justru semakin memperkuat basis konseptual masyarakat Bumiputera baik dalam segi politik, intelektual dan sosial. Pendudukan Jepang di Hindia Belanda secara umum dapat ditandai sebagai era kebangkitan basis konseptual masyarakat Bumiputera sehingga cita-cita untuk membangun kemerdekaan Indonesia dapat tercapai.

Kekalahan Jepang dalam Perang Dunia II (Asia-Pacific) pasca jatuhnya bom atom di Hiroshima dan Nagasaki menjadi awal dari lahirnya kemerdekaan Indonesia. Terjadi pergolakan di pihak intelektual Bumiputra

dalam perjuangan kemerdekaan Indonesia antara kubu Soekarno dan Syahrir, pihak Soekarno menjalin konsensus dengan pemerintah Jepang dan diterbangkan ke Vietnam untuk bertemu Hisaichi Terauchi yang mengabarkan kekalahan Jepang serta menginginkan kemerdekaan Indonesia pada 24 Agustus. Sementara pihak Syahrir telah mendengar berita atas kekalahan Jepang dan segera mendesak Soekarno untuk memproklamasikan kemerdekaan Indonesia untuk menolak bentuk kemerdekaan yang diberikan Jepang. Pergolakan tersebut menimbulkan peristiwa Rengasdengklok; penculikan Soekarno dan Hatta pada 16 Agustus oleh golongan intelektual muda Indonesia untuk kembali meyakinkan Soekarno bahwa Jepang telah menyerah dan para pejuang siap untuk melawan Jepang dalam merebut kemerdekaan. Melalui peristiwa tersebut pihak Soekarno (anggota PPKI) menyiapkan teks proklamasi yang kemudian diproklamasikan pada 17 Agustus 1945 sebagai legitimasi atas kemerdekaan bangsa Indonesia.

Pasca kemerdekaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada dalam kesatuan republik Indonesia yang tidak lepas dari dinamika *Uneven Development*; masuk dalam kelompok negara berkembang, dimana struktur dasar (ekonomi) dan superstruktur (ideologi, sosial dan budaya) dipengaruhi perkembangan geopolitik globalisasi (pasca perang dunia II dan perang dingin). Artinya perubahan basis struktur dan superstruktur masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan *political society* sistem pemerintahan Indonesia yang memiliki kendali atas struktur

dasar dan superstruktur tersebut. Melalui sistem pemerintahan negara; pelayanan sipil, kesejahteraan dan institusi pendidikan yang dikendalikan *political society* dapat dimungkinkan sebagai konsensus hegemoni baru yang mengubah tatanan struktur dan superstruktur masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai *civil society*. Konsensus hegemoni tersebut dapat dibaca melalui berbagai peralihan sistem tata negara, konstitusional dan kebijakan pemerintahan Indonesia, serta berbagai konflik politik, ekonomi maupun sosial yang dialami, mulai dari Orde Lama hingga Orde Baru.

5.2.3 Hegemoni Pasca Kemerdekaan

Tabel 5.3 Bentuk Hegemoni Masyarakat Pendukung Sadur Bojonegoro

Era Pasca Kemerdekaan

Orde Lama	Level Hegemoni
	Pasca kemerdekaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara resmi menjadi bagian dari pemerintahan Indonesia, dikenal sebagai era Orde Lama. Masa orde lama tidak menunjukkan konsensus hegemoni yang integral, terjadinya dekadensi dalam kesatuan norma dan moral antara <i>political society</i> dan <i>civil society</i> . Perpecahan dikalangan <i>civil society</i> mulai bermunculan disebabkan menguatnya basis superstruktur masyarakat dalam berbagai golongan etnis, adat, agama dan ideologi. Terutama menguatnya berbagai kelompok etnis (kedaerahan berdasarkan suku, adat dan wilayah kepulauan) yang menolak

	<p>dominasi Jawa sentris, serta menguatnya basis ideologi politik dalam kelompok Islam, Nasionalis maupun Komunis (Marxisme) yang berakibat pada ketidakstabilan pemerintahan dan memicu konflik perlawanan terhadap pemerintah Indonesia. Gerakan separatis mulai bermunculan seperti Darul Islam yang memproklamkan Negara Islam Indonesia, gerakan PKI di Madiun yang disebut memproklamkan Republik Soviet Indonesia, perlawanan rakyat Ambon memproklamkan Republik Maluku Selatan dan perlawanan yang terjadi di Sumatra dan Sulawesi.</p> <p>Berbagai upaya dilakukan pemerintah Orde Lama dalam membangun konsensus hegemoni yang integral agar terjadi afiliasi massa yang menunjukkan kesatuan norma dan moral dalam satu tubuh bangsa Indonesia. Salah satunya dibangun melalui peralihan sistem pemerintahan mulai dari demokrasi liberal hingga demokrasi terpimpin. Sejauh perkembangan sistem demokrasi di era Orde Lama, konsensus hegemoni yang dibangun tetap tidak menunjukkan kesatuan yang integral. Melalui demokrasi liberal mulai muncul kekuatan partai politik; PNI (Nasionalis) dan Masumi (Islamic) sebagai partai berkuasa yang silih berganti memimpin kabinet karena terjadi perbedaan basis konseptual sesama elit <i>political society</i>, yang juga berdampak pada perpecahan antar <i>civil society</i>; terbagi dalam basis massa pendukung partai Islam dan Nasionalis. Sedangkan pada era demokrasi terpimpin terjadinya berbagai konflik besar di Indonesia, dimana</p>
--	---

	<p>kekuatan PKI semakin meluas dan keterlibatan Amerika mampu menguatkan militer sebagai sayap kanan politik Nasionalis, sehingga pada puncaknya terjadi tragedi G30S/PKI; penumpasan PKI dan jatuhnya Presiden Soekarno.</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima Pancasila sebagai dasar negara (NKRI) yang harus dilaksanakan secara konsisten dalam kehidupan bernegara. 2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima penerapan sistem demokrasi liberal sebagai benteng untuk mempertahankan kedaulatan Indonesia berdasarkan konsep konstitusi internasional, yaitu pengakuan dari negara lain bahwa telah lahir suatu negara baru, karena pengakuan secara internasional berdampak pada kondisi domestik Indonesia yang multidimensi pada masa transisinya sebagai <i>post-colonial states</i>. 3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konstitusi Undang-Undang Sementara 1950, di mana kepala pemerintahan dikendalikan oleh perdana menteri, dan Presiden hanya sebatas kepala negara serta memberikan kekuasaan kepada Presiden untuk menunjuk formatur kabinet.

	<p>4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem demokrasi terpimpin dan Dekrit Presiden pada 5 Juli 1959 yang berisi pembubaran konstituante, kembali pada UUD 1945 dan pembentukan MPRS dan DPAS.</p> <p>5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima keputusan bahwa pemerintahan diatur langsung oleh Presiden Soekarno.</p> <p>6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima ketetapan MPRS No.VIII/MPRS/1965 yakni kerakyatan yang dipimpin oleh hikmah kebijaksanaan dalam permusyawaratan/perwakilan; berintikan musyawarah untuk mufakat secara gotong royong di antara semua kekuatan nasional yang progresif revolusioner dengan berporoskan pada Nasakom.</p> <p>7. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima konsep Nasakom yang dibentuk Soekarno untuk mengakomodasikan persekutuan antara ideologi nasionalisme (sekuler), Agama (Islam) dan Komunisme demi kestabilan politik dan persatuan perbedaan ideologi politik.</p>
	<p>Penguatan Konsensus</p>
	<p>1. Penerapan demokrasi liberal melahirkan berbagai kebijakan terkait dengan kebebasan individu,</p>

	<p>kekuasaan pemerintah terbatas, partisipasi politik oleh rakyat, dan pelaksanaan pemilu.</p> <ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="643 443 1359 696">2. Penerapan kebijakan ekonomi, politik, sosial dan pendidikan diatur melalui keputusan perdana menteri, kabinet dan parlemen. Rakyat dapat menjadi bagian dari <i>political society</i> melalui sistem parlemen.<li data-bbox="643 745 1359 943">3. Keterlibatan rakyat sebagai bagian dari <i>political society</i> dibangun melalui afiliasi partai politik yang memainkan peranan sentral dalam sistem kabinet dan parlemen.<li data-bbox="643 992 1359 1189">4. Kehadiran partai-partai politik bertujuan untuk meredam sistem politik yang otoriter dengan memberikan kesempatan partisipatif kepada rakyat dalam sistem multi partai.<li data-bbox="643 1238 1359 1491">5. Kebebasan berideologi membentuk afiliasi massa dalam berbagai kelompok partai politik, munculnya partai politik dengan konsep demokrasi yang berbeda, ditandai sebagai awal perkembangan demokrasi di Indonesia.<li data-bbox="643 1541 1359 1845">6. Pembentukan konsep Nasakom oleh Presiden Soekarno untuk mengakomodir persekutuan antara ideologi nasionalisme (sekuler), Agama (Islam) dan Komunisme. Nasakom yang dimaksud Soekarno sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan demokrasi di Indonesia.
--	---

	<p>7. Memberikan peluang bagi ideologi Marxisme untuk berpartisipasi dalam sistem pemerintahan melalui PKI dan memberikan kebebasan untuk membentuk organisasi sosial, kultural dan kesenian.</p> <p>8. Memberikan peluang bagi umat Islam untuk berpartisipasi dalam sistem pemerintahan melalui partai-partai Islam dan kebebasan dalam membentuk organisasi sosial, pendidikan dan kebudayaan sehingga ormas Islam seperti NU dan Muhammadiyah semakin berkembang; memiliki kekuatan membentuk afiliasi massa dalam kesatuan normativitas dan moralitas.</p> <p>9. Melanjutkan sistem pendidikan Hindia Belanda dalam dualitas ideologis, yaitu pendidikan berbasis sekularisme pada sekolah umum (naungan pemerintah) dan sistem pendidikan berbasis Islam berbasis pesantren atau pendidikan islam modern yang dikelola organisasi Islam seperti Muhammadiyah.</p> <p>10. Kebijakan ekonomi melalui Program Benteng sebagai gagasan untuk mengubah struktur ekonomi kolonial menjadi ekonomi nasional. Struktur ekonomi pada masa Hindia Belanda memainkan pola etnis yang dikendalikan oleh pemodal dari kalangan Eropa dan Tionghoa, melalui Program Benteng pengusaha swasta nasional Bumiputera</p>
--	--

	<p>memiliki kesempatan bersaing dengan pengusaha non Bumiputera.</p>
	<p>Melemahnya Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Kehadiran partai-partai politik yang pada awalnya bertujuan untuk meredam sistem politik yang otoriter dengan memberikan kesempatan partisipatif kepada rakyat dalam sistem multi partai justru memicu ketegangan politik internal antara pihak Soekarno (PNI) dan Masyumi yang berakibat pada ketidakstabilan kebijakan politik, ekonomi dan sosial, sehingga berdampak pada lambatnya pertumbuhan pembangunan Indonesia. 2. Ketenangan internal antar partai politik yang berkuasa pada masa demokrasi liberal juga berdampak pada konflik perpecahan antar masyarakat sebagai basis massa pendukung partai. Konflik tersebut berlangsung hingga pemilu pertama pada 1955 dilaksanakan, masyarakat terbagi menjadi empat basis massa pendukung partai, yaitu PNI, Masyumi, PKI dan NU. 3. Konflik perpecahan terjadi dalam lingkungan primordial masyarakat disebabkan oleh perbedaan ideologi yang dibawa setiap partai, bersumber dari perwujudan kepentingan aliran pemikiran politik, yaitu Nasionalisme, Tradisionalisme Jawa, Islam Sosialisme Demokrat, dan Komunisme. Perbedaan ideologi telah memicu munculnya fragmentasi

	<p>politik dalam beberapa kubu, antara kubu nasionalis Islam yang dimotori oleh partai-partai Islam seperti masyumi dan NU dengan kubu nasionalis-sekuler dan komunis yang dipimpin oleh partai abangan seperti PNI dan PKI.</p> <p>4. Praktik demokrasi liberal atau parlementer dinilai gagal disebabkan oleh berbagai konflik yang terjadi, salah satunya aspek keamanan nasional; munculnya berbagai gerakan separatis yang menyebabkan ketidakstabilan negara. Aspek ekonomi, disebabkan pergantian kabinet yang berlarut sehingga berbagai kebijakan dan program pembangunan ekonomi macet, sedangkan dalam aspek politik terjadi penguatan kepentingan partai politik dalam kabinet dan kegagalan konstituante dalam menyusun UU baru untuk menggantikan konstitusi UUDS 1950.</p> <p>5. Kehadiran konsep Nasakom justru menciptakan ketenangan sengit antara TNI-AD dan PKI yang sejak tahun 1959 telah menjalin aliansi politik dengan Presiden Soekarno. Dinamika politik pada masa demokrasi terpimpin setelah dibubarkannya Masyumi sepenuhnya didominasi oleh tiga kekuatan politik utama, yaitu Presiden Soekarno, TNI dan PKI. Nasakom yang dimaksud Soekarno sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan yang berbeda justru berakhir dengan memberikan pengaruh yang lebih besar bagi PKI.</p>
--	--

	<ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="655 309 1348 510">6. Presiden Soekarno sangat bergantung terhadap dukungan afiliasi massa maupun jaringan internasional PKI untuk menjalankan politik luar negerinya yang penuh konfrontasi.<li data-bbox="655 555 1348 869">7. Manuver politik Indonesia yang pada awalnya bersifat Non-Blok, tidak memiliki keberpihakan terhadap dinamika geopolitik antara poros kanan maupun kiri, akan tetapi pada masa demokrasi terpimpin Presiden Soekarno cenderung menjalin hubungan dengan negara-negara Komunis.<li data-bbox="655 913 1348 1384">8. Kedekatan Presiden Soekarno dengan negara-negara Komunis, memicu keterlibatan Amerika; menguatkan intervensinya terhadap Indonesia melalui jaringan militer. Bantuan Amerika bukan untuk mendukung Soekarno akan tetapi untuk membuat Indonesia sebuah negara bebas dengan melatih sejumlah besar perwira-perwira angkatan bersenjata dan sipil yang membentuk kesatuan militer.<li data-bbox="655 1429 1348 1809">9. Kekuatan militer Indonesia yang didukung oleh Amerika menjadi <i>counter hegemoni</i> bagi pemerintahan Presiden Soekarno, terutama Angkatan Darat yang berani menolak adanya poros Nasakom dan TNI-AD menjadi penghalang utama bagi PKI untuk memperluas pengaruhnya di Indonesia.
--	---

	<p>10. Akibat ketegangan politik antara Presiden Soekarno; PKI dan TNI-AD berjuang pada meletusnya konflik G30S/PKI 1965, memosisikan PKI sebagai tersangka dan dalang dari kerusuhan yang menewaskan Dewan Jenderal.</p> <p>11. Konfrontasi penumpasan PKI menggerakkan masyarakat dalam afiliasi massa organisasi-organisasi Islam dan nasionalis sayap kanan seperti Barisan Ansor NU, Pemuda Pancasila dan Tameng Marhaenis PNI turut terlibat dalam konflik tersebut.</p> <p>12. Pasca peristiwa 30 September tersebut, konflik antara militer dan PKI semakin meluas yang melibatkan gerakan massa dalam penumpasan PKI. Peristiwa tersebut melahirkan Surat Perintah Sebelas Maret 1966 atau yang dikenal sebagai Supersemar sebagai bentuk mandat Presiden Soekarno terhadap Jenderal Soeharto selaku panglima komando keamanan dan ketertiban untuk mengambil segala tindakan yang dianggap perlu dalam mengatasi situasi keamanan dan kestabilan pemerintahan. Berlakunya Supersemar menjadi penanda jatuhnya kekuasaan Presiden Soekarno ke tangan Presiden Soeharto, peralihan Orde Lama menuju Orde Baru.</p> <p>13. Terlepas dari konflik G30S/PKI, demokrasi terpimpin juga menyisakan situasi krisis ekonomi yang disebabkan terjadinya inflasi, sehingga</p>
--	---

	<p>seluruh harga-harga kebutuhan primer maupun sekunder terus-menerus mengalami kenaikan.</p> <p>14. Ketidakstabilan ekonomi dan konflik politik yang terjadi berdampak pada menurunnya kesejahteraan masyarakat dan meningkatnya kemiskinan di berbagai daerah Indonesia, ketidak terjangkau kebutuhan hidup menyebabkan masyarakat berada dalam bencana kelaparan.</p>
<p>Orde Baru</p>	<p>Level Hegemoni</p> <p>Berakhirnya Orde Lama, masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dibawah kepemimpinan presiden Soeharto yang dalam sejarah politik Indonesia disebut Orde Baru. Awal kemunculan Era Orde Baru menunjukkan konsensus hegemoni yang dekaden, tidak terjadinya afiliasi massa yang kokoh, karena norma dan moral <i>civil society</i> terpecah menjadi beberapa golongan antara ideologi kanan (nasionalis dan islamis) dan kiri (komunisme), begitu juga masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari konflik politik ideologi tersebut. Konflik dipicu melalui keputusan <i>political society</i> yang membentuk konsensus terkait pelarangan ideologi komunisme yang dianggap bertentangan dengan ideologi Pancasila. Melalui konsensus tersebut terjadi afiliasi massa antara <i>political society</i> dan <i>civil society</i> sayap kanan untuk menolak afiliasi massa gerakan komunisme di Indonesia.</p>

	<p>Pasca penumpasan PKI dan pelarangan ideologi komunisme, Orde Baru berhasil menciptakan konsensus hegemoni yang integral. Konsensus hegemoni tersebut terbentuk karena harapan dari <i>civil society</i> terhadap <i>political society</i> untuk dapat menyelesaikan ketidakstabilan ekonomi akibat konflik politik dan krisis yang terjadi di masa Orde Lama. Kepemimpinan orde baru dari tahun 1966 hingga 1998 menciptakan konsensus sistem Demokrasi Pancasila dengan konstitusi kedaulatan rakyat dalam penyelenggaraan negara dan pemerintahan yang berlandaskan pada UUD 1945. Tidak dapat dipungkiri bahwa Orde Baru mampu menciptakan afiliasi massa yang cukup integral dengan keberhasilan penerapan kebijakan pembangunan Indonesia yang dimulai dari membangun di bidang agraria dan infrastruktur melalui program Repelita.</p> <p><i>Civil society</i> menanamkan kepercayaan yang besar terhadap Presiden Soeharto karena melalui program Repelita tersebut, mulai tahun 1968 hingga 1992 produksi hasil panen meningkat dan rakyat Indonesia yang mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya, kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda</p>
--	---

	<p>lambat laun mulai menurun. Terlepas dari kepercayaan tersebut, Orde Baru yang memerintah hingga 32 lambat-laun menunjukkan watak pemerintahan yang otoriter sehingga konsensus hegemoni yang integral lambat laun mengalami perubahan menjadi hegemoni yang bersifat minimum.</p> <p>Konsensus hegemoni yang minimum terbentuk atas berbagai tindakan otoriter yang melahirkan dwi fungsi ABRI, sehingga rotasi kekuasaan eksekutif macet dan pelaksanaan pemerintahan yang tertutup. Konsensus Hegemoni hanya terjadi dikalangan <i>civil society</i> yang berpihak terhadap kebijakan dan keputusan otoritarian Orde Baru sehingga memunculkan kekuatan oligarki, maraknya KKN, tindakan represif anti kritik dan pelanggaran HAM. Konsensus hegemoni yang minimum tersebut pada akhirnya memicu lahirnya afiliasi massa yang digerakkan oleh berbagai kalangan intelektual baik Nasionalis sekuler maupun sebagian kelompok Islam sebagai <i>Counter Hegemoni</i> pemerintahan Orde Baru. Gerakan reformasi mulai membentuk massa demonstrasi besar-besaran di berbagai wilayah Indonesia, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa NU ikut terombang ambing dalam konflik reformasi untuk menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Meluasnya gerakan massa dari berbagai kalangan intelektual dan kelompok masyarakat pada</p>
--	--

	<p>akhirnya mampu melengserkan Presiden Soekarno dari jabatannya pada 21 Mei 1998.</p>
	<p>Konsensus Hegemoni</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima demokrasi Pancasila sebagai sistem tata negara dan penerimaan UUD 1945 sebagai dasar konstitusi negara. 2. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima Tap. MPRS No. XXII/MPRS/1966 yang diarahkan kepada pengendalian inflasi dan usaha rehabilitasi sarana ekonomi, peningkatan kegiatan ekonomi, dan pencukupan kebutuhan pangan. 3. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima program Repelita (rencana pembangunan lima tahun) yang dimulai sejak 1 April 1969. 4. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima haluan politik internasional Indonesia yang kooperatif terhadap poros kanan (liberalisme). 5. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem pemerintahan yang tertutup karena dikendalikan ABRI sehingga tidak adanya rotasi kekuasaan di eksekutif. 6. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima Menerima otoritarian kepemimpinan

	<p>Presiden Soeharto yang memimpin selama 32 tahun dari 1966 hingga 1998.</p> <p>7. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima pendidikan nasional (umum) yang dikelola langsung melalui program repelita dibawah kementerian pendidikan dan kebudayaan.</p> <p>8. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menerima sistem pendidikan Islam yang mulai dikelola langsung oleh Kementerian Agama dan diakui secara resmi sejak 1950 dan disejajarkan dengan pendidikan nasional (umum).</p>
	<p>Menguatnya Konsensus</p>
	<p>1. Penerapan Demokrasi Pancasila yang memihak pada kedaulatan rakyat, bahwa hak-hak demokrasi berlaku bagi seluruh rakyat dan pemerintah Indonesia untuk bertanggung jawab atas penyelenggaraan kelima sila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan, permusyawaratan dan keadilan sosial.</p> <p>2. Praktik Demokrasi Pancasila pada rezim Orde Baru memberikan perubahan yang cukup mendasar dalam dinamika geopolitik internasional. Orde Baru dalam kebijakan hubungan internasional bersifat kooperatif terhadap poros kanan (liberalisme), menjaga hubungan politik dengan negara-negara barat.</p>

	<ol style="list-style-type: none">3. Hubungan Indonesia dengan dunia Barat yang sempat terhalang di masa Orde Lama mulai dibuka dengan orientasi kebijakan politik yang mengedepankan kerjasama dengan negara-negara yang memiliki pengaruh di Barat, terutama Amerika Serikat. Indonesia mendapatkan berbagai keuntungan untuk mengembalikan kestabilan ekonomi.4. Misi orde baru dalam menyelesaikan inflasi dan usaha rehabilitasi sarana ekonomi, peningkatan kegiatan ekonomi, dan pencukupan kebutuhan pangan melalui program pembangunan jangka pendek (Repelita).5. Pembangunan dalam sektor pertanian menjadi fokus utama awal pemerintahan Orde Baru karena pemerintah beranggapan bahwa ketahanan pangan merupakan syarat utama dari kestabilan ekonomi dan politik nasional.6. Sektor pertanian mulai bertumbuh pesat sejak dilakukan pembangunan prasarana pertanian, seperti sistem irigasi dan perhubungan, teknologi pertanian hingga penyuluhan distribusi serta memberikan jaminan pemasaran hasil panen melalui lembaga Bulog.7. Program Repelita yang dimulai sejak tahun 1968 hingga 1992 menghasilkan peningkatan dalam produksi panen, sehingga rakyat Indonesia yang
--	--

	<p>mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya yang kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun.</p> <p>8. Orde Baru juga mulai menguatkan posisi politik internasionalnya dengan kembali bergabung dalam anggota PBB yang sempat terputus sejak era Orde Lama karena Presiden Soekarno yang lebih memihak pada poros kiri. Kembalinya Indonesia sebagai anggota PBB dianggap dapat memberikan manfaat besar terhadap arah pembangunan ekonomi Indonesia, terutama dukungan atas program Repelita dengan adanya kerja sama dengan negara-negara poros liberal.</p> <p>9. Pembangunan sistem pendidikan yang secara resmi diklasifikasikan dalam dua kategori yaitu sistem pendidikan nasional (umum) yang dikelola oleh kemendikbud dan sistem pendidikan islam (madrasah) yang dikelola melalui kementerian agama.</p> <p>10. Sistem pendidikan nasional (umum) mengacu pada pembentukan manusia Pancasila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan,</p>
--	--

	<p>permusyawaratan dan keadilan sosial. Produk kurikulum pendidikan nasional pada masa Orde Baru antara lain adalah Kurikulum 1968, 1975, 1984 dan kurikulum 1994. Kurikulum tersebut memuat bahan pelajaran wajib, yaitu pendidikan pancasila, pendidikan agama, pendidikan kewarganegaraan, bahasa Indonesia, membaca dan menulis, matematika, pengantar sains dan teknologi, ilmu bumi, sejarah nasional dan sejarah umum, kerajinan tangan dan kesenian, pendidikan jasmani dan kesehatan, menggambar, bahasa Inggris. Sementara materi muatan lokal disesuaikan dengan kebutuhan daerah masing-masing, misalnya bahasa daerah, kesenian, keterampilan daerah, dan lain-lain.</p> <p>11. Sistem pendidikan Islam (madrasah) secara resmi diakui dan disejajarkan dengan pendidikan nasional (umum) melalui Undang-Undang No. 4 Tahun 1950 bahwa Belajar di sekolah agama yang telah mendapat pengakuan Departemen/ Kementerian Agama, sudah dianggap memenuhi kewajiban belajar. Melalui kebijakan Departemen Agama sekolah berbasis madrasah kemudian diklasifikasikan dalam beberapa tingkatan, yaitu Madrasah Ibtidaiyah (setingkat SD), Madrasah Tsanawiyah (setingkat SMP), dan Madrasah Aliyah (setingkat SMA). Pendidikan dalam tingkatan madrasah tersebut diatur melalui kurikulum yang berlaku pada sekolah-sekolah</p>
--	---

	<p>umum, sehingga Ijazah Madrasah dapat mempunyai nilai yang sama dengan nilai ijazah sekolah umum yang setingkat.</p>
	<p>Melemahnya Konsensus</p>
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Lahirnya dwi fungsi ABRI yang menguasai pemerintahan eksekutif; menguatnya otoritarian dan oligarki pemerintahan Orde Baru. 2. Sirkulasi demokrasi macet, tidak adanya rotasi kekuasaan eksekutif dan pelaksanaan pemerintahan yang tertutup 3. Maraknya praktek KKN, sistem kekuasaan yang represif; otoriter dan anti kritik dan terjadi berbagai pelanggaran HAM. 4. Munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1977, membuat ekonomi Indonesia kembali terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam.

Hegemoni pasca kemerdekaan menunjukkan bahwa masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai *civil society* merupakan objek konsensus hegemoni *political society* pemerintah Indonesia pasca kemerdekaan. Hegemoni tersebut berjalan berdasarkan kesepakatan atas berbagai perubahan struktur dasar (ekonomi) maupun superstruktur (ideologi, sosial dan budaya) yang diterapkan pemerintah Indonesia sejak era Orde

Lama hingga Orde Baru. Hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak Orde Lama hingga Orde Baru mengalami berbagai perubahan menyesuaikan dengan sistem konsensus yang membentuk afiliasi massa dalam kesatuan norma dan moral atau justru terjadi *counter hegemoni* dari *civil society* terhadap *political society*. Konsensus hegemoni yang diterapkan Orde Lama dari sistem Demokrasi Liberal hingga Demokrasi terpimpin tidak sekalipun menunjukkan hegemoni yang integral, terjadinya dekadensi dalam kesatuan norma dan moral antara *political society* dan *civil society*. Berbagai *counter hegemoni civil society* yang digerakkan kalangan intelektual mulai bermunculan, mampu menguatkan basis superstruktur masyarakat dan menyebabkan pemberontakan dari kalangan etnis untuk lepas dari wilayah kekuasaan bangsa Indonesia maupun dari kalangan ideologis yang tidak sejalan dengan konsepsi negara demokrasi.

Lemahnya konsensus hegemoni di masa pemerintahan Orde Lama tidak dapat dilepaskan dari berbagai konflik politik di kalangan *political society* dalam kekuatan partai yang berbeda pikiran, antara PNI (Nasionalis), Masyumi, NU (Islam-nasionalis) dan PKI (Komunisme). Konflik tersebut juga menggerakkan perpecahan dikalangan *civil society* yang terbagi dalam basis massa pendukung partai antara kelompok masyarakat Nasionalis, Islam-Nasionalis dan Komunisme, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai daerah yang awalnya dipengaruhi oleh sistem kultural Islam Kesultanan Mataram mulai terpecah menjadi kubu Santri yang

mendukung partai-partai Islam-Nasionalis dan kubu Abangan yang mendukung Nasionalis-sekuler ataupun Komunisme. Puncak konflik terjadi pada masa demokrasi terpimpin yang tidak pernah menunjukkan kesatuan afiliasi massa, justru semakin menguatkan perpecahan sehingga Orde Lama dianggap sebagai negara *machstaat* (negara kekuasaan) bukan lagi negara *rechtsstaat* (negara hukum) seperti yang diamanatkan UUD 1945 (Maarif, 1988:35). Terutama pasca dibubarkannya partai Masyumi yang menolak demokrasi terpimpin dan kemunculan gagasan Nasakom yang dibentuk Soekarno untuk mengakomodasikan persekutuan antara ideologi Nasionalisme (sekuler), Islamic dan Komunis.

Gagasan Nasakom sebagai jalan tengah untuk menyatukan kekuatan yang berbeda justru berakhir dengan memberikan pengaruh yang lebih besar bagi PKI dan Soekarno menjadi sangat bergantung terhadap dukungan massa maupun jaringan internasional PKI. Akibatnya demokrasi terpimpin yang didominasi oleh kekuatan politik Presiden Soekarno, TNI dan PKI semakin terpecah belah, munculnya kekuatan TNI-AD untuk menentang Soekarno dan menolak adanya poros Nasakom yang dianggap menguntungkan bagi meluasnya PKI dan ideologi komunisme di Indonesia. Persitegangan antara TNI-AD dan PKI yang didukung Soekarno berdampak pada terjadi konflik politik G30S/PKI pada 1965 yang ditengarai oleh gugurnya Dewan Jenderal. Konflik antara militer dan PKI semakin meluas di berbagai wilayah Indonesia yang melibatkan gerakan massa dalam penumpasan PKI. Meluasnya konflik

penumpasan PKI juga terjadi dikalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, dimana sebelumnya PKI masuk di Bojonegoro melalui BTI (Barisan Tani Indonesia) dan lembaga kesenian rakyat (Lekra) yang menunggangi berbagai sanggar kesenian.

Masuknya PKI dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro semakin menguatnya perpecahan golongan masyarakat Abangan dan Santri. Masyarakat Abangan terpecah menjadi dua bagian antara pihak Nasionalis dan Komunis, sementara masyarakat santri tergabung dalam organisasi keagamaan (Ansor-NU). Pihak Nasionalis bersama barisan Ansor-Nu membentuk kekuatan dalam gerakan penumpasan PKI, termasuk pelarangan penyelenggaraan kegiatan seni tradisi, seperti Sandur, Tayub dan Wayang karena diduga memiliki integrasi dengan gerakan Komunisme yang dikendalikan oleh Lekra. Terlepas dari konflik politik, demokrasi terpimpin juga menyisakan situasi krisis ekonomi yang disebabkan terjadinya inflasi akibat kegagalan dalam mengatur kebijakan *sanering*, deklarasi ekonomi, dan pencetakan jumlah volume mata uang, juga terkait dengan ketidakstabilan produksi ekonomi dalam sektor utamanya, yaitu agrarian. Situasi krisis tersebut sangat berdampak bagi masyarakat Sandur Bojonegoro yang mengandalkan sektor ekonomi agrarian sehingga semakin terpuruk dan memperpanjang masalah kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak era Hindia Belanda.

Ketidak mampuan Orde Lama dalam membentuk konsensus hegemoni yang integral baik dikalangan *political society* maupun *civil society* pada puncaknya menyebabkan runtuhnya kekuasaan Soekarno sebagai presiden. Pasca berakhirnya Orde Lama masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam kekuasaan Presiden Soeharto yang kemudian dikenal sebagai Orde Baru. Konsensus hegemoni yang dibentuk Orde Lama mengalami perubahan dari yang bersifat dekaden, integral dan berubah menjadi hegemoni yang minimum. Hegemoni yang dekaden menandai awal kemunculan Orde Baru dengan misinya untuk menyelesaikan konflik politik dan situasi krisis yang diwarisi Orde Lama. Konsensus utama yang dibentuk Orde Baru adalah penerapan Demokrasi Pancasila dan penerapan konstitusi dengan mekanisme kedaulatan rakyat dalam penyelenggaraan negara dan pemerintahan berdasarkan Undang-Undang Dasar 1945. Praktik Demokrasi Pancasila pada rezim Orde Baru awalnya memberikan perubahan yang cukup mendasar dalam pembangunan negara dan kestabilan ekonomi melalui program Repelita (rencana pembangunan lima tahun).

Keberhasilan program Repelita mulai tahun 1968 hingga 1992 pada akhirnya membentuk konsensus hegemoni yang bersifat integral, konsensus yang dilandasi oleh kepercayaan masyarakat terhadap Orde Baru melalui program-program pembangunan yang direncanakan, terutama dalam sektor agraria dan pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani menunjukkan kesatuan norma dan moral dengan

political society Orde Baru karena mendapatkan jaminan kesejahteraan sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun. Kepercayaan *civil society* dari berbagai kalangan intelektual dan kelompok masyarakat terhadap Orde Baru justru melahirkan sikap otoriter di pihak *political society* sehingga terjadi konsensus hegemoni yang minimum. Konsensus hanya terjadi dalam tataran kesatuan ideologis kelompok-kelompok elit yang dipelihara kekuasaan untuk menguasai basis struktur dan suprastruktur negara dengan mengabaikan aspirasi *civil society* secara keseluruhan. Konsensus tersebut melahirkan dwifungsi ABRI dan kekuatan Oligarki sehingga rotasi kekuasaan eksekutif macet, pelaksanaan pemerintahan yang tertutup, maraknya praktek KKN, tindakan represif anti kritik dan pelanggaran HAM.

Otoritarian pemerintahan Orde Baru dan menguatnya kekuatan Oligarki ditambah munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1997 kembali membuat ekonomi Indonesia terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam. Akibatnya sejak pertengahan 1997 hingga pertengahan 1998 ketidakpercayaan terhadap pemerintahan Orde Baru semakin meluas, sehingga lahir afiliasi massa yang digerakkan oleh berbagai kalangan intelektual baik Nasionalis sekuler maupun sebagian kelompok Islam sebagai *Counter Hegemoni* pemerintahan Orde Baru. Gerakan reformasi mulai muncul membentuk massa demonstrasi besar-besaran di berbagai wilayah Indonesia, termasuk di kalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro

yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa NU ikut terombang-ambing dalam konflik reformasi untuk ikut serta dalam menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya. Meluasnya gerakan *civil society* dari berbagai kalangan intelektual dan kelompok masyarakat sebagai *Counter Hegemoni* Orde Baru pada akhirnya mampu melengserkan Presiden Soekarno dari jabatannya pada 21 Mei 1998.

Berakhirnya Orde Baru masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro memasuki era reformasi yang menjadi momentum bagi seluruh rakyat untuk berpartisipasi menyempurnakan kembali konsensus demokrasi dengan mengembalikan negara pada sistem kedaulatan rakyat yang berlandaskan pada Pancasila dan konstitusi UUD 1945. Konsensus yang dibangun era reformasi menghasilkan desain baru sistem tata negara demokrasi, diantaranya adalah; (1) presiden dan wakil presiden dipilih melalui pemilihan langsung oleh rakyat sebagai pemegang kedaulatan; (2) kedaulatan rakyat dilaksanakan melalui lembaga legislatif dan yudikatif berdasarkan konstitusi UUD 1945; (3) adanya batasan jabatan pemerintahan untuk mengatur stabilitas jalannya pemerintahan negara. Konsensus tersebut mampu mempertegas konsep hukum demokrasi secara prosedural dan mekanisme dalam menentukan jabatan politik eksekutif maupun legislatif baik nasional maupun daerah melalui pemilu langsung oleh rakyat yang diatur melalui perubahan UUD 1945. Perkembangan demokrasi era reformasi terletak pada

penempatan *civil society* sebagai subjek kedaulatan yang memiliki kebebasan berpartisipasi sebagai *political society*.

Terlepas dari perbaikan sistem tata negara dan konstitusi, era reformasi melahirkan berbagai konsensus yang berdampak besar bagi perkembangan ekonomi dan sosio-kultural masyarakatnya, salah satunya melalui kebijakan otonomi daerah mengacu pada pemerintahan desa yang berdampak pada masifnya pembangunan sumber daya manusia. Pembangunan daerah pasca reformasi menjadi konsensus dalam membangun manusia pada suatu konsep yang mendorong meningkatnya kualitas hidup baik secara sosial maupun kultural berdasarkan nilai-nilai dalam Pancasila. Kualitas dari pembangunan manusia ditentukan melalui perkembangan daya produktivitas/partisipasi, pemerataan, kesinambungan dan pemberdayaan masyarakat dalam mencapai kesejahteraan hidup berbagai dan bernegara. Indeks dari tercapainya kesejahteraan dalam pembangunan manusia terintegrasi dengan kualitas hidup masyarakatnya yang meliputi pemerataan perkembangan dari berbagai sektor seperti kesehatan, pendidikan dan ekonomi. Walaupun pada kenyataannya silih berganti pemerintahan pasca reformasi mulai dari presiden Habibie, Abdurrahman Wahid, Megawati, Susilo Bambang Yudhoyono hingga Presiden Jokowi cita-cita kesejahteraan rakyat yang dikondensasikan reformasi tersebut belum tercapai sepenuhnya.

Konsensus pembangunan pasca reformasi masih menunjukkan ketidak merataan, terjadi ketimpangan antar daerah, sehingga pulau Jawa

tetap menjadi pusat dari perkembangan pembangunan di Indonesia. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada di wilayah Jawa Timur turut merasakan pencapaian pembangunan tersebut, sehingga kualitas hidup terkait kesehatan, pendidikan, ekonomi terus meningkat. Kemajuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi dipengaruhi oleh berbagai faktor terkait dengan jalinan kesatuan konsensus antara pemerintah daerah dan pusat (*politic society*) serta masyarakatnya (*civil society*) dalam mengelola ketersediaan sumberdaya alam dan manusia, keterdidikan masyarakat, kemajuan teknologi, kondisi sosio-kultural dan politik yang terjadi. Tingkat kesejahteraan masyarakat desa di berbagai daerah, termasuk kesejahteraan bagi masyarakat pendukung Sandur di Desa Ledok Kulon Bojonegoro menjadi pondasi utama dari indeks keberhasilan seluruh era pemerintahan pasca reformasi dalam membangun kesatuan konsensus kesejahteraan bersama. Konsensus dalam pemenuhan kesejahteraan hidup masyarakat di desa yang menjadi cita-cita reformasi dapat menentukan perkembangan seluruh daerah (tingkat kecamatan, kabupaten dan provinsi), sehingga perkembangan daerah tersebut menjadi indikator dari kemajuan sebuah negara.

Terlepas dari perkembangan yang terjadi pasca reformasi, konsensus yang dibangun *politic society* Indonesia kerap menunjukkan hegemoni yang minimum bersandar pada keuntungan kelas elit (oligarki) yang menguasai basis struktur (ekonomi) dengan mengabaikan kesatuan konsensus massa dari

pihak *civil society*. Kekuatan hegemoni yang integral masih dikuasai Oligarki yang ditandai dengan terjadinya ketimpangan kelas sosial dan menguatnya sistem kapitalis; penguasaan ekonomi yang mengendalikan sistem politik dan intelektual sehingga berbagai konflik HAM, agraria dan lingkungan yang disebabkan kepentingan Oligarki masih kerap terjadi. Berbagai isu konflik tersebut turut membayangi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terkait dengan konflik kepentingan penguasaan tambang minyak bumi oleh stakeholder antara pengusaha, Pertamina (BUMN), Perhutani dan masyarakat. Lebih lanjut kawasan pertanian dan pemukiman warga yang berhimpitan dengan wilayah perkotaan Bojonegoro tidak lepas dari konflik penggusuran lahan dan tempat tinggal atas nama pembangunan daerah. Akibatnya karakteristik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang agraris lambat laun berubah akibat gencarnya pembangunan kota yang dilakukan pasca kemerdekaan dan reformasi. Perubahan tersebut menyebabkan pergeseran mata pencaharian dan gaya hidup masyarakatnya yang lebih pragmatis dan ekonomis; basis struktur masyarakat bisnis dan perdagangan.

5.3 Akulturasi dalam Masyarakat Pendukung Sandur

Hegemoni yang terjadi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke masa, sejak era imperialisme (kerajaan), kolonialisme hingga kemerdekaan (globalisasi) mengakibatkan terjadinya akulturasi. Akulturasi dimaksud sebagai proses sosial antara kebudayaan lokal suatu kolektif dihadapkan dengan kebudayaan asing, sehingga unsur budaya asing dapat diterima dan diolah dalam kebudayaan yang dimilikinya tanpa menghilangkan tradisi budaya lokal (Koentjaraningrat, 2005). Terjadinya akulturasi pada Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari konsensus antara *Political Society* terhadap *Civil Society* sejak era Kesultanan Mataram, Hindia Belanda sampai pasca kemerdekaan Indonesia. Konsensus dimaksud sebagai bentuk kesepakatan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang terjadi secara spontan karena dipengaruhi secara psikologis untuk menerima aturan ideologi, politik, sosio-kultural dan berbagai aspek aturan lainnya dari sistem yang menghegemoni. Praktik hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke-masa menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan (ideologi) dan fungsi kelembagaan (agama dan sosial), walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (*Hart Power*).

Berjalannya konsensus hegemoni terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak berada dalam jangkauan imperialisme kerajaan Jawa dan kolonialisme Hindia Belanda hingga pemerintahan demokrasi Indonesia menyebabkan terjadinya akulturasi yang mendorong perubahan sistem normativitas

kehidupan masyarakatnya. Sistem akulturasi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat diperlakukan sebagai bentuk sinkretisme, yaitu transformasi karena adanya pengembangan dua unsur kebudayaan yang berbeda, sehingga mengkonsepsikan perubahan dalam bentuk percampuran antara dua budaya atau lebih, dan ketika masyarakatnya mulai memegang budaya baru dan tidak berlawanan dengan unsur budaya lokal dari segi gagasan maupun praktik dari kebudayaan lama (Bowen, 2016). Sinkretisme dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan konsensus yang terjadi sejak era kekuasaan kerajaan Islam di Jawa seperti Kesultanan Mataram yang membawa normativitas baru melalui sistem religiusitas.

Religiusitas dimaksud sebagai suatu normativitas yang mengatur kehidupan manusia sesuai dengan norma dan hukum berdasarkan kepercayaan atau agama yang dianut suatu masyarakat. Religiusitas menjadi bagian yang tidak dapat dilepaskan dari sistem sosiokultural masyarakat karena berkaitan dengan konsep atau gagasan tentang entitas Tuhan, manusia dan alam semesta yang bersifat kosmologi (alam dunia) dan eskatologi (akhirat) (Kahmad, 2000). Sistem religiusitas dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengacu pada mayoritas agama yang dianut yaitu Islam. Masuknya islam dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari hasil konsensus hegemoni kerajaan-kerajaan Islam di Jawa mulai dari Kerajaan Demak, Kerajaan Pajang hingga Kesultanan Mataram. Terutama di masa kekuasaan Sultan

Agung yang mampu menginternalisasikan kekuasaan atas politik (*caesarism*) dengan kekuasaan atas agama (*papism*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapism*.

Kekuatan konsensus yang diterapkan Kesultanan Sultan Agung menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai bagian dari kawula (rakyat) yang kekurangan basis konseptual dalam memahami realitas sosial secara efektif sehingga hanya dapat bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikutinya. Akibatnya terjadi peralihan keyakinan dari penghayatan agama sebelumnya menjadi Islam dan terjadi integrasi antara nilai-nilai kebatinan dan kearifan leluhur dengan nilai-nilai Islam yang kemudian dapat disebut sebagai sinkretisme Islam Jawa yang dipersepsikan sebagai tatanan normativitas yang berbeda dengan tradisi Islam di Timur Tengah (muasal Islam). Sinkretisme Islam Jawa sebagai bentuk akulturasi telah menyerap dan bahkan mengislamkan tradisi dan menginterpretasikan kitab suci sesuai konteks kebudayaan lokal untuk merumuskan praktik iman, ritual (ibadah) dan bahkan norma kehidupan sosial; praktik politik, pendidikan dan ekonomi.

Sinkretisme tersebut terjadi tidak lepas dari penerapan berbagai kebijakan sosiokultural baru yang bernilai Islam tetapi tidak melepaskan tradisi masyarakat Jawa, seperti penerapan kitab undang-undang *Surya Alam* yang merepresentasikan hukum-hukum Islam sesuai dengan tradisi dan adat Jawa. Salain kebijakan hukum juga terdapat persuasi dakwah yang dilakukan melalui karya seni dan budaya seperti pemakaian Kalender *Anno Javanico*, pembuatan dan pensakralan makam *Imogiri*, pelaksanaan *Grebeg Puasa* dan *Grebeg Maulud*, karangan kitab *Serat*

Sruti, Serat Sastra Gending, Serat Jayalengkara, dan Serat Panji Asmararupi. Berbagai kebijakan yang diterapkan ditopang melalui kekuatan pemerintahan Sultan Agung yang menganut sistem birokrasi *Agung Binathara*; doktrin politik bahwa kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*), dalam konteks ajaran Islam di Kesultanan Mataram seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia. Pengaruh kekuasaan Sultan Agung terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara birokrasi mencerminkan kehidupan masyarakat Islam Jawa yang tunduk dan menaati aturan dan hukum yang diterapkan oleh Kesultanan Mataram.

Sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak era kerajaan Islam, Hindia Belanda dan Pasca Kemerdekaan masih dapat diidentifikasi melalui tipologi yang dideskripsikan oleh Geertz (1964) yaitu Abangan, Santri dan Priyayi. Tipologi Priyayi merupakan kategori sosial maupun ekonomi strata atas (bangsawan) dalam masyarakat Jawa yang berkomitmen terhadap aturan agama terlepas dari taat dan tidaknya. Sedangkan Santri merupakan kategori dari masyarakat Jawa (non bangsaan) yang berkomitmen menjalankan serangkaian aturan agama dengan taat, sementara Abangan dikategorikan sebagai masyarakat Jawa (non bangsawan) yang tidak secara taat berkomitmen terhadap aturan agama. Berdasarkan tipologi tersebut sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sama dengan masyarakat Jawa pada

umumnya mencerminkan ekspresi iman, norma dan ritual yang dipraktikkan sesuai dengan tradisi masyarakat lokal di Jawa. Kehadiran sinkretisme Islam Jawa mengambil jalan akomodasi, integritas, penyerapan dan dialog dengan akar-akar budaya non-Islam, terutama animisme dan Hinduisme.

Sinkretisme Islam Jawa yang terjadi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan sebagai hasil dari hegemoni yang berjalan berdasarkan persuasi untuk menyepakati (konsensus) sistem spiritualitas yang dibawa Kerajaan-Kerajaan Islam, terutama Kesultanan Mataram. Sebagaimana menurut Geertz bahwa Islam yang hadir di Jawa bukan membangun peradaban tetapi merebut peradaban, karena konteks tradisi Jawa yang animisme dan hinduisme melatar belakangi kemunculan Islam di Jawa. Logis jika karakter spiritual Islam yang berkembang di masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro masih bernuansa animism dan dinamisme sebagaimana yang direpresentasikan melalui produk-produk kesenian lokal seperti Sandur tidak lepas dari representasi perpaduan antara nilai islam dan kultur animisme.

Sinkretisme Islam Jawa mengakumulasikan berbagai pendapat antropolog barat yang mengkaji agama jawa seperti Geerts, Hefner (1985 dan 2000), Andrew Beatty (2001), dan Andre Moller (2005), maupun para peneliti Indonesia seperti Abdul Munir Mulkhan (2000), Erni Budiwanti (2000), Muhaimin AG (2001), dan Nur Syam (2004) sebagai fenomena unik (distingtif). Keunikan tersebut terdapat pada kemampuan masyarakat jawa melakukan rekonstruksi pemikiran Islam dengan mengintegrasikan tradisi masyarakat lokal tanpa menghilangkan nilai

fundamental ajaran Islam. Terjadinya distingtif dalam Islam Jawa tidak lepas dari persuasi islamisasi kerajaan-kerajaan Islam di Jawa yang menempatkan para wali sebagai bagian dari *political society*; menjadi penasihat dan pembimbing kerajaan. Para wali menjadi simbol spiritualitas yang dikultuskan memiliki rahmat, kesalehan dan kekuatan/ kesaktian spiritual sehingga dijadikan panutan dan pembimbing atas normativitas dan moralitas kehidupan bermasyarakat. Keberadaan wali juga merepresentasikan kaum intelektual yang dapat membentuk agen sosial baru; kemampuan menghimpun masa yang bergerak dalam suatu konsensus sehingga lahir tipologi masyarakat Santri.

Para wali sebagai kaki-tangan kerajaan-kerajaan Islam di Jawa menjadi bagian dari elit pemerintahan kerajaan yang turun ke bawah, hidup berdampingan dengan masyarakat dan turut mengatur masyarakat sesuai norma dan moral ajaran Islam. Para wali juga berperan dalam pembentukan kelembagaan sosial, pendidikan dan agama dengan membuka pemukiman “babad alas” dan membangun masjid sebagai tempat pendidikan dan kegiatan sosial maupun agama. Persuasi dakwah dan pendidikan keislaman menempatkan para wali dan para alim ulama (kiyai) sebagai guru sehingga munculnya tradisi pendidikan berbasis “Nyantri” dengan mendirikan pesantren. Melalui pendidikan berbasis nyantri tersebut terjadi dialektika antara nilai-nilai Islam dengan tradisi masyarakat jawa yang bersifat animisme. Diterimanya Islam sebagai basis kepercayaan masyarakat di jawa, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang sebelumnya bersifat

animisme tidak lepas dari konsep akulturasi yang dibuat para wali dalam menyebarkan nilai-nilai ajaran Islam.

Akulturasi yang dikonsepsikan para wali salah satunya adalah menggunakan kesenian dan kebudayaan lokal sebagai medium penyebaran nilai-nilai ajaran Islam, sebagaimana yang dilakukan Sunan Kalijaga dengan membawa konsep pewayangan Hindu-Budha, syair dan tembang sebagai medium dialektika nilai-nilai ajaran Islam. Konsep penyebaran Islam yang dilakukan terpusat pada penyebaran nilai Islam; persuasi konsep monoteisme bukan langsung pada bentuk Islam dalam konsep Quran dan ritual penyembahan Allah. Aspek spiritual masyarakat yang bersifat animisme tidak langsung terkikis dan berganti pada normatif ajaran Islam tetapi terjadi proses transformasi yang hingga kini masih terus berlangsung (Purwanto, 2008). Contoh yang melekat pada tradisi Islam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro adalah penghormatan terhadap leluhur desa, seperti di Desa Ledok Kulon terdapat leluhur Ki Andong Sari yang setiap Selasa Kliwon di Bulan Suro diadakan upacara kirab dengan mengarak replika 12 Pusaka peninggalanya. Pengarakan 12 pusaka tersebut dalam tradisi kirab masyarakat Ledok Kulon dilakukan dengan mengambil rute perjalanan Ki Andong Sari dalam menyebarkan Agama Islam di Bojonegoro.

Pertunjukan tradisi Sandur sendiri memiliki ritual *Setren* yang dilakukan menjelang pementasan Sandur dengan cara menginapkan berbagai atribut yang digunakan dalam Pentas di Makam Ki Andong Sari sebagai bentuk penghormatan dan permohonan izin terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan,

atau sosok yang diberi kekuatan oleh Allah untuk mengayomi dan melindungi. Selain itu, di masyarakat Bojonegoro secara umum berbagai tradisi spiritual hasil sinkretisme Islam Jawa masih sangat kental, seperti Ruwahan dalam menyambut bulan suci Ramadaha, Nyadran (sedekah bumi) selamatan dan doa agar hasil panen melimpah, Ruwatan sebagai ritual untuk tolak balak dan lain sebagainya. Berbagai tradisi spiritual tersebut pada hakikatnya bertumpu pada medan budaya makam, sawah, sungai dan sumur bagi masyarakat agraris, serta laut bagi masyarakat pesisiran dan tidak lepas dari Masjid. Medan budaya tersebut telah mempertemukan berbagai varian di dalam penggolongan spiritual sosio-religius dan menjadi medan interaksi sebagai wadah untuk transformasi, legitimasi dan habitualisasi (Syam, 2005).

Lebih lanjut proses tersebut melahirkan spiritualitas Islam Jawa bagi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berpegang pada kaidah spiritual profetik. Menurut Kuntowijoyo terdapat tiga pilar spiritual profetik, yaitu humanisasi (*amar ma'ruf*), liberasi (*nahi munkar*), dan transendensi dengan beriman kepada Allah SWT (*tu'minuna billah*). Secara keseluruhan dampak dari sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah membentuk karakteristik masyarakatnya yang berpegang pada; (1) percaya kepada Tuhan Yang Maha Esa sebagai *Sangkan Paraning Dumadi*, dengan segala sifat dan kebesaran-Nya, (2) percaya kepada sesuatu yang bersifat immaterial (bukan kebendaan) dan hal-hal yang bersifat adikodrati (supernatural) serta cenderung ke arah mistik, (3) percaya kepada takdir dan cenderung bersikap pasrah, (4) bersifat

simbolisme, dan (5) mengutamakan cinta kasih sebagai landasan pokok hubungan antar manusia, sehingga cenderung pada gotong royong, guyub, rukun, dan damai.

Terlepas dari akulturasi sistem religiusitas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari jalinan konsensus hegemoni yang diterima sejak era kolonialisme Hindia Belanda hingga era globalisasi pasca kemerdekaan. Konsensus tersebut telah membawa normativitas baru yang diterapkan melalui sistem pemerintahan modern sebagai indikator terjadinya proses substitusi; pertukaran dan penyerapan unsur kebudayaan yang dibawa kolonialis dan globalis. Hegemoni kolonialisme (era Hindia Belanda) maupun globalisasi (pasca kemerdekaan) yang berdampak pada substitusi kebudayaan secara garis besar dipengaruhi oleh penguasa negara-negara maju di bidang ekonomi dan politik termasuk perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi. Manuver geopolitik negara-negara maju telah banyak mempengaruhi sistem politik negara-negara berkembang dalam terapan konsep ideologi ketatanegaraan sekuler (demokratisasi dan liberalisasi) yang lambat laun melahirkan masyarakat modern. Pergerakan globalisasi didukung melalui pesatnya perkembangan teknologi informasi dan komunikasi, dimulai dengan munculnya radio, televisi hingga internet sehingga arus budaya globalisasi semakin cepat menyebar ke seluruh penjuru dunia.

Kemajuan-kemajuan dibidang teknologi komunikasi telah menyongsong timbulnya era informasi secara global, yang artinya perkembangan zaman tidak dapat ditolak dan substitusi menjadi proses penyesuaian masyarakat yang menghendaki kemajuan dari segala segi kehidupan, baik dalam pencapaian

ekonomi dan pendidikan, pola pemikiran dalam wacana ilmu pengetahuan dan intelektualitas, keyakinan spiritual dan kebudayaan, pandangan politis serta perubahan pola interaksi sosial. Indikator terjadinya substitusi budaya dalam kehidupan masyarakat disebabkan oleh adanya relasi antara kebudayaan yang dianut sebelumnya dengan kebudayaan baru yang dibawa globalisasi. Substitusi tersebut terjadi secara nyata dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mencoba bertahan dan menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern.

BAB VI
TRANSFORMASI SOSIOKULTURAL MASYARAKAT PENDUKUNG
MENYEBABKAN TRANSFORMASI KESENIAN SANDUR
BOJONEGORO

6.1 Transformasi Sosiokultural Masyarakat Pendukung Sandur

Transformasi sosiokultural dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari pengaruh dinamika geopolitik yang dihadapinya dalam kurun waktu yang sangat panjang. Dinamika geopolitik terpusat pada pertarungan kekuasaan dan perbuatan pengaruh atas sebuah wilayah sehingga ekspansi maupun hegemoni menjadi keniscayaan dari proses perkembangan alamiah sebuah organisme masyarakat dalam memenuhi kebutuhan eksistensinya untuk menguasai *lebensraum* (ruang hidup); kebutuhan atas perkembangan peradaban dan perluasan teritorial. Akibat dari dinamika geopolitik tersebut masyarakat pendukung Sandur (wilayah Bojonegoro) mengalami perubahan sosio-kultural yang dipengaruhi berdasarkan sistem kekuasaan yang menguasai ruang hidupnya. Penguasaan terhadap masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan dalam periodisasi dinamika geopolitik, yaitu dinamika pada masa imperialisme, kolonialisme dan globalisasi.

Dinamika geopolitik era imperialisme menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam wilayah kekuasaan kerajaan-kerajaan di Jawa pra Islam maupun pasca masuknya Islam termasuk Kesultanan Mataram yang kemudian direbut oleh kolonialisme Belanda sehingga menjadi bagian dari wilayah kekuasaan Hindia Belanda. Sedangkan dinamika geopolitik pada era

globalisasi terjadi pasca kemerdekaan Indonesia yang menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sebagai bagian dari Negara Kesatuan Republik Indonesia. Dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme maupun globalisasi bermanuver pada praktik hegemoni yang mempengaruhi kondisi geobudaya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Geobudaya tersebut terbentuk berdasarkan interaksi masyarakatnya dengan dinamika geopolitik yang terjadi di wilayah tempat tinggalnya yang kemudian menghasilkan sistem pengetahuan lokal (kearifan); dalam aspek religiusitas, ekonomi, politik, sosial dan produk kebudayaan (seni) sehingga menjadi etos kebudayaan baru bagi suatu masyarakat.

Konsep geobudaya dalam lingkup pembentukan etos kebudayaan merupakan suatu fenomena yang dinamis; bergerak berdasarkan dinamika yang dialami masyarakatnya untuk bertahan, menerima, menyesuaikan dan mengikuti perubahan dan perkembangan zaman. Kondisi geobudaya masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan sebagai suatu etos kebudayaan, terbentuk berdasarkan dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme dan globalisasi yang bersifat hegemoni sehingga terjadi konvergensi budaya atau dapat disebut sebagai akulturasi. Praktik hegemoni menjadi latar belakang bagaimana proses terjadinya akulturasi dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, karena melalui hegemoni terbentuk suatu hubungan konsensus sebagai kesepakatan dan persetujuan masyarakat terhadap sistem kekuasaan tertentu yang membawa normativitas baru dalam lintasan sosiokultural. Terjadinya konsensus dalam

masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berjalan secara spontanitas karena dipengaruhi secara psikologis untuk menerima berbagai normativitas yang diterapkan sistem kekuasaan hegemoni. Konsensus yang berjalan sejak Kesultanan Mataram, Hindia Belanda dan pasca kemerdekaan menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan, walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (*Hard Power*).

Konsensus yang dijalani dalam berbagai peralihan sistem kekuasaan hegemoni menyebabkan terjadinya akulturasi dalam sistem religiusitas dan substitusi modernisasi yang mampu mengubah (transformasi) tatanan sosiokultural. Akulturasi yang terjadi dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro secara garis besar mengkonsepsikan terjadinya sinkretisme, yaitu transformasi sistem religi yang disebut sebagai Islam Jawa. Sinkretisme Islam Jawa tersebut membentuk tatanan sosiokultural masyarakat karena berkaitan dengan konsep atau gagasan tentang entitas Tuhan, manusia dan alam semesta yang bersifat kosmologi (alam dunia) dan eskatologi (akhirat). Masuknya ajaran Islam telah menyerap dan bahkan mengislamkan tradisi dan menginterpretasikan kitab suci sesuai konteks kebudayaan lokal untuk merumuskan praktik iman, ritual (ibadah) dan bahkan norma kehidupan sosial; praktik politik, pendidikan dan ekonomi. Terbentuknya Islam Jawa tidak lepas dari jalinan konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dengan kerajaan-kerajaan Islam di Jawa, mulai dari Kerajaan Demak, Kerajaan Pajang hingga Kesultanan Mataram, terutama di masa kekuasaan

Sultan Agung yang berperan penting dalam transformasi sosiokultural melalui berbagai kebijakan yang diterapkan Kesultanan Mataram.

Sinkretisme Islam Jawa dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sejak erak kerajan-kerajaan Islam di Jawa, hingga Hindia Belanda dikategorikan dalam tipologi, yaitu kelas Priyai, Abangan dan Santri. Pasca kemerdekaan, dimana masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menjadi bagian dari bangsa Indonesia dengan terapan sistem pemerintahan modern (demokratisasi) tipologi kelas priyai lambat laun mulai luntur sehingga hanya dapat diidentifikasi dalam kelas Santri dan Abangan. Kesenambungan hidup antara kelas Santri dan Abangan tidak lepas dari konflik politik, sebagaimana yang pernah terjadi pada peristiwa G30S PKI, masyarakat Abangan terpecah dalam kelompok Nasionalis dan Komunisme, kelompok nasionalis dari masyarakat Abangan bergabung dengan masyarakat Santri membentuk gerakan massa anti komunis dan penumpasan PKI mengikuti kebijakan Supersemar. Terlepas dari konflik tersebut, sampai hari ini tipologi Santri dan Abangan sebagai klasifikasi sistem spiritual dan sosiokultural masih tetap hidup berdampingan. Sinkretisme Islam Jawa baik dikalangan kelas Santri maupun Abangan pada dasarnya tetap mengacu pada spiritual profetik, yaitu humanisasi, liberasi dan transendensi.

Akulturasi sistem religi dalam bentuk sinkretisme Islam Jawa telah membentuk sosiokultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam beberapa karakteristik, yaitu masyarakat yang memegang kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa walaupun tidak lepas dari unsur animisme; percaya terhadap

immateriil (bukan kebendaan) dan hal-hal yang bersifat adikodrati (supernatural) serta cenderung ke arah mistik. Kepercayaannya terhadap Tuhan membentuk keyakinan masyarakat atas takdir sehingga cenderung bersikap pasrah dan nilai-nilai spiritualitasnya kerap direpresentasikan melalui simbolik ritual dan kesenian. Kepercayaan tersebut juga mempengaruhi interaksinya yang berpegangan pada cinta kasih atas sesama manusia sehingga cenderung pada gotong royong, guyub, rukun, dan damai. Selain akulturasi pada sistem religi, sejak masa Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro juga mengalami transformasi pada tataran normativitas yang diterapkan melalui sistem pemerintahan modern sebagai indikator terjadinya proses substitusi; pertukaran dan penyerapan unsur kebudayaan yang dibawa globalis. Substitusi tersebut ditengarai oleh penguasaan negara-negara maju di bidang ekonomi dan politik termasuk perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi.

Dinamika geopolitik pada era globalisasi telah menempatkan negara-negara maju sebagai poros yang mempengaruhi sistem politik negara-negara berkembang dalam terapan konsep ideologi ketatanegaraan (demokratisasi dan liberalisasi) yang lambat laun mengarahkan pada pola kehidupan masyarakat modern. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari kehendak atas kemajuan dari segala segi kehidupan, baik dalam pencapaian ekonomi dan pendidikan, pola pemikiran dalam wacana ilmu pengetahuan dan intelektualitas, keyakinan spiritual dan kebudayaan, pandangan politis serta perubahan pola interaksi sosial. Substitusi tersebut merupakan upaya masyarakat pendukung

Sandur Bojonegoro untuk menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern. Substitusi mengarah pada perubahan masyarakat yang tidak menentang atau menghancurkan budaya yang lama. Hasil perubahan unsur kebudayaan dari yang lama mengikuti yang baru dalam satuan yang lebih besar bertujuan untuk memperoleh unsur-unsur berbeda dan untuk menjelaskan struktur tertentu. Substitusi bukan suatu perubahan negatif tetapi bagian dari proses akulturasi yang berperan sebagai pengantar perubahan budaya yang memiliki kebermanfaatan lebih.

Tidak dapat dipungkiri bahwa dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme dan globalisasi dalam praktiknya, baik yang bersifat kekerasan/paksaan (*Hart Power*) maupun pengaruh (hegemoni) telah menyebabkan terjadi akulturasi. Akulturasi yang paling melekat dengan kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro adalah sinkretisme Islam Jawa yang terjadi sejak masuknya kerajaan-kerajaan Islam di Jawa dan substitusi modernisasi yang terjadi sejak era Hindia Belanda hingga pasca Kemerdekaan. Akulturasi tersebut pada akhirnya menyebabkan terjadinya transformasi dalam berbagai sistem sosiokultural yang terpusat pada perubahan dan pengembangan sofistikasi dan intelektualitas. Transformasi tersebut ditandai melalui konstruksi pusaka budaya duniawi (*tangible heritage*) maupun pusaka budaya tak bendawi (*intangible heritage*); tata negara, tata sosial politik, dan tata sosial budaya maupun berupa bidang kesenian dan pengetahuan; basis nilai dan norma (mental) kebudayaan Jawa maupun basis sosial

dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa.

6.1.1 Transformasi Kultural; Perubahan Spiritual dan Pengetahuan

Sistem spiritual dan pengetahuan sebagai bagian dari entitas kultural bersifat universal yang terkait dengan keyakinan, pikiran dan perilaku suatu masyarakat dalam mengkonstruksi normativitas kehidupan. Keyakinan mendiskusikan suatu konsep berpikir dan berperilaku suatu masyarakat yang didasari atas kepercayaannya terhadap normativitas religi tertentu. Sedangkan pikiran dimaksud sebagai suatu ide/ gagasan setiap masyarakat pendukung kebudayaan yang bersifat abstrak; tidak dapat dilihat dan disentuh. Keberlanjutannya ide/ gagasan suatu kolektif masyarakat tersebut selanjutnya mendiskusikan perilaku yang bersifat konkret sehingga melahirkan suatu kultur sebagai identitas kolektif masyarakat (Koentjaraningrat, 1923). Spiritual dan pengetahuan terintegrasi berdasarkan sistem pemikiran dan perilaku yang dikonstruksi berdasarkan norma, moral, etika, estetika dan teknologi dalam keberlangsungan hidup suatu kolektif masyarakat. Sistem spiritual dan pengetahuan yang berlangsung dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari jalinan konsensus hegemoni yang menguasai ruang hidupnya (*lebensraum*). Hegemoni yang terjalin cukup lama dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mendiskusikan terjadinya

transformasi spiritual dan pengetahuan yang diyakini, dianut dan dijalankan (konsensus).

Terjadinya transformasi spiritual dan pengetahuan bagi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dimungkinkan bermula dari masa imperialisme kerajaan Majapahit yang dalam kesejarahannya merupakan salah satu kerajaan terbesar yang terpusat di Pulau Jawa. Pasalnya keberhasilan ekspedisi Pamalayu di bawah kekuatan Mahapatih Gajah Mada dan Raja Hayam Wuruk telah berhasil menaklukkan wilayah-wilayah Asia Tenggara yang disebut wilayah Nusantara. Besarnya wilayah kekuasaan Majapahit membutuhkan suatu sistem pengetahuan untuk menjaga keutuhan wilayah yang dikuasainya, salah satunya diterapkan melalui norma yang diatur melalui kitab perundang-undangan yaitu *Kutaramanawadharmasastra*. Kitab yang merupakan perpaduan dari naskah naskah India dan disesuaikan dengan situasi politik dan sosial masyarakat Majapahit berisi aturan norma sosial bagi masyarakatnya. Selain konsepsi norma yang diatur melalui undang-undang juga terdapat sistem pengetahuan moral dan etika yang direpresentasikan melalui karya sastra *Sutasoma* sebagai diskursus kehidupan masyarakat yang berpegangan pada nilai-nilai multikultural. Nilai yang tertuang dalam karya sastra tersebut selanjutnya menjadi prinsip moral kehidupan bermasyarakat yaitu *Bhineka Tunggal Ika* yang berarti “berbeda-beda tetapi tetap satu jua” (Muljana, 1979).

Prinsip *Bhineka Tunggal Ika* menjadi pegangan bagi kehidupan multikultural di bumi Nusantara, meskipun Kerajaan Majapahit merupakan kerajaan Hindu terbesar tetapi masyarakatnya harus tetap menjunjung tinggi moral toleransi. Moral toleransi tersebut dibuktikan dengan penempatan Empu Prapanca yang beragama Budha sebagai salah satu menteri kerajaan yang mengarang karya Sastra *Negarakertagama*. Agama Budha yang memiliki kearifan Budaya dalam Kerajaan Majapahit disebut sebagai Tri Hita Karana yaitu pemegang harmonis antara manusia dan tuhan, antara manusia dan manusia serta antara manusia dan lingkungannya (Saifuddin Zuhri, 1979). Sistem pengetahuan terkait norma, moral dan etika yang dikonstruksi Kerajaan Majapahit tentunya menjadi pegangan bagi seluruh masyarakat yang berada dalam wilayah kekuasaannya, termasuk bagi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Masyarakat dalam wilayah Bojonegoro memiliki hubungan yang erat dengan Kerajaan Majapahit sebagai wilayah administrasi politik dan sirkulasi ekonomi yang memanfaatkan arus sungai Bengawan dan lingkungan agraris. Sejak zaman Majapahit Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah menjadi abdi raja yang menjalankan sistem pengetahuan; norma, moral dan etika yang diterapkan kerajaan.

Terlepas dari kejayaannya, pada abad ke-15 Majapahit menunjukkan indikasi keruntuhannya karena dilanda perang politik yang berkepanjangan antara keluarga kerajaan untuk merebutkan tahta yang dalam sejarah disebut sebagai Perang Paregreg (1401 – 1406) (Daliman, 2012). Melemahnya

Majapahit secara tidak langsung membuka jalan proses dakwah Islam hingga membentuk kekuasaan politik baru yaitu Kerajaan Demak Bintara. Masuk Islam lambat laun memudarkan normativitas Hindu di Majapahit, tidak hanya di kalangan masyarakatnya tetapi juga mendorong kalangan bangsawan Majapahit menerima ajaran Islam yang dibawa Sunan Ampel. Termasuk putra mahkota Raja Brawijaya V yaitu Raden Patah telah lebih dulu terakulturasi ajaran Islam karena menyukai ajaran Sufi dalam Islam (Sunyoto, 2017). Lebih jauhnya Raja Brawijaya sendiri memiliki hubungan dengan pemeluk Islam, salah satunya memiliki Istri dari Champa dan Cina yang beragama Islam, selain itu Raja Brawijaya juga kagum dengan ajaran Islam yang dibawa Sunan Ampel. Baginya Islam adalah agama budi pekerti yang dibutuhkan untuk menanggulangi kekacauan di Majapahit karena itu Sunan Ampel tidak dilarang melangsungkan dakwah di Majapahit (Arif, 2013).

Agen yang berperan dalam proses akulturasi Islam di Jawa adalah Sunan Ampel sebagai leader termasuk menjadi pengagas berdirinya Kerajaan Demak Bintara sebagai simbol kerajaan Islam pertama di Jawa. Konsensus yang dijalankan Sunan Ampel dalam proses Islamisasi dilakukan dengan cara mengakulturasikan norma Islam dalam sistem kerajaan Jawa dan sosiokultural masyarakatnya. Nilai Islam difungsikan sebagai acuan pembentukan norma sosial yang diterapkan dalam tatanan kehidupan sosial masyarakat. Penguatan konsensus agar nilai Islam tersebut dapat diterima sebagai tatanan sosiokultural masyarakat dilakukan dengan cara

mengsinkretiskan adat dan tradisi Jawa menjadi lebih bernafaskan Islam dalam berbagai sektor kehidupan masyarakat. Konsensus awal dilakukan dengan mengeluarkan kebijakan dari Kerajaan Demak terkait mengubah sistem pendidikan lama (dukuh) kedalam format Islam sebagai cikal bakal pendidikan berbasis pesantren (nyantri) dan pendidikan di langgar (perubahan sanggar) ke berbagai pelosok desa agraris maupun pesisir di wilayah Majapahit, tidak hanya terpusat di wilayah keraton. Konsep pengajaran Islam disesuaikan dengan kultur sistem pendidikan Hindu-Budha sehingga ajaran Islam dapat diterima dan berkembang dengan pesat di tengah kehidupan masyarakat.

Penguatan konsensus dalam penerimaan ajaran Islam juga tidak dapat dilepaskan dari proses sinkretisme bahasa dan kesenian. Ajaran Islam yang identik dengan Bahasa Arab sebagai bahasa Al-quran tidak diharuskan sebagai bahasa yang digunakan dalam interaksi spiritual ke-Islam di Jawa, istilah-istilah spiritual Jawa seperti Gusti (Tuhan), sembahyang (shalat), surga, batin dan jiwa tetap digunakan oleh masyarakatnya dalam interaksi spiritual keIslamannya (Ricklefs, 2013). Sedangkan kesenian yang dijadikan sebagai media penyebaran ajaran Islam adalah Wayang Kulit sebagai tontonan yang paling digemari. Transformasi yang dilakukan terhadap wayang kulit adalah mengubah unsur “dewanisasi” dari epos Ramayana dan Mahabarata menjadi “humanisasi” dalam rangka memberikan pengertian bahwa dewa-dewa yang dipertuhankan tidak lain hanyalah manusia yang

memiliki ilmu dan kebijakan. Transformasi tersebut dimaksudkan untuk menanamkan ajaran Tauhid yang mengacu pada keTuhanan yang maha esa (Roseta, 2020).

Lebih jauhnya penerimaan Islam juga didukung melalui peleburan struktur stratifikasi sosial masyarakat Jawa, ajaran Islam telah menaikkan derajat bagi kalangan bawah yang dulunya dikatakan dalam kelompok Waisya (Ricklefs, 2013). Peleburan stratifikasi sosial tersebut dikonsensuskan oleh para wali terhadap kelas bangsawan bahwa setiap manusia memiliki derajat yang sama di hadapan Tuhan, sehingga dapat sedikit meleburkan sistem kasta dan masyarakat yang dulunya berkasta Waisya mendapatkan posisi yang sama dalam interaksi sosial (Sunyoto, 2017). Transformasi religiusitas dan pengetahuan yang dibawa melalui Islamisasi tersebut berhasil menguatkan kedudukan Raden Patah mendirikan Kerajaan Demak sebagai kerajaan Islam menggantikan kedudukan Majapahit yang bercorak Hindu. Sejak Abad XVI masyarakat pendukung Sandur di wilayah Bojonegoro menjadi bagian dari kedaulatan Kerajaan Demak, dengan diangkatnya Pangeran Sekar Seda menjadi Adipati di Jipang yang berpusat di daerah Blora dan dibantu oleh Patih Matahun yang bertempat di Bojonegoro. Kedaulatan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas Kerajaan Demak dapat memastikan bahwa tatanan religiusitas dan pengetahuannya mengikuti ajaran Islam yang dikonsensuskan oleh para Wali sebagai kaki tangan atau penasihat dari kerajaan Demak.

Penguatan konsensus dalam penerimaan Islam yang menyebabkan terjadinya transformasi spiritual dan pengetahuan kemudian diteruskan oleh kerajaan Mataram, terutama di masa Sultan Agung. Kesultanan Mataram dibawah kekuasaan Sultan Agung ditandai sebagai puncak kejayaan kerajaan Islam di Jawa, eksistensi kekuasaan Sultan Agung telah berhasil sepenuhnya dalam mentransformasikan spiritual dan pengetahuan masyarakat Jawa yang sebelumnya menganut Animisme dan Hindu-Buddha. Keberlangsungan Kesultanan Mataram mampu menanamkan perubahan tatanan spiritual dan pengetahuan Islam bagi masyarakatnya, termasuk bagi masyarakat pendukung Sandur di Bojonegoro yang telah menjadi bagian dari kekuasaan Mataram sejak 1587 atas kekalahan kerajaan Pajang. Tatanan spiritualitas dan pengetahuan yang dikonstruksi dari ajaran Islam dijadikan sebagai tatanan Ideologi kerajaan Mataram; penyatuan antara sistem formal kerajaan (*caesarism*) dan spiritual (*papism*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapism*. Tatanan yang ditegakkan sebagai pengembangan pemahaman atas transformasi sosio-kultural; sebuah konsensus yang didasarkan pada perubahan peradaban Hindu-Budha (Zaman Kabudan) ke arah Islam (Zaman Kewalen).

Transformasi tersebut mencetuskan pemahaman atas konsep *God-King* yang mengacu pada sistem kekuasaan *Agung Binathara*; kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang

menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*), dalam konteks ajaran Islam Mataram seorang raja dipandang sebagai khalifatullah, wali Tuhan (Allah) di dunia. Ajaran yang melahirkan pemahaman atas masyarakatnya bahwa Sultan atau Khalifah sebagai karakter religius yang memiliki daya, karomah, karismatik, berkat, pelindung dan keselamatan sehingga raja merupakan simbol absolut yang harus dihormati dan ditaati. Transformasi pengetahuan dalam tataran ideologis tersebut didukung melalui pengembangan pendidikan Islam yang terpusat pada kegiatan di langgar dan pondok pesantren, menempatkan para wali dan kyai sebagai guru. Era lahirnya tradisi santri sebagai kekuatan sosio-kultural, politik dan intelektual Kerajaan Mataram.

Perkembangan pendidikan berbasis langgar dan pondok pesantren semakin menguatkan konsensus terjadinya transformasi spiritual dan pengetahuan yang berasaskan Islam, tetapi sejauh ajaran Islam diajarkan nilai-nilai tradisi Jawa tidak ditinggalkan sehingga terjadi proses sinkretisme antara ajaran Islam dan tradisi Jawa. Sinkretisasi tersebut kemudian disebut sebagai Islam Jawa karena ajaran Islam yang berkembang di Jawa, khususnya di era Kesultanan Mataram berbeda dengan tradisi Islam di Arab. Sinkretisme Islam dan Jawa melahirkan berbagai normativitas spiritual yang berpegangan pada nilai-nilai Islam dan tradisi Jawa seperti perayaan Sekaten yang diselaraskan dengan peringatan kelahiran Nabi Muhammad (Maulid) dan perayaan Grebeg yang disesuaikan dengan hari raya Idul Fitri (Grebeg Poso),

Idul Adha (Grebeg Besar) dan Maulid Nabi (Grebeg Maulud). Sinkretisme Islam Jawa juga terjadi dalam sistem pengetahuan sehingga lahir kesusastraan seperti *Sastra Gending* yang memformulasikan hubungan antara manusia dan Tuhan, serta kekuasaan raja-raja yang digambarkan sebagai *Kuwang Dadi Wewayanganing Allah* (para keturunan raja yang telah diberkati untuk menjadi pemimpin), karena mereka mampu berbuat arif dan bijaksana laksana bayang-bayang Tuhan. Kekuasaan merupakan fitrah untuk mengatur keharmonisan alam yang dikonsepsikan sebagai *Mentawis Kang Wasis Waskitha, Putus ing Susastra, Terampil Ulah Kesuburan* (Keturunan Mataram yang bijaksana, berilmu, intelektual yang menguasai keindahan sastra dan senantiasa berpuasa).

Sistem pengetahuan hasil sinkretisme Islam dan Jawa juga digunakan untuk mengangkat harkat dan martabat keturunan raja-raja Mataram melalui penulisan sastra Babad Tanah Jawi berbentuk tembang. Tembang tersebut menceritakan garis keturunan raja-raja Mataram sebagai keturunan Nabi Adam, silsilah Dewa-dewa (dalam cerita wayang) hingga raja-raja terdahulu yang pernah berkuasa di Pulau Jawa. Lebih jauhnya dalam proses transformasi religiusitas dan pengetahuan Kesultanan Mataram membentuk tatanan penanggalan melalui *Anno Javanico* yang mengacu pada kalender Hijriah (penanggalan Islam). Terjadi perubahan nama bulan seperti Muharram menjadi Syuro, Ramadhan menjadi Pasa, Sapar, Rejeb dan seterusnya. Tahun Jawa perhitungannya dimulai dari tahun yang digunakan

dalam kalender saka yaitu 1555 saka, dengan demikian tahun Jawa dimulai dari tahun 1556, tidak juga dimulai dari tahun Hijriah Nabi Muhammad. Penggunaan penanggalan tersebut merupakan usaha sinkretisasi kultur Islam dan kultur Hindu yang menunjukkan bahwa Sultan Agung sebagai Raja Jawa Islam merupakan keturunan dari Kerajaan Islam Demak yang menggunakan kalender Tahun Hijriyah dan tidak lepas dari keturunan Raja Hindu Majapahit yang menggunakan Tahun Saka.

Transformasi dalam sistem religi dan pengetahuan yang dibawa Sultan Agung tersebut berlaku bagi seluruh masyarakat yang berada dalam lingkup wilayah kekuasaannya, tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Berbagai sistem religi dan pengetahuan hasil sinkretisme Islam dan tradisi Jawa yang diterapkan Kesultanan Mataram menjadi konsensus bagi masyarakatnya yang diwariskan secara turun-temurun. Bahkan pasca berakhirnya Kesultanan Mataram akibat ekspansi Kolonialisme Belanda (Kekuasaan Hindia Belanda) sistem religi dan pengetahuan tersebut tetap mengakar dan menjadi tradisi yang dijalankan sebagai tatanan normativitas kehidupannya. Kekuasaan Hindia Belanda hanya memusatkan transformasi pada sistem sosial, ekonomi dan politik; tidak banyak merubah tatanan spiritual dan pengetahuan karena pada dasarnya masyarakat Jawa Mataraman (bekas wilayah kekuasaan Mataram) walaupun berada dalam kekuasaan Hindia Belanda tetap menjalankan konsensus spiritual dan pengetahuan yang ditanamkan Kesultanan Mataram.

Kondisi tersebut menjelaskan bahwa hegemoni Kolonial Belanda tidak secara langsung dapat menguasai masyarakat Jawa Mataraman tetapi keberlangsungan hegemoni berdasarkan konsensus terhadap sisa-sisa Kesultanan Mataram (keluarga kerajaan), sehingga jika kerajaan menjalankan konsensus dengan Hindia Belanda maka masyarakat Jawa Mataraman hanya dapat mengikutinya, pun sebaliknya pemberontakan dapat terjadi jika salah satu dari keluarga kerajaan menolak konsensus pemerintahan Hindia Belanda. Berdasarkan pola hegemoni tersebut tatanan spiritual tidak mengalami perubahan yang signifikan; Islam Jawa tetap menjadi ajaran mayoritas walaupun tidak lepas dari kristenisasi. Masuknya Kristen dalam masyarakat Jawa Mataraman juga memiliki pola yang hampir mirip dengan masuknya Islam melalui jalan sinkretisme sehingga muncul jemaat Gereja Kristen Jawi Wetan (GKJW). Sementara transformasi dalam tataran pengetahuan juga tidak mengalami perubahan yang signifikan; transformasi hanya terjadi pada sistem pendidikan yang terpisah dalam kategori sekolah Belanda; diperuntukkan bagi masyarakat eropa, timur asing dan sebagian pribumi yang mapan. Masyarakat pribumi yang tidak memiliki kemampuan ekonomi maupun sosial tetap menempuh pendidikan Islam berbasis langgar dan pesantren yang masih berpegangan pada konsensus norma, moral, spiritual dan intelektual warisan Kesultanan Mataram.

Perkembangan sistem pendidikan yang diterapkan dalam sekolah Belanda menganut Kurikulum Belanda, sejak tahun 1900 telah berdiri

sekolah yang hampir merata di seluruh wilayah Hindia Belanda, terutama di Jawa. Siswa dari kalangan Bumiputera dididik dengan menggunakan Bahasa Melayu dan menerapkan sistem sekolah “penghubung” disediakan bagi siswa Bumiputra yang berprestasi untuk dapat masuk di sekolah berbahasa Belanda. Sistem pendidikan yang diterapkan Hindia Belanda sebagai bagian dari kebijakan *Van Deventer*; politik balas budi untuk membangun kualitas hidup masyarakat Bumiputera tidak berjalan sebagaimana mestinya karena hanya menyasar pada kelas tertentu, terjadinya diskriminasi pada sistem pendidikan, dimana kelas unggulan hanya disediakan bagi Bumiputera kelas bangsawan dan kelas ekonomi mampu. Sedangkan bagi anak-anak Bumiputra diluar eksklusifitas tersebut berada pada kelas pendidikan umum atau secara mandiri mengenyam pendidikan agama di pesantren yang tidak terindikasi dalam sistem pendidikan Hindia Belanda.

Berakhirnya kolonialisme belanda dalam kekuasaan ekspansi Jepang, menjadi era transformasi intelektual Bumiputera sebagai agen konseptual menuju gerakan kemerdekaan Indonesia. Kekuasaan Jepang di Hindia Belanda tidak lepas dalam manuver politik; propaganda anti kolonialisme yang memunculkan gerakan antagonisme dari pihak masyarakat Bumiputera terhadap pemerintah Hindia Belanda. Propaganda anti Kolonialisme Belanda melahirkan *counter hegemony* dari kalangan intelektual Bumiputra yang sebelumnya hampir tidak ada pertentangan dan perlawanan sebagai masyarakat yang terjajah. Bangkitnya perlawanan masyarakat Bumiputera

terhadap kolonialisme Belanda pada akhirnya mampu membentuk afiliasi massa dalam gerakan nasionalisme Indonesia, salah satunya memberikan kesempatan bagi para pemimpin nasionalis seperti Soekarno untuk memimpin rakyatnya walaupun tidak lepas dari membantu Jepang untuk memobilisasi rakyat Indonesia. Kebangkitan kaum nasionalis Indonesia menjadi bekal bagi terbentuknya BPUPKI dan PPKI sebagai basis konseptual berdirinya suatu bangsa merdeka yang berlandaskan pada ide-ide Pancasila.

Kekalahan Jepang dalam Perang Dunia II (Asia-Pacific) pasca jatuhnya bom atom di Hiroshima dan Nagasaki menjadi awal dari lahirnya kemerdekaan Indonesia. Pasca kemerdekaan Indonesia masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami berbagai transformasi pengetahuan dalam tataran ideologi; menjadi bagian dari masyarakat demokrasi dalam sistem kenegaraan sekularisme-liberal. Sekularisme-liberal dimaksud sebagai pemisahan antara unsur keyakinan agama (spiritual) dengan sistem konstitusional, bahwa landasan hukum tata negara didasarkan pada kemajemukan rakyatnya yang terdiri dari berbagai suku dan agama. Prinsip dari kemajemukan tersebut diatur melalui Pancasila sebagai asas yang harus dilaksanakan secara konsisten dalam kehidupan bernegara. Konsep negara demokrasi memberikan kebebasan berpikir, berkumpul dan berorganisasi sehingga membentuk berbagai kelompok partai politik dengan tujuan yang berbeda sebagai awal perkembangan demokrasi di Indonesia. Perbedaan konsep ideologi dari setiap partai tidak lepas dari konflik politik

sehingga lahir konsep Nasakom oleh Presiden Soekarno untuk mengakomodir persekutuan antara ideologi nasionalisme, Agamis (Islam) dan Komunisme.

Pengetahuan dalam tataran ideologi yang berkembang dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur membentuk kelompok-kelompok masyarakat dalam afiliasi kepertaian antara Islamisme, Nasionalis dan Komunisme. Masyarakat dalam kalangan Santri dan Abangan diberikan peluang untuk berpartisipasi dalam sistem pemerintahan melalui partai-partai Islam (kalangan santri), Nasionalis (kalangan santri dan abangan) maupun Komunis (kalangan abangan). Selain itu, masyarakat juga diberikan kebebasan untuk berserikat (perkumpulan) sehingga ormas seperti NU dan Muhammadiyah semakin berkembang; memiliki kekuatan membentuk afiliasi massa dalam kesatuan normativitas dan moralitas. Konsensus sistem pengetahuan yang diterima masyarakat pasca kemerdekaan salah satunya dilangsungkan melalui sistem pendidikan yang melanjutkan sistem pendidikan Hindia Belanda dalam dualitas ideologis, yaitu pendidikan berbasis sekularisme pada sekolah umum (naungan pemerintah) dan sistem pendidikan berbasis Islam; pesantren atau pendidikan islam modern yang dikelola organisasi Islam seperti NU dan Muhammadiyah.

Sistem pendidikan mulai berkembang sejak pemerintahan Orde Baru, dimana pendidikan umum (sekuler) dinaungi oleh kementrian pendidikan dan kebudayaan, sementara pendidikan berbasis Islam (Madrasah) mulai dikelola

langsung oleh Kementerian Agama dan diakui secara resmi sejak 1950 dan disejajarkan dengan pendidikan umum (sekuler). Sistem pendidikan Islam (madrasah) secara resmi diakui dan disejajarkan dengan pendidikan nasional (umum) melalui Undang-Undang No. 4 Tahun 1950 bahwa Belajar di sekolah agama yang telah mendapat pengakuan Departemen/ Kementerian Agama, sudah dianggap memenuhi kewajiban belajar. Pendidikan dalam tingkatan madrasah tersebut diatur melalui kurikulum yang berlaku pada sekolah-sekolah umum, sehingga Ijazah Madrasah dapat mempunyai nilai yang sama dengan nilai ijazah sekolah umum yang setingkat. Pengetahuan yang dibangun dalam sistem pendidikan tersebut mengacu pada multikultural dalam membentuk manusia Pancasila yang berketuhanan, kemanusiaan, persatuan, permusyawaratan dan keadilan sosial. Tidak terkecuali sekolah madrasah yang berbasis Islam dapat disejajarkan dengan sekolah umum karena kurikulum pembelajaran tidak lepas dari pengetahuan umum (selain pelajaran agama).

Sistem pendidikan yang dijalankan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca kemerdekaan tentunya tidak lepas dari klasifikasi sekolah umum dan madrasah yang didasari pada pengetahuan multikultural berdasarkan nilai-nilai Pancasila. Sistem pendidikan di Indonesia pasca kemerdekaan mengalami berbagai perubahan kurikulum akan tetapi sejauh perubahan yang terjadi konsep multikultural berdasarkan nilai-nilai Pancasila tetap menjadi dasar konsep pengetahuan yang dianut masyarakatnya,

termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Transformasi sistem spiritual dan pengetahuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca kemerdekaan terutama pasca reformasi 1998 tidak lepas dari kemajuan-kemajuan dibidang teknologi komunikasi. Timbulnya era informasi secara global tidak dapat ditolak dan substitusi menjadi proses penyesuaian masyarakat yang menghendaki kemajuan dari segala segi kehidupan termasuk spiritual dan pengetahuan. Substitusi tersebut terjadi secara nyata dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mencoba bertahan dan menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern.

6.1.2 Transformasi Sosio-Politik dan Ekonomi

Sosio-politik mendiskusikan perihal sebab-akibat terbentuknya kekuasaan, otoritas dan komando dalam kehidupan suatu kolektif masyarakat antara yang memerintah (*governments*) dan yang diperintah (*gouvernes*) (Duverger, 2005). Politik bersinggungan langsung dengan sistem dan mekanisme pemerintahan sedangkan jika dikaitkan pada sosiologi maka menitikberatkan pembacaan terkait gejala politik dan sosial; hubungan antara politik, struktur sosial, ideologi dan budaya (Marshall, 1998). Adapun sosio-ekonomi mendiskusikan persoalan faktor-faktor ekonomi suatu kolektif masyarakat yang mempengaruhi kehidupan sosialnya. Faktor ekonomi tersebut terdiri dari mata pencaharian, ketersediaan lahan ekonomi dan

pemanfaatan sumber daya, serta perkembangan pengetahuan dan teknologi (Abdulsyani, 1994). Perubahan sosial dalam kaitannya dengan politik dan ekonomi dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak lepas dari jalinan konsensus hegemoni sistem kekuasaan yang menguasai ruang hidupnya (*lebensraum*) dari masa ke-masa; sejak era imperialisme kerajaan-kerajaan di Jawa, kolonialisme Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan.

Transformasi sosio-politik dan ekonomi dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mula-mula dapat dibaca melalui otoritas kekuasaan Kerajaan Majapahit. Sistem pemerintahan Kerajaan Majapahit dapat disebut sebagai model birokrasi patrimonial yang memakai kekuatan adat, kultural dan spiritual dalam mengatur normativitas kehidupan masyarakatnya (Adrian, 1992). Birokrasi patrimonial mengkonsepsikan kedudukan dan tatalaku seluruh jenjang birokrasi berdasarkan hubungan yang bersifat personal dan kekeluargaan (Castles, 1983). Struktur pemerintahan Majapahit mencerminkan birokrasi yang bersifat teritorial dan desentralisasi dengan dukungan kepercayaan yang bersifat kosmologi. Konsep kosmologi menempatkan kepercayaan bahwa Majapahit merupakan replika dari jagat raya dan raja Majapahit merupakan dewa yang bertahta. Wilayah kerajaan Majapahit meliputi negara-negara daerah yang dianggap sebagai tempat kekuasaan dea Lokapala yang terletak di keempat penjuru mata angin.

Sistem pemerintahan majapahit dalam konsep kosmologi Hindu digambarkan melalui Prasasti Tuhuanaru tahun 1254 Saka bahwa Kerajaan Majapahit dilambangkan sebagai *Prasada* dengan raja Jayanegara sebagai *Wisnu Awatara* dan maha patih sebagai *Pranala*, sedangkan seluruh mandala Jawa dianggap sebagai punpun nya, sementara Madura dan Tanjungpura dianggap sebagai angsanya (Wisnuwardana, 2017). Sejalan dengan prasasti Jayapatra yang melambangkan bahwa raja Hayam Wuruk sebagai patung Siwa dan patih Gajah Mada dilambangkan sebagai pranala (Nugroho, 1993). Raja yang dianggap sebagai dewa di dunia memegang otoritas politik tertinggi dan menduduki puncak hirarki kerajaan yang dibantu oleh sejumlah pejabat lainnya yang diisi oleh keluarga, kerabanya dan orang kepercayaannya sebagai pranala. Secara keseluruhan sistem pemerintahan Majapahit mengacu pada pengembangan rumah tangga raja untuk menyatukan daerah berdasarkan ikatan kekeluargaan, religiusitas dan magis, sistem upeti/ pajak dan kekuatan militer sebagai stabilitas keamanan (Suwarno, 1990).

Tatanan sistem pemerintahan Majapahit tersebut tentunya menjadi konsensus yang dijalankan oleh masyarakatnya, tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (era Majapahit) berkonsensus atas kedaulatan Raja tersebut, yang diyakini mampu memberi keselamatan, perlindungan dan kesejahteraan. Jalanian konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas sistem pemerintahan Majapahit juga mempengaruhi regulasi

sistem perekonomian yang bangun oleh kerajaan. Sebagai kerajaan Maritim regulasi ekonominya bermanuver pada bidang pelayaran dan perniagaan antar pulau. Perdagangan menjadi salah satu faktor penggerak perekonomian dan berlangsung dalam skala yang massif, sementara dalam konteks perniagaan internasional, kerajaan Majapahit berperan penting dalam pengelolaan perdagangan. Kekuatan ekonomi kerajaan Majapahit yang ditopang melalui perniagaan mampu menciptakan jalur perdagangan (jalur rempah) yang terpusat di Tuban sebagai pelabuhan terbesar dan muncul kota-kota pesisir di Jawa sebagai basis kekuatan ekonomi maritim seperti Demak, Jepara, Tuban, Gresik dan Surabaya (Reid, 2011).

Kekuatan ekonomi maritim Majapahit juga ditopang melalui kekuatan ekonomi agraris dalam sektor pertanian sebagai penghasil beras. Komoditi beras menjadikan sebagian besar penduduknya bermata pencaharian sebagai petani, khususnya bagi masyarakat non pesisir; wilayah perairan Bengawan dan Brantas serta lereng pegunungan. Tidak terkecuali masyarakat pendukung Sandur di wilayah Bojonegoro yang secara geografis terletak di perairan Sungai Bengawan Solo menjadi pusat komoditas pertanian dan perdagangan, sehingga mayoritas mata pencahariannya terpusat pada sektor pertanian dan perdagangan hasil tani, terutama padi atau beras. Kondisi tanah yang subur serta pengaturan irigasi yang baik memungkinkan masyarakat Majapahit dapat memanen padi setahun dua kali. Surplus hasil pertanian yang tinggi memungkinkan terjadinya pertukaran komoditas; beras ditukar

rempah-rempah di Maluku dan rempah-rempah ditukar dengan barang yang dibawa pedagang Cina dan India. Keuntungan yang diperoleh dari penguasaan atas perdagangan beras telah mendorong para pejabat kerajaan memacu peningkatan hasil beras yang ditanam oleh petani di Jawa (Tanudirjo, 1993).

Pasca berakhirnya Kerajaan Majapahit, otoritas penguasaan atas wilayah masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro mengalami perubahan, mulai dari kekuasaan kerajaan Demak, Pajang hingga Mataram Islam. Periodisasi era kekuasaan kerajaan-kerajaan Islam tersebut tidak berdampak pada perubahan sistem ekonomi masyarakat, mata pencaharian masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tetap mayoritas sebagai petani dan pedagang hasil tani. Pembangunan ekonomi dalam sektor pertanian sejak era Kerajaan Majapahit tetap dilanjutkan oleh kerajaan-kerajaan setelahnya, termasuk diteruskan oleh Kesultanan Mataram pada era Sultan Agung. Sumber daya pertanian menjadi sumber utama pendapatan Kesultanan Mataram, termasuk penguatan ekspansi yang dilakukan Sultan Agung merupakan bagian dari usaha memperluas kekuasaan agraria, terutama tanah persawahan tempat produksi padi, sebagaimana identitas agraria pulau Jawa yang dikenal penghasil padi (Daliman 2012). Penguasaan atas sumber daya agraria terintegrasi dengan penguasaan sumberdaya masyarakat tani, karena produksi dan distribusi padi di seluruh wilayah Mataram membutuhkan banyak tenaga

kerja, pencapaian ekonomi agraris telah menentukan kekayaan raja-raja (Graaf, 1986).

Penguasaan Kesultanan Mataram atas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan sebagai penguasaan yang strategis berdasarkan kondisi geografis karena daerah Bojonegoro yang dialiri Sungai Bengawan Solo. Sungai Bengawan Solo sejak era Kerajaan Majapahit telah menjadi wilayah strategis bagi pusat produksi dan distribusi hasil pertanian yang dapat diangkut melalui sungai menuju pusat perdagangan di berbagai wilayah. Penguasaan Mataram atas daerah-daerah di sepanjang Sungai Bengawan Solo secara geopolitik telah menjadikannya sebagai kerajaan agraris dan maritim yang ideal (Daldjoeni, 1984). Kondisi sosial-ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro era Mataram Islam masih bertahan sebagai masyarakat agraris. Perubahannya hanya terjadi pada pengembangan sistem pertanian dan kebijakan ekonomi yang diterapkan terkait dengan penetapan pajak atas tanah didasarkan hasil panen dan sistem upeti (Subroto, 1993: 156).

Era kekuasaan Mataram Islam dalam jalinan konsensus hanya merubah tatanan sosio-politik yang dianut dan ditaati oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Perubahan sosio-politik disebabkan terjadinya pergeseran normativitas yang sebelumnya berakar pada tradisi Animisme dan Hindu-Buddha berubah pada nilai-nilai ajaran Islam. Sistem birokrasi yang diterapkan Mataram Islam Pertama (era Senopati) pada

dasarnya masih mengacu pada birokrasi tradisional yaitu mengabdikan kepada seorang raja (kedaulatan raja) yang tidak lagi ditempatkan sebagai perwujudan dewa melainkan sebagai wakil Allah di dunia. Raja sebagai wakil Allah di dunia (*Khalifatullah*) menjadi konsensus norma dan moral bagi seluruh *kawula* (masyarakat yang dikuasai). Sebagaimana kemutlakan gelar yang disandang Raja Mataram Islam pertama “*Senopati Ing Alaga Sayidin Panatagama*” yang berarti raja berkuasa atas pemerintahan negara dan agama. Birokrasi Mataram Islam kemudian berubah menjadi kesultanan yang diwariskan pada Raden Mas Rangsang pada 1613 dengan gelar *Susuhunan Anyakrakusuma*, kemudian pada tahun 1641 menjadi *Sultan Agung Adi Prabu Anyakrakusuma* atau Sultan Agung.

Perubahan kerajaan menjadi kesultanan menerapkan konsep ketatanegaraan dan sistem politik yang mensekresikan sistem formal (*caesarism*) dan spiritual (*pappis*) yang dapat disebut sebagai *caesaropapisme*. Konsep ketatanegaraan tersebut menempatkan sultan sebagai *God-King* yang mengacu pada sistem kekuasaan *Agung Binathara*; kekuasaan tertinggi adalah raja (*wenang wisesa ing sanagari*), tidak terbagi dan tidak tertandingi (*ngendi ana surya kembar*), karena itu raja berwenang menghukum berdasarkan aturan dunia dan agama (*bau thandha hanyakrawati*). Kekuasaan sultan dianggap sebagai kesaktian (kesaktian); karakter religius yang memiliki daya, karomah, karismatik, berkat, pelindung dan keselamatan. Sebutan kesaktian raja Agung Binantara dipenuhi oleh

Sultan Agung dengan penaklukan wilayah strategis mulai dari negari agung, manca negara dan negeri sabrang yang dipersatukan oleh integrasi budaya, kesusastraan, kesenian, politik dan konsekuen kenegaraan.

Kesultanan Mataram menerapkan keyakinan bahwa raja merupakan simbol absolut yang harus dihormati dan ditaati, melahirkan konsensus *ancestor worship* (pemujaan terhadap leluhur) bagi pendukung kerajaan sehingga kekuatan dan penaklukan menjadi suatu manifestasi kebesaran dan kehebatan seorang sultan. Kekuatan sosial-politik Kesultanan Mataram diatur melalui lembaga kepenghuluan dan kitab undang-undang *Surya Alam* yang dijadikan acuan tata hukum kesultanan yang dipengaruhi oleh hukum Islam untuk mempertahankan keseimbangan, ketentraman dan ketertiban kerajaan. Kitab perundang-undangan *Surya Alam* menjadi aturan hukum Islam dan adat Jawa yang harus ditaati setiap masyarakat Mataram, seperti aturan waris dan pernikahan. Kekuasaan Kesultanan Mataram disimbolkan melalui pembangunan keraton di Karta dengan tembok, alun-alun dan sitinggil yang menjadi simbol kebesaran dan kekuatan Sultan Agung sebagai penguasa Tanah Jawa dan pemimpin agama Islam. Selain itu Sultan Agung juga membangun makam imogiri sebagai pemulihan kewibawaan keturunan keluarga Kesultanan Mataram.

Sistem sosio-politik yang diterapkan Sultan Agung kemudian diteruskan oleh Sultan Amangkurat I hingga seterusnya, walaupun lambat laun konsensus sosio-politik yang berjalan tersebut mengalami kemunduran

disebabkan adanya intervensi VOC. Intervensi yang dilakukan VOC memunculkan disintegrasi yang memicu konflik tersembunyi dan meluas ke permukaan, ditandai oleh pertentangan keluarga kerajaan dan kelas bangsawan yang tidak lagi selaras dengan normativitas dan moralitas kerajaan. Disintegrasi yang dibawa oleh penentang kekuasaan raja tersebut pada akhirnya membentuk konsensus massa yang berafiliasi untuk melawan kerajaan. Lemahnya konsensus juga terjadi pada masyarakat Pendukung Sandur Bojonegoro yang mengikuti jalan Ki Andong Sari sebagai bangsawan yang menentang kebijakan Amangkurat IV. Ki Andong Sari sebagai aktor intelektual mampu membentuk konsensus massa (*civil society*) dalam membangun antagonisme (*counter hegemony*) melalui penyamarannya sebagai seniman Kentrung keliling untuk menyebarkan agama Islam dan perlahan-lahan menggalakkan gerakan perlawanan terhadap Kesultanan Mataram dan Belanda.

Intervensi VOC pada akhirnya berhasil membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (*counter hegemony*) bagi kesultanan Mataram dan menjadi *new political society*, terciptanya hegemoni baru bagi *civil society* di wilayah Kesultanan Mataram. Puncak keberhasilan dari strategi tersebut adalah lahirnya perjanjian Giyanti yang menyebabkan pecahnya Kesultanan Mataram, sehingga Pulau Jawa bagian tengah dan timur terbagi dalam Lima wilayah kekuasaan, yaitu Negara Agung (wilayah keraton Surakarta dan Yogyakarta), wilayah kekuasaan Susuhunan Surakarta di luar

negara agung, wilayah kekuasaan Kesultanan Yogyakarta di luar negara agung, wilayah kekuasaan Mangkunegaran dan wilayah kekuasaan VOC. Terpecahnya Kesultanan Mataram memposisikan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menjadi bagian dari pemerintahan Kesultanan Yogyakarta. Kekuatan VOC di Jawa berhasil menguasai wilayah pulau Jawa bagian barat, tenggara (Banyuwangi dan sekitarnya) dan daerah pesisir utara Pulau Jawa mendapat keuntungan menguatnya monopoli perdagangan dan wilayah administrasi birokrasi kolonial yang strategis.

Wilayah kekuasaan VOC yang strategis di Pulau Jawa memudahkan pemerintah Belanda membentuk negara jajahan Hindia Belanda (masuknya administrasi birokrasi kolonial). Terbentuknya negara jajahan Hindia Belanda sebagai bagian dari Kolonialisme Eropa di bawah kekuasaan imperium Belanda menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam wilayah kekuasaan pemerintah Belanda. Sistem sosio-politik yang diterapkan Hindia Belanda dari masa kemasa mengalami perubahan, karena tidak lepas dari dinamika geopolitik kolonialisme negara-negara Eropa yang saling berebut kekuasaan atas Hindia Belanda. Negara-negara koloni yang pernah berkuasa di Hindia Belanda diantaranya adalah pemerintah Belanda, Perancis dan Inggris. Kekuatan negara-negara eropa tersebut menandakan pergantian kekuasaan Hindia Belanda di tangan kekuasaan Prancis (Belanda menjadi bagian dari koloni Prancis) pada tahun 1807 yang kemudian direbut oleh Inggris pada 1811 dan dikembalikan pada

pihak Belanda pada 1815. Perubahan kekuasaan tersebut yang pada akhirnya menyebabkan terjadinya perubahan tatanan sosio-politik yang dianut dan dijalankan oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam cengkraman kolonialisme.

Hindia Belanda pada masa kekuasaan Belanda yang menjadi bagian dari koloni Perancis menerapkan sistem pemerintahan modern dengan penerapan sentralisasi dan reorganisasi daerah berdasarkan prefektur daerah. Wilayah Hindia Belanda dibagi dalam Sembilan prefektur. Setiap prefektur dipimpin oleh petinggi militer Belanda dan masing-masing prefektur dibagi dalam beberapa distrik (kabupaten) yang dipimpin oleh golongan bangsawan/priyayi dari kelas pribumi. Prefektur tersebut diantaranya adalah Semarang, Tegal, Pekalongan, Rembang, Jepara, Surabaya, Gresik, Sumenep dan Pasuruan. Masyarakat pendukung Sandur masuk dalam Prefektur wilayah Rembang, yang artinya segala bentuk kegiatan sosio-politik mengikuti kebijakan yang diterapkan prefektur daerah yang dipertimbangkan oleh pemerintahan pusat. Sejauh penerapan sistem pemerintahan modern oleh pemerintahan Daendels penerapan hukum yang dilakukan tidak lepas dari feodalisme; pembagian kelas sosial, dimana terdapat tatanan hukum yang berbeda antara warga negara Eropa dan pribumi kecuali kaum bangsawan.

Sistem tata-negara tersebut hanya bertahan selama tiga tahun sejak 1808 hingga 1811 sebelum akhirnya Daendels ditarik ke Eropa pada 1811, Inggris kembali menyerbu Jawa dan berhasil menduduki Batavia, sehingga

kekuasaan Hindia Belanda jatuh ke tangan Inggris melalui perjanjian Tuntang di Salatiga. Inggris kemudian mengangkat Thomas Stamford Raffles menjadi Gubernur Jendral di Jawa, melalui Raffles terjadi berbagai reformasi sistem pemerintahan. Raffles menerapkan sistem pemerintahan langsung dari rakyat dan diberlakukan gaji bukan lagi hak kepemilikan tanah dan segala hasilnya, melalui kebijakan tersebut hak-hak otonomi para bupati diangkat sebagai pejabat negara yang berada dibawah kontrol keresidenan. Pembagian wilayah yang sebelumnya diatur melalui prefektur kemudian diubah menjadi sistem kontrol birokrasi karesidenan, termasuk pembentukan Karesidenan Bojonegoro, terdiri dari *Regentschap* Bojonegoro, Tuban dan Lamongan dalam sistem kontrol *Provincie Oost Java* (Soerabaja). Sistem birokrasi Prefektur yang dibuat Daendels sebelumnya yang dinilai masih memberlakukan sistem feodal, karena merupakan pemerintahan tidak langsung dengan menunjuk pejabat dari kalangan bangsawan dan militer. Melalui sistem Karesidenan tersebut warga pribumi yang memiliki basis konseptual baik dalam segi ekonomi maupun pendidikan memiliki kesempatan untuk menjadi bagian dari pemerintahan daerah (*politic society*).

Masa pemerintahan Raffles hanya bertahan sampai tahun 1815 setelah Jawa dikembalikan ke pihak pemerintah Belanda sebagai persetujuan atas berakhirnya perang Napoleon. Kembalinya Hindia Belanda di bawah kekuasaan pemerintah Belanda tetap melanjutkan berbagai kebijakan yang dibangun Raffles dan berbagai kebijakan lainnya mulai berkembang salah

satunya adalah politik etis. Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina terangkum dalam dokumen *Trias Van Deventer*, menyatakan bahwa pemerintah Kolonial Belanda memiliki tugas untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat Bumiputera dalam bidang pendidikan dan kesehatan, serata berbagai program pembangunan daerah seperti irigasi, transmigrasi, komunikasi, mitigasi banjir, industrialisasi dan perlindungan industri Bumiputera. Kebijakan politik etis yang dicetuskan Ratu Belanda Wilhelmina tersebut didukung sepenuhnya oleh masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang saat itu berada pada pengawasan administrasi karesidenan Bojonegoro. Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kaitanya dengan politik etis justru mendapatkan perhatian lebih dari pemerintah Hindia Belanda, lantaran Bojonegoro termasuk sebagai daerah terbelakang dan terpuruk dengan tingkat kemiskinan dan kelaparan yang tinggi.

Jalinian konsensus masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro atas sistem pemerintahan Hindia Belanda dari masa kemasa tentunya juga berdampak pada perubahan ekonomi. Pada masa Daendels mulai lahir sistem buruh besar-besaran untuk membangun fasilitas negara, seperti pembangunan jalan Anyer-Panarukan yang tidak menguntungkan bagi pekerja pribumi (simpang siur terjadinya sistem kerja paksa). Selain itu dalam ekonomi pertanian diterapkan kebijakan bahwa hasil bumi sebagai pajak (*Contingenten*) dan aturan penjualan paksa hasil bumi terhadap pemerintah

Belanda dengan harga yang telah ditetapkan (*Verplichte Leverantie*). Lebih jauhnya kebijakan ekonomi terjadi pada sistem penjualan tanah kepada partikelir, sehingga lahir tanah-tanah milik swasta, penerapan ekonomi kapital dimana pihak pemodal mampu membeli tanah yang berdampak pada menyempitnya kekuatan ekonomi pribumi. Praktik demikian berlandaskan pada kelas sosial, keistimewaan bagi prajurit, pegawai pemerintah, manajer, guru dan para pelopor (warga eropa) yang hidup berdampingan dengan rakyat pribumi tetapi memainkan sistem kasta sosial yang kaku.

Kebijakan-kebijakan ekonomi tersebut kemudian diubah di masa Raffles dengan menghapus sistem kerja paksa, dimana buruh digaji secara layak. Selanjutnya dalam sistem ekonomi pertanian diterapkan sistem pajak yang diatur melalui dekrit bahwa pemerintah Hindia Belanda adalah pemilik tanah, karena itu diberlakukan sistem pajak menggunakan sewa tanah. Masyarakat diposisikan sebagai penggarap dan bebas menentukan produksi tanam yang sesuai dengan nilai keuntungannya, serta bebas menentukan distribusi penjualan hasil pertanian. Sistem sewa tanah dibagi dalam tiga kelas berdasarkan nilai tanah, tanah kelas I dikenakan pajak $\frac{1}{2}$ dari hasil panen, kelas II dikenakan pajak $\frac{2}{5}$, dan kelas III dikenakan pajak $\frac{1}{3}$ dari hasil panen, pajak dipungut secara langsung oleh pemerintah, bukan sistem borong seperti masa sebelumnya. Berbagai kebijakan yang diterapkan Raffles mulai dari sistem administrasi birokrasi, perpajakan dan sosial-ekonomi pada

dasarnya menuju pembaharuan Hindia Belanda yang lebih baik dari sebelumnya.

Kebijakan ekonomi yang diterapkan Raffles tidak lepas dari sistem ekonomi kapital, dimana yang memiliki modal besar mampu mendapatkan keuntungan yang lebih banyak, dalam sistem ekonomi tersebut masyarakat pribumi, termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro hanya sebagai buruh tani, sedangkan masyarakat etnis eropa maupun keluarga kerajaan (bangsawan) memiliki modal besar mampu menyewa lahan pertanian dan memonopoli perdagangan, sehingga menjadi majikan dari kelas pekerja pribumi. Melalui kebebasan ekonomi kapital tersebut tercipta kelas sosial baru, dimana kelas pemodal menguasai kelas buruh/ pekerja. Pasca berakhirnya Raffles (pemerintahan Inggris), Hindia Belanda kembali dalam sistem pemerintahan belanda. Berbagai kebijakan politik etis dalam sosio-ekonomi yang diterapkan terkendalam dalam berbagai permasalahan, yaitu kekurangan anggaran dana, ketegangan finansial dari Depresi Hebat mengakhiri kebijakan secara definitive.

Pasca runtuhnya Kolonial Belanda dalam kekuasaan Dai Nippon wilayah Hindia Belanda berada dalam kekuasaan pemerintah Jepang. Masa pendudukan Jepang kembali menekan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam kebijakan sosio-ekonomi, dimana mulai terjadi sistem kebijakan kerja paksa yang disebut Romusha. Romusha diberlakukan untuk membangun prasarana perang, menempatkan masyarakat pribumi awalnya

sebagai buruh kasar, akan tetapi Jepang sebagai salah satu aktor utama perang Asia Pasifik menyebabkan kebutuhan senjata dan logistik perang semakin meningkat sehingga pengerahan buruh tenaga kasar berubah menjadi tenaga paksa. Lebih jauhnya perang Jepang melawan Belanda dalam kondisi yang semakin mendesak Belanda muncul kebijakan aksi bumi hangus. Terjadi penghancuran objek-objek vital oleh Belanda seperti jembatan, waduk dan lain sebagainya, di Bojonegoro jembatan besar yang menghubungkan antara Padangan dan Cepu sebagai arus utama lalu lintas dan unit tambang minyak di Cepu ikut dibumi hanguskan. Akibat dari aksi bumi hangus menyebabkan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro lumpuh sehingga pemerintah Jepang menerapkan sistem ekonomi darurat perang.

Ketidakstabilan kondisi ekonomi akibat perang pada masa pendudukan Jepang memaksa masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro menjadi bagian dari Randjen; masyarakat yang menyerahkan paksa hasil bumi dan ternak. Berlakunya kebijakan sosio-ekonomi tersebut sejalan dengan berlakunya propaganda politik Jepang dengan menerapkan Nippon A 3; pemimpin, pelindung dan cahaya Asia. Jepang juga mulai memanfaatkan tokoh-tokoh intelektual dari kalangan Nasionalis Bumi Putra sehingga muncul gerakan Putera (pusat tenaga rakyat) yang ditangani oleh Soekarno, Hatta, Ki Hajar dewantoro dan Mansoer. Gerakan Putera yang awalnya dibentuk Jepang tersebut lambat semakin menguatkan pengaruhnya di berbagai wilayah, ditandai sebagai awal terbentuknya gerakan besar

nasionalis dan justru membuat Jepang gentar hingga pada 1944 dibubarkan oleh Jepang. Setelah pembubaran Putera, Jepang mendirikan organisasi sosio-politik untuk menertibkan dan mencegah pemberontakan sehingga lahir gerakan Jawa Hokokai sebagai gerakan kebangkitan Rakyat Jawa yang membawa semangat anti kolonialisme.

Sistem ketatanegaraan pendudukan Jepang di wilayah Hindia Belanda secara keseluruhan menganut sistem pemerintahan militer, Staf pemerintahan militer pusat dinamakan *Gunseikanbu*, yang terdiri dan 4 macam yaitu; *Sōmubu* (Departemen Urusan Umum), *Zaimubu* (Departemen Keuangan), *Sangyobu* (Departemen Perusahaan, Industri dan Kerajinan Tangan) dan *Kotsubu* (Departemen Lalu Lintas), yang kemudian ditambah dengan bu yang kelima, yaitu *Shihōbu* (Departemen Kehakiman). Sistem pemerintahan pusat tersebut langsung mengatur pemerintahan daerah di seluruh Jawa dan Madura kecuali Yogyakarta dan Surakarta. Peraturan ini membagi pemerintahan daerah dalam *Syu* (karesidenan), *Syi* (kotapraja), *Ken* (kabupaten), *Gun* (kawedanan), *Son* (kecamatan), dan *Kun* (desa) (Poesponegoro & Notosusanto 2008). Berlakunya sistem tata negara militer tersebut telah menghapus status provinsi atas Jawa Barat, Jawa Tengah dan Jawa Timur yang dibentuk Belanda sebelumnya (Bizawie 2014). Kebijakan sistem pemerintahan militer tersebut menempatkan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam administrasi pemerintah *Ken* (Kabupaten) dan turun pada administrasi *Gun* (kawedanan), *Son* (kecamatan), dan *Kun*

(desa). Sistem tata negara yang diterapkan Jepang pada dasarnya merupakan bagian dari strategi kekuatan dan kemenangan Jepang dalam perang Asia-Pasifik dengan misinya untuk menghapus pengaruh barat dan memobilisasi rakyat untuk kemajuan perang (Yasmis, 2007).

Pasca kekalahan Jepang dalam Perang Dunia II, deklarasi kemerdekaan Indonesia mulai digaungkan menjadi babak baru bagi kehidupan sosio-politik dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro. Perubahan sosio-politik dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro cukup kompleks yang ditandai melalui beberapa era kekuasaan, yaitu Orde Baru, Orde Lama dan Pasca Reformasi. Pada masa Orde Baru terjadi beberapa perubahan dalam sistem ketatanegaraan yang diterima masyarakat pendukung Sandur sebagai konsensus. Salah satunya adalah penerimaan asas Pancasila sebagai dasar negara (NKRI) yang harus dilaksanakan secara konsisten dalam kehidupan bernegara. Orde Lama menerapkan sistem sistem demokrasi liberal melalui konstitusi Undang-Undang Sementara 1950, di mana kepala pemerintahan dikendalikan oleh perdana menteri, dan Presiden hanya sebatas kepala negara serta memberikan kekuasaan kepada Presiden untuk menunjuk formatur kabinet. Penerapan demokrasi liberal melahirkan berbagai kebijakan terkait dengan kebebasan individu, kekuasaan pemerintah terbatas, partisipasi politik oleh rakyat, dan pelaksanaan pemilu. Keterlibatan rakyat sebagai bagian dari masyarakat

demokrasi dibangun melalui afiliasi partai politik yang memainkan peranan sentral dalam sistem kabinet dan parlemen.

Praktik demokrasi liberal atau parlementer dinilai gagal disebabkan oleh berbagai konflik yang terjadi, salah satunya aspek keamanan nasional; munculnya berbagai gerakan separatis yang menyebabkan ketidakstabilan negara. Praktik demokrasi liberal dinilai gagal sehingga Presiden Soekarno mencetuskan sistem demokrasi terpimpin yang berlangsung sejak 1959 hingga 1965 yang menandai era baru sistem tata negara Indonesia yang seluruh keputusan dan pemerintahan diatur langsung oleh Presiden Soekarno (Bachtiar, 2018: 32). Periode demokrasi terpimpin ditandai sebagai era terjadinya berbagai konflik besar di Indonesia, karena keterlibatannya dalam dinamika geopolitik Blok Barat dan Timur. Orde Lama pada masa demokrasi terpimpin dianggap sebagai negara *machstaat* (negara kekuasaan) bukan lagi negara *rechtsstaat* (negara hukum) seperti yang diamanatkan UUD 1945 (Maarif, 1988:35). Akibatnya kekuatan PKI semakin meluas dan keterlibatan Amerika mampu menguatkan militer sebagai sayap kanan politik Nasionalis, sehingga pada puncaknya terjadi tragedi G30S/PKI yang berakhir dengan penumpasan PKI dan jatuhnya Presiden Soekarno.

Meluasnya konflik penumpasan PKI juga terjadi dikalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro, dimana sebelumnya PKI masuk di Bojonegoro melalui BTI (Barisan Tani Indonesia) dan lembaga kesenian rakyat (Lekra) yang menunggangi berbagai sanggar kesenian. Masyarakat

Abangan dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terpecah menjadi dua bagian antara pihak Nasionalis dan Komunis, sementara masyarakat santri tergabung dalam organisasi keagamaan (Ansor-NU). Pihak Nasionalis bersama barisan Ansor-Nu membentuk kekuatan dalam gerakan penumpasan PKI, termasuk pelarangan penyelenggaraan kegiatan seni tradisi, seperti Sandur, Tayub dan Wayang karena diduga memiliki integrasi dengan gerakan Komunisme yang dikendalikan oleh Lekra. Pasca berakhirnya Orde Lama masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berada dalam kekuasaan Presiden Soeharto yang kemudian dikenal sebagai Orde Baru. Sistem pemerintahan yang diterapkan Orde Baru mengacu pada demokrasi Pancasila sebagai sistem tata negara dan penerimaan UUD 1945 sebagai dasar konstitusi negara. Melalui sistem demokrasi Pancasila dibentuk kabinet kementerian dengan melaksanakan program yang disebut sebagai program Repelita (rencana pembangunan lima tahun) yang dimulai sejak 1 April 1969.

Keberlangsungan Orde Lama pada awalnya memberikan dampak besar bagi kehidupan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dengan adanya kebijakan pembangunan sektor pertanian sebagai syarat utama dari kestabilan ekonomi dan politik nasional. Sektor pertanian mulai bertumbuh pesat sejak dilakukan pembangunan prasarana pertanian, seperti sistem irigasi dan perhubungan, teknologi pertanian hingga penyuluhan distribusi serta memberikan jaminan pemasaran hasil panen melalui lembaga Bulog. Program Repelita yang dimulai sejak tahun 1968 hingga 1992

menghasilkan peningkatan dalam produksi panen, sehingga rakyat Indonesia yang mayoritas masyarakat tani mulai mendapatkan kesejahteraan hidupnya yang kemudian dikenal dengan masa Swasembada Beras atau pangan. Termasuk masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas petani mulai mendapatkan jaminan kesejahteraan, sehingga kemiskinan dan bencana kelaparan yang terjadi sejak masa Hindia Belanda lambat laun mulai menurun.

Terlepas dari kesejahteraan pembangunan ekonomi khususnya dibidang pertanian, masa Orde Baru dianggap sebagai masa kelam sistem kekuasaan pemerintahan Indonesia karena melahirkan dwi fungsi ABRI yang menguasai pemerintahan eksekutif; menguatnya otoritarian dan oligarki pemerintahan Orde Baru. Selain itu sirkulasi demokrasi macet, tidak adanya rotasi kekuasaan eksekutif dan pelaksanaan pemerintahan yang tertutup. Ditambah maraknya praktik KKN, sistem kekuasaan yang represif; otoriter dan anti kritik dan terjadi berbagai pelanggaran HAM dan munculnya krisis finansial Asia pada pertengahan 1997, membuat ekonomi Indonesia kembali terpuruk; nilai rupiah jatuh dan inflasi meningkat tajam. Akibatnya sejak pertengahan 1997 hingga pertengahan 1998 ketidakpercayaan terhadap pemerintahan Orde Baru semakin meluas, sehingga gerakan reformasi mulai muncul membentuk massa demonstrasi besar-besaran di berbagai wilayah Indonesia, termasuk di kalangan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mayoritas kalangan Santri merupakan basis massa NU ikut terombang

aming dalam konflik reformasi untuk ikut serta dalam menuntut mundurnya Presiden Soeharto dari jabatannya.

Berakhirnya Orde Baru masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro memasuki era reformasi yang menjadi momentum bagi seluruh rakyat untuk berpartisipasi menyempurnakan kembali konsensus demokrasi dengan mengembalikan negara pada sistem kedaulatan rakyat yang berlandaskan pada Pancasila dan konstitusi UUD 1945. Konsensus yang dibangun era reformasi menghasilkan desain baru sistem tata negara demokrasi, diantaranya adalah; (1) presiden dan wakil presiden dipilih melalui pemilihan langsung oleh rakyat sebagai pemegang kedaulatan; (2) kedaulatan rakyat dilaksanakan melalui lembaga legislatif dan yudikatif berdasarkan konstitusi UUD 1945; (3) adanya batasan jabatan pemerintahan untuk mengatur stabilitas jalannya pemerintahan negara. Konsensus tersebut mampu mempertegas konsep hukum demokrasi secara prosedural dan mekanisme dalam menentukan jabatan politik eksekutif maupun legislatif baik nasional maupun daerah melalui pemilu langsung oleh rakyat yang diatur melalui perubahan UUD 1945. Perkembangan demokrasi era reformasi terletak pada penempatan *civil society* sebagai subjek kedaulatan yang memiliki kebebasan berpartisipasi sebagai *political society*.

Terlepas dari perbaikan sistem tata negara dan konstitusi, era reformasi melahirkan berbagai konsensus yang berdampak besar bagi perkembangan sosio-ekonomi masyarakatnya, salah satunya melalui

kebijakan otonomi daerah mengacu pada pemerintahan desa yang berdampak pada masifnya pembangunan sumber daya manusia. Pembangunan daerah pasca reformasi menjadi konsensus dalam membangun manusia pada suatu konsep yang mendorong meningkatnya kualitas hidup baik secara sosial maupun kultural berdasarkan nilai-nilai dalam Pancasila. Kualitas dari pembangunan manusia ditentukan melalui perkembangan daya produktivitas/partisipasi, pemerataan, kesinambungan dan pemberdayaan masyarakat dalam mencapai kesejahteraan hidup berbagai dan bernegara. Indeks dari tercapainya kesejahteraan dalam pembangunan manusia terintegrasi dengan kualitas hidup masyarakatnya yang meliputi pemerataan perkembangan dari berbagai sektor seperti kesehatan, pendidikan dan ekonomi. Walaupun pada kenyataannya pembangunan pasca reformasi masih menunjukkan ketidakmerataan, terjadi ketimpangan antar daerah, sehingga pulau Jawa tetap menjadi pusat dari perkembangan pembangunan di Indonesia.

Masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang berada di wilayah Jawa Timur turut merasakan pencapaian pembangunan tersebut, sehingga kualitas hidup terkait kesehatan, pendidikan, ekonomi terus meningkat. Kemajuan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro pasca reformasi dipengaruhi oleh berbagai faktor terkait dengan jalinan kesatuan konsensus antara pemerintah daerah dan pusat serta masyarakatnya dalam mengelola ketersediaan sumberdaya alam dan manusia, keterdidikan masyarakat, kemajuan teknologi, kondisi sosio-kultural dan politik yang terjadi. Tingkat

kesejahteraan masyarakat desa di berbagai daerah menjadi pondasi utama dari indeks keberhasilan seluruh era pemerintahan pasca reformasi dalam membangun kesatuan konsensus kesejahteraan bersama. Konsensus dalam pemenuhan kesejahteraan hidup masyarakat di desa yang menjadi cita-cita reformasi dapat menentukan perkembangan seluruh daerah (tingkat kecamatan, kabupaten dan provinsi), sehingga perkembangan daerah tersebut menjadi indikator dari kemajuan sebuah negara. Terlepas dari perkembangan yang terjadi pasca reformasi, ketimpangan ekonomi dan sosial masih tetap berlanjut, dimana basis struktur ekonomi tetap dikuasai kelas elit (oligarki).

Terjadinya ketimpangan kelas sosial dan ekonomi menciptakan sistem ekonomi kapitalis; penguasaan ekonomi yang mengendalikan sistem politik dan intelektual sehingga berbagai konflik HAM, agraria dan lingkungan yang disebabkan kepentingan Oligarki masih kerap terjadi. Berbagai isu konflik tersebut turut membayangi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terkait dengan konflik kepentingan penguasaan tambang minyak bumi oleh stakeholder antara pengusaha, Pertamina (BUMN), Perhutani dan masyarakat. Lebih lanjut kawasan pertanian dan pemukiman warga yang berhimpitan dengan wilayah perkotaan Bojonegoro tidak lepas dari konflik pengusuran lahan dan tempat tinggal atas nama pembangunan daerah. Akibatnya karakteristik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang agraris lambat laun berubah akibat gencarnya pembangunan kota yang dilakukan pasca kemerdekaan dan reformasi. Perubahan tersebut

menyebabkan pergeseran mata pencaharian dan gaya hidup masyarakatnya yang lebih pragmatis dan ekonomis; basis struktur masyarakat bisnis dan perdagangan.

6.2 Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Pertunjukan Sandur

Pertunjukan Sandur Bojonegoro yang dikonstruksi berdasarkan sistem simbol estetika tidak dapat dilepaskan dari kondisi sosiokultural masyarakat pendukungnya yang terus berkembang dan berubah-ubah. Konstruksi simbol pertunjukan Sandur Bojonegoro dari waktu-ke waktu merepresentasikan kondisi perubahan sosiokultural masyarakatnya yang dipengaruhi sistem kekuasaan dalam ruang hegemoni. Konsensus yang dijalankan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dalam ruang hegemoni sejak kekuasaan Mataram Islam, Hindia Belanda hingga pasca kemerdekaan telah menyebabkan terjadinya akulturasi sosiokultural dalam tatanan spiritual, pengetahuan, ekonomi dan politik. Perubahan-perubahan tersebut yang kemudian dikonstruksikan melalui pertunjukan Sandur sebagai cara atau metode untuk merepresentasikan identitas, karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilaku masyarakatnya. Konstruksi pertunjukan Sandur menjadi suatu bentuk pengukuhan masyarakat pendukungnya sebagai bagian dari masyarakat sipil yang pernah menjalankan berbagai konsensus sistem kekuasaan yang menguasai ruang hidupnya dari waktu-ke waktu.

Konstruksi pertunjukan Sandur Bojonegoro menjadi bukti bahwa masyarakat pendukungnya telah memiliki sistem sosial dan kultural yang tidak lagi hidup semata-mata dalam semesta fisik, tetapi hidup melalui semesta simbolik atas pengalaman yang pernah dihadapi dan diterima. Simbol-simbol tersebut terbentuk bukan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektif masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif masyarakat dalam penciptaan Sandur menjadi bagian integral dari struktur pertunjukan tradisional yang terdiri dari pengorganisasian, penataan dan hubungan kolektif untuk menuju suatu tujuan yang sama. Simbolik pertunjukan Sandur terbentuk berdasarkan struktur pertunjukannya, mulai dari dialog, penceritaan, akting, *setting* pentas dan berbagai elemen pendukung seperti tari dan musik yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi realitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Pertunjukan Sandur yang terbentuk berdasarkan sistem sosiokultural tersebut merupakan wujud estetis yang bersifat emosional, filosofis, spiritual dan intelektual yang terakumulasi dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran masyarakat pendukungnya.

Terjadinya transformasi nilai dalam pertunjukan Sandur tidak dapat dilepaskan dari proses pembelajaran generik yang ditafsirkan secara selektif oleh masyarakat pendukungnya sebagai pengaruh konsensus hegemoni yang mempengaruhi konsep religiusitas; spiritual dan kultural melalui persuasi dan pendekatan dalam sistem politik dan kelembagaan pendidikan, sosial dan agama. Persoalan yang menyebabkan transformasi nilai mengakibatkan transformasi

fungsi pertunjukan Sandur yang ditempatkan sebagai representasi untuk menggambarkan, mengabarkan dan mengkomunikasikan kondisi dan keadaan hidup dalam suatu konsensus hegemoni yang dialami dari masa ke masa. Transformasi nilai dan fungsional pertunjukan Sandur tersebut turut mempengaruhi bentuk struktur dan tekstur pembentukannya karena menyesuaikan kondisi dan perkembangan zaman yang terbentuk berdasarkan proses akulturasi dan substitusi yang terjadi dalam kehidupannya. Dalam skema konstruksi dan transformasinya dapat dirumuskan bahwa pertunjukan Sandur sebagai perlambangan atau simbol estetis merupakan representasi dari kehidupan sosiokultural masyarakatnya. Perubahan sosiokultural yang terjadi dalam kehidupan masyarakatnya dari waktu ke waktu turut mempengaruhi perubahan nilai Pertunjukan Sandur yang kemudian mempengaruhi fungsinya dan perubahan fungsi tersebut turut mempengaruhi bentuk.

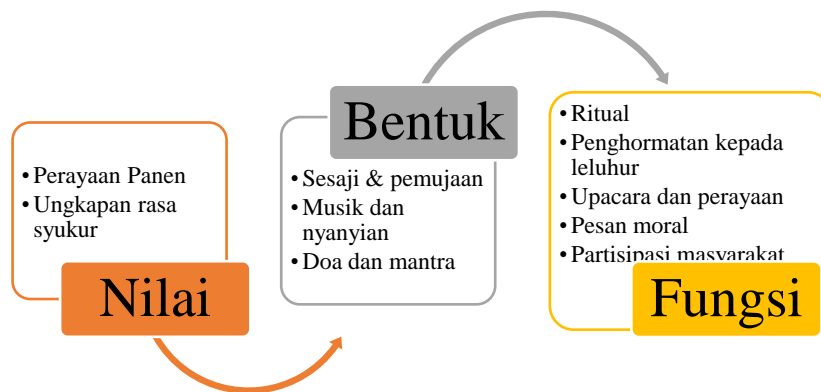
Awal kemunculan Sandur yang disinyalir berfungsi sebagai permainan anak-anak (dolan) yang tidak diketahui secara pasti struktur bentuk permainannya, hanya merepresentasikan ekspresi kegembiraan anak-anak dan hiburan bagi petani pada masa panen tiba yang diiringi dengan tabuh gendang dan bunyi dari *Nggebyok/ Ngebluk* untuk memisahkan bulir padi dari tangkainya menggunakan alat pemukul tradisional. Versi lain menyebutkan bahwa Sandur berasal dari bahasa Belanda, gabungan dari kata "*Soon*" (anak-anak) dan "*Door*" (meneruskan) yang berarti permainan anak-anak yang dilangsungkan untuk menemani dan menghibur petani yang melanjutkan pekerjaannya; *Gebyok/ Ngebluk*

padi di malam hari. Permainan tersebut juga berfungsi memberikan penerangan melalui obor, karena itu dalam *setting* pentas Sandur konvensional penerangnya masih menggunakan obor yang disebut *Mrutu Sewu* (Pramujito, Wawancara 2 September 2020).



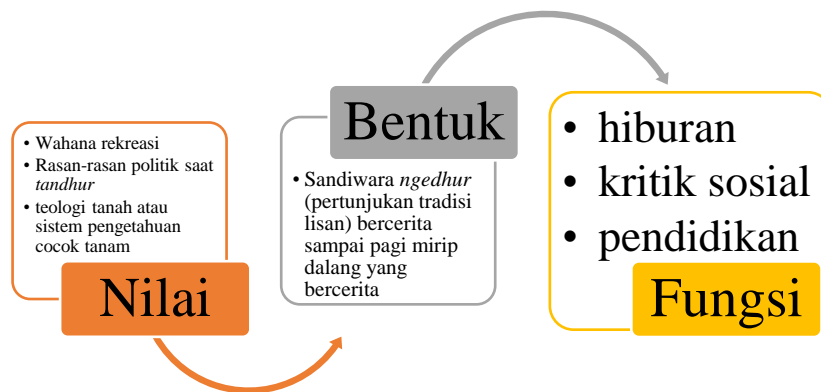
Gambar 5.1 Nilai, Bentuk dan Fungsi Sandur Sebagai Permainan

Perkembangan berikutnya Pertunjukan Sandur dikonstruksi pada fungsi ritual panen raya sebagai nilai ungkapan rasa syukur atas hasil panen, karena Sandur dipercaya membawa keberkahan bagi masyarakat agraris. Keberkahan melekat pada fungsi Sandur sebagai ritual yang dipercaya akan menghasilkan panen yang lebih melimpah, sehingga tontonan Sandur dapat dijumpai setiap musim panen.



Gambar 5.2 Nilai, Bentuk dan Fungsi Sandur Sebagai Ritual

Fungsi Sandur juga tidak dapat dilepaskan sebagai hiburan yang melekat dengan istilahnya Sandiwara *Ngedhur*, yaitu sandiwara atau pementasan yang dilakukan semalam suntuk untuk menghibur masyarakat. Selain itu fungsi Sandur juga lekat dengan kritik sosial yang dikonsepsikan dalam istilah *rasan-rasan waktu tandhur*, perbincangan (gosip) terkait sistem kekuasaan di masanya dan peristiwa sosial lainnya. Lebih jauhnya fungsi Sandur juga erat kaitanya dengan pendidikan masyarakat agraris terkait dengan pemahaman yang berhubungan dengan kepercayaan mengenai teologi tanah atau sistem pengetahuan dan metode bercocok tanam. Sebagaimana yang direpresentasikan dalam penceritaan Sandur yang sering mengangkat cerita bercocok tanam, mengenai musim tanam; cerita yang menyesuaikan dengan musim tanam, tidak melulu menanam padi (Norkhosim, Wawancara 2 September 2020).



Gambar 5.2 Nilai, Bentuk dan Fungsi Sandur Sebagai Hiburan

Transformasi nilai dan fungsi pertunjukan Sandur dari waktu ke waktu mengalami banyak perubahan, menuntut terjadinya perubahan bentuk kesenian yang lebih praktis dan fleksibel. Se jauh perkembangan bentuk Sandur, nilai konvensi tradisional seperti tata pentas dan karakter lakon (*Pethak, Cawik, Tangsil, Balong, Panjak Ore dan Germa*) tetap dipertahankan. Berikut konsepsi transformasi nilai fungsi dan bentuk Pertunjukan Sandur yang dipengaruhi oleh perubahan tatanan sosio-kultural masyarakat pendukungnya akibat dari jalinan konsensus hegemoni sejak era Mataram Islam, Hindia Belanda hingga Pasca kemerdekaan:

Tabel 5.1 Skema Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk Sandur

<p>Sandur Era Kerajaan-Kesultanan Mataram</p>	<p>Nilai</p> <ul style="list-style-type: none"> • Spiritualitas Islam-Jawa • Perpaduan unsur mistik Jawa dan Tasawuf • <i>Sedulur papat limo pacer</i> • <i>Habluminallah wa Hablumminannas</i> <p>Bentuk</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritual <i>Setren</i> • Pertunjukan di Malam Hari (semalam suntuk) • Tari Sandur • Sandiwara ngedhur (sebelum terbentuknya teater dalam Sandur) • Musik & nyayian • Setting Pentas <p>Fungsi</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ekspresi Spiritual • Ritual • Ekspresi Identitas Budaya • Hiburan
<p>Nilai</p>	
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pasca berakhirnya kerajaan Majapahit terjadi transformasi sosiokultural terutama dalam lingkup religiusitas yang merubah tatanan normativitas kehidupan masyarakat pendukungnya. Nilai-nilai spiritualitas jawa dan Hindu-Buddha yang dipegang sebelumnya mulai bergeser pada nilai-nilai spiritualitas Islam. 2. Transformasi spiritualitas dari Hindu-Buddha menjadi Islam tidak selalu mengubah sepenuhnya nilai-nilai dalam pertunjukan Sandur. Meskipun agama masyarakat bisa berubah, unsur-unsur budaya tetap kental dalam pertunjukan Sandur. Dalam konteks ini, terlihat bahwa Sandur masih sangat dipengaruhi oleh spiritualitas Jawa dan Hindu-Buddha. Ini tercermin dalam berbagai aspek pertunjukan, termasuk penggunaan simbol dalam setting pentas, tarian, tembang, pendalagan <i>nggundhisi</i> (sandiwara ngedhor) yang masih terkait erat dengan mitologi tentang roh leluhur dan

	<p>dewa-dewa, serta sistem pengetahuan "<i>sedulur papat lomo pancer</i>."</p> <p>3. Dengan kata lain, meskipun agama utama masyarakat berubah menjadi Islam, nilai-nilai dan elemen-elemen budaya asli masih sangat kuat dalam pertunjukan Sandur. Ini menciptakan sintesis unik antara tradisi baru dan nilai-nilai lama, yang menjadikan Sandur sebagai ekspresi budaya yang kaya dan multifaset.</p> <p>4. Awal konstruksi pertunjukan Sandur konvensional dimungkinkan mulai lahir pada era Mataram Islam yang merepresentasikan nilai-nilai spiritualitas Islam-Jawa masyarakat agraris. Hal ini dibuktikan melalui penghormatan masyarakat pendukungnya terhadap Ki Andong Sari sebagai sosok bangsawan kerajaan Mataram dengan gelar Adipati Ngraseh yang sangat menentang kebijakan pemerintahan Mataram pada era Sultan Amangkurat IV saat melakukan diplomasi persekongkolan dengan pemerintah Kolonial Belanda sehingga melukai dan merugikan rakyat. Itulah kenapa sebelum dilakukannya pentas Sandur konvensional dilakukan prosesi ritual <i>Setren</i> dengan menempatkan properti pentas pada <i>Cungkup</i>/ makam Ki Andong Sari sebagai sosok leluhur (dhanyang).</p> <p>5. Ki Andong Sari dikenal sebagai sosok penyebar Islam di Kawasan Bojonegoro, khususnya di daerah Ledok Kulon. Sehubungan dengan Ki Andong Sari, maka sejak itu nilai-nilai dalam pertunjukan Sandur tidak lepas dari spiritual Islam-Jawa yang mengandung unsur mistik dan kearifan Jawa yang berpadu dengan tradisi tasawuf dan sufistik Islam.</p>
--	--

	<p>6. Ajaran spiritual Islam-Jawa membentuk sistem pengetahuan filosofis sebagai cara berpikir dan tingkah laku berdasarkan relasi vertikal keterhubungan manusia dengan Tuhan (kesalahan) dan relasi horisontal antara sesama manusia, yang dalam ajaran Islam disebut “<i>Habluminallah wa Hablumminannas</i>”. Hubungan vertikal sebagai wujud religiusitas manusia yang bersifat takut, berharap, pasrah dan menerima atas segala kehendak dari kekuatan dan kekuasaan diluar dirinya (Tuhan), serta hubungan horizontal sebagai relasi kerjasama, sikap gotong-royong, tolong-menolong atas sesama manusia.</p>
	<p>Bentuk</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ritual <i>Setren</i> dilakukan pasca sepeninggalnya Ki Andong Sari dengan menempatkan properti pentas pada <i>Cungkup</i>/ makam Ki Andong Sari sebagai sosok leluhur (dhanyang). Prosesi ritual <i>Setren</i> menjadi normativitas penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, mengayomi dan melindungi. 2. Waktu pertunjukan berlangsung pada malam hari, melekat dengan istilahnya sebagai Sandiwara <i>Ngedhur</i>, yaitu sandiwara atau pementasan yang dilakukan semalam suntuk untuk menghibur masyarakat.

	<p>3. Sandiwara Ngedhur tersebut menjadi dasar dari terbentuknya unsur teater; terdiri dari aktor yang berperan sebagai <i>Pethak, Balong, Tangsil, Cawik, Germa</i>.</p> <p>4. Sandur di masa kesultanan Mataram juga dimungkinkan telah memiliki setting pentas pertunjukan yang disebut <i>Belabar Janur Kuning</i>, yaitu panggung area penuh, penonton dapat menyaksikan pentas dari berbagai sisi. Panggung disajikan di tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter. Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta dihiasi aneka jajan pasar yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Tata teknik penyajian pentas dalam panggung berbentuk bujur sangkar, menempatkan pemain musik pada posisi tengah, sementara sekelilingnya menjadi lintasan pergerakan aktor, sehingga dalam adegan penceritaan seluruh pemain musik selain menyajikan iringan musik dan tembang, juga dapat merespon dialog para aktor, terlibat dalam aksi sorak, seruan maupun berceloteh. Setting pentas ini mencerminkan singretisme Islam-Jawa dalam makna mistik kejawaan "<i>Sedulur Papat Limo Pancer</i>" dengan unsur tasawuf "<i>Habluminallah wa Hablumminannas</i>".</p> <p>5. Sebelum kemunculan bentuk teater dalam Sandur diungkapkan bentuk pertunjukannya memiliki unsur tari yang lebih dominan, yang bersanding dengan penceritaan melalui dalang (ekspresi tradisi lisan) yang kemudian disebut sebagai Sandiwara <i>Ngedhur</i>.</p>
--	--

	<p>6. Bentuk Musik terdiri dari Gong, Kendang Kapela dan nyanyain tembang.</p> <p>7. Bentuk nyanyian tembang dalam pertunjukan Sandur mencerminkan makna zikir (peringat atau pengucapan nama Tuhan) dan doa rasa syukur yang memiliki akar dalam ajaran Islam. Doa-doa dalam Islam, karena masyarakat Jawa pada saat itu belum familiar dengan bahasa Arab, mungkin diucapkan dengan cara yang terdengar samar dan disesuaikan dengan bahasa setempat. Contohnya, frasa "<i>la ilaha illallah</i>" (tiada Tuhan selain Allah) bisa menjadi "<i>la-le-lo-loo</i>" dalam pelafalan yang lebih sesuai dengan bahasa Jawa. Dengan demikian, nyanyian tembang dalam Sandur menjadi medium untuk menyampaikan zikir, doa, dan rasa syukur kepada Tuhan, yang diucapkan dalam bahasa yang dapat dimengerti oleh masyarakat Jawa pada saat itu.</p>
	<p>Fungsi</p> <p>1. Fungsi ritual dan ekspresi spiritual melekat pada pertunjukan Sandur sebagai prosesi menghadirkan rasa syukur atas hasil panen dengan harapan bahwa hasil panen berikutnya lebih melimpah. Sandur sebagai ritual dan ekspresi spiritual dipentaskan sebelum musim tanam padi dan sesudah musim panen. Fungsi tersebut melekat dengan dilangsungkannya ritual penyucian properti pertunjukan di makam Ki Andong Sari dan tembang-tembang yang mengandung unsur zikir dan doa.</p> <p>2. Fungsi kesadaran; tuntunan normativitas nilai-nilai keislaman bagi masyarakat pendukungnya, sebagaimana</p>

	<p>pesan dan makna yang mengandung nilai-nilai spiritual Islam dalam unsur penceritaan dan tembang.</p> <p>3. Fungsi pendidikan, direpresentasikan dalam adegan penceritaan Sandur yang mengandung unsur -unsur teologi bercocok tanam. Sandur berkembang di masyarakat agraris karena menceritakan cara-cara bercocok tanam, mengenai musim tanam, dan ceritanya berganti-ganti sesuai dengan musim tanam, tidak melulu menanam padi.</p> <p>4. Fungsi hiburan dan rekreasi; dalam setiap berlangsungnya pertunjukan Sandur menjadi tontonan yang mampu membuka ruang pertemuan sosial masyarakat, di mana masyarakat dapat bersuka cita di malam hari untuk dapat berinteraksi, menikmati jajanan dan menikmati tontonannya.</p> <p>5. Ekspresi budaya dan identitas, bagaimana seni pertunjukan menjadi salah satu cara bagi masyarakat untuk memperlihatkan kebanggaan dan kecintaan mereka terhadap budaya dan tradisi yang dimilikinya.</p>
<p>Sandur Era Hindia Belanda</p>	<p>Bentuk Sandur Era Mataraman</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ritual <i>Setren</i> • Pertunjukan di Malam Hari (semala suntuk) • Tari Sandur • Sandiwara Ngedhur (sebelum terbentuknya teater dalam Sandur) • Musik & nyayian • <i>Settino Pentas</i> <p>Perkembangan Bentuk Sandur Era Hindia Belanda</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pengembangan dan penyempurnaan bentuk teater • Konstruksi karakter tokoh <i>Balong</i>, <i>Cawik</i>, <i>Pethak</i> dan <i>Tangsil</i> (orientasi wayang) • Ekspresi Aktor (orientasi tari sadur, Ludruk, Ketoprak, Opera) • Mengangkat cerita kehidupan masyarakat agraris • Make-up & kotum (orientasi Wayang)

	Nilai, Fungsi dan Bentuk
	<ol style="list-style-type: none"> <li data-bbox="549 416 1385 952">1. Pertunjukan Sandur dalam segi nilai dan fungsi pada masa Hindia Belanda tampaknya tidak mengalami perubahan mendasar. Namun, ada indikasi bahwa terdapat perkembangan dalam bentuk pertunjukan ini, terutama dalam hal elemen-elemen teater seperti narasi, ekspresi aktor, serta penggunaan kostum dan tata rias yang lebih kompleks. Perkembangan ini mungkin dipengaruhi oleh evolusi seni pertunjukan rakyat di Hindia Belanda pada masa itu, seperti Ludruk, Ketoprak, dan berbagai bentuk pertunjukan wayang yang tidak hanya terbatas pada wayang kulit. <li data-bbox="549 965 1385 1444">2. Selain pengaruh dari seni pertunjukan rakyat setempat, pengaruh dari kesenian Eropa yang dibawa oleh Belanda, seperti Opera, juga dapat memainkan peran dalam perkembangan bentuk teater dalam Sandur. Keseluruhan, ini menunjukkan bahwa Sandur tidak stagnan selama masa Hindia Belanda, melainkan mungkin mengalami peningkatan dalam aspek-aspek tertentu yang berhubungan dengan teater, seperti teknik keaktoran serta estetika visual dengan kostum dan tata rias yang lebih kompleks. <li data-bbox="549 1458 1385 1839">3. Dalam konteks ini, terdapat pandangan lain yang muncul dari diskusi dengan para pelaku Sandur di Ledok Kulon, bisa jadi unsur teater dalam pertunjukan Sandur justru mulai terbentuk lengkap di era Hindia Belanda, dimana para pelaku Sandur saat itu mulai menyerap unsur-unsur penceritaan dalam berbagai bentuk seni pertunjukan teater, baik dari Ludruk, Ketoprak, bahkan Opera Belanda yang kemudian

diorientasikan dengan karakter-karakter wayang (Wawancara 2 September 2020).

4. Sebagai contoh, tokoh-tokoh karakter lakon seperti *Balong*, *Cawik*, *Pethak*, dan *Tangsil*. Dalam hal ini, beragkat dari orientasi wayang dengan teknik ekpresi aktor yang memadukan unsur tari (Sandur awal) dengan teater (dramatik). Jadi, sangat dimungkinkan bahwa pertunjukan Sandur telah mengalami perkembangan dan pengayaan dalam unsur-unsur penceritaan teaternya di era Hindia Belanda, dengan memadukan unsur-unsur dari kesenian rakyat, seperti Wayang, Ludruk, Ketoprak dan bahkan kesenian khas eropa yaitu Opera.
5. Salah satu contoh dari perkembangan ini adalah penggunaan kostum dan tata rias. Khususnya dalam karakter *Tangsil*, yang digambarkan sebagai tuan tanah kaya, menggunakan topi kompeni dan make-up karakter tentara kompeni. Ini menunjukkan bahwa Sandur menggabungkan unsur-unsur tradisional (orientasi wayang) dengan pengaruh dari berbagai sumber untuk menciptakan pengalaman pertunjukan yang lebih kompleks dan kaya secara visual.



	<p style="text-align: center;">Karakter Make-up <i>Tangsil</i> (<i>orientasi kompeni</i>)</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">Karakter Make-up <i>Cawik</i>, <i>Pethak</i> dan <i>Balng</i> (<i>orientasi wayang</i>)</p>
<p>Sandur Pasca Kemerdekaan (Era Orde Lama, Orde Baru dan Pasca Reformasi hingga sekarang)</p>	<p>Nilai, Fungsi dan Bentuk</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sandur pada masa pasca kemerdekaan terutama di masa Orde Lama ditandai sebagai masa kejayaannya dan ketenarannya. Secara nilai pertunjukan Sandur masih tidak lepas dari representasi kondisi sosiokultural masyarakatnya, terutama terkait nilai spiritual yang dipegang sebagai tatanan normativitas berpikir dan cara hidupnya. Karena itu fungsional pertunjukan Sandur tetap mengacu pada ekspresi spiritual, budaya dan hiburan bagi masyarakatnya, sementara secara bentuknya masih dipertahankan bentuk yang dikonstruksi sejak masa Kesultanan Mataram dan Hindia Belanda. 2. Dalam perkembangannya pertunjukan Sandur pada masa Orde Lama dihargai dan menjadi bagian penting dalam upaya membangun dan memperkuat identitas budaya nasional.

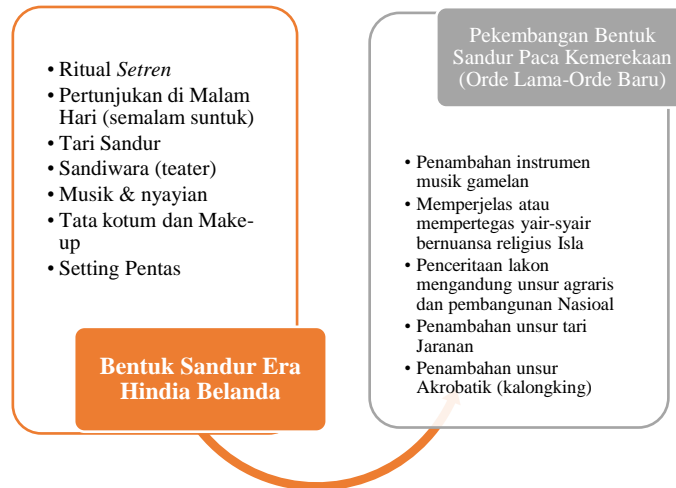
Pemerintah Indonesia pada masa itu mendukung dan mendorong pelestarian kebudayaan tradisional, termasuk Sandur, sebagai simbol kekayaan budaya bangsa. Selama periode tersebut, pertunjukan Sandur sering diadakan dalam acara-acara kebudayaan, upacara adat, festival, dan acara resmi pemerintah. Pertunjukan Sandur juga dianggap sebagai media penyampaian nilai-nilai budaya dan pesan-pesan sosial kepada masyarakat.



3. Pada masa Orde Lama, terdapat upaya untuk melestarikan dan mengembangkan pertunjukan Sandur melalui pendidikan formal dan non-formal. Sekolah-sekolah seni dan pusat kebudayaan didirikan untuk memberikan pendidikan dan pelatihan kepada generasi muda agar dapat menguasai dan menghargai kesenian tradisional termasuk Sandur. Namun, perkembangan pertunjukan Sandur pada era Orde Lama juga terpengaruh oleh politik dan ideologi. Terkadang, pertunjukan Sandur dapat digunakan sebagai alat propaganda atau untuk memperkuat narasi kebangsaan yang diinginkan oleh pemerintah maupun unsur kritik terhadap kebijakan

	<p>pemerintah. Masuknya pertunjukan Sandur sebagai alat politik dan ideologi pada puncaknya terkait dengan konflik G 30 S/ PKI pada tahun 1960 sehingga peminat dan pendukung Sandur mulai surut karena pertunjukan Sandur diduga dikendalikan oleh Lekra (Pramujito, 2019 September 25).</p> <p>4. Pasca konflik pada tahun tujuh puluhan terdapat satu dua kelompok Sandur yang masih aktif dan berupaya mementaskan Sandur di kalangan-kalangan peminat dan pendukungnya yang masih tersisa. Terutama di masa Orde Baru Sandur menjadi bagian dari bentuk kesenian dan kebudayaan yang diharapkan mendukung narasi dan agenda politik pemerintah sehingga sering kali dipentaskan dalam acara-acara resmi pemerintah dan digunakan sebagai alat propaganda untuk memperkuat citra dan narasi kebangsaan di Masa Orde Baru. Namun, di sisi lain, pertunjukan Sandur juga tetap hidup di tingkat komunitas dan masyarakat lokal. Kelompok-kelompok seni dan komunitas masyarakat terus mempertahankan kesenian tradisi Sandur dan melakukan pertunjukan di tingkat desa, kelurahan, dan kota. Sandur berusaha untuk tetap eksis dan dihargai sebagai bagian dari identitas budaya masyarakat pendukungnya di Bojonegoro.</p> <p>5. Selama era Orde Baru berbagai upaya dilakukan oleh pelaku pertunjukan Sandur untuk memodernisasi dan mengemas kembali pertunjukan Sandur agar lebih sesuai dengan tuntutan pasar dan selera yang sedang berkembang. Beberapa grup seni Sandur mengadopsi elemen-elemen modern, seperti kostum, musik, dan gaya pementasan yang lebih modern. Pasca berakhirnya Orde Baru pertunjukan Sandur</p>
--	---

masih kerap dijumpai dalam berbagai acara kebudayaan, festival dan perayaan lokal.



6. Pada era Orde Baru, pertunjukan Sandur mengalami perkembangan bentuk dengan penambahan beberapa unsur penting. Salah satu penambahan instrumen musik gamelan ke dalam pertunjukan, ini bertujuan untuk melestarikan budaya tradisional Indonesia. Gamelan memberikan nilai tambah dalam pengalaman visual dan auditori bagi penonton. Selain itu, penceritaan dalam Sandur juga mengalami perubahan. Selain berbicara tentang masyarakat agraris, Sandur juga digunakan sebagai media pendidikan untuk menyampaikan propaganda kebijakan pemerintah dalam pembangunan, terutama dalam bidang pertanian dan infrastruktur. Hal ini menunjukkan bahwa Sandur diadopsi oleh pemerintah sebagai media penghubung antara pemerintah dan masyarakat.

7. Selanjutnya, pascakejadian G30S/PKI, Sandur Bojonegoro mulai menghilangkan justifikasi sebagai kesenian lekra. Terdapat perubahan dalam syair-syair yang digunakan dalam

	<p>pertunjukan ini, yang lebih menekankan nilai-nilai religius Islam. Syair-syair tersebut mencerminkan doa dan zikir dalam ajaran Islam, seperti "<i>Temabang Bismillah</i>," "<i>Aja Haru Biru</i>," dan "<i>Mendung Sepayung</i>,". <i>Tembang-teang terebut menyampaikan</i> kalimat sakral dalam ajaran Islam, seperti "<i>Lahaula Wala Kuata Illa Billah</i>" yang menggambarkan kekuasaan dan kebesaran Tuhan sebagai pengatur segala urusan.</p> <p>8. Selain perubahan perubahan dan penambahan tersebut, struktur pertunjukan juga mengalami penambahan babak. Salah satunya adalah penampilan tari jaranan sebagai upaya untuk melestarikan budaya tradisional. Selain itu, ada juga penambahan babak aksi "Kalongking", yang merupakan tradisi pertunjukan akrobatik sebagai upaya melestarikan budaya tradisional Indonesia pada era Orde Baru. Hal ini menunjukkan bahwa Sandur berusaha untuk tetap relevan dengan menggabungkan unsur-unsur budaya tradisional dan inovasi pertunjukan yang baru. Dengan demikian, perkembangan Sandur pada era Orde Baru mencerminkan upaya untuk menjaga keberlanjutan budaya tradisional, menyampaikan pesan-pesan pemerintah, dan menyesuaikan diri dengan perubahan sosial dan budaya yang terjadi pada waktu itu.</p>
--	---

<p>Sandur</p> <p>Hari Ini</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: flex-start;"> <div style="border: 1px solid orange; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 45%;"> <p style="text-align: center; background-color: #e67e22; color: white; padding: 5px;">Fungsi Sandur Hari ini</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pelesarian dan pemeliharaan budaya • Reprsentasi identitas dan jati diri bangsa • Pariwisata dan ekonomi lokal • Hiburan dan rekreasi • Pendidikan dan pengembangan diri </div> <div style="border: 1px solid gray; border-radius: 15px; padding: 10px; width: 45%;"> <p style="text-align: center; background-color: #7f7f7f; color: white; padding: 5px;">Bentuk Sandur Hari Ini</p> <ul style="list-style-type: none"> • Perubahan durasi pentas 2-3 jam • Penguranga tembang, banyak tembang yang dihilangkan • Tema penceritaan tidak lagi mengacu pada kultur agraris dan cerita pembangunan (orde baru). Menawarkan cerita yang lebih kompleks • Eksplorasi dan inovasi aksi dan ekspresi aktor, dialog dan bahasa </div> </div>
	<p>Pertunjukan Sandur dalam perkembangannya hari ini memiliki fungsi yang lebih kompleks selain dengan fungsinya sebagai ekspresi spiritual dan budaya, diantaranya adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pelestarian dan pemeliharaan budaya berkaitan dengan upaya kelompok dan pelaku pertunjukan Sandur dalam menjaga tradisi dan nilai-nilai budaya yang terkandung dalam pertunjukan Sandur, sehingga tetap dapat diwariskan dan tidak terlupakan dari berbagai lintas generasi. 2. Identitas dan jati diri, upaya memperkuat identitas budaya lokal di tengah arus globalisasi dan modernisasi. Pertunjukan Sandur menjadi wujud nyata dari warisan budaya yang membedakan masyarakat setempat, mengingatkan mereka akan akar budaya dan kearifan lokal yang menjadi bagian dari identitasnya. 3. Pariwisata dan ekonomi lokal, Sandur dapat menjadi daya tarik wisata bagi pengunjung baik dari dalam maupun luar negeri. Pertunjukan Sandur yang menarik

	<p>dan unik dapat menarik wisatawan untuk datang dan mengenal lebih dekat budaya setempat. Hal ini berpotensi memberikan dampak positif bagi ekonomi lokal dengan adanya kegiatan pariwisata yang berkembang di sekitar pertunjukan Sandur.</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Hiburan dan rekreasi bagi masyarakat. Pertunjukan Sandur dapat memberikan hiburan dan kegembiraan, serta menjadi salah satu bentuk relaksasi dan rekreasi dalam kehidupan sehari-hari. 5. Pendidikan dan pengembangan diri, melalui pertunjukan Sandur, generasi muda dapat belajar tentang tradisi, seni, kerja sama tim, dan keterampilan seni pertunjukan. Partisipasi dalam kelompok seni Sandur dapat memberikan pengalaman pendidikan dan pengembangan diri yang berharga, termasuk kepercayaan diri dan kreativitas. <p>Menyesuaikan dengan fungsinya tersebut secara bentuk pertunjukan Sandur juga mengalami berbagai perubahan yang diinovasikan oleh berbagai kelompok dan pelaku Sandur agar sesuai dengan perkembangan generasi milenial hari ini yang menuntut bentuk kesenian lebih praktis dan fleksibel. Perubahan bentuk tersebut diantaranya adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Perubahan durasi pertunjukan yang lebih singkat menjadi dua jam, sehingga pertunjukan Sandur dapat dipentaskan dalam berbagai bentuk aktivitas perayaan dan resepsi.
--	---

	<ol style="list-style-type: none"> 2. Perubahan durasi juga mempengaruhi struktur pendukung pertunjukan, terjadinya pengurangan tembang hanya dipilih beberapa tembang pembuka, pergantian babak, pengantar adegan dan penutup yang menjadi ciri khas dari Sandur. 3. Tema penceritaan tidak lagi terbatas pada tema agraris, lebih singkat dan fleksibel mengangkat berbagai isu yang berkembang di kalangan masyarakat. 4. Berbagai sanggar pengiat Sandur juga telah melakukan berbagai bentuk inovasi struktur adegan, kombinasi baru antara nyanyian tembang, tari jaranan, atraksi kalongkig dan drama (aksi, ekspresi, dialog dan bahasa).
--	--

Nilai dalam pertunjukan Sandur hari ini tetap mempertahankan peran utamanya sebagai ekspresi spiritual dan kultural yang mendalam bagi masyarakatnya. Ini adalah wujud dari penghormatan terhadap tradisi, nilai-nilai, dan kearifan lokal yang terus berkembang dan berubah selama berabad-abad. Namun, nilai-nilai Sandur hari ini bisa dilihat dalam berbagai perspektif yang lebih mendalam, termasuk aspek spiritual, nilai-nilai pendidikan kultural, resistensi masyarakat, dan dinamika politik. Pertunjukan ini tidak hanya mengungkapkan keyakinan dan hubungan dengan alam serta dunia roh, tetapi juga berfungsi sebagai sarana pendidikan untuk memperkenalkan generasi muda pada budaya dan tradisi lokal mereka.

Selain itu, Sandur bisa menjadi bentuk perlawanan masyarakat terhadap pengaruh luar yang mencoba menggantikan atau merusak budaya lokal. Dalam situasi di mana budaya lokal menghadapi tekanan dari budaya global atau luar, Sandur bisa menjadi alat untuk mempertahankan identitas budaya dan mengingatkan masyarakat akan akar budayanya. Terakhir, Sandur juga dapat dimengerti dalam konteks dinamika politik, di mana pertunjukan ini bisa digunakan sebagai medium untuk menyampaikan pesan-pesan politik atau memprotes situasi politik tertentu. Dengan demikian, Sandur hari ini memainkan peran yang sangat penting dalam mempertahankan dan memperkaya budaya lokal serta menjadi cermin dinamika sosial dan politik yang terjadi dalam masyarakat.

BAB VII

TRANSFORMASI PERTUNJUKAN SANDUR MENGAKTUALISASIKAN PENDIDIKAN KULTURAL

7.1 Aktualisasi Pertunjukan Tradisi Sandur

Aktualisasi pertunjukan tradisi Sandur Bojonegoro berangkat dari fenomena akulturasi masyarakat pendukungnya dalam ruang substitusi kebudayaan modern. Substitusi dimaksud sebagai proses perubahan beberapa unsur kebudayaan lama diganti dengan unsur kebudayaan baru. Perubahan dapat terjadi karena disengaja dan bertujuan untuk memberikan nilai lebih bagi suatu kolektif masyarakat. Perubahan tersebut seharusnya tidak menentang atau menghancurkan budaya yang lama, karena penerimaan unsur budaya baru tidak semerta-merta diterima begitu saja, melainkan terjadi proses pengamatan terkait kebermanfaatannya di dalamnya (Kodiran, 2013). Bentuk substitusi kebudayaan modern dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro berkaitan dengan penerimaan teknologi informasi berbasis internet yang mengubah tatanan kehidupan menjadi lebih pragmatis. Kepraktisan tersebut salah satunya adalah ketersediaan berbagai macam informasi yang sangat mudah diakses, termasuk kemudahan dalam mengakses segala bentuk media pendidikan dan hiburan. Fenomena tersebut tentunya menempatkan kedudukan seni tradisi lambat laun mulai diacuhkan, sehingga nilai tradisi adiluhung yang diwariskan pada lintas generasi dapat berhenti dan tidak tersalur pada generasi berikutnya.

Pengacuan terhadap nilai-nilai tradisi yang diwariskan melalui bentuk kesenian, termasuk pertunjukan Sandur Bojonegoro dimungkinkan dapat

menyebabkan pergeseran gaya hidup menuju negativitas kebudayaan yang melekat pada pola hidup hedonisme, materialisme dan dekadensi budaya (Kuntowijoyo, 2008). Mengantisipasi fenomena pergeseran pola hidup masyarakat demikian, dibutuhkan bentuk aktualisasi kesenian-kesenian tradisi, termasuk pertunjukan Sandur Bojonegoro agar menjadi bentuk seni pertunjukan teater dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan modern. Aktualisasi tersebut menempatkan teater tradisi seperti Sandur mengalami perluasan kepemilikan yang semula hanya dimiliki suatu masyarakat pendukungnya, kini lambat laun terdorong menjadi suatu bentuk kebudayaan yang dimiliki bersama dalam tubuh bangsa Indonesia. Aktualisasi sangat memungkinkan terjadinya substitusi bentuk Sandur yang terjalin dalam bentuk inovasi konsep kebudayaan lainnya dengan menerima gagasan atau menjadi inspirasi dari perkembangan kebudayaan masyarakat modern di Indonesia, tanpa tendensi untuk mengacau atau merusak bentuk konvensionalnya. Artinya aktualisasi dapat menempatkan Sandur bukan lagi bentuk teater tradisi yang hanya dimiliki dan diapresiasi masyarakat pendukungnya saja, tetapi telah menjadi kepemilikan bersama untuk dapat diapresiasi dan dilestarikan bagi seluruh kalangan masyarakat Indonesia.

Aktualisasi dapat dicapai dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter bentuk pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya. Pertunjukan tradisi Sandur sangat memungkinkan untuk digarap dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern. Misalnya dengan memindahkan bentuk pertunjukan Sandur dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju panggung *Proscenium*.

Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural, merujuk pada konsep pengklasifikasian yang dapat dilakukan dengan membentuk struktur taksonomi. Taksonomi menjadi kaidah untuk mengklasifikasi tujuan-tujuan pendidikan terkait pencapaian pembelajaran yang dituangkan melalui objek belajar atau proses pendidikan (Anderson, 2001). Konsep taksonomi dalam pendidikan secara umum dapat ditelaah melalui taksonomi Bloom sebagai tujuan pendidikan berdasarkan domain dan ranah. Domain taksonomi Bloom terdiri dari kognitif, afektif dan psikomotorik. Domain kognitif memiliki ranah tujuan; *knowledge, comprehension, application, analysis, synthesis* dan *evaluation*. Sedangkan domain afektif terbagi menjadi ranah tujuan; *receiving, responding, valuing, organization* dan *characterization value*. Adapun domain psikomotorik terdiri dari ranah tujuan; *perception, set, guided and complex response, mechanism, adaptation* dan *origination* (Bloom, 1979).

Domain dan ranah taksonomi Bloom tersebut dapat diaktualisasikan melalui berbagai objek pembelajaran, termasuk diantaranya adalah melalui media seni tradisi. Sebagaimana seni tradisi yang berkarakter emosional, filosofis, spiritual dan intelektual, terhubung dalam dimensi rasa, indra, jiwa dan pikiran (Bandem, 1996). Karakter seni tradisi tersebut tentunya juga dimiliki Sandur terutama dalam nilai filosofis dan spiritualitasnya, karena itu Sandur sangat memungkinkan menjadi objek belajar dalam pencapaian taksonomi pendidikan menurut Bloom. Taksonomi pendidikan yang dapat digali melalui Sandur terkait pada fungsi dan simbol-simbol

adegan serta tembang yang menawarkan normativitas transenden, sebagai tingkatan mendalam seni bersifat religius dan spiritual. Sebagaimana menurut Sugiharto (2013) bahwa spiritual agama sering berinteraksi dengan seni untuk mengeksplorasi kedalaman pikiran manusia. Seni dapat menjadi media komunikasi dari pengalaman pikiran dan batin yang terkoneksi atas pikiran dan batin manusia lainnya, terkoneksi atas misteri kehidupan yang terdalam, dan terkoneksi atas dimensi sang Maha Ruh (Tuhan, Dewa dan sebagainya) di balik segala kejadian.

Pengklasifikasian atau taksonomi pendidikan kultural dalam pertunjukan tradisi Sandur dapat diaktualisasikan dengan cara menganalisis bagaimana tatanan normativitas yang dimiliki Sandur Bojonegoro. Nilai-nilai normativitas Sandur Bojonegoro melekat pada karakteristik sistem kultural suatu masyarakat, memiliki jaringan komponen-komponen dalam sistem simbol bercorak khas, yang dapat disebut suatu etos kebudayaan. Geertz menjelaskan bahwa etos suatu masyarakat adalah karakter, moralitas kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilakunya (Geertz, 1973). Etos budaya dipengaruhi oleh lingkungan baik fisik maupun sosial, serta pengaruh dari karakteristik individu anggota masyarakat pendukung. Tatanan nilai normativitas dalam Sandur dapat diketahui melalui simbol-simbol penyajian Sandur yang mengandung kualitas-kualitas analisis-logis atau asosiasi-asosiasi dalam wacana berpikir. Sistem simbol dalam tontonan Sandur terbentuk berdasarkan norma spiritualitas dan kearifan leluhur, yang dapat merangsang atau menyampaikan pesan untuk mendorong terbentuknya pola pikir dan tindakan bagi pendukung Sandur.

Kualitas norma spiritualitas dan kearifan leluhur dalam sistem simbol Sandur tersebut, yang sekiranya dapat diarahkan pada wilayah taksonomi pendidikan transendensi untuk membuka kemungkinan yang lebih luas mengenai aspek spiritual sebagai satu kesatuan orientasi manusia yang tidak dapat dipisahkan dari aspek sosial, material dan metafisis, sehingga sanggup membentuk kebudayaan yang adiluhung. Konsep transenden dalam Sandur yang diaktualisasikan dalam taksonomi pendidikan mengarah pada ruang konversi pemberadaban manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif (Audi, 2015). Transenden dapat membawa manusia kepada kesadaran *Beyond* melampaui batas-batas pengetahuan dan pengalaman, menempatkan pengetahuan dan pengalaman dalam konteks yang lebih luas di luar dirinya (Zahar, 2002). Kesadaran tersebut melahirkan karakter manusia yang merasa cukup dengan diri sendiri dengan tidak memandang manusia sebagai pusat dan ukuran segala sesuatu, sehingga dapat mengatasi naluri keserakahan dan nafsu berkuasa manusia. Transendensi juga berarti mengakui adanya kontinuitas dan ukuran bersama antara manusia dan penciptanya, yaitu merelatifkan segala kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan. Transendensi berarti mengakui keunggulan standar absolut normativitas di atas akal manusia (Garaudy, 1982).

Berangkat dari konsep taksonomi dan tatanan normativitas yang dapat ditarik pada ruang spiritual bernilai transendensi tersebut, aktualisasi menjadi salah satu cara bagaimana mengaktualkan kembali sebuah penyajian Sandur dengan prinsip penyutradaraan teater modern, agar nilai-nilai normativitas transenden yang

ditawarkan Sandur tidak hanya diterima masyarakat pendukungnya saja, melainkan dapat diterima masyarakat secara umum. Perlunya aktualisasi tersebut merupakan upaya pengenalan kembali nilai normativitas transenden yang termaktub dalam simbol-simbol penyajian Sandur kepada generasi pewaris (generasi milenial) dan dapat diterima dalam dunia pendidikan di Indonesia, khususnya dalam bidang pembelajaran Seni dan Budaya. Normativitas yang terdapat pada sistem simbol pertunjukan tradisi Sandur sangat dimungkinkan dapat ditarik pada diskursus taksonomi pendidikan, upaya pengklasifikasian tujuan pendidikan yang bernilai transenden sebagai bentuk pemberadaban manusia yang unggul, agung, melampaui dan superlatif. Berikut bagaimana langkah aktualisasi yang dapat dilakukan:

7.1.1 Aktualisasi Bentuk Penyajian Sandur

Aktualisasi dapat dilakukan berlandaskan pada pembaruan unsur pembentukan Sandur tanpa menghilangkan nilai konvensionalnya teater tradisi Sandur. Pementasan Sandur dilakukan pada tempat yang disebut *Belabar Janur Kuning* berbentuk panggung arena di tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar, dapat diaktualisasikan dalam berbagai macam tata ruang pentas panggung teater secara umum. Misalnya, panggung *Proscenium* tempat penyajian teater secara umum yang dapat disebut sebagai panggung bingkai karena penonton menyaksikan aksi aktor dalam lakon melalui sebuah bingkai atau lengkung *Proscenium* (Leitermann, 2017). Panggung *Proscenium* digunakan dalam dunia teater untuk menciptakan jarak antara pemain dan penonton. Keterpisahan antara pemain

dan penonton dapat membantu pencapaian efek artistik yang diinginkan, terutama dalam penceritaan teater realis yang ingin menciptakan gambaran dari realitas kehidupan. Panggung *Proscenium* dapat dijadikan sebagai aktualisasi pengharapan pentas Sandur untuk disejajarkan dengan pentas teater pada umumnya, di atas panggung *Proscenium* Sandur memiliki nilai komersial yang dapat ditawarkan pada generasi-generasi milenial yang tergabung dalam kelompok teater, baik tingkat pelajar maupun mahasiswa dan apresiator secara umum.

Acuan aktualisasi pentas Sandur di atas panggung *Proscenium* dapat dilakukan berlandaskan pada tata teknik pentas teater yang meliputi tata dekorasi panggung, rias, kostum, pencahayaan dan komposisi pentas. Konsep panggung *Proscenium* dapat membantu pencapaian interpretasi penonton terhadap simbol artistik pentas Sandur yang ditawarkan. Misalnya, penempatan dekorasi tali pembatas berbentuk bujur sangkar yang dihias dengan lengkung janur kuning pada setiap sudut, dan dihiasi dengan aneka jajan pasar pada tali pembatas perlu tetap dihadirkan pada panggung *Proscenium*, agar pentas Sandur tetap berada pada nilai filosofis Jawa “*sedulur papat limo pancer*” yang direpresentasikan melalui empat sudut panggung bujur sangkar dan area tengah sebagai pusatnya. Berbagai bentuk dekorasi juga dapat ditambahkan, misalnya dengan menambahkan dekorasi tata properti rumah di setiap sudut panggung sebagai pemukiman karakter tokoh utama Sandur. Sebagaimana bentuk penyajian konvensional teater

tradisi Sandur pada umumnya yang menempatkan karakter tokoh utama pada empat sudut panggung arena *Blabar Janur Kuning*. Sudut timur laut merupakan rumah tokoh *Cawik*, sudut tenggara merupakan rumah *Tangsil*, sudut barat daya merupakan rumah *Balong*, dan sudut barat laut merupakan rumah tokoh *Pethak*.

Selain dekorasi untuk menggambarkan rumah, berbagai properti sangat perlu dihadirkan bergantung penceritaan lakon yang ingin diaktualisasikan dalam pentas Sandur. Penambahan tata dekorasi maupun properti dalam aktualisasi pentas Sandur di atas panggung *Proscenium* dapat mendukung penggambaran suasana ruang dan waktu penceritaan lakon agar lebih jelas dan mudah dipahami. Sedangkan aktualisasi tata rias dan kostum lakon Sandur tetap mengacu pada busana pewayangan agar karakter-karakter yang terdapat dalam lakon Sandur tetap pada ciri khasnya dan dapat dikenali secara umum. Aktualisasi penataan tata rias dan kostum hanya dapat dilakukan dengan cara menambah rias dan atribut kostum dengan penataan yang lebih modern, seperti menambah kacamata, topi, sepatu dan lain sebagainya, asalkan konvensi tampilan karakter lakon *Cawik*, *Tangsil*, *Balong*, *Pethak* tetap dapat dikenali. Sementara pencahayaan dalam pentas Sandur tidak menggunakan teknik pencahayaan khusus, hanya menempatkan cahaya lampu untuk menerangi *blabar janur kuning* dan penonton, serta penambahan lampu obor *mrutu sewu* yang diletakkan di sudut luar arena. Jika Sandur diangkat dalam pentas panggung *Proscenium* berbagai teknik tata

lighting dapat ditambahkan untuk mempertegas suasana penceritaan berdasarkan tangga dramatik dan urutan waktu kejadian.

Aktualisasi Sandur juga dapat dilakukan pada unsur komposisi pengadeganan. Sandur yang memiliki tiga babak, terdiri dari babak pembuka, babak penceritaan dan babak penutup dapat diaktualisasikan dengan cara memfokuskan pertunjukan pada babak penceritaan. Pada babak penceritaan inilah bentuk teater secara utuh mulai ditampilkan, karena pada babak pembuka dan penutup Sandur lebih dominan menampilkan musik, tembang dan tari. Untuk memenuhi efisiensi durasi pertunjukan perlu adanya pemadatan pertunjukan disesuaikan dengan kondisi lingkungan pentas. Misalnya, jika Sandur ditampilkan di lingkungan panggung sekolah atau kampus akan lebih efisien jika Sandur difokuskan mementaskan babak penceritaan. Masuknya karakter tokoh seperti *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, *Cawik* berinteraksi menghadirkan dialog dengan berbagai tema cerita kreasi baru yang lebih aktual, tidak lagi mengacu pada tema asal keberadaan Sandur yang erat kaitanya dengan cerita masyarakat agraris. Akan tetapi agar tidak mengurangi nilai otentik dari pentas Sandur, pengadegan cerita tetap harus menghadirkan karakter *Germo* sebagai dalang di awal penceritaan dan iringan musik dan tembang dari *Panjak Ore* (penyanyi tembang), *Panjak Kendang* (pemain kendang), *Panjak Gong* (pemain gong) untuk menciptakan suasana dramatik pentas. Jika tetap harus mengacu urutan babak Sandur secara utuh, maka adegan jaranan dan kalongking harus tetap dihadirkan walaupun tidak

dimasukkan pada babak pembuka dan penutup sesuai bentuk struktur pementasan Sandur.

Adegan tari jaranan dan kalongking dapat dilibatkan dalam unsur cerita. Misalnya, adegan Kalongking menjadi tanggapan yang disewa *Germo* untuk menghibur warga sekitar, sehingga *Pethak, Balong, Tangsil* dan *Cawik* hadir untuk menyaksikan aksi kalongking, tentunya dapat diselengi dengan berbagai macam dialog untuk memperkenalkan pertunjukan kalongking terhadap apresiator. Serta menempatkan tari jaranan sebagai pengamen saat terjadi dialog antar tokoh, sehingga dapat menciptakan suasana komedi ataupun tragedi dalam selingan cerita yang ditawarkan. Penempatan adegan tari jaranan dan kalongking dalam penceritaan akan membuka ruang imajinasi dan kreativitas bagi penggarap atau sutradara pentas, sebagai nilai inovatif garapan teater tradisi Sandur. Begitu juga akting para aktor dalam pentas Sandur di atas panggung *Proscenium* dapat disajikan dengan berbagai metode keaktoran sesuai keinginan penggarap, khususnya dalam metode penggarapan teater realis.

Aktualisasi Teater Sandur juga dapat dilakukan dengan mengubah kebahasaan yang menjadi identitas Sandur, yaitu bahasa Jawa menjadi bahasa yang dapat diterima seluruh kalangan terlepas dari etnis tertentu. Mengacu pada penggunaan bahasa nasional, dialog antar tokoh menggunakan bahasa Indonesia dan tembang-tembang yang dilantunkan dapat diterjemahkan kedalam bahasa Indonesia. Sehingga cerita dan makna yang ditawarkan

Sandur dapat dipahami seluruh elemen masyarakat Indonesia. Pada dasarnya teater tradisi memiliki ciri khas yang mengacu pada bahasa daerah, karena itu untuk aktualisasi Sandur perlu untuk mengikuti pola perkembangan zamannya dengan memahami bahwa pengalihan bahasa bukan dimaksud sebagai dekadensi kultural, melainkan capaian multikultural dari perkembangan masyarakat Indonesia yang multietnis.

Aktualisasi kebahasaan menjadi penting dalam konteks aktualisasi teater tradisi Sandur, agar terwujud bentuk teater yang pluralistik yang dapat diterima seluruh kalangan masyarakat yang multi etnis. Akan tetapi aktualisasi kebahasaan dalam Sandur tidak semerta-merta bebas dilakukan, melainkan harus memperhatikan bahasa daerah yang menjadi nilai estetik, mana yang perlu dipertahankan dengan tetap berbahasa Jawa karena bahasa Indonesia kurang leluasa dalam menyampaikan konteks-konteks normativitas Sandur. Sebagaimana menurut Sedyawati (1981) bahwa kekayaan seperti tamsil, ibarat, peribahasa, wangsalan, parikan, permainan kata yang memiliki berbagai makna, tidak selalu dapat diinterpretasikan menggunakan bahasa lain selain bahasa daerah asalnya, karena memiliki nilai estetik dalam dialek, intonasi maupun rima. Meskipun kebahasaan Sandur dapat diaktualisasikan dalam bahasa Indonesia, berbagai variasi bahasa yang menjadi nilai estetik dan penyebutan istilah normativitasnya harus tetap dipertahankan, agar identitas ketradisionalnya dapat dikenali muasal kelahiran dan keberadaan aslinya.

Aktualisasi teater tradisi Sandur dapat diwujudkan melalui konsep manajemen profesional. Penggarapan Sandur harus dikelola secara serius dengan prinsip-prinsip manajemen yang terencana dan terstruktur. Misalnya, jika Sandur diangkat dalam pentas panggung teater *Proscenium*, diperlukan penjadwalan pementasan dan perencanaan manajemen latihan yang terstruktur bagi seluruh aktor yang terlibat dalam aktualisasi Sandur, agar mendapatkan hasil yang matang dan mendalam. Perlunya manajemen pemasaran melalui berbagai media informasi digital yang *trend* sesuai perkembangan zaman agar bentuk aktualisasi Sandur yang akan dipentaskan dapat tersampaikan kepada apresiator teater, baik kalangan umum, pelajar dan mahasiswa.

Selain itu, agar bentuk aktualisasi Sandur dapat menarik minat banyak kalangan diperlukan adanya sinergi dengan berbagai aktor-aktor teater ternama sebagai pemain. Adapun kerjasama yang menjadi penentuan dari aktualisasi Sandur adalah sinergitas dengan berbagai lembaga institusi, seperti lembaga pendidikan dan kebudayaan untuk sama-sama mengedepankan misi mengaktualkan teater tradisi Sandur sebagai media pembelajaran. Bentuk aktualisasi penyajian Sandur dapat ditawarkan pada generasi pelaja hari ini melalui kegiatan ekstrakurikuler teater di sekolah dan teater kampus untuk tercapai sosialisasi nilai-nilai kearifan kultural sebagai warisan leluhur yang adiluhung. Aktualisasi tersebut dapat dilakukan dengan bentuk-bentuk penyajian yang luas dan beragam, tidak hanya mengacu pada

penyajian di Panggung *Proscenium* tetapi juga dapat diaktualisasikan dalam penyajian film dengan mengangkat berbagai penceritaan yang sesuai dengan realitas keseharian masyarakat hari ini dengan teknik dan metode penyutradaraan sebagaimana yang telah dijelaskan sebelumnya.

7.1.2 Normativitas Transenden dalam Sandur

Tradisi pertunjukan Sandur terafiliasi sebagai mekanisme spiritualitas masyarakat Pendukungnya. Spiritualitas tersebut terjadi melalui berbagai sistem simbol sebagai konsep untuk memahami dunia yang dialami dan sebagai konsep bagaimana manusia harus hidup dalam dunia tersebut. Sistem simbol dalam Sandur terbentuk berdasarkan normativitas sebagai modal ajaran, tuntutan dan aturan yang direpresentasikan oleh masyarakat pendukung Sandur dalam bentuk tata pentas, adegan dan tembang. Sistem simbol dalam penyajian Sandur tersebut yang kemudian dapat disebut sebagai medium alternatif, sebuah proses pembentukan linguistik, grafis dan mekanisme untuk mengungkapkan struktur kulturalnya (Geertz, 2014). Normativitas spiritual dalam sistem simbol penyajian Sandur dapat sangat dimungkinkan untuk ditarik pada diskursus pemaknaan transenden sebagai wujud spiritualitas masyarakat pendukung Sandur atas pengakuan ketergantungan manusia kepada sang pencipta sehingga dapat mengatasi naluri manusia atas keserakahan dan nafsu berkuasa serta pengakuan adanya kontinuitas dan ukuran bersama antara manusia dan penciptanya, yaitu merelatifkan segala kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan.

7.1.2.1 Transendensi Tata Pentas

Tata pentas dalam Sandur terafiliasi sebagai mekanisme spiritualitas yang mengaktualisasikan pengakuan ketergantungan manusia terhadap energi spiritual yang lebih berkuasa di luar dirinya dan menempatkan kesadaran atas kelemahan diri manusia. Upaya tersebut melibatkan prosesi ritual *Setren* sebelum pertunjukan berlangsung, bagaimana memproyeksikan properti yang digunakan dalam pertunjukan Sandur sebagai alat mediasi penghubung energi dari dimensi material dan non material (Norkhosim, Wawancara 2 September 2010). Properti tersebut berupa kuda keping, tali sumbang dan cemiti, serta nama-nama pemain Jaranan dan pemain Kalongking, lengkap dengan sesaji *Ulu Wetu*, *Kembang Setaman* dan dupa yang diinapkan pada makam Ki Andong Sari, sebagai sosok leluhur (*dhanyang*) Desa Ledok Kulon.

Prosesi ritual *Setren* menjadi normativitas penghormatan, persyaratan dan permohonan izin untuk melakukan pertunjukan Sandur terhadap leluhurnya yang dianggap sebagai simbol kekuatan, atau sosok yang diberi kekuatan oleh sang Maha Ruh (Tuhan) untuk menguasai, mengayomi dan melindungi. Sehingga pasca ritual *Setren* selesai dilaksanakan, masyarakat pendukung Sandur percaya bahwa pagelaran Sandur telah mendapatkan dukungan, perlindungan dan keberkahan melalui energi spiritual leluhur yang telah dimediasi

melalui properti yang akan digunakan dalam pentas. Kepercayaan tersebut melibatkan transendensi atas ketergantungan masyarakat pendukung Sandur kepada kekuatan dan kekuasaan leluhur sebagai perwujudan wakil dari sang Maha Ruh (Tuhan) pemilik kekuatan dan kekuasaan absolut. Menempatkan suatu paham bahwa manusia bukanlah pusat dan ukuran segala sesuatu, karena diluar diri manusia terdapat kekuatan dan kekuasaan yang lebih besar dan mutlak.

Tata pentas dalam penyajian Sandur juga memposisikan arena *Blabar Janur Kuning* sebagai simbol kepercayaan spiritual jawa, yaitu *sedulur papat limo pancer*. *Sedulur* dimaksud sebagai saudara secara batiniah yang menemani dan menolong manusia dari waktu dilahirkan hingga kematiannya. *Papat* berarti jumlah saudara tersebut yang memiliki banyak istilah penyebutan dan acapkali dikaitkan dengan empat kiblat mata angin, empat elemen alam dan weton perhitungan hari lahir manusia yang menunjukkan sifat dan takdir tertentu (Makrokosmos). Sedangkan *limo pancer* dimaksudkan sebagai titik pusat kehidupan (Mikrokosmos) yaitu jasad dan jiwa manusia itu sendiri (Sari & Muttaqin, 2021). Kaidah tersebut terakumulasi dalam tempat pertunjukan berupa tanah lapang yang dibatasi oleh pagar tali berbentuk bujur sangkar dengan panjang 8x8 meter yang disebut *Blabar Janur kuning*.

Tali tersebut diberi hiasan lengkungan janur kuning, serta

dihiasi aneka jajan pasar, terdapat ketupat dan lontong ketan atau lepet yang digantung pada tali pembatas arena pertunjukan. Pada sudut pertemuan antara utara dan timur (arah timur laut) terdapat sesaji lengkap dengan dupa atau kemenyan. Semetara pada bagian tengah sisi kanan dan kiri arena pertunjukan tertancap batang bambu dengan ketinggian kurang lebih 10-12 meter, di antara bambu yang tertancap di sisi kanan dan kiri terpasang tali sumbang yang menghubungkan kedua bambu, sehingga arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar seolah memiliki sudut tengah bagian atas yang akan menjadi kerucut saat digunakan untuk atraksi adegan Kalongking.

Arena pertunjukan yang berbentuk bujur sangkar dan bagian sudut tengah atas, berorientasi pada kaidah papat kiblat dan weton yaitu timur (*pasaran legi*), selatan (*pahing*), barat (*pon*) dan utara (*wage*) sedangkan yang menjadi pusat limo pancer adalah tengah (*kliwon*). Arah mata angin dan hitungan waktu kelahiran tersebut dipercaya sebagai alasan manusia dilahirkan ke dunia yang membawa sifat dan takdirnya masing-masing (Moorwatha & Wasista, 2019). Takdir manusia telah ditentukan oleh Sang Maha Ruh (Tuhan) dengan empat penopang kekuatan sejak berbentuk janin yaitu *Watman* sebagai induk kekuatan manusia, representasi dari perasaan kasih sayang ibu yang telah mengandung dan melahirkannya. *Wahman* sebagai selimut dan penjaga janin (air ketuban) sejak manusia dalam

kandungan. *Rahman* sebagai jelmaan darah, representasi atas kehidupan, nyawa, energi dan spirit manusia. *Ariman* sebagai jelmaan saudara janin (plasenta) sejak dalam kandungan yang menyalurkan dan memelihara kehidupan manusia. Sedangkan *Pancer* sebagai ruh dan jasad manusia, merepresentasikan kesadaran dan perilaku manusia atas kehidupan yang terpusat dari kehendak di luar dirinya (Susetya, 2016).

Kesadaran dan perilaku manusia tersebut dikendalikan berdasarkan normativitas, bagaimana manusia dapat mengedepankan nafsu *Mutmainah* sebagai representasi penciptaan Sang Maha Ruh (Tuhan) yang membawa sifat *Khauf* (Takut), *Raja* (Berharap), *Tawakkal* (Pasrah) dan *Qanaah* (Menerima). Agar dapat menekan keinginan nafsu *Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu *Supiyah* sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta (status sosial), serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki manusia jika hanya mengedepankan nafsu *Alumiah* dan *Supiah* tanpa adanya keseimbangan dari sifat *Mutmainah* (Simuh, 2002).

Kesadaran dan perilaku manusia tersebut, dapat dibaca melalui bagaimana Karakter lakon Sandue Bojonegoro merepresentasikan kearifan sosial. Karakter *Cawik* merupakan konstruksi simbol *Cagak Wingit* yang berarti tiang penting atau utama, sebagaimana seorang

perempuan yang menjadi ibu, tempat kelahiran dan pusat kehidupan manusia. Karakter *Pethak* simbol dari *Mepet Pathak* berarti dekat dengan kepala, mendahulukan pikiran sebelum bertindak, sedangkan *Balong* merupakan simbol dari *Bolong* yang berarti kehidupan manusia tidak lepas dari tindakan untuk memenuhi nafsu. Karakter *Tangsil* merupakan konstruksi simbol *Kabatang Khasil* berarti jawaban keberhasilan yang dapat ditempuh melalui kebijaksanaan dalam pikiran dan tindakan. Sedangkan karakter *Germo* merupakan konstruksi simbol dari *Blegering Sukma* berarti wadah dari ruh, badan tempat bersemayamnya sukma sebagai perangkat utama kehidupan manusia, badan terikat dengan kebutuhan hidup manusia secara material, sedangkan ruh terkait dengan kebutuhan batin dan spiritual manusia.

Secara keseluruhan tata pentas dalam Sandur merupakan bentuk aktualisasi penggambaran spiritual masyarakat atas karunia sang pencipta memenuhi kehidupan manusia di bumi melalui berkah dari langit untuk menumbuhkan segala bentuk makanan yang ditanam di atas bumi (*Agraris*), karena itu cerita yang disajikan dalam Sandur serasi kaitannya dengan prinsip sosio-kultural masyarakat agraris. Sehingga Sandur menurut Pramujito dapat disebut sebagai *Insan lan Tandur* (Sandur) yang berarti manusia dan menanam (Wawancara, 2 September 2010). Menanam (*Tandur*) dalam keberlangsungan dan

perkembangan Sandur saat ini membuka beragam interpretasi selain dari makna pertanian, membuka jalan bagi tontonan Sandur untuk menampilkan berbagai tema sosio-kultural masyarakat dan tidak lagi terikat dengan masyarakat agraris. Seluruh pemaknaan ritual dalam Sandur tersebut melibatkan normativitas transendensi sebagai pengakuan ketergantungan manusia dengan penciptanya, perbedaan kekuatan dan kehendak antara manusia dan sang pencipta, serta pengakuan atas adanya norma-norma kehidupan yang perlu dijalankan sebagai bentuk rasa syukur kepada penciptanya.

7.1.2.2 Transendensi Adegan dan Tembang

Adegan dan tembang dalam Sandur saling beriringan mengaktualisasikan konflik kehidupan masyarakat pendukungnya. Sebagaimana ciri khas dari teater rakyat pada umumnya yang kerap menyajikan konflik sosio-kultural, psikologi, ekologi dan spiritual-mistik, terakumulasi dalam hubungan antara manusia dengan manusia lainnya, manusia dengan lingkungan, manusia dengan dirinya sendiri dan hubungannya dengan jagad semestanya. Serangkaian konflik tersebut menjadi pondasi ide dan tema besar dalam tontonan Sandur yang terbagi menjadi delapan adegan dalam tiga babak, terdiri dari penyajian teater, tari dan musik. Babak pertama sebagai rangkaian pembuka pentas Sandur, babak kedua menjadi serangkaian adegan menyajikan inti cerita dan babak ketiga sebagai babak penutup.

Babak pembuka diawali dengan adegan *Panjak Ore*, menyanyikan rangkaian tembang yang dipimpin oleh Germono sebagai dalang dari pentas Sandur. Tembang pembuka diawali dengan kalimat “*Bismillah*” menyajikan serangkaian persembahan rasa syukur yang didasari niat dengan menyebut nama penciptanya yang berarti memohon restu dan keberkahan kepada Sang Maha Ruh (Tuhan). Begitu juga dalam tembang *Aja Haru Biru* menyerukan himbauan kepada anak adam untuk tidak membuat kerusakan dan kekacauan karena sang pencipta mengawasi perbuatan manusia dan hendak manusia menyerukan kebaikan sesuai tuntunan dan petunjuk dari utusannya. Tembang *Bismillah*, *Aja Haru Biru* dan *Mendung Sepayung* juga menyematkan kalimat sakral sebagai zikir dalam ajaran agama Islam seperti “*Lahaula Wala Kuata Kersaning Allah*” yang bermakna kekuasaan dan kebesaran sang pencipta, bahwa semua urusan berjalan atas kehendaknya.

Sementara pada tembang *Mendung Sepayung* dimaksudkan sebagai permohonan terhadap sang kuasa agar tidak turun hujan pada malam tersebut, disusul tembang *Udeng Gadhung* sebagai nyanyian perayaan permainan Sandur sebagai media hiburan bagi pemain maupun penonton (Penglipuran). Setelah tembang-tembang tersebut dinyanyikan, penari jaranan mulai menyajikan tarian yang difungsikan sebagai pengiring pemain peran untuk menuju tempat rias

yang biasanya dilakukan di rumah penanggap. Pemain peran tokoh *Cawik, Balong, Pethak, dan Tangsil* akan dijemput oleh penata rias yang diikuti penari jaranan keluar dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju tempat rias.

Pada saat adegan tari jaranan mulai disajikan, serangkaian tembang dilantunkan yang dipercaya sebagai bentuk sesaji persembahan untuk bermediasi dengan energi roh (*ndadi*). Seperti adegan tari jaranan (*Mbesa*) diiringi tembang *Kembang Le Li Le Lo Gempol*, kemudian jaranan mulai mengitari arena luar pentas (*Mubeng Blabar*) diiringi tembang *Kembang Johar* berfungsi sebagai membatasi desakan penonton dari arena pentas yang telah disakralkan. Selanjutnya disusul adegan jaranan *Jalok Ngombe* diiringi tembang *Kambang Jambe* dan adegan *Jalok Leren* beriringan dengan tembang *Kembang Duren*. Sementara pada proses pelepasan energi (penyadaran) para pemain jaranan diiringi tembang *Kembang Jambu* yang memiliki makna Jaranan meminta tidur.

Tidak berhenti disitu berbagai serangkaian tembang terus dilantunkan untuk mengiringi prosesi rias para pemain yang juga memiliki kepercayaan atas sinergi alam materi dan dunia ruh. Seperti *Kembang Gambas* representasi para pemeran mulai dirias, tembang *Pitik Lancur* representasi pemakaian bedak, tembang *Kembang Kawis* representasi rias alis, tembang *Kembang Laos* representasi rias kumis,

tembang *Pitik Lurik* merepresentasikan pemakaian kain jarik, tembang *Jaran Dhawuk* merepresentasikan pemakaian sabuk dan tembang *Kembang Semboja* representasi saat memakai Konca, serta tembang *Kembang Terong* merepresentasikan para pemain memakai Irah-irahan. Setelah tembang-tembang dilantunkan, pemeran bersiap untuk kembali ke arena pertunjukan. Kemudian pemeran jaranan meninggalkan *Blabar Janur Kuning* untuk menjemput para pemeran yang telah dirias.

Seluruh pemain peran memasuki arena pentas diiringi tembang *Kambang Otok* dengan kepala yang tertutup kain, dituntun oleh perias yang membawa obor sebagai penunjuk jalan memasuki arena. Kemudian obor tersebut diserahkan kepada Germo untuk mengelilingi *Blabar Janur Kuning* satu kali searah jarum jam hingga sampai di sisi utara menghadap ke timur. Adegan berikutnya Germo mulai *Nggundhisi* atau mendalang yang menceritakan turunya ruh suci perempuan (dewi) berjumlah 44 turun ke bumi. Beberapa diantaranya dipercaya memiliki keterlibatan dalam membentuk karakter tokoh dalam Sandur, menjadi semacam jelmaan atau merasuki tubuh pemain peran Sandur. Diantaranya adalah sosok jelmaan dewi bernama Wilutomo merasuki tubuh *Pethak*, Drestonolo merasuk ke tubuh tokoh *Balong*, Gagar Mayang merasuk ke tubuh *Tangsil*, Suprobo merasuk ke tubuh tokoh *Cawik* dan sosok jelmaan Irim-irim merasuk

pada *Germo*, *Panjak Ore*, *Panjak Kendhang*, *Panjak Gong*, *Kalongking*, *Tukang Njaran*, dan sebagainya. Karakter dewi-dewi yang dipercaya menjelma dalam tubuh pemain peran tersebut memiliki keterkaitan dengan tokoh dalam wiracarita Ramayana dan Mahabarata yang sering dipentaskan dalam kisah pewayangan.

Adegan *Nggundhisi* pemanggil roh suci para dewi tersebut dilakukan *Germo* dengan cara menghadap ke barat daya, setiap narasi yang diceritakan akan disambut dengan jawaban “*Nggih*” oleh para *Panjak Hore* sebagai vokalis tembang. Setelah adegan *Nggundhisi*, *Germo* mulai membuka penutup kepala pemain peran diiringi tembang *Kembang Jagung*, merepresentasikan ruh suci para dewi yang menjelma dalam diri pemain peran mulai menampilkan wajahnya. *Germo* kemudian menuntun dan menempatkan pemain peran di setiap pojok, tokoh *Tangsil* berada di tenggara, *Balong* berada di barat daya, *Pethak* berada di barat laut, dan tokoh *Cawik* berada di timur laut. Dengan keberadaan pemain peran di posisinya masing-masing tembang *Bismillah Golek Gawe* mulai dilantunkan sebagai pertanda dimulainya adegan inti menyajikan sandiwara cerita dengan tema besar pertanian, menggarap sawah, ternak dan interaksi sosial masyarakat agraris. Tembang yang dilantunkan pada awal penceritaan membawa kesaksian masyarakat bahwa segala bentuk pekerjaan merupakan bentuk dari anugerah dan kehendak dari sang pencipta,

menjadi kewajiban bagi manusia untuk menyebut nama sang pencipta sebelum melakukan segala aktifitas sebagai rasa syukur atas nikmat yang telah diberikannya.

Pada setiap adegan penceritaan diselengi dengan sajian Jaranan diiringi tembang *Salur Pandan* sebagai mantra untuk memanggil roh yang mendiami empat arah mata angin. Adegan Jaranan (*ndadi*) melakukan tarian dan atraksi merepresentasikan normativitas pengendalian nafsu manusia berdasarkan kaidah *Mutmainah* atas *Alumiah* sebagai perwujudan manusia yang bersifat konsumtif, nafsu Supiyah sebagai wujud dari keinginan manusia untuk berkuasa dan bertahta, serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki manusia jika hanya mengedepankan nafsu *Alumiah* dan *Supiah* tanpa adanya pengendalian dari sifat *Mutmainah*. Selanjutnya cerita akan ditutup dengan tembang *Sampun Rampung* dengan seluruh pemain menghadap timur. Tembang tersebut merepresentasikan normativitas sosial masyarakat untuk menciptakan kedamaian atas nama sesama makhluk ciptaan sebagai saudara yang perlu saling mengingatkan dalam kebaikan, serta manusia hendaknya menghormati leluhurnya sebagai pendahulunya yang telah mengawali dan membuka kehidupan, hingga sampai pada kehidupan yang dirasakan hari ini.

Setelah adegan penceritaan selesai, adegan penutup menyajikan

atraksi Kalongking (*Ndadi*), dipercaya sebagai jelmaan ruh kalong (Kelelawar) dalam tubuh pemeran, menyajikan adegan atraktif di atas tali yang dihubungkan oleh dua bilah bambu 5 hingga 10 meter di atas tanah. Atraksi akrobatik dilakukan dengan mata tertutup memanjat tiang bambu sebelah timur dan menari dengan gerakan ala kalong yang kemudian bergantung mengaitkan kakinya pada seutas tali tambang dengan posisi kepala dibawah dan akan turun di tiang sebelah barat. Seluruh adegan yang ditampilkan melalui Kalongking merepresentasikan bahwa setiap diri manusia adalah pusat (Pancer) kehidupan yang terhubung pada dimensi pancer vertikal dan pencer horizontal. Secara keseluruhan serangkaian adegan dan tambang dalam tontonan Sandur banyak menghadirkan normativitas, bagaimana manusia mampu mengaktualisasikan dirinya dengan menghendaki otoritas di luar dirinya (*Beyoud*) kehendak atas altruisme dan spiritualitas (Evans & Evans, 2008). Maslow menyebut kemampuan tersebut sebagai transendensi, suatu kesadaran holistik manusia tingkat tinggi, dalam berperilaku dan berelasi. Kesadaran tersebut telah melekat sebagai tujuan, bagi diri sendiri, orang-orang lain, sesama manusia, spesies lain, alam dan kosmos (Maslow, 1978).

Sejauh aktualisasi kehendak transendensi yang dianut, dalam penyajian adegan penceritaan Sandur, manusia tetaplah menjadi manusia yang tidak bisa lepas dari hirarki kebutuhan manusia menurut

Maslow dalam (Cloninger, 2004). Terbagi atas kebutuhan fisik seperti makan, minum, udara, tidur, seks (*Physiological Needs*). Kebutuhan akan keamanan, perlindungan, kebebasan dari rasa takut (*Safety Needs*), kebutuhan atas relasi dengan keluarga, sahabat, teman, kekasih atau hubungan sosial dalam masyarakat (*Belongingness and Love Needs*). Kebutuhan untuk dihargai dan dihormati oleh orang lain (*Esteem Needs*) dan kebutuhan tertinggi yang berhubungan dengan potensi, bakat dan kemampuan (*Need for Self-actualization*). Adanya aktualisasi kehendak transendensi masyarakat pendukung Sandur akan tetap terhubung dengan hirarki kebutuhan manusia, karena keterhubungan tersebut menjadi konsep penyeimbang kehidupan yang lahir dari akulturasi budaya jawa dan islamisasi, menganut ajaran “*Habluminallah wa Habluminannas*”.

7.2 Taksonomi Pendidikan Transenden dalam Sandur

Normativitas transendensi dalam sistem simbol Sandur tersebut merupakan produk kebudayaan masyarakat pendukungnya sebagai seperangkat mekanisme kontrol untuk mengatur perilaku manusia berdasarkan kaidah-kaidah transenden. Sebagaimana yang diaktualisasikan dalam tata pentas; ritual *Setren*, arena *Blabar Janur Kuning* dan segala atribut maupun konsep yang digunakan dalam pentas Sandur menempatkan transendensi sebagai kesadaran bahwa manusia bukanlah pusat dan ukuran segala sesuatu, karena diluar diri manusia terdapat kekuatan dan kekuasaan yang lebih besar dan absolut, mekanisme keterhubungan antara yang

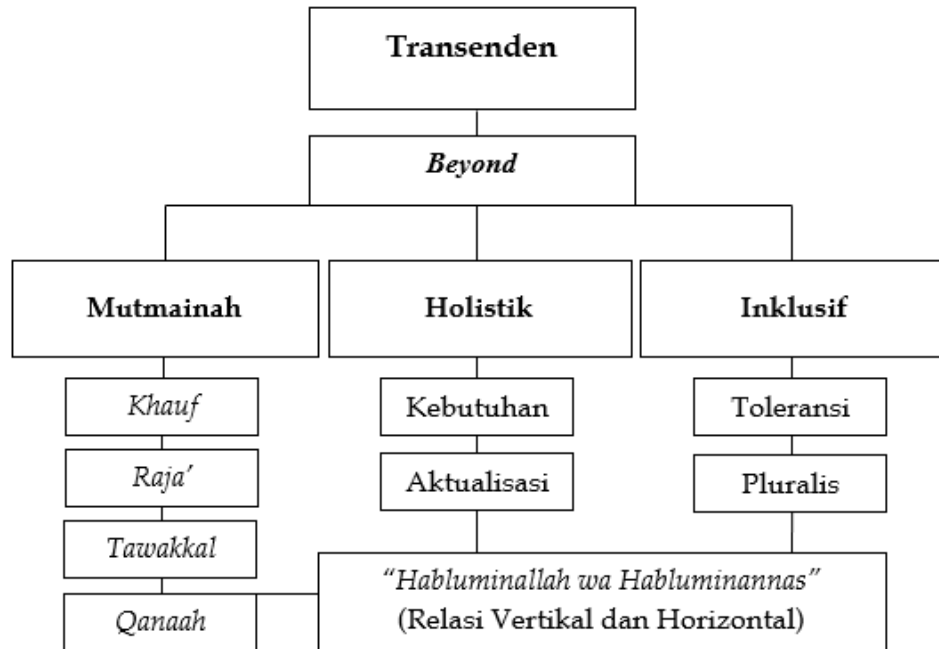
menciptakan (Tuhan) dan yang diciptakan (Mahluk Tuhan). Sikap tersebut merupakan representasi akal budi manusia yang mengisyaratkan suatu normativitas bagaimana manusia harus menjaga dan memelihara harmonisasi di ruang semesta sebagai hukum relasi antara sesama makhluk ciptaan Tuhan. Perwujudan sikap inilah yang kemudian dalam konsep transenden dapat disebut sebagai Sikap *Mutmainah* representasi kehendak Sang Maha Ruh (Tuhan) yang memberikan hak dan kewajiban bagi manusia untuk bersikap *Khauf* (Takut), *Raja* (Berharap), *Tawakkal* (Pasrah) dan *Qanaah* (Menerima). Sikap *Mutmainah* menjadi diskursus pengendalian nafsu manusia atas *Alumiah* yang bersifat konsumtif; hedonisme dan materialisme, pengendalian nafsu *Supiyah* yang bersifat dominasi; berkuasa dan bertahta, serta menekan nafsu *Amarah* sebagai wujud dari sifat serakah, tamak, iri dan dengki.

Selain itu penyajian adegan dan tembang dalam Sandur menyimpan sistem simbol yang mengarah pada serangkaian makna normativitas transendensi; bagaimana manusia mampu mengaktualisasikan dirinya dengan menghendaki otoritas di luar dirinya (*Beyoud*). Suatu kesadaran holistik dan inklusif manusia tingkat tinggi, dalam berperilaku dan berelasi. Kesadaran tersebut tidak hanya dijadikan sebagai alat, tapi juga sebagai tujuan, bagi diri sendiri, orang-orang lain, sesama manusia, spesies lain, alam dan kosmos; relasi hubungan manusia dengan dimensi vertikal dan horizontal. Penyertaan kepercayaan atas *Beyond* sanggup membentuk kontinuitas dan ukuran hirarkis antara sang pencipta dan manusia, mengakui keunggulan norma-norma mutlak yang melampaui akal manusia.

Normativitas transenden dalam taraf kesadaran *Beyond* jika dianut dan menjadi prinsip perilaku keseharian dimungkinkan sanggup merelatifkan segala bentuk kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan dalam dimensi material.

Berdasarkan makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur tersebut, sekiranya sanggup ditarik pada konsepsi taksonomi pendidikan. Taksonomi pendidikan dalam penelitian ini dimaksud sebagai klasifikasi khusus berdasarkan data yang didapatkan dari hasil analisis terkait makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur yang dapat digolongkan dalam sebuah sistematika (Anderson, 1995). Tujuan klasifikasi pendidikan transenden merujuk pada upaya pencapaian pembelajaran yang dituangkan pada bentuk aktualisasi Sandur untuk dapat disajikan di ruang pendidikan, sehingga dapat mengubah performa kesadaran peserta didik yang bernilai transenden. Berikut skema sistematika taksonomi pendidikan transenden yang dapat dirumuskan:

Diagram 7.1 Klasifikasi Tujuan Pendidikan Transenden



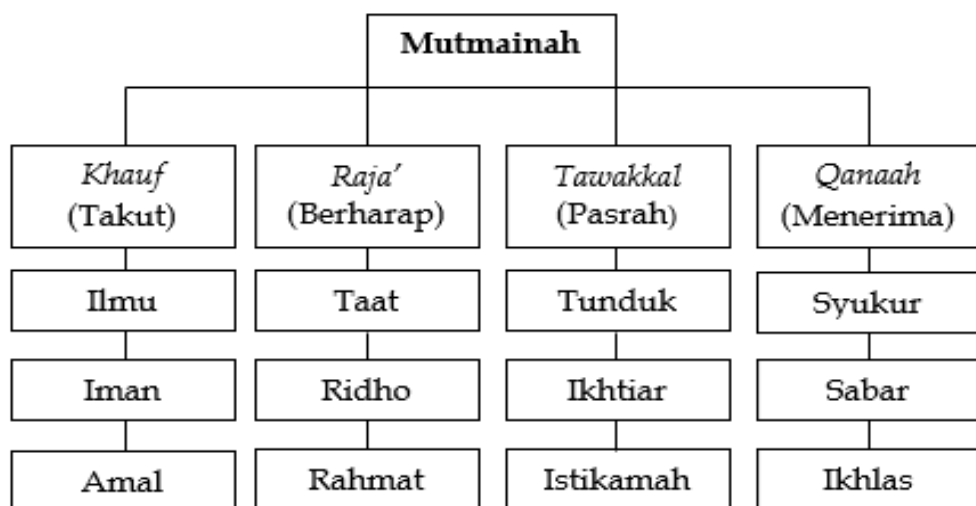
Sistematika tersebut merupakan hasil klasifikasi (taksonomi) pendidikan bahwa Sandur memiliki mekanisme tujuan pembelajaran bernilai transenden. Taksonomi pendidikan transenden dalam konsep penyajian Sandur terpusat pada kesadaran *Beyond* yang dapat diklasifikasikan menjadi tiga tujuan pembelajaran, yaitu pembentukan karakter *Mutmainah*, holistik dan inklusif. Masing-masing karakter memiliki sistematika klasifikasi yang menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik), karakter tersebut merupakan konsepsi dari transenden atau dapat disebut sebagai transpersonal, sebuah eksistensi keberadaan manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif.

7.2.1 Karakter *Mutmainah*

Taksonomi pendidikan transenden dalam penyajian Sandur yang

berpusat pada kesadaran *Beyond*, dapat diklasifikasikan pada tujuan pembelajaran karakter *Mutmainah* sebagai nafsu kebenaran ilahiah. Peniadaan sikap tercela dan mengupayakan sikap terpuji yang sanggup menciptakan ketenangan jiwa bagi manusia, karena sanggup merelatifkan kenikmatan dan kemewahan duniawi (material) (Yasid, 2007). *Mutmainah* mewujudkan sikap merasa puas dengan pengabdian kepada Sang pencipta dan berbuat kebajikan kepada sesama makhluk ciptaannya (Shadily, 1980). Sistematika karakter *Mutmainah* dapat diklasifikasikan menjadi; *Khauf*, *Raja'*, *Tawakkal* dan *Qanaah*. Masing masing karakter *Mutmainah* tersebut memiliki turunan sifat yang dapat dijadikan sebagai tujuan pendidikan transenden. Berikut skema sistematika karakter *Mutmainah* yang dapat dirumuskan:

Diagram 5.2 Klasifikasi Karakter *Mutmainah*



Klasifikasi karakter *Mutmainah* terkonsepsi dalam sifat *Khauf* sebagai

rasa takut kepada Tuhan karena kurang sempurnanya suatu pengabdian seorang hamba. Takut mempunyai arti yang berhubungan dengan masa yang akan datang, misalnya takut kepada siksaan Tuhan baik di dunia maupun di akhirat. Sifat *Khauf* terdiri atas ilmu dan amal yang terpusat pada keimanan, peningkatan keimanan dapat diraih melalui ilmu sebagai pengetahuan tentang perkara-perkara yang dapat mendatangkan ketakutan, seperti azab, sifat Tuhan, kedasyatan sakaratul maut dan hari akhir (Ghazali, 2021). Melalui ilmu tersebut melahirkan pemahaman terkait *Khauf*, sehingga menjauhi larangan-larangan yang mendatangkan murka Tuhan dan meningkatkan anjuran yang diperintah Tuhan sebagai bentuk amalan.

Karakter *Mutmainah* juga dapat diklasifikasikan dalam sikap *Raja'* sebagai sifat manusia yang tidak lepas dari kebutuhan atas keinginan dan pengharapan. Akan tetapi keinginan dan pengharapan manusia harus dilandasi dengan ketaatan kepada Tuhan. Sifat *Raja'* mencerminkan pengharapan hanya kepada Tuhan, merasa nikmat dengan berserah diri kepadaNya. Pengharapan manusia yang bersifat *Raja'* dapat diartikan sebagai optimisme dalam memperoleh karunia berupa rahmat dan keridhoan Tuhan yang telah disediakan untuk manusia (Muzakkir, 2012). Rahmat berarti pemberian karunia Tuhan dalam setiap hati dan sikap hidup yang mengedepankan amal kebaikan. Pasangan *Ridho* sebagai sifat *Raja'* mencerminkan kerajaan, perizinan yang diberikan Tuhan kepada manusia, sehingga karunia yang diberikan dapat diterima dengan lapang ikhlas.

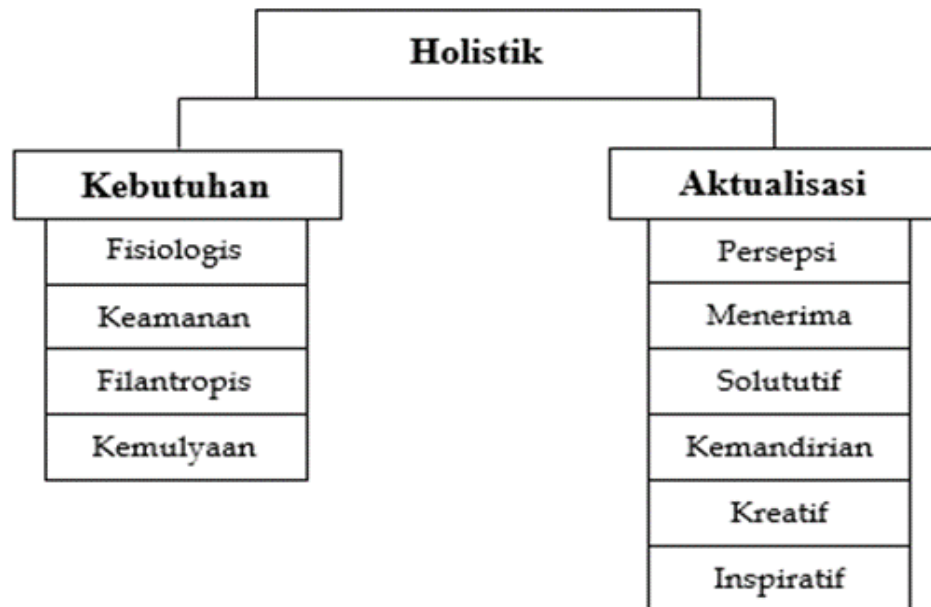
Selain itu *Mudmainah* dapat dikaitkan dalam sifat *Tawakkal* sebagai perwujudan seorang hamba kepada Tuhannya dan bisa menjadikan seseorang merasa damai, tentram di bawah ketentuan Tuhan (Junaedi, 2017). *Tawakkal* menuntun jalan bagi manusia untuk bersikap tunduk menyerahkan segala urusan berdasarkan ketentuan dan kehendak dari Tuhannya. *Tawakkal* ditentukan berdasarkan kedalaman ikhtiar seorang hamba sebagai perilaku bersungguh-sungguh dalam mengharapkan rahmat dan ridho dengan ketentuan sesuai normativitas kebaikan dan kebenaran yang atur Tuhan. Jalan *Tawakkal* bagi manusia harus ditempuh dengan *Istikamah* sebagai keteguhan, pendirian, komitmen dan konsistensi menjalanjan keimanan (Tauhid), ibadah (Iman) dan perbuatan baik sesama manusia (ahlak) (Zuhdi, 2015).

Adapun klasifikasi sikap *Mudmainah* yang terakhir adalah sifat *Qanaah* sebagai sikap merasa cukup terhadap pemberian Tuhan terhadap diri manusia. Menerima segala nikmat pemberian Tuhan sebagai bentuk rezeki dengan perasaan cukup dan bersyukur dengan apapun hasil yang diperoleh. Sifat *Qanaah* lebih mendalam tidak hanya berlaku sebagai sikap dalam menerima rezeki saja, melainkan juga terkait pada penyikapan terhadap keadaan dan musibah yang menimpa manusia dengan kesadaran bahwa semuanya tidak lepas dari kehendak dan ujian dari Tuhan, yang harus diterima dan dijalankan dengan sabar dan ikhlas sambil terus menerus melakukan ikhtiar secara maksimal di jalan kebenaran tanpa menghalalkan segala cara dan tidak tertarik dengan segala tipu daya manusia (Hamka, 1990).

7.2.2 Karakter Holistik

Taksonomi pendidikan transenden dalam penyajian Sandur yang berpusat pada kesadaran *Beyond*, juga dapat diklasifikasikan pada tujuan pembelajaran karakter holistik sebagai upaya menginternalisasikan nilai-nilai kehidupan yang mendidik manusia ke arah pemahaman bahwa manusia adalah makhluk individu-sosial, jasad dan ruh, serta makhluk otonom sekaligus makhluk ciptaan Tuhan. Sejauh keimanan manusia dalam persepsi transenden yang dianut, manusia tetaplah manusia yang tidak dapat dilepaskan dari sifat hirarki kebutuhan dan potensi untuk berkembang melalui pengaktualisasian diri. Karakter holistik sebagai kesadaran *Beyond* dapat diklasifikasikan menjadi dua konsep sifat yaitu hirarki kebutuhan dan aktualisasi diri. Masing-masing karakter holistik tersebut memiliki turunan sifat yang dapat dijadikan sebagai tujuan pendidikan transenden. Berikut skema sistematika karakter holistik yang dapat dirumuskan:

Diagram 5.3 Klasifikasi Karakter Holistik



Klasifikasi karakter holistik dapat dikonsepsikan ke dalam sifat alamiah manusia yang eksistensial. Eksistensi keberadaan setiap manusia mewujudkan tindakan untuk mengaktualisasikan dirinya (self-actualization). Tindakan aktualisasi setiap individu manusia tidak dapat dilepaskan dari pemenuhan kebutuhan universal terlebih dahulu. Artinya hirarki kebutuhan (*hierarchy of needs*) setiap individu manusia harus terpenuhi terlebih dahulu untuk menuju aktualisasi diri (Schultz). Kebutuhan manusia secara universal memiliki hirarkis tingkatan yang disebutkan oleh Maslow bahwa kebutuhan lebih mendasar tingkatannya harus dipuaskan atau minimal terpenuhi secara relatif sebelum kebutuhan yang lebih tinggi tingkatannya menjadi motivator tindakan (Feist & Feist).

Hirarki kebutuhan dasar manusia tersusun menjadi empat perkara yang harus dipenuhi sebelum menjadi motivasi tindakan aktualisasi diri manusia. Kebutuhan tersebut terdiri dari kebutuhan yang paling dasar sebagai kebutuhan fisiologis, meliputi makanan, air, oksigen, kesehatan dan seks. Setelah manusia terpenuhi kebutuhan fisiologisnya maka manusia termotivasi untuk memenuhi kebutuhan rasa aman dari segala ancaman yang dapat mengganggu ketenangan dan ketentraman hidupnya. Motivasi untuk mendapatkan rasa aman tersebut selaras dengan kebutuhan filantropis sebagai naluri untuk dicintai dan memiliki, motivasi untuk bersahabat, keinginan memiliki pasangan dan keturunan, dan kebutuhan berkeluarga, lingkungan, bertetangga dan berbangsa. Terpenuhinya kebutuhan filantropis manusia dapat merasakan rasa aman dan kebahagiaan. Akan tetapi kebutuhan filantropis tidak hanya keperluan untuk mendapatkan rasa aman saja tetapi juga terkait pada kebutuhan untuk dimuliakan, motivasi untuk mendapatkan penghargaan atas dirinya, pengakuan eksistensial manusia.

Terpenuhinya hirarki kebutuhan tersebut pada tahap selanjutnya akan dapat menggerakkan atau memotivasi sebagian manusia untuk mengaktualisasikan diri, untuk menuju tingkatan aktualisasi-diri setiap individu harus memiliki *metamotivation* atau *B-values*. Artinya aktualisasi diri hanya dimiliki oleh beberapa individu manusia tertentu, karena aktualisasi diri merupakan karakter dari manusia-manusia yang unggul. Aktualisasi diri dapat ditempuh melalui pergerakannya untuk melampaui

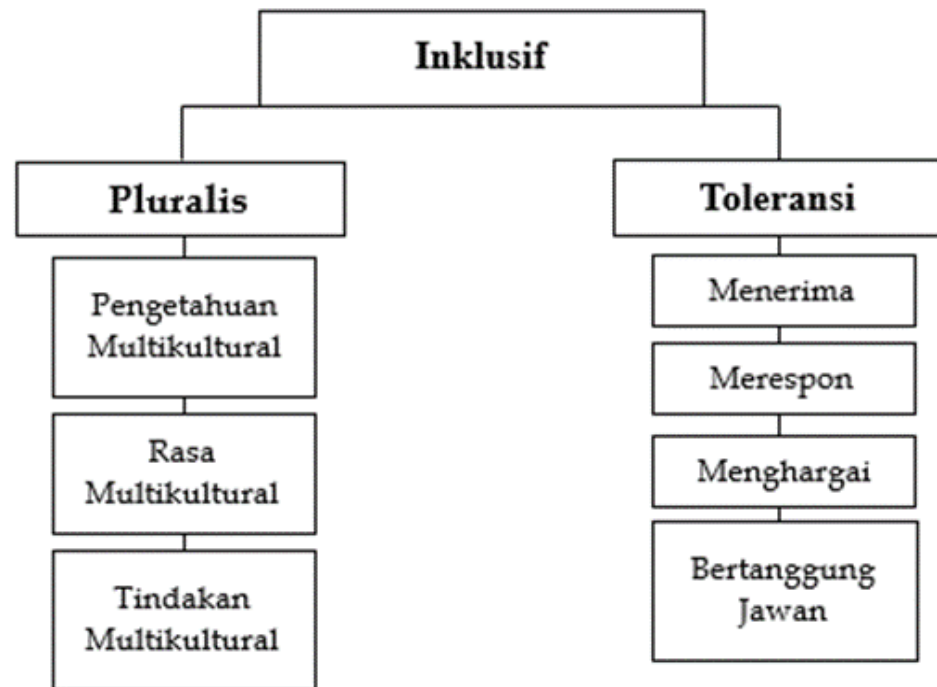
hierarki kebutuhannya, menempuh nilai-nilai berdasarkan norma moralitas keyakinan hidupnya dan memenuhi kebutuhan untuk bertindak melakukan kebenaran dan kebaikan (amal). Karakter aktualisasi diri yang ditempuh setiap manusia dapat ditinjau melalui persepsi memandang realitas kehidupan, kemampuan dalam menerima kekurangan dan kelebihan dirinya dan orang lain, berpikir solutif dalam setiap problem yang dihadapi dirinya maupun kepentingan sosial, kemapanan yang ditunjukkan melalui kemandirian dan kreativitas, serta karakter inspiratif yang mampu menjadi tuntunan nilai dan motivasi (digugu dan ditiru).

7.2.3 Karakter Inklusif

Karakter holistik menjadi kemapanan tujuan pendidikan transenden yang disampaikan melalui simbol-simbol penyajian Sandur. Terwujudnya karakter holistik sebagai manusia yang berupaya dan mampu mengaktualisasikan diri berdasarkan *metamotivation* atau *B-values* terjalin dalam pembentukan karakter masyarakat yang inklusif. Karakter inklusif dalam kehidupan bersosial merupakan suatu sikap keterbukaan untuk menghargai multi identitas kultural; etnis, suku, bangsa dan agama. Keterbukaan untuk menghargai keberadaan multikultural dalam kehidupan bersosial terpusat pada sikap toleransi dan pluralis. Masing-masing sikap toleransi dan pluralis dapat diklasifikasikan ke dalam tujuan pendidikan transenden sebagai kesadaran *Beyond*, untuk menjadi manusia yang unggul, agung dan superlatif. Berikut skema taksonomi karakter inklusif yang dapat

dirumuskan:

Diagram 5.4 Klasifikasi Karakter Inklusif



Karakter inklusif dapat diklasifikasikan menjadi dua sikap, yaitu pluralis dan toleransi. Sikap tersebut jika diaktualisasikan sebagai tujuan pembelajaran transenden dimungkinkan dapat membentuk karakteristik kognitif, afektif dan psikomotorik peserta didik yang bersifat inklusif di tengah kehidupan masyarakat yang multikultural. Karakter inklusif terpusat pada pembelajaran pluralis sebagai pemahaman terkait sistem yang mengakui adanya landasan pemikiran yang mendasar yang lebih dari satu. Sedangkan pluralis dalam sosial merupakan sistem yang mengakui eksistensi multikultural dengan menjunjung tinggi aspek-aspek karakter perbedaan

antara suatu kelompok multi identitas. (Toha, 2005).

Karakter pluralis dapat ditempuh melalui upaya pembentukan karakter manusia yang memiliki pengetahuan, rasa dan tindakan terkait keberadaan pluralitas suatu masyarakat sebagai wujud dari multikultural. Pluralis secara dasar dapat terwujud melalui pengetahuannya atas nilai pluralistik, kesadaran bahwa manusia berada di tengah kehidupan sistem masyarakat yang multikultural. Artinya pluralis menkonsepsikan pengetahuan terkait ragam kehidupan di dunia, ataupun kebijakan yang menekankan penerimaan terhadap realitas keragaman nilai, sistem, budaya dan politik yang ada dalam kehidupan masyarakat (Mudzhar, 2005). Keterwujudan pluralis tidak berhenti hanya sebatas pengetahuan tetapi juga bersinggungan langsung dengan perasaan untuk menerima keberadaan pluralitas multikultural di lingkungannya. Berdasarkan pengetahuan dan perasaan multikultural yang dimiliki, otomatis akan terwujud sebuah tindakan multikultural sebagai bentuk kesadaran penuh karakter manusia yang pluralistik di dalam kemajemukan masyarakat.

Karakter pluralis di tengah kehidupan masyarakat multikultural secara mendasar dapat diaktualisasikan melalui toleransi, sebagai sikap saling menghormati dan saling bekerjasama diantara kelompok masyarakat yang berbeda secara etnis, bahasa, budaya, politik, maupun agama. Toleransi ditempuh sebagai upaya menerima suatu perbedaan, merespon perbedaan sebagai rahmat Tuhan dan bentuk kekayaan yang dimiliki suatu kelompok

masyarakat. Keberanian untuk menerima dan merespon sebuah perbedaan mengkondisikan karakter manusia yang inklusif dapat menghargai, bahwa suatu pemeluk agama tidak merasa paling benar, suatu anggota etnis dan suku tidak merasa superior. Terwujudnya sikap saling menghargai menjunjung nilai tanggung jawab bagi setiap anggota masyarakat untuk menjaga persatuan dan kesatuan. Hilangnya sikap toleransi dapat membuka lebar jalannya perpecahan dan konflik yang kerap terjadi antara umat beragama maupun suku bangsa.

BAB VIII PENUTUP

8.1 Simpulan

Berdasarkan analisis yang telah dilakukan terkait transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro sebagai aktualisasi pendidikan kultural dalam perspektif hegemoni dan religi dapat disimpulkan hasil penelitian sebagai berikut:

1. Pertunjukan Sandur Bojonegoro adalah kesenian tradisional yang terwujud dalam bentuk teater, memadukan elemen-elemen seni tari dan musik. Pementasannya menghadirkan adegan-adegan dalam panggung arena dengan permainan gerakan, ekspresi, pergerakan, dan dialog. Instrumen seperti Gong Bumbang, Kendang, Akapela, dan Tembang menyertai pementasan, sementara tarian seperti Jaranan dan jogetan berfungsi sebagai selingan dalam pergantian babak. Seluruh elemen penyajian, termasuk komposisi pentas, dekorasi panggung, kostum, rias, dan pencahayaan, berkontribusi dalam tampilan keseluruhan.
2. Pembagian pementasan dalam tiga babak menghadirkan variasi cerita dengan peran masing-masing adegan, seperti Panjak Ore, Panjak Kendhang, dan Panjak Gong pada babak pembuka, tarian Jaranan untuk mengisi kekosongan, serta interaksi karakter seperti *Pethak*, *Balong*, *Tangsil*, dan *Cawik* dalam babak inti cerita. Babak penutup menampilkan aksi akrobatik Kalongking dan sajian tembang sebagai penutup. Penyajian Sandur, dengan tata teknik panggung berbentuk bujur sangkar, pemilihan busana dan rias

yang mengacu pada tradisi, serta pencahayaan yang atmosferik, menghasilkan pengalaman estetik bagi penonton.

3. Konstruksi pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari realitas sosiokultural masyarakat pendukungnya. Realitas yang dijalani merupakan sumber ide pembentukan sistem simbol sebagai cara atau metode untuk merepresentasikan identitas, karakter, moralitas, kualitas ritme dan cara hidup yang tercermin dalam perilaku masyarakatnya.. Realitas sosiokultural masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang dikonstruksikan dalam pertunjukan Sandur didasarkan pada temuan-temuan berikut:

- a. Identitas masyarakat pendukung Sandur melekat dengan kesejarahan, geografi dan demografi masyarakat Desa Ledok Kulon sebagai pusat produksi kesenian Sandur Bojonegoro. Sejarah lahirnya Desa Ledok Kulon Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari sosok leluhur Desa yaitu Ki Andong Sari (*dhanyang*) sebagai sosok religius yang dihormati dan disakralkan. Sedangkan secara geografis Desa Ledok Kulon dibatasi langsung oleh sungai Bengawan Solo pada bagian barat, utara dan timur, sementara pada bagian selatan berbatasan langsung dengan pusat kota. Kondisi geografis mengidentitaskan kehidupannya sebagai masyarakat agraris (petani dan buruh tani) yang lambat-laun mengalami keterhimpitan lahan perkotaan sehingga mengalami perubahan masyarakat yang lebih heterogen.

- b. Karakteristik masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro melekat dengan bahasa kesehariannya sebagai penutur dialek Bahasa Jawa Mataraman, sebuah bahasa yang dituturkan oleh masyarakat bekas wilayah karesidenan Madiun, Kediri dan Bojonegoro. Karakteristik spiritualnya melekat dengan nilai-nilai ajaran Islam Jawa sebagai ekspresi iman, doktrin dan ritual dan lain-lain yang dipraktikkan masyarakat sesuai dengan tradisi lokal. Secara spesifik Islam Jawa Mataraman yang dianut masyarakat pendukung Sandur mengacu pada paham mistisisme Jawa yang mengakar pada ajaran Sufi sebagai integrasi kosmologi Hindu-Buddha dan Makrifat dalam ajaran Islam. Melalui ajaran tersebut terbentuk suatu pengetahuan filosofis; pandangan dan leluhur hidup berlandaskan nilai kearifan Jawa dan sufisme Islam, sebuah relasi vertikal dan relasi horizontal yang mengedepankan kekeluargaan, gotong royong dan kesalahan. Karakter mata pencahariannya dari waktu ke waktu mengalami perubahan, awalnya berpusat pada ekonomi masyarakat agraris yang berubah lebih heterogen; perdagangan dan bisnis.
4. Sistem simbol dalam pertunjukan Sandur yang merepresentasikan realitas sosiokultural terkait pada suatu pembentukan seni tradisi yang tercipta bukan hasil kreativitas seniman secara individu melainkan tercipta secara anonim bersama dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya. Sifat kolektif masyarakat dalam penciptaan Sandur menjadi bagian integral dari

struktur kesenian tradisional yang terdiri dari pengorganisasian, penataan dan hubungan suatu kolektif untuk menuju suatu tujuan yang sama. Pertunjukan Sandur sebagai karya estetis tidak lepas dari refleksi sosiokultural; identitas dan karakter dari masyarakat pendukung Sandur yang berkaitan dengan sistem kebahasaan, religi dan pengetahuan, mata pencaharian dan ekonomi. Berikut nilai-nilai sosiokultural yang direpresentasikan dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro:

- a. Representasi sosiokultural dalam pengadeganan Sandur terdiri dari; (1) kearifan bahasa yang menggunakan dialek Jawa Mataraman, identik dengan penuturan Jawa Ngoko yang intonasi pengucapannya lebih halus dibanding dialek Ngoko Jawa Arek; (2) Kearifan spiritual dan pengetahuan direpresentasikan dalam bentuk ajaran "*Hablumminallah wa Hablumminannas*"; (3) kearifan ekonomi direpresentasikan melalui pemenuhan mata pencaharian masyarakat agraris dalam kehidupan sehari-hari berlandaskan pada tata krama yang mengedepankan keselarasan dan kebersamaan.
- b. Representasi sosiokultural dalam *setting* pentas Sandur berkaitan dengan konstruksi simbol yang meliputi panggung arena yang disebut *Blabar Janur Kuning*, terdiri dari ritual *Setren*, tata artistik, rias dan kostum. Serangkaian *Setting* pentas tersebut terintegrasi dengan sosiokultural masyarakat Jawa Mataraman dalam membentuk simbol-simbol kesenian berbasis nilai dan norma (mental) maupun basis sosial

dan material kebudayaan Jawa; baik berupa spiritualitas dan falsafah maupun moralitas (etika) dan estetika Jawa. Pembentukan *Setting* pentas Sandur Bojonegoro merupakan estetika simbolik berdasarkan nilai-nilai kearifan spiritual dan pengetahuan yang dimiliki masyarakat pendukungnya.

5. Proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro tidak lepas dari dinamika geopolitik yang dialami masyarakat pendukungnya. Dinamika geopolitik mendiskusikan pertarungan kekuasaan dan perebutan pengaruh atas sebuah wilayah dan *lebensraum* (ruang hidup) suatu masyarakat dalam ruang ekspansi. Dinamika geopolitik yang dialami menyebabkan terjadinya perubahan sosiokultural yang dapat dibaca melalui periodisasi kekuasaan, mulai dari masa kekuasaan Kesultanan Mataram pada tahun 1587 sampai ekspansi Kolonial Belanda sehingga menjadi bagian dari wilayah Hindia Belanda pada tahun 1800, dan pasca kemerdekaan 1945 resmi menjadi bagian dari negara Indonesia. Perubahan periodisasi kekuasaan mengkonsepsikan terjadinya dinamika geopolitik dalam beberapa fase praktik ekspansi, yaitu:
 - a. Dinamika masyarakat pendukung Sandur Era Imperialisme bermanuver pada praktik ekspansionisme untuk meraih kepentingan nasional negara superior berdasarkan semangat 3G, yaitu *gold*, *gospel*, dan *glory*. Cengkeraman imperialisme yang dialami tidak semerta-merta dimulai ketika Belanda memasuki Pulau Jawa pada akhir abad ke-16 yang

membawa misi *gold, gospel, dan glory*. Melainkan terjadi sejak kekuasaan kerajaan Islam di Jawa, dimana terjadinya *Gospel* berkaitan dengan penyebaran budaya dan agama, terutama pada masa Kerajaan Mataram sebagai kerajaan Islam terbesar di Pulau Jawa.

- b. Dinamika masyarakat pendukung Sandur era Globalisasi bermanuver dalam beberapa aspek yaitu *people, time, space, dan struggle*. Aspek geopolitik globalisasi tersebut mendeskripsikan fenomena *Uneven Development*, dimana Indonesia digolongkan sebagai kelompok negara berkembang yang kestabilan politik, sosial dan ekonominya terintegrasi dengan organisasi dan institusi internasional dalam praktik pilihan sistem kenegaraan liberal-kapitalis atau sosialis-komunis. Artinya arah perkembangan politik, sosial dan ekonomi masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sangat bergantung pada peranan pemerintahan Indonesia dalam menyikapi, mengatur, menentukan arah dan tujuannya di antara dinamika geopolitik globalisasi yang terjadi. Dampaknya dapat dibaca melalui berbagai peralihan sistem tata negara, konstitusional dan kebijakan pemerintahan Indonesia, serta berbagai konflik politik, ekonomi maupun sosial yang dialami, mulai dari pasca kemerdekaan hingga pasca reformasi 1998.
6. Proses transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro juga tidak lepas dari Hegemoni dalam kehidupan masyarakat pendukungnya. Hegemoni dimaksud sebagai hubungan persetujuan dengan menggunakan

kepemimpinan politik dan ideologi, Persetujuan atau konsensus berkaitan dengan spontanitas suatu kelas yang dipengaruhi secara psikologis untuk menerima aturan sosio-kultural. Konsensus hegemoni dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro telah berlangsung sejak kekuasaan Kesultanan Mataram, Hindia Belanda hingga menjadi bagian dari Republik Indonesia. Praktik hegemoni dari masa ke-masa menunjukkan hasil konsensus yang samar-samar; persuasi melalui pendidikan dan fungsi kelembagaan, walaupun juga tidak lepas dari praktik dominasi yang bersifat paksaan (Hart Power).

- a. Praktik hegemoni yang dialami masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dikonsepsikan melalui proposisi bahwa; (1) hegemoni merupakan bentuk kekuasaan *political society* atas struktur dan superstruktur berdasarkan mekanisme konsensus *civil society*; (2) keberlangsungan hegemoni *political society* diperkuat melalui berbagai bentuk pembaharuan konsensus atas *civil society* melalui pendidikan dan mekanisme kelembagaan; (3) kemunduran hegemoni bagi *political society* memicu aksi perlawanan dari *civil society* yang digerakkan oleh aktor-aktor intelektual dalam kelembagaan atau organisasi diluar birokrasi, terbentuknya massa yang terafiliasi dalam konsensus perlawanan; (4) tercapainya revolusi dan reformasi ditentukan melalui perkembangan kekuatan struktur dan superstruktur *civil society* dalam membangun hegemoni alternatif atau hegemoni tandingan (*counter*

hegemony), atau justru pihak intelektual yang menggerakkan *civil society* menjadi bagian dari *new political society* dan menciptakan hegemoni baru.

- b. Hegemoni yang terjadi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dari masa ke masa, sejak era imperialisme (kerajaan), kolonialisme hingga kemerdekaan (globalisasi) mengakibatkan terjadinya akulturasi. Akulturasi pada akhirnya mampu mendorong perubahan sistem normativitas kehidupan masyarakatnya. Sistem akulturasi pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro dapat dipolakan sebagai bentuk sinkretisme, yaitu transformasi karena adanya pengembangan dua unsur kebudayaan yang berbeda, sehingga mengkonsepsikan perubahan dalam bentuk percampuran antara dua budaya atau lebih. Sinkretisme dalam masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro terintegrasi dengan konsensus yang terjadi sejak era kekuasaan kerajaan Islam di Jawa seperti Kesultanan Mataram yang membawa normativitas baru melalui Islam Jawa.
- c. Terlepas dari akulturasi sistem religiusitas masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari jalinan konsensus hegemoni yang diterima sejak era kolonialisme Hindia Belanda hingga era globalisasi pasca kemerdekaan. Konsensus tersebut telah membawa normativitas baru yang diterapkan melalui sistem pemerintahan modern sebagai indikator terjadinya proses substitusi; pertukaran dan

penyerapan unsur kebudayaan yang dibawa kolonialis dan globalis. Substitusi tersebut terjadi secara nyata dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang mencoba bertahan dan menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dengan menghendaki pola kehidupan yang lebih maju terkait dengan merubah pola hidupnya dalam kultur masyarakat modern.

7. Transformasi pertunjukan Sandur Bojonegoro berkaitan erat dengan terjadinya transformasi Sosiokultural masyarakat pendukungnya. Terjadinya transformasi sosiokultural dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro tidak dapat dilepaskan dari pengaruh dinamika geopolitik yang dihadapinya dalam kurun waktu yang sangat panjang. Dinamika geopolitik pada era imperialisme, kolonialisme maupun globalisasi bermanuver pada praktikum ekspansi dan hegemoni yang mempengaruhi kondisi geobudaya dengan menghasilkan sistem akulturasi dalam pengetahuan lokal (kearifan); aspek religiusitas, ekonomi, politik, sosial dan produk kebudayaan (seni) sehingga menjadi etos kebudayaan baru bagi masyarakatnya. Berikut transformasi sosiokultural masyarakat pendukung Sandur:

a. Transformasi kultural; perubahan spiritual dan pengetahuan yang secara garis besar mengkonsepsikan terjadinya sinkretisme, yaitu transformasi sistem religi yang disebut sebagai Islam Jawa. Sinkretisme Islam Jawa tersebut membentuk tatanan pengetahuan yang berkaitan dengan konsep

atau gagasan tentang entitas Tuhan, manusia dan alam semesta yang bersifat kosmologi (alam dunia) dan eskatologi (akhirat). Masuknya ajaran Islam telah menyerap dan bahkan mengislamkan tradisi dan menginterpretasikan kitab suci sesuai konteks kebudayaan lokal untuk merumuskan praktik iman, ritual (ibadah) dan bahkan norma kehidupan sosial; praktik politik, pendidikan dan ekonomi. Lebih lanjut transformasi spiritual dan pengetahuan pasca reformasi 1998 tidak lepas dari kemajuan-kemajuan dibidang teknologi komunikasi. Timbulnya era informasi secara global tidak dapat ditolak dan substitusi menjadi proses penyesuaian masyarakat yang menghendaki kemajuan dari segala segi kehidupan termasuk spiritual dan pengetahuan.

- b. Transformasi Sosio-politik dan ekonomi, perubahan dalam tatanan politik mendiskusikan perubahan-perubahan kekuasaan, otoritas dan komando dalam kehidupan masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro (*gouvernes*) yang diperintah oleh berbagai sistem kekuasaan sehingga terjadi perubahan hubungan antara politik, struktur sosial, ideologi dan budaya. Adapun perubahan dalam sosio-ekonomi mendiskusikan faktor-faktor ekonomi suatu kolektif masyarakat yang mempengaruhi kehidupan sosialnya. Faktor ekonomi tersebut berkaitan dengan perubahan mata pencaharian, ketersediaan lahan ekonomi dan pemanfaatan sumber daya, serta perkembangan pengetahuan dan teknologi.

8. Transformasi Nilai, Fungsi dan Bentuk pertunjukan Sandur Bojonegoro.
Terjadinya transformasi nilai dalam pertunjukan Sandur tidak dapat dilepaskan dari proses pembelajaran generik yang ditafsirkan secara selektif oleh masyarakat pendukungnya sebagai pengaruh konsensus hegemoni yang mempengaruhi sistem sosio-kulturalnya melalui persuasi dan pendekatan dalam sistem politik dan kelembagaan pendidikan, sosial dan agama. Terjadinya transformasi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur berkaitan langsung dengan perubahan tatanan sosio-kultural masyarakat pendukungnya akibat dari jalinan konsensus hegemoni sejak era Mataram Islam, Hindia Belanda hingga Pasca kemerdekaan. Persoalan yang menyebabkan transformasi sosio-kultural menyebabkan perubahan nilai pertunjukan Sandur sehingga mengakibatkan transformasi fungsi pertunjukan Sandur yang ditempatkan sebagai representasi untuk menggambarkan, mengabarkan dan mengkomunikasikan kondisi dan keadaan hidup dalam suatu konsensus hegemoni yang dialami dari masa ke masa. Transformasi nilai dan fungsional pertunjukan Sandur tersebut turut mempengaruhi bentuk struktur dan tekstur pembentukannya karena menyesuaikan kondisi dan perkembangan zaman yang terbentuk berdasarkan proses singkretisasi dan substitusi yang terjadi dalam kehidupannya.
9. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam mengaktualisasikan pendidikan kultural dapat disandarkan pada temuan penelitian terkait

dengan aktualisasi pertunjukan Sandur Bojonegoro. Aktualisasi dapat dicapai dengan melakukan serangkaian proses pembaruan karakter penyajian pertunjukan Sandur yang selaras dengan perkembangan zamannya. Pertunjukan tradisi Sandur sangat memungkinkan untuk digarap dengan prinsip penyutradaraan pertunjukan teater modern. Misalnya dengan memindahkan bentuk pertunjukan Sandur dari arena *Blabar Janur Kuning* menuju panggung *Proscenium*. Melalui upaya aktualisasi tersebut, nilai, fungsi dan makna dalam pertunjukan Sandur dapat diklasifikasikan sebagai pendidikan kultural, merujuk pada konsep pengklasifikasian yang dapat dilakukan dengan membentuk struktur taksonom pendidikan Bloom.

10. Transformasi Pertunjukan Sandur Bojonegoro dalam mengaktualisasikan pendidikan kultural mengkonsepsikan temuan terkait dengan pengarahannya Sandur menjadi taksonomi pendidikan transenden untuk membuka kemungkinan yang lebih luas mengenai aspek spiritual sebagai satu kesatuan orientasi manusia yang tidak dapat dipisahkan dari aspek sosial, material dan metafisis, sehingga sanggup membentuk kebudayaan yang adiluhung. Normativitas spiritual dalam sistem simbol penyajian Sandur dapat sangat dimungkinkan untuk ditarik pada diskursus pemaknaan transenden sebagai wujud spiritualitas masyarakat pendukung Sandur. Berikut bagaimana temuan nilai-nilai transendensi dalam tata pentas, adegan dan tembang pertunjukan Sandur yang dapat ditarik pada taksonomi pendidikan kultural:

- a. Konsep transenden dalam Sandur yang diaktualisasikan dalam taksonomi pendidikan mengarah pada ruang konversi pemberadaban manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif.
 - b. Transenden dapat membawa manusia kepada kesadaran *Beyond* melampaui batas-batas pengetahuan dan pengalaman, menempatkan pengetahuan dan pengalaman dalam konteks yang lebih luas di luar dirinya.
 - c. Kesadaran tersebut melahirkan karakter manusia yang merasa cukup dengan diri sendiri dengan tidak memandang manusia sebagai pusat dan ukuran segala sesuatu, sehingga dapat mengatasi naluri keserakahan dan nafsu berkuasa manusia.
 - d. Transendensi juga berarti mengakui adanya kontinuitas dan ukuran bersama antara manusia dan penciptanya, yaitu merelatifkan segala kekuasaan, kekayaan dan pengetahuan. Transendensi berarti mengakui keunggulan standar absolut normativitas di atas akal manusia.
11. Taksonomi pendidikan merupakan kaidah untuk mengklasifikasi tujuan-tujuan pendidikan terkait pencapaian pembelajaran yang dituangkan melalui objek belajar atau proses pendidikan. Taksonomi pendidikan sebagai temuan penelitian dimaksud sebagai klasifikasi khusus berdasarkan data yang didapatkan dari hasil analisis terkait makna transendensi dalam sistem simbol penyajian Sandur yang dapat digolongkan dalam sebuah

sistematika. Tujuan klasifikasi pendidikan transenden merujuk pada upaya pencapaian pembelajaran yang dituangkan pada bentuk aktualisasi Sandur untuk dapat disajikan di ruang pendidikan, sehingga dapat mengubah performa kesadaran peserta didik yang bernilai transenden. Berikut skema sistematika taksonomi pendidikan transenden yang dapat dirumuskan:

- a. Taksonomi pendidikan transenden dalam konsep penyajian Sandur terpusat pada kesadaran *Beyond* yang dapat diklasifikasikan menjadi tiga tujuan pembelajaran, yaitu pembentukan karakter *Mutmainah*, Holistik dan Inklusif. Masing-masing karakter memiliki sistematika klasifikasi yang menuju pada relasi vertikal (spiritual) dan horizontal (humanistik), karakter tersebut merupakan konsepsi dari transenden atau dapat disebut sebagai transpersonal, sebuah eksistensi keberadaan manusia yang lebih unggul, agung, melampaui dan superlatif.
- b. Karakter *Mutmainah* dapat diklasifikasikan menjadi; *Khauf*, *Raja'*, *Tawakkal* dan *Qanaah*. Masing masing karakter *Mutmainah* tersebut memiliki turunan sifat yang dapat dijadikan sebagai tujuan pendidikan transenden. Sikap *Khauf* terdiri atas ilmu, iman dan amal. Sikap *Raja'* sebagai sifat Taat, Ridho dan Rahmat, sedangkan *Tawakkal* terdiri dari sifat tunduk, Ikhtiar dan Istiqomah. Adapun *Qanaah* merupakan sikap syukur, Sabar dan Ikhlas.

- c. Klasifikasi karakter holistik dapat dikonsepsikan ke dalam sifat alamiah manusia yang eksistensial. Eksistensi setiap manusia mewujudkan tindakan untuk mengaktualisasikan dirinya (*self-actualization*). Tindakan aktualisasi setiap individu manusia tidak dapat dilepaskan dari pemenuhan kebutuhan universal terlebih dahulu. Artinya hirarki kebutuhan (*hierarchy of needs*) setiap individu manusia harus terpenuhi terlebih dahulu untuk menuju aktualisasi diri (Schultz).
- d. Karakter inklusif dalam kehidupan bersosial merupakan suatu sikap keterbukaan untuk menghargai multi identitas kultural; etnis, suku, bangsa dan agama. Keterbukaan untuk menghargai keberadaan multikultural dalam kehidupan bersosial terpusat pada sikap toleransi dan pluralis.

8.2 Saran

Pemenuhan saran yang dapat disampaikan melalui hasil penelitian ini mengarah pada masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro yang terdiri dari; (1) Pelaku Sandur; (2) Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Bojonegoro; (3) tenaga pendidikan seni dan budaya di Bojonegoro, (4) Instansi sekolah di Bojonegoro, (5) para pelajar Bojonegoro sebagai pewaris. Berikut saran-saran yang dapat dipertimbangkan:

1. Pelaku Sandur dapat untuk; (1) tetap berinvestasi dalam bidang pengetahuan pertunjukan Sandur, melalui penelitian terkait sejarah, budaya, dan konteks

makna yang terkandung didalamnya serta pendalam teknik dan metode penciptaan Sandur; (2) mempraktikkan dan memelihara tradisi-tradisi autentik dalam pertunjukan Sandur dengan menjaga keaslian (konvensi) bentuk dan penyajiannya sebagaimana yang telah diwariskan dari lintas generasi; (3) Selain menjaga keaslian tradisi perlu adanya eksplorasi dan inovasi dengan pendekatan elemen-elemen seni pertunjukan modern atau berkolaborasi dengan seniman di berbagai disiplin untuk menemukan kemungkinan baru penyajian Sandur yang relevan dengan zamannya sehingga dapat diterima oleh generasi hari ini; (4) menjalin kolaborasi dengan sesama kelompok seni budaya, institusi pendidikan dan kebudayaan untuk dapat memperkuat pelestariannya. Kolaborasi dapat menciptakan berbagai kegiatan pembelajaran terkait dengan workshop dan pertunjukan bersama; (5) menciptakan kesadaran masyarakat, khususnya di Bojonegoro terkait dengan keunikan nilai kearifan lokal yang dimiliki Sandur dan perlunya pelestarian melalui pertunjukan, kegiatan sanggar dan melibatkan promosi-promosi melalui media sosial.

2. Dinas Kebudayaan dan Pariwisata Bojonegoro dapat untuk; (1) mengidentifikasi pertunjukan Sandur sebagai bagian dari warisan budaya nasional dan lokal sehingga perlu adanya tindakan dan kebijakan untuk perlindungan dan pelestarian. Upaya pelestarian yang dapat dilakukan salah satunya menetapkan Sandur sebagai warisan budaya tak benda, perlindungan secara hukum, dan dukungan keuangan dan berbagai bentuk

kerjasama dengan sanggar Sandur dan kelompok pelaku Sandur untuk merancang program pelestarian yang berkelanjutan; (2) pengumpulan dokumen baik dokumentasi pertunjukan maupun hasil penelitian terkait Sandur yang komprehensif; (3) pengembangan program pendidikan dan pelatihan teater, tari dan musik sebagai aspek bentuk pertunjukan Sandur; (4) memberikan dukungan finansial bagi kelompok pelaku Sandur untuk melakukan pentas, pelatihan dan kegiatan pengembangan seni. Dukungan finansial juga harus menyasar sanggar-sanggar yang aktif dalam melestarikan dan mengembangkan pertunjukan Sandur. Ini sangat dibutuhkan dalam rangka sosialisai yang lebih luas, dan internalisasi ke Masyarakat pemilik Sandur sebagai produk budaya yang mengandung kearifan local (local wisdom) sebagai peyeimbang di Tengah arus globalisasi yang pesat. Dengan demikian usaha tersebut menjadi salah satu pengikat generasi muda supaya tidak tercerabut dari akar budayanya.

3. Tenaga pendidikan seni dan budaya di Bojonegoro dapat untuk; (1) meningkatkan pemahamannya terkait pertunjukan Sandur mulai dari studi kesejarahan, budaya, konstruksi nilai, fungsi dan bentuk pertunjukan Sandur melalui buku, jurnal dan penelitian-penelitian ilmiah yang relevan; (2) merancang modul pembelajaran seni budaya dengan memasukkan seni tradisi Sandur sebagai bahan ajar. Pembelajaran dapat dilakukan dengan bentuk apresiasi pertunjukan, menganalisis makna dan bentuk, praktik penciptaan dan inovasi Sandur dan pementasan Sandur; (3) studi lapangan

di berbagai Sanggar Sandur yang ada di Bojonegoro agar siswa dapat mengapresiasi dan berinteraksi secara langsung dengan seniman terkait praktik pertunjukan Sandur. Mengingat hal tersebut di era Merdeka belajar guru dan Lembaga Pendidikan diberi otonomi seluas luasnya untuk mengembangkan kearifan local .

4. Sekolah di Bojonegoro dapat untuk; (1) membuat kurikulum sekolah terkait pembelajaran Sandur dalam modul mata pelajaran seni budaya atau bahkan mata pelajaran lain seperti sejarah dan agama; (2) membentuk ekstrakurikuler Sandur di Sekolah dan memberikan fasilitas untuk pembelajaran Sandur di luar kelas; (3) memberikan peluang pentas Sandur yang dapat dilakukan saat ujian akhir seni budaya, resepsi sekolah seperti perpisahan dan penyambutan dinas dan berbagai acara peresmian sekolah lainnya; (4) mengadakan kompetisi pentas Sandur di tingkat jenjang sekolah di Bojonegoro maupun antar kelompok siswa dalam beberapa kelas.
5. Siswa di Bojonegoro sebagai pewaris dapat untuk; (1) mempelajari konsep pertunjukan tradisi Sandur dalam pembelajaran seni budaya disekolah, ekstrakurikuler maupun sanggar seni terkait dengan sejarah, asal-usul, dan konteks budaya dari pertunjukan Sandur; (2) mengikuti proses latihan Sandur di sekolah, ekstrakurikuler maupun sanggar seni terkait langkah-langkah, struktur adegan dan ekspresi pertunjukan Sandur serta mengikuti demonstrasi langsung terkait bagaimana pertunjukan Sandur seharusnya dilakukan; (3) Latihan praktik dilangsungkan setelah memahami konsep dan

mengikuti demonstrasi sehingga dapat dipraktikkan dalam kelompok belajar untuk membuat pertunjukan Sandur; (4) Aktif dan kreatif dalam melakukan praktik Sandur. Hal ini dapat dilakukan setelah memahami konsep dan konstruksi bentuk, siswa harus lebih kreatif dengan membuat suatu bentuk pertunjukan Sandur yang lebih menarik dan kekinian; (5) melakukan apresiasi dengan melihat pentas Sandur secara langsung, mengunjungi sanggar Sandur dan berinteraksi dengan seniman Sandur, mengikuti kompetisi dan mengikuti pembelajaran interdisiplin dengan menempatkan Sandur sebagai referensi keilmuan.

DAFTAR PUSTAKA

- Agnew, J. (2001). The New Global Economy: Time-Space Compression, Geopolitics, and Global Uneven Development. *Journal of World-Systems Research*, 7(2), 133–154.
- Anggoro, K., Hendrajit, & Mulyono, H. (2017). Perubahan Geopolitik dan Ketahanan Nasional. *Jurnal Kajian Lemhannas RI*, 26, 1–83.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture & Society*, 7(2), 295–310.
- Bandem, & Murgianto. (1996). *Teater daerah Indonesia*. Jakarta: Kanisius.
- Bassin, M. (1987). Imperialism and the nation state in Friedrich Ratzel's political geography. *Progress in Human Geography*, 11(4), 473–495.
- Bowen, J. (2016). *Islam, Law, and Equality in Indonesia. An Anthropology of Public Reasoning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Budihardjo, E. (1992). *Sejumlah Masalah Pemukiman Kota*. Bandung: Alumi.
- Butler, J., Laclau, E., & Žižek, S. (2000). *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso
- Bychkov, J., & Terry, G. (1993). *The Human Mosaic: A Thematic Introduction to Cultural Geography*. New York: Harper Collins College Publishers.
- Cvetkovich, A., & Kellner, D. (1997). *Articulating The Global And The Local : Globalization And Cultural Studies*. Colorado: Westview Press.
- Dewi, V. E. (2020). *Transformation of Rinding Gumbeng Traditional Art* . 491(Ijcah), 886–889.
- Dubois, T. D. (2005). Hegemony, Imperialism, and The Construction of Religion in East and Southeast Asia 1. *History and Theory*, 44(4), 113–131.

- Edward, T. (1887). *Primitive Culture: Researches Into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. London: John Murray.
- Fortier, M. (1997). Theory/Theatre: an Introduction in *Theory/Theatre: an Introduction*. London: Routledge
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation Of Cultures*. New York: Basic Books, inc., Publishers.
- Geertz, C. (1992). *Kebudayaan dan Agama*. Terjemahan Fransisco Budi Hardiman Yogyakarta: Kanisius.
- Giddens, A. (2000). *Runaway World: How Globalization is Reshaping our Lives*. London: Routledge.
- Goldmann, L. (1967). The Sociology of literature: Status and Problems of Method. *International Social Science Journal*, XIX(4), 493–516.
- Gramsci, A. (2013). *Prison Notebooks*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Gunawan, I. (2016). *Metode penelitian Kualitatif: Teori dan Praktik*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Haviland, W. A. (2002). *Cultural anthropology*. New York: Cengage Learning
- Hidajad, A., Zulaeha, I., Sahid, N., & Cahyono, A. (2022). The Civilization of Sandur Watch's Transcendence in the Age of Globalization. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 174–186.
- Holub, R. (2005). Antonio gramsci: Beyond marxism and postmodernism. In *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*. London: Routledge.
- Hutagalung, D. (2004). Hegemoni, Kekuasaan dan Ideologi. *Jurnal Pemikiran Sosial, Politik Dan Hak Asasi Manusia*, 1(12), 1–17.

- Hutagalung, D. (2008). *Ernesto Laclau dan Chantal Mouffe, Hegemoni dan Strategi Sosialis: Postmarxisme dan Gerakan Sosial Baru*. Yogyakarta: Resist Book.
- Kayam Umar. (1981). *Seni, Tradisi, Masyarakat*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.
- Kodiran. (2013). Akulturasi sebagai Mekanisme Perubahan Kebudayaan. *Humaniora*, 0(8).
- Laclau, E. (2001). Democracy and the Question of Power. *Constellations*, 8(1), 3–14.
- Lavine, T. Z. (2003). *Karl Marx: Konflik Kelas dan Orang yang Terasing*. Yogyakarta: Jendela.
- Liu, M. (2013). Representational Pattern of Discursive Hegemony. *Open Journal of Modern Linguistics*, 03(02), 135–140.
- Matei, S. A. (2006). Globalization and Heterogenization: Cultural and civilizational Clustering in Telecommunicative Space (1989–1999). *Telematics and Informatics*, 23(4), 316–331.
- Mezirow, J. (1991). Transformation Theory and Cultural Context: A Reply to Clark and Wilson. *Adult Education Quarterly: A Journal of Research and Theory*, 41(3), 188–192.
- Mohammad, G. (2011). *Marxisme Seni Pembebasan*. Jakarta: Tempo.
- Moleong, L. J. (2002). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Moses, F. (2018). Strategi Komunitas: Sandur Di Bojonegoro, Jawa Timur. *Ceudah*, 8(1), 23–32.
- Mouffe, C. (2014). *Gramsci and Marxist Theory*. London: Routledge.

- Mouffe, C., & Laclau, E. (2001). *Beyond The Positivity of The Social: Antagonisms and Hegemony*. In *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso.
- Mouffe, C., & Martin, J. (2013). *Chantal Mouffe: Hegemony, Radical Democracy, and The Political*. London: Routledge.
- Mulyana, D. (2007). *Ilmu komunikasi: suatu pengantar*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Novianto, W. (2009). *Estetika Bertolt Brecht Dalam Pertunjukan Teater Republik Petruk Teater Koma*. 1–11.
- Nurudin, M. S. (2007). *Pengantar Komunikasi Massa* (Ed. 1 Cet. 1). Yogyakarta: PT Raja Persada.
- O’Shaughnessy, M., & Stadler, J. (2002). *Media and Society : an Introduction*. Britania Raya: Oxford University Press.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi dan Hegemoni pada Transformasi Musik Dol di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi penelitian: Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora pada Umumnya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Rendell, L., Boyd, R., Cownden, D., Enquist, M., Eriksson, K., Feldman, M. W., Fogarty, L., Ghirlanda, S., Lillicrap, T., & Laland, K. N. (2010). Why copy others? insights from the social learning strategies tournament. *Science*, 328(5975), 208–213.
- Ritzer, G., Dean, P., & John Wiley & Sons. (2010). *Globalization: a Basic Text*. New York: Wiley-Blackwell.
- Sahid, N. (2008). *Sosiologi Teater*. Yogyakarta: Prastista.

- Sahid, N. (2010). Tema dan Penokohan Drama Orde Tabung Teater Gandrik: Kajian Sosiologi Seni. *Jurnal Kajian Linguistik Dan Sastra*, 22(2), 157–170.
- Sarmela, M. (1977). What is Cultural Imperialism?. *Cultural Imperialism and Cultural Identity*, 2 (1975) 13–36.
- Schiller, H. (1975). Communication And Cultural Domination. *International Journal of Politics*, 5(4), 127–132.
- Sedyawati, E. (1981). *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan.
- Shevtsova, M. (2017). *Interdisciplinary Approaches and the Sociology of Theatre Practices*. London: La Casa Usher VoLo Publisher
- Soedarsono. (2001). *Metodologi penelitian seni pertunjukan dan seni rupa*. Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Stogiannos, A. (2019). *The Genesis of Geopolitics and Friedrich Ratzel*. Springer New York: International Publishing.
- Suharyono, & Amien, M. (2022). *Pengantar Filsafat Geografi*. Yogyakarta: Ombak.
- Sumbulah, U. (2012). Islam Jawa dan Akulturasi Budaya: karakteristik, Variasi dan ketaatan ekspresif. *El-HARAKAH (TERAKREDITASI)*, 14(1), 51–68.
- Sutrisno, M., & Verhaak, C. (1993). *Estetika Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Syahreza, F. (2014). Struktur Mental Pengarang Hanna Fransiska pada Kode Penyair Han. *Jurnal Bahtera Sastra Indonesia*, 2(2), 248–253.
- Toal, G., & Agnew, J. (1992). Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy. *Political Geography*, 11(2), 190–204.
- Toal, G., Dalby, S., & Routledge, P. (1998). *The Geopolitics Reader*. London:

Routledge.

Van Houtum, H. (2005). The Geopolitics of Borders and Boundaries. *Geopolitics*, 10(4), 672–679.

Wallerstein, I. (2011). *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and The Origins of The European World-Economy in The Sixteenth Century, With a New Prologue*. California: University of California Press.

Wibisono, Catur, Sulistiowati, Trisno, As'ad, & Ali. (2009). Membaca Sandur Bojonegoro dan Sandur Tuban. *Resital*, 10(2), 112–122.

Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. New York: Paperback.

Zed, M. (2008). *Metode penelitian kepustakaan*. Jakarta: Yayasan Obor.

LAMPIRAN II
INTRUMEN PENELITIAN

Sumber Lisan

Nama : Imam W.S

Umur : 58 tahun

Pekerjaan : Pensiunan Departemen Pendidikan Nasional Kab. Bojonegoro

Nama : Sukadi

Umur : 73 tahun

Pekerjaan : Pembuat batu bata/ sesepuh pertunjukan Ledok Kulon

Nama : Pramujito

Umur : 58 tahun

Pekerjaan : Guru/ pemerhati Sandur Bojonegoro/ pemusik Sandur

Nama : Nur Khosim

Umur : 76 tahun

Pekerjaan : Kyai/ulama/ mantan anggota DPRD Kab. Bojonegoro/ sesepuh

LedokKulon

Nama : Agus Sigro Budiono

Umur : 36 tahun

Pekerjaan : Penggiat Sandur/ Guru pertunjukan

Nama : Wahyu Subiakto

Umur : 47 tahun

Pekerjaan : Lurah Desa Ledok Kulon,Kec.Bojonegoro, Kab. Bojonegoro,

Jawa Timur

LEMBAR WAWANCARA

NO	PERTANYAAN	HASIL REKAP JAWABAN
1	Bagaimana asal usul munculnya Sandur?	<p>Asal usul munculnya pertunjukan Sandur memiliki akar dalam budaya Jawa, khususnya di wilayah Jawa Timur, Indonesia. Sandur merupakan bagian dari seni pertunjukan tradisional Jawa yang berkembang seiring dengan perkembangan budaya dan kepercayaan masyarakat setempat. Meskipun tidak ada catatan tertulis yang pasti tentang sejarah awal Sandur, asal usulnya dapat dijelaskan sebagai berikut:</p> <ol style="list-style-type: none"><li data-bbox="756 1048 1394 1413">1. Budaya Jawa: Sandur adalah salah satu seni pertunjukan tradisional Jawa yang lahir dan berkembang di Jawa Timur, salah satu provinsi di pulau Jawa, Indonesia. Wilayah Jawa Timur memiliki tradisi seni yang kaya dan beragam, dan Sandur menjadi salah satu manifestasi seni tersebut.<li data-bbox="756 1435 1394 1854">2. Pengaruh Wayang Kulit: Salah satu pengaruh yang mungkin terlihat dalam Sandur adalah wayang kulit. Wayang kulit adalah bentuk pertunjukan tradisional Jawa yang sangat terkenal, dan elemen-elemen seperti penggunaan topeng dan kostum dalam Sandur mungkin terinspirasi oleh wayang kulit.

		<ol style="list-style-type: none">3. Fungsi Ritual: Awalnya, Sandur mungkin dimulai sebagai bagian dari ritual atau upacara adat dalam masyarakat Jawa Timur. Pertunjukan tersebut bisa berperan dalam upacara keagamaan, upacara adat, atau peristiwa penting lainnya dalam kehidupan masyarakat.4. Aspek Kultural dan Kearifan Lokal: Sandur juga mencerminkan aspek-aspek budaya dan kearifan lokal. Kostum, musik, tarian, dan cerita yang digunakan dalam Sandur mencerminkan nilai-nilai, kepercayaan, dan identitas budaya masyarakat Jawa Timur.5. Perkembangan Seiring Waktu: Seiring berjalannya waktu, Sandur kemungkinan mengalami perkembangan dan penyesuaian. Pertunjukan ini mungkin menjadi lebih kompleks dan mendalam, mencerminkan perubahan dalam masyarakat serta pengaruh budaya lainnya. <p>Meskipun asal usul pasti Sandur mungkin sulit untuk ditelusuri dengan akurat, penting untuk diingat bahwa pertunjukan ini adalah bagian penting dari warisan budaya Jawa Timur yang kaya dan terus berkembang. Sandur tidak hanya menjadi sarana hiburan, tetapi juga memiliki nilai-nilai spiritual, budaya, dan sosial yang dalam bagi masyarakat setempat, dan merupakan</p>
--	--	---

		salah satu contoh yang menarik dari kekayaan seni pertunjukan Indonesia.
2	Bagaimana masyarakat menyikapi perkembangan Sandur?	<p>Sikap masyarakat terhadap perkembangan Sandur dapat bervariasi tergantung pada berbagai faktor seperti lokasi geografis, latar belakang budaya, generasi, dan pengaruh sosial-politik. Berikut adalah beberapa cara bagaimana masyarakat umumnya bisa merespons perkembangan Sandur:</p> <ol style="list-style-type: none"> 2. Pemeliharaan Tradisi: Bagi sebagian besar masyarakat yang masih memegang teguh tradisi dan nilai-nilai budaya lokal, Sandur dianggap sebagai bentuk kebanggaan dan warisan budaya yang harus dilestarikan. Mereka mendukung pertunjukan Sandur sebagai cara untuk menjaga tradisi mereka tetap hidup dan mewariskannya kepada generasi berikutnya. 3. Apresiasi Seni: Banyak masyarakat mengapresiasi seni pertunjukan, termasuk Sandur, sebagai bentuk seni yang menghibur dan memikat. Mereka menikmati pertunjukan Sandur sebagai hiburan dan menganggapnya sebagai bagian yang penting dari budaya lokal. 4. Dampak Pariwisata: Di beberapa daerah, Sandur telah menjadi daya tarik wisata yang signifikan. Masyarakat yang tinggal di sekitar lokasi pertunjukan Sandur mungkin

		<p>melihatnya sebagai peluang ekonomi, dengan adanya wisatawan yang datang untuk menyaksikan pertunjukan tersebut. Hal ini dapat memberikan manfaat ekonomi bagi masyarakat setempat.</p> <p>5. Ketertarikan Generasi Muda: Sikap generasi muda terhadap Sandur bisa bervariasi. Beberapa generasi muda mungkin tetap tertarik pada tradisi ini dan ingin mempelajarinya. Namun, ada juga kemungkinan bahwa sebagian generasi muda lebih tertarik pada bentuk hiburan modern dan kurang berminat terhadap Sandur.</p> <p>6. Resistensi terhadap Modernisasi: Di beberapa kasus, masyarakat mungkin memiliki sikap yang beragam terhadap modernisasi dalam pertunjukan Sandur. Beberapa masyarakat mungkin merasa bahwa modernisasi membawa perubahan positif, sementara yang lain mungkin merasa bahwa perubahan tersebut mengancam integritas tradisi.</p> <p>7. Pengaruh Politik: Faktor politik juga dapat memengaruhi sikap masyarakat terhadap Sandur. Dalam konteks politik tertentu, Sandur dapat digunakan sebagai alat untuk menyampaikan pesan politik atau memprotes situasi politik tertentu. Ini dapat</p>
--	--	---

		<p>memengaruhi persepsi dan sikap masyarakat terhadap Sandur.</p> <p>8. Pendidikan dan Kesadaran Budaya: Kesadaran budaya dan pendidikan juga dapat memainkan peran penting dalam sikap masyarakat terhadap Sandur. Pendidikan tentang nilai-nilai budaya lokal dan pentingnya melestarikan warisan budaya dapat mempengaruhi pandangan masyarakat terhadap Sandur.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa sikap masyarakat terhadap Sandur bisa sangat beragam, dan perubahan sosial, ekonomi, dan budaya juga dapat memengaruhi cara masyarakat merespons perkembangan Sandur. Bagi sebagian besar masyarakat, Sandur tetap menjadi bagian yang penting dari identitas budaya dan kehidupan sehari-hari mereka, sementara bagi yang lain, hal ini mungkin memiliki arti yang berbeda.</p>
4	<p>Apa yang ingin disampaikan Sandur kepada masyarakat?</p>	<p>Pesan yang ingin disampaikan oleh pertunjukan Sandur kepada masyarakat dapat bervariasi tergantung pada konteks, cerita, dan tujuan dari pertunjukan tersebut. Namun, secara umum, Sandur memiliki beberapa pesan atau nilai yang seringkali ingin disampaikan kepada masyarakat:</p> <p>1. Pelestarian Budaya dan Tradisi: Salah satu pesan yang kuat dalam Sandur adalah pentingnya</p>

	<p>melestarikan budaya dan tradisi lokal. Pertunjukan ini sering mengangkat nilai-nilai budaya tradisional yang telah ada selama berabad-abad dan mengajak masyarakat untuk menjaga warisan budaya ini agar tidak terlupakan.</p> <p>2. Pesan Moral dan Etika: Sandur seringkali mengandung pesan-pesan moral dan etika. Melalui cerita dan karakter dalam pertunjukan, pesan-pesan ini dapat mencakup nilai-nilai seperti kejujuran, persahabatan, toleransi, dan pengorbanan. Masyarakat diharapkan dapat mengambil pelajaran dan inspirasi dari cerita-cerita ini dalam kehidupan sehari-hari mereka.</p> <p>3. Hubungan Manusia dengan Alam dan Rohani: Sandur seringkali mencerminkan hubungan antara manusia dengan alam dan dunia roh. Pesan-pesan tentang kepercayaan spiritual, keseimbangan dengan alam, dan peran rohani dalam kehidupan sering menjadi tema dalam pertunjukan ini.</p> <p>4. Resistensi terhadap Perubahan dan Pengaruh Asing: Dalam beberapa konteks, Sandur dapat digunakan sebagai alat untuk menyampaikan pesan resistensi terhadap perubahan dan pengaruh asing. Ini terutama terlihat dalam pertunjukan</p>
--	---

		<p>yang mencoba menjaga integritas budaya lokal dari pengaruh luar.</p> <p>5. Hiburan dan Kesenangan: Meskipun terdapat pesan-pesan yang mendalam, salah satu fungsi utama Sandur adalah memberikan hiburan dan kegembiraan kepada masyarakat. Pertunjukan ini dapat menjadi sumber hiburan yang menghibur dan membangkitkan semangat.</p> <p>6. Pemberdayaan Komunitas: Beberapa pertunjukan Sandur melibatkan partisipasi aktif masyarakat dalam berbagai peran, baik sebagai pemain, penonton, atau bagian dari prosesi dan ritual. Pesan di sini adalah tentang pemberdayaan komunitas dan pentingnya berpartisipasi dalam kegiatan budaya bersama.</p> <p>7. Kearifan Lokal: Sandur sering mempromosikan kearifan lokal, seperti pengetahuan tentang tanaman obat-obatan tradisional, seni dan kerajinan lokal, atau praktik-praktik tradisional yang masih relevan dalam kehidupan sehari-hari.</p> <p>8. Keragaman Budaya: Beberapa pertunjukan Sandur mencerminkan keragaman budaya dalam masyarakat. Ini bisa menjadi pesan tentang pentingnya menghormati dan</p>
--	--	---

		<p>merayakan berbagai budaya yang ada dalam masyarakat yang lebih luas.</p> <p>Pesan-pesan ini dapat bervariasi dari satu pertunjukan Sandur ke pertunjukan lainnya, tergantung pada cerita, konteks, dan tujuan pertunjukan tersebut. Namun, secara keseluruhan, Sandur berperan penting dalam menyampaikan pesan-pesan ini kepada masyarakat dan membantu menjaga dan merayakan warisan budaya serta nilai-nilai yang berharga dalam budaya lokal.</p>
5	<p>Bagaimana dukungan pemerintah daerah terhadap Sandur?</p>	<p>Dukungan pemerintah daerah terhadap Sandur dapat bervariasi dari satu daerah ke daerah lainnya, tergantung pada kebijakan pemerintah setempat, tingkat pemahaman tentang nilai budaya dan sosial dari Sandur, serta sumber daya yang tersedia. Berikut adalah beberapa bentuk dukungan yang biasanya diberikan oleh pemerintah daerah terhadap Sandur:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pendanaan dan Subsidi: Pemerintah daerah dapat memberikan dukungan finansial melalui dana hibah atau subsidi kepada kelompok seni Sandur atau lembaga yang bertanggung jawab atas pertunjukan Sandur. Dana ini dapat digunakan untuk membiayai latihan, produksi pertunjukan, perawatan peralatan, dan promosi.

	<p>2. Pengorganisasian dan Pengembangan: Pemerintah daerah dapat membantu dalam pengorganisasian kelompok seni Sandur, membantu mereka dalam pengembangan program-program pelatihan, serta memberikan panduan tentang administrasi dan manajemen yang efektif.</p> <p>3. Promosi dan Pemasaran: Pemerintah daerah dapat mendukung promosi dan pemasaran pertunjukan Sandur melalui penyelenggaraan festival seni, pameran, dan kegiatan budaya lainnya yang memungkinkan pertunjukan Sandur untuk lebih dikenal oleh masyarakat lokal, nasional, atau bahkan internasional.</p> <p>4. Pelestarian Budaya: Pemerintah daerah juga dapat terlibat dalam upaya pelestarian budaya melalui dokumentasi, pengumpulan materi budaya, dan proyek-proyek penelitian yang membantu melestarikan dan mengembangkan Sandur sebagai bagian dari warisan budaya lokal.</p> <p>5. Pemberian Izin dan Regulasi: Pemerintah daerah dapat membantu dengan pemberian izin pertunjukan dan regulasi terkait, termasuk izin pertunjukan, perizinan tempat, dan persyaratan keselamatan bagi penonton dan pemain.</p>
--	--

	<p>6. Pengembangan Infrastruktur: Pemerintah daerah juga dapat berinvestasi dalam pengembangan infrastruktur yang mendukung pertunjukan Sandur, seperti pembangunan teater atau tempat pertunjukan yang lebih baik, serta penyediaan fasilitas pendukung seperti parkir dan sanitasi.</p> <p>7. Pelatihan dan Pendidikan: Pemerintah daerah dapat memberikan pelatihan dan pendidikan kepada pemain Sandur, terutama dalam hal keterampilan seni pertunjukan, manajemen, dan promosi.</p> <p>8. Pengakuan dan Penghargaan: Pemerintah daerah dapat memberikan penghargaan dan pengakuan kepada kelompok seni Sandur yang berprestasi atau yang berkontribusi besar dalam melestarikan dan mengembangkan tradisi ini.</p> <p>Dukungan pemerintah daerah terhadap Sandur adalah langkah penting dalam menjaga dan mempromosikan warisan budaya lokal, serta mendukung kelangsungan pertunjukan ini. Dengan dukungan yang kuat dari pemerintah daerah, Sandur dapat terus berkembang, memperkuat identitas budaya lokal, dan memberikan manfaat sosial dan ekonomi bagi masyarakat setempat.</p>
--	---

6	<p>Apa hubungan Sandur dengan sejarah Bojonegoro?</p>	<p>Sandur memiliki hubungan yang erat dengan sejarah dan identitas Bojonegoro, sebuah kabupaten di Jawa Timur, Indonesia. Pertunjukan Sandur tidak hanya merupakan bagian dari warisan budaya Bojonegoro, tetapi juga mencerminkan berbagai aspek sejarah dan kehidupan masyarakat di wilayah ini. Berikut adalah beberapa cara di mana Sandur terkait erat dengan sejarah Bojonegoro:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tradisi Lokal: Sandur adalah salah satu bentuk seni pertunjukan tradisional yang telah ada dalam budaya Bojonegoro selama berabad-abad. Pertunjukan ini mewakili warisan budaya lokal dan menjadi bagian penting dari identitas masyarakat Bojonegoro. 2. Cerita-cerita Lokal: Banyak pertunjukan Sandur menggunakan cerita-cerita lokal atau mitos-mitos yang berkaitan dengan sejarah Bojonegoro. Ini bisa termasuk cerita-cerita tentang pahlawan lokal, peristiwa sejarah penting, atau legenda-legenda daerah. 3. Pesan Sejarah: Beberapa pertunjukan Sandur memiliki pesan sejarah yang kuat. Mereka bisa digunakan untuk memperingati peristiwa-peristiwa sejarah atau mengajarkan generasi muda tentang sejarah Bojonegoro.
---	---	---

		<p>4. Identitas Budaya: Sandur membantu memperkuat identitas budaya lokal Bojonegoro. Pertunjukan ini adalah salah satu cara masyarakat Bojonegoro merayakan dan memelihara warisan budaya mereka.</p> <p>5. Pemberdayaan Masyarakat: Sandur seringkali melibatkan partisipasi aktif masyarakat dalam berbagai peran, baik sebagai pemain, penonton, atau bagian dari prosesi dan ritual. Ini adalah cara untuk membangun rasa kepemilikan masyarakat terhadap tradisi mereka sendiri.</p> <p>6. Perekonomian Lokal: Pertunjukan Sandur juga memiliki dampak ekonomi di Bojonegoro. Wisatawan yang datang untuk menyaksikan pertunjukan ini dapat memberikan kontribusi ekonomi kepada masyarakat setempat melalui sektor pariwisata.</p> <p>7. Pendidikan dan Pemahaman Budaya: Sandur adalah sumber pengetahuan budaya dan pendidikan bagi masyarakat Bojonegoro, terutama generasi muda. Melalui pertunjukan ini, mereka dapat mempelajari tentang sejarah, tradisi, dan nilai-nilai budaya yang penting bagi wilayah mereka.</p>
--	--	--

		<p>8. Dinamika Sosial dan Politik: Dalam beberapa kasus, Sandur juga dapat mencerminkan dinamika sosial dan politik dalam masyarakat Bojonegoro. Pertunjukan ini bisa digunakan sebagai medium untuk menyampaikan pesan sosial atau politik kepada masyarakat.</p> <p>Dengan kata lain, Sandur bukan hanya sebuah pertunjukan seni, tetapi juga cerminan dari sejarah, budaya, dan identitas Bojonegoro. Ini adalah salah satu cara di mana masyarakat Bojonegoro menjaga dan merayakan warisan mereka sambil terus beradaptasi dengan perubahan zaman dan dinamika sosial.</p>
7	<p>Bagaimana tanggapan masyarakat terhadap kehadiran Sandur?</p>	<p>Tanggapan masyarakat terhadap kehadiran Sandur bisa sangat positif di banyak kasus, terutama di wilayah di mana Sandur memiliki akar budaya yang kuat. Namun, tanggapan masyarakat juga dapat bervariasi tergantung pada berbagai faktor, termasuk tradisi lokal, generasi, dan konteks sosial-politik. Berikut adalah beberapa tanggapan umum masyarakat terhadap kehadiran Sandur:</p> <p>1. Penghargaan terhadap Warisan Budaya: Banyak masyarakat yang menghargai Sandur sebagai bagian dari warisan budaya mereka. Mereka melihatnya sebagai cara untuk menjaga</p>

		<p>dan melestarikan tradisi lokal yang kaya dan berharga.</p> <p>2. Kepentingan dalam Pendidikan: Beberapa orang melihat Sandur sebagai sumber pengetahuan budaya dan pendidikan. Mereka merasa penting untuk memperkenalkan generasi muda pada tradisi dan nilai-nilai budaya mereka melalui pertunjukan ini.</p> <p>3. Hiburan dan Rekreasi: Sandur juga dianggap sebagai hiburan yang menghibur. Banyak masyarakat yang menikmati pertunjukan ini sebagai cara untuk bersantai, bersenang-senang, dan menghabiskan waktu dengan keluarga dan teman-teman.</p> <p>4. Pengaruh Politik dan Sosial: Terkadang, Sandur dapat digunakan sebagai medium untuk menyampaikan pesan politik atau sosial. Tanggapan masyarakat terhadap ini dapat bervariasi tergantung pada apakah mereka sependapat dengan pesan yang disampaikan atau tidak.</p> <p>5. Partisipasi dalam Komunitas: Bagi yang terlibat dalam kelompok seni Sandur atau yang secara aktif terlibat dalam pertunjukan, ini bisa menjadi cara untuk merasa terhubung dengan</p>
--	--	--

		<p>komunitas mereka dan merasa memiliki peran dalam melestarikan budaya lokal.</p> <p>6. Tantangan dari Modernisasi: Di beberapa kasus, terutama di daerah yang mengalami modernisasi yang cepat, Sandur mungkin dihadapkan pada tantangan. Beberapa orang mungkin menganggapnya sebagai bentuk hiburan kuno dan kurang relevan dalam kehidupan modern.</p> <p>7. Dampak Ekonomi: Di wilayah-wilayah di mana Sandur menjadi daya tarik wisata, masyarakat mungkin melihat dampak ekonomi yang positif dari pertunjukan ini, seperti peningkatan peluang kerja dan pertumbuhan bisnis lokal.</p> <p>8. Penerimaan Generasi Muda: Respons generasi muda terhadap Sandur bisa beragam. Beberapa generasi muda mungkin memiliki minat dan apresiasi yang kuat terhadap tradisi ini, sementara yang lain mungkin lebih tertarik pada bentuk hiburan modern.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa tanggapan masyarakat terhadap Sandur dapat sangat bervariasi, dan dalam banyak kasus, pertunjukan ini memainkan peran yang berharga dalam</p>
--	--	---

		merawat, memperkuat, dan menghidupkan kembali budaya dan tradisi lokal. Kesadaran tentang warisan budaya dan upaya pelestarian dapat memainkan peran besar dalam merangsang apresiasi terhadap Sandur di kalangan masyarakat.
8	Kira – kira apa penyebab utama perubahan Sandur dan apa yang mempengaruhinya?	<p>Perubahan dalam pertunjukan Sandur bisa disebabkan oleh sejumlah faktor yang berinteraksi, termasuk perubahan sosial, budaya, ekonomi, dan politik. Beberapa penyebab utama perubahan Sandur dan apa yang mempengaruhinya termasuk:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Modernisasi dan Globalisasi: Perubahan signifikan dalam teknologi, komunikasi, dan mobilitas manusia telah mempengaruhi tradisi Sandur. Globalisasi membawa masuknya budaya dan hiburan luar, yang dapat mempengaruhi preferensi masyarakat, terutama generasi muda, dan mengubah tuntutan terhadap bentuk hiburan tradisional seperti Sandur. 2. Perubahan Sosial: Perubahan dalam struktur sosial, nilai-nilai, dan norma-norma dalam masyarakat dapat memengaruhi cara masyarakat melihat dan mengalami Sandur. Perubahan dalam pola keluarga, pekerjaan, dan hubungan sosial juga dapat memengaruhi partisipasi dalam pertunjukan ini.

		<p>3. Teknologi dan Media Sosial: Kemajuan teknologi, terutama media sosial, telah mengubah cara masyarakat berinteraksi dengan hiburan dan budaya. Sandur mungkin harus bersaing dengan bentuk-bentuk hiburan digital dan media sosial dalam mempertahankan daya tariknya.</p> <p>4. Perubahan Ekonomi: Kondisi ekonomi lokal dan nasional dapat memengaruhi dukungan finansial dan partisipasi masyarakat dalam pertunjukan Sandur. Ketika ekonomi mengalami perubahan, peruntukan dana dan waktu yang tersedia untuk budaya dan hiburan juga dapat berubah.</p> <p>5. Pengaruh Politik: Situasi politik dalam sebuah wilayah dapat memengaruhi pendanaan budaya dan penentuan kebijakan terkait seni dan pertunjukan. Kebijakan-kebijakan pemerintah dan dukungan politik dapat membantu atau menghambat pertunjukan Sandur.</p> <p>6. Perubahan Demografis: Perubahan dalam demografi, seperti pertumbuhan atau penurunan populasi, migrasi, dan perubahan komposisi usia penduduk, dapat mempengaruhi basis penonton dan partisipasi dalam Sandur.</p>
--	--	---

		<p>7. Tuntutan Generasi Muda: Preferensi dan tuntutan generasi muda sering berubah seiring waktu. Jika generasi muda kurang tertarik pada Sandur, ini bisa memengaruhi kelangsungan pertunjukan ini.</p> <p>8. Pendidikan dan Kesadaran Budaya: Upaya pendidikan dan kesadaran budaya tentang nilai-nilai warisan budaya dapat memengaruhi apakah masyarakat menghargai dan mendukung Sandur atau tidak. Kesadaran tentang kepentingan pelestarian budaya dapat memainkan peran penting dalam menjaga Sandur tetap hidup.</p> <p>9. Pengaruh Seniman dan Pelaku Sandur: Seniman dan pelaku Sandur memiliki peran besar dalam mengembangkan pertunjukan ini. Ide-ide kreatif, inovasi, dan adaptasi oleh para seniman juga dapat memengaruhi perubahan dalam Sandur.</p> <p>Perubahan Sandur adalah refleksi dari dinamika masyarakat dan budaya yang selalu berubah. Upaya pelestarian dan adaptasi yang bijaksana dapat membantu Sandur tetap relevan sambil mempertahankan inti budaya dan nilai-nilainya.</p>
9	Kehadiran kelompok Sandur di masyarakat Ledok Kulon yang saat	Kehadiran kelompok Sandur di masyarakat Ledok Kulon yang saat ini telah menyertakan lembaga pendidikan agama dapat memiliki

<p>ini baru merebak lembaga pendidikan agama, apakah mempunyai dampak yang signifikan?</p>	<p>dampak yang signifikan dalam beberapa aspek, tergantung pada bagaimana interaksi antara kedua elemen ini diatur dan dijalankan. Beberapa dampak yang mungkin timbul adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Penggabungan Nilai-Nilai Keagamaan: Kehadiran lembaga pendidikan agama dalam kelompok Sandur dapat memungkinkan penggabungan nilai-nilai keagamaan dengan unsur-unsur tradisional Sandur. Ini dapat menghasilkan pertunjukan yang memiliki dimensi spiritual yang lebih kuat dan relevan dengan nilai-nilai keagamaan masyarakat setempat. 2. Pendidikan Agama: Dengan adanya lembaga pendidikan agama, Sandur dapat berfungsi sebagai alat pendidikan yang kreatif untuk menyampaikan pesan-pesan agama kepada masyarakat. Pertunjukan ini dapat membantu masyarakat dalam memahami dan mempraktikkan ajaran agama mereka. 3. Integrasi Budaya dan Agama: Kehadiran kelompok Sandur yang menyertakan lembaga pendidikan agama dapat memungkinkan integrasi yang lebih baik antara budaya lokal dan agama. Ini dapat memperkuat identitas budaya dan keagamaan masyarakat setempat.
--	---

		<p>4. Pengaruh Terhadap Generasi Muda: Dampak terbesar mungkin akan dirasakan oleh generasi muda. Kehadiran lembaga pendidikan agama dalam kelompok Sandur dapat memberikan alternatif yang menarik bagi generasi muda untuk terlibat dalam kegiatan budaya dan agama, yang dapat membentuk nilai-nilai mereka secara positif.</p> <p>5. Dinamika Sosial dan Kultural: Ini juga dapat menciptakan dinamika sosial dan kultural yang menarik. Pertunjukan Sandur dengan unsur-unsur agama dapat menjadi fokus perayaan dan peristiwa budaya, yang dapat menghadirkan perubahan dalam cara masyarakat merayakan acara-acara tertentu.</p> <p>6. Dukungan dari Pemerintah dan Lembaga: Kehadiran lembaga pendidikan agama dalam kelompok Sandur juga dapat mendapatkan dukungan dan pengakuan dari pemerintah dan lembaga-lembaga budaya atau agama lainnya. Ini dapat membantu dalam pembiayaan dan pelestarian Sandur.</p> <p>Namun, juga penting untuk mempertimbangkan bahwa integrasi antara budaya tradisional dan agama dapat menjadi kompleks, dan upaya ini</p>
--	--	---

		<p>perlu dijalankan dengan sensitivitas terhadap nilai-nilai dan keyakinan masyarakat setempat. Dampak yang signifikan dapat terjadi, tetapi penting untuk menjaga keseimbangan yang baik antara pelestarian budaya dan nilai-nilai agama dalam konteks Sandur di Ledok Kulon.</p>
10	<p>Dengan bentuk yang sarat dengan symbol, Sandur ini lebih cenderung ke gaya mataraman atau Jawa timuran? Kenapa?</p>	<p>Gaya Sandur, apakah cenderung ke arah Mataraman atau Jawa Timuran, dapat sangat bervariasi tergantung pada lokasi dan konteks budaya tempat pertunjukan Sandur berlangsung. Namun, secara umum, Sandur lebih cenderung memiliki pengaruh dan gaya yang lebih khas Jawa Timuran daripada Mataraman. Berikut beberapa alasan mengapa Sandur biasanya lebih berhubungan dengan gaya Jawa Timuran:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Konteks Geografis: Sandur adalah seni pertunjukan tradisional yang lebih sering dijumpai di wilayah Jawa Timur dan sekitarnya, termasuk Bojonegoro yang terletak di Jawa Timur. Karena itu, Sandur cenderung mencerminkan budaya dan gaya seni pertunjukan tradisional yang berkembang di wilayah Jawa Timur. 2. Cerita dan Mitos Lokal: Banyak pertunjukan Sandur menggunakan cerita-cerita dan mitos lokal yang bersumber dari budaya Jawa Timuran, seperti cerita tentang pahlawan lokal atau legenda

		<p>daerah. Hal ini mencerminkan pengaruh budaya Jawa Timuran yang kuat dalam penceritaan Sandur.</p> <p>3. Musik dan Tarian: Musik dan tarian dalam pertunjukan Sandur seringkali mengikuti gaya Jawa Timuran yang khas. Penggunaan alat musik tradisional Jawa Timuran seperti gamelan dan tarian seperti jaranan adalah contoh dari pengaruh ini.</p> <p>4. Bahasa dan Dialog: Bahasa yang digunakan dalam pertunjukan Sandur juga lebih cenderung mengikuti dialek dan bahasa Jawa Timuran, yang dapat membedakannya dari pertunjukan yang lebih cenderung ke arah Mataraman.</p> <p>5. Kostum dan Make-Up: Kostum dan make-up yang digunakan dalam Sandur juga cenderung mencerminkan gaya tradisional Jawa Timuran, dengan warna-warna cerah dan motif-motif khas.</p> <p>Meskipun demikian, penting untuk diingat bahwa ada variasi dalam Sandur tergantung pada lokasi spesifik di Jawa Timur atau di daerah lain di Indonesia. Beberapa pertunjukan Sandur mungkin memiliki pengaruh atau elemen-elemen yang lebih mirip dengan gaya Mataraman, terutama jika ada pengaruh budaya dari wilayah</p>
--	--	--

	lain. Dengan demikian, sifat Sandur yang sangat bervariasi dapat mencerminkan kompleksitas budaya Indonesia yang kaya dan beragam.
--	--

LEMBAR OBSERVASI

Aspek yang diamati	Catatan lapangan
1. Kondisi sosial	<p>Kondisi sosial masyarakat pendukung Sandur dapat sangat bervariasi tergantung pada wilayah geografis, konteks budaya, dan faktor-faktor sosial lainnya. Namun, dalam konteks umum, berikut adalah beberapa aspek kondisi sosial masyarakat pendukung Sandur:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Nilai Tradisi dan Budaya: Masyarakat pendukung Sandur cenderung memiliki nilai yang kuat terhadap tradisi dan budaya lokal. Mereka menghargai dan memelihara warisan budaya Sandur sebagai bagian penting dari identitas mereka. 2. Keterlibatan Aktif: Banyak anggota masyarakat lokal yang aktif terlibat dalam pertunjukan Sandur. Mereka bisa menjadi pemain, penyanyi, penari, atau sukarelawan yang membantu dalam berbagai aspek produksi pertunjukan. 3. Komunitas dan Kebersamaan: Sandur sering menjadi ajang yang memperkuat ikatan sosial dalam

komunitas. Pendukung Sandur seringkali merasa seperti bagian dari komunitas yang solid dan bersatu dalam menjaga dan melestarikan tradisi ini.

4. Pengaruh Agama dan Spiritualitas: Di beberapa daerah, Sandur dapat memiliki dimensi spiritual yang kuat, dan pendukungnya mungkin memiliki keyakinan agama yang mendalam. Ini bisa tercermin dalam lirik lagu, cerita-cerita, atau elemen-elemen spiritual dalam pertunjukan Sandur.

5. Kesempatan Ekonomi: Bagi beberapa masyarakat, terutama yang tinggal di daerah yang memiliki potensi wisata, Sandur dapat menjadi sumber pendapatan tambahan. Pertunjukan ini dapat menjadi daya tarik wisata yang menghasilkan peluang ekonomi, seperti penjualan makanan dan suvenir.

6. Generasi Muda dan Pendidikan: Beberapa masyarakat berusaha untuk memperkenalkan Sandur kepada generasi muda sebagai cara untuk mendidik mereka tentang warisan budaya dan tradisi lokal. Ini dapat membantu memastikan kelangsungan Sandur dalam jangka panjang.

7. Pengaruh Modernisasi: Di beberapa tempat, terutama di daerah yang mengalami modernisasi yang cepat, generasi muda mungkin kurang tertarik pada Sandur. Pengaruh budaya populer, teknologi modern,

	<p>dan perubahan gaya hidup dapat memengaruhi tingkat partisipasi dalam pertunjukan ini.</p> <p>8. Dukungan Pemerintah dan Lembaga Budaya: Kehadiran lembaga pemerintah atau budaya yang mendukung Sandur dapat memengaruhi kondisi sosial masyarakat pendukung. Dukungan ini bisa berupa pendanaan, promosi, atau dukungan administratif lainnya.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa masyarakat pendukung Sandur adalah kelompok yang sangat beragam, dan kondisi sosial mereka dapat sangat bervariasi. Namun, semangat pelestarian budaya dan cinta terhadap tradisi lokal adalah ciri umum yang sering ditemukan di antara mereka.</p>
<p>2. Proses penciptaan</p>	<p>Proses penciptaan Sandur Bojonegoro melibatkan beberapa tahapan yang melibatkan perencanaan, persiapan, dan kolaborasi antara berbagai elemen dalam kelompok Sandur. Berikut adalah beberapa tahapan umum dalam penciptaan Sandur Bojonegoro:</p> <p>1. Penentuan Cerita atau Tema: Proses kreatif dimulai dengan memilih cerita atau tema yang akan diangkat dalam pertunjukan Sandur. Ini bisa berupa cerita-cerita lokal, legenda, mitologi, atau tema-tema sejarah yang relevan.</p>

	<p>2. Pembuatan Naskah: Setelah tema atau cerita dipilih, langkah selanjutnya adalah membuat naskah pertunjukan. Naskah ini mencakup dialog, lirik lagu, dan urutan cerita yang akan diikuti dalam pertunjukan. Pencipta naskah berusaha untuk menciptakan narasi yang menarik dan kuat.</p> <p>3. Pemilihan Musik dan Alat Gamelan: Sandur Bojonegoro dikenal dengan penggunaan musik gamelan yang khas. Pemilihan alat gamelan dan komposisi musik yang sesuai dengan pertunjukan menjadi tahap penting dalam proses penciptaan.</p> <p>4. Pengembangan Karakter dan Kostum: Setiap karakter dalam pertunjukan Sandur memiliki atribut dan karakteristik khas. Proses ini melibatkan pengembangan karakter, pemilihan kostum yang sesuai, dan make-up yang mendukung karakter tersebut.</p> <p>5. Latihan dan Rehearsal: Para aktor dan pemain musik melakukan latihan intensif untuk menguasai gerakan, dialog, tarian, dan musik. Latihan ini mencakup koordinasi antara semua elemen pertunjukan.</p> <p>6. Pembuatan Set dan Properti: Set dan properti yang dibutuhkan untuk pertunjukan, seperti dekorasi</p>
--	---

	<p>panggung, perlengkapan, dan properti lainnya, harus dipersiapkan dengan cermat.</p> <p>7. Koreografi Tarian dan Gerakan: Pertunjukan Sandur sering melibatkan tarian-tarian tertentu. Proses koreografi tarian dan gerakan memastikan bahwa aktor dapat menginterpretasikan cerita dengan gerakan yang tepat dan indah.</p> <p>8. Uji Coba Pertunjukan: Sebelum pertunjukan dihadirkan untuk publik, biasanya ada beberapa uji coba pertunjukan untuk mengidentifikasi dan memperbaiki masalah teknis atau artistik. Uji coba ini juga membantu para pemain untuk merasa nyaman dengan pertunjukan.</p> <p>9. Promosi dan Penyelenggaraan Pertunjukan: Setelah persiapan selesai, pertunjukan Sandur dapat diadakan di berbagai tempat, seperti panggung teater, lokasi terbuka, atau dalam konteks ritual tertentu. Promosi dan pemasaran pertunjukan juga penting untuk menarik penonton.</p> <p>Proses penciptaan Sandur Bojonegoro membutuhkan kolaborasi dan koordinasi yang kuat antara berbagai individu dan elemen pertunjukan. Ini adalah proses yang melibatkan kreativitas, dedikasi, dan pelestarian budaya yang kuat untuk memastikan pertunjukan</p>
--	---

	Sandur tetap hidup dan relevan dalam budaya Bojonegoro.
3. Unsur Sandur	<p>Pertunjukan Sandur Bojonegoro dapat terdiri dari beberapa unsur atau babak yang saling melengkapi untuk menciptakan sebuah pertunjukan yang menarik dan kompleks. Berikut adalah penjelasan mengenai unsur-unsur pertunjukan Sandur, termasuk tambahan elemen yang disebutkan:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tari Jaranan: Tari Jaranan adalah salah satu babak atau unsur penting dalam pertunjukan Sandur Bojonegoro. Ini melibatkan penampilan penari atau penari yang menggunakan gerakan tari yang indah dan khas. Tarian ini dapat menggambarkan cerita atau tema tertentu dalam pertunjukan dan seringkali digunakan untuk menyampaikan pesan atau emosi kepada penonton. 2. Unsur Penceritaan (Dramatik): Unsur dramatik adalah inti dari pertunjukan Sandur. Ini mencakup cerita atau penceritaan yang disampaikan oleh para aktor melalui dialog, monolog, atau interaksi antarkarakter. Cerita dalam Sandur Bojonegoro seringkali terkait dengan legenda lokal, mitologi, atau tema-tema sejarah. 3. Musik dan Tembang: Musik gamelan memainkan peran sentral dalam Sandur. Ansambel gamelan menciptakan musik yang mendukung pertunjukan dan

mengatur tempo serta suasana emosi. Selain itu, ada juga tembang atau lagu-lagu yang dinyanyikan oleh para pemain atau penyanyi untuk melengkapi cerita.

4. Akrobatik Kalongking: Akrobatik Kalongking adalah tambahan elemen yang dapat ditemukan dalam beberapa pertunjukan Sandur. Ini mencakup atraksi-atraksi akrobatik yang dilakukan oleh para pemain atau karakter tertentu. Ini bisa mencakup pertunjukan kalongking, yang merupakan seni akrobatik tradisional di Indonesia.

5. Setting Pentas Blabar Janur Kunung: Setting atau pentas penting dalam menciptakan suasana pertunjukan Sandur. Blabar Janur Kunung mengacu pada latar belakang panggung yang sering digunakan dalam Sandur Bojonegoro. Ini bisa menciptakan atmosfer yang khas dan memperkuat identitas budaya pertunjukan.

6. Tata Rias dan Kostum: Tata rias dan kostum adalah bagian penting dari Sandur Bojonegoro. Aktor menggunakan kostum yang sesuai dengan karakter yang mereka perankan. Make-up dan tata rias digunakan untuk memperkuat karakter dan mengekspresikan atribut mereka dengan lebih baik.

Semua unsur ini bekerja bersama-sama untuk menciptakan sebuah pertunjukan yang kaya akan

	<p>budaya, seni, dan drama. Pertunjukan Sandur Bojonegoro adalah contoh yang indah dari seni pertunjukan tradisional yang menggabungkan elemen-elemen yang beragam untuk menghibur dan menginspirasi penonton serta melestarikan warisan budaya lokal.</p>
<p>4. Kehidupan beragama</p>	<p>Kehidupan beragama masyarakat pendukung Sandur Bojonegoro sangat beragam, dan dapat mencerminkan keragaman agama dan keyakinan di wilayah tersebut. Beberapa aspek yang mungkin terkait dengan kehidupan beragama masyarakat pendukung Sandur adalah:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Keberagaman Agama: Indonesia secara keseluruhan dikenal sebagai negara yang memiliki beragam agama dan kepercayaan. Begitu juga di Bojonegoro, di mana masyarakat dapat menganut berbagai agama seperti Islam, Kristen, Hindu, Budha, dan kepercayaan-kepercayaan tradisional. Kehidupan beragama masyarakat ini dapat berdampingan dengan tradisi-tradisi budaya seperti Sandur. 2. Unsur Agama dalam Sandur: Dalam beberapa pertunjukan Sandur, terutama di wilayah-wilayah di mana agama Islam dominan, unsur-unsur agama seringkali dapat ditemukan dalam pertunjukan ini. Misalnya, dalam lirik lagu atau dialog dalam Sandur, terdapat kata-kata atau pesan-pesan yang mencerminkan nilai-nilai agama Islam.

	<p>3. Ritual dan Upacara Keagamaan: Beberapa masyarakat pendukung Sandur juga terlibat dalam ritual dan upacara keagamaan yang berhubungan dengan Sandur. Misalnya, Sandur mungkin dihadirkan dalam acara-acara keagamaan atau upacara adat tertentu untuk memberikan hiburan atau pesan-pesan moral.</p> <p>4. Keberagaman dalam Penonton: Penonton pertunjukan Sandur juga bisa sangat beragam dalam hal agama dan kepercayaan. Masyarakat yang berbeda-beda keyakinan dapat hadir dalam pertunjukan ini untuk menikmati aspek-aspek seni dan budaya yang ditawarkan oleh Sandur.</p> <p>5. Pengaruh Agama dalam Etika dan Nilai: Meskipun Sandur adalah seni pertunjukan yang berkaitan dengan budaya dan hiburan, nilai-nilai agama juga dapat memengaruhi etika dan nilai-nilai yang dipegang oleh masyarakat pendukung Sandur. Ini dapat tercermin dalam sikap dan perilaku mereka dalam kehidupan sehari-hari.</p> <p>6. Toleransi Agama: Kehidupan beragama masyarakat pendukung Sandur juga mencerminkan tingkat toleransi agama yang tinggi di Indonesia. Meskipun beragam dalam keyakinan, masyarakat seringkali kali</p>
--	--

	<p>hidup berdampingan dengan damai dan saling menghormati keyakinan satu sama lain.</p> <p>Penting untuk diingat bahwa setiap individu dan komunitas memiliki pengalaman beragama yang unik dan kompleks, dan pengaruh agama dalam Sandur dapat bervariasi tergantung pada konteks budaya dan agama lokal. Hal ini mencerminkan keragaman budaya dan agama yang menjadi ciri khas Indonesia.</p>
<p>5. Kondisi Ekonomi</p>	<p>Perkembangan mata pencaharian dan ekonomi masyarakat Desa Ledok Kulon Bojonegoro yang saat ini lebih mengutamakan sektor produksi barang dan perdagangan daripada sektor pertanian adalah hasil dari transformasi ekonomi dan perubahan sosial yang terjadi dalam beberapa dekade terakhir. Beberapa faktor yang mempengaruhi perkembangan ini dapat dijelaskan sebagai berikut:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pengaruh Kultur Modern Perkotaan: Adanya pengaruh kultur modern perkotaan telah mengubah cara pandang dan gaya hidup masyarakat desa, termasuk Desa Ledok Kulon. Masyarakat mulai melihat peluang ekonomi di sektor produksi barang dan perdagangan sebagai alternatif yang menarik, terinspirasi oleh kemajuan ekonomi dan gaya hidup urban. 2. Diversifikasi Mata Pencaharian: Dengan perubahan ini, masyarakat desa mulai mencari peluang dalam

berbagai sektor ekonomi selain pertanian. Produksi barang seperti batu bata dan tahu merupakan contoh diversifikasi mata pencaharian yang dapat menghasilkan pendapatan yang stabil.

3. Perpindahan Pusat Ekonomi: Pusat ekonomi yang sebelumnya terpusat di sekitar Sungai Bengawan Solo, terutama dalam konteks pertanian, telah bergeser menuju wilayah Kota Bojonegoro. Kota Bojonegoro sebagai pusat aktivitas ekonomi dan perdagangan menjadi magnet bagi masyarakat desa yang ingin berpartisipasi dalam ekonomi yang lebih luas.

4. Perkembangan Infrastruktur dan Aksesibilitas: Perkembangan infrastruktur, seperti jalan dan sarana transportasi, telah mempermudah akses masyarakat desa ke pusat-pusat ekonomi di kota. Hal ini memfasilitasi perpindahan barang dan memungkinkan peluang bisnis yang lebih besar.

5. Perubahan Preferensi Konsumen: Perubahan preferensi konsumen juga dapat memengaruhi perkembangan ekonomi desa. Jika masyarakat kota lebih banyak mengonsumsi produk-produk tertentu, seperti batu bata atau tahu, maka akan ada permintaan yang lebih besar untuk barang-barang tersebut.

Secara keseluruhan, perkembangan ini mencerminkan perubahan sosial dan ekonomi yang berlangsung di

	<p>banyak komunitas pedesaan di seluruh dunia. Masyarakat desa semakin beradaptasi dengan dinamika ekonomi global dan mencari peluang ekonomi di sektor-sektor yang lebih beragam. Hal ini dapat meningkatkan pendapatan dan kesejahteraan masyarakat, tetapi juga menghadirkan tantangan dan perubahan dalam cara hidup tradisional mereka.</p>
<p>6. Geografi</p>	<p>Ledok Kulon adalah sebuah desa yang terletak di Kabupaten Bojonegoro, Provinsi Jawa Timur, Indonesia. Untuk memberikan gambaran tentang geografi Ledok Kulon Bojonegoro, berikut adalah beberapa informasi umum tentang wilayah ini:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Lokasi: Ledok Kulon terletak di Kabupaten Bojonegoro, yang merupakan bagian dari Provinsi Jawa Timur, pulau Jawa, Indonesia. Kabupaten Bojonegoro terletak di bagian timur Jawa Timur. 2. Topografi: Wilayah Ledok Kulon Bojonegoro memiliki topografi yang umumnya datar, karena sebagian besar wilayah Bojonegoro adalah dataran rendah. Pada musim hujan, beberapa area dapat mengalami banjir akibat curah hujan yang tinggi. 3. Sungai: Bojonegoro memiliki beberapa sungai yang melintasi wilayahnya. Sungai-sungai ini dapat memengaruhi kehidupan masyarakat setempat dan pertanian, terutama selama musim hujan.

	<p>4. Pertanian: Wilayah Ledok Kulon dan sebagian besar Bojonegoro adalah daerah pertanian yang subur. Pertanian, seperti tanaman padi, jagung, dan tebu, merupakan mata pencaharian utama bagi sebagian besar penduduk.</p> <p>5. Penduduk: Kabupaten Bojonegoro memiliki populasi yang cukup besar, dan Ledok Kulon adalah salah satu desa di dalamnya. Kehidupan sosial dan budaya masyarakat di desa ini sangat dipengaruhi oleh tradisi dan budaya lokal.</p> <p>6. Budaya dan Tradisi: Bojonegoro, termasuk Ledok Kulon, memiliki tradisi budaya yang kaya, termasuk seni pertunjukan seperti Sandur yang telah menjadi bagian integral dari budaya masyarakat.</p> <p>7. Akses Transportasi: Ledok Kulon dapat diakses melalui jalan darat. Terdapat jaringan jalan yang menghubungkan desa ini dengan desa-desa lain di Bojonegoro dan kota-kota terdekat. Aksesibilitas ini penting untuk kegiatan ekonomi dan sosial.</p> <p>8. Pariwisata: Beberapa daerah di Bojonegoro memiliki potensi wisata alam dan budaya. Dalam beberapa tahun terakhir, pariwisata lokal telah berkembang, dan ini dapat memengaruhi ekonomi</p>
--	--

desa seperti Ledok Kulon jika desa tersebut memiliki daya tarik wisata.

Itu adalah gambaran umum tentang geografi Ledok Kulon Bojonegoro. Seperti banyak daerah lain di Indonesia, wilayah ini memiliki karakteristik geografis dan budaya yang unik yang memengaruhi kehidupan sehari-hari dan kegiatan masyarakat di desa tersebut.

PROFIL PENGAMBILAN DATA DI LOKASI PENELITIAN

Data tambahan sebagai bahan data sebagian diambil dari youtube dengan alamat link sebagai berikut;

1. <https://www.youtube.com/watch?v=8Vq60whE3Zk&t=773s>
2. <https://www.youtube.com/watch?v=3EVF3tXSt04&t=146s>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=FgE0o4bJCsl>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=Cq0LLlhMgDc&t=9s>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=3KJvvQtSdkU>

Dokumentasi terjun kelapangan :

1. Proses latihan dengan menggunakan metode pelatihan teater modrn



2. Sanggar Sayap Jendela



3. Observasi dan wawancara dengan Pramudjito



LAMPIRAN II
NASKAH PENTAS SANDUR

Para pemusik menempati posisinya, dan Panjak Hore (vokalis) duduk belajar di depan pemusik, musik pembuka mengalun.

PANJAK HORE : “ILIR GANTU” (Pl.Br)
Iir gantu menyan madu ngundang dewa
Lahne dewa widodari tumuruning arcapada
Le la lo le la lo la lo lo le horsa
Lo la lo lo la lo lo le la le horsa yak’e
Lahne dewa widodari tumuruning arcapada

Germo intrance dari sebelah kiri panggung yang diikuti pelaku lain dengan ditutupi kain sehingga tidak kelihatan. Para pelaku tersebut mempunyai urutan sebagai berikut :

Balong, Pethak, Tangsil, Cawik dan Unthul. Germo berjalan menuju sebelah kanan panggung, sedang yang lain berhenti di sebelah kiri panggung, pada saat tembang....

PANJAK HORE :
“Kembang Othok” (Pl.Br)
Kembang Othok melok-melok neng ngisor tembok
Pada mekrok pating plerok widodari sampun ketok
Le la lo le la lo la lo lo le horsa
Lo la lo lo la lo lo le la le horsa yak’e
Lahne dewa widodari tumuruning arcapada.

Selesainya tembang “Kembang Othok” Germo siap untuk Ngundisi, yang dijawab “Nggih” oleh Panjak Hore di setiap kalimat.

GERMO :
Sedherek-sedherek sedaya ageng alit, jaler estri,
Mboten wonten ingkang kulo wastani
Sedaya inggih kula wastani ugi
Kula naming saktrema dadhos duta wacana
Punapa ingkang dipun wastani duta wacana ?

Duta : utusan, Wacana : wedale lisan.

Sedherek sadaya sampun wonten ingkang nggadahi salah bela tampa. Inkang salah kining bendhuning Gusti Allah.

Inkang jahil kening bendhuning Jibril.

Saking brantanipun kang Germa mendhet merang sebelah, ngobong menyan madu agengipun sak mustaka liman. Punapa ingkang dipun wastani mustaka liman ?

Mustaka : endhas, Liman : gajah. Ngobong menyan madu sak endhas gajah....

Kukusipun nyodok ing angkasa. Mbok Sri Widodari 44 mambet ganddanipun menyan madu cancut taliwanda....? Cancut : dandan, Taliwanda : cawetan.

Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Mbok Sri Widodari 44 ndodog selo penangkep. Punapa ingkang dipun wastani sela penangkep? Selo : watu,

Penangkep : Kori. Mbok Sri Widodari kadhos selo blekithi. Punapa ingkang dipun wastani selo blekithi??

Selo : watu, Blekithi : Semut. Kados semut medal saking selo. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun kangmbok widodari?

Sampun dumugi prepat kepanasan. Punapa ingkang dipun wastani prepat kepanasan?

Ayangane Sang Hyang Pramesti Bumi sedaya. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun kangmbok widodari? Sampun dumugi madya gantang. Punapa ingkang dipun wastani madya gantang? Madya : tengah, Gantang : Nginggil. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit kangmbok widodari? Sampun dumugi mega lan mendungi. Punapa ingkang dipun wastani mega mendhung? Inkang pethak dipun wastani mega, ingkang cemeng dipun wastani mendhung. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun mbok widadari? Sampun dumugi ndeg amun-amun. Punapa ingkang dipun wastani ndeg amun-amun? Sak nginggiling pekarangan. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun mbok widodari? Sampun dumugi penthelek panthelung ? ayanganipun bledeg cemendhol endhol sedaya. Njujug tanpa larapan miyak punggawa seban. Sampun dumugi pundit lampahipun kang mbok widodari? Sampun dumugi margo catur. Punapa ingkang dipun wastani marga catur ?

Margo : Dalan, catur : Rembugan. Mbok Sri Widodari 44 sampun cecaturan wonten tengahing dalan. Kirang enggal lampahipun mbok Sri Widodari sampun dumugi purbantara. Punapa ingkang dipun wastani purbantara? Purba : griya, tara : Latar. Mbok Sri Widodari sampun mlebet wonten blabar janur kuning. Mbok Sri Widodari kapontho dados 4. Dewi Supraba ngaler ngetan nyusup dateng guwa garbaning Cawik. Gagar Mayang ngidul ngetan nyusup dateng guwa garbaning Tansil. Durstanala ngidul ngilen nyusup dateng guwa garbaning Balong. Wilutama

ngaler ngilen nyusup dateng guwa garbaning Pethak. Irim-irim nyusup dateng guwa garbaning Germo, Panjak Hore, Panjak Kendhang, Panjak Gong Sedaya. Kakang Lurah niyaga, ingkang ngatos-ngatos wonten tandhak saking nbredrek naminipun Siti Gemek Sudaminah nedhi areman sekar Gandhung ingkang rowe-rowe.

Selesai ngundhisi, Germo, Balong dan Pethak intrance dari balik kerudung kain yang menutupinya, diiringi tembang : “Kembang Jagung”

PANJAK HORE :

“Kembang Jagung” (Pl.Br)

Kembang jagung melik-melik neng pinggir lurung

Sekar gadhung angrebuyung widodari mbukak krudung

Le la lo le la lo la lo le horsa

Lo la lo lo la lo lo le la le horsa yak’e

Sekar gadhung angrembuyung widodari mbukak krudung

Balong dan Pethak menghadap Germo

Balong :

Amit mawon kang Germo..... (agak pelan)

Germo :

(diam tidak mendengar)

Pethak :

Amit mawon kang Germo.... (agak keras)

Germo :

(Kaget) Eh iyo cung, kowe boah ngendi cung? (kepala balong)

Balong :

Lare alas jati kang

Germo :

Lha kowe ? kepada Pethak

Pethak :

Kulo lare sebrang bengawan Wak

Germo :

Daerah ngendi kuwi ?

Balong :

Bojonegoro kang

Germo :

Lha kowe mreng arep apa cing ?

Pethak :

Pados pedamelan kang

Germo :

Penggaweyan?

Balong :

Inggih Kang.

Germo :

Wah....wah.... potongane nggantheng, tapi nganggur. Ngene ya cung, aku iki ora duwe gaweyan, isaku yo dadi Germo Sandur. Tapi ngene ya, njajalo kowe mara nggone wak Tangsil kono.

Pethak :

Pundi griyane ?

Germo :

Kana lho arahe ngidul ngetan

Balong :

Matur nuwun kang

Pethak dan Balong pergi ke tempat Tangsil, Tangsil intrance dari balik kain yang menutupinya, dengan diiringi tembang “Golek Gawe”

PANJAK HORE :

“GOLEK GAWE” (SLMy)

**Bismillah, niat ingsun golek gawe
Perlune nggo nyukupi kabeh kabutuhane
Ayo budhal golek gawe go mugo ono hasile**

Balong :

Amit mawon Wak Tangsil

Tangsil :

Ehe!!! (bersin)

Pethak :

Amit mawon Wak Tangsil

Tangsil :

aa.....pa!!! (bersin)

Pethak :

Wah.... wabah flu iki.

Balong :

Wong sugih kok yo dikancani flu barang ya?

Pethak :

Flu iki lak rahmat to kang Balong ?

Tangsil :

Rahmat....rahmat....jenengku ki wak Tangsil, ngerti ?

Pethak / Balong :

Nggih Wak, sampun mangertos

Tangsil :

Kowe sopo kowe?

Pethak :

Kulo Pethak.

Balong :

Kulo Balong.

Tangsil :

Oh... dadi iki Pethak, (kepada Pethak), lan iki Balong.. (kepada Balong)

Pethak / Balong :

Inggih wak

Tangsil :

Lha kowe truthusan mrene arep ngapa cung ?

Pethak :

Kowe sing ngomong kang, aku wedi karo wonge. Kethoke galak kang.

Balong :

Wong ngomong wae kok ora wani, kan saiki jamane keterbukaan to Thak?

Pethak :

Ngerti kang, tinimbang dicekal??

Tangsil :

Ayo karepmu ki ngapa ? apa kowe ki ra ngeti aku iki wong sibuk?

Balong :

Sepuntene Wak, menawi njenengan sibuk

Tangsil :

Kowe bocah ngendi to? Kok ora wani ngomong karo aku?

Pethak :

Kula lare saking sebrang Bengawang, wak

Balong :

Kula lare saking alas jati kang

Tangsil :

Adoh kuwi ?

Pethak :

Inggih wak

Tangsil :

Lha kowe mreng numpak apa ?

Balong :

Mlampah Wak

Pethak :

Kulo ngomong mboten napa-napa Wak?

Tangsil :

Iyo ngomongo

Pethak :

Badhe pados damel Wak.

Tangsil :

Damel...? Damel ki apa?

Balong :

Pendaleman Wak

Tangsil :

Oh....gaweyan..?

Pethak / Balong :

Inggih wak

Tangsil :

Gaweyan apa?

Pethak / Balong :

Napa mawon purun Wak.

Tangsil :

Lha kowe apa ya nggawa syarate chung ?

Pethak :

Napa wak syarate ?

Tangsil :

Ya akeh...

Balong :

Disebut mawon wak

Tangsil :

Ijazah sekolah utawa kursus

Pethak / Balong :

Inggih wak

Tangsil :

Fotokopi KTP

Pethak/Balong :

Inggih wak

Tangsil :

SKKB karo surat Dokter

Pethak / Balong :

Inggih wak

Tangsil :

Terus.....(sambil berfikir)

Pethak/Balong :

Napa wak?

Tangsil :

Amplop!!

Mendengar kata terakhir, pethak menangis sesungguhnya, Balong hanya diam.
Berusaha menghibur untuk beberapa saat, seiring tembang “Lara-Lara”

PANJAK HORE :
“Lara-Lara” (Sl.6)
Lara-lara sakehing lara ra kaya ngawula
Ngenger Germo ra ditampa, ngeger Tangsil, ra kasil
Senggak : melas temen sambate ngaruara
Kaya ngene rasane wong ora duwe
Mrana-mrene golek gawe, ora ana kang mbutuhke
Senggak : lonthang-lanthung Pethak nangis wae

Tangsil ikut terharu mendengar keluhan itu, lalu ia mencoba meluruskan persoalannya.

Tangsil :

Kowe iki jelas salah ngerti,cung

Balong :

Salah ngerti kados pundi wak, wong kangge ngurus surat-surat niku mawon mboten gadhah, napa malih amplop.

Pethak :

Nek kulaa sugih lah napa kula pados pendamelan wak?

Tangsil :

Wah.... la karepku ki amplop kanggo...

Balong :

Nyogok!

Tangsil :

Dudu kuwi ning kanggo persyaratan kuwi mau, ben ringkes, kok nangise dhidik sing di sengkakno, lha wis mbok catet apa urung mau?

Pethak :

Inggih dereng wak, lha kula wastani amplop di isi cring-kring wak

Tangsil :

Kowe yo durng nggawa syarat mau?

Balong :

Wah...blas wak lha pendamelane napa to wak, syarate kok saestu ?

Tangsil :

Ya apa ya....lha kowe isamu apa?

Pethak :

Macul wak Tangsil !!

Tangsil :

We.....we, kok malah arep macul aku

Pethak :

Mboten wak, kulo naming saged macul wak Tangsil

Tangsil :

Edan apa piye kowe? Piye iki cung? (kepada Balong)

Balong :

Yen ngomong iki titik komane di enggo Thak, ora waton, (kepada Tangsil).
Kekajengan kula wau naming saged macul, dadhos pethak wau salah atur wak.

Tangsil :

Wo dadine mung isa tani ngono

Pethak :

Inggih wak

Tangsil :

Teruss.....(Sambil berfikir)

Pethak/balong :

Napa wak, inggih pangapunten ingkang kathak wak

Tangsil :

Yawis saiki ngenebya, aku iki duwe lemah kang wujud ara-ara amba, karepku
arep tak dadekake sawah.

Balong :

Kagungan wak tangsil, saestu wak?

Tangsil :

Tenan, duwekku tenan, lha iki sertifikate nek ora percaya

Pethak :

Tinimbang mangke klentu nggusur tanahe tiyang sanes wak, rak langkung sae
menaw9i jelas statusipun wak

Tangsil :

Iya bener, ayo saiki padha mrana, panggone ora adoh kok. Ayo cung!

Mereka bertiga berangkat menuju tanah milik Tangsil yang amat luas, untuk dikerjakan menjadi sawah, seiring tembang “Golek Tanah”

PANJAK HORE :

“Golek Tanah”

Bismillah ayo padha golek tanah

Becike transmigrasi e yen kepingin mukti

Senggak : kana kene padha wae sing penting nyambut gawe

Sampailah mereka pada tempat yang dituju.

Tangsil :

Iha iki lho lemahku, wis milih sing sebelah ngendi? Mek pirang bahu sing arep mbok garap?

Balong :

Kulo mboten mesasa wak, setunggal bahu mawon

Tangsil :

Kuat tenan.... apa ora kabotan?

Pethak :

Mboten wak

Tangsil :

Saiki lemah garapen, iki mbok tanduri apa sak karepmu, sing penting hasil.

Pethak :

Inggih wak, lajeng alat, kalih bibitipun kados pundit wak?

Tangsil :

Dinehi ati ngrogoh rempelo ya iki, wis lamaran ra nggawa, wis diwenehi lemah, kok isih nhaluk alat karo bibit.

Pethak :

Kawratan nggih wak?

Tangsil :

Ora, aku kan wong apikan

Balong :

Ayo Thak, ndang nggarap lemah iki Thak

Pethak :

Ayo Kang.....ayo.....

PANJAK HORE :

“Pocal-Pacul” (Sl.6)

Pocal pacul, jo’ waton nyekel pacul
Macul lemah, ben padha ora wungkul

“Sekar Lembang” (Sl.6)

Sing sengkut nyambut gawe, tur becik kelakuane
Sopan santun, rukun karo tanggane
Eling-eling, elinga pemvanguane yam as
Tur eling kewajibane ya dik
Pethak, balong sregep nyambut gawene

“Icir-Icir” (Sl.6)

Icir-Icir gumantung sing diicir
Icir pari ya ngundhuh wohing pari
Icir kang ya ngundhuh wohing kacang
.....

“Tulak Ama” (Pl.6)

Lebur tanpa dadi sing ngganggu, sapa wae
Njaba njero padha dene
Sing wani lebur tanpa dadi, sing ngganggu
Wereng, tikus padha pupus.....

Balong :

Amit mawon wak Tangsil

Tangsil :

Wis bar ta cung gaweyanmu?

Pethak :

Sampun wak

Tangsil :

Terus aku mbok parani mbok kongkon lah apa cung ?

Balong :

Ndayangi wak

Tangsil :

Aku ora iso ki cung

Pethak :

Saged wak, wong tuwek

Tangsil :

Yawis nek ngono tak dayangane, padha meneng

Pethak / Balong :

Inggih wak

Tangsil :

Aja mbok rusuhi, nek iso ewang-ewangana

Pethak / Balong :

Inggih wak

Tangsil :

Bismillahirrohmanirrohim, niat ingsun ndayangi. Etan bawa, lor bawa, kulon bawa, kidul bawa, tengah bener uga bawa. Iki Balong Pethak mbukak ara-ara amba. Ditanduri sakehing palawija. Dipangan wong sak ngalam donya. Gendruwa ora nggado. Setan ora doyan. Dhemit ora nggigit. Bis kolas kalis matane wak
Tangsil kang mendelis.

WR.SWR. :

“Macapat”

Duh gusti kang murbeing dumadi

Kanthi nyebut asmanira

Sedyaning insun wiwiti

Sebab tanpa nira ingsun tanpa aji

Kanti ridlonira niat ingsun hanyingkirakaen

Jin, setan, peri prahyangan, gendruwa, thel-thekan, ilu-ilu banaspati

Lan sedayane kang angrubeda mring lempahaningsun

Mrih widodo rahayu lir ingi sambikala

PANJAK HORE :

(Tahlil) La Ilaa haillallah.....

Tangsil :

Mugi-mugi Gusti Allah paring kanugerahan dumateng kita sedaya

Semua :

Amiin... amin ya robbal alamin

PANJAK HORE :

“Sorak Hore” (Pl.6)

Surak Hore e ala surak hore hore hore
Alah sirak hore hore hore hore
Tanah jembar sing sengkut nyambut nggawe
Tanah jembare, tanahe subure

“Lumbung Desa”

Lumbung desa para tani padha makarya, ayo dhi
Njupuk pari, nata lesung nyandhal alu, ayo yu..
Pada nutu yen wis rampung nuli adang, ayo kang..
Dha tumandang nosoh beras jroning lumping

Tangsil :

Piye olehe tani cung ? (kepada Balong dan Pethak)

Balong :

Wah, hasile mboten kantenan wak

Tangsil :

Apa ya tenan kuwi? Mengko gek asal bapak senang?

Pethak :

Saestu kok wak, lha niki lho asile, sampun kula dadoske dhuwit

Tangsil :

Ya payu larang?

Balong :

Nek hasile sae rugine nggih awis ta wak tangsil

Tangsil :

Mesthine ngono, ning kadang yo ra mesthi

Pethak :

Tapi niki mesthi niku wak

Tangsil :

Yo, jujur olehmu dodolan mau?

Balong :

Tiyang mriki jujur sedaya wak

Tangsil :

Alhamdulillah.... terus hasile panen arep tok nggo apa wae cung ?

Pethak :

Mekaten wak, amargi kadosipun menawi dipun tedha piyambak langkung-langkung, nggih mangke sanesipun kangge nyumbang fakir mikin niku wak mesakake

Tangsil :

Lha nek ijih turah?

Balong :

Kanggo apa Thak ya?

Pethak :

Tayuban? Setuju Kang?

Tangsil :

Wis bar ta cung gaweyanmu?

Balong :

Akur

Tangsil :

Aku ya cuocok...

Pethak :

Wah pilihanku tepak-tepak..... sipp kang aku duwe pilhan sing sip kang

Balong :

Bocah ngendi Thak??

Tangsil :

Tinimbang padha ngomong ta rak kecut, saiki diparani wae ta cung

Balong :

Marani sindir wak Tangsil ?

Tangsil :

Kha marani apa ? nek ora sindir, sing huayu lho cung

Pethak :

Inggih wak, sampun kuatos

Balong dan Pethak pergi kermah sindir untuk ditanggap, bersamaan dengan tembang “Gandhul Geyong” cawik dan kedua unthulnya membuka kerudung.

PANJAK HORE :

“Gandhul Geyong” (Sl.My)

Gandhul geyong rek arek ora ngomong

Gandhul geyong rek arek ora ngomong

Ati judeg mripat ndomblong ketok ledhek

Moblong-moblong

“Slering Genthing” (Sl.)

Slering genthing, babaal mateng madu kucing

Ayo golek, golek golek ledhek

Yo ayo golek ledhek

Yo ayo golek ledhek

Sing ayu lan moblong-moblong

Cawik :

Kok kaya ana doyah, njenengan saking pundi ta kang?

Balong :

Kula saking tebih

Cawik :

Badhe wonten kersa menapa kang ?

Pethak :

Badhe tayuban, njenengan paring asma sinten dik?

Cawik :

Cawik, lan niki unthul kulo kang, napa njenengan wani ngendhek kula napa wanton tanggapane kang?

Balong :

Piye tebusane?

Cawik :

Saged tumbang nedha sa'mangsa kang cekap

Pethak :

Alaahh entheng, sak teruse ya ora apa-apa, angger gelem melu aku

Cawik :

Mboten gampil mas dados sisihane ledhek

Balong :

Kowe iki kepiye ta Thak?

Pethak :

Sakwise aku ketemu, kok aku kepincut to kang? Aneh banget

Balong :

Apa yawis mbok pikir temenan ta Thak?

Pethak :

Poko ke nekat

Balong :

sik taa.... sik ta, nekat ya nekat ning ya dipikir dhisik.

Pethak :

Selak kebelet je Kang

Cawik :

Niki badhe ngendhed tanggapan napa nari rabi? Njur piye ?

Balong :

Ngene lho Thak, rencanane rak nanggap tayub, lha kok malah njaluk rabi? Njur piye ?

Pethak :

Rencanane ngarep ya mlaku, rencanane mburi ya mlaku

Balong :

Yaw is nek ngono, mangga dateng pangenna kulo (kepada cawik, dkk)

PANJAK HORE :

“UCI Ala Uci” (Sl.My)

Uci ala uci ala Pethak purik njaluk rabi
Uci ala uci ala Pethak purik njaluk rabi
Rabi rabi batine njaluk rabi
Kena rabi waton bias nyukupi

Pethak :

Niki lho wak ledheke

Tangsil :

Wah huayu tenan cung, aku tak tombok ya

Balong :

Sabar Thak, sing tuwek dhisik

Pethak :

Yaw is ning bar iki aku lho kang

Balong ;

Iya....iya aja kwatir, toh mbayar tayuban duwite isih isa dienggo nanggap
kalongking Thak

Pethak :

Atraksi ya kag, yaw is. Aku tak ndelik karo Cawik, aku wedi kok kang

Tangsil :

Iki gendhinge apa cung

Balong :

Manut mawon

Tangsil :

Aku tombok (menaruh uang dinampan)

PANJAK HORE :

Wedang dandang.....huk..huk..huk..

Tangsil :

Kok gak penak, tapi aku marem cung

Pethak :

Nango nagle ndang dutan (sambil menaruh uang di nampan)

Pemusik :

Ayak'an

Tayuban :

“ketawang Gunung Sari”, “Tenggor”, “Godril”, “Walang Kekek”, “Wolu-
wolu”

PANJAK HORE :

“Kalongking”

Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking

Yen sore wayahe mrambat
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking
Yen sore wayahe nggandhul
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking
Yen sore wayahe mangan
Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking
Yen sore wayahe ngitir

PANJAK HORE :

Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking
yen sore wayahe turu

Sun kalongking-kalongking the thoet sun kalongking
Wayahe medhun, medhun, medhun, medhun, thet thoet

Yen medhun medhune nyungsang

PANJAK HORE :

Sampun rampung tembangane kance Sandur
Sawuk sembur, wurun tutur, lumintu tansah sempulur
Nadyan campur bawur, guyub rukun kaya dulur
Pinter ngatur, racikane para leluhur
Bilih wonten lepat atur
Pangapunten kang lumuntur



**KEPUTUSAN
DIREKTUR SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
No. B/20098/UN37.2/EP/2023**

**Tentang
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR**

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

- Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.
- Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

- Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,
1. Nama : Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.
2. N I P : 196107041988031003
3. Jabatan : Profesor
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama - IV/e
Sebagai PROMOTOR
 2. 1. Nama : Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn
2. N I P :
3. Jabatan :
4. Pangkat/Golru :
Sebagai KOPROMOTOR
 3. 1. Nama : Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
2. N I P : 196709061993031003
3. Jabatan : Lektor Kepala
4. Pangkat/Golru : Pembina - IV/a
Sebagai ANGGOTA PROMOTOR

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA
N I M : 0205621009
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

- II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
- III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 20 Juli 2023
Direktur,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan Fakultas Bahasa dan Seni
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Prodi Pendidikan Seni, S3
5. Koordinator Bagian Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan

** SK ini berlaku s.d. 20 Juli 2025; Dokumen ini telah ditandatangani secara elektronik menggunakan sertifikat elektronik yang diterbitkan oleh Balai Sertifikasi Elektronik (BSrE), BSSN.*



UNDANGAN

Nomor. B/8943/UN37/EP/2023

- Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
3. Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.
4. Prof. Dr. Hartono, M.Pd.
5. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
6. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
7. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn.
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Selasa
tanggal : 19 September 2023
pukul : 10.00-12.00 WIB
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Setengah Bundar FBS UNNES
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd.,
M.Pd. Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3 Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.



UNNES Martono, M.Si.
NIP 196603081989011001

Tembusan:
Sdr. Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd.

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023
TENTANG**

**PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Pande Putu Yogi Arista Pratama, S.Pd., M.Pd. pada Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : **KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.**

KERATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Pande Putu Yogi Ariesta Pratama, S.Pd.,
M.Pd./0208621009
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : "PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI
BARIK SAKRAL PADA PUJAWALI NOUSABHA
KADASA DI PURA ULUN DANU BATUR BALI."

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 24 Agustus 2023

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



Dr. Cahya Wilandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR T/82/UN37/HK.02/2023
TANGGAL 24 AGUSTUS 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI
ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd. PADA
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA PANDE PUTU YOGI ARISTA PRATAMA, S.Pd., M.Pd.
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. NIP 197506171999031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Sekretaris
3.	Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D.	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. Hartono, M.Pd. NIP 196303041991031002	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji II
5.	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. NIP 198812122015041002	Penata - III/c	Anggota Penguji III
6.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn. NIP 197604042003121002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001



**PROSES DIDAKTIS PEWARISAN TARI BARIS SAKRAL
PADA *PUJAWALI NGUSABHA KADASA*
DI PURA ULUN DANU BATUR BALI**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Doktor Pendidikan Seni**

**Oleh
Pande Putu Yogi Arista Pratama
NIM. 0205621009**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
2021**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

Disertasi dengan judul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Pujawali Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” karya,

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

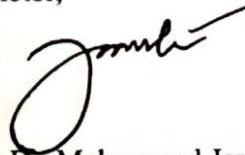
NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

Telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan ke Ujian Disertasi.

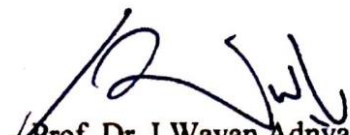
Semarang, 6 Juli 2023

Promotor,



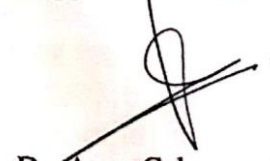
Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.
NIP. 196107041988031003

Kopromotor,



Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn
NIP. 197604042003121002

Anggota Promotor,



Dr. Agus Cahyono, M. Hum.
NIP. 196709061993031003

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI

Disertasi dengan judul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Pujawali Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” karya:

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

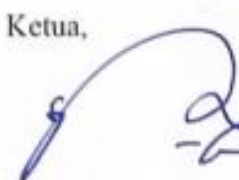

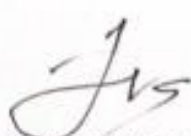
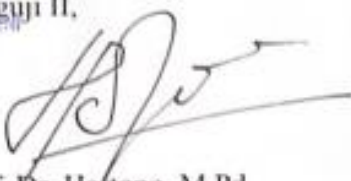

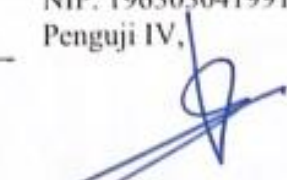
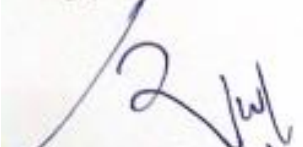
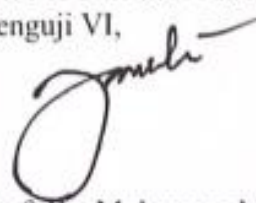
NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa, tanggal 19 September 2023

Semarang, 11 Oktober 2023

Panitia Ujian

Ketua,  Prof. Dr. S Martono, M.Si NIP. 196603081989011001 Penguji I,	 Sekretaris, Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum NIP. 197506171999031002 Penguji II,
 Prof. Juju Masunah, M.Hum., Ph.D NIP. 196305171990032000 Penguji III,	 Prof. Dr. Hartono, M.Pd NIP. 196303041991031002 Penguji IV,
 Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd NIP. 198812122015041002 Penguji V,	 Dr. Agus Cahyono, M. Hum NIP. 196709061993031003 Penguji VI,
 Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn NIP. 197604042003121002	 Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum NIP. 196107041988031003

PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya

Nama : Pande Putu Yogi Arista Pratama

NIM : 0205621009

Program Studi : Pendidikan Seni S3

Menyatakan bahwa yang tertulis dalam disertasi yang berjudul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya secara pribadi siap menanggung risiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 6 Juli 2023
Yang membuat pernyataan



Pande Putu Yogi Arista Pratama
NIM. 0205621009

MOTO DAN PERSEMBAHAN

“Berdoa, Berusaha, Bersyukur, dan Bersabar”
(Yogi Arista)

Disertasi ini dipersembahkan kepada:
Kedua orang tua peneliti, Bapak Pande Putu Sunarta, S.Pd
Mamak Pande Kadek Seriari, S.E

ABSTRAK

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Kopromotor Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Anggota Promotor Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Kata Kunci: proses didaktis, sistem pewarisan, tari baris sakral.

Tari baris merupakan tarian sakral yang hingga kini masih dilestarikan oleh masyarakat di Desa Adat Batur, Bali. Baris berasal dari kata “*bebarisan*” yang secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris. Baris merujuk pada prajurit Bali kuno yang bertugas melindungi wilayah kerajaannya kala mendapat gangguan. Khusus tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur, pertunjukannya ditampilkan hanya pada saat berlangsungnya upacara agama (*Dewa Yadnya*). Pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur menjadi begitu menarik karena berlakunya sebuah proses didaktis yang mampu memelihara seperangkat sistem nilai sehingga berpengaruh kuat pada pelestarian tari Baris itu sendiri. Proses didaktis dipahami sebagai penerapan nilai budaya yang hidup dan berkembang di masyarakat, serta menjadi bagian integral dalam pembangunan sistem pendidikan melalui tahapan enkulturasi, internalisasi maupun sosialisasi.

Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis dan membahas terkait faktor penyebab transmisi nilai-nilai didaktis, prinsip-prinsip didaktis, serta implikasi proses didaktis terhadap pewarisan Tari Baris Sakral. Strategi yang digunakan untuk menelaah serta mengkaji masalah penelitian ini menggunakan pendekatan interdisiplin ilmu, yaitu upaya mengintegrasikan berbagai sudut pandang dalam memecahkan masalah penelitian. Observasi, wawancara, dan dokumentasi digunakan sebagai upaya pengumpulan data. Teknik triangulasi digunakan sebagai pengabsahan data, serta dilanjutkan pada teknik analisis data menggunakan analisis intrinsik dan ekstrinsik. Formulasi teori yang digunakan dalam penelitian ini yakni, teori Fungsionalisme Struktural dari Talcott Parsons, teori Konstruktivisme dari Jean Piaget, serta teori Pewarisan dari Cavalli Sforza. Perspektif teoritik ini menjadi dasar analisis kritis untuk memeriksa dan membaca proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Guna mempertajam analisis kemudian dieklektikan dengan teori Tari Bali dari Djayus dan teori Belajar Bermakna dari David P. Ausubel.

Hasil penelitian menunjukkan sebagai berikut; (1) tari Baris Sakral dapat bertahan hingga saat ini karena adanya sistem adaptasi, adanya tujuan, adanya integrasi, serta adanya pemeliharaan pola; (2) prinsip didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan melalui tiga tahapan, yakni; tahap asimilasi; tahap akomodasi; dan tahap ekuilibrase; (3) proses didaktis yang terefleksi pada pertunjukan tari Baris Sakral berimplikasi terhadap pembentukan pengetahuan, pembentukan sikap, serta pembentukan perilaku.

ABSTRACT

Pratama, Pande Putu Yogi Arista 2023. *"Didactical Process of Inheriting the Sacred Line Dance to Upacara Ngusabha Kadasaat Ulun Danu Batur Temple Bali"*. Dissertation. Art Education Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., Co-promoter Prof. Dr. I Wayan Adnyana, M.Sn., Member Promoter Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

Keywords: didactical process, inheritance system, sacred line dance.

Baris dance is a sacred dance which is still being preserved by the people of Batur Traditional Village, Bali. Baris comes from the word "series" which literally means a line or marching formation. Baris refers to an ancient Balinese warrior who was tasked with protecting his kingdom's territory when it was disturbed. Especially for the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village, the show is shown only during religious ceremonies (Dewa Yadnya). The performance of the Sacred Baris dance in the Batur Traditional Village is so interesting because of a didactic process that is able to maintain a set of value systems so that it has a strong influence on the preservation of the Baris dance itself. The didactic process is understood as the application of cultural values that live and develop in society, and become an integral part in the development of the education system through the stages of enculturation, internalization and socialization.

This study aims to analyze and discuss the causative factors for the transmission of didactic values, didactic principles, and the implications of the didactical process for the inheritance of the Sacred Baris Dance. The strategy used to examine and study the research problem uses an interdisciplinary approach, namely an effort to integrate various points of view in solving research problems. Observations, interviews, and documentation are used as data collection efforts. The triangulation technique was used as data validation, and continued with data analysis techniques using intrinsic and extrinsic analysis. The theoretical formulations used in this study are the theory of Structural Functionalism from Talcott Parsons, the theory of Constructivism from Jean Piaget, and the theory of Inheritance from Cavalli Sforza. This theoretical perspective becomes the basis for critical analysis to examine and read the didactic process in the Baris Sakral dance performance. In order to sharpen the analysis, they then selected the theory of Balinese Dance from Djayus and the theory of Meaningful Learning from David P. Ausubel.

The research results show the following; (1) the Baris Sakral dance has survived to this day because there is an adaptation system, there is a purpose, there is integration, and there is pattern maintenance; (2) the didactic principles reflected in the Baris Sakral dance performance are carried out through three phases, namely the concept discovery phase, the concept introduction phase, and the concept application phase; (3) the didactical process reflected in the Baris Sakral dance performance has implications for the formation of a knowledge system in the aspects of tattwa, morals and ceremonies.

PRAKATA

Om Swastyastu, Om Awighnam Astu Namu Sidham. Puja pangastuti, dihaturkan kehadapan Ida Sanghyang Widhi Wasa, taler Ida Batara Batari, atas asung kertha wara nugraha peneliti dapat menyelesaikan disertasi yang berjudul “Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali”. Disertasi ini disusun sebagai salah satu persyaratan meraih gelar Doktor Pendidikan pada Program Studi Pendidikan Seni, Pascasarjana, Universitas Negeri Semarang.

Penelitian ini dapat diselesaikan berkat bantuan dari berbagai pihak, untuk itu dengan segala hormat dan kerendahan hati, peneliti menyampaikan ucapan terima kasih mendalam kepada pihak-pihak yang telah membantu penyelesaian penelitian ini. Ucapan terima kasih peneliti sampaikan kepada para pembimbing, Bapak Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum., sebagai promotor yang sudah memberi peneliti banyak pengalaman dalam penelitian maupun penulisan, baik di dalam maupun di luar kampus, serta terima kasih atas dedikasi dalam mencurahkan ilmu untuk membimbing peneliti, sehingga penelitian disertasi ini berjalan dengan baik tanpa adanya hambatan yang serius. Bapak Prof. Dr. I Wayan (Kun) Adnyana, M.Sn sebagai kopromotor yang selalu memberi arahan dalam mewujudkan penelitian yang baik dan mempunyai *novelty* guna mempercepat peneliti untuk dapat menyelesaikan studi pada jenjang doktoral. Bapak Dr. Agus Cahyono, M.Hum sebagai anggota promotor yang sangat sabar menghadapi peneliti, serta dengan uluran cinta kasihnya selalu menerima peneliti untuk dibimbing secara

langsung walaupun di tengah kesibukan beliau sebagai koordinator program studi pendidikan seni S3. Tidak lupa juga peneliti menghaturkan banyak terimakasih kepada Prof. Juju Masunah, M.Hum.,Ph.D, Prof. Dr. Hartono, M.Pd, serta Dr. Eko Sugiarto, M.Pd yang telah merespon dengan positif, menguji, serta memberi masukan yang sangat berguna untuk perbaikan kearah penyempurnaan penelitian disertasi ini.

Ucapan terimakasih peneliti sampaikan kepada Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi, serta Nusantara Institute yang bekerja sama dengan Bank Central Asia telah memberi peneliti kesempatan meraih bantuan dana berupa Beasiswa Unggulan selama enam semester untuk melancarkan kegiatan peneliti dalam menempuh pendidikan, serta memberikan hibah penelitian Basis Informasi Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat (BIMA) kemudian bantuan dana hibah penelitian disertasi *Nusantara Academic Writing Award* (NAWA) guna memperlancar terselenggaranya penelitian yang peneliti lakukan.

Ucapan terima kasih peneliti sampaikan juga kepada semua pihak yang telah membantu selama proses penyelesaian studi, di antaranya; (1) Dr. Tommi Yuniawan, S.Pd., M.Hum, segenap Dewan Direksi Fakultas Bahasa dan Seni UNNES, serta Bapak dan Ibu dosen Pendidikan Seni yang telah banyak memberikan bimbingan dan ilmu kepada peneliti selama menempuh pendidikan; (2) Para narasumber Jero Gede Dwuran Desa Adat Batur, Jero Panyarikan Duwuran Desa dat Batur, Jero Guru Asta, Jero Guru Wilantara, Jero Kelihan Made Asto, Jero Kelihan Made Satya, Jero Kelihan Made Ringan, Nyoman Kadit yang senantiasa meluangkan waktu dalam berbagi informasi kepada peneliti; (3) Teman-teman

seperjuangan mahasiswa Doktoral Pendidikan Seni, Pascasarjana, UNNES, angkatan 2021 yang telah menyajikan ruang kekeluargaan sebagai tempat bersenda gurau selama peneliti menempuh pendidikan; (4) Pande Ketut Sweariana, Pande Kadek Yosi Ari Pramesti, serta keluarga besar yang selalu mendukung setiap derap langkah peneliti dalam menempuh pendidikan; (5) Harum Sunya Iswara, yang selalu meluangkan waktunya menemani peneliti dalam kondisi susah maupun senang, memberi curahan perhatian yang bersifat membangkitkan semangat peneliti dalam menyelesaikan studi; dan (6) Semua pihak, kerabat, sahabat, sedulur yang tidak dapat peneliti sebutkan satu-persatu yang telah mendukung proses studi; (7) Teristimewa ayahanda Pande Putu Sunarta, S.Pd., dan ibunda Pande Kadek Seriari, SE., atas segala limpahan doanya sedari peneliti kecil hingga peneliti dapat berjalan sejauh ini, serta sosok yang paling berpengaruh dalam memberikan dukungan, penguatan moril, maupun materiil kepada peneliti, dan papa mama adalah alasan peneliti terus berjuang, berkarya, bekerja keras hingga tersajinya hasil penelitian dalam bentuk disertasi ini.

Peneliti sadar bahwa dalam disertasi ini tentu saja masih terdapat kekurangan, baik isi maupun tulisan. Oleh karena itu, kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak sangat peneliti harapkan. Semoga hasil penelitian ini bermanfaat dan merupakan kontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan.

Om Shanti, Shanti, Shanti, Om

Semarang, Juli 2023

Pande Putu Yogi Arista Pratama

DAFTAR ISI

COVER	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING	ii
PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI	iii
PERNYATAAN KEASLIAN.....	iv
MOTO DAN PERSEMBAHAN	v
ABSTRAK	vi
ABSTRACT	vii
PRAKATA	viii
DAFTAR ISI.....	xi
DAFTAR GAMBAR.....	xiv
GLOSARIUM.....	xvii
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah	13
1.3 Cakupan Masalah	14
1.4 Rumusan Masalah	14
1.5 Tujuan Penelitian	15
1.6 Manfaat Penelitian	15
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS, KERANGKA	
BERPIKIR	18
2.1 Kajian Pustaka.....	18
2.2 Kerangka Teoritis.....	26

2.3 Kerangka Berpikir	59
BAB III METODE PENELITIAN	60
3.1 Pendekatan Penelitian	60
3.2 Desain Penelitian.....	60
3.3 Fokus Penelitian	61
3.4 Sumber Data Penelitian.....	62
3.5 Teknik Pengumpulan Data	64
3.6 Teknik Keabsahan Data	70
3.7 Teknik Analisis Data.....	72
BAB IV GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN ASPEK	
 LINGKUNGAN ALAM FISIK DAN SOSIO-BUDAYA.....	75
4.1 Tinjauan Historis Desa Adat Batur	75
4.2 Kondisi Demografis Masyarakat Desa Adat Batur	86
4.3 Kondisi Sosio-Budaya Masyarakat Desa Adat Batur	90
4.4 Kedudukan, Fungsi, dan Status Pura Ulun Danu Batur	94
4.5 Pertunjukan Seni Sakral Pada <i>Ngusaba Kadasa</i>	99
BAB V KEBERTAHANAN PERTUNJUKAN TARI BARIS SAKRAL	
 PADA MASYARAKAT DI DESA ADAT BATUR	102
5.1 Faktor Adaptasi	104
5.2 Faktor Pencapaian Tujuan.....	113
5.3 Sistem Pengintegrasian	117
5.4 Sistem Pemeliharaan Pola.....	128
BAB VI PROSES DIDAKTIS TARI BARIS SAKRAL.....	147

6.1 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Asimilasi.....	150
6.2 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Akomodasi.....	153
6.3 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Ekuilibrasi.....	192
BAB VII IMPLIKASI PROSES DIDAKTIS PEWRAISAN TARI BARIS	
SAKRAL	201
7.1 Implikasi terhadap Pengetahuan	205
7.2. Implikasi terhadap sikap	219
7.3 Implikasi terhadap perilaku.....	231
BAB VIII KESIMPULAN DAN SARAN	240
8.1 Kesimpulan	240
8.2 Saran.....	243
8.3 Temuan.....	244
DAFTAR PUSTAKA	247
LAMPIRAN.....	255

DAFTAR GAMBAR

Gambar 2. 1 Kerangka Teori dan <i>State of The Art</i> Penelitian	57
Gambar 2. 2 Kerangka Berpikir	59
Gambar 3. 1 Diagram Alir Penelitian	74
Gambar 4. 1 Lelehan Lava Gunung Batur yang telah membeku tertahan di Kori Agung Pura Ulun Danu Batur akibat letusan Gunung Batur tahun 1905.	79
Gambar 4. 2 Kori Agung Pura Ulun Danu Batur tahun 1906.	80
Gambar 4. 3 Aktivitas Masyarakat di Kaki Gunung Batur	81
Gambar 4. 4 <i>Madya Mandala Pura Ulun Danu Batur</i>	89
Gambar 4. 5 Pura Ulun Danu Batur	95
Gambar 4. 6 Pertunjukan Tari Baris Sakral Tahun 1910	99
Gambar 5. 1 Gambelan Gong Gede Kuno.....	110
Gambar 5. 2 Gambelan Gong Gede yang Sudah Mengalami Pengadaptasian.	111
Gambar 5. 3 Perbandingan Pengadaptasian Kostum Penari.....	113
Gambar 5. 4 Aktivitas Ngayah Tari Baris Sakral.....	115
Gambar 5. 5 Banten (sesaji) yang dihaturakan di Pura Bale Agung	130
Gambar 5. 6 Upacara Mapragat untuk menentukan tempek (kelompok) dalam menghaturkan ayah	132
Gambar 5. 7 Prosesi Menghaturkan Banten Pejati Sebelum Memulai Latihan Tari Baris Sakral.....	134
Gambar 5. 8 Prosesi Sembahyang Bersama Para Penari Baris Sakral	135
Gambar 5. 9 Proses Latihan Para Penari Baris Sakral.....	136

Gambar 5. 10 Pertunjukan Tari Baris Sakral.....	138
Gambar 5. 11 Pengiring Musik Tari Baris Sakral	138
Gambar 5. 12 Bagan Struktur kepanitiaan upacara Ngusabha Kadasa di Pura Ulun Danu Batur.....	142
Gambar 5. 13 Bagan Struktur keberthanan pertunjukan tari Baris Sakral pada	144
Gambar 6. 1 Penari Senior memberikan pemahaman mengenai tari Baris Sakral Kepada Penari Junior	152
Gambar 6. 2 Kostum Pada tari Baris Jojor	158
Gambar 6. 3 Kostum tari Baris Gede	168
Gambar 6. 4 Kostum tari Baris <i>Bajra</i>	178
Gambar 6. 5 Kostum Pada tari Baris <i>Prisi</i>	186
Gambar 6. 6 Kostum Pada tari Baris Dadap.....	191
Gambar 6. 7 Cara Penari Senior Mendemonstrasikan Gerakan Tari Baris Sakral	194
Gambar 6. 8 Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris.....	196
Gambar 6. 9 Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris.....	197
Gambar 6. 10 Bagan Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral	198
Gambar 7. 1 Prosesi Ngayah pada Masyarakat di Desa Adat Batur	208
Gambar 7. 2 Proses Latihan Tari Baris Sakral	212
Gambar 7. 3 Prosesi Persembahyangan.....	233

DAFTAR TABEL

Tabel 2. 1 Matrik Kajian Pustaka	24
Tabel 6. 1 Ragam gerak tari Baris Jojor	155
Tabel 6. 2 Ragam gerak tari Baris Gede.....	159
Tabel 6. 3 Ragam Gerak Tari Baris <i>Bajra</i>	169
Tabel 6. 4 Ragam Gerak Tari Baris Presi.....	179
Tabel 6. 5 Ragam gerak tari Baris Dadap.....	188
Tabel 7. 1 Implikasi Proses Didaktis Terhadap Pengetahuan masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur.....	218
Tabel 7. 2 Implikasi Proses Didaktis Terhadap Sikap masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur	230
Tabel 7. 3 Implikasi Proses Didaktis Terhadap Perilaku masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur	238

GLOSARIUM

- Abra* : Wajah atau penampilan penari yang tampak kemilau dan berwibawa.
- Adharma* : Kelompok jahat dalam konsep *rwa bhineda*.
- Aeng* : Wajah dan penampilan penari yang angker dan menakutkan.
- Agem* : Sikap pokok dalam tari Bali.
- Agem Bebarisan* : Sikap tubuh dan posisi berdiri yang khas untuk tari baris.
- Agem pokok* : Sikap pokok penari yang menjadi dasar dari setiap rangkaian gerakan yang tersaji
- Agung* : Penggambaran dari suatu yang besar.
- Alep* : Penampilan tari baris yang kalem dan berwibawa.
- Amongan* : Tugas dan kewajiban.
- Angkeb Pala* : Hiasan penutup pundak yang berbentuk seperti sayap di bagian kiri dan kanan penari baris.
- Angsel* : Merupakan gerakan peralihan dari *agem* kanan ataupun kiri, kaki digerakkan secara bergantian.
- Anyukla brata* : Mengendalikan diri untuk selalu berperilaku suci.
- Arca Pratima* : Wahana dari tuhan, yang sangat disakralkan oleh masyarakat Hindu di Bali.
- Awiran* : Kostum yang menghiasi pada bagian badan penari.
- Badong* : Kostum yang menghiasi pada leher penari.
- Balih-balihan* : Merupakan jenis tarian sebagai hiburan.

- Bali mula* : Masyarakat Bali Kuno.
- Barungan* : Seperangkat alat gamelan Bali.
- Batel* : Jenis musik pengiring untuk tari baris, dengan menggunakan dua ketukan dalam satu gong.
- Bebali* : Tarian sakral yang masih ada kaitannya dengan upacara agama.
- Bebarisan* : Secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris.
- Betara sungungan* : Benda sakral dalam berbagai bentuk, yang disucikan oleh masyarakat pemilikinya.
- Bhakti* : Persembahan yang tulus ikhlas dan kasih sayang, cinta kasih, pelayanan, kesetiaan, cinta yang tulus dan luhur kepada Tuhan.
- Catur Muni-muni* : Nama lontar gamelan Bali.
- Cegut* : Merupakan gerakan kepala yang dilakukan oleh penari dengan menganggukkan sedikit kepala ke bawah, kemudian kembali ke posisi awal dengan kunciian pada dagu penari.
- Cengked* : Posisi badan melengkung disesuaikan dengan karakter tariannya yang lues.
- Dedelik* : Ekspresi wajah penari saat mendelik.
- Dengang* : Sebuah sebutan untuk tarian yang penuh dengan gerakan cepat dan keras
- Dewa yadnya* : Upacara keagamaan Hindu yang diperuntukkan kepada para Dewa.

- Desa dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang telah menjadi kebiasaan suatu wilayah desa tertentu walaupun tidak tersurat dan tersirat dalam pustaka.
- Dharma* : Kelompok baik dalam konsep *rwa bhineda*.
- Diksa* : Penyucian
- Dresta* : Hubungan para anggota masyarakat dalam bersosialisasi dalam lingkung wilayah yang terbatas dan memiliki kesamaan-kesamaan yang spesifik.
- Enggang* : Posisi mulut terbuka.
- Gamelan* : Musik ansambel tradisional di Indonesia yang memiliki tangga nada pentatonis dalam sistem tangga nada slendro dan pelog.
- Gamelan Bebarisan* : Ensambel Bali golongan madya, berlaras pelog yang khusus untuk mengiringi tari Baris.
- Gambelan Gong Kebyar* : Ensambel Bali golongan baru, muncul di Buleleng berlaras pelog, yang biasa digunakan untuk mengiringi tari baris.
- Gamelan Semara Pagulingan* : Ensambel Bali golongan madya, berlaras pelog tujuh nada, yang biasa digunakan untuk mengiringi tari Baris.
- Gebagan* : Masyarakat yang memiliki tugas untuk bermalam di Pura.
- Gelang kana* : Hiasan pada pergelangan tangan penari.
- Gelungan* : Hiasan kepala.

- Gilak* : Jenis musik iringan baris dengan empat ketukan dalam satu gong.
- Gong* : Instrumen yang menjadi acuan pembuka atau penutup dari bait lagu pada gamelan Bali.
- Gongseng* : Kerincingan yang dipasang pada bagian pergelangan kaki penari.
- Grahasta Asrama* : Memasuki masa menikah
- Gugon tuhon* : Sebuah pemahaman yang berlaku secara turun-temurun
- Jaba Pura* : Bagian terluar dari Pura.
- Jaler Baris* : Celana panjang yang berwarna putih, diperuntukkan menutupi bagian pinggang hingga betis penari.
- Jeroan Pura* : Bagian paling dalam dari Pura.
- Jero Baris* : Sebutan untuk penari baris sakral.
- Jero Batu Barak* : Seseorang yang bertugas untuk mempersiapkan sarana upacara dengan menggunakan ikat kepala berwarna merah.
- Jero Batu Gadang* : Seseorang yang bertugas untuk mempersiapkan sarana upacara dengan menggunakan ikat kepala berwarna hijau.
- Jero Gamel/ Juru Gamel* : Seseorang yang bertugas untuk memainkan alat musik gamelan.
- Jero Palancang* : Kelompok masyarakat yang membantu kinerja dari para tetua adat.

- Jero Undagi* : Seseorang yang bertugas untuk merawat bangunan Pura.
- Kamen Poleng* : Kain dengan motif kotak-kotak perpaduan warna hitam, putih dan merah, yang digunakan untuk menutupi bagian pinggang sampai di atas lutut.
- Kasinoman* : Para sesepuh.
- Kelihan* : Ketua.
- Kenyem* : Ekspresi penari saat tersenyum.
- Keteban* : Gerakan melangkah dengan entakkan kaki yang cukup keras.
- Kipek* : Gerakan memalingkan pandangan penari baris ke arah kanan atau kiri secara cepat.
- Kirig Udang* : Gerakan mundur seperti gerakan pada udang, dilakukan dengan cara menarik salah satu kaki ke belakang.
- Krama* : Warga masyarakat.
- Kula dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku bagi kelompok keluarga tertentu.
- Kuna dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersifat turun-temurun dan diikuti secara terus-menerus sejak lama.
- Lantang* : Panjang.
- Loka dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku secara umum dalam suatu wilayah tertentu.
- Madewasraya* : Memuja dan memohon anugerah dari tuhan yang Maha Esa.

- Madia mandala* : Bagian tengah Pura.
- Macapat* : tembang atau puisi tradisional.
- Majalan Ngelenang* : Berjalan dengan langkah kaki yang jatuh pada pukulan instrumen kelenang.
- Majujuk* : Berdiri.
- Malpal* : Merupakan gerakan kedua kaki kanan dan kiri yang diangkat bergantian secara cepat sambil berjalan ke arah depan sebanyak 2x8 hitungan.
- Mekumpi* : Memiliki buyut.
- Miles* : Gerakan memutar salah satu tumit ke dalam yang biasanya digunakan untuk mengubah sikap dari *agem* kanan ke *agem* kiri atau sebaliknya dari *agem* kiri ke *agem* kanan.
- Milpil* : Gerakan gajul kaki kanan atau kiri diseret ke samping kiri atau kanan kemudian diikuti gerakan mengayunkan gajul kaki secara bergantian.
- Mula keto* : Sebuah ungkapan yang memiliki arti “begitu saja” atau “memang seperti itu”
- Mungkah lawang* : Gerakan penari pada saat membuka pintu untuk masuk pada area pertunjukan.
- Nabdab gelung* : Gerakan penari pada saat sedang memperbaiki hiasan kepala.
- Nayog* : Merupakan gerakan yang dimulai dari *agem* kanan atau kiri, kaki kanan dan kiri ditayungkan ke depan secara bergantian.

- Negak* : Duduk.
- Nengkleng* : Gerakan penari pada saat mengangkat satu kaki.
- Ngadegang* : Mewujudkan.
- Ngalih Pajeng* : Melangkah mendekati payung di sisi kanan atau kiri panggung.
- Ngenjet Nyilat* : Gerak dengan enjotan badan naik dan turun.
- Ngigelang* : Proses dalam menarik suatu tarian pada tari Bali.
- Ngelier* : Merupakan gerakan fokus ke satu titik dengan memutar dagu setengah lingkaran ke kanan maupun ke kiri dan kembali ke posisi awal dengan kunciian pada bagian leher.
- Ngopak Lantang* : Gerakan kaki kanan dan kiri melangkah ke samping kanan ataupun kiri dengan hitungan 1x4, hingga posisi badan menghadap ke sudut kiri atau kanan dan melakukan gerakan *ngoyod*.
- Ngoyod* : Menggoyangkan badan ke kanan dan ke kiri.
- Ngulihang Pajeng* : Mengembalikan payung di sisi kanan atau kiri panggung gerakan kaki kiri dan kanan melangkah ke depan 1x4, hitungan keempat kaki kanan ditaruh di sudut kiri dan badan diputar bersamaan dengan gerakan tangan ke arah pojok.
- Ngusabha Kadasa* : Kegiatan Upacara Agama yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur setiap satu tahun sekali, yakni pada saat bulan purnama kesepuluh.
- Nisakala* : Alam tidak nyata yang bersifat metafisik.

<i>Nista mandala</i>	: Bagian paling luar pada Pura.
<i>Nyalud</i>	: Gerakan penari seperti sedang mengambil air.
<i>Nyegut</i>	: Perpindahan vertikal ke bawah arah pandang dari penari.
<i>Odalan</i>	: Peringatan hari suci dalam suatu Pura
<i>Paileh</i>	: Bagian-bagian gerakan pada tari Bali.
<i>Pakaad</i>	: Merupakan bagian akhir dalam tari Bali.
<i>Palawatan</i>	: Perwujudan Tuhan Yang Maha Esa.
<i>Palebahan</i>	: Area Pura
<i>Pamor</i>	: Kapur sirih.
<i>Pamucuk</i>	: Pucuk pimpinan.
<i>Pangadeng</i>	: Bagian tari baris yang diiringi dengan musik pengiring bertempo pelan.
<i>Pangawak</i>	: Bagian pertengahan/ bagian inti dalam pertunjukan tari Bali.
<i>Pangayah</i>	: Seseorang yang melaksanakan aktivitas sosial keagamaan dengan dilandasi rasa tulus dan ikhlas.
<i>Pangecet</i>	: Bagian inti dalam sebuah pertunjukan tari maupun gamelan.
<i>Panguluning</i>	: Bagian hulu atau bagian kepala.
<i>Panyineban</i>	: Selesainya upacara Agama di Bali.
<i>Panyungsung</i>	: Warga masyarakat yang memuja dan terpusat pada suatu Pura.
<i>Papeson</i>	: Merupakan bagian awal dalam tari Bali.
<i>Pasamuhan</i>	: Musyawarah.

- Pelinggih* : Bangunan kecil yang merupakan bagian dari kompleks Pura.
- Penyariakan* : Sekretaris adat yang berlaku dalam sistem organisasi tradisional masyarakat di desa Batur.
- Plaspas* : Upacara penyucian pura.
- Pradhana* : Wanita.
- Prajuru* : Anggota pemerintah desa.
- Prebekel* : Kepala Desa.
- Pujawali* : Perayaan hari jadi tempat suci.
- Purusa* : Pria.
- Ririgan* : Regu bergilir berganti setiap bulan.
- Ritualisme* : Masyarakat yang diwujudkan dalam praktik-praktik ritual
- Rwa bhineda* : Dua kekuatan berbeda yang saling kait mengait.
- Sasih* : Penanggalan yang jatuh setiap satu tahun sekali.
- Sastra dresta* : Suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersumber pada sumber tertulis yang terdapat pada pustaka-pustaka suci.
- Satyam* : Kebenaran.
- Seka* : Kelompok.
- Sekala* : Alam nyata.
- Seledet* : Gerakan kepala didorong ke sudut kanan maupun kiri, kembali ke posisi awal dengan kunci pada dagu penari.

- Selendang* : Kain yang panjangnya satu meter yang berfungsi untuk mengikat saput agar tidak lepas.
- Setewel* : Kostum yang menghiasi pada bagian kaki penari.
- Siwam* : Kesucian.
- Sraddha* : keyakinan masyarakat akan adanya Tuhan Yang Maha Esa.
- Style* : Ciri khas
- Subak* : Sistem irigasi tradisional yang terdapat di pulau Bali.
- Suku pat/rosan* : Binatang berkaki empat.
- Sundharam* : Keindahan.
- Sungsungan* : Benda sakral dengan berbagai bentuk yang disucikan oleh masyarakat penganut kebudayaannya.
- Susila* : Etika dalam bersosialisasi.
- Tabuh* : Serangkaian lagu dalam gamelan Bali.
- Taksu* : Karisma.
- Tandang* : Gerakan perpindahan pada kaki dari satu gerakan ke gerakan yang lainnya.
- Tangkep* : Penjiwaan atau ekspresi dalam tari Bali.
- Tangkis* : Gerakan perpindahan pada tangan dari satu gerakan ke gerakan yang lainnya.
- Tanjek* : Gerakan salah satu kaki kiri maupun kanan yang dientakkan maju ke sudut depan dengan posisi tumit diangkat.
- Tapa* : Pengendalian diri.

<i>Tapak Dara</i>	: Kapur sirih yang digambar dalam tubuh penari berbentuk tambah (+).
<i>Tapak sirang pada</i>	: Posisi berdiri dengan kedua telapak kaki menghadap ke sudut.
<i>Tapel</i>	: Istilah lain dari penyebutan topeng.
<i>Tattwaisme</i>	: Kebudayaan yang selalu didasari oleh aturan-aturan dan filsafat agama.
<i>Tempek Jero Baris</i>	: Kelompok penari Baris.
<i>Tenget</i>	: Angker, sakral, dan keramat.
<i>Tetangisan</i>	: Ekspresi penari pada saat sedih atau menangis.
<i>Tri Kaya Parisudha</i>	: Tiga perilaku yang harus disucikan.
<i>Tundun jaran</i>	: Punggung kuda.
<i>Ulap-ulap</i>	: Gerakan mata yang seolah olah sedang mengintai.
<i>Ulu Ampad</i>	: Dari hulu ke hilir.
<i>Unen-unen</i>	: Mahluk gaib yang menguasai tempat angker.
<i>Upacara</i>	: Ajaran yadnya tentang korban suci.
<i>Utama mandala</i>	: Bagian paling utama atau terdalam dari Pura.
<i>Wali</i>	: Merupakan jenis tarian upacara atau tari sakral.
<i>Wiraga</i>	: Raga, tubuh atau badan.
<i>Wirama</i>	: Ritme.
<i>Wirasa</i>	: Perasaan.
<i>Wirupa</i>	: Wujud.

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Salah satu warisan budaya Bali yang cukup membanggakan dan menjadi daya tarik bagi setiap orang yang berkunjung ke Bali adalah kesenian. Seni telah ditempatkan sebagai identitas budaya Bali, karena peristiwa kesenian sangat menjamur di Bali bahkan hampir setiap peristiwa budaya maupun upacara keagamaan selalu melibatkan kesenian (Dewi, 2018; Pratama, 2020), hal sedemikian menjadikan Bali mendapat julukan sebagai "Pulau Kesenian". Berbagai jenis seni pertunjukan terdapat di Pulau Bali salah satu warisan budaya masa lampau yang hingga kini keberadaannya masih dapat ditemui (Dibia, 2018; Sukerti, *et al*, 2016).

Kesenian difungsikan secara beragam oleh masyarakat Bali, di antaranya; (1) kesenian yang difungsikan sebagai sarana ritual untuk mengundang roh agar hadir di tempat pemujaan, memanggil kekuatan gaib, menjemput roh-roh baik, pemujaan terhadap roh nenek moyang, dan mengiringi upacara keagamaan; (2) difungsikan sebagai sarana pertunjukan untuk mengungkapkan keindahan alam semesta, dijadikan sarana hiburan kepariwisataan, dan sarana presentasi estetis (Trisnawati, 2019). Dalam dimensi yang lebih mengkhusus pada seni tari di kehidupan masyarakat Bali mempunyai tiga fungsi pokok, yakni tari *wali*, tari *bebali*, dan tari *balih-balihan* (Pratama, & Jazuli, 2021). Seni tari yang difungsikan untuk keperluan upacara keagamaan atau *wali* dan *bebali* merupakan tari sakral dan

hanya dipentaskan dalam konteks upacara keagamaan saja. Namun, seni tari yang berfungsi untuk *balih-balihan* lebih banyak bersifat sosial yang bertujuan untuk memberikan hiburan (Astini, 2007; Ruastiti, *et al*, 2021).

Berkaitan dengan seni tari yang difungsikan untuk keperluan upacara keagamaan (tari sakral) hingga saat ini keberlangsungannya masih dapat disaksikan dengan nilai estetika religius yang menjadi ciri utama dari setiap pertunjukannya (I. W. Adnyana, 2017; Sukrawati, 2017). Fenomena sedemikian menunjukkan bahwasanya kesenian yang terdapat di Bali merupakan bagian integral dari pelaksanaan agama Hindu. Kuatnya ikatan antara agama Hindu dan kesenian Bali acap kali melahirkan anggapan dimasyarakat bahwa keduanya sulit dipisahkan dalam kehidupan masyarakat Hindu di Bali (Nugrahini, *et al*, 2016).

Semakin pesatnya perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi secara signifikan juga telah mengubah pola pikir masyarakat. Suda (2018) menginformasikan bahwa masyarakat Bali secara umum tidak bisa lagi menerima begitu saja tradisi yang sudah diwariskan, tetapi menjadi sangat kritis terhadap praktik kehidupan beragama serta berkeseniannya (Suda & Indiani, 2018). Berbagai seni dengan sifat ritual yang dulunya hanya dilaksanakan begitu saja (*mula keto*) secara turun-temurun (*gugon tuhon*), kini mulai dipertanyakan (Triguna, 2021). Salah satu dalihnya bahwa kepercayaan terhadap suatu bentuk kesenian yang hanya didasari *gugon tuhon* dan *mula keto* akan mudah goyah dan runtuh ketika berhadapan dengan pemikiran kritis (Suharta, 2022; Triguna, 2021). Artinya, masyarakat Hindu Bali mulai merasakan pentingnya memiliki dasar pengetahuan berkesenian yang kuat sehingga dapat memahami maksud dan tujuan dari praktik

berkesenian dalam kehidupan sehari-hari. Implikasi yang ditimbulkan dari perubahan pola pikir tersebut bahwa masyarakat mulai menggali sumber-sumber yang mendasari sebuah proses berkesenian dan memahami makna yang terkandung di dalamnya. Oleh karenanya dipandang perlu kajian terkait seni tradisional yang bersifat ritual untuk diteliti serta di ungkap menjadi sumber pengetahuan sebagai referensi bagi generasi berikutnya.

Dinamika ini menurut Triguna (2019) menandai terjadinya pergerakan dalam pemikiran masyarakat di Bali dari "*ritualisme*" menuju "*tattwaisme*". Maksudnya bahwa masyarakat yang hanya diwujudkan dalam praktik-praktik ritual (*ritualisme*) dipandang sudah tidak relevan lagi dengan kondisi kekinian (Dasih, *et al*, 2019). Masyarakat Bali menginginkan agar setiap pelaksanaan praktik kebudayaan khususnya seni selalu didasari oleh aturan-aturan dan filsafat agama (*tattwaisme*) yang jelas dan baku (Handriyotopo, 2022). Berdasarkan dinamika tersebut, pemahaman terhadap kebudayaan dan praktik berkesenian di Bali yang berkaitan dengan pelaksanaan ajaran agama Hindu tampaknya perlu dilakukan secara terus-menerus. Hal itu penting mengingat di Bali memiliki beragam kesenian ritual terkhususnya seni tari yang memang bertalian erat dengan berbagai bentuk kepercayaan dan tradisi lokal (Dewi & Kustina, 2018).

Tari Bali merupakan suatu cabang seni pertunjukan yang dijiwai oleh nilai-nilai budaya Hindu Bali (Indra Wirawan, 2019; Trisnawati, 2019). Gerakan tari mengandung unsur-unsur ritual dan teatrikal yang memiliki fungsi berbeda-beda. Bila ditinjau dari karakternya, tari Bali dapat dibedakan menjadi tari putra dan tari putri. Sedangkan bila dilihat dari sisi koreografi, tari Bali dapat dipilah menjadi tari

tunggal, duet, trio, dan kelompok. Dibedakan dari kegunaannya, tari Bali dapat dibagi menjadi tari sakral dan tari profan (A. A. A. Putra, 2022). Khusus mengenai tari sakral, tari-tarian yang termasuk kategori ini telah berkembang sejak jaman *Bali Mula* (Bali kuno) (I. W. Adnyana, 2017). Adapun jenis tarian yang dapat dimasukkan dalam kelompok tari sakral antara lain, tari baris, tari rejang, dan tari *sanghyang* (Pratama & Cahyono 2020). Semua tarian tersebut merupakan *masterpiece* yang telah membawa nama Bali ke dunia internasional dikarenakan nilai estetikanya yang khas dan membutuhkan teknik menari yang baik untuk membawakannya. Salah satu tarian sakral di Bali yang hingga kini masih dilestarikan oleh masyarakat pendukungnya yakni tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur Bali.

Baris berasal dari kata “*bebarisan*”, yang secara harfiah berarti suatu garis atau formasi berbaris (Dibia, 2018). Baris merujuk pada prajurit Bali kuno yang ditugaskan para raja di Bali untuk melindungi wilayah kerajaannya kala mendapat gangguan (A. A. A. Putra, 2022). Selain dari fungsi ritualnya, tari baris juga dikenal sebagai suatu tarian patriotik atau tari *drill* (*drill dance*), biasanya ditarikan oleh pria, dalam kelompok yang berjumlah 8 hingga 60 orang penari (Bandem, 2013). Fungsi ritual tari baris adalah untuk menunjukkan kematangan fisik bagi sang penari. Kematangan tersebut ditunjukkan dengan mendemonstrasikan keterampilan dalam latihan militer, khususnya pada penggunaan senjata yang menjadi cerminan karakter patriotik dalam pertunjukan tari Baris (Bandem & Murgiyanto, 1996). Karakter yang diusung dalam pertunjukan tari Baris juga tergolong sangat unik, menekankan ketegasan dan kemantapan pada langkah kaki. Tari Baris dalam

konteks kepercayaan difungsikan sebagai sarana penolak bala yang diyakini oleh masyarakat setempat menjadikan mereka terhindar dari mara bahaya (Dibia, 2018).

Keberadaan tari Baris ditemukan dalam Kidung Sunda, sebuah naskah semi-historis yang berangka tahun 1550 SM (Dibia, 2017). Naskah tersebut menyebut adanya tujuh jenis *bebarisan* (tarian bela diri) yang dipertunjukkan saat perayaan upacara pemakaman yang berlangsung sekitar lima minggu dan diselenggarakan oleh Raja Hayam Wuruk, raja terbesar Majapahit (Bandem, 2013; Koentjaraningrat, 1996). Jejak tarian bela diri ini hingga sekarang masih dilestarikan di Bali. Ada lebih dari 20 jenis tari Baris ditemukan di desa-desa ataupun di pegunungan, masing-masing memiliki ciri yang sangat khas di setiap desa, di antaranya; tari Baris Cina di Desa Sanur, tari Baris Buntal di Desa *Pakraman* Pengotan, tari Baris Memedi di Desa Jatiluwih, dan desa lainnya di daerah Bali. Khusus tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur, pertunjukannya ditampilkan hanya pada saat upacara agama (*Dewa Yadnya*). Pertunjukan tari Baris Sakral sering ditampilkan pada serangkaian upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur, hal tersebut juga menjadi semakin istimewa karena tari Baris Sakral hanya boleh ditarikan oleh para penari yang berasal dari Desa Adat Batur (warga masyarakat setempat).

Dari hasil studi pendahuluan yang dilakukan pada saat upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur menunjukkan bahwa terdapat lima jenis tari baris yang tergabung dalam satu kesatuan pertunjukan tari Baris Sakral. Sejalan dengan hal tersebut, Jero Asta sebagai penari Baris yang sekaligus menjadi *kelihan* (ketua) dari *seka* (kelompok) tari Baris Sakral menginformasikan bahwa sistem perekrutan

penari Baris Sakral masih berjalan sesuai aturan adat yang berlaku. Perekrutan dilakukan bilamana masyarakat Batur sudah masuk pada masa *grahasta asrama* (memasuki masa menikah). Seseorang yang sudah menikah diwajibkan untuk memilih *tempek* (kelompok) sesuai dengan keinginannya. Lebih jelasnya berikut penuturan Jero Asta terkait sistem perekrutan penari Baris Sakral yang sudah berlangsung secara turun temurun :

“Tempek Jero Baris anggotanya berasal dari masyarakat Desa Adat Batur yang dengan ikhlas tanpa adanya paksaan memilih untuk ikut bergabung ke dalam tempek jero baris. Nantinya seluruh anggota akan dibagi lagi ke dalam lima kelompok untuk menarikan lima bentuk tarian baris yang berbeda. Adapun lima jenis tarian baris tersebut yakni; tari Baris Jojor, tari Baris Gede, tari Baris Bajra, tari Baris Perisi, dan tari Baris Dadap. Kelima jenis tarian Baris ini akan dipentaskan sesuai urutannya dalam suatu pertunjukan tari baris sakral, yang pertama dipentaskan yakni tari Baris Jojor, diikuti tari Baris Gede, kemudian tari Baris Bajra, setelah itu tari Baris Perisi, dan terakhir tari Baris Dadap (wawancara, 19 Oktober 2020)”.

Dari penjelasan yang dipaparkan oleh Jero Asta dapat dipahami bahwa tari Baris Sakral ditarikan oleh masyarakat Desa Adat Batur (*Jero Baris*) yang secara tulus ikhlas *ngayah* (melakukan persembahan secara tulus ikhlas) pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Bentuk pertunjukan Tari Baris Sakral dibagi ke dalam lima kelompok tarian baris yang berbeda. Adapun lima kelompok tarian tersebut, yakni; (1) kelompok tari Baris Jojor yang dipentaskan bagian pertama; (2) kemudian kelompok yang kedua tari Baris Gede; (3) kelompok tari Baris *Bajra* yang dipentaskan pada urutan ketiga; (4) kelompok tari Baris *Perisi* pada urutan keempat; serta (5) kelompok terakhir yakni pertunjukan tari Baris Dadap. Kelima kelompok tari baris ini menjadi sebuah kesatuan yang dikenal

dengan sebutan tari Baris Sakral. Kelimanya tidak bisa dipisahkan antara satu dengan lainnya dikarenakan memiliki kaitan cerita tentang kepahlawanan.

Tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* dipentaskan begitu kompleks, yang membedakan dengan pertunjukan tari baris di daerah lain. Kompleksitas terletak pada pengkombinasian antara gerak, lagu/gending, dan musik pengiring. Menurut Budiarsa (2020) adanya perbedaan pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur dengan daerah lainnya menunjukkan adanya perbedaan aturan yang berlaku dalam satu daerah, aturan tersebut sering diistilahkan sebagai *dresta* (Budiarsa, 2020). *Dresta* dapat diartikan sebagai aturan, ketentuan, tradisi adat istiadat yang berlaku secara khusus dalam suatu masyarakat (Adiputra, *et al*, 2016). Berbicara tentang adat istiadat, tradisi, dan kebiasaan (*dresta*), maka dalam pelaksanaannya dapat dibagi menjadi lima, yakni sebagai berikut:

(1) *Sastra dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersumber pada sumber tertulis yang terdapat pada pustaka-pustaka suci atau sastra agama Hindu; (2) *desa dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang telah menjadi kebiasaan suatu wilayah desa tertentu walaupun tidak tersurat dan tersirat dalam pustaka, telah menjadi suatu kesepakatan, serta telah diyakini kebenarannya; (3) *loka dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku secara umum dalam suatu wilayah tertentu; (4) *kuna dresta* atau purwa *dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang bersifat turun-temurun dan diikuti secara terus-menerus sejak lama, (5) *kula dresta* adalah suatu tradisi dalam agama Hindu yang berlaku bagi kelompok keluarga tertentu (Adiputra, *et al*, 2016).

Konsep *dresta* ini mengisyaratkan bahwa pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur bersumber dari kitab suci Weda yang kemudian dipraktikkan sesuai dengan tradisi dan kepercayaan lokal. Subagiasta (2006:1) menegaskan bahwa tidak ada alasan bagi masyarakat untuk tidak menerapkan

ajaran suci Weda dalam kehidupannya. Akan tetapi, mereka juga tidak boleh mengabaikan dan mengesampingkan agama Hindu yang bernuansa lokal (Dewi, 2016). Dari sini dapat dijelajahi bahwasanya struktur pertunjukan tari Baris Sakral memang sudah berjalan sesuai dengan aturan adat setempat yang diyakini bersama oleh seluruh anggota masyarakat di Desa Adat Batur.

Sekilas dapat dijelaskan bahwa Desa Adat Batur merupakan salah satu desa tua di Bali yang memiliki keterkaitan dengan sejarah kerajaan Bali Kuno. Hal ini didukung dengan bukti-bukti sejarah yang menunjukkan bahwa wilayah-wilayah di bukit Cintamani (sekarang disebut Kintamani) pernah menjadi pusat perkembangan sosial dan keagamaan pada masa kerajaan Bali (Suryawati, 2017; Widiastuti, 2018). Kebertahanannya telah diwarisi sejak masa Bali Kuno dan masih dipertahankan oleh masyarakat Desa Adat Batur sampai sekarang. Hal ini diperkuat dengan temuan para antropolog yang membedakan masyarakat Bali berdasarkan kuat lemahnya pengaruh kebudayaan Hindu Jawa (Majapahit), yang dapat diklasifikasikan menjadi dua yaitu; Bali Aga (Bali Pegunungan) dan Bali Majapahit (Bali Dataran) (Adiputra, *et al*, 2016).

Kelompok Bali Majapahit memiliki ciri khas bermata pencaharian dengan cara bercocok tanam di sawah, pada daerah dataran, serta mencetuskan suatu sistem irigasi yang kini dikenal dengan istilah *subak* (Adiputra, *et al*, 2016; Widiastuti, 2018). Sedangkan kelompok Bali Aga umumnya memiliki sistem penguburan, ritual keagamaan, dan struktur kepemimpinan adat yang khas. Sebut saja beberapa upacara keagamaan yang dilaksanakan oleh masyarakat Desa Adat Batur, seperti; *Ngaturang Jumun Sari*, *Nyelamping*, *Mosa*, dan *Ngusaba Kadasa* yang berlangsung

setiap satu tahun sekali (*sasih*), di mana hal tersebut sangat jarang ditemukan pada masyarakat Bali Dataran (Widiastuti, 2018).

Kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral dengan segala keunikan dan kekhasan pada upacara *Ngusaba Kadasa* mengindikasikan bahwa terdapat seperangkat sistem nilai yang berpengaruh kuat dalam kehidupan masyarakat setempat. Hal ini senada dengan pendapat Koentjaraningrat (2010:3) bahwa inti kebudayaan adalah sistem nilai (Koentjaraningrat, 2010). Pada setiap kebudayaan yang hidup dan berkembang dalam suatu masyarakat selalu terdapat nilai-nilai yang dimiliki dan dipedomani bersama oleh masyarakat tersebut. Sistem nilai inilah yang membangun pola pikir dan perilaku masyarakat termasuk berbagai hasil karya yang dihasilkannya.

Sistem nilai yang berlaku dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur menjadi begitu menarik ditelusuri secara mendalam karena terbukti mampu bertahan dalam perubahan zaman. Hal tersebut dikarenakan adanya transmisi pengetahuan yang sangat baik antara senior dengan junior yang berlangsung dalam pertunjukan tari Baris. Walau dilain sisi letak geografis Desa Adat Batur cukup jauh dari hiruk pikuk pendidikan seni formal seperti kampus seni yang terletak di Denpasar, maupun SMK seni yang terletak di kabupaten Gianyar, namun dengan semangat masyarakat Batur masih mampu meneguhkan pemahaman terkait tari Baris kepada generasi berikutnya secara non formal dengan sangat baik. Lebih lanjut derasnya arus modernisasi yang mendera seluruh lapisan masyarakat, termasuk juga Desa Adat Batur tidak menyurutkan kecintaan masyarakat terhadap seni tradisi yang terdapat di daerahnya.

Studi-studi bertahannya suatu kebudayaan pada umumnya menyatakan bahwa bertahannya suatu kebudayaan bertalian erat dengan sifat adaptif kebudayaan tersebut (Elvandari, 2020; Wulansari, 2017). Suatu kebudayaan dapat bertahan dan berkembang dalam kurun waktu yang lama karena kemampuannya menyesuaikan diri dengan lingkungan (Triyanto, 2015). Senada dengan itu, Merton (2005:59) juga menegaskan bahwa agar tetap bertahan (*survive*) suatu sistem budaya harus mampu beradaptasi dengan lingkungan, baik alam maupun sosial budaya (A. A. A. Putra, 2022). Kemampuan suatu entitas budaya untuk bertahan dalam proses adaptasi memrsyaratkan adanya sifat unggul kebudayaan tersebut (Putri, *et al*, 2015). Oleh karena itu, budaya yang mampu bertahan seiring dengan masuknya berbagai nilai baru secara implisit menunjukkan keunggulan budaya tersebut. Berkaitan dengan budaya unggul, Geriya (2019:45) menyebutkan beberapa kriteria, antara lain (a) memiliki identitas yang jelas sebagai representasi komunitas; (b) dukungan kelembagaan yang kokoh agar unsur keunggulan itu *eksis*, berdaya, dan memiliki ketahanan; (c) mampu memacu dan menginspirasi etos kreatif dengan roh, spirit, dan gagasan baru dalam inovasi dan kreativitas, (d) menumbuhkan nilai tambah secara spiritual, budaya, teknologi, dan ekonomis; dan (e) memperoleh apresiasi warga, publik, dan pasar, menggerakkan partisipasi, serta menjadi kebanggaan warga (Geriya & Sukarma, 2019).

Pertunjukan tari baris sakral pada Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur yang masih bertahan dalam kehidupan budaya masyarakat Desa Adat Batur menunjukkan sebagian atau seluruhnya dari sifat-sifat budaya unggul tersebut. Keunikan dari fenomena ini yakni di tengah derasnya arus globalisasi dan

modernisasi yang bertumpu pada nilai efektivitas, efisiensi, dan ekonomis, ternyata pertunjukan tari Baris sakral tersebut masih dipertahankan. Kebertahanan tradisi lokal ini mengindikasikan adanya nilai budaya yang sangat kuat pengaruhnya bagi masyarakat pendukungnya (Jazuli, 2020). Nilai inilah yang tampaknya perlu diungkap secara mendalam dalam rangka menghadapi penetrasi arus global, terutama dalam dunia pendidikan yang bertujuan memberikan pencerahan dan arah kemajuan masyarakat.

Nilai budaya yang hidup dan berkembang di masyarakat telah menjadi bagian integral dalam pembangunan sistem pendidikan di Indonesia. Hal ini dapat dilihat dalam Undang-Undang Nomor 20, Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional (UU Sisdiknas). Dalam UU Sisdiknas pasal 4 ayat (1) disebutkan bahwa pendidikan diselenggarakan secara demokratis dan berkeadilan serta tidak diskriminatif dengan menjunjung tinggi hak asasi manusia, nilai keagamaan, nilai kultural, dan kemajemukan bangsa (Kesowo, 2003). Prinsip ini menegaskan bahwa setiap nilai kultural dan keagamaan dapat dijadikan Sumber untuk mewujudkan tujuan pendidikan secara pembelajaran keseluruhan nilai budaya. Prinsip penyelenggaraan pendidikan dengan mengembangkan nilai-nilai pendidikan mengandaikan bahwa proses pendidikan harus mampu mengintegrasikan individu ke dalam lingkungannya, baik alam maupun sosial (Fitriani, 2017; Suarta, 2018). Hal itu penting mengingat setiap orang pasti akan menjalani kehidupannya dalam sistem nilai budaya. Dalam hal ini pewarisan dan pelestarian kebudayaan niscaya dapat berlangsung dengan memahami proses didaktis di dalamnya.

Penelitian terdahulu mengenai tari Baris dapat menjadi sumber inspirasi, terlebih dengan adanya perspektif yang berbeda dengan peneliti sebelumnya diperoleh *state of the art* dalam penelitian ini. Anom Putra (2022) telah melakukan penelitian tentang daya estetik religius tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud dengan temuan bahwa terdapat unsur keindahan dalam tari Baris Tunggal pada perspektif estetik religius Hindu meliputi *wiraga* (raga), *wirasa* (perasaan), *wirama* (ritme), dan *wirupa* (wujud) (A. A. A. Putra, 2022). Keempat perwujudan tersebut bila mampu diaplikasikan dengan baik oleh para penari akan berdampak pada nilai *Taksu* (karisma) yang akan terpancar dalam pertunjukan tari Baris Tunggal. Dipertegas oleh pandangan Kartiani (2018) bahwa tari Baris memiliki fungsi sebagai presentasi estetik yang terdiri atas gerak-gerak sederhana namun penuh dengan penjiwaan, dengan demikian di setiap pementasannya mampu menyajikan pertunjukan yang menggugah hati penonton (Kartiani, *et al*, 2018). Demikian pula Budiarsa (2020) menginformasikan berkaitan dengan bentuk dan fungsi dari pertunjukan tari Baris (Budiarsa, 2020). Menurut bentuknya tari Baris memiliki ciri khas gerakan yang tegas, gagah, serta dalam pementasannya menggunakan properti berupa senjata, seperti; tombak, perisai, keris, *bajra*, dan lain sebagainya. Menurut fungsinya tari Baris diperuntukkan sebagai sarana ritual, sarana hiburan, presentasi estetis, dan pengikat solidaritas masyarakat.

Berdasarkan uraian beberapa penelitian terdahulu, dapat dipahami bahwa proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris masih belum mendapat perhatian secara mendalam. Maka dari itu penelitian terkait proses didaktis tari Baris Sakral penting untuk dikaji secara holistik dan komprehensif. Dalam hal ini penelitian

tentang proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral diharapkan dapat menjangkau sejumlah aspek yang saling terintegrasi satu sama lain, yakni; (1) penelitian ini dapat menguatkan literasi berkaitan dengan sejarah, estetika, implikasi, serta makna religius dibalik pertunjukan tari Baris Sakral; (2) penelitian ini mampu menggali kearifan lokal dari salah satu subkultur masyarakat Hindu di Bali; (3) penelitian ini dapat menganalisis tingkat elastisitas dan strategi keberlanjutan budaya lokal dalam menghadapi perubahan zaman; (4) penelitian ini dapat menggali proses didaktis dalam tradisi lokal yang kemudian dapat ditransformasikan dalam penyelenggaraan pendidikan berasaskan nilai karakter. Dengan demikian, penelitian ini begitu penting untuk terwujud mengingat relevansinya dalam pengembangan ilmu pengetahuan di bidang pendidikan seni.

1.2 Identifikasi Masalah

Permasalahan yang dibahas pada penelitian ini diidentifikasi sebagai berikut:

1. Pergerakan pemikiran masyarakat dari *ritualisme* menjadi *tattwaisme*.
2. Aturan/konsep *dresta* dalam tahap persiapan hingga pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali.
3. Tari Baris Sakral yang masih bertahan secara turun temurun di tengah globalisasi.
4. Upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur yang selalu mementaskan Tari Baris Sakral pada saat Puja Wali (Peringatan keagamaan setiap 1 tahun sekali).

5. Adanya lima bentuk Tari Baris yang berbeda dalam 1 pertunjukkan Tari Baris Sakral yang dipentaskan pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur.

1.3 Cakupan Masalah

Berdasarkan hasil identifikasi masalah yang ada pada latar belakang, Cakupan masalah merupakan fokus masalah yang akan dikaji untuk diungkap dengan batasan penelitian. Fokus kajian ini dibatasi pada proses didaktis dalam pewarisan tari baris sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali. Objek penelitian yang diteliti pada bidang kesenian tradisi tari Baris sakral, mengkhusus pada kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur; prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral; serta implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, Bali.

1.4 Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang di atas, maka rumusan masalah dalam penelitian ini dapat disusun sebagai berikut:

- 1.4.1 Mengapa transmisi nilai-nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali masih tetap bertahan?
- 1.4.2 Bagaimana proses didaktis yang terefleksikan dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali?

- 1.4.3 Bagaimana implikasi proses didaktis pewarisan Tari Baris sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali?

1.5 Tujuan Penelitian

Tujuan dari penelitian ini adalah sebagai berikut:

- 1.5.1 Menganalisis faktor penyebab transmisi nilai-nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali yang hingga kini masih tetap bertahan.
- 1.5.2 Menganalisis prinsip-prinsip didaktis yang terefleksikan dalam pertunjukan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali.
- 1.5.3 Menganalisis implikasi proses didaktis terhadap pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali.

1.6 Manfaat Penelitian

1.6.1 Manfaat Teoritis

Memberikan kontribusi berupa konsep tentang representasi proses didaktis dalam pewarisan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali, sehingga dapat memberikan sumbangan pemikiran untuk penelitian yang sejenis selanjutnya. Penelitian ini juga dapat merumuskan proposisi konsep pelestarian tari tradisi melalui interaksi antara pelaku tari dan pendukung tari dalam meneguhkan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Dalam hal ini pelaku tari yang dimaksud adalah para penari yang melakukan transformasi *knowledge* dari para

senior ke juniornya dengan kepercayaan *ngayah* (perilaku suci secara tulus ikhlas) yang menjadi landasan pertunjukan tari Baris Sakral. Lebih lanjut, terkait dengan pelestarian yang bersumber dari pendukung tari yakni adanya sistem *dresta* (aturan adat secara kolektif) yang mengatur pola pengaderan penari Tari Baris Sakral, serta pendukung tari berikutnya yakni adanya kepercayaan warga Batur perihal nilai-nilai adiluhung (nilai didaktis) terkandung dalam pertunjukan Tari Baris Sakral yang sekiranya penting untuk dilestarikan keberadaannya.

Penelitian ini juga menghasilkan rekomendasi berupa pencatatan ragam gerak tari Baris Sakral yang dapat menjadi bahan pertimbangan dalam merumuskan kebijakan mengenai pelestarian dan pengembangan tari sakral di daerah Bali. Penelitian ini juga menghasilkan rekomendasi berupa pencatatan nilai pendidikan dan atau karakter (nilai didaktis) terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral yang dapat menjadi bahan pertimbangan merumuskan desain pembelajaran berbasis nilai didaktis seni tari yang bersumber dari kekayaan budaya lokal (*cultural based education*).

1.6.2 Manfaat Praktis

1) Kelompok Seniman Tari

Penelitian ini diharapkan dapat memberikan sumbangan informasi dalam bentuk uraian analitik pertunjukan tari Baris Sakral, sehingga para seniman tari dapat menjadikan acuan ragam gerak yang terdapat dalam kesenian sakral sebagai bahan pengembangan untuk garapan tari berikutnya.

2) Bagi Masyarakat Bali

Penelitian ini memberikan manfaat sebagai sumber dokumentasi atas kekayaan intelektual yang ada di Desa Adat Batur khususnya dan Bali secara umum yang berupa karya-karya tari Baris Sakral untuk terus dicintai, dilestarikan dan dikembangkan. Menjadi landasan dalam membangun harmoni masyarakat Bali yang berbudaya dan bersatu.

3) Bagi Lembaga Pendidikan

Meningkatkan apresiasi sebagai bentuk pelestarian, pengembangan dan membentuk karakter peserta didik melalui transformasi nilai-nilai didaktis tari Baris Sakral yang ada di Bali. Sebagai media edukasi membentuk pengetahuan, sikap dan keterampilan terhadap tari Baris Sakral sebagai budaya lokal dan identitas masyarakat Bali.

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR

2.1 Kajian Pustaka

Kajian pustaka diperlukan untuk menunjang pemahaman terhadap objek penelitian, untuk menunjukkan keabsahan atau keaslian penelitian, dan dapat digunakan sebagai pembanding jika ditemukan kemiripan dengan penelitian sebelumnya. Penelitian ini membahas mengenai Proses Didaktis Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*. Hasil penelitian terdahulu yang dikaji yaitu berkaitan dengan “tari Baris” dari berbagai persoalan, sasaran, dan tinjauan, demikian pula hasil penelitian terdahulu tentang “nilai didaktis”, serta penelitian yang berkaitan dengan “pewarisan”. Inti sebenarnya bahwa tulisan tentang “tari Baris” memang sudah banyak dilakukan, namun penelitian terkait dengan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur Bali, boleh dikatakan masih sangat kurang. Bahkan kajian spesifik tentang nilai didaktis, dan ontologis terkait pelestarian tari Baris Sakral belum pernah dilakukan.

Berikut paparan beberapa tulisan atau artikel dari hasil penelitian yang relevan dengan objek penelitian ini. Anom Putra (2022) telah melakukan studi tentang daya estetik religius tari Baris Tunggal dengan temuan bahwa pengembangan terhadap tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud memosisikan kebudayaan Bali yang bercirikan sosioreligius sebagai sumber nilai (A. A. A. Putra, 2022). Ciri khas tari Baris Tunggal yang terdapat di Desa Adat Ubud terletak pada

gerak yang lebih tegas dan keras, permainan mata yang sangat ekspresif, serta iringan musik dengan tempo sedikit lebih cepat. Pada tataran teoritis Anom Putra menelaah tari Baris Tunggal menggunakan pendekatan semiotika yang meninjukan bahwa hubungan ikon, indeks dan simbol dalam Tari Baris Tunggal dapat dilihat pada bentuk gerak, kostum dan musik (*gamelan*) pengiringnya.

Sejalan dengan Anom Putra, Suryawati (2017) menemukan keunikan dari pertunjukan tari Baris Sumbu di Desa Plaga, Kabupaten Badung dengan ciri khas menggunakan atribut berupa *tipat* (ketupat) dan *bantal* (kue tradisional) yang melambangkan perkawinan antara *purusa* (pria) dan *pradhana* (wanita) untuk menghasilkan kehidupan baru (Suryawati, 2017). Meski banyak penelitian yang menganalisis terkait bentuk pertunjukan tari Baris seperti disampaikan oleh Anom dan Suryawati, namun tetap saja penelitian yang berkaitan dengan ragam ciri khas pertunjukan tari Baris dari berbagai daerah di Bali selalu menarik untuk diteliti secara mendalam. Hal tersebut dikarenakan masing-masing daerah di Bali berpedoman pada *dresta* (aturan adat) yang menjadi pembeda antara daerah satu dengan lainnya, sehingga tari Baris yang dipertunjukkan pun akan berbeda antar daerah dengan menampilkan keunikannya masing-masing.

Demikian pula Budiarsa (2020) menyatakan bahwa tarian Baris Gede cukup banyak dijumpai di daerah Bali, yang dalam penyajiannya sangat terkait dengan ritus atau jalannya upacara keagamaan Hindu Bali (Budiarsa, 2020). Berbagai varian baris gede memiliki ciri khasnya masing-masing sesuai dengan bentuk dan fungsinya. Salah satu variannya bercirikan memegang salah satu jenis senjata, seperti; tombak, perisai, keris, *bajra*, dan lain sebagainya. Menariknya di sini

Budiarsa menemukan keberadaan dari tari Baris di tiap daerah diayomi oleh masyarakat setempat, mulai dari tingkat perorangan, banjar, desa, *dadya*, pura kahyangan tiga, dan kahyangan jagat, sehingga nilai tradisi maupun pelestarian pada pertunjukan tari Baris senantiasa mampu di jaga dengan baik.

Meski pun argumen yang dikembangkan oleh Anom Putra (2022), Suryawati (2018), dan Budiarsa (2020) tentang ciri khas, keunikan, serta keragaman bentuk pertunjukan tari Baris cukup luas, tetapi setidaknya ada beberapa hal penting yang patut dicermati dari proses pewarisan tari Baris sehingga keberadaannya masih dapat ditemukan, tidak cukup hanya pada tataran bentuk pertunjukan yang tersaji. Mencermati kondisi dari penelitian terdahulu, maka pengembangan penelitian yang mampu menelaah lebih jauh terkait nilai didaktis pewarisan tari Baris, sekiranya menjadi sesuatu yang sangat penting untuk dikaji secara lebih holistik dan komprehensif.

Selanjutnya, Kartiani (2018) menjelaskan bentuk dan fungsi tari Baris Buntal di Desa Pakraman Pengotan, Bangli (Kartiani, *et al*, 2018). Dalam kajiannya tersebut Kartiani menyatakan bahwa tari Baris Buntal memiliki fungsi sebagai presentasi estetik yang terdiri atas gerak-gerak sederhana dan berulang-ulang, namun penari tari Baris ini juga berusaha untuk mempersembahkan keindahan dalam setiap gerak tarinya. Hal ini terlihat saat penari yang melakukan setiap gerak secara maksimal, sehingga penggambaran kepahlawanan yang ingin ditonjolkan dalam tariannya tampak dengan jelas. Selain itu, para penari tari Baris Buntal juga mengadakan latihan sebelum akhirnya dipentaskan saat *pujawali* di Pura. Latihan tersebut dilakukan dengan sungguh-sungguh agar mampu menampilkan

pementasan tari secara maksimal dan meminimalisir adanya kesalahan dalam melakukan setiap gerakannya. Kajian yang ditulis Kartini memiliki kemiripan dengan penelitian yang sedang peneliti lakukan, yakni berkaitan dengan estetika dalam pertunjukan tari Baris. Namun demikian, penelitian yang dilakukan Kartiani lebih fokus pada profil tari Baris Buntal, sementara objek material penelitian ini lebih difokuskan pada daya estetik religius tari Baris Sakral, terutama yang tumbuh dan berkembang di Desa Adat Batur, Bali. Dengan kondisi demikian diharapkan dapat ditemukan hal-hal baru dalam konteks pementasan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, terutama dari aspek daya estetik religiusnya sebagai sebuah temuan baru (*novelty*).

Kajian tentang religiositas pementasan tari Baris juga telah dilakukan oleh Wisnawa (2018). Pada bahasannya Wisnawa memfokuskan penelitian terhadap tarian Baris Kupu-Kupu di Pura Dalem Dasar Banjar Sema Desa Bungulan, Kecamatan Sawan Kabupaten Buleleng. Diinformasikan bahwa tarian ini memiliki beberapa implikasi religius yakni: (1) Menghilangkan kekotoran atau pengaruh mala, (2) Menetralsir keluarga dari malapetaka, dan (3) Meningkatkan *sradha* dan bakti (Wisnawa & Rusdhiana, 2018). Dalam kaitannya dengan pembahasan konsep tari yang berhubungan dengan religiositas, tampaknya kajian yang dilakukan Wisnawa dapat dijadikan acuan, karena dalam kajian tersebut dijelaskan berbagai konsep religius dalam kaitannya dengan pementasan tari baris, meski pun tidak terlalu mendalam. Selain itu, kajian Wisnawa juga tidak membahas tentang daya estetik religius pertunjukan tari Baris Sakral, sehingga dapat menghindarkan penelitian ini dari kemungkinan terjadinya unsur plagiarisme.

Berikutnya, penelitian yang ditulis oleh Putra (2019) tentang Nilai-Nilai Pendidikan Pada Tari Baris, menemukan bahwa fungsi yang terkandung dalam tari Baris adalah fungsi ritual, sehingga tarian ini termasuk golongan tari *Wali* (Putra, 2019). Nilai pendidikan yang terdapat pada tari Baris yakni, nilai pendidikan karakter, nilai pendidikan budaya, nilai pendidikan estetika dan nilai pendidikan sosial. Kandungan nilai pendidikan yang teramat beragam menjadi fondasi utama dalam pelestarian tari Baris. Dipertegas oleh pandangan Dana (2021) menyatakan bahwa terdapat beberapa faktor yang menyebabkan kesenian tari Baris dapat bertahan, selain dari nilai pendidikannya yakni; (1) adanya peran aktif masyarakat dalam mendukung keberlangsungan tari Baris; (2) peran perangkat desa yang menyadari bahwa desa memiliki andil penting dalam pelestarian tari Baris; (3) partisipasi seniman; dan (4) dukungan dari pemerintah pusat terhadap pelestarian tari tradisional (Dana, 2021). Semua itu dilakukan sesuai dengan semangat *Ajeng Bali*. Tulisan yang dikemukakan oleh Putra (2019) dan Dana (2021) memiliki kesesuaian dengan penelitian ini terutama dari sisi pewarisan yang berimplikasi pada pelestarian tari Baris. Namun, bahasan mengenai pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur masih belum dibahas.

Penelitian yang ditulis oleh Sukrawati (2017) tentang nilai didaktis upacara *pacaruan sasih kaenem* di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar, menemukan bahwa upacara *pacaruan sasih kaenem* yang merupakan tradisi lokal namun masih bertahan hingga saat ini (Sukrawati, 2017). Kebertahanannya disebabkan karena adanya nilai didaktis yang terkandung di dalamnya. Nilai didaktis dalam upacara tersebut meliputi nilai pendidikan *tattwa*,

susila, dan *upacara*. Sejalan dengan hal tersebut Suarta (2018) meneliti berkaitan dengan nilai-nilai filosofis didaktis, humanistik, dan spiritual dalam kesenian tradisional *macapat* masyarakat Bali (Suarta, 2018). Hasil penelitian mengungkap nilai didaktis yang terdapat di dalam tembang *macapat* mengajarkan manusia tentang pentingnya pendidikan dan ilmu pengetahuan untuk menjadi manusia yang bermoral dan beretika. Relevansi dari penelitian ini yakni adanya pembahasan mengenai nilai didaktis yang terkandung dalam upacara ritual tradisional yang penting untuk dilestarikan, akan tetapi kajian yang dianalisis oleh Sukrawati (2017) dan Suarta (2018) belum menyinggung pembahasan pada nilai didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral.

Kajian yang berkaitan dengan sistem pewarisan bentuk, nilai, dan makna tari telah dibahas oleh Cahyono (2019). Kajian ini membahas terkait pewarisan yang difokuskan pada pertunjukan tari Kretek yang berlangsung melalui proses pembelajaran imitasi, identifikasi, dan sosialisasi dengan dilaksanakan secara terprogram dan teratur di Sanggar Seni Puring Sari (Cahyono, 2019). Proses pewarisan tari juga ditemukan pada penelitian yang di sampaikan oleh Pratama (2020) menginformasikan bahwa dalam ajang perlombaan dipandang efektif sebagai bentuk pelestarian kesenian tradisional, hal tersebut dikarenakan ajang perlombaan dapat diselenggarakan secara rutin setiap tahunnya, serta melalui kegiatan lomba siswa berada diposisi sebenarnya dalam memaknai suatu kesenian tradisional (Pratama, 2020). Ditambah penelitian yang disampaikan oleh Elvandari (2020) mengenai sistem pewarisan sebagai upaya pelestarian seni tradisi, yang

membahas mengenai sistem pewarisan yang begitu aplikatif dalam pemertahanan seni tradisi (Elvandari, 2020).

Dari penelitian yang ditulis oleh Cahyono (2016), Pratama (2020) dan Elvandari (2020) menjadi sumber inspirasi dalam membahas terkait upaya-upaya yang dilakukan oleh masyarakat dalam melangsungkan pewarisan pada kesenian tradisional. Namun demikian, ketiga penelitian tersebut belum membahas sistem pewarisan yang berlangsung mengacu pada aspek didaktis yang terkandung dalam kesenian tradisional. Hal tersebut penting dianalisis secara mendalam dikarenakan nilai didaktis mampu menjadi sarana penyadaran akan pentingnya kesenian tradisional diteguhkan keberlangsungannya.

Tabel 2. 1 Matrik Kajian Pustaka

No	Peneliti & Judul Penelitian	Hasil Pembahasan	Kontribusi Relevansi
A. Penelitian Terdahulu Terkait Tari Baris			
1.	Anom Putra (2022) "Daya Estetik Religius Tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud"	Membahas bentuk pertunjukan tari Baris Tunggal, ciri khas, serta daya estetik religius tari Baris Tunggal.	Berkontribusi menjelaskan bentuk pertunjukan, ciri khas, serta daya estetik religius pada tari Baris.
2.	Suryawati (2017) "Memaknai Tari Baris Sumbu Di Pura Desa Semanik, Desa Pelaga, Petang, Kabupaten Badung"	Membahas tentang bentuk pertunjukan tari Baris Sumbu serta atribut yang digunakan dalam pementasan tari Baris Sumbu yang bermakna sosok pria (<i>purusa</i>) dan sosok wanita (<i>pradhana</i>).	Memberi pemahaman mengenai pentingnya memaknai pertunjukan tari Baris, dalam upaya mengetahui kandungan filosofis yang tercermin pada pertunjukannya.
3.	Budiarsa (2020) "Penciptaan Karya Seni Tari Baris Gede Genterag"	Membahas mengenai beragam pertunjukan tari Baris Gede yang terdapat di Bali serta sistem pelestariannya.	Memberi pemahaman mengenai keberadaan tari Baris di tiap daerah di Bali yang diayomi oleh masyarakat setempat.
4.	Kartiani, <i>et al</i> , (2017) "Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal, Desa	Membahas tentang bentuk dan fungsi tari Baris yang dinyatakan melalui presentasi estetik, terdiri	Berkontribusi memberi pemahaman mengenai estetika religius yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris.

	<i>Pakraman Pengotan, Kabupaten Bangli</i>	atas gerak sederhana dan berulang-ulang.	
B. Penelitian Terdahulu Terkait Nilai Didaktis			
1.	Wisnawa (2018) "Makna Religiositas pementasan tari Baris Kupu-Kupu pada Sistem Religi Umat Hindu di Bali Pegunungan"	Membahas terkait nilai-nilai religi yang berimplikasi pada sarana pembersihan <i>mala</i> (kotor), penetralisir dari adanya petaka, serta peningkatan <i>sradha</i> dan bakti	Memberi pemahaman dalam kaitannya dengan pembahasan konsep tari religi, berimplikasi pada nilai-nilai religius yang dipercayai secara kolektif oleh anggota masyarakat.
2.	Putra (2019) "Nilai-Nilai Pendidikan Pada Tari Baris <i>Juntal</i> di Desa Bayung Cerik Kabupaten Bangli"	Membahas mengenai nilai pendidikan yang terdapat pada tari Baris yakni; nilai karakter; nilai budaya; nilai estetika; dan nilai sosial	Memberi pemahaman terkait kandungan nilai pendidikan yang teramat beragam menjadi fondasi utama dalam pelestarian tari Baris.
3.	Dana (2021) " <i>Baris Memedi Dance in Jatiluwih Village Tabanan Bali: A Strategy to Preserve Traditional Arts</i> "	Membahas mengenai sumber nilai pendukung dalam pelestarian tari Baris, berasal dari; masyarakat, perangkat desa, partisipasi seniman, dan pemerintah.	Berkontribusi menjelaskan aspek pewarisan yang bersumber dari nilai-nilai adiluhung tradisi lokal pada suatu daerah.
4.	Sukrawati (2017) "Nilai Didaktis Upacara Pacaruan Sasih Kaenem di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar"	Membahas mengenai keberlanjutan upacara tradisi yang disebabkan karena adanya nilai didaktis terkandung di dalamnya. Nilai didaktis di sini berimplikasi pada pemeliharaan pola pelestarian tradisi lokal.	Memberi pemahaman mengenai implementasi nilai-nilai didaktis dalam pemeliharaan pola pelestarian pada tradisi lokal.
5.	Suarta (2018) "Nilai-nilai Filosofis Didaktis, Humanistik, dan Spiritual dalam Kesenian Tradisional Macapat Masyarakat Bali"	Hasil penelitian mengungkap nilai didaktis yang terdapat di dalam tembang macapat mengajarkan manusia tentang pentingnya pendidikan dan ilmu pengetahuan untuk menjadi manusia yang bermoral dan beretika.	Memberikan relevansi maupun kontribusi pada pembahasan mengenai nilai didaktis yang terkandung dalam upacara ritual sebagai pedoman dalam bersikap di tengah masyarakat.
C. Penelitian Terdahulu Terkait Sistem Pewarisan Tari			
1.	Cahyono (2019) "Pewarisan Bentuk, Nilai, dan Makna Tari Kretek"	Membahas terkait pewarisan yang difokuskan pada pertunjukan tari Kretek yang berlangsung melalui proses pembelajaran imitasi,	Memiliki kontribusi dan relevansi dalam menjelaskan sistem pewarisan yang bersumber dari proses pembelajaran.

		identifikasi, dan sosialisasi dengan dilaksanakan secara terprogram dan teratur.	
2.	Pratama (2020) “ <i>Creativity research in Music Education: A Review (1980-2005)</i> ”	Membahas tentang ajang perlombaan yang dipandang efektif sebagai bentuk pelestarian kesenian tradisional.	Berkontribusi menjelaskan sistem pelestarian yang berangkat dari ranah pendidikan secara formal.
3.	Elvandari (2020) “Sistem Pewarisan Sebagai Upaya Pelestarian Seni Tradisi”	Membahas tentang sistem pewarisan pada seni tradisi sebagai upaya untuk melestarikan dan pemertahanan eksistensi dari pada kesenian tersebut.	Berkontribusi sebagai sumber inspirasi dalam membahas terkait upaya-upaya yang dilakukan oleh masyarakat dalam melangsungkan pewarisan pada kesenian tradisional.

2.2 Kerangka Teoritis

2.2.1 Pendidikan Seni Berbasis Masyarakat

Pembicaraan tentang seni dalam masyarakat berarti kita perlu memosisikan seni dalam konteks masyarakat, sebuah komunitas yang terdiri dari beberapa atau banyak orang dengan kebudayaan tertentu. Relasi antara seni dan masyarakat berarti mengikat kreativitas dan imajinasi sebagai kata kunci perubahan bagi masyarakat pendukungnya (Wibawa, 2017). Dalam konteks ini, kehadiran kesenian ialah berusaha untuk memperkuat visibilitas dan nilai seni dalam masyarakat, sekaligus juga untuk melihat peran masyarakat dalam praktik seni yang dilakukan tersebut.

Read (1970) dalam bukunya "*Education Through Art*" yang merujuk pada perkataan filsuf Plato menyebutkan bahwa 'seni harus menjadi dasar dalam pendidikan'. Plato sebenarnya menegaskan tentang potensi dan posisi pendidikan seni yang ideal dalam peta pelajaran pendidikan secara umum (Read, 1970;

Sugiarto, 2020). Konsep pendidikan seni dikelompokkan atas tiga orientasi utama yaitu (1) konsep pendidikan seni yang berorientasi pada *subject matter*/isi pelajaran (seni), (2) konsep pendidikan seni yang berorientasi pada peserta didik, dan (3) konsep pendidikan seni yang berbasis kebutuhan masyarakat (Salam, 2001).

Pertama, konsep pendidikan seni yang berorientasi pada *subject matter* mengembangkan konsep yang mengarahkan peserta didik untuk mempelajari secara intensif bidang seni (Salam 2001:13). Orientasi ini sangat relevan dengan pendekatan *disciplin based art education* yang mengutamakan ketersampaian materi-materi seni seperti kreasi seni, pengetahuan seni, apresiasi, dan kritik seni.

Kedua pendidikan seni yang berorientasi pada anak untuk memenuhi kebutuhan yang mendasar pada anak dalam mengaktualisasikan dirinya. Dalam hal ini, anak merupakan faktor utama untuk dikembangkan sisi-sisi kreativitasnya (Salam 2001; Read, 1970; Arieti, 1976). Konsekuensinya, guru seyogianya menempatkan anak sebagai individu yang unik dan memiliki potensi. Pendidikan seni diarahkan untuk aktualisasi diri anak, untuk mengembangkan potensi/bakatnya, baik bakat artistik maupun bakat non artistik. Berkait dengan itu, Dorn (1994:19) mengungkapkan bahwa pendidikan seni dilatarbelakangi oleh keyakinan seseorang tentang seni, pengajaran anak, dan tentang kondisi anak yang senantiasa tumbuh dan belajar. Pendidikan seni diyakini sebagai tempat yang mampu menumbuhkan kreativitas.

Ketiga, konsep pendidikan seni yang berbasis kebutuhan masyarakat memandang bahwa pendidikan bertujuan untuk memenuhi kebutuhan masyarakat (Salam 2001:13). Seni dan pendidikan seni dalam hal ini tidak dapat terlepas dari

perspektif kebudayaan. Oleh sebab itulah, penyebutan bidang studi yang ada di Indonesia dinamakan dengan Pendidikan Seni dan Budaya. Koentjaraningrat (2015) mengatakan kebudayaan sebagai keseluruhan manusia dari kelakuan dan hasil kelakuan yang teratur oleh tata kelakuan termasuk kesenian. Koentjaraningrat (2015) mendefinisikan kebudayaan sebagai keseluruhan manusia dari kelakuan dan hasil kelakuan yang teratur oleh tata kelakuan yang harus didapatnya dengan belajar dan yang semuanya tersusun dalam kehidupan masyarakat. Kebudayaan adalah budi daya, tingkah laku manusia (Koentjaraningrat, 2015; Rohidi, 2014). Tingkah laku manusia digerakkan oleh akal dan perasaannya, yang mendasari itu semua adalah ucapan hatinya.

Sebagai bagian dari kebudayaan yang ideal dalam kelompok masyarakat tertentu, seni berfungsi sebagai pedoman menyeluruh bagi manusia untuk melakukan aktivitas berkeseniannya (Rohidi, 2014). Sebagai sebuah pedoman, seni diyakini mampu mengarahkan seseorang untuk menentukan gagasan, perilaku, dan pola perilaku yang tercermin dari aktivitas berkesenian. Nilai umum seni dan budaya bagi masyarakat telah lama diasumsikan, walaupun secara spesifik juga banyak diperdebatkan (Jazuli, 2020; Lestari, 2000). Kita tidak bisa membayangkan apabila manusia hidup tanpa pengaruh seni yang memmanusiakan. Misalnya kita dipaksa untuk menghilangkan sebagian besar dari apa yang menyenangkan dalam hidup, yang selama ini ditampilkan dalam fenomena masyarakat.

Seni sebagai fenomena di dalam kehidupan sosial budaya memiliki isi berdasarkan pedoman hidup yang ditransmisikan secara historis oleh masyarakat pendukungnya (Sugiarto & Lestari, 2020). Transmisi seni di masyarakat inilah yang

menjadi fokus kajian di dalam area pendidikan seni berbasis masyarakat. Dalam peta ilmu pengetahuan, objek material pendidikan seni ialah "kesenian" sebagai sebuah fakta ontologis, sama dengan kajian-kajian seni murni. Akan tetapi yang membedakan ialah objek formalnya, yaitu fakta, gejala, dan hubungan-hubungan dalam kesenian sebagai "peristiwa pendidikan" (Sugiarto & Rohidi, 2017). Hal sedemikian menjadi ciri khas sudut pandang (*view point*) dalam disiplin pendidikan seni.

Kajian pendidikan seni jelas berbeda dengan kajian seni. Adapun kajian pendidikan seni melalui pendekatan kualitatif maupun pendekatan campuran dengan cara-cara yang bersifat interdisiplin, memungkinkan meminjam konsep, teori, dan metodologi bidang ilmu lain sepanjang itu relevan untuk mengungkapkan permasalahan. Strategi analitisnya pun dapat dilakukan secara intra estetik dan ekstra estetik (Cahyono & Mulanto, 2016). Fenomena kesenian tersebut terbagi atas tiga wujud yaitu: (a) pengetahuan seni, (b) sikap apresiatif, (c) karya seni yang terepresentasi dalam perilaku dan pola perilaku berkesenian dalam konteks sosial budaya.

Pertama, fenomena kesenian di dalam kehidupan sosial budaya melekat pengetahuan estetik yang digunakan secara selektif oleh kelompok masyarakat yang menjadi pendukung kesenian (Adnyana, *et al*, 2019). Pengetahuan ini menjadi pedoman untuk berkomunikasi, melestarikan, menghubungkan pengetahuan, dan bersikap atau bertindak untuk memenuhi kebutuhan estetisnya.

Kedua, seni juga terwujud dalam bentuk aktivitas-aktivitas yang dapat dipetakan polanya (memiliki pola tertentu) ketika manusia berinteraksi, atau

berkomunikasi berkenaan dengan keindahan, yang pada dasarnya mencakup aktivitas kreatif dan aktivitas apresiatif (Jazuli & Cahyono, 2020). Seni dalam hal ini dapat dipandang sebagai aktivitas kreatif dan apresiasi berpola yang berlaku melalui komunikasi estetik. Aktivitas yang berpola tersebut dalam perspektif pendidikan merupakan peristiwa pendidikan, yaitu proses-proses belajar melalui seni, hal tersebut menjadi pernyataan penting, yang menegaskan tentang fokus kajian pendidikan seni berbasis masyarakat (Sugiarto & Lestari, 2020).

Ketiga, seni juga hadir sebagai karya yang berada dalam dimensi kebendaan atau produk budaya. Karya seni yang dibuat oleh manusia mampu menunjukkan corak, gaya, bentuk, struktur, dan simbol-simbolnya, baik untuk menyiratkan nilai estetik maupun menyiratkan gagasan kreatifnya. Menurut Rohidi (2013), karya seni sebagai kategori tanda yang dibuat oleh manusia dengan penuh kesadaran, di dalamnya tersirat baik makna arbitrer maupun makna ikonisnya, dan di dalam strukturnya yang menunjukkan estetikanya prinsip-prinsip (keseimbangan, harmoni, pengulangan, abstraksi, dsb) (Rohidi, 2013).

Sudah lama diterima begitu saja bahwa seni hadir dalam semua aspek aktivitas manusia dan budaya. Posisi seni dalam masyarakat ini makin menegaskan bahwa seni itu memiliki peran dalam masyarakat. Salah satu peran visioner dari seni adalah seni mengekspresikan emosi dan perjuangan masyarakat yang ada di dalamnya, menginspirasi masyarakat, dan bahkan mengatasi berbagai problem di masyarakat, hal tersebut berlaku dalam berbagai lini kehidupan, tak terkecuali pada tataran pelestarian kesenian itu sendiri. Seni yang bertahan di tengah masyarakat dengan berbagai tantangan yang dihadapi mulai dari perubahan zaman serta laju

teknologi yang semakin cepat, menunjukkan bahwa kemampuan kesenian tersebut bertahan dengan struktur yang dimiliki begitu fungsional dengan tuntunan zaman yang di hadapi.

Seperti halnya kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral yang berlangsung pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur, memberikan gambaran bila mana struktur dari tiap lini berkesenian begitu fungsional terhadap tuntutan zaman, maka kesenian itu akan mampu bertahan dan lestari.

2.2.1.1 Teori Fungsionalisme Struktural

Pada bahasan terkait dengan struktur sosial yang melatari pertunjukan tari Baris Sakral akan di analisis lebih mendalam menggunakan teori Fungsionalisme Struktural. Bila mengacu pada teori fungsionalisme struktural mengasumsikan bahwa setiap struktur dalam sistem sosial fungsional terhadap yang lain. Sebaliknya, jika tidak fungsional, maka struktur itu akan hilang dengan sendirinya (Ritzer, 2003).

Salah seorang tokoh fungsionalisme struktural, Merton (2012:48-49) menyatakan bahwa analisis fungsional menerima tiga postulat yang saling berhubungan satu sama lain. Pertama, postulat kesatuan fungsional bahwa masyarakat merupakan suatu keadaan di mana seluruh bagian dari sistem sosial bekerja sama dalam suatu tingkat keselarasan atau konsistensi internal yang memadai, tanpa menghasilkan konflik berkepanjangan. Kedua, postulat fungsionalisme universal bahwa seluruh bentuk sosial dan kebudayaan yang sudah baku memiliki fungsi-fungsi positif. Ketiga, postulat *indispensability* bahwa dalam setiap tipe peradaban, setiap kebiasaan, ide, objek material, dan kepercayaan

senantiasa memenuhi fungsi-fungsi penting, memiliki sejumlah tugas yang harus dijalankan, dan merupakan bagian penting dalam kegiatan sistem sebagai keseluruhan.

Pemikiran fungsionalisme struktural lainnya lahir dari Talcott Parsons (2011:123) yang membangun teorinya dengan asumsi sebagai berikut; (1) sistem memiliki properti keteraturan dan bagian-bagian yang saling ketergantungan; (2) sistem cenderung bergerak ke arah mempertahankan keteraturan diri atau keseimbangan; (3) sistem mungkin statis atau bergerak dalam proses perubahan yang teratur; (4) sifat dasar bagian suatu sistem berpengaruh terhadap bentuk bagian-bagian lain; (5) sistem memelihara batas-batas dengan lingkungannya; (6) alokasi dan integrasi merupakan dua proses fundamental yang diperlukan untuk memelihara keseimbangan sistem; (7) sistem cenderung bergerak menuju ke arah pemeliharaan keseimbangan diri yang meliputi pemeliharaan batas dan pemeliharaan hubungan antara bagian-bagian dan keseluruhan sistem, mengendalikan lingkungan yang berbeda-beda dan mengendalikan kecenderungan untuk mengubah sistem dari dalam (Dwijendra, 2003; Subiyantoro, 2021).

Berdasarkan asumsi-asumsi tersebut, Parsons (dalam Ritzer, 2003:407-410) menyusun empat imperatif fungsional untuk semua sistem yang dikenal dengan skema AGIL, yakni; (1) *Adaptation* (adaptasi), yaitu suatu sistem harus mengatasi kebutuhan eksternal yang secara situasional bersifat mendesak. Sebuah sistem harus beradaptasi dengan lingkungannya sesuai dengan kebutuhannya. Dalam hal ini terdapat sirkularitas atau ke timbal balikan antara sistem budaya dan lingkungannya; (2) *Goal attainment* (pencapaian tujuan), yaitu suatu sistem harus

mendefinisikan dan mencapai tujuan utamanya. Sistem berhubungan dengan proses dan hasil (*output*); (3) *Integration* (integrasi), yaitu suatu sistem harus mampu mengatur antar hubungan (interelasi), bagian-bagian dari komponennya dan harus mengelola hubungan di antara tiga imperatif fungsional lainnya (A, G, L); (4) *Latency* (pemeliharaan pola), yaitu suatu sistem harus menyediakan, memelihara, dan memperbaharui, baik motivasi para individu Sistem maupun pola-pola budaya yang menciptakan dan menopang motivasi itu (Ritzer, 2003).

Sejalan dengan itu, Sanderson (1991:119) menyatakan bahwa fungsionalisme struktural menghasilkan satu perspektif yang menekankan harmoni, keseimbangan, dan regulasi karena dibangun atas dasar sejumlah asumsi *homeostatic* (Subiyantoro, 2021). Asumsi yang mendasarinya dikemukakan lebih jauh sebagai berikut; (1) Masyarakat harus dilihat sebagai suatu sistem yang kompleks, terdiri atas bagian-bagian yang saling berhubungan dan saling tergantung, dan setiap bagian tersebut berpengaruh secara signifikan terhadap bagian-bagian lainnya; (2) setiap bagian dari sebuah masyarakat eksis karena bagian tersebut memiliki fungsi penting dalam memelihara eksistensi dan stabilitas masyarakat secara keseluruhan. Oleh karena itu, eksistensi satu bagian tertentu dari masyarakat dapat diterangkan apabila fungsinya bagi masyarakat sebagai keseluruhan dapat diidentifikasi; (3) semua masyarakat mempunyai mekanisme untuk mengintegrasikan diri sekalipun integrasi sosial tidak pernah tercapai secara sempurna, tetapi sistem sosial akan senantiasa berproses ke arah itu; (4) perubahan dalam sistem sosial umumnya terjadi secara gradual, melalui proses penyesuaian, dan tidak terjadi secara revolusioner; (5) faktor terpenting yang mengintegrasikan

masyarakat adalah kesepakatan di antara para anggotanya terhadap nilai-nilai kemasyarakatan tertentu; (6) masyarakat cenderung mengarah kepada suatu keadaan ekuilibrium atau homeostasis.

Teori fungsionalisme struktural juga telah dikembangkan dalam dunia pendidikan. Hal ini dijelaskan oleh Maliki (2010:42) bahwa dalam perspektif fungsionalisme struktural, pendidikan dapat dipandang sebagai salah satu organ atau institusi sosial (Maliki, 2010). Bersama-sama institusi sosial yang lain, pendidikan menjalankan fungsinya dalam menciptakan keseimbangan sosial. Seturut dengan itu, Subiyantoro (2021) menyatakan bahwa pendidikan dibutuhkan agar orang menjadi dewasa. Jadi, pendidikan tidak sekadar mendidik seseorang untuk mengejar intelektual, seperti kompetensi dan profesionalisme (Subiyantoro, 2021). Kedewasaan manusia dapat berkembang secara wajar ketika fungsi pendidikan dapat dijalankan oleh elemen sosial dan budaya yang luas tanpa harus terikat otoritas kelembagaan formal. Maksud pernyataan tersebut bahwa pendidikan tidak semata-mata bertujuan untuk menjadikan peserta didik sebagai orang yang ahli dan terampil di bidangnya, tetapi juga mengambil fungsi sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai kolektif dalam rangka membangun keteraturan, ketertiban, dan keseimbangan sosial.

Pendidikan seyogyanya mampu membangun sebuah mekanisme masyarakat untuk beradaptasi dengan lingkungan dan perubahannya. Dalam hal ini Maliki (2010:44) menyatakan bahwa proses sosialisasi nilai bertujuan untuk mengembangkan potensi diri, mengubah perilaku, dan penguasaan tata nilai yang dibutuhkan agar mampu tampil sebagai bagian dari warga yang produktif.

Fungsionalisme struktural dalam pendidikan memfokuskan kajiannya seputar nilai-nilai budaya, sosialisasi, stratifikasi, perubahan, pelebagaan konflik dan kohesi sosial, aksi dan interaksi, serta pola-pola relasional. Artinya, pendidikan harus dapat memainkan peran dan fungsinya untuk menanamkan nilai dan norma dalam diri seseorang karena pendidikan merupakan kunci keberhasilan seseorang dalam membangun kehidupannya (Maliki, 2010:45). Hal ini sejalan dengan pendapat Britton (2003:21-22) bahwa manusia sebagai subjek utama pendidikan memerlukan pendewasaan diri agar menjadi (*being*) orang yang mengetahui kelebihan dan kekurangannya, memahami makna kehidupan, dan mampu menggapai tujuan hidupnya.

Fungsi pendidikan dalam sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai kolektif mendapatkan makna pentingnya bagi generasi muda. Berkaitan dengan hal tersebut, Durkheim (dalam Maliki, 2010:90) menggambarkan betapa generasi muda memerlukan bantuan pendidikan untuk mempersiapkan diri memasuki kehidupan di tengah-tengah masyarakat yang memiliki tata nilai tertentu. Persiapan itu diperlukan karena pada dasarnya pemuda belum siap memasuki kehidupan masyarakat yang sesungguhnya.

Sasaran pendidikan adalah mengembangkan kekuatan fisik, intelektual, dan moral yang dibutuhkan, baik oleh lingkungan masyarakat politik maupun keseluruhan lingkungan di mana mereka berada. Pendidikan dipandang sebagai institusi yang berfungsi sebagai *baby sitting*, yaitu memberikan pedoman agar generasi muda tidak melakukan perilaku yang menyimpang dari tatanan nilai dan norma yang berlaku.

Pendidikan sebagai media sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai bertujuan untuk membangun kecerdasan intelektual, emosional, dan spiritual dalam diri seseorang. Untuk itu, Gunawan (2007:16-17) dengan filosofi *transformational thinking* menyebutkan ada tiga sistem yang perlu dibangun, yaitu sistem perilaku (*behavior system*), sistem pikiran (*thinking system*), dan sistem kepercayaan (*believe system*). Sistem perilaku adalah cara berinteraksi dengan dunia luar dan realitas. Sistem berpikir berlaku sebagai filter dua arah yang menerjemahkan berbagai kejadian atau pengalaman menjadi suatu kepercayaan. Sistem kepercayaan merupakan inti dari segala sesuatu yang diyakini sebagai realitas, kebenaran, nilai hidup, dan pengetahuan tentang dunia.

Pandangan di atas menegaskan bahwa pendidikan merupakan sebuah sistem yang berfungsi untuk membangun perilaku, pengetahuan, dan kepercayaan dalam diri seseorang sehingga dapat menentukan tindakan yang terbaik dalam kehidupannya. Oleh karena itu, pendidikan bertalian erat dengan proses sosialisasi, internalisasi, dan enkulturasi nilai sehingga nilai tersebut mempribadi dalam diri seseorang. Proses didaktis ini tidak harus berlaku dalam ranah pendidikan formal, tetapi setiap elemen sosial budaya yang menjadi tempat manusia berinteraksi dengan lingkungannya.

Berdasarkan postulat teori tersebut dapat ditegaskan bahwa teori fungsional struktural relevan digunakan untuk membahas masalah yang pertama terkait dengan kebertahanan atau peneguhan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* yang masih dapat disaksikan pertunjukannya hingga saat ini. Dikatakan relevan karena tari sakral yang tergolong seni tradisi merupakan sebuah sistem yang memiliki

struktur dan fungsi tertentu bagi masyarakat pendukungnya. Dalam struktur terdapat berbagai nilai, norma, dan aturan yang harus diikuti, sedangkan secara fungsional tradisi memiliki fungsi pendidikan bagi masyarakat pendukungnya. Dalam struktur dan fungsi tersebut terjadi proses didaktis, yaitu proses sosialisasi dan internalisasi nilai tradisi dari satu generasi ke generasi berikutnya sehingga tradisi ini tetap dapat dipertahankan sampai sekarang.

2.2.2 Nilai Didaktis tari Baris Sakral

Istilah didaktis berasal dari kata *didasco* atau juga *didaskein* yang berarti saya mengajar atau jalan pelajaran. Didaktik adalah ilmu mengajar yang membuat orang menjadi belajar (Ismail, 2006). Belajar hanyalah salah satu aspek mendidik, tetapi mengajar merupakan unsur utama dalam mendidik. Sejalan dengan pendapat tersebut, Hamalik (2001:2) menyatakan bahwa didaktik adalah ilmu mengajar dan belajar. Ilmu ini membicarakan tentang bagaimana cara membimbing kegiatan belajar murid secara berhasil (Hamalik, 2001). Kedua pengertian tersebut menekankan didaktik sebagai ilmu tentang mengajar dan merupakan unsur utama kegiatan mendidik.

Sementara itu, kata didaktis dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia (Depdiknas, 2005:326) berarti bersifat mendidik. Pengertian didaktis mencakup seluruh tindakan atau kegiatan yang bersifat mendidik. Dapat dikatakan juga bahwa didaktis merupakan suatu rangkaian tindakan atau kegiatan yang bersifat mendidik atau mengandung nilai pendidikan di dalamnya (Suarta, 2018). Didaktis bertalian erat dengan esensi pendidikan itu sendiri, yaitu proses perubahan sikap dan tata laku seseorang atau kelompok orang dalam usaha mendewasakan manusia melalui

upaya pengajaran dan pelatihan. Esensi pendidikan juga dapat dirujuk dalam Undang-Undang Sistem Pendidikan Nasional Nomor 20, Tahun 2003, yaitu usaha sadar dan terencana untuk mewujudkan suasana belajar dan proses pembelajaran agar peserta didik secara aktif mengembangkan potensi dirinya untuk memiliki kekuatan spiritual keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia, serta keterampilan yang diperlukan dirinya, masyarakat, bangsa, dan negara (Fitriani, 2017; Jazuli, *et al*, 2020; Nurseto, *et al*, 2015; Putra, *et al*, 2019).

Menurut Koesoema (2010:38), suatu tindakan didaktis mencakup dimensi teknis praktis berarti dan dimensi sosial etis. Pertama, dimensi teknis praktis bahwa tindakan didaktis mengacu pada proyek, pengorganisasian, dan penilaian bagi sebuah momen belajar secara valid dan efektif. Dimensi ini muncul ketika siswa dapat dan mau belajar secara bermakna, stabil, dan menghasilkan buah pembelajaran yang nyata sesuai dengan arahan guru sebagai objek pembelajaran. Kedua, dimensi sosial etis mengacu pada nilai yang ingin ditanamkan kepada siswa. Dimensi ini lebih menekankan pada pengembangan unsur intrinsik dalam diri siswa, seperti kepribadian, sikap, dan perilaku sesuai dengan konteks dan situasi yang dihadapi dalam kehidupannya (Jazuli, 2016). Keberhasilan proses didaktis ini ditentukan oleh pendekatan relasional dan motivasional. Pendekatan relasional mengacu pada hubungan antara guru dan siswa, sedangkan motivasional mengacu pada motivasi siswa dalam mengikuti pembelajaran.

Pengertian didaktis mencakup seluruh proses yang sifatnya mendidik sehingga proses ini tidak hanya dapat ditemukan dalam ranah pendidikan formal, tetapi juga dapat ditemukan dalam pendidikan informal dan nonformal. Dalam

tradisi sesungguhnya juga terjadi proses didaktis karena tanpa pembelajaran tidak mungkin tradisi tersebut dapat dipertahankan dan dilanjutkan. Proses didaktis sebuah tradisi memiliki kaitan yang erat dengan definisi kebudayaan sebagai hasil proses belajar. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Ihromi (2006:18) bahwa kebudayaan merupakan cara berlaku, kepercayaan-kepercayaan, sikap-sikap, dan hasil karya yang diperoleh dari proses belajar.

Konsep didaktis mengandaikan bahwa keberlanjutan pementasan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur bukanlah sesuatu yang diterima begitu saja sebagai warisan (*given*). Melainkan, Pewarisan ini tentunya melalui proses didaktis dari satu generasi ke generasi berikutnya, termasuk penemuan-penemuan baru sebagai bagian dari proses pembelajaran masyarakat terhadap berbagai pengaruh lingkungan yang mengitarinya. Proses pewarisan tradisi menunjukkan kesinambungan nilai-nilai budaya yang dipandang mampu memenuhi prasyarat fungsional sebab sebuah tradisi tidak akan berlanjut apabila tidak fungsional (Malinowski dalam Kaplan & Manners, 2002:78).

Berdasarkan uraian di atas dapat dideskripsikan bahwa proses didaktis adalah proses yang bersifat mendidik. Proses didaktis sebuah tradisi mencakup proses pengajaran (sosialisasi), penanaman (internalisasi), dan pembudayaan (enkulturasi) nilai-nilai yang terkandung dalam tradisi tersebut bagi individu dan masyarakat pendukungnya. Seluruh proses ini berlangsung dalam sebuah pembelajaran yang sarat makna, melalui asimilasi, akomodasi dan ekuilibrasi baik pada dimensi teknis praktis maupun sosial etis. Dari sini diketahui bahwa proses didaktis berlangsung secara konstruktivistik yang di mana pengetahuan dibangun

sedikit demi sedikit yang hasilnya diperluas melalui konteks yang terbatas dan tidak tiba-tiba (Birsyada, 2014).

2.2.2.1 Teori Konstruktivistik

Mengacu pada pandangan teori konstruktivistik disebutkan bahwa pengetahuan bukanlah seperangkat fakta-fakta, konsep, atau kaidah yang siap untuk diambil dan diingat. Namun manusia harus mengonstruksi pengetahuan itu dan memberikan makna melalui pengalaman nyata (Muwakhidah, 2020). Konstruktivisme sebagai landasan filosofis pendidikan menolak asumsi behaviorisme yang memandang pendidikan sebagai *transfer of knowledge* (pemindahan pengetahuan). Murid dianggap sebagai botol kosong yang siap dituangi air oleh gurunya. Sebaliknya, konstruktivisme adalah landasan berpikir (*filosofis*) pembelajaran secara kontekstual (Suparno, 1997).

Pandangan tersebut tampaknya bertalian erat dengan kritik Freire (1984:38) bahwa dengan memberikan rumusan-rumusan yang harus diterima dan dihafalkan oleh para murid, kita tidak memberinya perangkat untuk berpikir autentik. Kita tidak memungkinkan asimilasi muncul dari pencarian, usaha untuk mencipta lagi, dan menemukan kembali. Kritik ini secara mendasar dapat dipandang sebagai gugatan terhadap tradisi pendidikan *behaviorisme* yang lebih menekankan pada penjejalan ilmu sebanyak-banyaknya kepada peserta didik.

Dengan membandingkan gagasan Paulo Freire dan Ki Hajar Dewantara, Yamin (2009:23) menegaskan pentingnya mengubah paradigma pendidikan di Indonesia dari *behaviorisme* ke konstruktivisme yang lebih dapat memosisikan manusia sebagai subjek pendidikan. Hal ini sejalan dengan pandangan kaum

konstruktivistik bahwa peserta didik dipandang sebagai pembelajar yang dalam dirinya sudah memiliki motivasi untuk mengetahui dan akan memahami sendiri konsekuensi dari tindakannya (Surakhmad, 2003:18, Budiningsih, 2005:25).

Jean Peaget, ahli psikologi komunikatif sekaligus pencetus teori konstruktivistik menyatakan bahwa peserta didik dapat mengonstruksi sendiri pengetahuannya melalui pengalaman bertemu dengan objek-objek yang ada di lingkungannya. Proses konstruksi akan terjadi melalui tiga tahapan, yaitu asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrasi. Asimilasi adalah proses pengintegrasian atau penyatuan informasi baru ke dalam struktur kognitif yang telah dimiliki oleh individu. Akomodasi merupakan proses penyesuaian struktur kognitif ke dalam situasi yang baru. Ekuilibrasi adalah penyesuaian berkesinambungan antara asimilasi dan akomodasi. Agar seseorang dapat mengembangkan dan menambah pengetahuannya sekaligus menjaga stabilitas mentalnya, diperlukan proses penyeimbangan antara lingkungan luar struktur kognitif yang ada di dalam dirinya secara terus-menerus (Budiningsih, 2005:12).

Dalam ranah pendidikan formal, Nurhadi (dalam Saiful, 2005:88) menjelaskan bahwa konstruktivistik menekankan agar siswa mampu menemukan dan mentransformasikan suatu informasi yang kompleks ke situasi yang lain. Dalam hal ini strategi memperoleh tempat yang lebih utama jika dibandingkan dengan seberapa banyak siswa memperoleh dan mengingat pengetahuan. Oleh karena itu, tugas guru adalah memfasilitasi proses tersebut dengan; (1) menjadikan suatu pengetahuan bermakna dan relevan bagi siswa; (2) memberikan kesempatan

pada siswa untuk menemukan dan menerapkan idenya sendiri; dan (3) menyadarkan siswa agar menerapkan strategi dalam belajar.

Bertalian dengan hal tersebut, Maliki (2010:204) menyatakan bahwa pendidikan harus mampu memahami faktor-faktor intrinsik yang ada dalam diri peserta didik. Oleh karena itu, pendidikan harus dimulai dari *self concept* (konsep diri) siswa. Dalam pandangan konstruktivistik, siswa dinilai memiliki potensi intrinsik dalam menciptakan lingkungan belajar yang kondusif. Pembelajaran dipandang sebagai proses yang dikendalikan sendiri (*self regulated*) oleh peserta didik. Perspektif ini menekankan pada proses pembelajaran kolaboratif sehingga proses pembelajarannya dapat dilakukan di mana saja, misalnya bisa secara bersama-sama (melalui proses sosial). Anak-anak diberikan fasilitas untuk berinteraksi dengan lingkungannya disertai dengan proses refleksi diri (*self-reflection*). Dengan pendekatan seperti ini, pendidikan konstruktivistik menegaskan bahwa belajar tidak hanya bersumber dari guru, tetapi juga bersumber dari kawan pergaulan, orang-orang di sekitarnya, termasuk berbagai tradisi yang hidup di masyarakat.

Sementara itu, Vygotsky (dalam Maliki, 2010:206) menyatakan bahwa pendidikan dalam pandangan konstruktivistik memfokuskan pada peran faktor sosial dan budaya dalam pengembangan pembelajaran. Vygotsky meyakini bahwa proses sosial adalah bagian tidak terpisahkan dari proses pembelajaran. Fokus pengetahuan menurutnya terletak pada adanya interaksi sosial di masyarakat. Interaksi sosial inilah yang membentuk perkembangan kognisi pembelajar sehingga interaksi sosial menjadi kata kunci dalam proses pembelajaran.

Teori ini memiliki relevansi dengan proses didaktis dalam sebuah seni tradisi serta signifikansinya dalam membangun kehidupan sosial, budaya, dan kepercayaan suatu masyarakat. Pada prinsipnya tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan aktivitas sosial dalam berkesenian dan beragama yang sarat pendidikan di dalamnya. Prinsip didaktis inilah yang disosialisasikan dan diinternalisasikan dalam kehidupan sosial, budaya, dan agama masyarakat Desa Adat Batur, baik dalam rangka membangun struktur kognitif, afektif, dan psikomotor masyarakat maupun keseimbangan dan harmoni sosial.

Proses sosialisasi dan internalisasi ini tidak harus dilaksanakan secara formal dalam suasana pembelajaran yang resmi, tetapi dapat dikonstruksi sendiri oleh masyarakat melalui situasi dan kondisi yang terus-menerus diciptakan dalam sebuah tradisi. Dapat diasumsikan bahwa keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral merupakan bagian dari proses didaktis, yaitu sosialisasi dan internalisasi nilai pendidikan secara terus menerus.

Teori ini tepat digunakan untuk membahas masalah kedua terkait prinsip-prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral. Asumsinya bahwa nilai didaktis dalam tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur mengikuti model pembelajaran konstruktivistik karena para penari tidak datang secara khusus untuk belajar, tetapi belajar dalam aktivitas sosial tersebut. Artinya, mereka mengonstruksi pengetahuan mereka sendiri melalui pengalaman nyata, serta dapat mengonstruksi pemahaman terkait

asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrase sebagai sebuah siklus yang berkesinambungan.

Suda (2018) menyatakan bahwa tidak ada teori sosial yang mampu memotret keseluruhan dari fenomena sosial, sehingga perlu adanya teori pembandingan/pendukung guna memperdalam analisis (Suda, 2018). Maka dari itu, teori konstruktivisme akan dieklektikan dengan teori tari Bali dalam menelaah lebih mendalam mengenai proses didaktis tari Baris Sakral.

2.2.2.2 Teori Tari Bali

Teori tari Bali menyatakan gerak merupakan unsur pokok pada diri manusia dan gerak merupakan alat bantu yang paling tua dalam kehidupan manusia untuk menemukan keinginan atau menyatakan refleksi spontan di dalam jiwa manusia (Bandem & Murgiyanto, 1996). Manusia dapat mengeksplorasi tubuhnya untuk menciptakan gerakan, kemudian bilamana gerakan tersebut diekspresikan, diberikan pemaknaan maka akan menjadi sebuah karya tari (Aprilina, 2014).

Lebih lanjut sudarsono menjelaskan bahwa tari tidak sebatas gerakan yang terdapat pada denyutan-denyutan ditubuh manusia, lebih dari itu ekspresi dan segala pengalaman emosional manusia juga dapat dikatakan sebagai gerak tari, oleh karenanya semua anggota tubuh seperti kepala, badan, tangan, dan kaki mempunyai tugas dan fungsi dalam gerak tari (Soedarso, 2006). Selain gerak, bentuk dan struktur juga menjadi aspek dasar dari sebuah tarian. Jazuli (2001: 5) menjelaskan bentuk dan struktur dapat menunjukkan sistem yang di dalamnya terkandung faktor-faktor yang saling terkait dalam mewujudkan satu kesatuan yang utuh (Jazuli, 2001).

Djayus dalam buku yang berjudul Teori Tari Bali tahun 1980, memaparkan tentang dasar ragam gerak tari Bali yang terdiri dari empat faktor, meliputi: *Agem*, *Tandang*, *Tangkep* dan *Tangkis* (Djayus, 1980). *Agem* adalah sikap pokok yang mengandung maksud tertentu yaitu suatu gerak pokok yang tidak berubah-ubah dari suatu sikap pokok ke sikap pokok yang lain. Contoh gerakan *agem* adalah; *agem kanan*, *agem kiri*, *tapak sirang pada*, dan *nabdab gelung*. *Tandang* adalah cara memindahkan gerakan kaki dari suatu gerakan pokok ke gerakan pokok lain sehingga menjadi suatu rangkaian gerak yang saling berhubungan. Contoh gerakan *tandang* adalah; *miles*, *tanjek* dan *nengkleng*. *Tangkep* adalah mimik yang memancarkan penjiwaan tari yaitu suatu ekspresi yang timbul melalui cahaya muka. Contoh gerakan *tangkep* adalah; *dedelik*, *tetangisan*, *seledet* dan *kenyem manis*. *Tangkis* adalah perkembangan gerakan tangan penari sehingga menjadi rangkaian yang selaras dalam suatu tarian. Contoh gerakan *tangkis* adalah; *mungkah lawang*, *ulap-ulap*, dan *nyalud*.

Gerak *agem* menjadi fondasi awal yang harus dikuasai oleh peari Baris Sakral, yang kemudian baru dilanjutkan pada penguasaan gerak *tandang*, *tangkep* dan *tangkis*. Refleksi dari konsep ragam gerak tari Bali yang dikemukakan oleh Djayus akan dilihat implementasinya pada ragam gerak tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Lebih lanjut Djayus (1980) memaparkan spesifikasi pementasan tari Bali sesuai dengan keputusan “Seminar Seni Sakral dan Seni Profan Bidang Tari, yang berlangsung di Denpasar tanggal 24-25 Maret 1971, dilihat dari segi fungsinya tari-tarian Bali dapat diklasifikasikan dalam tari *wali* (*religious dance*), tari *bebali* (*ceremial dance*) dan tari *balih-*

balihan. Tari *wali* ialah seni tari yang dilakukan di Pura dan di tempat-tempat yang ada hubungannya dengan upacara keagamaan dan sebagai pelaksana upacara pada umumnya tidak membawakan lakon. Jenis tari ini antara lain; tari rejang dewa, tari tari baris gede dan tarian sejenis lainnya.

Tari *babali* adalah seni tari yang berfungsi sebagai pengiring upacara dan upacara di Pura ataupun di luar Pura, serta pada umumnya memakai lakon. Tari yang digolongkan dalam seni tari *babali*, ialah tari topeng, jauk, gambuh, baris ket serta beberapa seni tari lainnya. Terakhir yakni tari *balih-balihan* adalah sebuah istilah yang dipergunakan untuk menyebutkan seni tari sekuler di Bali. Tari *balih-balihan* ialah segala seni tari yang mempunyai fungsi sebagai seni yang bersifat hiburan, seperti; legong keraton, kebyar duduk, *joged*, janger, sendratari dan tarian sejenis lainnya (Pratama, 2020).

Lebih lanjut Dibia (2018: 48) menjelaskan bahwa dari berbagai gabungan gerak-gerak dalam tari Baris Sakral akan memunculkan rangkaian gerak yang diberi nama *paileh* (Dibia, 2018). Para penari tari Baris Sakral menggunakan beberapa struktur *paieh* dalam pementasan mereka. *Paileh* yang paling umum digunakan untuk kegiatan *ngayah* terdiri atas tiga bagian yakni; (1) bagian pertama yakni pembuka yang lebih dikenal dengan istilah *pepeson*; (2) bagian kedua yakni bagian pertengahan yang lebih dikenal dengan istilah *pangawak* atau *pangadeng*; serta (3) bagian ketiga merupakan bagian terakhir yang lebih dikenal dengan istilah *pangecet* atau *pakaad*.

Selain gerak yang merupakan aspek utama dari pertunjukan tari, namun ketika perkara gerak sudah menjadi satu kesatuan yang utuh dalam menciptakan

tari, di sana dipandang perlu aspek pendukung tari yang lainnya dan berguna dalam menyempurnakan penampilan secara menyeluruh dari suatu tarian (Jazuli, 2016). Aspek-aspek pendukung tari bertujuan untuk memberi kelengkapan terhadap sajian tari yang meliputi; iringan musik, tema, tata busana, tata rias, tata pentas, tata lampu/cahaya dan suara, serta *property* (Paramityaningrum, Hartono, & Lestari, 2015).

Iringan musik dalam tari merupakan sarana pendukung yang tidak dapat dipisahkan dengan yang lainnya karena keduanya saling berkaitan sehingga sering disebut sebagai *dwi-tunggal* (Djelantik, 1999). Lebih lanjut Jazuli (2016) menegaskan bahwa iringan dapat memberi suasana atau ilustrasi seperti suasana sedih, gembira, agung, tegang dan kacau (Jazuli, 2016). Iringan mempertegas ekspresi gerak tari maksudnya memberi suasana pada saat tertentu jika dibutuhkan pada suatu garapan tari.

Cahyono (2016) memetakan iringan tari menjadi dua yakni, iringan internal dan iringan eksternal. Iringan internal menyatakan musik atau iringan tari yang bersumber dari penari itu sendiri (Cahyono & Mulanto, 2016). Contohnya pada tarian Kecak yang terdapat di pulau Bali, para penari bernyanyi dengan irama yang teratur serta dibarengi dengan teriakan secara silih berganti, tarikan napas dan entakkan kaki (Muhammad Jazuli *et al.*, 2020). Sedangkan iringan tari eksternal bersumber dari luar diri/tubuh penari, contohnya; suatu *barungan* gamelan, *orchestra* musik dan sebagainya. Fungsi musik tari adalah sebagai aspek untuk mempertegas gerak, membentuk suasana tari dan memberi rangsangan estetis pada penari dengan ekspresi jiwa sesuai dengan maksud karya tari yang ditampilkan

(Indriyanto, 2010). Dalam hal ini kedudukan musik adalah sejajar dengan tarinya, karena dapat berperan sebagai pengiring, sebagai pengikat tari, sebagai mitra tarian, sebagai ilustrasi (Nurseto et al., 2015). Pada umumnya musik yang digunakan dalam mengiringi tari Baris Sakral mencakup *barungan* (instrumen) dari gamelan Bali golongan tua yakni gamelan gong Gede (Dibia, 2018).

Selanjutnya aspek pendukung tari setelah iringan musik yakni tema. Tema adalah pokok pikiran, gagasan utama atau ide dasar (Rochayati, 2018). Tema merupakan suatu ungkapan atau komentar mengenai kehidupan, hal ini dikarenakan dalam karya seni selalu mengandung observasi dasar tentang kehidupan, berupa aktivitas manusia, binatang, maupun keadaan alam lingkungan (Dibia, 1999). Dari ke semua unsur karya seni itu, tema merupakan hal yang paling sulit ditemukan karena berakar dari penyajian hal khusus dalam karya tersebut (Sugiarto et al., 2017). Dalam sebuah pertunjukan tarian misalnya, tema sering muncul pada akhir atau menjadi cara penyelesaian klimaks. Tema yang dipilih dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur yakni bertemakan kepahlawanan dengan menggambarkan prajurit yang akan berangkat perang (Budiarsa, 2020).

Pemahaman terhadap aspek pendukung tari selanjutnya adalah tata busana. Tata busana dalam sebuah tarian, semula pakaian yang dikenakan oleh para penari adalah pakaian sehari-hari (Mu'jizah & Ikram, 2020). Dalam perkembangannya, pakaian tari telah disesuaikan dengan kebutuhan tariannya. Fungsi busana tari adalah untuk mendukung tema atau isi tari, dan untuk memperjelas peran dalam suatu pertunjukan tari (P. Wulansari, 2018). Jazuli menegaskan, busana tari yang

baik bukan hanya sekedar untuk menutupi tubuh semata, melainkan juga harus dapat mendukung desain ruang pada saat penari sedang menari (Jazuli, 2016). Busana yang digunakan dalam pertunjukan tari Baris Sakral cukup sederhana yakni menggunakan *gelungan* (hiasan kepala), baju lengan panjang, *gelang kana* (hiasan pergelangan tangan), *awiran* (hiasan pada bagian badan), *badong* (hiasan pada leher), celana panjang, dan *setewel* (hiasan pada kaki).

Aspek pendukung tari berikutnya yakni tata rias, bagi seorang penari riasan atau yang lebih sering kita kenal dengan istilah *makeup* merupakan hal yang sangat penting (Paramityaningrum et al., 2015). Jazuli (2016: 61) menambahkan riasan merupakan hal yang paling peka di hadapan penonton, hal ini dikarenakan biasanya penonton sebelum menikmati tarian selalu memperhatikan wajah dari sang penari terlebih dahulu. Fungsi *makeup* antara lain adalah untuk mengubah karakter pribadi menjadi karakter tokoh yang sedang dibawakan, untuk memperkuat ekspresi, dan untuk menambah daya tarik penampilan (Pamungkas et al., 2018). Tata rias yang digunakan dalam tarian Baris Sakral sebenarnya tidak terlalu menjolok hanya menggunakan *pamor* (kapur sirih) yang dicairkan untuk menghias wajahnya dengan mengoleskannya pada dahi, atau lebih tepatnya dioleskan di tengah-tengah alis, pada kebudayaan bali riasan ini dikenal dengan istilah “Tapak Dara”.

Aspek pendukung tari berikutnya yakni tata pentas (*panggung/ stage*), suatu pertunjukan apa pun bentuknya selalu memerlukan tempat atau ruangan guna menyelenggarakan pertunjukan itu sendiri. Di Indonesia kita dapat mengenal bentuk tempat pertunjukan (*pentas*), seperti di lapangan terbuka atau arena terbuka, di Pendapa, di ruangan tertutup dan lain sebagainya (I. M. Dewi & Cahyono, 2018).

Pada pertunjukan tari baris misalnya, kita dapat menyaksikan pertunjukan tari yang diselenggarakan di halaman (*natar*) Pura. Pada kalangan bangsawan Jawa, pertunjukan kesenian sering dilakukan di Pendapa (bangunan dengan motif joglo dengan empat tiang penyangga dan tanpa dinding di bagian sisinya) (Malarsih, 2019).

Aspek pendukung tari selanjutnya tata lampu dan tata suara, gedung pertunjukan biasanya telah dilengkapi dengan peralatan yang menunjang penyelenggaraan pertunjukan, khususnya tata lampu (*lighting*) dan tata suara (*sound system*) (Jazuli, 2016). Tata lampu dan tata suara sebagai unsur pelengkap sajian tari berfungsi membantu kesuksesan pertunjukan (Cahyono et al., 2020). Penataan lampu yang bisa menghasilkan tata sinar/cahaya sesuai yang dikehendaki dalam sebuah pertunjukan memang sudah dikenal dalam kehidupan pentas kita, meskipun belum sepenuhnya dapat dimanfaatkan secara maksimal (Djelantik, 1999). Demikian juga halnya pada penataan suara yang harus menimbang besar atau kecilnya sebuah gedung pertunjukan bila ingin memperoleh kualitas suara yang sesuai dengan apa yang dikehendaki (Dipayana, 2005).

Menurut Jazuli (2016:62) sesungguhnya penataan lampu/sinar bukanlah sekedar sebagai penerangan semata, melainkan juga berfungsi untuk menciptakan suasana atau efek dramatik dan memberi daya hidup pada sebuah pertunjukan tari, baik secara langsung maupun tidak langsung (Jazuli, 2016). Secara langsung maksudnya adalah efek sinar/cahaya dari lampu dapat memberi kontribusi pada suasana dramatik pertunjukan.

Terakhir pada aspek pendukung tarian adalah properti atau perlengkapan. Terdapat dua jenis perlengkapan yang secara langsung berhubungan dengan penampilan tari yakni *dance property* dan *stage property* (Jazuli, 2016). *Dance property* adalah segala perlengkapan atau peralatan yang terkait langsung dengan penari, seperti berbagai bentuk senjata, dan aksesoris lain yang digunakan dalam menari (Malarsih, 2019), misalnya pada tari Baris Sakral menggunakan properti berupa tombak, keris, *tamiang*, *presi*, dan dadap. Sedangkan *stage property* merupakan dekorasi panggung yang memperkuat suasana terhadap tema yang tersaji dalam pementasan tari

2.2.3 Pewarisan Seni Tradisi

Proses pewarisan budaya terjadi dari dahulu hingga sekarang. Manusia saat ini dapat mengetahui budaya manusia beratus-ratus bahkan beribu-ribu tahun yang lalu karena adanya pewarisan budaya dengan menggunakan berbagai media budaya. Pada umumnya orang membedakan pewarisan budaya pada masyarakat tradisional dan modern. Menurut Koentjaningrat (1999:55) “masyarakat tradisional merujuk pada masyarakat yang ada pada abad ke 19 dan sebelumnya”. Atas dasar itu, masyarakat modern adalah masyarakat yang hidup pada awal abad 20 sampai dengan sekarang.

Pewarisan budaya pada masyarakat tradisional merujuk pada pewarisan budaya yang terjadi pada masyarakat yang hidup pada abad ke-19 dan sebelumnya. Sedangkan pewarisan budaya pada masyarakat modern merujuk kepada proses pewarisan budaya yang terjadi pada masyarakat yang hidup pada awal abad ke-20 sampai dengan sekarang (Jazuli, 2011). Perbedaan pewarisan budaya pada kedua

jenis masyarakat itu diantaranya dapat ditinjau menurut peranan lembaga kebudayaan, cara pewarisan budaya, sarana pewarisan budaya dan kecepatan pewarisan budaya (Kamanto Sunanto, 1999:50).

Sistem pewarisan yang dimaksudkan di sini tentu saja adalah sistem pewarisan kesenian tradisional, sedangkan kesenian tradisional telah diketahui adalah kesenian yang sudah diwariskan secara turun temurun dari generasi ke generasi sesudahnya. Lindsay dalam Kasim (1981: 112-113) menyatakan bahwa hasil kesenian tradisional biasanya diterima sebagai tradisi, pewarisan yang dilimpahkan dari angkatan muda kepada angkatan lebih muda. Proses pewarisan tersebut dilakukan melalui pembelajaran alih, ide, nilai, serta keterampilan. Cavalli-Spoza dan Fieldman dalam Berry (2002:20) menyatakan bahwa sistem pewarisan atau pewarisan budaya merupakan cara untuk mempertahankan ide, gagasan, atau keterampilan dalam sebuah kebudayaan umumnya, dan kesenian pada khususnya melalui proses belajar.

Cavalli-Sfroza dalam adhipura (2013:43) menyatakan: Terdapat dua jenis sistem pewarisan yakni "*Vertical Transmission*" dan "*Horizontal Transmission*". *Vertical Transmission* (Pewarisan tegak) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi yakni melibatkan penurunan ciri-ciri budaya dari orang tua kepada anak-cucu. Dalam pewarisan tegak, orang tua mewariskan nilai, keterampilan, keyakinan, motif budaya, dan sebagainya kepada anak-cucu mereka. Oleh karena itu pewarisan tegak disebut juga "*Biological Transmission*" yakni sistem pewarisan yang bersifat biologis. *Horizontal Transmission* (Pewarisan miring) ialah sistem

pewarisan yang berlangsung melalui lembaga-lembaga pendidikan seperti sekolah-sekolah atau sanggar-sanggar. “*Horizontal Transmission*” terjadi ketika seseorang belajar dari orang dewasa atau lembaga-lembaga (misalnya dalam pendidikan formal) tanpa memandang apakah hal itu terjadi dalam budaya sendiri atau dari budaya lain.

Sistem pewarisan vertikal hanya mengandalkan mekanisme genetik (keluarga atau saudara) dalam proses pewarisannya. Generasi tua berperan sebagai guru yang mewariskan aturan-aturan, keterampilan, ide-ide dan sebagainya. Sistem pewarisan vertikal ini hanya dilakukan pada orang-orang yang masih mempunyai hubungan darah atau sering disebut dengan *biological transmission*. Sistem pewarisan kesenian di dalamnya terdapat sebuah proses pendidikan dan pelatihan. Menurut Saini K.M dalam Daryana (2007: 11) “pendidikan itu merupakan upaya mewariskan dan mewarisi”. Artinya generasi tua mewariskan nilai-nilai yang dianggap paling baik dan berharga, sedangkan generasi muda mewarisi nilai-nilai tersebut. Adapun nilai-nilai budaya yang diwariskan itu dapat dikategorikan dalam benda yang dapat diraba (*tangible*) dan yang tidak dapat diraba (*intangible*).

Sistem pewarisan vertikal terjadi dalam pewarisan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur. Hal tersebut dibuktikan karena pada dasarnya seluruh penari yang menarikan tari Baris Sakral merupakan warga asli Desa Adat Batur. Diatur oleh sistem adat yang menyebutkan bahwa; bagi masyarakat desa yang sudah memasuki masa *grehasta asrama* (menikah) diwajibkan untuk bergabung pada *tempekan* (kelompok) yang akan melakukan *ayah* (kegiatan persembahan secara tulus ikhlas). Salah satu di antara kelompok tersebut adalah

tempek (kelompok) *Jero Baris* (penari baris). Mengacu pada observasi awal yang peneliti lakukan bagi warga yang sudah diwajibkan untuk masuk *tempekan*, akan memilih *tempek* yang telah di huni oleh tetuanya terdahulu, hal tersebut dilakukan untuk mempermudah warga yang baru bergabung untuk menyesuaikan diri dengan *tempekannya*. Dari fenomena ini, sangat kentara bahwa pewarisan secara tegak antar generasi yang memiliki hubungan secara biologis.

Hubungan secara biologis juga dapat mempermudah individu dalam belajar dikarenakan adanya keterlibatan faktor intelektual dan emosional dalam proses pembelajaran, sehingga dapat dikatakan pembelajaran yang dilakukannya lebih memiliki makna karena ikatan emosional tersebut.

2.2.3.1 Teori Belajar Bermakna

Teori belajar bermakna (*meaningfull learning theory*) digagas oleh David P. Ausubel, seorang ahli psikologi pendidikan asal Brooklyn, New York. Menurut Woolfol dkk. (2010:288), gagasan Ausubel banyak dipengaruhi oleh pemikiran konstruktivistik Jean Piaget. Ausubel (dalam Woolfolk dkk. 2010:289) mengemukakan bahwa subjek yang dipelajari siswa haruslah sesuatu yang bermakna (*meaningfiull*).

Lebih lanjut Ausubel (dalam Dahar, 1996:113-115) menjelaskan faktor-faktor utama yang menentukan belajar bermakna, yaitu struktur kognitif yang ada, stabilitas, dan kejelasan pengetahuan dalam bidang studi tertentu dan waktu tertentu. Dalam proses belajar bermakna, seseorang mengonstruksi apa yang telah dipelajari dan mengasosiasikannya ke dalam struktur pengetahuan yang dimiliki. Dalam sistem belajar bermakna, terdapat empat tipe belajar, sebagai berikut; (1)

Belajar dengan penemuan yang bermakna, yaitu mengaitkan pengetahuan yang telah dimiliki dengan materi yang dipelajari; (2) Belajar dengan penemuan yang tidak bermakna, yaitu pelajaran yang dipelajari ditemukan sendiri oleh siswa tanpa mengaitkan dengan pengetahuan yang dimiliki sebelumnya; (3) Belajar menerima (*ekspositori*) yang bermakna, yaitu materi pelajaran yang telah tersusun secara logis disampaikan kepada siswa sampai bentuk akhir. Kemudian, pengetahuan baru ini dikaitkan dengan pengetahuan yang telah dimiliki. (4) Belajar menerima (*ekspositori*) yang tidak bermakna, yaitu materi pelajaran yang telah tersusun secara logis disampaikan kepada siswa sampai bentuk akhir. Kemudian, pengetahuan baru ini dihafalkan dan dikaitkan dengan pengetahuan yang telah dimiliki sebelumnya.

Ausubel (dalam Dahar, 1996:116) mengutamakan belajar bermakna, baik penemuan yang bermakna maupun menerima (*ekspositori*) yang bermakna. Belajar bermakna memiliki tiga keunggulan yang dapat diperoleh. Pertama, informasi baru yang dipelajari secara bermakna lebih lama diingat. Kedua, informasi baru yang telah dikaitkan dengan konsep-konsep yang relevan sebelumnya dapat meningkatkan konsep yang telah dikuasai sebelumnya sehingga memudahkan proses belajar mengajar berikutnya dalam memberikan pelajaran yang mirip. Ketiga, informasi yang dilupakan, padahal pernah dikuasai sebelumnya masih meninggalkan bekas sehingga memudahkan untuk mengingat kembali.

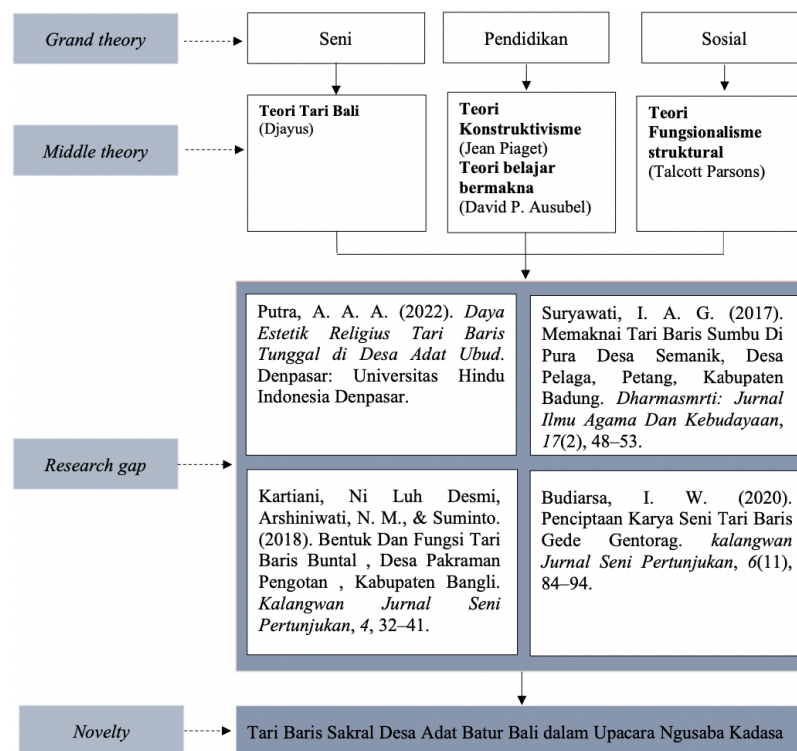
Teori belajar bermakna yang dikemukakan Ausubel tersebut dapat diperluas pengertiannya dalam penelitian ini. Teori tersebut dipandang tidak hanya berlaku pada proses belajar mengajar dalam sistem pendidikan formal, tetapi juga nonformal. Prinsip-prinsip tersebut juga memiliki relevansi dengan proses

pewarisan yang berlangsung secara vertikal di mana pendidikan berlangsung secara turun temurun yang berlaku dalam sebuah tradisi yang hidup dan berkembang pada masyarakat. Berdasarkan asumsi tersebut dapat dikonstruksi bahwa teori pewarisan vertikal yang dielektikan dengan teori belajar bermakna sangat sesuai untuk menganalisis permasalahan ketiga berkaitan dengan pewarisan tari Baris Sakral, hal tersebut di dukung dari beberapa pemikiran, sebagaimana dipaparkan di bawah ini.

Pertama, tradisi di masyarakat sesungguhnya merupakan hasil pembelajaran dari satu generasi ke generasi berikutnya. Dalam penelitian ini tari Baris Sakral yang di pentaskan pada upacara *Ngusaba Keadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat dipandang hasil dari pewarisan dari generasi tua ke generasi muda melalui garis keturunan (pewarisan vertikal). Generasi muda dapat menemukan dan menerima hal baru dari generasi tua mengenai tradisi menari yang harus dilaksanakan karena mereka telah memiliki pengetahuan tentang tradisi tersebut dan pengetahuan itu bermakna bagi dirinya.

Kedua, dalam sebuah tradisi selalu terdapat stabilitas dan kejelasan dari tataran pengetahuan pada kurun waktu tertentu. Dikatakan memiliki stabilitas karena tari tradisi merupakan satuan budaya yang diwarisi secara turun-temurun dalam kurun waktu yang lama. Tari tradisi juga memiliki kejelasan tentang bidang-bidang yang harus dilaksanakan oleh masyarakat dalam konteks tertentu. Misalnya, pada tari Baris Sakral yang tergolong ke dalam tari tradisi memiliki kejelasan dalam bidang-bidang pekerjaan yang harus dilakukan dari pelatihnya yang merupakan para senior kepada generasi penerusnya yang masih tergolong generasi muda, dengan demikian teori ini dipandang relevan untuk mengkaji implikasi nilai

didaktis terhadap sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku generasi muda di Desa Adat Batur, sehingga sampai saat ini tari Baris Sakral masih diwariskan dari generasi ke generasi berikutnya.

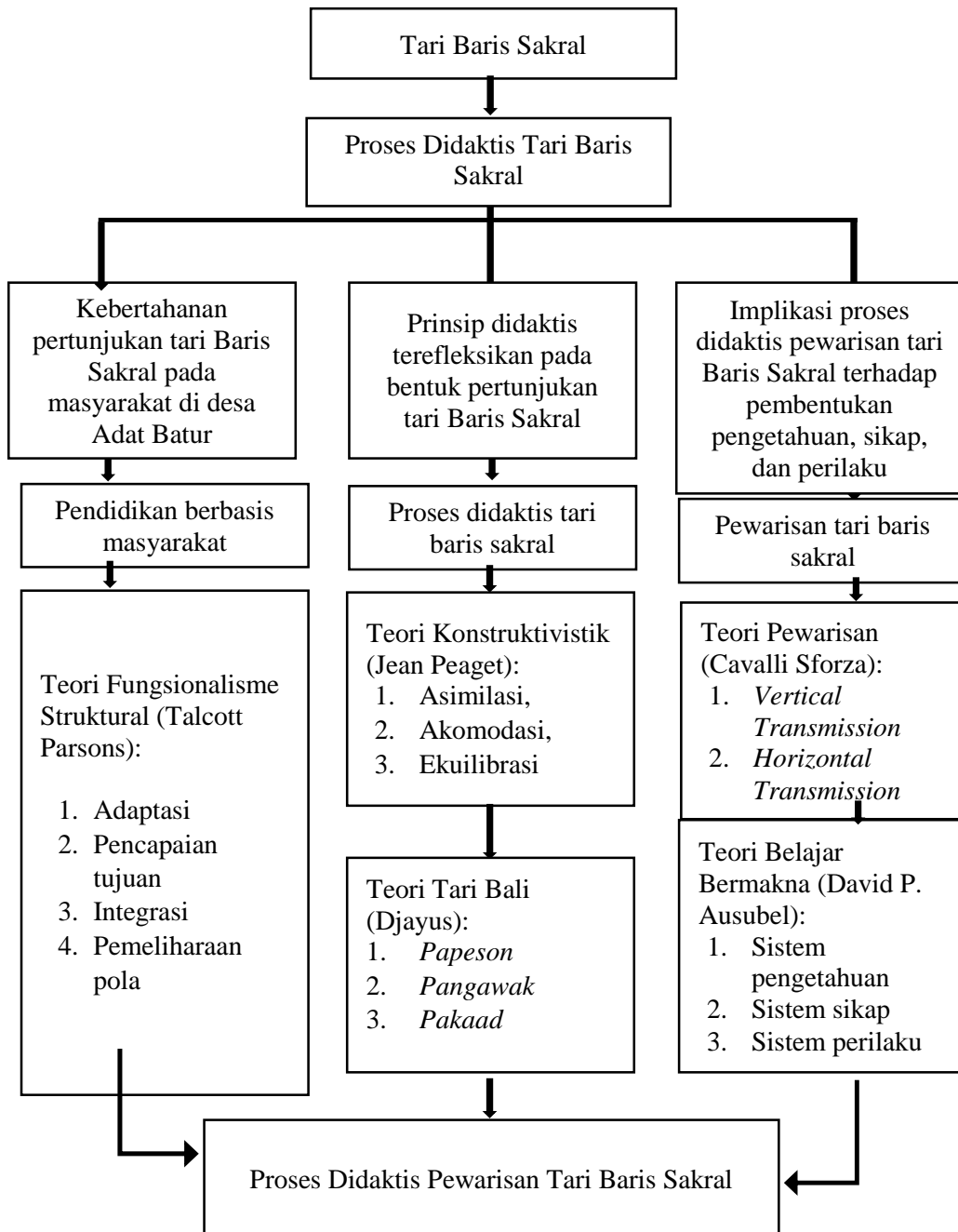


Gambar 2. 1 Kerangka Teori dan *State of The Art* Penelitian

Konstruksi teori pada penelitian ini dimulai dari hasil sintesis *grand theory* yaitu; teori seni, teori pendidikan, dan teori sosial. Dalam proses berkesenian erat kaitannya dengan aktivitas sosial yang dapat dimanfaatkan sebagai kegiatan pendidikan berbasis masyarakat. Lebih lanjut pada tataran *middle theory* akan diterjemahkan ke dalam bentuk kesenian, sistem pendidikan berbasis masyarakat, serta struktur sosial yang mengilhami terwujudnya kesenian. Hasil sintesis ini menghasilkan gap penelitian; Putra (7), Suryawati (11) memaknai tari baris dari segi estetika pertunjukan, sementara Kartiani (19), Budiarsa (20) memaknai tari baris dari sudut pandang penciptaan dan bentuk pertunjukan. Posisi penelitian ini

berdasarkan penelitian terdahulu memiliki kebaruan pada analisis terkait nilai-nilai yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral sehingga nilai tersebut penting untuk diwariskan kepada generasi penerus. Selain itu dalam penelitian ini akan menyinggung sistem pewarisan yang mengakar pada kearifan lokal yang berlangsung di Desa Adat Batur, Bali.

2.3 Kerangka Berpikir



Gambar 2. 2 Kerangka Berpikir

BAB III

METODE PENELITIAN

3.1 Pendekatan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk menelaah terkait Proses Didaktis dalam Pewarisan Tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali. Berdasarkan gambaran umum tersebut, penelitian ini menggunakan pendekatan Interdisiplin ilmu yaitu upaya mengintegrasikan berbagai sudut pandang untuk memecahkan masalah (Sugiono, 2009). Dalam menganalisis permasalahan yang tertera pada rumusan masalah, peneliti menggunakan gabungan dari berbagai ilmu diantaranya; ilmu pendidikan, sosiologi, antropologi, budaya, dan seni. Teori Fungsionalisme Struktural digunakan dalam menganalisis transformasi nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di desa Adat Batur, dilanjutkan dengan penggunaan teori Konstruktivistik yang di ekletikan dengan teori tari Bali dan estetika religi dalam upaya menganalisis terkait prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral, dan yang terakhir penggunaan teori belajar bermakna untuk menganalisis implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral.

3.2 Desain Penelitian

Fenomenologi, dipilih sebagai desain dalam penelitian ini. Fenomenologi sebagai kajian tentang terbentuknya kreativitas yang dihasilkan dari pewarisan tari baris kepada generasi berikutnya, perwujudan atau gejala itu sendiri sebagai mana

dialami manusia yang dimengerti sebagai kajian ilmiah tentang pengalaman. Fakta-fakta terkait pertunjukan tari Baris Sakral, seperti perekrutan penari yang masih berlangsung mengacu aturan adat (*dresta*), pertunjukan tari yang disakralkan dan dikhususkan mengiringi jalannya upacara *Ngusaba Kedasa*, serta tema yang dipilih berbeda dengan tari baris di daerah lain. Kondisi tersebut sekiranya sesuai untuk didalami menggunakan desain penelitian fenomenologi.

Simatupang (2013) menginformasikan dalam memahami tari sebagai fenomena ada dua prinsip dasar yang melatar belakangi yakni, penampakan tari sebagai realitas dan prinsip totalitas yang menghasilkan gerak dengan berbagai makna (Simatupang, 2013). Dipertegas oleh Jazuli (2001) bahwasanya tujuan pendekatan fenomenologi adalah menggarap fakta atau realitas untuk menangkap esensinya tanpa berdasarkan pada teori-teori yang ada (Jazuli, 2001).

3.3 Fokus Penelitian

Fokus studi penelitian yang mengacu pada masalah terkait dengan Proses Didaktis dalam Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali* dititik beratkan pada; kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur; prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral; implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Tahapan awal kajian, peneliti ikut terlibat di setiap prosesi yang dilaksanakan pada saat upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur, sehingga diharapkan peneliti dapat mempermudah mendapatkan data yang lebih terperinci. Berdasarkan pada pengamatan awal tersebut, maka dilakukan

kembali penelitian yang lebih terperinci dan mendalam terkait Proses Didaktis dalam Pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur Bali*.

3.4 Sumber Data Penelitian

Data dalam penelitian ini merupakan data kualitatif yang lebih berupa kata dari pada angka. Dalam penelitian ini terdapat dua jenis data yaitu data primer dan data sekunder. Data primer merupakan data yang diperoleh secara langsung melalui observasi dan wawancara di lapangan, sedangkan data sekunder merupakan data yang diperoleh secara tidak langsung contohnya sumber tertulis seperti prasasti, lontar, serta dokumentasi foto maupun video (Ratna, 2012).

Dalam penelitian ini, sumber data primer diperoleh dari hasil pengamatan dan memperdalamnya dengan wawancara kepada narasumber dari kalangan sesepuh adat yang begitu disegani oleh masyarakat Desa Adat Batur yakni Jero Gede Duwuran. Beliau merupakan *pamucuk* (pucuk pimpinan) yang mengorganisir kegiatan adat, spiritual keagamaan, sistem sosial, hingga aktivitas perekonomian yang berlangsung di Desa Adat Batur. Wawancara dengan Jero Gede Duwuran bertujuan untuk memperoleh informasi yang berkaitan dengan struktur organisasi yang berlaku di Desa Adat Batur sebagai salah satu desa tua di Bali (Bali Aga); menggali informasi terkait sistem spiritual keagamaan di Desa Adat Batur seperti kegiatan odalan, hingga upacara *Ngusaba Kedasa*; mengkonfirmasi terkait aktivitas sosial warga Desa Adat Batur; hingga sumber ekonomi warga Desa Adat Batur.

Berikutnya melangsungkan wawancara bersama Jero Penyarikan Duwuran Batur, beliau merupakan seorang pendeta yang kedudukannya di Puar Ulun Danu Batur sebagai *penyariakan* (sekretaris). Wawancara dengan Jero Penyarikan bertujuan untuk mendapatkan informasi terkait adanya sumber-sumber tertulis yang memuat pembahasan mengenai pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Berikutnya wawancara dengan Jero Asta sebagai salah satu *kelihan Jero Baris* (ketua perkumpulan penari baris) berkaitan dengan sejarah pertunjukan tari baris, perkembangan tari baris melalui sistem *dresta* yang dianut oleh masyarakat Batur, dan nilai didaktis yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Dilanjutkan mewawancarai Jero Satya yang juga sebagai salah satu ketua perkumpulan penari baris, guna mendapatkan informasi terkait dengan faktor penyebab masih bertahannya kesenian tari Baris Sakral, proses yang berlangsung dalam pewarisan budaya sehingga tari Baris Sakral masih dapat disaksikan hingga saat ini.

Kemudian lebih lanjut menggali informasi terkait bentuk pertunjukan tari Baris Sakral, ragam gerak, pola lantai, tata rias, hingga tata kostum yang digunakan dengan mewawancarai salah satu penari baris yang bernama Jero Kelih Ringan. Berikutnya mewawancarai I Nyoman Kadit yang dalam kesempatan ini beliau merupakan seorang *juru gamel* (bertugas untuk memainkan gamelan) pengiring dari pertunjukan tari Baris Sakral, wawancara dilakukan guna menggali informasi terkait musik pengiring, jenis tembang gamelan yang digunakan dalam mengiringi pertunjukan tari baris dan durasi dalam pertunjukan tari Baris Sakral.

Data berikutnya yakni data sekunder diperoleh dari kumpulan buku, jurnal, maupun artikel, berbagai kajian pustaka dari penelitian terdahulu yang relevan dengan penelitian ini mengenai tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur. Serta dokumen-dokumen berupa arsip, foto, maupun video terdahulu terkait tari Baris Sakral yang dimiliki oleh para seniman maupun masyarakat di Desa Adat Batur, Bali.

3.5 Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data adalah suatu cara yang digunakan seorang peneliti dalam mengumpulkan data-data yang ada, sehingga dapat menjawab segala pertanyaan penelitian yang telah dirumuskan sebelumnya. Hal tersebut lebih lanjut dijelaskan oleh Noer (2013:138) bahwa teknik pengumpulan data merupakan cara mengumpulkan data yang dibutuhkan untuk menjawab rumusan masalah penelitian. Berdasarkan hal tersebut, teknik yang digunakan di dalam penelitian ini meliputi observasi, wawancara, dan studi dokumen.

3.5.1 Observasi

Teknik observasi yang digunakan dalam penelitian ini adalah teknik observasi partisipan yang dilakukan dengan perencanaan secara sistematis sesuai dengan tujuan penelitian, mencatat hal-hal yang terjadi atau data yang diperlukan dalam penelitian sehingga mendapat data yang diharapkan. Lebih lanjut observasi dilakukan dengan cara peneliti terjun langsung kelapangan untuk memperoleh data. Observasi dilakukan guna memperoleh study pendahuluan mengenai; lingkungan alam, sosial, dan budaya masyarakat Desa Adat Batur; observasi kegiatan upacara

spiritual keagamaan yang lebih dikenal oleh masyarakat dengan istilah *odalan* di lingkungan Pura Ulun Danu Batur, Pura Kentel Gumi Batur, Pura Alas Arum Batur, Pura Jati Batur, Pura Prapen Batur; serta observasi dilakukan pada saat berlangsungnya aktivitas berkesenian mulai dari pemilihan penari hingga pementasan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur.

Pada tahapan observasi peneliti awali dengan ikut serta sebagai *pangayah* (seseorang yang melaksanakan aktivitas sosial keagamaan dengan dilandasi rasa tulus dan ikhlas) di Pura Perapen Batur dan Pura Pande Batur sembari menelisik lebih mendalam terkait pertunjukan tari Baris Sakral yang berlangsung pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Tahapan berikutnya pada tahun 2019 peneliti mulai mendokumentasikan melalui foto serta video terkait pertunjukan tari Baris Sakral. Lebih lanjut pada tahun 2021 ketika disertasi dengan objek material tari Baris Sakral ini disetujui oleh para promotor, baru kemudian observasi diteruskan secara berkala.

Kegiatan Observasi pada penelitian ini dibantu dengan menggunakan alat elektronik seperti kamera, *handphone*, *handycam* dan perekaman audio. Pemanfaatan alat bantu perlu untuk dilakukan dikarenakan pengamatan atau observasi yang dilakukan oleh peneliti tidak dapat dilakukan dengan sendiri, artinya tidak dapat dilakukan seorang diri tanpa adanya pencatatan menggunakan alat bantu, sehingga perlu alat yang dapat mempermudah, mendukung guna melancarkan proses observasi.

3.5.2. Wawancara

Wawancara dapat dibagi menjadi dua golongan yaitu wawancara berencana (*standardized interview*) dan wawancara tanpa berencana (*unstandardized interview*) (Ratna, 2012). Secara umum penggolongan ini merupakan penggolongan tahapan wawancara yang dilakukan oleh para peneliti di bidang Humaniora dan atau *cultural studies*.

Dalam penelitian ini, digunakan teknik wawancara berencana dan teknik wawancara tidak berencana. Teknik wawancara berencana yaitu terdiri dari sejumlah pertanyaan yang telah direncanakan serta dicatat dalam pedoman wawancara disusun berdasarkan teori-teori yang digunakan dalam penelitian. Wawancara secara berencana disusun untuk mendapat informasi dari para narasumber yang memiliki keahlian lebih (*expert*), para pakar seni budaya, atau maestro seni tari dan tabuh di Bali. Wawancara tidak terencana juga dilakukan dalam penelitian ini guna mendapatkan informasi senatural mungkin. Maksudnya, peneliti melangsungkan wawancara yang secara tipikal lebih menyerupai percakapan secara santai (mengobrol) ketimbang dengan wawancara yang terstruktur secara formal. Biasanya peneliti melangsungkan wawancara tidak terstruktur kepada para penonton ataupun anggota masyarakat yang peneliti temui pada saat pementasan tari Baris Sakral.

Proses wawancara pada penelitian ini berlangsung secara berkala dari tahun 2019 hingga tahun 2023. Wawancara telah dilakukan sebanyak tiga kali bersama Jero Gede Duwuran Desa Adat Batur yang merupakan tokoh adat *pamucuk* (pucuk pimpinan) dari masyarakat Desa Adat Batur. Proses wawancara dilakukan di

kediamannya pada tanggal 21 Mei 2020, pembahasan terkait struktur organisasi yang berlaku di Desa Adat Batur sebagai salah satu desa tua di Bali (Bali Aga). Wawancara berikutnya berlangsung di Pura Ulun Danu Batur pada tanggal 3 dan 4 Maret 2023, yang membahas terkait sistem sepiritual keagamaan di Desa Adat Batur seperti kegiatan odalan, hingga upacara *Ngusaba Kedasa*; sejarah pura Ulun Danu Batur; mengkonfirmasi terkait aktivitas sosial warga Desa Adat Batur; hingga sumber ekonomi warga Desa Adat Batur.

Selanjutnya wawancara dilakukan dengan Jero Penyarikan Duwuran Batur pada tanggal 19, oktober 2020 yang berlangsung di kediamannya Banjar Dines Batur Tengah, Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli. Beliau merupakan seorang pendeta yang kedudukannya di Pura Ulun Danu Batur sebagai *penyariakan* (sekretaris). Wawancara dengan Jero Penyarikan bertujuan untuk mendapatkan informasi terkait adanya sumber-sumber tertulis yang memuat pembahasan mengenai pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur.

Wawancara berikutnya berlangsung pada tanggal 6 Mei 2023, di kediaman Jero Asta, Banjar Dines Batur Tengah, Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli. Beliau merupakan salah satu *kelihan Jero Baris* (ketua perkumpulan penari baris). Wawancara dilakukan guna memperoleh informasi berkaitan dengan sejarah pertunjukan tari baris, perkembangan tari baris melalui sistem *dresta* yang dianut oleh masyarakat Batur, dan nilai didaktis yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Pada tanggal 7 Mei 2023 wawancara dilanjutkan bersama Jero Satya yang juga sebagai salah satu *kelihan tempek* Jero Baris, guna mendapatkan informasi terkait faktor penyebab masih bertahannya kesenian tari Baris Sakral, proses yang berlangsung dalam pewarisan budaya sehingga tari Baris Sakral masih dapat disaksikan hingga saat ini.

Wawancara juga dilakukan kepada Jero Kelih Ringan, beliau merupakan salah satu penari tari Baris Sakral yang cukup senior. Wawancara berlangsung di Pura Ulun Danu Batur, pada tanggal 2 Juni 2023, yang bertujuan menggali informasi terkait bentuk pertunjukan tari Baris Sakral, ragam gerak, pola lantai, tata rias, hingga tata kostum yang digunakan. Pada saat bersamaan juga dilakukan wawancara dengan I Nyoman Kadit yang dalam kesempatan ini beliau merupakan seorang *juru gamel* (bertugas untuk memainkan gamelan) pengiring dari pertunjukan tari Baris Sakral, wawancara dilakukan guna menggali informasi terkait musik pengiring, jenis tembang gamelan yang digunakan dalam mengiringi pertunjukan tari baris dan durasi dalam pertunjukan tari Baris Sakral.

Selain dengan tokoh tetua adat, pelaku seni, serta anggota masyarakat di Desa Adat Batur. Penelitian juga dilakukan dengan para narasumber yang secara geografis berada di luar daerah Desa Adat Batur. Namun para narasumber berikut merupakan para ahli dibidang kesenian maupun kebudayaan Bali. Seperti mewawancarai Prof I Made Bandem yang ditemui pada tanggal 17 Januari 2023 di kediamannya, Banjar Sengguan, Desa Adat Singa Padu, Kecamatan Sukawati, Kabupaten Gianyar. Informasi yang ingin digali yakni berkaitan dengan faktor-faktor yang mendukung pewarisan maupun pelestarian terhadap seni tari tradisional

di daerah Bali; menggali informasi mengenai bentuk dan struktur pertunjukan tari sakral yang berkembang di daerah Bali; serta mengkonfirmasi istilah gerakan yang digunakan dalam tari Baris Sakral.

Hasil wawancara dengan beberapa narasumber kemudian di analisis lebih mendalam menggunakan tahapan triangulasi sumber yakni mengkonfirmasi pendapat dari para narasumber satu dengan lainnya, serta menyesuaikannya dengan kondisi yang ada di lapangan. Bilamana dalam perjalanannya masih ditemukan perbedaan persepsi maka akan dilakukan diskusi kelompok terarah (FGD) guna mendapat sebuah penjelasan yang menjadi kesepakatan bersama.

3.5.3. Dokumentasi

Teknik dokumentasi dilakukan untuk memperoleh informasi dari tangan kedua berupa catatan yang resmi maupun pribadi serta berbagai buku, *leaflet*, pamflet, transkrip, surat kabar, majalah, prasasti, notulen rapat, lengger, agenda, dan sebagainya yang berkaitan dengan objek yang akan dikaji (Rohidi, 2011).

Dokumentasi diperlukan dalam penelitian ini meliputi rekam jejak seni tari baris dalam berbagai jenis dokumen dan informasi, data-data kependudukan di Desa Adat Batur serta data dokumen lainnya terkait penelitian. Pada penelitian ini dokumentasi diperoleh dari Jero Penyarikan Duwuran Batur. Pengambilan dokumen berupa foto, video, maupun perekam suara dilakukan bersamaan dengan tahapan observasi dan wawancara. Jadi pada setiap peneliti melakukan observasi dan wawancara pasti dilangsungkan juga dokumentasi.

Terkait dengan kondisi pandemi yang dihadapi seperti saat ini, tentunya penerapan dokumentasi yang dilakukan peneliti secara langsung sangat minim, oleh

karenanya dokumen terdahulu yang dimiliki oleh para narasumber sangat membantu peneliti dalam menggali informasi lebih menyeluruh. Adapun dokumen yang diperoleh dari para narasumber, yakni: dokumen berupa foto pertunjukan tari baris sebelum dan sesudah pandemi. Dokumen tersebut sangat berguna untuk memberi informasi mengenai pewarisan tari baris di Desa Adat Batur yang berlangsung pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Kemudian dilanjutkan pada dokumen berupa buku literatur yang berjudul “Batur Dulu, Kini Dan Nanti” buku “Perpindahan Pura Ulun Danu Batur” yang diberikan langsung oleh para narasumber, dengan cara peneliti mendatangi langsung para narasumber di kediamannya masing-masing kemudian melakukan teknik dokumen secara langsung, seperti mengambil foto, video, perekaman suara, serta dokumen terdahulu yang disimpan oleh para narasumber.

3.6 Teknik Keabsahan Data

Hasil data yang telah terkumpul, kemudian diolah menggunakan teknik triangulasi data. Teknik triangulasi data memiliki sistem sebagai berikut; sumber yang diperoleh melalui observasi, wawancara, serta dokumentasi, selanjutnya dikategorikan, dideskripsikan, dan dianalisis hingga menghasilkan satu kesimpulan (Ratna, 2012).

Adapun teknik triangulasi pada penelitian ini dilaksanakan dengan uji keabsahan data melalui; (1) uji *kredibilitas* dalam hal ini diartikan sebagai pengecekan data dari berbagai sumber dengan berbagai cara. Data yang diperoleh dari hasil wawancara, observasi, dan dokumen terkait keberterimaan nilai didaktis

pada pertunjukan tari Baris Sakral, proses didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral, dan implikasi proses didaktis dalam pewarisan tari Baris Sakral. Di sini juga akan dibandingkan pengakuan seorang informan secara pribadi. Salah satu contohnya akan membandingkan pengakuan dari penari baris Jero Asta yang beliau sampaikan di depan umum dengan yang beliau sampaikan pada saat melangsungkan latihan tari. Lebih lanjut membandingkan pendapat saat dilakukan penelitian (sinkronis) dengan situasi yang pernah terjadi sepanjang sejarah (diakronis) masa lampau. Serta yang tidak kalah pentingnya membandingkan pendapat antara masyarakat umum, masyarakat praktisi tari Baris Sakral dan masyarakat akademisi; (2) uji *Transferbility* merupakan validitas eksternal dalam penelitian kualitatif. Validitas eksternal menunjukkan derajat ketepatan atau dapat diterapkannya hasil penelitian kepada informan penelitian. Nilai *Transferbility* ini berkenaan dengan pertanyaan sejauh mana hasil penelitian dapat digunakan dalam situasi lain.

Pada penelitian ini sejauh mana pertanyaan-pertanyaan yang terkait dengan pertunjukan tari Baris Sakral, nilai didaktis, pewarisan tari Baris Sakral dapat dilakukan dalam situasi, dan waktu yang berbeda; (3) uji *dependibility*, secara esensial ini berhubungan dengan apakah kita akan memperoleh hasil yang sama jika kita melakukan pengamatan yang sama untuk kedua kalinya. Dalam penelitian kualitatif uji *dependibility* ditempuh dengan cara melakukan audit terhadap keseluruhan proses penelitian. Hasil wawancara, pengamatan tentang keberthanan nilai didaktis pada pertunjukan tari Baris Sakral, proses didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral dan implikasi proses didaktis dalam pewarisan

tari Baris Sakral, selalu di uji kesamaannya pada pertemuan pertama hingga pertemuan berikutnya.

3.7 Teknik Analisis Data

Teknik analisis data menurut Patton menyatakan bahwa analisis data adalah suatu proses mengurutkan data, mengorganisasikan data ke dalam suatu pola, kategori dan satuan uraian dasar (Ratna, 2012). Data hasil dari analisis, kemudian peneliti berusaha menjelaskan, menguraikan serta menarik benang merah dari data yang terkumpul supaya data menjadi jelas.

Tahap analisis data untuk menguraikan data pada penelitian ini, digunakan teknik analisis intrinsik dan ekstrinsik. Aspek intrinsik dan aspek ekstrinsik merujuk penjelasan Ratna (2012) bahwa aspek intrinsik dan ekstrinsik karya kultural ditandai sebagai bentuk *artifact* (objek/ideologi) dan *mentifact* (latar belakang objek) (Ratna, 2012).

Merujuk penjelasan tahap analisis data oleh Ratna pada penelitian ini menjadikan bentuk kesenian tari baris, kostum, dan musik pengiring sebagai aspek intrinsik (*artifact*). Sedangkan aspek ekstrinsik (*mentifact*), yakni berkaitan dengan persoalan dibalik tari baris, yang meliputi aspek didaktis yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral sehingga sampai saat ini masih lestari.

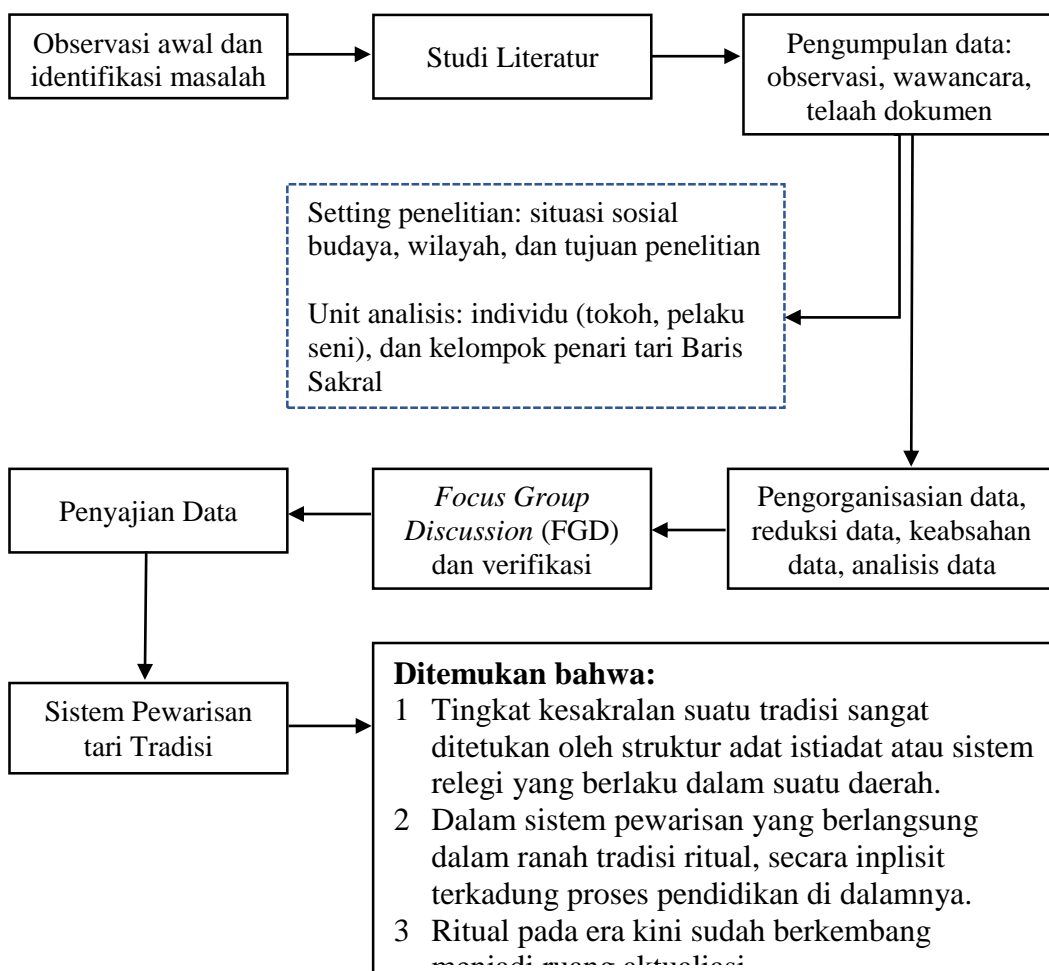
Sedangkan kebanyakan dari penelitian dengan pendekatan sosial mengikuti urutan yaitu memilih masalah, merumuskan hipotesis (merumuskan masalah), mengumpulkan data, menganalisis data, serta menuliskan hasil (termasuk penarikan simpulan pada akhir analisis) (Spradley, 1994). Lebih lanjut Spradley

menegaskan bahwa dalam praktiknya para peneliti menyimpang pola dan memodifikasinya agar sesuai dengan kebutuhan projek (Spradley, 1994). Merujuk penjelasan Spradley maka peneliti melakukan beberapa perubahan dan tambahan langkah analisis namun tetap melakukan penyesuaian di sana-sini.

Prosedur selanjutnya yang tidak kalah penting dalam suatu penelitian adalah reduksi data. Reduksi data terjadi pada setiap langkah dalam penelitian seperti merumuskan masalah, merinci sejumlah tema dari permasalahan, perumusan pengumpulan data, penyajian dan analisis data, termasuk pada proses simpulan hasil penelitian (Rohidi, 2011). Reduksi data juga dilakukan dengan meringkas atau membuat sederhana atas data yang dikumpulkan. Reduksi data, dilakukan pada saat penyajian, analisis, serta pada saat penarikan simpulan. Hal ini dilakukan dalam rangka mempermudah pemahaman maupun mempertajam analisis sehingga hasil yang diperoleh menjadi jelas dan sistematis.

Lebih lanjut dalam penelitian ini disajikan secara lengkap data yang telah diambil dan direduksi baik data yang diperoleh (melalui observasi, wawancara, maupun dokumentasi). Data-data disajikan dalam bentuk uraian deskripsi (*oral discription*), foto atau gambar, untuk menyampaikan data objektif di lapangan yang mendukung uraian data, serta tabel agar memberikan gambaran yang utuh tentang permasalahan penelitian, sehingga data yang disajikan menjadi jelas dan sistematis. Sedangkan menarik simpulan, merupakan langkah terakhir dalam analisis data dengan memberikan pernyataan tentang jawaban atas rumusan masalah yang telah ditentukan.

Tahapan terakhir yakni penyajian data, pada tahap ini dilakukan penyusunan laporan berdasarkan kategori tertentu yang masih bersifat hipotesis, selanjutnya dikonsultasikan melalui FGD (*focus group discussion*) dengan beberapa ahli yang menguasai permasalahan proses didaktis, tari Baris Sakral, dan sistem pewarisan yang berpedoman pada adat tradisi masyarakat Bali sehingga menjadi bangunan teori.



Gambar 3. 1 Diagram Alir Penelitian

BAB IV

GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN

ASPEK LINGKUNGAN ALAM FISIK DAN SOSIO-BUDAYA

Bab IV ini menyampaikan pembahasan mengenai gambaran umum lokasi penelitian pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Povinsi Bali, yang meliputi; (1) tinjauan historis, (2) kondisi demografis, (3) kondisi sosio-budaya, (4) kondisi kedudukan Pura Ulun Danu Batur, serta (5) pertunjukan Seni Sakral pada Ngusaba Kedasa di Pura Ulun Danu Batur.

4.1 Tinjauan Historis Desa Adat Batur

Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Bali yang kita kenal sekarang ini sebelumnya merupakan Desa tua yang terletak di kaki Gunung Batur. Menurut lontar *Raja Purana* Pura Ulun Danu Batur bagian *Babad Patisora* Desa tua tersebut bernama Desa Sinarata. Desa-desa yang masuk ke dalam Desa Sinarata antara lain; Tegal Yeh Mampeh, Tukad atau Pangkung Malilit, Batu Kembang dan Sapura. Seiring berjalannya waktu keberadaan Desa Sinarata ini sering dilanda oleh bencana alam Gunung Api Batur. Menurut catatan yang termuat dalam lontar kurun waktu 89 sampai 1803 terhitung sebanyak 6 kali Gunung Batur Meletus, hal tersebut juga didukung dengan hasil penelitian yang dilakukan oleh para penliti dari tahun 1800 sampai 2005 setidaknya terjadi 28 kali letusan (Budiastra, 1979).

Letusan Gunung Batur umumnya bersifat efusif (lelehan lava) dan strobolian. Lelehan lava terbanyak terjadi pada bulan September 1963 menutupi daerah seluas 5.967.550 m² (Kanginan & Kawanen, 2019). Deretan letusan Gunung Batur telah tercatat dalam *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur* serta dicatat oleh para peneliti luar maupun dalam negeri, tentunya setiap letusan yang terjadi berdampak pada peradaban masyarakat dikaki Gunung Batur. Catatan yang pertama tahun 188 Masehi, *Anggeseng Sasi Wak* (110 Saka/188 Masehi), catatan di sini termuat dalam *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur* yang tersimpan dengan baik di Pura Ulun Danu Batur saat ini. Catatan tahun 192 Masehi termuat dalam Babad Patisora yang berisikan informasi bahwa pada tahun Candrasengkala *Wedang Sumiranting Ksiti* (114 Saka/ 192 Masehi) kembali terjadi letusan Gunung Batur yang di mana lelehan lava dari letusannya mengalir ke danau dan mengakibatkan air Danau Batur berwarna kuning (Budiastra, 1979).

Catatan tahun 1612, pada tahun Candrasengkala *Catur Negara Bhuta Bumi* (1534 Saka/ 1612 Masehi) Gunung Batur meletus serta menghujani desa-desa di kaki Gunung Batur dengan batu sehingga banyak menimbulkan kerusakan. Catatan tahun 1700, pada tahun Candrasengkala *Angapit Karna Kembang Wong* (1622 Saka/ 1700 Masehi) banyak rumah-rumah di kawasan kaki Gunung Batur terbakar karena disembur api dan hawa panas dari Gunung Batur yang sedang meletus kala itu. Catatan tahun 1784, pada tahun Candrasengkala *Kalamasa Windu Sapta Bumi* (1706 Saka/ 1784 Masehi) Gunung Batur kembali meletus, mengeluarkan lava panas yang mengalir ke Danau Batur, di samping banyak rumah warga terbakar dan penduduk yang banyak meninggal, pada waktu itu mulai tampak gunung kecil baru

mulai menonjol di tengah kawah Gunung Batur yang sedang erupsi. Catatan tahun 1800 Masehi sampai tahun 1802 Masehi, masyarakat Desa Batur secara bergotong royong memperbaiki Pura Jati dan Pura Kentel Gumi. Hingga saat ini kori Agung Pura Jati yang dibangun pada tahun 1800 Masehi masih dapat dijumpai dan menjadi salah satu peninggalan bangunan bersejarah yang dimiliki oleh Desa Batur.



Gambar . Kori Agung Pura Jati yang dibangun pada tahun 1800 (Dokumentasi: Tim Dokumentasi Nata Cita Swabudaya ISI Denpasar, 2023)

Catatan tahun 1804 Masehi, tidak lama dari penyelesaian bangunan Pura Jati dan Pura Kentel Gumi, masyarakat di kaki Gunung Batur kembali dilanda bencana (*larut rug nagara ring Sinarata*). Sungai yang terdapat di Desa Balingkang dibanjiri lava panas, Desa Sinarata yang berada di kaki Gunung Batur pun tidak luput dari terjangan lava panas. Letusan yang terjadi pada tahun 1804 cukup hebat karena bersumber dari kawah utama Gunung Batur (Budiastra, 1979). Catatan tahun 1821 dan 1849 kembali Gunung Batur memuntahkan lava pijar dari kawah utama. Menurut catatan di Museum Geopark Batur, pada tahun 1849 telah terjadi letusan Gunung Batur di bagian selatan yakni di sekitaran Bukit Sampeanwani,

Bukit Dalem, Kubu Seked, dan sekitarnya sampai ke arah Danau Batur (Kanginan & Kawan, 2019). Catatan tahun 1904, letusan Gunung Batur terjadi di bagian Barat Gunung Batur yakni di sekitar Gunung Anti, Kampung Anti, Kubu Dongsu, dan sekitarnya (Budiasra, 1979).

Catatan tahun 1905, terjadi letusan di bagian selatan dan tenggara Gunung Batur yaitu di sekitar Bukit Bongkok dan Pura Bunder (Budiasra, 1979). Letusan bersumber dari kawah Gunung Batur I, kawah Gunung Batur II dan kawah Gunung Batur III. Letusan tahun 1905 inilah yang memberikan dampak serius terhadap area Pura Ulun Danu Batur, dan desa di kaki Gunung Batur. Penelitian H. Zollinger ke Pura Ulun Danu Batur dan Desa di kaki Gunung Batur sekitar tahun 1800 sampai dengan 1900 Masehi menginformasikan bahwasanya sebagian bangunan Pura Ulun Danu Batur sudah tertutup lava Pijar.

Lava pijar mengalir dan tertahan pada Kori Agung di Jaba Tengah Pura Ulun Danu Batur. Sungguh sebuah keajaiban yang Maha Kuasa, tumpukan lava hitam setinggi 10 meter mengelilingi Pura Ulun Danu Batur dan Hanya mengenai Utama Mandala Pura Ulun Danu Batur. Kori Agung terlihat berdiri kokoh menghalau ganasnya lava pijar saat itu, sehingga Desa yang terdapat di sekitar Gunung Batur dan masyarakatnya terhindar dari bencana.



Gambar 4. 1 Lelehan Lava Gunung Batur yang telah membeku tertahan di Kori Agung Pura Ulun Danu Batur akibat letusan Gunung Batur tahun 1905.

(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2021)

Hasil kunjungan Zolinger ke Pura Ulun Danu Batur dan Desa di kaki Gunung Batur mampu menambah informasi bahwasanya bangunan Pura Ulun Danu Batur terdahulu yang masih berada di kaldera Gunung Batur memiliki tiga pelataran, bagian pertama yakni *jabaan* (sisi terluar) untuk melewatinya harus melalui gerbang kembar yang dinamakan *Candi Bentar*, pelataran kedua yang dinamakan *Jaba Tengah* (bagian tengah) untuk melewatinya harus melalui gerbang yang lebih kecil yang dinamakan Gerbang *Paduraksa*, pelataran ketiga yang dinamakan *Jeroan* (bagian utama) untuk melewatinya harus melalui *Kori Agung* (gerbang utama) yang menjulang tinggi (Kanginan & Kawanan, 2019). Zolinger lebih lanjut menjelaskan bahwa pelataran ketiga yang menjadi bagian utama pura terdapat banyak *pelinggih* berupa *meru* (tempat beristana para dewa) yang memiliki bermacam jumlah tumpang. Berdasarkan informasi yang disampaikan Zollinger ini,

dapat disimpulkan bahwasanya pada tahun 1850-an Pura Ulun Danu Batur telah menjadi Pura pemujaan besar bagi masyarakat Bali dan masyarakat yang berada di kaki Gunung Batur.

Kurun waktu 1905 sampai 1917 Pura Ulun Danu Batur dan Desa yang berada di kaki Gunung Batur mengalami renovasi. Lava hitam ditata kembali oleh raja-raja yang berkuasa kala itu, masyarakat yang berada di sekitaran Pura, serta masyarakat Bali pada umumnya. Dokumentasi yang dilakukan oleh W.O.J Nieuwenkamp pada tahun 1906 mempertegas bahwasanya masyarakat di kaki Gunung Batur telah menata batuan lava alami untuk dijadikan bahan baku mendirikan Kori Agung dengan cara dipahat dan diukir sedemikian rupa sehingga berdiri bangunan yang begitu megah dan memiliki nilai estetika tinggi.



Gambar 4. 2 Kori Agung Pura Ulun Danu Batur tahun 1906.

(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2021)

Berdasarkan catatan yang disampaikan oleh W.O.J Nieuwenkamp, setidaknya sampai tahun 1919 Desa Sinarata dan Pura Ulun Danu Batur masih berada di kaki Gunung Batur, serta belum ada tanda-tanda untuk memprakarsai

pemindahan lokasi Desa serta Pura Ulun Danu Batur ke tempat yang baru. Kedatangan Nieuwenkamp memberikan arti sangat penting dalam mendokumentasikan Desa dan Pura Ulun Danu Batur saat itu. Nieuwenkamp dapat menceritakan kondisi Pura Ulun Danu Batur dan Desa yang terdapat di kaki Gunung Batur tahun 1906. Pedesaan di kaki Gunung Batur digambarkan dengan begitu indah di mana pada setiap pekarangan rumah disusun atas batu lava alami. Selain arsitektur yang begitu indah, aktivitas penduduk desapun diceritakan secara terperinci terutama aktivitas keagamaan yakni pada saat upacara *Ngusabha Kedasa* sebagai puncak upacara tahunan di Pura Ulun Danu Batur yang telah dilaksanakan secara turun temurun. Hal sedemikian menandakan peradaban dan kebudayaan telah menjadi nafas kehidupan masyarakat di kaki Gunung Batur.



Gambar 4. 3 Aktivitas Masyarakat di Kaki Gunung Batur

(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2023)

Catatan pada tanggal 21 Januari 1917, Bali diguncang oleh gempa bumi yang dahsyat selama 45 detik. Gempa terjadi secara terus menerus dengan kekuatan yang tidak menentu terkadang keras terkadang melemah berlanjut hingga pada tanggal 4 Februari 1917. Banyak warga meninggal dunia pada bencana kala itu

tidak terkecuali warga desa di kaki Gunung Batur. Dampak dari gempa bumi yang dahsyat mengakibatkan sebagian besar penduduk Desa Wingkang Ranu (desa yang berada di sekitar danau) terkena tanah longsor dari Gunung Tuluk Biu. Setelahnya, tercatat empat kali Gunung Batur memuntahkan lava panasnya masing-masing pada tahun 1921, 1922, 1924, 1925.

Catatan pada tanggal 31 Juli 1926, telah terjadi keguncangan yang merupakan awal dari meletusnya anak Gunung Batur, masyarakat menjadi begitu panik serta beberapa pemuka agama meresponsnya dengan berkumpul di lingkungan Pura Ulun Danu Batur sebagai wujud bakti dan keyakinan religius kepada Ida Bhatari Dewi Danu sebagai pelindung. Tanggal 1 Agustus 1926 hujan pasir mulai menerjang pedesaan di kaki Gunung Batur, serta malam harinya gunung Batur mengeluarkan api. Masyarakat sekitar masih bertahan di area Pura Ulun Danu Batur sembari melakukan persembahyangan bersama (*bakti pemendak*) kepada Ida Bhatari Dewi Danu dengan harapan Gunung Batur dapat segera kembali normal seperti sediakala.

Tanggal 2 Agustus 1926, anak Gunung Batur memuntahkan lava pijarnya yang menyebabkan masyarakat di kaki Gunung Batur mengadakan pengungsian secara bertahap. Pada tanggal 3 Agustus 1926 (*Anggara Pon Medangkungan Tahun Saka 1848*) lava pijar semakin memporandakan desa di kaki Gunung Batur dan desa sekitarnya (Kanginan & Kawanen, 2019).

Meletusnya Gunung Batur tahun 1926 adalah merupakan penyebab dipindahkannya Desa dan Pura Ulun Danu Batur yang berada di kaki Gunung Batur yang berulang kali didera bencana alam. Perpindahan yang dilakukan tidak hanya

terhadap warga masyarakat, namun beberapa catatan (lontar, prasasti, karya tulis), artefak, serta benda pusaka lainnya juga ikut dibawa dan diselamatkan ke tempat yang lebih aman. Fakta tersebut juga didukung oleh tulisan Miguel Covarrubias yang berjudul “*Pulau Bali Temuan yang Menakjubkan*” ditulis pada tahun 1937 (Covarrubias, 1937) menginformasikan bahwa dalam bencana yang melanda Desa Batur hanya ditemukan satu orang yang meninggal dunia yakni seorang nenek tua. Meninggalnya pun disebabkan oleh terkejut, tidak karena dampak dari letusan gunung.

Kekuatan alam semakin sulit untuk dibendung, 3 Agustus 1926 Gunung Batur secara terus menerus mengguncang dan memuntahkan lava pijarnya, dalam kondisi seperti ini masyarakat mulai melakukan pemindahan harta benda dan peralatan maupun perlengkapan yang terdapat di Pura Ulun Danu yang sekiranya masih dapat diselamatkan. Raja dan rakyat *Puri* (kerajaan) Bangli yang bertanggung jawab atas pemindahan masyarakat serta Pura Ulu Danu Batur. Pemindahan masyarakat serta Pura Ulun Danu juga didukung penuh oleh pemerintahan kolonial kala itu yang telah menduduki Bali setelah melumpuhkan perlawanan dari kerajaan Klungkung. Kebijakan ini diambil guna mendukung serta melindungi kebudayaan dan Agama Hindu di Bali terutama didukung oleh kelompok orientalis pendukung *Baliserijng* yang meminta agar pemerintah Belanda melindungi dan membina kebudayaan serta agama Hindu dari pengaruh agama lainnya.

Berkenaan dengan musibah yang terjadi, pemerintah Belanda di Bali memberikan bantuan-bantuan, berupa; rumah sakit darurat, maupun kap rumah

(seng) digunakan untuk membangun rumah tinggal sementara. Atas prakarsa Nyoman Rumanggia (kepala desa kala itu), masyarakat Batur berusaha dikumpulkan lagi, di mana menurut kepercayaan yang dianut bahwa orang Batur tidak boleh pergi dari desanya sehubungan dengan adanya pemujaan yang mesti dilakukan oleh masyarakat di Pura Ulun Danu. Merespons hal tersebut, para petinggi desa mengadakan *parum* (musyawarah) untuk menentukan di mana membangun pemukiman desa yang Baru. Dalam *paruman* tersebut diperoleh hasil terkait pemindahan lokasi desa dan pendirian Pura Ulun Danu Batur di tempat yang baru, yakni; (1) sebelah utara Desa Bayung Gede; (2) Peludu; (3) Pinggan; dan (4) lingkaran Bubung (Budiastra, 1979).

Keputusan bersama para petinggi desa melalui hasil *paruman* maka pilihan jatuh pada Kalanganyar (tempat baru) yang menjadi lokasi pemindahan desa dan Pura Ulun Danu Batur. Tempat baru (Kalanganyar) ini lah yang menjadi lokasi Desa Adat Batur dan Pura Ulun Danu hingga saat ini. Karena situasi yang belum setabil kala itu, maka masyarakat serta Ida Bhatari (tuhan) yang ber istana di Pura Ulun Danu Batur untuk sementara di istanakan di Desa Bayung Gede selama satu tahun yang dijaga oleh Jero Gede Kanginan dan Jero Gede Kawanen. Di Desa Bayung Gede ini lah pernah diadakan satu kali *odalan* (peringatan hari suci Pura) yakni *Ngusabha Kadasa*.

Catatan pada tanggal 22 Oktober 1992 Desa Kalanganyar (tempat baru) mulai ditempati oleh warga masyarakat Batur yang perlahan mulai pindah dari daerah pengungsianya yakni di Desa Bayung Gede. Pemerintah belanda merespons aspirasi masyarakat kala itu yang kemudian didukung dengan

pembagian tanah tempat tinggal bagi masyarakat dengan ketentuan; (1) yang *ngayah* (mengabdikan secara tulus ikhlas) mendapat tanah seluas tiga are; (2) masyarakat yang sudah menduda diberikan tanah seluas satu setengah are. Pada tahun 1927, pembangunan Pura Ulun Danu Batur mulai dilakukan secara bertahap dan pembangunan Pura ini rampung sekaligus *diplaspas* (diresmikan) pada hari *Redite Pon Prangbakat* tanggal 14 April 1935 meskipun masih terdapat beberapa *pelinggih* yang belum selesai dibangun (Sukadia, 2010).

Pembangunan Pura Ulun Danu Batur dan Desa Batur di tempat yang baru ini berada pada kawasan bibir kaldera purba yakni di deretan pegunungan Kintamani. Masyarakat Batur mengenalnya dengan istilah “*tundun jaran*” (wilayah yang menyerupai punggung kuda). Istilah tersebut barangkali sejalan dengan lokasi yang ditempati Desa Batur dan Pura Ulun Danu saat ini yang berada di dataran tinggi yang relatif sempit, $\pm 1 \times 5 \text{ km}^2$ sedangkan kanan dan kiri dari lokasi desa merupakan pinggir jurang dari kaldera Batur, dengan ketinggian 1.500 meter di atas permukaan laut. Jarak dari kota Bangli kurang lebih 27 Km, sedangkan dari Kota Denpasar berjarak kurang lebih 67 Km.

Derah *Kalanganyar* merupakan area yang baru (*anyar*) bagi masyarakat Desa Batur yang di era sekarang lebih dikenal dengan Desa Adat Batur, Kintamani, Bangli. Saat ini Desa Adat Batur terdiri atas satu Desa Adat yang di pimpin oleh Jero Gede Kanginan atau juga disebut Jero Gede Duwuran dan Jero Gede Kawanan atau juga di sebut Jero Gede Alitan, serta tiga desa administratif yang di pimpin oleh *prebekel* (kepala desa) yaitu : Desa Batur Utara, Desa Batur Selatan, dan Desa Batur Tengah dengan penduduk saat ini sekitar 1600 KK.

4.2 Kondisi Demografis Masyarakat Desa Adat Batur

Desa Adat Batur yang tergolong desa tua (*Bali Aga/Bali Mula*) membagi warganya ke dalam beberapa banjar yang digolongkan sesuai *ayah* kemampuannya dalam melakukan pekerjaan untuk melengkapi berjalannya suatu upacara keagamaan yang berlangsung di Desa Adat Batur. Secara umum pengertian Desa Adat merupakan kesatuan masyarakat hukum adat yang tumbuh dan berkembang serta memiliki hak asal-usul, hak tradisional dan hak otonomi asli mengatur rumah tangganya sendiri, merupakan subyek hukum yang keberadaannya diakui Oleh Undang-Undang Dasar 1945, pasal 18B ayat (2) menyatakan: negara mengakui dan menghormati kesatuan-kesatuan masyarakat hukum adat serta hak-hak tradisionalnya sepanjang masih hidup sesuai dengan perkembangan masyarakat dan prinsip Negara Kesatuan Republik Indonesia.

Desa adat tumbuh dan berkembang selama berabad-abad di Bali serta telah menjadi identitas utama dalam melestarikan tata kehidupan Krama Bali yang memiliki kebudayaan tinggi berupa adat-istiadat, agama, tradisi, seni dan budaya, serta kearifan lokal yang khas/unik, indah, menarik dan suci, serta memiliki spiritualitas tinggi. Desa Adat telah terbukti sangat besar peranannya dalam pembangunan masyarakat, bangsa dan negara, sehingga perlu diayomi, dilindungi dan dibina, dikembangkan serta diberdayakan guna mewujudkan Krama Bali yang sesuai dengan prinsip Tri Sakti Bung Karno yaitu: berdaulat secara politik, berdikari secara ekonomi, dan berkepribadian secara kebudayaan. Dengan demikian, sebagai pilar peradaban Bali, kedudukan Desa Adat harus dikuatkan agar

lebih dinamis dan kuat menghadapi perubahan zaman melalui penetapan regulasi yang komprehensif.

Pemerintah Provinsi Bali telah mengeluarkan kebijakan yang sangat strategis, yaitu dengan menerbitkan Peraturan Daerah (PERDA) Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2019 Tentang Desa Adat di Bali. PERDA ini merupakan implementasi nyata visi Pembangunan Daerah Bali “Nangun Sat Kerthi Loka Bali melalui pola pembangunan semesta berencana menuju Bali Era Baru”. Perda Provinsi Bali Nomor 4 Tahun 2019 merupakan pedoman dasar hukum menyeluruh mengenai keberadaan Desa Adat di Bali, dengan memberikan kewenangan yang kuat kepada Desa Adat. Desa Adat kini berkedudukan di wilayah Provinsi Bali, salah satu Desa Adat yang ada di Bali adalah Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli.

Desa Adat Batur merupakan kesatuan masyarakat hukum adat yang tumbuh dan berkembang serta memiliki hak asal-usul, hak tradisional, dan hak otonomi asli, mengatur rumah tangganya tersendiri yang keberadaannya diakui dalam Negara Kesatuan Republik Indonesia serta dikukuhkan eksistensinya melalui Perda Provinsi Bali nomor 4 tahun 2019 tentang Desa Adat di Bali. Bahwa Desa Adat Batur merupakan Desa Adat tua dengan ciri adanya banyaknya *pelinggih-pelinggih* atau Pura/ tempat suci yang tersebar di wilayah Batur sebanyak 25 pelebihan Pura/tempat suci, juga memiliki *dresta nyanjan* (aturan memilih tetua adat) ketika *ngadegang* (mewujudkan) *pamucuk*/Jero Gede (pucuk pimpinan), serta anggota pemerintah lainnya yang bernama “*Paduluan*”.

Desa Adat saat *ngadegang* memakai sistem *ulu ampad* (dari hulu ke hilir), *ngadegang* Bali Rama/Jro Karaman yang bertugas menjaga dan merawat sistem adat di Desa Adat Batur sebagai *prajuru* (anggota pemerintah desa). Batas waktu jabatan *pamucuk*/Jero Gede Batur adalah se-umur hidup, sedangkan batas waktu jabatan Bali Rama/ Jro Karaman adalah sampai dengan *mekumpi* (memiliki buyut). Dalam melaksanakan tugas sehari-hari, Jero Gede (pucuk pimpinan) di bantu oleh Jro Bali Rama/ Jro Karaman dengan sistem *ririgan* (regu bergilir berganti setiap bulan) bertugas sebagai *kasinoman* yang merupakan orang-orang/pengelinsir pura (para senior) desa adat yang sudah melakukan upacara pesucian yakni “*mungah gama makraman*”.

Desa Adat Batur, merupakan Desa Adat tua yang diperkirakan sudah ada sejak abad ke delapan Masehi, disebutkan dalam lontar Kusuma dewa, lontar usana Bali dan lontar raja purana Batur. Desa Adat Batur tua yang pada mulanya berlokasi di barat daya Gunung Batur kaldera Gunung Batur menghadap ke-Danau Batur, akibat adanya letusan Gunung Batur yang terjadi beberapa kali yaitu pada tahun 1612 Masehi, tahun 1700 Masehi, tahun 1784 Masehi, tahun 1917 Masehi, dan terjadi letusan Gunung Batur yang sangat dahsyat pada tanggal 3 Agustus tahun 1926 sehingga menghujani Desa Batur dengan lahar panas Gunung Batur, menimbun Desa Batur mengakibatkan Desa Batur rata dengan tanah. Pada saat itu masyarakat Desa Batur menyingkir ke sebelah selatan Desa Kintamani sehingga terhindar dari bahaya maut.



Gambar 4. 4 Madya Mandala Pura Ulun Danu Batur
(Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Dengan bantuan pemerintah masyarakat Batur diberikan tempat yang baru di sebut Karanganyar (tempat Desa Adat Batur saat ini) yang secara bertahap masyarakat Batur dengan bantuan pemerintah membangun kembali Pura Ulun Danu Batur, dan selesai di *plaspas* (upacara penyucian pura) pada *Redite Pon Prangbakat* tanggal 14 April 1935. Penduduk /masyarakat Batur mulai menata kembali pemukiman rumah-rumah untuk tempat tinggalnya.

Saat ini Desa Adat Batur memiliki 25 Pura/tempat suci yang tersebar di kawasan lembah kaldera gunung Batur dan di Karanganyar. Pura/tempat suci yang terbesar adalah Pura Sad Kahyangan Jagat Pura Ulun Danu Batur sebagai pura penghulunin subak jagat Bali yang menganugerahkan kemakmuran bagi seluruh masyarakat Bali. Di samping itu di *wewidangan* Desa Adat Batur terdapat sebelas sumber mata air suci sebagai *petirtaan* Pura Ulun Danu Batur, *petirtaan* tersebut tersebar di kawasan Gunung Batur-Bukit Payang dalam Raja Purana Pura Ulun Danu Batur 49a.1 disebutkan sebagai berikut:

“Nghing wusampun ginanti paryyangan ira Bhatara ring tampurhyang Nguni, mangke hana mungwing Kalanganyar ngaran Batur kalanganyar, apan Nguni purwa telas dening karuganing parangan agni, wetu saking madyaning giri”.

Arti bebasnya :

“Sesudah diganti *Paryangan Tampurhyang* maka Pura tersebut sekarang berada di Karanganyar bernama Pura Ulun Danu Batur oleh karena pura yang dulu telah hancur semuanya karena kena lintasan lahar panas dari letusan Gunung Batur”.

Pada wilayah Desa Adat Batur terdapat Gunung Batur yang merupakan gunung api yang masih aktif dan terdapat Danau Batur sebagai Danau terbesar di Bali, yang secara *ecosociocultural religious* merupakan lingga *yoni* dan secara tekstual susastra agama pada Raja *Purana* Pura Ulun Danu Batur disebutkan bahwa *bebengan* Gunung Batur dan Danau Batur adalah merupakan *tetamanan Ida Bhatari Dewi Danuh*. Desa Adat Batur dipimpin oleh *pemucuk* desa adat yaitu Jero Gede Batur *Duhuran* dengan dibantu oleh Jero Bali Rama/Jro *Karaman*, dengan membawahi 24 banjar adat dan 3 desa dinas */perbekelan* yaitu Desa Batur Selatan, Desa Batur Utara, dan Desa Batur Tengah.

4.3 Kondisi Sosio-Budaya Masyarakat Desa Adat Batur

Desa Adat Batur yang merupakan Desa Adat tua di Bali memiliki sistem pemerintahan yang unik dan berbeda dengan sistem pemerintahan desa Adat secara umum yang terdapat di Bali. Desa Adat Batur memiliki sistem pemerintahan dengan mengolaborasikan dan memadukan antara sistem yang berlaku pramajapahit (sebelum adanya pengaruh majapahit) dan pengaruh majapahit sehingga dalam struktur pemerintahannya memadukan antara *dresta kuna* (Bali

Aga/ Bali Mula) dan pengaruh majapahit (Bali Daratan). Adapun struktur pemerintahan Desa Adat pramajapahit sebagai berikut:

1. Kubayan Kiwa Tengen
2. Jero Bau
3. Jero Bau Tumpuk
4. Ulu Made Tengah
5. Ulu Anom
6. Jero Bali Rama (Jero Pesagian, Jero Pemumpunan, Jero Pulahi, Jero Dis)
7. Jero Nyoman Paregae
8. Jero Nyoman Pare Gending
9. Jero Ketut Guna Lali
10. Jero Ketut Sedaan

Sedangkan dalam sistim pemerintahan yang telah terpengaruh Majapahit, sebagai berikut:

1. Jero Gede Kanginan/Jero Gede Duhuran
2. Jero Gede Kawanan/Jero Gede Alitan
3. Jero Balean Kajanan
4. Jero Balean Kelodan
5. Jero Penyarikan Duuran
6. Jero Penyarikan Alitan

Dalam keseharian yang bertugas berkaitan dengan aktivitas Pura dan Desa Adat adalah Jero Bali Rama/Jero Karaman di bagi menjadi 5 regu bertugas masing-

masing selama 30 hari sebagai kesinoman Desa Adat Batur dengan tugas antara lain:

1. Menyiapkan segala keperluan yang berkaitan dengan kebutuhan Pura.
2. Menerima segala laporan krama Desa Adat yang berkaitan dengan adat (kelahiran, kematian, menikah dan wicara-wicara adat lainnya).
3. Menerima kunjungan tamu-tamu yang datang ke Pura/Desa Adat.
4. Melakukan segala bentuk keperluan paruman Desa Adat yang bersentuhan dengan krama Desa Adat.
5. Mengkordinir segala kegiatan yadnya/pujawali yang berkaitan dengan Pura/tempat suci yang dimiliki oleh Desa Adat Batur.
6. Dalam hal-hal tertentu, mewakili Desa Adat menghadiri undangan-undangan dari berbagai instansi atau Desa Adat lain.
7. Mempertanggungjawabkan keuangan Desa Adat selama bertugas.
8. Menyelenggarakan rapat-rapat Desa Adat sesuai kebutuhan.

Setiap *kesinoman* terdiri dari 6 orang Bali *Rama/ Jero Karaman* sebagai senioritas dibantu oleh lebih kurang 40 orang *jero palancang* dan *gebagan* Desa Adat. Terkait dengan prajuru desa adat yang mempertanggung jawabkan administrasi dan bantuan keuangan dari pemerintah adalah :

1. Pemucuk: Jero Gede Batur Duhuran
2. Petajuh
3. Pemade Petajuh
4. Penyarikan
5. Petengen

6. Pengerombo adalah jero Bali Rama/ Jero Karaman berjumlah 22 orang, dengan sistim pemerintahan adalah kolektif kolegial

Desa Adat Batur sebagai desa tua/ desa tradisi memiliki beberapa Lembaga

Desa Adat antara lain :

1. Ada sebutan Dane Sareng Enem
2. Paiketan Jero Mangku
3. Paiketan Jero Bali Rama/ Jero Karaman (Jero Pesagi, Jero Pemumpunan, Jero Pulahi, Jero Dis, Jero Nyoman Paragai, Jero Nyoman Paragending, Jero Ketut Gunalali, Jero Ketut Sedan)
4. Paiketan Jero Pelancang
5. Jero Gambel (Krama Para penabuh gambelan)
6. Jero Baris (Krama Para penari Baris)
7. Jero Undagi (Para tukang wangunan)
8. Jero Batu Daging Rurung dan Jero Batu Dauh Rurung (Para Tukang Pebat)
9. Pecalang
10. Pengampel
11. Roban
12. Daha Bunga
13. Krama Istri Jero Karaman
14. Krama Istri Jero Pelanca

Lembaga Desa Adat Batur yang dijabarkan merupakan lembaga desa yang hanya ditemukan di Desa Adat Batur. Setiap warga desa *ngayah* sesuai dengan lembaga/banjaran yang mereka ampu.

4.4 Kedudukan, Fungsi, dan Status Pura Ulun Danu Batur

Pura Ulun Danu Batur berada di daerah pegunungan dengan ketinggian 1.500 meter di atas permukaan laut. Secara administratif Pura Ulun Danu Batur berlokasi di Desa Adat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Provinsi Bali. Berjarak kurang lebih 27 Km dari pusat kota Bangli, sedangkan dari Denpasar berjarak kurang lebih 67 Km. *Palebahan* (area) Pura Ulun Danu Batur di lokasi saat ini merupakan tempat yang baru, yang mulai dibangun sekitar tahun 1926.

Secara geografis, Pura Ulun Danu Batur berlokasi di pinggir jurang kaldera Gunung Batur Purba, lokasinya relatif sempit kurang lebih 1 x 5 km² dengan menghadap langsung ke Gunung Batur. Sehingga dari Pura Ulun Danu Batur kita dapat menyaksikan keindahan Gunung Batur, Kaldera Batur Purba, serta Danau Batur yang begitu menawan. Oleh masyarakat lokal Pura Ulun Danu Batur dengan lokasinya yang berada di puncak perbukitan sempit, lokasinya tersebut diberi nama *tundun jaran* (punggung kuda). Ungkapan tersebut tampak logis, karena pada dasarnya Pura Ulun Danu Batur berada di area sempit dan memanjang yang menyerupai *tundun jaran* (punggung kuda), di mana pada bagian kiri dan kanannya sebagian besar terdiri dari jurang yang cukup curam.



Gambar 4. 5 Pura Ulun Danu Batur
(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2023)

Pura Ulun Danu Batur dipahami sebagai hulunya Danau Batur karena posisinya berada pada tempat yang lebih tinggi. Penelusuran selama ini mengenai kedudukan Pura Ulun Danu Batur dapat di informasikan bahwa Pura tersebut termasuk Pura Sad Khayangan. Hal tersebut dipertegas dalam penelitian yang dilakukan oleh tim peneliti dari Institut Hindu Dharma Denpasar yang menjabarkan bahwasanya pura Sad Khayangan di Bali dibangun berdasarkan konsep ajaran *rwabhineda* (dua lisma yang berlawanan) serta *purusha-pradana* (laki-perempuan). Perwujudan fisik dari konsep *rwabhineda* menyebutkan bahwa Pura Agung Besakih berkedudukan sebagai *purusha*, sedangkan Pura Ulun Danu Batur berkedudukan sebagai *pradana*. Penelitian serupa juga dilakukan oleh tim penyusun inventaris aspek nilai budaya Bali, yang menginformasikan bahwa terdapat sembilan *palebahan* (area) Pura yang tergolong Pura Khayangan Jagat, yang di mana Pura Ulun Danu Batur merupakan salah satu di antaranya.

Pura Khayangan Jagat merupakan Pura yang digunakan sebagai tempat suci untuk pemujaan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa* (Tuhan yang Maha Esa) dalam wujud Ista Dewata. Terdapat sembilan Pura yang tergolong ke dalam Pura Khayangan Jagat yakni; (1) Pura Agung Besakih yang berlokasi di Kabupaten Karangasem, (2) Pura Ulun Danu Batur yang berlokasi di Kabupaten Bangli, (3) Pura Lempuyang yang berlokasi di Kabupaten Karangasem, (4) Pura Andakasa yang berlokasi di Kabupaten Karangasem, (5) Pura Goa Lawah yang berlokasi di Kabupaten Klungkung, (6) Pura Luhur Uluwatu yang berlokasi di Kabupaten Badung, (7) Pura Batukaru yang berlokasi di Kabupaten Tabanan, (8) Pura Puncak Mangu yang berlokasi di Kabupaten Badung, (9) Pura Pusering Jagat yang berlokasi di Kabupaten Gianyar.

Berkaitan dengan status, kedudukan, dan eksistensi Pura Ulun Danu Batur bila ditinjau dari sudut pandang konsep *rwabhineda* maka dikenal pula dengan istilah *sadwinayaka* yang dipahami bersama oleh masyarakat Bali dengan sebutan Pura Sad Khayangan. Bahasan ini ditemukan pada lontaran Usana Bali, yakni sebagai berikut:

“kunang carita ri sedeng ring masa margasira, kresna paksa ring pancadasi, ndan kawuwusan Bhatara Pasupati ring Jambudwipa, ther angupak puncaking ring Mahameru ring nowo sowing, ginamel dening tangan ginawa maring Bali, maka purine putran Ida Bhatara Mahadewa mwah Dewi Danu, ikang pucaking giri ginawa dening tangan tengen dadi Gunung Agung ring Bali maka sthana Ida Bhatara Mahadewa, ikang puncaking giri ginawi dening tangan kiwa Gunung Batur, maka sthana Ida Dewi Danu, yatika maka Panguluning Bhumi”

Terjemahan:

Diceritakan pada saat bulan *margasira* (bulan kalima) waktu *kresna paksa* (tilem/bulan mati). Tersebutlah *Bhatara Pasupati* di India sedang memindahkan puncak Gunung Mahameru yang dibagi menjadi dua,

kemudian dipegang menggunakan kedua tangannya yakni tangan kanan dan tangan kiri, lalu dibawa ke Bali yang diperuntukkan sebagai *sthana* putra beliau yakni *Bhatara Mahadewa* dan Dewi Danu. Puncak gunung yang dibawa menggunakan tangan kanan menjadi Gunung Agung sebagai *sthana Mahadewa*, sedangkan puncak gunung yang dibawa dengan tangan kiri, menjadi Gunung Batur sebagai *sthana Dewi Danu*. Maka dari itu keduanya menjadi *panguluing bhumi* (bagian hulu bumi), yang menjadi hulu pulau Bali.

Petikan Lontar Usana Bali yang dikemukakan secara pantheon mampu mempertegas bahwasanya Pura Ulun Danu Batur tidak hanya dimaknai sebatas Pura yang berada di hulu Danau Batur namun lebih dari itu Pura Ulun Danu Batur juga dapat dikatakan sebagai Pura *panguluning* (hulu) Pulau Bali.

Pura Ulun Danu Batur memiliki perayaan hari suci yang diperingati setiap satu tahun sekali yang dikenal luas oleh masyarakat dengan sebutan “*Ngusabha kadasa*”. Upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur adalah upacara yang dilaksanakan secara rutin dari tahun ke tahun, yakni setiap Purnama Sasih *Kadasa*. Ritual ini juga telah mentradisi dalam kehidupan religius masyarakat Batur sebagai *pangempon* utama Pura Ulun Danu Batur.

Secara teologis, *istadewata* utama yang dipuja di Pura Ulun Danu Batur adalah Dewi Danu atau *Bhatari Danu*, yaitu manifestasi Ida Sang Hyang Widhi Wasa sebagai dewi penguasa danau. Berkenaan dengan itu, Jero Gede Batur Alitan, Manggala Setiman Desa Adat Batur menyatakan sebagai berikut;

“Danu nika wantah sumber toya sane pinih mabuat ring kauripane niki, utamanyane ring indik pasubakan. Carik miwah teba, nenten pacang subur yening ten wenten toya. Nika mawinan toya punika lambang kasukertan jagat. Ida Bhatari Danu sane malinggih ring kahyangan Ulun Danu Batur niki, wantah dewataning kasukertan. Minabang titiyang yen ring Hindu, Bhatari Danu punika nenten tiyos wantah Ida Bathari Sri utawi Laksmi” (wawancara, 11 Oktober 2022).

Terjemahannya:

“Danau itu adalah sumber air yang sangat penting bagi kehidupan, terutama dalam sistem subak. Sawah dan ladang tidak mungkin subur tanpa adanya air. Itu sebabnya, air merupakan simbol kesejahteraan dunia. *Bhatari* Danu yang *bersthana* di Pura Ulun Danu Batur ini adalah dewanya kesejahteraan. Menurut saya, kalau dalam Hindu Ida *Bhatari* itu tiada lain adalah Ida *Bhatari* Sri atau Laksmi”.

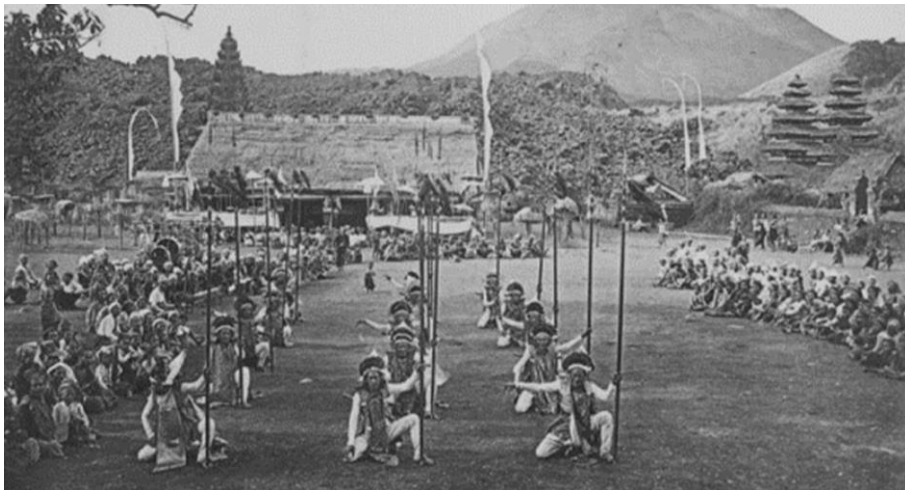
Dari pernyataan tersebut dapat dipahami bahwa kepercayaan masyarakat Batur terhadap Ida *Bhatari* Danu diperkuat oleh kesadaran ekologis tentang danau sebagai sumber air yang bermanfaat besar bagi kehidupan, khususnya pertanian. Ida *Bhatari* Danu dipercaya sebagai nama lain dari Dewi Sri atau Laksmi, yakni dewi kesuburan dalam teologi Hindu. Kesadaran eko-teologis ini menjadi ideologi keagamaan yang dipercaya oleh masyarakat Batur dengan *mensthanakan Bhatari* Danu di Pura Ulun Danu Batur, sekaligus menjadi pusat orientasi pemujaan dalam pelaksanaan upacara *Ngusabha Kedasa*.

Dalam pelaksanaan upacara *Ngusabha Kedasa* berlangsung selama 13 hari dari *pujawali* (peringatan) hingga *panyineban* (selesai peringatan). Adapun rangkaian upacara yang berlangsung yakni; (1) Puncak Karya *Ngusabha Kadasa Ida Bhatara Bhatari Katuran Puajawali ring Tengahing Dalu*; (2) *Wayon Ageng Pepada Pendek*; (3) *Wayon Alit, Bakti Maider Gita, Bhakti Ngabuangin*; (4) *Bhakti Panganyar Kabupaten Bangli*; (5) *Bhakti Panganyar Kabupaten Buleleng*; (6) *Bhakti Panganyar Kabupaten Karangasem*; (7) *Bhakti Panganyar Kabupaten Jembrana*; (8) *Bhakti Panganyar Kota Denpasar*; (9) *Bhakti Panganyar Kabupaten Badung*; (10) *Bhakti Panganyar Kabupaten Gianyar*; (11) *Bhakti Panganyar Kabupaten Tabanan*; (12) *Bhakti Panganyar Kabupaten Klungkung*; (13) *Bhakti pepranian, Nuek Bagia Pulakerti, Katuran Bhakti Ngeluar/ Mesineb*.

Pada serangkaian prosesi upacara yang dilakukan terdapat pementasan kesenian, yakni diantaranya; seni Tari Baris Sakral dan Rejang Renteng, Gamelan, *Gegitan* (nyanyian suci keagamaan), tari Topeng, dan pertunjukan wayang Kulit.

4.5 Pertunjukan Seni Sakral Pada *Ngusaba Kadasa*

Dengan keberadaan Tari Baris Sakral yang sudah ada sebelum terjadinya penjajahan oleh Belanda terhadap bangsa Indonesia pada tahun 1926, ini merupakan salah satu kesenian sakral sebagai pelengkap pelaksanaan upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur, hingga kini keberadaannya masih dapat disaksikan serta di analisis dengan seksama. Pelestarian masih sangat dijaga oleh para penari yang tergabung dalam *tempek* (kelompok lembaga desa) Jero Baris Desa Aat Batur, Kecamatan Kintamani, Kabupaten Bangli, Bali yang beranggotakan ± 239 orang sampai saat ini.



Gambar 4. 6 Pertunjukan Tari Baris Sakral Tahun 1910
(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2023)

Tari Baris Sakral yang ada di Desa Adat Batur, yang mana pementasannya dilaksanakan setiap *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Dari pementasan

Tari Baris Sakral tersebut terkait juga dengan pengiringnya yaitu Gambelan yang dibawakan oleh *Tempek Jero Gambel* yang masing-masing Tarian Baris tersebut gamelannya pun berbeda-beda satu dengan yang lainnya di samping makna yang terkandung dalam pementasannya. Dalam pertunjukan tari Baris Sakral, dengan nilai sakral yang terkandung maka hanya dipentaskan pada waktu tertentu saja yaitu setiap upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Jero *Penyarikan* menginformasikan pementasan tari Baris Sakral dapat dipentaskan pada saat hari suci dengan patokan yadnya atau upacara yang dilakukan dengan pengorbanan *sukupat/rosan* (binatang berkaki empat) (wawancara, 9 April 2023) yakni:

1. Purnama sasih Kasa di Pura Jati-Pura Puseh Desa
2. Purnama sasih Karo di Pura Penataran/Bale Agung/ Pura
3. Purnama sasih Ketiga di Jero Agung
4. Purnama sasih Kapat di Jero Agung
5. Purnama sasih Kelima di Pelinggih Ratu Kentel Gumi
6. Purnama sasih Keenem di Pura Pedangsit Pedangsilan
7. Purnama sasih Kepitu di Pura Jaba Kuta
8. Purnama sasih Kawulu di Pura Dalem
9. Purnama sasih Kesanga di Jero Agung
10. Purnama sasih Kedasa di Jero Agung Ngusaba

Yang diempon oleh Desa Adat Batur adalah Kahyangan Tiga, yang diusung oleh Bali Rama 16 diri, didukung oleh beberapa tempekan : Jero Gambel, Jero Baris, Undagi, Jero Batu Dauh Rurung, Jero Batu Dangin Rurung, Tempekan Pemangku, Tempekan Pengampel, Tempekan Jada :

1. Pura Puseh
- 2.. Pura Penataran/Bale Agung/Pura Desa
3. Pura Dalem
4. Pura Mrajapati.

Telah dijabarkan beberapa hari penting dan lokasi pertunjukan tari Baris Sakral namun untuk dalam penelitian ini hanya difokuskan pembahasan pada pertunjukan tari Baris Sakral saat upacara *Ngusabha Kedasa* di Pura Ulun Danu Batur. Terdapat enam tarian sakral yang dipentaskan di sini yaitu 5 pertunjukan tari Baris Sakral dan 1 pertunjukan tari Rejang Renteng. Adapun ke 5 Jenis pertunjukan tari Baris tersebut yakni; (1) Tari Baris *Jojoran*; (2) Tari Baris Gede; (3) Tari Baris *Bajra*; (4) Tari Baris *Presi*; dan (5) Tari Baris Dadap yang dibawakan oleh *tempek* Jero Baris. Sedangkan tari Rejang Renteng ditampilkan oleh *tempek* Dae Bunga.

BAB V

KEBERTAHANAN PERTUNJUKAN TARI BARIS SAKRAL PADA MASYARAKAT DI DESA ADAT BATUR

BAB V ini menyampaikan pembahasan mengenai kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur. Kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur dipahami sebagai sebuah tradisi masa lampau yang hingga kini keberadaannya masih dapat ditemui. Tradisi merupakan adat kebiasaan yang diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya secara turun-temurun (Paramityaningrum *et al.*, 2015). Dari pengertian tersebut dapat ditarik dua kata kunci yakni kebertahanan (*survival*) dan keberlanjutan (*sustainable*) kebudayaan dalam suatu masyarakat.

Kebertahanan suatu tradisi bergantung pada kemampuannya beradaptasi dengan lingkungan, baik alam maupun sosial, sedangkan keberlanjutannya bergantung pada keberhasilan proses pendidikan yang dilakukan dari satu generasi ke generasi berikutnya (Yusuf, 2014). Tentunya, dalam sistem adaptasi suatu tradisi memerlukan struktur yang mengikat tindakan atau pola-pola yang berlaku guna adaptif dan fungsional terhadap bagian lainnya. Menurut teori struktural fungsional, masyarakat merupakan suatu sistem sosial yang terdiri atas elemen yang saling berkaitan dan saling menyatu dalam keseimbangan (Wadiyo, 2008: 118).

Talcott Parsons adalah tokoh fungsionalisme imperatif yang lebih menekankan konsep (*ide*) dari pada proposisi. Pada awalnya Parsons lebih memperhatikan tindakan individu, kemudian tindakan sosial, hingga pada akhirnya

Parson memunculkan teori yang disebut AGIL (Jazuli, 2011; Wirawan, 2015). Suatu sistem tindakan dapat dijelaskan bahwa sebagai sebuah sistem, masyarakat harus memiliki prasyarat yang tercakup dalam skema AGIL (*adaptation, goal attainment, integration, laten pattern maintenance*). *Adaptation* atau adaptasi, berarti keharusan bagi sistem-sistem sosial untuk menghadapi lingkungan dengan baik. *Goal attainment* atau tujuan yang ingin dicapai berarti persyaratan fungsional yang muncul dari pandangan bahwa tindakan itu diarahkan pada tujuan-tujuannya. *Integration* (integrasi) berarti persyaratan yang berhubungan dengan interelasi antara anggota dalam sistem sosial. *Laten pattern maintenance* (pemeliharaan pola), merupakan konsep latensi yang menunjukkan adanya pemeliharaan pola (Wirawan, 2015).

Mengacu pada konsep dan teori yang telah dijabarkan, dapat dipahami bahwa keberlanjutan dan keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral disebabkan karena adanya pemeliharaan sistem nilai yang fungsional terhadap kebutuhan masyarakat di Desa Adat Batur. Nilai tersebut dapat bersumber dari sistem kepercayaan, sistem pengetahuan, dan sistem sosial yang berlaku dalam masyarakat. Penanaman nilai tersebut tentunya dilalui dari proses pendidikan secara non formal yang mampu membangun sebuah mekanisme masyarakat untuk beradaptasi dengan lingkungan dan perubahannya. Dalam hal ini pendidikan mengambil fungsi enkulturasi, sosialisasi dan internalisasi nilai-nilai kolektif dalam rangka membangun keteraturan, ketertiban, dan keseimbangan sosial di masyarakat (Malik, 2016; Kaler, 2021).

Untuk mempertegas asumsi teoritis yang telah dipaparkan, berikut akan dijabarkan lebih lanjut terkait empat faktor yang melatar belakangi keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur Bali, melalui; adaptasi, pencapaian tujuan, integrasi, serta pemeliharaan pola.

5.1 Faktor Adaptasi

Adaptation (adaptasi), yaitu suatu sistem seyogyanya mampu mengatasi kebutuhan eksternal yang secara situasional bersifat mendesak (Triguna, 2021). Sebuah sistem harus beradaptasi dengan lingkungannya sesuai dengan kebutuhannya, yang dimaksud di sini ialah terdapat sirkularitas atau ke timbal balikan antara sistem budaya dan lingkungannya (Daeng, 2008). Dengan kata lain, adaptasi berarti keharusan bagi sistem-sistem sosial untuk menghadapi lingkungan dengan baik. Terdapat beberapa pengadaptasian yang berlangsung dalam pertunjukan Tari Baris Sakral di Desa Adat Ubud, diantaranya adaptasi pola gerakan tari, adaptasi iringan musik, serta adaptasi kostum.

5.1.1 Adaptasi Pola Gerak Tari Baris Sakral

Tari Baris Sakral di Desa Adat Batur sudah berkembang sebelum terjadinya penjajahan oleh Belanda terhadap bangsa Indonesia pada tahun 1926 (Kanginan & Kawanan, 2019), tarian ini merupakan salah satu kesenian sakral sebagai pelengkap pelaksanaan *odalan/karya* (peringatan hari raya di Pura) yang berlangsung di Desa Adat Batur, terkhusus pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Tentu dalam perkembangannya dari tahun 1926 hingga saat ini terdapat beberapa

perubahan yang dilalui pertunjukan tari Baris Sakral terkhusus pada pola gerak yang sudah menyesuaikan dengan gerakan tari Baris tunggal.

Penyesuaian gerakan dengan mengadopsi beberapa gerakan tari Baris tunggal dikarenakan tarian baris tunggal merupakan tarian yang memiliki ragam gerak yang kompleks dan dijadikan acuan sebagai dasar untuk para penari putra di Bali. tari Baris Tunggal juga telah menjadi materi ajar dalam kurikulum terkait pembelajaran teknik dasar tari putra di ISI Denpasar. Proses pengadaptasian tari Baris Sakral bersumber dari faktor internal dan faktor eksternal.

Secara internal adaptasi gerak tari berasal dari para penari sendiri. Terdapat tiga orang penari yang tergabung ke dalam pertunjukan tari Baris Sakral yang telah menyelesaikan studi lanjut strata 1 (S1) di Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar. Tentu dalam hal ini pakem tari putra terkhusus yang terangkai dalam tari Baris Tunggal sedikit tidaknya diadopsi kemudian dikembangkan pada pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur. Wawancara bersama I Komang Adi pada 12 Januari 2023 di kediamannya, Banjar Batur Selatan, Desa Adat Batur, menyebutkan bahwa terdapat beberapa ragam gerak yang di sesuaikan dengan pertunjukan Baris Tunggal untuk mengisi ketegasan gerak pada pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur, berikut penjelasan I Komang Adi lebih lanjut;

“menurut saya terdapat beberapa gerakan tari Baris sakral yang terkesan masih ragu-ragu dan kurang pasti antara gerakan kepala tangan atau kaki, sehingga dalam menarikannya terkesan masih ragu dan kurang mantap. Hal ini mendorong keinginan saya beserta *semeton* (saudara) penari tari Baris Sakral untuk memberi pemantapan terhadap gerakan yang masih ragu, kami dengan mengadopsi gerakan dari tari baris tunggal yang telah tercatat dan tersusun rapi gerakannya yang dipelajari di ISI Denpasar”, pungkask Komang Adi pada saat di wawancarai.

Dari informasi yang telah dijabarkan, adaptasi di sini diperlukan untuk memantapkan gerakan tari yang sekiranya masih terdapat keraguan. Tentu gunanya sebagai penyempurnaan gerakan tari Baris Sakral yang telah banyak mengalami degradasi atas perkembangannya yang sudah berjalan ratusan tahun silam. Jero Asta menambahkan bahwa penyebab dari degradasi atau memudarnya kadar pokok-pokok gerak semestinya dalam pertunjukan tari Baris Sakral, di akibatkan karena tidak adanya guru atau pelatih secara profesional yang memberi pembelajaran secara khusus terhadap para penari tari Baris Sakral sehingga teknik gerakan tari secara pasti (pakem) belum ditemui.

“ragam gerak tari Baris Sakral hingga kini kerap berubah dikit demi sedikit. Perubahan ini terjadi diakibatkan karena tidak adanya guru atau pelatih yang profesional yang memberikan pembelajaran tari secara terstruktur dan baku. Selama ini pelatih tari adalah para senior atau sesepuh yang di anggap telah profesional ketimbang penari yang lain untuk memberikan arahan kepada para juniornya. Tentu dalam pengimplentasiannya para senior terkadang lupa akan gerakan yang mereka kuasai, hal sedemikian berdampak pada gerakan yang mereka latih akan tidak sesuai dengan apa yang mereka terima sebelumnya. Alhasil terciptanya gerakan penyesuaian yang tidak sama dengan gerakan semestinya”, tutur Jero Asta pada saat di ditemui di kediamannya, Banjar Batur Tengah, Desa Adat Batur pada 20 Februari 2023.

Dari pendapat Jero Asta, memang sepantasnya terdapat beberapa gerakan yang di adopsi dari gerakan tari Baris tunggal pada pertunjukan tari Baris Sakral. Dari kedua informasi yang disampaikan oleh I Komang Adi serta Jero Asta, ditemui kelemahan dalam pertunjukan tari Baris sakral, yakni kurangnya sistem pencatatan gerak tari secara baku yang dilengkapi dengan foto cara melakukan gerakan beserta deskripsi mengenai gerakan untuk menjadi pedoman bagi para penari terkait gerakan tari Baris Sakral yang baku. Tentu dalam penelitian ini berkesempatan untuk mengisi kekosongan ini. Pencatatan ragam gerak beserta definisi gerakan

akan dijabarkan lebih lanjut pada BAB berikutnya yakni BAB VI. Pencatatan ragam gerak sangat lah diperlukan oleh para penari tari Baris Sakral untuk memastikan gerakan yang akan ditarikan. Terlebih dalam pembelajaran tari Baris tidak adanya seorang guru atau pelatih alhasil pencatatan ragam gerak akan membantu para senior untuk mengingat gerakan yang mesti ditarikan baru kemudian di implementasikan kepada para junior.

Jero Asta menuturkan lebih lanjut bahwa gerak-gerakan yang telah mengalami pengadaptasian dari pertunjukan tari Baris Tunggal yakni gerakan tangan dan kaki. Dikatakan bahwa gerakan tangan berubah menjadi lebih tinggi mengikuti kaidah gerakan tari baris tunggal yang berkembang di ISI Denpasar. Tangan pada saat *ngagem* (gerakan pokok) pada zaman dulu berada pada posisi serang susu, di mana tangan kanan dan tangan kiri berada sejajar dengan susu kemudian dada di busungkan, sehingga menyerupai bentuk ayam pada saat mengepakkan sayapnya. Namun pada saat ini gerakan sudah mengarah pada *agem* (gerakan pokok) tari Baris Tunggal yang di mana tangan kana berada sejajar dengan telinga dan tangan kiri sejajar dengan susu bila berada pada posisi *agem* kanan. Bila berada pada posisi *agem* kiri gerakan tangan kiri yang sejajar dengan telinga, sedangkan tangan kanan berada sejajar dengan susu.

Jero Satya juga menginformasikan bahwa selain gerakan tangan gerakan kaki dalam pertunjukan tari Baris Sakral mengalami pengadaptasian yang dulunya digerakkan secara tegas dan keras (*maketeban*), namun pada saat ini gerakan lebih *distaylisasi* dengan memperlihatkan keindahan gerakan kaki ketimbang entakkan yang keras. Berikut penjabaran Jero Satya lebih lanjut;

“gerakan tangan sudah barang tentu berubah pada pertunjukan tari Baris Sakral. Selain itu pula gerakan kaki juga banyak mengalami perubahan seperti yang disebutkan tetua terdahulu bahwa baris Batur terkenal dengan istilah *gedebegan baris batur* atau *keteban baris batur* yang berarti entakkan kaki baris batur dapat menggetarkan alam semesta. Namun seiring pengadaptasian yang berlangsung entakkan kaki para penari mulai berkurang menjadi lebih terlihat seperti tari Baris Tunggal dengan jeriji kaki ditarikan sehingga entakkannya pun tidak sekeras zaman dulu”, pungkask Jero Satya pada saat di Temui di Kediannya, Banjar Batur Tengah, Desa Adat Batur.

Adaptasi yang berlangsung pada pola gerakan tari Baris Sakral mengindikasikan adanya perhatian terhadap pertunjukan tari, sehingga adanya maksud untuk mengombinasikan tarian yang dikenal oleh masyarakat umum seperti tari Baris Tunggal yang diterapkan pada pertunjukan tari Baris Sakral. Hal tersebut berpengaruh pada semakin terlihat adanya aturan (pakem) yang terkandung dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Hal ini memungkinkan bilamana dikemudian hari para anak muda ingin belajar untuk menari tari Baris Sakral akan lebih mudah menyesuaikan gerakan karena sudah didasari dengan teknik gerakan yang semestinya.

5.1.2 Adaptasi Iringan Musik Tari Baris Sakral

Musik yang mengiringi pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur merupakan gamelan Gong Gede. Digunakannya gamelan Gong Gede sebagai pengiring tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur, belum dapat diketahui secara pasti. Hal sedemikian disebabkan oleh kurangnya data-data yang memuat tentang gamelan tersebut, baik yang berupa lontar, prasasti maupun tulisan-tulisan lainnya.

Sebagai corak kebudayaan yang sifatnya oral tradisi, para narasumber menginformasikannya hanya bersifat perkiraan informasi dari mulut ke mulut para

tetua terdahulu. Mereka mengatakan bahwa gamelan itu sudah di embannya sejak dahulu atau mereka mengatakan gamelan warisan dari leluhurnya (*tetamian*).

Menurut informasi Jero Gede Duuran, bahwa gamelan Gong Gede tersebut diperkirakan ada pada tahun 1204 Masehi. Di samping itu juga informasi mengatakan bahwa, kondisi gamelan yang ada dulunya tidaklah selengkap seperti apa yang dapat kita lihat sekarang. Gamelan ini diperkirakan berkembang sesudah abad ke XII (Jero Gede Duuran, wawancara 19 April 2023). Sejalan dengan hal tersebut Hendra Santosa dalam artikelnya memaparkan bahwasanya pada tahun 1835 Raja Majapahit memberikan dua pasang instrumen gong, satu buah kempul, dan satu buah bende kepada *pengempon* pura yang ada di Desa Sinarata (Desa Batur pada zaman dulu). Setibanya di Bali, gong yang suara dan ukurannya lebih besar disimpan di Pura Ulun Danu Batur, dan gong yang ukuran serta suaranya lebih kecil diambil oleh Raja Bangli. Lama-kelamaan gong tersebut disumbangkan kepada Desa Sulahan. Sedangkan kempul dan bende tetap disimpan di pura Ulun Danu Batur (Santosa, 2020)

Bapak Nyoman Kadit, yang ditemui di kediamannya, Desa Batur Utara, pada tanggal 21 Desember 2022 menginformasikan bahwasanya instrumen gamelan yang terdapat di pura Ulun Danu Batur adalah instrumen Trompong Ageng (Gede), Trompong Alit, empat buah gangsa Jongkok *Penunggal*, empat buah gangsa Jongkok *Pengangkep* Ageng, empat buah gangsa Jongkok *Pengangkep* Alit (Curing), empat buah *Penyacah*, empat buah Jublag, satu buah *Riyong* Ponggang, satu buah kempul, satu pasang gong, dan beberapa pasang *Cengceng Kopyak*. Instrumen-instrumen tersebut dibuat oleh pande gamelan Desa Sawan Kecamatan

Sawan Kabupaten Buleleng, *pelawahnya* dibuat/diukir oleh undagi dari Desa Banyuning Kabupaten Buleleng. Sedangkan proses pembuatannya dilaksanakan di Pura Batur (wawancara, 21 Desember 2022).



Gambar 5. 1 Gambelan Gong Gede Kuno
(Dokumentasi: Jero Penyarikan Duwuran, 2020)

Melihat dan memperhatikan sering terjadinya aktivitas letusan gunung Batur sampai tanggal 21 April 1926, atas perintah dari pemerintahan Bangli pada tanggal 3 Agustus 1926 masyarakat Batur dipindahkan ke desa Karanganyar (desa Batur saat ini) (Sukadia, 2010). Sedangkan gamelan Gong Gede dipindahkan ke Pura Desa Bayung Gede. Adapun proses perpindahannya dilaksanakan oleh narapidana (*bogolan*) yang ada di kota Bangli. Dari jumlah instrumen yang disebutkan di atas, ada beberapa tambahan instrumen seperti; satu *tungguh* instrumen *Riyong* yang *bermoncol* 13 buah, empat buah gangsa Jongkok *Penunggal*, dan sepasang instrumen Jegogan. Instrumen-instrumen tersebut dibuat pada tahun 1930, di mana bilah dan *panconnya* dibuat di Pura Batur oleh pande gamelan dari desa Tiyingan Klungkung. Sedangkan *pelawahnya* dibuat oleh *Jero*

Nyarikan, Nang Sweca, Nang Sedana, dan Nang Kirim atas dasar *ngayah* yang ke semuanya itu sudah tiada (almarhum) (Sukadia, 2010).



Gambar 5. 2 Gambelan Gong Gede yang Sudah Mengalami Pengadaptasian
(Dokumentasi: Yogi Arista 2022)

Gamelan Gong Gede yang ada di Pura Ulun Danu Batur, dibuatkan tempat penyimpanan secara permanen seperti apa yang kita dapat saksikan sampai sekarang. *Barungan* gamelan Gong Gede tersebut sangat disakralkan atau dikeramatkan oleh masyarakatnya dan juga disebut dengan istilah *duwe* lingsir. Maka pada tahun 1998 dibuatkan suatu duplikat beberapa instrumen yang namanya gamelan *Bebonangan*, di pande gamelan Sidha Karya Banjar Babakan Desa Blahbatuh Gianyar (Wayan Pager) sehingga di Pura Ulun Danu Batur ada istilah *tedun* Bebonangan yang artinya gamelan Bebonangan. *Tedun* Trompong artinya gamelan Gong Gede yang komplit.

5.1.3 Adaptasi Kostum Tari Baris Sakral

Kostum dipahami sebagai penunjang dalam pertunjukan tari yang di dalam bentuk dan fungsinya terkandung pemahaman dan mengetahui nilai-nilai yang berkaitan dengan topik seperti nilai filosofi, historis, etis, estetik dan nilai religi. Menurut

Jazuli (2016), menginformasikan bahwasanya untuk membuat kostum yang baik, ada beberapa hal yang harus diperhatikan yaitu bentuknya, sederhana dan indah, disesuaikan dengan proporsinya baik serta dibuat dari bahan yang sesuai. Jika menggunakan bahan yang bermotif, sebaiknya dipilih motif yang sesuai dengan makna yang terkandung dari isi cerita yang akan dimainkan agar tidak menghilangkan unsur kebudayaannya. Lebih lanjut Jazuli mempertegas bahwa fungsi kostum tari adalah untuk mendukung tema atau isi tari, dan untuk memperjelas peran dalam suatu sajian tari (Jazuli, 2016). Busana tari yang baik bukan hanya sekedar untuk menutupi tubuh semata, melainkan juga harus dapat mendukung desain ruang pada saat penari sedang mempertunjukkan tariannya.

Kostum tari sering kali berubah pada tiap generasinya, hal tersebut disebabkan dari banyak faktor, mulai dari bahan yang digunakan sudah cukup langka, kostum yang di anggap sudah usur dan perlu pembaruan, hingga adanya adaptasi yang mengarah pada revitalisasi kostum dengan bahan dan model yang tergolong baru namun tidak menghilangkan identitas kostum sebelumnya. Adaptasi kostum tersebut juga terjadi dalam pertunjukan tari Baris Sakral yang terdapat di Desa Adat Batur Bali. Adaptasi yang terjadi pada kostum tari Baris Sakral di Desa Adat Batur cukup beragam. Mulai dari pengadaptasian dari sisi bentuk, kegunaan kostum, serta warna kostum.

Kostum tari Baris Sakral yang mengalami pengadaptasian yakni; hiasan kepala (*gelungan*), *simping* (penutup bahu), serta saput yang digunakan pada pertunjukan tari Baris Dadap. Pengadaptasian mengarah pada bentuk hiasan kepala

(*gelungan*) yang lebih glamor dengan tatahan kulit yang lebih ditali serta hiasan ornamen dengan permata dan dicat menggunakan perada.

Simping pada saat ini sudah diganti dengan badong, serta saput dari tari Baris Dadap yang dulunya dibuat dengan kain seadanya nuansa putih kuning polos tanpa motif, sekarang ditambahkan hiasan ornamen patra cina dalam saputnya serta warna yang digunakan menjadi lebih semarak yakni merah dan hitam.



Gambar 5.3 Perbandingan Pengadaptasian Kostum Penari Tari Baris Sakral
(Dokumentasi: Yogi Arista 2022)

Pengadaptasian di sini dilakukan dalam upaya memberikan kebebasan para penari dalam menentukan kostum yang ingin digunakan, akan tetapi tidak mengubah secara keseluruhan substansi kostum tari Baris Sakral yang telah diwariskan dari sejak dulu kala.

5.2 Faktor Pencapaian Tujuan

Faktor yang mempengaruhi masih bertahannya pertunjukan tari Baris Sakral hingga kini yakni adanya suatu tujuan yang ingin di capai oleh masyarakat Batur melalui

sistem yang telah terstruktur dan mendarah daging pada aktivitas sosial masyarakat yang disebut dengan istilah *ngaturan ayah* atau *ngayah*.

Hasil wawancara peneliti dengan salah satu narasumber yakni Jero Guru Asta menginformasikan bahwa tujuan utama dari pertunjukan tari baris Sakral di Desa Adat Batur yakni sebagai sarana persembahan kepada tuhan yang beristana di Pura Ulun Danu Batur (wawancara, 11Februari 2023). Sejalan dengan Guru Asta, Jero Penyarikan yang bertugas sebagai sekretaris adat menambahkan bahwa tujuan dari pertunjukan tari baris yakni tercapainya etos religi masyarakat Batur dengan mengatarkan *ayah* atau *ngayah* yang berarti hubungan vertikal ke hadapan Tuhan sebagai wujud persembahan suci tanpa pamrih (wawancara, 11Februari 2023).

Wijaya (2020) menginformasikan bahwa menjalin hubungan dengan tuhan (*parhyangan*), sesama (*pawongan*), dan lingkungan (*palemahan*) dapat dilakukan dalam berbagai bentuk (Wijaya, 2020). Sejalan dengan hal tersebut Dewi (2018) menyebutkan bahwa menjalin hubungan dengan tuhan, salah satunya dapat dilakukan dengan ritus *yadnya* sebagai refleksi *bhakti* yang diaplikasikan melalui kegiatan *ngayah* (Dewi, 2018). Dengan dipertunjukkannya tari Baris Sakral melalui aktivitas *ngayah*, dapat dinyatakan bahwa *sradha* (keyakinan) umat Hindu di Desa Adat Batur masih sangat kuat. Hal ini dibuktikan karena dalam kesehariannya masyarakat selalu ingin mengatarkan *ayah* sebagai wujud *bhakti* (pengabdian) ke hadapan Tuhan Maha Esa.

Sradha atau keyakinan dan *bhakti* atau pengabdian yang tulus ikhlas sangat diperlukan dalam kehidupan keberagaman, yaitu sebagai kekuatan spiritual, inti kehidupan manusia, pembangunan kesadaran utama, dan menghargai antar sesama

tat twam asi. Menurut Triguna (2021) *ngayah* adalah puncak dari wujud *bhakti* didasari oleh *janana* (pikiran suci) yang berimplikasi terhadap peningkatan dan pengintegrasian pada sikap hidup bersih rohani jasmani, gotong royong, kerja sama, tanggung jawab, kekeluargaan, saling menghargai, dan ketenangan jiwa (Triguna, 2021).



Gambar 5. 4 Aktivitas Ngayah Tari Baris Sakral

(Dokumentasi: tim Nata Cita Swabudaya ISI Denpasar 2023)

Wujud *Bhakti* yang dipersembahkan oleh para penari tari Baris Sakral di Desa Adat Batur atas dasar *ngayah* dalam konteks ini tidak saja dapat mengacu kepada hubungan *bhakti* kepada seorang guru spiritual (guru) sebagai *guru-bhakti*. Lebih dari pada itu *bhakti* dalam konteks ini merupakan persembahan dari para penari yang berkesempatan mengabdikan dirinya dalam bentuk tarian sakral ke hadapan *Ida Bhatari Dewi Danu* yang secara harfiah berarti bentuk pribadi Tuhan atau zat ilahi tak tergambarkan (*nirguna*).

Kepercayaan terhadap Dewi Danu atau *Bhatari Danu* ini telah menjadikan upacara *Ngusabha Kadasa* yang terselenggara di Pura Ulun Danu Batur sebagai

puncak upacara keagamaan penting di pulau Bali. Persembahan tari sakral seperti tari Baris yang wajib hadir dalam ritual keagamaan di Pura Ulun Danu Batur menunjukkan sangat kuatnya kepercayaan masyarakat terkhusus para penari dalam mengaturkan *ayah* kepada *Ida Bhatari Dewi Danu*. Jadi *bhakti* yang diimplementasikan oleh para penari yang tergabung ke dalam kelompok *Jero Bris* (penari baris) melalui aktivitas *ngayah* merupakan wujud pengabdian ke hadapan Tuhan. Sebab dengan *ngayah*, dapat dilenyapkan rasa takut, marah, benci, dan iri hati. Hal ini juga didukung sebagaimana disebutkan dalam teks *Bhagawadgita* XII. 17 yang menyatakan:

*Yo na hriṣhyati na dveshti,
Na sochāti ná kankshati,
Bhaktiman ya same priyah,*

Terjemahannya:

Dia yang tiada bersenang dan membenci, tiada berduka dan bernafsu apa, membebaskan diri dari kebatilan dan rasa berbuat kebaikan, penuh dengan kebatilan, dialah yang ku kasih (Wiana, 2003).

Maksud dari sloka tersebut adalah, jika dengan kesungguhan para penari Baris Sakral di Desa Adat Batur melaksanakan *ngayah* dengan rasa *bhakti* dan tidak terpengaruh oleh kesenangan karena ketakutan, maka penari tari Baris Sakral di Desa Adat Batur akan dapat membangun harmoni dalam kehidupannya. Sebaliknya, jika para penari melakukan *ngayah* hanya mementingkan kesenangan untuk mencari popularitas semata tentu dapat menghilangkan karisma (*taksu*) dari pertunjukan tari baris tersebut. Selanjutnya dalam *Bhagawadgita* XXI. 6-7 dinyatakan:

*Ye tu sarvani karmani, mayi samnyasya matparah,
Anayenai va yogaena, mam dhyayanta upasale,
Tesham aham samuddharta, mrtyu samsara sagarat,
Bhavani nachirat partha, mayi avesita chelasam,*

Terjemahannya:

Tetapi sesungguhnya mereka yang menumpahkan segala kegiatan kehidupan mereka kepada-Ku, memikirkan bermeditasi hanya kepada-Ku, dengan kebaktian yang terpusatkan, yang pikiran mereka tertuju kepada-Ku, dengan segera dan langsung aku bebaskan mereka ini dari lautan sengsara hidup lahir dan batin, oh Partha (Wiana, 2003).

Sebagain dinyatakan pula dalam *Bhagawadgita IX-34*:

*Manmanabhava madbhakto, madyajimam namaskuru
Mam evaisyasi yuktviaivam atmanam matparayanah*

Terjemahannya:

Barang siapa yang memusatkan pikirannya kepada Tuhan, bersujud kepada Tuhan, menyembah Tuhan dengan mengembalikan diri sepenuhnya maka mereka akan bertemu dan Tuhan akan menghampirinya (Wiana, 2003)

Merujuk pada deskripsi tentang *ngayah* tersebut, maka *ngayah* dalam kehidupan berkesenian masyarakat di Desa Adat Batur dapat diartikan sebagai salah satu dari empat jalan (*catur marga*) yakni *yoga marga* yang berarti jalan untuk menghubungkan diri dengan tuhan melalui berkesenian. Adanya tujuan *ngayah* sebagai bagian integral dari upacara keagamaan, maka keberlangsungan pertunjukan tari Baris Sakral menjadi prioritas *Jero Baris* (penari baris) untuk memastikan pertunjukan selalu hadir dalam upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

5.3 Sistem Pengintegrasian

Faktor integrasi merupakan sistem yang mengatur hubungan dari bagian-bagian yang menjadi komponennya (Bahatmaka, 2012). Komponen-kompone yang

terdapat pada masyarakat Batur seperti lembaga Desa adat di bawah arahan Jero Gede, sistem *dresta* yang di anaut, serta *pesamuhan agung* yang digunakan untuk mengakomodir dalam upaya menjaga kesucian Pura Ulun Danu Batur termasuk menjaga segala jenis kesenian. Sistem *dresta* digunakan sebagai acuan dalam pengintegrasian aktivitas kelembagaan tradisional yang terdapat di Desa Adat Batur sebagai salah satu cara untuk mempertahankan pertunjukan tari Baris Sakral hingga dapat di saksikan perkembangannya seperti saat ini.

Sistem *dresta* yang berlaku pada masyarakat Batur yakni *desa dresta* yang memiliki pengertian sebagai sebuah pandangan dalam suatu masyarakat yang sudah mentradisi serta hanya berlaku didesa tersebut, dalam hal ini hanya berlaku di Desa Adat Batur. *Dresta* dapat diartikan sebagai sudut pandang masyarakat tradisional yang mengatur tata krama (etika), mengatur hubungan para anggota masyarakat dalam bersosialisasi dalam lingkungan wilayah yang terbatas, serta memiliki kesamaan-kesamaan yang spesifik (Putra, 2022).

Lebih lanjut Ardhana (2020) menginformasikan bahwasanya sistem *dresta* yang berkembang saat ini terdiri dari empat jenis yang dinamakan *catur dresta*, adapun bagiannya yakni; (1) *Purwa Dresta* sering juga disebut *Kuna Dresta*, adalah suatu pandangan lama yang muncul sejak dahulu dan terus dijadikan sebagai pedoman dari generasi ke generasi; (2) *Loka Dresta* adalah suatu pandangan lokal yang hanya berlaku pada suatu daerah atau wilayah; (3) *Desa Dresta*, tidak jauh berbeda dengan *loka dresta*, di mana suatu pandangan yang sudah mentradisi dan hanya berlaku di suatu desa tertentu saja; (4) *Sastra Dresta*, merupakan suatu

pandangan yang dasar pijakannya adalah sastra atau pustaka-pustaka agama yang mengacu pada kitab suci (Ardhana, 2020).

Terkhusus pada pegintegrasian terkait dengan pertunjukan tari Baris Sakral sistem *dresta* yang berlaku dalam hal ini yakni mengadakan *pasamuhan agung*. Proses awal dari seluruh rangkaian Upacara Ngusabha Kadasadi Pura Ulun Danu Batur adalah pelaksanaan *pasamuhan agung* (musyawarah besar) yang dihadiri oleh seluruh krama Desa Adat Batur. Dalam *pasamuhan agung* inilah dibahas berbagai hal yang berkaitan dengan upacara *Ngusabha Kadasa*, termasuk pembicaraan keseluruhan tata cara pementasan tari Baris Sakral. Berkenaan dengan pelaksanaan *pasamuhan agung* di Desa Adat Batur dapat disimak penjelasan Jero Gede Batur Duhuran, berikut ini:

"Ring Desa Adat Batur sujatine wenten kekalih pasamuhan, inggihan pasamuhan desalanpasamuhan agung. Pasamuhan desa punika pasangkepan sane kalaksanayang rutin nyabrang tilem lan tumpek. Yen pasamuhan agung, nika kalaksanayang patgatakala, nuju wenten karya agung utawi pikobet sane pinih mabuat, utamanyane sane wenten pakilitane sareng Pura Ulun Danu Batur."

Terjemahannya:

Di Desa Adat Batur sesungguhnya ada dua jenis pasamuhan, yaitu *pasamuhan desa* dan *pasamuhan agung*. *Pasamuhan desa* adalah musyawarah yang dilaksanakan secara rutin setiap *tilem* dan *tumpek*. Kalau *pasamuhan agung*, itu dilaksanakan sewaktu-waktu, menjelang pelaksanaan upacara besar atau masalah yang sangat penting, terutama yang ada kaitannya dengan Pura Ulun Danu Batur (wawancara 13 Juni 2021).

Dari ungkapan tersebut dapat diketahui bahwa *pasamuhan agung* merupakan salah satu jenis *pasamuhan* (musyawarah) yang dilaksanakan di Desa Adat Batur. Selain *pasamuhan agung*, juga terdapat *pasamuhan desa* yang diselenggarakan secara rutin oleh krama Desa Adat Batur. Berkenaan dengan dua

jenis *pasamuhan* yang dilaksanakan oleh masyarakat Desa Adat Batur tersebut, lebih lanjut dapat dilihat dalam isi lontar Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur* (pasal 4 dan 5) sebagai berikut.

"Prabekele nesampun makraman, kasinoman sayan tilem, dane kedis mangulkul tengeran ping satimahan mangelingang pasyan I ratu saktine" (4).

Terjemahannya:

Prebekel (Jero Mekel) yang sudah diupacarai, berkewajiban untuk melaksanakan musyawarah setiap *tilem*, para *kedis* mempunyai kewajiban membunyikan kentungan (*kulkul*) sebanyak 45 kali untuk memberikan peringatan kepada *pasyan* (*pasihan*) I Ratu Sakti (Budiastra, 2010).

Kemudian dilanjutkan pada pasal ke-5

"...ring dane pasagihan, malih sangkepan balirama tumpek tilem, ditumpeke jro bali ramane, pasalit malinggih di ayun sareng akitan danene kiwa tengen..." (5).

Terjemahannya:

Juru *pasagi* (yang menyiapkan upacara) memiliki kewajiban melaksanakan musyawarah (*pasangkepan*) untuk *balirama* (*desa sareng nembelas*) pada saat *tilem* dan *tumpek*, saat rapat *tumpek balirama* duduk di depan bersama pasangannya kiri kanan (Budiastra, 2010).

Berdasarkan petikan lontar di atas dapat diketahui bahwa *pasamuhan* di Desa Adat Batur dilaksanakan setiap *tilem* dan *tumpek*. *Pasamuhan* desa yang dilaksanakan pada saat *tilem* dipimpin oleh *jro mekel* atau *prebekel* (kepala desa) yang sudah diupacarai menjadi petinggi desa. Sementara itu, *pasangkepan* atau *pasamuhan* saat *tumpek* dipimpin oleh *balirama* (*desa sareng nembelas*), yaitu *pasagi kiwa-tengen* (empat orang). *palaih kiwa-tengen* (empat orang), *pamumpunan kiwa-tengen* (empat orang), dan *pamade* atau *kedis kiwa-tengen* (empat orang).

Pelaksanaan *pasamuhan* desa saat *tilem* dan *tumpek* merupakan tradisi lokal yang tetap dipertahankan oleh krama Desa Adat Batur. Dari aturan yang berlaku sesuai dengan isi lontar tersebut terdapat usaha-usaha untuk mencapai tujuan dari masyarakat Batur dalam melangsungkan upacara sesuai dengan kaidah yang telah diwariskan dari pendahulu sebelumnya. Setiap *patinggi* desa yang disebut dalam lontar tersebut sudah jelas kewajibannya masing-masing dan dalam setiap penyelenggaraan *pasamuhan* desa. Lontar ini bersifat mengikat seluruh krama dan pengurus (*prajuru*) Desa Adat Batur. Dengan demikian kewajiban ini harus dilaksanakan dengan sebaik-baiknya.

Pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa* memang tidak dibahas secara khusus dalam *pasamuhan* desa, tetapi pembicaraan awal mengenai *pujawali* tersebut sudah mulai dilakukan. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Jero Gede Batur *Duuran*, sebagai berikut.

"Upacara Ngusabha Kadasasampun mawit kasobyahang ring pasamuhan desa, sane kalaksanayang ring tilem kaenem. Sakadi Pujawali sane kalaksanayang daweg warsa kalih tali molas, taler sampun kasobyahang ring tilem kaenem warsa kalih tali patbelas. Sane kusumanggemin duk pasamuhan desa punika wantah nentuang galah pacangngelaksanayang pasamuhan agung. Indik nentuang galah pasamuhanagung punika, tityang sareng Jero Gde Alitan sane maduwe swadharma. Sasampun tityang sareng kalih cumpu ring galah sane pacang kaanggen ngelaksanayang pasamuhan agung, nika kasobyahang ring kramaBatur sareng sami. Umpaminzane indik karya pujawali ring warsa kalih tali molas, pasamuhan agung kalaksanayang ring purnamaning sasih kapitu, indik genahnyane wantah ring natar Bale Agung."

Terjemahannya:

Upacara Ngusabha Kadasa sudah mulai dibicarakan dalam *pasamuhan* desa yang dilaksanakan pada *tilem kaenem* ('bulan mati, pada bulan keenam dalam kalender Hindu Bali'). Seperti *pujawali* yang dilaksanakan pada tahun 2023, juga sudah dibahas pada *tilem kaenem* tahun 2022. Hal yang

disepakati dalam *pasamuhan* desa saat itu adalah menentukan waktu untuk melaksanakan *pasamuhan* agung. Untuk menentukan waktu itu, saya dan Jero Gede Alitan yang memiliki tugas. Setelah kami berdua sepakat dengan waktu yang akan digunakan untuk melaksanakan *pasamuhan* agung, itu lalu diumumkan pada seluruh krama Desa Adat Batur. Seumpama tentang *pujawali* yang dilaksanakan tahun 2023, *pasamuhan* agung dilaksanakan pada purnama *sasih kapitu* ('bulan penuh pada bulan ketujuh dalam kalender Bali'), dan tempatnya adalah di halaman Pura Bale Agung (wawancara 12 Juni 2023).

Apabila dihitung secara terperinci, persiapan Upacara *Ngusabha Kadasa* yang puncak pelaksanaannya pada 3 April 2023 sudah mulai dibahas dalam *pasamuhan* desa yang dilaksanakan pada *tilem kaenem*, tepatnya pada 21 Desember 2022. Adapun hal yang dibahas dalam *pasamuhan* desa adalah menentukan waktu *pasamuhan* agung akan dilaksanakan. Jero Gede Alitan dan Duuran (Jero Gede Makalihan) memiliki tugas untuk menentukan waktu pelaksanaan *pasamuhan* agung. Keputusan ini diumumkan kepada krama pada saat itu juga sehingga krama akan mengikuti *pasamuhan* agung yang waktu dan tempatnya telah ditetapkan. *Pasamuhan* agung untuk membahas pelaksanaan Upacara *Ngusabha Kadasa* tahun 2023 dilaksanakan pada *purnamaning saish kapitu*, tepatnya pada 5 Januari 2023, bertempat di *natar* (halaman) Pura Bale Agung, Desa Adat Batur. Artinya, dari persiapan hingga puncak acara dibutuhkan waktu sekitar 140 hari kalender.

Dari ungkapan tersebut dapat diketahui bahwa pelaksanaan *pasamuhan* agung ditentukan melalui mekanisme adat yang sudah berlaku secara turun-temurun di Desa Adat Batur, yaitu harus diputuskan waktu dan tempatnya oleh Jero Gede Makalihan. Pengambilan keputusan yang hanya boleh dilakukan oleh Jero Gede Makalihan ini mengisyaratkan sebuah nilai didaktis tentang kedudukan, wewenang, dan tanggung jawab. Setiap orang dalam kedudukannya senantiasa

memiliki wewenang yang melekat dalam dirinya sehingga wewenang ini harus dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab. Sebagaimana juga wewenang Jero Gede Makalihan dalam menentukan waktu dan tempat pelaksanaan pasamuhan agung untuk membahas *Pujawali Ngusabha Kadasa*.

Setelah Jero Gede Makalihan memutuskan waktu dan *tempat pasamuhan agung*, maka keputusan ini disosialisasikan kepada seluruh krama agar hair dalam *pasamuhan agung* tersebut. Sejalan dengan hal tersebut, Kelih Satya dalam hal ini menjabat sebagai *kelihan* (ketua) dari *tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris) menyampaikan sebagai berikut;

Pasamuhan agung harus dihadiri oleh seluruh krama desa, kecuali mereka yang benar-benar berhalangan, misalnya sakit. Selain diumumkan melalui *klian tempek*, pengumuman juga dilakukan melalui surat dan telepon terutama bagi mereka yang tinggal di luar wilayah Desa Adat Batur. Kalau mereka tidak berhalangan berat, tetapi berani tidak hadir maka akan dikenakan sanksi berupa *dedosan* (denda) (wawancara, 5 Januari 2023)

Dari informasi tersebut dapat diketahui bahwa *pasamuhan agung* harus diikuti oleh seluruh krama disertai dengan sanksi berupa *dedosan* bagi krama yang tidak hadir. Artinya, aturan ini menyangkut kewajiban dan sanksi sosial sehingga nilai didaktis yang diajarkan di sini adalah kepatuhan pada kewajiban dan aturan-aturan sosial. Hal ini juga ditegaskan oleh Jro Paryarikan Duwuran patinggi *mangalaning setiman* Desa Adat Batur sebagai berikut:

Pasamuhan agung di Pura Bale Agung harus dihadiri seluruh krama karena sudah tercantum dalam Raja Purana Pura Ulun Danu Batur. Krama yang berani mengabaikan hal in akan mendapatkan sanksi, baik dalam bentuk *dedosan* maupun sanksi niskhala dari Ida Bhatari (wawancara, 5 Januari 2023).

Ungkapan ini menegaskan bahwa kewajiban krama Desa Adat Batur untuk menghadiri *pasamuhan agung* di Pura Bale Agung merupakan fakta sosial, yaitu

struktur sosial dan pranata sosial yang bersifat internal dan komprehensif (Ritzer, 2013). Dalam hal ini ketundukan pada aturan tersebut tidak hanya diikat oleh sanksi sosial semata, tetapi juga keyakinan pada sanksi Ida *Bhatari* yang menimbulkan rasa takut untuk melanggarnya.

Bertalian dengan kewajiban krama untuk melaksanakan *pasamuhan agung* di Pura Bale Agung dalam rangka Upacara *Ngusabha Kadasa* dapat disimak dalam petikan lontar Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur*, di bawah:

“... *Hana pangabetan angagem bajra, met panuturan panapi teduh bhatara, padadi dewa saya ring pasamuhan agung, abukti ring bale agung, wongadesa, hand baliwayah kalamaring wong desa kiwa tengen kalih, hana bawu kiwa tengen kalih, raris kramaning madewasraya amusti karya bhatara agama*” (Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur*, 10).

Terjemahannya:

kalau ada upacara yang menggunakan bajra atau ada wahyu yang turun dari Ida Bhatara, harus dilaksanakan *pasamuhan agung* (musyawarah besar), dibuktikan di bale agung, oleh seluruh warga desa (*wong adesa*), yang dihadiri oleh *bali wayah* kiri kanan (*desa sareng nem*) dan *juru bawu* kiri kanan (*desa sareng nembelas*), lalu warga desa *madewasraya* (memuja dan memohon) anugerah Bhatara Agama (Ida Bhatari) (Budiastra, 1979).

Petikan isi lontar tersebut menguraikan aturan dan prosesi yang harus dilaksanakan dalam *pasamuhan agung*. Aturan yang berlaku bahwa *pasamuhan agung* ini harus dihadiri oleh seluruh *krama* (warga masyarakat) dan *manggalaning setiman* (pimpinan) Desa Adat Batur. Sementara itu, prosesi *pasamuhan agung* ini diawali dengan upacara *madewasraya* (memuja dan memohon) anugerah Ida *Bhatari* Danu. Aturan dan proses inilah yang dijadikan pedoman oleh krama Desa Adat Batur dalam melaksanakan *pasamuhan* tersebut.

Terkait pertunjukan tari Baris Sakral yang dipentaskan pada saat upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur; *banten* (sesaji) yang akan dipersembahkan, pengambilan properti dari *gedong penyineban* (tempat penyimpanan) yang akan digunakan untuk menari, sistematika latihan yang dilakukan secara adat, hingga tata cara pementasan, semuanya diatur penuh dalam *pasamuhan agung*.

Pertama, *banten* (sesaji) yang diaturkan untuk pementasan tari Baris Sakral yakni *banten catur* dimna sesaji ini tergolong tingkatan upacara utama yang berlangsung pada masyarakat di Desa Adat Batur. Sesaji ini mempersembahkan *suku pat* yakni sebutan untuk mengaturkan sesaji dengan tambahan daging binatang berkaki 4 (empat) (Sukadia, 2010). *Banten* juga dipersembahkan pada saat *Jero Baris* akan memulai proses latihan yang kemudian diakhiri dengan persembahyangan bersama.

Kedua, pengambilan properti dari *gedong penyineban* (tempat penyimpanan) juga di atur tata caranya pada saat *pasamuhan agung*. Properti yang digunakan oleh penari Baris Sakral merupakan properti yang disakralkan oleh masyarakat Batur, diperkirakan properti yang digunakan saat ini sudah ada sejak 1 Abad yang lalu hal ini dibuktikan dari kutipan buku yang berjudul “Historis Perpindahan Pura Ulun Danu Batur” yang di susun oleh Jero Gede Makalihan dan tim, menginformasikan bahwa pada saat pindahnya Desa Adat Batur dari lereng gunung Batur menuju tempat yang baru (*kalang anyar*) desa saat ini, diketahui bahwasanya beberapa benda pusaka yang dapat diselamatkan di antaranya gamelan Gong Gede yang digunakan untuk mengiringi pertunjukan tari Baris Sakral dan

properti dari tari Baris Sakral itu sendiri. Dengan nilai *history* yang tinggi maka tak hayal untuk mengambil properti dari tempat penyimpanannya yang di sebut *Bale Baris* memerlukan kehati-hatian dan hanya boleh di ambil oleh Jero Baris (penari baris).

Ketiga, sistematika latihan yang dilakukan secara adat oleh Jero Baris juga diatur dalam *pasamuhan agung*. Latihan akan dimulai pada saat *Ngembak Geni* yakni sehari setelah hari Suci Nyepi atau sebulan sebelum dipentaskannya pertunjukan tari Baris Sakral. Hal tersebut disampaikan oleh Kelih Asto yang menjabat sebagai *kelihan* (ketua) dari kelompok penari Baris, dalam pemaparannya disebutkan bahwa:

“Proses latihan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur sudah berlangsung selama sebulan sebelum hari pementasan. Latihan dilakukan di Pura Ulun Danu Batur lebih tepatnya di area *Madya Mandala* (bagian tengah Pura). Latihan dilakukan selama tiga hari berturut, yang dimulai dari hari pertama yang jatuh pada hari *Ngembak Geni*. Pemilihan hari ini sudah berlangsung secara turun temurun yang kami di sini tinggal melanjutkan saja. Proses latihan didahului dengan persembahyangan bersama untuk meminta anugrah dari Idha Bhatari Dewi Danu, yang beryoga di Pura Ulun Danu Batur, supaya dalam proses latihan nantinya diberikan kelancaran” (wawancara, 19 Maret 2023).



Gambar . Proses Latihan Tari Baris Sakral
(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Dari penjelasan yang disampaikan oleh Kelih Asto, dapat ditarik kesimpulan bahwa aturan yang sudah diwariskan oleh para terdahulu merupakan hasil dari *pasamuhan agung* untuk mengintegrasikan aktivitas latihan yang dilangsungkan oleh Jero Baris.

Tahapan terakhir yang di tentukan pada saat *pasamuhan agung* yakni tata cara dalam pementasan tari Baris Sakral. Segala tata cara dalam mementaskan tari Baris Sakral diputuskan dari hasil *pasamuhan agung* yang kemudian di limpahkan kepada *tempek jero baris* (kelompok penari baris) untuk menerjemahkan di lapangan. Tampek jero baris melalui *kelihan* (ketua) akan mengatur segenap kegiatan dalam pertunjukan tari Baris Sakral. Diawali dari *tedun* (datang) para penari mulai berdatangan memasuki Pura, kemudian dilanjutkan pada *maiyas* (berhias) mengenakan kostum, kemudian *ngayah* mementaskan tarian Baris Sakral, setelah itu *nunas paica* (ngalap berkah), para penari disediakan hidangan berupa makanan untuk dinikmati secara bersama-sama oleh anggota *jero baris*, serta yang terakhir yakni *mecacak* (absensi) para penari akan didata untuk kehadirannya oleh *kelihan* (ketua) dari kelompok penari baris (*jero baris*).

Melalui proses dari terselenggaranya *pasamuhan agung* yang mengatur dan mengintegrasikan segenap aktivitas keagamaan dipandang mampu mewujudnya pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dengan sangat terstruktur, terorganisir, serta mampu menuntun setiap tindakan masyarakat Desa Adat Batur dalam melestarikan keberlanjutan kesenian sakral.

5.4 Sistem Pemeliharaan Pola

Pemeliharaan pola atau *latency* merupakan pemeliharaan model, dalam hal ini nilai-nilai sosial tertentu seperti budaya, bahasa, norma, aturan, dan sebagainya. Sistem pemeliharaan pola yang berlaku pada masyarakat di Desa Adat Batur yakni terbentuknya organisasi atau kelompok yang dikenal oleh masyarakat dengan sebutan *tempek*, dalam upaya menjaga kaidah-kaidah pertunjukan tari Baris Sakral yang merupakan bagian integral dari upacara *Ngusbha Kadasa* untuk senantiasa dijaga, diwariskan guna lestari sebagai bentuk wujud bakti khadapan *Ida Bhatari* (Tuhan Maha Esa). *Tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris) merupakan organisasi yang bertugas untuk mengorganisir pertunjukan tari Baris Sakral mulai dari prekrutan penari, latihan, hingga pada pementasan tarian. Tidak hanya sebatas membentuk organisasi *Jero Baris*, kepanitiaan yang khusus berkaitan dengan upacara *Ngusabha Kadasa* juga dibentuk masyarakat Batur. Hal tersebut dipandang perlu karena kepanitiaan dibentuk sebagai upaya menjaga dan mengatur jalannya upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

5.4.1 Organisasi *Jero Baris*

Organisasi *Jero Baris* merupakan kelompok yang khusus menaungi segala aktivitas pertunjukan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur. Mangacu pada sistem *dresta* yang berlaku, di mana Desa Adat Batur yang tergolong Desa Bali Kono atau yang dikenal juga dengan sebutan Bagi Aga memiliki sistem organisasi yang berbeda dengan sistem organisasi adat di daerah Bali lainnya. Di Desa Adat Batur memiliki sistem adat secara mengkhusus dengan berdirinya *tempekan* atau kelompok sosial masyarakat (Sukadia, 2010).

Tempekan yang terdapat di Desa Adat Batur terbagi menjadi lima kelompok, yakni; *tempek Jero Batu Gadang*; *tempek Jero Batu Barak*; *tempek Jero Undagi*; *tempek Jero Gambel*, dan *tempek Jero Baris*. Masing-masing *tempekan* mempunyai tugas yang berbeda-beda. Khusus pada *tempek Jero Baris* memiliki tugas untuk; (1) merawat sistem regenerasi penari melalui upacara *mapragat* (perkawinan); (2) menyelenggarakan latihan tari Baris Sakral; serta (3) menyelenggarakan pertunjukan tari Baris Sakral.

5.4.1.1 Pola Perekrutan Penari Melalui Upacara *Mapragat*

Perekrutan penari melalui upacara *mapragat*, merupakan upacara perkawinan yang hanya berlangsung pada masyarakat di Desa Adat Batur. Perkawinan merupakan tingkatan awal manusia dalam mengarungi kehidupan yang berdasarkan ikatan lahir batin, ikatan sosial yang paling kuat dan dilaksanakan di hadapan Tuhan, kedua orang tua, keluarga dan masyarakat dengan tujuan menyatukan kedua keluarga yang berbeda (Pusparini, 2020). Dalam ajaran Agama Hindu, manusia hidup tidak akan bisa lepas dari ikatan rantai ajaran *Catur Asrama* (empat jenjang kehidupan manusia) yaitu: *Brahmacari* (masa mencari ilmu), *Grehasta* (menjalani rumah tangga), *Wanaprasta* (mulai menjauhi nafsu keduniawian), dan *Biksuka* (masa dimana manusia terlepas dari pengaruh duniawi) (Suryawati, 2017).

Tahapan-tahapan yang dilalui pada upacara *mapragat* di Desa Adat Batur yakni; Upacara *ngidih* yang di mana sang wanita akan dipinang dan mencari hari baik untuk melangsungkan perkawinan; Upacara *Makala-kalaan* (*mebiyakala*), prosesi ini diawali dengan kedua pengantin duduk atau juga berdiri ke hadapan

upakara (sesaji) kemudian kedua pengantin diupacarai; Upacara *Maparisuda*, dilakukan dengan *natab banten maparisuda* (diupacarai dengan sesaji); *Tipat Bantal (Mejauman)* merupakan upacara terakhir dari setiap rangkaian upacara perkawinan tersebut; Upacara *Meperagat* dan upacara *Guru Piduka* salah satu yang membuat perkawinan di Desa Batur berbeda dengan perkawinan yang ada di Bali adalah adanya *Banten Mepragat* dan *Banten Guru Piduka*. *Banten* (sesaji) ini dihaturkan oleh pengantin ke Pura Bale Agung yang berada di dalam kompleks Pura Ulun Danu Batur.



Gambar 5. 5 Banten (sesaji) yang dihaturkan di Pura Bale Agung

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Banten (sesaji) yang telah dipersiapkan oleh pasangan pengantin kemudian di upacarai dan haturkan oleh *Jero Guru* (petinggi desa). Salah satu *Jero Guru* yakni Guru Asta menginformasikan bahwa upacara *mapragat* ini menjadi titik awal warga masyarakat di Desa Adat Batur memasuki jenjang *makrama*, secara umum

pada masyarakat Bali disebut dengan *mebanjar* (menjadi anggota banjar). Berikut penjelasan Guru Asta terkait dengan upacara *mapragat*:

Upacara *mapragat* yang terdapat di Desa Adat Batur merupakan upacara kuno yang telah berkembang dari masa Desa Batur masih berada di lereng gunung Batur. Hingga saat ini upacara *mapragat* masih tetap dilestariakan oleh warga masyarakat. Sebenarnya upacara *mapragat* ini adalah upacara pernikahan yang sama dengan masyarakat Bali secara umum, namun yang membedakannya yakni adanya *banten mapragat* dan *banten guru piduka* yang mesti dihaturkan ke Pura Bale Agung, jadi upacaranya tidak hanya dilakukan di rumah tapi dilakukan juga di Pura (wawancara, 19 Februari 2023)

Sejalah dengan penjelasan Guru Asata, Jero Guru Wilantara juga menambahkan bahwa terdapat serangkaian acara dalam upacara *mapragat*. Pertama, kedua mempelai pengantin dan kedua keluarga memasuki pura dengan membawa sesaji (*banten*) yang akan dipersembahkan, setelah itu perwakilan Jero Guru akan memulai upacara dengan mengahaturkan sesaji di *ajeng* (depan) pura Bale Agung. Kedua, setelah Jero Guru menghaturkan sesaji maka di ikuti dengan persembahyangan bersama oleh seluruh masyarakat yang hadir pada prosesi tersebut. Ketiga, bagian inti dari prosesi *mapragat* yakni pengantin pria mulai masuk sebagai anggota desa adat (*mungгах gama*), mulai masuk dalam *tempek ayah* (menentukan kelompok sebagai tempat untuk menghaturkan pengabdian). Pada saat ini Jero Guru akan mendatangi kedua mempelai kemudian menanyakan kepada mempelai pria terkait kesanggupannya akan memulai ayah di *tempekan* yang mana. Terdapat lima *tempekan* (kelompok) yang bisa dipilih yakni; *Tempek Jero Batu Gadang*, *Tempek Jero Batu Barak*, *Tempek Jero Undagi*, *Tempek Jero Gamel*, dan *Tempek Jero Baris* (wawancara, wawancara, 19 Februari 2023).



Gambar 5. 6 Upacara Mapragat untuk menentukan *tempek* (kelompok) dalam menghaturkan ayah

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Adanya upacara *mapragat* menjadikan pemeliharaan pola-pola terkait rekrutmen penari tari Baris Sakral menjadi sangat baik, hal ini disebabkan karena ketika warga masyarakat sudah masuk pada jenjang perkawinan maka warga tersebut sudah diwajibkan untuk memilih *tempek* (kelompok) tempat dirinya menghaturkan pengabdian kepada desa dan leluhur (*ngayah*). Jadi sepanjang pola-pola pemeliharaan melalui upacara *mapragat* ini berlangsung pada masyarakat Batur, dapat dipastikan bahwa masyarakat yang akan menjadi penari tari Baris Sakral akan terus bertambah.

5.4.1.2 Menyelenggarakan *Muruk* (latihan) Tari Baris Sakral

Latihan diartikan sebagai suatu tindakan yang dapat mengasah perasaan dan kepekaan dari setiap individu (Aprilina, 2018). Menyelenggarakan latihan juga berguna untuk meningkatkan ketrampilan, membangun pengetahuan, serta langkah seseorang dalam mengembangkan bakat yang tertanam dalam dirinya (*Pratama et*

al., 2021). Proses pelatihan memiliki peranan penting dalam pemertahanan sebuah kesenian, karena melalui latihan secara terprogram seseorang dapat membangun, meningkatkan, dan mengembangkan ketrampilan yang dimilikinya.

Tari Baris Sakral yang berkembang pada masyarakat di Desa Adat Batur juga melalui proses latihan sebelum dipertunjukkan pada saat upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Proses latihan ini dilakukan untuk mengingat kembali, merefleksikan, serta mengembangkan gerakan tari Baris Sakral sehingga dalam pementasannya dapat disajikan secara maksimal. Proses latihan yang berlangsung pada pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur dikenal oleh masyarakat dengan sebutan “*muruk*”. Kelih Asto yang mengemban tugas sebagai *kelihan* (ketua) dari kelompok penari Baris menginformasikan bahwa proses latihan tari Baris Sakral berlangsung setiap satu tahun sekali. Berikut penjelasan lebih lanjut dari Kelih Asto terkait sistem pelatihan tari Baris Sakral:

Pelatihan tari Baris Sakral dilakukan pada *madya mandala* (bagian tengah) dari Pura Ulun Danu Batur. Kegiatan latihan atau *muruk* yang dilakukan ini bertujuan untuk membangun kembali pengetahuan dari para penari untuk mengingat ragam gerak, perpindahan gerak, menyesuaikan dengan musik pengiring, dan mengingat kembali pola lantai. Proses latihan di sini, hanya dilakukan setiap satu tahun sekali yakni pada saat sehari setelah nyepi yang disebut dengan *Rahina Ngembak Geni*. Pelatihan berlangsung selama tiga hari secara berturut, dan dalam proses latihannya pasti diawali dengan prosesi persembahyangan (wawancara, 19 Maret 2023).

Dari pemaparan Kelih Asto mendukung pengamatan peneliti di lapangan yang menemukan fenomena unik di mana pelatihan tari Baris Sakral berlangsung disesuaikan dengan aturan adat yang diwarisi dari sejak dulu kala yang menjadi pembeda dengan proses latihan tari di daerah lain, Pada masyarakat Batur pelatihan atau dalam istilah masyarakat disebut *muruk* dilakukan tiga tahapan. Tahapan yang

pertama melakukan persembahyangan; tahapan kedua melakukan latihan; serta tahapan ketiga melakukan evaluasi dan absensi anggota penari Baris Sakral.

Tahapan pertama sebelum para penari akan melangsungkan latihan, terlebih dahulu dilakukan persembahyangan bersama oleh seluruh anggota penari baris. Pada tahapan ini sesaji (*banten*) yang dihaturkan berupa *banten* pejati. Sesaji akan dihaturkan oleh Jero Guru (tetua adat) yang bertujuan untuk memohon keselamatan dan kelancaran pada kegiatan latihan tari Baris Sakral ke hadapan *Bhatari* Dewi Danu yang beristana di Pura Ulun Danu Batur.



Gambar 5. 7 Prosesi Menghaturkan Banten Pejati Sebelum Memulai Latihan Tari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Prosesi menghaturkan *pejati* berlangsung di *Utama Mandala* (bagian utama) dari Pura Ulun Danu Batur. Jero Guru yang memiliki kewenangan untuk menghaturkan sesaji tersebut akan menempatkan *banten pejati* (sesaji) di depan Gedong suci yang terdapat di bagian paling utama dari Pura Ulun Danu Batur.

Setelah Jero Guru menghaturkan sesaji tersebut maka akan dilanjutkan pada prosesi sembahyang bersama para penari tari Baris Sakral.



Gambar 5. 8 Prosesi Sembahyang Bersama Para Penari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Prosesi persembahyangan akan diakhiri saat para penari *nyineb* (megakhiri) dengan *tangan tanpa sarana* (tangan kosong) dan Jero Guru memercikkan *tirta* (air suci) kepada seluruh penari Baris yang turut hadir dalam rangkaian persembahyangan. Persembahyangan dilaksanakan sebagai permohonan restu ke hadapan Ida Bhatari Dewi Danu supaya diberikan keselamatan serta kelancaran pada kegiatan latihan yang akan dilakukan.

Tahapan kedua, setelah prosesi persembahyangan selesai maka dilanjutkan pada aktivitas *muruk* atau latihan. Pada saat latihan, penari Baris Sakral akan dikelompokkan pada jenis tari yang akan ditampilkan. Terdapat lima kelompok dalam proses latihan ini, yaitu; kelompok penari Baris Jojor; kelompok penari Baris

Gede; kelompok tari Baris Bajra; kelompok tari Baris Presi; dan kelompok tari Baris Dadap.

Kegiatan latihan berlangsung dengan menjadikan salah satu dari penari senior bertindak sebagai guru atau seorang pelatih yang akan mendemonstrasikan gerakan tari kepada para juniornya. Sedangkan penari junior akan melakukan proses imitasi (peniruan) terhadap gerakan yang diberikan oleh penari senior. Kegiatan ini berlangsung hingga penari junior dipandang sudah mampu mengikuti beberapa gerakan atau keseluruhan gerakan yang dicontohkan oleh para seniornya.



Gambar 5. 9 Proses Latihan Para Penari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Tahapan ketiga atau tahapan terakhir yang dilakukan yakni mengevaluasi kegiatan latihan yang telah berlangsung. Evaluasi dilakukan oleh penari senior dengan cara memberikan masukan, arahan, serta binaan kepada penari junior. Setelah itu juga dilakukan absensi yakni mendata anggota yang hadir dan yang tidak hadir. Bagi para penari yang hadir pada latihan Tari Baris Sakral akan diberikan

paica (makanan) saat setelah latihan. Sedangkan bagi para penari yang tidak hadir akan dikenakan denda sebesar 5000 rupiah.

Aktivitas yang dilakukan oleh tempek Jero Baris dalam melangsungkan proses latihan mengacu pada sistem adat yang berlaku, memnunjukkan bahwa terdapat pemeliharaan pola yang terjadi dalam organisasi penari baris (*jero barisis*). Pemeliharaan pola yang pertama tampak pada prosesi persembahyangan yang merupakan peningkatan *sraddha* (keyakinan) dan *bhakti* (ketulusan hati) para penari untuk senantiasa melakoni aktivitas menari dengan penuh tanggung jawab dan keseriusan. Pemeliharaan pola berikutnya tercermin pada proses evaluasi yang dilakukan oleh penari senior di mana hal ini akan berdampak pada penanaman nilai-nilai yang akan mampu di implementasikan oleh para penari junior. Aktivitas absensi menjadi cerminan adanya proses pemeliharaan pola. Anggota yang membangkang dan tidak menaati aturan akan dikenakan sanksi denda sebanyak 5000 dan sanksi moril berupa peringatan yang dilakukan oleh tetua adat. Kondisi sedemikian menjadikan kelompok penari Baris Sakral menjadi terpelihara, terjaga keberlangsungannya pada masyarakat di Desa Adat Batur.

5.4.1.3 Menyelenggarakan pertunjukan tari Baris Sakral Tari Baris Sakral

Pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur merupakan bagian integral dari upacara *Ngusbaha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Tari Baris yang tergolong sebagai seni Sakral menurut penggolongan seni tari yang di ungkap Dibia (2008) pementasannya hanya dilakukan pada saat berlangsung upacara Agama serta pementasannya berlangsung di dalam Pura (Dibia, 2008).



Gambar 5. 10 Pertunjukan Tari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Pertunjukan tari Baris Sakral yang berkembang pada masyarakat Ubud saat ini sudah diwarisi oleh para tetuanya bahkan sebelum masuknya zaman penjajahan (Sukadia, 2010). Hal sedemikian diperkuat catatan tahun 1926, disebutkan pada saat masyarakat Batur mengalami perpindahan tempat pemukiman yang diakibatkan dengan adanya bencana alam gunung berapi, beberapa properti dari tari baris dan musik pengiring masih dapat diselamatkan dan diperkirakan properti dan gamelan kuna tersebut telah berusia tua (Kanginan & Kawan, 2019).



Gambar 5. 11 Pengiring Musik Tari Baris Sakral

(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Terkait dengan pengiring dari Pertunjukan Tari Baris Sakral yakni dilakukan oleh *Tempek Jero Gambel* (kelompok pemain gamelan), diaman masing-masing Tarian Baris Sakral memiliki iringan musik (*gambelan*) yang berbeda antara satu dengan yang lainnya, di samping makna yang terkandung dalam pementasannya. Jero Penyarikan menginformasikan pementasan tari Baris Sakral dapat dipentaskan pada saat hari suci dengan patokan yadnya atau upacara yang dilakukan dengan pengorbanan *suku pat/rosan* (binatang berkaki empat) (wawancara, 9 April 2023) yakni; (1) Purnama sasih Kasa di Pura Jati-Pura Puseh Desa; (2) Purnama sasih Karo di Pura Penataran/Bale Agung/ Pura; (3) Purnama sasih Ketiga di Jero Agung; (4) Purnama sasih Kapat di Jero Agung; (5) Purnama sasih Kelima di Pelinggih Ratu Kentel Gumi; (6) Purnama sasih Keenem di Pura Pedangsit Pedangsilan; (7) Purnama sasih Kepitu di Pura Jaba Kuta; (8) Purnama sasih Kawulu di Pura Dalem; (9) Purnama sasih Kesanga di Jero Agung; (10) Purnama sasih Kedasa di Jero Agung Ngusaba.

5.4.2 Struktur Panitia pada Upacara *Ngusabha Kadasa*

Tugas dan fungsi dari kepanitian dalam pelaksanaan Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur yakni sebagai pengemban tanggung jawab secara keseluruhan terkait keberlangsungan upacara *Ngusabha Kadasa*. Hal ini sejalan dengan pendapat Parsons (dalam Ritzer & Goodman, 2005:123) bahwa alokasi dan integrasi merupakan dua proses fundamental yang diperlukan dalam membangun keseimbangan sistem. Dalam hal ini proses alokasi ditandai dengan pembagian tugas dan tanggung jawab *pangayah* sesuai dengan kebutuhan upacara. Sementara

itu, proses integrasi bahwa seluruh panitia merupakan satu kesatuan sistem yang memiliki tujuan utama untuk menyukseskan upacara *Pujawali Ngusabha Kadasa*.

Pertunjukan tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasadi Para Ulun Danu Batur* merupakan arena pendidikan nonformal sehingga di dalamnya juga berlaku proses manajemen pendidikan. Dalam konteks ini pembentukan struktur kepanitiaan merupakan bagian tidak terpisahkan dari manajemen tersebut dengan tujuan agar seluruh elemen yang terlibat di dalamnya dapat berpartisipasi sesuai dengan bidang tugasnya masing-masing. Artinya, struktur ini memberikan kejelasan mengenai ruang, waktu, dan aktivitas berlangsungnya proses didaktis secara sistemis dan sistematis. Terciptanya arena pendidikan yang kondusif menjadi salah satu kata kunci keberhasilan proses didaktis, baik dalam konteks penanaman nilai melalui sosialisasi maupun internalisasi. Dapat dibayangkan apabila proses *ngayah* tersebut tidak diatur dalam kepanitiaan, maka besar kemungkinan proses didaktis dalam tradisi *ngayah* tersebut tidak akan berjalan secara maksimal.

Upacara Ngusabha Kadasa yang menjadi fokus penelitian ini adalah *Pujawali* yang berlangsung dari 02 Maret 2023 hingga 18 April 2023. Dalam *pasamunan agung* telah diputuskan kepanitiaan yang disebut "*Prawartaka Karya Pujawali Ngusabha Kadasa Pura Ulun Danu Batur, Desa Adat Batur, Kec. Kintamani, Kab. Bangli, Warsa 2023*". Struktur kepanitiaan tersebut merupakan hasil keputusan yang telah disepakati oleh seluruh krama dalam *pasamuhan agung* dan sebagai ketua panitia adalah *Jero Gede Batur Makalihan*.

Dalam struktur kepanitiaan tersebut tergambar bahwa kepanitiaan melibatkan institusi adat dan dinas. Institusi adat melibatkan, antara lain; (1) prajuru

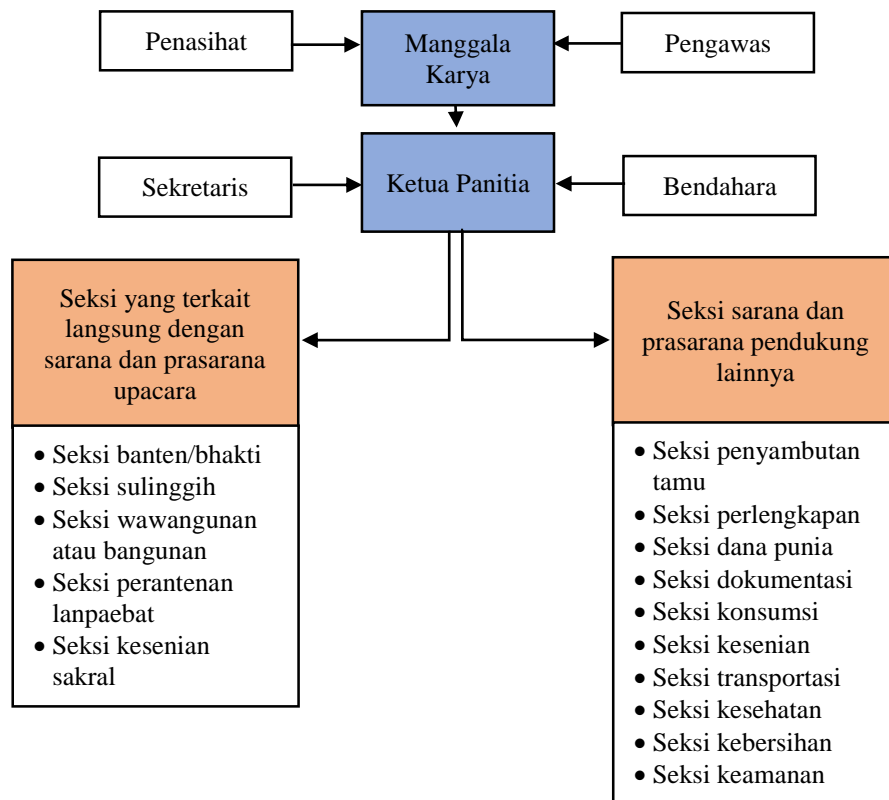
dan krama Desa Adat Batur; (2) PHDI Kabupaten Bangli; serta (3) pamucuk jejaring Pura Ulun Danu Batur. Sementara itu institusi dinas melibatkan, antara lain: (1) Pemerintah Provinsi Bali; (2) Forum Komunikasi Pimpinan Daerah (FPKD) Kabupaten Bangli (Bupati, Kapolres, Dandim Bangli); (3) Dinas Kebudayaan Kabupaten Bangli; (4) Camat Kintamani, dan (5) Kepala Desa (*Perbekel*) Batur Utara, Batur Tengah, dan Batur Selatan.



Gambar . Paruman Panitia Inti Persiapan Upacara Ngusabha Kadasa
(Dokumentasi; Yogi Arista, 2023)

Banyaknya pihak yang dilibatkan dalam kepanitiaan tersebut menunjukkan bahwa Upacara *Ngusabha Kadasa* merupakan upacara besar sehingga membutuhkan dukungan banyak pihak untuk menyukseskannya. Hal ini dapat dibenarkan karena setiap pelaksanaan Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur selalu dihadiri oleh ribuan *pemedek* (masyarakat yang hendak bersembahyang) dari seluruh Bali. Oleh karena itu, diperlukan persiapan yang matang dalam penyelenggaraan upacara tersebut, baik yang berkaitan langsung dengan sarana dan prasarana upacara maupun pendukung lainnya. Secara umum,

susunan kepanitiaian dan bidang-bidang tugas yang diemban dapat dikelompokkan menjadi tiga, sebagai berikut.

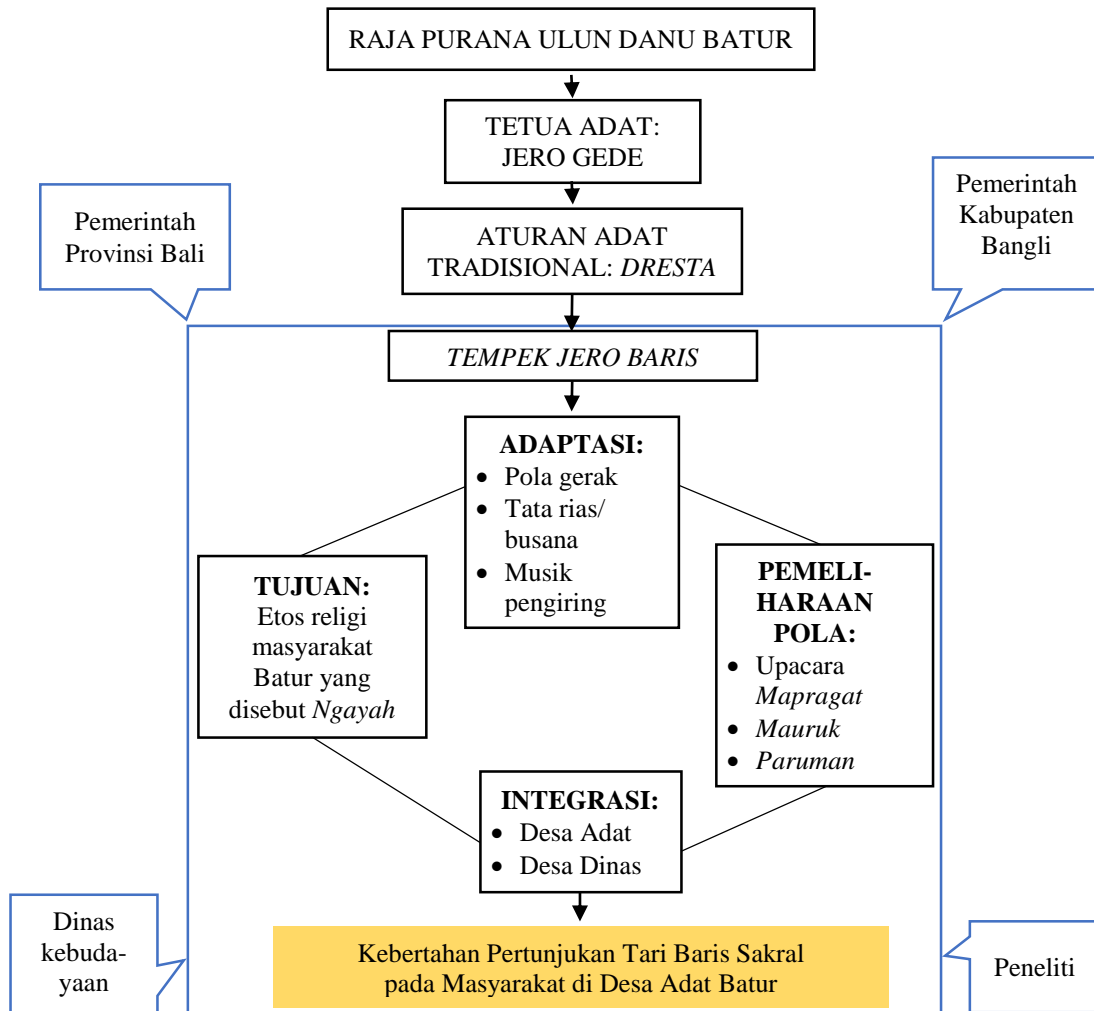


Gambar 5. 12 Bagan Struktur kepanitiaian upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur

Struktur kepanitiaian tersebut mencerminkan bahwa upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur telah diatur dengan sistem manajemen. Panitia tidak hanya mempersiapkan hal yang berkaitan langsung dengan upacara tersebut, tetapi juga mempersiapkan segala sesuatu yang dibutuhkan untuk menyambut datangnya para pamedek yang memang dari tahun ke tahun dapat dipastikan akan membludak. Hal ini menunjukkan bahwa para agen di Desa Pakraman Batur selalu memonitor pengalaman masa lalu untuk melakukan tindakan pada masa sekarang.

Menurut pandangan Giddens mengungkapkan bahwa tindakan membentuk panitia merupakan tindakan keagenan yang melibatkan monitoring reflektif dan rasionalisasi tindakan atas berbagai pengalaman sosial yang dicerap dalam ruang dan waktu (Amie, 2014). Dalam konteks fungsionalisme struktural, setiap struktur mencerminkan fungsi-fungsi tertentu. Asumsi dasarnya adalah setiap struktur dalam sistem sosial fungsional terhadap yang lain. Sebaliknya, jika tidak fungsional, maka struktur itu akan hilang dengan sendirinya (Ritzer, 2003). Demikian halnya dengan struktur kepanitiaan yang dibentuk dalam rangka pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur hanya akan berfungsi dengan baik apabila aktor-aktor yang terlibat di dalam struktur tersebut mampu melanjutkan fungsinya masing-masing.

Selanjutnya, secara bersama-sama setiap elemen dalam struktur tersebut melakukan aktivitas untuk mewujudkan tujuan bersama, yaitu suksesnya penyelenggaraan *Upacara Ngusabha Kadasa* dan mampu mementaskan pertunjukan tari Baris Sakral dengan baik di setiap tahunnya. Penting bagi setiap elemen dalam struktur tersebut untuk mengetahui bidang tugas sesuai dengan strukturnya dalam kepanitiaan dan menyiapkan diri untuk melaksanakannya dengan sebaik-baiknya. Tugas yang sesuai dengan struktur ini lah yang kemudian diasimilasikan dengan pengetahuan yang dimiliki sehingga proses pembelajaran menjadi sesuatu yang niscaya terjadi. Dikatakan demikian karena setiap aktor yang duduk dalam seksi tertentu akan berusaha untuk melaksanakan tugas dengan sebaik-baiknya.



Gambar 5. 13 Bagan Struktur keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur

Pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat bertahan hingga saat ini dikarenakan setiap struktur dan pranata sosial yang berlaku pada masyarakat Desa Adat Batur dapat berjalan secara fungsional. Dengan berjalannya struktur sesuai dengan fungsinya masing-masing, maka terciptalah arena sosial yang produktif bagi penanaman nilai-nilai didaktis

melalui tahapan sosialisasi dan internalisasi. Dapat dipahami pula bahwasanya Pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Para Ulun Danu Batur merupakan arena pendidikan nonformal sehingga di dalamnya juga berlaku proses transmisi pengetahuan/ proses pendidikan.

Dalam konteks ini, penanaman nilai-nilai melalui sosialisasi berlangsung dengan cara menerjemahkan kepercayaan kolektif masyarakat yang tersurat pada Raja *Purana* Ulun Danu Batur. Penerjemahan dilakukan oleh tetua adat yakni Jero Gede melalui aturan-aturan adat tradisional dikenal dengan istilah *dresta* yang mengatur hubungan para anggota masyarakat dalam bersosialisasi. *Dresta* yang berlaku pada masyarakat Batur yakni adanya *Tempek Jero Baris* yang berfungsi untuk mengatur pertunjukan tari Baris Sakral. *Tempek jero baris* memiliki tugas untuk menjaga keberlangsungan pertunjukan Tari Baris Sakral melalui tahapan-tahapan; pengadaptasian, pencapaian tujuan, pengintegrasian, serta pemeliharaan pola. Tahapan ini dilakukan guna memastikan keberlanjutan pertunjukan Tari Baris Sakral pada masyarakat Desa Adat Batur.

Selanjutnya penanaman nilai-nilai melalui internalisasi pada pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan sebagai upaya penghayatan, pendalaman, penguasaan secara terstruktur yang berlangsung melalui binaan bimbingan dari; Pemerintah Provinsi Bali, Pemerintah Kabupaten Bangli, Dinas Kebudayaan, serta peneliti yang berkenan membuka pemahaman akademis terkait kesenian sakral yang terdapat di Desa Adat Batur.

Dari pemaparan yang telah terurai berkaitan dengan struktur yang mempengaruhi keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusbaha*

Kada di Pura Ulun Danu Batur, menegaskan bahwasanya sistem sosial apa pun, baik adat, tradisi, maupun keagamaan seyogyanya akan bertahan, *ajeg* dan lestari bilamana komponen-komponen di dalamnya masih fungsional terhadap kehidupan di era sekarang. Ditambah bila mana komponen tersebut memiliki suatu *novelty* yang menjadi acuan dalam membentuk pemahaman bagi anggota masyarakatnya, maka tradisi adat tersebut senantiasa dapat dinikmati keberadaannya dari masa kini hingga nanti.

BAB VI

PROSES DIDAKTIS TARI BARIS SAKRAL

Fenomena yang terjadi terhadap pewarisan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur dipandang penting untuk dikaji lebih lanjut menggunakan berbagai konsep, maupun teori guna memberikan sebuah analisis kritis terhadap proses didaktis tari Baris Sakral. Konsep yang digunakan dalam menelaah permasalahan ini yakni konsep didaktis dan teori yang digunakan yakni teori konstruktivisme dari Jean Piaget. Teori ini digunakan sebagai upaya analisis terhadap proses didaktis yang berlangsung dari berbagai fase atau tahapan pada penerapan materi pengajaran yang dilakukan oleh senior kepada juniornya. Lebih lanjut teori konstruktivisme diekpletikan menggunakan teori tari Bali dari Djayus, di mana hal ini dilakukan untuk menganalisis secara mendalam terkait proses pengajaran ragam gerak, serta pendukung tari seperti; tata rias, tata busana, properti dan musik pengiring.

Menurut Von Glaserfeld pendiri gerakan konstruktivisme, menyatakan bahwa pengetahuan, tidak peduli bagaimana pengetahuan itu didefinisikan, terbentuk di dalam otak setiap individu dan subjek yang berpikir tidak memiliki alternatif selain mengonstruksikan apa yang diketahuinya berdasarkan pengalaman sendiri (Glaserfeld, 1987). Paradigma konstruktivisme, menjelaskan bahwa belajar merupakan proses aktif peserta didik mengonstruksikan pengetahuannya, baik itu dalam bentuk pengalaman fisik, dialog, hipotesis dan lain-lain (Suparno, 1997). Persepsi belajar akan mempengaruhi proses konstruksi pemahaman yang dimiliki oleh peserta didik (Halat, Jakubowski, & Aydin, 2008).

Pandangan tersebut menyiratkan bahwa peserta didik dipandang sebagai unit berpikir yang memiliki pengetahuan awal dari interaksinya dengan lingkungan (Supardan, 2016).

Paradigma konstruktivisme menekankan belajar bukan saja dimaknai sebagai transfer ilmu pengetahuan, tetapi jauh dari pada itu, yakni cara mentransformasi struktur berpikir serta pengetahuan yang dimiliki oleh masing-masing peserta didik melalui pembelajaran aktif (Winataputra, 2007). Lebih lanjut Piaget menginformasikan bahwa, melalui pembelajar aktif peserta didik dapat mengonstruksikan pengetahuan yang dimilikinya (Piaget, 1971).

Berdasarkan penjelasan para ahli terkait dengan pembelajaran konstruktivistik, kita dapat mengetahui bersama bahwa pengetahuan yang dimiliki penari tari Baris Sakral dalam menarikan tari baris merupakan hasil dari pengonstruksian pengetahuannya secara aktif dengan melihat, meresapi, menghipotesis terhadap apa yang telah dilakukan oleh para seniornya, setelah itu ditransmisikan pada proses latihan yang berlangsung secara konsisten, sehingga berimplikasi pada terwujudnya gerakan tari Baris Sakral yang mampu ditarikan dengan baik.

Para penari baris junior merupakan penari yang baru dipilih untuk menarikan tari Baris Sakral pada upacara *Nagusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Para penari ini belum mempunyai bekal khusus untuk menarikan tarian Baris Sakral. Para penari junior dalam pengalamannya berkesenian hanya pada tahapan menyaksikan pementasan tari yang dilakukan oleh para seniornya. Interaksi sosial dengan pertunjukan tari Baris Sakral yang cukup intensif diperoleh penari junior

dari lingkungan masyarakat adat yang diperankan oleh para seniornya. Berangkat dari hal tersebut penari yang tergolong baru (junior) mulai mempunyai keinginan untuk memperdalam tari Baris Sakral.

Piaget (1896-1980) menyebutkan bahwa interaksi sosial yang dilalui oleh individu sangatlah penting bagi pengkonstruksian pengetahuannya (Supardan, 2016). Dengan ini kita ketahui bahwa ketertarikan penari yang tergolong junior dalam menarikan tarian Baris Sakral melalui proses interaksi, menimbulkan minat untuk mempelajari lebih lanjut tarian tersebut dan berujung pada proses mendalami tari baris hingga menjadikannya penari baris yang berkompeten seperti pendahulunya.

Sesuai hasil pengamatan peneliti di lapangan terkait proses pembelajaran yang diterapkan oleh penari sepuh (senior) kepada penari yang baru bergabung (junior) berlangsung dengan cara; (1) memberikan para penari junior berbagai pengertian mendasar terkait tari Baris Sakral; (2) kemudian dilanjutkan pada pengenalan materi yang akan diberikan melalui metode mencontohkan ragam gerak yang kemudian diikuti oleh penari pemula; (3) serta pada tahapan terakhir yakni mengaplikasikan materi melalui metode praktik langsung bersama sama. Dalam perspektif konstruktivisme proses belajar yang dilakukan oleh penari senior dengan penari junior ini dinamakan "Siklus Belajar" (Supardan, 2016). Di mana tahapan-tahapannya dapat dibagi menjadi tiga yaitu; (1) Asimilasi, pada fase ini penari junior berada pada tahapan penyatuan (pengintegrasian) informasi baru ke struktur pengetahuan yang sudah dimiliki sebelumnya; (2) Akomodasi, pada fase ini penari junior berada pada tahapan penyesuaian struktur pengetahuan dalam situasi yang

baru, serta; (3) ekuilibrasi, pada tahapan ini penari junior mengalami fase di mana penyesuaian yang telah berlangsung akan berlaku secara berkesinambungan antara asimilasi dan akomodasi.

Selain ketiga konsep utama tersebut, para senior juga melakukan proses pembelajaran khususnya pada pengenalan ragam gerak tari Baris Sakral mengacu pada teori tari Bali yang dijabarkan oleh Djayus yakni adanya *agem*, *tandang*, *tangkep* dan *tangkis*. Penari senior juga secara singkat memberikan gambaran umum kepada penari junior terkait kostum yang digunakan dalam menarikan tari Baris Sakral, dan musik pengiring tari Baris Sakral. Berikut akan dijabarkan lebih lanjut terkait dengan proses pembelajaran tari Baris Sakral melalui fase asimilasi, akomodasi, serta ekuilibrasi.

6.1 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Asimilasi

Asimilasi atau juga disebut tahapan penyatuan (pengintegrasian) informasi baru ke struktur pengetahuan yang sudah dimiliki sebelumnya yaitu proses pembelajaran tahap awal di mana para penari junior dapat secara aktif mengidentifikasi pengetahuan yang dimilikinya (Tomljenović & Vorkapić, 2020). Pada fase penemuan, merupakan cara efektif untuk memberi peluang kepada penari junior dalam menemukan informasi sebelum lebih lanjut dijelaskan oleh penari senior (Noviani, Maskun, & Basri, 2013).

Klahr dan Nigam menginformasikan bahwa fase penemuan adalah proses menata mental di mana anak mengasimilasi konsep yang terdiri dari mengamati, mengelompokkan, menjelaskan, mengukur, berhipotesis dan menyimpulkan (Klahr

& Nigam, 2004). Melalui fase pembelajaran penemuan, anak menemukan sendiri sesuatu yang akan dipelajarinya dan guru hanya menjadi fasilitator. Seperti halnya pada proses pembelajaran yang dilakukan oleh penari junior dalam hal ini bertindak sebagai peserta didik, tugas dari penari senior hanya memposisikan dirinya sebagai fasilitator sedangkan penari junior diberikan ruang yang cukup untuk mengembangkan bakat ataupun pengetahuan alaminya.

Lebih lanjut penjelasan Jerome Bruner yang terinspirasi dari pendapat Peaget mengartikan bahwa fase *discovery* merupakan proses menggali pengetahuan peserta didik dengan cara memberi permasalahan kepada peserta didik, dengan cara ini diharapkan peserta didik dapat menemukan jalan dalam menyelesaikan permasalahan tersebut (Darmadi, 2017).

Pada fase *discovery learning* sesuai dengan pengamatan (observasi) peneliti di lapangan, tahapan pertama penari senior memberikan stimulus kepada penari yang tergolong pemula dengan mengajukan berbagai pertanyaan yang bertujuan untuk menggali pengetahuan alami. Setelah pengenalan awal yang dilontarkan melalui pertanyaan dengan tujuan untuk memberi stimulus, baru kemudian penari senior melanjutkan pada tahapan memberikan kesempatan kepada penari junior untuk mengidentifikasi dan menganalisis permasalahan yang telah dilontarkan di awal tadi.

Ketika proses identifikasi berlangsung di sana para penari senior tidak hanya diam, melainkan juga ikut memberikan tanggapan, seperti misalnya melakukan gerakan-gerakan kecil yang mengisyaratkan bahwa tari Baris melambangkan seorang kesatria sejati. Dengan demikian identifikasi dan hipotesis

yang dilakukan penari junior sebagai peserta didik tidak liar namun dapat terfokus pada apa yang seharusnya dipikirkan. Pada tahapan akhir fase *discovery* penari senior akan menyimpulkan pendapat yang diajukan oleh peserta didiknya dalam hal ini penari junior untuk semakin memperjelas maksud yang terkandung dari pertanyaan-pertanyaan yang dia ajukan.



Gambar 6. 1 Penari Senior memberikan pemahaman mengenai tari Baris Sakral Kepada Penari Junior
(Dokumen: Yogi Arista, 2022)

Melalui fase penemuan konsep (*discovery*) guru atau pelatih akan lebih dipermudah dalam menerka atau mengira-ngira terkait kemampuan siswa yang akan dididiknya. Pada fase pengenalan konsep (*discovery*) ini pula guru lebih dapat mengedukasi bahwasanya untuk menjadi penari Baris Sakral yang baik harus melalui tahapan belajar yang konsisten. Lebih lanjut, pada posisi peserta didik juga sama-sama diuntungkan karena dalam fase pengenalan peserta didik sudah dapat mengonstruksikan pengetahuan awal yang dimilikinya.

6.2 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Akomodasi

Pembelajaran tari Baris secara Akomodasi berada pada posisi penyesuaian struktur pengetahuan dalam situasi yang baru. Dalam hal ini konsep yang sudah ditemukan oleh peserta didik melalui fase *discovery* akan di kenalkan lebih mendalam lagi kepada peserta didik (Supardan, 2016). Perspektif konstruktivisme menjelaskan bahwa pada fase pengenalan konsep akan lebih dapat memfokuskan peserta didik terhadap penggunaan informasi, sumber daya, dan hipotesis awal yang dilaluinya pada fase penemuan (*discovery*) (Suparno, 1997). Fase pengenalan konsep berlangsung dengan bantuan dari orang lain dalam hal ini guru atau pelatih untuk membangun dan meningkatkan mental dan membenahi *problem solving* yang dihadapi peserta didik pada fase asimilasi (Windschitl, 2002).

Proses pengenalan konsep yang diterapkan oleh penari senior kepada juniornya, yakni memperkenalkan tiga poin penting, yakni terkait dengan; ragam gerak tari Baris Sakral; kostum; serta musik pengiring. Dalam pengenalan konsep gerak, penari senior banyak memperkenalkan kembali gerakan-gerakan tari Baris Sakral yang sudah diwarisinya dari para sesepuh terdahulu. Khusus pada tari Baris Dadap yang memiliki kekhasan gerak dengan pengkombinasian lagu (*kidung*), dalam menarikannya begitu membutuhkan penjiwaan di setiap gerakannya, menurut I Wayan Ringan sebagai salah satu senior yang acap kali berbagi pengalaman terkait tari Baris Dadap, menyebutkan bahwa apa bila gerakan ini bisa dikuasai dengan sempurna, akan memberikan nilai lebih terhadap tarian yang dibawakan (wawancara, 19 April 2023).

Tahapan akomodasi merupakan tahapan penyesuaian struktur pengetahuan pada situasi yang baru. Struktur pengetahuan yang disampaikan pemberi informasi (penari senior) terhadap penerima informasi (penari junior) pada tahapan akomodasi berlangsung dengan cara memperkenalkan tiga poin penting terkait; (1) pengenalan ragam gerak tari Baris Sakral; (2) kostum tari Baris Sakral; serta (3) musik pengiring tari Baris Sakral. Pengenalan konsep gerakan kepada peserta didiknya, penari senior memperkenalkan keseluruhan pemahaman terhadap kelima pertunjukan tari Baris Sakral yakni; tari Baris Jojor, tari Baris Gede, tari Baris *Bajra*, tari Baris *Presi*, dan tari Baris Dadap. Kelima macam tari Baris Sakral kemudian dibahas lebih tuntas lagi pada tataran kostum, properti yang dibawakan dari masing-masing penari, serta musik pengiring.




Ragam gerak yang terdapat pada pertunjukan tari Baris Sakral kemudian di contohkan oleh penari senior dengan sangat mendetail, gerakan ini dibagi ke dalam tiga komponen utama mengacu pada teori tari Bali dari Djayus yakni *agem*, *tandang*, dan *tangkis* (Pratama, 2020). Gerakan *agem* berarti sikap pokok yang tidak mengalami perubahan, gerakan *tandang* merupakan cara memindahkan gerakan kaki dari gerakan satu ke gerakan berikutnya, serta yang terakhir gerakan *tangkis* yakni perkembangan gerakan tangan penari.





Jenis tari Baris Sakral yang pertama dipraktikkan adalah tari Baris Jojor. Ragam gerak tari Baris Jojor berjalan 3 kali *jajaran tanjek* (sejajar kemudian salah satu kaki di hentakan), sambil *notol notol menanjekin kempul* diulang 3 kali. Kemudian dilanjutkan gerakan *ngayor* dilakukan 3 kali, gerakan *ngambar tombak*

3 kali, dan berjalan berbalik ke belakang melakukan *gerakan mekeret*, kemudian kembali ke hadap depan melakukan gerakan *ngangsel* (gerakan terakhir).






Berikut akan dijelaskan secara terperinci terkait ragam gerak tari Baris Jojor menggunakan tabel yang terdiri dari; gambar saat penari mempraktikkan gerakan, nama gerakan yang berkembang pada penari Baris Sakral di Desa Adat Batur, serta penjelasan (deskripsi) dari setiap gerakan;

Tabel 6. 1 Ragam gerak tari Baris Jojor

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem pokok Baris Jojoran</i>	Tangan kanan memegang tombak, tangan kiri berada di pinggang (<i>matungked bangkiang</i>) Kaki kanan dan kiri sejajar dalam posisi menyudut (<i>tapak sirang pada</i>) dengan jarak satu kepalan tangan.
2		<i>Mejalan jajaran tanjek</i>	Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapak sirang pada</i>). Tangan kanan memegang pangkal tombak, dan tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Bersamaan dengan mengucapkan kata; "keret ret, rettt,,,"
3		<i>Negak</i>	Posisi penari duduk dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kanan memegang tombak yang diletakan pada bahu penari, dan tangan kiri berada di lutut kaki kiri.

4		<i>Notol-notol</i>	Tangan kanan penari memegang tombak yang diletakan pada bahu dari tangan kanan, tangan kiri berada di depan dada dengan posisi jari tangan menghadap ke depan (<i>ngerajeg</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut kaki kanan.
5		<i>Ngayor</i>	Tangan kanan penari memegang pangkal tombak, tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Tombak berada pada posisi horisontal dengan ujung tombak lebih tinggi dari pada pangkal. Kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapak sirang pada</i>). Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>).
6		<i>Mebading kuri</i>	Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapas sirang pada</i>). Tangan kanan memegang pangkal tombak, dan tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Posisi penari menghadap ke belakang.
7		<i>Ngigelin tombak</i>	Posisi badan tegak, kaki kanan dan kiri sejajar dan rapat. Tangan kanan dan kiri memegang pangkal tombak. Posisi penari menghadap ke belakang.

Terkait kostum dan tata rias dalam tari Baris Jojor menggunakan baju berwarna putih berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan

8		<p><i>Nengkleng</i> Posisi badan tegak, tangan kanan dan kiri memegang pangkal tombak. Kaki kanan di angkat sejajar lutut kaki kiri, sedangkan kaki kiri menjadi tumpuan. Posisi penari meng-hadap ke belakang.</p>
9		<p><i>Negakuri</i> Posisi penari duduk dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kiri memegang tombak yang diletakan pada bahu penari, dan tangan kanan berada di pinggang penari.</p>
10		<p><i>Mekeret</i> Tangan kanan penari memegang tombak yang diletakan pada pinggang penari, tangan kiri ditempekan di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan dan kiri sejajar.</p>
11		<p><i>Ngambar tombak</i> Tombak diangkat menggunakan tangan kanan sejajar dengan telinga. Ujung tombak menghadap kedepan. Tangan kiri diletakan di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan diangkat sejajar dengan lutut kaki kiri, sedangkan kaki kiri menjadi tumpuan.</p>
12		<p><i>Ngayor</i> Tangan kanan penari memegang tombak dan tangan kiri direntangkan sejajar dengan susu. Kaki kanan dan kiri melangkah secara bergantian.</p>

13



Ngangsel panyuwud

Tangan kanan penari memegang tombak dan tangan kiri berada sejajar dengan dada, jari tangan kiri menghadap ke depan (*ngerajeg*). Kaki kanan menjadi tumpuan dan kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut penari. Bagian akhir penari akan berjalan bersama keluar dari areal pementasan.

panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar, penutup paha, simping, *lamak*, *badong* dan *swer*.



Gambar 6. 2 Kostum Pada tari Baris Jojor (Dokumen: Yogi Arista, 2023)


Gamelan yang mengiringi tarian Baris jojor merupakan gamelan Gong Gede dengan tema gamelan *Jojoran/Longor* yang bermakna ibarat suara ayam yang menuju terbitnya waktu. adapun ciri dari lantuan irama musik gamelan tari Baris Jojor adanya suara keret *ret, ret, ret* menandakan suara ayam yang sedang turun dari peraduannya. Adapun notasi pada gamela tari Baris Jojor disajikan sebagai berikut;

Jublag/ Melodi	a.	:	(?)	(?)	(?)	(?)	(diulang-ulang d disesuaikan dengan penari)
			^ ? ^	^ ? ^	^ ? ^	^ ? ^	
	b.	:	(?)	(?)	(?)	(?)	(diulang-ulang d disesuaikan dengan penari)
			o ? o	o ? o	o ? o	o ? o	





Jenis tari Baris Sakral berikutnya adalah tari Baris Gede. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris Gede yakni; para penari terlebih dahulu berjalan dengan meletakkan tangan di bagian pinggang (*matungked bangkiyang*) mencari posisi sejajar kemudian *metanjek*.

Tabel 6. 2 Ragam gerak tari Baris Gede

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
----	--------	------------------	-----------

1		<p><i>Agem pokok Baris Gede</i></p> <p>Tangan kanan berada di pinggang, tangan kiri memegang tombak. Kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan jarak dua kepalan tangan, jeriji kaki kiri di angkat (<i>nanjek</i>). Kepala penari meruduk.</p>
2		<p><i>Negak</i></p> <p>Posisi penari berjongkok dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kanan berada di pinggang, dan tangan kiri memegang tombak. Kepala penari merunduk.</p>
3		<p><i>Ngoyodin tombak</i></p> <p>Penari sedikit menengadah dengan mengucapkan kata; "puhhh,,," kemudian berdiri posisi badan tegak, tangan kanan berada sejajar dengan susu, tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan jari kaki dinaikkan (<i>nanjek</i>).</p>
4		<p><i>Ngedebeg</i></p> <p>Posisi badan penari tegak, tangan kanan sejajar dengan susu, tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri di angkat sejajar dengan kaki kanan. Lebih lanjut secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat kaki kiri dan kanan digerakan menghentak tanah (<i>ngedebeg</i>).</p>

Terkait dengan kostum yang digunakan dalam pertunjukan tari Baris Gede yakni menggunakan baju berwarna merah berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi

5		<p><i>Mukak mebalik</i> <i>Mukak</i> (penari paling depan), <i>Baung</i> (penari nomor dua dari depan) <i>bangkiang</i> (penari nomor tiga dari depan). Pada bagian ini, gerakan penari <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> berada pada posisi duduk, posisi kepala merunduk. Tangan kiri memegang tombak dan tangan kanan berada di pinggang.</p>
6		<p><i>Ngoyodan g mangungan g</i> <i>Mukak</i> masih menghadap ke belakang membangunkan <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>. Kemudian <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>. Berdiri sambil mengucapkan kata; “puhhh,,, haih,haih,puhhh,,,”</p>
7		<p><i>Ngambar</i> Setelah <i>mukak</i> membangunkan <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>, kemudian semua penari menghadap ke depan. Masuk pada gerakan <i>ngambar</i> yang diawali dengan gerakan kaki kanan di angkat sejajar dengan lutut kaki kiri. Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri berada di pinggang. tombak digerakan secara memutar seperti sedang menggambar (<i>ngambar</i>).</p>
8		<p><i>Mabang</i> Kaki kanan dan kiri dihentikan secara bergantian. Posisi badan sedikit rendah (<i>ngaed</i>) tangan kanan dan kiri memegang tombak.</p>

pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut





berwarna putih dengan panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan





9		<p><i>Mabang ngoyodin</i> kaki kanan dan kiri diangkat secara bergantian. Bila kaki kiri di angkat tangan kanan diayunkan ke samping sejajar susu, sebaliknya bila kaki kanan di angkat tangan kanan ditarik menyentuh pinggang penari. Tangan kiri memegang tombak. Kepala penari merunduk mengikuti ayunan tangan kanan.</p>
10		<p><i>Mebalik kuri ngawit mabang</i> tombak berada di tangan kiri, tangan kanan sejajar dengan susu. Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri diangkat sejajar lutut kaki kanan, dengan bersamaan penari mengucapkan kata “puhhh,,,” Penari yang berada di <i>mukak</i> (bagian depan) membalikan badannya (<i>mebalik</i>) menghadap ke belakang.</p>
11		<p><i>Mabang</i> <i>Mukak</i> menghadap ke <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i>. Posisi <i>mukak</i> mengangkat kaki kanan sejajar dengan kaki kiri. Tangan kiri memegang tombak, tangan kanan sejajar susu. Sedangkan penari <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> sedikit menunduk tangan kiri memegang tombak, tangan kanan sejajar susu. Kaki kiri berada di depan kaki kanan.</p>
12		<p><i>Mebalik arep panyuwud mabang</i> Gerakan memutar badan untuk kembali ke depan bagi penari <i>mukak</i>. Sedangkan penari <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> masih tetap di posisi semula.</p>





13		<p><i>Muntar</i> Posisi badan sedikit rendah (<i>ngaed</i>). Kaki kanan dan kiri melangkah secara bergantian. Tangan kanan dan kiri memegang tombak kemudian di ayunkan berlawanan dengan langkah kaki.</p>
14		<p><i>Mebalik kuri ngawit mabang pindo</i> Tangan kanan dan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri diangkat sejajar lutut kaki kanan, dengan bersamaan penari mengucapkan kata “puhhh,,,” Penari yang berada di <i>mukak</i> dan <i>baung</i> membalikkan badan (<i>mabalik</i>) menghadap ke belakang.</p>
15		<p><i>Mabang</i> <i>Mukak</i> dan <i>baung</i> menghadap ke <i>bangkiang</i>. Gerakan kaki kanan maju selangkah kemudian di tutup oleh kaki kiri. Tangan kiri memegang tombak sedangkan tangan kanan sejajar dengan susu.</p>
16		<p><i>Mabang kesamping ngangsel kado</i> Kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian. Tangan kanan diayunkan, tangan kiri memegang tombak. Ujung tombak berada di atas pangkal tombak antara <i>baung</i> dan <i>bangkiang</i> menyilang saling menusuk. Pada posisi ini penari mengucapkan kata; ”puh,,,” hai, puh,,,”puh,mbot,haih,puhh h,,,”</p>





kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar,

penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer*.


17		<p><i>Maksi</i> Gerakan kaki kanan dan kiri melangkah di hentakan secara bergantian, berakhir dengan kaki kiri menutup, sehingga menjadi sejajar dengan kaki kanan. Posisi badan menyamping kanan, penari saling berhadapan. Tangan kanan memegang pangkal tombak dan tangan kiri memegang bagian tengah tombak. Pada posisi ini penari mengucapkan kata; "puhhh,,,"</p>
18		<p><i>Tombak ngandang</i> Kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut kaki kanan. Tangan kanan dan kiri memegang tombak. Posisi tombak mengarah ke samping kanan bawah dengan ujung tombak berada di atas, gerakan ini di ulang sebanyak tiga kali. Pada akhir gerakan <i>mukak</i> dan <i>baung</i> menusuk tombak ke arah <i>bangkiang</i>, begitu sebaliknya <i>bangkiang</i> menusuk kearah kedepan.</p>
19		<p><i>Mati baung</i> Setelah ditusuk <i>bangkiang</i> berganti posisi dengan <i>baung</i>. Posisi <i>bangkiang</i> berada di depan <i>baung</i> dengan sikap berjongkok tombak di pikul, serta posisi badan merunduk.</p>
20		<p><i>Ngdupin baung</i> Posisi <i>mukak</i> dan <i>bangkiang</i> masih berdiri sedangkan <i>baung</i> pada posisi berjongkok menghadap ke <i>mukak</i> (posisi mati). <i>Mukak</i> dan <i>bangkiang</i> melakukan gerakan <i>mabang</i>, sembari mengucapkan kata; "puh, puhhh,,,"</p>

21		<p><i>Perang perangan</i> Antara <i>baung</i> dan <i>mukak</i> saling menusuk kemudian <i>baung</i> melangkah maju bertukar posisi dengan <i>mukak</i>, sehingga posisi <i>baung</i> berada paling depan. Posisi tombak pada <i>mukak</i> dan <i>baung</i> disiku kiri penari, sedangkan tombak di posisi belakang dipegang dengan tangan kanan kemudian diayunkan</p>
22		<p><i>Perang perangan</i> <i>Baung</i> dan <i>mukak</i> menusuk ke arah <i>bangkiang</i>.</p>
23		<p><i>Ngayor tombak</i> Tangan kanan memegang tombak di angkat sejajar telinga dengan ujung tombak menghadap ke bawah. Posisi kaki kanan di angkat sejajar lutut kaki kiri, gerakan dilakukan secara bergantian kanan dan kiri diulang empat kali gerakan</p>
24		<p><i>Tombak mebadang</i> Ujung tombak menghadap ke bawah, dipegang dengan tangan kanan dan kiri sejajar dada penari. Gerakan ini di ulang sebanyak empat kali dengan posisi penari berhadapan.</p>

25		<p><i>Tombak mebading</i> Pada akhir gerakan “<i>tombak mebading</i>” penari <i>bangkiang</i> menghadap ke belakang. Sehingga ke semua penari; <i>mukak, baung, bangkiang</i> menghadap ke belakang.</p>
26		<p><i>Ngoyod arep</i> Posisi kaki kanan ke depan di tutup oleh kaki kiri. Tangan kanan dan kiri dibuka, sembari mengucapkan kata; “Puhhh,,,” kemudian <i>bangkiang</i> berbalik badan sehingga berhadapan kembali dengan <i>mukak</i> dan <i>baung</i>, di lanjutkan dengan <i>angsel kado</i>. Posisi tombak di siku kemudian tombak digerakkan saling menusuk antara <i>mukak, baung</i> dan <i>bangkiang</i>.</p>
27		<p><i>Ngoyod arep</i> Pada tahapan akhir gerakan <i>ngoyod arep</i> <i>bangkiang</i> kembali menghadap ke belakang sehingga semua penari menghadap ke belakang. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>) kaki kanan ke depan di tutup dengan kaki kiri. Tangan kiri memegang tombak dan tangan kanan digerakkan membuka, sambil mengucapkan kata; “puhhh,,,”</p>
28		<p><i>Negak</i> Tombak diletakan pada bahu kiri penari. Kaki kan duduk menyentuh tanah dan kaki kiri berjongkok. Posisi badan penari berjongkok.</p>

29		<p><i>Mangunang</i> Semua penari mengucapkan kata; “Puhhh,,,” semua penari berdiri kemudian berbalik antara <i>mukak</i>, <i>baung</i>, <i>bangkiang</i> menghadap ke depan.</p>
30		<p><i>Ngayor</i> Tombak dipegang oleh tangan kanan kemudian di ayunkan ke kanan di ikuti dengan gerakan kaki, sembari mengucapkan kata; “aihhh,,,”</p>
31		<p><i>Mabang</i> Gerakan kaki kiri maju selangkah kemudian di tutup oleh kaki kanan. Tangan kiri memegang tombak sedangkan tangan kanan sejajar dengan susu. Posisi badan penari tegak</p>
32		<p><i>Mabang mebading</i> Penari <i>mukak</i> berbalik arah menghadap ke belakang. Dengan posisi tangan kiri memegang tombak. Kemudian penari berputar membelakangi tombak, sembari mengucapkan kata; “puh, haih, puh,”</p>



33		<p><i>Nyuwudan</i> g</p> <p>Tombak diangkat sejajar dada penari, lalu tombak diayunkan secara menyudut, sembari mengucapkan kata; “puhhh,,,” kemudian mundur tiga kali dengan mengucapkan kata; “aihhh,,,” setelah itu maju tiga kali ke depan dengan mengayunkan tombak ke kanan, dan di akhiri dengan mengucapkan kata; “aihhh,,,”</p>
----	---	--


Gambar 6. 3 Kostum tari Baris Gede
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)






Gamelan yang mengiringi tarian Baris Gede merupakan gamelan Gong Gede dengan tema gamelan *Selisir/Longor Gilak* yang bernuansa keagungan dengan ciri khasnya yakni suara mepuh tiga kali dengan napas maksimal. Adapun notasi pada gamela tari Baris Gede disajikan sebagai berikut;

Bagian Kawitan						
Reong	:	ᵛ . ᵛ	ᵛ . ᵛ	ᵛ . ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	
		.	.	.	?	
Bagian Tarian						
Jublag/ Melodi	a.	:	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
			ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ
			(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
	b.	:	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
			ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ
	c.	:	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
			ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ
	b.	:	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
			ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ
			(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
			ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ
			(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)	(ᵛ)
			ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ	ᵛ ᵛ ᵛ





Jenis tari Baris Sakral berikutnya yang dipraktikkan adalah tari Baris *Bajra*. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris *Bajra* yakni; berjalan *ngayor meliat telu* (melirik ketiga arah) yakni *ke kiwa, ke tengah, ke tengen* (ke kiri, ke tengah, dan ke kanan) kemudian dilanjutkan pada gerakan *tanjek* sembari mengambil *lamak*.





Tabel 6. 3 Ragam Gerak Tari Baris *Bajra*





No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem Kanan</i>	<p><i>Agem kanan</i> merupakan gerakan awal yang dilakukan oleh penari tari Baris <i>Bajra</i>. Gerakan dilakukan dengan cara, mengangkat tangan kiri sejajar dengan susu jari tangan dalam posisi berdiri, tangan kanan berada sejajar dengan pinggang dengan menggenggam properti tari berupa tombak <i>bajra</i> (tombak dengan ujung berbentuk <i>kembang bajra</i>). Posisi badan tegak, berat badan bertumpu pada kaki kanan, kaki kiri dalam posisi menyudut dengan kaki kanan, serta jari kaki kiri di naikkan (<i>nanjek</i>).</p>





2		<p><i>Nayog</i> Gerakan berjalan dengan langkah kaki seirama ketukan gamelan yang pengiring. Tangan kanan menggenggam tombak tangan kiri sejajar dengan susu. Kaki kanan dan kiri berjalan secara bergantian.</p>
3		<p><i>Nyolek</i> Gerakan tangan berada sejajar dengan pelipis penari. Pandangan mata penari diarahkan dengan tangan yang berada di pelipis. Gerakan ini mengisyaratkan sikap waspada.</p>
4		<p><i>Narik</i> Berat badan bertumpu pada kaki kanan, kaki kiri di tarik (<i>narik</i>) sejajar dengan lutut kaki kanan. Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri menempel di dada (<i>nupuk dada</i>).</p>
5		<p><i>Nyereg seg</i> Kaki kanan dan kiri sejajar berada pada posisi yang rendah (<i>ngaed</i>). Gerakan berjalan ke kanan dan ke kiri, kedua kaki diangkat secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat. Posisi jari kaki agak sedikit menjinjit. Tangan kanan memegang tombak, tangan kiri lurus sejajar dengan susu.</p>
6		<p><i>Mapang</i> Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri menempel di dada (<i>nupuk dada</i>). Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat. Bila <i>mapang</i> ke arah kanan maka kaki kiri</p>





			berada di depan kaki kanan dengan posisi menjinjit, begitu pula sebaliknya.
7		<i>Ngalih pajeng</i>	Gerakan dilakukan dengan kaki kanan melangkah satu kali ke arah pojok yang kemudian di ikuti dengan kaki kiri. Tangan kanan memegang tombak tangan kiri ditekuk ke arah depan sejajar dengan susu.
8		<i>Nguliang pajeng</i>	Gerakan dilakukan dengan kaki kanan dan kiri berada pada posisi yang sejajar. Tangan kanan dan kiri sama-sama memegang tombak sejajar dengan pusar. Badan berada pada posisi menyudut/ serong. Gerakan <i>ngalih</i> dan <i>nguliang</i> pajeng dilakukan sebanyak dua kali, yani; <i>ngalih</i> dan <i>nguliang</i> pajeng kanan, dan <i>ngalih</i> dan <i>nguliang</i> pajeng kiri.
9		<i>Angsel kado</i>	Gerakan perpindahan (<i>angsel</i>) yang dilakukan sengan mengangkat kaki kiri sejajar dengan lutut kaki kanan, sedangkan kaki kanan menjadi tumpuan. Berat badan berada di kaki kanan dengan posisi badan sedikit rendah (<i>ngaed</i>). Tangan kiri berada pada posisi sejajar dengan susu, tangan kanan memegang tombak.


10		<p><i>Negak ngawit pelayon</i></p> <p>Posisi penari berjongkok dengan kaki kanan menekuk menyentuh tanah dan kaki kiri dalam posisi jongkok (<i>negak</i>). Tangan kanan berada pada paha dari kak kanan, dan tangan kiri berada pada lutut dari kaki kiri. Kepala penari merunduk, dengan tombak ditancapkan di tanah.</p>
11		<p><i>Nadab gelung</i></p> <p>Gerakan bersiap (<i>nadab</i>) untuk kembali berdiri, dengan menata hiasan kepala (<i>gelung</i>) dilakukan menggunakan kedua tangan.</p>
12		<p><i>Ngenjek kirig udang</i></p> <p>Posisi badan penari menyerong kemudian kaki kanan berada di depan kaki kiri dalam posisi jinjit (<i>ngenjek</i>). Posisi kaki kiri sedikit ditarik ke belakang (<i>kirig</i>). Tangan kanan dan kiri masing-masing sejajar serang mata dan serang susu.</p>
13		<p><i>Ngatepin</i></p> <p>Gerakan dilakukan dengan memosisikan kaki kanan dan kiri sejajar simetris dengan jarak dua kepalan tangan. Ujung jari kaki mengarah ke sudut (<i>tapak sirang pada</i>). Setelahnya kaki kanan dan kiri diangkat secara bergantian.</p>

14		<p><i>Nurga</i> Posisi kaki kanan di angkat sejajar dengan kaki kiri. Tangan kanan di angkat sejajar dengan kening (<i>nurga</i>) dan tangan kiri serang susu. Pandangan mata diarahkan pada gerakan tangan kanan.</p>
15		<p><i>Mapang pelayon</i> Tangan kanan menempel di dada (<i>nupuk dada</i>) dan tangan kiri sejajar dengan mata. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian dengan tempo yang cukup cepat. Bila <i>mapang</i> ke arah kanan maka kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan posisi menjinjit, begitu pula sebaliknya.</p>
16		<p><i>Mapiteh</i> Gerakan memutar, dengan kaki kanan menjadi tumpuan.</p>
17		<p><i>Nyabut tombak</i> Posisi badan sedikit merunduk (<i>ngaed</i>) kedua tangan memegang pangkal tombak. Posisi kaki kanan dan kiri sejajar (<i>tapak sirang pada</i>), serta penari menyebutkan kata; “hihhh,, ya,,” sambil mencabut tombaknya.</p>

18		<p><i>Ngede beg muntar</i> Kaki kanan dan kiri dihentikan secara bersamaan (<i>ngetebin/ngedebeg</i>), setelah itu mundur tiga kali sampai posisi sejajar. Tangan kanan dan kiri memegang tombak kemudian mengayunkan tombak kedepan, ke samping kanan, dan ke samping kiri.</p>
19		<p><i>Ngambar</i> Gerakan kaki kanan di angkat sejajar dengan lutut kaki kiri. Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri berada di pinggang (<i>matungked bangkiang</i>), kemudian tombak digerakkan secara memutar seperti sedang menggambar (<i>ngambar</i>).</p>
20		<p><i>Ngambar ngatepin</i> Posisi kaki kanan dan kiri sejajar dengan jarak yang cukup rapat (<i>atep</i>) tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri diluruskan ke samping sejajar dengan susu.</p>
21		<p><i>Ngambar nguliang</i> Posisi transisi dari gerakan <i>ngambar</i> ke gerakan berikutnya yakni <i>nyado</i>. Dilakukan dengan cara kaki kanan dan kiri sejajar dengan jarak yang cukup rapat (<i>atep</i>). Posisi badan agak sedikit rendah (<i>ngaed</i>). Tangan kanan memegang tombak dan tangan kiri lurus ke arah depan sejajar dengan susu, sembari penari mengucapkan kata; "mott,,,"</p>

22		<p><i>Nyado</i> Tangan kanan memegang tombak dengan gerakan ayunan, kemudian diakhiri dengan menarik kembali ayunan ke arah pinggang. Tangan kiri diangkat sejajar susu. Gerakan berjalan dengan diawali kaki kanan kemudian diikuti kaki kiri. Gerakan kaki diikuti dengan mengucapkan kata; “Mottt,,,hih, haih,mottt,,,”</p>
23		<p><i>Maksi tombak</i> Tangan kanan memegang tombak kemudian diunus ke bawah, tangan kiri berada di dada (<i>nepuk dada</i>). Posisi kaki kiri menyilang di depan kaki kanan. Pada saat yang bersamaan penari menyebutkan kata; “mottt,,,hih, haih,mottt,,,haih,,,hi,hi,hi, haih,,, mottt,,,”</p>
24		<p><i>Pejalan mencar</i> Posisi berjalan memisah antara kelompok penari barisan kanan dengan kelompok penari barisan kiri.</p>
25		<p><i>Ngaud senjata</i> Gerakan tangan kanan memegang gagang keris (<i>danganan</i>) yang kemudian di unus keluar dari sarungnya. Tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan berada di depan kaki kiri (<i>nanjek</i>), kaki kiri lurus menjadi tumpuan.</p>

26		<p><i>Macepuk</i> Posisi bertemu antara penari di kelompok kanan dan penari di kelompok kiri. Tangan kiri memegang tombak, tangan kanan memegang keris.</p>
27		<p><i>Nyado keris</i> Posisi tangan kanan memegang keris, tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan dan kiri berjalan saling bergantian. Bila kaki kanan melangkah maka diikuti ayunan keris ke samping, sedangkan bila kaki kiri yang melangkah ayunan keris di tarik sejajar dengan pinggang. Secara bersamaan penari mengucapkan kata; “mottt,,hiih,haiih,mottt,,”</p>
28		<p><i>Ngede beg musuh</i> Gerakan seolah menggertak musuh dengan cara mengacungkan keris yang di pegang oleh tangan kanan, sedangkan tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan kaki kiri berada di depan kaki kanan (<i>nanjek</i>).</p>
29		<p><i>Meling ser</i> Gerakan memutar antar penari saling melihat satu sama lain, sembari keris masih pada posisi di acungkan.</p>

30		<p><i>Nyangih</i> Tangan kanan mengangkat keris ke atas sejajar dengan telinga, kemudian keris di gerakan secara cepat (ngoyodin) seolah sedang mengasah keris (<i>nyangih</i>) tangan kiri memegang tombak. Kaki kanan dan kiri sejajar, posisi badan rendah (<i>ngaed</i>).</p>
31		<p><i>Pasiatan</i> Gerakan pertempuran, saling menghunuskan keris ke arah lawan. Tombak beradu dengan tombak. Posisi kaki kanan berada di depan kaki kiri. Bila kelompok 1 menyerang, kelompok 2 mundur, begitu sebaliknya bila kelompok 2 menyerang maka kelompok 1 mundur. Gerakan <i>pasiatan</i> menjadi gerakan terakhir dalam pertunjukan tari Baris Bajra.</p>

Terkait dengan kostum yang digunakan dalam pertunjukan tari Baris *Bajra* yakni menggunakan baju berwarna hitam berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar, penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer*.




Gambar 6. 4 Kostum tari Baris *Bajra*
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)




Gamelan yang mengiringi tarian Baris *Bajra* merupakan gamelan Gong Gede dengan tema gamelan *bebarisan*, *pelayon*, dan *pengecet* yang bernuansa keagungan dengan ciri khasnya yakni suara *mepuh* dan *keteban* (hentakan). Adapun notasi pada gamelan tari Baris *Bajra* disajikan sebagai berikut:






Bagian Kawitan:				
Bebarisan				
Gangsa Jongkok	:	. ^ 0	? ^ 0	
		2	2	
Bagian Pepeson				
Jublag/Melodi	:	(?)	(?)	(?)
		^ 0 2	^ 0 2	^ 0 2
				(?)
				(diulang-ulang disesuaikan dengan penari tempo cepat-pelan-cepat-pelan)
Bagian Pengawak;				
Pelayon				
Kawitan				
Gangsa Jongkok	:	^ ^ 2	0 0 0	^ ^ 2
		?	.	?
		0 0 ?	2 2 ?	0 0 2
		0	?	0
		? ? 0	^ ^ ^	2 2 ?
		?	0	?
Pengawak	:	(^)	(^)	(^)
		(^)	(^)	(^)
		2 0 2	^ ? 0	0 ^ 0
		(0)	(0)	(?)
		0 2 2	0 ? 0	2 ? 2
		(?)	(?)	(^)
		? 0 0	? 0 ?	^ ^ 0
				0 ? 2
				(diulang dua kali keseluruhan pengawak)
Penyalit	:	(0)	(0)	(0)
		. ^ .	. ^ .	. ^ .
Pengecet-Pekaad	:	(0)	(0)	(0)
		^ 0 2	^ 0 2	^ 0 2
				(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)





Jenis tari Baris Sakral berikutnya yang dipraktikkan adalah tari Baris *Perisi*. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris *Perisi* yakni; gerakan berjalan melihat ke tiga arah kemudian *ngalih pajeng kiwa, tengen, nyeregseg, miles* kemudian berputar dengan tangan kanan berada pada dahi.





Tabel 6. 4 Ragam Gerak Tari Baris Presi





No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem pokok Baris Presi</i>	Tangan kanan sejajar dengan mata (<i>sirang mata</i>) sembari membawa prisai (<i>presi</i>), tangan kiri sejajar dengan susu (<i>sirang susu</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri menyudut dengan kaki kanan, posisi telapak kaki kiri jinjit, serta jari kaki kiri dinaikkan (<i>tanjek</i>).
2		<i>Mejalan liyat telu</i>	Gerakan berjalan dengan tempo yang pelan. Kaki kanan dan kiri angkat secara bergantian. Tangan kanan sejajar dengan mata (<i>sirang mata</i>) sembari membawa perisai (<i>presi</i>), tangan kiri sejajar dengan susu (<i>sirang susu</i>).



3		<p><i>Angsel</i> <i>Angsel</i> dilakukan untuk memberi aba-aba kepada <i>pengrawit</i> (pengiring) ketika akan memulai perpindahan gerak, memulai gerakan, maupun mengakhiri gerakan. Dilakukan dengan cara tangan kanan sejajar dengan mata (<i>sirang mata</i>) sembari membawa prisai (<i>presi</i>), tangan kiri sejajar dengan susu (<i>sirang susu</i>), bila <i>angsel</i> kanan, kaki kiri di angkat sejajar dengan lutut kaki kanan. Begitu pula sebaliknya bila <i>angsel</i> kiri maka kaki kanan di angkat sejajar dengan lutut kaki kiri kemudian dihentakkan dengan cepat yang diakhiri dengan <i>tanjek</i>.</p>
4		<p><i>Nepuk dada</i> Posisi badan sedikit merunduk. tangan kanan sejajar dengan susu sembari membawa perisai dan tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan berada di belakang kaki kiri.</p>
5		<p><i>Nyumu angsel lantang</i> Tangan kanan di naikkan sejajar dengan mata sambil membawa perisai, tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan, kaki kiri berada menyudut dengan kaki kanan, jari kaki kiri dinaikkan (<i>tanjek</i>). Kemudian kaki kiri melangkah maju terlebih dahulu yang diikuti dengan kaki kanan sebanyak tiga kali.</p>

6		<p><i>Angsel lantang/ gupek lantang kiwa</i></p> <p>Kaki kiri melangkah ke samping kiri yang diikuti dengan kaki kanan sebanyak tujuh kali. Tangan kanan sejajar dengan susu sembari membawa perisai, tangan kiri dinaikkan sejajar dengan mata, jari tangan kiri digetarkan.</p>
7		<p><i>Angsel lantang/ gupek lantang tengen</i></p> <p>Kaki kanan melangkah ke samping kanan yang diikuti dengan kaki kiri sebanyak tujuh kali. Tangan kiri sejajar dengan susu, tangan kanan dinaikkan sejajar dengan mata sembari memegang perisai sambil digetarkan.</p>
8		<p><i>Melingser</i></p> <p>Gerakan memutar badan dengan kaki kanan menjadi tumpuan dan kaki kiri diangkat sejajar dengan lutut kaki kanan.</p>
9		<p><i>Nyemak pajeng</i></p> <p>Tangan kanan dan kiri sejajar dengan susu. Kaki kiri melangkah terlebih dahulu kemudian diikuti dengan langkah kaki kanan. Kepala menghadap ke pojok kiri.</p>
10		<p><i>Nyemak pajeng kiwa</i></p> <p>Kaki kiri melangkah ke pojok kiri kemudian di tutup dengan kaki kanan, dilanjutkan dengan kaki kiri berada pada posisi <i>tanjek</i>. Tangan kanan sejajar dengan mata sembari memegang perisai, tangan kiri sejajar dengan susu.</p>

11		<p><i>Nyemak pajeng tengen</i></p> <p>Kaki kanan melangkah ke pojok kanan kemudian di tutup dengan kaki kiri, dilanjutkan dengan kaki kanan berada pada posisi <i>tanjek</i>. Tangan kiri sejajar dengan mata, tangan kanan sejajar dengan susu sembari memegang perisai.</p>
12		<p><i>Nyeregse g</i></p> <p>Kaki kanan dan kiri digerakkan bergantian secara cepat ke kiri maupun ke kanan. Tangan kanan memegang perisai dan tangan kiri berada sejajar dengan kening (<i>nyolek</i>).</p>
13		<p><i>Nengklen g</i></p> <p>Posisi badan tegak, tangan kanan memegang perisai, tangan kiri direntangkan sejajar dengan susu. Kaki kiri di angkat sejajar lutut kaki kanan, sedangkan kaki kanan menjadi tumpuan.</p>
14		<p><i>Tanjek liat telu</i></p> <p>Kaki kiri bergerak satu langkah ke depan kemudian di tutup dengan kaki kanan, bergantian dengan kaki kanan melangkah satu kali ke depan yang kemudian ditutup dengan kaki kiri. Tangan kanan memegang perisai sedangkan kaki kiri diluruskan ke depan sejajar dengan dada.</p>

15		<p><i>Malpal tanjek baris</i></p> <p>Kaki kanan dan kiri digerakkan secara bergantian dengan tempo yang cepat. Tangan kanan memegang perisai sedangkan tangan kiri diluruskan sejajar dengan susu.</p>
16		<p><i>Tanjek ngobes</i></p> <p>Kaki kanan diluruskan ke arah pojok kanan dan kaki kiri berada pada posisi rendah (<i>ngaed</i>). Tangan kanan sejajar dengan susu sembari membawa perisai, sedangkan tangan kiri sejajar dengan telinga.</p>
17		<p><i>Tanjek mealih alihan</i></p> <p>Penari yang berada di kelompok sebelah kanan, posisi kaki kanan menjadi tumpuan dan kaki kiri berada di depan kaki kanan (<i>nanjek</i>). Sebaliknya, Penari yang berada di kelompok sebelah kiri, posisi kaki kiri menjadi tumpuan dan kaki kanan berada di depan kaki kiri (<i>nanjek</i>). Tangan kanan memegang perisai, sedangkan tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>).</p>
18		<p><i>Tanjek nyado</i></p> <p>Tangan kanan memegang perisai, tangan kiri menempel di dada (<i>nepuk dada</i>). Kaki kanan menjadi tumpuan sedangkan kaki kiri berada di depan kaki kanan dengan jari kaki dinaikkan (<i>nanjek</i>).</p>

19		<p><i>Ngunus keris</i> Gerakan mengambil keris dari sarungnya (<i>ngunus keris</i>). Tangan mengeluarkan keris, tangan kiri memegang perisai. Kaki kanan dan kiri berjalan dengan bergantian. Keris diayunkan mengikuti irama gerakan kaki.</p>
20		<p><i>Ngobes</i> Tangan kanan memegang keris dengan ujung keris di tancapkan ke bawah. Tangan kiri memegang perisai. Kaki kanan dan kiri dalam posisi sejajar (<i>tapak sirang pada</i>)</p>
21		<p><i>Mengalih alihan saling galak</i> Gerakan memutar membentuk lingkaran besar, para penari saling memandang satu sama lain dengan ekspresi yang galak. Tangan kanan memegang keris dan tangan kiri memegang perisai.</p>
22		<p><i>Nyangih</i> Tangan kanan memegang keris yang di angkat lurus ke atas kemudian digetarkan seolah olah seperti sedang mengasah senjata (<i>nyangih</i>). Tangan kiri memegang perisai. Kaki kiri menjadi tumpuan, sedangkan kaki kanan berada di sudut depan kaki kiri dengan posisi telapak kaki yang menjinjit dan jari kaki di naikkan (<i>nanjek</i>).</p>

23		<p><i>Mearep arepan nyado</i></p> <p>Posisi penari berhadapan hadapan siap untuk melakukan peperangan sembari melakukan gerakan <i>nyado</i>. Keris mulai diacungkan/diarahkan pada kelompok yang berseberangan</p>
24		<p><i>Saling tebek</i></p> <p>Gerakan peperangan. Keris mulai di tusukan ke arah musuh, sedangkan musuh menangkisnya dengan perisai. Kelompok yang menyerang melangkah maju, sedangkan kelompok yang bertahan melangkah mundur. Gerakan ini dilakukan secara silih berganti.</p>

Terkait kostum yang digunakan dalam tari Baris *Presi* menggunakan baju berwarna hijau berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan panjang 2,5 meter. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 16 lembar, penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer*.



Gambar 6. 5 Kostum Pada tari Baris *Presi*
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Berikutnya gamelan yang mengiringi pertunjukan tari Baris *Presi* yakni gamelan gong gede dengan gending *Gilak Genjang* dan *Kembang Milet*. Ciri khas dari gamelan tari Baris *Presi* yakni bertempo sedikit lebih *genjang* (cepat) bernuansa energik. Suara yang mendominasi yakni “*mo..ot lan mepuh meaihh*” menandakan semangat para penari. Adapun notasi pada gamelan tari Baris *Presi* disajikan sebagai berikut;

Bagian Kawitan Kendang	:	Pola Kawitan Gending Gilak				
Pepeson Jublag/Melodi	:	([^]) o o ?	(^o) ^ ? 0	([^]) o o ?	(^o) ^ ? 0	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
Bagian Pengawak Kawitan						
Gangsa Jongkok	:	. ^ 0 ?	? ^ 0 ?	o o 0 ?	o 0 ? o	
Reong	:	. o 0 ?	o o ? o	0 0 ? 0	^ ^ 0 o	
Jublag/Melodi	:	(^o) ? 0 0 ? ? 0 0 ? ? ? o 0 0 o o	? ? 0 0 ? ? 0 0 ? ? ? ?	^ ^ ? ? ^ ^ ? ? o o ? 0 ^ ^ o o	0 0 o o 0 0 ? o ? ? ? ?	(diulang dua kali keseluruhan pengawak)
Penyalit	:	(^o) ^ ? ^	(^o) ^ ? ^	(^o) ^ ? ^	(^o) ^ ? ^	
Pengecet (masuknya Tari Baris Panah)	:	(^o) ^ 0 ?	(^o) ? 0 ^	(^o) ^ 0 ?	(^o) ? 0 ^	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
	:	(^o) ? ? ?	(^o) ? ? ?	(^o) ? ? ?	(^o) ? ? ?	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)
Pekaad	:	(^o) ^ 0 ?	(^o) ? 0 ^	(^o) ^ 0 ?	(^o) ? 0 ^	(diulang-ulang disesuaikan dengan penari)

Jenis tari Baris Sakral terakhir yang dipraktikkan adalah tari Baris Dadap. Ragam gerak pada pertunjukan tari Baris Dadap tergolong sangat sederhana ketimbang dengan pola gerak jenis tari Baris lainnya. Tari baris dadap hanya melakukan gerakan pengulangan dari gerak berjalan sambil *megeguritan* (melantunkan lagu).

Tabel 6. 5 Ragam gerak tari Baris Dadap

No	Gambar	Nama Ragam Gerak	Deskripsi
1		<i>Agem pokok baris dadap</i>	<p>Tari baris dadap menjadi tarian penutup dalam serangkaian pementasan tari baris sakral. Tari baris dadap dalam pementasannya dilalui dengan menembangkan <i>kidung/kekawin</i> (nyanyian suci) yang berisi petuah dalam melangsungkan serangkaian upacara. Tarian ini diawali dengan <i>agem pokok</i>, tangan kanan memegang perahu kecil dan tangan kiri dibuka sejajar dengan susu. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>), kaki kanan menjadi tumpuan, sedangkan posisi kaki kiri berada sejajar dengan kaki kanan dengan jari kaki dinaikkan</p>
2		<i>Tanjek nyarengin suaran kempul</i>	<p>Gerakan berjalan menyesuaikan ritme gamelan (musik pengiring), kaki kanan melangkah maju kemudian diikuti dengan langkah kaki kiri. Tangan kanan membawa perahu kecil, dan tangan kiri</p>

(*tanjek*). Kemudian perlahan berjalan menyesuaikan dengan ritme gamelan (musik pengiring), sembari menyanyikan *kidung*, dengan lirik sebagai berikut; “*Dapdap Rawuh, pemargine gegelisan, jajar wayang, ne mebalih saling tonton, tindak-tindak len tindakin, buin tanjekin*”

		sejajar dengan susu. Sembari melantunkan lagu, dengan lirik sebagai berikut; “ <i>sekar gonde kaponggelan, sampun sempiar, sumingkin sempiar, pemargine metanjek manolih</i> ”
3		<i>keser-keser</i> Tumit kaki kanan digerakkan mengarah ke depan, jari kaki kanan dinaikkan (<i>miles</i>). Kaki kiri menjadi tumpuan. Posisi badan rendah (<i>ngaed</i>). Tangan kanan memegang perahu dan tangan kiri memegang <i>kalong</i> (kalung). Sembari melantunkan tembang, dengan lirik sebagai berikut; “ <i>cengceng gula, ulat nyakep, mekenyung manis, keser keser, sirig sirig, anolih nanjekin kempul</i> ”
4		<i>Serarag-serereg, tanjek Sang Hyang Dewa</i> Kaki kanan berada di depan kaki kiri, kaki kiri berada di belakang kaki kanan dengan posisi menyilang. Tangan kanan memegang perahu kecil digerakkan mengayun sampai sejajar dengan mata. Tangan kiri ditempelkan di bagian pinggang penari. Sembari melantunkan tembang, dengan lirik sebagai berikut; “ <i>tayungane buka busung mambat mumbul, cepir bidak, sumayane pacang melayar, lemu mangedanin, sing jalan nyelempoh</i> ”

5



*Jajar
wayang
mewali*

Para penari berada pada posisi berbaris seperti jajaran wayang. Posisi ini menjadi posisi terakhir sebelum penari berjalan secara beriringan keluar dari area pementasan. Gerakan didahului dengan kaki kanan berjalan kemudian di ikuti dengan kaki kiri, tangan kanan memegang perahu kecil, sedangkan tangan kiri direntangkan sejajar dengan susu. Sembari melantunkan tembang, dengan lirik sebagai berikut; “*Dapdap sangkur kemaulan, matembang wiku, kumamang lanang, manyurere angunus keris, dapdap dharma suduk tutur, pengamuke i ari*”

Berikutnya gamelan yang mengiringi pertunjukan tari Baris Dadap yakni gamelan gong gede dengan gending *pelayon tembang wiku*. Ciri khas dari gamelan tari Baris Dadap yakni bertempo pelan karena harus menyesuaikan dengan nada dari *gending* (lagu) yang dilantunkan oleh penari. Adapun notasi pada gamelan tari Baris Dadap disajikan sebagai berikut;

Bagian Kawitan					
Gangsa Jongkok	:	? ? 0	^ ^	? ?	^ ^
		?	0 ^	0 ?	0 ?
		? ? ?	0 0		
		?	0 ?		
Pepeson	:	(?) ?	^ ^	? ?	^ ^
		0 ?	0 ?	0 ?	0 ?
		? ? ?	0 0	? ?	^ ^
		?	0 ?	0 ?	0 ?
		? ? 0	^ ^	? ?	0 0
		?	0 ?	? ?	0 ?

(diulang-ulang
disesuaikan dengan
penari)

Terkait kostum yang digunakan dalam tari Baris Dadap menggunakan baju berwarna putih berisi hiasan tangan berupa gelang kana, menggunakan celana putih dengan hiasan *stewel* di bagian bawah untuk menutupi pergelangan kaki, terdapat sabuk untuk mengikat posisi keris. Menggunakan kancut berwarna putih dengan panjang 2,5 meter, *saput nyerebet* sabuk. Keris yang digunakan berisikan hiasan kembang waru. Bagian tubuh penari dihiasi oleh *awiran* yang berjumlah 4 lembar, penutup paha, *simping*, *lamak*, *badong* dan *swer* hiasannya seperti seorang raja yang bijaksana (*wiku*).



Gambar 6. 6 Kostum Pada tari Baris Dadap
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Gamelan yang mengiringi pertunjukan tari Baris Dadap yakni gamelan gong gede dengan gending *Pelayon Agung*. Ciri khas dari gamelan tari Baris Dadap yakni bertempo lemah lembut bernuansa tentang seperti air yang mengalir. Di setiap langkah penari diiringi dengan lantunan kidung yang begitu merdu dan lembut menyesuaikan dengan gerakan penari.

6.3 Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral secara Ekuilibrasi

Fase pembelajaran terakhir yang diterapkan oleh penari senior, dalam hal ini bertindak sebagai guru kepada peserta didiknya yakni para juniornya adalah fase ekuilibrasi. Pada fase ini, penari senior tampak memberikan *scaffolding* (struktur) yang bermanfaat untuk mempermudah penari junior dalam memahami pembelajaran yang telah diberikan oleh guru atau pelatih (Lailah, 2013). Pada fase aplikasi konsep guru juga dapat mengubah level dukungannya sewaktu-waktu, saat kemampuan siswa meningkat, maka semakin sedikit bimbingan yang diberikan (Santrock, 2009). Lebih lanjut Supardan menginformasikan bahwa pada tahapan aplikasi konsep, sebaiknya guru mempunyai metode jitu dan tepat guna untuk mentransfer ilmu kepada peserta didik (Supardan, 2016).

Proses pengaplikasian konsep yang diterapkan oleh penari senior kepada penari junior pada pembelajaran tari Baris Jojor, tari Baris Gede, tari Baris *Bajra*, tari Baris *Presi*, dan tari Baris *Dadap* dilakukan dengan mengombinasikan tiga tahapan; tahap pertama yakni demonstrasi, dilakukan dengan cara memperagakan gerakan tari baris; kemudian dilanjutkan pada tahap kedua yakni imitasi, peragaan yang telah dilakukan akan diikuti oleh peserta didiknya dan yang terakhir yakni evaluasi dilakukan dengan cara mengadakan tanya jawab untuk memastikan apakah pembelajaran yang diterapkan melalui tahapan demonstrasi maupun imitasi sudah dapat dipahami atau sebaliknya.

6.3.1 Tahap Demonstrasi

Tahap demonstrasi adalah melangsungkan proses pembelajaran dengan memperagakan dan mempertunjukkan kepada peserta didik terkait dengan gerakan

yang akan dipelajarinya (Sanjaya, 2006). Sebagai tahapan penyajian materi, demonstrasi tidak terlepas dari penjelasan secara lisan oleh guru, walaupun dalam proses demonstrasi peran siswa hanya sekedar memperhatikan, tetapi tahapan demonstrasi tetap dapat menyajikan bahan pembelajaran lebih konkret (Iriaji, 2011).

Tahap demonstrasi, diterapkan oleh penari senior pada saat pertemuan awal, hal tersebut dilakukan sebagai upaya untuk memberikan gambaran awal terkait materi pembelajaran yang akan diterapkan. Melalui amatan (observasi) peneliti di lapangan, penari senior dalam mendemonstrasikan gerakan tari baris sakral dengan cara; (1) menggerakkan anggota badannya dengan teknik yang benar dan mengeluarkan tenaga (*power*) sesuai kapasitas gerakan, yang dalam bahasa Bali dikenal dengan istilah *ngunda bayu*; (2) memberikan penekanan pada bagian-bagian gerakan tertentu yang menjadi kunci dari tarian baris, misalkan saja memberikan penekanan saat gerakan *kipek* atau gerakan *ngelier*, yang bilamana gerakan ini dapat dikuasai oleh peserta didik maka tarian yang dibawakannya terlihat begitu hidup dan berkarisma; (3) memberi arahan mengenai sumber gerakan atau bagian tubuh mana yang seharusnya bergerak, semisal memperagakan gerakan *kipek* atau *ngelier* penari senior akan memberi arahan bahwa sumber gerakan berada pada pergelangan tangan dan bahu, atau pada gerakan *malpal* sumber gerakan berada pada kaki dan jari-jari kaki, dan begitu pula dengan gerakan yang lainnya; (4) serta yang terakhir, dalam mendemonstrasikan gerakan, para penari senior akan memberikan pengarahan kepada peserta didik untuk memperhatikannya terlebih dahulu dengan seksama. Hal ini bertujuan supaya

peserta didik dapat lebih fokus melihat setiap langkah demi langkah perpindahan gerakan dari bagian tubuh satu ke bagian tubuh yang lainnya, sehingga diharapkan nantinya penari junior bisa memperagakannya secara benar sesuai dengan arahan.



Gambar 6. 7 Cara Penari Senior Mendemonstrasikan Gerakan Tari Baris Sakral (Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Tahapan demonstrasi dapat dihentikan bila mana penari junior sudah dipandang mengerti dengan teknik gerakan yang telah diperagakan oleh penari senior. Kemudian ketika sudah dipandang mampu baru dilanjutkan pada tahapan pembelajaran yang kedua yakni tahap imitasi (meniru).

6.3.2 Tahap Imitasi

Tahapan imitasi merupakan cara belajar dengan meniru suatu objek yang sudah jadi. Meniru memiliki perbedaan dengan mencontoh, dalam meniru lebih dituntut untuk mempunyai kemiripan yang sangat persis dengan objek yang ditiru (Krautz & Sowa, 2017). Artinya, kegiatan meniru masih memberikan kesempatan pada peserta didik untuk memodifikasi atau mengkreasikan objek yang diamatinya,

karena hasil karya dari tiruan tersebut bisa bervariasi antar peserta didik satu dengan yang lainnya (Iriaji, 2011).

Tahap imitasi, biasanya diterapkan oleh penari senior sebagai lanjutan dari tahap demonstrasi. Tahapan imitasi dilakukan sebagai upaya untuk memberikan pengalaman secara langsung mengenai pengaplikasian gerak tari baris kepada peserta didik (Hussein, Gaber, Elyan, & Jayne, 2017). Melalui amatan (observasi) peneliti di lapangan, tahap imitasi gerakan tari baris berlangsung dengan cara; penari senior memperagakan gerakan tari baris di depan penari junior, jadi posisi penari junior berada di belakang penari senior. Pada tahapan imitasi penari senior menggunakan tepukan tangannya sebagai pengatur tempo yang akan berpengaruh pada perpindahan gerak yang mereka peragakan. Terkadang pada tahapan imitasi di bagian awal pertemuan, di mana penari junior masih dipandang cukup pemula, maka proses peragaan gerak akan dilakukan tanpa menggunakan properti seperti tombak dan keris. Hal tersebut dilakukan untuk lebih memfokuskan konsentrasi peserta didik pada teknik gerakan, sumber gerakan dan cara perpindahan gerakan yang baik.



Gambar 6. 8 Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris
(Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Seperti gambar yang ditunjukkan pada foto di atas, penari senior selain mempraktikkan dengan gerakan juga menambahkan setiap gerakan dengan menyanyikan *gamelan* (iringan musik) tariannya secara langsung, hal tersebut akan berimbas pada peserta didik yang lebih dapat menjiwai setiap gerakan yang dia lakukan, alhasil tarian yang ditampilkannya juga lebih memiliki karakter atau kharisma yang istilah Bali dinamakan “*Taksu*”.

6.3.3 Tahap Evaluasi

Tahapan selanjutnya pada pengaplikasian konsep tari Baris Sakral yang diterapkan oleh penari senior yakni tahap evaluasi melalui tanya jawab yang bertujuan untuk lebih memastikan apakah pembelajaran yang diterapkan melalui tahap demonstrasi maupun imitasi sudah dapat dipahami atau sebaliknya. Tahapan tanya jawab merupakan tahap pembelajaran yang menggambarkan struktur pembelajaran berupa tanya jawab terkait bahan ajar berupa informasi fakta, konsep, prinsip dan

prosedur dari guru terhadap siswa atau sebaliknya dari siswa terhadap guru (Alhamdani, 2016).

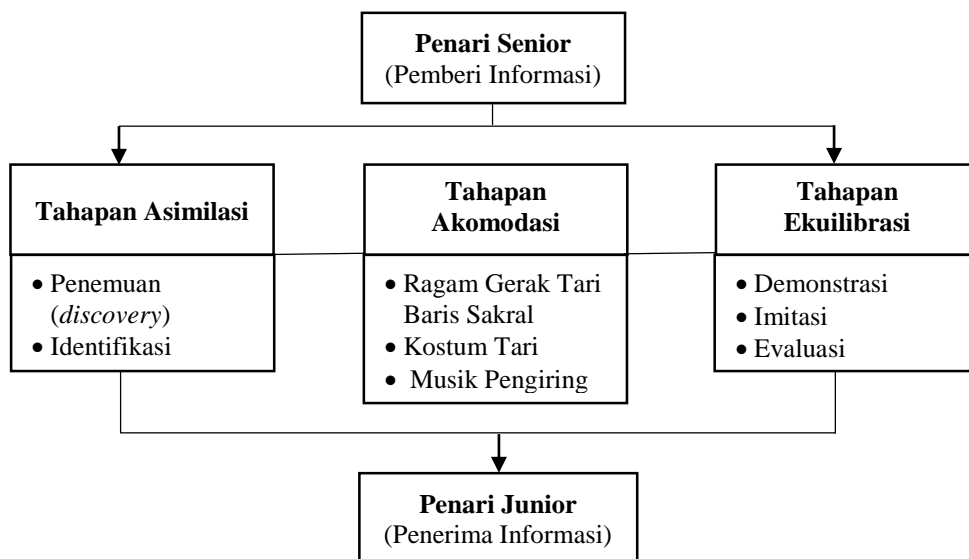
Lebih lanjut Iriaji menjelaskan bahwa struktur pembelajaran metode tanya jawab menggambarkan peran siswa untuk lebih aktif, karena siswa harus terlibat aktif mencari jawaban, sedangkan peran guru cenderung tidak mendominasi, hal ini dikarenakan informasi terkait bahan ajar yang sedang dikaji tidak semata dari guru melainkan siswa ikut terlibat aktif secara mental menemukan jawaban dari pertanyaan guru (Iriaji, 2011).

Tahap evaluasi yang dilakukan dengan tanya jawab biasanya diterapkan oleh penari senior pada saat akhir proses pembelajaran. Tahapan tanya jawab dilakukan sebagai upaya untuk mengetahui semampai mana peserta didik dapat memahami materi pembelajaran yang sudah diberikan melalui tahapan demonstrasi dan tahapan imitasi (Shanmugavelu, Ariffin, Vadivelu, Mahayudin, & R K Sundaram, 2020).



Gambar 6. 9 Tahap Imitasi yang Dilalui dalam Pembelajaran Tari Baris (Dokumentasi: Yogi Arista, 2023)

Melalui amatan (observasi) peneliti di lapangan, tahap tanya jawab berlangsung dengan cara; (1) setelah penari senior selesai memberikan materi atau selesai memperagakan gerakan, kemudian diikuti dengan melontarkan pertanyaan kepada penari junior, apakah cara dia memperagakan gerakan terlalu cepat atau sudah dipandang cukup; (2) dilanjutkan pada penari senior menunggu jawaban dari penari junior, jikalau penari junior mengatakan bahwa dalam mendemonstrasikan dia terlalu cepat maka dalam mendemonstrasikan berikutnya tempo yang digunakan akan diperlambat; (3) kemudian peserta didik juga diberikan kesempatan dalam mengungkapkan pertanyaan-pertanyaan terkait dengan gerakan yang mungkin saja masih sukar untuk dilakukan; (4) pada tahapan tanya jawab biasanya juga diselingi pertanyaan-pertanyaan yang tidak terlalu menjurus dengan pembelajaran tari Baris Sakral namun masih ada kaitannya secara umum, melalui pertanyaan-pertanyaan seperti ini diupayakan untuk menambah kedekatan antara penari junior dengan penari senior sehingga berimplikasi pada kenyamanan proses pembelajaran.



Gambar 6. 10 Bagan Proses Pembelajaran Tari Baris Sakral

Akhir dari bahasan terkait proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Desa Adat Batur, dapat ditarik proposisi sebagai berikut; prinsipnya tari Baris Sakral yang dipentaskan pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan aktivitas sosial dalam berkesenian dan beragama yang sarat akan muatan pendidikan di dalamnya. Prinsip didaktis inilah yang kemudian disosialisasikan dan diinternalisasikan dalam kehidupan sosial, budaya, dan agama masyarakat Desa Adat Batur, melalui tahapan asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrasi yang bertujuan untuk membangun struktur kognitif, afektif, dan psikomotor masyarakat yang tergabung ke dalam kelompok penari baris.

Proses sosialisasi dan internalisasi ini tidak harus dilaksanakan secara formal dalam suasana pembelajaran yang resmi, tetapi dapat dikonstruksi sendiri oleh masyarakat melalui situasi dan kondisi yang terus-menerus diciptakan dalam ruang tradisi. Dapat diasumsikan bahwa keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral merupakan bagian dari proses didaktis yang dilakukan dengan cara sosialisasi dan internalisasi nilai pendidikan. Proses didaktis kemudian di konstruksikan melalui pengetahuan yang dimiliki oleh penari senior (pemberi informasi) dengan cara; asimilasi, akomodasi, ekuilibrasi kepada penari junior (penerima informasi).

Asumsinya bahwa nilai didaktis dalam tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur mengikuti model pembelajaran konstruktivistik karena para penari tidak datang secara khusus untuk belajar, tetapi belajar dalam aktivitas sosial tersebut. Artinya, mereka mengonstruksi pengetahuan mereka sendiri melalui pengalaman nyata, serta dapat mengonstruksi pemahaman

terkait asimilasi, akomodasi, dan ekuilibrasi sebagai sebuah siklus yang berkesinambungan.

BAB VII

IMPLIKASI PROSES DIDAKTIS PEWARISAN

TARI BARIS SAKRAL

Pewarisan merupakan salah satu kegiatan pemindahan, penerusan, pemilikan antar generasi dalam rangka menjaga tradisi pada suatu kebudayaan yang bergerak secara berkesinambungan dan simultan (Elvandari, 2020). Cavalli-Sforza dan Feldman (dalam Ardhana, 2020) menyatakan terdapat dua jenis sistem pewarisan, yakni “*vertical transmission*” dan “*horizontal transmission*” (Ardhana & Suparta, 2020). *Vertical transmission* (pewarisan tegak) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi, yakni melibatkan penurunan ciri-ciri budaya dari generasi tua kepada generasi muda.

Dalam pewarisan tegak, orang tua mewariskan nilai, keterampilan, keyakinan, motif budaya, dan sebagainya kepada anak-cucu mereka. Oleh karena itu pewarisan tegak disebut juga “*Biological Transmission*” yakni sistem pewarisan yang bersifat biologis. Di dalam pewarisan kebudayaan terdapat tiga unsur utama yang harus diwariskan, yaitu; (1) berupa adat istiadat, nilai-nilai budaya, dan pandangan hidup dalam masyarakat; (2) proses transmisi, yaitu berupa proses imitasi, identifikasi dan sosialisasi; dan (3) cara transmisi, meliputi peran serta dan bimbingan (Fortes dalam Tilaar, 1999:54).

Horizontal transmission (pewarisan ke samping) ialah sistem pewarisan yang berlangsung melalui lembaga-lembaga pendidikan seperti sekolah-sekolah

atau sanggar-sanggar. “*Horizontal transmission*” terjadi ketika seseorang belajar dari orang dewasa atau lembaga-lembaga (pendidikan formal), ataupun pada lingkup sosial yang terstruktur (pendidikan in formal). Jazuli (2011) menegaskan bahwa pewarisan suatu kebudayaan tidak hanya dilakukan secara vertikal, akan tetapi dapat dilakukan horizontal, yaitu manusia yang satu dapat belajar dengan manusia yang lainnya guna mengetahui suatu kebudayaan (Jazuli, 2011).

Sistem pewarisan terhadap pertunjukan tari Baris Sakral di Desa Adat Batur condong mengarah pada sistem pewarisan secara tegak (*vertical transmission*). Hal tersebut mengacu pada pandangan Cavalli-Sforza bahwa pewarisan yang terjadi pada lingkup suatu kebudayaan melalui mekanisme genetik yang diturunkan dari waktu ke waktu secara lintas generasi, merupakan penerjemahan sistem pewarisan secara tegak. Masyarakat Batur yang merupakan masyarakat Bali Kuna memiliki sistem kebudayaan khusus dan menjadi pembeda dari masyarakat Bali pada umumnya. Kebudayaan khusus di sini diatur pada *loka dresta*, dapat diartikan sebagai pandangan lokal yang hanya berlaku pada suatu daerah/wilayah dengan masyarakat yang *singular*, memiliki pandangan dan keyakinan yang sama, serta memiliki keterkaitan dalam hubungan genetik.

Sistem pewarisan vertikal dalam pewarisan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur juga dibuktikan dengan adanya ikatan genetik, karena pada dasarnya seluruh penari yang menarikan tari Baris Sakral merupakan warga asli Desa Adat Batur. Diatur oleh sistem adat (*loka dresta*) yang menyebutkan bahwa; bagi masyarakat desa yang sudah memasuki masa *grehasta asrama* (menikah) diwajibkan untuk bergabung pada *tempekan* (kelompok) yang

akan melakukan *ayah* (kegiatan persembahan secara tulus ikhlas). Salah satu di antara kelompok tersebut adalah *tempek* (kelompok) *Jero Baris* (penari baris).

Mengacu pada observasi awal yang peneliti lakukan bagi warga yang sudah diwajibkan untuk masuk *tempekan*, akan memilih *tempek* yang telah di huni oleh tetuanya terdahulu, hal tersebut dilakukan untuk mempermudah warga yang baru bergabung untuk menyesuaikan diri dengan *tempekannya*. Dari fenomena ini, sangat kentara bahwa pewarisan secara tegak antar generasi yang memiliki hubungan secara biologis. Hubungan secara biologis juga dapat mempermudah individu dalam belajar dikarenakan adanya keterlibatan faktor intelektual dan emosional dalam proses pembelajaran, sehingga dapat dikatakan pembelajaran yang dilakukannya lebih memiliki makna karena ikatan emosional tersebut.

Pewarisan pertunjukan tari Baris Sakral yang berlangsung selama ini, tentunya tidak dapat lepas dari sistem pendidikan (proses didaktis). Hal tersebut dikarenakan dalam sebuah kebudayaan dalam hal ini pertunjukan tari Baris Sakral terkandung tiga aspek yang melatari terjadinya sebuah pewarisan, yaitu; (1) kebudayaan dialihkan dari generasi ke generasi lainnya karena kebudayaan dipandang sebagai suatu warisan atau tradisi sosial; (2) kebudayaan dipelajari, dalam hal ini kebudayaan merupakan pengejawantahan dalam kadar tertentu dari keadaan jasmani manusia yang bersifat genetik; serta (3) kebudayaan itu dihayati dan dimiliki bersama oleh para warga masyarakat dan generasi berikutnya (Persons dalam Rohidi, 1994:6).

Berdasarkan dari pernyataan Persons, maka dalam pewarisan suatu kebudayaan dapat dilakukan dengan proses belajar, sebab kebudayaan merupakan

warisan dan tradisi sosial yang dimiliki oleh masyarakat pendukungnya. Maka oleh karena itu hasil dari sebuah sistem pewarisan akan memunculkan implikasi-implikasi yang terbangun dari para warga masyarakat dan generasi berikutnya.

Implikasi berarti keterlibatan atau keadaan terlibat, yang termasuk atau yang tersimpul; yang disugestikan, tetapi tidak dinyatakan (Depdiknas, 2005:427). Definisi ini mengandalkan adanya hubungan kausalitas antara proses didaktis yang berlangsung dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap makna yang terkandung dalam pertunjukannya. Ausubel mengemukakan bahwa subjek yang dipelajari oleh seseorang haruslah sesuatu yang bermakna (*meaningfull*), sehingga kehadiran seseorang tersebut dapat mewariskan suatu pengetahuan, sikap, dan perilaku yang bermakna bagi kehidupan sosial di masyarakat. Implikasi melalui pembelajaran yang bermakna dari proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral terhadap pembentukan pengetahuan, sikap, dan perilaku masyarakat dan generasi muda di Desa Adat Batur sebagai ahli waris dan pengemban tradisi religius akan menjadi fokus bahasan dalam BAB ini.

Implikasi terhadap pengetahuan, sikap, dan perilaku merupakan tiga aspek penting pendidikan, yaitu kognitif, afektif, dan psikomotorik. Apalagi tujuan pendidikan nasional sesuai dengan UU No. 20, Tahun 2003 tentang Sistem Pendidikan Nasional adalah mengembangkan potensi diri peserta didik agar memiliki kekuatan spiritual keagamaan, pengendalian diri, kepribadian, kecerdasan, akhlak mulia, serta keterampilan yang diperlukan dirinya, masyarakat, bangsa, dan negara. Proses didaktis dikatakan berhasil apabila mampu membangun

sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku yang terintegrasi secara utuh dalam diri seseorang. Atas dasar itulah, implikasi proses didaktis dapat dijelaskan sebagaimana sub-sub BAB berikut ini.

7.1 Implikasi terhadap Pengetahuan

Implikasi pertama dari proses didaktis pewarisan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulu Danu Batur adalah membangun pengetahuan dalam diri masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur. Proses didaktis berlangsung dengan pendekatan kontekstual, yaitu generasi muda dapat membangun pengetahuannya melalui pengamatan, pengalaman, dan interaksi sosial yang berlangsung pada masyarakat di Desa Adat Batur. Hasil pengamatan peneliti di lapangan, adapun pengetahuan yang dibangun oleh generasi muda meliputi aspek *tattwa*, *susila*, dan *upacara* sebagai tiga kerangka dasar ajaran agama Hindu yang saling terintegrasi satu sama lain.

7.1.1 Implikasi terhadap Pengetahuan *Tattwa*

Menurut Kamus Istilah Agama Hindu (Tim Penyusun, 2009:86), kata *tattwa* berasal dari kata *tat* yang berarti “hakikat”, kebenaran, kenyataan, dan *twa* yang berarti “yang bersifat”. Jadi, *tattwa* berarti hakikat, kenyataan kebenaran, hakikat dari objek yang konkret, sari-sari ajaran (Penyusun, 2009). Sementara itu, dalam *Upadesa Sudharta* (2011) mengartikan *tattwa* adalah filsafat (Sudharta, 2011). Kedua pengertian tersebut menunjukkan bahwa istilah *tattwa* mengacu pada hakikat kebenaran yang tertinggi. Walaupun begitu, pengertian *tattwa* dan filsafat tidak sama persis karena kebenaran *tattwa* bersifat mutlak, sedangkan kebenaran

filosofis bersifat nisbi. Hal ini dapat dirujuk dari pendapat Gunadha (2019) bahwa *tattwa* tidak hanya berupa konsep-konsep mengenai kebenaran tertinggi, tetapi juga mengandung dogma-dogma sehingga menjadi prinsip dasar iman. (Gunadha, 2019)

Berkaitan dengan hal tersebut, Titib (2011) menjelaskan bahwa *tattwa* adalah filsafat atau kebenaran yang bersifat hakiki dan mutlak tentang *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*, yaitu pandangan yang benar terhadap apa yang harus dilakukan dan diyakini secara langsung sebagai suatu kenyataan dalam kehidupan yang didasari oleh logika dan *wiwaka* (Titib, 2011). Artinya, *tattwa* berisi pandangan-pandangan tentang kebenaran tertinggi sebagaimana tercantum dalam kitab suci sehingga harus diyakini dan menjadi dasar dari seluruh tindakan keagamaan.

Proses didaktis dalam ranah kepercayaan pada hakikatnya bertujuan untuk membentuk manusia yang beriman dan bertakwa kepada *Ida Sang Hyang Widhi Wasa/Tuan Yang Maha Esa* (Suarta, 2018). Oleh karena itu, proses didaktis harus mampu membentuk dan mengembangkan sistem pengetahuan umat Hindu terhadap *tattwa* sebagai prinsip dasar keimanan dan ketakwaan umat Hindu. Hal ini sejalan dengan pendapat Jero Gede Batur Alitan (wawancara 2 April 2023) bahwa aspek pendidikan yang paling penting dari seluruh proses pertunjukan tari Baris Sakral sebagai bagian integral dari *Upacara Ngusabha Kadasa* adalah agar umat mengerti *katatwan* atau *kasuksman* upacara tersebut.

Dalam konteks bahasa Bali, istilah '*katattwan*' atau '*kasuksman*' merujuk pada hakikat atau inti dari aktivitas upacara keagamaan dalam hal ini adalah pertunjukan tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa*. Oleh karena itu, pengembangan pemahaman generasi muda Desa Adat Batur terhadap aspek *tattwa*

dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral *pada Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan implikasi utama dari proses didaktis yang berlangsung sepanjang aktivitas tersebut berlangsung. Penting dipahami bahwa proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral bukanlah transmisi pengetahuan secara langsung mengenai aspek-aspek ajaran *tattwa*. Akan tetapi, proses yang terjadi lebih banyak melalui tindakan dan interaksi antar manusia yang terlibat dalam tradisi tersebut. Dengan demikian, proses ini lebih mengarah pada konstruksi pengetahuan dan belajar bermakna.

Dalam konteks konstruktivistik dan belajar bermakna, setiap orang yang terlibat dalam tradisi tersebut dipandang telah memiliki memori (*stock entry*) pengetahuan mengenai *tattwa*. Pengetahuan inilah yang kemudian berkembang terus, baik melalui interaksi dengan sesama, peristiwa yang dilihat dan dialami secara empiris, maupun interpretasi individu terhadap berbagai aktivitas keagamaan yang dilaksanakan selama proses *ngayah* tersebut berlangsung. Selanjutnya, pengetahuan tersebut terakumulasi dalam struktur kognitif secara sistematis.

Penelitian ini menemukan fakta bahwa generasi muda Desa Adat Batur pada umumnya memahami sebagai wujud bakti kepada *Ida Bhatari Danu* sebagai *istadewata* utama yang dipuja di Pura Ulun Danu Batur. *Istadewata* adalah dewa yang digandrungi dan didambakan karena diyakini selalu memberi perlindungan dan anugerah (Titib, 2000:27). Selain *Ida Bhatari Danu*, juga terdapat dewa-dewi lain yang dipuja seperti ditunjukkan dengan banyaknya *palinggih* yang ada di Pura Ulun Danu Batur, begitu juga ditunjukkan oleh adanya keterikatan Pura Ulun Danu Batur dengan beberapa pura yang ada di sekitarnya.

Kepercayaan tersebut diperkuat dengan pengetahuan generasi muda di Desa Adat Batur terhadap hukum *karmaphala* yang juga merupakan salah satu prinsip *sraddha* dalam agama Hindu. *Karmaphala* terdiri atas dua kata, yakni "*karma*" dan "*phala*". *Karma* berarti perbuatan atau Tindakan manusia, sedangkan *phala* berarti hasil perbuatan atau buah karma (Sudharta, 2004). Hukum *karmaphala* ini dibagi menjadi tiga, yaitu *sancita*, *prarabda*, dan *kriyamana*. *Sancita karmaphala* adalah *phala* dari perbuatan pada kehidupan terdahulu yang belum habis dinikmati dan menjadi benih yang menentukan kehidupan sekarang. *Prarabda kamaphala* adalah perbuatan sekarang yang hasilnya juga dinikmati dalam kehidupan ini tanpa ada sisanya lagi. *Kriyamana karmaphala* adalah *phala* yang tidak sempat dinikmati pada saat berbuat sehingga harus diterima pada kehidupan yang akan datang (Sudharta, 2004)



Gambar 7. 1 Prosesi Ngayah pada Masyarakat di Desa Adat Batur
(Dokumen: Tim Nata Cita Swabudaya ISI Denpasar, 2023)

Pengetahuan mengenai hukum *karmaphala* ini telah tertanam dalam diri generasi muda Desa Adat Batur sehingga kepercayaan terhadap *Ida Bhatari Danu* diwujudkan dalam bentuk *ngayah*. Menurut Santika (wawancara 22 April 2022), dengan ikut *ngayah* berarti mereka sudah melaksanakan kewajiban sebagai umat Hindu dan *krama desa* dan pasti akan mendapatkan *pahala*. Pahala *sekalanya* adalah tidak mendapatkan sanksi adat (*dedosan*), sedangkan secara niskala adalah mendapat anugerah dari *Ida Bhatari*. Jadi, *karmaphala* itu sudah pasti akan terjadi dan siapa pun tidak dapat menghindarinya.

Kesadaran *ngayah* merupakan wujud pemahaman mendalam dari konsep *karmaphala*, yaitu kerja tanpa pamrih. Kerja (karma) yang tanpa pamrih adalah kerja yang berorientasi pada kerja itu sendiri, bukan pada hasilnya, seperti dijelaskan dalam Bhagavadgita, IV. 18, berikut ini.

*"karmany akarma yah pasyed,
akarmani ca karma yah,
sa buddhiman manusyesu,
sa yuktah krtsnakarmakrt"*

Artinya:

Ia yang melihat *akarma* dalam *karma* dan *karma* dalam *akarma*, ia adalah orang yang paling bijaksana di antara manusia, ia adalah yogi utama yang sudah merampungkan segala *karma* (Mantra, 2009:69).

Akarma berarti bebas dari ikatan kerja dan keuntungan diri sendiri meskipun aktif dalam pekerjaan. Mereka yang di dalam kerja (*karma*) membersihkan diri dari ikatan kerja (*akarma*) disebut orang mampu bijaksana yang akan dapat melaksanakan tugas dan kewajibannya dengan sempurna. Prinsip karma *akarma* ini hanya mungkin dilaksanakan oleh orang yang percaya sepenuhnya kepada hukum *kharmaphala* sebab, *phala* (hasil) dari *karma* (kerja) adalah pasti, diharapkan ataupun tidak. Mereka yang bekerja sebagai persembahan kepada Tuhan

merupakan wujud *bhakti* yang sesungguhnya. Kepada mereka yang *berkarma*, Tuhan telah menetapkan pahala yang setimpal dengan perbuatannya, sebagaimana dijelaskan dalam *Bhagavadgita*, IX. 22 berikut.

"*Ananyas cintayan to mam,
ye janah paryupasyate,
tesam nityam bhilyuktanam,
yogaksemam wahami aham*"

Artinya:

Akan tetapi, mereka yang hanya memuja-Ku selalu, merenungkan Aku selalu, dan Kuberikan apa yang mereka tidak miliki dan akan Kujaga segala yang telah mereka miliki (Mantra, 2006).

Berdasarkan uraian di atas dapat dimengerti bahwa generasi muda Desa Adat Batur telah memiliki sejumlah pengetahuan *tattwa*, khususnya *Widhi tattwa* dan *karmaphala tattwa*. Pengetahuan inilah yang berkembang seiring dengan terjadinya proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Proses pengembangan pengetahuan ini diperoleh melalui pengalaman empiris, pemaknaan pribadi, dan interaksi dengan sesama warga masyarakat Batur sebagai media pembelajaran yang sarat makna. Implikasi ini merupakan bagian penting dari sistem pembelajaran konstruktivistik dan belajar bermakna yang berlangsung dalam aktivitas keagamaan.

7.1.2 Implikasi terhadap Pengetahuan *Susila*

Susila berasal dari urat kata 'su' yang berarti baik dan 'sila' yang berarti tingkah laku (Penyusun, 2009). Jadi, *susila* berarti tingkah laku yang baik atau secara umum juga berarti ajaran etika Hindu. Etika Hindu meliputi tiga aspek, yaitu pikiran, perkataan, dan perbuatan (*trikaya parisudha*). Secara umum, generasi muda Desa Adat Batur sudah mendapatkan pendidikan mengenai etika Hindu di bangku sekolah sehingga dalam dirinya telah tertanam konsep-konsep tersebut.

Selanjutnya, pengetahuan tersebut mendapatkan makna praktisnya dalam pertunjukan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Dalam hal ini penerapan ajaran *susila* memang berlaku secara ketat dalam seluruh prosesi *upacara* tersebut sejak tahap persiapan sampai berakhirnya prosesi pertunjukan tari Baris Sakral. Artinya pada setiap tahapan yang dilaksanakan selalu terdapat aturan-aturan, baik yang tertulis dalam Raja *Purana* Pura Ulun Danu Batur maupun dalam tradisi yang berlaku.

Aturan tentang kesucian pikiran, perkataan, dan perbuatan (*tri kaya parisudha*) memang sangat ketat dilaksanakan oleh masyarakat Desa Adat Batur dalam seluruh prosesi *upacara* tersebut. Dalam tahap latihan tari Baris Sakral misalnya, kegiatan latihan (*mauruk*) harus dilaksanakan di tempat suci, yaitu di Madya Mandala (bagian tengah) Pura Ulun Danu Batur. Oleh karena itu, setiap anggota masyarakat baik sebagai penari maupun sedang menyaksikan proses latihan senantiasa harus menjaga kesucian pikiran, perkataan, dan perbuatannya dalam proses latihan yang dilakukan *Jero Baris* tersebut. Bertalian dengan aturan-aturan tersebut, Guru Sosial yang menjabat sebagai Koordinator Seksi Seni Sakral (wawancara 2 April 2023) mengungkapkan seperti berikut.

“Susana latihan yang diselenggarakan oleh *Jro Baris* untuk mengadakan pementasan pada upacara *Ngusaha Kadasa* memang penuh dengan aura kesucian. Proses latihan diawali dengan pemujaan oleh Jero Guru. Kalau menurut saya, maksud pemujaan itu supaya semua pikiran yang baik datang dari segala penjuru. Setelah beliau mulai memercikkan *tirta* (air suci) kepada anggota penari baris, seluruh penari melakoninya dengan khusuk dan tidak ada yang berani ribut. Baru setelah kegiatan latihan selesai dan para penari dipersilahkan untuk *nunas paica* (mendapatkan hidangan), penari mulai bercengkerama lagi dengan santai. Menurut saya, di sinilah setiap orang harus mengendalikan diri untuk tidak melakukan hal-hal yang bertentangan dengan aturan adat di Batur”.

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa generasi muda Desa Adat Batur sudah bisa menginterpretasi peristiwa yang dialaminya terkait dengan tata cara *mauruk* (proses latihan) *Jro Baris* dan mengaitkannya dengan pengetahuan yang dimiliki. Dalam hal ini pemujaan yang dilakukan oleh Jero Guru dimaknai maksud dan tujuannya seperti terjemahan sebuah mantra, yaitu "*Om Anobhadrah krtawo yantu wiswatah*" (Om Hyang Widhi, semoga pikiran yang baik datang dari segala penjuru'). Mantra ini merupakan bentuk permohonan agar dalam kegiatan latihan, anggota penari baris memiliki pikiran yang suci (*manacika parisudha*) sehingga latihan dapat berlangsung dengan baik.



Gambar 7. 2 Proses Latihan Tari Baris Sakral

(Dokumen: Yogi Arista, 2023)

Mengingat *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan ritual suci, seluruh aktivitas *ngayah* untuk mempersiapkan ritual tersebut harus didasari dengan kesucian, baik pikiran, perkataan, maupun perbuatan. Kesakralan upacara inilah yang senantiasa dijaga dengan mengikuti aturan-aturan Khusus yang disepakati bersama oleh seluruh *krama* Desa Adat Batur Sesuai dengan tradisi yang berlaku.

Kesucian menurut *Atharwa Weda* 1.1.1 dijelaskan dalam konsep *diksa*. Penyucian diri (*diksa*), merupakan kesatuan tidak terpisahkan dari penyucian pikiran, perkataan, dan perbuatan. Ketiganya tercakup dalam konsep *Tri Kaya Prisudha*, yaitu tiga perilaku yang harus disucikan.

Menurut Sutrisna, (wawancara 23 April 2023), dengan melihat aturan-aturan yang berlaku selama proses latihan tersebut, ia bisa mengetahui bahwa itulah implementasi dari ajaran susila agama Hindu yang sesungguhnya. Oleh karena itu, selama proses latihan berlangsung ia belajar mengendalikan diri untuk mematuhi seluruh aturan yang berlaku dalam proses latihan tersebut. Tidak hanya takut terhadap sanksi sosial yang berlaku bila melanggar, tetapi juga takut kepada hukum yang berlaku secara metafisik. Apalagi ini merupakan upacara suci yang harus dilaksanakan dengan penuh *sraddha* dan *bhakti* oleh *krama* Desa Adat Batur.

Tingkah laku yang baik (*susila*) adalah cara untuk menjaga dan melaksanakan ajaran kebaikan (*dharma*). Manusia yang ber tata *susila* ditunjukkan oleh perilakunya dalam hubungannya dengan Tuhan, sesama manusia, dan alam sekitarnya. Pengendalian diri merupakan hal utama dalam etika Hindu, baik dalam beretika maupun dalam kehidupan rohani. Perbuatan yang terkendali adalah perbuatan yang selalu dikontrol oleh pikiran yang suci. Setiap perilaku merupakan wujud nyata dari pelaksanaan ajaran agama. Dengan demikian, pemahaman susila ini tidak terlepas dari keyakinan generasi muda Desa Adat Batur terhadap kesucian *Ida Bhatari Danu* sebagai *istadewata* utama yang dipuja di pura tersebut.

Dalam *Upacara Ngusabha Kadasa*, penyucian perkataan ditunjukkan dengan tidak berlaku marah seta mengeluarkan kata-kata yang tidak senonoh

(*aywa*) tidak mengucapkan kata-kata kasar, bertengkar, memfitnah, berkata bohong, bahkan tidak dibenarkan pula berkata-kata dengan nada yang keras/membentak. Kenyataan tersebut memberikan pemahaman bahwa pengendalian perkataan bertujuan untuk menciptakan suasana yang tenteram, hening, dan damai pada saat melangsungkan upacara. Hal ini dilakukan semata-mata untuk tetap mempertahankan kesucian upacara karena dalam upacara inilah umat Hindu memohon anugerah *Ida Bhatari Danu* Yang Maha Suci.

Dalam konteks belajar bermakna yang mengedepankan pendekatan kontekstual, maka yang dipentingkan adalah pengintegrasian antara pengetahuan pengalaman praksis. Dengan kata lain, pemahaman generasi muda Desa Adat Batur terhadap ajaran susila niscaya sudah terwujud ketika mereka mampu mengikuti aturan-aturan susila yang berlaku selama proses latihan tersebut berlangsung. Artinya, generasi muda tidak hanya sekadar mengetahui ajaran susila, tetapi dapat mempraktikkannya secara langsung dalam tindakan. Hal ini menegaskan bahwa segala aturan yang berlaku dalam proses latihan tari Baris dengan berlandaskan rasa *ngayah* tersebut berimplikasi pada meningkatnya pemahaman generasi muda Desa Adat Batur terhadap ajaran *susila*.

7.1.3 Implikasi terhadap Pengetahuan Upacara

Kata *upacara* berasal dari bahasa Sanskerta. Dalam *Sanskrit-English Dictionary* (Sudarsana, 2012) acara didefinisikan sebagai (1) perbuatan atau tingkah laku yang baik; (2) adat istiadat, (3) tradisi atau kebiasaan yang merupakan tingkah laku manusia, baik perseorangan maupun kelompok masyarakat yang didasarkan atas kaidah-kaidah hukum yang *ajeg*. Dalam *Sarasamuccaya* 17 dijelaskan "... *acara*

ngaraning prawerti kawarah ring aji" (upacara adalah tingkah laku yang sesuai dengan ajaran agama).

Secara umum, acara dalam agama Hindu diartikan sebagai tradisi ritual. Di dalamnya terdiri atas upacara dan upakara. Menurut Kamus Isitlah Agama Hindu, *upacara* berarti rangkaian Tindakan dalam kegiatan ritual, sedangkan *upakara* berarti sarana kebaktian. Dengan kata lain, *upacara* menyangkut prosesi ritual yang harus dilaksanakan, sedangkan *upakara* mencakup seluruh sarana dan prasarana yang dibutuhkan dalam kegiatan ritual (Pudja, 2012).

Ritual merupakan bagian integral dari sistem religi, selain emosi keagamaan, sistem keyakinan, umat beragama, dan peralatan upacara (Koentjaraningrat, 1987:83). Dapat dikatakan bahwa ritual merupakan ekspresi dari emosi keagamaan setiap umat beragama yang didasari oleh sistem kepercayaan, serta terdapat sistem dan peralatan ritual untuk melaksanakannya. Jadi, dalam kegiatan ritual keagamaan selalu terdapat unsur (1) emosi keagamaan yang diekspresikan dalam religiositas; (2) sistem kepercayaan, (3) tata cara ritual (upacara), (4) sarana dan prasarana ritual, serta (5) tujuan yang hendak dicapai pelakunya.

Kelima unsur tersebut merupakan pengetahuan mendasar yang harus dibangun dan dikembangkan dalam diri masyarakat. Walaupun tidak diajarkan secara langsung mengenai unsur-unsur tersebut, namun pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur sudah dilaksanakan secara integral. Hal ini menjadi pengalaman empiris yang diterima generasi muda Desa Adat Batur dan

menjadi sumbangan pengetahuan berharga untuk memperkaya pengetahuan yang telah dimiliki sebelumnya.

Keikutsertaan generasi muda Desa Adat Batur dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur, selain karena 'paksaan' struktur sosial, juga karena kesadaran keagamaan sebagai wujud *bhakti* kepada *Ida Bhatari Danu*. Kepercayaan yang diekspresikan melalui *bhakti* inilah yang mendorong generasi muda untuk mengikuti sesuai dengan tugas dan kewajiban yang dibebankan kepadanya. Pada kenyataannya, tugas dan kewajiban untuk *ngayah* ini justru tidak dirasakan sebagai paksaan, tetapi merupakan momentum yang dinanti-nantikan. Hal ini dapat disimak dari penuturan Arimbawa (wawancara 2 April 2023) sebagai berikut.

"*Ngayah* dalam *upacara* ini sudah tradisi dan saya menikmatinya. Selain dapat belajar banyak hal dari para senior, juga kami dapat menikmati suasana kebersamaan. Apalagi sehari-hari saya tinggal di Badung, jadi saat *ngayah* itulah saya bisa berkumpul kembali dengan teman-teman. Tentu bukan hanya karena itu saya ikut *ngayah*, tetapi yang lebih penting lagi adalah dapat *ngaturang ayah* (melakukan kewajiban) kepada *Ida Bhatari Danu sane malinggih iriki* (*Ida Bhatari Danu yang ber-sthana di sini*)".

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa keikutsertaan generasi muda Desa Adat Batur pada *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan akumulasi pengetahuan mengenai tradisi, kewajiban sosial, dan kepercayaan sehingga menikmati aktivitas tersebut. Pengetahuan mengenai tradisi dan kewajiban sosial sangat penting bagi terwujudnya ritual keagamaan karena tanpa pengetahuan tersebut, mustahil umat akan tergerak untuk melaksanakannya. Hal ini diperkuat oleh perasaan atau psikis keagamaan yang melahirkan 'rasa senang dan nyaman' dalam melaksanakan tradisi tersebut. Semua itu didasari sistem kepercayaan pada *Ida Bhatari Danu* sebagai

istadewata utama yang menjadi pusat orientasi religiositas masyarakat Desa *Adat* Batur.

Pertunjukkan Tari Baris Sakral dapat dipandang mampu menciptakan suasana pembelajaran yang nyaman dan menyenangkan bagi generasi muda Desa *Adat* Batur. Dalam paradigma konstruktivistik, siswa dinilai memiliki potensi intrinsik, untuk menciptakan lingkungan belajar yang kondusif sehingga pembelajaran dapat berlangsung secara produktif. Menurut Maliki (2010:204), perspektif ini menekankan pada proses pembelajaran kolaboratif yang dapat dilakukan di mana saja bisa secara bersama-sama (melalui proses sosial). Berdasarkan pendekatan ini, diketahui bahwa sumber belajar bukan hanya guru, melainkan juga kawan pergaulan dan orang-orang di sekitarnya.

Pada kenyataannya, walaupun tersebut dilakukan dengan aturan-aturan yang ketat, kondisi tersebut tidak menutup peluang bagi generasi muda untuk belajar. Dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral, aturan yang berlaku adalah setiap anggota (*jero baris*) mendapatkan tugas untuk melaksanakan perintah pimpinan yang ditunjuk sebagai penanggung-jawab kelompok tersebut.

Dalam konteks prosesi *Upacara Ngusabha Kadasa*, juga seluruh *krama* terlibat dalam proses tersebut, termasuk generasi muda Desa *Adat* Batur. Hal ini memberikan pengalaman kepada mereka mengenai tata cara dan aturan yang berlaku dalam prosesi upacara tersebut. Apalagi prosesi upacara ini dilaksanakan dengan penuh kekhusyukan sehingga satu demi satu momentum upacara tersebut dapat diamati dengan baik dan secara sistematis membangun struktur pengetahuan dalam kognitifnya.

Berdasarkan pada penjabaran terkait dengan implikasi proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral saat *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap sistem pengetahuan generasi muda Desa *Adat Batur*, secara singkat dapat diuraikan pada tabel berikut ini.

Tabel 7. 1 Implikasi Proses Didaktis Terhadap Pengetahuan masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur

No	Aspek Pengetahuan	Proses Didaktis	Implikasi	
			Pengetahuan sebelumnya	Pengetahuan yang berhasil dibangun
1	<i>Tattwa</i>	<ul style="list-style-type: none"> - Mengamati - Mengalami - Memaknai - Interaksi - Konstruksi pengetahuan 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Konsep <i>tattwa</i> 2. Kepercayaan ritual 	<ul style="list-style-type: none"> 1. <i>Siwatattawa</i> (Tuhan Esa dalam Aneka) 2. Percaya pada hukum <i>karmaphala</i> 3. Kepercayaan kepada <i>Ida Bhatari Danu</i> yang diwujudkan dalam <i>bhakti</i>
2	<i>Susila</i>		<ul style="list-style-type: none"> 1. Ajaran <i>Susila</i> agama Hindu 2. Aturan-aturan tradisi 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Penguatan pemahaman terhadap Tri Kaya Parisudha 2. Memahami makna di balik aturan-aturan yang berlaku dalam aktivitas <i>muruk</i> (latihan tari Baris) 3. Mengetahui ajaran <i>Susila</i> yang berlaku dalam seluruh aktivitas <i>ngayah</i>
3	Upacara		<ul style="list-style-type: none"> 1. Konsep <i>acara</i> agama Hindu 2. Konsep <i>yadnya</i> 	<ul style="list-style-type: none"> 1. Penguatan pemahaman terhadap <i>upacara</i> agama Hindu 2. Mengetahui <i>upcara</i> membuat sarana persembahan (<i>upakara</i>) dalam memulai proses latihan hingga pementasan tari Baris Sakral. 3. Mengetahui rangkaian proses <i>Upacara Upacara Ngusabha Kadasa</i>

Berdasarkan tabel tersebut, aspek pengetahuan *tattwa*, *susila*, upacara melalui proses didaktis, berhasil berimplikasi terhadap pengetahuan yang dibangun lebih kompleks dari pengetahuan sebelumnya. Hal ini sejalan dengan empat pilar pendidikan menurut UNESCO, yaitu *learn to know* (belajar untuk mengetahui), *learn to do* (belajar untuk melakukan), *learn to be* (belajar untuk menjadi), dan *learn to life together* (belajar untuk hidup bersama) (Sugiartha, 2018), maka implikasi proses didaktis terhadap pengetahuan generasi muda Desa Adat Batur mencakup dua pilar tersebut, yaitu *learn to know* dan *learn to do*. Artinya, proses didaktis tersebut tidak hanya mengubah generasi muda dari tidak tahu menjadi tahu, tetapi juga tahu (*to know*) dan dapat mengaplikasikan (*to do*) pengetahuan tersebut dalam aktivitas yang bersifat praktis.

7.2. Implikasi terhadap sikap

Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (Depdiknas, 2017:106), kata “sikap” berarti perbuatan yang berdasarkan pendirian atau keyakinan. Dalam konteks pendidikan, sikap merupakan dimensi afektif dalam diri seseorang yang dibangun melalui proses pendidikan (Ningsih, 2017). Apabila pengetahuan dibangun melalui sosialisasi, maka sikap dibangun melalui internalisasi pengetahuan (Gunadha, 2019). Pengertian ini sejalan dengan pilar pendidikan menurut UNESCO yang disebut *learn to be* (belajar untuk menjadi). Oleh karena itu, sikap berkaitan dengan tujuan pendidikan dalam pembentukan karakter peserta didik.

7.2.1 Sikap Sadar Kewajiban

Terminologi kewajiban dalam masyarakat di Desa Adat Batur mengenal dengan adanya “*swadharma*” yang diartikan bahwa setiap orang memiliki kewajiban sendiri yang harus dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab dan rasa tulus ikhlas. Hal ini sejalan dengan prinsip utama kewajiban menurut Hindu adalah *karma yoga*, yaitu bekerja untuk kerja itu sendiri, bukan karena ikatan terhadap hasil kerja. Hal ini sebagaimana dijelaskan dalam Bhagavadgita III, sloka 8 dan 9, sebagai berikut.

*Niyatam kuru karmatvam,
karma jyayo hyakarmanah,
Sarira yatrapi ca te,
na prasiahyet akarmanah*

Artinya:

Lakukan tugas dan kewajiban yang telah ditetapkan kepadamu, sebab bekerja lebih baik daripada tidak bekerja. Bahkan, engkau tidak akan bisa memelihara badan jasmanimu tanpa bekerja, (Pudja, 2004).

*Yajnarthat karmano 'nyatra,
loko 'yam karma bandhanah,
Tad artham karma kaunteya,
mukha sangah samacara*

Artinya:

Pekerjaan yang dilaksanakan sebagai dan untuk korban suci (*rajna*) harus dijalankan. Karena itulah wahai putra Kunti, lakukanlah kewajibanmu sebagai laku *yajna* sehingga engkau akan terbebas dari ikatan, (Pudja, 2004).

Setiap manusia harus melaksanakan tugas dan kewajiban sesuai dengan yang telah ditetapkan. Manusia yang tidak melaksanakan kewajibannya sama saja dengan menghilangkan eksistensinya sendiri. Malahan, eksistensi manusia hanya mungkin dipelihara melalui kerja. Artinya, manusia harus bekerja melaksanakan kewajiban dengan sebaik-baiknya. Salah satu jalan yang direkomendasikan oleh *Bhagavadgita* adalah dengan menjadikan kerja itu sebagai persembahan. Dengan

demikian orang akan melepaskan diri dari keterikatan terhadap hasil kerja. Melaksanakan perbuatan dalam semangat tiadanya keinginan akan pahala merupakan upaya untuk mewujudkan keseimbangan mental.

Upaya menghindarkan diri dari pelaksanaan kewajiban yang didorong oleh nafsu-keinginan merupakan prinsip kerja utama. Makna dari ini semua bahwa kewajiban hendaknya tidak dipandang sebagai ikatan, tetapi dipandang sebagai pembebasan. Orang yang telah melaksanakan kewajibannya dengan penuh kesadaran sesungguhnya telah membebaskan dirinya dari belenggu kerja itu sendiri. Hal ini akan terwujud apabila dalam diri seseorang telah tertanam keyakinan yang kuat terhadap hukum *karmaphala*. Hal itu penting sebab menurut hukum ini, setiap perbuatan pasti akan berpahala, tapa perlu diharapkan lagi.

Upacara Ngusabha Kadasa merupakan yadnya yang harus dilaksanakan umat Hindu di Desa *Adat Batur* dengan penuh keyakinan dan rasa tulus ikhlas. artinya, setiap anggota masyarakat di Desa *Adat Batur* memiliki kewajiban untuk menyukseskan upacara tersebut. Salah satu bentuk pelaksanaan kewajiban tersebut adalah melaksanakan pertunjukkan Tari Baris Sakral sebagai bagian integral dari *Upacara Ngusabha Kadasa*, ini merupakan aktivitas keagamaan yang wajib dilaksanakan oleh *krama* Desa *Adat Batur* sebagai *pangempon* utama Pura Ulun Danu Batur. Kewajiban ini secara tekstual diatur dalam *Raja Purana* Pura Ulun Danu Batur yang menjadi sumber pranata sosial di Desa *Adat Batur*, Teks tersebut tidak boleh dipandang sebagai satu-satunya dasar bagi *krama* Desa *Adat Batur* untuk melaksanakan, tetapi juga karena kesadaran mereka untuk beragama.

Kewajiban *krama* Desa Adat Batur untuk melaksanakan pada *Upacara Ngusabha Kadasa* dilandasi oleh kewajiban sosial dan kewajiban sebagai umat beragama. Kewajiban sosial muncul sebagai implikasi dari struktur dan pranata sosial yang berlaku di Desa Adat Batur. Dalam struktur sosial diatur kedudukan, wewenang, hak, dan kewajiban *krama* di desa Adat. Sebaliknya, dalam pranata sosial diatur sebuah aturan yang harus dipatuhi *krama* (anggota masyarakat) dalam aktivitas di Desa Adat Batur. Mereka yang telah melaksanakan kewajiban sosial berdasarkan struktur dan pranata sosial di Desa Adat Batur akan mendapatkan hak-haknya sebagai *krama* dan terhindar dari sanksi sosial.

Kesadaran akan kewajiban sosial ini memang bukanlah sesuatu yang bersifat konstan, melainkan sesuatu yang pada suatu waktu dapat berubah-ubah sehingga perlu dipupuk terus-menerus. Upaya penyadaran individu terhadap kewajiban sosial dapat dilakukan melalui berbagai media, termasuk melalui ritual keagamaan. Implikasi ini bertalian erat dengan fungsi sosial ritual keagamaan. Salah satu di antaranya adalah untuk membangkitkan memori kolektif warga masyarakat. Gagasan mengenai memori kolektif ini dapat dicermati dari pandangan Dahar (2011:92) bahwa setiap individu memiliki pengetahuan dan kesadaran mengenai kewajiban-kewajiban sosialnya (Dahar, 2011). Memori ini sekali waktu bisa melemah atau menghilang sehingga diperlukan mekanisme sosial untuk membangkitkannya.

Penyadaran akan kewajiban sosial ini dapat dilihat dari pembentukan struktur *Jero Baris* organisasi penari Baris yang menentukan tugas dan kewajiban

setiap anggota penari dalam pelaksanaan *ngayah* (aktivitas persembahan secara tulus ikhlas) pada saat *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Kesadaran untuk melaksanakan kewajiban sosial ini dapat dipandang sebagai implikasi dari proses didaktis yang berlangsung dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral. Dikatakan demikian karena dalam seluruh proses aktivitas menarikan tari Baris Sakral, seluruh anggota penari baris yang terlibat dalam aktivitas tersebut berusaha untuk melaksanakan kewajibannya sendiri dengan sebaik-baiknya.

Sikap sadar kewajiban sosial ini ternyata juga disertai dengan kesadaran akan kewajibannya sebagai umat beragama. Hal ini tampak dari ungkapan Komang Tanggu (wawancara 23 April 2023) bahwa dia lebih takut kepada sanksi *niskala* daripada sanksi sosial.

Kalau hanya membayar *dedosan* yang nilainya tidak seberapa itu sangat mudah, tetapi kami tidak mungkin mampu membayar dosa kepada *Ida Bhatari Danu* karena melalaikan kewajiban untuk *ngayah*", begitu ungkapnya.

Artinya, kesadaran keagamaan inilah yang memperkuat kesadaran sosial penari tari Baris Sakral termasuk generasi muda Desa Adat Batur yang berada pada lingkup aktivitas keagamaan di Desa Adat Batur untuk melaksanakan kewajiban *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Dapat disimpulkan bahwa salah satu implikasi proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap sikap penari tari Baris Sakral dan generasi muda Desa Adat Batur adalah sadar kewajiban. Sikap sadar kewajiban dapat dianggap sebagai sikap yang paling penting dalam proses didaktis. Mengingat dengan sikap inilah setiap individu

dapat melaksanakan seluruh tindakannya tanpa harus terikat pada hasil akhir yang akan dicapai. Orang yang sadar kewajiban akan melaksanakan segala sesuatu tanpa paksaan dan penuh rasa tulus ikhlas sehingga pekerjaannya juga dapat diselesaikan dengan sebaik-baiknya. Seperti halnya seorang murid yang sadar kewajiban sebagai murid akan selalu belajar tanpa perlu disuruh. Akan tetapi, sikap ini perlu dipupuk terus-menerus sehingga menjadi karakter yang konstan dan stabil dalam diri manusia. Dengan demikian, proses didaktis mencapai maksud dan tujuannya sebagai media untuk *learn to be* (belajar menjadi) seorang yang sadar kewajiban sosio religiusnya.

7.2.2 Sikap Taat Aturan

Dalam pelaksanaan setiap kewajiban selalu terdapat aturan-aturan yang mesti diikuti. Manusia tidak cukup hanya menjalani kewajibannya, Tetapi juga harus taat pada aturan yang berlaku dalam melaksanakan kewajiban tersebut. Pembentukan sikap taat aturan merupakan salah satu sosial etis. Semua orang yang terlibat harus tunduk pada aturan-aturan tersebut, termasuk penari tari Baris Sakral di Desa Adat Batur.

Dalam konteks didaktis, Suarta (2018) menyatakan bahwa dimensi teknis praktis mengacu pada proyek, pengorganisasian, dan penilaian sebuah momen belajar secara valid dan efektif (Suarta, 2018). Sementara itu, dimensi sosial etis mengacu pada pengembangan unsur intrinsik dalam diri siswa, seperti kepribadian, sikap, dan perilaku sesuai dengan konteks dan situasi yang dihadapi dalam kehidupan sehari-hari. Dalam dimensi teknis praktisnya, aturan-aturan berlaku pada

seluruh bentuk pengorganisasian, pelaksanaan, dan evaluasi atas kegiatan *ngayah* yang berlangsung.

Menurut Komang Tanggu (wawancara 21 April 2022), agar kegiatan pertunjukan tari Baris Sakral dapat berjalan dengan baik, setiap anggota (*Jero Baris*) harus mengerti aturan mainnya, yaitu "siapa melakukan, dan bagaimana cara melakukannya?". Artinya, aturan ini mendidik setiap anggota agar mengetahui tugas dan fungsinya serta mampu melaksanakannya dengan sebaik-baiknya. Oleh karena itu, setiap orang harus mampu mengendalikan diri untuk tidak melakukan aktivitas yang berada di luar tugas dan fungsinya masing-masing. Sebaliknya, dimensi sosial etisnya bahwa dalam setiap pelaksanaan tugas dan fungsi tersebut setiap orang harus menjaga sikap dan perilakunya agar sesuai dengan aturan-aturan yang berlaku.

Bagi generasi muda Desa Adat Batur, sikap taat aturan ini mulai terbangun ketika secara sosial sudah memiliki kewajiban untuk *tedun ngayah* (terjun ke masyarakat). Oleh karena itu, mereka harus mengikuti aturan yang berlaku di desa Adat, sebagaimana para seniorinya. Mereka harus mengikuti *paruman* (rapat) *Jro Baris* menjelang *Upacara Ngusabha Kadasa* dan tunduk pada aturan-aturan yang berlaku dalam *paruman* tersebut. Selanjutnya, dalam melaksanakan aktivitas *ngayah* mereka harus mengikuti aturan-aturan, baik secara teknis-praktis maupun sosial etis yang dipelajari dari para seniorinya. Untuk memupuk sikap taat aturan tersebut, Wilantara pemuda Desa Adat Batur (wawancara 42 April 2023) menyampaikan sebagai berikut.

"Yang terpenting adalah saling mengingatkan antara sesama teman dan selalu meminta petunjuk dari orang yang lebih senior. Misalnya, apabila ada

teman yang memiliki gagasan untuk berkreasi membuat sesuatu yang di luar kebiasaan, kami menyarankan agar meminta persetujuan dulu pada pemimpin regu atau meminta pendapat dari para senior. Maksudnya agar kami tidak melanggar aturan yang sudah berlaku dalam tradisi yang sudah-sudah. Kalau memang diperbolehkan, barulah kami melaksanakan gagasan tersebut".

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa generasi muda Desa Adat Batur memiliki pengertian dalam dirinya sendiri tentang betapa pentingnya mengikuti aturan yang berlaku dalam sistem.

Sikap taat aturan merupakan bagian penting dalam pembentukan karakter bangsa yang ditetapkan oleh Departemen Pendidikan Nasional (Ningsih, 2017). Dalam delapan belas karakter bangsa yang hendak dibangun melalui pendidikan; formal, informal, maupun nonformal, salah satu di antaranya adalah disiplin. Disiplin diartikan sebagai sikap dan tindakan yang menunjukkan perilaku tertib dan patuh pada berbagai ketentuan dan peraturan. Sikap inilah yang ditunjukkan oleh generasi muda Desa Adat Batur dalam aktivitas *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur.

Berdasarkan pada uraian tersebut di atas dapat dipahami bahwa sikap taat aturan merupakan implikasi proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Sikap ini dibangun melalui dua pendekatan pendidikan, yaitu relasional dan motivasional. Pendekatan relasional ditunjukkan dengan hubungan yang erat antara generasi tua (guru) dan generasi muda (siswa) sehingga proses didaktis berlangsung secara berkesinambungan. Dalam hubungan tersebut, generasi tua (penari senior) mampu memberikan arahan dan anjuran agar generasi muda (penari junior) tidak melanggar

aturan-aturan yang berlaku dalam kerangka pertunjukan tari Baris Sakral. Sementara itu, pendekatan motivasional bahwa generasi muda Desa Adat Batur memang memiliki motivasi pribadi untuk melaksanakan kewajibannya dengan mengikuti aturan-aturan yang berlaku dalam tradisi.

7.2.3 Sikap kerja sama

Fenomena yang cukup menonjol dalam pertunjukan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur adalah semangat kebersamaan dan kerja sama antara semua elemen yang terlibat dalam proses tersebut. Salah satu kebersamaan ditunjukkan dengan adanya aturan memakai pakaian seragam bagi satu kelompok atau regu yang mengerjakan suatu sarana dan prasarana upacara. Pakaian ini menunjukkan bahwa regu tersebut memiliki kewajiban yang sama untuk menyelesaikan pekerjaan yang telah ditentukan untuk regunya. Sebaliknya, kerja sama ditunjukkan dengan hubungan antar elemen yang terlibat dalam tersebut. Walaupun setiap regu memiliki tugas masing-masing, seluruh hal pekerjaan tersebut diarahkan pada tujuan yang sama, yaitu menyiapkan sarana dan prasarana upacara yang dibutuhkan dalam pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa*.

Sikap kebersamaan dan kerja sama dalam hal ini merupakan bagian tidak terpisahkan dari sikap sadar kewajiban dan taat aturan yang telah disebutkan sebelumnya. Dalam sistem sosial yang terdiri atas berbagai elemen di dalamnya, setiap elemen memiliki tugas dan fungsi masing-masing (Adnyana et al., 2023). Orang yang menyadari kewajibannya tersebut akan melakukan tugas dan fungsinya sesuai dengan aturan-aturan yang berlaku dalam sistem (Adnyana et al., 2019).

Kemudian, secara bersama-sama seluruh elemen tersebut melakukan berbagai bentuk kerja sama untuk mewujudkan tujuan.

Fungsi ritual *Upacara Ngusabha Kadasa* sebagai arena untuk berkumpul bersama dan saling bekerja sama dengan satu spirit suci untuk melakukan pemujaan dan persembahan kepada *Ida Bhatari Danu*. Upacara ini menjadi tempat berlangsungnya aktivitas keagamaan secara kolektif ini selalu merujuk pada kebersamaan dan kerja sama yang dilandasi rasa kekeluargaan dari seluruh warga masyarakat di Desa Adat Batur. Sikap seperti ini sesungguhnya sejalan dengan ajaran dalam kitab suci Weda, sebagai berikut.

Sahrdyam sammanasyam, avidvesam krnomic vah. Anyo anyam abhi haryata, vatsamjatam ivaghnya. (Atharva Veda III.30.1)

Artinya:

Wahai umat manusia, Aku memberimu sifat-sifat ketulus-ikhlasan, mentalitas (kejiwaan) yang sama dan perasaan berkawan tanpa kebencian (permusuhan). Seperti halnya induk sapi mencintai anaknya yang baru lahir, begitulah anda seharusnya mencintai teman-temanmu (Titib, 2003).

Petikan *sloka* dalam Weda tersebut mengajarkan agar umat Hindu selalu menjaga kebersamaan atau kerja sama dalam mengupayakan hidup bahagia dengan cara mencintai orang lain seperti layaknya cinta seorang ibu kepada anaknya. Persatuan dapat diwujudkan bila terdapat kesearahan, kebersamaan, terutama dalam pemikiran. Persatuan akan mantap bila pikiran dan hati sama, tumbuh dan berkembang cinta kasih sehingga kesejahteraan dan kebahagiaan tercapai.

Semangat kebersamaan, ke gotong royongan, dan kesetiakawanan tidak saja ditunjukkan pada saat pelaksanaan *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur telah dimulai sejak persiapan upacara. Dalam rangka menyambut hari

upacara tersebut, warga masyarakat bersama-sama melaksanakan aktivitas persembahan secara tulus ikhlas (*ngaturang ayah*). Warga masyarakat terbebas dari kotak-kotak status sosial sehingga tampak rasa kebersamaan. Hal itu muncul karena mereka beranggapan bahwa aktivitas ritual yang dilaksanakan adalah aktivitas bersama. Proses pemilikan bersama ritus-ritus dan kepercayaan-kepercayaan simbolik itu terhadap kepribadiannya sendiri, memperkuat perasaan kelompok menonjolkan “perasaan kebersamaannya”.

dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur berimplikasi pada terbentuknya sikap kebersamaan dan kerja sama dalam diri anggota penari. Sikap kebersamaan dan kerja sama ini dipupuk melalui keterlibatan dan rasa memiliki terhadap ritual sehingga seluruhnya mengabdikan diri untuk bersama-sama menyukseskan ritual tersebut. Kesadaran akan kewajiban, ketaatan pada aturan, dan pengendalian terhadap ego-ego pribadi menjadikan kebersamaan dan kerja sama tersebut dapat dipertahankan sampai seluruh proses upacara selesai.

Implikasi yang lebih luas selain pada penari baris sakral (*jero baris*) bahwa sikap kebersamaan dan bekerja sama ini juga dikembangkan dalam aktivitas kepemudaan yang berlangsung di Desa Adat Batur. Para generasi muda Desa Adat Batur adalah anggota *seka teruna* yang terlibat dalam berbagai aktivitas sosial, budaya, dan keagamaan. Dengan sikap kebersamaan dan kerja sama yang telah tertanam dalam dirinya, maka aktivitas dalam *seka teruna* akan dapat dijalankan dengan baik. Sikap sadar pada kewajiban, ketaatan terhadap aturan, serta kerja sama dan kebersamaan dalam proses *ngayah* dapat dipandang sebagai implikasi dari

proses didaktis dalam bentuk *learn to life together* (belajar hidup bersama) karena kehidupan bersama memang harus didasari oleh sikap tersebut. Berdasarkan pada pengertian tersebut, maka implikasi proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur terhadap sikap anggota penari Baris dan generasi muda Desa *Adat* Batur secara singkat dapat diuraikan pada tabel berikut ini.

Tabel 7. 2 Implikasi Proses Didaktis Terhadap Sikap masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur

No	Aspek Sikap	Proses Didaktis	Implikasi	
			Sikap sebelumnya	Sikap yang berhasil dibangun
1	Kesadaran kewajiban	<ul style="list-style-type: none"> - Mengamati - Mengalami - Memaknai - Interaksi - Konstruksi pengetahuan 	Kesadaran akan kewajiban yang harus dijalankan dalam aktivitas <i>ngayah</i> belum dipahami sepenuhnya.	Semakin sadar akan tugas dan kewajiban dalam aktivitas <i>ngayah</i> sehingga tumbuh kesadaran untuk melakukan sesuai struktur organisasi penari baris (<i>Jero Baris</i>) yang ditetapkan.
2	Taat pada aturan		Belum memahami sepenuhnya aturan-aturan yang berlaku dalam aktivitas <i>ngayah</i>	Mampu mengikuti seluruh aturan yang berlaku dengan taat.
3	Kerjasama dan kebersamaan		<ol style="list-style-type: none"> 1. Sikap dan karakter individu yang berbeda-beda. 2. Sekat-sekat antar individu dan kelompok (<i>tempek</i>), perbedaan usia, kedudukan, dan tugas. 	Mampu bekerja sama dan membangun kebersamaan dengan anggota <i>pangayah</i> yang lain untuk mewujudkan tujuan bersama

7.3 Implikasi terhadap perilaku

Secara sistematis proses didaktis diarahkan pada pencapaian tujuan pendidikan, yaitu mencerdaskan potensi-potensi: intelektual, emosional, dan spiritual individu. Melalui pendidikan, kehidupan masyarakat diharapkan dapat berjalan mengikuti nilai-nilai kultural dan kemanusiaan sehingga terwujud ketenteraman, perdamaian, dan keadilan. Lingkungan sosial budaya yang produktif dapat memfasilitasi pertumbuhan dan perkembangan segala potensi yang ada dalam diri setiap individu. Pada puncak, pendidikan yang baik harus mampu membangun perilaku peserta didik agar sesuai dengan kaidah-kaidah kehidupan beragama, bermasyarakat, berbangsa, dan bernegara (Triguna, 2021: Sugiarto, 2020)

Dijelaskan secara sistematis bahwa proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur berimplikasi pada perilaku religius, perilaku etis, dan perilaku sosial sesuai dengan ajaran agama Hindu.

7.3.1 Perilaku Religius

Tujuan pendidikan diartikan sebagai proses pematangan dan pendewasaan untuk mewujudkan manusia yang *sujana*, yaitu insan yang cerdas sekaligus bermoral. Menurut Titib (2011) keseluruhan aktivitas ini terjadi proses didaktis sehingga anak tidak hanya mengetahui, tetapi juga mampu melakukan sesuatu sesuai dengan pengetahuannya (Titib, 2011). Proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur tampaknya juga berhasil membangun perilaku generasi muda yang terlibat dalam proses tersebut. Melalui pengamatan dan pengalaman empiris selama *ngayah*, generasi muda memiliki

pengetahuan tentang kewajibannya sebagai umat beragama dan warga masyarakat untuk berpartisipasi dalam ritual tersebut dengan penuh kesadaran. Tentu saja kesadaran utama terhadap ritual ini adalah kesadaran religius karena memang ritual keagamaan berhubungan erat dengan religiositas.

Generasi muda Desa Adat Batur pada umumnya memahami bahwa ritual *Upacara Ngusabha Kadasa* ditujukan kepada *Ida Bhatari Danu* sebagai dewata tertinggi yang dipuja di pura tersebut. Hal ini sejalan dengan pendapat Lubis (2017) bahwa kepercayaan terhadap Tuhan tidak hanya menjelma dalam pikiran atau khayalan, tetapi juga dalam wujud tindakan yang realistis dan dinamis, yaitu upacara keagamaan (Lubis, 2017). Bagi manusia religius, upacara keagamaan diharapkan dapat menghubungkan kehendak manusia dengan Yang Mahakuasa. Pendapat ini sejalan dengan ungkapan Damika, tentang pemuda Desa *Adat Batur* (wawancara, 22 April 2023) sebagai berikut.

"Sepanjang yang saya tahu, *upacara* ini ditujukan kepada *Ida Bhatari Danu* beserta segala manifestasi-Nya. Kami sebagai *damuh* (pelayan) *Ida Bhatari* harus menyiapkan upacara ini dengan sebaik-baiknya. Menurut saya, kunci keberhasilan dari pelaksanaan upacara ini adalah ketulusan batin dari krama untuk *ngayah* yang didasari oleh kesucian. Makanya, sebelum kami *ngayah* selalu bersembahyang dulu di depan *palinggih Ida Bhatari*, maksudnya untuk *matur piuning* (menghaturkan permaklumkan), memohon izin, sekaligus juga agar kami direstui."

Ungkapan tersebut menunjukkan bahwa generasi muda Desa Adat Batur sudah mulai bisa mengaitkan makna ritual *Upacara Ngusabha Kadasa* dengan perilaku yang harus ditunjukkan selama *ngayah*. Perilaku sembahyang sebelum melakukan aktivitas *ngayah* dapat dipandang sebagai perilaku religius karena ditujukan kepada spirit kedewataan yang menjadi pusat orientasi religiositasnya.

Perilaku bersembahyang sebelum melaksanakan aktivitas *ngayah* ini dilakukan dengan kesadaran pribadi dan seolah-olah berlaku secara otomatis.



Gambar 7. 3 Prosesi Persembahyangan

(Dokuemn: Yogi Arista, 2023)

Dalam pengamatan peneliti selama di lapangan, tampak bahwa sekelompok generasi muda yang datang untuk *ngayah* selalu melakukan persembahyangan terlebih dahulu di depan *palinggih Ida Bhatari Danu*. Kemudian, disusul oleh kelompok pemuda yang datang berikutnya dan begitu berlangsung seterusnya. Malahan tidak jarang ditemukan generasi muda yang terlambat datang harus bersembahyang sendiri sebelum ia bergabung dengan teman-temannya yang lain. Artinya, perilaku religius ini sudah terinternalisasi dalam diri generasi muda Desa Adat Batur dan dapat diaktualisasi dalam tindakan nyata.

Secara psikologis, perilaku seperti ini dapat dipandang sebagai disposisi tindakan dalam merespons situasi lingkungan. Pada dasarnya seseorang cenderung akan memilih atau mengulang suatu tindakan yang dipandang memiliki tingkat konsensus yang tinggi dengan lingkungan sosialnya, serta tidak menimbulkan

akibat hukum yang merugikan bagi dirinya (*low effect desirability*) (Masunah, 2019). Artinya, perilaku sembahyang sebelum *ngayah* adalah perilaku religius yang umum dilakukan oleh para *pangayah*. Perilaku seperti itu akan memberikan dampak psikis yang nyaman dan menyenangkan dalam lingkungan tersebut.

Implikasinya bahwa tanpa harus diperintahkan lagi perilaku semacam itu akan terus dilakukan pada momen-momen yang sama, bahkan juga terbawa ke dalam momen yang lain. Hal ini seperti diungkapkan oleh Pramana (wawancara 24 April 2023) bahwa sebelum berangkat ke Denpasar untuk kuliah, ia selalu menyempatkan diri untuk *mabhakti* (bersembahyang) di Pura Ulun Danu Batur. Bertalian dengan hal tersebut, *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat dipahami sebagai Tindakan keagamaan yang mencerminkan perilaku religius umat Hindu dalam hubungannya dengan *Ida Sang Hyang Widhi Wasa*/ Tuhan Yang Maha Esa.

Di satu sisi pelaksanaan pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* dilandasi oleh spirit *bhakti* kepada *Ida Sang Hyang Wdih Wasa* dalam manifestasi-Nya sebagai *Ida Bhatari Danu*. *Bhakti* merupakan ungkapan rasa hormat, rasa kasih, rasa kagum, rasa syukur yang didasari oleh keyakinan hidup rohani. *Bhakti* membentuk sebuah komitmen emosional mendalam terhadap keagungan Tuhan. *Bhakti* dilandasi oleh kesungguhan moral dan kepasrahan total kepada objek yang disembah. *Bhakti* adalah pengabdian, cinta yang murni dan abadi kepada Tuhan (Sukrawati, 2018). Berkaitan dengan itu, Jro Gede Alitan (wawancara 26 April 2023) mengatakan bahwa *Upacara Ngusabha Kadasa* wajib dilaksanakan. Kalau tidak dilaksanakan masyarakat akan mendapatkan kesusahan.

Sejarah telah membuktikan bahwa masyarakat Desa Adat Batur dapat selamat dari letusan Gunung Batur berkali-kali tentu karena perlindungan dari *Ida Bhatari Danu*. Oleh karena itu, menjadi kewajiban warga Desa Adat Batur untuk menjaga tradisi religius tersebut agar selalu mendapatkan *kerahayuan*. Artinya, Kepercayaan terhadap *Ida Bhatari Danu* mendasari seluruh perilaku religius generasi muda Desa Adat Batur yang dipraktikkan dalam seluruh proses *ngayah* pertunjukkan Tari Baris Sakral. Perilaku religius tersebut didasari dengan rasa *bhakti*, terutama diwujudkan dalam bentuk pemujaan, persembahan, dan pelayanan kepada *Ida Bhatari Danu* sebagai *istadewata* utama yang *di-sthana-kan* di Pura Ulun Danu Batur .

7.3.2 perilaku sosial

Implikasi perilaku sosial dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur dapat dilihat pada aktivitas sosial yang dilakukan para penari Baris dari kalangan generasi muda yang sejalan dengan struktur pranata sosial. Dalam struktur sosial yang berlaku di Desa Adat Batur, konsep *manggalaning setiman* sebagai *patingi desa* merupakan struktur inti yang bertanggung jawab atas seluruh proses pelaksanaan *upacara*. Seluruh *pangayah*, termasuk generasi muda harus menghormati seluruh *manggalaning setiman* tersebut sebagai pemimpin masyarakat yang patut diteladani.

Pranata sosial yang berlaku menunjukkan bahwa *manggalaning desa* tidak memutuskan proses *upacara* itu sendiri tetapi melibatkan seluruh krama melalui *paruman Jero Baris* (Rapat penari Baris). Keputusan *paruman* ini bersifat mengikat bagi seluruh krama, termasuk generasi muda sehingga harus dipatuhi dan dilaksanakan. Setelah dibentuk kepanitiaan, maka setiap anggota masyarakat

terkhusus para penari harus tunduk dan patuh pada struktur tersebut beserta aturan-aturan yang melekat di dalamnya. Artinya, seluruh aktivitas sosial yang harus dilaksanakan penari tari Baris Sakral terkhusus kalangan generasi muda dalam konteks *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa* mesti sejalan dengan struktur dan pranata sosial yang berlaku dalam upacara tersebut.

Berkenaan dengan hal tersebut, Sasmika Kepala Desa Batur Selatan (wawancara 26 April 2023) memberikan penjelasan sebagai berikut.

“*Pah-pahan* (pembagian) *krama* (masyarakat) dalam *Upacara Ngusabha Kadasa* sudah sangat jelas. *Manggalaning setiman* terhadap jawab secara menyeluruh menjadi penanggung kesuksesan upacara tersebut. Secara khusus, yang bertanggung jawab dalam pelaksanaannya adalah ketua panitia (Jero Gede Batur Alitan). Lalu, kewajiban *krama* juga sudah jelas sesuai dengan struktur kepanitiaan yang telah disepakati. *Tempekan* yang akan mengambil pekerjaan tertentu juga sudah ditentukan sesuai tradisi yang berlaku secara turun-temurun. Asalkan semua *pangayah* tahu dan mau melaksanakan masing-masing, upacara ini pasti akan berhasil dan itu sudah teruji berkali-kali”.

Perilaku sosial pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur secara umum dapat dipahami dengan mengikuti pendapat tersebut. Kata kuncinya adalah "pengetahuan dan kemauan warga masyarakat untuk melaksanakan kewajibannya masing-masing". Hal ini selanjutnya dapat dilihat dari perilaku generasi muda Desa Adat Batur dalam konteks *ngayah* tersebut.

Perilaku sosial tersebut diperkuat dengan berbagai aktivitas yang menunjukkan rasa kebersamaan dan kerja sama dalam kelompoknya dan kelompok lainnya. Hal ini sejalan dengan Pendapat Durkheim (dalam Koentjaraningrat, 1987) bahwa ritual keagamaan melayani masyarakat dengan menyediakan ide, Tindakan, dan perasaan-perasaan yang akan menuntun seseorang dalam hidup bermasyarakat.

Komunitas umat merupakan gambaran kolektif yang memiliki makna yang sama bagi semua anggota atas simbol-simbol sehingga memungkinkan mereka merasa saut sama lain sebagai anggota kelompok.

Lebih lanjut, Durkhiem menyimpulkan bahwa ada kebutuhan asasi dalam diri setiap manusia yang menganut sistem religi tertentu, yaitu mengintensifkan kembali kesadaran kolektif melalui upacara-upacara keagamaan walaupun dalam wujud dan isi yang berbeda. Keadaan ini oleh Durkheim disebut *inferno externo*, yang dianggap emosi keagamaan dan sentimen kemasyarakatan sebagai esensi dari sistem religi, sedangkan kontraksi masyarakat dan perlambang hanyalah wahana memelihara esensi tersebut (Koentjaraningrat, 2010). Sehubungan dengan itu, Ardana (2020) menegaskan bahwa agama juga dipahami sebagai bagian dunia imajinasi yang sangat penting dan berfungsi secara sosial (Ardhana, 2020).

Munculnya perilaku sosial para penari dari golongan generasi muda tidak terlepas dari fungsi sosial pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur. Kepercayaan terhadap *Ida Bhatari Danu* merupakan hal transenden yang dianggap mampu mengatasi kondisi ketidakpastian, ketidakberdayaan, dan kelangkaan yang dihadapi masyarakat dalam kehidupannya. Oleh karena itu, dengan melibatkan diri dalam aktivitas *ngayah* pada *Upacara Ngusabha Kadasa*, generasi muda dapat menggantungkan harapan dan kehidupannya pada anugerah *Ida Bhatari Danu* sehingga dapat mengatasi berbagai problematika kehidupannya. Implikasi dari proses didaktis terhadap pembentukan perilaku sosial bagi penari Baris Sakral terkhusus pada kalangan generasi muda, secara singkat dapat disimak pada tabel di bawah ini.

Tabel 7. 3 Implikasi Proses Didaktis Terhadap Perilaku masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur

No	Aspek Perilaku	Proses Didaktis	Implikasi	
			Perilaku sebelumnya	Perilaku yang berhasil dibangun
1	Religius	<ul style="list-style-type: none"> - Mengamati - Mengalami - Memaknai - Interaksi - Konstruksi pengetahuan 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Perilaku religius sehari-hari 2. Perilaku religius terkait dengan Pura Ulun Danu Batur 	Meningkatnya perilaku religius masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda dalam kaitannya dengan Pura Ulun Danu Batur
2	Sosial		Kesadaran akan peran tanggung jawab sosial belum sepenuhnya terbentuk dan mampu diwujudkan dalam perilaku	Perilaku sosial dalam bentuk kerja sama dan kebersamaan dalam aktivitas <i>ngayah</i> semakin meningkat

Berdasarkan uraian di atas dapat dipahami bahwa perilaku sosial merupakan implikasi dari proses didaktis dalam pertunjukkan Tari Baris Sakral pada *Upacara Ngusabha Kadasa* di Pura Ulu Danu Batur. Perilaku sosial ini muncul karena *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan salah satu kewajiban dan tanggung jawab sosial yang harus dilakukan oleh warga Desa Adat Batur sebagai *pangempon* Pura Ulun Danu Batur. Artinya, *Upacara Ngusabha Kadasa* merupakan bagian dari struktur dan pranata sosial yang berlaku di Desa Adat Batur sehingga mengharuskan adanya keterlibatan seluruh anggota masyarakat. Dalam hal ini perilaku sosial muncul sebagai implikasi dari kesadaran akan kewajiban dan sanksi

sosial dalam hubungan antara *Upacara Ngusabha Kdasa* dan sistem sosial yang berlaku di Desa Adat Batur.

Merangkum seluruh pembahasan dalam BAB ini dapat diejlaskan secara sistematis bahwa proses didaktis pada *Upacara Ngusabha Kdasa* di Pura Ulun Danu Batur berimplikasi pada sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku masyarakat desa Adat Batur, penari Baris Sakral, serta generasi muda Desa Adat Batur. Apabila dirujuk dalam empat pilar pendidikan menurut UNESCO, maka proses didaktis tersebut telah mencakup *learn to know, learn to do, learn to be, dan learn to living together*. Proses ini mampu membangun sistem pengetahuan, sikap, dan perilaku masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda Desa Adat Batur terkait dengan pertunjukkan Tari Baris Sakral. Melalui proses tersebut, warga masyarakat Batur mampu mengetahui, melakukan, menjadi, dan hidup bersama sesuai dengan sistem sosial yang dianut. Dengan demikian, proses didaktis ini berimplikasi positif terhadap berlangsungnya tradisi keagamaan di Desa Adat Batur, khususnya di Pura Ulun Danu Batur.

Menelisik uraian terkait implikasi pewarisan tari Baris Sakral maka relevansi dengan teori belajar bermakna yang dikemukakan Ausubel dapat diperluas pengertiannya dalam penelitian ini. Teori tersebut dipandang tidak hanya berlaku pada proses belajar mengajar dalam sistem pendidikan formal, tetapi juga nonformal. Prinsip-prinsip tersebut juga memiliki relevansi dengan proses pewarisan yang berlangsung secara vertikal di mana pendidikan berlangsung secara turun temurun dari satu generasi ke generasi berikutnya, serta berlaku dalam sebuah tradisi yang hidup dan berkembang pada masyarakat.

BAB VIII

KESIMPULAN DAN SARAN

8.1 Kesimpulan

Bahasan yang telah diuraikan pada BAB IV terkait aspek lingkungan alam fisik dan sosio-budaya masyarakat Desa Adat Batur, Bali; BAB V mengenai keberthanan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur, Bali; BAB VI proses didaktis yang terefleksikan pada pertunjukan tari Baris Sakral, serta BAB VII tentang implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral. Didasari atas masalah penelitian yang telah dirumuskan sebelumnya, adapun simpulan yang dapat diuraikan yaitu sebagai berikut.

Pertama, keberthanan pertunjukan tari Baris Sakral pada masyarakat di Desa Adat Batur disebabkan karena adanya empat faktor yang terstruktur dan fungsional bagi kehidupan masyarakat sehingga ke empat elemen tersebut mampu mengayomi pewarisan tari Baris Sakral hingga saat ini, adapun keempat faktor tersebut yakni; (1) Sistem adaptasi yang baik menjadi faktor utama dalam pewarisan tari Baris Sakral. Adaptasi di sini dapat tercermin dari adanya penyesuaian pendukung pertunjukan seperti kostum, tata rias, dan properti dengan perkembangan kostum di era kini yang lebih menonjolkan kesan *glamor* dengan pengkombinasian kain prada dan manik-manik, sehingga memberi kesan bahwa, walau pertunjukan tergolong sakral dan tradisional namun tampilannya tetap menarik dan sesuai dengan karakter pertunjukan masa kini; (2) Sistem untuk

mencapai tujuan, diartikan sebagai tindakan yang dilakukan untuk mencapai tujuan-tujuan utama. Dalam bahasan ini tujuan dari pertunjukan tari baris sakral dengan sistem pewarisan yang dilakukan melalui proses didaktis bertujuan untuk mempersembahkan pertunjukan yang terbaik pada serangkaian upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur (*ngayah*); (3) Sistem integrasi, yang dimaksud di sini yakni adanya sebuah sistem untuk mengintegrasikan keseluruhan komponen-komponen yang terdapat pada masyarakat Batur seperti desa adat, desa dinas, serta sistem *dresta* yang dianaut dalam menjaga kesucian Pura Ulun Danu Batur termasuk menjaga segala jenis kesenian yang menjadi bagian dari upacara ritual yang terus diselenggarakan setiap tahunnya; terakhir (4) pemeliharaan pola di sini diartikan sebagai memelihara pola-pola adaptasi, pencapaian tujuan, serta pengintegrasian yang telah dilakukan guna menjaga kaidah-kaidah upacara agama dengan seni tari Baris Sakral di dalamnya untuk senantiasa dijaga, diwariskan guna lestari sebagai bentuk wujud bakti khadapan *Ida Bhatara, Ida Bhatari* (tuhan yang maha esa). Dalam hal ini pemeliharaan pola dilakukan oleh *Jero Baris* (kelompok penari tari Baris) dengan cara menjaga pola perekrutan penari melalui upacara *mapragat*; menjaga pola latihan dengan prosesi *muruk* (berlatih); menjaga kedisiplinan penari Baris Sakral dalam sebuah *paruman* (rapat).

Kedua, prinsip didaktis yang terefleksikan pada bentuk pertunjukan tari Baris Sakral dilakukan dengan tiga proses yakni; dilakukan tahapan asimilasi, kedua tahapan akomodasi, serta yang terakhir tahapan ekuilibrisasi; (1) Pada tahapan pertama yakni asimilasi berlangsung dengan dua cara, yang pertama melalui penemuan (*discovery*), kedua dengan cara identifikasi. Cara pertama melakukan

discovery yakni langkah dalam menggali pengetahuan awal dari penari junior terkait tari Baris Sakral. Cara kedua yakni identifikasi, dilakukan dengan penari senior memberi peluang bagi penari junior untuk menginterpretasikan tari Baris Sakral kemudian dibantu untuk mengidentifikasi bentuk pertunjukan tari Baris secara tekstual; (2) Kedua yakni tahapan akomodasi merupakan penyesuaian struktur pengetahuan dalam situasi yang baru. Struktur pengetahuan yang disampaikan pemberi informasi (penari senior) terhadap penerima informasi (penari junior) pada tahapan akomodasi yakni memperkenalkan tiga poin penting terkait dengan gerak tari Baris Sakral, kostum, serta musik pengiring tari Baris Sakral. Dalam tahapan ini pula peneliti menemukan sesuatu yang penting yakni sistem pencatatan ragam gerak tari Baris Sakral, lengkap dengan visualisasi gerak, nama ragam gerak, serta langkah-langkah untuk melakukan gerakan, yang selama ini belum ditemukan dan menjadi problematik bagi kalangan penari maupun peneliti; (3) Ketiga yakni tahapan ekuilibrasi yang merupakan penyesuaian berkesinambungan antara asimilasi dan akomodasi. Tahapan ekuilibrasi yang diterapkan oleh penari senior kepada penari junior secara umum pada pembelajaran tari Baris Sakral dilakukan dengan mengombinasikan tiga tahapan; tahap pertama yakni demonstrasi, dilakukan dengan cara memeragakan gerakan tari baris; kemudian dilanjutkan pada tahap kedua yakni imitasi, peragaan yang telah dilakukan akan diikuti oleh penari junior. Disela-sela tahapan demonstrasi dan imitasi biasanya dilakukan tahapan evaluasi dalam bentuk tanya jawab untuk memastikan apakah pembelajaran yang diterapkan melalui tahap demonstrasi maupun imitasi sudah dapat dipahami atau sebaliknya.

Ketiga, Implikasi proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral berdampak pada; (1) Implikasi terhadap pengetahuan bahwa pertunjukan tari Baris Sakral dapat membangun pengetahuan dalam diri masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur, terutama dalam aspek *tattwa*, *Susila*, dan *upacara*; (2) Implikasi terhadap sikap bahwa pertunjukan tari Baris Sakral dapat membangun sikap masyarakat, penari Baris Sakral, serta generasi muda di Desa Adat Batur, terutama sikap sadar kewajiban, taat aturan, serta kerja sama dan kebersamaan; terakhir (3) Implikasi terhadap perilaku bahwa pertunjukan tari Baris Sakral dapat membangun perilaku religius, etis, dan sosial dalam diri penari Baris Sakral yang menjadi bekal dalam kehidupan sosialnya di masyarakat.

8.2 Saran

Berdasarkan simpulan yang telah di paparkan dapat diajukan beberapa saran kepada pihak-pihak yang dipandang berkepentingan dengan hasil penelitian ini. Adapun pihak-pihak yang dimaksud adalah sebagai berikut; (1) Kalangan akademisi dan peneliti yang lain, disarankan agar menjadikan hasil penelitian ini sebagai referensi ilmiah untuk mencermati berbagai fenomena pendidikan berbasis masyarakat yang berkaitan dengan pelaksanaan sebuah kesenian yang erat kaitannya dengan keberlangsungan tradisi keagamaan. Dengan demikian, akan terjadi pengayaan dan pengembangan ilmu secara simultan dan berkelanjutan terutama dalam khazanah ilmu pendidikan Seni dan budaya; (2) Masyarakat Desa Adat Batur disarankan agar tetap mempertahankan tradisi lokal yang berlaku selama ini. Hal itu penting mengingat dengan terjadinya perubahan zaman, tradisi dapat mengalami

pengenduran nilai sehingga tradisi tersebut perlu dipertahankan dan dikembangkan agar tetap sesuai dengan kondisi zaman. Oleh karena itu, perlu adanya proses didaktis yang terencana dan sistematis. Hal ini dapat dilakukan dengan mengoptimalkan peran institusi dan struktur sosial sehingga lebih produktif dalam pendidikan tradisi lintas generasi; (3) Pemerintah daerah, baik provinsi maupun kabupaten/ kota, disarankan agar melakukan upaya-upaya konstruktif untuk meningkatkan fungsi Pura Ulu Danu Batur sebagai tempat pendidikan berbasis masyarakat yang seyogyanya sudah mulai terjalin dengan adanya sistem *dresta*, serta aturan Desa Adat Batur yang mampu mewariskan begitu baik kaidah-kaidah tradisi para leluhurnya; terakhir (4) Umat Hindu dan lembaga pendidikan formal, lembaga pendidikan seni, maupun lembaga pendidikan keagamaan, disarankan agar mengeksplorasi lebih banyak nilai yang bersumber dari tradisi lokal dalam memperkaya materi pembelajaran. Hal itu penting mengingat nilai-nilai ini memiliki peran penting dalam pembentukan karakter dan moral peserta didik sehingga intelektual, benar-benar menyentuh aspek emosional dan spiritual secara utuh.

8.3 Temuan

Temuan dalam penelitian ini secara **faktual** yakni; (1) Ditemukan bahwa pertunjukan tari Baris Sakral yang dipersembahkan pada saat Upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur telah dilaksanakan secara turun-temurun dan tidak pernah terputus sampai sekarang; (2) Faktor utama yang membuat pertunjukan tari Baris Sakral ini tetap dilaksanakan karena adanya aturan *dresta*, terutama pada

sastra dresta yang dimuat dalam lontar Raja *Purana Pura Ulun Danu Batur* sebagai sumber aturan sosioreligius yang dipegang masyarakat dan kelompok penari Baris Sakral (*Jero Baris*) Desa Adat Batur. Artinya, pelaksanaan tradisi ini lebih didasari oleh fakta sosial, yaitu struktur dan pranata sosial. Sanksi *niskala* secara metafisik yang termuat dalam lontar Raja *Purana Pura Ulun danu Batur* dan sanksi *sakala* atau sanksi sosial membuat masyarakat patuh pada tradisi yang telah dijalankan selama ini; (3) Penelitian ini secara langsung juga menemukan sistem pencatatan ragam gerak tari Baris Sakral yang selama ini belum pernah dijumpai, bahkan di Desa Adat Batur sekali pun. Dengan adanya pencatatan secara terperinci dari visual gerakan, keterangan gerak, hingga penjelasan cara melakukan gerakan, dapat menjadi acuan para penari senior dalam melangsungkan pembelajaran kepada penari junior. Diharapkan dengan adanya pencatatan ini dapat dijadikan pertimbangan dalam merumuskan kebijakan mengenai pelestarian dan pengembangan tari sakral di daerah Bali.

Temuan secara konseptual; (1) Tingkat kesakralan suatu tradisi sangat ditentukan oleh struktur adat istiadat atau sistem religi yang berlaku dalam suatu daerah. Proposisi sedemikian terwujud karena adanya proses didaktis dalam pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur merupakan imbas tidak langsung dari pelaksanaan tradisi itu sendiri. Artinya, proses didaktis ini tidak diciptakan secara terencana dan sistematis untuk mengajarkan tarian Baris Sakral, akan tetapi lebih pada penyadaran masyarakat terkait pentingnya tarian ini untuk hadir dalam rangkaian upacara di Pura Ulun Danu Batur; (2) Dalam sistem pewarisan yang berlangsung dalam ranah tradisi

ritual, secara implisit terkandung proses pendidikan di dalamnya. Proposisi sedemikian terwujud dikarenakan proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusabha Kadasa* di Pura Ulun Danu Batur berlangsung dalam manajemen pendidikan tradisional, bahwa proses pendidikan semata-mata tidak hanya dapat berlangsung secara formal namun pendidikan juga dapat berlangsung secara non formal, di tengah masyarakat tradisional, dan melalui seluruh aktivitas tradisi; (3) Ritual pada era kini sudah berkembang menjadi ruang aktualisasi. Proposisi sedemikian terjadi karena sebuah ritual bukan realitas sampiran atau bagian terpisah dalam hidup tapi ritual pada saat ini merupakan ruang untuk melangsungkan pendidikan bahkan tempat untuk berprestasi, berkompetisi maupun mengaktualisasi diri.

DAFTAR PUSTAKA

- Adiputra, T., Wiyono, Wiyono, D., & Sarwadi, A. (2016). Konsep Hulu-Teban pada Permukiman Tradisional Bali Pegunungan / Bali Aga di Desa Adat Bayung Gede Kecamatan Kintamani Kabupaten Bangli , Bali. *Forum Teknik*, 37(1), 14–31.
- Adnyana, I. W. (2017). *Tarian barong landung*. Jakarta: Direktorat Kesenian Direktorat Jenderal Kebudayaan.
- Adnyana, I. W. K., Totton, M. L., Remawa, A. A. G. R., Muka, I. K., Ruta, I. M., Wirakesuma, I. N., ... Sugita, I. K. A. (2023). Tension-Pleasure and Education Values of the Meta-Figurative of Indonesian Contemporary Paintings. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 23(1), 79–90. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i1.41296>
- Adnyana, I. W., Rai Remawa, A. A. G., & Desi In Diana Sari, N. L. (2019). Metafora Baru dalam Seni Lukis Kontemporer Berbasis Ikonografi Relief Yeh Pulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Alhamdani, F. Y. (2016). An Introduction To Qualitative Research Methodology Artistic. *International Journal of Development Research*, 6(10), 9774–9776.
- Amie, A. Y., Nuryatin, A., & S, N. H. (2014). Interaksi Simbolik Tokoh Dewa dalam Novel Biola Tak Beradawai Karya Seno Gumira Ajidarma: Kajian Interaksionisme Simbolik George Herbert Mead. *Jurnal Sastra Indonesia*, 3(1), 1–6.
- Anggara Wijaya, P. G. N., & Nala Antara, I. G. (2020). Analisis Ideologi pada Teks Mitos Baris Cina di Desa Adat Renon. *Humanis*, 24(4), 402. <https://doi.org/10.24843/jh.2020.v24.i04.p08>
- Aprilina, F. A. D. (2014). Rekonstruksi Tari Kuntulan Sebagai Salah Satu Identitas Kesenian Kabupaten Tegal. *Jurnal Seni Tari*, 3(1), 1–8. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst>
- Ardhana, I. K. (2020). *Pemetaan Tipologi dan Karakteristik Desa Adat di Bali* (1st ed.). Denpasar: Cakra Media Utama.
- Ardhana, & Suparta, I. B. (2020). *Sejarah Perkembangan Agama Hindu di Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Astini, S. M., & Utina, U. T. (2007). Tari Pendet Sebagai Tari Balih-Balihan (Kajian Koreografi) (Pendet Dance as Welcome Dance Coreography Research). *Harmonia Journal of Arts Research and Education*, 8(2), 170–179. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v8i2.789>
- Bahatmaka, A., & Lestari, W. (2012). Fungsi Musik Dalam Kesenian Kuntulan Kuda Kembar Di Desa Sabarwangi Kecamatan Kajen Kabupaten Pekalongan Sebagai Sarana Integrasi Sosial. *Catharsis*, 1(2).
- Bandem, I. M. (2013). *Gamelan Bali di Atas Panggung Sejarah*. Denpasar: Badan Penerbit STIKOM Bali.
- Bandem, I. M., & Murgiyanto, S. (1996). *Teater Daerah Indonesia*. Yogyakarta: Kanisius.

- Birsyada, M. I. (2014). Pengembangan Model Pembelajaran Ips Dengan Pendekatan Konstruktivisme Di Sekolah. *Forum Ilmu Sosial*, 41(2), 257–273. <https://doi.org/10.15294/fis.v41i2.5387>
- Budiarsa, I. W. (2020). Penciptaan Karya Seni Tari Baris Gede Gentorag. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 6(November), 84–94.
- Budiastra. (1979). *Raja Purana Pura Ulun Danu Batur Kintamani Bangli* (1st ed.). Denpasar: Museum Bali.
- Burhanuddinsyah, muh haris, Lestari, W., & Elmubarok, Z. (2013). Pengembangan Instrumen Pengukuran Sikap Terhadap Radikalisme Atas Nama Agama Islam. *Journal of Educational Research and Evaluation*, 2(1), 7–11. <https://doi.org/10.1176/appi.books.9780890425596.744053>
- Cahyono, A., & Mulanto, J. (2016). Pewarisan Bentuk, Nilai, Dan Makna Tari Kretek. *Seni Tari*, 1(2), 12. <https://doi.org/10.15294/jst.v3i2.9601>
- Cahyono, A., Widodo, W., Jazuli, M., & Murtiyoso, O. (2020). The Song of Macapat Semarang: The Acculturation of Javanese and Islamic Culture. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 10–18. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.25050>
- Covarrubias, M. (1937). *Island of Bali*, KPI Limited 11 New Fetter Lane (3rd ed.). Denpasar: Udayana University Press.
- Daeng, H. J. (2008). *Manusia, Kebudayaan, dan Lingkungan: Tinjauan Antropologis*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dahar, R. W. (2011). *Teori-teori Belajar dan Pembelajaran*. Jakarta: Erlangga.
- Dana, I. W., & Artini, N. K. J. (2021). Baris Memedi Dance in Jatiluwih Village Tabanan Bali: A Strategy to Preserve Traditional Arts. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 256–265. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31890>
- Darmadi. (2017). *Pengembangan model dan metode pembelajaran dalam dinamika belajar siswa*. Yogyakarta: Deepublish.
- Dasih, I. G. A. R. P., Triguna, I. B. G. Y., & Winaja, I. W. (2019). Intercultural communication based on ideology, theology and sociology. *International Journal of Linguistics, Literature and Culture*, 5(5), 29–35. <https://doi.org/10.21744/ijllc.v5n5.738>
- Dewi, I. G. A. A. O., & Kustina, K. T. (2018). Culture of tri hita karana on ease of use perception and use of accounting information system. *International Journal of Social Sciences and Humanities (IJSSH)*, 2(2), 77–86. <https://doi.org/10.29332/ijssh.v2n2.131>
- Dewi, I. M., & Cahyono, A. (2018). Studi Komparasi : Tari Topeng Ireng Magelang Dengan Tari Topeng Ireng Boyolali. *Jurnal Seni Tari*, 7(1), 37–41. Retrieved from <http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/jst%0ASTUDI>
- Dewi, P. anggraeni. (2016). Tari Barong Bali. *Panggung*, vol.26, 222–233.
- Dibia, I. W. (1999). *Selayang Pandang Seni Pertunjukan Bali*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Dibia, I. W. (2008). *Tari Bali dalam Kajian Etnokoreologi*. Surakarta: ISI Press.
- Dibia, I. W. (2017). *Ilen-Ilen Seni Pertunjukan Bali*. Denpasar: Bali Mangsi.
- Dibia, I. W. (2018). *Tari Barong Ket Dari Kebangkitan Menuju Kejayaan*. Denpasar: Cakra Media Utama.

- Dipayana. (2005). *Warisan Roedjito Sang Maestro TataPanggung Perihal Teater dan Sejumlah Aspeknya*. Jakarta: Cipta, Dewan Kesenian Jakarta.
- Djayus. (1980). *Teori Tari Bali*. Denpasar: Sumber Mas Bali.
- Djelantik. (1999). *Estetika Sebuah Pengantar*. Bandung: Masyarakat Seni Indonesia.
- Dwijendra, N. K. A. (2003). Perumahan Dan Permukiman Tradisional Bali. *Jurnal Permukiman "Natah,"* 1(1), 8–24.
- Elvandari, E. (2020). Sistem pewarisan sebagai upaya pelestarian seni tradisi. *Geter: Jurnal Seni Drama Tari Dan Musik*, 3(1), 93–104.
- Fitriani, L. (2017). Nilai didaktis pada film jenderal soedirman. *Diksatrasia*, 1(2), 254–261.
- Glaserfeld, V. (1987). *knowledge: Contributions to conceptual semantics*. Seaside, CA: Intersystems Publications.
- Gunadha, I. B. (2019). *Desa Pakraman Sebagai Strategi Kebertahanan Adat Budaya dan Agama Hindu Bali*. Denpasar: Kerjasama UNHI Denpasar dengan Kanwil Departemen Agama Provinsi Bali.
- Guntaris, E., Cahyono, A., & Utomo, U. (2019). The Change of Forms and the Value of the Dance performance of Barongan Risang Guntur Seto. *Catharsis*, 8(1), 1–10. <https://doi.org/http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/catharsis>
- Halat, E., Jakubowski, E., & Aydin, N. (2008). Reform-based Curriculum and Motivation in Geometry. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education*, 4(3), 285–292. <https://doi.org/10.12973/ejmste/75351>
- Handriyotopo, H. (2022). Plaosan Temple Ornaments As Iconography Metaphorical Hindu-Buddhist Ideology. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 129–143.
- Hussein, A., Gaber, M. M., Elyan, E., & Jayne, C. (2017). Imitation learning: A survey of learning methods. *ACM Computing Surveys*, 50(2), 1–35. <https://doi.org/10.1145/3054912>
- Indra Putra, I. K., Suarsana, I. N., & Kaler, I. K. (2021). Kebertahanan Seni Tari Legong Ratu Dedari Terhadap Pengembangan Kesenian di Desa Ketewel. *Sunari Penjor : Journal of Anthropology*, 4(1), 33. <https://doi.org/10.24843/sp.2020.v4.i01.p05>
- Indra Wirawan, K. (2019). Liturgi Sakralisasi Barong-Rangda: Eksplorasi Teo-Filosofis Estetik Mistik Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(3), 417–427. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i3.800>
- Indriyanto. (2010). *Analisis Tari*. Semarang: FBS Universitas Negeri Semarang.
- Iriaji. (2011). *Konsep dan Strategi Pembelajaran Seni Budaya*. Malang: Fakultas Sastra Universitas Negeri Malang.
- Ismail, A. (2006). *Education Games; Menjadi Cerdas dan Ceria dengan Permainan Edukatif*. Yogyakarta: Pilar Media-Anggota IKPI.
- Jazuli. (2001). *Paradigma Seni Pertunjukan* (1st ed.). Yogyakarta: Yayasan Lentera Budaya.
- Jazuli. (2016). *Peta Dunia Seni Tari* (C. Suryanto, ed.). Sukoharjo: CV. Farishma Indonesia.
- Jazuli, M. (2011). Model Pewarisan Kompetensi Dalang. *Harmonia - Journal of*

- Arts Research and Education*, 11(1), 68–82.
- Jazuli, Muhammad, MD, S., & Paranti, L. (2020). Bentuk dan Gaya Kesenian Barongan Blora. *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni*, 15(1), 12–19. <https://doi.org/10.33153/dewaruci.v15i1.2892>
- Kanginan, J. G. B., & Kawanana, J. G. B. (2019). *Historis Perpindahan Pura Ulun Danu Batur* (1st ed.). Bangli: Desa Pakraman Batur.
- Kartiani, Ni Luh Desmi, Arshiniwati, N. M., & Suminto. (2018). Bentuk Dan Fungsi Tari Baris Buntal , Desa Pakraman Pengotan , Kabupaten Bangli. *KALANGWAN Jurnal Seni Pertunjukan*, 4, 32–41. Retrieved from <https://jurnal.isi-dps.ac.id/index.php/kalangwan/article/view/451>
- Kesowo, B. (2003). *Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 20 Tahun 2003 Tentang Sistem Pendidikan Nasional* (Vol. 1). Retrieved from <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.88.5042&rep=rep1&type=pdf> <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/73673> <http://www.scopus.com>
- Klahr, D., & Nigam, M. (2004). The equivalence of learning paths in early science instruction: Effects of direct instruction and discovery learning. *Psychological Science*, 15(10), 661–667. <https://doi.org/10.1111/j.0956-7976.2004.00737.x>
- Koentjaraningrat. (1996). *Pengantar Ilmu Antropologi*. Jakarta: Angkasa Baru.
- Koentjaraningrat. (2010). *Sejarah Teori Antropologi*. Jakarta: Universitas Indonesia (UI-Press).
- Krautz, J., & Sowa, H. (2017). Imitation prohibited? The art pedagogical topicality of Mimesis. *IMAGO. Zeitschrift Für Kunstpädagogik*, 4(January), 4–13.
- Lailah, U. (2013). Peningkatan Kreativitas Keterampilan Membuat Karya Konstruksi Dengan Penerapan Model Pembelajaran Langsung pada Siswa Sekolah Dasar Ummi. *JPGSD*, 01(02), 9–10.
- Lestari, W. (2000). Peran Lokal Genius Dalam Kesenian Lokal. *Harmonia*, 1(2), 29–37.
- Lubis. (2017). *Jagat Upacara Indonesia dalam Dialek yang Sakral dan yang Profan*. Yogyakarta: Ekspersibuku.
- Malik, F. (2016). Peranan Kebudayaan dalam Pencitraan Pariwisata Bali. *Jurnal Kepariwisata Indonesia*, 11, 67–92.
- Mantra, I. B. (2006). *Landasan Kebudayaan Bali*. Denpasar: Yayasan Dharma Sastra.
- Masunah, J., Nugraheni, T., & Sukamayadi, Y. (2019). *Building Performing Arts Community through Bandung Isola Performing Arts Festival (BIPAF) in Indonesia*. 255, 169–173. <https://doi.org/10.2991/icade-18.2019.39>
- Mu'jizah, & Ikram, A. (2020). Transformation of Candra Kirana as a beautiful princess into Panji Semirang: An invincible hero. *Wacana*, 21(2), 191–213. <https://doi.org/10.17510/WACANA.V21I2.772>
- Muwakhidah. (2020). Konstruktivisme Dalam Perspektif Para Ahli: Giambattista Vico, Ernst Von Glasersfeld, Jean Piaget, Lev Vygotsky dan John Dewey. *Prosiding Seminar & Lokakarya Nasional Bimbingan Dan Konseling 2020*, 115–125.
- Noviani, N., Maskun, & Basri, M. (2013). Pengaruh Model Pembelajaran Discovery Learning terhadap Motivasi Belajar IPS Siswa. *Journal of*

- Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.
- Nugrahini, L., Arka, R., Salim, S., & Adriani, T. (2016). Odalandi Tengah Budaya Urban: Upaya Preservasi Pengetahuan Masyarakat Hindu Bali. *Seminar Nasional Budaya Urban*, 98–108.
- Nurseto, G., Lestari, W., & Hartono. (2015). Pembelajaran Seni Tari: Aktif, Inovatif Dan Kreatif. *Catharsis*, 4(2), 115–122.
- Nurulanningsih, N. (2017). Penanaman Pendidikan Karakter Melalui Pantun Dalam Buku Bahasa Indonesia 4: Untuk Sd Dan Mi Kelas Iv Karya Kaswan Darmadi Dan Rita Nirbaya. *Jurnal Bindo Sastra*, 1(2), 60. <https://doi.org/10.32502/jbs.v1i2.692>
- Pamungkas, D. E., Suhanadji, S., Hendratno, H., Sukarman, D., Mustaji, D., & Roesminingsih, M. . (2018). Enculturation of Character Education Through Transforming School Cultural Values at Elementary School in Indonesia. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, 212(6), 1–5. <https://doi.org/10.2991/icei-18.2018.1>
- Paramityaningrum, N. komang T., Hartono, & Lestari, W. (2015). Tari Oleg Tamulilingan Gaya Peliatan Karya I Gusti Ayu Raka Rasmi: Kreativitas Garap Dan Pembelajarannya. *Catharsis*, 4(2), 76–82.
- Parmadie, B., Kumbara, A. . N. A., Wirawan, A. . B., & Sugiarta, I. G. A. (2018). Pengaruh Globalisasi Dan Hegemoni Pada Transformasi Musik Dol Di Kota Bengkulu. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(1), 67. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i1.240>
- Penyusun, T. (2009). *Dasar-dasar Penyuluhan Agama Hindu*. Jakarta: Direktorat Jendral Bimbingan Masyarakat Hindu Departemen Agama RI.
- Piaget, J. (1971). *Genetic Epistemology*. New York: W.W. Norton.
- Pratama, P. P. Y. A. (2020). Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan : Lomba Tari Barong Ket Antar Sma Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi. *SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA UNNES*.
- Pratama, P. P. Y. A., Cahyono, A., & Jazuli, J. (2021). Barong ket Dance in Ubud Bali : The Enculturation Process for the Implicated Young Generation to the Existence of Traditional Dance. *Catharsis : Journal of Arts Education*, 10(1), 11–18. Retrieved from file:///C:/Users/USER/Downloads/46923-Article Text-128227-4-10-20211213.pdf
- Pudja. (2012). *Kitab Suci Bhagawand Gita: dengan Teks Bahasa Sansekerta & Bahasa Indonesia*. Surabaya: Paramita.
- Pudja, & Rai Sudharta, T. (2004). *Manawa Dharma Sastra (Manu Smerti) Kompedium Hukum Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Pusparini, L. D. (2020). TRADISI MAYAH PASERAH DALAM UPACARA PERKAWINAN DI DESA ADAT BAYUNG GEDE KECAMATAN KINTAMANI KABUPATEN BANGLI (Perspektif Pendidikan Agama Hindu) Oleh. *Vidya Samhita: Jurnal Penelitian Agama*, 2(6), 75–81. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.31227/osf.io/gvryh>
- Putra, A. A. A. (2022). *Daya Estetik Religius Tari Baris Tunggal di Desa Adat Ubud*. Denpasar: Universitas Hindu Indonesia Denpasar.
- Putra, I. W. N., Mudiasih, N. W., & Iriani, N. W. (2019). Nilai-nilai Pendidikan Pada Tari Baris Juntal di Desa Bayung Cerik Kabupaten Bangli. *Mudra Jurnal*

- Seni Budaya*, 34(2), 223–229. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.704>
- Putri, R. P. P., Lestari, W., & Iswidayati, S. (2015). Relevansi Gerak Tari Bedaya Suryasumirat Sebagai Ekspresi Simbolik Wanita Jawa. *Catharsis*, 4(1), 1–7.
- Ritzer, G. (1992). *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda* (2nd ed.; Alimandan, ed.). Jakarta: Rajawali Press.
- Rochayati, R. (2018). Gerak: Perjalanan Dari Motif Ke Komposisi Tari. *Sitikara*, 4, 35.
- Rohidi, T. R. (2014a). *Pendidikan Seni* (1st ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2014b). *Pendidikan Seni Isu dan Paradigma* (4th ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Ruastiti, N. M., Indrawan, A. A., & Sariada, I. K. (2021). Renteng Dance in Saren Village, Nusa Penida as a Source of Inspiration for the Creation of Ceremonial Dances in Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 232–245. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.31668>
- Rusdhiana, D. (2016). Makna Ragam Gerak Tari Baris Tunggal : Penerapannya pada Kegiatan Ekstrakurikuler di SMPN 4 Mendoyo Jembrana-Bali Diah Rusdhiana. *Perpustakaan Digital Universitas Negeri Malang*, (1). Retrieved from <http://library.um.ac.id>
- Sanjaya, W. (2006). *Strategi Pembelajaran Berorientasi Standar Proses Pendidikan*. Jakarta: Kencana Prenanda Media Group.
- Santosa, H. (2020). Critical Analysis On Historiography Of Gamelan Bebonangan In Bali. *Paramita: Historical Studies Journal*, 30(1), 98–107. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.15294/10.15294/paramita.v30i1.18480>
- Santrock. (2009). *Psikologi pendidikan edisi 3*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Shanmugavelu, G., Ariffin, K., Vadivelu, M., Mahayudin, Z., & R K Sundaram, M. A. (2020). Questioning Techniques and Teachers' Role in the Classroom. *Shanlax International Journal of Education*, 8(4), 45–49. <https://doi.org/10.34293/education.v8i4.3260>
- Soedarso. (2006). *Trilogi Seni (Penciptaan, Eksistensi dan Kegunaan Seni)*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Suarta, I. M. (2018). Nilai-nilai Filosofis Didaktis , Humanistis , dan Spiritual dalam Kesenian Tradisional Macapat Masyarakat Bali. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(2), 191–199.
- Subiyantoro, S. (2021). Estetika Keseimbangan dalam Wayang Kulit Purwa: Kajian Strukturalisme Budaya Jawa. *Gelar : Jurnal Seni Budaya*, 19(1), 86–96. <https://doi.org/10.33153/glr.v19i1.3399>
- Suda, I. K., & Indiani, N. M. (2018). Interpret Ogoh-ogoh towards Hindu Contemporary Society. *International Research Journal of Management, IT & Social Sciences*, 5(1), 65. <https://doi.org/10.21744/irjmis.v5i1.597>
- Sudarsana, I. B. M. (2012). *Upakara Yadnya*. Denpasar: Yayasan Dharma Acarya.
- Sudharta, T. R. (2011). *Upadesa Tentang Ajaran-Ajaran Agama Hindu*. Surabaya: Paramita.
- Sugiarto, E., & Lestari, W. (2020). The collaboration of visual property and semarangan dance: A case study of student creativity in “Generation Z.” *International Journal of Innovation, Creativity and Change*, 10(12), 100–110.

- Sugiarto, E., Rohidi, T. R., & Kartika, D. S. (2017). The art education construction of woven craft society in Kudus Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 87. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8837>
- Suharta, I. W. (2022). Commodification of Gamelan Selonding in Tenganan Pegriingsingan Village , Bali. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 22(1), 144–160.
- Sukadia. (2010). *Pangeling-eling Para Subak lan Umat Hindu di Bali Dwipa* (1st ed.). Desa Pakraman Batur,Bali: Raditya Percetakan.
- Sukarma, I. W. (2019). Pengembangan Kearifan Lokal Seni Budaya Melalui Pendidikan Berbasis Banjar di Bali. *Proceeding of 2nd International Conference of Arts Language And Culture*, 21–32.
- Sukerti, N. N., Atmadja, I. B. P., Jayantari, M. R., Dewi, T. S., & Pradnyana, B. A. (2016). Pewarisan Pada Masyarakat Adat Bali Terkait Ahli Waris Yang Beralih Agama. *Acta Comitas*, 2, 131–141.
- Sukrawati, N. M. (2017). Nilai Didaktis Upacara Pacaruan Sasih Kaenem Di Pura Pasek Ngukuhin, Desa Pakraman Tonja, Kota Denpasar. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 86–97. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.94>
- Sukrawati, N. M. (2018). Pendidikan Acara Agama Hindu : Antara Tradisi dan Modernitas. *Dharmasmrti*, 9(2), 1–123.
- Supardan, D. (2016). Teori dan Praktik Pendekatan Konstruktivisme dalam Pembelajaran. *Edunomic*, 4(1), 1–12.
- Suparno, P. (1997). *Filsafat Konstruktivisme dalam Pendidikan*. Yogyakarta: Kanisius.
- Suryawati, I. A. G. (2017). Memaknai Tari Baris Sumbu Di Pura Desa Semanik, Desa Pelaga, Petang, Kabupaten Badung. *Dharmasmrti: Jurnal Ilmu Agama Dan Kebudayaan*, 17(2), 48–53. <https://doi.org/10.32795/ds.v17i02.88>
- Titib. (2003). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu* (1st ed.). Surabaya: Paramita.
- Titib. (2011). *Teologi dan Simbol-Simbol dalam Agama Hindu*. Surabaya: Badan Litbang Parisada Hindu Dharma Indonesia Pusat dan Paramita Surabaya.
- Tomljenović, Z., & Vorkapić, S. T. (2020). Constructivism in Visual Arts Classes. *CEPS Journal*, 10(4), 13. <https://doi.org/10.26529/cepsj.913>
- Triguna, I. B. G. Y. (2021). Strategi Adaptasi Umat Hindu Memasuki Era Baru: Refleksi Sosiologi Hindu Menyikapi Revolusi Industri 4.0, Pandemi Covid-19, Dan Society 5.0. In I Wayan Wahyudi (Ed.), *Proceeding Book Of Strategi: Adaptasi Umat Hindu Dalam Menghadapi Tantangan Kekinian*. Denpasar: UNHI Press.
- Trisnawati, I. A. (2019). *Pengantar Sejarah Tari* (2nd ed.). Denpasar: Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Triyanto. (2015). Perkeramikan Mayong Lor Jepara: Hasil Enkulturasasi Dalam Keluarga Komunitas Perajin. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 1(1), 1–10. Retrieved from <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8850>
- Wadiyo. (2008). *Sosiologi Seni (Sisi Pendekatan Multi Tafsir)* (1st ed.). Semarang: Universitas Negeri Semarang Press.

- Wiana, I. I. (2003). *Veda Vakya Tuntunan Praktis Memahami Veda Jilid Dua*. Denpasar: Pustaka Bali Post.
- Wibawa, A. P. (2017). Paradigma Pendidikan Seni Di Era Globalisasi Berbasis Wacana. *Dharmasmrti*, XVI(1), 48–56. Retrieved from <https://media.neliti.com/media/publications/266338-paradigma-pendidikan-seni-di-era-globali-c4af3bbf.pdf>
- Widiastuti. (2018). Ketahanan Budaya Masyarakat Bali Aga dalam Menciptakan Desa Wisata yang Berkelanjutan. *Jurnal Kajian Bali (Journal of Bali Studies)*, 8(1), 93. <https://doi.org/10.24843/jkb.2018.v08.i01.p06>
- Winataputra. (2007). *Teori Belajar Pembelajaran*. Jakarta: Universitas Terbuka.
- Wirawan, I. B. (2015). *Teori-Teori Sosial dalam Tiga Paradigma*. Jakarta: Prenadamedia Group.
- Wulansari, B. Y. (2017). Pelestarian Seni Budaya Dan Permainan Tradisional Melalui Tema Kearifan Lokal Dalam Kurikulum Pendidikan Anak Usia Dini. *Jurnal INDRIA (Jurnal Ilmiah Pendidikan Prasekolah Dan Sekolah Awal)*, 2(1), 1–11. <https://doi.org/10.24269/jin.v2n1.2017.pp1-11>
- Wulansari, P. (2018). Perkembangan Tata Busana Tari Klasik Gaya Yogyakarta 2011 – 2015. *Imajinasi : Jurnal Seni*, 16, 98–108.
- Yusuf, H. (2014). Pemikiran Seni Karl Marx dalam Pandangan Mikhail Lifschitz (Menelusuri Kesejatian Seni Bagi Kehidupan Manusia). *Al-AdYaN*, 9(2), 89–104.

LAMPIRAN

Lampiran 1

Instrumen Penelitian

Sebagai dasar acuan dalam mengkaji proses didaktis pewarisan tari Baris Sakral. Penelitian ini dirinci ke dalam sejumlah masalah, yakni; (1) meneliti kebertahanan transmisi nilai didaktis pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulundanu Batur Bali; (2) menganalisis proses didaktis yang terefleksikan dalam estetika pertunjukan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulundanu Batur Bali; (3) menganalisis implikasi proses didaktis terhadap pewarisan tari Baris Sakral pada upacara *Ngusaba Kedasa* di Pura Ulundanu Batur Bali. Dari permasalahan tersebut, maka perlu diterapkan metode untuk mengumpulkan data yang kemudian dianalisis, sehingga peneliti dapat mengetahui permasalahan yang terjadi di lapangan secara eksploratif dan evaluatif. Data dalam penelitian ini dihimpun melalui tehnik observasi, wawancara, serta dokumentasi.

A. Pedoman Observasi

Kegiatan Observasi pada penelitian ini diselenggarakan untuk mendapatkan gambaran fisik terkait lingkungan Desa Adat Batur termasuk lingkungan alam dan sosial-budaya, aktivitas masyarakat Desa Adat Batur dan lingkungan para seniman penari Baris, termasuk observasi terhadap proses pewarisan yang berlangsung yang di atur oleh sitem adat (*dresta*). Secara rinci, observasi pada penelitian ini diselenggarakan pada saat kegiatan awal penelitian, yakni pada tanggal 9 samapai tanggal 14 oktober 2021. Berikut peneliti jabarkan berbagai hal yang diobservasi menggunakan tabel berikut ini:

Tabel 1. Pedoman observasi pada pertunjukan Tari Baris Sakral

No	Aspek yang diamati	Terdapat	Tidak Terdapat	Catatan
1	Pementasan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur			
2	Struktur organisasi <i>pangempon</i> (pemangku kepetingan) di Pura Ulun Danu Batur			
3	Struktur organisasi adat/tradisional Desa Adat Batur			
4	Struktur organisasi <i>Seka Jero Baris</i> (kelompok penari Baris)			
5	Prosesi upacara bagi para penari sebelum melangsungkan proses latihan			
6	Prosesi upacara pada saat berlangsungnya proses latihan			
7	Prosesi upacara setelah berlangsungnya proses latihan			
8	Prosesi upacara saat sebelum pementasan tari Baris Sakral			
9	Prosesi upacara pada saat berlangsungnya pementasan tari Baris Sakral			
10	Prosesi upacara setelah pementasan tari Baris Sakral			
11	Struktur pertunjukan tari Baris Sakral			
12	Tempat/panggung pementasan tari Baris Sakral			
13	Urutan pementasan Tari Baris Sakral yang terbagi kedalam empat kelompok tarian Baris			
14	Bentuk pertunjukan tari Baris Jojor			
15	Pola lantai tari Baris Jojor			
16	Kostum tari Baris Jojor			
17	Musik pengiring tari Baris Jojor			
18	Bentuk pertunjukan tari Baris Gede			
19	Pola lantai tari Baris Gede			
20	Kostum tari Baris Gede			
21	Musik pengiring tari Baris Gede			
22	Bentuk pertunjukan tari Baris Bajra			
23	Pola lantai tari Baris Bajra			
24	Kostum tari Baris Bajra			
25	Musik pengiring tari Baris Bajra			

26	Bentuk pertunjukan tari Baris Perisi			
27	Pola lantai tari Baris Perisi			
28	Kostum tari Baris Perisi			
29	Musik pengiring tari Baris Perisi			
30	Bentuk pertunjukan tari Baris Dadap			
31	Pola lantai tari Baris Dadap			
32	Kostum tari Baris Dadap			
33	Musik pengiring tari Baris Dadap			
34	Propoerti para penari tari Baris Jojor, Baris Gede, Baris Bajra, Baris Perisi, dan Baris Dadap			
35	<i>Gending</i> (lagu) yang dinyanyikan pada pementasan taru Baris Dadap			

Tabel 2. Observasi pemahaman masyarakat Desa Adat Batur terhadap Tari Baris Sakral

No	Aspek yang diamati	Tahu	Tidak Tahu	Catatan
1	Pertunjukan Tari Baris Sakral yang berlangsung di wilayah Desa Adat Batur			
2	Ragam jenis Pertunjukan Tari Baris Sakral			
3	Cerita yang melatar belakangi pertunjukan tari Baris Sakral			
4	Faktor penyebab keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral			
5	Faktor pendukung keberlanjutan pertunjukan tari Baris Sakral			
6	Faktor penyebab pewarisan tari Baris Sakral			
7	Sistem pewarisan tari Baris Sakral			
8	Nilai pendidikan yang mampu di cermati melalui pertunjukan tari Baris Sakral			
9	Kepercayaan terhadap pertunjukan tari Baris Sakral bisa dipertunjukan terhadap penyucian <i>buana agung</i> (makrokosmos) dan <i>buana alit</i> (mikri kosmos)			

Alat yang digunakan untuk membantu dalam melakukan Observasi adalah kamera, video, handphone dan perekaman audio. Hal tersebut sangat dibutuhkan dikarenakan pengamatan atau observasi yang dilakukan oleh peneliti tidak dapat dilakukan dengan sendiri, artinya tidak dapat dilakukan seorang diri tanpa adanya pencatatan menggunakan alat bantu, sehingga perlu alat yang dapat mendukung dalam membantu proses observasi.

B. Pedoman Wawancara

Dalam penelitian ini wawancara dilakukan guna mendapatkan informasi dari narasumber yang berkompeten dan kredibel terkait dengan tari Baris Sakral. Wawancara pada penelitian ini berlangsung dengan dua cara yakni secara luring (luar jaringan) dan daring (dalam jaringan). Mengingat pada saat ini masa pandemi covid-19 masih berdampak pada kehidupan sosial, tentunya peneliti berusaha

memberikan kenyamanan kepada narasumber, di mana jikalau terdapat narasumber yang tidak menghendaki untuk bertemu secara langsung maka dilaksanakan proses wawancara daring (dalam jaringan) dengan memanfaatkan platform sosial media WA (*Whats App*) untuk melangsungkan *video call*. Sedangkan pada wawancara yang berlangsung secara luring (luar jaringan) peneliti melangsungkan dengan wawancara mendalam yang secara tipikal lebih menyerupai percakapan secara santai (mengobrol) ketimbang dengan wawancara yang terstruktur secara formal.

Meski di satu sisi wawancara ini dilakukan dengan cara terbuka yakni mengobrol secara santai, namun di sisi lain wawancara dalam penelitian ini tetap memiliki kerangka acuan dalam memulai percakapan maupun dalam upaya mendapat informasi dari hasil percakapannya. Wawancara secara daring (dalam jaringan) hanya dilakukan dengan dua arah yakni antara peneliti dan narasumber. Adapun model catatan dan transkrip wawancara pada kegiatan daring (dalam jaringan), sebagai berikut.

Tabel 3. Sekema tahapan wawancara daring dengan satu narasumber

TAHAPAN WAWANCARA DARING DENGAN SATU NARASUMBER	
Nama Narasumber	:
Jabatan	:
Hari/Tanggal	:
Lokasi	:
Waktu	:
Durasi	:
Topik	:
(catatan wawancara)	
Peneliti (P)	Membuka pembicaraan dengan mengucapkan salam
Narasumber (N)	Respon awal narasumber
Peneliti (P)	Membangun pembicaraan yang mengarah pada topik wawancara
Narasumber (N)	Respon narasumber lebih lanjut
Dan seterusnya.	Dan seterusnya.

Wawancara secara luring (luar jaringan) dilakukan dengan berdiskusi secara langsung tatap muka (*face to face eye contact*) dengan narasumber serta orang-orang yang ikut menemani peneliti dalam berdiskusi terkait dengan kesenian tari Baris Sakral.

Tabel 4. Sekema tahapan wawancara luring dengan lebih dari satu narasumber

TAHAPAN WAWANCARA LURING DENGAN LEBIH DARI SATU NARASUMBER	
Nama Narasumber 1 :	
Nama Narasumber 2 :	
Nama Narasumber 3 :	
dan selanjutnya	
Hari/Tanggal :	
Lokasi :	
Waktu :	
Durasi :	
Topik :	
(catatan wawancara)	
Peneliti (P)	Membuka pembicaraan dengan mengucapkan salam
Narasumber 1 (N1)	Respon awal narasumber
Narasumber 2 (N2)	Respon awal narasumber
Narasumber 3 (N3) dan selanjutnya	Respon awal narasumber
Peneliti (P)	Membangun pembicaraan yang mengarah pada topik wawancara
Narasumber (N)	Respon narasumber lebih lanjut
Dan seterusnya.	Dan seterusnya.

Tabel 5. Pedoman wawancara pada pertunjukan Tari Baris Sakral

No	Aspek yang menjadi pertanyaan	Jawaban
1	Bagaimana pementasan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur?	
2	Bagaimana struktur organisasi <i>pangempon</i> (pemangku kepetingan) di Pura Ulun Danu Batur?	
3	Bagaimana struktur organisasi adat/tradisional Desa Adat Batur?	
4	Bagaimana struktur organisasi <i>Seka Jero Baris</i> (kelompok penari Baris)?	
5	Bagaimana prosesi upacara bagi para penari sebelum melangsungkan proses latihan?	
6	Apa saja upacara yang tersaji pada saat berlangsungnya proses latihan?	
7	Apa saja upacara yang tersaji setelah berlangsungnya proses latihan?	
8	Apa saja upacara yang tersaji sebelum pementasan tari Baris Sakral?	

9	Bagaimana prosesi upacara pada saat berlangsungnya pementasan tari Baris Sakral?	
10	Bagaimana prosesi upacara setelah pementasan tari Baris Sakral?	
11	Bagaimana struktur pertunjukan tari Baris Sakral?	
12	Dimana tempat/panggung pementasan tari Baris Sakral?	
13	Seperti apa pementasan Tari Baris Sakral yang terbagi kedalam empat kelompok tarian Baris?	
14	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Jojor?	
15	Bagaimana pola lantai tari Baris Jojor?	
16	Bagaimana kostum tari Baris Jojor?	
17	Bagaimana musik pengiring tari Baris Jojor?	
18	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Gede?	
19	Bagaimana pola lantai tari Baris Gede?	
20	Bagaimana kostum tari Baris Gede?	
21	Bagaimana musik pengiring tari Baris Gede?	
22	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Bajra?	
23	Bagaimana pola lantai tari Baris Bajra?	
24	Bagaimana kostum tari Baris Bajra?	
25	Bagaimana musik pengiring tari Baris Bajra?	
26	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Perisi?	
27	Bagaimana pola lantai tari Baris Perisi?	
28	Bagaimana kostum tari Baris Perisi?	
29	Bagaimana musik pengiring tari Baris Perisi?	
30	Bagaimana bentuk pertunjukan tari Baris Dadap?	
31	Bagaimana pola lantai tari Baris Dadap?	
32	Bagaimana kostum tari Baris Dadap?	
33	Bagaimana musik pengiring tari Baris Dadap?	

34	Apa saja jenis propoerti yang digunakan para penari tari Baris Jojor, Baris Gede, Baris Bajra, Baris Perisi, dan Baris Dadap?	
35	<i>Gending</i> (lagu) apa saja yang dinyanyikan pada pementasan taru Baris Dadap?	
36	Mengapa pertunjukan Tari Baris Sakral yang berlangsung di wilayah Desa Adat Batur selalu dipentaskan pada saat upacara ngusaba kedasa?	
37	Ada berapakah ragam jenis pertunjukan Tari Baris Sakral?	
38	Cerita yang melatar belakangi pertunjukan tari Baris Sakral?	
39	Fator apa saja yang menyebabkan kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral?	
40	Faktor apa saja yang mendukung kebertahanan pertunjukan tari Baris Sakral?	
41	Faktor apa saja penyebab pewarisan tari Baris Sakral?	
42	Bagaimana sistem pewarisan tari Baris Sakral?	
43	Nilai pendidikan yang seperti apa mampu di cermati masyarakat Batur melalui pertunjukan tari Baris Sakral?	
44	Bagimana kepercayaan masyarakat terhadap pertunjukan tari Baris Sakral?	

C. Pedoman Dokumentasi

Dokumentasi diperlukan dalam penelitian ini meliputi rekam jejak tari Baris Sakral dalam berbagai jenis dokumen dan informasi, data-data kependudukan di Desa Adat Batur serta data dokumen lainnya terkait penelitian. Pada penelitian ini dokumentasi baru diperoleh dari Jero Penyarikan Duwuran Desa Adat Batur, Dinas Kebudayaan Kabupaten Bangli, dan Jero Gede Duwuran Desa Adat Batur. Pengambilan Dokumen berupa foto, video, maupun perekam suara dilakukan bersamaan dengan tahapan observasi dan wawancara. Jadi pada setiap peneliti melakukan observasi dan wawancara pasti dilangsungkan juga dokumentasi.

Terkait dengan kondisi pandemi yang dihadapi seperti saat ini, tentunya penerapan dokumentasi yang dilakukan peneliti secara langsung sangat minim, oleh karenanya dokumen terdahulu yang dimiliki oleh para narasumber sangat membantu peneliti dalam menggali informasi lebih mendalam. Adapun dokumen yang diperoleh dari para narasumber, yakni: (1) dokumen berupa foto pertunjukan tari Baris Sakral tempo dulu, yakni pada saat Desa Adat Batur masih berada di kaldera Gunung Batur; (2) Buku dengan judul “perpindahan desa Adat Batur” dan “Batur dulu, kini, dan nanti”. Dokumen tersebut sangat berguna untuk memberi informasi mengenai proses didaktis pertunjukan tari Baris Sakral.

Seperti halnya wawancara, cara memperoleh dokumen pada penelitian ini juga berlangsung secara daring dan luring. Proses daring berlangsung dengan cara narasumber memberikan informasi berupa dokumen foto dan video melalui platform WA (Whats App) dan email. Sedangkan dokumen yang didapat melalui luring yakni dengan cara peneliti mendatangi langsung para narasumber di kediamannya masing-masing kemudian melakukan teknik dokumen secara langsung, seperti mengambil foto, video, perekaman suara, dan dokumen terdahulu yang disimpan oleh para nara sumber diberikan langsung saat itu juga.

Tabel 6. Pedoman dokumentasi pada pertunjukan Tari Baris Sakral

No	Aspek dokumentasi	Hasil yang diperoleh
1	Dokumen pertunjukan tari Baris Sakral zaman dahulu	
2	Dokumen tata rias dan busana tari Baris Sakral	
3	Dokumen musik pengiring pertunjukan tari Baris Sakral dari zaman ke zaman	
4	Dokumen pertunjukan tari Baris Sakral di Pura Ulun Danu Batur	
5	Catatan buku, lontar, prasasti, aturan adat yang berhubungan dengan tari Baris Sakral	
6	Catatan berupa pola lantai pertunjukan tari Baris Sakral	
7	Catatan berupa lagu (<i>gending</i>) yang dinyanyikan pada saat pertunjukan tari Baris Dadap	
8	Catatan buku yang membahas terkait desa adat Batur	
9	Catatan buku yang membahas terkait letak geografis dan administratif desa adat Batur	

Lampiran 2

Dokumentasi Penelitian



Kegiatan FGD (Focus Group Discussion) yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur dengan para sesepuh penari Baris Sakral dan Ibu Bapak Dosen dari ISI Denpasar
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)



Kegiatan FGD (Focus Group Discussion) yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur dengan para penari Baris Sakral
(Dokumen: Yogi Arista, 2023)



**Kegiatan wawancara bersama Jero Mangku Alit
yang berlangsung di Pura Ulun Danu Batur
(Dokumen: Yogi Arista, 2022)**

Lampiran 3

Biodata Peneliti



A. Identitas Diri Peneliti

1	Nama Lengkap	Pande Putu Yogi Arista Pratama
2	Jenis Kelamin	Laki-laki
3	Program Studi	Pendidikan Seni
4	NIM	0205621009
5	Tempat dan Tanggal Lahir	Gianyar, 11 Oktober 1996
6	E-mail	Yogiarista56@gmail.com Yogiarista56@students.unnes.ac.id
7	Nomor Telepon/HP	083114228997
8	Warga Negara	Indonesia
9	Agama	Hindu
10	Setatus	Belum Menikah
11	Orang Tua/ Ayah	Pande Putu Sunarta, S.Pd
12	Orang Tua/ Ibu	Pande Kadek Seriari, S.E

B. Riwayat Pendidikan

No	Pendidikan	Nama Sekolah/ Nama Perguruan Tinggi	Tahun Masuk	Tahun Lulus
1	TK	Bayu Kumara	2002	2003
2	SD	SD Negeri 4 Sidan	2003	2009
3	SMP	SMP Negeri 1 Gianyar	2009	2012
4	SMA	SMA Negeri 1 Belahbatuh	2012	2015

5	S1	Institut Seni Indonesia (ISI) Denpasar	2015	2019
6	S2	Universitas Negeri Semarang	2019	2021
7	S3	Universitas Negeri Semarang	2021	2023

C. Riwayat Pencapaian 5 tahun terakhir

No	Tahun	Nama Kegiatan	Penyelenggara
1	2021	Wisudawan Terbaik Pascasarjana jenjang Megister Periode ke-107	Universitas Negeri Semarang
2	2021	Peraih Beasiswa Unggulan Masyarakat Berprestasi Program Doktor S3	Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi
3	2023	Peraih Dana Hibah Disertasi BIMA (Basis Informasi Penelitian dan Pengabdian kepada Masyarakat)	Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi
4	2023	Pemenang Kompetisi NAWA (Nusantara Academic Writing Award) kategori A+ (Out Standing)	Nusantara Institute bekerjasama dengan PT Bank Central Asia (BCA)

D. Riwayat Penulisan Artikel Ilmiah 5 tahun terakhir

No	Tahun	Judul	Publish
1	2019	Pembelajaran Tari Kreasi <i>Satyam Eva Jayate</i> pada Ekstrakurikuler di SMK Negeri 1 Gianyar	Docplayer.info/137832833-Pembelajaran-tari-kreasi-satyam-eva-jayate-pada-ekstrakurikuler-di-smk-negeri-1-gianyar-pande-putu-yogi-arista-pratama.html
2	2020	Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan: Lomba Tari barong ket Antar SMA Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi	SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA 2020 ISSN: 2686 6404 file:///C:/Users/USER/AppData/Local/Temp/616-Article%20Text-1570-1-10-20210217.pdf
3	2020	Viewing Experience: Strategi dan Implementasi Video Pembelajaran Tari Baris Tunggal pada Pendidikan Seni di Era Pandemi	SEMINAR NASIONAL PASCASARJANA PENDIDIKAN SENI 2020 ISBN: 978-602-6730-84-8
4	2021	Barong ket Dance in Ubud Bali: The Enculturation Process for the Implicated Young Generation to the Existence of Traditional Dance	Catharsis: Journal of Arts Education 10 (1) 2021, halaman: 11-18. p-ISSN 2252-6900 I e-ISSN 2502-4531. http://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/chatarsis

E. Pengalaman Menyampaikan Makalah pada Seminar Ilmiah 5 tahun terakhir

No	Nama Pertemuan Ilmiah/Seminar	Judul Artikel Ilmiah	Waktu dan Tempat
1	Seminar Nasional Pascasarjana UNNES Reorientasi Kebijakan dan Penyelenggaraan Pendidikan di Indonesia Pascapandemi Covid-19	Implementasi Pelaksanaan Konservasi Seni Melalui Dunia Pendidikan: Lomba Tari barong ket Antar SMA Se-Bali Sebagai Upaya Pelestarian Tari Tradisi	Sabtu, 17 Oktober 2020. Melalui platform zoom
2	Seminar Nasional Pendidikan Seni, S2 Pascasarjana UNNES Strategi dan Implementasi Pendidikan Seni di Era Pandemi	Viewing Experience: Strategi dan Implementasi Video Pembelajaran Tari Baris Tunggal pada Pendidikan Seni di Era Pandemi	Senin, 28 Desember 2020. Melalui platform zoom

F. Pengalaman Menulis Buku 5 tahun terakhir

No	Nama Buku	Penerbit	Tahun Terbit	Jumlah Halaman
1	Strategi dan Implementasi Pendidikan Seni di Era Pandemi	Pendidikan Seni, S2 Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang. Percetakan: Pustaka Senja Yogyakarta ISBN: 978-602-6730-84-8	2020	233

Penyuji Disertasi Mahasiswa S3 atas Nama:

- 1. Casta**
NIM 0205618003
- 2. Dwi Retno Sri Ambarwati**
NIM 0205618007
- 3. Eka Titi Andaryani**
NIM 0205619005
- 4. I Wayan Agus Eka Cahyadi**
NIM 20183001
- 5. Mujiyono**
NIM 0205620002
- 6. Nuning Zaidah**
NIM 0205616007
- 7. Putri Yanuarita Sutikno**
NIM 0205619004
- 8. Ryan Hidayatullah**
NIM 0205619009
- 9. Sugiyanto**
NIM 0205616011



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA**

Gedung A Kampus Pascasarjana Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237

Telepon: +62248440516, +62248449017, Faximile: +62248449969

Laman: <http://pps.unnes.ac.id>

**KEPUTUSAN
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

Nomor: 1371/UN37.2/EP/2022

TENTANG

**PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
DENGAN RAHMAT TUHAN YANG MAHA ESA
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat penguji ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

- Mengingat : 1. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang.
2. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang :
- Nomor 162/O/2004 tentang Penyelenggaraan Pendidikan di Universitas Negeri Semarang;
 - Nomor 164/O/2004 tentang Pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Universitas Negeri Semarang;
 - Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang :
- Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
 - Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/295/UN37/HK/2020 Tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antar Waktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan :

Pertama : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) untuk mahasiswa :

Nama : CASTA
NIM : 0205618003
Program Studi : Pendidikan Seni, S3

Kedua : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 8 Januari 2021

pk. Direktur,



Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
196008031989011001

Lampiran Keputusan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Nomor 1371/UN37.2/EP/2022 tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas nama CASTA pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas nama CASTA pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan/Golru	Jabatan dalam Tugas
1	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001	Profesor Pembina Utama - IV/e	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji / merangkap Anggota Penguji III
3	Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A.		Anggota Penguji I
4	Dr. Syakir, M.Sn. 196505131993031003	Lektor Kepala Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji II
5	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn 196709221992031002	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji IV
6	Dr. Triyanto, M.A. 195701031983031003	Lektor Kepala Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.		Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang, Pada
tanggal: 2 Februari 2022

pl. Direktur,



Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP 196008031989011001



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Gedung H Kampus Sekaran Gunungpati Semarang - 50229

Telepon: +6224-86008700 Fax. +6224-8508082

Laman: [http:// www.unnes.ac.id](http://www.unnes.ac.id), email: unnes@mail.unnes.ac.id

SALINAN

KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/281/UN37/HK/2022
TENTANG

PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Doktor a.n. Casta, S.Pd., M.Pd. pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat : 1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 23 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1391);
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 44 Tahun 2015 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1952);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 49 Tahun 2016 tentang Statuta Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2016 Nomor 1371);
6. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 697/M/KPT.KP/2018 tentang Pemberhentian dan Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2018-2022;
7. Peraturan Rektor Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
9. Peraturan Rektor Nomor 29 Tahun 2016 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN:

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

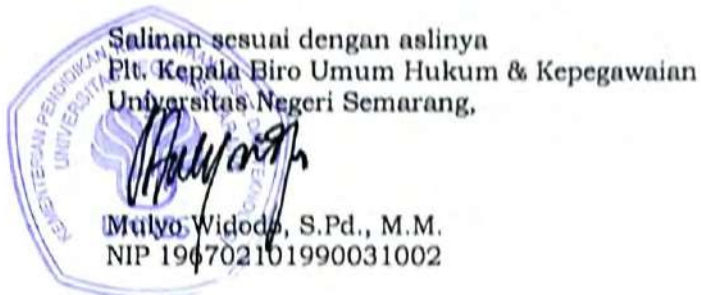
- KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) untuk mahasiswa:
Nama/NIM : Casta, S.Pd., M.Pd./0205618003
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : "LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN BUDAYA".
- KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka).

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 11 Maret 2022

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROKHMAN
NIP 196612101991031003



SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/281/UN37/HK/2022
TANGGAL 11 MARET 2022
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS
NAMA CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG

DAFTAR NAMA PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. 196612101991031003	Pembina Utama, IV/e	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001	Pembina Utama, IV/e	Sekretaris Penguji
3	Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A. -	-	Anggota Penguji I/ Pakar
4	Dr. Syakir, M.Sn. 196505131993031003	Pembina Utama Muda, IV/c	Anggota Penguji II
5	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Pembina, IV/a	Anggota Penguji III
6	Dr. Muh. Ibanan Syarif, M.Sn. 196709221992031002	Pembina Tk. I, IV/b	Anggota Penguji IV
7	Dr. Triyanto, M.A. -	-	Anggota Penguji V
8	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A. -	-	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROKHMAN
NIP 196612101991031003

Salinan sesuai dengan aslinya
Plt. Kepala Biro Umum Hukum & Kepegawaian
Universitas Negeri Semarang,



Mulyo Widodo, S.Pd., M.M.
NIP 196702101990031002



**LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI
ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN
PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN
BUDAYA**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Casta
NIM 0205618003**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PROGRAM PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2022**



**LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI
ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN
PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN
BUDAYA**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Casta
NIM 0205618003**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PROGRAM PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2022**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

Disertasi dengan judul “ Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya” karya,

Nama : Casta

NIM : 0205618003

Program Studi : Pendidikan Seni

Telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang.

Semarang, 10 Januari 2022

Promotor,



Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Kopromotor,



Dr. Triyanto, M.A.
NIP 195701031983031003

Anggota Promotor,



Dr. Muh. Iban Syarif, S.Pd., M.Sen.
NIP 196709221992031002

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I

Disertasi dengan judul " Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan
Kunsa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya" karya,

Nama : Casta

NIM : 0205618003

Program Studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas
Negeri Semarang pada hari Selasa tanggal 08 Februari 2022.

Semarang, 08 Februari 2022



Prof. Dr. Agus Mardiatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001

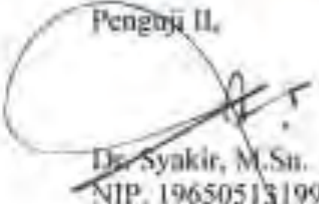
Sekretaris / Penguji III,


Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP. 196709061993031003


Penguji I,


Prof. Dr. Setiawan Sahana, M.F.A.

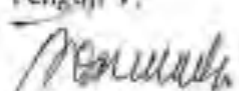
Penguji II,


Dr. Syakir, M.Sn.
NIP. 196505131993031003


Penguji IV,


Dr. Muhi. Iman Syarif, S.Pd., M.Sn.
NIP. 196709221992031002

Penguji V,


Dr. Triyanto, M.A.
NIP. 195701031983031003

Penguji VI,


Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul " Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya" karya,

Nama : Casta
NIM : 0205618003
Program Studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap II Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa tanggal 22 Maret 2022.

Semarang, 22 Maret 2022

Ketua:



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003

Sekretaris,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 19600803198911001

Penguji I,

Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A.

Penguji II,

Dr. Syakir, M.Sn.
NIP. 196505131993031003

Penguji III,

Dr. Agus Cahyono, M. Hum.
NIP. 196709061993031003

Penguji IV,

Dr. Muh. Ibban Syarif, S.Pd., M.Sn.
NIP. 196709221992031002

Penguji V,

Dr. Triyanto, M.A.

Penguji VI,

Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

ABSTRAK

Casta. 2022. “*Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya*”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Kopromotor Dr. Triyanto, M.A., Anggota Promotor Dr. Muh. Ibban Syarif, S.Pd., M.Sn.

Kata Kunci: Distingsi Estetika, Kuasa Simbolik, Lukisan Kaca, Pewarisan Seni, Perubahan Budaya

Kesenian tradisional Nusantara termasuk di dalamnya lukisan kaca Cirebon dihadapkan dengan ancaman kepunahan di tengah desakan perubahan budaya. Di dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon nyatanya dihadapkan dengan perebutan modal ekonomi, modal sosial, dan modal simbolik, serta adanya dominasi simbolik dari maestro lukisan kaca. Penemuan distingsi estetika masing-masing pelukis kaca dan pewarisannya dalam menghadapi perubahan budaya merupakan strategi yang harus ditempuh agar persenilukiskacaan Cirebon dapat bertahan dan berkembang.

Fokus penelitian ini adalah tentang penemuan distingsi estetika, relasinya dengan kuasa simbolik, dan pewarisannya dalam kaitannya dengan perubahan budaya. Penelitian ini bertujuan untuk memahami dan menginterpretasikan penemuan distingsi estetika dalam menghadapi perubahan budaya; memahami dan menginterpretasikan relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik dalam menghadapi perubahan budaya; dan memahami dan menginterpretasikan pewarisan distingsi estetika dalam menghadapi perubahan budaya.

Penelitian kualitatif ini menggunakan pendekatan kebudayaan. Desain penelitian menggunakan desain penemuan keteraturan sistem kebudayaan. Subjek penelitian adalah pelukis kaca dan produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon sejak periode awal perkembangan (awal abad ke-20) hingga perkembangan yang terjadi pada tahun 2021. Pengumpulan data menggunakan wawancara mendalam, observasi partisipan, pengumpulan dokumen, dan *individual life's history*. Analisis data menggunakan prosedur analisis interaktif yang dipadukan dengan analisis kesatuan organik yang meliputi analisis *subject*, *content*, dan *form*.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa: 1) Penemuan distingsi estetika sebagai produksi selera estetika menjadi kebutuhan setiap pelukis kaca dalam menghadapi perubahan budaya. Distingsi estetika lahir dari pengembalian modal budaya yang dipandu oleh habitus, sehingga ditemukan lima repertoar distingsi estetika yang meliputi selera estetika keraton, selera estetika penguatan identitas budaya, selera estetika pembaharuan tradisi, selera estetika revitalisasi tradisi, dan selera estetika kelas marginal. Distingsi estetika dengan demikian tidak menentukan status kelas sosial akan tetapi berhubungan dengan modal budaya yang sah; 2) Relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik terwujud dari respon kreatif terhadap *doxa* kuasa simbolik, sehingga ditemukan distingsi estetika melalui strategi *orthodoxa*, *heterodoxa*, sintesa *orthodoxa* dengan *heterodoxa*, dan *pseudo heterodoxa*. Pilihan strategi tersebut merupakan model penemuan kreativitas

pelukis kaca yang dapat diimplementasikan sebagai model pendidikan kreativitas pada pendidikan seni di sekolah ; dan 3) Distingsi estetika diwariskan secara enkulturasi dengan pendekatan mimesis guna memupuk habitus dan modal budaya menuju ke pendekatan involutif sebagai reaksi atas perubahan budaya. Implikasi temuan penelitian adalah pentingnya prinsip pembelajaran seni yang berpusat pada modal budaya siswa (*student cultural capital centered*) dengan variasi pendekatan mimesis menuju ke pendekatan involutif sebagai pendidikan kreativitas yang menjamin terbentuknya kesadaran budaya siswa.

ABSTRACT

Casta. 2022. “*Cirebon Glass Painting: Relation of Aesthetic Distinction with Symbolic Power and its Inheritance in the Midst of Cultural Change*”. *Dissertation*. Study Program of Art Education. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Co-Promoter Dr. Triyanto, M.A., Member of Promoter Dr. Muh. Iban Syarif, S.Pd., M.Sen.

Key Words: Aesthetic Distinction, Symbolic Power, Art Inheritance, Cultural Change, Glass Painting

The traditional arts of archipelago, including Cirebon glass painting, is faced with the extinction threat amid the urge of cultural change. In the arena of cultural production of Cirebon glass painting is faced with the struggle for economic capital, social capital, and symbolic capital, as well as the symbolic dominance of the glass painting maestro. The discovery of the aesthetic distinction of each glass painter and its inheritance in facing the cultural change is a strategy that must be taken so that Cirebon glass painting can survive and develop.

This research focus on the discovery of aesthetic distinction, its relation to the symbolic power, and its inheritance that relate to the cultural change. This research aimed to conceive and interpret the discovery of aesthetic distinction; the relation of aesthetic distinction with the symbolic power; the inheritance of aesthetic distinction in facing the cultural change.

This qualitative research used a cultural approach. The research design used a discovery design of cultural system order. The research subjects were glass painter and cultural production of Cirebon glass painting from the early period development (early 20th century) to 2021. Data collection used in-depth interviews, participant observation, document collection, and life history. Data were analyzed by the interactive analytical procedures that combined with organic unit analysis including subject, content, and form analysis.

The results of this research revealed that: 1) The discovery of the aesthetic distinction as the production of aesthetic taste is a necessity for every glass painters in facing the cultural change. Aesthetic distinction is generated from the return of cultural capital guided by habitus, so that it found five repertoires aesthetic distinction including the aesthetic taste of the palace, the aesthetic taste for strengthening the cultural identity, the aesthetic taste of tradition renewal, the aesthetic taste for revitalizing tradition, and the aesthetic taste of marginal classes. Aesthetic distinctions thus do not determine the social class status but are related to legitimate the cultural capital; 2) The relation of aesthetic distinction with the symbolic power is manifested by the creative response to the *doxa* of symbolic power, so that the aesthetic distinction is found through the strategy of *orthodox*, *heterodox*, synthesis of *orthodox* with *heterodox*, and *pseudo heterodox*. The choice of strategy is a discovery model of glass painter creativity that can be implemented as a model of creativity education in art education at school; and 3) Aesthetic distinction is inherited by enculturation with a mimetic approach to cultivate habitus

and cultural capital towards an involution approach as a reaction to cultural change. The implication of this research finding is the importance of the principal of art learning which focus on the student cultural capital centered with a variation of the mimetic approach towards an involution approach as creativity education that ensures the form of student cultural awareness.

DAFTAR ISI

	Halaman
PERSETUJUAN PEMBIMBING	i
PENGESAHAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I.....	ii
PENGESAHAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II.....	iii
PERNYATAAN KEASLIAN	iv
MOTTO DAN PERSEMBAHAN	v
ABSTRAK	vi
<i>ABSTRACT</i>	viii
PRAKATA	x
DAFTAR ISI	xiii
DAFTAR TABEL	xix
DAFTAR GAMBAR	xxii
DAFTAR LAMPIRAN	xxxix
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Identifikasi Masalah	19
1.3 Fokus Masalah	20
1.4 Rumusan Masalah	21
1.5 Tujuan Penelitian	22
1.6 Manfaat Penelitian	23
BAB II KERANGKA TEORETIK, KAJIAN PUSTAKA, DAN	
KERANGKA BERPIKIR	26
2.1 Kajian Pustaka	26
2.2 Kerangka Teoretis	48
2.2.1 Perspektif Kebudayaan	48
2.2.2 Perubahan Kebudayaan	52
2.2.3 Pewarisan Kebudayaan	55
2.2.4 Perspektif Kesenian	57

2.2.5	Seni dan Spiritualitas	68
2.2.6	Seni Lukis Tradisional Nusantara	74
2.2.7	Kaidah Estetik Seni Rupa Tradisional Nusantara	83
2.2.8	Arena Produksi Kultural	93
2.2.8.1	Arena (<i>Field</i>)	95
2.2.8.2	Habitus	97
2.2.8.3	Modal (<i>Capital</i>)	105
2.2.9	Dominasi Simbolik	114
2.2.10	Distingsi.....	120
3.1	Kerangka Berpikir	123
BAB III METODOLOGI PENELITIAN		130
3.1	Pendekatan Penelitian	130
3.2	Desain Penelitian	133
3.3	Fokus Penelitian	135
3.4	Data dan Sumber Data Penelitian	135
3.4.1	Sumber Data Primer	136
3.4.2	Sumber Data Sekunder	137
3.5	Teknik Pengumpulan Data	138
3.5.1	Pengumpulan Data Pengalaman Individu	138
3.5.2	Wawancara	140
3.5.3	Observasi Partisipan	145
3.5.4	Pemeriksaan Dokumen	146
3.6	Teknik Pengabsahan Data	147
3.7	Teknik Analisis Data	149
BAB IV LATAR SISTEM KEBUDAYAAN CIREBON		154
4.1	Geografis, Demografis dan Geokultural Cirebon	155
4.2	Latar Sejarah Kebudayaan Cirebon	157
4.3	Sistem Sosial dan Kemasyarakatan	175
4.4	Sistem Matapencaharian Penduduk	180
4.5	Sistem Kepercayaan, Ritus Keagamaan dan Ritus Sosial	183

4.6	Sistem Bahasa pada Kebudayaan Cirebon	198
4.7	Sistem Kesenian pada Kebudayaan Cirebon	201
4.8	Sistem Teknologi Tradisional dan Kuliner Cirebon	224
4.9	Karakteristik Kebudayaan Cirebon	228
BAB V JEJAK YANG TERGURAT DARI BALIK KACA		
	DI CIREBON	234
5.1	Asal-usul Lukisan Kaca di Indonesia	234
5.2	Perkembangan Persenilukiskacaan Cirebon	244
5.2.1	Periode Rintisan Persenilukiskacaan Cirebon	247
5.2.2	Periode Pemantapan Kepribadian Persenilukiskacaan Cirebon	253
5.2.3	Periode Masa Surut Persenilukiskacaan Cirebon	276
5.2.4	Periode Kelahiran Kembali Persenilukiskacaan Cirebon	279
5.2.5	Periode Masa Kejayaan Persenilukiskacaan Cirebon	287
5.2.6	Periode Masa Pembaruan Persenilukiskacaan Cirebon	296
5.2.7	Periode Masa Pemertahanan Persenilukiskacaan Cirebon	302
5.3	Makna dan Fungsi Lukisan Kaca bagi Masyarakat Cirebon	314
5.3.1	Lukisan Kaca sebagai Pemenuh Kebutuhan Estetis	314
5.3.2	Lukisan Kaca sebagai Integrasi Budaya	316
5.3.3	Lukisan Kaca sebagai Simbol Personifikasi Diri	317
5.3.4	Lukisan Kaca sebagai Tolak Bala	318
5.3.5	Lukisan Kaca sebagai Prasasti	320
5.3.6	Lukisan Kaca sebagai Penyimpan Ajaran Tarekat	321
5.3.7	Lukisan Kaca sebagai Sumber Ekonomi	322
5.3.8	Lukisan Kaca sebagai Pendukung Kepariwisataaan	323
5.3.9	Lukisan Kaca sebagai Terapi Mental	324
5.4	Karakteristik Visual Lukisan Kaca Cirebon	329
BAB VI DISTINGSI ESTETIKA PELUKIS KACA CIREBON		
	DALAM MEMAKNAI PERUBAHAN BUDAYA	347
6.1	Makna Distingsi Estetika Bagi Pelukis Kaca	347
6.2	Keragaman Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon	350
6.2.1	Distingsi Estetika Generasi Awal	350

6.2.2	Distingsi Estetika Pelukis Kerabat Keraton	355
6.2.3	Distingsi Estetika Pelukis Rastika	362
6.2.4	Distingsi Estetika Pelukis Raden Sugro	381
6.2.5	Distingsi Estetika Pelukis Toto Sunu	387
6.2.6	Distingsi Estetika Pelukis Raffan Hasyim	398
6.2.7	Distingsi Estetika Pelukis Astika	407
6.2.8	Distingsi Estetika Pelukis Bahendi	412
6.2.9	Distingsi Estetika Pelukis Adji Noer	419
6.2.10	Distingsi Estetika Pelukis Damar	427
6.2.11	Distingsi Estetika Pelukis Darmono	433
6.2.12	Distingsi Estetika Pelukis Nono Sartono	438
6.2.13	Distingsi Estetika Pelukis Kusdono	444
6.2.14	Distingsi Estetika Pelukis Madkiya	452
6.2.15	Distingsi Estetika Pelukis Dalang Pata	458
6.2.16	Distingsi Estetika Pelukis Caswandi	464
6.2.17	Distingsi Estetika Pelukis Esa	469
6.3	Repertoar Distingsi Estetika Persenilukiskacaan Cirebon	472
6.4	Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon dan Perubahan Budaya	482
6.5	Implikasi Keragaman Distingsi Estetika terhadap Pendidikan Seni	491
BAB VII RELASI DISTINGSI ESTETIKA DENGAN		
	KUASA SIMBOLIK	495
7.1	Kuasa Simbolik dalam Persenilukiskacaan Cirebon	495
7.2	Menebar Kedermawanan, Memupuk Modal Simbolik	514
7.3	Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dalam Persenilukiskacaan Cirebon	517
7.3.1	Relasi Distingsi Estetika Keraton dengan Kuasa Simbolik	517
7.3.2	Relasi Distingsi Estetika Rastika dengan Kuasa Simbolik	519
7.3.3	Relasi Distingsi Estetika Toto Sunu dengan Kuasa Simbolik	520
7.3.4	Relasi Distingsi Estetika Raffan Hasyim dengan Kuasa	

	Simbolik	523
7.3.5	Relasi Distingsi Estetika Ki Dalang Pata dengan Kuasa Simbolik	526
7.4	Penemuan Distingsi Estetika dan Implikasinya dalam Pendidikan Seni	530
BAB VIII PEWARISAN DISTINGSI ESTETIKA		
	DALAM PERSENILUKISKACAAN CIREBON	538
8.1	Model Pewarisan Distingsi Estetika dalam Persenilukiskacaan Cirebon	538
8.1.1	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Rastika	540
8.1.2	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Astika	569
8.1.3	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Raffan Hasyim	578
8.1.4	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Bahendi	588
8.2	Pewarisan Distingsi Estetika dan Perubahan Budaya	600
8.3	Implikasi Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon terhadap Pendidikan Seni	604
BAB IX SIMPULAN DAN SARAN		
9.1	Simpulan	610
9.2	Saran	614
DAFTAR PUSTAKA		617
LAMPIRAN		634

DAFTAR PUSTAKA

- A.G. Muhaimin. (1996). God and Spiriuual Beings in the Cirebon-Javanese Belief System: A Reluctant Contribution against the Syncretic Argument. *Studia Islamika Indonesian Journal for Islamic Studies*, 3(2), 23–57.
- A.G. Muhaimin. (1997). Pesantren and Tarekat in the Modern Era: An Account on the Transmission of Traditional Islam in Java. *Studia Islamika Indonesian Journal for Islamic Studies*, 4(1), 1–18.
- A.G. Muhaimin. (1999). The Morphology of Adat: The Celebration of Islamic Holy Day in North Coast Java. *Studia Islamika Indonesian Journal for Islamic Studies*, 6(3), 101–130.
- A.G. Muhaimin. (2002). *Islam dalam Bingkai Budaya Lokal Potret dari Cirebon* (Ismadu Ropi (ed.); 2nd ed.). PT Logos Wacana Ilmu.
- Agung Zainal M Raden, MS Andrijanto, W. S. (2019). Kaligrafi Arab pada Jimat dalam Perspektif Seni, Magi, dan Religi. *CaLLs*, 5(1), 1–12.
- Akkapurlaura. (2016). Periodisasi Tema Lukisan Kaca Bambang Sonjaya. *Dimensi DKV*, 1(2), 151–164.
- Alam, M. (2020). Reconstructing anti-capitalism as heterodoxa in Indonesia's youth-led urban environmentalism Twitter account. *Geoforum*, 114(May), 151–158. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.06.005>
- Ali, M. (2015). Sejarah Cirebon: Ekperimen Pribumisasi Islam-Su?stik Syekh Nurjati. *Manuskripta Jurnal Manassa*, 5(2), 349–378.
- Andersen, I. G., & Jæger, M. M. (2015). Cultural capital in context: Heterogeneous returns to cultural capital across schooling environments. *Social Science Research*, 50, 177–188. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2014.11.015>
- Arovah, E. N., Lubis, N. H., Dienaputra, R., & Nugrahanto, W. (2018). Coast, Lowland, and Highland: a Geographical Unity in Supporting the Economy of Cirebon From Xix-Xx Century. *Paramita: Historical Studies Journal*, 28(2), 164–173. <https://doi.org/10.15294/paramita.v28i2.14663>
- Baxter, P., & Jack, S. (2008). Qualitative Case Study Methodology : Study Design and Implementation for Novice Researchers Qualitative Case Study Methodology : Study Design and Implementation for. *The Qalitative Report*, 13(4), 544–559. <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol13/iss4/2>
- Bennett, T. (2007). Habitus clivé: Aesthetics and politics in the work of Pierre Bourdieu. *New Literary History*, 38(1), 201–228. <https://doi.org/10.1353/nlh.2007.0013>
- Bennett, T., & Silva, E. (2011). Introduction: Cultural capital-Histories, limits, prospects. *Poetics*, 39(6), 427–443. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2011.09.008>
- Bentara Budaya. (1986). *Pameran LUKisan Kaca Cirebon 27 September-3 Oktober 1986 di Gedung Bentara Budaya Jakarta* (GM. Sudarta (ed.); 1st ed.). Bentara Budaya Jakarta.
- Börjesson, M., Broady, D., Le Roux, B., Lidegran, I., & Palme, M. (2016). Cultural capital in the elite subfield of Swedish higher education. *Poetics*, 56, 15–34. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.02.004>
- Bourdieu, Pierre; Passeron, J.-C. (1990). Theory, culture & society. In *Theory*,

- culture & society* (Vol. 21, Issue 2). http://sfx.dbc.dk/dbc-45DBC_UCSJ-45DBC_UCSJ?+conference+proceedings:rn148449476=&atitle=Collective+Feelings:+Or,+The+Impressions+Left+by+Others&aulast=Ahmed,+S.&date=20040101&genre=article&isbn=&issn=02632764&issue=2&pages=25-42&req.language=dan&s
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice* (Jonathan Parry, Ernest Gellner, Jack Goody, Stephen Gudeman, Michael Herzfeld (ed.); 28th ed.). Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984a). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. <https://doi.org/10.4324/9781315680347-10>
- Bourdieu, P. (1984b). *Language and Symbolic Power*.
- Bourdieu, P. (1990). *Essays Towards a Reflexive Sociology* (M. Adamson (ed.); I). Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production. In R. Johnson (Ed.), *Sociology The Journal Of The British Sociological Association* (I). Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1998). Practical Reason On the Theory of Action. In *Journal for the Theory of Social Behaviour* (1st ed., Vol. 5). Stanford University Press. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.1975.tb00349.x>
- Bourdieu, P. (2018). Social Space and the Genesis of Appropriated Physical Space. *International Journal of Urban and Regional Research*, 42(1), 106–114. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12534>
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C., & Nice, R. (1990). *Reproduction in Education*.
- Braus, M., & Morton, B. (2020). Art therapy in the time of COVID-19. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 12, S267–S268. <https://doi.org/10.1037/tra0000746>
- Brisson, R., & Bianchi, R. (2017). Distinction at the Class-Fraction Level? A Re-Examination of Bourdieu's Dataset. In *Cultural Sociology* (Vol. 11, Issue 4). <https://doi.org/10.1177/1749975517715766>
- Budiono, K. (2002). Makna lukisan kaca Cirebon. *Jurnal Seni Rupa Dan Desain*, 2(5).
- Cahyono, A. (2006). Seni Pertunjukan Arak-arakan dalam Upacara Tradisional Dugdheran di Kota Semarang. *Harmonia*, 7(3), 1–11.
- Calhoun, C. (2016). For the social history of the present: Pierre Bourdieu as historical sociologist Book section. In P. Gorski (Ed.), *Bourdieu and Historical Analysis Politics, history, and culture* (pp. 36–37). Duke University Press. <http://eprints.ise.ac.uk/48489/>
- Campos, P. H. F., & Lima, R. de C. P. (2017). Social positions and groups: New approximations between Pierre Bourdieu's sociology and social representation theory. *Culture and Psychology*, 23(1), 38–51. <https://doi.org/10.1177/1354067X16652133>
- Cassier, E. (1987). *Manusia dan Kebudayaan* (1st ed.). Gramedia Pustaka Utama.
- Casta. (2015). *Batik Ciwaringin dalam Pesona Warna Alam* (1st ed.). Dinas Kebudayaan, Pariwisata, Pemuda dan Olah Raga.
- Casta. (2018). Strategi Adaptasi Simbolik Pambatik yang Termarginalkan terhadap Hegemoni Pasar. *Indonesian Journal of Conservation*, 07(1), 99–110.

<https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/ijc/article/view/3085>

- Casta, C. (2019). *Glass Painting: Symbolic Power Relationship in Cultural Production and Adaptation Strategies on Cultural Involution*. 276(Iconarc 2018), 70–74. <https://doi.org/10.2991/iconarc-18.2019.71>
- Casta, C., Rohidi, T. R., & Triyanto, T. (2021). Production of Aesthetic Tastes and Creativity Education of Indonesian Glass Painting Artists. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 266–277.
- Casta, C., Rohidi, T., Triyanto, T., Syakir, S., & Syarif, M. (2020). *The Aesthetic code of Cirebon Glass Painting As Culture Capital In Arts Education*. 2005. <https://doi.org/10.4108/eai.29-6-2019.2290236>
- Casta, T. (2007). *Batik Cirebon, Sebuah Pengantar Apresiasi, Motif dan Makna Simbolisnya* (1st ed.). Badan Komunikasi, Kebudayaan dan Pariwisata.
- Castillo-montoya, M. (2016). Preparing for Interview Research : The Interview Protocol Refinement Framework. *The Qualitative Report*, 21(5), 811–831.
- Cholis, H. (2009). Seni Lukis Kaca Cirebon Refleksi Akulturasi Budaya. *Brikolase*, 1(2), 1–29. <https://doi.org/10.1097/000004583-2002100000-00014>
- Cirebon, B. P. P. P. dan P. D. K. (2019). *Rencana Pembangunan Jangka Menengah Daerah (RPJMD) Kabupaten Cirebon Tahun 2019-2024*.
- Cohen, M. I., Behrend, T. E., & Cooper, T. . (2000a). The Barikan Banner of Gegesik. Ritual and History in a Village Painting from Colonial Java. *Archipel*, 59(1), 97–144. <https://doi.org/10.3406/arch.2000.3555>
- Cohen, M. I., Behrend, T. E., & Cooper, T. L. (2000b). The Barikan Banner of Gegesik . Ritual and History in a Village Painting from Colonial Java. *Archipel*, 59, 97–144.
- Cohen, M. I., & Cohen, M. I. (2005). Traditional and Popular Painting in Modern Java. *Archipel*, 69, 5–38.
- Collyer, F. (2018). Envisaging the healthcare sector as a field: Moving from Talcott Parsons to Pierre Bourdieu. *Social Theory and Health*, 16(2), 111–126. <https://doi.org/10.1057/s41285-017-0046-1>
- Cook, B. (2018). The aesthetic politics of taste: Producing extra virgin olive oil in Jordan. *Geoforum*, 92(July 2017), 36–44. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2018.03.004>
- Costa, C., Pinho, I., & Bakas, F. (2016). Performing a Thematic Analysis : An Exploratory Study about Managers ' Perceptions on Gender Equality. *The Qualitative Report*, 21(13), 34–47.
- Creswell, J. W. (2013a). *Penelitian Kualitatif & Desain Riset Memilih di Antara Lima Pendekatan*. Pustaka Pelajar.
- Creswell, J. W. (2013b). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches* (3rd ed.). Sage Publications Sage UK: London, England.
- Crossetti, M. da G. O., de Goes, M. G. O., & de Brum Federal, C. N. (2016). Application of constructivist grounded theory in nursing research. *Qualitative Report*, 21(13), 48–53.
- D. Rosmalia and L.E. Prasetya. (2018). Development of cultural tourism area based on the spiritual space of Cirebon Keraton. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 1–11. <https://doi.org/10.1088/1755-1315/>

- Damayanti, N., & Suadi, H. (2007). Ragam dan Unsur Spiritualitas pada Ilustrasi Naskah Nusantara 1800-1900-an. *ITB Journal of Visual Art and Design*, 1(1), 66–84. <https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2007.1.1.6>
- Darmawan, I. (2015). keraton Cirebon.pelestarian.pdf. *Jurnal Kepariwisataaan*, 9(2), 43–60.
- Dede Nurhalimah. (2011). Pengaruh tarekat pada topeng Cirebon. *Holistik*, 12(2), 41–59. <https://doi.org/10.26742/panggung.v25i2.4>
- Denys Lombard. (1996). *Nusa Jawa Silang Budaya Jariangan Asia (2)* (Revisi). Gramedia Pustaka Utama.
- Dewiyanti, D., Rosmalia, D., & Oktaviana, S. (2017). Identifikasi Tujuan Wisata Religi Masjid-Masjid Cirebon. *Seminar Heritage IPLBI*, 33–38.
- Dharsono. (2014). Batik Klasik: Aspek, Fungsi, Fiosofis dan Estetika Batik dalam Pandangan Budaya Nusantara. *Jurnal Budaya Nusantara*, 1(1), 64–73.
- Dharsono. (2010). Estetika Nusantara Orientasi terhadap Filsafat, Kebudayaan, Pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni. In Dharsono (Ed.), *Seminar Nasional Estetika Nusantara ISI Surakarta* (pp. 4–35). ISI Press Surakarta untuk Program Pascasarjana ISI Surakarta.
- Djelantik, A. A. . (1999). *Estetika Sebuah Pengantar* (1st ed.). MSPI.
- Dubey, S., Biswas, P., Ghosh, R., Chatterjee, S., Dubey, M. J., Chatterjee, S., Lahiri, D., & Lavie, C. J. (2020). Psychosocial impact of COVID-19. *Diabetes and Metabolic Syndrome: Clinical Research and Reviews*, 14(5), 779–788. <https://doi.org/10.1016/j.dsx.2020.05.035>
- Edgerton, J. D., & Roberts, L. W. (2014). Cultural capital or habitus? Bourdieu and beyond in the explanation of enduring educational inequality. *Theory and Research in Education*, 12(2), 193–220. <https://doi.org/10.1177/1477878514530231>
- El-Mawa, M. (n.d.). *Melting Pot Islam Nusantara melalui Tarekat: Studi Kasus Silsilah Tarekat Syattariyah di Cirebon*.
- EL-Mawa, M. (n.d.). *Melting Pot Islam Nusantara melalui Tarekat: Studi Kasus Silsilah Tarekat Syattariyah di Cirebon*. 1–19.
- EL-Mawa, M. (2016). Suluk Iwak Telu Sirah Sanunggal: Dalam Naskah Syattariyah wa Muhammadiyah di Cirebon. *Manuskripta Jurnal Manassa*, 6(1).
- EL-Mawa, M. (2010). Naskah Syattariyyah Cirebon: Riset Awal dalam Konteks Jejaring Islam Nusantara. *Annual Conference on Islamic Studies, November*, 309–322.
- EL-Mawa, M. (2011). Rekonstruksi Kejayaan Islam di Cirebon Studi Historis pada Masa Syarif Hidayatullah (1479-1568). *Seminar ISIF*, 1–26.
- Ellwanger, A. (2017). Reinventing doxa: public opinion polling as deliberative discourse. *Argumentation and Advocacy*, 53(3), 181–198. <https://doi.org/10.1080/00028533.2017.1337330>
- Ember, C. R. & M. E. (2019). *Cultural Anthropology Fifteenth Edition* (A. Dodge (ed.); 16th ed.). Pearson Education.
- Fallah, W. A. (1985). *Tinjauan Konsepsi Seni Bangunan Islam Peninggalan Masa Islam di Kasultanan Cirebon dalam Konteks Kesenambungan Budaya* (E. Seyawati (ed.); 1st ed.). Dirjen Kebudayaan.

- Farihin, F., Syafaah, A., & Rosidin, D. N. (2019). Jaringan Ulama Cirebon Abad ke-19 Sebuah Kajian Berdasarkan Silsilah Nasab dan Sanad. *Jurnal Tamaddun: Jurnal Sejarah Dan Kebudayaan Islam*, 7(1), 1–32. <https://doi.org/10.24235/tamaddun.v7i1.4675>
- Fathurrohman, I. (2002). lukisan kaca cirebon generasi pertama.pdf. *Al-Turas*, 7(1), 39–56.
- Fatimah, H. R. B. I. & S. (2009). *Syekh Nurjati (Syekh Datul Kahfi) Perintis Dakwah dan Pendidikan* (1st ed.). Zulfana Cirebon.
- Fauzi, F. (2016). *Pierre Bourdieu Menyingkap Kuasa Simbol* (1st ed.). Jalastutera.
- Fernandes, T. S., Silva, Â., Reis, R., & Leão, C. P. (2016). Gathering information based on focus groups: Consumer's involvement in the use of vending machines. *Qualitative Report*, 21(13), 19–33.
- Filologis, K., & Analisis, D. A. N. (2002). *KONSEP MARTABAT TUJUH DALAM AT-TUCHFATUL-MURSALAH*. 14(1), 1–11.
- Fischer, J. (1994). The Folk Art of Java. In *Oxford University Press* (1st ed., Vol. 1). Oxford University Press.
- Flew, T., & Kirkwood, K. (2021). The impact of COVID-19 on cultural tourism: art, culture and communication in four regional sites of Queensland, Australia. *Media International Australia*, 178(1), 16–20. <https://doi.org/10.1177/1329878X20952529>
- Florida, N. K. (2003). *Menyurat yang SilamMenggurat yang Menjelang Sejarah sebagai Nubuat di Jawa Masa Kolonial* (1st ed.). Bentang Budaya.
- Fowler, B. (2020). Pierre Bourdieu on social transformation, with particular reference to political and symbolic revolutions. *Theory and Society*, 49(3), 439–463. <https://doi.org/10.1007/s11186-019-09375-z>
- Friedman, S., & Reeves, A. (2020). From Aristocratic to Ordinary: Shifting Modes of Elite Distinction. *American Sociological Review*, 85(2), 323–350. <https://doi.org/10.1177/0003122420912941>
- Fuchs, C. (2003). Some Implications of Pierre Bourdieu ' s Works for a Theory of Social Self- Organization. *European Journal of Social Theory*, 6(4), 387–408.
- Gea, A. A. (2011). Enculturation Pengaruh Lingkungan Sosial terhadap Pembentukan Perilaku Budaya Individu. *Humaniora*, 2(1), 139. <https://doi.org/10.21512/humaniora.v2i1.2966>
- Geertz, C. (1974). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Hutchinson & CO Publisher LTD.
- Geertz, C. (1992). *Tafsir Kebudayaan* (6th ed.). Kanisius.
- Genik Puji Yuhanda. (2017). Pesan Dalam Tarian Topeng Panji Cirebon. *Komversal*, 2(2), 3–22. <https://doi.org/10.38204/komversal.v2i2.126>
- Gozali, A. (2016). Kaligrafi Arab Dalam Seni Lukis Kaca Cirebon. *Brikolase*, 3(2), 74–93. <http://jurnal.isi-ska.ac.id/index.php/brikolase/article/view/321>
- Grenfell, M., & Hardy, C. (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. <http://www.amazon.com/Art-Rules-Pierre-Bourdieu-Visual/dp/1845202341>
- Guimarães, I., Oliveira, E., & Rocha, M. (2010). Conspicuous distinction: a reading of Veblen and Bourdieu. *IDEAS Working Paper Series from RePEc*, 03. http://ez.sun.ac.za/login?url=http://search.proquest.com/docview/1698007764?accountid=14049%5Cnhttp://sunsfx.hosted.exlibrisgroup.com/sun?url_ver

=Z39.88-

2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:journal&genre=preprint&sid=ProQ:ProQ:abiglobal&atitle=Conspicuous

- Hajaroh, M. (2010). Paradigma, Pendekatan dan Metode Penelitian Fenomenologi. *Jurnal Pendidikan Universitas Negeri Yogyakarta*, 1–21. <https://ejournal.unib.ac.id/index.php/manajerpendidikan/article/download/1110/920>
- Hamdani, D. (2009). Cultural System of Cirebonese People : Tradition of Maulidan in the Kanoman Kraton. *Indonesian Journal of Social Sciences*, 4(1).
- Hanquinet, L. (2016). Place and cultural capital : art museum visitors across space. *Museum & Society*, 14(1), 65–81.
- Hardiman. (2018). *Dialek Visual*. PT RajaGrafindo Persada.
- Haris, T. (2016). Bendera Macan Ali Koleksi Museum Tekstil Jakarta. *Paradigma, Jurnal Kajian Budaya*, 1(1), 88. <https://doi.org/10.17510/paradigma.v1i1.7>
- Hariyanto, O. I. B. (2017). The Meaning Of Offering Local Wisdom In Ritual Panjang Jimat. *International Journal of Scientific & Technology Research*, 6(6), 239–244.
- Haryatmoko. (2003). Menyingkap Kepalsuan Budaya Penguasa. *Basis*, 4–22.
- Hasojo. (1972). *Pengantar Antropologi* (1st ed.). Bina Cipta.
- Hasyim, R. S. (2011). *Seni Tatah dan Sungging Wayang Kulit Cirebon Pengantar Reka Visual dan Makna Simbolik* (1st ed.). Disbudparpora Kabupaten Cirebon.
- Hermana Hermana. (2011). Toponimi di Kabupaten Cirebon. *Patanjala : Jurnal Penelitian Sejarah Dan Budaya*, 3(3), 424. <https://doi.org/10.30959/patanjala.v3i3.255>
- Holt, D. B. (1997). Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25(2–3), 93–120. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(97\)00010-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(97)00010-7)
- Huang, X. (2019). Understanding Bourdieu - Cultural Capital and Habitus. *Review of European Studies*, 11(3), 45. <https://doi.org/10.5539/res.v11n3p45>
- Humaedi, M. A. (2013). Budaya Hibrida Masyarakat Cirebon. *HUMANIORA*, 25(3), 281–295.
- Hunter, L. (2004). Bourdieu and the social space of the PE class: Reproduction of doxa through practice. *Sport, Education and Society*, 9(2), 175–192. <https://doi.org/10.1080/1357332042000175863>
- Ignatow, G., & Robinson, L. (2017). Pierre Bourdieu: theorizing the digital. *Information Communication and Society*, 20(7), 950–966. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1301519>
- Iqbal, M. Z. (2006). *Kafilah Budaya Pengaruh Persia terhadap Kebudayaan Indonesia* (I). Penerbit Citra.
- Irianto, B. (2012). *Bendera Cirebon (Umbul-umbul Ajaran Kesempurnaan Hidup)* (I. Riawan (ed.); 1st ed.). Museum Tekstil Jakarta.
- Ismael, M. (2013). Painting glass as a psychosocial intervention: reflections of a psychosocial refugee outreach volunteer in Damascus, Syria. *Intervention*, 11(3), 336–339. <https://doi.org/10.1097/WTF.0000000000000007>
- Ivan Sulistiana. (2016). Tarekat Syatariyah dan Perubahan Sosial di Cirebon: Kajian Sosio-Historis. *Dialog Jurnal Penelitian Dan Kajian Keagamaan*,

39(1).

- Jæger, M. M., & Møllegaard, S. (2017a). Cultural capital, teacher bias, and educational success: New evidence from monozygotic twins. *Social Science Research*, 65, 130–144. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2017.04.003>
- Jæger, M. M., & Møllegaard, S. (2017b). Cultural capital, teacher bias, and educational success: New evidence from monozygotic twins. *Social Science Research*, 65, 130–144. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2017.04.003>
- Jaelani, A. (2016). Cirebon as the Silk Road: A New Approach of Heritage Tourisme and Creative Economy. *Journal of Economics and POLitical Economy*, 3(June 2016), 415–428. https://doi.org/10.1007/978-1-349-12761-0_27
- Jahar, A. S. (2010). Annual Conference on Islamic Studies (ACIS) Ke - 10 Banjarmasin, 1 – 4 November 2010. *Annual Conference on Islamic Studies, November*, 1–4.
- Jenkins, R., Bourdieu, P., & Nice, R. (1993). The Logic of Practice. *Man*, 28(3), 617. <https://doi.org/10.2307/2804264>
- Jodi, A. (1994). A Pragmatic view of thematic analysis. *The Qualitative Report*, 2(1), 1–5. <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol2/iss1/3>
- Joyomartono, M. (1992). *Perubahan Kebudayaan dan Masyarakat dalam Pembangunan* (1st ed.). IKIP Semarang Press.
- July, R., & September, A. (2014). Identification of The Character Figures Visual Style in Wayang Beber of Pacitan Painting. *International Journal of Asia Digital Art and Design*, 18(3), 40–47. https://doi.org/10.20668/adada.18.3_40
- Kamphuis, C. B. M., Jansen, T., Mackenbach, J. P., & Van Lenthe, F. J. (2015). Bourdieu's cultural capital in relation to food choices: A systematic review of cultural capital indicators and an empirical proof of concept. *PLoS ONE*, 10(8), 1–19. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0130695>
- Kane, D. (2003). Distinction worldwide?: Bourdieu ' s theory of taste in international context. *Poetics*, 31(1), 403–421. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.08.001>
- Karnanta, K. Y. (2013). Paradigma Teori Arena Produksi Kultural Sastra: kajian terhadap Pemikiran Pierre Bourdieu. *Poetika*, 1(1), 3–15.
- Kartika, D. S. (2007). *Budaya Nusantara Kajian Konsep Mandala dan Konsep Tri-Loka terhadap Pohon Hayat pada Batik Klasik* (1st ed.). Rekayasa Sains.
- Kartika, D. S. (2010). Estetika Nusantara Orientasi terhadap Filsafat, Kebudayaan, pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni. In D. ony Kartiko) (Ed.), *Estetika Nusantara* (pp. 4–35). ISI Press Surakarta untuk Program Pascasarjana ISI Surakarta.
- Kartika, N., Amir, Y., Santosa, I., & Dienaputra, R. D. (2018). Viewing the Cultural Trace of the Mosque Building in the Cirebon Sultanate. *Research on Humanities and Social Sciences*, 8(14), 144–153.
- Kawulich, B. (2015). *Qualitative Data Analysis Techniques*. May, 96=113.
- Keesing, R. M. (1998). *Antropologi Budaya suatu Perspektif Kontemporer*. Erlangga.
- Klimov, V. P., & Klimova, G. P. (2017). About a nature of aesthetic taste. *Interactive Science*, 6 (16), 56–58. <https://doi.org/10.21661/r-116161>

- Kodiran. (2004). Pewarisan Budaya Dan Kepribadian. *Humaniora*, 16(1), 10–16. <https://doi.org/10.22146/jh.v16i1.802>
- Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa* (1st ed.). PN Balai Pustaka.
- Koentjaraningrat. (1985). *Metode-Metode Penelitian Masyarakat* (VII). ramedia.
- Koesoemadinata, M. I. P. (2013). Wayang Kulit Cirebon: Warisan Diplomasi Seni Budaya Nusantara. *ITB Journal of Visual Art and Design*, 4(2), 142–154. <https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2013.4.2.6>
- Komariah, S. (2011). Kearifan Lokal Pada Masyarakat Cirebon. *Kearifan Lokal Pada Masyarakat Cirebon*, 1(1). <https://doi.org/10.17509/sosietas.v1i1.1112>
- Krauss, W., & Kraus, W. (2005). Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art? Hou Qua : a Chinese Painter in 19th-century Java. *Archipel*, 69(Chinese Influence), 61–86.
- Kuipers, G. (2015). Beauty and distinction? The evaluation of appearance and cultural capital in five European countries. *Poetics*, 53, 38–51. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.10.001>
- Lamont, M., & Lareau, A. (1988). Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments. *Sociological Theory*, 6(2), 153. <https://doi.org/10.2307/202113>
- Larsson, L., Linnér, S., & Schenker, K. (2018). The doxa of physical education teacher education – set in stone? *European Physical Education Review*, 24(1), 114–130. <https://doi.org/10.1177/1356336X16668545>
- Lasmiyati, L. (2011). Sejarah Pertumbuhan dan Perkembangan Tari Topeng Cirebon Abad XV – XX. *Patanjala : Jurnal Penelitian Sejarah Dan Budaya*, 3(3), 472. <https://doi.org/10.30959/patanjala.v3i3.263>
- Lasmiyati, L. (2013). Keraton Kanoman di Cirebon (Sejarah dan Perkembangannya). *Patanjala : Jurnal Penelitian Sejarah Dan Budaya*, 5(1). <https://doi.org/10.30959/patanjala.v5i1.184>
- Lebaron, F. (2018). Pierre Bourdieu, Geometric Data Analysis and the Analysis of Economic Spaces and Fields. *Forum for Social Economics*, 47(3–4), 288–304. <https://doi.org/10.1080/07360932.2015.1043928>
- Liliweri, A. (2003). *Dasar-dasar Komunikasi Antarbudaya* (1st ed.). Pustaka Pelajar.
- Luh Puspitasari, Gusti Ayu Purnama, P. E. D. M. D. (2017). Analisis Komparasi Penentuan Harga Pokok Produksi Seni Kerajinan Lukisan Kaca Menggunakan Metode Tradisional Dengan Pendekatan Metode Full Costing Di DEsa Nagasepaha, Kabupaten Buleleng, Bali. *E-Journal Ak Universitas Pendidikan Ganesha*, 2, 1–12.
- Lyke, A. (2017). Habitus, doxa, and saga: applications of Bourdieu's theory of practice to organizational history. *Management and Organizational History*, 12(2), 163–173. <https://doi.org/10.1080/17449359.2017.1329091>
- M. Corrêa Pinto, A., Macedo, M. F., & G. Vilarigues, M. (2018). The conservation of stained-glass windows in Latin America: A literature overview. *Journal of Cultural Heritage*, 34(2017), 172–181. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.04.019>
- Mahbub, R. & K. F. S. (2016). The Place of Pierre Bourdieu's Theories in (Popular) Cultural Studies. *BARC University Journal*, XI(1), 1–9.

- Mahfud, C. (2014). The role of cheng ho mosque: The new silk road, Indonesia-China relations in islamic cultural identity. *Journal of Indonesian Islam*, 8(1), 23–28. <https://doi.org/10.15642/JIIS.2014.8.1.23-38>
- Mamannor. (2002). *Wacana Kritik Seni Rupa Sebuah Telaah Kritik Jurnalistik dan Pendekatan Kosmologis* (1st ed.). Nuansa.
- Martino, T., & Jazuli, M. (2019). Makna Simbolik Pertunjukan Tari Topeng Klana Cirebon Gaya Palimanan. *Jurnal Seni Tari*, 8(2), 161–175. <https://doi.org/10.15294/jst.v8i2.30688>
- Mikus, K., Tieben, N., & Schober, P. S. (2020). Children’s conversion of cultural capital into educational success: the symbolic and skill-generating functions of cultural capital. *British Journal of Sociology of Education*, 41(2), 197–217. <https://doi.org/10.1080/01425692.2019.1677454>
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1992). *Qualitatif Data Analysis* (I). Sage Publications Sage UK: London, England.
- Moreira, A., & Pedrocosta, A. (2016). Introduction: Qualitative analysis: Quantifying quality and qualifying quantity. *Qualitative Report*, 21(13), 1–5.
- Murdock, G. (2010). Pierre Bourdieu, Distinction: a social critique of the judgement of taste. *International Journal of Cultural Policy*, 16(1), 63–65. <https://doi.org/10.1080/10286630902952413>
- Myles, J. F. (2004). From Doxa to Experience: Issues in Bourdieu’s Adoption of Husserlian Phenomenology. *Theory, Culture & Society*, 21(2), 91–107. <https://doi.org/10.1177/0263276404042136>
- Navarro, Z. (2006). In search of a cultural interpretation of power: The contribution of Pierre Bourdieu. *IDS Bulletin*, 37(6), 11–22. <https://doi.org/10.1111/j.1759-5436.2006.tb00319.x>
- Neri de Souza, F., Neri, D. C. D. de S. B., & Costa, A. P. (2016). Asking questions in the qualitative research context. *Qualitative Report*, 21(13), 6–18.
- Newman, A., Goulding, A., & Whitehead, C. (2013a). How cultural capital, habitus and class influence the responses of older adults to the field of contemporary visual art. *Poetics*, 41(5), 456–480. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2013.07.001>
- Newman, A., Goulding, A., & Whitehead, C. (2013b). How cultural capital, habitus and class influence the responses of older adults to the field of contemporary visual art. *Poetics*, 41(5), 456–480. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2013.07.001>
- Ningtyas, E. (2015). Pierre Bourdieu, Language and Symbolic Power. *Jurnal POETIKA*, 3(2). <https://doi.org/10.22146/poetika.10437>
- Nizam, A., & Wicaksono, A. (2014). Gambar Kaca, Bercerita Dalam Satu Skena. *Corak*, 3(2), 179–190. <https://doi.org/10.24821/corak.v3i2.2355>
- Noer, N. M., Kasim, S., Sulistijo, Mansyur, K. D., Martaatmaja, S., Suparma, K. D. H., Alam, S. S., Ruhaendi, & M.J., I. (2015). *Suluk dan Jawokan* (A. NUgroho & A. Garis (eds.); 1st ed.). Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat.
- Nukha, R. (2017). Reproduksi Budaya Dalam Pentas Kesenian Tradisional Di Balai Soedjatmoko. *Jurnal Analisa Sosiologi*.
- Nurhisam, L., & Huda, M. (2016). Islam Nusantara: A Middle Way? *QIJIS (Qudus*

- International Journal of Islamic Studies*), 4(2), 152.
<https://doi.org/10.21043/qjijis.v4i2.1763>
- Ocvirk, O. G. (2001). *Art Fundamentals Theory and Practice* (P. A. Butcher (ed.); 9th ed.). Published by McGraw - Hill.
- Ollivier, M. (2008). Revisiting Distinction. *Journal of Cultural Economy*, 1(3), 263–279. <https://doi.org/10.1080/17530350802476970>
- Paalgard Flemmen, M., Jarness, V., & Rosenlund, L. (2019). Class and status: on the misconstrual of the conceptual distinction and a neo-Bourdiesian alternative. *British Journal of Sociology*, 70(3), 816–866. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12508>
- Paramitha, R., Fitriasari, D., Arkeologi, J., Ilmu, F., Universitas, B., Mada, G., Antropologi, J., Ilmu, F., Universitas, B., & Mada, G. (2012). Ritual Sebagai Media Transmisi Kreativitas Seni Di Lereng Gunung Merbabu. *Jurnal Kawistara*, 2(1), 25–35. <https://doi.org/10.22146/kawistara.3933>
- Paul.B.Horton. (1999). *Sosiologi* (2nd ed.). Erlangga.
- Pavić, Ž., & Đukić, M. (2016). Cultural capital and educational outcomes in Croatia: A contextual approach. *Sociologia (Slovakia)*, 48(6), 601–621.
- Peters, G. (2014). Explanation, understanding and determinism in Pierre Bourdieu's sociology. *History of the Human Sciences*, 27(1), 124–149. <https://doi.org/10.1177/0952695113500974>
- Pierce, K. M. (2005). "Beyond Islam: The Portrait of the 'Elegant Woman' in Senegalese Reverse-Glass Painting." Georgia State University.
- Pinem, M. (2012). Martabat Tujuh dalam Naskah Asrar Al-Khafi, Karya Syaikh Abd Al-Mutalib. *Jurnal Lektur Keagamaan*, 10(1), 121–146.
- Prawiraredja, Mo. S. (2005). *Cirebon Falsafah, Tradisi, dan Adat Budaya* (I). Perum Percetakan Negara Republik Indonesia.
- Purwita, D. G. (2018). I ketoet gede dan lukisan wayang kaca nagasepaha Analisa genetika visual Lukisan bali Utara. *SEnada*, 232–239.
- Qadir, A. (2015). When heterodoxy becomes heresy: Using bourdieu's concept of doxa to describe state-sanctioned exclusion in Pakistan. *Sociology of Religion: A Quarterly Review*, 76(2), 155–176. <https://doi.org/10.1093/socrel/srv015>
- Raffles, T. S. (2008). *The History of Java* (I). Penerbit Narasi.
- Rajčan, A., & Burns, E. A. (2020). Suburban class habitus: applying Pierre Bourdieu's visual sociology to the city. *Visual Studies*, 00(00), 216–231. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1779609>
- Rapoport, A. (1980). Cross-Cultural Aspects of Environmental Design. *Lingkungan Budaya Dan Rancang Bangun*.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya* (1st ed.). Pustaka Pelajar.
- Rawolle, S., & Lingard, B. (2008). The sociology of Pierre Bourdieu and researching education policy. *Journal of Education Policy*, 23(6), 729–741. <https://doi.org/10.1080/02680930802262700>
- Read, H. (1970). *Education Through Art* (3rd ed.). Faber and Faber.
- Ridwan. (2008). Mistisisme Simbolik dalam Tradisi Islam Jawa. *Ibda*, 6(1), 1–13.
- Rizky, A. (2019). Re-Aktualisasi Kisah Perjalanan Laksamana Cheng Ho di Cirebon Melalui Batik (Kajian Batik di Cirebon serta hubungannya dengan

- Bahasa Rupa Tradisi). *Corak Jurnal Seni Kriya*, 8(1), 26–42.
- Robbins, D. (2015). Pierre Bourdieu and Jacques Rancière on art/aesthetics and politics: The origins of disagreement, 1963-1985. *British Journal of Sociology*, 66(4), 738–758. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12148>
- Rohidi, T. R. (2000a). *Ekspresi Seni Orang Miskin Adaptasi Simbolik terhadap Kemiskinan* (1st ed.). Penerbit Nuansa.
- Rohidi, T. R. (2000b). *Kesenian Dalam Pendekatan Kebudayaan* (1st ed.). IKIP Semarang Press.
- Rohidi, T. R. (2011a). *Metode Penelitian Seni*. Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2011b). *Metodologi Penelitian Seni* (1st ed.). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2014). *Pendidikan Seni Isu dan Paradigma* (I). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2015). Ekspresi Seni Orang Miskin. In *Jurnal Budaya Nusantara: Vol. 2 No. 1* (pp. 7–8).
- Rohmana, J. A. (2014). *Tasawuf Sunda dan Warisan Islam Nusantara: Martabat Tujuh dalam Dangding Haji Hasan Mustapa (1852-1930)*. 20(2), 259–284. <https://doi.org/10.15408/al-turas.v20i2.3760>
- Rosidin, D. N. (2018). Ulama Pasca Sunan Gunung Jati: Jaringan Intelektual Islam Cirebon Abad ke-16 sampai dengan Abad ke-18. *JSW: Jurnal Sosiologi Walisongo*, 1(2), 177. <https://doi.org/10.21580/jsw.2017.1.2.1993>
- Rosmalia, D., & Prasetya, L. E. (2018). Development of cultural tourism area based on the spiritual space of Cirebon Keraton. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 126(1). <https://doi.org/10.1088/1755-1315/126/1/012076>
- Rosmalia, Dini, & Prasetya, L. E. (2017). Kosmologi Elemen Lanskap Budaya Cirebon. *Seminar Ikatan Peneliti Lingkungan Binaan Indonesia (IPLBI) 1, B 073-082, 1*, B073–B082. <https://doi.org/10.32315/sem.1.b073>
- Rosniawati, I. (2018). Bahasa Rupa Tradisi Dalam Lukisan Kaca Kontemporer Karya Haryadi Suadi Tahun 1989-2011. *ARTic*, 2, 51–57. <https://doi.org/10.34010/artic.2018.2.2522.51-57>
- Rukiah, Y. (2019). Visual Elements of “Semar Calligraphy” on Cirebon Glass Painting of Kusdono’s Work. *3rd International and Interdisciplinary Conference on Arts Creation and Studies (IICACS 2019)*, 53(9), 1689–1699.
- Safari, A. O. (2010). Iluminasi dalam Naskah Cirebon. *Suhuf*, 3(2), 309–325.
- Safari, O. (2010). Iluminasi dalam Naskah Cirebon. *Jurnal Manassa Manuskripta*, 3(2), 310–325. <http://journal.perpusnas.go.id/index.php/manuskripta/article/view/17>
- Sahman, H. (1986). *Mengenal Dunia Seni Rupa* (1st ed.). IKIP Semarang Press.
- Sairin, S. (2002). *Perubahan Sosial Masyarakat Indonesia Perspektif Antropologi*. Pustaka pekaajar.
- Salad, H. (2000). *Agama Seni Refleksi Teologis dalam Ruang Estetik* (1st ed.). yayasan Semesta.
- Salam, S. (2018). Potensi Unik Pendidikan Seni dalam Pengembangan Karakter. *Seminar Nasional Dies Natalis UNM Ke 57, 9 Juli 2018*, 21–34. http://eprints.unm.ac.id/11312/1/Sofyan_Salam_Potensi_Unik_Pend_Seni

dalam Pengemngan Karakter.pdf

- Salu Ricky, V., & Triyanto. (2017). Filsafat Pendidikan Progresivisme dan Implikasinya dalam Pendidikan Seni di Indonesia. *Jurnal Imajinasi*, 11(1), 29–42.
<https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/11185/6728>
- Samuel, Jerome. (2005). Naissances et renaissance de la peinture sous verre à Java. *Archipel*, 69, 87–126.
- Samuel, Jerome. (2008). Haryadi Suadi et la peinture sous verre Un art populaire au service des académies. *Archipel*, 76, 99–126.
- Samuel, Jerome. (2010). Peinture sous verre a Bali. *Le Banian*, 9, 121–132.
- Samuel, Jerome. (2013a). Du Peintre-Dalang A L'Ouvrier et a L'Artshop Les Metamorphoses de La Peinture Sous Verre a Cirebon(Java Ouest). *Ethnocentrisme et Creation*, 418–436.
- Samuel, Jerome. (2013b). Mereka yang tembus pandang. In *Keragaman Budaya Indonesia* (pp. 275–286). UI Press.
- Samuel, Jerome. (2013c). Mereka Yang Tembus Pandang: Nasib Lukisan Kaca dan Hilangnya Saksi Bisu Masa Lalu. In *Keragaman Budaya Indonesia* (pp. 275–285). UI Press.
- Samuel, Jerome. (2014). À la recherche des ateliers perdus. Peinture sous verre et production en série à Java 1. *Archipel*, 94, 143–169.
- Samuel, Jérôme. (2005). Naissances et renaissance de la peinture sous verre à Java. *Archipel*, 69(1), 87–126. <https://doi.org/10.3406/arch.2005.3930>
- Sapari, R. (2019). Interaksi Simbolik Dalam Tiga Lukisan Kaca Karya Haryadi Suadi. *Jurnal Itenas Rekarupa*, 5(2), 107–114.
- Sartini, Ahimsa-Putra, S. H., & Al-Makin. (2016a). A Preliminary Survey on Islamic Mysticism in Java. In *Analisis* (Vol. 16, Issue 2, pp. 1–40).
- Sartini, Ahimsa-Putra, S. H., & Al-Makin. (2016b). A Preliminary Survey on Islamic Mysticism in Java. *Analisis*, 16(2), 1–40.
- Sato, P. M., Gittelsohn, J., Fernandez, R., Jos, O., & Baeza, F. (2016). *The use of Pierre Bourdieu ' s distinction concepts in scienti fi c articles studying food and eating : A narrative review.* 96, 174–186.
<https://doi.org/10.1016/j.appet.2015.09.010>
- Satrio, P. (2019). Transmisi budaya dan identitas sosial pada masyarakat Pendalungan. ... *Nasional \& Call Paper Psikologi Sosial Di Era Revolusi ...*, 2010, 235–241. <http://fppsi.um.ac.id/wp-content/uploads/2019/07/Prakrisno-Satrio.pdf>
- Savaş, Ö. (2014). Taste diaspora: The aesthetic and material practice of belonging. *Journal of Material Culture*, 19(2), 185–208.
<https://doi.org/10.1177/1359183514521922>
- Schiffer, L. R., Suprapti, A., Rukayah, R. S., Nugraha, Y., Studi, P., Arsitektur, T., Gunadarma, U., Doktor, P., Arsitektur, I., & Diponegoro, U. (2019). The Acculturation Influence on The Meaning of Lots Flower Ornaments in Mihrab Masjid Sang Cipta Rasa Cirebon. *Jurnal Ilmiah Desain Dan Konstruksi*, 18(2), 124–139.
- Schinkel, W. (2015). The sociologist and the state. An assessment of Pierre Bourdieu's sociology. *British Journal of Sociology*, 66(2), 215–235.

<https://doi.org/10.1111/1468-4446.12120>

- Sdjana, T. D. (1987). *Naskah Negara Kretabhumi* (p. 55).
- Setia Gumilar, S. (2013). *Teori-teori Kebudayaan dari Teori Hingga Praktik* (1st ed.). Pustaka Setia.
- Shader, R. I. (2020). COVID-19 and Depression. *Clinical Therapeutics*, 42(6), 962–963. <https://doi.org/10.1016/j.clinthera.2020.04.010>
- Sherrard, C. (1995). Social identity and aesthetic taste*. *Philosophical Psychology*, 8(2), 139–153. <https://doi.org/10.1080/09515089508573150>
- Simuh. (2019). *Sufisme Jawa Transformasi Tsawuf Islam ke Mistik Jawa* (1st ed.). PT Gramedia.
- Sirk Fakuc, A. (2007). Reverse paintings on glass in Slovenia. *Glass and Ceramics Conservation 2007: Interim Meeting of the ICOM-CC Working Group: August 27-30, 2007: Nova Gorica, Slovenia, 1926*, 72–82.
- Smith, T. (1973). Politics, Economics, and Political Economy. *Government and Opposition*, 8(3), 263–279. <https://doi.org/10.1111/j.1477-7053.1973.tb00516.x>
- Soewarno, N. (2020). Adaptation of Architectural Style to Preserve Cultural Heritage Building Case Study: Vihara Dewi Welas Asih-Cirebon. *Journal of Architectural Research and Education*, 2(1), 46. <https://doi.org/10.17509/jare.v2i1.24160>
- Souza, D. F., & Silvino, Z. R. (2018). The Sociology of Pierre Bourdieu: theoretical potential for the subfield of nursing. *Revista Brasileira de Enfermagem*, 71(4), 2055–2059. <https://doi.org/10.1590/0034-7167-2016-0505>
- Spradley. (1997). *Metode Etnografi* (1st ed.). Taiara Wacana Yogya.
- Sugiarto, E., & Rohidi, T. R. (2021). *Pendidikan Seni Berbasis Masyarakat Pandangan Paradigma untuk Arah Pendidikan Seni* (S. Salam (ed.); 1st ed.). LPPM Universitas Negeri Semarang.
- Sugiarto, E., Rohidi, T. R., & Kartika, D. S. (2017). The art education construction of woven craft society in Kudus Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 87. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8837>
- Sugiharto, B. (2018). *Untuk Apa Seni*. Pustaka Matahari.
- Sugiyono. (2016). *Metode Penelitian Pendidikan pendekatan Kuantitatif, Kualitatif, dan R & D*.
- Sugiyono. (2019a). *Metode Penelitian Pendidikan*. Alfabeta.
- Sugiyono. (2019b). *Metode Penelitian Pendidikan (Kuantitatif, Kalitatif, Kombinasi, R&D, dan Penelitian Pendidikan)* (Apri Nuryanto (ed.); 1st ed.). Alfabeta.
- Sugiyono. (2019c). *Metode Penelitian Pendidikan (Kuantitatif, Kualitatif, Kombinasi, R&D dan Penelitian Pendidikan)* (3rd ed.). Alfabeta.
- Sukmayani, N. S., Emzir, E., & Akhadiah, S. (2017). Cirebon Language Revitalization In Cirebon City through Cirebon Language Learning. *JETL (Journal Of Education, Teaching and Learning)*, 2(2), 183. <https://doi.org/10.26737/jetl.v2i2.283>
- Sulistyowati, S. dan. (2017). *Sosiologi suatu Pengantar* (1st ed.). PT Raja Grafindo Persada.

- Sullivan, A. (2001). *Cultural Capital and Educational Attainment Centre for Londitudinal Studies View project Coeducation View project*. March. <https://doi.org/10.1017/S0038038501008938>
- Sumardjo, J. (2006). *Estetika Paradoks* (I. S. Dimiyati (ed.)). Sunan Ambu Press.
- Sumardjo, J. (2013). Estetika Nusantara. In *Isi Press* (Vol. 53, Issue 9). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Sumartono. (2017). *Metodologi Penelitian Kualitatif Seni Rupa & Desain* (dkk. Ganal Rusdianto (ed.); 1st ed.). Pusat Studi Reka Rancang Visual dan Lingkungan FSRD Universitas Trisakti.
- Sunaryo, A. (2017a). Interpretasi dan Identifikasi Ulang Tokoh Utama Wayang Beber Jaka Kembang Kuning. *Imajinasi*, *XI*(2), 91–106.
- Sunaryo, A. (2017b). Interpretasi dan Identifikasi Ulang Tokoh Utama Wayang Beber Jaka Kembang Kuning Aryo. *Jurnal Imajinasi*, *XI*(2), 92–106.
- Sundari, W. (2011). *Cirebon dalam Lima Zaman* (A. S. H. & T. Haris (ed.); 1st ed.). Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat.
- Suparlan, P. (1990). Pengembangan Kebudayaan, Individu, dan Masyarakat. *Konsepsi Pengembangan Sumber Daya Manusia*.
- Suriamihardja, A. (2005). *Risalah Hari Jadi Kabupaten Cirebon* (2nd ed.). Badan Komunikasi, Kebudayaan dan Pariwisata.
- Susanto, M. (2004). *Menimbang Ruang Menata Rupa. Wajah & Tata Pameran Seni Rupa* (1st ed.). solusi Distribusi Buku.
- Susetya, W. (2007). *Ngelmu Makrifat Kejawen Tradisi Jawa Melepaskan Keduniawian Menggapai Kemanunggalan* (1st ed.). Buku Kita.
- Susilo, S., & Syato, I. (2016). Common identity framework of cultural knowledge and practices of Javanese Islam. *Indonesian Journal of Islam and Muslim Societies*, *6*(2), 161. <https://doi.org/10.18326/ijims.v6i2.161-184>
- Sutrisno, M. (2005). *Teks-teks Kunci Filsafat Seni* (Islah Gusmian dkk (ed.); 1st ed.). Galangpress.
- Suwardi Endraswara. (2006). *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Gadjah Mada University Press.
- Swartz, D. (1997). *Culture and Power: Sociology of Pierre Bourdieu*. University of Chicago Press.
- Syahril, S. (2012). *Arena Produksi Kultural , Kekerasan Simbolik SIMBOLIK ANALISIS TERHADAP NOVEL BAN Â T AL-RIY Â DH PERSPEKTIF SOSIOLOGI PIERRE BOURDIEU Naskah Publikasi Untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan Mencapai Gelar Derajat Sarjana S-2 Program Studi Ilmu Sastra Fakult. January 2014*.
- Syaikh, A. K., & Al-mu, A. (2011). *Ajaran Martabat Tujuh dalam Naskah Asr ± r*. 26–28.
- Syakir. (2016). Seni Perbatikan Semarang : Tinjauan Analitik Prespektif Bourdieu pada Praksis Arena Produksi Kultural. *Jurnal Imajinasi*, *X*(2), 121–132.
- Syarif, M. I., & Kurniawati, D. W. (2018). Fungsi Iluminasi pada Naskah Jawa Skriptorium Keraton. *Imajinasi*, *12*(2), 85–96.
- Sylla, A. (2018). Islam and philosophy: The question of figuration in islam and senegalese reverse glass painting. *Art in Translation*, *10*(3), 277–301. <https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1509605>

- Tabrani, P. (2009). Wimba, asal usul dan peruntukannya. *WIMBA - Jurnal Komunikasi Visual*, 1(1), 1–7. <http://journals.itb.ac.id/index.php/wimba/article/view/10914>
- Tabrani, P. (2017). Bahasa Rupa Dan Kemungkinan Munculnya Senirupa Indonesia Kontemporer Yang Baru. *Jurnal Komunikasi Visual WIMBA*, 8(1), 1–12. http://jurnalwimba.com/index.php/wimba/article/view/127/pdf_80
- Tabrani, P. (2018). Prinsip-Prinsip Bahasa Rupa. *Budaya Nusantara*, 1(2), 183–195.
- The Liang Gie. (1976). *Garis Besar Estetika Filsafat Keindahan* (1st ed.). Penerbit Karya.
- Tim Pendataan Kesenian Daerah Cirebon. (2001). *Deskripsi Kesenian Daerah Cirebon* (Y. N. Suwiryo (ed.); I). Disbudparpora Kabupaten Cirebon.
- Triyanto. (2014). Pendidikan seni berbasis budaya. *Imajinasi: Jurnal Seni*, VIII(1), 33–42. <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8879/5818>
- Triyanto. (2015). Perkeramikan mayong lor jepara: hasil enkulturasi dalam keluarga komunitas perajin. *Imajinasi: Jurnal Seni*, IX(1), 1–12. <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8850>
- Triyanto. (2016a). Paradigma humanistik dalam pendidikan seni. *Jurnal Imajinasi*, 10(1), 243–253. <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8811>
- Triyanto. (2016b). Paradigma Humanistik dalam Pendidikan Seni. *Jurnal Imajinasi*, X(1), 2–10.
- Triyanto. (2017a). *Spirit Ideologis Pendidikan SENi* (I). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Triyanto. (2018a). *Belajar dari Kearifan Lokal Seni Pesisiran* (1st ed.). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Triyanto. (2018b). Pendekatan Kebudayaan dalam Penelitian Pendidikan Seni. *Imajinasi: Jurnal Seni*, XII No. 1(1), 65–76. <http://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi>
- Triyanto. (2017b). Art Education Based on Local Wisdom. *Proceeding of International Conference on Art, Language, and Culture*, 2(1), 33–39. <https://doi.org/10.20961/PROCEEDINGICALC.V2I1.16050>
- Triyanto, T., Rokhmat, N., Mujiyono, M., & Sugiarto, E. (2016a). Brebes Buroq: The Art Expression of Coastal Javanese Moslem Society. *KOMUNITAS: International Journal of Indonesian Society and Culture*, 8(1), 94–101. <https://doi.org/10.15294/komunitas.v8i1.5266>
- Triyanto, T., Rokhmat, N., Mujiyono, M., & Sugiarto, E. (2016b). Brebes Buroq: The Art Expression of Coastal Javanese Muslim Society Triyanto. *Komunitas: International Journal of Indonesian Society and Culture*, 8(1), 94–101.
- Tukiran, A. (2005). Teks-teks Kunci Estetika. In *Teks-teks Kunci Estetika*. Galangpress.
- Turner, B. S., & Edmunds, J. (2002). The Distaste of Taste. *Journal of Consumer Culture*, 2(2), 219–239. <https://doi.org/10.1177/146954050200200204>
- Turner, D. W. (2010). Qualitative Interview Design : A Practical Guide for Novice Investigators Qualitative Interview Design : A Practical Guide for Novice

- Investigators. *The Qualitative Report*, 15(3), 754–760.
<https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol15/iss3/19>
- Uhlmann, A. J., Bourdieu, P., & Nice, R. (2002). Masculine Domination. *Contemporary Sociology*, 31(4), 407. <https://doi.org/10.2307/3089075>
- Unnes, eprint-sendratasik, & Lestari, P. (2018). *Eksistensi Tari Ronggeng Bugis Di Sanggar Pringgadhing Plumbon Cirebon*. 7(1).
<https://doi.org/10.31237/osf.io/3d2z7>
- Utama, M. W. P. (2016). Keberadaan Seni Lukis Damar Kurung Masmundari. *Brikolase*, 8(1), 39–58.
- van den Haak, M., & Wilterdink, N. (2019). Struggling with distinction: How and why people switch between cultural hierarchy and equality. *European Journal of Cultural Studies*, 22(4), 416–432.
<https://doi.org/10.1177/1367549419861632>
- Venville, A., Street, A., & Fossey, E. (2014). Student perspectives on disclosure of mental illness in post-compulsory education: Displacing doxa. *Disability and Society*, 29(5), 792–806. <https://doi.org/10.1080/09687599.2013.844101>
- Wacquant, L., & Akçaoğlu, A. (2017). Practice and symbolic power in Bourdieu: The view from Berkeley. *Journal of Classical Sociology*, 17(1), 37–51.
<https://doi.org/10.1177/1468795X16682145>
- Wahju, A. N. (2005). *Sajarah Syekh Syarif Hidayatullah Sunan Gunung Jati (Naskah Mertasinga)* (I). Penerbit Pustaka.
- Wahyono, M. (1981). Lukisan Kaca Sejarah dan Arti Seninya. *Mutiara*, 81–92.
- Wahyudi, A. (2007). *Makrifat Jawa Makna Hidup Sejati Syekh Siti Jenar* (1st ed.). Galangpress.
- Walisongo, I. (2012). *MISTISISME ISLAM JAWA : STUDI SERAT SASTRA GENDHING* Diajukan sebagai persyaratan untuk memperoleh gelar Doktor Studi Islam Oleh : NIM : 065113014 PROGRAM DOKTOR INSTITUT AGAMA ISLAM NEGERI STUDI SERAT SASTRA GENDHING SULTAN AGUNG Oleh : Zaenudin Bukhori.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006). *Lukisan Kaca Cirebon dari Masa Awal Hingga kini* (Prof. Dr. R.M.Soedarsono (ed.); 1st ed.). P4ST UPI.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006a). *Lukisan Kaca Cirebon dari Masa Awal Hingga Kini* (R.M. Soedarsono (ed.); 1st ed.). P4ST.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006b). lukisan kaca nagasepaha-eddy hadi waluyo.pdf. *Dimensi*, 3(2), 119–129.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006c). lukisan kaca nagasepaha, Buleleng-Bali. In *Dimensi* (Vols. 3-No.2, pp. 119–129).
- Wanda Listiani, Heddy Shry Ahimsa-Putra, GR.Lono Mastoro Simatupang, Y. A. P. (n.d.). *STRUKTUR MODAL PIERRE BOURDIEU PADA PELAKU KREATIF GRAFIS FASHION BANDUNG*. 76–89.
- Warczok, T., & Beyer, S. (2021). The logic of knowledge production: Power structures and symbolic divisions in the elite field of American sociology. *Poetics*, 87(February), 101531. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101531>
- Widyastuti ; Giosia P. Widjaja, A. T. (2018). The Merah Mosque and the Asy Syafi'i Mosque Considered as Landmarks Based on the Local Community's Recognition in Cirebon's Arab Panjungan Kampong. *Riset Arsitektur (RISA)*,

- 2(01). <https://doi.org/10.26593/risa.v2i01.2930.17-34>
- Wisetrotomo, H. dan S. (2012). *Berkaca pada Lukisan Kaca Pameran Seni Lukis Kaca Jawa-Bali*. Forum Komunikasi Seni Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Wiyoso, J., & Putra, B. H. (2020). The aesthetic taste representation of coastal community. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 108–116. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.17426>
- Worsley, P. (2020). The rhetoric of paintings The Balinese Malat and the prospect of a history of Balinese ideas, imaginings, and emotions. *Wacana*, 21(2), 303–325. <https://doi.org/10.17510/wacana.v21i2.870.304>
- Wulandari, Y. I., Adriati, I., & Damajanti, I. (2012). Analisis Estetis Lukisan Kaca Cirebon Tema Semar Dan Macan Ali. *Jurnal Tingkat Sarjana Bidang Seni Rupa*, 1(2), 1–12.
- Wuthnow, R. (1984). *Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, and Jurgen Habermas* (1st ed.). Routledge & Kegan Paul.
- Yahya, M. W. (2007). *Menyingkap Tabir Rahasia Spiritual Syekh Abdul Muhyi* (M.R.Arken (ed.); 1st ed.). PT Refika Aditama.
- Yusuf, M. (2013). When Culture Meets Religion: the Muludan Tradition in the Kanoman Sultanate, Cirebon, West Java. *Al-Albab*, 2(1), 19–32. <https://doi.org/10.24260/alalbab.v2i1.20>
- Zainal, A., Raden, M., Andrijanto, M. S., Sukarwo, W., Desain, P., Visual, K., Bahasa, F., & Seni, D. (2019). KALIGRAFI ARAB PADA JIMAT DALAM PERSPEKTIF SENI, MAGI, DAN RELIGI. *CaLLs (Journal of Culture, Arts, Literature, and Linguistics)*, 5(1).
- Zaman, F. K. N., Sujana, A., & Ramli, Z. (2016). Makna Semar Dalam Kalimah Syahadat Pada Seni Lukis Kaca Cirebon. *ATRAT: Jurnal Seni Rupa*, 4(3).
- Zulkarnain, I. (2007). *Menyingkap Arena Kuasa Simbolik Islam Ideologis (Studi Lapangan di Yogyakarta)*.



UNDANGAN

No. B/13510/UN37.1.2/EP/2023

- Yth.
1. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
 2. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
 3. Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn.
 4. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
 5. Dr. Muh. Ibanan Syarif, M.Sn.
 6. Dr. Syakir, M.Sn.
 7. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

hari, tanggal : Rabu, 6 Desember 2023

waktu : 16:00 WIB

ruang : Ruang Bundar FBS UNNES

acara : Ujian Disertasi Tahap I (tertutup) a.n. DWI RETNO SRI AMBARWATI, Mahasiswa Program Studi Pendidikan Seni, S3 Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

pakaian : PSL

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

28 November 2023

Dekan,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP. 197506171999031002

Tembusan:

1. Dekan Pendidikan Seni S3, Fakultas Bahasa dan Seni UNNES
2. Wakil Dekan Bid. Akad. dan Kemahasiswaan Fakultas Bahasa dan Seni UNNES
3. Sdr. Dwi Retno Sri Ambarwati



UNDANGAN

Nomor. B/3253/UN37.1.2/TD.06/2024

- Yth. 1. Dr. Eko Raharjo, M.Hum.
2. Dr. Agus Cahyono M.Hum.
3. Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn.
4. Dr. Eko Sugiarto S.Pd., M.Pd.
5. Dr. Muh. Iban Syarif M.Sn.
6. Dr. Syakir, M. Sn.
7. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

hari : Jumat

tanggal : 1 Maret 2024

pukul : 13.30-15.30 WIB

tempat : Ruang Bundar Dekanat FBS UNNES.

Gedung B0, Dekanat FBS UNNES, Kampus Sekaran, Gunungpati,
Semarang 50229

acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. **Dwi Retno Sri Ambarwati, S.Sn.,
M.Sn.** Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3, Fakultas
Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

23 Februari 2024
Dekan FBS,



Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP. 197506171999031002

Tembusan:

Sdr. Dwi Retno Sri Ambarwati, S.Sn., M.Sn.



KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

NOMOR: B/743/UN37.1.2/TD.06/2024

TENTANG

PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA **DWI RETNO SRI
AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.** PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan Pertanggungjawaban disertasi perlu menetapkan Keputusan Dekan Fakultas Bahasa dan Seni tentang Penunjukan/Pengangkatan penguji ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) mahasiswa Program Doktor atas nama **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.** pada Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang
- Mengingat : 1. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
2. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 3741/D/T/2006 tentang Pembentukan Program Studi S3 Ilmu Pendidikan Bahasa di Universitas Negeri Semarang;
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 23 Tahun 2020 tentang Pedoman Akademik Universitas Negeri Semarang Tahun 2020;
5. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 5 Tahun 2022 tentang Panduan Tugas Akhir dan Publikasi Universitas Negeri Semarang;
6. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/358/UN37/HK/2023 tentang Pengangkatan Kembali Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028.

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.** PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

KESATU : Menunjuk dan mengangkat saudara yang tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) untuk mahasiswa:

Nama : DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.

NIM : 0205618007

Program Studi : Pendidikan Seni S3 (Doktor)

Judul Disertasi : *"Representasi Ruang Pendidikan
Kebudayaan Jawa pada Perubahan
Fungsi Ruang Dalem Joyokusuman
Yogyakarta"*

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka).

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 23 Februari 2024

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP 197506171999031002

LAMPIRAN KEPUTUSAN DEKAN BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG NOMOR

B/743/UN37.1.2/TD.06/2024

TANGGAL 23 Februari 2024

TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS
NAMA **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn.,
M.Sn.**

PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.**
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan/Golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Eko Raharjo, M.Hum. 196510181992031001	Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono M.Hum. 196709061993031003	Pembina IV/a	Sekretaris Penguji merangkap Anggota Penguji III
3	Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn. -	-	Anggota Penguji I
4	Dr. Eko Sugiarto S.Pd., M.Pd. 198812122015041002	Penata Tk. I III/d	Anggota Penguji II
5	Dr. Muh. Ibban Syarif M.Sn. 196709221992031002	Pembina Tk. I IV/b	Anggota Penguji IV
6	Dr. Syakir, M. Sn. 196505131993031003	Pembina Utama Muda IV/c	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A. -	-	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 23 Februari 2024

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,



Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP. 197506171999031002



**REPRESENTASI RUANG PENDIDIKAN
KEBUDAYAAN TRADISIONAL JAWA PADA
PERUBAHAN FUNGSI TATA RUANG DALEM
JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA**

DISERTASI

**diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Dwi Retno Sri Ambarwati
NIM 0205618007**

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2024**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

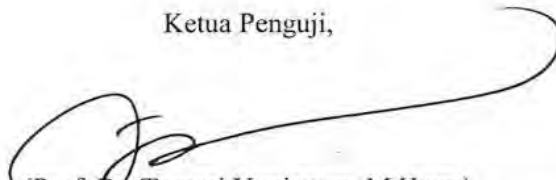
Disertasi dengan judul: “Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Jawa pada Perubahan Fungsi Ruang Dalam Joyokusuman Yogyakarta”, karya:

Nama : Dwi Retno Sri Ambarwati
NIM : 0205618007
Program Studi : S3 Pendidikan Seni

Telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu, tanggal 6 Desember 2023.

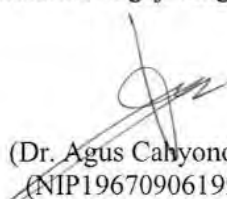
Semarang, 22 Februari 2024

Ketua Penguji,



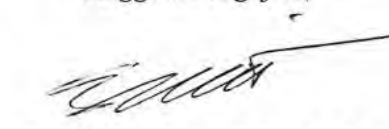
(Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.)
NIP197506171999031002

Sekretaris Penguji/Anggota Pnguji III,



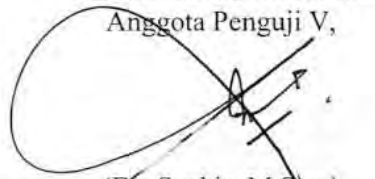
(Dr. Agus Cahyono, M.Hum.)
NIP196709061993031003

Anggota Penguji II,



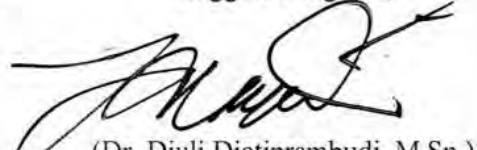
(Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.)
NIP198812122015041002

Anggota Penguji V,




(Dr. Syakir, M.Sn.)
NIP196505131993031003

Anggota Penguji I,



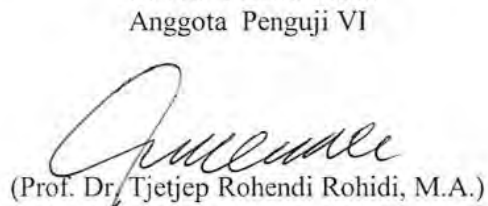
(Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn.)
NIP196307121992021001

Anggota Penguji IV,



(Dr. M. Ibban Syarif, M.Hum.)
NIP196709221992030

Anggota Penguji VI



(Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.)

ABSTRAK

Dwi Retno Sri Ambarwati, 2023, “Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Tradisional Jawa pada Perubahan Fungsi Tata Ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta”, Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Kopromotor Dr. Syakir, M.Sn., Anggotga Promotor Dr. M. Ibban Syarif, M.Hum.

Dalem Joyokusuman merupakan salah satu rumah Sentono Dalem (Dalem) yang bentuk dan tata ruangnya dipengaruhi oleh Keraton Yogyakarta. Secara non fisik bangunan ini memiliki nilai-nilai bangunan tradisional yang sudah baku, dan sarat makna kosmologis dan estetika Jawa. Dalam perkembangannya Dalem Joyokusuman mengalami perubahan fungsi dari bangunan rumah tinggal menjadi bangunan berfungsi komersial yang mengakibatkan perubahan tata ruang, zoning, alur sirkulasi dan hierarki ruang, serta makna ruang tradisional. Tujuan penelitian ini adalah: 1) mengkaji Keraton Yogyakarta sebagai ruang representasi identitas budaya Jawa, 2) menganalisis perubahan fungsi dan makna baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta, dan 3) menganalisis representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional masyarakat di Dalem Joyokusuman Yogyakarta. Penelitian ini bersifat kualitatif interpretatif, desain penelitian dilakukan secara fleksibel disesuaikan kenyataan yang terjadi di lapangan. Pendekatan penelitian menggunakan *field reseach*, menggunakan pendekatan interdisiplin yang melibatkan aspek pendidikan, sosial, budaya, dan ekonomi untuk mengkaji faktor yang melatarbelakangi permasalahan. Peneliti memposisikan diri dan berperan sebagai alat pengumpul data (*human instrument*), keabsahan data menggunakan dengan triangulasi informan, dan *crosscheck* (cek silang).

Hasil penelitian menunjukkan perubahan fungsi tata ruangnya mencerminkan adaptasi kompleks terhadap perubahan sosial dan budaya. Meskipun mengalami transformasi menjadi bangunan komersial, Dalem Joyokusuman tetap mempertahankan nilai-nilai tradisional dengan mengintegrasikannya secara harmonis. Perubahan ini menghasilkan makna baru, meliputi makna eksistensial, terkait makna ekonomi, fungsional dan pragmatis, makna estetika meliputi makna modernitas dan kemajemukan budaya, makna moral meliputi makna sosial dan sosialisasi, makna metafisik meliputi makna desakralisasi dan religius. Perubahan fungsi menjadikan Dalem Joyokusuman difungsikan sebagai ruang komersial sekaligus representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa yang holistic, melibatkan semua indera manusia, melalui bentuk, gerak, suara, aroma, rasa, dan perasaan sehingga tercipta *total art* pendidikan seni dan budaya, terutama dalam konteks pendidikan seni yang melestarikan kebudayaan dan membentuk identitas masyarakat di era perubahan zaman.

Kata kunci: Representasi, ruang pendidikan, kebudayaan, tradisional, Jawa, Dalem Joyokusuman

ABSTRACT

Dwi Retno Sri Ambarwati, 2023, “Representation of Javanese Traditional Culture Education Space in the Transformation of Dalem Joyokusuman Yogyakarta”, Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Kopromotor Dr. Syakir, M.Sn., Anggotga Promotor Dr. M. Ibban Syarif, M.Hum.

Dalem Joyokusuman, a Sentono Dalem (Royal Palace) house influenced by the Yogyakarta Palace, embodies traditional architectural values deeply rooted in Javanese cosmology and aesthetics. Over time, it has undergone a transformation from a residential structure to a commercial establishment, leading to changes in spatial arrangement, zoning, circulation flow, and the traditional space hierarchy. This research aims to: 1) examine the Yogyakarta Palace as a representation of Javanese cultural identity, 2) analyze the functional and symbolic changes in Dalem Joyokusuman, and 3) scrutinize its representation of traditional cultural education. This qualitative interpretative study employs a flexible research design adjusted to real-world conditions. The interdisciplinary approach involves education, social, cultural, and economic aspects to comprehend underlying factors. The researcher acts as the human instrument, ensuring data validity through informant triangulation and cross-checks.

Findings indicate that the spatial functional changes reflect a complex adaptation to social and cultural transformations. Despite its commercial transformation, Dalem Joyokusuman seamlessly integrates traditional values, yielding new meanings encompassing existential, economic, functional, and pragmatic aspects. Aesthetic meanings include modernity and cultural diversity, while moral meanings encompass social and educational dimensions. Metaphysical meanings involve desacralization and religiosity. The functional shift positions Dalem Joyokusuman as both a commercial space and a holistic cultural education hub, engaging all human senses to create total art in arts and cultural education. It serves as a representation of cultural education that preserves heritage and shapes community identity in this era of change.

Keywords: Representation, educational space, Javanese culture, Dalem Joyokusuman

DAFTAR ISI

Halaman Sampul.....	i
Persetujuan Pembimbing	ii
Pengesahan.....	iii
Motto dan Persembahan.....	iv
Abstrak.....	v
Prakata.....	vi
Daftar Isi	x
Daftar Gambar.....	xvii
Daftar Tabel	xxiv
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1. Latar Belakang Masalah.....	1
1.2. Identifikasi Masalah.....	20
1.3. Cakupan Masalah.....	23
1.4. Rumusan Masalah.....	24
1.5. Tujuan Penelitian	24
1.6. Manfaat Penelitian	25
1.6.1. Secara Teoretik	25
1.6.2. Secara Praktis	26
BAB II	
KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS,	
DAN KERANGKA BERPIKIR	27
2.1. Kajian Pustaka	27
2.2. Kerangka Teoretis.....	38
2.2.1. Teori Representasi.....	38
2.2.2. Pendidikan.....	42
2.2.3. Ruang Pendidikan	43
2.2.4. Proses Pendidikan	45

2.2.5. Kebudayaan.....	47
2.2.5.1. Wujud Kebudayaan.....	48
2.2.5.2. Unsur-unsur Kebudayaan	50
2.2.5.3. Fungsi Kebudayaan	52
2.2.5.4. Kebudayaan sebagai Sistem Kognitif	54
2.2.5.5. Kebudayaan sebagai Sistem Simbolik	58
2.2.5.6. Nilai Budaya.....	61
2.2.5.7. Perubahan Kebudayaan.....	64
2.2.5.8. Faktor-faktor Penyebab Perubahan Kebudayaan	67
2.2.5.9. Kebudayaan Tersembunyi dan Terbuka.....	69
2.2.6. Arsitektur sebagai Wujud Budaya	71
2.2.7. Arsitektur dan Interior sebagai Ekspresi Budaya.....	72
2.2.8. Arsitektur dan Interior sebagai Ekspresi Estetik.....	74
2.2.9. Pranata Arsitektur dan Pranata Ruang sebagai Sistem Norma dan Aturan.....	76
2.2.10. Produksi Makna dan Simbol dalam Perubahan Budaya	77
2.2.11. Kebudayaan Tradisional	79
2.2.12. Kebudayaan Jawa	80
2.2.12.1. Konsep Kosmologi Jawa.....	82
2.2.12.2. Moral dan Etik dalam Budaya Jawa	87
2.2.12.3. Rumah Tradisional Jawa	89
2.2.12.4. Hubungan Pandangan Hidup Orang Jawa dan Rumahnya	101
2.2.12.5. Hubungan Kepribadian Jawa dengan Arsitekturnya	108
2.2.13. Teori Estetika Tata Ruang Bangunan	114
2.2.14. Perubahan Makna Ruang	119
2.2.15. Teori Fungsionalisme Struktural.....	122
2.3. Kerangka Berpikir.....	124

BAB III

METODE PENELITIAN.....	129
------------------------	-----

3.1 Pendekatan Penelitian.....	129
3.2 Desain Penelitian	136
3.3 Fokus Penelitian	138
3.4 Data dan Sumber Data Penelitian.....	145
3.5 Teknik Pengumpulan Data	145
3.6 Teknik Keabsahan Data.....	147

BAB IV

KRATON YOGYAKARTA: RUANG REPRESENTASI IDENTITAS BUDAYA JAWA	148
4.1. Identitas Kawasan dan Bangunan Keraton Yogyakarta.....	150
4.1.1. Kompleks Bangunan Keraton Yogyakarta	151
4.1.1.1. Alun-alun Utara	154
4.1.1.2. Bangunan Inti Keraton Yogyakarta	156
1. Pagelaran	154
2. Trtatag Siti Hinggil	158
3. Bangsal Pacikoran	159
4. Bangsal Manguntur Tangkil	160
5. Bangsal Pengrawit	162
6. Bangsal Pengapit	162
7. Tarub Agung	163
8. Bangsal Witana	163
9. Bangsal Pecaosan	165
10. Bale Angun-angun	166
11. Halaman Kemandhungan Lor	167
12. Bangsal Pancaniti	167
13. Bangsal Antiwahono	169
14. Bangsal Sri Manganti	169
15. Bangsal Trajumas	171
16. Gerbang Danapratapa	172
17. Halaman Kedaton	174

18. Bangsal Kencana	174
19. Bangsal Prabayeksa	176
20. Gedhong Jene	178
21. Gedhong Purwaretna	179
22. Bangsal Mandalasana	179
23. Kasatriyan	180
24. Tepas Rantam Arta	180
25. Kemagangan.....	181
26. Bangsal Manis	181
27. Bangsal Pengapit.....	182
28. Gupit Mandragini	183
29. Gedong Kepilih	184
30. Dalem Klangeran	184
4.1.1.3. Alun-alun Kidul	193
4.1.1.4. Masjid Gede Keraton	195
4.1.1.5. Benteng Keraton (Baluwarti)	196
4.1.1.6. Pola Antropomorf Keraton Yogyakarta	200
4.1.2. Kawasan Jeron Beteng Keraton Yogyakarta	201
4.1.3. Bangunan Dalem di Kawasan <i>jeron beteng</i> Keraton Yogyakarta	211
4.1.4. Regol dan Plengkung	224
4.1.5. Tanah Magersari	230
4.2. Identitas Seni dan Identitas Keraton Yogyakarta	232
4.2.1. Seni Pedalangan dan Wayang Kulit Purwa	233
4.2.2. Seni Tari Klasik Yogyakarta	234
4.2.3. Seni Batik Klasik	236
4.2.4. Bangunan Tradisional	238
4.2.5. Ornamen bangunan	242
4.2.6. Warna	252
4.2.7. Upacara Adat	252
4.2.8. Tradisi Jawa	254
4.2.9. Bahasa	255

4.2.10. Tata Krama (etiket)	257
4.2.11. Makanan Khas Yogyakarta	261
4.3. Representasi Identitas Budaya di Keraton Yogyakarta	263
4.3.1. Reflective theory	263
4.3.2. Intentional theory	263
4.3.3. Constructionist theory	263

BAB V.

PERUBAHAN FUNGSI DAN MAKNA BARU DALEM JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA	265
5.1. Gambaran Umum Dalem Joyokusuman Yogyakarta	265
5.1.1. Site Lokasi Dalem Joyokusuman	265
5.1.2. Profil GBPH. Joyokusumo	268
5.1.3. Denah Awal Dalem Joyokusuman dan Fungsi Ruang-Ruangnya .	274
5.1.4. Orientasi Hadap Bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta	289
5.1.5. Zoning dan Hubungan Antar Ruang	291
5.1.6. Penerapan Pola Antropomorf	301
5.1.7. Furnitur	305
5.1.8. Ornamen	306
5.2. Perubahan Fungsi Dalem Joyokusuman	308
5.2.1. Perubahan Fungsi Ruang	309
5.2.2. Perubahan Layout Ruang	315
5.2.3. Perubahan Sifat Ruang	317
5.2.4. Perubahan Hirarki Ruang	348
5.2.5. Perubahan Sirkulasi Ruang	349
5.3. Makna Baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta	353
5.3.1. Faktor Penyebab Perubahan Fungsi Tata Ruang Bangunan	354
5.3.2. Tranformasi Ruang	367
5.3.3. Produksi Makna pada Perubahan Fungsi dalem Joyokusuman Yogyakarta	368
5.3.3.1. Makna Fungsional	371

5.3.3.2. Makna Pragmatis	376
5.3.3.3. Makna Modernitas	379
5.3.3.4. Makna Kemajemukan Budaya	381
5.3.3.5. Makna ekonomi	382
5.3.3.6. Makna Sosial	383
5.3.3.7. Makna Sosialisasi	386
5.3.3.8. Makna desakralisasi	389
5.3.3.9. Makna religius	391
5.3.3.10. Makna kedekatan kaum bangsawan dan masyarakat	394
5.4. Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman ditinjau dari Teori perubahan sosial	399
5.4.1. Adaptation (adaptasi)	399
5.4.2. Goal Attainment (pencapaian tujuan)	400
5.4.3. Integration (integrasi)	400
5.4.4. Latency (latensi)	401
5.5. Makna kosmologis, makna eksistensial, makna moral, dan Maknametafisik	402
5.5.1. Makna kosmologis	402
5.5.2. Makna eksistensial	403
5.5.3. Makna moral	406
5.5.4. Makna metafisik	407

BAB VI.

REPRESENTASI RUANG PENDIDIKAN KEBUDAYAAN TRADISIONAL DI DALEM JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA.....	410
6.1. Dalem Joyokusuman sebagai ruang pendidikan kebudayaan	410
6.1.1. Medium pemahaman nilai-nilai kebudayaan Jawa	412
6.1.2. Pengalihan Kebudayaan melalui Proses Pendidikan	413
6.1.3. Proses pendidikan kebudayaan di Dalem Joyokusuman	415
6.1.4. Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta	419

6.1.4.1. Pendidikan kebudayaan Jawa	419
6.1.4.2. Pendidikan kebudayaan melalui panca indera	420
6.1.4.3. Sebagai Media Pembelajaran alam Terbuka	426
6.1.4.4. Manfaat langsung bagi masyarakat	428
6.1.4.5. Faktor Pariwisata, Ekonomi, Bisnis, dan Sosial, serta Keagamaan	429

BAB VII

PENUTUP	431
7.1. Kesimpulan	431
7.1.1. Bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta dan perubahan fungsi dalam konteks perubahan sosial dan budaya	431
7.1.2. Interpretasi makna baru pada perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta	433
7.1.3. Perubahan fungsi tata ruang bangunan menjadi medium pendidikan budaya masyarakat.	434
7.2. Arah baru Penelitian Pendidikan Seni	435
7.3. Saran	437

DAFTAR PUSTAKA	439
----------------------	-----

LAMPIRAN	
Ijin Observasi	
Pedoman Observasi	
Pedoman Wawancara	
Transkrip Wawancara	

DAFTAR PUSTAKA

- Adiyanto, J. (2011). Konsekuensi Filsafati Manunggaling Kawulo lan Gusti pada Arsitektur Jawa. Surabaya: Program Doktor, Bidang Keahlian Arsitektur, Program Pasca Sarjana, Institut Teknologi Sepuluh Nopember.
- Amin, Darori. (2002). Islam dan Kebudayaan Jawa. Yogyakarta: Gama Media
- Arvisista, Y. Basuki Dwisusanto. (2020) "Transformation Of Dalem Spatial Structure Around Jeron Beteng Area, Yogyakarta" Jurnal RISA (Riset Arsitektur), 4 (2): 138-154
- Atmakusumah (ed). (1982). Tahta Untuk Rakyat: Celah-celah Kehidupan Sultan Hamengku Buwono IX. Jakarta: PT. Gramedia.
- Baju Arie Wibawa. (2019). Eksistensi dan Keberlanjutan Kampung Joglo dalam Masyarakat, Budaya dan Lingkungan Aslinya. Jurnal Teknik Sipil Dan Arsitektur Vol. 24 No. 1 Januari 2019 ISSN: 2301-668X (2598-2257 Print)
- Berger, Peter L and Thomas Lucman (2011) The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Open Road Media
- Bonta, J. P. (1979). Architecture and its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture. New York: Rizzoli.
- Broadbent, G. (1973) Design in Architecture: Architecture and the Human Sciences. Publisher, John Wiley & Sons.
- Brontodiningrat. (1978). Arti Keraton Yogyakarta, Museum Perpustakaan Keraton Yogyakarta
- Budihardjo, Eko, (1997), *Arsitek Bicara Tentang Arsitektur Indonesia*, Alumni, Bandung.
- Budisantoso, S. (1982a) Kesenian dan Nilai-nilai Budaya, dalam: Analisis Kebudayaan. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Budisantoso (1988b) Arsitektur sebagai ungkapan nilai budaya. Makalah dalam seminar Arsitektur Tradisional di Surabaya. Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi kebudayaan Derah.
- Cassirer, Ernst, (1987), *Manusia dan Kebudayaan*. Terjemahan: Alois A. Nugroho. Jakarta: PT. Gramedia.

- Chaika, Elaine, 1982. *Language the Social Mirror*, Newbury House Publishers, Inc., Massachusetts.
- Cohen, Phillip N. (2020) *The Family: Diversity, Inequality, and Social Change*. W.W. Norton Incorporated
- Dagun, Save M, (1997), *Kamus Besar Ilmu Pengetahuan*, Lembaga Pengkajian Kebudayaan Nusantara (LPKN), Gowo Riwu, Jakarta.
- Dakung S, (1982), *Arsitektur Tradisional DIY*, Yogyakarta: Depdikbud.
- Daliman A., (2001). Makna Simbolik Nilai-nilai Kultural Edukatif Bangunan Keraton Yogyakarta: Suatu Analisis Numerologis dan Etimologis. *Jurnal Humaniora* 8(1): 10-21
- Dharma Gupta, dkk. (2017). *Toponim Kota Yogyakarta*. Yogyakarta: Dinas
- Dharsono (Soni Kartika), (2007), *Budaya Nusantara, Kajian Konsep Mandala dan Konsep triloka terhadap Pohon Hayat pada Batik Klasik*, Rekayasa Sains, Bandung.
- Driyarkara, dkk. (ed), *Karya Lengkap Driyarkara; Esai-Esai Pemikiran yang Terlibat Penuh dalam Perjuangan Bangsanya*, (Jakarta: Gramedia, 2006), 264.
- Dini Daniswari "Keraton Yogyakarta: Sejarah Berdiri, Arsitek, Isi, dan Fungsi Bangunan <https://yogyakarta.kompas.com/read/2022/01/15/133246778/keraton-yogyakarta-sejarah-berdiri-arsitek-isi-dan-fungsi-bangunan>).
- Dumarcay, Jacques, (2007), *Candi Sewu dan Arsitektur Bangunan Agama Budha di Jawa Tengah*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia,.
- Featherstone, M. (1990). *Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity*. Sage Publications.
- Franz Magnis-Suseno, (2001). *Etika Jawa* (Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Firsanto, Adi G. G. (2016). *Rumah adat Jawa dalam teks kawruh kambeng*. Under Graduates thesis, Universitas Negeri Semarang.
- Gani, Erizal. (2021), *Manusia : Pendidikan dan Kebudayaan*, Jakarta: Pustaka Reka Cipta.

- Gantini, C.; J. Prijotomo; Y. Saliya. (2012). Guna dan Fungsi pada Arsitektur Bale Banjar Adat di Denpasar, Bali. Kota, Tinjauan Multi-Perspektif (pp. 65-68). Bandung: Ikatan Peneliti Lingkungan Binaan Indonesia (IPLBI). Sejarah Antropologi I. Jakarta: UI Press.
- Geerts, Clifford (1973) *The Interpretations of Culture*. New York: Basic Book Inc. Publisher.
- Gelebet, I Nyoman, (1982), *Arsitektur Tradisional Daerah Bali*, Jakarta: Depdikbud Pusat Inventarisasi dan Dokumentasi kebudayaan Daerah.
- Gerald L. Gutek, (1988) *Philosophical and Ideological Perspectives on Education*, New Jersey: Prentice Hall.
- Goodenough, Ward (1970) Description and Comparison in Cultural Anthropology. Aldine Publishing Company.
- Gustami Sp, (2009), *Butir-Butir Mutiara Estetika Timur*, Prasista, Yogyakarta.
- H.J. Wibowo, G.M. (1998). *Arsitektur Tradisional Daerah Istimewa Yogyakarta*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI.
- Hall, Stuart . (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publication.
- Hanson, B.H. (1984). *The Social Logic of Space*. UK: Canbridge University Press.
- Hendro G, Eko Punto, (2001), *Kraton Yogyakarta dalam Balutan Hindu*, Penerbit Bendera, Semarang.
- Hidayatun, M. (1999, Juli 1999). *Pendhopo* dalam Era Modernisasi Bentuk, Fungsi dan Makna *Pendhopo* pada Arsitektur Tradisional Jawa dalam Perubahan Kebudayaan. *Jurnal Dimensi Teknik Arsitektur*, Vol. 27, No. 1, 37-47. Koentjaraningrat. (1987).
- Hillier, B. (1996). *Space is The Machine*. Cambridge.: Cambridge University Press.
- Holt, Claire, (1967), *Art in Indonesia: Continuities and Change* atau *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, terjemahan R.M. Soedarsono. (2000), Artline, Bandung.
- Ibnan Syarif, Muhammad (2011) *Illumination on The Javanese Script in Islamic Era: Local Wisdom of The Javanese Culture Tradition*, International

Seminar Exploring Noble Values of Local Wisdom and Prime Javanese Culture to Strengthen The Nation Identity, UNS.

- Ibnan Syarif, Muhammad, Arif Fiyanto & Dwi Budi Harto (2019). *Sunggingan on Islamic Javanese manuscript: The Acculturation of Javanese and Islamic Cultures*. Atlantis Press.
- Ibnan Syarif, Muhammad, D. Wahyuni Kurniawati (2018) "Fungsi Iluminasi pada Naskah Jawa Skriptorium Keraton." *Jurnal Imajinasi*: 12(2):85-96.
- Iconoclast, B.H. (1997). *An Advanced Tutorial in Axman* (ed. Vaughan, L). UK: Space Syntax Laboratory, the Bartlett School of Graduate Studies, University College London (UCL).
- Indartoyo, (2003), *Berbagai Kemungkinan Perubahan bentuk Bangunan Joglo di DIY*, Universitas Trisakti, Jakarta. *Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional*.
- Ismunandar K, (1986), *Joglo, Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, Praja Dalem Ngayogyakarta Hadiningrat, Yogyakarta.
- Iswanto, D. (2008). *Aplikasi Ragam Hias Jawa Tradisional Pada Rumah Tinggal Baru*. *Jurnal Ilmiah Perancangan Kota dan Permukiman*, 7(2), 90-97.
- J. W. M. Bakker. S.J., (2014). *Filsafat Kebudayaan*, Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Jalaluddin (1996). *Psikologi Agama*. Jakarta: PT. Raja Grafindo Persada.
- Jazuli, Muhammad, Slamet MD & Lesa Paranti (2020) "Bentuk dan Gaya Kesenian Barongan Blor". *Jurnal Dewa Ruci*, 15(1): 12-19.
- Johara T. Jayadinata. (1999). *Tata Guna Tanah dalam Perencanaan Pedesaan Perkotaan dan Wilayah*. Bandung: Penerbit ITB.
- John F. Pile, (2000). *A History of Interior Design*. London: Laurence King.
- Joyokusumo, Nuraida (2020). *Warisan Kuliner Keraton Yogyakarta*, Gramedia Pustaka
- Joyomartono, Mulyono, (1991), *Perubahan Kebudayaan dan Masyarakat dalam Pembangunan*, IKIP Semarang Press
- K.P.H. Brongtodiningrat. (1978). *Arti Kraton Yogyakarta*, Terj. R. Murdani Hadiatmaja. Yogyakarta: Museum Keraton,

- Kartono, Lukito L, 2005, Konsep Ruang Tradisional Jawa Dalam Konteks Budaya, *Dimensi Interior*, Vol. 3, No. 2, Desember 2005: 124 – 136
- Karyono, - and Suyahmo, - and Cahyo Budi Utomo, FIS Pendidikan Sejarah (2019) Implementation of Character Education for Creating Integrity Schools A Case Study At Public Junior High School 2 Pekalongan in 2015. *Journal of Educational Social Studies*, 8 (1). pp. 111-119. ISSN 2502-4442. *Kebijaksanaan Hidup Jawa*, Jakarta: PT.Gramedia, Cet ke 3.
- Kempers, Bernet, (1959), A.J., *Ancient Indonesian Art*, C.P.J. van Der Peet. Amsterdam.
- Koentjaraningrat (1994a) *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka
- Koentjaraningrat (1986b). *Pengantar Ilmu Antropologi*, Jakarta; Aksara Baru Jakarta.
- Koentjaraningrat (1989c), *Sejarah Teori Antropologi*, Jakarta: UI.Press.
- Koentjaraningrat (2002e) *Kebudayaan, Mentalitas, dan Pembangunan*.
- Koentjaraningrat. (1996d). *Pengantar Ilmu Antropologi Jilid I*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Kramrisch, Stella, (1946), *The Hindu Temple I*, Calcutta: University of Calcutta.
- Kuntowijoyo, (2006), *Budaya dan Masyarakat*, Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Laporan Penelitian. Jakarta: Proyek Penulisan Biografi Pahlawan Nasional.
- Littlejhon, S. W., & Foss, K. A. (2009). *Teori Komunikasi Edisi 9*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Lombard, Denys, (2000), *Nusa Jawa Silang Budaya*, Jakarta: Penerbit Gramedia Pustaka Utama.
- Madjid, Nurcholis, (2007), *Kontekstualisasi Doktrin Islam Dalam Sejarah*, Jakarta: Yayasan Paramadina.
- Magnis-Suseno F (2001) *Etika Jawa*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Mangunwijaya. (2009). *Wastu Citra*. Jakarta: PT. Gramedia
- Margantoro YB, RPA Suryanto S, Baskoro M, Agoes W, dan Ali S (1999) *Sri Sultan Hamengku Buwana X: Meneguhkan Tahta Untuk Rakyat*, Jakarta: Grasindo.

- Moleong, Lexy J, (1989), *Metodologi Penelitian Kualitatif*, Bandung: CV. Remaja Karya.
- Moustafa, A. (1988). *Architectural Representation and Meaning: Towards a Theory of Interpretation*. Massachusetts.
- Muhammad, Ardani & Ruvira Arindita (2019). *Jurnal Ilmu Komunikasi* Volume 9, Nomor 2, Desember 2019, hlm. 229-241.
- Mujiyono, Triyanto, Eko Sugiarto (2020) "Values of the authority of local art coaches as a source of learning for multicultural education" *.International Journal of Innovation, Creativity and Change*. 11(4): 463-480.
- Nawawi, H Hadari, (1983), *Metode Penelitian Bidang Sosial*, Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln, (2000). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research, dalam Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln (ed.), *Handbook of Qualitative Research* (New Delhi: Sage Publikations, Inc, second edition,
- Nurtjahjo LA (1994) *Peranan Sri Sultan Hamengku Buwana IX Pada Masa Orde Baru*.
- Padmasudhi, (1983), *Aesthetic Theories of India*, Bhandarkar Oriental Institute, Poona.
- Pamadhi, Hajar, (2002), *Pengantar Sejarah Seni Rupa Timur*, Yogyakarta: FBS UNY.
- Pamudji Suptandar, (1999). *Desain Interior*. Jakarta: Penerbit Djambatan,
- Parsons, T. (1951). *The Social System*. Free Press.
- Parsudi Suparlan, (1986). *Kebudayaan dan Tata Ruang: Struktur Kehidupan Manusia, Tradisi, dan Perubahan*. Seminar Arsitektur Tradisional di Surabaya. Jakarta: Proyek IDKD, 1986.
- Prakoso, B. P., & Willianto, H. (2020). Penerapan Konsep Kejawen pada Rumah Tradisional Jawa. *ARTEKS: Jurnal Teknik Arsitektur*, 5(2), 165-172.
- Peraturan Presiden Republik Indonesia Nomor 114 Tahun 2022 Tentang Strategi Kebudayaan

- Pitana, T. (2007, Juli). Reproduksi Simbolik Rumah Tradisional Jawa: Memahami Ruang Hidup Material Manusia Jawa. *Jurnal Gema Teknik*, No. 2, Th. X, 126- 133.
- Pitana, T. S. (2013) „Arsitektur Joglo Ekspresi Ruang Kesadaran Manusia Jawa, Kearifan Lokal Jawa, Dan Sarana Komunikasi Visual“, pp. 1–12. Available at: <https://www.scribd.com/doc/135083487/Filosofi-Joglo>.
- Prijotomo, Josef, (2006a), *Ideas and Forms of Javanese Architecture*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Prijoutomo, J., (2006b), *(Re-) Konstruksi Arsitektur Jawa, Griya Jawa dalam Tradisi Tanpatulisan*, Surabaya: Penerbit PT. Wastu Lanas Grafika, Cetakan I.
- Rachmat Subagya, (1981). *Agama Asli di Indonesia* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan dan Yayasan Cipta Loka Caraka
- Riandy Tarigan.2019. Membaca Makna Tradisionalitas pada Arsitektur Rumah Tradisional. *Jurnal Arsitektur KOMPOSISI*, Volume 12, Nomor 3, April 2019 P-ISSN: 1411-6618 & E-ISSN: 2656-551X
- Rini Trisulowati, Imam Santoso, (2008), Pengaruh Religi terhadap Perkembangan Arsitektur (India, China, dan Jepang), Yogyakarta: Graha Ilmu.
- Riyanto, FX. E. Armada, 2021, Hamemayu Hayuning Bawono ("To beautify the beauty of the world"): A Javanese Philosophical Foundation of the Harmony for Interfaith Dialogue. *Advances in Social Science, International Symposium on Religious Literature and Heritage (ISLAGE 2021) Education and Humanities Research*, Volume 644
- Rohidi, Tjetjep Rohendi (2000b) Ekspresi seni orang miskin adaptasi simbolik terhadap kemiskinan. Nuansa.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi (2014a) Pendidikan Seni Isu dan Paradigma.Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Rochmimah Harini, Nurul Istiq'faroh, & Hendratno, (2023),Konsep pendidikan Ki Hadjar Dewantara dan implementasinya di Sekolah Dasar di Indonesia, *Journal of Contemporary Issues in Primary Education (JCIPE)*, Vol. 1, No. 2, Desember 2023, page: 81-94
- Ronald, A. (2005). Nilai-nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. S.T.

- Ronald, Arya, (2005) *Nilai-Nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, Yogyakarta: UGM University Press.
- Salura. (2012). Memahami Relasi Konsep Fungsi, Bentuk dan Makna Arsitektur Rumah Tinggal Masyarakat Kota Pesisir Utara di Kawasan Jawa Timur, Kasus Studi: Rumah Tinggal di Pecinan Kampung Karangturi dan Kampung Jawa Sumber Girang, Lasem. Seminar Nasional Dies Jurusan Arsitektur Universitas Kristen Petra "Towards Emphatic Architecture" (pp. -). Surabaya: Jurusan Arsitektur Universitas Kristen Petra.
- Sativa. (2004). Konsep privasi pada rumah-rumah di Kauman Yogyakarta. Tesis program pascasarjana UGM
- Setiawan AJ,. (1996). Rumah tinggal orang Jawa; Suatu kajian tentang dampak perubahan wujud arsitektur terhadap tata nilai sosial budaya dalam rumah tinggal orang Jawa di Ponorogo, Universitas Indonesia, Jakarta.
- Sigit Indra. (2002). *Arsitektur Keraton, GATRA*, Edisi Khusus Beredar Kamis 28 November 2002.
- Sindhunata (1999) Kata Pengantar. Dalam Sri Sultan Hamengku Buwana X, Bercermin di Kalbu Rakyat. Yogyakarta: Kanisius. Soedarso Sp. (1972). *Proses Pembentukan*, STSRI ASRI, Yogyakarta.
- Soemardjan S (1991) Perubahan Sosial di Yogyakarta. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Soeratman, Darsiti, (1989), *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta*, Tamansiswa, Yogyakarta.
- Srianti. (2018). Pola Interaksi Masyarakat Bangsawan Dengan Non Bangsawan Di Desa Sakra Kabupaten Lombok Timur. *Fajar Historia: Jurnal Ilmu Sejarah Dan Pendidikan* Volume 2 nomor 2, Desember 2018, Hal. 12 - 24 .
- Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss. (2012). *Teori Komunikasi Theories of Human Communication*, (Jakarta: Salemba Humanika, 2012), 57.
- Sumintardja, Djauhari. (1978). *Kompendium Sejarah Arsitektur*
- Suastiwi Triatmodjo, dkk. (2009). Ruang Cikal Bakal Di Permukiman Kauman Yogyakarta: Sebuah Perubahan Makna Ruang Permukiman Tradisional di Kota (The Desacralisation of Cikal Bakal Spuce in Kauman Neighborhood of Yogyakarta The changing of Meaning in City's Tradisional Settlemet)., *J. Manusia Dan Lingkungan*, Vol. 16, No.3, November 2009: 141-152.

- Subanar GB (2006) Manunggaling Kawula-Gusti Dalam Transisi. Dalam: I Wibowo & Herry Priyono (eds). Esai-esai untuk Franz Magnis-Suseno: Sesudah Filsafat. Yogyakarta: Kanisius. 59-86.
- Sudyarsana HK (1988) Sri Sultan Hamengku Buwana IX sebagai Seniman dan Pemikir Seni. Kedaulatan Rakyat. 18 Oktober 1988. p.12.
- Sugiarto, Eko (2013) “Nilai-Nilai Karakter dalam Pembelajaran Apresiasi Seni Berbasis Multikultural” Sabda: Jurnal Kajian Kebudayaan 8(1):52-62.
- Sugiarto, Eko (2015) “Kajian Interdisiplin dalam Penelitian Pendidikan Seni Rupa: Substansi Kajian dan Implikasi Metodologis” Imajinasi: Jurnal Seni.9(1): 25-30.
- Sugiarto, Eko, Tjetjep Rohendi Rohidi, Dharsono Sony Kartika (2017)” The art education construction of woven craft society in Kudus Regency”. Harmonia: Journal of Arts Research and Education. 17(1) 87-95.
- Sumardiyanto. (2016). Persistensi Makna Zona Publik dan Privat pada Rumah Tradisional Masyarakat Jawa di Desa Jagalan dan Kelurahan Purbayan Kota Gede, Yogyakarta. Bandung: Program Doktor Arsitektur, Sekolah Pascasarjana, Universitas Katolik Parahyangan.
- Sumardjan, S. (1996b). Masyarakat dan kebudayaan di indonesia. Penerbit Djambatan.
- Sumarjan, Selo, (1962a), *Social changes in Yogyakarta*, Ithaca: Cornell University Press,
- Sumartono, (2005), Sejarah Seni Rupa: *Sebuah Panduan Studi, Arsitektur, Seni Rupa, Desain*, ISI Yogyakarta.
- Sunarmi, Guntur, Tri Prasetyo Utomo, (2007), *Arsitektur dan Interior Nusantara Seri Jawa*, Surakarta: UNS Press.
- Suparlan Supartono (2008). Filsafat Pendidikan. Jogyakarta: Ar-Ruzz Media.
- Suparlan, Parsudi, (1986) *Kebudayaan dan Pembangunan*, Jakarta: Media IKA-UI.
- Susena, Frans Magnis (1986b) Etika Jawa: sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijaksanaan Hiduporang Jawa. Jakarta: Gramedia.
- Suseno, Franz Magnis, (1988a), Etika Jawa: Sebuah Analisa Falsafi Tentang
- Susilo, G. A. (2010). Peranan Arsitektur Tradisional Jawa Dalam Pembangunan Berkelanjutan (Studi Kasus Arsitektur Joglo Ponorogo)“, Pp. 1–8.

- Suwarno (1994) Sultan Hemengku Buwana IX dan Sistem Birokrasi Pemerintahan Yogyakarta 1942-1974. Yogyakarta: Kanisius.
- Suwatna (1987). Tinjauan Selintas Berbagai Bentuk Gapura di DIY. Cakrawala Pendidikan No.2 Volume VI 1987.
- Samedyastoety ,M K. (2023). Konstruksi Bangunan dan Ragam Hias pada Arsitektur di Kraton Yogyakarta: Kajian Eksploratif. *TekstuReka*, 1(2), p 1
- Suwito, Yuwono S. (2020). Keraton Yogyakarta pusat budaya Jawa. Dinas Kebudayaan (Kundha Kabudayan) DIY.
- Syakir (2016) Seni Perbatikan Semarang: Tinjauan analitik prespektif bourdieu pada praksis arena produksi kultural. *Jurnal Seni Imajinasi*, 10(2)
- Tarigan, R. (2013). Pola pembagian lahan pekarangan di rumah tradisional jawa berdasar sistem pembagian warisan, studi kasus: jeron beteng, kraton, Yogyakarta. *Jurna Tesa Arsitektur*, 31-41
- Tarigan, R. (2017). Tantangan Pelestarian dan Perubahan Terhadap Manfaat Ruang Tradisional Akibat Pengaruh Kegiatan Industri Rumah Tangga; Studi Kasus: Rumah Tinggal Tradisional Kudus. *Jurnal Arsitektur Komposisi*, 77-84.
- Tri Widiarto. (2007). Pengantar Antropologi Budaya, Salatiga: Widya Sari Press.
- Triyanto, Mujiyono & Eko Sugiarto (2017). "Aesthetic Adaptation as a Culture Strategy in Preserving the Local Creative Potentials". *International Journalm of Indonesian Society and Culture Komunitas*. 9(2):255-266
- Triyanto, Mujiyono, Eko Sugiarto, Ratih Ayu Pratiwinindya (2019) Masjid Menara Kudus: Refleksi Nilai Pendidikan Multikultural pada Kebudayaan Masyarakat Pesisiran. *Imajinasi: Jurnal Seni*. 13(1): 69-76.
- Triyanto, Nur Rokhmat, Mujiyono & Eko Sugiarto (2016) Brebes Buroq: The Art Expression of Coastal Javanese Moslem Society. *Komunitas*. 8(1): 94-101.
- Triyanto. (2001a). Makna Ruang dan Penataannya Dalam Arsitektur Rumah Kudus. Semarang: Penerbit Kelompok Studi Mekar.
- Ulian Barus dan Suratno, (2015), Pemanfaatan Candi Bahal Sebagai Media Pembelajaran Alam Terbuka, Medan: Perdana Mitra handalan.

- Wagner, Frits A, (1959), *The Art of Indonesia*, Crown Publisher, Inc., New York.
- Wardani, L.K. (2007a). Perubahan Desain Rumah Tinggal Jawa menjadi Ruang Publik Terbatas (Dari Rumah Bangsawan ke Hunian Publik). *Dimensi Interior* , 5 (1): 98-108.
- Wardani, L.K. (2012b) Pengaruh Pandangan Sosio-Kultural Sultan Hamengkubuwana IX terhadap Eksistensi Keraton Yogyakarta. *Jurnal Masyarakat dan Kebudayaan Politik* .25(1): 56-63.
- Wibawa, B. A. (2018) „Pondokrejo, Kampung Joglo yang Lestari.“, 23 December, p. 14. Available at: <http://epaper.suaramerdeka.com/paper/detail/2018/12/23/14>.
- Widagdo, (2005), *Desain dan Kebudayaan*, ITB, Bandung.
- Widayat, R. (2004). Krobongan Ruang Sakral Rumah Tradisional Jawa. *Dimensi Interior*, Vol. 2, No. 1, 1 - 21. Zevi, B. (1957). *Architecture as Space*. New York: Da Capo Press.
- Widayatsari, S. (2002). “Tata Ruang Rumah Bangsawan Yogyakarta. Dimensi Teknik Arsitektur”, 12(1): 22-132.
- Woodward, Mark R, (2008), *Islam Jawa, Kesalehan Normatif Versus Kebatinan*, LkiS, Yogyakarta.
- <https://jogja.tribunnews.com/2019/05/27/menikmati-hidangan-kegemaran-para-raja-keraton-yogyakarta-di-gadri-resto>.
- <https://www.idntimes.com/hype/fun-fact/rlita-juniarti/arti-11-gelar-kebangsawanan-keluarga-keraton-ngayogyakarta-hadiningrat-c1c2/11>
- <https://www.kratonjogja.id/tata-rakiting-wewangunan/5/benteng-keraton-yogyakarta>
- <https://jogjaprov.go.id/berita/7975-beteng-baluwarti-simbol-pertanahan-dan-perlawanan-penjajah>
- Peraturan Daerah Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta Nomor 4 Tahun 2011 Tanggal 12 MEI 2011 tentang Tata Nilai Budaya Yogyakarta
- Dinas Kebudayaan DIY. (2022). *Bangsalsri Manganti Kraton Yogyakarta*.
- <https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/166/bangsalsri-manganti-kraton-yogyakarta>, diakses 1 Agustus 2023 pada 20:11.
- Dinas Kebudayaan DIY. (2022). *Bangsalsri Trajumas Kraton Yogyakarta*.

https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/4306/bangsai-trajumas-kraton_yogyakarta, diakses 1 Agustus 2023 pada 20:18.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Kraton: Bangsal Mandalasana.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/159/kraton-bangsai-mandalasana>, diakses 2 Agustus 2023 pada 19:01.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Kraton: Bangsal Kotak Kidul.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/157/kraton-bangsai-kotak-kidul>, diakses 2 Agustus 2023 pada 19:06.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Kraton: Bangsal Manis.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/160/kraton-bangsai-manis>.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Bangsal Kemagangan.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/155/bangsai-kemagangan>, diakses 2 Agustus 2023



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN, RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A Kampus Pascasarjana Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237

Telepon: +62248440516, +62248449017, Faximile: +62248449969

Laman: <http://pps.unnes.ac.id>

SURAT TUGAS

Nomor: 5643/UN37.2/EP/2021

Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang, dengan ini memberi tugas kepada Saudara-saudara yang namanya tersebut di bawah ini:

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan, golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Agus Cahyono, M. Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Fortunata Tyasrinestu, M.Si	Lektor Kepala Pembina-IV/a	Anggota Penguji I
3	Dr. Sunarto, M, Hum 196912151999031001	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Anggota Penguji II
4	Dr. Udi Utomo, M. Si. 196708311993011001	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji III
5	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041988031003	Profesor Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji IV
6	VITA YULIANA, S. E. 90071916012498	Pengadministrasi Kemahasiswaan -	Pembantu Umum

sebagai Panitia Ujian Proposal Disertasi a.n. Eka Titi Andaryani, NIM. 0205619005, mahasiswa program studi Pendidikan Seni yang diselenggarakan pada hari Sabtu, tanggal 19 Juni 2021, Pukul 10:00 WIB, di ruang - (ujian daring) Pascasarjana UNNES.

Demikian tugas ini untuk dilaksanakan sebaik-baiknya apabila telah selesai melaksanakan tugas segera melapor kepada Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang.



14 Juni 2021

pt. Direktur

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.

NIP. 196008031989011001

Tembusan:

1. Dekan FBS, Pendidikan Seni S3 UNNES
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa. Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keu. Pascasarjana UNNES
4. Bendahara Pengeluaran Pembantu Pascasarjana UNNES
5. Sdr. Eka Titi Andaryani sebagai pemberitahuan

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/555/UN37/HK/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
EKA TITI ANDARYANI, S.PD., M.PD. PADA SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Eka Titi Andaryani, S.Pd., M.Pd. pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA EKA TITI ANDARYANI, S.PD., M.PD. PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Eka Titi Andaryani, S.Pd., M.Pd./0205619005
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : LAGU DANGDUT TEGALAN KAJIAN NILAI –
NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA.

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 31 Juli 2023

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

SALINAN


LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/555/UN37/HK/2023
TANGGAL 31 JULI 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA EKA TITI
ANDARYANI, S.PD., M.PD. PADA SEKOLAH
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA EKA TITI ANDARYANI, S.PD., M.PD.
PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. NIP 196612101991031003	Pembina Utama - IV/e	Sekretaris
3.	Prof. Madya Dr. Mohamad Maulana Magiman	-	Anggota Penguji I
4.	Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum. NIP 196510181990031002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji III
6.	Dr. Sunarto, M.Hum. NIP 196912151999031001	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Udi Utomo, M.Si. NIP 196708311993011001	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001 



**LAGU DANGDUT "TEGALAN": KAJIAN NILAI-NILAI
DAN IDENTITAS BUDAYA**

DISERTASI

Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor Pendidikan

Oleh:

Eka Titi Andaryani

0205619005

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI
SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2023**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

Disertasi dengan judul “Lagu Dangdut Tegal: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya” karya,

Nama : Eka Titi Andaryani

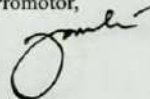
NIM : 0205619005

Program Studi : S3 Pendidikan Seni

Telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan ke Ujian Disertasi.

Semarang, 5 Juni 2023

Promotor,



Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum
NIP196107041988031003

Kopromotor,



Dr. Udi Utomo, M.Si
NIP 196708311993011001

Anggota Promotor,



Dr. Sunarto, M.Hum
NIP 196912151999031001

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul "LAGU DANGDUT "TEGALAN" : KAJIAN NILAI-NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA" karya:

Nama : Eka Titi Andaryani

NIM : 0205619005

Program Studi : S3 Pendidikan Seni

telah diujikan pada hari Rabu tanggal 2 Agustus 2023 dan telah direvisi sesuai dengan masukan tim Penguji.

Semarang, 10 Agustus 2023

Ketua



Prof. Dr. S Martono, M.Si
NIP 196603081989011001

Sekretaris



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP 196612101991031003

Penguji I,



Prof. Madya Dr. M. Maulana Magiman
NIP -

Penguji II,



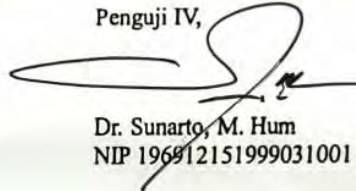
Dr. Suharto, M.Hum
NIP 196510181990031002

Penguji III,



Dr. Agus Cahyono, M. Hum
NIP 196709061993031003

Penguji IV,



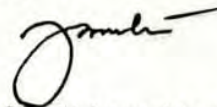
Dr. Sunarto, M. Hum
NIP 196912151999031001

Penguji V



Dr. Udi Utomo, M.Si
NIP 196708311993011001

Penguji VI



Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum
NIP 1961070419880310

ABSTRAK

Kebudayaan masyarakat Tegal yang mencakup Kota Tegal dan Kabupaten Tegal juga tidak terlepas dari posisinya yang berada di pesisir utara Pulau Jawa. Kebudayaan terejawantahkan dalam berbagai corak, ritus, maupun aktivitas tertentu sebagaimana pandangan Koentjaraningrat (Koentjaraningrat, 2009). Hal ini dapat dilihat dan dibudayakan misalnya melalui Tegal Pesisir Carnival yang menampilkan Batik Pesisir Tegal, Pawai Budaya Apeksi, maupun tradisi khusus Labuhan nelayan Tegalsari. Merujuk pada pandangan Kluckhohn (1953) yang menyebut kesenian sebagai salah satu unsur dari 7 unsur budaya, selain yang tersebut, ada satu budaya dalam wujud kesenian yang bisa jadi juga mewakili sekaligus mengandung nilai-nilai yang paling tidak pada sebagiannya mewakili identitas masyarakat pesisir Tegal. Kesenian tersebut adalah Lagu Dangdut Tegal. Lagu Tegal merupakan lagu khas Kota Tegal Jawa Tengah sebagai pionir munculnya musik ini pada tahun sekitar 1970-an. Lagu Dangdut Tegal cenderung bergenre orkes Dangdut dengan instrumen musik utama keyboard, kendang, seruling, gitar, basa gitar, dan drum. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mengetahui sejarah munculnya lagu dangdut Tegal, refleksi identitas dan nilai-nilai budaya, serta nilai-nilai Pendidikan dan Pendidikan karakter yang terdapat dalam lagu dangdut Tegal.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif. Sumber data dalam penelitian ini adalah semua hal berkenaan dengan lagu dangdut Tegal. Pengumpulan data menggunakan teknik dokumentasi dengan instrumen berupa pedoman pencatatan dokumen dan analisis data secara kualitatif.

Hasil penelitian, bahwa dalam Lagu Tegal atau Lagu Dangdut Tegal mengandung nilai-nilai dan identitas budaya Tegal. Nilai-nilai dan identitas ini tersurat atau tersirat dalam judul-judul maupun lirik-lirik Lagu Dangdut Tegal. Nilai-nilai tersebut antara lain: (1) nilai-nilai estetika, pesisir Tegal; (2) percintaan; (3) humor dan canda; (4) nilai pendidikan karakter; (5) dan spiritualitas (agama). Nilai-nilai ini membentuk identitas Tegal yang diperkuat dengan penggunaan bahasa *ngoko*, keindahan alam tegal, syair tentang sejarah Tegal, budaya-budaya khas Tegal dan masyarakat Tegal yang egaliter. Lagu Tegal penting untuk dijadikan salah satu sumber ajar karena baik musik klasik maupun tradisional ditemukan memiliki banyak manfaat bagi proses pembelajaran.

Kata Kunci: Lagu Dangdut Tegal, Nilai-nilai karakter, Identitas Budaya

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING	ii
PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI	iii
DAFTAR ISI	iv
ABSTRACT	v
BAB I PENDAHULUAN	
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah.....	6
1.3 Cakupan Masalah.....	9
1.4 Batasan Masalah.....	10
1.5 Rumusan Masalah.....	11
1.6 Tujuan dan Signifikansi Penelitian	
1.6.1 Tujuan.....	11
1.6.2 Signifikansi Penelitian.....	12
1.7 Manfaat Penelitian	
1.7.1 Manfaat Teoritis.....	13
1.7.2 Manfaat Praktis.....	13
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS DAN KERANGKA BERPIKIR	
2.1 Kajian Pustaka.....	15
2.2 Kerangka Teoritis	
2.2.1 Bentuk Lagu.....	34
2.2.2 Kebudayaan dan Identitas Budaya.....	41
2.2.3 Kearifan Lokal.....	51
2.2.4 Estetika Seni Musik.....	56
2.2.5 Teori Pendidikan.....	58
2.2.6 Nilai-nilai Pendidikan Karakter.....	63
2.2.7 Etnomusikologi.....	67
2.3 Kerangka Teoritis.....	68
2.3 Kerangka Berpikir.....	69
BAB III METODE PENELITIAN	
3.1 Metode dan Pendekatan Penelitian.....	71
3.2 Sistematika Penelitian.....	76
3.3. Fokus Penelitian.....	77
3.4. Data dan Sumber Data Penelitian	
3.4.1 Sumber Data.....	78
3.4.2 Subyek Penelitian.....	78
3.4.3 Obyek Penelitian.....	79

3.4.4 Instrumen Penelitian.....	79
3.4.5 Data Primer.....	79
3.4.6 Data Sekunder.....	80
3.5 Teknik Pengumpulan Data.....	80
3.6 Teknik Keabsahan Data.....	85
3.7 Teknik Analisis Data.....	90
BAB IV GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN, ASPEK LINGKUNGAN ALAM, FISIK, DAN SOSIAL BUDAYA	
4.1 Gambaran Umum Lokasi Penelitian, Aspek Alam, Fisik, dan Sosial Budaya.....	92
4.1.1 Kota Tegal	92
4.1.2 Kabupaten Tegal.....	93
BAB V SEJARAH, DEFINISI DAN STRUKTUR LAGU DANGDUT TEGALAN	
5.1 Sejarah dan Definisi Lagu Dangdut Tegalan.....	98
5.2 Bentuk dan Struktur Lagu Dangdut Tegalan.....	106
5.2.1 Lagu <i>Tegal Keminclong Moncer Kotane</i>	107
5.2.2 Lagu <i>Galawi</i>	110
5.2.3 Lagu <i>Wong Tegal</i>	114
BAB VI LAGU DANGDUT TEGALAN MEREFLERKSIKAN NILAI-NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA TEGAL	
6.1 Nilai-Nilai dalam Lagu Dangdut Tegalan.....	117
6.1.1 Nilai-Nilai Estetika dan Pesisiran.....	133
6.1.2 Nilai <i>Blakasuta</i> dan Egaliter Masyarakat Tegal ...	140
6.1.3 Nilai Percintaan.....	143
6.1.4 Nilai Humor.....	145
6.2 Identitas Budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan.....	149
6.2.1 Budaya Khas Tegal.....	163
6.2.2 Bahasa <i>Ngoko</i>	164
6.2.3 Sejarah Tegal.....	168
6.2.4 Keindahan Alam Tegal.....	171
BAB VII NILAI-NILAI PENDIDIKAN DAN PENDIDIKAN KARAKTER DALAM LAGU DANGDUT TEGALAN SERTA POTENSI PEMERTAHANANNYA MELALUI MUATAN LOKAL DI SEKOLAH	
7.1 Nilai Pendidikan dan Karakter dalam Lagu Tegalan.....	174
BAB VIII PEMBAHASAN	
8.1 Nilai-Nilai dan Budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan.....	184
8.1.1 Nilai Estetika.....	197
8.2. Lagu Tegalan Sebagai Identitas Budaya Tegal	199
8.2.1 Lagu Tegalan Sebagai Kearifan Lokal.....	215
8.3 Nilai-Nilai Pendidikan dan Pendidikan Karakter	

dalam Lagu Tegal	
8.3.1 Nilai-Nilai Pendidikan.....	227
8.3.2 Pendidikan Karakter dalam Lagu Tegal.....	232
BAB V PENUTUP.....	239
Daftar Pustaka.....	247
Lampiran-Lampiran.....	258

DAFTAR PUSTAKA

- Abdukhalimovna, N. Z. (2020). Technology to improve the system of moral education of students through folk songs. *European Journal of Molecular and Clinical Medicine*, 7(3), 2491–2496. <https://www.embase.com/search/results?subaction=viewrecord&id=L2010488723&from=export>
- Abu, S. (2003). *Semangat Orang-Orang Tegal*. Tegal: Pemerintah Kota Tegal dan Penerbit Masscom Media.
- Achmad, F. S. (2005). *Antropologi Kontemporer: Suatu Pengantar Kritis Mengenai Paradigma*. Jakarta: Kencana Prenada Media Grup
- Agung, A. A. G. (2015). Pengembangan Model Wisata Edukasi-Ekonomi Berbasis Industri Kreatif Berwawasan Kearifan Lokal Untuk Meningkatkan Ekonomi Masyarakat. *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, 4(2).
- Ahimsa-Putra, H. S. (2015). Seni Tradisi, Jatidiri dan strategi kebudayaan. *Jurnal Ilmu Sosial Mamangan*, 4(1), 1–16.
- Ahmad, H. Rochani (2005). *Babad Negari Tegal*. Semarang: Intermedia Paramadina.
- Ambarwati, P., Wardah, H., & Sofian, M. O. (2019). Nilai Sosial Masyarakat Madura dalam Kumpulan Syair Lagu Daerah Madura. *Satwika: Kajian Ilmu Budaya Dan Perubahan Sosial*, 3(1), 54–68.
- Amirin, M. (1986). *Tatang, Menyusun Rencana Penelitian, Suatu Pendekatan Praktek*. Rineka Cipta, Jakarta.
- Arikunto, S. (1989). *Prosedur Penelitian Suatu Pengantar*. Jakarta: Bina Aksara.
- Banfield, B. (2015). *Ethnomusicologizing: Essays on music in the new paradigms*. Rowman & Littlefield.
- Banoe, P. (2003). *Kamus musik*. Kanisius.
- Basuki, S. (1980). *Seni Musik*. Solo: Tiga Serangkai.
- Beauchamp, G. A. (1968). *Curriculum theory*. Kagg press Wilmette, Ill.
- Bogdan, R., & Taylor, S. J. (1990). *Looking at the bright side: A positive approach to*

- qualitative policy and evaluation research. *Qualitative Sociology*, 13(2), 183–192.
- Brain, C., & Mukherji, P. (2005). *Understanding child psychology*. Nelson Thornes.
- Brotowidjoyo, M. D. (1993). *Penulisan Karangan Ilmiah Edisi Kedua*. Jakarta: Akademik Pressindo.
- Bungin, B. (2001). *Metodelogi Penelitian Kualitatif*, Jakarta, PT. *Raja Grafindo Persada*.
- Bungin, B. (2010). *Penelitian Kualitatif: Komunikasi, Kebijakan Publik, dan Ilmu Sosial Lainnya*.
- Caracelli, V. J., & Greene, J. C. (1997). Crafting mixed-method evaluation designs. *New Directions for Evaluation*, 74, 19–32.
- Chen, Y.-W., & Lin, H. (2016). Cultural identities. In *Oxford Research Encyclopedia of Communication*.
- Cormier, S. M., & Hagman, J. D. (2014). *Transfer of learning: Contemporary research and applications*. Academic Press.
- Creswell, J. W. (2015). *Penelitian Kualitatif & Desain Riset: Memilih di Antara Lima Pendekatan*, terj. *Ahmad Lintang Lazuardi*, Yogyakarta: *Pustaka Pelajar*.
- Dahlhaus, C. (1982). *Aesthetics of music*. Cambridge University Press.
- Dahlhani, D. (2010). Local Wisdom Inbuilt Environment in Globalization Era. *Local Wisdom Inbuilt Environmentinglobalization Era*, 3(6).
- Darmastuti, R., Purnomo, J. T., Utami, B. S., & Yulia, H. (2019). Literasi Media Berbasis Kearifan Lokal Masyarakat Bali. *Jurnal Studi Komunikasi*, 3(3), 402–423.
- Dearden, R. F. (2012). *Theory & Practice in Education (RLE Edu K)*. Routledge.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). Introduction: the discipline of qualitative research. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. 3rd Ed., Thousand Oaks, CA: Sage, 1–43.
- Desyandri, D. (2015). Nilai-Nilai Edukatif Lagu-Lagu Minang Untuk Membangun Karakter Peserta Didik. *Jurnal Pembangunan Pendidikan: Fondasi Dan Aplikasi*,

3(2), 126–141.

- Desyandri, D. (2018). Nilai-Nilai Kearifan Lokal untuk Menumbuhkembangkan Literasi Budaya di Sekolah Dasar. *Sekolah Dasar: Kajian Teori Dan Praktik Pendidikan*, 27(1), 1–9.
- Dewey, J. (1986). September. Experience and education. *Iñe Educational Forum*, 50(3), 241–252.
- Endang W. Winarni (2018). *Teori dan Praktik Penelitian Kuantitatif Kualitatif: Penelitian Tindakan Kelas (PTK), Research and Development (R&D)*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Erwin Widiasworo (2018). *Strategi Pembelajaran Edutainment Berbasis Karakter*. Yogyakarta: Ar-Ruzz Media.
- Fraenkel, A. (1877). Einige Bemerkungen zu dem Aufsatz des Herrn Eichhorst:“Der Einfluss des behinderten Lungengaswechsels beim Menschen auf den Stickstoffgehalt des Harns.” *Archiv Für Pathologische Anatomie Und Physiologie Und Für Klinische Medicin*, 71(1), 117–123.
- Geertz, C. (1981). Santri, priyayi, abangan dalam masyarakat Jawa. *Jakarta: Pustaka Jaya*.
- Geertz, C. (2008). *Tafsiran Budaya*. ITBM.
- Halimah, L. (2016). Musik Dalam Pembelajaran. *EduHumaniora| Jurnal Pendidikan Dasar Kampus Cibiru*, 2(2).
- Harris, S., Lowery-Moore, H., & Farrow, V. (2008). Extending transfer of learning theory to transformative learning theory: A model for promoting teacher leadership. *Theory into Practice*, 47(4), 318–326.
- Haryo Guritno, dkk. (2017). *Kumpulan Cerita Rakyat Tegal*. Tegal: Dinas Arpusda Kota Tegal.
- Hasan, M. I. (2002). *Pokok-pokok materi metodologi penelitian dan aplikasinya*. Jakarta: Ghalia Indonesia.
- Hecht, M. L., Warren, J., Jung, E., & Krieger, J. (2005). The communication theory of identity. *Theorizing about Intercultural Communication*, 257–278.

- Herliyana, S., & Rosmiati, R. (2019). Developing the Nationalism Character of Young Learners By Using Songs and Traditional Dances of Indonesia. *International Conference on Early Childhood Education*, 287–292.
- Higgins, L. (2012). *Community music: In theory and in practice*. Oxford University Press.
- Howard, K., Campbell, P. S., Schippers, H., Drummond, J., Dunbar-Hall, P., & Wiggins, T. (2005). *Cultural diversity in music education: Directions and challenges for the 21st century*. Australian Academic Press.
- Illeris, K. (2004). Transformative learning in the perspective of a comprehensive learning theory. *Journal of Transformative Education*, 2(2), 79–89.
- Indonesia, E. N. (1988). Jilid IA/Amy, PT. *Cipta Adi Pusaka, Jakarta*.
- Indrawan, J. (2016). Integrasi Otonomi Daerah Dengan Kearifan Lokal Sebagai Usulan Upaya Pencegahan Konflik Bagi Pemerintahan Baru Indonesia Pasca-sby Studi Kasus: Harmonisasi Kehidupan Masyarakat Di Kota Mataram. *Masyarakat Indonesia*, 40(2), 177–190.
- Indrawan, W. S. (1998). *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Jamalus, D. (1988). *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan.
- Jatmiko, E. M. (2015). Struktur Bentuk Komposisi dan Akulturasi Musik Terbang Biola Sabdo Rahayu Desa Pekiringan, Kecamatan Talang, Kabupaten Tegal. *Catharsis*, 4(1).
- Jazuli, M. (2008). *Paradigma kontekstual pendidikan seni*. Unesa University Press.
- Jeanne, E. O. (2012). *Human learning*. Boston: Pearson.
- John W. Cresswell (2015). *Penelitian Kualitatif & Desain Riset, Memilih di Antara Lima Pendekatan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Joseph, W. (2001). *Teori musik I dan II*. Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang.
- Joseph, W. (2009). Implementasi Kurikulum Tingkat Satuan Pendidikan (KTSP): Dalam Pembelajaran Seni Musik di SMA CitiSchool Semarang. *Harmonia*:

Journal of Arts Research and Education, 9(1).

Juniarta, H. P., Susilo, E., & Primyastanto, M. (2013). Review of Local Wisdom Profile of Coastal Communities of Gili Island Sumberasih Sub-District, Probolinggo District of East Java. *The Journal of ECSOFiM*, 1(1).

Kasiyan, K. (2002). Pendidikan Kesenian dalam Pembangunan Karakter Bangsa. *Jurnal Cakrawala Pendidikan*, 1(1).

Kemendiknas, R. I. (2010). Pengembangan pendidikan budaya dan karakter bangsa. *Jakarta: Balitbang Puskur Kemendiknas RI*.

Kirk, J., Miller, M. L., & Miller, M. L. (1986). *Reliability and validity in qualitative research* (Vol. 1). Sage.

Kleibard, H. M. (2004). *The struggle for the American 1893–1958*. New York: Routledge.

Kluckhohn, C. (1953). Universal categories of culture. *Anthropology Today*, 276, 507.

Koentjaraningrat, K. (2009). Pengantar Ilmu Antropologi, Edisi Revisi PT. *Rineka Cipta: Jakarta*.

Kos Jr, R. P. (2018). Policy and the K–12 music teacher: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*, 37(1), 20–29.

Kristanto, A. (2020). Urgensi Kearifan Lokal melalui Musik Gamelan dalam Konteks Pendidikan Seni di Era 4.0. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 2(1), 51–58.

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.

Lanang, S. & SL. Gaharu (2005). *Kamus Tegal*. Tegal: Media Tegal Tegal.

Lee, M. J. (2015). Kebudayaan Konsumsi & Komoditas (Sebuah Kajian Politik Budaya Konsumen). *Yogyakarta: Kreasi Wacana*.

Lexy J. Moleong (2021). *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Rosda.

Liliweri, A. (2003). *Makna budaya dalam komunikasi antarbudaya*. LKiS Pelangi

Aksara.

- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). Establishing trustworthiness. *Naturalistic Inquiry*, 289(331), 289–327.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2009). *Encyclopedia of communication theory* (Vol. 1). Sage.
- Lofland, J., & Lofland, L. H. (1984). A guide to qualitative observation and analysis. *Belmont, CA: Wadsworth*.
- M. H., Utomo (2017). *Kamus Bahasa Jawa Tegal – Indonesia*. Semarang: Balai Bahasa Jawa Tengah.
- M. Hadi Utomo (2016). *Kamus Tegal – Indonesia*. Adiwerna: Nitikata Adiwarna.
- Ma'unah, S. T., Ulfa, S., & Adi, E. P. (2020). Pengembangan Kurikulum Muatan Lokal Sebagai Upaya Pelestarian Budaya Seni Musik Hadrah Al-Banjari. *JINOTEP (Jurnal Inovasi Dan Teknologi Pembelajaran): Kajian Dan Riset Dalam Teknologi Pembelajaran*, 7(1), 42–48.
- Maestro, E., & Sinaga, F. S. S. (2018). *Kearifan Lokal Lagu Ayam Den Lapeh Garapan Orkes Gumarang*.
- Martopo, H. (2013). Sejarah Musik Sebagai Sumber Pengetahuan Ilmiah Untuk Belajar Teori, Komposisi, Dan Praktik Musik. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 13(2).
- Maufur, dkk. (2018). *Salah Kelola Tragedi Kota Tegal*. Tegal.
- Mayer, R. E. (2005). Introduction to multimedia learning. *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*, 2, 1–24.
- McClellan, E. (2014). Undergraduate music education major identity formation in the university music department. *Sociology*.
- Megawangi, R. (2002). Mampukah Kita Memperbaiki Moral Bangsa. *Suara Pembaruan*, (10 Mei 2002).
- Megawangi, R. (2004). Pendidikan karakter solusi yang tepat untuk membangun bangsa. *Jakarta: Indonesia Heritage Foundation*.

- Meliono, I. (2011). Understanding the Nusantara thought and local wisdom as an aspect of the Indonesian education. *Tawarikh*, 2(2).
- Merriam, A. P., & Merriam, V. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Mezirow, J. (1997). Transformative learning: Theory to practice. *New Directions for Adult and Continuing Education*, 1997(74), 5–12.
- Miles, Matthew B., & Michael Huberman (2007). *Analisis Data Kualitatif: Buku Sumber Tentang Metode-Metode Baru*. Jakarta: UI-Press.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. sage.
- Moleong, L. J. (2007a). *Metode penelitian kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Moleong, L. J. (2007b). *Metodologi penelitian kualitatif edisi revisi*.
- Muhajir, N. (1993). *Metode Penelitian Kualitatif Rakasarsin*. Yogyakarta.
- Murni, E. S., Rohidi, T. R., & Syarif, M. I. (2016). Topeng Seni Barongan di Kendayakan Tegal: Ekspresi Simbolik Budaya Masyarakat Pesisiran. *Catharsis*, 5(2), 150–159.
- Nasution, N. (1992). Psikologi pendidikan. *Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan*.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts* (Issue 39). University of Illinois Press.
- Njoora, T. K. (2000). *Guidelines for incorporating traditional folk music in the national general music curriculum of Kenya*. University of Oregon.
- Noor, J. (2011). *Metodologi Penelitian: Skripsi, Tesis, Disertasi dan Karya Ilmiah*. Kencana Prenada Media Group.
- Noviyanti, S. R., & Sutiyono, S. (2017). Bentuk, Perubahan Fungsi, dan Nilai-Nilai Edukatif pada Musik Tari Japin Tahtul di Amuntai. *Imaji: Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni*, 15(1), 97–112.
- Nurmalisa, D. (2021). *Konstruksi Identitas Ketegalan Sebagai Strategi Kebudayaan*

Dalam Tiga Antologi Puisi Tegalana (disertasi)

- Oghiator, K. A. (n.d.). *The Use of Folk Songs in the Education of Children*.
- Ojukwu, E., & Chidiebere, O. (2020). Folk Songs as Vital Tool in Entertainment Education. *Interdisciplinary Journal of African & Asian Studies (IJAAS)*, 6(1).
- Ottman, R. W. (1996). *Music for sight singing*. Prentice Hall.
- Parasiz, G., & Kervancioglu, M. H. (2017). The Usability of Erzurum Folk Songs in Viola Education. *Journal of Education and Practice*, 8(8), 176–184.
- Prawati, A. (2018). Representasi Identitas Kultural dalam Lagu-lagu Pop Manggarai. *PROLITERA: Jurnal Penelitian Pendidikan, Bahasa, Sastra, Dan Budaya*, 1(1), 32–41.
- Prent, K., Subrata, A., & Poerwadarminta, W. J. S. (2001). *Ensiklopedi Nasional Indonesia*. Cetakan Keenam, Yogyakarta, Kanisius.
- Pribady, H. (2019). Internalisasi Nilai-Nilai Positif Melalui Lagu Daerah Dalam Masyarakat Sambas. *Jurnal Ilmiah Edukatif*, 5(2), 124–129.
- Putra, P. A. (2019). Implementasi pendidikan karakter: integrasi lagu melayu sambas dalam pembelajaran pada min kabupaten sambas. *Sosial Budaya*, 16(2), 83–92.
- Richie, J., & Lewis, J. (2004). Generalising from Qualitative Data. Teoksessa. *Qualitative Research Practice (A Guide for Social Sciences Students and Research)*, 263–286.
- Ridwan, N. A. (2007). Landasan keilmuan kearifan lokal. *Jurnal Studi Islam Dan Budaya*, 5(1), 27–38.
- Ridwan, R. (2017). Pembelajaran Seni Musik Tematik sebagai Implementasi Kurikulum 2013. *Ritme*, 2(2), 18–28.
- Rochaeni, E. (1989). Seni Musik 3. *Bandung: Ganeca Exact*.
- Roffiq, A., Qiram, I., & Rubiono, G. (2017). Media musik dan lagu pada proses pembelajaran. *JPDI (Jurnal Pendidikan Dasar Indonesia)*, 2(2), 35–40.
- ŠABEC, N. (2017). Chapter Ten Expressing Ethnic and Cultural Identity Through Music and Song Lyrics: The Case of Slovenian Americans. *Ethnic and Cultural*

Identity in Music and Song Lyrics, 141.

- Saliha, S. R., & Udu, S. (n.d.). Nilai dan Fungsi Lagu Daerah Tolaki Tinjauan Semiotik. *Jurnal Pembelajaran Seni & Budaya*, 3(2).
- Sari, P. P. (n.d.). Nilai-Nilai Moral dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci Karya H. Atmajar Idris. *Jurnal Nilai-Nilai Moral Dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci Karya H. Atmajar Idris*.
- Scriven, M. (2000). Evaluation ideologies. In *Evaluation models* (pp. 249–278). Springer.
- Seeger, A. (1985). General Articles on Ethnomusicology and Related Disciplines. *Ethnomusicology*, 29(2), 345–351.
- Setiowati, S. P. (2020). Pembentukan Karakter Anak Pada Lagu Tokecang, Jawa Barat. *Jurnal Ilmu Budaya*, 8(1), 172–177.
- Setiyadi, D. B. P. (2013). Kearifan Lokal dan Nilai-Nilai Luhur Budaya Jawa Dalam Tembang Macapat sebagai Media Pendidikan Karakter Bangsa Indonesia. *Proceeding*.
- Setyoadi, P. (2016). *Pendidikan Karakter Melalui Seni*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Sihombing, L. B. (2011). Pembelajaran seni budaya dalam konteks musik daerah Melayu pada siswa. -.
- Silverman, A. (2003). *Plato's middle period metaphysics and epistemology*.
- Soedarso, Sp. (2006). *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Soekanto, S. (2007). Statistika Untuk Penelitian. Bandung: Alfabeta. Risk Perception Pada Pengambilan Keputusan Investasi. *Journal of Business and Banking*, 4(1), 55–66.
- Sonsel, Ö. B. (2018). Analysis of the Children's Songs in 2017 Elementary School Music Lesson Curriculum in Terms of Universal Values. *Journal of Education and Training Studies*, 6(11), 75–82.
- Spradley, J. P. (1979). *The ethnographic researcher*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

- Sudarno, Ki H.M. (2016). *Cerita Rakyat Menggali Gending Gaya Brebes, Tegal, dan Pemalang*. Yogyakarta: Grafika Indah.
- Sugiyono (2022). *Metode Penelitian Kualitatif, untuk penelitian yang bersifat: eksploratif, enterpretif, interaktif, dan konstruktif*. Bandung: Alfabeta.
- Sujarweni, V. W. (2015). *Metodologi penelitian bisnis dan ekonomi*.
- Sukmayadi, Y. (2014). Musik Kontemporer dalam Kurikulum dan Buku Sekolah di Jerman. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*, 15(2), 169–178.
- Sularso, P. (2017). Upaya pelestarian kearifan lokal melalui ekstrakurikuler karawitan di SMP Negeri 1 Jiwan tahun 2016. *Citizenship Jurnal Pancasila Dan Kewarganegaraan*, 5(1), 1–12.
- Sumaryo, L. E. (1987). *Komponis, pemain musik*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sunarto (2018). *Musik Nusantara: Dari Sumatera sampai Timor Barat hingga Pan-Indonesian*. Semarang: Unnes Press.
- Suparno E.P. (1997). *Dialek Tegal, Kata dan Ungkapan Khusus Dalam Konteks*. Purwokerto: Harta Prima.
- Suriali, A. K., dkk. (2004). *Tegal, Kota yang Tak Pernah Tidur*. Tegal: Media Post Advertising.
- Suriali, A. K., dkk. (2009). *Jejak Kota Tegal (1999-2009)*. Tegal: Bagian Humas dan Protokol Setda Kota Tegal.
- Suryandari, N., & Trilaksono, A. (2019). Relasi Antaretnis di Kampung Arab (Studi Komunikasi Antarbudaya di Kelurahan Ampel Surabaya). *Jurnal Komunikasi*, 13(2), 141–148.
- Suryo, H. (2016). *Kamus Bahasa Jawa Tegal-Indonesia*. Semarang: Balai Bahasa Jawa Tengah.
- Sutrisno, M., & Putranto, H. (2005). *Teori-teori kebudayaan*. Kanisius.
- Suwadji, Slamet Riyadi, Dirgo Sabariyanto, & Gina (1981). *Struktur Dialek Bahasa Jawa di Pesisir Utara Jawa Tengah (Tegal dan Sekitarnya)*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

- Taylor, E. W. (2018). Transformative learning theory. *Transformative Learning Theory*, 301–320.
- Ting-Toomey, S. (2005). Identity negotiation theory: Crossing cultural boundaries. *Theorizing about Intercultural Communication*, 211–233.
- Titon, J. T., & Pettan, S. (2015). An Introduction to Applied Ethnomusicology. In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*.
- Ulandari, S., Suryani, I., & Armariena, D. N. (2018). Nilai kearifan Lokal Yang Terkandung Dalam Lagu Batang Hari Sembilan. *Prosiding Seminar Nasional Program Pascasarjana Universitas PGRI Palembang*, 5(05).
- Utomo, U. (2010). Model pengembangan materi pembelajaran seni musik di SD/MI berdasarkan kurikulum tingkat satuan pendidikan (KTSP). *Jurnal Penelitian Pendidikan*, 27(2).
- Victor, G. (2019). *Musik Dalam Kultur Pendidikan*. Yogyakarta: Penerbit Thafa Media.
- Wahab, A. J. (2015). *Harmoni di Negeri Seribu Agama*. Elex Media Komputindo.
- Wakil, A. (2015). An Analysis of Moral and Educational Values on Madura Folk Songs. *Jurnal Ilmiah Bahasa Dan Sastra*, 2(1), 47–57.
- Wales, H. G. Q. (1948). Culture change in greater India. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 80(1–2), 2–32.
- Wardhani, N. W. (2013). Pembelajaran nilai-nilai kearifan lokal sebagai penguat karakter bangsa melalui pendidikan informal. *Jurnal Penelitian Pendidikan*, 13(1).
- Widhyatama, S. (2012). *Sejarah Musik dan Apresiasi Seni*. PT Balai Pustaka (Persero).
- Williams, R. (1961). 2. The Analysis of Culture. In *The long revolution* (pp. 41–71). Columbia University Press.
- Yin, R. K. (2003). Case study research. Design and methods. *Appl. Soc. Res. Methods Ser*, 5.
- Yono, D. dkk. (2008). *Tegal Stad, Evolusi Sebuah Kota*. Tegal: Kantor Informasi dan Humas Kota Tegal

Yono, D. (2020). *LOKDON*. Tegal: PT Sukses Berkah Inspiratif.



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 130/IT5.4/PP/2024**

TENTANG

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP II
(TERBUKA) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Bimbingan dan Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024.

Mengingat : 1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran** Keputusan ini sebagai Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 dan diberikan Honorarium sesuai ketentuan yang berlaku;
- KEDUA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2024;
- KETIGA : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, bahwa apabila terjadi kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar

pada Tanggal 22 Januari 2024

REKTOR,



WAYAN ADNYANA

Lampiran : Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia
Denpasar
Nomor : 130/IT5.4/PP/2024
Tanggal : 22 Januari 2024
Tentang : Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka
Mahasiswa Program Studi Seni Program
Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar
Semester Gasal Tahun Akademik
2023/2024;

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

NO.	NAMA/NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/ JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM : 201831001	Jumat, 26 Januari 2024 Pk. 10.00 Wita – Selesai	Penciptaan Seni Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor dan Penguji) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1 dan Penguji) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2 dan Penguji) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. Drs. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par. (Penguji) 10. Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 11. Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn. (Penguji)





**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 130/IT5.4/PP/2024**

TENTANG

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP II
(TERBUKA) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

- Menimbang** : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Bimbingan dan Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024.
- Mengingat** :
1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
 2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
 3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
 4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
 5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
 6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
 7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran** Keputusan ini sebagai Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 dan diberikan Honorarium sesuai ketentuan yang berlaku;
- KEDUA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2024;
- KETIGA : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, bahwa apabila terjadi kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar
Pada Tanggal 22 Januari 2024
REKTOR,



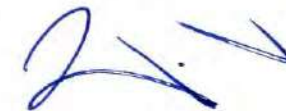
I WAYAN ADNYANA

Lampiran : Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia
Denpasar
Nomor : 130/IT5.4/PP/2024
Tanggal : 22 Januari 2024
Tentang : Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka
Mahasiswa Program Studi Seni Program
Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar
Semester Gasal Tahun Akademik
2023/2024;

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

NO.	NAMA/NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/ JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM : 201831001	Jumat, 26 Januari 2024 Pk. 10.00 Wita - Selesai	Penciptaan Seni Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor dan Penguji) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1 dan Penguji) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2 dan Penguji) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. Drs. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par. (Penguji) 10. Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 11. Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn. (Penguji)

REKTOR,



I WAYAN ADNYANA



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 1427/IT5.4/PP/2023**

**TENTANG
TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

- Menimbang** : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023, maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023.
- Mengingat** :
1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
 2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
 3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
 4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
 5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
 6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
 7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran I** Keputusan ini sebagai Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023;
- KEDUA : Menetapkan besarnya tarif honorarium Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023. yang tercantum pada **Lampiran II** surat keputusan ini;
- KETIGA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya Keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2023;
- KEEMPAT : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, dan apabila terdapat kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar
Pada Tanggal 19 Desember 2023



Lampiran I : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tim Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

**TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	NAMA/ NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM: 201831001	Kamis, 21 Desember 2023 Pk. 10.00 WITA - Selesai	Pengkajian Seni Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana M.Par. (Penguji)



REKTOR,

I WAYAN ADNYANA

Lampiran II : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tarif Honorarium Tim
Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

=====

**TARIF HONORARIUM TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI
TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	JABATAN/KUALIFIKASI	HONORARIUM/(SATUAN)
1.	Penguji	Rp 325.000,- /(orang)/Mahasiswa

REKTOR,

WAYAN ADNYANA AS



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 1427/IT5.4/PP/2023

TENTANG
TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

- Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023, maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023.
- Mengingat : 1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran I** Keputusan ini sebagai Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023;
- KEDUA : Menetapkan besarnya tarif honorarium Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023. yang tercantum pada **Lampiran II** surat keputusan ini;
- KETIGA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya Keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2023;
- KEEMPAT : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, dan apabila terdapat kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar
Pada Tanggal 19 Desember 2023
REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

Lampiran I : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tim Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

**TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	NAMA/ NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM: 201831001	Kamis, 21 Desember 2023 Pk. 10.00 WITA - Selesai	Pengkajian Seni Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana M.Par. (Penguji)

REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

Lampiran II : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tarif Honorarium Tim
Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

=====

**TARIF HONORARIUM TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI
TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	JABATAN/KUALIFIKASI	HONORARIUM/(SATUAN)
1.	Penguji	Rp 325.000,- /(orang)/Mahasiswa

REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

**NARASI VISUAL LUKISAN WAYANG KAMASAN
BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG**



**DISERTASI
PENGKAJIAN SENI**

I Wayan Agus Eka Cahyadi

**PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
2024**

**NARASI VISUAL LUKISAN WAYANG KAMASAN
BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG**



**DISERTASI
PENGKAJIAN SENI**

**I Wayan Agus Eka Cahyadi
NIM. 201831001**

**PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
2024**

NARASI VISUAL LUKISAN WAYANG KAMASAN BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG

DISERTASI

Untuk memperoleh Gelar Doktor
Dalam Studi Seni Program Doktor
Pada Institut Seni Indonesian Denpasar
Telah dipertahankan di hadapan
Panitia Ujian Doktor Terbuka
Pada hari: Jumat
Tanggal: 26 Januari 2024
Jam: 12.00 Wita

Oleh:
I Wayan Agus Eka Cahyadi
NIM. 201831001

DISERTASI INI TELAH DISETUJUI

Tanggal: 26 Januari 2024

Oleh

Promotor,



Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.
NIP. 197604042003121002

Kopromotor I,



Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn.
NIP. 196311251988031002

Kopromotor II,



Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si.
NIP. 195912311992031112

Mengetahui,

Ketua Program Studi Seni, Program Doktor
Institut Seni Indonesia Denpasar



Dr. Ikt. Suteja, S.ST., M.Sn.
NIP. 196106111990021001

Disertasi Pengkajian ini telah diuji pada Ujian Terbuka

Tanggal: 26 Januari 2024

Panitia Penguji Disertasi Pengkajian Berdasarkan Surat Keputusan Rektor

Institut Seni Indonesia Denpasar Nomor: 130/IT5.4/PP/2024

Tanggal 22 Januari 2024

Panitia Penguji:

Ketua : Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.

Anggota : Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn.

: Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si.

: Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Si.

: Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds.

: Dr. Drs. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn.

: Dr. Drs. I Wayan Karja, M.FA.

: Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

: Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par.




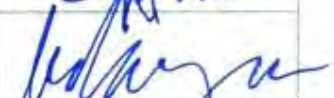
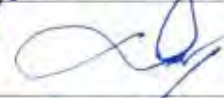



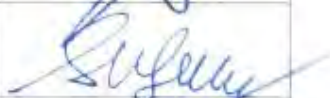


: Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn.

: Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn.

Halaman Hasil Penilaian Naskah Disertasi Pengkajian Seni

Naskah Disertasi ini telah diuji dan dinilai
Oleh Panitia Penguji pada Program Studi Seni Program Doktor
Institut Seni Indonesia Denpasar
Pada Hari Jumat, Tanggal 26 Januari 2024
Berdasarkan SK Rektor ISI Denpasar, Nomor: 130/IT5.4/PP/2024

Panitia Penguji,

Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.	
Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn.	
Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si.	
Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Si.	
Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds	
Dr. Drs. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn.	
Dr. Drs. I Wayan Karja, M.FA.	
Dr. Agus Cahyono, M.Hum.	
Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par.	
Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn.	
Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn.	

Mengetahui,

Rektor Institut Seni Indoensia Denpasar

Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.

NIP. 197604042003121002

ABSTRAK

Lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang mengandung konsep-konsep narasi visual yang menjadi fokus penelitian disertasi ini. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mengeksplorasi struktur visual, struktur narasi visual, dan makna narasi visual dari lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang Taman Gili Klungkung. Keberadaan lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang dianggap sebagai dokumen yang menyimpan konsep-konsep narasi visual yang semakin terpinggirkan dan terlupakan dalam konteks seni lukis Wayang Kamasan.

Metode penelitian yang digunakan adalah penelitian kualitatif, yang melibatkan pengumpulan data melalui observasi, studi pustaka, wawancara, dan dokumentasi. Data yang terkumpul disajikan secara deskriptif kualitatif.

Hasil penelitian mengungkapkan bahwa struktur visual lukisan Wayang Kamasan terdiri dari objek-objek dengan ungkapan yang mampu menggambarkan karakter, sifat, kondisi, ruang, dan waktu. Objek-objek ini diatur dalam rangkaian adegan yang terstruktur. Struktur narasi visual Wayang Kamasan di Bale Kambang menjelaskan pola narasi dalam satu unit adegan serta pola narasi antar adegan. Pola komposisi dalam satu unit adegan menunjukkan konsistensi dengan menerapkan pola komposisi seperti *patemon*, *petangkilan*, *petuding*, *pesiat*, *pengipuk*, *pejalan*, *pamurtian*, dan pola fokus tengah menyebar.

Alur narasi visual menggunakan konsep gerak kiri ke kanan (*pradaksina*) dan alur aliran air (*hulu-teben*). Hubungan antar adegan dijelaskan sebagai jalinan berkelanjutan melalui pengulangan karakter antar adegan. Keberlanjutan progresif ditemukan dalam rangkaian adegan yang merupakan kelanjutan dari adegan sebelumnya, dengan penambahan atau pengurangan karakter tertentu. Adegan transisi ditandai oleh ketidak konsistenan tampilan karakter.

Makna narasi visual lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang ditemukan melalui struktur visual baru yang memberikan dimensi dinamis pada seni lukis Wayang Kamasan.

Kata kunci: Wayang, Kamasan, struktur, narasi, visual

ABSTRACT

The Kamasan Wayang paintings in Bale Kambang contain visual narrative concepts, which are the focus of this dissertation research. This research aims to explore the visual structure, visual narrative structure, and visual narrative meaning of the Wayang Kamasan paintings in Bale Kambang Taman Gili Klungkung. The existence of Wayang Kamasan paintings in Bale Kambang is considered a document that stores visual narrative concepts that are increasingly marginalized and forgotten in the context of Wayang Kamasan painting.

The research method used is qualitative research, which involves collecting data through observation, literature study, interviews, and documentation. The collected data is presented in a qualitative descriptive manner.

*The research results reveal that the visual structure of Wayang Kamasan paintings consists of objects with expressions that are able to describe character, nature, condition, space, and time. These objects are arranged in a structured series of scenes. The visual narrative structure of Wayang Kamasan in Bale Kambang explains the narrative pattern within one scene unit as well as the narrative pattern between scenes. The composition pattern in one scene unit shows consistency by applying composition patterns such as *patemon*, *petangkilan*, *petuding*, *pesiat*, *pengipuk*, *pejalan*, *pamurtian*, and the center spread focus pattern.*

*The visual narrative flow uses the concept of left-to-right movement (*pradaksina*) and water flow (*hule-teben*). The relationship between scenes is explained as a continuous thread through the repetition of characters between scenes. Progressive continuity is found in a series of scenes that are a continuation of the previous scene, with the addition or removal of certain characters. Inconsistencies in character appearance characterize transition scenes.*

The meaning of the visual narrative of the Wayang Kamasan paintings in Bale Kambang is discovered through a new visual structure that gives a dynamic dimension to the art of Wayang Kamasan paintings

Keywords: Wayang, Kamasan, structure, narration, visual

Daftar Isi

Halaman Judul	i
Halaman Persyaratan Gelar.....	ii
Halaman Pengesahan	iii
Halaman Penetapan Tim Penguji.....	iv
Halaman Hasil Penilaian Naskah Disertasi Pengkajian Seni	v
Halaman Pernyataan Bebas Plagiat.....	vi
Abstract	vii
Abstrak	viii
Kata Pengantar	ix
Daftar Isi	xiii
Daftar Istilah	xv
Daftar Tabel	xvii
Daftar Gambar.....	xviii
Daftar Lampiran.....	xxii
Bab I Pendahuluan	1
a. Latar Belakang	1
b. Rumusan Masalah.....	12
c. Tujuan Penelitian	12
d. Manfaat Penelitian	13
Bab II Tinjauan Sumber, Konsep dan Landasan Teori.....	14
2.1 Tinjauan Pustaka	14
2.2 Konsep	26
2.3 Landasan Teori.....	33
2.4 Model Penelitian	38
Bab III Metode Penelitian.....	40
3.1 Rancangan Penelitian.....	40
3.2 Lokasi Penelitian.....	41
3.3 Jenis dan Sumber Data.....	42
3.4 Instrumen Penelitian	43
3.5 Penentuan Informan	44
3.6 Teknik Pengumpulan Data.....	44
3.7 Teknik Analisis Data.....	47
3.8 Teknik Penyajian Data.....	50
Bab IV Gambaran Umum Lokasi Penelitian Puri Semarapura Klungkung.....	52
4.1 Lokasi dan Kondisi Umum Puri Semarapura Klungkung	52
4.1.1 Kondisi Geografis	54
4.1.2 Kondisi Demografis	55
4.2 Puri Semarapura Istana Kerajaan Klungkung.....	56
4.2.1 Bangunan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	63
4.2.2 Wayang Kamasan pada Bangunan Puri Semarapura Klungkung.....	71

4.3 Narasi Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	83
4.3.1 Tradisi Naratif yang Terwariskan	84
4.3.2 Tradisi Visualisasi Narasi	88
4.3.3 Narasi Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	93
4.3.4 Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	114
Bab V Hasil dan Pembahasan	116
5.1 Struktur Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	116
5.1.1 Isi Wimba Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	117
5.1.2 Cara Wimba Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	136
5.2 Struktur Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	171
5.2.1 Struktur Morfologis	172
5.2.2 Struktur Narasi Visual.....	221
5.3 Makna Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	246
Bab VI Penutup.....	254
6.1 Simpulan	254
6.2 Temuan	256
6.3 Saran	256
Sumber Pustaka.....	258
Daftar Narasumber.....	265

SUMBER PUSTAKA

- Abbot, Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Adnyana, I Wayan Kun. *Pita Maha: Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2018.
- Adnyana, I Wayan. 2015. "Pita Maha Social-Institutional Capital (A Social Practice on Balinese Painters in 1930s)", *IJCAS* 2/2 (2015): 51-64.
- Agung, A. A. *Peralihan Sistem Birokrasi dari Tradisional ke Kolonial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2009.
- Agung, Ide Anak Agung Gde. *Bali Pada Abad XIX: Perjuangan Rakyat dan Raja-Raja Menentang Kolonialisme Belanda*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1989.
- Ardika, I Nengah. *Geguritan Brayut*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah. 1980.
- Barnhart, Clarence L., dan Robert K. Barnhart. *The World Book Dictionary Volume 2 A-K*. USA: The World Book Encyclopedia, 1982.
- Barthes, Roland. *Mitologi*, terj. Nurhadi & Sihabul Millah. Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004.
- Barker, Chris. *Kamus Kajian Budaya*. Yogyakarta: PT Kanisius, 2014.
- BPS Kabupaten Klungkung. *Kabupaten Klungkung dalam Angka*. Klungkung: BPS Kabupaten Klungkung, 2023.
- Cahyadi, I. W. A. E. (2021). "Portrait Of The Japanese Colonial Period In The Wayang Kamasan Illustration Of „Lintang Perau Pegat“ At The Klungkung Royal Palace". *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*, 4(1), 21–26.
- Cahyadi, I. W. A. E., & Artawan, C. A. (2015). Membaca Bahasa Rupa Ilustrasi Palelintangan Di Bale Kambang Taman Gili Klungkung. *Segara Widya : Jurnal Penelitian Seni*, 3
- Campbell, Siobhan. "Kamasan Art in Museum Collections: „Entangled“ Histories of Art Collecting in Bali", *Jurnal Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 170/2-3 (2014): 250-280

- Corn, Neil. "How to analyze visual narratives: A tutorial in Visual Narrative Grammar". *Cognitive Science vol 37 no 3* (2013): 413-452.
- Cohn, Neil. *Who Understands Comics? Questioning the Universality of Visual Language Comprehension*. New York : Bloosbury Publising Plc, 2021
- Covarrubias, Miguel. *Pulau Bali: Temuan yang Menakjubkan*. terj. Denpasar: Universitas Udayana, 2013.
- Creese, H. *Perempuan dalam Dalam Dunia Kakawin: Perkawinan dan Seksualitas di Istana Indic Jawa dan Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan, 2012.
- Creese, Helen. "Balinese Babad as Historical Sources; A reinterpretation of the fall of Gelgel", *Bijdragen tot de taal-, Land- en Volkenkunde* 147 (1991): 236-260.
- Creswell, John.W. *Penelitian Kualitatif dan Desain Riset: Memilih di Antara Lima Pendekatan (edisi ke 3)*. Terj. Ahmad Lintang Lazuardi. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2015.
- Dermawan T., Agus. *Bali Bravo : Leksikon Pelukis Tradisional Bali*. Jakarta: 200 Tahun Bali Bangkit, 2007.
- Dwija Putra, I Dewa Alit. "Kamasan Puppet Painting, Balinese Traditional Comics", *Advances in Economics, Business and Management Research (AEBMR)*, 41 (2018): 281-284.
- Eriyanto. *Analisis Naratif: Dasar-dasar dan Penerapannya dalam Analisis Teks Berita Media*. Jakarta: Kencana, 2013.
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art as Image and Idea*. New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- Fleishermen. *Exploring Illustration*. Canada: Thomson Delmar Learning, 2004.
- Forge, Antony. *Traditional Balinese Painting: A Selection from the Forge Collection of The Australian Museum*. Sydney: Australian Museum, 1977.
- Fowler, J. D. *The Bhagavad Gita*. Sussex Academic Press, 2012.
- Ganette, Girard. *Figures of Literary Discourse*. Terj. Maria Rose Logan. New York: Colombia University Press, 1982.
- Ganette, G. *Narrative Discourse*. Cornell Universuty Press, 1995.

- Geertz, Clifford. *Negara: The Theatre State in Nineteenth-century Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Gorris, Roelof dan PL Dronkers. *Bali Atlas Kebudayaan*. Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, 1954.
- Hinzler, H.I.R. *Bima Swarga in Balinese Wayang*. Netherlands: Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-en Volkenkunde, Leiden, 1981.
- Hobart, A. The Enlightened Prince Sutasoma: Transformations of a Buddhist Story. *Indonesia*, (1990): 75-102.
- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, terj. R.M. Soedarsono. Bandung: MSPI, 2000.
- Ida Bagus Udara Naryana, Made Kanta, I Nyoman Kutha Ratna, I Nyoman Sukartha. *Terjemahan dan Kajian Nilai Pralambang Bhasa Wewatekan Karya Dewa Agung Istri Kania*. Denpasar: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Bali Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1987.
- Ikram, A. *Sejarah Kebudayaan Indonesia: Bahasa, Sastra, dan Aksara*. Jakarta: Rajawali Pers, 2009.
- Jacobs, J. *Eenigen tijd onder de Balier*. Batavia: G. Kolff, 1883.
- Kam, Garrett. *Perceptions of Paradise: Images of Bali in the Arts*. Ubud: Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 1993.
- Kanta, I Made. *Proses Melukis Tradisionil Wayang Kamasan*. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali, 1977/1978.
- Karja, I Wayan. *Kosmologi Bali: Visualisasi Warna Pengider Bhuwana dalam Seni Lukis Kontemporer*. Denpasar: UNHI Press, 2020.
- Kayam, Umar. *Pada Suatu Saat di Banjar Sangging*. Yogyakarta: Galang Press, 2002.
- Kieven, Lydia. *Menelusuri Figur Bertopi Dalam Relief Candi Zaman Majapahit: Pandangan Baru terhadap Fungsi Religius Candi-Candi Periode Jawa Timur Abad ke-14 dan ke-15*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2014.
- Kusmiati, R. Artini. *Teori Dasar Desain Komunikasi Visual*. Jakarta: Djambatan, 1999.

- Kusrianto, Adi. *Pengantar Desain Komunikasi Visual*. Yogyakarta: Penerbit Andi, 2007.
- Mandra, I Nyoman. Interview, August, 11th 2017 at Klungkung.
- Mahardika, I Putu Permana, Husni. “Ungkapan Larangan pada Arsitektur Tradisional Bali: Suatu Kajian Linguistik Antropologi”. *Proseding International Seminar on Austronesian Languages and Literature IX*, 2021: 110-116.
- Maharsi, Indira. *Ilustrasi*. Yogyakarta: Dwi-Quantum, 2018.
- Mertosedono, Amir. *Sejarah Wayang, Asal-Usul, Jenis dan Cirinya*. Semarang: Penerbit Dahara Prize, 1994.
- MCCLOUD, Scott. *Memahami Komik*. Jakarta: KPG, 2022.
- Mudana, I Wayan. “Transformasi Seni Lukis Wayang Kamasan pada Era Postmodern di Klungkung Bali”. Disertasi untuk meraih gelar Doktor dalam ilmu Kajian Budaya, Universitas Udayana, Denpasar, 2015.
- Mudana I Wayan dan Ribek Pande Ketut. “Komodifikasi Lukisan Wayang Kamasan Sebagai Produk Industri Kreatif Penunjang Pariwisata.” *Mudra, Jurnal Seni Budaya*. 32/1 (2017): 68-80.
- Mudra, I Wayan, Anak Agung Gede Rai Remawa, I Komang Arba Wirawan. 2020. “Wayang Kamasan Painting and Its Development in Bali’s Handicrafts”. *Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 17/1 (2020):139-157.
- Mudra, I Wayan, I Ketut Muka P., I Wayan Suardana, Anak Agung Gede Rai Remawa. 2021. “Making Process and Meaning the Ceramic Puppet Kamasan Illustrations in Cultural Conservation Effort in Bali”. *Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 17/1 (2020): 211-228.
- Mulyono, Sri. *Wayang Asal-usul, Filsafat dan Masa Depan*. Semarang: Penerbit Dahara Prize, 1982.
- Noorwatha, I Kadek Dwi. “Estetika Baliseering : Diskursus Estetika Arsitektur Bali Pasca „Gejor“ Tahun 1917”. *Dasa Citta Desain 2022: Desainer Sebagai Pencipta Nilai* (2022): 73-93.
- Parimarta, I Gede, ed. *Sejarah Bali: dari Prasejarah Hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press, 2015.
- Pendit, Nyoman S., *Bali Berjuang*. Denpasar: Sarad dan Pustaka Larasan, 2008.

- Pham, Daniel M. D. "Power, Ecstasy, and Enlightenment: The Role of The Bale Kambang in 17 th Century Balinese Kingship" Tesis untuk meraih gelar Master of Arts di University of Hawai, Manoa, 2005.
- Prasetya, Ida Bagus Sindu, dkk. "Sistem Penurunan Ketrampilan Seni Lukis Wayang Kamasan Oleh I Nyoman Mandra". *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha* 9/1 (2019): 1-12.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*, second edition. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Pucci, Idanna. *Bhima Swarga: The Balinese Journey of the Soul*. New York USA: Bulfinch Pr, 1992.
- Putra, Tjokorda Raka. *Babad Dalem Warih Ida Dalem Sri Aji Kresna Kepakistan*. Denpasar: Pustaka Bali Post, 2015.
- Robinson, G. *Sisi Gelap Pulau Dewata*. Yogyakarta: LKIS, 2006.
- Saidi, Acep Iwan. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Isacbook, 2008.
- Semarabawa, I. D. (2022, Agustus 24). Peran Raja Klungkung saat renovasi Bale Kambang. (I. W. Cahyadi, Interviewer)
- Shadily, Hassan. *Ensiklopedi Indonesia*. Jakarta: Ichtiar Baru-Van Hoeve, 1982.
- Soedarso, Sp. *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar untuk Apresiasi Seni*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana, 1987.
- Strauss, Anselm dan Juliet Corbin. *Dasar-dasar Penelitian Kualitatif: Tata Langkah dan Teknik-teknik Teoritisasi Data*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003.
- Suarka, I Nyoman, dkk. *Lukisan Sutasoma pada Bale Kambang, Kerta Gosa, Klungkung, Bali*. Denpasar: Pusat Kajian Bali & Udayana University Press, 2012.
- Soekmono, R. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 2*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1990.
- Swandi, I Wayan. "Dampak Sosial Pariwisata di Bali Dalam Kartun Bog-bog edisi 2011/2012. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, vol. 32 No. 2. 2017.
- Tabrani, Primadi. *Bahasa Rupa*. Bandung: Penerbit Kelir, 2005.

- Takmung, I. P. (2022, maret 2). Bale Kambang di taman gili klungkung. (I. W. Cahyadi, Interviewer)
- Tim Penyusun Kamus Pusat Bahasa. *Kamus Besar Bahasa Indonesia ed. 3*. Jakarta: Balai Pustaka, 2002.
- Vickers, A. *Krta Ghosa: The Ordered Realm, A Study in Balinese Narrative Art*. Sydney: University of Sydney, 1979.
- Vickers, Adrian. "Ritual Written: The Song of Ligya, or The Killing of The Rhinoceros", dalam *State And Society in Bali: Historical, Textual and Anthropological Approaches*. Leiden: KITLV Press, 1991.
- Vickers, A. *Bali: A Paradise Created*. Singapore: Turtle, 2012.
- Vickers, Adrian. *Balinese Art: Painting and Drawings of Bali 1800-2010*. Singapore: Tuttle Publishing, 2012.
- Waanders, P. V. *Dagverhall eener reis over Bali. In Juli en Juli 1856*. Nederlands: Tijdschrift voor Nderlands Indie 4, 2, 1870.
- Warsika, I. G. *Kertha Gosa at a Glance*. Klungkung, 1979.
- Widjaja, N. S. *Dramatari Gambuh dan Pengaruhnya pada Dramatari Opera Arja*. Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 2007
- Wiener, M. J. *Visible and invisible realms; Power, magic, and colonial conquest in Bali*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Worsley, Peter. "The rhetoric of paintings The Balinese Malat and the prospect of a history of Balinese ideas, imaginings, and emotions". *Jurnal Wacana* 21/2 (2020): 303-32
- Worsley, Peter. "Kisah Brayut dalam Lukisan Kamasan dari Abad ke-19 dan ke-20", *Jurnal Kajian Bali* 06/02 (2016)
- Yudarta, I Gede. "Gambelan Gambang dalam Prosesi Upacara Pitrayadnya di Bali". *Kalangwan, Jurnal Seni Pertunjukan* 02/01 (2016): 27-33.
- Yule, S. H. *Cathay and the way thither: Being a Collection of Medieval Notices of China vol. 1*. London: The Hakluyt Society, 1866.
- Zeegan, Lawrence. *The Fundamentals of Illustration*. London: Academia, 2005.

Zoetmulder, P. *Old Javanese-English Dictionary*. S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1982.

Zoetmulder, P.J. *Kalangwan: Sastra Jawa Kuna Selayang Pandang*, terj. Dick Hartoko. Jakarta: Penerbit Djambatan, 1993



KEPUTUSAN
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG Nomor:
B/57/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA DOKTOR
ATAS NAMA Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : a. bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat pengujian ujian Disertasi);
- b. bahwa berdasarkan pertimbangan sebagaimana dimaksud dalam huruf a, perlu menetapkan Keputusan Dekan Bahasa dan Seni tentang Penunjukan/Pengangkatan pengujian ujian Disertasi;
- Mengingat : 1. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
2. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang;
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 23 Tahun 2020 tentang Pedoman Akademik Universitas Negeri Semarang Tahun 2020;
5. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 5 Tahun 2022 tentang Panduan Tugas Akhir dan Publikasi Universitas Negeri Semarang;
6. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/358/UN37/HK/2023 tentang Pengangkatan Kembali Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028.

MEMUTUSKAN

- Menetapkan : **KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI.**
- KESATU : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Pengujian Ujian Disertasi untuk mahasiswa:
- Nama : Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.
NIM : 0205620002
Program Studi : Pendidikan Seni S3

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi.

LAMPIRAN KEPUTUSAN DEKAN BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/57/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama pada Fakultas
Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. 1975061719990310002	Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 1967090619930310003	Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji/ Anggota Penguji III
3	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A. 194809151979031001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji I
4	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn 1967092219920310002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. 1988121220150410002	Penata - III/c	Anggota Penguji IV
6	Dr. Syakir, M.Sn. 1965051319930310003	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Soesanto, M. Pd 195609011980031004	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 12 Januari 2024
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
1975061719990310002

DISERTASI



**PREFERENSI SEMARANG GALLERY, SANGKRING
ART SPACE DAN KINIKO ART TERHADAP
PENGUNAAN KRITERIA ESTETIK DALAM
PENYELEKSIAN LUKISAN KONTEMPORER PADA
SEBUAH PENYELENGGARAN PAMERAN**

DISERTASI

Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor Pendidikan

Oleh

Mujiyono

NIM 0205620002

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2024**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul "Preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Terhadap Penggunaan Kriteria Estetik dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Sebuah Penyelenggaraan Pameran" karya

Nama : Mujiyono

NIM : 0205620002

Program Studi : S3 Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap II Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang pada Rabu, 31 Januari 2024.

Semarang, 31 Januari 2024



Ketua

Prof. Dr. Iqolimi Yuniawan, M.Hum.
NIP 1975061719990310002

Penguji I

Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Penguji III

Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP 1967090619930310003

Penguji V

Dr. Syakir, M.Sn.
NIP 196505131993031003

Sekretaris

Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP 1967090619930310003

Penguji II

Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn.
NIP 196709221992031002

Penguji IV

Dr. Eko Sugiarto, M.Pd.
NIP 198812122015041002

Penguji VI

Prof. Dr. Soesanto, M.Pd.
NIP 195609011980031004

ABSTRAK

Mujiyono. 2022. “Preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Terhadap Penggunaan Kriteria Estetik dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Sebuah Penyelenggaraan Pameran”. *Disertasi*. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Soesanto, M. Pd., Kopromotor Dr. Syakir, M. Sn., Anggota Promotor Dr. Eko Sugiarto, M. Pd.

Kata Kunci: Seni Rupa Kontemporer, Galeri Seni, Estetika, Kontekstual, dan Ide

Lukisan kontemporer karya seniman yang amat beragam diseleksi galeri berdasarkan kriteria estetik tertentu. Lukisan yang dipamerkan diseleksi sesuai medan sosial seni sebagai upaya memperteguh eksistensinya dalam perkembangan seni rupa Indonesia. Penelitian bertujuan memahami kriteria nilai estetik yang digunakan galeri dalam penyeleksian karya pada pameran yang diselenggarakan.

Penelitian menggunakan pendekatan kualitatif dengan desain studi kasus melalui pendekatan teoretik interdisiplin. Fokus penelitian adalah tentang preferensi kriteria estetik galeri, jalur seleksi seniman, dan model penilaian karya dalam pameran serta implikasinya pada pendidikan. Subjek penelitian terdiri atas lukisan dan tim penyeleksi pameran (kurator dan pemilik galeri). *Setting* penelitian di Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art. Teknik pengumpulan dan sumber data: (1) wawancara terhadap seniman, kurator, pengunjung, dan pemilik galeri; (2) observasi terhadap lukisan dan suasana pameran; (3) dokumentasi terhadap katalog dan media massa.

Hasil penelitian sebagai berikut. Pertama, galeri menyeleksi karya seniman melalui jalur undangan, *open call*, dan melamar. Kedua, galeri menilai karya dengan mempertimbangkan kompetensi seniman, kualitas karya, apresiasi dari masyarakat, dan peristiwa ekososial budaya yang terjadi saat penciptaan dan pameran karya. Ketiga, kriteria estetik dipilih secara dinamis oleh galeri dengan orientasi pada terpenuhinya kriteria estetik wajib dan kriteria estetik relatif. Secara khusus, masing-masing galeri menunjukkan pola preferensi yang tidak selalu sama. Keempat, galeri memberikan ruang bagi berkembangnya apresiasi yang reflektif didasarkan pemahaman secara menyeluruh yang dihadirkan melalui penyeleksian karya yang komprehensif.

Temuan teoretik yang dapat dikemukakan yaitu bahwa galeri dengan medan sosial seninya yang memiliki persamaan dan juga perbedaan, menunjukkan preferensi kriteria estetik yang sama secara umum tetapi dengan kekhususan yang spesifik sesuai dengan medan sosial seninya. Saran yang dikemukakan dalam penelitian ini, perlunya terwujud hubungan yang harmonis dan reflektif antara kurator, seniman dan pemilik galeri demi peningkatan kreativitas dan sensitivitas masyarakat secara menyeluruh dalam upaya memberi kesadaran dan kemajuan seni rupa Indonesia.

ABSTRACT

Mujiyono. 2022. "Preferences of Semarang Gallery, Sangkring Art Space, and Kiniko Art on the Use of Aesthetic Criteria in Selecting Contemporary Paintings at an Exhibition." *Dissertation*. Art Education Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Soesanto, M. Pd., Co-promoter Dr. Syakir, M. Sn., Promoter Member Dr. Eko Sugiarto, M. Pd.

Keywords: Contemporary Visual Art, Art Galleries, Aesthetic, Contextual, and Ideas

Contemporary paintings by diverse artists are selected by galleries based on specific aesthetic criteria. The selected paintings are then shown as part of the broader social art scene, contributing to the ongoing development of Indonesian visual art. Therefore, this study aimed to explore aesthetic criteria used by galleries in selecting works for exhibition.

A qualitative approach was used with a case study design through an interdisciplinary theoretical framework. The study focused on aesthetic criteria preferences of galleries, artist selection process, work assessment models in an exhibition, and the implications on education. In addition, the subjects included paintings and exhibition selection team members comprising curators and owners of galleries, with Semarang Gallery, Sangkring Art Space, and Kiniko Art as settings. Data collection was carried out through (1) interviews with artists, curators, visitors, and owners of galleries; (2) observation of paintings and exhibition atmosphere; as well as (3) documentation of catalogs and mass media.

The results showed that galleries selected works of artists through invitations, open calls, and application pathways. These works were evaluated by considering competency, quality, community appreciation, as well as ecosocial-cultural events occurring during creation and exhibition. The selection was dynamically carried out by galleries with an orientation toward fulfilling mandatory and relative aesthetic criteria. Each gallery showed preference patterns that were not always the same. There was also space for the development of reflective appreciation based on comprehensive understanding presented through comprehensive work selection.

The theoretical results suggested that galleries within similar and different social art scenes had similar aesthetic criteria preferences but with specific nuances according to the respective social art scenes. This study underscored the need for a harmonious and reflective relationship between curators, artists, and owners of galleries to enhance the creativity and sensitivity of the community comprehensively in raising awareness and advancing Indonesian visual art.

DAFTAR ISI

HALAMAN COVER	I
PERSETUJUAN PENGUJI	ii
PERNYATAAN KEASLIAN	iii
MOTTO DAN PERSEMBAHAN	iv
ABSTRAK	v
ABSTRACK	vi
PRAKATA	vii
DAFTAR ISI	x
DAFTAR TABEL	xvi
DAFTAR GAMBAR	xviii
DAFTAR LAMPIRAN	xxi
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah.....	10
1.3 Cakupan Masalah.....	13
1.4 Rumusan Masalah.....	15
1.5 Tujuan Penelitian.....	16
1.6 Manfaat Penelitian.....	17
BAB II TINJAUAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR.....	20
2.1 Kajian Pustaka.....	20
2.2 Landasan Teoretis.....	22
2.2.1 Pengertian Preferensi	22
2.2.2 Pengertian Kriteria Estetik.....	26
2.2.3 Pengertian Evaluasi Bobot Karya Seni.....	27
2.2.4 Galeri dalam Medan Sosial Seni Rupa.....	29

2.2.5	Seni Rupa Kontemporer	32
2.2.6	Dimensi Filsafat pada Estetika Seni Rupa Kontemporer....	39
2.2.7	Pengantar Teori Estetika	43
2.2.8	Teori Estetika Menurut Eaton.....	48
2.2.9	Teori Estetika Menurut Monroe Beardsely.....	52
2.2.10	Seni dalam Komunikasi Roman Jakobson.....	54
2.2.11	Teori Praktik Sosial Pierre Bourdieu.....	58
2.3	Kerangka Berpikir.....	60
BAB III	METODE PENELITIAN.....	61
3.1	Pendekatan Penelitian.....	61
3.2	Desain Penelitian.....	62
3.3	Subjek Penelitian.....	62
3.4	Fokus Penelitian.....	63
3.5	Setting Penelitian.....	63
3.6	Sumber Data Penelitian.....	64
3.7	Teknik Pengambilan Sampel.....	68
3.8	Teknik Pengumpulan Data.....	69
3.9	Teknik Keabsahan Data.....	70
3.10	Teknik Analisis Data.....	71
BAB V	PROFIL SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART DALAM PERKEMBANGAN SENI RUPA KONTEMPORER DI INDONESIA.....	74
4.1	Perkembangan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia.....	74
4.2	Profil Semarang Gallery	77
4.3	Profil Sangkring Art Space	80
4.4	Profil Kiniko Art.....	84
BAB V	JALUR SELEKSI PARTISIPASI SENIMAN DALAM KEIKUTSERTAAN PAMERAN SENI RUPA DI SEMARANG	87

	GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART.....	
5.1	Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery.....	87
5.2	Pameran Seni Rupa di Sangkring Art Space.....	91
5.3	Pameran Seni Rupa di Kiniko Art	97
5.4	Pameran Seni Rupa Kontemporer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam Konteks Industrialisasi Pasar....	102
5.5	Jalur Seleksi Partisipasi Seniman dalam Keikutsertaan Pameran Seni Rupa Kontemporer di Semarang Gallery Sangkring Art Space dan Kiniko Art	113
BAB VI	MODEL PENILAIAN ESTETIK DALAM PENYELEKSIAN LUKISAN PADA PAMERAN SENI RUPA KONTEMPORER DI SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART.....	129
6.1	Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery.....	130
	6.1.1 Materi Karya Pameran di Semarang Gallery.....	130
	6.1.2 Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery.....	144
	6.1.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman.....	145
	6.1.2.2. Berdasarkan Aspek Karya.....	154
	6.1.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiator.....	166
	6.1.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks.....	171
6.2	Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Sangkring Art Space.....	174
	6.2.1 Materi Karya Pameran di Sangkring Art Space	174
	6.2.2 Pertimbangan Penilaian Estetik pada Penyeleksian Karya Pameran di Sangkring Art Space.....	212

6.2.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman.....	213
6.2.2.2. Berdasarkan Aspek Karya.....	218
6.2.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiasi.....	228
6.2.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks.....	235
6.3 Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Kiniko Art.....	240
6.3.1 Materi Karya Pameran di Kiniko Art	241
6.3.2 Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Kiniko Art	253
6.3.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman.....	253
6.3.2.2. Berdasarkan Aspek Karya.....	256
6.3.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiasi.....	263
6.3.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks.....	266
6.4 Persamaan dan Perbedaan Penilaian Estetik Pada Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art	268
6.4.1 Persamaan dalam Pertimbangan Nilai Estetik Karya pada Penyeleksian Pameran	269
6.4.2 Perbedaan dalam Pertimbangan Nilai Estetik Karya pada Penyeleksian Pameran	275
6.5 Model Penilaian Estetik Integratif dalam Penyeleksian Materi Karya Pameran.....	284
BAB VII PREFERENSI KRITERIA ESTETIK DALAM PENYELEKSIAN KARYA LUKISAN PADA PAMERAN SENI RUPA KONTEMPORER DI SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART.....	293
7.1 Penyeleksian Nilai Estetik Lukisan Berbasis Level Apresiasi	293
7.1.1 Level Afeksi.....	294

7.1.2	Level Persepsi.....	295
7.1.3	Level Kognisi.....	296
7.2	Preferensi Kriteria Estetik untuk Penilaian dalam Penyeleksian Karya Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art	298
7.2.1	Visual Estetik.....	299
7.2.2	Narasi.....	308
7.2.3	Relevansi Isu Kekinian.....	312
7.2.4	Inovasi.....	315
7.2.5	Ekspresi Personal.....	319
7.2.6	Kemenarikan Simbol.....	323
7.2.7	Teknik atau Craftmanship.....	326
7.2.8	Penggunaan Material Kejut.....	328
7.2.9	Tema.....	330
7.2.10	Kriteria Lain-Lain (Ukuran, Gaya, Formalistik, Dll).....	334
7.3	Penilaian Estetik Lukisan Berdasarkan Kriteria Wajib dan Kriteria Relatif.....	335
7.3.1	Kriteria Estetik Wajib.....	340
7.3.2	Kriteria Estetik Relatif.....	442
7.4	Asumsi Baru dan Implikasi Kriteria Estetika Universal dan Kriteria Estetika Relatif bagi Dunia Pendidikan Seni Rupa.....	352
BAB VIII RELEVANSI PENYELEKSIAN KARYA DALAM PENYELENGGARAN PAMERAN PADA SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART DALAM KONTEKS PENDIDIKAN SENI.....		361

8.1	Proses Seleksi Karya sebagai Sumber Pembelajaran Kreativitas Bagi Seniman.....	361
8.2	Penyeleksian Karya sebagai Media Pembelajaran Apresiasi Bagi Tim Kurator.....	366
BAB IX	PENUTUP	371
9.1	Simpulan	371
9.2	Temuan	373
9.3	Implikasi	374
9.4	Saran	375
	DAFTAR PUSTAKA	378
	LAMPIRAN.....	385

DAFTAR PUSTAKA

- Adams, L. S. 1996. *The Methodologies of Art an Introduction*. New York: Harper Collins Publishers.
- Aland, J dan Derby, M. 1991. *Art Connection*. Australian: Griffin Press Limited
- Arifin, Djauhar. 1985. *Sejarah Seni Rupa*. Bandung: Rosda Karya
- Arnason, H.H., 1988. *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Phothography*. Edisi ketiga. London: Thames and Hudson.
- Arnheim, Rudolf. 1974. *Art and Visual Perception*. California: University of California Press.
- Athian, M. Rahman. 2015.”Display Pameran Manifesto 2014 di Galeri Nasional Indonesia”. *Thesis*. Prodi S2 Seni Rupa Program Pascasarjana ITB.
- Athian, M. R. 2018. “Pola Pameran Temporer Di Ruang Publik (Studi Kasus Di Rumah Dinas Bupati Batang 2017)” dalam *Jurnal Imajinasi* Vol XII no 1 Januari 2018
- Atkins, Robert. 1997. *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzwords 1945 to The Present*. Second Edition, Abbeville Press Publishers, New York.
- Atkinson, D. 2012. “Contemporary Art and Art in Education: The New, Emancipation and Truth” dalam *International Journal of Art and Design Education* volume 31. Issue 1 pages 5-18NSEAD/Blackwell Publishing Ltd Doi: 10.1111/j.1476-8070.2012.01724.x .
- Bao Yan, et all, 2016. “Aesthetic Preferences for Eastern and Western Traditional Visual Art: Identity Matters” *Frontiers in Psychology*, Vol 7, 2016 <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.01596,DOI=10.3389/fpsyg.2016.01596>
- Bangun, S.C. 2005. *Kritik Seni Rupa*. Bandung: ITB Press.
- Barrett, T. 1994. *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. London: Mayfield Publishing Company.
- Berlyne, D. E. 1970. “Novelty, Complexity and Hedonic Value”. *Perception and Psychophysics*, 8, 279–286
- Binkley, Timothy. 1977 “Piece: Contra Aesthetics.” *The Journal ofAesthetics and Art Criticism* 35: 265–277.
- Burhan, M. Agus. 2006. “Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi” dalam *Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer: Kenangan*

Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp.. M.A. M Agus Burhan (Editor).Yogayakarta: BP ISI Yogyakarta.

- Carroll, Noel. 1988. "Art, Practice, and Narrative." *Monist* 71: 140–156.
- Cooper J M, Silvia P J, 2009 "Opposing Art: Rejection as an Active Tendency of Hostile Aesthetic Emotions" *Empirical Studies of the Arts* 27 111–128 doi:10.2190/EM.27.1.f
- Consoli, Gianluca. 2014. The Emergence of the Modern Mind: An Evolutionary Perspective on Aesthetic Experience, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 72, Issue 1, February 2014, Pages 37–55, <https://doi.org/10.1111/jaac.12059>
- Cupchik G C, Vartanian O, Crawley A, Mikulis D J, 2009. "Viewing artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience" *Brain and Cognition* 70 84–91 doi:10.1016/j.bandc.2009.01.003
- Davies, S. 2015. "Defining Art and Artworlds". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(4), 375–384. <http://www.jstor.org/stable/44510185>
- Djatiprambudi, Djuli. 2009. "Komodifikasi Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Basis Sosial-Historis, Struktur dan Implikasinya". *Disertasi*. ITB
- Djelantik, A.A.M. 1999. *Estetika: Sebuah Pengantar*, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Eaton, Marcia Muelder. 2010. *Persoalan-Persoalan Dasar Estetika*. Terjemahan dari Basic Issue in Aesthetics. Jakarta: Salemba Humanika.
- Eva Schaper "The Pleasure of Taste" in *The Pleasures of Taste in Pleasure, Preference, and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Eva Schaper (ed.) New York: Cambridge University Press (1983)
- Fayn, K., & Silvia, P. J. 2014. *States, People, And Contexts: Three Psychological Challenges For The Neuroscience Of Aesthetics*. In J. P. Huston, M. Nadal, F. Mora, L. F. Agnati, & C. J. Cela- Conde (Eds.), *Art, aesthetics and the brain* (pp. 40–56). New York, NY: Oxford University Press.
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art As Image and Idea*, New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc
- Freedman, K., & Wood, J. 1999. Reconsidering Critical Response: Student Judgments of Purpose, Interpretation, and Relationships in Visual Culture. *Studies in Art Education*, 40(2), 128–142. <https://doi.org/10.2307/1320337>
- Frijda, N. 1989. Aesthetic Emotion and Reality. *American Psychologist*, 44, 1546–1547
- Furnham, A., & Walker, J. 2001. Personality and Judgments of Abstract, Pop Art

- And Representational Paintings. *European Journal of Psychology*, 15(1), 57–72.
- Goldman, Alan. 2005. “Beardsley's legacy: The Theory of Aesthetic Value”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2):185–189.
- Hagtvedt, H., Hagtvedt, R., & Patrick, V. M. 2008. The Perception and Evaluation Of Visual Art. *Empirical Studies of the Arts*, 26(2), 197–218. <https://doi.org/10.2190/EM.26.2.d>
- Hekkert, P., & van Wieringen, P. C. W. 1990. Complexity and Prototypicality as Determinants of The Appraisal of Cubist Paintings. *British Journal of Psychology*, 81, 483–495.
- Holbrook, M. B., & Zirlin, R. B. 1985. *Artistic Creation, Artworks, And Aesthetic Appreciation: Some Philosophical Contributions To Nonprofit*.
- Horne, V. 2015. “Kate Davis: Re-Visioning Art History After Modernism and Postmodernism”. *Feminist Review*, 110(1), 34–54. doi:10.1057/fr.2015.12.
- Hospers, J. 1982 *Understanding the Arts*. New Jersey: Englewood Cliffs Prentice-Hall, Inc.
- Irvin, S., & Dodd, J., “In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art”. in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 75:4 2017
- Jacobsen, T. 2010, “Beauty and The Brain: Culture, History And Individual Differences In Aesthetic Appreciation”. *Journal of Anatomy*, 216: 184-191. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01164.x>
- Kubovy M, 1999 "On the Pleasures of The Mind" Well-Being: The Foundations of Hedonic Psychology. New York: Russell Sage
- Kamus Besar Bahasa Indonesia
- Krampen, M., 1996. “Jakobson ’ S Model Of Linguistic Functions And Modern Painting” in *Empirical Studies of The Arts*, Vol. 14(1) 49-63, 1996. <https://doi.org/10.2190/C68F-KB07-WN5Y-GD12>.
- Kusmara, A. K. 2019. “Karya-Karya Seni Rupa Kontemporer Indonesia Berbasis Media Kertas: Bentuk dan Wacana”. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(2), 269–274. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.710>
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. and Augustin, D. 2004. A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments. *British Journal of Psychology*, 95: 489-508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
- Levinson, Jerrold. 1979. “Defining Art Historically.” *British Journal of Aesthetics* 19: 232–250.
- LeWitt, Sol. 1967. “Paragraphs on Conceptual Art.” *Artforum* 5 (10): 79–83.

- Lin, Y.C., 2023. "An Aesthetic Model for Popular Illustration". *Empirical Studies of the Arts*, 41(1), 108-134. <https://doi.org/10.1177/02762374211047972>
- Lin, Y. C., & Chan, W. 2006 "Popular Culture Images and Aesthetic Preference of Taiwan Adolescents". *Communication Research Newsletter*, 45,10–13.
- Lindauer MS, Long DA. 1986. "The Criteria Used to Judge Art: Marketplace and Academic Comparisons". *Empirical Studies of the Arts*. 1986;4(2):163-174. doi:10.2190/,yC9MW-G2XR-MG4V-WKAU.
- Maritain, J. 1966. "Beauty and Imitation". In M. Rader (Ed.), *A modern book of esthetics* (pp. 27–34). New York, NY: Holt, Rinehart & Winston.
- Markovic, S. 2012. "Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal and Aesthetic Emotion". *I-Perception*, 3,1–17. <https://doi.org/10.1068/i0450aap>
- Martindale, C., Moore, K., & West, A. 1988. "Relationship of Preference Judgments to Typicality, Novelty, and Mere Exposure". *Empirical Studies of the Arts*, 6,79–96. <https://doi.org/10.2190/MCAJ-0GQT-DJTL-LNQD> Martindale,
- Martindale, C. 1984. *The Pleasures of Thought: a Theory of Cognitive Hedonics*. *Journal of Mind and Behavior*, 5,49–80.
- Maximea, Heather. 2001a. *Developing Design Criteria For Exhibition Space*, Boston: Altamira.
- Maximea, Heather. 2001b. *Projecting display space requirements, The Manual of Museum Exhibition*. Boston : Altamira Maximea, Heather.
- Meskimmon, M. 2003. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Millis, K. 2001. "Making Meaning Brings Pleasure: The Influence of Titles on Aesthetic Experiences". *Emotion*, 1(3), 320–329.
- North., Andrian C and Hargreaves, David J. 1996. "Affective and Evaluative Responses to the Arts". dalam *Empirical Studies of The Arts*. Vol. 14 (2) 207-222.
- Palmer, S. E., Schloss, K. B., & Sammartino, J. 2013. "Visual Aesthetics and Human Preference. *Annual Review of Psychology*, 64,77–107. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-120710-100504>
- Patemon, T. 1991. *Key Concept: A Guide to Aesthetics, Criticism and the Arts in Education*. London: The Falmer Press.
- Piedmont, R. L., 1999 "Does Spirituality Represent The Sixth Factor? Spiritual Transcendence and The Five-Factor Model" *Journal of Personality* 67 986–1013 doi:10.1111/1467-6494.00080

- Piliang, Yasraf Amir. 2003. *Hipersemiotika Tafsir Cultural Studies atas Matinya Makna*, Yogyakarta: Jalasutra.
- Rahardjo, S. 2018. "Preferable Interior Elements On Instagram Photos At Contemporary Coffee Shops". *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(3), 388–394. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i3.534>
- Rohidi, T.R. 2011. *Metodologi Penelitian*. Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. 2014. *Pendidikan Seni: Isu dan Paradigma*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Sabana, S. dan Djatiprambudi, Djuli. 2006. "Seni Rupa (Asia Tenggara): Fenomena Praktik, Teoretik, dan Dilema" dalam *Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp. M.A.* M Agus Burhan (Editor). Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Sabana, Setiawan. 2011 "Nilai Spritualitas dalam Seni Rupa Kontemporer di Asia Tenggara". *Disertasi*. ITB.
- Sahman.1993a. *Mengenal Dunia Seni Rupa*. Semarang: IKIP Semarang Press.
- Sahman.1993b. "Evaluasi Seni dan Evaluasi Pendidikan Seni". dalam *Seminar Nasional Peranan Pendidikan Seni dalam Pembangunan dan Pembentukan Himpunan Sarjana pendidikan Seni Indonesia*. Semarang, 25-27 Mei 1993. Panitia Penyelenggara: Pengurus Daerah Ikatan Sarjana Pendidikan Indonesia Jawa Tengah.
- Saidi, Acep Iwan. 2008. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Jakarta: Isac Book.
- Silvia, P. J. 2005. "Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition And Emotion". *Review of General Psychology*, 9, 342–357. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.9.4.342>
- Silvia P. J, and Brown E. M, 2007 "Anger disgust and the negative aesthetic emotions: Expanding an appraisal model of aesthetic experience" *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 1 100–106 doi:10.1037/1931-3896.1.2.100
- Smith, Ralph A. 1989. *The Sense of Art: A Study in Aesthetic Education*. New York: Routledge, Chapman and Hall.
- Soedarso, Sp, 2006, *Trilogi Seni: Penciptaan Eksistensi dan Kegunaan Seni*, Yogyakarta: Badan Penerbit ISI.
- Stallabrass, J. 2004. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York Oxford University Press.

- Stang, D. J. 1975. "Effects Of "Mere Exposure" on Learning And Affect". *Journal Of Personality and Psychology*, 31,7–12. <https://doi.org/10.1037/h0076165>
- Sumardjo, J. 2000. *Filasafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.
- Sumardjo, Jakob, 2009. *Asal Usul Seni Rupa Modern Indonesia*. Bandung: Penerbit Kelir.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.
- Sumartono. 2000. "Peran kekuasaan dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta" dalam *Yogyakarta dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.
- Sunardi, ST. 2004. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Penerbit Buku Baik.
- Susanto, Mikke. 2011. *Diksi Rupa*. Yogyakarta.
- Susanto, M. 2021. *Mengapa Sih Lukisan Mahal? Wacana Penetapan Harga Karya Seni*. Yogyakarta: Dicti Art Laboratory.
- Susanto, Mikke. 2004. *Menimbang Ruang Menata Rupa: Wajah & Tata Pameran Seni Rupa*. Yogyakarta: Galang Press.
- Widagdo. 2006. "Penelitian Bidang Seni Rupa" dalam *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer*. Yogyakarta: BP ISI.
- Winston, Andrew S. 1995. "Simple Pleasure: The Psychological Aesthetic of High and Popular Art". *Empirical Studies of The Arts*. Vol. 13 (2) 193-203.
- Wisetrotomo, S. 2015. "Kuasa Kurator dalam Arus Industrialisasi Seni Rupa Indonesia" *Disertasi*, Program Studi Kajian Budaya Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada.
- Yin, Robert K. 2012. *Studi Kasus Desain dan Metode*. Penerjemah. M.Djauzi Mudzakir. Jakarta: Rajawali Press.
- Yuliantoro, M. Najib. 2016. *Ilmu dan Kapital: Sosiologi Ilmu Pengetahuan Pierre Bourdieu*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Woods, W. A. 1991. "Parameters of Aesthetic Objects: Applied Aesthetics". *Empirical Studies of the Arts*, 9(2), 105–114.
- Wijayanto, H. 2016. "Seniman sebagai Pemilik Galeri Studi Komparasi antara Tiga Manajemen Galeri Swasta di Yogyakarta" dalam *Jurnal Tata Kelola Seni* 2(2):97-111, DOI: <https://doi.org/10.24821/jtks.v2i2>
- Winston, A. S., & Cupchik, G. C. 1992. "The Evaluation Of High Art And Popular Art By Naive And Experienced Viewers". *Visual Arts Research*, 18,1–14.
- Yendra, S. 2018. "Museum dan Galeri (Tantangan dan Solusi)" dalam *Jurnal Tata Kelola Seni* 4(2):103-108, DOI:10.24821/jtks.v4i2.3088

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/556/UN37/HK/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
NUNING ZAIDAH, S.PD., M.A. PADA SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Nuning Zaidah, S.Pd., M.A. pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA NUNING ZAIDAH, S.PD., M.A. PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Nuning Zaidah, S.Pd., M.A./0205616007
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : DRAMATURGI RITUAL PENGANTIN
KEJAWEN REPRESENTASI PENDIDIKAN
DALAM PERTUNJUKAN BUDAYA.

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 31 Juli 2023

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/556/UN37/HK/2023
TANGGAL 31 JULI 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA NUNING ZAIDAH,
S.PD., M.A. PADA SEKOLAH
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA NUNING ZAIDAH, S.PD., M.A.
PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. NIP 196612101991031003	Pembina Utama - IV/e	Sekretaris
3.	Prof. Dr. Suminto Sayuti	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. Wadiyo, M.Si. NIP 195912301988031001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji II
5.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji III
6.	Dr. Sunarto, M.Hum. NIP 196912151999031001	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.	-	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

Nomor : B/20683/UN37.2/EP/2023
Lampiran : -
Hal : Pemberitahuan

31 Juli 2023

Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
3. Prof. Dr. Suminto A Sayuti, M.Pd
4. Prof. Dr. Wadiyo, M.Si.
5. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
6. Dr. Sunarto, M.Hum.
7. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Sekolah Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang

Dengan hormat kami beritahukan bahwa Mahasiswa Sekolah Pascasarjana:

Nama : Nuning Zaidah, S.Pd. M.A

NIM : 0205616007

Program studi/jenjang : Pendidikan Seni S3

Direncanakan akan menempuh ujian terbuka pada:


Hari/tanggal : Rabu, 2 Agustus 2023

Pukul : 08.00-10.00 WIB

Tempat : B 106/ Hybrid

Sehubungan dengan hal di atas maka kami mohon kepada Bapak/Ibu untuk berkenan menguji mahasiswa tersebut, **undangan dan link zoom** akan kami kirimkan kemudian.

Atas perhatian dan kerjasama Bapak/Ibu kami mengucapkan terimakasih.

Direktur Sekolah Pascasarjana,

Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP 196612101991031003



**DRAMATURGI RITUAL PENGANTIN *KEJAWEN*:
REPRESENTASI PENDIDIKAN DALAM PERTUNJUKAN BUDAYA**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Doktor Pendidikan**

**Oleh
Nuning Zaidah
0205616007**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PASCA SARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
2023**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul "Dramaturgi Ritual Pengantin *Kejawen* : Representasi Pendidikan dalam Pertunjukan Budaya". karya,

nama : Nuning Zaidah

NIM : 0205616007

program studi : Pendidikan Seni

telah diujikan pada hari Rabu tanggal 2 Agustus 2023 dan telah direvisi sesuai dengan masukan tim Penguji

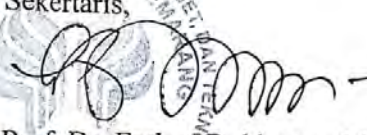
Semarang, 12 Agustus 2023

Ketua,



Prof. Dr. S. Martono, M.Si
NIP 196603081989011001

Sekretaris,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP. 196612101991031003
SEKOLAH PASCASARJANA

Penguji I,



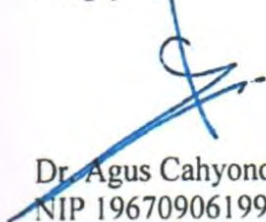
Prof. Dr. Suminto A. Sayuti
NIP 195610261980031003

Penguji II,



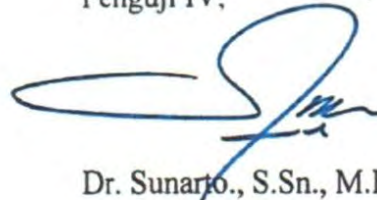
Prof. Dr. Wadiyo., M.Si.
NIP 195912301988031001

Penguji III,



Dr. Agus Cahyono., M.Hum.
NIP 196709061993031003

Penguji IV,



Dr. Sunarto., S.Sn., M.Hum.
NIP.196912151999031001

Penguji V,



Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi., M.A.

Penguji VI,



Prof. Dr. Muhammad Jazuli., M.Hum.
NIP 196107041988031003

ABSTRAK

Nuning Zaidah. 2023. “Dramaturgi Ritual Pengantin *Kejawen* : Representasi Pendidikan dalam Pertunjukan Budaya”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang. Promotor: Prof. Dr. Muh. Jazuli., M.Hum. Kopromotor: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi., M.A. anggota promotor Dr. Sunarto., S.Sn., M.Hum.

Perkawinan adalah *passage ritual* tahap inisiasi daur hidup seseorang yang dilaksanakan satu kali dalam hidup, berbatas ruang dan waktu. Ritual perkawinan diyakini untuk mencegah sesuatu di luar kuasa manusia yang berdampak negatif, dan diharapkan berlangsung sekali seumur hidup, maka ritual dirancang memperhatikan setiap tahap dan menghindari kesalahan agar tercipta menjadi sebuah ‘*pertunjukan*’ yang mencitrakan harmonis bagi kehidupan selanjutnya. Onggosaran, Borobudur Magelang Jawa Tengah Indonesia, melaksanakan tradisi ritual perkawinan bersifat enkulturasi dengan *mempertimbangkan tradisi*.

Peristiwa Antropologi ini menggunakan pendekatan kualitatif menghasilkan data deskriptif berupa data tertulis, data lisan, dokumentasi dan perilaku yang dapat diamati dipadukan dengan kajian pustaka yang relevan. Teknik pengumpulan data dilakukan untuk menganalisis, penyajian menjawab masalah dan disimpulkan. Analisis data, proses pengolahan, menggambarkan dan menerangkan data kemudian menarik kesimpulan untuk menjawab permasalahan.

Ritual perkawinan adat Onggosaran Borobudur Jawa Tengah Indonesia, memiliki kemiripan terhadap drama karena didalamnya terdapat elemen-elemen drama yang memiliki struktur dan tekstur. Struktur drama tersebut menjadi tiga yakni plot, karakter dan tema. Teksture drama terdiri dari dialog, mood dan spektakel. Perspektif realitas masyarakat memaknai ritual perkawinan melalui pendekatan *performance studies* memiliki aspek seperti religi, publikasi, eksistensidiri, *liminal* yang terdiri dari tiga tahap yaitu ritus pemisahan (*Rites of separation*), masa ambang (*Liminal*) dan ritus penyatuan kembali (*Rites of reintegration*). menghibur dan ruang komunal. Aspek pendidikan terdapat nilai pendidikan ketuhanan, nilai pendidikan sosial, dan nilai pendidikan budi pekerti. Beraneka sistem tanda yang terlibat dalam ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur memiliki semiotika teater sebagai sistem tanda teater menetapkan 13 unit terkecil “tanda panggung” (1) kata, (2) tone, (3) mimik, (4) gesture, (5) gerak kinesis, (6) tata wajah (make-up), (7) tata rambut (hair style), (8) tata lampu (light), (12) musik dan (13) efek suara (sound effects). Unit tanda terkecil ritual *panggih* dipilah dalam tiga kelompok tanda sebagai bentuk jenis ikon spasial, relasional dan metafora. *Performance, panggih* ajang transformasi pendidikan masyarakat, banyaknya pembelajaran pada saat ritual perkawinan berlangsung tidak akan didapatkan pada pendidikan melalui kurikulum, karena dengan ritual perkawinan ajang komunal. Andaikan ritual perkawinan tidak dilaksanakan, maka secara perlahan budaya masyarakat Jawa akan terkikis dari peradapan.

Kata kunci: *dramaturgi, ritual perkawinan, pertunjukan budaya*

Zaidah, N. 2023. "Dramaturgy of *Kejawen* Bridal Ritual: Representation of Education in Cultural Performance". Dissertation. Doctoral Studies Program (S-3) of Art Education at Semarang State University. Promoter: Prof. Dr. Muh. Jazuli., M.Hum. Copromotor: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi., M.A. Promotor member Dr. Sunarto., S.Sn., M.Hum.

A wedding is a rite of passage of the initiation stage of a person's life cycle which is carried out once in life, limited by space and time. The marriage ritual is believed to prevent something beyond human power that has a negative impact, and is expected to take place once in a lifetime, so the ritual is designed to pay attention to each stage and avoid mistakes in order to create a 'performance' that imaging harmonious for the next life. Onggosaran, Borobudur Magelang Central Java Indonesia, carries out the tradition of enculturation marriage rituals by considering tradition.

This Anthropological event uses a qualitative approach to produce descriptive data in the form of written data, oral data, documentation and observable behavior combined with relevant literature review. Data collection techniques are carried out to analyze, presentation answers the problem and is concluded. Data analysis, processing, describing and explaining data then drawing conclusions to answer problems.

The traditional marriage ritual of Onggosaran Borobudur Central Java Indonesia, has similarities to drama because it contains elements of drama that have structure and texture. The structure of the drama becomes three namely plot, character and theme. The texture of drama consists of dialog, mood and spectacle. The perspective of the reality of the community interpreting the marriage ritual through the performance studies approach has aspects such as religion, publication, self-existence, liminal which consists of three stages, namely the rites of separation, the threshold period Liminal and the rites of reunification. entertaining and communal space. The educational aspect contains the value of divine education, the value of social education, and the value of ethical education. The various sign systems involved in the *Kejawen* traditional marriage ritual in Onggosaran Borobudur have theatrical semiotics as the theater sign system sets 13 smallest units of "stage signs" (1) words, (2) tone, (3) mimic, (4) gesture, (5) kinesis movement, (6) make-up, (7) hair style, (8) light, (12) music and (13) sound effects. The smallest sign unit of the *panggih* ritual is sorted into three groups of signs as a form of spatial, relational and metaphorical icon types. Performance, *panggih* is a place for the transformation of community education, the amount of learning during the marriage ritual will not be obtained in education through the curriculum, because the marriage ritual is a communal event. If the marriage ritual is not carried out, the Javanese culture will slowly erode from civilization.

Keywords: *dramaturgy, marriage ritual, cultural performance*

PENGANTAR

Lakon perjalanan panjang, sesungguhnya karya tulis ini belum selesai dan mungkin tidak akan pernah selesai, namun studi harus diakhiri dengan pertanggungjawaban selesai. Kesempatan luar biasa yang hampir terabaikan, tetapi masih dilimpahkan keberkahan untuk menyudahi dan menyajikan dalam sidang ujian adalah anugrah Alloh Subhanahu wa ta'ala tempatku berkeluhkesah diatas sajadah. Alhamdulillah hirobbil alamin.

Terselesaikannya penulisan disertasi ini tidak lepas dari peran, bimbingan, arahan penuh pengertian dan kesabaran. Untaian terima kasih dari lubuk hati terdalam yang terhormat yakni promotor, Prof. Dr. Muh. Jazuli, M.Hum. kopromotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A, dan anggota promotor Dr. Sunarto, S.Sn. M.Hum. Beribu kata pun rasanya tidak cukup untuk menggambarkan budi baik dan peran ketiganya.

Ucapan terima kasih saya sampaikan kepada Rektor Universitas Negeri Semarang Prof. Dr. S.Martono M. Si yang telah memberikan izin kepada saya untuk menempuh studi tingkat doktoral ini dan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang, Prof. Dr. Fathur Rokhman., M. Hum. yang memberikan kesempatan dengan kebijakan, kepedulian untuk mengakhiri studi ini. Terima kasih juga saya ucapkan kepada Kementerian Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi dan Lembaga Pengelola Dana Pendidikan (LPDP), Beasiswa Unggulan Dosen Indonesia-Dalam Negeri (BUDI-DN) yang memberikan fasilitas beasiswa studi.

Terima kasih dan hormat yang tiada tara kepada Koordinator Program Studi Pendidikan Seni S3, Dr.Agus Cahyono. M.Hum. atas arahan, motivasi, bimbingan, kepedulian dan peran serta terselesainya studi ini.

Prof. Dr. Drs.Suminto A. Sayuti, cendikia pemberi inspiratif, terima kasih atas diskusinya yang tidak pernah terlupakan, hingga nama tempat penelitian ini yang semula dusun Onggosoro menjadi Onggosaran menjadi lekat terpatri disanubari masyarakat Borobudur.

Prof. Dr. Wadiyo., M.Si. terima kasih atas inspirasi orasi ilmiahnya yang menegaskan bahwa pendidikan karakter merupakan implikasi dari proses berkesenian yang strategis untuk membantu ketercapaian pembangunan mental anak bangsa, adalah harapan penulisan ini.

Para pengajar mata kuliah di Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang, terima kasih atas bimbingannya, teruntuk para rahimahulloh (alm). Prof. Dr. Dharsono Sony Kartika, (alm). Dr. Triyanto, M.A. dan kepangkuan Bapa Prof. Dr. Totok Sumaryanto., M.Pd. segala pengetahuan dan ilmu yang telah disampaikan, semoga menjadikan amal kebaikan yang tidak pernah terputus dunia akhirat.

Para staf Pascasarjana Universitas Negeri Semarang, atas kemurahan hati yang telah membantu dan melayani kebutuhan administrasi selama perkuliahan.

Kawan-kawan Angkatan 2016, Bang Indar, bang Alam, mas Fajri, Babe Giyanto, Papi Jimin, kakak Ika, bunda Fitri, bunda Riris, kaka Andi Imrah dan mas Gandhes mereka adalah tempat diskusi yang paling asyik sepanjang lakon hidup, "*kaliah semua hebat*" Almameter tercinta Universitas Negeri Semarang

Universitas PGRI Semarang, tempatku belajar dan ibadah, yang terhormat kepada Ketua PGRI Jawa Tengah, Dr. Muhdi SH M.Hum, Rektor Universitas PGRI Semarang, Dr. Sri Suciati. M.Hum, para Wakil Rektor, beserta jajaran akademisi.

Dekan FPBS, Kaprodi PBSB dan bapak ibu Dosen PBSB atas ijin, doa dan kesempatannya untuk menempuh studi hingga selesai.

Ungkapan terima kasih terangkai untuk :

- a) Balai Konservasi Borobudur atas keterbukaan dalam menggali data dan fasilitas- fasilitas penunjang yang dibutuhkan selama proses penelitian.
- b) Pemerintah Kecamatan Borobudur, Pemerintah Desa Giritengah Borobudur yang memberikan data serta informasi secara terbuka guna kelengkapan berkaitan dengan penelitian.
- c) Himpunan Ahli Rias Pengantin Indonesia (HARPI) Melati Cabang Kabupaten Magelang dan Cabang Kota Magelang atas diskusinya untuk menggali lebih dalam terhadap ritual, perkawinan adat di Onggosaran guna tambahnya corak baru pengantin di Jawa Tengah.
- d) Sanggar Pendapan Wisnuwardhana, “Palang Putih Nusantara” Kecamatan Mantrijeron, Kota Yogyakarta, sumber ajaran Penghayat Kepercayaan “Oerip Sedjati” pusat keberadaan awal ritual perkawinan adat Jawa.
- e) Padepokan Wayang Wong “TJipto Boedoyo” Tutup Ngisor, Kecamatan Dukun, Kabupaten Magelang tempat diskusi drama tradisional Jawa Tengah.
- f) Sanggar “Pamelengan” Onggosaran Borobudur, Bapak Kamidjan sesepuh Adat Penghayat Kepercayaan Oerip Sedjati dan masyarakat Penyangga tradisi ritual perkawinan adat.

Keluarga besar Bani Najiri Anwar: keluarga Aris Budianto, keluarga Adi Pramujjo., S.E., keluarga Danang Alih Prasetyo, S.Pd, keluarga besar Trah Hardjodiwirjo Grabag dan Bani Zuhri Mertoyudan, keluarga Bramanto Dewa Brata.,S.H., Kabupaten Magelang yang selalu *cinaketing manah* atas doa dan dukungan hingga terselesaikannya studi.

True friend *slawe ewu saklawase*, tempat diskusi, Siti Nur’Aini. Ph.D., Ajeng Setyorini, M.Hum dan Laily Nur Affini, M.Hum. adalah *sedulur tanpa pamrih* sumber kekuatan untuk tetap mampu melakokan peran.

Sujudku di pusara almarhumah ibu Hjh. Sri Ningsih, S.Pdi dan almarhum bapak H. Najiri Anwar yang telah pulang ke rahmatulloh pada saat penulis menempuh studi S3 Pendidikan Seni Pasca Sarjana Universitas Negeri Semarang. tanpa terasa air mata berlinang tatkala menorehkan nama tertera pada prakata ini. Ibu dan bapak adalah guru terbaik yang tak tergantikan, keinginan kuat untuk melanjutkan marwah sebagai pendidik adalah wujud doa-doa yang pernah terucap. Terima kasih, doa kami selalu dan Alloh SWT menempatkan di syurga mulia.

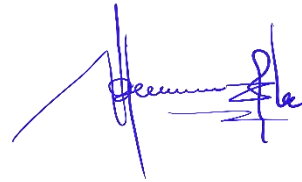
Buah hati harta tak ternilai, Titah Banu Arum Mumpumi, S.Kom. M.Kom, Ramadhani Dwi Putranto, S.Sej, Gigih Banuaji, S.Ds dan Dyah Ayu Pramusanti, S. KM aalah penentram dan penyejuk hati yang setia mendampingi selama menyelesaikan studi.

Pengadegan-pengadegan telah usai terlakokan, enam tahun sepuluh bulan bukan waktu yang singkat untuk menempuh studi S3. Sebagai akademisi tabu akan alasan tidak menyelesaikan, bukan juga karena tidak membubuhkan tulisan. Namun dramatik hidup perjalanan seseorang tak dapat disamakan. Melakokan babak dalam tingkap- tingkap warna gelap dan terang, membunch karena sebagai orang tua mampu merampungkan studi kedua anak hingga selesai S2, kering air mata

taktala harus mengantarkan kedua orang tua pulang ke haribaan Allah SWT, bersyukur karena masih memiliki badan sehat usai dua kali kecelakaan, sekalipun masih beberapa baut terpatri pada ragang.

Sesungguhnya studi S3 tidak hanya sebatas ujian Disertasi, tetapi ujian sebenarnya adalah memerankan *scenario montase* yang tak terbatas perannya untuk menuju **katarsis**.

Semarang, 02 Agustus 2023

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Nuning Zaidah', with a stylized flourish on the right side.

Nuning Zaidah

DAFTAR ISI

PERSETUJUAN PEMBIMBING.....	i
PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI.....	ii
PERNYATAAN KEASLIAN.....	iii
MOTO DAN PERSEMBAHAN.....	iv
ABSTRAK.....	v
ABSTRACT.....	vi
PRAKATA.....	vii
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR TABEL	xii
DAFTAR GAMBAR	xiii
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Identifikasi Masalah	15
1.3 Cakupan Masalah	20
1.4 Rumusan Masalah	21
1.5 Tujuan Penelitian	21
1.6 Manfaat Penelitian	22
1.6.1 Manfaat Teoritis	22
1.6.2 Manfaat Praktis	22
BAB II	24
2.1 Kajian Pustaka	24
2.1.1 Identifikasi Topik Penelitian terhadap Issu Global	28
2.1.2 Paradikma Ritual Perkawinan Adat terhadap Persoalan Global	30
2.1.3 Wacana Seni dan Ritual Perkawinan Adat dalam Ranah Praktik Sosial....	31
2.1.4 Hasil Screening literature perspektif seni peran pada ritual perkawinan adat	32
2.1.5 Perspektif ritual perkawian dalam IPTEKS.....	34
2.1.6 Pendekatan dan Metode yang terkait terhadap ritual perkawinan adat.....	35
2.1.7 Pendekatan Interdisiplin.....	37
2.1.8 Metode Etnografi	48
BAB III METODE PENELITIAN.....	95
3.1 Pendekatan Penelitian.....	95
3.1.1 Penelitian Kualitatif	95
3.1.2 Kualitatif Deskriptif	96
3.1.3 Etnografi	97
3.1.4	Analisis
induktif.....	100
3.2	Desain
Penelitian.....	103
3.3 Fokus Penelitian.....	104
3.4 Data dan Sumber Data.....	108
3.4.1 Data.....	108
3.4.2 Sumber Data.....	113
3.4.3 Analisis Penelitian.....	116

BAB IV.....	122
4.1.1 Keadaan Demografis Kabupaten Magelang.....	122
4.1.2 Latar Geografis, Sejarah Singkat, Nama Onggosaran, dan Borobudur Kabupaten Magelang	127
4.1.3 Sekilas Latar Belakang Demografis dan Sosial Budaya Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang.....	131
4.2 Ritual Adat Masyarakat Onggosaran Borobudur.....	144
4.2.1 Ritual Calendrical Ritus di Onggosaran Borobudur.....	144
4.2.2 Ritual Perkawinan di Onggosaran.....	147
4.2.3 Pra ritual perkawinan.....	149
BAB V.....	179
5.1 Kedekatan Ritual terhadap Drama Sosial.....	179
5.2 Analisis Struktur.....	183
5.3 Analisis Tekstur.....	194
BAB VI.....	203
6.1 RitualPerkawinan Adat Kejawen dalam “as” performance.....	203
6.2 Perspektif RitualPerkawinan Adat Kejawen corak “Kamajaya- kamaratih”	207
BAB VII.....	232
7.1 Tanda Dalam RitualPerkawinan Adat Kejawen Corak“Kamajaya- Kamaratih” Di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang.....	234
7.2 Analisis Ikon Sosial Ritual Panggih.....	268
BAB VIII.....	271
8.1 SIMPULAN DAN SARAN.....	271
8.1.1 Simpulan.....	271
8.2 Implikasi Hasil Penelitian Temuan yang merupakan hasil penelitian ini memiliki implikasi sebagai berikut :.....	274
8.2.1 Saran.....	275
DAFTAR PUSTAKA.....	276

DAFTAR PUSTAKA

- A. Abdul Latif. (2016). Spiritualitas Petungan: Konstruksi Psikologis Penentuan Waktu Pernikahan Pada Orang Jawa. *Kebhinekaan Dan Masa Depan Indonesia: Peran Ilmu Sosial Dalam Masyarakat, 2001*, 1–17.
- Adelhöfer, N., Chmielewski, W., & Beste, C. (2019). How Perceptual Ambiguity Affects Response Inhibition Processes. *Journal Of Neurophysiology, 122*(2), 500–511. <https://doi.org/10.1152/jn.00298.2019>
- Ahmad Arif Musadad. (2008). *Makna-Keris-Dan-Pengaruhnya-Terhadap-Mas.*
- Alistair M. Duckworth, R. (2014). The Act Of Reading: A Theory Of Aesthetic Response. By Wolfgang Iser. *Mankind, 13*(3), 337–343. <https://doi.org/10.1111/j.1835-9310.1982.tb01239.x>
- Allen, M. (2017). Phenomenological Traditions. *The SAGE Encyclopedia Of Communication Research Methods, January 2017*. <https://doi.org/10.4135/9781483381411.n426>
- Allern, T.-H. (2008). A Comparative Analysis Of The Relationship Between Dramaturgy And Epistemology In The Praxis Of Gavin Bolton And Dorothy Heathcote. *Research In Drama Education: The Journal Of Applied Theatre And Performance, 13*(3), 321–335. <https://doi.org/10.1080/13569780802410681>
- Amelia, D. P., Jodhinata, A., & Junaedi, H. (2021). Sistem Informasi Pelayanan Jasa Wedding Organizer Dalam Bentuk Marketplace. *Journal Of Information System, Graphics, Hospitality And Technology, 3*(01), 24–28. <https://doi.org/10.37823/insight.v3i01.134>
- Andries, F. F. (2018). The Integration Of Religion And Culture To Construct Social Identity Through The Pukul Sapu Ritual In Mamala Village, Moluccas. *Jurnal Humaniora, 30*(1), 92. <https://doi.org/10.22146/jh.v30i1.27603>
- Anggraini, N. (2019). *Analisis Tingkatan Tema Cerpen Radar Malang Berdasarkan Kategori*. 436–444.
- Ariyono, E. (2018). *Wawancara Staf PPN KUA Borobudur*.
- Aspers, P., & Corte, U. (2019a). What Is Qualitative In Qualitative Research. *Qualitative Sociology, 42*(2), 139–160. <https://doi.org/10.1007/s11133-019-9413-7>
- Aspers, P., & Corte, U. (2019b). What Is Qualitative In Qualitative Research. *Qualitative Sociology, 42*(2), 139–160. <https://doi.org/10.1007/s11133-019-9413-7>
- Bahasa, T. B. (2019). *Kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa)*. Kanisius.
- Bakti, I. S., Nirzalin, & Abidin. (2020). Reification Of The Signified And

Consumerization Of Wedding Receptions “Sintê Mungêrjê” In The Gayo Lôt Society In Central Aceh District. *Sodality: Jurnal Sosiologi Pedesaan*, 8(2), 15–35. <https://doi.org/10.22500/8202030444>

246 Bell, C. (2009). *Ritua L Theory , Ritua L Practic E*.

- Bellah, R. N., & Rappaport, R. A. (1999). Ritual And Religion In The Making Of Humanity. In *Journal For The Scientific Study Of Religion* (Vol. 38, Issue 4, P. 569). <https://doi.org/10.2307/1387619>
- Bemmelan, S. T., & Grijins, M. (2018). Relevansi Kajian Hukum Adat: Kasus Perkawinan Anak Dari Masa Ke Masa. *Mimbar Hukum*, 30, 516–543.
- Berberovic, N. (2015). Ritual, Myth And Tragedy: Origins Of Theatre In Dionysian Rites. *Epiphany*, 8(1), 30. <https://doi.org/10.21533/Epiphany.V8i1.117>
- Bolton, R. (2005). Habermas ’ S Theory Of Communicative Action And The Theory Of Social Capital. *Association Of American Geographers*, 1(3), 1–39.
- Boven, M. (2018). A Theater Of Ideas: Performance And Performativity In Kierkegaard’s Repetition. *Kierkegaard, Literature, And The Arts*, 115–130.
- Bui, D. D. A., Del Fiol, G., & Jonnalagadda, S. (2016). PDF Text Classification To Leverage Information Extraction From Publication Reports. *Journal Of Biomedical Informatics*, 61, 141–148. <https://doi.org/10.1016/J.Jbi.2016.03.026>
- Chaiken, S. (1980). Heuristic Versus Systematic Information Processing And The Use Of Source Versus Message Cues In Persuasion. *Journal Of Personality And Social Psychology*, 39(5), 752–766. <https://doi.org/10.1037//0022-3514.39.5.752>
- Chong, S. W., & Reinders, H. (2021). A Methodological Review Of Qualitative Research Syntheses In CALL: The State-Of-The-Art. *System*, 103, 102646. <https://doi.org/10.1016/J.System.2021.102646>
- Conty, A. (2013). Techno-Phenomenology: Martin Heidegger And Bruno Latour On How Phenomena Come To Presence. *South African Journal Of Philosophy*, 32(4), 311–326. <https://doi.org/10.1080/02580136.2013.865099>
- Council, N., & Relations, F. (2016). *Marriage Rituals As Reinforcers Of Role Transitions : An Analysis Of Weddings In The Netherlands Author (S): Matthijs Kalmijn Published By : National Council On Family Relations Stable URL : Http://Www.Jstor.Org/Stable/3600214 REFERENCES Linked Referenc. 66(3), 582–594.*
- Creswell, J. W. (2012). *Educational Research: Planning, Conducting, And Evaluating Quantitative And Qualitative Research*. Pearson.
- Dawe, A., & Goffman, E. (1973). The Underworld-View Of Erving Goffman. In *The British Journal Of Sociology* (Vol. 24, Issue 2). <https://doi.org/10.2307/588382>
- Debi Setiawati. (2019). Slametan Dalam Spritualisme Orang Jawa Pada Masa Lalu

- Sampai Sekarang. *Maharsi*, 1(01), 76–88.
<https://doi.org/10.33503/Maharsi.V1i01.357>
- Dewojati, C. (2012). *Drama: Sejarah, Teori, Dan Penerapannya*. Dharmaja, E. (1981). *Serat Smaradahana*. Dimas Dwi Arso. (2018). *Sistem Perkawinan Dan Pewarisan Pada Masyarakat Hukum Adat Rejang Provinsi Bengkulu*.
- Dr. Warto. (1996). *Keluarga Sejahtera Menurut Sistem Budaya Masyarakat Pedesaan Jawa Tengah*. Jawa Tengah : Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan Indonesia.
- Durkheim, E. (2011). *The Elementary Forms Of The Religious Life* (I. R. Muzir, Ed.). Elaine Aston, G. S. (1991). *Theatre As Sign System A Semiotics Of Text And Performance*. Routledge.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics Of Theatre And Drama*. Uri: <https://lib.ui.ac.id/detail.jsp?id=13506>
- Endraswara, S. (N.D.). *Metode Pembelajaran Drama: Apresiasi, Ekspresi, Dan Pengkajian*.
- Endraswara, S. (2003). *Mistik Kejawaen: Sinkretisme, Simbolisme, Dan Sufisme Dalam Budaya Spiritual Jawa*. Penerbit Narasi.
- Erika Fischer-Lichte. (1992). *The Semiotics Of Theater*.
- Eriksson, P., & Kovalainen, A. (2011). Ethnographic Research. *Qualitative Methods In Business Research*, 138–153. <https://doi.org/10.4135/9780857028044.D77>
- Erving Goffman. (1986). The Presentation Of Everyday Life. *Urban Life*, 15(1), 103–121. <https://doi.org/10.1177/0098303986015001004>
- Evi Putrya. (2021). *Teater Indonesia, Konsep Sejarah Problema – Umar Kayam*.
- Fernández-Aguayo, S., & Pino-Juste, M. (2018). Drama Therapy And Theater As An Intervention Tool: Bibliometric Analysis Of Programs Based On Drama Therapy And Theater. *Arts In Psychotherapy*, 59, 83–93.
<https://doi.org/10.1016/j.aip.2018.04.001>
- Fischer-Lichte, E. (2008). The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics. *The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*, 52(4), 1–232. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
- F.Xaveria Diah K. (2009). Gending-Gending Iringan Ritual Perkawinan,. *Ornamen Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni*.
- Geertz, C. (1977). *The Interpretation Of Cultures (Basic Books Classics)*. Geertz, C. (1978). *The Religion Of Java*. University Of Chicago Press.
- Genep, A. Van. (2015a). The Rites Of Passage. *The Expectations Of Light*, 22–24.

<https://doi.org/10.1515/9781400856664.22>

- Gunawan, A. (2019). TRADISI RITUALPERKAWINAN ADAT SUNDA (Tinjauan Sejarah Dan Budaya Di Kabupaten Kuningan). *Jurnal Artefak*, 6(2), 71. <https://doi.org/10.25157/Ja.V6i2.2610>
- Guntur. (2016). *Penelitian Artistik: Sebuah Paradigma Alternatif*. 1–21. Gustami, S. (2007). *Sp. Gustami, 2007, Butir-Butir Mutiara Estetika, Ide Dasar Penciptaan Karya, Prasiswa: Yogyakarta (978-979-1450-04-1, Ed.)*. Yogyakarta : Prasista.
- Hariyanto, M. (1938). Fenomenologi Transendental. *Fenomenologi Transendental Edmund Husserl, 1906*, 3.
- Hasbullah Mathar. (2017). *SEMIOTIKA VISUAL (Sebuah Kajian Tentang Ilmu Tanda Dalam Kebudayaan Kontemporer)*. 36–47.
- Harjawiyan, H. (2001). *Marsudi Unggah-Ungguh Basa Jawa*. Kanisius.
- Haryoko, S., Bahartiar, & Arwadi, F. (2020). *Analisis Data Penelitian Kualitatif (Konsep, Teknik, & Prosedur Analisis)*.
- Helmericks, S. G., Nelsen, R. L., & Unnithan, N. P. (1986). The Researcher, The Topic, And The Literature: A Procedure For Systematizing Literature Searches. *The Journal Of Applied Behavioral Science, The ANNALS Of The American Academy Of Political And Social Science*, 503(1), 122–136.
- Hidayahtulloh, P. (N.D.). *Struktur Dan Tekstur Drama Kabale Und Liebe Karya Friedrich Schiller*.
- Horasan-Doğan, S., & Cephe, P. T. (2020). The Effects Of Creative Drama On Student Teachers' Creative Pedagogy And Identity. *Thinking Skills And Creativity*, 38. <https://doi.org/10.1016/J.Tsc.2020.100736>
- Hsu, H. (2017). Stuart Hall And The Rise Of Cultural Studies. *New Yorker*, 1–6.
- I Made Bandem & Sal Murgiyanto. (1996). *Teater Daerah Indonesia*. Kanisius <https://opac.perpusnas.go.id/detailopac.aspx?id=284211>.
- Timbul Haryono. (2008). *Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa Dalam Perspektif Arkeologi Seni*. ISI Press Solo, .
- Indrawardana, I., Suhendi, O., & Sunda, A. (2023). *Perubahan Prosesi Kesenian Dalam Pernikahan Adat Sunda*. 5, 239–245.
- Iyut, F. N. (2021). *Persepsi Masyarakat Pada Ritual Perkawinan Adat Suku Dayak Bedayuh Di Desa Tengon Upas Kecamatan Air Besar Kabupaten Landak*. 1(2).
- Jacquette, D. (2014). Art, Expression, Perception And Intentionality. *Journal Of Aesthetics And Phenomenology*, 1(1), 63–90. <https://doi.org/10.2752/20539339XX14005942183973>

- Jazuli, M., & Alam, S. (2020). From Ritual To Entertainment: The Changing Role Of Barongan Performance Arts. *Humanities & Social Sciences Reviews*, 8(4), 496–506. <https://doi.org/10.18510/Hssr.2020.8448>
- John Berry: John W. (2003). *Cultural Identity Theory*.
- Kachel, A. T., Turner, V., & Wilshire, B. (1983). From Ritual To Theatre: The Human Seriousness Of Play. In *Journal For The Scientific Study Of Religion* (Vol. 22, Issue 4, Pp. 386–387). <https://doi.org/10.2307/1385776>
- Kamidjan. (2017a). *Partisipan, Wawancara*. Kamidjan. (2017b). *Partisipan, Wawancara*. Kamidjan. (2017c). *Wawancara Informan*. Kamidjan. (2017d). *Wawancara Informan*.
- Karademir Hazlr, I. (2017). Wearing Class: A Study On Clothes, Bodies And Emotions In Turkey. *Journal Of Consumer Culture*, 17(2), 413–432. <https://doi.org/10.1177/1469540516631152>
- Kartika, D. S. (2007). Memahami Seni Dan Estetika. In *Wacana, Journal Of The Humanities Of Indonesia*. Rekayasa Sains. <https://doi.org/10.17510/Wjhi.V9i1.227>
- KBBI. (2023). *KBBI*.
- Kemeh, M. (2015). Using Solo Drama To Make The Teaching Of Social Studies Engaging For Students. *Procedia - Social And Behavioral Sciences*, 174, 2245–2252. <https://doi.org/10.1016/J.Sbspro.2015.01.882>
- Kenneth T. Gallagher, & Terj. P. Hardono Hadi. (2001). *The Philosophy Of Knowledge*.
Jogyakarta : Kanisius.
- Kernodle, G. R. K. P. (1985a). *Invitation To The Theatre*. <https://books.google.co.id/books?id=B6reulettiyc&q=inauthor:%22George+Riley+Kernodle%22&dq=inauthor:%22George+Riley+Kernodle%22&hl=ban&sa=X&ved=2ahukewir4osygzuahwhq3wkhtbabfq6aewahoecaiqag>
- Kewuel, H. K., Budiyanto, A., Fajar, Y., & Kumoro, N. B. (2017). *Seri Studi Kebudayaan1 Pluralisme Multikulturalisme Dan Batas-Batas Toleransi*.
- Kholis, N. (2018). *Ilmu Makrifat Jawa Sangkan Paraning Dumadi: Eksplorasi Sufistik Konsep Mengenal Diri Dalam Pustaka Islam Kejawen Kunci Swarga Miftahul Djanati*.
- Ki Sarayajati B. (2018). *Wawancara*.
- Koentjaraningrat. (1985). *Ritus Peralihan Di Indonesia. Tus Peralihan Di Indonesia*. Koentjaraningrat. (1994). *Kebudayaan Jawa*. Balai Pustaka,.
- Kong, H., Informa, R., Number, W. R., House, M., & Street, M. (2000). Dialogue In Teaching: Theory And Practice. *Journal Of Curriculum Studies*, 32(6), 878–881. <https://doi.org/10.1080/00220270050167233>
- Lawrence A. Machi, B. T. M. (2016). *The Literature Review: Six Steps To*

- Success*. Levine, M. (2015). When Art Is The Weapon: Culture And Resistance Confronting Violence In The Post-Uprisings Arab World. *Religions*, 6(4), 1277–1313.
<https://doi.org/10.3390/Rel6041277>
- Levi-Strauss, C. (1974). *Structural Anthropology*. Basic Books; Revised.
- Lobacheva, N. P. (1981). Marriage Ritual As An Ethnographic Source For Historical Research (On The Example Of The Khorezm Uzbeks). *Soviet Anthropology And Archeology*, 20(3), 31–58. <https://doi.org/10.2753/AAE1061-1959200331>
- Lon, Y. S., & Widyawati, F. (2021). *Perkawinan Dalam Masyarakat Manggarai: Budaya, Keyakinan Dan Praktiknya*.
- Louis Cohen, Lawrence Manion, K. M. (2011). *Research Methods In Education*. London. Lpeggy Phelan. (1993). *Unmarked The Politics Of Performance*. London And New York.
- M. Jazuli. (2016). *Paradigma Pendidikan Seni* (2016 Semarang: Farishma Indonesia,Ed.).
- Mahkamah Konstitusi. (2016). *Putusan Nomor 97/PUU-XIV/2016* (Issue 6, Pp. 154–155).
- Mano Raj, J., & Rr, R. (2015). Opening Of New Insights For The Researchers: A Descriptive Study On Emotional Maturity. *International Journal Of Exclusive Management Research*, 5(November).
- Marinis, M. De. (1993). *The Semiotics Of Performance*. Marinis, M. De. (2019). *Understanding Theatre*.
- Marphatia, A. A., Ambale, G. S., & Reid, A. M. (2017). Women’s Marriage Age Matters For Public Health: A Review Of The Broader Health And Social Implications In South Asia. *Frontiers In Public Health*, 5(October), 1–23. <https://doi.org/10.3389/fpubh.2017.00269>
- Mary Jo Deegan. (1981). American Ritual Dramas: Social Rules And Cultural Meanings. In *Journal Of Chemical Information And Modeling* (Vol. 53, Issue 9). File:///C:/Users/Ibu Nuning/Downloads/Ritual Drama America.Pdf
- Mary Luckhurst. (2006). *A Revolution In Theatre*. Cambridge University Press,.
- Matei, A. (2018). Art On Trial. Freedom Of Artistic Expression And The European Court Of Human Rights. *SSRN Electronic Journal*, 1–10. <https://doi.org/10.2139/ssrn.3186599>
- MC Suwarna.Pdf*. (N.D.).
- Moh Fathoni. (2013). *New Historisisme Greenblatt: Identifikasi Dan Relevansi Dalam Kritik Sastra*.
- Moosa, I. (2018). Publish Or Perish: Origin And Perceived Benefits. *Publish Or Perish*, 1–17. <https://doi.org/10.4337/9781786434937.00007>

- MRA. Harymawan. (1993). *DRAMATURGI*. Rosda.
- Mulder, N. (2013). *Mistisisme Jawa Ideologi Di Indonesia*. [Http://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./Opac/Index.Php/Home/Detail_Koleksi?Kd_Buku=013467%0Ahttp://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./System/Uploads/Cover_Buku/013467/013467.Jpg](http://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./Opac/Index.Php/Home/Detail_Koleksi?Kd_Buku=013467%0Ahttp://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./System/Uploads/Cover_Buku/013467/013467.Jpg)
- Munazif, A. (2020). Struktur Dan Tekstur Lakon Maut Dan Sang Dara Karya Ariel Dorfman. *Jurnal Seni Pertunjukan*, 06(02), 176–188.
- Muqtada, M. R. (2016). Menyoal Kembali Teori Evolusi Agama J.G. Frazer Dalam Keberagaman Masyarakat Jawa. *Millati: Journal Of Islamic Studies And Humanities*, 1(1), 41. <https://doi.org/10.18326/Mlt.V1i1.41-60>
- Murdiyanto, E. (2020). Metode Penelitian Kualitatif (Sistematika Penelitian Kualitatif).
In Bandung: Rosda Karya.
- Nantwi, P. A. And W. K. (2016). *The Role Of Art In Customary Marriage Ceremonies: The Case Of Krobos Of Somanya*, Ghana Patrick. 6(5), 1–23.
- Natalia, W. A., Widiawati, D., & Sachari, A. (2019). Perancangan Produk Fashion Bagi Masyarakat Urban Indonesia Dengan Pemanfaatan Tenun Lurik Jawa Pedan. *Serat Rupa Journal Of Design*, 3(2), 112–133. <https://doi.org/10.28932/Srjd.V3i2.1002>
- Nico Slate. (2021). *The Drama Of Nonviolence: Theatre As Education Within The American Civil Rights Movement*.
- Nurgiyantoro, B. (2018). *Teori Pengkajian Fiksi*.
- Ogden, C. K. & R. I. A. (1949). *The Meaning Of Meaning*. Routledge & Kegan Paul Ltd.,.
- Oktaviana, S., & Prameswari, N. P. (2021). Keabsahan Dan Akibat Hukum Perkawinan Penghayat Kepercayaan Pasca Terbitnya Putusan Mahkamah Konstitusi Nomor 97/PUU-XIV/2016. *Notaire*, 4(3), 441. <https://doi.org/10.20473/Ntr.V4i3.26214>
- Peirce, C. S. (1991). *Peirce On Signs: Writings On Semiotic By Charles Sanders Peirce*
(James Hoop).
https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469616810_Hoopes%0A
- Pengnate, S. (Fone), Sarathy, R., & Lee, J. K. (2019). The Engagement Of Website Initial Aesthetic Impressions: An Experimental Investigation. *International Journal Of Human-Computer Interaction*, 35(16), 1517–1531. <https://doi.org/10.1080/10447318.2018.1554319>
- Permanasari, Alis Triena; Setian, D. D. R. S. (2020). Kesenian Gendreh: Bentuk Dan

- Respon Estetis Pola Tabuh Alu - Lisung Di Kampung Bojong Rangkasbitung. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 2(2), 59–69.
- Peters, M. A., & Besley, T. (2021). Models Of Dialogue. *Educational Philosophy And Theory*, 53(7), 669–676. <https://doi.org/10.1080/00131857.2019.1684801>
- Petter Eckersall. (2020, December 20). *Perkembangan Dramaturgi Dalam Pertunjukan Kontemporer*. 2020.
- P.J. Zoetmulder, Terj. D. H. (1991). *Manunggaling Kawula Gusti : Pantheisme Dan Monisme Dalam Sastra Suluk Jawa : Suatu Studi Filsafat* (G. P. Utama, Ed.). Purnawangsih, A., & Try Sulisty, E. (2020). Nilai Estetis Penampilan Busana Pengantin Gaya Solo Basahan Di Surakarta Hadiningrat. *Jurnal Seni Budaya*, 35(2), 164–171.
- R. Wiryapanitra. (1979). *Serat Kidungan Kawedhar* (T. K. W. H. ; Alih Aksara, S. Alih Bahasa, Ed.).
- Radar Panca Dahana. (2001). *Ideologi Politik Dan Teater Modern Indonesia*. Magelang :Indonesia Tera.
- Rahayu, S., & Pamungkas, Y. H. (2014a). Arti Simbolis Paes Ageng Masa Hamengkubuwono IX Tahun. *Avatara, E-Journal Pendidikan Sejarah*, 2(3), 7–16.
- Rahayu, S., & Pamungkas, Y. H. (2014b). Arti Simbolis Paes Ageng Masa Hamengkubuwono IX Tahun. *Avatara, E-Journal Pendidikan Sejarah*, 2(3), 7–16.
- Rahman, F., & Islamy, B. (2022). *Analisis Tema Drama Lautan Bernyanyi Karya Putu Wijaya Sebuah Kajian Sosiologi Drama: Vol. Xix* (Issue 2). Jurnal Kajian Sastra.
- Ramadhan, H. H., Effendy, C., & Syam, C. (2019). *Analisis Tema, Amanat, Dan Fungsi Cerita Dalam Kumpulan Cerita Rakyat Kalantika*.
- Rasid, R., Djafar, H., & Santoso, B. (1938). *Alfred Schutz ' S Perspective In Phenomenology Approach : Concepts , Characteristics , Methods And Examples*. 190–201.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi Penelitian Kajian Budaya*.
- Rendra, W. S. (1984). *Mempertimbangkan Tradisi*. <https://www.goodreads.com/book/show/6696641-Mempertimbangkan-Tradisi>
- Research Methodology*. (1998). 163–177. https://doi.org/10.1007/978-3-662-03702-7_6
- Riana, R. (2020). Pembelajaran Sastra Bahasa Indonesia Di Sekolah. *Warta Dharmawangsa*, 14(3), 418–427. <https://doi.org/10.46576/Wdw.V14i3.825>
- Richard Schechner. (1994). *Environmental Theater*.
- Rizaluddin, F., Alifah, S. S., & Khakim, M. I. (2021). Konsep Perhitungan Weton Dalam Pernikahan Menurut Prespektif Hukum Islam. *YUDISIA : Jurnal Pemikiran Hukum Dan Hukum Islam*, 12(1), 139. <https://doi.org/10.21043/Yudisia.V12i1.9188>

- R.M. Soedarsono. (1997). *Wayang Wong Dramatari Ritual Kenegaraan Di Kraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, .
- Robert S. Ellwood, & Terj. (N.D.). *The Encyclopedia Of World Religions*.
- Rohendi, T. (2016). Pendidikan Seni Isu Dan Paradigma.
- Rohman, F., & Ismail, T. (2013). Consumption Ritual In Javanese Wedding Ceremony: Ethnography Research In Kabupaten Ngawi. *Asia Pacific Management And Business Application*, 2(1), 20–41.
<https://doi.org/10.21776/Ub.Apmba.2013.002.01.2>
- Rosmaidar. (2020). Kearifan Lokal Ritual Perkawinan Adat Suku Linggau. *Jurnal Ilmiah Bina Bahasa*, 13(1), 37–46.
- Rowland Lorimer, P. S. (1994). *Mass Communications: A Comparative Introduction* (Berilustra). Manchester University Press, 1994.
- Sa'diyah, F. S. (2020). *Ritual Pernikahan Adat Jawa (Kajian Akulturasi Nilai-Nilai Islam Dalam Pernikahan Adat Jawa Di Desa Jatirembé Kecamatan Benjeng Kabupaten Gresik)*. *AL-THIQAH: Jurnal Ilmu Keislaman*, 3(02), 171–190.
- Sahid, N. (2016a). *Semiotika Teater, Tari, Wayang Purwa Dan Film*. Penerbit Gigih Pustaka Mandiri <http://gigihpustakamandiri.blogspot.com>
gigihpustakamandiri@yahoo.com Perum Afa Permai Jl. Afa 2 No. 13/14 Semarang 50272. [http://digilib.isi.ac.id/1276/1/Semiotika OK.Pdf](http://digilib.isi.ac.id/1276/1/Semiotika%20OK.pdf)
- Sahid, N. (2016b). *Semiotika Teater, Tari, Wayang Purwa Dan Film*. Penerbit Gigih Pustaka Mandiri <http://gigihpustakamandiri.blogspot.com>
gigihpustakamandiri@yahoo.com Perum Afa Permai Jl. Afa 2 No. 13/14 Semarang 50272.
- Saldaña, M. B. M. • A. M. H. • J. (2016). Qualitative Data Analysis A Methods Sourcebook. In *Nursing Standard (Royal College Of Nursing (Great Britain) : 1987)*(Vol. 30, Issue 25). <https://doi.org/10.7748/Ns.30.25.33.S40>
- Santa María, L., Aliagas, C., & Rutten, K. (2022). Youth's Literary Socialisation Practices Online: A Systematic Review Of Research. *Learning, Culture And Social Interaction*, 34, 100628.
<https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2022.100628>
- Santosa. (2014). *Drama Sosial* : Isi Press.
- Santoso. (2016). Hakekat Perkawinan Menurut Undang-Undang Perkawinan, Hukum Islam Dan Hukum Adat. *Yudisia*.
- Saputra, H. S. P. (2016). *Welas Asih: Merefleksi Tradisi Sakral, Memproyeksi Budaya Profan*. [Repository.Unej.Ac.Id](https://repository.unej.ac.id/)
<https://repository.unej.ac.id/handle/123456789/77007>
- Sarayajati, K. (2018). *Catatan Informan*.
- Sardjono. (2018). *Wawancara Informan*. Sarjino. (2018). *Wawancara*.
- Sartre, J. (1971). *The Phenomenology Of Jean-Paul Sartre*.
- Saudah, S., & Nusyirwan. (2007). Konsep Manusia Sempurna. *Jurnal Filsafat*,

- 14(2),185–191. <https://Journal.Ugm.Ac.Id/Wisdom/Article/View/31332>
- Sayuti, S. (2018). *Wawancara*.
- S U D A R M A N. (2014). *Fenomenologi Husserl Sebagai Metode Filsafat Eksistensial*. 103–113.
- Sayuti, S. A. (N.D.). *Berkenalan Dengan Prosa Fiksi* (Suningcih). Yogyakarta GamaMedia 2000.
- Schechner, R. (1988). Performance Theory. In *Published In Great Britain By Routledge11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE* (Vol. 26, Issue 1).
- Schechner, R. (2003a). *Future Of Ritual Writings On Culture And Performance*.
- Schechner, R. (2003b). *Performance Theory* (Routledge). Routledge.
- Schechner, R. (2013a). *Performance Studies: An Introduction*. Books.Google.Com.
- Schechner, R. (2013b). *Performance Studies: An Introduction*. Books.Google.Com. https://Books.Google.Com/Books?Hl=En&Lr=&Id=Szsm5fpcx5uc&Oi=Fnd&Pg=PP2&Dq=Art+Wedding+Rites+Anthropology+Performance+Teather&Ots=AT1MFDdM2w&Sig=B8wjdtuf5yh7kgy0nyd_Ndj0f-A
- Setya Yuwana Sudikan. (2017). *PENDEKATAN INTERDISIPLINER, MULTIDISIPLINER, DAN TRANSDISIPLINER DALAM STUDI SASTRA*. 1–30.
- Sextou, P. (2022). *Applied Theatre In Paediatrics: Stories, Children And Synergies Of Emotions*.
- Sharan B. Merriam. (2014). Qualitative Research A Guide To Design And Implementation Revised And Expanded From Qualitative Research And Case Study Applications In Education. In *Progress In Electromagnetics Research Symposium*.
- Shim, T. N., Paris, T. D., Zainal, L., & Yussof, R. L. (2012). Students' Perceptions On Drama Activities In Outdoor Environments: A Case Study. *Procedia - Social And Behavioral Sciences*, 38(December 2010), 293–303. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.03.351>
- Simamora, A. (2022). Analisis Bentuk Dan Makna Perhitungan Weton Pada Tradisi Pernikahan Adat Jawa Masyarakat Desa Ngingit Tumpang (Kajian Antropolinguistik). *Jurnal Budaya FIB UB*, 3(1 Agustus), 44–54.
- Simatupang, L. (2013). *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*.
- Siomi. (2017). *Wawancara*.
- Siyami. (2019). *Wawancara*.
- Slamecka, N. J. (1966). Supplementary Report: A Search For Spontaneous Recovery Of Verbal Associations. *Journal Of Verbal Learning And Verbal Behavior*, 5(2), 205–207. [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(66\)80019-1](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(66)80019-1)

- Soemanto, B. (2001a). *Jagad Teater*. Soemanto, B. (2001b). *Jagad Teater*.
- Sofianto, A. (2018). Strategi Pengembangan Kawasan Pariwisata Nasional Borobudur. *Jurnal Litbang Provinsi Jawa Tengah*, 16(1), 28–44. <https://doi.org/10.36762/litbangjateng.v16i1.745>
- Spradley, J. P. (1997). *Metode Etnografi*. Yogyakarta Tiara Wacana Yogya 1997.
- Sriti Mayang Sari. (2005). Implementasi Pengalaman Ruang Dalam Desain Interior. *Dimensi Interior*, 3(2), 165–176. <http://puslit2.petra.ac.id/Ejournal/index.php/int/article/view/16391>
- Sudjono. (2018). *Informan*.
- Sudjono. (2019). *Informan*.
- Sugiyono, Prof. Dr. (2016). *METODE PENELITIAN Kuantitatif, Kualitatif, Dan R&D*. Alfabeta.
- Sujatno, M. (2013). *Etika Penelitian*. Pdf.
- Sumardjo, J. (2004). *Perkembangan Teater Dan Drama Indonesia* (S. Press, Ed.).
- Sunarto. (2016). FILSAFAT SENI NUSANTARA. *Imaji: Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni*, 1–15.
- Supardi. (2013). Ricikan Struktural Salah Satu Indikator Pada Pembentukan Gending Dalam Karawitan Jawa. *Keteg*, 13(1), 2–28.
- Suranto. (2017a). *Wawancara Informan*. Suranto. (2017b). *Wawancara Informan*.
- Suroso. (2018). *Wawancara Suroso Anggota HPK Urip Sejati*.
- Susilo, Y. S., & Suroso, A. (2014). Integrated Management Of Borobudur World Heritage Site: A Conflict Resolution Effort. *Asia Pacific Management And Business Application*, 3(2), 116–134. <https://doi.org/10.21776/Ub.Apmba.2014.003.02.4>
- Sutopo. (2002). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Surakarta Sebelas Maret University Press, 2002.
- Suwardi Endraswara. (2018). *Mistik Kejawen: Sinkretisme, Simbolisme, Dan Sufisme Dalam Budaya Spiritual Jawa*. 978-979-168-564-1.
- Suwarna. (1988). *Pembelajaran Estetika Wacana T tutur Ritual Pengantin Jawa*.
- Suwarna Pringgawidagda. (2006a). *Tata Ritual Dan Wicara: Pengantin Gaya Yogyakarta*. Kanisius,.
- Syarifudin, A. (2020). Tren Demografi Dan Pengaruhnya Terhadap Pendidikan. *Jurnal Jendela Bunda PG-PAUD UMC*, 8(1), 32–48.
- Sykes, K., & Brace-Govan, J. (2015). The Bride Who Decides: Feminine Rituals Of Bridal Gown Purchase As A Rite Of Passage. *Australasian Marketing Journal*, 23(4), 277–285. <https://doi.org/10.1016/j.ausmj.2015.10.009>
- Tadeusz Kowzan. (2015). *The Sign In The Theater An Introduction To The Semiology*

Of The Art Of The Spectacle.

- Tavini, T. (2020). Tinjauan Ontologi Seni. *Jurnal Pendidikan Dan Kajian Seni*, 5(1). Tiara Dewi, Muhammad Amir Masruhim, R. S., Haker, H., Piercey, R., & رازی, م. (2018). Akibat Hukum Putusan Mahkamah Konstitusi Nomor 97/Puu-Xiv/2016 Terhadap Legalitas Perkawinan Bagi Penghayat Kepercayaan (Studi Pada Wilayah Hukum Dinas Kependudukan Dan Pencatatan Sipil Kota Semarang). *Laboratorium Penelitian Dan Pengembangan Farmaka Tropis Fakultas Farmasi Universitas Muallawarman, Samarinda, Kalimantan Timur*, 27(3), 259–280.
- Turner, V. (2017). The Ritual Process: Structure And Anti-Structure. In *The Ritual Process: Structure And Anti-Structure*. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>
- Turner, V. (2019). *Liminality And Cultural Performance*. April 2009.
- Turner, V. (2020). *The Drums Of Affliction: A Study Of Religious Processes Among The Ndembu Of Zambia*.
- Ushuluddin, F., Iain, A., & Maulana, S. (N.D.). *BANTEN*. 17(2), 157–181.
- Uswatun Nurhayati PPPPTK Seni Budaya Yogyakarta, D. (2019). *Gagasan Ki Hajar Dewantara Tentang Kesenian Dan Pendidikan Musik Di Tamansiswa Yogyakarta* (Vol. 7, Issue 1).
- Van Bavel, H. (2021). The ‘Loita Rite Of Passage’: An Alternative To The Alternative Rite Of Passage? *SJM - Qualitative Research In Health*, 1(July), 100016. <https://doi.org/10.1016/J.Ssmqr.2021.100016>
- Van Gennep, A., Kertzer, D. I., Vizedom, M. B., & Caffee, G. L. (2018a). The Rites Of Passage, Second Edition. *The Rites Of Passage, Second Edition*. <https://doi.org/10.7208/Chicago/9780226629520.001.0001>
- Velten, E. (1968). A Laboratory Task For Induction Of Mood States. *Behaviour Research And Therapy*, 6(4), 473–482. [https://doi.org/10.1016/0005-7967\(68\)90028-4](https://doi.org/10.1016/0005-7967(68)90028-4)
- Voss, M. T. (2016). Research Methodology And Approach. *Regimes Of Twentieth-Century Germany*, 5(3), 123–148. https://doi.org/10.1057/9781137598042_6
- WACH, J. (N.D.). *Significant Insight , Proceeds From A Profoundly Namely , That Myth Is Not " Merely A Story Told Standing At Once Excludes A Great Many Mis-Such As We Find In Anthropologi- Interpretations Cal Literature From Max Mueller To W . Wundt . Malinowski Here Ar*.
- We, A., & Goffman, E. (1973). The Underworld-View Of Erving Goffman. *The British Journal Of Sociology*, 24(2), 246. <https://doi.org/10.2307/588382>
- Widayanti, S. (2011). Tinjauan Filsafat Seni Terhadap Tata Rias Dan Busana Pengantin. *Jurnal Filsafat*, 21(3), 240–256.
- Winangun, Y. W. W. (2012). *Masyarakat Bebas Struktur : Liminalitas Dan*

Komunitas Menurut Victor Turner.

Wisnoe Wardhana. (1999). *Religi Dan Adat Nusantara Asli*. Wisnu Wardhana. (1994). *Ajaran Oriep Sedjati* .

Y Sumandiyo Hadi. (2006). *Seni Dalam Ritual Agama*. Yatmin. (2018). *Sekilas Tentang RM. Wisnu Wardana Pendiri Sanggar Puser Widya Nusantara Jawa (Oerip Sedjati)*.

Yudiaryani, H. (2015). *Seni Pertunjukan Sebagai Pertunjukan Kebudayaan 3*.

Yudiaryani, Y. (2007). Penulisan Naskah Drama. *Pelatihan Teater Modern R*



UNDANGAN

Nomor. B/1574/UN37.1.2/PK.03.00/2024

- Yth. 1. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
2. Prof. Dr. Kun Setyaning Astuti, M.Pd.
3. Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum.
4. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
5. Dr. Sunarto, M.Hum.
6. Dr. Udi Utomo, M.Si.
7. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Rabu
tanggal : 31 Januari 2024
pukul : 13.00-15.00 WIB
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Bundar FBS UNNES
acara : Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) a.n. **Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.**
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3
FBS Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

19 Januari 2024

Dekan,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP 1975061719990310002

Tembusan:
Sdr. Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.



KEPUTUSAN
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG Nomor:
B/107/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP I
(TERTUTUP)
MAHASISWA DOKTOR
ATAS NAMA Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : a. bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat pengujian ujian Disertasi Tahap I (Tertutup);
- b. bahwa berdasarkan pertimbangan sebagaimana dimaksud dalam huruf a, perlu menetapkan Keputusan Dekan Bahasa dan Seni tentang Penunjukan/Pengangkatan pengujian ujian Disertasi Tahap I (Tertutup);
- Mengingat : 1. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
2. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang;
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 23 Tahun 2020 tentang Pedoman Akademik Universitas Negeri Semarang Tahun 2020;
5. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 5 Tahun 2022 tentang Panduan Tugas Akhir dan Publikasi Universitas Negeri Semarang;
6. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/358/UN37/HK/2023 tentang Pengangkatan Kembali Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028.

MEMUTUSKAN

- Menetapkan : **KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP).**
- KESATU : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) untuk mahasiswa:
- Nama : Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd.,
M.Sn.
- NIM : 0205619004
- Program Studi : Pendidikan Seni S3

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

LAMPIRAN KEPUTUSAN DEKAN BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/107/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS
NAMA Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas
nama pada Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. 1975061719990310002	Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 1967090619930310003	Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji/ Anggota Penguji III
3	Prof. Dr. Kun Setyaning Astuti, M.Pd. 1965017141991012002	Pembina Utama Muda/Ivc	Anggota Penguji I
4	Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum. 1965101819900310002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Sunarto, M.Hum. 1969121519990310001	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
6	Dr. Udi Utomo, M.Si. 1967083119930110001	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 19 Januari 2024
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
1975061719990310002



UNDANGAN

Nomor. T/1575/UN37.1.2/PK.03.00/2024

- Yth. 1. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
2. Prof. Dr. Kun Setyaning Astuti, M.Pd.
3. Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum.
4. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
5. Dr. Sunarto, M.Hum.
6. Dr. Udi Utomo, M.Si.
7. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada :

- hari : Kamis
tanggal : 1 Februari 2024
pukul : 13.00-15.00 WIB
tempat : Ujian dilaksanakan secara Luring Ruang Bundar FBS UNNES
acara : Ujian Disertasi a.n. **Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.**
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3
FBS Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

19 Januari 2024

Dekan,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP 1975061719990310002

Tembusan:
Sdr. Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.



KEPUTUSAN
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG Nomor:
B/108/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA DOKTOR
ATAS NAMA Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : a. bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat penguji ujian Disertasi);
- b. bahwa berdasarkan pertimbangan sebagaimana dimaksud dalam huruf a, perlu menetapkan Keputusan Dekan Bahasa dan Seni tentang Penunjukan/Pengangkatan penguji ujian Disertasi;
- Mengingat : 1. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
2. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang;
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 23 Tahun 2020 tentang Pedoman Akademik Universitas Negeri Semarang Tahun 2020;
5. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 5 Tahun 2022 tentang Panduan Tugas Akhir dan Publikasi Universitas Negeri Semarang;
6. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/358/UN37/HK/2023 tentang Pengangkatan Kembali Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028.

MEMUTUSKAN

- Menetapkan : **KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI.**
- KESATU : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa:
- Nama : Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd.,
M.Sn.
- NIM : 0205619004
- Program Studi : Pendidikan Seni S3
- KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi.

LAMPIRAN KEPUTUSAN DEKAN BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/108/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd.,
M.Sn.

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama pada Fakultas
Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. 1975061719990310002	Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 1967090619930310003	Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji/ Anggota Penguji III
3	Prof. Dr. Kun Setyaning Astuti, M.Pd. 1965017141991012002	Pembina Utama Muda/Ivc	Anggota Penguji I
4	Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum. 1965101819900310002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Sunarto, M.Hum. 1969121519990310001	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
6	Dr. Udi Utomo, M.Si. 1967083119930110001	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 19 Januari 2024
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
1975061719990310002



**SOSIALISASI LAGU ANAK KARYA DJITO KASILO
MELALUI KOMUNITAS MARINYANYI
DALAM RANGKA PENANAMAN NILAI-NILAI KARAKTER
PADA ANAK USIA DINI DI YOGYAKARTA**

DISERTASI

Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor Pendidikan

Disusun oleh:

Putri Yanuarita Sutikno

NIM: 0205619004

**PRODI PENDIDIKAN SENI S3
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

2024

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul “Sosialisasi Lagu Anak Karya Djito Kasilo Melalui Komunitas Marinyani Dalam Rangka Penanaman Nilai-Nilai Karakter pada Anak Usia Dini di Yogyakarta” karya,

Nama : Putri Yanuarita Sutikno, S.Pd., M.Sn.

NIM : 0205619004

Program studi : Pendidikan Seni S3

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap II Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu, tanggal 31 Januari 2024.

Semarang, 31 Januari 2024



Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M. Hum.
073306709990310002

Penguji I,

Prof. Dr. Kun Setyaning Astuti, M.Pd.
1965017141991012002

Penguji III,

Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
1967090619930310003

Penguji V,

Dr. Udi Utomo, M.Si
196708311993011001

Sekretaris

Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
1967090619930310003

Penguji II,

Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum.
1965101819900310002

Penguji IV,

Dr. Sunario, M.Hum.
1969121519990310001

Penguji VI,

Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum
196107041988031003

ABSTRAK

Berdasarkan pengamatan pribadi yang dilakukan oleh peneliti, di masa kini lagu anak bagaikan hilang atau terpojok oleh musik-musik pop remaja dan dewasa. Berbeda dengan 3 dekade sebelumnya, antara tahun 70an, 80an dan 90an sampai awal tahun 2000, lagu anak sangat populer di era tersebut. Keberadaan lagu anak saat ini seakan diabaikan oleh masyarakat. Kemandegan pada lagu anakpun terjadi. Anak-anak saat ini lebih menyukai untuk menyanyikan teks lagu-lagu pop dewasa dengan tema asmara dan percintaan yang dianggap kurang layak untuk dikonsumsi oleh anak, karena tidak sesuai dengan tingkat kematangan usianya sebagai seorang anak. Realita kemandegan lagu anak Indonesia saat ini memunculkan semangat seorang Djito Kasilo dan Komunitas Marinyanyi untuk memperkenalkan dan mensosialisasikan ratusan lagu anak ciptaannya kepada anak Indonesia.

Permasalahan pokok tentang kemandegan lagu anak Indonesia di uraikan menjadi tiga rumusan masalah yakni; 1) Mengapa lagu anak karya Djito Kasilo penting untuk disosialisasikan dilihat dalam konteks Pendidikan Anak Usia Dini (PAUD) di Indonesia?; 2) Bagaimana upaya strategi sosialisasi lagu anak karya Djito Kasilo melalui komunitas Marinyanyi dilakukan kepada masyarakat Yogyakarta?; 3) Bagaimana implikasi sosialisasi lagu anak karya Djito Kasilo mampu dijadikan sebagai media penanaman nilai-nilai karakter pada anak usia dini? Tujuan dari penelitian ini adalah bahwa peneliti ingin mengetahui strategi sosialisasi lagu anak yang dilakukan Djito Kasilo, respon masyarakat Indonesia serta dampaknya terhadap Pendidikan Seni. Metode penelitiannya menggunakan metode kualitatif, dengan pendekatan Sosiologi Seni, ditempuh dengan jalur deskriptif-analitis yang secara khusus mengakar pada perspektif masyarakat terhadap sosialisasi lagu anak karena kemandegan lagu anak Indonesia. Ada 6 teori untuk menjawab rumusan masalah dalam penelitian ini. Teori AGIL (Tacolt Parsons) serta Teori Aksi (Tacolt Parsons) untuk menjawab rumusan masalah pertama tentang pentingnya lagu anak karya Djito Kasilo disosialisasikan. Teori Sosialisasi (Peter L. Berger) menjawab rumusan masalah kedua tentang upaya strategi sosialisasi lagu anak karya Djito Kasilo. Teori Pedagogik, Teori Belajar Behavioristik, serta konsep Pendidikan Seni digunakan untuk menjawab permasalahan ketiga yakni implikasi lagu anak karya Djito Kasilo.

Hasil penelitian menyimpulkan bahwa pentingnya lagu anak untuk disosialisasikan karena lagu anak memiliki multi fungsi. Lagu dapat dijadikan sebagai alat penyampai pesan yang bernilai estetis. Lagu karya Djito dijadikan referensi dan wacana baru untuk guru AUD untuk diajarkan dan dikenalkan kepada peserta didiknya (AUD). Lirik lagu sengaja dikaitkan dengan materi pembelajaran (kurikulum AUD). Lagu yang diciptakannya pun disebarluaskan secara gratis. Hal paling pentingnya adalah, lewat lagu penanaman dan transfer nilai karakter pada AUD dapat terimplementasikan, dengan tujuan dapat memenuhi kebutuhan lagu anak yang dapat mengikis krisis identitas dan karakter anak. Strategi sosialisasi yang dilakukan Djito adalah dengan menyebarluaskan lagu ciptaannya melalui kolaborasi bersama Komunitas Marinyanyi. Melalui media sosial, website www.marinyanyi.com, youtube, facebook, instagram, WA, twitter, media cetak, roadshow, seminar, talkshow, concert mini, pendidikan seni di sekolah serta berita di TV. Sosialisasi dianggap sebagai “penyelamat dan penyeimbang dari kemandegan lagu anak memerlukan inovasi (ratusan lagu anak tercipta), kolaborasi (kerjasama orangtua, guru, anak) eksistensi dan konsistensi (ada dan terus berlangsung proses sosialisasinya), serta adaptasi tepat guna (disesuaikan dengan perkembangan zaman) sebagai motif keberhasilannya. Pendidikan dengan seni dan pendidikan tentang seni menjadi wujud nyata dalam implikasi sosialisasi lagu anak, serta masyarakat yang kondusif sekaligus asosiatif menjadi kunci keberlangsungannya. Peran orang tua sebagai teladan dan alat kontrol dalam memilih lagu, orang tua sadar akan manfaat lagu anak bagi anak, peran guru dalam mengenalkan dan mengajarkan lagu anak pada peserta didiknya, dukungan masyarakat sekitar, serta dukungan media massa menjadi satu kesatuan sistem yang tidak dapat dipisahkan. Sosialisasikan terus lagu anak Indonesia, jayalah lagu anak Indonesia.

Kata kunci : lagu anak, kemandegan lagu anak Indonesia, sosialisasi lagu anak karya Djito Kasilo

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL.....	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING.....	ii
PERSETUJUAN PEMBIMBING.....	Error! Bookmark not defined.
PERNYATAAN KEASLIAN	iii
MOTO DAN PERSEMBAHAN.....	iv
ABSTRAK	v
PRAKATA.....	vi
DAFTAR ISI	viii
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah	16
1.3 Cakupan Masalah	17
1.4 Rumusan Masalah	18
1.5 Tujuan Penelitian.....	18
1.6 Manfaat Penelitian.....	19
1.7 Sistematika Penelitian	21
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KAJIAN TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR.....	24
2.1 Kajian Pustaka.....	24

2.2 Kajian Teoretis	36
2.3 Kerangka Berpikir Penelitian	78
BAB III METODE PENELITIAN	81
3.1 Pendekatan Penelitian	81
3.2 Desain Penelitian	81
3.3 Fokus Penelitian	82
3.4 Lokasi Penelitian	82
3.5 Data dan Sumber Data Penelitian	83
3.6 Instrumen Pengumpulan Data	86
3.7 Teknik Pengumpulan Data	87
3.8 Teknik Pengabsahan Data	93
3.9 Teknik Analisis Data	94
BAB IV LAGU ANAK INDONESIA SEBAGAI MEDIA PENYAMPAI PESAN	
BAIK	97
4.1 Sejarah Perkembangan Lagu Anak Indonesia era 70'an - 2000'an	97
4.2 Fungsi Lagu Anak Indonesia untuk Anak Indonesia	121
4.3 Alasan Pemilihan Lagu Anak Karya Djito Kasilo Sebagai Obyek Penelitian	132
4.4 Alasan Djito Mencipta Lagu Anak Indonesia	139
4.5 Pentingnya Sosialisasi Lagu Anak Indonesia	141

4.6 Bentuk, Struktur, Tema dan Karakteristik Lagu anak Karya Djito Kasilo	154
4.7 Proses Penciptaan Lagu Anak Karya Djito Kasilo.....	157
BAB V STRATEGI SOSIALISASI LAGU ANAK KARYA DJITO KASILO	
BERSAMA KOMUNITAS MARINYANYI	170
5.1 Komunitas Marinyanyi Sebagai Agen Sosialisasi.....	170
5.2 Sosialisasi Primer Lagu Anak Indonesia.....	180
5.3 Sosialisasi Sekunder Lagu Anak Indonesia.....	199
5.4 Lagu Anak Indonesia dapat Mempengaruhi Perilaku Anak.....	207
5.5 Implementasi Lagu Anak Melalui Pembelajaran di Sekolah Maupun di Lingkungan Keluarga.....	209
5.6 Aksi dan Peran Orang tua (Masyarakat) dalam Mengenalkan Lagu Anak	240
5.7 Respon Kelompok Sasaran terhadap www.marinyanyi.com	244
BAB VI IMPLIKASI SOSIALISASI LAGU ANAK KARYA DJITO KASILO	
MAMPU DIJADIKAN SEBAGAI MEDIA PENANAMAN NILAI NILAI KARAKTER PADA ANAK USIA DINI	252
6.1 Wujud Situasi Masyarakat yang Kondusif Bagi Perkembangan Lagu Anak Indonesia	252
6.2 Wujud Situasi Masyarakat yang Tidak Kondusif Bagi Perkembangan Lagu Anak Indonesia.....	274
BAB VII PENUTUP	296

Kesimpulan.....	296
DAFTAR PUSTAKA	301
GLOSARIUM.....	309
DAFTAR NARASUMBER	311
LAMPIRAN.....	312

DAFTAR PUSTAKA

- Acquah, A., Nsiah, T. K., Akushia Antie, E. N., & Otoo, B. (2021). Literature Review on Theories of Motivation. *EPR International Journal of Economic and Business Review*, 9(5), 2349–0187. <https://doi.org/10.36713/epra2012>
- Afiffah, S. H., Respati, R., & Hidayat, S. (2022). Peran Lagu Anak Terhadap Penanaman Nilai Karakter Siswa Di Sekolah Dasar. *Attadib: Journal of Elementary Education*, 6(1), 38. <https://doi.org/10.32507/attadib.v6i1.1004>
- Afrizal. (2015). *Metode Penelitian Kualitatif: Sebuah Upaya Mendukung Penggunaan Penelitian Kualitatif dalam Berbagai Disiplin Ilmu*. Jakarta: PT Raja Grafindo Persada.
- Agustini, D. (2020). Peranan Lagu Anak-Anak Sebagai Media Persuasif Untuk Mempengaruhi Perilaku Positif Anak Usia Dini Di Kota Surakarta. *Lisyabab : Jurnal Studi Islam Dan Sosial*, 1(1), 25–46. <https://doi.org/10.58326/jurnallisyabab.v1i1.13>
- Aidil, S. (2018). Pendidikan Anak pada Usia Dini. *Jurnal Ilmiah Pendidikan Agama Islam*, 10(2), 209. <https://core.ac.uk/download/pdf/228822655.pdf>
- Al-Rasyid, A. A. M., & Siagian, I. (2023). Struktur Bahasa Indonesia dan Pemerolehan Bahasa pada Anak Usia Dini. *Innovative: Journal Of Social Science ...*, 3. <http://j-innovative.org/index.php/Innovative/article/view/2840>
- Alimuddin, J. (2015). Lagu Anak sebagai Salah Satu Sarana Mendidik Anak. *Jurnal Ilmiah Pendidikan Dasar UNISSULA*, 2(2), 108–116.
- Ambariani, A., & Rakimahwati, R. (2023). Pengaruh Pola Asuh Orangtua terhadap Pembentukan Karakter Anak Usia Dini. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 7(5), 6065–6073. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v7i5.4326>
- Anggraini, V., Yulsyofriend, Y., & Yeni, I. (2019). Stimulasi Perkembangan Bahasa Anak Usia Dini melalui Lagu Kreasi Minangkabau pada Anak Usia Dini. *Pedagogi : Jurnal Anak Usia Dini Dan Pendidikan Anak Usia Dini*, 5(2), 73–84. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.30651/pedagogi.v5i2.3377>
- Anita, R., Fitriyono, A., Apologia, M. A., & Zahroh, S. (2023). *Menumbuhkan Rasa Cinta Tanah Air pada Anak melalui Paduan Suara Lagu Nasional : Sebuah Teknik Comfusy*. 10(2), 166–177.
- Anwar. (2007). “Lagu Anak-anak, Bermutu Tapi Sulit Populer.” *Koran Tempo, Minggu 10 Juni*. <https://123dok.com/document/zpne6noy-lagu-anak-anak-tradisi-nusantara-mutiara-kebijaksanaan-terlupa.html>
- Ardiana, R. (2022). Pembelajaran Berbasis Kecerdasan Majemuk dalam Pendidikan Anak Usia Dini. *Murhum : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 3(1), 1–12. <https://doi.org/10.37985/murhum.v3i1.65>
- Ardipal, A. A. (2015). Kembalikan Lagu Anak-anak Indonesia: Sebuah Analisis Struktur Musik. *Panggung*, 25(4), 343–355. <https://doi.org/10.26742/panggung.v25i4.42>
- Arikunto, S. (2006). *Prosedur Penelitian : Suatu Pendekatan Praktik, Edisi Revisi VI*. Jakarta : PT Rineka Cipta.
- Arofah, E. F. (2021). Evaluasi Kurikulum Pendidikan. *Jurnal Tawadhu*, 15(2), 1–23.
- Aroyandini, E. N., Suwanto, & Hamid, N. (2021). Revitalisasi Pendidikan Karakter melalui Dolanan Anak Guna Mewujudkan Generasi Sadar Budaya. *Faktor : Jurnal Ilmiah Kependidikan*, 8(1), 60–72.

- <https://journal.lppmunindra.ac.id/index.php/Faktor/article/view/8652>
- Asmoro, Y. (2017). Eksistensi lagu anak-anak era 1990-2000 an di sd 1 puren, yogyakarta. *Jurnal Pendidikan Seni Musik*, 6, 114–121.
- Astarini, N., Hamid, S. I., & Rustini, T. (2018). Studi Dampak Tavangan Televisi Terhadap Perkembangan Perilaku Sosial Anak. *Cakrawala Dini: Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 8(1). <https://doi.org/10.17509/cd.v8i1.10554>
- Bayless, Kathleen M. & Marjorie E. Ramsey. (1986). *Music A Way Of Life for The Young Children. Music A Way Of Life for The Young Children.*
- Brantasari, M. (2022). Pola Asuh Orang Tua terhadap Perkembangan Bahasa Anak Usia Dini. *Murhum : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 3(2), 42–51. <https://doi.org/10.37985/murhum.v3i2.119>
- Campbell, P. S. (1998). *Songs in Their Heads Music and Its Meaning in Children's Lives.* New York: Oxford University Press.
- Desmila, D., & Suryana, D. (2023). Upaya Guru dalam Menanamkan Karakter Anak Usia Dini melalui Pendidikan Multikultural. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 7(2), 2474–2484. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v7i2.2001>
- Devina, F., Nurdin, E. S., Ruyadi, Y., Kosasih, E., & Nugraha, R. A. (2023). Penguatan Karakter Pancasila Anak Usia Dini melalui Kearifan Budaya Lokal: Sebuah Studi Literatur. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 7(5), 6259–6272. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v7i5.4984>
- Diastuti, I. M. (2021). Hubungan antara Pola Asuh Keluarga dan Karakter Anak. *Jurnal Pendidikan Tambusai*, 5(3), 8447–8452. <https://doi.org/10.31004/jptam.v5i3.2347>
- Djohan, E. (2009). *Psikologi Musik.* Yogyakarta : Penerbit Buku Baik.
- Drupadi, R., Palupi, W., & Karsono. (2014). Pengaruh Teks Lagu Anak-Anak Terhadap Perilaku Prosocial Anak TK. *Jurnal Fakultas Keguruan Dan Ilmu Pendidikan Universitas Sebelas Maret*, 2(1), 1–8.
- Dyramoti, M., & Wahyuningsih, R. (2022). Pengaruh Aktivitas Bernyanyi Terhadap Daya Ingat, Motivasi Belajar, dan Kreativitas Anak di TK Methodist Jakarta Utara. *Desember*, 6(2), 197–208.
- Edi, G. S. (2013). *GANIS PENYANYI ANAK DALAM CAMPURSARI (Studi Kasus Ganis Septi Ariani).* http://repository.isi-ska.ac.id/id/eprint/138%0Ahttp://repository.isi-ska.ac.id/138/1/Ginanjari_Sarwo_Edi.pdf
- Etivali, A. U. Al, & Kurnia, A. M. B. (2019). Pendidikan Pada Anak Usia Dini. *Jurnal :Penelitian Medan Agama*, 10(2), 212–237.
- Fatimah, S., & Nuraninda, F. A. (2021). Peranan Orang Tua dalam Pembentukan Karakter Remaja Generasi 4.0. *Jurnal Basicedu*, 5(5), 3705–3711. <https://jbasic.org/index.php/basicedu/article/view/1346>
- Fauziah, M. (2018). *Analisis Isi Kualitatif Lirik Lagu Anak- Anak Indonesia Pada Era 1980-an, 1990-an, dan 2000-an.* 1–82. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://repository.ub.ac.id/id/eprint/164005/1/Mona_Fauziah_A..pdf
- Febriyanti, N. (2021). Implementasi konsep pendidikan menurut Ki Hajar Dewantara. *Jurnal Pendidikan Tambusai*, 5(1), 1631–1638. <https://jptam.org/index.php/jptam/article/view/1151/1031>
- Fikri, M. I., & Hidayatullah, S. (2022). Nilai Karakter Kebangsaan pada Lirik Lagu Anak di Taman Kanak-Kanak. *Jurnal Pendidikan Tambusai*, 6(1), 8174–8182.

- <https://jptam.org/index.php/jptam/article/view/3681%0Ahttps://jptam.org/index.php/jptam/article/download/3681/3112>
- Firman, A. (2009). Fenomena RBT: Ketika Teknologi Telekomunikasi Mulai Mengekang Industri Musik. *Wordpress.Com*.
<https://justfirman.wordpress.com/2009/12/25/fenomena-rbt-ketika-teknologi-telekomunikasi-mulai-mengekang-industri-musik/>
- Fitri, W. (2013). Pelestarian Lagu Anak Melalui Internet (Studi Kasus Komunitas Marinyani dalam Menggunakan Internet Sebagai Media Pelestari Lagu Anak). *Journal Online Perpustakaan Universitas Gadjah Mada Bulaksumur, Kotak POS 16, Yogyakarta, 55281*. <https://etd.repository.ugm.ac.id/penelitian/detail/64309>
- Fitrianiingtyas, A., Rasmani, U. E. E., Wahyuningsih, S., Jumi atmoko, J., Zuhro, N. S., Winarji, B., & Nurjanah, N. E. (2023). Mengembangkan Pendidikan Karakter melalui Pembelajaran Berbasis Proyek di PAUD. *Jurnal Obsesi: Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 7(5), 5675–5686.
<https://doi.org/10.31004/obsesi.v7i5.4970>
- Gani, A. G. (2014). Pengenalan Teknologi Internet Serta Dampaknya. *Jurnal Sistem Informasi Universitas Suryadarma*, 2(2). <https://doi.org/10.35968/jsi.v2i2.49>
- Gutama, A. (2020). Analisis Pola Ritme dan Bentuk Lagu Anak. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik*, 3(1), 23. <https://doi.org/10.26740/vt.v3n1.p23-32>
- Haerudin, D. A. (2022). Anak PAUD Berkarakter Menurut Teori Ki Hajar Dewantara. *Jurnal Pelita PAUD*, 7(1), 78–83. <https://doi.org/10.33222/pelitapaud.v7i1.2475>
- Hapsari, M. (2011). Industri Budaya Lagu Anak. *Tesis Program Magister Ilmu Komunikasi Program Pascasarjana Universitas Diponegoro, 2011*. <https://eprint.undip.ac.id>
- Hardini, N. (2021). “Mengapa Sekarang Lagu Anak Kurang Populer?” *Jurnal Kompasiana*.
- Hartawan, I. M. (2022). Pengembangan Karakter Anak Usia Dini Melalui Pembelajaran Inovatif. *Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini Undiksha*, 10(1), 93–98.
<https://doi.org/10.23887/paud.v10i1.45773>
- Hayati, N., Fatimaningrum, A. S., & Wulandari, R. (2019). Kegiatan Menyanyi dalam Pembelajaran Anak Usia Dini. *Jurnal Pendidikan Anak*, 8(2), 116–125.
<https://doi.org/10.21831/jpa.v8i2.29102>
- Hidaya, N., & Aisna, Y. (2020). Pendidikan Karakter Anak Usia Dini sebagai Upaya Peningkatan Karakter Bangsa : Literature Review. *Jurnal Hawa : Studi Pengarus Utamaan Gender Dan Anak*, 2(1), 11.
<https://doi.org/10.29300/hawapsga.v2i1.2793>
- Hidayat, M. F., Sumarah, N., Arief, M., & Komunikasi, I. (2023). *Analisis Pemaknaan Lirik Lagu Anak Ciptaan Papa T. Bob*.
- Hidayati, S. W., Muslikah, R., Munawaroh, H., Haryanto, S., & Salsabila, S. N. (2023). Parenting: Optimalisasi Peran Orang Tua dalam Membentuk Elemen Intrakulikuler Anak Usia Dini. *Jurnal Obsesi: Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 7(3), 2839–2850. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v7i3.3467>
- Hurlock, E. B. (2008). *Sosiologi Perkembangan Anak*. Erlangga.
- Husna, A., & Mayar, F. (2021). Strategi mengenalkan asmaul husna untuk menanamkan nilai agama dan nilai moral pada anak usia dini. *Jurnal Pendidikan Tambusai*, 5, 9664–9670. <https://jptam.org/index.php/jptam/article/view/2486>
- Ilmi, F., Respati, R., & Nugraha, A. (2021). Manfaat Lagu Anak dalam Meningkatkan Minat

- Belajar Peserta Didik Sekolah Dasar. *PEDADIDAKTIKA: Jurnal Ilmiah Pendidikan Guru Sekolah Dasar*, 8(3), 675–683.
<https://doi.org/10.17509/pedadidaktika.v8i3.39237>
- Iraqi, H. S., Lena, M. S., Reviana, F. R., & Sulastri, J. (2023). Pengaruh Penggunaan Lagu-lagu dalam Pembentukan Karakter Peserta Didik di Sekolah Dasar. *Yasin*, 3(4), 672–683. <https://doi.org/10.58578/yasin.v3i4.1290>
- Jamalus. (1988). *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: Depdikbud Ditjen Dikti Proyek Pengembangan LPTK.
- Jazuli, M. (2014). *Sosiologi seni : Pengantar dan model studi seni* (edisi 2 ce). Graha Ilmu. <https://inlislite.uin-suska.ac.id/opac/detail-opac?id=5643>
- Kamtini, K., & Sitompul, F. A. (2019). Pengaruh Metode Bernyanyi terhadap Kemampuan Mengingat Huruf dan Angka pada Anak Usia Dini. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 4(1), 141. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v4i1.295>
- Kartono, K. (1995). *Psikologi Anak dan Psikologi Perkembangan*. Bandung: Mandar Maju.
- Khairi, H. (2018). Karakteristik Perkembangan Anak Usia Dini dari 0-6 Tahun. *Jurnal Warna*, 2(2), 15–28. ejournal.iaiiig.ac.id/index.php/warna/article/download
- Khasanah, I. I., & Setiawan, D. (2022). Pembentukan Karakter Siswa Sekolah Dasar melalui Lagu Penguatan Pendidikan Karakter. *Jurnal Basicedu*, 6(5), 8529–8536. <https://doi.org/10.31004/basicedu.v6i5.3651>
- Kristiana, L., Wahyuningsih, S., & Pudyaningtyas, A. R. (2021). Profil Kecerdasan Musikal Anak Usia 5-6 Tahun. *Kumara Cendekia*, 9(2), 85. <https://doi.org/10.20961/kc.v9i2.48456>
- Kurniawati, I., Agung, A., & Putro, Y. (2022). Studi Literatur : Nilai-Nilai Karakter yang Terkandung pada Lagu Anak Karya Ibu Sud. *Jurnal Kewarganegaraan*, 6(4), 6775–6782.
- Kusrina. (2007). Dampak Tayangan Lagu Anak-anak di Televisi pada Pendidikan Seni di Sekolah. *Jurnal Harmoni*, VIII(2), 148–156.
- Kustiawan, W., Siregar, F. K., Alwiyah, S., & Lubis, R. A. (2022). *Komunikasi massa*. 11(1), 1–10.
- Ledang, I. (2020). Pembentukan dan Proses Kreatif Perspektif Behaviorisme. *Jurnal Pendidikan Islam HIKMAH*, 04(1), 67–80. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.55403/hikmah.v4i1.16>
- Linarsih, A., R, M., Yuniarni, D., & Miranda, D. (2023). Implementasi Pendekatan Saintifik untuk Menginternalisasi Nilai Cinta Damai bagi Anak Usia Dini. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 7(2), 1745–1753. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v7i2.3912>
- Lincoln, G. (1985). *Qualitative research*. Singapore: Mc. Graw., Book Co.
- Lumbantoran, J., & Naky, A. K. (2021). Analisis Lagu Anak-Anak Ciptaan A . T . Mahmud. *Jurnal Sendratasik*, 10(3), 129–136.
- Malumbot, C. I., Studi, P., Komunikasi, I., Ilmu, F., Dan, S., Politik, I., Atma, U., & Yogyakarta, J. (2012). *EFEKTIVITAS PORTAL WEB SEBAGAI MEDIA*.
- Mardiah, L. Y., & Ismet, S. (2021). Implementasi metode bernyanyi dalam Mengembangkan Kemampuan berbicara anak usia 4-6 tahun. *Jurnal Pendidikan Tambusai*, 5(1), 402–408. <https://doi.org/https://doi.org/10.31004/jptam.v5i1.962>
- Marwah, S. S., Syafe'i, M., & Sumarna, E. (2018). Relevansi Konsep Pendidikan Menurut Ki Hadjar Dewantara Dengan Pendidikan Islam. *TARBAWY : Indonesian Journal*

- of Islamic Education*, 5(1), 14. <https://doi.org/10.17509/t.v5i1.13336>
- Masdudi, M. (2017). Konsep Pembelajaran Multiple Intelligences Bagi Anak Usia Dini. *AWLADY: Jurnal Pendidikan Anak*, 3(2), 1. <https://doi.org/10.24235/awlady.v3i2.1362>
- Masse, M. R. (2017). INTERNET DAN PENGGUNAANNYA (Survei di kalangan masyarakat Kabupaten Takalar Provinsi Sulawesi Selatan). *Jurnal Studi Komunikasi Dan Media*, 21(1), 13. <https://doi.org/10.31445/jskm.2017.210102>
- Masykuroh, K., & Fajriah, F. (2023). Penanaman Karakter Peduli Lingkungan Anak Usia Dini Di OISCA Jakarta Multicultural Kindergarten. *Jurnal Pelita PAUD*, 7(2), 408–415. <https://doi.org/10.33222/pelitapaud.v7i2.2672>
- Merriam, A. . (1987). *The Antropology of Music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Moleong, L. J. (2004). *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Rosda Karya.
- Muhammad, M. (2009). *Industri Musik Indonesia Suatu Sejarah*. Jakarta: Rosida Karya.
- Munandar, U. S. C. (1987). *Mengembangkan bakat dan kreativitas anak sekolah : petunjuk bagi para guru dan orang tua / oleh S. C. Utami Munanda*. Gramedia Pustaka Utama.
- Mustadi, A., Zubaidah, E., Sumardi, D., Pendidikan, J., Dasar, S., Wahyuningsih, Y., Kusnadi, U., & Firdaus, F. M. (2019). Copy Song for Children Character Based on Valuation. *Cakrawala Pendidikan*, 2(229), 49–60. <https://doi.org/10.21831/cp.v35i3.10578>
- Mustafa, D. (2021). *Dampak Kebiasaan Menonton Televisi Terhadap Perilaku Anak (Deskripsi Murid SD Inpres Antang II Kota Makassar) The Impact of Television Watching Habits Against Child Behavior (Description of the students of SD Inpres Antang II Makassar City)*. 2(2), 120–129.
- Mustika, R. (2012). Broadcast Television Culture in Indonesia. *Masyarakat Telematika Dan Informasi*, 3(1), 51–56.
- Muttaqin, M. (2007). “Lagu untuk Anak : Sebuah Kajian Musikologis”, *Jurnal Imajinasi, Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang*. 7.
- Nimatuzahroh, N., Khoirunnisa, H., & Niyarci, N. (2022). Penerapan Pendidikan Karakter Anak Usia Dini Terhadap Generasi Alpha di Abad 21. *Jurnal Pelita PAUD*, 7(1), 7–12. <https://doi.org/10.33222/pelitapaud.v7i1.1456>
- Ning, S. (2020). *Pengaruh Stimulasi Mendengarkan Lagu dan Benyanyi Terhadap Perkembangan Berbahasa Pada Anak Usia Dini*. <https://doi.org/10.32332/elementary.v4i1.1081>
- Nisa, K., & Sujarwo, S. (2021). Efektivitas Komunikasi Guru terhadap Motivasi Belajar Anak Usia Dini. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 5(1), 229. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v5i1.534>
- Nofiafitranasari, N., & Yeni, I. Y. (2021). Analisis Metode Bernyanyi Terhadap Perkembangan Emosional Pada Anak Usia Dini. *Early Childhood: Jurnal Pendidikan*, 5(2), 14–23. <https://doi.org/10.35568/earlychildhood.v5i2.1244>
- Norman, W. (1996). *Menjadi Orang Tua yang Bijak*. Yogyakarta: Andi Offset.
- Novitasari, U., & Amalia, N. (2018). Representasi Keterkaitan Lagu Anak Jaman Dahulu dengan Kehidupan Jaman Sekarang. *BUANA GENDER : Jurnal Studi Gender Dan Anak*, 3(1). <https://doi.org/10.22515/bg.v3i1.1330>
- Ovan, B. J. (2016). *Teori Musik I: Musik Tonal*. BP ISI Yogyakarta.
- Piaget, J. (2010). *Life Span Development, The Psychology of The Child*. Terjemahan

- Miftahul Jannah. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Prabowo, A. (2012). “Gardjito Ahli Marketing Komunikasi.” *Suara Merdeka (Edisi 19 September 2012)*, 12.
- Prasanti, D., & Fitrianti, D. R. (2018). Pembentukan Karakter Anak Usia Dini: Keluarga, Sekolah, Dan Komunitas. *Pembentukan Anak Usia Dini : Keluarga, Sekolah, Dan Komunitas*, 2(1), 15.
- Prioritas, T. (2012). , “Menebar Tembang Membangun Karakter”,. *Majalah Impresario, Edisi 29 (Juli- Agustus 2012)*, 15.
- Purhanudin, M. V., & Nugroho, R. A. A. E. (2021). Musik dalam Konteks Pendidikan Anak Usia Dini. *Tonika: Jurnal Penelitian Dan Pengkajian Seni*, 4(1), 41–51. <https://doi.org/10.37368/tonika.v4i1.244>
- Purwati, P., Luthfillah, N., & Rahman, T. (2023). Implementasi Pembelajaran Klasikal Dalam Pendidikan Karakter Anak Pada Kelompok Bermain Al-Fawwaz Kota Tasikmalaya. *As-Sibyan: Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 8(1), 73–86. <https://doi.org/10.32678/assibyan.v8i1.8189>
- Rachmi, T. (2013). Kontribusi Musik pada Perkembangan Anak Usia Dini. In *Jakarta: Universitas Terbuka*. <http://www.pustaka.ut.ac.id/lib/wp-content/uploads/pdfmk/PAUD4402-M1.pdf>
- Rahayu, H., Yetti, E., & Supriyati, Y. (2021). Meningkatkan Kreativitas Anak Usia Dini melalui Pembelajaran Gerak dan Lagu. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 5(1), 832–840. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v5i1.691>
- Rahman, A. M. (2022). *Kompetensi Pedagogik Pendidik Pada Pendidikan Anak Usia Dini Di Kecamatan Donri-Donri Kabupaten Soppeng*. <http://eprints.unm.ac.id/22965/>
- Rasyid, F., & Sukma, M. (2010). *Cerdaskan Anakmu dengan Musik* (M. Sukma (ed.); Cetakan 1). Yogyakarta Diva Press 2010. <https://balaiyanpus.jogjaprovo.go.id/opac/detail-opac/?id=14955>
- Redaksi Solo Pos, H. J. (2013). KOMUNITAS MARI NYANYI: Mengobati Krisis Lagu Anak. *Harian Jogja*. <https://jogja.solopos.com/komunitas-mari-nyanyi-mengobati-krisis-lagu-anak-185359>
- Renanda, D. O. (2017). Strategi Bauran Promosi dalam Sosialisasi Lagu Anak: Studi Kasus Album Penyanyi Cilik Naura. In *Jurnal Tata Kelola Seni* (Vol. 2, Issue 1). <https://doi.org/10.24821/jtks.v2i1.1817>
- Renda, B. (2019). *Komunikasi pemasaran sosial www.marinyanyi.com dalam sosialisasi lagu anak*.
- Ridwan. (2013). “Marinyanyi.com Munculkan Semangat Baru untuk Anak.” *Wordpress.Com*. <https://nururbintari.wordpress.com/2013/11/12/komunitas-marinyanyi/comment-page-1/>
- Rifa, R. I. (2023). Repetisi Pada Lirik Lagu Anak-Anak Tahun 1990-2000 an. *Pendidikan, Jurusan Dan, Bahasa Indonesia, Sastra Ilmu, Fakultas Dan, Tarbiyah Hidayatullah, UIN Syarif*.
- Rini, D. S., & Nurfuadi, N. (2023). Nilai Karakter Mandiri Anak Usia Dini Dalam Lirik Lagu Anak-Anak Karya Pak Kasur. *Journal on Education*, 6(1), 1602–1613. <https://doi.org/10.31004/joe.v6i1.3120>
- Rivo, P. (2018). Pendidikan Holistik Berbasis Karakter (PHBK). *Jurnal UPMK*, 7(2), 359–371. <https://ihf.or.id/id/pendidikan-holistik-berbasis-karakter/>
- Rohmawati, O., & Watini, S. (2022). Pemanfaatan TV Sekolah Sebagai Media Pembelajaran

- dan Pendidikan Karakter Anak Usia Dini. *Jurnal Pelita PAUD*, 6(2), 196–207. <https://doi.org/10.33222/pelitapaud.v6i2.1708>
- Rosmiati, R., Warliani, I., & Munasti, K. (2022). Penerapan Model Pembelajaran Kooperatif pada Perkuliahan Pendidikan Karakter. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 6(6), 6237–6244. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v6i6.3270>
- Ruddin, I., Santoso, H., & Indrajit, R. E. (2022). Digitalisasi Musik Industri: Bagaimana Teknologi Informasi Mempengaruhi Industri Musik di Indonesia. *Jurnal Pendidikan Sains Dan Komputer*, 2(01), 124–136. <https://doi.org/10.47709/jpsk.v2i01.1395>
- Salwiah, S., & Asmuddin, A. (2022). Membentuk Karakter Anak Usia Dini melalui Peran Orang Tua. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 6(4), 2929–2935. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v6i4.1945>
- Setiawan, A. (2009). “Lagu Anak Dilibas Syair Asmara.” *Jurnal Kementerian Negara Pemberdayaan Perempuan Republik Indonesia*, 14. <https://doi.org/10.32332/elementary.v4i1.1081>
- Setiawan, A. (2020). Nasib Industri Musik Hari Ini. *Solopos*. <http://repository.isi-ska.ac.id/4308/>
- Sheppard, P., & Dewanto, H. W. (2007). *Music makes your child smarter : Peran musik dalam perkembangan anak*. Gramedia Pustaka Utama.
- Silberman, M. (2009). *Active Learning (101 Strategi Pembelajaran Aktif)*. Madani., Yogyakarta: Pustaka Insan.
- Sinaga, R. (2018). Pendidikan Karakter pada Anak Usia Dini. *Societas Dei: Jurnal Agama Dan Masyarakat*, 5(2), 180. <https://doi.org/10.33550/sd.v5i2.89>
- Slovin, R. E. (2000). *Educational Psychology: Theory and Practice*. Sixth Edition. Boston: Allyn and Bacon.
- Soekanto, S. (1990). *Sosiologi Suatu Pengantar. Metodologi Penelitian Kualitatif* (2nd ed.). PT Raja Grafindo. Persada.
- Sofa, I. maya. (2010). , “Lagu Anak, Riwayatmu Kini.” *Kompas, (Edisi Minggu, 3 Januari 2010)*, 15. Tim Penyusun, *Pedoman Pendidikan Kesenian. Jakarta : Dinas Kebudayaan DKI Jakarta, 1999*.
- Sugiyono. (2019). *Metodelogi Penelitian Kuantitatif dan Kualitatif Dan R&D*. Bandung. ALFABETA.
- Sunarto, K. (1993). *Pengantar Sosiologi*. LP-FEUI, Lembaga Penerbit Fakultas Ekonomi Universitas Indonesia.
- Suparlan, H. (2014). Ki Hadjar Dewantara Dan Sumbangannya. *Jurnal Filsafat*, 25(1), 1–19. <https://ejournal.undiksha.ac.id/index.php/JFI/article/view/22187/13814>
- Surya, C. (2017). Model Penciptaan Karya Lagu Anak Populer yang Berangkat dari Nilai Tradisi. *Promusika*, 5(2), 112–123. <https://doi.org/10.24821/promusika.v5i2.2293>
- Suryani, N. A. E., Mering, A., & Yuniarni, D. (2019). *Pengaruh Metode Bernyanyi Terhadap Motivasi Belajar Kelompok B TK Kristen Immanuel II Sungai Raya*. 05(1), 1–8. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.26418/jppk.v8i7.34038>
- Sutaryo. (2004). *Dasar-Dasar Sosialisasi*. Jakarta: Rajawali Press.
- Sutikno, P. Y., Andaryani, E. T., Nurharini, A., Setyasto, N., & Widagdo, A. (2021). The art communication system of children songs by Djito Kasilo in digital era through web 2.0 to instill character values in early childhood students. *Proceedings of the International Conference on Industrial Engineering and Operations Management*,

- 3590–3601. <https://doi.org/10.46254/an11.20210640>
- Suyanti, S., & Abd Jabar, C. S. (2022). Studi Deskriptif Isi Pesan Moral Pada Lirik Lagu Dolanan Khas Jawa. *Jurnal Obsesi : Jurnal Pendidikan Anak Usia Dini*, 6(6), 5605–5614. <https://doi.org/10.31004/obsesi.v6i6.3256>
- Tabi'in, A. (2017). Penerapan konsep pembelajaran berbasis kecerdasan majemuk (multiple intelligence) pada anak usia dini. *Edukasia Islamika*, 2(1), 46–69.
- Talango, S. R. (2020). Konsep Perkembangan Anak Usia Dini. *Early Childhood Islamic Education Journal*, 1(1), 92–105. <https://doi.org/10.54045/ecie.v1i1.35>
- Tavini, T. (2018). *Dampak Krisis Apresiasi Musik Anak bagi Pertumbuhan Moralitas*. 1–11. <http://digilib.isi.ac.id/5249/>
- Tengku, R. (2021). ESENSIAL LAGU ANAK-ANAK DALAM PEMBENTUKAN KARAKTER: SUATU KAJIAN ANALISIS. *Jurnal Ilmiah Indonesia, Akultas Keguruan Dan Ilmu Pendidikan Universitas Islam Riau (UIR), Pekanbaru, Riau, Indonesia*, 6(2). <https://jurnal.syntaxliterate.co.id/index.php/syntax-literate/article/view/5565/3021>
- Thahira. (2018). Media Cetak Di Tengah Perkembangan Media Digital Di Kota Palopo (Studi Kasus Koran Cetak Seru!Ya). *Studi Komunikasi Dan Penyiaran Islam Institut Agama Islam Negeri*, 1, 110.
- Wadiyo, W., & Haryono, S. (2016). Uji Coba Produk Lagu Anak-Anak Bertema Pendidikan. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan*, 17(3), 170–177. <https://doi.org/10.24821/resital.v17i3.2226>
- Wahid, A. N., & Saddhono, K. (2017). Ajaran Moral Dalam Lirik Lagu Dolanan Anak. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 32(2), 172–177. <https://doi.org/10.31091/mudra.v32i2.107>
- Wahyuningsih, E. (2018). “Komodifikasi Anak dalam Tayangan Televisi (Kajian Terhadap Program Idola Cilik 3)”. Tesis Program Magister Ilmu Komunikasi Program Pascasarjana Universitas Diponegoro. *Methods in Pragmatics*, 425–451. <https://doi.org/10.1515/9783110424928-017>
- Wahyuningsih, S. (2017). Lagu Anak sebagai Media dalam Mendidik Karakter Anak Usia Dini. *ThufuLA: Jurnal Inovasi Pendidikan Guru Raudhatul Athfal*, 5(1), 150. <https://doi.org/10.21043/thufula.v5i1.2356>
- Wardani, L. S. (2019). KEMBALIKAN DUNIA KECILKU : STUDI EKSPOLRATIF MANFAAT LAGU ANAK-ANAK ERA 90AN BAGI PERKEMBANGAN ANAK. 8(1), 64–76. <https://journal.uinmataram.ac.id/index.php/altazkiah/article/view/1363/713>
- Wicaksono, R. Y., & Utomo, U. (2017). Daya Tarik Lagu Bagi Anak Usia Dini : Studi Kasus di TK Pertiwi I Singodutan, Wonogiri. *Jurnal Seni Musik*, 6(2), 91–93.
- Widyaningrum, A. (2019). Lagu Anak Sebagai Preventif Perilaku Bullying. *Malih Peddas (Majalah Ilmiah Pendidikan Dasar)*, 8(2), 186. <https://doi.org/10.26877/malihpeddas.v8i2.3668>
- Wikan, B. U., & Aulia, F. (2023). Sosialisasi Pendidikan di Era 4.0 Untuk Generasi yang Berkualitas. *JDIMAS: Jurnal Pengabdian Masyarakat*, 1(1), 1–6.
- Yusuf, B. B. (2017). Televisi di Indonesia dan Mitos Rating-Share. In *Kajian Pembelajaran dan Keilmuan* (Vol. 9, Issue 1, p. 13).



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A Kampus Pascasarjana, Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237
Telepon 024-86008700 Ext.900; Faksimile. 024-8449969
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>, Surel: pascasarjana@mail.unnes.ac.id

KEPUTUSAN
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Nomor: 7405/UN37.2/EP/2022

TENTANG
PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
DENGAN RAHMAT TUHAN YANG MAHA ESA
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat pengujian Disertasi Tahap I (Tertutup).
- Mengingat : 1. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang.
2. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang :
a. Nomor 162/O/2004 tentang Penyelenggaraan Pendidikan di Universitas Negeri Semarang;
b. Nomor 164/O/2004 tentang Pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Universitas Negeri Semarang;
c. Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang :
a. Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
b. Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/295/UN37/HK/2020 Tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antar Waktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan :

Pertama : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) untuk mahasiswa :

Nama : RIYAN HIDAYATULLAH
NIM : 0205619009
Program Studi : Pendidikan Seni, S3

Kedua : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).



Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 6 Juli 2022
Plt. Direktur.

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP 196008031989011001

Lampiran Keputusan Direktur Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang Nomor
7405/UN37.2/EP/2022 tentang
Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas
nama RIYAN HIDAYATULLAH pada
Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas
nama RIYAN HIDAYATULLAH pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan/Golru	Jabatan dalam Tugas
1	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001	Profesor Pembina Utama - IV/e	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M. Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji / merangkap Anggota Penguji III
3	Dr. Phil. Yudi Sukmayadi, M.Pd.		Anggota Penguji I
4	Dr. Udi Utomo, M. Si. 196708311993011001	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Muh. Iban Syarif, M. Sn. 196709221992031002	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji IV
6	Dr. Suharto, S. Pd., M. Hum. 196510181990031002	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041988031003	Profesor Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 6 Juli 2022
plt. Direktur,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Gedung H : Kampus Sekaran. Gunungpati, Semarang 50229
Telepon: +6224-8508081 Fax: +6224-8508082
Laman: <http://www.unnes.ac.id>, email: unnes@unnes.ac.id

UNDANGAN

Nomor. B/8632/UN37.2/EP/2022

- Yth. 1. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
2. Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
3. Dr. Phil. Yudi Sukmayadi, M.Pd.
4. Dr. Udi Utomo, M.Si.
5. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
6. Dr. Muh. Iban Syarif, M.Sn.
7. Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum.
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

- hari : Selasa
tanggal : 16 Agustus 2022
pukul : 13.00 s.d 15.00
tempat : Ruang B.106 Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
Jl. Kelud Utara III, Semarang / (daring)
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Riyan Hidayatullah, S.Pd., M.Pd
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

Rektor,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP 196612101991031003

Tembusan:
Sdr. Riyan Hidayatullah, S.Pd., M.Pd.



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Gedung H Kampus Sekaran Gunungpati Semarang - 50229

Telepon: +6224-86008700 Fax. +6224-8508082

Laman: [http:// www.unnes.ac.id](http://www.unnes.ac.id), email: unnes@mail.unnes.ac.id

SALINAN

KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/552/UN37/HK/2022

TENTANG

PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
RIYAN HIDAYATULLAH, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Doktor a.n. Riyan Hidayatullah, S.Pd., M.Pd. pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat : 1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 23 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1391);
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 44 Tahun 2015 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1952);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 49 Tahun 2016 tentang Statuta Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2016 Nomor 1371);
6. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 697/M/KPT.KP/2018 tentang Pemberhentian dan Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2018-2022;
7. Peraturan Rektor Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
9. Peraturan Rektor Nomor 29 Tahun 2016 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN:

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA RIYAN HIDAYATULLAH, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) untuk mahasiswa:

Nama/NIM : Riyan Hidayatullah, S.Pd., M.Pd./0205619009

Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni

Judul Disertasi : "GITAR TUNGGAL LAMPUNG PESISIR : KONTRUKSI IDENTITAS DAN ENKULTURASI SEBAGAI ELEMEN PEMBENTUK PEWARISAN DALAM KONTEKS PENDIDIKAN MUSIK INFORMAL BERBASIS KELOKALAN".

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka).

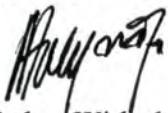
Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 8 Agustus 2022

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROKHMAN
NIP 196612101991031003

Salinan sesuai dengan aslinya
Plt. Kepala Biro Umum Hukum & Kepegawaian
Universitas Negeri Semarang,



Mulyo Widodo, S.Pd., M.M.
NIP 196702101990031002

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/552/UN37/HK/2022
TANGGAL 8 AGUSTUS 2022
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS
NAMA RIYAN HIDAYATULLAH, S.Pd., M.Pd.
PADA PASCASARJANA UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG

DAFTAR NAMA PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
RIYAN HIDAYATULLAH, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

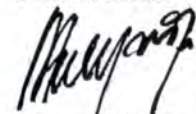
No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. 196612101991031003	Pembina Utama, IV/e	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001	Pembina Utama, IV/e	Sekretaris Penguji
3	Dr. Phil. Yudhi Sukmayadi, M.Pd. -	-	Anggota Penguji I/ Pakar
4	Dr. Udi Utomo, M.Si. 196708311993011001	Pembina Tk. I, IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Pembina, IV/a	Anggota Penguji III
6	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn. 196709221992031002	Pembina Tk. I, IV/b	Anggota Penguji IV
7	Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum. 196510181990031002 -	Pembina Tk. I, IV/b	Anggota Penguji V
8	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041990031002	Pembina Utama, IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROKHMAN
NIP 196612101991031003

Salinan sesuai dengan aslinya
Plt. Kepala Biro Umum Hukum & Kepegawaian
Universitas Negeri Semarang,



Mulyo Widodo, S.Pd., M.M.
NIP 196702101990031002

LAMPIRAN
 KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI
 SEMARANG
 NOMOR : 8484/UN37/EP/2022
 TANGGAL: 4 AGUSTUS 2022
 TENTANG PENGANGKATAN PANITIA UJIAN
 DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA
 PROGRAM DOKTOR PENDIDIKAN SENI ATAS
 NAMA RIYAN HIDAYATULLAH,,S.Pd.,M.Pd PADA
 PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
 SEMARANG

PANITIA UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
 MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
 ATAS NAMA
 RIYAN HIDAYATULLAH, S.Pd.,M.Pd.
 PADA PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. 196612101991031003.	Pembina Utama, IV/e	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001.	Pembina Utama, IV/e	Sekretaris Penguji
3	Dr. Phil. Yudi Sukmayadi, M.Pd	--	Anggota Penguji I/ Pakar
4	Dr. Udi Utomo, M.Si. 196708311993011001	Pembina Tk. I, IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Agus Cahyono, M.Hum 196709061993031003.	Pembina, IV/a	Anggota Penguji III
6	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn. 196709221992031002.	Pembina Tk. I, IV/a	Anggota Penguji IV
7	Dr. Suharto, S.Pd.,M.Hum. 196510181990031002.	Pembina Tk. I IV/b	Anggota Penguji V
8	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041988031003	Pembina Utama, IV/e	Anggota Penguji VI

Judul disertasi:

“Gitar Tunggal Lampung Pesisir : Kontruksi Identitas dan Enkulturas
 sebagai Elemen Pembentuk Pewarisan dalam Konteks Pendidikan Musik
 Informal Berbasis Kelokalan”



**GITAR TUNGGAL LAMPUNG PESISIR:
KONSTRUKSI IDENTITAS DAN ENKULTURASI
SEBAGAI ELEMEN PEMBENTUK PEWARISAN
DALAM KONTEKS PENDIDIKAN MUSIK
INFORMAL YANG BERBASIS KELOKALAN**

DISERTASI

**diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Doktor Pendidikan Seni**

Oleh:

**Riyan Hidayatullah
NIM: 0205619009**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2022**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I

Disertasi dengan judul “*Gitar Tunggal Lampung Pesisir: Konstruksi Identitas dan Enkulturasinya sebagai Elemen Pembentuk Pewarisan dalam Konteks Pendidikan Musik Informal yang Berbasis Kelokalan*” karya

Nama : Riyan Hidayatullah, M.Pd.

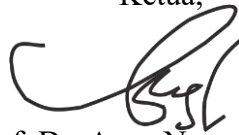
NIM : 0205619009

program studi : Pendidikan Seni, S3

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap 1 Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa, tanggal 19 Juli 2022

Semarang, 1 Agustus 2022

Ketua,



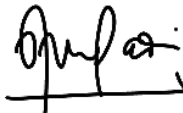
Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001

Sekretaris / Penguji III,



Dr. Agus Cahyono, M.Hum
NIP.196709061993031003

Penguji I,



Dr. Phil. Yudi Sukmayadi, M.Pd.
NIP. 197303262000031003

Penguji II,



Dr. Udi Utomo, M.Si.
NIP. 196708311993011001

Penguji IV,



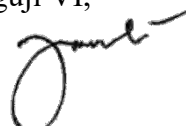
Dr. Muh. Iban Syarif, M. Sn.
NIP. 196709221992031002

Penguji V,



Dr. Suharto, S. Pd., M. Hum.
NIP. 196510181990031002

Penguji VI,



Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.
NIP. 196107041988031003

ABSTRAK

Penelitian ini memaparkan tentang ekspresi para pemain *gitar tunggal* dalam mengonstruksi identitas musik dawai Lampung Pesisir dan upaya-upaya dalam mempertahankannya. *Gitar tunggal Lampung Pesisir* merupakan pertunjukan musik yang lahir dan menyebar melalui ruang budaya massa. Pertunjukan *gitar tunggal Lampung Pesisir* dibentuk melalui elemen-elemen musik, elemen-elemen musik itu juga membentuk nilai-nilai budaya. *Gitar tunggal Lampung Pesisir* merupakan musik dawai yang memiliki karakter kuat sehingga mampu membentuk identitas musik pop daerah Lampung Pesisir. Para pemain *gitar tunggal Lampung Pesisir* mengekspresikan upaya pemertahanan musik dengan perilaku sosial dan musikal.

Desain penelitian fenomenologi digunakan dalam penelitian ini untuk melakukan investigasi secara mendalam mengenai aspek musikal dan ekstra-musikal pada *gitar tunggal Lampung Pesisir*. Data-data yang dikumpulkan melalui berbagai sumber dan teknik digunakan untuk melakukan analisis struktural reflektif yang menggambarkan esensi dari pengalaman. Melalui deskripsi terhadap perilaku sosial dan musikal para pemain *gitar tunggal*, elemen musik, perkembangan musik, dan pertunjukan, fenomena yang muncul di lapangan dapat diungkap. Model analisis yang digunakan adalah model van Kaam.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa Elemen dasar pertunjukan, bentuk musik, dan elemen musik membentuk pertunjukan *gitar tunggal Lampung Pesisir*. Selanjutnya aspek fungsi dan faktor sosial-budaya membentuk nilai musik *gitar tunggal Lampung Pesisir*. Elemen-elemen pembentuk identitas itu ditinjau dari dua sudut pandang, yakni sudut pandang musikal dan ekstra-musikal. Aspek musikal meliputi pola petikan, struktur pola ritmik, aspek pengulangan dalam lirik, tangga nada, kontur melodi, progresi *chord*, melodi vokal, dan ornamen atau gaya improvisasi. Selanjutnya aspek ekstra-musikal meliputi dua aspek, yakni sistem pewarisan dan lanskap musik. Sistem pewarisan meliputi gaya lokal, pola penularan, dan faktor-faktor pendukung penyebaran musik. Lanskap musik meliputi keadaan industri musik, tradisi musik masyarakat, sistem komunikasi musik, intertesktualitas, pengaruh unsur musik Melayu, peran aktor, diferensiasi permainan, transisi bentuk penyajian musik, modalitas alat musik, dan legitimasi. Ekspresi dan upaya para pemain untuk memertahankan *gitar tunggal Lampung Pesisir* diwujudkan dalam perilaku sosial dan perilaku musikal yang berimplikasi pada pewarisan musiknya. Perilaku sosial dan musikal itu membentuk sebuah pola pewarisan melalui enkulturasi dan fenomena lainnya. Berdasarkan pola perilaku para pemainnya, *gitar tunggal Lampung Pesisir* menawarkan kontribusi teoretis dan praktis dalam dimensi etnopedagogi. Akhirnya, pendidikan musik informal berbasis kelokalan digunakan sebagai sumbangan pemikiran dalam konteks pendidikan formal dan non-formal.

Kata Kunci: *Gitar tunggal Lampung Pesisir*, konstruksi identitas, enkulturasi, pewarisan musik, pendidikan musik informal

ABSTRACT

This study discussed the role of *gitar tunggal* performers in constructing the identity of coastal Lampung stringed music and efforts to preserve it. Lampung Single Guitar Coastal. *Gitar tunggal Lampung Pesisir* is a musical performance created and spread across a mass cultural space. Music elements shape *gitar tunggal Lampung* performances as well as shape cultural values. *Gitar tunggal Lampung Pesisir* is stringed music with a strong character to form the identity of POP music in the Lampung Coastal area. Some performers express their music preservation through social and musical practices.

In this study, the phenomenological research design is used to investigate the musical and extra-musical aspects of a *gitar tunggal Lampung Pesisir*. The data gathered from various sources and techniques are used to undertake reflective structural analysis, which describes the essence of experience. Phenomena that appear on the field can be revealed by describing the social and musical practice of *gitar tunggal* performers, music elements, music development, and performances. The Van Kaam model was used for analysis.

The result suggested that the basic elements of the show, music form, and music elements all constitute a *gitar tunggal* performance in coastal Lampung. Furthermore, the value of coastal music style is founded on aspects of function and socio-cultural factors. The identity-forming elements are examined from two perspectives: musical and extra-musical. Plucking technique patterns, rhythmic pattern structures, repetition aspects in lyrics, scales, melodic contours, chord progressions, vocal melodies, and ornaments or improvisation forces are all musical aspects. Furthermore, extra-musical aspects include the musical transmission system, the situation of the music industry, the tradition of societies' music, the music communication scheme, the intertextuality, Malay music's influence, the role of the actor, the differentiation of the skills, the transition of music presentation, and legitimacy. The performers' expressions and efforts to preserve the *gitar tunggal Lampung Pesisir* are manifested in social and musical practice, which has implications for the inheritance of their music. Through enculturation and other phenomena, social and musical practice structures a pattern of inheritance. The *gitar tunggal Lampung Pesisir* provides theoretical and empirical implications in the Ethno pedagogy dimension based on the practice patterns of the performers. Finally, informal music education based on local music is used as a thought input in formal and non-formal education.

Keywords: *Gitar tunggal Lampung Pesisir*, identity construction, enculturation, music transmission, informal music education

DAFTAR ISI

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I.....	i
PERNYATAAN KEASLIAN.....	ii
MOTO DAN PERSEMBAHAN	iii
ABSTRAK.....	iv
PRAKATA.....	vi
DAFTAR ISI.....	ix
DAFTAR GAMBAR	xvi
DAFTAR TABEL.....	xx
DAFTAR NOTASI.....	xxiii
DAFTAR LAMPIRAN	xxiv
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Identifikasi Masalah	17
1.3 Cakupan Masalah	22
1.4 Rumusan Masalah	24
1.5. Tujuan Penelitian dan Signifikansi Penelitian.....	24
1.5.1 Tujuan Penelitian	24
1.5.2 Signifikansi Penelitian.....	25
1.6 Manfaat Penelitian.....	25
1.6.1 Manfaat Teoretis	25
1.6.2 Manfaat Praktis	26
1.7 Ruang Lingkup dan Sistematika Penelitian.....	26
1.7.1 Ruang Lingkup Penelitian	26
1.7.2 Sistematika Penelitian.....	27
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA PIKIR PENELITIAN	28
2.1 Kajian Pustaka.....	28
2.1.1 Penelitian yang Relevan	28
2.2 Kerangka Teoretis	40
2.2.1 Teori Eksistensi	40
2.2.2 Teori Kebudayaan.....	41
2.2.2.1 Konsep Identitas Budaya	48
2.2.2.2 Konsep Enkulturasi	51
2.2.2.3 Konsep Pewarisan Musik.....	55
2.2.2.4 Konsep Modal Budaya.....	60
2.2.3 Teori Sosiologi.....	61
2.2.3.1 Konsep Konstruksi Identitas	61
2.2.3.2 Konsep Legitimasi	63
2.2.3.3 Konsep Budaya Tinggi dan Budaya Rendah	64
2.2.3.4 Konsep Dualitas Struktur dan Agen (Giddens).....	65
2.2.4 Teori Komunikasi Musikal	67
2.2.5 Teori Etnomusikologi	69

2.2.6 Teori Analisis Bentuk Musik.....	73
2.2.7 Teori Pendidikan Musik	74
2.2.7.1 Pendidikan Musik Informal	74
2.2.7.2 Pendidikan Musik Berbasis Kelokalan	79
2.2.7.3 Pendidikan Musik di Era Digital.....	81
2.2.8 Musik Populer.....	83
2.2.9 Alat Musik Dawai.....	86
2.2.9.1 Alat Musik Dawai dalam Sejarah Peradaban Manusia.....	88
2.2.9.2 Gitar dalam Konteks Global dan Lokal	90
2.2.9.3 Perkembangan Gitar di Nusantara	97
2.2.9.4 Ragam Musik Gitar di Indonesia	101
2.2.9.5 Budaya Gitar	103
2.2.10 Masyarakat dan Kebudayaan Pesisir	108
2.2.11 Etnopedagogi	111
2.2.12 Model Kerangka Teoretis Penelitian	112
2.3 Kerangka Pikir.....	115
BAB III METODE PENELITIAN	119
3.1 Pendekatan Penelitian.....	119
3.2 Desain Penelitian.....	120
3.3 Fokus Penelitian	121
3.3.1 Sasaran Penelitian.....	122
3.3.2 Waktu Penelitian.....	124
3.3.3 Lokasi Penelitian	125
3.5 Data dan Sumber Data Penelitian.....	126
3.5.1 Informan	128
3.5.2 Buku.....	129
3.5.3 Dokumen.....	131
3.5.4 Peristiwa	132
3.5.5 Media Sosial dan Platform Digital	132
3.6 Instrumen Pengumpulan Data	133
3.6.1 Panduan Observasi.....	133
3.6.2 Pedoman Wawancara.....	134
3.6.3 Focusrite Scarlett 2i2 Studio Bundle	134
3.6.4 Zoom H1n Handy Recorder	135
3.6.4 Handphone Asus Zenfone 4 Max Pro.....	135
3.7 Teknik Pengumpulan Data	136
3.7.1 Studi Pustaka	137
3.7.2 Observasi	139
3.7.3 Wawancara	140
3.7.3 Studi Dokumentasi.....	141
3.7.4 Penelurusan <i>Online</i>	142
3.8 Teknik Pemeriksaan Keabsahan Data	142
3.9 Teknik Analisis Data	144
3.9.1 Horizontalisasi	145
3.9.2 Reduksi dan Eliminasi	145
3.9.3 Pengelompokan dan Penyusunan Tema	146

3.9.4 Identifikasi akhir dan Tema	146
3.9.5 Deskripsi Tekstur Individu	146
3.9.6 Deskripsi Struktural Individu	147
3.9.7 Deskripsi Tekstur-Struktural	147
3.9.8 Deskripsi Gabungan.....	148
3.10 Perangkat Pengolahan Data.....	148
BAB IV EKSISTENSI KEBUDAYAAN DAN KEHIDUPAN SOSIAL	
MASYARKAT LAMPUNG.....	150
4.1 Latar Belakang Sejarah	150
4.1.1 Kerajaan Islam di Lampung.....	150
4.1.2.1 Kerajaan Sekala Brak.....	150
4.1.2.2 Kerajaan Tulang Bawang.....	155
4.1.2 Asal-usul orang Lampung.....	156
4.1.3 Islam dan Kebudayaan Lampung	158
4.2 Letak Geografis	159
4.3 Sumber Daya Alam	162
4.4 Pariwisata dan Seni	163
4.5 Sistem Mata Pencaharian	165
4.6 Bahasa	167
4.7 Kehidupan Kesenian.....	170
4.8 Masyarakat Adat Lampung	173
4.8.1 Masyarakat <i>Saibatin</i>	177
4.8.2 Masyarakat <i>Pepadun</i>	183
4.9 Agama	184
4.10 Sistem Kekerabatan.....	186
4.11 Kebudayaan Masyarakat Lampung <i>Pesisir</i>	187
4.11.1 Musik Masyarakat Lampung <i>Pesisir</i>	189
4.11.1.1 Gambus Tunggal.....	190
4.11.1.2 Orkes Gambus.....	192
4.11.1.3 Gamolan Pekhing.....	193
4.11.1.4 Gitar Tunggal Lampung.....	195
4.11.2 Unsur Melayu dalam Musik Lampung <i>Pesisir</i>	205
BAB V...ELEMEN MUSIK, FUNGSI, DAN NILAI YANG MENGONSTRUKSI	
IDENTITAS <i>GITAR TUNGGAL LAMPUNG PESISIR</i>	209
5.1 Elemen Dasar Pertunjukan <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	209
5.1.1 Pemain	209
5.1.1.1 Kehidupan Bermusik.....	210
5.1.1.2 Kehidupan Sehari-hari	215
5.1.1.3 Tokoh-tokoh Gitar Tunggal Lampung Pesisir	216
5.1.1.3.1. Hila Hambala.....	216
5.1.1.3.2. Edi Pulampas	220
5.1.1.3.3. Imam Rozali	222
5.1.1.3.4. Daul	227
5.1.1.3.5. Tam Sanjaya.....	229
5.1.1.3.6. Andi Syahbana	231
5.1.1.3.7. Novri Rahman	235

5.1.1.3.8. Iwan Sagita	237
5.1.2 Busana.....	239
5.1.3 Instrumen	241
5.1.4 Tempat Pertunjukan.....	243
5.1.5 Penonton	244
5.1.6 Waktu Pertunjukan	245
5.1.7 Penyelenggara.....	245
5.1.8 Bentuk Penyajian	247
5.1.8.1 Penyajian Langsung	248
5.1.8.2 Penyajian Melalui Media Rekam dan Penyiaran	250
5.1.8.3 Media Sosial.....	251
5.1.9 Amplifikasi	251
5.2 Elemen Kompositoris	252
5.2.1 Sistem Penalaan dan Teknik Petikan dalam Lagu.....	252
5.2.1.1 Sistem Penalaan	252
5.2.1.2 Teknik dan Pola Petikan dalam Lagu	264
5.2.2 Lirik dan Syair	273
5.2.3 Progresi <i>Chord</i> dan Tangga Nada.....	283
5.2.4 Struktur Lagu	284
5.8 Fungsi Musik.....	290
5.8.1 Fungsi Ekspresi Emosi	292
5.8.2.Fungsi Kenikmatan Estetis	293
5.8.3 Fungsi Hiburan	294
5.8.4 Fungsi Komunikasi.....	295
5.8.5 Fungsi Didaktis.....	297
5.8.6 Fungsi Representasi Simbolis.....	298
5.8.7 Fungsi Penguatan dan Penyelarasan pada Norma Sosial	300
5.8.8 Fungsi Pemertahanan Keberlangsungan Budaya.....	302
5.8.9 Fungsi Identitas Budaya	303
5.8.10 Fungsi Mengintegrasikan Masyarakat.....	305
5.8.11 Refleksi Fungsi Terhadap Eksistensi <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	306
5.9 Nilai dalam Musik <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	307
5.9.1 Nilai Sosial.....	309
5.9.2 Nilai Budaya	310
5.9.3 Nilai Bentuk Musik dan Budaya Massa	313
5.9.4 Refleksi Nilai Terhadap Eksistensi <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	314
5.9.4.1 Modal Sosial	315
5.9.4.1 Keterlibatan Publik	315
5.9.4.3 Identitas.....	316
5.9.4.4 Kreativitas Musikal	316
5.9.4.5 Semangat Kebudayaan	316
5.9.4.6 Pengembangan Bakat.....	317
5.9.5 Representasi Nilai Pendidikan dalam <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	317
5.9.5.1 Nilai Pendidikan Pada Aspek Kompositoris.....	318

5.9.5.1.1 Lirik	318
5.9.5.1.2 Komposisi Musik	320
5.9.5.2 Nilai Pendidikan Pada Aspek Pertunjukan	321
5.9.6 Aktualisasi Konsep <i>Pi'il Pesenggiri</i> Terhadap Nilai Pendidikan dalam <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	322
5.9.6.1 Pesenggiri.....	323
5.9.6.2 Nemui Nyimah.....	323
5.9.6.3 Nengah Nyappur	324
5.9.6.4 Juluk Adok	325
5.9.6.5 Sakai Sambayan	326
BAB VI KONSTRUKSI IDENTITAS <i>GITAR TUNGGAL LAMPUNG PESISIR</i> MELALUI SISTEM PEWARISAN DAN LANSKAP MUSIKNYA	327
6.1. Sistem Pewarisan dan Identitas Budaya.....	327
6.1.1 Hubungan Musik, Budaya, dan Masyarakat Lampung	327
6.1.2 Musik dan Identitas.....	328
6.1.3 Gaya Lokal (Pribumi).....	338
6.1.4 Model Pewarisan <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> sebagai Identitas Budaya	339
6.1.5 Perkembangan Musik dan Pedagogi Musik Secara Informal.....	349
6.1.5.1 Periode Analog (1980-1990).....	352
6.1.5.2 Transisi Periode Analog ke Digital.....	354
6.1.5.3 Digitisasi dan Digitalisasi	356
6.1.6.2 Faktor Penghambat	362
6.2 Lanskap Musik Gitar Tunggal Lampung Pesisir.....	364
6.2.1 Industri Musik Pop Daerah Lampung.....	364
6.2.1.1 Keadaan Industri Pop Daerah Lampung Tahun 1970-an hingga Tahun 2000-an	364
6.2.1.2 Peran Aktor dalam Industri Rekaman Gitar Tunggal Lampung Pesisir.....	367
6.2.1.3 Transisi dalam Industri Musik	374
6.2.1.4 Manajemen Musik Gitar Tunggal Lampung Pesisir.....	381
6.2.1.4.1 Pola Tradisional.....	382
6.2.1.4.2 Pola Profesional (Barat)	387
6.2.2 Konsep Musik bagi Masyarakat Lampung	388
6.2.2.1 Makna Musik Bagi Masyarakat	388
6.2.2.2 Penggunaan Istilah	395
6.2.3 Tradisi Musik Masyarakat, Sistem komunikasi, dan Intertekstualitas	397
6.2.3.1 Tradisi Musik Masyarakat	397
6.2.3.2 Komunikasi Musikal	401
6.2.3.3 Intertekstualitas	405
6.2.4 Hila Hambala Sebagai Penggagas <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> ..	410
6.2.4.1 Hila Hambala dan Industri Musik Lokal.....	410
6.2.4.2 Penghargaan	417
6.2.4.3 Karya	420
6.2.4.4 Dualitas Agen dan Struktur.....	424
6.2.5 Perbedaan Permainan <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> dan <i>Pepadun</i> ..	430

6.2.6	Pertunjukan <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> Sebelum Era Digital ...	434
6.2.7	Penyajian Musik <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> di Era Digital	440
6.2.8	Elemen Musikal	443
6.2.8.1	Pola Ritmik Bas	444
6.2.8.2	Ornamen	447
6.2.8.3	Kontur Melodi Vokal	447
6.2.8.4	Skala, Wilayah Suara, Melodi Inti pada Vokal dan Gitar	450
6.2.8.5	Progresi Chord	452
6.2.8.6	Persamaan Pola Ritmik dengan Gitar Batanghari Sembilan	454
6.2.9	Gaya Improvisasi Sebagai Modal Identitas	457
6.2.10	Unsur Musik Melayu-Islam	463
6.2.11	<i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> Sebagai Modal Budaya dan Legitimasi	466
6.2.12	Alat Musik Sebagai Modal Eksistensial	470
6.5	Pemetaan Konstruksi Identitas dan Impikasinya pada Pemertahanan <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	475
BAB VII ENKULTURASI DAN UPAYA PEMAIN MEMERTAHANKAN GITAR TUNGGAL LAMPUNG PESISIR DALAM KONTEKS PENDIDIKAN MUSIK INFORMAL		
7.1	Proses Enkulturas <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i> Sebagai Upaya Pemertahanan Musik	478
7.1.1	Tradisi Musik Masyarakat yang Memengaruhi Proses Enkulturas ...	484
7.1.2	Konstruksi Lingkungan Belajar dan Pola Penularan Musik	487
7.1.2.1	Formal	489
7.1.2.2	Non-formal	491
7.1.2.3	Informal	494
7.1.2.3.1	Interaksi Keluarga	503
7.1.2.3.2	Lingkungan Pertemanan	504
7.1.2.3.3	Media Sosial	505
7.1.2.3.4	Festival Musik	513
7.1.3	Konstruksi Tahapan Belajar <i>Gitar Tunggal Lampung Pesisir</i>	516
7.1.3.1	Penalaan (tuning)	517
7.1.3.2	Pembentukan Chord Dasar	517
7.1.3.3	Teknik Petikan	518
7.1.3.4	Kembangan (variasi)	518
7.1.3.5	Pembentukan Pola dan Gaya Permainan	519
7.1.3.6	Asesmen	519
7.1.4	Konstruksi Pedagogi Musik Secara Informal	520
7.1.4.1	Tradisi Oral	522
7.1.4.2	Pola Magang	523
7.1.4.3	Imitasi	525
7.1.4.4	Ilmu Nyambang (Mengintip)	527
7.1.4.5	Tilu-tilu Badak	529
7.1.4.6	Kurikulum Tersembunyi	530
7.1.4.7	Pembelajaran Berbasis Pertunjukan	532
7.1.4.8	Pola Improvisatoris	534

7.2 Upaya Pemain dalam Memertahankan Musik.....	536
7.2.1 Pembentukan Kelompok Musik dan Aksi Sosial	537
7.2.2 Pembuatan Sistem Notasi Musik	543
7.2.2.1 Notasi Musik Imam Rozali Sebagai Bentuk Kreativitas	543
7.2.2.2 Analisis Sistem Notasi	550
7.2.2.3 Perbandingan Notasi Musik Barat dan Imam Rozali.....	563
7.2.2.4 Analisis Fungsi Notasi	564
7.2.2.5 Manfaat Praktis	568
7.2.3 Penggunaan Internet dan Media Sosial Sebagai Alat Transmisi	576
7.3 Kontribusi <i>Gitar Tunggal</i> dalam Membentuk Wacana Pendidikan Musik Informal di Wilayah Lampung	582
7.3.1 Kontribusi Sosial-Budaya.....	585
7.3.2 Potensi Perkembangan Pengkaryaan	588
7.3.3 Potensi Pewarisan Berkelanjutan.....	591
7.3.4 Etnopedagogi Musik Lokal Lampung	597
7.3.4.1 Aspek Musikal	602
7.3.4.1 Aspek Nilai	608
7.3.4.1.1 Nilai Ketuhanan.....	609
7.3.4.1.2 Nilai Kemanusiaan	609
7.3.4.1.3 Nilai Kehidupan	610
7.3.4.3 Aspek Metakognisi dan Kreativitas	610
7.3.5 Refleksi Terhadap Pendidikan Musik Formal	613
BAB VIII SIMPULAN	621
8.1 Simpulan.....	621
8.2 Saran.....	625
DAFTAR PUSTAKA	629
DAFTAR ISTILAH	664
DAFTAR INFORMAN	696
DAFTAR LAMPIRAN.....	704

DAFTAR PUSTAKA

Sumber Buku dan Jurnal

- Abidin, Z. (2006). *Filsafat manusia: Memahami manusia melalui filsafat*. Bandung: Remaja Rosda Karya.
- Adams, C. R. (1976). Melodic contour typology. *Ethnomusicology*, 20(2), 179. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/851015>
- Afriadi, P. (2018). Multikultural dan pendidikan karakter kesenian didong pada masyarakat Gayo Kabupaten Aceh Tengah. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik*, 1(1), 15–23. Retrieved from <https://doi.org/10.26740/vt.v1n1.p15-23>
- Aglisda, I., & Syeindra, S. (2020). Pewarisan musik krilu di Sanggar Ratau Agung Di Desa Tunggang Kecamatan Lebong Utara Kabupaten Lebong Provinsi Bengkulu. *Jurnal Sendratasik*, 9(3), 40–47. Retrieved from <https://doi.org/10.24036/jsu.v9i1.109382>
- Agustina, E. S., & Ariyanti, N. Y. (2017). Model pembelajaran bahasa Lampung berbasis kekonteksan wilayah. In N. Y. Ariyanti, E. S. Agustina, S. R. Sulistyanti, Hartono, E. Suroso, & Sumaryo (Eds.), *Prosiding kegiatan ilmiah tingkat nasional kearifan lokal dalam dinamika masyarakat multikultural* (pp. 68–79). Bandar Lampung: LPPM Universitas Lampung.
- Ahimsa-Putra, H. S. (2001). *Strukturalisme Levi-Strauss: Mitos dan karya sastra*. Yogyakarta, Indonesia: Galang Printika.
- Ahimsa-Putra, H. S. (2012). Budaya bangsa: Peran untuk jati diri dan integrasi. In *Makalah Seminar Nasional Peran Sejarah dan Budaya dalam Pembinaan Jatidiri Bangsa* (p. 12). Fakultas Ilmu Sosial - Universitas Negeri Yogyakarta: Universitas Negeri Yogyakarta Press.
- Ahimsa-Putra, H. S. (2015). Seni tradisi, jatidiri dan strategi kebudayaan. *Jurnal Ilmu Sosial Mamangan*, 4(1), 1–16. Retrieved from <https://doi.org/10.22202/mamangan.1195>
- Ahimsa-Putra, H. S. (2020). Seni, seni budaya dan pendidikan seni perspektif antropologi. In I. N. Mariasa & A. Sudrajat (Eds.), *Bunga rampai kajian seni budaya ragam perspektif* (pp. 1–29). Surabaya: UNESA University Press.
- Akgunduz, D., & Akinoglu, O. (2016). The effect of blended learning and social media-supported learning on the students' attitude and self-directed learning skills in science education. *TOJET: The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 15(2), 106–115.
- Akins, J., & Binson, B. (2011). Transmission of traditional Lanna music in Chiang Mai: Continuity and change in a contemporary urban environment. *City, Culture and Society*, 2, 243–254.

- Albert, D. J. (2015). Social media in music education: Extending learning to where Students “live”. *Music Educators Journal*, 102(2), 31–38. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0027432115606976>
- Alexander, R. (2000). *Culture and pedagogy: International comparisons in primary education*. London: Blackwell.
- Allsup, R. E. (2003). Mutual Learning and Democratic Action in Instrumental Music Education. *Journal of Research in Music Education*, 51(1), 24–37. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3345646>
- Alves, J. R. (2015). *The history of the guitar: Its origins and evolution*. Huntington: Marshall University. Retrieved from https://mds.marshall.edu/music_faculty/19/
- Alwasilah, A. C., Suryadi, K., & Karyono, T. (2020). *Etnopedagogi: Landasan Praktek Pendidikan dan Pendidikan Guru* (Cetakan elektronik). Bandung: Kiblat Buku Utama.
- Amaliah, D., Sariyatun, S., & Musaddad, A. A. (2018). Values of piil pesenggiri: Morality, religiosity, solidarity, and tolerance. *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, 5(5), 179–184. Retrieved from <https://doi.org/10.18415/ijmmu.v5i5.340>
- Andari, I. T., & Suharto, S. (2020). The function of pantun in the art performace of Batang Hari Sembilan solo guitar during Sedekah Bumi Ceremony held in Batu Urip Hamlet, South Sumatera. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(2), 195–204. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i2.28057>
- Andaya, L. (2001). The search for the “origins” of Melayu’, s 32–3: 315–30, 2001. *Journal of Southeast Asian Studies*, 32–3, 315–30.
- Arikunto, S. (2013). *Prosedur penelitian suatu pendekatan praktik*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Asriyani, N., & Rachman, A. (2019). Enkulturası musik Keroncong oleh O.K Gema Kencana melalui konser tahunan di Banyumas. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan dan Pendidikan Musik*, 1(2), 74–86. Retrieved from <https://doi.org/10.24036/musikolastika.v1i2.27>
- Ariyani, F. (2017). Representasi dua budaya dalam bingkai adat perkawinan Lampung (Lampung-Jawa). In N. Y. Ariyanti, E. S. Agustina, S. R. Sulistyanti, Hartono, E. Suroso, & Sumaryo (Eds.), *Prosiding kegiatan ilmiah tingkat nasional kearifan lokal dalam dinamika masyarakat multikultural* (pp. 15–27). Bandar Lampung: LPPM Universitas Lampung.
- Ariyani, F., & Liana, R. (2018). *Sastra Lampung*. Yogyakarta, Indonesia: Graha Ilmu.
- Ascher, M. (2002). *Mathematics elsewhere: An exploration of ideas across culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Ashley, R. (2015). Musical improvisation. In *The Oxford handbook of music psychology* (2nd ed., pp. 667–679). New York: Oxford University Press.
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, (65), 125–133. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/488538>

- Attan, M. N. (2012). Gambus: Tinjauan awal berasaskan gaya permainan di Johor. *Malaysian Journal of Music*, 1(2), 87–104.
- Auslander, P. (2016). So close and so yet so far away! The proxemics of liveness. In M. Reason & A. M. Lindelof (Eds.), *Experiencing liveness in contemporary performance: Interdisciplinary perspectives*. New York: Routledge.
- Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447. Retrieved from <https://doi.org/10.1017/S1356186308008651>
- Azra, A. (1999). *Renasans Islam Asia Tenggara: Sejarah, wacana, dan kekuasaan*. Bandung: PT. Remaja Rodakarya.
- Bahaudin, I., Juwariyah, A., & Yanuartuti, S. (2021). Negosiasi performativitas pedagogis pembelajaran musik generasi Z. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik*, 4(1), 1–10. Retrieved from <https://doi.org/10.26740/vt.v4n1.p1-10>
- Baker, C. (2016). *Cultural studies: Teori dan praktik* (Nurhadi, Terj). Yogyakarta: Wacana Kreasi.
- Bandem, I. M. (1986). Musik dari sungai Mahakam. *Mudra: Jurnal STSI Denpasar*, (8).
- Barendregt, B., Keppy, P., & Nordholt, H. S. (2017). *Popular Music in Southeast Asia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Barker, C. (2004). *The SAGE dictionary of cultural studies*. 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom: SAGE Publications Ltd. Retrieved 26 October 2020 from <https://doi.org/10.4135/9781446221280>
- Barnard, T. P., & Maier, H. M. J. (2004). Melayu, Malay, Maleis: Journeys through the identity of a collection. In T. P. Barnard (Ed.), *Contesting Malayness: Malay identity across boundaries* (pp. ix–xiii). Singapore: Singapore University Press.
- Barnawi, E. (2017). Eksistensi gitar klasik Lampung tulang bawang dan pengembangannya. In N. Y. Ariyanti, E. S. Agustina, S. R. Sulistyanti, Hartoyo, E. Suroso, & Sumaryo (Eds.), *Prosiding kegiatan ilmiah tingkat nasional kearifan lokal dalam dinamika masyarakat multikultural* (pp. 267–279). Bandar Lampung: LPPM Universitas Lampung.
- Barnawi, E., Hasyimkan, H., & Hernanda, A. H. (2020). Sistem pelarasan gitar klasik Lampung Pepadun. *Jurnal Warna*, 4(1), 78–92.
- Barnawi, E., & Irawan, R. (2020). *Gambus Lampung Pesisir dan sistem musiknya*. Yogyakarta, Indonesia: Graha Ilmu.
- Barnawi, E., Pamungkas, B., Prayoga, M. R. D., & Yoga, M. (2021). Gitar klasik Lampung Pesisir: Pola permainan dan sistem penalaannya. *Journal of Music Science, Technology, and Industry*, 4(2), 233–249.
- Barnhardt, R., & Kawagley, A. O. (2005). Indigenous knowledge system and alaska native ways of knowing. *Anthropology and Education Quarterly*, 36(1), 8–23.

- Bärthel, M. (2018). YouTube channels, uploads and views: A statistical analysis of the past 10 years. *Convergence*, 24(1), 16–32. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/1354856517736979>
- Barton, G. (2018). The relationship between music, culture, and society: Meaning in music. In G. Barton (Ed.), *Music learning and teaching in culturally and socially diverse contexts: Implications for classroom practice* (pp. 23–41). Cham: Springer International Publishing. Retrieved 22 September 2020 from https://doi.org/10.1007/978-3-319-95408-0_2
- Basyar, S. (2014). *Determinasi nilai-nilai tradisi terhadap religiusitas masyarakat: Kajian adat ninjuk dalam budaya Lampung*. Bandar Lampung: LP2M IAIN Raden Intan.
- Bateson, G. (1972). Style, grace, and information in primitive art. In *Steps to an ecology of mind* (pp. 128–52). Ballantine: New York.
- Battiste, M. (2002). *Indigenous knowledge and pedagogy in first nation education: A literature review with recommendations*. Ottawa: Indian and Northern Affairs Canada.
- Bauer, W. I. (2014). *Music learning today: Digital pedagogy for creating, performing, and responding to music*. New York: Oxford University Press.
- Baumann, M. P. (2000). The local and the global: Traditional musical instruments and modernization. *The World of Music*, 42(3), 121–144.
- Baym, N. K. (2018). *Playing to the crowd: Musicians, audiences, and the intimate work of connection*. New York: New York University Press.
- Becker, J. (1975). Kroncong, Indonesian Popular Music. *Asian Music*, 7(1), 14–19. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/833923>
- Becker, J. (1980). *Traditional music in modern Java: Gamelan in a changing society*. University of Hawaii Press.
- Bellow, A. (1970). *The illustrated history of the guitar*. 1st: Franco Colombo Publications.
- Bennett, A., & Dawe, K. (Eds.). (2001). *Guitar cultures*. Oxford ; New York: Berg.
- Bennett, S., Maton, K., & Kervin, L. (2008). The ‘digital natives’ debate: A critical review of the evidence. *British Journal of Educational Technology*, 39(5), 775–786. Retrieved from <https://doi.org/10.1111/j.1467-8535.2007.00793.x>
- Bernstein, B. (2004). Social class and pedagogic practice. In S. J. Ball (Ed.), *The routledge falmer reader in sociology of education*. London: Routledge.
- Berzonsky, M. D. (2011). A social-cognitive perspective on identity construction. In S. J. Schwartz, K. Luyckx, & V. L. Vignoles (Eds.), *Handbook of Identity Theory and Research* (pp. 55–76). New York, NY: Springer. Retrieved 1 June 2022 from https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9_3
- Blacking, J. (1966). Review of the anthropology of music. *Current Anthropology*, 7, 218.
- Blacking, J. (2000). *How musical is man?* (6th ed.). Seattle: University of Washington Press.
- Bloch, M. E. F. (1998). *How we think they think: Anthropological approaches to cognition, memory, and literacy*. United States of America: Westview Press.

- Boer, D., & Fischer, R. (2012). Towards a holistic model of functions of music listening across cultures: A culturally decentred qualitative approach. *Psychology of Music*, 40(2), 179–200. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0305735610381885>
- Bolhuis, S., & Kluvers, C. (2000). Procesgericht onderwijs (Process-directed education). In B. M. Creemers (Ed.), *Onderwijskundig lexicon: De context van het onderwijs* (3rd ed., pp. 87–110). Alphen aan de Rijn: Samson.
- Bourdieu, P. (1979). *Algeria 1960*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A sociological critique of the judgement of taste*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Bozkurt, B. (2012). A system for tuning instruments using recorded music instead of theory-based frequency presets. *Computer Music Journal*, 36(3), 43–56.
- Brace, T. (1991). Popular music in contemporary Beijing: Modernism and cultural identity. *Asian Music*, 22(2), 43–66. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/834306>
- Brameld, T., & Sullivan, E. B. (1961). Anthropology and education. *Review of Educational Research*, 31, 70–79.
- Brattico, E., Alluri, V., Bogert, B., Jacobsen, T., Vartiainen, N., Nieminen, S., & Tervaniemi, M. (2011). A functional MRI study of happy and sad emotions in music with and without lyrics. *Frontiers in Psychology*, 2, 308. Retrieved from <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2011.00308>
- Breathnach, B. (1986). *The use of notation in the transmission of Irish folk music*. Ireland: The Irish Traditional Music Society.
- Brown, D. (2007). Te Ahu Hiko: Digital cultural heritage and Indigenous objects, people and environments. In F. Cameron & S. Kenderdine (Eds.), *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse*. Cambridge: MIT Press.
- Budrianto, B. B., Sriwulan, W., & Rosa, M. (2018). Apropriasi gitar dalam kesenian rejong pada masyarakat suku Bashemah Kabupaten Kaur Provinsi Bengkulu. *Gorga: Jurnal Seni Rupa*, 7(2), 94. Retrieved from <https://doi.org/10.24114/gr.v7i2.10915>
- Bungin, B. (2017). *Sosiologi komunikasi: Teori, paradigma, dan diskursus teknologi komunikasi di masyarakat* (Cetakan ke-9). Jakarta: Kencana.
- Buran, A. (2010). *Fazil say and the classical music stage as informal learning space*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Retrieved 23 December 2021 from <https://www.peterlang.com/document/1044645>
- Burger, H. G. (1968). *'Ethno-pedagogy': A manual in cultural sensitivity, with techniques for improving cross-cultural teaching* (2nd ed.). New Mexico: Southwestern Cooperative Educational Laboratory, Inc. Retrieved 27 May 2022 from <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED024653.pdf>
- Burnett, R. (1996). *The global jukebox: The international music industry*. London: Routledge.
- Burrows, E. G. (1940). Polynesian music and dancing. *Journal of the Polynesian Society*, 49(195), 329–346.
- Burton, G. (2012). *Media dan budaya populer*. Yogyakarta: Jalasutra.

- Bustam, F. (2020). Sayang-sayang mandar #KoqbiTallu-Tallu [Kanal YouTube]. Retrieved 9 August 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=egHd8CXRgyA>
- Cahyono, A. (2006). Pola pewarisan nilai-nilai kesenian tayub. *Harmonia: Jurnal Pengetahuan dan Pemikiran Seni*, 7(1), 23–36. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v7i1.746>
- Cameron, F., & Kenderdine, S. (Eds.). (2007). *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse*. Cambridge: MIT Press.
- Campbell, P. (2011). Musical enculturation: Sociocultural influences and meanings of children's experiences in and through music. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199214389.003.0004>
- Campbell, Patricia Shehan. (1991). *Lessons from the world*. New York: Schirmer.
- Campbell, P.S. (2006). Global practices. In G. E. McPhail (Ed.), *The child as musician* (pp. 415–437). Oxford: Oxford University Press.
- Cardew, C. (1961). Notation: Interpretation, etc. *Tempo, New Series*, (58), 21–33.
- Cassirer, E. (1944). *An essay on man: An introduction to a philosophy of human culture*. United States of America: Yale University Press.
- Cavalli-Sforza, L., & Feldman, M. W. (1973). Models for cultural inheritance. I. Group mean and within group variation. *Theoretical Population Biology*, 4(1), 42–55. Retrieved from [https://doi.org/10.1016/0040-5809\(73\)90005-1](https://doi.org/10.1016/0040-5809(73)90005-1)
- Cavalli-Sforza, L. L., & Feldman, M. W. (1981). *Cultural transmission and evolution: A quantitative approach* (Vol. 16). United States of America: Princeton University Press.
- Cawley, J. (2013). *The musical enculturation of Irish traditional musicians: An ethnographic study of learning processes* (PhD Thesis). University College Cork, Ireland. Retrieved 26 March 2021 from <https://cora.ucc.ie/handle/10468/1548>
- Cayari, C. (2018). Connecting music education and virtual performance practices from YouTube. *Music Education Research*, 20(3), 360–376. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/14613808.2017.1383374>
- Cerulo, K. A. (1997). Identity construction: New issues, new directions. *Annual Review of Sociology*, 23, 385–409. Retrieved from <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.23.1.385>
- Cipta, F., & Gunara, S. (2020). Sirojul ummah: Music in social interaction. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(2), 153–160. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i2.21456>
- Clayton, M. (2015). The social and personal functions of music in cross-cultural perspective. In *The Oxford handbook of music psychology* (2nd ed., pp. 47–59). New York: Oxford University Press.
- Condillac, E. B. D. (1746). *Essay on the origin of human knowledge*. (H. Aarsleff, Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Connell, J., & Gibson, C. (2004). World music: deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28(3), 342–361. Retrieved from <https://doi.org/10.1191/0309132504ph493oa>

- Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York ; London: W.W. Norton & Company.
- Corsaro, W. A. (2005). *The sociology of childhood* (2nd Edition). Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press.
- Crane, R., & Sornette, D. (2008). Robust dynamic classes revealed by measuring the response function of a social system. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105(41), 15649–15653. Retrieved from <https://doi.org/10.1073/pnas.0803685105>
- Cross, J. (2007). *Informal learning: Rediscovering the natural pathways that inspire innovation and performance*. San Francisco: Pfeiffer/Wiley.
- Crowdy, D. (2005). *Guitar style, open tunings, and stringband music in Papua New Guinea*. Boroko, Papua New Guinea: Institute of Papua New Guinea Studies.
- Crowdy, D. (2020). The guitar cultures of Papua New Guinea: Regional, social and stylistic diversity. In A. Bennet & K. Dawe (Eds.), *Guitar cultures* (pp. 135–155). New York: Routledge.
- Daryanti, F. (2020). *Pertunjukan tari kipas dan tari dibingi dalam peristiwa nyambai: Ekspresi budaya masyarakat adat saibatin di Pesisir dan pewarisannya pada masyarakat Lampung* (Disertasi). Prodi Doktor Pendidikan Seni UNNES, Semarang, Indonesia.
- Daud, H. (2010). Oral traditions in Malaysia A discussion of shamanism. *Wacana*, 12(1), 181–200. Retrieved from <https://doi.org/10.17510/wjhi.v12i1.84>
- Daud, S. (2012). *Sejarah kesultanan Paksi Pak Sekala Brak*. Jakarta: Puslitbang Lektur dan Khazanah Keagamaan Badan Litbang dan Diklat Kemertrian Agama RI.
- Dawe, K. (2013). Guitar ethnographies: Performance, technology and material culture. *Ethnomusicology Forum*, 22(1), 1–25. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/17411912.2013.774158>
- Dawe, K., & Bennett, A. (2020). Introduction: Guitars, cultures, people and places. In A. Bennett & K. Dawe (Eds.), *Guitar cultures* (pp. 1–10). New York: Routledge.
- De Marinis, M. (1993). *The semiotics of performance*. United States of America: Indiana University Press.
- Debnath, K. (2019). Between High Culture and Low Culture; and also The Difference Between Popular Culture and Folk Culture. *International Journal of English Language, Literature in Humanities*, 7(8), 473–481. Retrieved from <https://doi.org/10.24113/ijellh.v7i8.9572>
- Depdikbud. (1985). *Adat daerah Lampung*. Jakarta: Proyek Inventrisasi dan Dokumentasi Kebudayaan Daerah Lampung.
- Diamandis, P. H., & Kotler, S. (2012). *Abundance: The future is better than you think*. New York: Free Press. Retrieved from www.SimonandSchuster.com
- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4), 440–455. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/2095290>
- DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions, and cultural goods: the case of the United States. In P. Bourdieu & J. S. Coleman (Eds.), *Social theory for a changing society* (pp. 133–155). Boulder, CO: Westview Press.

- Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Lampung Barat. (2013). *Penelitian sejarah Sekala Bekhak Kabupaten Lampung Barat*. Arsip Laporan Penelitian Dinas Perpustakaan dan Kearsipan Provinsi Lampung, Lampung Barat.
- Dingli, A., & Seychell, D. (2015). Who are the digital natives? In A. Dingli & D. Seychell, *The New Digital Natives* (pp. 9–22). Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg. Retrieved 26 October 2020 from https://doi.org/10.1007/978-3-662-46590-5_2
- Dobbins, B. (1980). Improvisation: An essential element of musical proficiency. *Music Educators Journal*, 66(5), 36–41. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3395774>
- Dueck, B. (2007). Public and intimate sociability in First Nations and Metis fiddling. *Ethnomusicology*, 51, 30–63.
- Dunbar-Hall, P. (2009). Ethnopedagogy: Culturally contextualised learning and teaching as an agent of change. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 8(2), 60–78.
- Endrizal, & Hendri, N. (2018). Politik identitas: Konstruksi sosial dan relasi kekuasaan. *Islam Realitas: Journal of Islamic & Social Studies*, 4(1), 1–13.
- Fachrudin & Haryadi. (1996). *Falsafah piil pesenggiri sebagai norma tatakrama kehidupan sosial masyarakat Lampung*. Bandar Lampung: Kanwil Depdikbud Propinsi Lampung.
- Fajrie, M. (2017). Gaya komunikasi masyarakat Pesisir Wedung Jawa Tengah. *Inject: Interdisciplinary Journal of Communication*, 2(1), 53–76. Retrieved from <https://doi.org/10.18326/inject.v2i1.53-76>
- Fang, L. Y. (2011). *Sejarah kesusastraan melayu klasik*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.
- Fang, T. (2012). Yin yang: A new perspective on culture. *Management and Organization Review*, 8(1), 25–50. Retrieved from <https://doi.org/10.1111/j.1740-8784.2011.00221.x>
- Fitriah, L., & Vivian, Y. I. (2022). Ideologi pendidikan melalui pendidikan seni musik dalam sebuah kreativitas. *Jurnal Mebang: Kajian Budaya Musik Dan Pendidikan Musik*, 2(1), 59–66. Retrieved from <https://doi.org/10.30872/mebang.v2i1.26>
- Ferand, E. T. (Ed.). (1961). *Improvisation in nine centuries of Western music: An Anthology*. Cologne, Germany: Arno Volk Verlag.
- Firmansyah, F. (2015). Bentuk dan struktur musik Batanghari Sembilan. *Jurnal Eskpresi Seni*, 17(1), 83–102.
- Firmansyah, F. (2020). Gaya musik Sahilin dalam kesenian musik batanghari sembilan di Kota Palembang. *Jurnal Sitakara*, 5(2), 62–76. Retrieved from <https://doi.org/10.31851/sitakara.v5i2.4781>
- Fiske, J. (2010). *Understanding popular culture* (2nd ed.). London: Routledge. Retrieved from <https://doi.org/10.4324/9780203837177>
- Frith, S. (1992). Cultral study of popular music. In L. Grossberg, C. Nelson, & P. Treichler (Eds.), *Cultural studies* (Vol. 1, pp. 174–186). New York: Routledge.
- Frith, S. (1998). *Performing rites: On the value of popular music* (Paperback). United States of America: Harvard University Press.

- Frith, S. (2001). Music and identity. In *Questions of cultural identity* (pp. 108–127). 1 Oliver's Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom: SAGE Publications Ltd.
- Ganap, V. (2011). *Krontjong toegoe* (1st ed.). Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Gani, I. A., Sriwulan, W., & Asril. (2019). Dekulturasi bentuk seni pertunjukan orkes gambus di Kota Pariaman Provinsi Sumatera Barat. *Jurnal Seni Musik*, 8(1), 67–73. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/jsm.v8i1.28009>
- Gans, H. J. (1999). *Popular culture & high culture*. New York: Basic Books.
- Gaunt, H., & Westerlund, H. (Eds.). (2013). *Collaborative learning in higher music education*. Farnham, Surrey ; Burlington, VT: Ashgate.
- Geertz, C. (1973). Thick description: Toward an interpretive theory of culture. In C. Geertz (Ed.), *The interpretation of cultures* (pp. 2–30). New York: Basic Books.
- Geertz, Clifford. (1960). *The religion of Java*. London: The University of Chicago Press.
- Giaccardi, E. (Ed.). (2012). *Heritage and social media: Understanding heritage in a participatory culture* (1st ed). New York, NY: Routledge.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. (1991). *Sociology*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Giddens, A. (2016). *Teori strukturasi: Dasar-dasar pembentukan struktur sosial di masyarakat* (Cetakan II). Yogyakarta, Indonesia: Pustaka Pelajar.
- Giorgi, A. (1975). An application of phenomenological method. In A. Giorgi, C. Fischer, & E. Murray (Eds.), *Duquesne studies in phenomenological psychology* (Vol. 2). Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Giorgi, A. (Ed.). (1985). *Phenomenology and psychological research*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Gould, E. (2014). *Behind bars: The definitive guide to music notation*. German; Huls fiber Kopf: Edition Peters and Faber Music Ltd.
- Green, L. (2005). The music curriculum as lived experience: Children's "natural" music-learning processes. *Music Educators Journal*, 91(4), 27–32. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3400155>
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT: Ashgate.
- Green, L. (2017). *Music education as critical theory and practice* (1st ed.). London: Routledge. Retrieved 18 December 2019 from <https://doi.org/10.4324/9781315090887>
- Grenier, L. (1998). *Working with indigenous knowledge. A guide for researcher*. Canada: International Development Research Centre.
- Gromko, J. E. (1994). Children's invented notations as measures of musical understanding. *Psychology of Music*, 22(2), 136–147. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0305735694222003>
- Grossman, R. (1963). The classical guitar its place in the american school. *Music Educators Journal*, 49(4), 140–142. Retrieved from <https://doi.org/doi:10.2307/3393650>

- Gül, Y. (2021). Ethnic motif in modern education: Ethnopedagogy. *Bugu Dil ve Egitim Dergisi*, 2, 45–59. Retrieved from <https://doi.org/10.46321/bugu.46>
- Gunara, S. (2017). Local knowledge system in music education culture at indigenous community Kampung Naga Tasikmalaya Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 48. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8773>
- Gupta, A., & Ferguson, J. (1992). Beyond ‘culture’: Space, identity, and the politics of difference. *Cultural Anthropology*, 7(1), 6–23.
- Habsary, D. (2017). *Genre tari persembahan sebagai identitas budaya masyarakat Lampung* (Disertasi). Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta.
- Hadikusuma, H. (1979). *Sastra budaya Lampung*. Teluk Betung: Universitas Lampung.
- Hadikusuma, H. (1990). *Masyarakat dan adat budaya Lampung*. Bandung: Mandar Maju.
- Hadikusuma, H. (1994). *Kamus bahasa Lampung*. Bandung: Mandar Maju.
- Hadikusuma, H., Barusman, & Arifin, R. (1977). *Adat istiadat daerah Lampung*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. Retrieved from <http://repositori.kemdikbud.go.id/12108/>
- Hall, S., & Du Gay, P. (Eds.). (1996). *Questions of cultural identity*. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Hall, S. (2011). Introduction: who needs ‘identity’? In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1–17). 1 Oliver’s Yard, 55 City Road, London EC1Y 1SP United Kingdom: SAGE Publications Ltd. Retrieved 21 October 2021 from <https://doi.org/10.4135/9781446221907.n1>
- Hannan, M., & Carroll, G. (1992). *Dynamics of organizational populations: Density, legitimation, and competition*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Harahap, I. (2005). *Alat musik dawai*. Jakarta: Lembaga Pendidikan Seni Nusantara.
- Hardjana, S. (2003). *Corat-coret musik kontemporer dulu dan kini*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Hardjowirogo, S.-I. (2017). Instrumentality. On the Construction of Instrumental Identity. In T. Bovermann, A. de Campo, H. Egermann, S.-I. Hardjowirogo, & S. Weinzierl (Eds.), *Musical Instruments in the 21st Century* (pp. 9–24). Singapore: Springer Singapore. Retrieved 9 December 2021 from https://doi.org/10.1007/978-981-10-2951-6_2
- Hargreaves, D. J., MacDonald, R., & Miell, D. (2005). How do people communicate using music? In D. Hargreaves, R. MacDonald, & D. Miell (Eds.), *Musical communication* (pp. 1–20). Glasgow: Oxford University Press. Retrieved 15 November 2020 from <https://oxford.universitypressscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198529361.001.0001/acprof-9780198529361-chapter-1>
- Hargreaves, D. J., & Marshall, N. A. (2003). Developing identities in music education. *Music Education Research*, 5, 263–273.

- Harlandea, M. R. (2016). Sejarah dan enkulturasi musik gambang kromong di perkampungan budaya Betawi. *Jurnal Seni Musik*, 5(1). Retrieved 9 June 2022 from <https://doi.org/10.15294/jsm.v5i1.11146>
- Hasan, H., dkk. (1988). *Diskripsi musik tradisional gitar tunggal*. Bandar Lampung: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Kantor Wilayah Provinsi Lampung.
- Hasyimkan, & Hidayatullah, R. (2020). *Gamolan dan hadrah*. Yogyakarta, Indonesia: Graha Ilmu.
- Haumann, N. T., Vuust, P., Bertelsen, F., & Garza-Villarreal, E. A. (2018). Influence of Musical Enculturation on Brain responses to metric deviants. *Frontiers in Neuroscience*, 12. Retrieved 30 May 2022 from <https://doi.org/10.3389/fnins.2018.00218>
- Hauser, A. (1982). *The sociology of art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haviland, W. A., Prins, H. E. L., McBride, B., Walrath, D., & Haviland, W. A. (2011). *Cultural anthropology: The human challenge* (13th ed.). Belmont, CA: Wadsworth, Cengage Learning.
- Henry, E. O. (1988). Social structure and music: Correlating musical genres and social categories in Bhojpuri-speaking India. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 19(2), 217. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/836786>
- Hermawan, D. (2003). Metode pembelajaran musik tradisional secara sistematis, efektif dan efisien di perguruan tinggi seni STSI Bandung. *Jurnal Seni Pangung*, No XXVII.
- Herskovits, M. J. (1944). Drums and drummers in Afro-Brazilian cult life. *The Musical Quarterly*, 30(4), 479–92.
- Herskovits, M. J. (1948). *Man and his works: The science of cultural anthropology*. United States of America: Alfred A. Knopf.
- Hesmondhalgh, D., & Negus, K. (2002). Introduction popular music studies: Meaning, power, and value. In D. Hesmondhalgh & K. Negus (Eds.), *Popular music studies* (pp. 1–10). London : New York: Arnold; Distributed in the United States of America by Oxford University Press.
- Hidayatullah, R. (2019). Kelas daring: Metode pembelajaran gitar tunggal Lampung. In Viyanti, I. Rakhmawati, R. Anggreini, & A. H. Saputri (Eds.), *Prosiding Seminar Nasional Pendidikan Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan “Transformasi Pendidikan Abad 21 Menuju Society 5.0”* (pp. 606–613). Bandar Lampung: FKIP Unila. Retrieved from <http://semnaspemd.fkip.unila.ac.id/2019/08/14/prosid/>
- Hidayatullah, R. (2021). Sistem komunikasi musikal dalam gitar tunggal Lampung Pesisir. In S. Muharrar (Ed.), *Komunikasi seni: Sebuah telaah dalam konteks kearifan lokal* (pp. 115–130). Semarang, Indonesia: Jurusan Seni Rupa FBS UNNES.
- Hidayatullah, R., Jazuli, M., & Syarif, M. I. (2021). The identity construction through music notation of the indigenous style of gitar tunggal Lampung Pesisir. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 303–317. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.30253>

- Hidayatulloh, Nofriyan. (2020). Gambus tunggal Edi Pulampas di Pekon Banjar Negeri-Lampung. *Selonding*, 16(1), 24–36. Retrieved from <https://doi.org/10.24821/sl.v16i1.5050>
- Hidayatulloh, Novriyan. (2020). *Gambus tunggal Edi Pulampas di Pekon Banjar Negeri-Lampung* (Thesis). Jurusan Etnomusikologi ISI Yogyakarta, Yogyakarta, Indonesia. Retrieved from <http://digilib.isi.ac.id/6268/>
- Hissink, J. H. (1904). *Het Pepadonwezen en zijne attributen in verban met de oude staatkundige indeeling in Marga's en het huwelijks-en erfrecht in de afdeeling Tulang Bwang der Lampogsche districten, controleur bit het binnenlandsh bestuur*. Batavia - s'Hage: Albrecht & Co-M. Nijhoff.
- Ho, W.-C. (2014). Music education curriculum and social change: A study of popular music in secondary schools in Beijing, China. *Music Education Research*, 16(3), 267–289.
- Hodges, D. J. (Ed.). (2011). Anthropology and education: An overview. In *The anthropology of education: Classic readings* (pp. 19–39). San Diego, Calif: Cognella.
- Holliday, A. (2010). Complexity in cultural identity. *Language and Intercultural Communication*, 10(2), 165–177. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/14708470903267384>
- Holt, D. (1997). Distinction in America: Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25, 93–120.
- Hood, M. (1963). Music, the unknown. In F. Li, M. Hood, & C. V. Palisca (Eds.), *Musicology* (pp. 215–326). Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Hornbostel, E. V., & Kjelld, P. V. (2011). *Ethnomusicology, Hornbostel-Sachs, musical Instrument classification, Curt Sachsm*. United States of America: Chrono Press.
- Hornbostel, E. M. von. (1933). The ethnology of African sound-instruments. comments on 'geist und werden der musikinstrumente' by C. Sachs. *Africa: Journal of the International Institute of African Languages and Cultures*, 6(2), 129–157. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/1155180>
- Hughes, D. W. (1988). Deep structure and surface structure in Javanese music : A grammar of gendhing lampah. *Journal of the Society for Ethnomusicology*, 32(1), 23–74. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.2307/852225>
- Indrawan, A. (1993). *Analisis bentuk musik melodi kecapi (hasupi, husapi, dan kulcapi) pada suku Batak Propinsi Sumatera Utara* (Laporan penelitian). Retrieved from Yogyakarta: Lembaga Penelitian ISI Yogyakarta: <http://digilib.isi.ac.id/4924/>
- Indrawan, A. (2019). Mengenal dunia gitar klasik. Yogyakarta: Jurusan Musik Fakultas Seni Pertunjukan ISI Yogyakarta. Retrieved 5 August 2021 from <http://lib.isi.ac.id/>
- Irawan, R. (2008). *Gambus Lampung Pesisir dan sistem musiknya: Kajian musikologis fenomena maqam dalam musik gambus masyarakat Lampung Pesisir* (Thesis). Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Yogyakarta.
- Irawan, R. (2013). *Deep structure pada peting gambus dan gitar Lampung Pesisir* (Master Thesis). Pasca Sarjana Kajian Musik Nusantara, Institut Seni Indonesia Surakarta, Surakarta, Jawa Tengah.

- Irawan, R. (2020). Terminologi gambus dalam spektrum musik di Indonesia. *Journal of Music Science, Technology, and Industry*, 3(1), 25–41. Retrieved from <https://doi.org/10.31091/jomsti.v3i1>
- Irawan, R. (2022). Aktor lokal, industri rekaman musik, dan musik daerah: Peran dan kontribusi Hila Hambala pada gitar dan gambus tunggal Lampung Pesisir. *Journal of Music Science, Technology, and Industry*, 5(1), 25–47.
- Irawan R, R. (2016). Ritme inti pada gambus dan gitar Lampung Pesisir: Sebuah kajian transformasi musikal. In M. Widodo, U. Suparman, Sumarti, & E. S. Agustina (Eds.), *Prodising Konferensi Internasional VI, Bahasa, Sastra, dan Budaya Daerah Indonesia* (pp. 461–472). Bandar Lampung: Program Studi Magister Pendidikan Bahasa, Sastra, dan Daerah (MPBSD) Fakultas Keguruan dan Ilmu Pendidikan Universitas Lampung.
- Irianto, S., & Margaretha, R. (2011). Piil pesenggiri: Modal budaya dan strategi identitas ulun Lampung. *Makara, Sosial Humaniora*, 15(2), 140–150. Retrieved from <https://doi.org/10.7454/mssh.v15i2.1420>
- Jazuli, M. (2011). Model pewarisan kompetensi dalang. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 11(1), 68–82. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v11i1.2072>
- Jazuli, Muhammad. (2014). *Sosiologi seni: Pengantar dan model studi seni* (2nd ed.). Yogyakarta: Graha Ilmu.
- Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: Television fans & participatory culture*. New York: Routledge.
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Klinton, K., & Robison, A. J. (2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. London, England: The MIT Press. Retrieved 7 December 2021 from <https://doi.org/10.7551/mitpress/8435.001.0001>
- Jenkins. (2011). Formal and informal music educational practices. *Philosophy of Music Education Review*, 19(2), 179. Retrieved from <https://doi.org/10.2979/philmusieducrevi.19.2.179>
- Jenks, C. (1993). *Culture (teori budaya)*. United Kingdom: Routledge.
- Jensen, R. d'A. (1985). The guitar and Italian song. *Early Music*, 13(3), 376–383. Retrieved from <https://doi.org/10.1093/earlyj/13.3.376>
- Johan, A., & Santaella, M. A. (Eds.). (2021). *Made in Nusantara: Studies in popular music* (1st ed.). New York: Routledge. Retrieved 13 December 2021 from <https://doi.org/10.4324/9780367855529>
- Johnson, C., Dowd, T. J., & Ridgeway, C. L. (2006). Legitimacy as a social process. *Annual Review of Sociology*, 3, 53–78.
- Jorgensen, E. R. (1995). Music education as community. *Journal of Aesthetic Education*, 29(3), 71. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3333542>
- Kadir, W. (1988). *Budaya populer dalam masyarakat Melayu Bandaran*. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementrian Pendidikan Malaysia.
- Kaghondi, E. S. (2019). *“All music is music” : Reconciling musical cultures of origin with music identities in collegiate programs of Tanzania* (PhD Thesis). University of Minnesota, United States of America. Retrieved 24 March 2021 from <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/209088>

- Kalay, Y. E., Kvan, T., & Affleck, J. (2008). *New heritage: New media and cultural heritage*. London: Routledge.
- Kant, I. (2007). *Immanuel Kant: Anthropology, history, and education (The Cambridge edition of the works of Immanuel Kant)*. (G. Zöllner & R.B. Louden, Eds.). United Kingdom: Cambridge University Press.
- Karim, K. M. (2016). Inspirasi penciptaan komposisi muzik GhaMuhyi: Sebuah karya muzik baharu bersumber dari muzik tradisional Ghazal Melayu Johor. *Malaysian Journal of Music*, 5(1), 74–91.
- Karlsen, S., & Brändström, S. (2008). Exploring the music festival as a music educational project. *International Journal of Music Education*, 26(4), 363–373. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0255761408096077>
- Kartomi. (2022). The ancestral gamolan xylophone and its recent transformation in Indonesia's Lampung Province, Sumatra: 1980s-2000s. *The Galpin Society Journal: For the Study of Musical Instruments*, (75), 110–126. Retrieved from <https://doi.org/doi.org/10.2307/84170>
- Kartomi, M. (2012). *Musical journey in Sumatra*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Kartomi, M. (2014). Concepts, terminology and methodology in music performativity research. *Musicology Australia*, 36(2), 189–208. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.958268>
- Kartomi, M. J. (1981). The processes and results of musical culture contact: A discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*, 25(2), 227. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/851273>
- Kartomi, M. J. (1990). *On concepts and classifications of musical instruments*. United States of America: University of Chicago Press.
- Kartomi, M. J. (1998). The music-culture of South-Coast West Sumatra: Backwater of the Minangkabau 'heartland' or home of the sacred mermaid and the earth goddess? *Asian Music*, 30(1), 133. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/834265>
- Kasim, A. (1981). *Teater rakyat di Indonesia: Analisis kebudayaan*. Jakarta: Dirjen P & K.
- Katrini, E. (2018). Sharing culture: On definitions, values, and emergence. *The Sociological Review*, 66(2), 425–446. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0038026118758550>
- Kattsoff, L. O. (1986). *Pengantar filsafat Louis O. Kattsoff*. Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Keesing, R. (1997). Teori-Teori Tentang Budaya. *Antropologi Indonesia*, (52), 3–32. Retrieved from <https://doi.org/10.7454/ai.v0i52.3313>
- Kennedy, M. (2008). Getting counted: Markets, media, and reality. *American Sociological Review*, 73(2), 270–95.
- Kerlinger, F. N. (1986). *Foundations of behavioral research* (3rd Edition). Sadiego, CA: Harcourt Brace.
- Khan, H. I. (2002). *Dimensi mistik musik dan bunyi (The mysticism of sound and music)*. Yogyakarta: Pustaka Sufi.
- Kierkegaard, S. (1987). *Either/or (Part 2)*. (H.V. Hong & E.H. Hong, Eds.). Princeton, N.J: Princeton University Press.

- Kleeman, J. E. (1985). The parameters of musical transmission. *The Journal of Musicology*, 4(1), 1–22. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/763720>
- Klickstein, G., & Keaton, K. (1993). Tuning the Guitar. *American String Teacher*, 43(3), 55–59. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/000313139304300321>
- Kodiran. (2004). Sistem nilai budaya dan modernisasi dalam persepektif antropologi (pp. 4–5). Presented at the Rapat Senat Terbuka dalam rangka Dies Natalis ke-58 Fakultas Ilmu Budaya, UGM Yogyakarta, 3 Maret 2004.
- Koentjaraningrat. (1974). *Kebudayaan, mentalitas, dan pembangunan*. Jakarta: Gramedia.
- Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: P.N. Balai Pustaka.
- Koentjaraningrat. (1987). *Sejarah teori antropologi I* (Vol. 1). Jakarta: UI- Press.
- Koopman, C. (2007). Community music as music education: On the educational potential of community music. *International Journal of Music Education*, 25(2), 151–163. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0255761407079951>
- Koreman, R. (2014). Legitimizing local music: Volksmuziek , hip-hop/rap and dance music in Dutch elite newspapers. *Cultural Sociology*, 8(4), 501–519. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/1749975514546364>
- Korstjens, I., & Moser, A. (2018). Series: Practical guidance to qualitative research. Part 4: Trustworthiness and publishing. *European Journal of General Practice*, 24(1), 120–124. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/13814788.2017.1375092>
- Kozinets, R. V. (2015). *Netnography: Redefined*. (M. Steele,Ed.) (2nd Ed). Los Angeles ; London: SAGE Publications Ltd.
- Kristanto, A. (2020). Urgensi kearifan lokal melalui musik gamelan dalam konteks pendidikan seni di Era 4.0. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 2(1), 51–58. Retrieved from <https://doi.org/10.24036/musikolastika.v2i1.39>
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. New York: Columbia University Press.
- Kristiyono, J., & Ida, R. (2021). Identitas digital: Konstruksi identitas pada pameran karya seni Biennale Jawa Timur 8. *Satwika : Kajian Ilmu Budaya dan Perubahan Sosial*, 5(2), 187–198. Retrieved from <https://doi.org/10.22219/satwika.v5i2.16514>
- Kurniawan, A., & Djohan, D. (2017). Musik gamolan, latihan untuk menumbuhkan relasi sosial. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*, 18(3), 159–167. Retrieved from <https://doi.org/10.24821/resital.v18i3.2045>
- Kusumawati, R. D., Oswari, T., Yusnitasari, T., & Pranata, S. W. (2018). The influence of youtube for music industry in a digital era. In *Proceedings of 2018 the 8th International Workshop on Computer Science and Engineering* (pp. 217–221). Bangkok, Thailand: WCSE. Retrieved 23 March 2021 from <https://doi.org/10.18178/wcse.2018.06.039>
- La Rue, H. (1994). Music, literature, and etiquette: Musical instruments and social identity from Castiglione to Austen. In M. Stokes (Ed.), *Ethnicity, identity*

- and music: The musical construction of place* (1st ed., p. 189). Oxford Providence: Berg Publisher.
- Langer, S. K. (1948). *Philosophy in a new key: A Study in the symbolism of reason, rite, and art* (3rd ed.). 1957: Harvard University Press.
- Längler, M., Nivala, M., & Gruber, H. (2018). Peers, parents and teachers: A case study on how popular music guitarists perceive support for expertise development from “persons in the shadows”. *Musicae Scientiae*, 22(2), 224–243. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/1029864916684376>
- Laszlo, E., & Dennis, K. L. (2016). *What is reality: The new map of cosmos, consciousness, and existence*. New York: SelectBooks, Inc.
- Lawson, F. R. S., Sims, J. D., & Lawson, J. S. (2020). When audiences become performers and speech becomes music: New tools to analyze speech, song, and participation in Chinese Crosstalk. *Music & Science*, 3, 2059204320937986. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/2059204320937986>
- Lebaka, M. E. K. (2013). 'Interaction through music': The transmission of indigenous African music with a focus on Pedi traditional healers' music. *Journal of Music Research in Africa*, 10(2), 56–74.
- Leung, B.-W. (2018). Traditional musics in the modern world. In B.-W. Leung (Ed.), *Traditional Musics in the Modern World: Transmission, Evolution, and Challenges* (Vol. 24, pp. 1–9). Cham: Springer International Publishing. Retrieved 14 December 2021 from https://doi.org/10.1007/978-3-319-91599-9_1
- Levin, I., & Mamlok, D. (2021). Culture and society in the digital age. *Information*, 12(2), 68. Retrieved from <https://doi.org/10.3390/info12020068>
- Levinson, J. (2011). *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics* (New ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Lingard, B. (2010). Towards a Sociology of Pedagogies Paper presented at . PGSD UPI, Bandung (17 May, 2010). Presented at the The 2nd International Seminar 2010: Practice Pedagogic in Global Education Perspective, Bandung: PGSD UPI.
- Linton, R. (1945). *The cultural background of personality*. New York: D. Appleton-Century Co.
- Lippman, E. A. (1953). Symbolism in Music. *The Musical Quarterly*, 39(4), 554–575.
- List, G. (1964). Acculturation and musical tradition. *Journal of the International Folk Music Council*, 16, 18. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/835061>
- Lochhead, J. (1986). Phenomenological approaches to the analysis of music: Report from Binghamton. In *Theory and practice*, 11 (pp. 9–13). Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/41054204>
- Lockard, C. A. (1998). *Dance of life: Popular music and politics in Southeast Asia*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.
- Lomax, A. (1962). Song structure and social structure. *Ethnology*, 1(4), 425. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3772850>
- Lomax, A. (1976). *Cantometrics: An approach to the anthropology of music*. Berkeley: University of California Extension Media Centre.

- Luaylik, F., & Khusyairi, J. A. (2012). Perkembangan musik dangdut indonesia 1960an-1990an. *Verleden*, 1(1), 26–39.
- Malm, W. P. (1959). *Japanese music and musical instruments*. Rutland, Vermont-Tokyo Japan: Charles E. Tuttle Company.
- Mapana, K. (2011). The musical enculturation and education of Wagogo children. *British Journal of Music Education*, 28(3), 339–351. Retrieved from <https://doi.org/10.1017/S0265051711000234>
- Maria, J. (1993). *Kebudayaan orang Menggala*. Jakarta: UI-Press.
- Marsden, W. (1975). *The history of Sumatra*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Marsden, W. (2013). *Sejarah Sumatra*. Jakarta: Komunitas Bambu.
- Martiara, R. (2014). *Cangget : Identitas kultural Lampung sebagai bagian dari keragaman budaya Indonesia*. Yogyakarta, Indonesia: Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Martinho, M., Pinto, M., & Kuznetsova, Y. (2012). Scholars' YouTube channels: Content analysis of educational videos. *Internet Latent Corpus Journal*, 2(2), 76–90. Retrieved from <https://doi.org/10.34624/ilcj.v2i2.14878>
- Masitoh, M. (2019). Mengingat dan mendekatkan kembali nilai-nilai kearifan lokal (piil pesengiri) sebagai dasar pendidikan harmoni pada masyarakat suku Lampung. *Edukasi Lingua Sastra*, 17(2), 64–81.
- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and personality*. United States of America: Harper & Row, Publishers, Inc.
- McAllester, D. P. (1960). The role of music in Western Apache culture. In A. F. C. Wallace (Ed.) (pp. 468–472). Presented at the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences.
- McSwain, R. (1995). The power of the electric guitar. *Popular Music and Society*, 19(4), 21–40. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/03007769508591605>
- Merriam, A. P. (1960). Ethnomusicology, discussion and defution of the field. *Ethnomusicology*, 4, 107–114.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. United States of America: Northwestern University Press.
- Merriam, A. P. (1977). Definitions of ‘comparative musicology’ and ‘ethnomusicology’: An historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, 21(2), 189–204. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/850943>
- Mesoudi, A. (2020). Cultural evolution and cultural psychology. In D. Cohen, S. Kiyatama, S. Atran, A. J. Barnes, & B. Callaghan (Eds.), *Handbook of cultural psychology* (2nd ed., pp. 144–162). United Kingdom: Guilford Press.
- Miani, A. (2016). A language-based approach to music and intertextuality. In K. B. H. Hočevár, G. Pompe, & N. Sukljan (Eds.), *Book modernism to postmodernism: Between universal and local* (pp. 267–277). Bern, Switzerland: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften; New edition.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.

- Minandar, C. A. (2018). Aktualisasi piil pesenggiri sebagai falsafah hidup mahasiswa Lampung di tanah rantau. *Sosietas*, 8(2), 517–526. Retrieved from <https://doi.org/10.17509/sosietas.v8i2.14594>
- Misthohizzaman. (2006). *Gitar klasik Lampung: Musik dan identitas masyarakat Tulang Bawang* (Tesis). Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta.
- Mito, H. (2004). Role of daily musical activity in acquisition of musical skill: Comparisons between young musicians and nonmusicians. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 161(2), 1–8.
- Mitra, A., & Watts, E. (2002). Theorizing cyberspace: The idea of voice applied to the internet discourse. *New Media & Society*, 4(4), 479–498.
- Mohd Salleh, U. K., Zulnaidi, H., Abdul Rahim, S. S., Razak Bin Zakaria, A., & Hidayat, R. (2019). Roles of self-directed learning and social networking sites in lifelong learning. *International Journal of Instruction*, 12(4), 167–182.
- Mok, A. O. (2017). Informal learning: A lived experience in a university musicianship class. *British Journal of Music Education*, 34(2), 169–188. Retrieved from <https://doi.org/10.1017/S0265051716000498>
- Moleong, L. J. (2017). *Metodologi penelitian kualitatif* (36th ed.). Bandung: PT. Remaja Rodakarya.
- Moustakas, C. E. (2009). *Phenomenological research methods* (Nachdr.). Thousand Oaks: Sage.
- Muhajirin. (2018). *Respon adaptif masyarakat perajin seni Jepara* (Disertasi). Universitas Negeri Semarang, Semarang. Retrieved from <https://lib.unnes.ac.id/35273/>
- Murdock, G. P. (1956). How culture changes. In H. L. Shapiro (Ed.), *Man, culture, and society* (pp. 247–260). New York: Oxford University Press.
- Myers-Moro, P. (1990). Musical notation in Thailand. *Journal of the Siam Society*, 78(1), 101–08.
- Nadel, S. F. (1951). *The foundations of social anthropology*. Glencoe: Free Press.
- Nettl, B. (1964). *Theory and method ethnomusicology*. New York: Free Press of Glencoe.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology* (New, Vol. 7). Urbana and Chicago: University of Illinois Press. Retrieved 27 October 2019 from <https://www.jstor.org/stable/780225?origin=crossref>
- Newman, F. M., & Wehlage G.G. (1993). Five standards of authentic instruction. *Educational Leadership*, 50(7), 8–12.
- Nikijuluw, V. P. H. (2001). Aspek sosial ekonomi masyarakat Pesisir dan strategi pemberdayaan mereka dalam konteks pengelolaan sumberdaya Pesisir secara terpadu. In *Prosiding Pelatihan Pengelolaan Wilayah Pesisir Terpadu* (pp. 14–27). Jawa Barat: IPB: Pusat Kajian Sumberdaya Pesisir dan Lautan.
- Ningrum, C. R. (2017). Fungsi tari nyambai pada upacara perkawinan adat nayuh pada masyarakat saibatin di Pesisir Barat Lampung. *Joged*, 10(2), 533–546. Retrieved from <https://doi.org/10.24821/joged.v10i2.1887>

- Nitipradjo Tegamoan, M. A. (2010). *Masuknya Islam di Lampung melalui menak Pati Pejurit dan riwayat Walisanga*. Bandar Lampung: Mitra Media Pustaka.
- Nketia, J. II. K. (1958). Yoruba musicians in Accra, *Odu* 6(June), 35–44.
- North, A. C., & Hargreaves, D. J. (2008). *The social and applied psychology of music*. New York: Oxford University Press.
- Oliveira, A. de J. (2003). South America. In D. J. Hargreaves & A. C. North (Eds.), *Musical development and learning: The international perspective* (pp. 187–201). London: Continuum.
- O'Neill, S. A. (2014). Mind the gap: Transforming music engagement through learner-centred informal music learning. *The Recorder: Journal of the Ontario Music Educators' Association*, 56(2), 18–22.
- Onions, C. T. (1966). *The Oxford dictionary of english etymology*. New York: Oxford University Press.
- Pacholczyk, J. M. (1980). Secular classical music in the Arabic near East. In E. May (Ed.), *Music of many culture* (pp. 251–264). Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Page, C. (2018). *The guitar in Stuart England: A Social and musical history*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Pamungkas, B., Prasetyo, H., & Kartika, A. (2021). Analisis hermeneutik lirik lagu gitar tunggal pada masyarakat Lampung Pesisir. *Journal of Music Education and Performing Arts*, 1(2), 32–40.
- Parto, S. (1995). Indonesia. In R. P. Santos (Ed.), *The musics of Asean* (p. 54). Philippines: ASEAN Committee on Culture and Information.
- Patterson, E. (2015). Oral Transmission: A Marriage of Music, Language, Tradition, and Culture. *Musical Offerings*, 6(1), 35–47. Retrieved from <https://doi.org/10.15385/jmo.2015.6.1.2>
- Pettijohn, T. F., & Sacco, D. F. (2009). The language of lyrics: An analysis of popular billboard songs across conditions of social and economic threat. *Journal of Language and Social Psychology*, 28(3), 297–311. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0261927X09335259>
- Piaget, J. (1973). *To understand is to invent*. New York: Grossman Publishers.
- Przybylski, L. (2020). *Hybrid ethnography: Online, offline, and in between* (Vol. 58). United States of America: SAGE Publications, Inc.
- Purba, W. L. (2012). *Analisis musikal aransemen lagu etnik pada gitar tunggal: Studi kasus pada karya-karya jubing kristianto* (Master Thesis). Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni FIB USU, Medan. Retrieved from <http://repositori.usu.ac.id/handle/123456789/37666>
- Purhonen, S., Heikkilä, R., Lauronen, T., Fernández Rodríguez, C. J., & Gronow, J. (2019). *Enter culture, exit arts? The transformation of cultural hierarchies in European newspaper culture sections, 1960–2010*. London & New York: Routledge.
- Putra, I. K. S. S., & Machfauzia, A. N. (2020). Gamolan multimedia: An innovative media for traditional musical instrument learning. In K. S. Astuti, G. E. McPherson, B. Sugeng, N. Kurniasari, T. Herawan, C. Drake, ... A. C. Pierewan (Eds.), *Proceeding of The 1st International Conference of The*

- Music Education Community (Intercome 2018)*, October 25-26, 2018, Yogyakarta, Indonesia (21st Century Innovation in Music Education) (pp. 128–136). London & New York: Routledge.
- Pyall, N. (2014). *The Viennese guitar and its influence in North America: Form, use, stringing, and social associations* (PhD Thesis). London Metropolitan University, England. Retrieved 6 February 2022 from <http://repository.londonmet.ac.uk/id/eprint/702>
- Rabinowitch, T.-C. (2020). The potential of music to effect social change. *Music & Science*, 3, 2059204320939772. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/2059204320939772>
- Rachman, A., Utomo, U., & Asriyani, N. (2019). Penciptaan lagu kroncong berbasis kearifan lokal di Kota Semarang. *JPKS (Jurnal Pendidikan dan Kajian Seni)*, 4(2). Retrieved 9 June 2022 from <https://doi.org/10.30870/jpks.v4i2.6857>
- Raden, F. (1994). Musik, industrialisasi dan kapitalisme di Indonesia. In *Laporan pelaksanaan temu ilmiah dan festival MSPI tanggal 1-3 Desember 1994 di Maumere, Flores*. Surakarta: MSPI.
- Radocy, R., & Boyle, J. D. (1979). *Psychological foundations of musical behaviour*. Springfield, IL: C. C. Thomas.
- Raharjo, E., Soesanto, S., Rohidi, T. R., & Utomo, U. (2021). Preserving gambang Semarang music through the process of enculturation in the society. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(1), 60–67. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v21i1.27722>
- Rahim, M. A. (2009). Seni dalam antropologi seni. *Jurnal Imaji Maranatha*, 5(2), 12.
- Rahman, N. (2020). *Nilai karakter syair lagu gitar tunggal Lampung Pesisir* (Skripsi). Universitas Lampung, Bandar Lampung. Retrieved from <https://onsearch.id/Record/IOS4199.slims-60227#holdings>
- Rahmaniar, R., & Mardi, M. (2019). Ideologi konservatisme dalam pendidikan seni musik. *Tonika: Jurnal Penelitian Dan Pengkajian Seni*, 2(2), 38–48.
- Raj, P. P. E. (2015). Text/texts: Interrogating Julia Kristeva's concept of intertextuality. *Ars Artium: An International Peer Reviewed-Cum-Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3, 77–80.
- Randles, C., & Webster, P. R. (2013). Creativity in music teaching and learning. In E. G. Carayannis (Ed.), *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship* (pp. 420–429). New York, NY: Springer. Retrieved 6 August 2022 from https://doi.org/10.1007/978-1-4614-3858-8_470
- Raodah. (2019). Eksistensi dan dinamika pertunjukan musik tradisional Mandar di Kabupaten Polman Sulawesi Barat di Kabupaten Polman Sulawesi Barat. *Walasuji*, 10(2), 269–285. Retrieved from <https://doi.org/10.36869/wjsb.v10i2.8>
- Ratna, N. K. (2015). *Teori, metode, dan teknik penelitian sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Razak, A., & Ferdinand, F. (2019). Fungsi musik dayak kanayatn. *Selonding*, 15(1), 1–7. Retrieved from <https://doi.org/10.24821/selonding.v15i1.3109>
- Read, H. (1943). *Education through art*. United States of America: Faber and Faber.

- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.
- Richmond, J. W. (1996). Ethics and the philosophy of music education. *Journal of Aesthetic Education*, 30(3), 3. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/3333319>
- Ricklefs, M. C. (1993). *A History of modern Indonesia since c. 1300*. London: Macmillan Education UK. Retrieved 7 August 2021 from <https://doi.org/10.1007/978-1-349-22700-6>
- Risnandar, R. (2018). Pelarasan gamelan Jawa. *Dewa Ruci: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Seni*, 13(2), 98–113. Retrieved from <https://doi.org/10.33153/dewaruci.v13i2.2508>
- Rizky, M. I., & Simarmata, T. (2018). Peran tradisi berbalas pantun dalam acara Pesta perkawinan pada masyarakat Melayu di Tanjung Pura. *Gondang: Jurnal Seni dan Budaya*, 1(2), 91–99. Retrieved from <https://doi.org/10.24114/gondang.v1i2.8567>
- Roberts, J. C., & Beegle, A. C. (2018). *World music pedagogy: Elementary music education*. New York: Routledge. Retrieved from <https://doi.org/10.4324/9781315167589>
- Roberts, H. M. (1974, June 28). Guitar instruction system. 5002 Wilkinson, North Hollywood, California.
- Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity, in M. Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds) *Global Modernities*, London: Sage. In M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (Eds.), *Global Modernities*. London: SAGE.
- Roelofs, E. C., & Houteveen, A. A. M. (1999). Didactiek van authentiek leren in de basisvorming: Stand van zaken bij docenten Nederlands en wiskunde (Didactics of authentic learning in secondary education: Status quo for Dutch teachers and mathematics teachers). *Pedagogische Studiën*, 76, 237–257.
- Rohidi, Tjetjep Rehendi. (2011). *Metodologi penelitian seni*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Rose, A. M. (1995). A place for indigenous music in formal music education. *International Journal of Music Education*, 13(1), 39–54. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/025576149502600104>
- Rossing, T. D. (2010). Introduction. In T. D. Rossing (Ed.), *The science of string instruments* (pp. 1–10). New York, NY: Springer New York. Retrieved 10 August 2021 from https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7110-4_1
- Rossing, T. D., & Caldersmith, G. (2010). Guitars and lutes. In T. D. Rossing (Ed.), *The science of string instruments* (pp. 19–45). New York, NY: Springer New York. Retrieved 10 August 2021 from https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7110-4_3
- Rousseau, J. J. (1781). *Essay on the origin of languages*. United States of America: Harper & Row.
- Roveneldo, & Barnawi, E. (2021). *Kesenian gitar klasik Lampung Tulang Bawang dalam kajian semantik dan musikologi*. (J.H. Matanggui & As.R.

- Idris,Eds.), *LIPI PRESS* (Cetakan Pertama). Jakarta: LIPI Press. Retrieved 4 October 2021 from <https://doi.org/10.14203/press.260>
- Rubstova, A., & Dowd, T. J. (2004). Cultural capital as a multi-level concept: The case of an advertising agency. *Research in the Sociology of Organizations*, 22, 117–146. Retrieved from [https://doi.org/10.1016/S0733-558X\(04\)22004-3](https://doi.org/10.1016/S0733-558X(04)22004-3)
- Rush, P. E. (2004). *A string player's guide to improvisation in Western art music* (PhD Thesis). Florida State University School of Music, United States of America.
- Ruslan, I. (2014). Religiositas masyarakat pesisir: (Studi atas tradisi “sedekah laut” masyarakat Kelurahan Kangkung Kecamatan Bumi Waras Kota Bandar Lampung). *Al-Adyan: Jurnal Studi Lintas Agama*, 9(2), 63–88. Retrieved from <https://doi.org/10.24042/ajsla.v9i2.1415>
- Sachs, C. (2006). *The History of Musical Instruments* (Illustrated edition). Dover Publications.
- Sadhana, S. (2021). Orkes keroncong (OK) Mutiara Ross di Surabaya (Sejarah, bentuk musik, dan pewarisan). *Virtuoso: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Musik*, 4(2), 148–156. Retrieved from <https://doi.org/10.26740/vt.v4n2.p148-156>
- Sahef, M. H. (2020). Sistem pewarisan musik gandang sarunai Di Nagari Luak Kapau Kecamatan Alam Pauh Duo Kabupaten Solok Selatan. *Jurnal Sendratasik*, 9(3), 52–58. Retrieved from <https://doi.org/10.24036/jsu.v9i1.109314>
- Sahlins, M. (1994). Goodbye to tristes tropique: Ethnography in the context of modern world history. In R. Borofsky (Ed.), *Assessing cultural anthropology* (pp. 377–395). New York: McGraw-Hill, Inc.
- Salavuo, M. (2008). Social media as an opportunity for pedagogical change in music education. *Journal of Music Technology and Education*, 1(2), 121–136. Retrieved from https://doi.org/10.1386/jmte.1.2and3.121_1
- Sambira, Z., & Kristanto, A. (2020). Paradigma pendidikan seni berbasis karakter dalam musik ma'badong. *Tonika: Jurnal Penelitian Dan Pengkajian Seni*, 3(1), 15–26. Retrieved from <https://doi.org/10.37368/tonika.v3i1.128>
- Santosa. (2001). *Constructing images in Javanese gamelan performances: communicative aspects among musicians and audiences in village communities* (PhD Thesis). University of California, Berkeley, USA.
- Santosa. (2011). *Komunikasi seni: Aplikasi dalam pertunjukan gamelan*. Surakarta, Jawa Tengah: ISI Pers Surakarta.
- Santosa, S. (2008). Menggagas komunikasi musikal dalam pertunjukan gamelan. *Jurnal Ilmu Komunikasi*, 5(2), 100228. Retrieved from <https://doi.org/10.24002/jik.v5i2.212>
- Saputra, D. N. (2021). Digitalisasi pertunjukan musik dengan tema “melodie del mondo fantastico”. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian dan Penciptaan Musik*, 4(2), 120–126. Retrieved from <https://doi.org/10.26740/vt.v4n2.p120-126>
- Sartono, F. (2010). Rinto Harahap: Jangan sakiti hatinya [Webpage]. Retrieved 11 December 2020, from

- <https://edukasi.kompas.com/read/2010/11/07/03493533/rinto.harahap.jangan.sakiti.hatinya>
- Sawyer, R., & Chen, G.-M. (2012). The impact of social media on intercultural adaptation. *Intercultural Communication Studies*, 21(2), 151–169.
- Schmidt, C. (1994). The guitar in Africa: The 1950s-1990s. Special issue. *The World of Music*, 36(2).
- Schramm, A. R. (1986). Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population. *Yearbook for Traditional Music*, 18, 91–101. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/768522>
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social Research*, 18(1), 76–97. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/40969255>
- Seeger, C. (1951). An Instantaneous music notator. *Journal of the International Folk Music Council*, 3, 103–106. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/835791>
- Seeger, C. (1977). *Studies in musicology 1935 – 1975*. Berkeley: University of California Press.
- Sehandi, Y. (2016). *Mengenal 25 teori sastra*. Yogyakarta: Ombak.
- Sen, A. (2010). Music in the digital age: Musicians and fans around the world. *Global Media Journal*, 9(16). Retrieved 1 December 2021 from <https://www.globalmediajournal.com/peer-reviewed/music-in-the-digital-age-musicians-and-fans-around-the-world-come-together-on-the-net-35258.html>
- Setiawan, A. M. (2017). *Tari bedana di Negeri Olok Gading Teluk Betung Barat Bandar Lampung: Studi kasus kesenian Islam 1968-2015* (Skripsi). Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga, Yogyakarta.
- Setyaningrum, F., & Siswantari, H. (2019). Hidden curriculum through the performing arts perspective. In *Proceedings of the International Conference of Science and Technology for the Internet of Things*. Yogyakarta, Indonesia: EAI. Retrieved 1 June 2022 from <https://doi.org/10.4108/eai.19-10-2018.2282009>
- Sharpe, R. A. (2004). *Philosophy of music: An introduction*. Chesham: Acumen.
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music* (2nd ed.). New York: Taylor & Francis.
- Shuker, R. (2008). New Zealand popular music, government policy, and cultural identity. *Popular Music*, 27(2), 271–287.
- Silver, D., Lee, M., & Childress, C. C. (2016). Genre complexes in popular music. *Plos One*, 11(5), 1–23. Retrieved from <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0155471>
- Simaremare, L. (2017). Perubahan budaya musik dari perspektif teori kebudayaan. *CIKINI: Jurnal Seni Nasional*, 1(1), 7–25.
- Simon, R. (2015). Transformasi nilai kebersamaan dalam musik songah. *Metodik Didaktik*, 10(1).
- Sinaga, Fajry Sub'haan Syah. (2020). Musik trunthung sebagai wujud kearifan lokal dalam konteks pendidikan seni. *Tonika: Jurnal Penelitian dan Pengkajian Seni*, 3(1), 27–38. Retrieved from <https://doi.org/10.37368/tonika.v3i1.129>

- Sinaga, F. S. S., Winangsit, E., & Putra, A. D. (2021). Pendidikan, seni, dan budaya: Entitas lokal dalam peradaban manusia masa kini. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik*, 4(2), 104–110. Retrieved from <https://doi.org/10.26740/vt.v4n2.p104-110>
- Sinaga, R. M. (2017). *Revitalisasi budaya: Strategi identitas etnik Lampung*. Yogyakarta: Suluh Media.
- Siregar, A. (1997). Budaya massa: Sebuah catatan konseptual tentang produk budaya dan hiburan massa. *Jurnal Pengetahuan Dan Penciptaan Seni*, 5(3–4).
- Slobodová Nováková, K., Sirotová, M., Urban, M., & Boghana, J. (2021). Using the elements of traditional culture in the teaching process from the perspective of ethnopedagogy and ethnology. *Journal of Education Culture and Society*, 12(2), 495–504. Retrieved from <https://doi.org/10.15503/jecs2021.2.495.504>
- Solapung, K. A. (1981). *Gitar tunggal* (2nd ed.). Jakarta: PT. Indira.
- Sri Haryono, T. J. (2016). Konstruksi Identitas budaya bawean. *Bio Kultur*, 5(2), 166–184.
- Stein, L. (1979). *Structure & style: The study and analysis of musical forms* (Expanded). United States of America: Summy-Birchard Inc.
- Straw, W. (2000). Exhausted commodities: The material culture of music. *Canadian Journal of Communication*, 25(1). Retrieved 6 December 2021 from <https://doi.org/10.22230/cjc.2000v25n1a1148>
- Stuedahl, D., & Mörtberg, C. (2012). Heritage knowledge, social media and the sustainability of the intangible. In E. Giaccardi (Ed.), *Heritage knowledge and social media: Understanding heritage in a participatory culture* (pp. 107–125). New York & London: Routledge.
- Sturtevant, W. C. (1964). Studies in ethnoscience. *American Anthropologist*, 66(3), 99–131.
- Sudirana, I. W. (2019). Penggunaan notasi balok untuk transkripsi musik tradisional Bali: Beberapa potensi kekeliruan dalam aplikasinya. In *Seni Pertunjukan Nusantara* (pp. 134–138). ISI Denpasar: Fakultas Seni Pertunjukan, Institut Seni Indonesia Denpasar.
- Sudirman, A. M. (2007). Geografi dialek bahasa Lampung di wilayah Sumatera bagian Selatan. *Jurnal Bahasa*, 7(2), 134–162.
- Sudrajat, R., Wetty, N. N., Hadikusumah, H., & Chandau, Z. B. (1985). *Morfologi dan sintaksis bahasa Lampung*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sugiyono. (2012). *Memahami penelitian kualitatif*. Bandung: Alfabeta.
- Sulistiyono, S. T. (2015). Multikulturalisme dalam perspektif budaya pesisir. *Agastya: Jurnal Sejarah dan Pembelajarannya*, 5(1), 1–18. Retrieved from <https://doi.org/10.25273/ajsp.v5i01.893>
- Summerfield, M. J. (2002). *The classical guitar: Its evolution, players and personalities since 1800*. New Castle, England: New Castle, England: Ashley Mark Publishing Company.
- Sunanto, M. (2012). *Sejarah peradaban Islam Indonesia*. Jakarta: Rajawali Pers.

- Sunarti, I. (2017). Etika budaya bertutur sapa masyarakat etnis Lampung. In N. Y. Ariyanti, E. S. Agustina, S. R. Sulistyanti, Hartoyo, E. Suroso, & Sumaryo (Eds.), *Prosiding kegiatan ilmiah tingkat nasional kearifan lokal dalam dinamika masyarakat multikultural* (pp. 185–192). Bandar Lampung: LPPM Universitas Lampung.
- Supanggah, R. (2002). *Bothékan karawitan 1*. Jakarta: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Swidler, A. (2010). Access to pleasure: Aesthetics, social inequality, and the structure of culture production. In L. Grindstaff, M.-C. M. Lo, & J. R. Hall (Eds.), *Handbook of Cultural Sociology* (0 ed., pp. 309–318). Routledge. Retrieved 31 May 2022 from <https://doi.org/10.4324/9780203891377-39>
- Syah, I. (2017). *Bunga rampai adat budaya Lampung*. Yogyakarta, Indonesia: Histokultura.
- Syahputra, M. C. (2017). *Napaktilas jejak Islam Lampung*. (Oktaviani,Ed.). Yogyakarta, Indonesia: CV. Global Press.
- Syahrial. (2019). *Kias tradisi lisan orang Lampung*. Wedatama Widya Sastra.
- Syaiful, & Syah, I. (2017). *Mitos masyarakat Lampung*. Yogyakarta, Indonesia: Histokultura.
- Tajfel, H. (Ed.). (1978). *Differentiation between social groups: Studies in the social psychology of intergroup relations*. London: Academic Press.
- Takabayashi, T. (2015). Media use as an element of self-directed learning: The learning strategies and media-related behaviors of Japanese university students. *International Journal for Educational Media and Technology*, 9(1), 80–82.
- Takari, M. (2008). *Manajemen seni* (Cetakan Pertama). Fakultas Sastra, Universitas Sumatera Utara: Studia Kultura.
- Takari, M. (2013). Tradisi lisan di alam Melayu: Arah dan pewarisannya. Pascasarjana Linguistik Fakultas Ilmu Budaya Universitas Sumatera Utara. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Muhammad_Takari/publication/259188251_Tradisi_Lisan_Di_Alam_Melayu/links/00b4952a47f49bf786000000.pdf
- Tan, S.-L., Wakefield, E. M., & Jeffries, P. W. (2009). Musically untrained college students' interpretations of musical notation: Sound, silence, loudness, duration, and temporal order. *Psychology of Music*, 37(1), 5–24. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0305735608090845>
- Tao Li, & Ogihara, M. (2005). Music genre classification with taxonomy. In *Proceedings. (ICASSP '05). IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing, 2005*. (Vol. 5, pp. 197–200). Philadelphia, Pennsylvania, USA: IEEE. Retrieved 26 December 2021 from <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2005.1416274>
- Tarwiyah, T. (2004). Analisis nilai-nilai pendidikan dalam lagu-lagu daerah Betawi (An analysis of educational values in songs of the Betawi area). *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 5(1). Retrieved 23 July 2022 from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v5i1.831>
- Tatar, T. (2011). Gelenek ve gelecek. *Sosyoloji Konferansları*, 26, 199-215.

- Taylor, T. D. (2020). Musical performance as a medium of value. In G. Borio, G. Giuriati, A. Cecchi, & M. Lutz (Eds.), *Investigating musical performance: Theoretical models and intersections* (1st ed., pp. 25–38). London: Routledge.
- Tejapermana, P. (2014). *Model pembelajaran petting tunggal untuk meningkatkan apresiasi musik peserta didik kelas XI di SMAN 1 Sidomulyo Lampung Selatan* (Tesis). Universitas Pendidikan Indonesia, Bandung. Retrieved 8 November 2019 from repository.upi.edu
- Tejapermana, P., & Hidayatullah, R. (2020). Critical view on the existence of gambus tunggal Lampung: Promoting collaborative working between artists and stakeholders. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(2), 176–182. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i2.25144>
- Thawabieh, A. M., & Rfou, M. A. (2015). The effect of facebook upon self directed learning. *American International Journal of Contemporary Research*, 5(1), 39–44.
- Théberge, P. (2017). Musical instruments as assemblage. In T. Bovermann, A. de Campo, H. Egermann, S.-I. Hardjowirogo, & S. Weinzierl (Eds.), *Musical Instruments in the 21st Century* (pp. 59–66). Singapore: Springer Singapore.
- Thohir, M. (2017). Karakteristik masyarakat Jawa Pesisir. Presented at the Seminar Akademik Karakter dan Perilaku Budaya Masyarakat Pesisir, Semarang: Fakultas Bahasa dan Seni FPBS UNNES.
- Thomashow, M. (1996). *Ecological identity: Becoming a reflective environmentalist*. London: MIT Press.
- Toelle, J., & Sloboda, J. A. (2021). The audience as artist? The audience's experience of participatory music. *Musicae Scientiae*, 25(1), 67–91. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/1029864919844804>
- Tomlinson, J. (2003). Globalization and cultural identity. In D. Held & A. McGrew (Eds.), *The global transformations reader: An introduction to the globalization debate* (pp. 269–277). Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Treitler, L. (1982). The early history of music writing in the West. *Journal of the American Musicological Society*, 35(2), 237–279. Retrieved from <https://doi.org/10.2307/831146>
- Triyanto. (2014). Pendidikan seni berbasis budaya. *Jurnal Imajinasi*, 7(1), 33–42.
- Triyanto. (2017). Art education based on local wisdom. In E. T. Sulityo, D. A. Nugraha, & S. Ali (Eds.), *Proceeding of 2nd International Conference of Arts Language And Culture* (pp. 33–39). Surakarta: Program Studi S2 Pendidikan Seni Pascasarjana Universitas Sebelas Maret Surakarta. Retrieved from <https://doi.org/10.20961/proceedingicalc.v2i1.16050>
- Triyanto. (2020). *Belajar dari kearifan lokal seni pesisiran* (2nd ed.). Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Tsubonou, Y., Tan, A.-G., & Oie, M. (Eds.). (2018). *Creativity in music education*. New York, NY: Springer Berlin Heidelberg.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politic of participation*. (J.M. Kartomi, A. Seeger, K.K. Shelemay, M.H. Stokes, & B.C. Wade, Eds.). Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Turnbull, H. (1974). *The guitar from the renaissance to the present Day*. Bold Strummer.
- Tyler, J., & Sparks, P. (2007). *The guitar and its music: From the Renaissance to the classical era*. Oxford: Oxford University Press.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive culture* (Vol. 1 & 2). London: John Murray.
- Udin, N., Sudrajat, R., Akhyar, W., Rejono, I., & Sanusi, A. E. (1992). *Tata bahasa bahasa Lampung dialek pesisir*. Jakarta: 'Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Valçenko, S. A. (2017). Etnopedagogika. Gomelskiy gosudarstvennyy universitet imeni Frantqizka Skorini.
- Van Dalen, T., Van der Hoek, H., & Vreeke, F. (2009). *Het grote poppodium onderzoek 2008. Analyse van de ontwikkelingen in de bedrijfsvoering van de Nederlandse poppodia*. Bussum/Amsterdam: Vreeke & Van Dalen.
- Van der Hoeven, A., & Hitters, E. (2019). The social and cultural values of live music: Sustaining urban live music ecologies. *Cities*, 90, 263–271. Retrieved from <https://doi.org/10.1016/j.cities.2019.02.015>
- Van Kaam, A. (1959). Phenomenal analysis: Exemplified by a study of the experience of “really feeling understood. *Journal of Individual Psychology*, 75(1), 66–72.
- Van Kaam, A. (1966a). Application of the phenomenological method. In A. Van Kaam (Ed.), *Existential foundations of psychology*. Lanham, MD: University Press of America.
- Van Kaam, A. (1966b). *Existential foundations of psychology*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Van Peursen, C. A. (1976). *Strategi kebudayaan*. Jakarta: BPK Gunung Mulia; Yogyakarta: Kanisius. Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Van Vugt, J. (2018). *De waarde van pop 2.0. De maatschappelijke betekenis van popmuziek*. Amsterdam: POPnl en Vereniging Nederlandse Poppodia en - Festivals (VNPF).
- Vickers, A. (2009a). *Peradaban pesisir: Menuju sejarah budaya Asia Tenggara*. Denpasar: Pustaka Larasan: Udayana University Press.
- Vickers, A. (2009b). *Peradaban pesisir: Menuju sejarah budaya Asia Tenggara*. Denpasar: Pustaka Larasan: Udayana University Press.
- Virkkula, E. (2016). Informal in formal: The relationship of informal and formal learning in popular and jazz music master workshops in conservatoires. *International Journal of Music Education*, 34(2), 171–185. Retrieved from <https://doi.org/10.1177/0255761415617924>
- Von Hornbostel, E. M., & Sachs, C. (1914). Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. *Zeitschrift Für Ethnologie*, 46(4–5), 553–590.
- Voorhoeve, P. (1955). *Critical survey of studies on the languages of Sumatra*. Netherlands: Springer Netherlands. Retrieved 11 May 2020 from <https://doi.org/10.1007/978-94-015-0522-2>
- Wa-Mukuma, K. (2010). The role of musical instruments in the globalization of music. *Comunicar*, 17(34), 83–89. Retrieved from <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-08>

- Wadiyo, Haryono, T., Soedarsono, R. M. S. R. M., & Ganap, V. (2012). Campursari karya Manthous: Kreativitas industri musik Jawa dalam ruang budaya massa. *Panggung*, 22(4). Retrieved 9 November 2021 from <https://doi.org/10.26742/panggung.v22i4.72>
- Waldron, J. (2013). User-generated content, youtube and participatory culture on the web: Music learning and teaching in two contrasting online communities. *Music Education Research*, 15(3), 257–274. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/14613808.2013.772131>
- Walker, D. (1973). *A sketch of the Lampung language: The Pesisir dialect of Way Lima* (Thesis). Cornell University, USA.
- Walker, H. A. (2004). Beyond power and domination: Legitimacy and formal organizations. In J. C (Ed.), *Legitimacy Processes in Organizations (Research in the Sociology of Organizations)* (Vol. 22, pp. 239–271). Bingley: Emerald Group Publishing Limited.
- Ward, F. (2019). Technology and the transmission of tradition: An exploration of the virtual pedagogies in the Online Academy of Irish Music. *Journal of Music, Technology and Education*, 12(1), 5–23. Retrieved from https://doi.org/10.1386/jmte.12.1.5_1
- Ward, M. K., Goodman, J. K., & Irwin, J. R. (2014). The same old song: The power of familiarity in music choice. *Marketing Letters*, 25(1), 1–11. Retrieved from <https://doi.org/10.1007/s11002-013-9238-1>
- Warner, O., & Fenton, J. (1970). Method and theory in ethnoscience or ethnoepistemology. In R. Naroll & R. Cohen (Eds.), *A handbook of method in cultural anthropology* (pp. 537–578). New York: Natural History Press.
- Waters, S. (2007). Performance ecosystems: Ecological approaches to musical interaction. *EMS: Electroacoustic Music Studies Network*, 1–20.
- Webb, D. (1769). Observations on the correspondence between poetry and music. In R. Katz & R. Hachohen (Eds.), *The arts in mind: Pioneering texts of a coterie of British men of letters* (pp. 251–324). United States of America: Transaction Publishers.
- Weber, Max. 1978. (1924). *Economy and society*. (G. Roth & C. Wittich,Eds.) (Vol. I and II). Berkeley: University California Press.
- Webster, E., Brennan, M., Behr, A., Cloonan, M., & Ansell, J. (2018). *Valuing live music: The UK Live Music Census 2017 report*. University of Edinburgh/Live Music Exchange: Edinburgh.
- Weintraub, A. (2010). Music and Malayness: Orkes Melayu in Indonesia. 1950-1965. *Archipel*, 79(1), 57–78. Retrieved from <https://doi.org/10.3406/arch.2010.4160>
- Weintraub, A. N. (2014). Pop goes melayu: Melayu popular music in Indonesia, 1968–1975. In B. Barendregt (Ed.), *Sonic Modernities in the Malay World* (pp. 165–186). Brill. Retrieved 22 March 2020 from www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w8h0zn.9
- White, L. (1949). The symbol: The origin and the basis of human behavior. In *The science of culture: A study of man and civilization*. United States of America: Far Straus & Giroux, Inc.

- Widdess, R. (2012). Music, meaning and culture. *Empirical Musicology Review*, 7(1–2), 88–94. Retrieved from <https://doi.org/10.18061/1811/52985>
- Widdicombe, S., & Wooffitt, R. (1995). *The language of youth subcultures : Social identity in action*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Williams, R. (2014). *Keywords: A vocabulary of culture and society* (New edition). Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Wilson, O. (2013). Popular music as local culture: An ethnographic study of the album Matha Wa! by the band Paramana Strangers from Papua New Guinea. *Musicology Australia*, 35(2), 253–267. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/08145857.2013.844516>
- Wiyoso, J., & Putra, B. H. (2020). The aesthetic taste representation of coastal community. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 108–116. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.17426>
- Wolff, J. (1993). *The social production of art* (2nd Edition). New York: New York University Press.
- Wollner, G. P. (1963). *Improvisation in music: Ways toward capturing musical ideas and developing them*. Garden City, New York: Doubleday & Co. Inc.
- Woodward, I. (2007). *Understanding material culture*. London: Sage.
- Wu, G. (2015). *Experiencing gamelan and exploring the correlation between cultural identity and the conservation and development of traditional music* (Doctoral Dissertation). University of New York, New York.
- Xinjian, C. (2004). “Wenhua rentong jiqi genyuan” 文化认同及其根源 [Cultural Identity and Its Origin]. *Journal of Beijing Normal University*, 4, 102–104.
- Yakupov, A. N. (2016). *The theory of musical communication*. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing.
- Yampolsky, P. (1995). Forces for change in the regional performing arts of Indonesia. In D. Rutherford (Ed.), *Raiding the land of the foreigners* (BKI 151-IV, pp. 700–725). Retrieved 30 November 2021 from https://brill.com/view/journals/bki/151/4/article-p700_11.xml
- Yampolsky, P. (1996). *Melayu music of Sumatra and the Riau Islands (Music of Indonesia)* (Vol. 11). Washington, DC: Smithsonian Folkways SF 40427.
- Yampolsky, P. (1999). 20 Indonesian guitars. In *Catatan sampul seri “Music of Indonesia”* (Vol. 20). United States of America: Smithsonian Folkways.
- Yatman, T. M., Triyanto, & Murtiyoso, O. (2018). Perkembangan, produksi, dan enkulturasi perkeramikan di Sanggar Mustika Klampok Banjarnegara. *Eduarts: Jurnal Pendidikan Seni*, 7(2), 53–62. Retrieved from <https://doi.org/10.15294/eduart.v7i2.34984>
- Yuladi M. R, Idris, R., Luthfiah, D., Ardian, D., Rita, & Arbai, S. (2008). *Pemetaan dialektal bahasa Lampung*. (A.S. Danardana,Ed.). Bandar Lampung: Kantor Bahasa Provinsi Lampung. Retrieved 11 May 2020 from repository.kemdikbud.go.id
- Yung, B. (2019). Exploring creativity in traditional music. *Yearbook for Traditional Music*, 51, 1–15. Retrieved from <https://doi.org/10.1017/ytm.2019.46>

- Yusuf, H. (2016). Dimensi aksiologis filsafat hidup pi'il pesenggiri dan relevansinya terhadap pengembangan kebudayaan daerah Lampung. *Jurnal Filsafat*, 20(3), 281–302. Retrieved from <https://doi.org/10.22146/jf.3423>
- Yusuf, M. (2020). Akulturasi Minangkabau - Melayu Melalui musik dan tari di Batu Bara Sumatera Timur. *Virtuoso: Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Musik*, 3(2), 65–72. Retrieved from <https://doi.org/10.26740/vt.v3n2.p65-72>
- Zuckerman, E. (1999). The categorical imperative: Securities analysts and the illegitimacy discount. *American Journal of Sociology*, 104(5), 1898–438.

Sumber YouTube

- Abdaul Khoiro. (2021). Syaikhona (Lirik dan terjemahan) Sholawat paling sedih dan menyentuh hati. Cover by Abdaul Khoiro [YouTube]. Retrieved 12 October 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=sqNE9xHcL7Q>
- Ainun Nurdin Hamma Official. (2020). Petikan karambangan edisi pengantar tidur #sayang sayang mandar [Kanal YouTube]. Retrieved 9 August 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=4luwT8mf8JQ>
- Ainun Nurdin Hamma Official. (2020). Relaxation ethnic music for sleep sayang sayang mandar edisi padang pasir [Kanal YouTube]. Retrieved 9 August 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=KuEBiFXtLG8>
- Al Mandary, Z. (2020). Lagu mandar 'sayang-sayang kemayoran' [Kanal YouTube]. Retrieved 9 August 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=RLDanCOzc-M>
- Barnawi, E. (2020). Tutorial gitar klasik Lampung pepadun (petikan sai kres/steam be) [YouTube channel]. Retrieved 20 September 2020 from <https://www.youtube.com/watch?v=b3ee2QKIepQ>
- Delta Rahwanda. (2020). Momen Langka! Berkumpulnya Para Seniman Gitar Tunggal Di Keratuan Lampung. Kesenian Gitar Yang Unik! [YouTube]. Retrieved 12 October 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=F74BObPDZB>
- Dewan Kesenian Jakarta. (2021). Diskusi publik DKJ - Jejak dan capaian musik tradisi Indonesia di dunia (dan luar angkasa) [YouTube]. Retrieved 30 November 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=ZEUrsFlqfZQ>
- Doney, Z. (2016). Lampung's anti-narcotic song cool banget [YouTube Channel]. Retrieved 13 December 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=vscxy34mZG8>
- Eldi Alfirudi Chanel. (2018). Belajar gitar tunggal Lampung - Petikan kres sai [YouTube]. Retrieved 10 December 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=y2Kywrd4yrA>
- Lampung Rumahku. (2019). *Jauh Jak Hulun Tuha, Lagu lampung terbaru paling enak di dengar* [YouTube channel]. Retrieved 19 September 2020 from <https://www.youtube.com/watch?v=r0StAffrDG4>

- Novri Rahman. (2018). Maestro gitar tunggal Lampung - Imam Rozali (Kumbang Hati) [YouTube]. Retrieved 27 October 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=zB6dysjtku0>
- Oki Andrian. (2020). Lagu Lampung - pulipang _ tarwis tilumbai - cover daul gitar tunggal [YouTube]. Retrieved 12 October 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=QnVEwjwosQI>
- Perpromi. (2021). Tak hilang musik Melayu di bumi Sumatera (talk show) [YouTube]. Retrieved 29 December 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=4oaNLIJIR64>
- Ridho Channel. (2020). Iwan Sagita 'tikham jaoh' (Gitar Tunggal) - anjau ailau kemuakhian bakhong Gita Musik Kembahang [YouTube]. Retrieved 26 December 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=cqSYfV6OwiE>
- Sheffield Arts Humanities. (2018). Global notation | A new way to write music [YouTube Channel]. Retrieved 5 September 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=g5p5w3pH_ts
- Tam Sanjaya. (2019). Klasik Gitar Tunggal Terbaru - Mak Temu Judu - Voc. Tam Sanjaya - Cipt. Hanitian Tamimi [YouTube]. Retrieved 13 October 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=Ah3PFwPvpiE>

Sumber Situs Web

- Alian. (2017, May 16). Pemkot Bandarlampung gelar festival gitar klasik Lampung [News Portal]. Retrieved 20 April 2020 from <https://lampungnews.com/2017/05/pemkot-bandarlampung-gelar-festival-gitar-klasik-lampung/>
- Annenberg Learner. (1999). *Transmission: Learning music* [Video]. New York: Pacific Street Films and the Educational Film Center. Retrieved 11 June 2021 from <https://www.learner.org/series/exploring-the-world-of-music/transmission-learning-music/>
- Antara News Lampung. (2020). Festival gitar klasik Lampung untuk lestarikan budaya [News Portal]. Retrieved 20 April 2020, from <https://lampung.antaraneews.com/berita/385848/festival-gitar-klasik-lampung-untuk-lestarikan-budaya>
- BPS Provinsi Lampung. (2014). Luas kawasan hutan menurut fungsinya Provinsi Lampung [Webpage]. Retrieved 11 May 2020, from <https://lampung.bps.go.id/>
- Dinas Pariwisata dan Ekonomi Kreatif Provinsi Lampung. (2020). Destinasi [Webpage]. Retrieved 11 May 2020, from <http://dinaspariwisata.lampungprov.go.id/>
- Duniaindra. (2016). Festival gitar tunggal lagu tradisional Lampung - Upaya menggaungkan seni budaya Lampung nan agung [Webpage]. Retrieved 10 November 2021 from <http://www.duniaindra.com/2016/04/festival-gitar-tunggal-lagu-tradisional.html>

- Gawoh, N. (2013, November 7). Lambang kerajaan adat Paksi Pak Sekala Brak [Blog]. Retrieved 24 September 2020 from <http://nurwan-gawoh.blogspot.com/2013/11/lambang-kerajaan-adat-paksi-pak-skala.html>
- Genpi. (2019, August 23). Gitar tunggal Lampung hanyutkan pengunjung festival kanikan [News Portal]. Retrieved 20 April 2020 from <https://genpi.id/gitar-tunggal-lampung-hanyutkan-pengunjung-festival-kanikan/>
- Google maps. (2020). Google Maps. Retrieved 2 May 2020, from <https://www.google.com/maps/@-4.8090752,104.1898006,8.5z>
- Gunawan, E. (2018, November 8). Cara Membaca Tab Gitar #2 [Webpage]. Retrieved 25 August 2020 from <https://www.sekitarmusik.com/2018/11/cara-membaca-tab-gitar-2.html>
- Hadiyatna, D. (2020). Festival Gitar Klasik Lampung upaya lestarikan budaya [Webpage]. Retrieved 4 October 2021, from <https://www.antaraneews.com/berita/1259224/festival-gitar-klasik-lampung-upaya-lestarikan-budaya>
- Haluan Lampung. (2020, January 22). Kesyahduan gitar tunggal di tengah hujan semalam [Webpage]. Retrieved 10 November 2021 from <https://haluanlampung.com/2020/01/23/kesyahduan-gitar-tunggal-di-tengah-hujan-semalam/>
- Hila Hambala. (2021). Hila Hambala - bujanji [YouTube]. Retrieved 2 December 2021, from <https://www.youtube.com/watch?v=03A39XizfNE>
- Info Kyai. (2017). Festival gitar klasik Lampung [Webpage]. Retrieved 22 December 2021, from <https://www.infokyai.com/2017/04/festival-gitar-klasik-lampung.html>
- International Folk Bazaar. (2016, March 30). Usman Achmad - 'Stambul Naturil' (1994) [Blog]. Retrieved 11 December 2021 from <https://www.internationalfolkbazaar.com/2016/03/usman-achmad-stambul-naturil-1994.html>
- Irawan, R. (2021, December). *Aktor lokal, industri rekaman musik, dan musik populer daerah Lampung: Peran dan kontribusi Hila Hambala pada lanskap musik populer daerah Lampung*. Presentation presented at the The International Conference and Cultural Event of Lampung Indonesia, Monash University. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=425zxAJWCmk>
- Isro Abidin. (2020). Tutorial gitar tunggal dan nama nama petikan || IMAM ROZALI [YouTube Channel]. Retrieved 24 March 2021, from https://www.youtube.com/watch?v=M8f0bOM_7Js
- Keen, P. (2017). Lampung pride: Imam Rozali and gitar klasik [Webpage]. Retrieved 29 March 2020, from <https://www.auralarchipelago.com>
- Keen, P. (2018). Yanger: Tracing the roots of Halmahera string bands [Webpage]. Retrieved 30 May 2022, from <https://www.auralarchipelago.com/auralarchipelago/yanger>
- Kinsbergen, I. van. (1890). Lute, flute and stick zither in Borobudur relief, 1880 photo. This image show the lute's bridge and that the stick zither could be played with a plectrum [Webpage]. Retrieved 10 August 2021, from

- https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Borobudur_lute,_stick_zither_and_flute,_1880_photo.jpg
- Leiden University Libraries. (1960). GR 639, label side a | Digital Collections [Digital Collections]. Retrieved 22 December 2021, from <https://digitalcollections.universiteitleiden.nl/view/item/54619>
- LK.com. (2020, January 21). Lomba festival gitar klasik diikuti 130 peserta dari Kabupaten Kota [Webpage]. Retrieved 16 February 2021 from <https://lampungkham.com/lomba-festival-gitar-klasik-diikuti-130-peserta-dari-kabupaten-kota/>
- Monash University. (2011). Gamolan and its significance [Webpage]. Retrieved 10 February 2022, from <https://www.monash.edu/news/articles/gamolan-and-its-significance>
- Netizenku.com. (2020, January 21). 130 Peserta Gitar Klasik Lampung Rebutkan Piala Walikota [Webpage]. Retrieved 13 October 2021 from <https://netizenku.com/130-peserta-gitar-klasik-lampung-rebutkan-piala-walikota/>
- Rilid Lampung. (2018). Tiga faktor yang bikin musik tradisional Lampung punah [Webpage]. Retrieved 23 April 2020, from <http://lampung.rilis.id/tiga-faktor-yang-bikin-musik-tradisional-lampung-punah>
- Solichin, E. A., & Fitriani, R. (2018). 2 musisi pencipta lagu Lampung masih pertahankan eksistensi [Webpage]. Retrieved 2 December 2021, from <https://lampung.tribunnews.com/2018/01/16/2-musisi-pencipta-lagu-lampung-masih-pertahankan-eksistensi>
- Takari, M. (2009). Etnomusikologi, ilmu-ilmu seni, dan pengembangan teori [Webpage]. Retrieved 25 April 2020, from <https://www.etnomusikologiusu.com/artikel-etnomusikologi.html>
- Teraslampung.com. (2016). LjF 2016, Para seniman tradisi Lampung siap hadirkan jazz warna lokal [Webpage]. Retrieved 11 December 2021, from <https://www.teraslampung.com/ljf-2016-para-seniman-tradisi-lampung-siap-hadirkan-jazz-warna-lokal/>
- Warisan Budaya Kemdikbud. (2014). Passayang-sayang [Webpage]. Retrieved 9 August 2021, from <https://warisanbudaya.kemdikbud.go.id/?newdetail&detailTetap=156>

Sumber Media Sosial

- Dinata. (2020). Post [Instagram Profile]. Diakses 20 September 2020, from <https://www.instagram.com/p/CDvqOqCD5iC/?igshid=yxuwxsnhwtxn>
- Novri_man. (2020). Segala sesuatu yg berangkat dari rasa cinta Inshaa Allah akan berakhir bahagia [Instagram]. Retrieved from https://www.instagram.com/p/B7sUL_sloRf/?utm_source=ig_web_copy_1ink
- Nurhada, A. (2020). In Facebook [Page type]. Retrieved 20 September 2020, from <https://www.facebook.com/100013476721718/videos/1026554937803721/?extid=4Dbcbc7KfCpwmQ9U>

Hasil Wawancara

- Abas, Humaidi. (2020). "Eksistensi musik gambus tempo dulu dan gaya Melayu," Wawancara Pribadi: 19 September 2020, Bandar Lampung
- Abas, Humaidi. (2021). "Gaya belajar musik musisi tradisional Lampung," Wawancara Pribadi: 18 Februari 2021, Bandar Lampung
- Alfirudi, Eldi. (2021). "Sistem penalaan gitar tunggal Lampung dan perjalanan musik pop Lampung," Wawancara Pribadi: 6 Oktober 2021, Bandar Lampung
- Arsana, I. N. (2020). "Sejarah tradisi tulis dalam musik tradisional Lampung," Wawancara Pribadi: 11 September 2020, Bandar Lampung
- Barnawi, Erizal. (2021). "Peran perempuan dalam ritual jaga damar dan pola belajar gitar tunggal pepadun," Wawancara Pribadi: 3 Desember 2021, Bandar Lampung
- Daul. (2020). "Awal pembelajaran gitar tunggal Lampung," Wawancara Pribadi: 12 September 2020, Pesawaran
- Febriansyah, Riski. (2020). "Budaya dan kesenian Pesisir Barat". Wawancara Pribadi: 12 September 2020 from
- H. Ramadhan. (2020). "Sejarah industri musik pop daerah Lampung dan bisnis penjualan kaset," Wawancara Pribadi: 21 Oktober 2020, Bandar Lampung
- Hambala, Hila. (2020). "Selarah gitar tunggal Lampung Pesisir, teknik permainan, dan industri musiknya," Wawancara Pribadi: 12 September 2020, Pesawaran
- Hambala, Hila. (2021). "Teknik petikan, sistem penalaan, dan perjalanan musik Hila Hambala," Wawancara Pribadi: 23 Juni 2021, Way Lima, Pesawaran
- Idris, Rakhmad. (2020). "Keaslian Manuskrip Lampung," Wawancara Pribadi: 5 Oktober 2020, Bandar Lampung
- Karzi, Udo. (2020). "Aksara Lampung dan manuskripnya," Wawancara Pribadi (WhatsApp): 5 Oktober 2020; Bandar Lampung
- Misliani, Lisa. (2020). "Aksara Lampung dan manuskrip kuno," Wawancara Pribadi: 5 Oktober 2020, Bandar Lampung.
- Nopriza, Risendy. (2020). "Lanskap musik tradisional di Lampung, kondisi sosial, dan karakter musisinya," Wawancara Pribadi: 10 September 2020, Bandar Lampung
- Pribadi, Bagus S. (2005). "Pelestarian musik tradisional Lampung," Wawancara Pribadi (dalam Mishthohizzaman): 23 September 2005, Bandar Lampung
- Pribadi, Bagus S. (2021). "Sejarah industri musik pop daerah Lampung," Wawancara Pribadi: 6 November 2021, Bandar Lampung
- Pulampas, Edi (2021). "Sejarah gambus, gitar tunggal Lampung Pesisir, penalaan, dan teknik permainannya," Wawancara Pribadi: 16 Juni 2021, Banjar Negeri, Lampung
- Purnama, Suttan. (2021). "Popularitas gitar tunggal di radio," Wawancara Pribadi: 22 Juni 2021, Bandar Lampung
- Rahman, Novri. (2020). "Awal belajar gitar tunggal Lampung dan lingkungan belajarnya." Wawancara Pribadi: 14 September 2020, Bandar Lampung

- Rozali, Imam. (2019). "Pola belajar gitar tunggal Lampung dan notasi musik," Wawancara Pribadi: 4 Agustus 2019, Kalianda, Lampung Selatan
- Ristama, Yoan. (2021). "Tradisi musik masyarakat Kenali dan eksistensi orkes gambus," Wawancara Pribadi: 24 Februari 2021, Bandar Lampung
- Sagita, Iwan. (2021). "Pola belajar gitar tunggal dan interaksi antar musisi pop daerah," Wawancara Pribadi: 16 Juni, 2021, Pesawaran, Lampung
- Salim, Agus. (2021). "Tokoh sentral industri pop daerah Lampung," Wawancara Pribadi: 3 Desember 2021)
- Sanjaya, Tam. (2021). "Pola belajar gitar tunggal, industri musik populer daerah Lampung dan perkembangannya di era digital," Wawancara Pribadi: 12 Oktober 2021, Bandar Lampung
- Syahbana, Andi. (2020). "Awal belajar gitar tunggal dan eksistensi para pemain," Wawancara Pribadi: 19 September 2020, Bandar Lampung
- Yamin, Sapril. (2021). "Sekala Brak, musik betabuh Lampung dan pola pewarisannya," Wawancara Pribadi (WhatsApp): 3 Desember 2021, Bandar Lampung
- Yamin, Sapril. (2021). "Pola belajar tilu-tilu badak pada musisi tradisional Lampung," Wawancara Pribadi: 29 Desember 2021, Bandar Lampung

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/557/UN37/HK/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
SUGIYANTO, S.PD., S.ST., M.PD. PADA SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Sugiyanto, S.Pd., S.St., M.Pd. pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA SUGIYANTO, S.PD., S.ST., M.PD. PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Sugiyanto, S.Pd., S.St., M.Pd./0205616011
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : MODAL SOSIAL BUDAYA PERAJIN
MULYOHARJO DALAM PEMERTAHANAN
SENI UKIR JEPARA KAJIAN DALAM
KONTEKS PENDIDIKAN SENI.

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 31 Juli 2023

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/557/UN37/HK/2023
TANGGAL 31 JULI 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA SUGIYANTO, S.PD.,
S.ST., M.PD. PADA SEKOLAH
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA SUGIYANTO, S.PD., S.ST., M.PD.
PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. NIP 196612101991031003	Pembina Utama - IV/e	Sekretaris
3.	Prof. Dr. Slamet Subiyantoro, M.Hum.	-	Anggota Penguji I
4.	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn. NIP 196709221992031002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji III
6.	Dr. Syakir, M.Sn. NIP 196505131993031003	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Eko Haryanto, S.Pd., M.Ds. NIP 197201032005011002	Pembina - IV/a	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.	-	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

Nomor : B/20697/UN37.2/EP/2023
Lampiran : -
Hal : Pemberitahuan

31 Juli 2023

Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
3. Prof. Dr. Slamet Subiantoro, M.Si
4. Dr. Muh. Iban Syarif, M.Sn.
5. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
6. Dr. Syakir, M.Sn.
7. Dr. Eko Haryanto, S.Pd., M.Ds.
8. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Sekolah Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang

Dengan hormat kami beritahukan bahwa Mahasiswa Sekolah Pascasarjana:

Nama : Sugiyanto, S.Pd., S.St., M.Pd.

NIM : 0205616011

Program studi/jenjang : Pendidikan Seni S3

Direncanakan akan menempuh ujian terbuka pada:

Hari/tanggal : Rabu, 2 Agustus 2023

Pukul : 10.30-12.30 WIB

Tempat : B 106/ Hybrid

Sehubungan dengan hal di atas maka kami mohon kepada Bapak/Ibu untuk berkenan menguji mahasiswa tersebut, **undangan dan link zoom** akan kami kirimkan kemudian.

Atas perhatian dan kerjasama Bapak/Ibu kami mengucapkan terimakasih.

Direktur Sekolah Pascasarjana,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.

NIP. 196612101991031003



**MODAL SOSIAL BUDAYA PERAJIN MULYOHARJO
DALAM PEMERTAHANAN SENI UKIR JEPARA:**

Kajian dalam Konteks Pendidikan Seni

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Sugiyanto
NIM 0205616011**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
2023**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

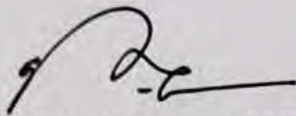
Disertasi dengan judul “ **MODAL SOSIAL BUDAYA PERAJIN MULYOHARJO DALAM PEMERTAHANAN SENI UKIR JEPARA: Kajian dalam Konteks Pendidikan Seni** ” karya,

Nama : Sugiyanto, S.Pd., SST., M.Pd.
NIM : 0205616011
Program Studi : S3 Pendidikan Seni

telah diujikan pada hari Rabu, tanggal 2 Agustus 2023 dan telah direvisi sesuai dengan masukan tim Penguji.

Semarang, 10 Agustus 2023

Ketua,



Prof. Dr. S Martono, M.Si
NIP 196603081989011001

Sekretaris,



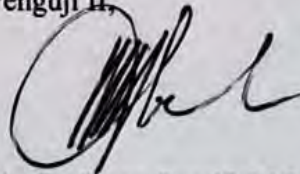
Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP 196612101991031003

Penguji I,



Prof. Dr. Slamet Subiyantoro, M.Si.
NIP 196505211990031003

Penguji II,



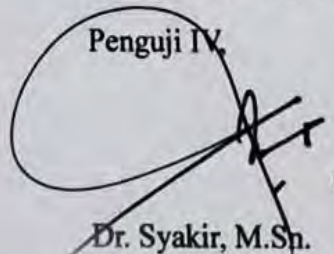
Dr. M. Ibban Syarif, M.Sn.
NIP 196709221992031002

Penguji III,



Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP 196709061993031003

Penguji IV,



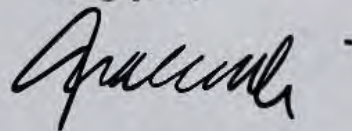
Dr. Syakir, M.Sn.
NIP 196505131993031003

Penguji V,



Dr. Eko Haryanto, M.Ds.
NIP 197201032005011002

Penguji VI,



Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi
NIP 194809151979031001

PERSETUJUAN PEMBIMBING DISERTASI

Disertasi dengan judul “**Modal Sosial Budaya Perajin Mulyoharjo dalam Pemertahanan Seni Ukir Jepara: Kajian dalam Konteks Pendidikan Seni**” karya,

nama : Sugiyanto

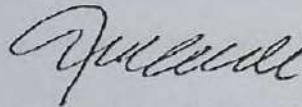
NIM : 0205616011

program studi : Pendidikan Seni, S3

telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan ke ujian disertasi tahap I.

Semarang, 6 Juni 2023

Promotor,



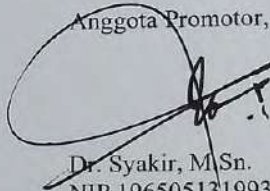
Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.
NIP 194809151979031001

Kopromotor,



Dr. Eko Haryanto, S.Pd., M.Ds.
NIP 197201032005011002

Anggota Promotor,



Dr. Syakir, M.Sn.
NIP 196505131993031003

ABSTRAK

Indonesia memiliki keragaman budaya kesenian yang bermacam-macam dengan kultur budaya dari masing-masing wilayahnya. Salah satu bagian dari kesenian ini adalah seni kriya yang dalam proses pembuatannya dengan menggunakan tangan serta memperhatikan estetika dan aspek fungsional. Daerah yang memiliki kesenian ini adalah Kabupaten Jepara khususnya di Desa Mulyoharjo secara historis telah lama dikenal sebagai daerah sentra seni kerajinan ukir dan patung hingga sekarang.

Penelitian ini berfokus pada mengkaji aktivitas dan hasil karya seni ukir perajin di Desa Mulyoharjo, Kabupaten Jepara sebagai perwujudan modal sosial budaya, sistem pengetahuan, nilai-nilai budi pekerti luhur, sikap dan perilaku masyarakat, pendidikan masyarakat yang berhubungan dengan sosial, budaya dan lingkungan dimana masyarakat bertempat tinggal. Adapun teori yang digunakan sebagai landasan dalam mengkaji fokus penelitian tersebut yaitu: teori kebudayaan (Horton & Hunt, 1996, p. 5; Koentjaraningrat, 2009, p. 146). Teori konsep modal sosial budaya (Bourdieu, 1986; Coleman, 1988, 1990a; Hanifan, 1916, p. 130; McClelland, 1961; Putnam et al., 1993, p. 36; Sztompka, 1999). Seni ukir kayu sebagai produk kesenian tradisional (Djelantik, 1990, p. 56; Gie, 1976, p. 67; Langer, 1988, p. 112; Rohidi, 1993; Sudarmaji, 1973, p. 53; Sutrisno & Verhaak, 1993).

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif interpretatif. Lokasi penelitian dilaksanakan di Desa Mulyoharjo, Kabupaten Jepara pada sentra kerajinan ukir dan patung. Metode pengumpulan data dalam penelitian ini dengan cara observasi (pengamatan), wawancara, dan penggunaan dokumen. Pada penelitian ini menggunakan beberapa kriteria untuk memeriksa keabsahan data yaitu teknik pemeriksaan dengan triangulasi. Aktivitas dalam analisis data menggunakan pendekatan analitik antropologi sosial, sedangkan model analisis menggunakan model interaktif diantaranya reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan.

Hasil penelitian yaitu membahas mengenai sejarah, karakteristik, dan proses produksi dari seni ukir Desa Mulyoharjo, Kabupaten Jepara. Selain itu, menganalisis estetika dari bentuk seni ukir dari berbagai macam bentuk visual yang menjadi ciri khas dari daerah tersebut. Bentuk dan peran modal sosial budaya dengan sesama perajin, pengusaha, dan konsumen, serta membahas terkait modal kepercayaan, jaringan, dan norma. Pada penelitian ini juga menjelaskan mengenai transformasi modal sosial budaya dalam menjadi modal ekonomi dalam mempertahankan eksistensi seni ukir.

Kata Kunci: Seni Ukir, Kriya, Modal Sosial Budaya, Industri Mebel

ABSTRACT

Indonesia has a cultural diversity of arts that varies with each region's culture. One part of this art is craft art, which makes it by hand and pays attention to aesthetics and functional aspects. The area that has this art is Jepara Regency, especially in Mulyoharjo Village, which has historically been known as the center of carving and sculpture art until now.

This research focuses on examining the activities and works of carving craftsmen in Mulyoharjo Village, Jepara Regency as a manifestation of socio-cultural capital, knowledge systems, noble ethical values, community attitudes and behavior, community education related to social, cultural, and environment in which the community lives. The theories used to examine the research focus are cultural theory (Horton & Hunt, 1996, p. 5; Koentjaraningrat, 2009, p. 146). The theory of the concept of cultural social capit (Bourdieu, 1986; Coleman, 1988, 1990a; Hanifan, 1916, p. 130; McClelland, 1961; Putnam et al., 1993, p. 36; Sztompka, 1999) al. Woodcarving as a traditional art product (Djelantik, 1990, p. 56; Gie, 1976, p. 67; Langer, 1988, p. 112; Rohidi, 1993; Sudarmaji, 1973, p. 53; Sutrisno & Verhaak, 1993).

This research used an interpretative qualitative method. The research location was Mulyoharjo Village, Jepara Regency at the center of carving and sculpture crafts. The data collection method in this research is using observation (observation), interviews, and the use of documents. This research uses several criteria to check the validity of the data, namely the triangulation technique. Activities in data analysis use a social anthropology analytical approach, while the analysis model uses an interactive model including data reduction, data presentation, and conclusion drawing.

The results of the study discuss the history, characteristics, and production process of the carving art of Mulyoharjo Village, Jepara Regency. In addition, it analyzes the aesthetics of the carving art form from various visual forms that are characteristic of the area. The form and role of socio-cultural capital with fellow craftsmen, entrepreneurs, and consumers, as well as discussing trust capital, networks, and norms. This study also explains the transformation of socio-cultural capital into economic capital in maintaining the existence of carving art.

Keywords: *Carving Art, Craft, Socio-Cultural Capital, Furniture Industry*

DAFTAR ISI

PENGESAHAN	ii
PERSETUJUAN	iii
PERNYATAAN	iv
MOTTO DAN PERSEMBAHAN	v
ABSTRAK	vi
PRAKATA	viii
DAFTAR ISI	xiii
DAFTAR TABEL	xviii
DAFTAR BAGAN	xix
DAFTAR GAMBAR	xx
LAMPIRAN	xxiii
PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Identifikasi dan Cakupan Masalah	12
1.3 Rumusan Masalah.....	14
1.4 Tujuan Penelitian	15
1.5 Manfaat Penelitian.....	16
1.5.1 Secara Teoretis	16
1.5.2 Secara Praktis	16
1.6 Sistematika Penulisan Disertasi	17
KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR	19
2.1 Kajian Pustaka	19
2.2 Kerangka Teoretis	32
2.2.1 Teori Kebudayaan	35
2.2.2 Konsep Modal Sosial Budaya	35
2.2.3 Seni ukir kayu sebagai produk kesenian tradisional	45
2.2.4 Kerangka berpikir Penelitian lingkup dan fokus kajian	47
METODE PENELITIAN	49
3.1 Pendekatan Penelitian	49
3.2 Lokasi Penelitian	50

3.3	Fokus Penelitian	51
3.4	Teknik Pengumpulan Data	51
3.4.1	Observasi (pengamatan)	52
3.4.2	Wawancara	52
3.4.3	Penggunaan Dokumen	53
3.5	Teknik Keabsahan Data.....	55
3.6	Teknik Analisis Data	57
DESA MULYOHARJO, MASYARAKAT DAN KARAKTERISTIK KEBUDAYAANNYA		60
4.1	Lokasi dan lingkungan alam desa Mulyoharjo	60
4.2	Fasilitas Fisik Desa Sarana dan Prasarana Sosial budaya	65
4.3	Penduduk dan Mata Pencahariannya	66
4.4	Kehidupan Sosial Keagamaan Penduduk Desa Mulyoharjo.....	67
4.5	Karakteristik Kebudayaan masyarakat Desa Mulyoharjo	69
4.5.1	Pengetahuan tentang alam	69
4.5.2	Nilai budaya dalam kehidupan perajin	75
4.5.3	Upacara Tradisi. Refleksi simbolik sistem kepercayaan	80
SENI UKIR MULYOHARJO JEPARA: PRODUK KREATIF KEBUDAYAAN LOKAL.....		94
5.1	Sejarah Seni Ukir Desa Mulyoharjo Jepara	94
5.2	Karakteristik Ukiran Desa Mulyoharjo	97
5.3	Proses Produksi Seni Ukir Desa Mulyoharjo Jepara.....	98
5.4	Mekanisme Proses Produksi	99
5.4.1	Pra Produksi	100
5.4.2	Produksi	117
5.4.3	Pasca Produksi	133
5.5	Jenis produk seni ukir desa Mulyoharjo Jepara	137
5.5.1	Patung ukir	137
5.5.2	Relief Ukir	138
5.5.3	Bonggol Ukir	140
5.5.4	Kepelan Hewan	141
5.5.5	Kaligrafi Islam	142

5.5.6	Mebel.....	143
5.6	Estetika Bentuk Seni Ukir Desa Mulyoharjo Jepara	145
5.6.1	Analisis Estetik Bentuk Visual Macan Kurung.....	149
5.6.2	Analisis Estetik Bentuk visual Macan Kurung Hias Naga.....	152
5.6.3	Analisis Estetik Bentuk visual Macan Kurung Hias Garuda	156
5.6.4	Analisis Estetik Bentuk Visual Macan Kurung Hias Garuda Kreasi 1 160	
5.6.5	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang.....	163
5.6.6	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 1.....	166
5.6.7	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 2.....	169
5.6.8	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 3.....	172
5.6.9	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 4.....	175
5.6.10	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 5.....	178
5.6.11	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 6.....	182
5.6.12	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 7.....	185
5.6.13	Analisis Estetik Bentuk Visual Elang Kreasi 8.....	188
5.6.14	Analisis Estetik Bentuk Visual Kuda	191
5.6.15	Analisis Estetik Bentuk Visual Kuda Kreasi 1	194
5.6.16	Analisis Estetik Bentuk Visual Kuda Kreasi 2	197
5.6.17	Analisis Estetik Bentuk Visual Kuda Kreasi 3	200
5.6.18	Analisis Estetik Bentuk Visual Kuda Kreasi 4	204
5.6.19	Analisis Estetik Bentuk Visual Tukik	207
5.6.20	Analisis Estetik Bentuk Visual Tukik Kreasi 1	209
5.6.21	Analisis Estetik Bentuk Visual Tukik Kreasi 2	211
5.6.22	Analisis Estetik Bentuk Visual Tukik Kreasi 3	213
5.6.23	Analisis Estetik Bentuk Visual Gajah	215
5.6.24	Analisis Estetik Bentuk Visual Gajah Kreasi 1	218
5.6.25	Analisis Estetik Bentuk Visual Gajah Kreasi 2	220
BENTUK-BENTUK MODAL SOSIAL BUDAYA PERAJIN SENI UKIR MULYOHARJO DI JEPARA		224
6.1	Resiprositas (Hubungan Timbal Balik)	224
6.1.1	Modal Resiprositas Sesama Perajin Seni Ukir.....	226

6.1.2	Modal Resiprositas Antara Perajin dan Pengusaha Seni Ukir.....	228
6.1.3	Modal Resiprositas Sesama Pengusaha Seni Ukir	230
6.1.4	Modal Resiprositas Antara Pengusaha Dan Konsumen Seni Ukir	231
6.2	Kepercayaan (<i>Trust</i>)	232
6.2.1	Modal Kepercayaan Sesama Perajin Seni Ukir	232
6.2.2	Modal Kepercayaan Antara Perajin Dan Pengusaha Seni Ukir	233
6.2.3	Modal Kepercayaan Sesama Pengusaha Seni Ukir	235
6.2.4	Modal Kepercayaan Antara Pengusaha dan Konsumen Seni Ukir .	236
6.3	Jaringan	237
6.3.1	Modal Jaringan Sesama Perajin Seni Ukir	238
6.3.2	Modal Jaringan Antara Perajin Dan Pengusaha Seni Ukir.....	239
6.3.3	Modal Jaringan Sesama Pengusaha Seni Ukir.....	241
6.3.4	Modal Jaringan Antara Pengusaha Dan Konsumen Seni Ukir	242
6.4	Norma	243
6.4.1	Modal Norma Sesama Perajin Seni Ukir.....	244
6.4.2	Modal Norma Antara Perajin dan Pengusaha Seni Ukir.....	246
6.4.3	Modal Norma Sesama Pengusaha Seni Ukir	247
6.4.4	Modal Norma Antara Pengusaha Dan Konsumen Seni Ukir	247
PERAN MODAL SOSIAL BUDAYA PADA MASYARAKAT MUYOHARJO JEPARA YANG MEREPRESENTASIKAN SENI UKIR SEBAGAI IDENTITAS BUDAYA LOKAL		249
7.1	Resiprositas	253
7.2	Jaringan	254
7.3	Kepercayaan (<i>Trust</i>)	260
7.4	Norma	266
7.5	Kepemimpinan	268
7.6	Solidaritas.....	270
7.7	Ekonomi	272
TRANSFORMASI MODAL SOSIAL BUDAYA MENJADI MODAL EKONOMI DALAM MEMPERTAHANKAN EKSISTENSI SENI UKIR JEPARA.....		276
8.1	Ketersediaan Bahan Baku	277
8.2	Marketing.....	280

8.3	Trend Pasar	285
8.4	Keuangan	287
8.5	<i>Knowledge Sharing</i>	289
8.6	Diversifikasi Usaha	290
8.7	Perlindungan Usaha	293
PENUTUP.....		297
9.1	Simpulan	297
9.2	Implikasi	299
9.3	Saran	300
DAFTAR PUSTAKA.....		302
LAMPIRAN.....		307

DAFTAR PUSTAKA

- Adhrianti, L. (2018). Infografis Penguatan Reputasi Kehumasan Pemerintah melalui Narasi Tunggal Sosialisasi Paket Kebijakan Ekonomi. *ASPIKOM*, 3(5). <https://doi.org/10.24329/aspikom.v3i5.273>
- Agusyanto. (2007). *Jaringan Sosial dalam Organisasi*. Raja Grafindo.
- Bastomi, S. (1982). *Seni Ukir*. IKIP Semarang.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (Vol. 1, pp. 241–258). Greenwood Press.
- Burt, R. S. (2000). The Network Structure Of Social Capital. *Research in Organizational Behavior*, 22. [https://doi.org/10.1016/S0191-3085\(00\)22009-1](https://doi.org/10.1016/S0191-3085(00)22009-1)
- Coleman, J. S. (1988). Social Capital in the Creation of Human Capital. *American Journal of Sociology*, 94, 95–120. <https://doi.org/10.1086/228943>
- Coleman, J. S. (1990a). *Foundation of Social Theory*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Coleman, J. S. (1990b). *Foundations of Social Theory*. Harvard University Press.
- Damsar. (2009). *Pengantar Sosiologi Ekonomi*. Kencana.
- De Graaf. (1984). *Puncak Kekuasaan Mataram & Politik Ekspansi Sultan Agung*. PT. Pustaka Grafiti Pers.
- Dinas Perindustrian dan Perdagangan Kabupaten Jepara. (2015). *Ekspor Mebel Jepara*. DISPERINDAG.
- Djelantik, A. A. M. (1990). *Pengantar Dasar Ilmu Estetika 1 Estetika Instrumental*. STSI.
- Dwiningrum. (2014). *Modal Sosial dalam Pengembangan Pendidikan (Perspektif Teori dan Praktik)*. UNY Press.
- Echols, J. M., & Shadily, H. (2000). *Kamus Inggris-Indonesia* (Vol. 24). Gramedia.
- Fathy, R. (2017). *Modal Sosial dan Ketahanan Ekonomi Ojek Pangkalan Salemba*. Universitas Islam Negeri Syarif Hidayatullah.

- Fukuyama, F. (1995). *Trust: The Social Virtues and The Creation of Prosperity*. The Free Press.
- Fukuyama, F. (2002). Social Capital and Development: The Coming Agenda. *SAIS Review*, 22(1), 23–37. <https://doi.org/10.1353/sais.2002.0009>
- Gerbono, A. (2005). *Aneka Anyaman Bambu*. Kanisius.
- Gie, T. L. (1976). *Garis Besar Estetik (Filsafat Keindahan)*. Supar Sukses.
- Gudykunst, W. B., & Kim, Y. Y. (2003). *Readings on Communicating with Strangers : An Approach to Intercultural Communication* (Vol. 3). McGraw-Hill.
- Gustami, S. (2000). *Seni Kerajinan Mebel Ukir Jepara: Kajian Estetika melalui Pendekatan Multidisiplin* (Vol. 1). Kanisius.
- Gustami, S. (2007). *Butir-butir Mutiara Estetika Timur Ide Dasar Penciptaan Seni Kriya Indonesia*. Prasista.
- Handayani, C. S., & Novianto, A. (2004). *Kuasa Wanita Jawa*. Lkis Pelangi Aksara.
- Hanifan, L. J. (1916). The Rural School Community Center. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 67, 130–138. <https://www.jstor.org/stable/1013498>
- Haryadi, & Zamzani. (2000). *Peningkatan Keterampilan Berbahasa Indonesia*. Depdikbud.
- Haryanto, E. (2004). *Ragam Hias Kursi Kayu Tunggal Jawa Tengah Abad Ke-17- 20*. Institut Teknologi Bandung.
- Haryanto, E. (2019). *Ragam Hias Mantingan Strategi Inovasi Pengembangan Industri Kreatif Kerajinan Ukir Kayu Jepara*. Mahata.
- Heath, J. (2013). The Structure of Intergenerational Cooperation. *Philosophy & Public Affairs*, 41(1). <https://doi.org/10.1111/papa.12009>
- Holt, C. (1967). *Art in Indonesia*. Cornell University Pres.
- Horton, P. B., & Hunt, C. L. (1996). *Sosiologi* (3rd ed., Vol. 6). Erlangga.
- Hurst, B., & Johnston, K. A. (2021). The Social Imperative in Public Relations: Utilities of Social Impact, Social License and Engagement. *Public Relations Review*, 47(2). <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2021.102039>

- Indrayani, I. I., Hadi, I. P., & Wahjudianata, M. (2021). *Komunikasi Massa*. Penerbit Qiara Media.
- Johnson, Lawang, D. P., & Robert M.Z. (1990). *Teori Sosiologi: Klasik dan Modern*. Gramedia Pustaka Utama.
- Johnston, K., & Lane, A. (2018). Building Relational Capital: The Contribution of Episodic and Relational Community Engagement. *Public Relations Review*, 44(5).
- Jousari, H. (2006). *Sosial Capital (Menuju Keunggulan Budaya Manusia Indonesia)*. MR United Press.
- Karmadi, A. D., & Kartadarmadja, M. S. (1985). *Sejarah Perkembangan Seni Ukir di Jepara* (Vol. 1). Depdikbud.
- Kartasapoetra. (1992). *Budidaya Tanaman Berkhasiat Obat*. Rineka Cipta.
- Kartika, D. S. (2017). *Seni Rupa Modern*. Rekayasa Sains.
- Koentjaraningrat. (1994). *Kebudayaan Jawa*. Balai Pustaka.
- Koentjaraningrat. (2009). *Pengantar Ilmu Antropologi*. RinekaCipta.
- Langer, S. K. (1988). *Problems of Art, terjemahan F.X. Widyamanto*. Scribner.
- Mariato, D. (1998). *Seni Cetak Cukil Kayu*. Kanisius.
- Marschlich, S., & Ingenhoff, D. (2022). Public-Private Partnerships: How Institutional Linkages Help to Build Organizational Legitimacy in an International Environment. *Public Relations Review*, 48(1). <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2021.102124>
- McClelland, D. C. (1961). *The Achieving Society*. Simon and Schuster.
- Misztal, B. A. (1996). *Trust in Modern Societies*. Polity Press.
- Moleong, L. J. (2007). *Metodologi Penelitian Kualitatif: Perumusan Masalah dalam Penelitian Kualitatif*. PT Remaja Rosdakarya.
- Nangoy, O. M., & Sofiana, Y. (2013). Sejarah Mebel Ukir Jepara. *Humaniora: Binus University*, 14(1), 257–264. <https://doi.org/https://doi.org/10.21512/humaniora.v4i1.3436>
- Porter, M. (1990). *The Competitive Advantage of Nations*. Free Press.

- Priyanto, H., Sugiyanto, Suhali, & Haryadi, K. (2013). *Mozaik Seni Ukir Jepara* (1st ed., Vol. 1). Lembaga Pelestari Seni Ukir, Batik, dan Tenun Jepara.
- Putnam, R. D., Leonardi, R., & Nanetti, R. Y. (1993). *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton University Press.
- Putra, A., & Shri, H. (2003). *Ekonomi, Moral Rasional dan Politik, Dalam Industri Kecil di Jawa, Esei-Esei Antropologi Ekonomi*. KEPEL Press.
- Rohidi, T. R. (1993). *Ekspresi Seni Orang Miskin: Adaptasi Simbolik Terhadap Kemiskinan*. Universitas Indonesia.
- Rohidi, T. R. (2000). *Kesenian dalam Pendekatan Kebudayaan*. STISI Press.
- Rohidi, T. R. (2011). *Metodologi Penelitian Seni*. Cipta Prima Nusantara.
- Saidah, R. (2017). Krisis Regenerasi Pengukir Muda dan Eksistensi Kearifan Budaya Ukir Jepara (Studi Kasus di Desa Mulyoharjo Kabupaten Jepara). *Forum Ilmu Sosial*, 44(2), 107–115.
- Sedyawati, E. (2007). *Budaya Indonesia: Kajian Arkeologi, Seni, Dan Sejarah*. Raja Grafindo Persada.
- Shani, R. (2018, September 12). *Perjuangan Macan Kurung Jepara Bertahan Hidup*. Medcom.Id. <https://nusantara.medcom.id/jawa-tengah/peristiwa-jateng/dN6E1ZpK-perjuangan-macan-kurung-jepara-bertahan-hidup>
- Sudarmaji. (1973). *Dasar-dasar Kritik Seni Rupa* (1st ed., Vol. 1). Dinas Museum dan Sejarah.
- Suheriyanto. (2008). *Ekologi Serangga*. UIN Press.
- Sulaeman, M. M. (1987). *Ilmu Sosial Budaya Dasar: Suatu Pengantar*. PT Refika Aditama.
- Suratman, Hariyadi, & Sukarman. (2013). *Optimasi Pengelolaan Lahan Gambut menggunakan Amelioran Tanah Mineral pada Perkebunan Kelapa Sawit di Kalimantan Tengah*. Institut Pertanian Bogor.
- Suratman, Munir, M. B. M., & Salamah, U. (2010). *Ilmu Sosial & Budaya Dasar*. Intimedia.
- Susanti. (2001). *Perilaku Pengusaha Ukir Kayu dalam Penggunaan Teknologi Industri Berwawasan Lingkungan, Kasus Pengusaha Ukir di Kecamatan Tahunan Jepara Jawa*. Universitas Gajah Mada.

- Susanto, M. (2011). *Diksi Rupa Kumpulan Istilah dan Gerakan Seni* (Vol. 1). DiktiLab & Jagat Art Space Bali.
- Sutapa, M. (2008). Kebijakan Pendidikan dalam Perspektif Kebijakan Publik. *Jurnal Manajemen Pendidikan*.
- Sutrisno, Fx. M., & Verhaak, C. S. (1993). *Estetika Filsafat Keindahan*. Kanisius.
- Suwardana, H. (2018). Revolusi Industri 4.0 Berbasis Revolusi Mental. *JATI UNIK*, 1(2). <https://doi.org/10.30737/jatiunik.v1i2.117>
- Sztompka, P. (1999). *Trust: A Sociological Theory*. Cambridge University Press.
- Thang, J., Zhang, B., & Akram, U. (2019). User Willingness To Purchase Applications On Mobile Intelligent Devices: Evidence From App Store. *Asia Pacific Journal of Marketing and Logistics*. <https://doi.org/10.1108/APJML06-2019-0411>
- Utami, L. S. S. (2015). Teori-Teori Adaptasi antar Budaya. *Jurnal Komunikasi*, 7(2), 180–197.
- Wahid, A., & Salim, H. (2001). *Menggerakkan Tradisi: Esai-esai Pesantren*. LKis.
- Wicaksono, D. Y. N. (2015). Peran Pemerintah Daerah Kabupaten Jepara Dalam Menjaga Eksistensi Industri Kerajinan Kayu Di Kota Ukir. *E-Journal UNDIP*. <http://www.fisip.undip.ac.id/>
- Yaqin, A. (2013). Pitutur Luhur Sebagai Teks Kaligrafi Jawa Dalam Karya Ukir Kayu. *Arty: Journal of Visual Arts*, 2(1), 1–8.



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA**

Gedung A Kampus Pascasarjana Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237

Telepon: +62248440516, +62248449017, Faximile: +62248449969

Laman: <http://pps.unnes.ac.id>

**KEPUTUSAN
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Nomor: 1371/UN37.2/EP/2022**

**TENTANG
PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
DENGAN RAHMAT TUHAN YANG MAHA ESA
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat penguji ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

- Mengingat : 1. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang.
2. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang :
- Nomor 162/O/2004 tentang Penyelenggaraan Pendidikan di Universitas Negeri Semarang;
 - Nomor 164/O/2004 tentang Pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Universitas Negeri Semarang;
 - Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang :
- Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
 - Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/295/UN37/HK/2020 Tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antar Waktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan :

Pertama : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) untuk mahasiswa :

Nama : CASTA
NIM : 0205618003
Program Studi : Pendidikan Seni, S3

Kedua : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 8 Januari 2021
Rektor,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
196008031989011001



Lampiran Keputusan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Nomor 1371/UN37.2/EP/2022 tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas nama CASTA pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas nama CASTA pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan/Golru	Jabatan dalam Tugas
1	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001	Profesor Pembina Utama - IV/e	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji / merangkap Anggota Penguji III
3	Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A.		Anggota Penguji I
4	Dr. Syakir, M.Sn. 196505131993031003	Lektor Kepala Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji II
5	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn 196709221992031002	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji IV
6	Dr. Triyanto, M.A. 195701031983031003	Lektor Kepala Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.		Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang, Pada
tanggal: 2 Februari 2022

plf. Direktur,



Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP 196008031989011001



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Gedung H Kampus Sekaran Gunungpati Semarang - 50229

Telepon: +6224-86008700 Fax. +6224-8508082

Laman: <http://www.unnes.ac.id>, email: unnes@mail.unnes.ac.id

SALINAN

KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/281/UN37/HK/2022
TENTANG

PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Doktor a.n. Casta, S.Pd., M.Pd. pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat : 1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 23 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1391);
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 44 Tahun 2015 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1952);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 49 Tahun 2016 tentang Statuta Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2016 Nomor 1371);
6. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 697/M/KPT.KP/2018 tentang Pemberhentian dan Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2018-2022;
7. Peraturan Rektor Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
9. Peraturan Rektor Nomor 29 Tahun 2016 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN:

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) untuk mahasiswa:

Nama/NIM : Casta, S.Pd., M.Pd./0205618003

Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni

Judul Disertasi : "LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN BUDAYA".

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka).

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 11 Maret 2022

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROKHMAN
NIP 196612101991031003

Salinan sesuai dengan aslinya
Plt. Kepala Biro Umum Hukum & Kepegawaian
Universitas Negeri Semarang,



Mulyo Widodo, S.Pd., M.M.
NIP 196702101990031002

SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/281/UN37/HK/2022
TANGGAL 11 MARET 2022
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS
NAMA CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG

DAFTAR NAMA PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

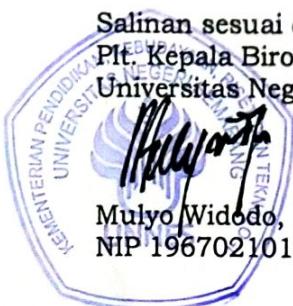
No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. 196612101991031003	Pembina Utama, IV/e	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031989011001	Pembina Utama, IV/e	Sekretaris Penguji
3	Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A. -	-	Anggota Penguji I/ Pakar
4	Dr. Syakir, M.Sn. 196505131993031003	Pembina Utama Muda, IV/c	Anggota Penguji II
5	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993031003	Pembina, IV/a	Anggota Penguji III
6	Dr. Muh. Ibanan Syarif, M.Sn. 196709221992031002	Pembina Tk. I, IV/b	Anggota Penguji IV
7	Dr. Triyanto, M.A. -	-	Anggota Penguji V
8	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A. -	-	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROKHMAN
NIP 196612101991031003

Salinan sesuai dengan aslinya
Plt. Kepala Biro Umum Hukum & Kepegawaian
Universitas Negeri Semarang,



Mulyo Widodo, S.Pd., M.M.
NIP 196702101990031002



**LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI
ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN
PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN
BUDAYA**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Casta
NIM 0205618003**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PROGRAM PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2022**



**LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI
ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN
PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN
BUDAYA**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Casta
NIM 0205618003**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PROGRAM PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2022**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

Disertasi dengan judul “ Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya” karya,

Nama : Casta

NIM : 0205618003

Program Studi : Pendidikan Seni

Telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang.

Semarang, 10 Januari 2022

Promotor,



Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Kopromotor,



Dr. Triyanto, M.A.
NIP 195701031983031003

Anggota Promotor,



Dr. Muh. Iban Syarif, S.Pd., M.Sen.
NIP 196709221992031002

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I

Disertasi dengan judul " Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya" karya,

Nama : Casta

NIM : 0205618003

Program Studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa tanggal 08 Februari 2022.

Semarang, 08 Februari 2022




Prof. Dr. Agus Mulyatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001


Sekretaris / Penguji III,


Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP. 196709061993031003


Penguji I,


Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A.

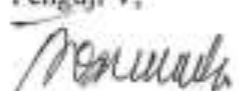
Penguji II,


Dr. Syakir, M.Sn.
NIP. 196505131993031003


Penguji IV,


Dr. Muh. Ibrn Syarif, S.Pd., M.Sn.
NIP. 196709221992031002

Penguji V,


Dr. Triyanto, M.A.
NIP. 195701031983031003

Penguji VI,


Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul " Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya" karya,

Nama : Casta
NIM : 0205618003
Program Studi : Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap II Pascasarjana Universitas Negeri Semarang pada hari Selasa tanggal 22 Maret 2022.

Semarang, 22 Maret 2022

Ketua,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003

Sekretaris,

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 19600803198911001

Penguji I,

Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A.

Penguji II,

Dr. Syakir, M.Sn.
NIP. 196505131993031003

Penguji III,

Dr. Agus Cahyono, M. Hum.
NIP. 196709061993031003

Penguji IV,

Dr. Muh. Ibban Syarif, S.Pd., M.Sn.
NIP. 196709221992031002

Penguji V,

Dr. Triyanto, M.A.

Penguji VI,

Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya

Nama : Casta

NIM : 0205618003

Program Studi : Pendidikan Seni

menyatakan bahwa yang tertulis dalam disertasi yang berjudul “Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai etika keilmuan, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini **saya secara pribadi** siap menanggung risiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 22 Maret 2022

Yang membuat pernyataan,

Casta
NIM 0205618003

Moto dan Persembahan

Moto:

Tidak ada kekayaan seperti pengetahuan,

Tidak ada kemiskinan seperti ketidaktahuan.

(Ali Bin Abi Thalib)

Persembahan:

Disertasi ini dipersembahkan kepada istri tercinta, Chaliqotul Karimah yang hatinya bagai segara kesabaran, dan kedua anakku, Mutala'iah dan Muhammad Azhar serta Sigit Rimbatmojo yang selalu membuncahkan inspirasi, serta cucu pertamaku, Almeera Lutfatunnajma yang senantiasa mengalirkan energi baru di saat lelah.

ABSTRAK

Casta. 2022. “*Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya*”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Kopromotor Dr. Triyanto, M.A., Anggota Promotor Dr. Muh. Ibban Syarif, S.Pd., M.Sn.

Kata Kunci: Distingsi Estetika, Kuasa Simbolik, Lukisan Kaca, Pewarisan Seni, Perubahan Budaya

Kesenian tradisional Nusantara termasuk di dalamnya lukisan kaca Cirebon dihadapkan dengan ancaman kepunahan di tengah desakan perubahan budaya. Di dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon nyatanya dihadapkan dengan perebutan modal ekonomi, modal sosial, dan modal simbolik, serta adanya dominasi simbolik dari maestro lukisan kaca. Penemuan distingsi estetika masing-masing pelukis kaca dan pewarisannya dalam menghadapi perubahan budaya merupakan strategi yang harus ditempuh agar persenilukiskacaan Cirebon dapat bertahan dan berkembang.

Fokus penelitian ini adalah tentang penemuan distingsi estetika, relasinya dengan kuasa simbolik, dan pewarisannya dalam kaitannya dengan perubahan budaya. Penelitian ini bertujuan untuk memahami dan menginterpretasikan penemuan distingsi estetika dalam menghadapi perubahan budaya; memahami dan menginterpretasikan relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik dalam menghadapi perubahan budaya; dan memahami dan menginterpretasikan pewarisan distingsi estetika dalam menghadapi perubahan budaya.

Penelitian kualitatif ini menggunakan pendekatan kebudayaan. Desain penelitian menggunakan desain penemuan keteraturan sistem kebudayaan. Subjek penelitian adalah pelukis kaca dan produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon sejak periode awal perkembangan (awal abad ke-20) hingga perkembangan yang terjadi pada tahun 2021. Pengumpulan data menggunakan wawancara mendalam, observasi partisipan, pengumpulan dokumen, dan *individual life's history*. Analisis data menggunakan prosedur analisis interaktif yang dipadukan dengan analisis kesatuan organik yang meliputi analisis *subject*, *content*, dan *form*.

Hasil penelitian menunjukkan bahwa: 1) Penemuan distingsi estetika sebagai produksi selera estetika menjadi kebutuhan setiap pelukis kaca dalam menghadapi perubahan budaya. Distingsi estetika lahir dari pengembalian modal budaya yang dipandu oleh habitus, sehingga ditemukan lima repertoar distingsi estetika yang meliputi selera estetika keraton, selera estetika penguatan identitas budaya, selera estetika pembaharuan tradisi, selera estetika revitalisasi tradisi, dan selera estetika kelas marginal. Distingsi estetika dengan demikian tidak menentukan status kelas sosial akan tetapi berhubungan dengan modal budaya yang sah; 2) Relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik terwujud dari respon kreatif terhadap *doxa* kuasa simbolik, sehingga ditemukan distingsi estetika melalui strategi *orthodoxa*, *heterodoxa*, sintesa *orthodoxa* dengan *heterodoxa*, dan *pseudo heterodoxa*. Pilihan strategi tersebut merupakan model penemuan kreativitas

pelukis kaca yang dapat diimplementasikan sebagai model pendidikan kreativitas pada pendidikan seni di sekolah ; dan 3) Distingsi estetika diwariskan secara enkulturasi dengan pendekatan mimesis guna memupuk habitus dan modal budaya menuju ke pendekatan involutif sebagai reaksi atas perubahan budaya. Implikasi temuan penelitian adalah pentingnya prinsip pembelajaran seni yang berpusat pada modal budaya siswa (*student cultural capital centered*) dengan variasi pendekatan mimesis menuju ke pendekatan involutif sebagai pendidikan kreativitas yang menjamin terbentuknya kesadaran budaya siswa.

ABSTRACT

Casta. 2022. “*Cirebon Glass Painting: Relation of Aesthetic Distinction with Symbolic Power and its Inheritance in the Midst of Cultural Change*”. *Dissertation*. Study Program of Art Education. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Co-Promoter Dr. Triyanto, M.A., Member of Promoter Dr. Muh. Iban Syarif, S.Pd., M.Sen.

Key Words: Aesthetic Distinction, Symbolic Power, Art Inheritance, Cultural Change, Glass Painting

The traditional arts of archipelago, including Cirebon glass painting, is faced with the extinction threat amid the urge of cultural change. In the arena of cultural production of Cirebon glass painting is faced with the struggle for economic capital, social capital, and symbolic capital, as well as the symbolic dominance of the glass painting maestro. The discovery of the aesthetic distinction of each glass painter and its inheritance in facing the cultural change is a strategy that must be taken so that Cirebon glass painting can survive and develop.

This research focus on the discovery of aesthetic distinction, its relation to the symbolic power, and its inheritance that relate to the cultural change. This research aimed to conceive and interpret the discovery of aesthetic distinction; the relation of aesthetic distinction with the symbolic power; the inheritance of aesthetic distinction in facing the cultural change.

This qualitative research used a cultural approach. The research design used a discovery design of cultural system order. The research subjects were glass painter and cultural production of Cirebon glass painting from the early period development (early 20th century) to 2021. Data collection used in-depth interviews, participant observation, document collection, and life history. Data were analyzed by the interactive analytical procedures that combined with organic unit analysis including subject, content, and form analysis.

The results of this research revealed that: 1) The discovery of the aesthetic distinction as the production of aesthetic taste is a necessity for every glass painters in facing the cultural change. Aesthetic distinction is generated from the return of cultural capital guided by habitus, so that it found five repertoires aesthetic distinction including the aesthetic taste of the palace, the aesthetic taste for strengthening the cultural identity, the aesthetic taste of tradition renewal, the aesthetic taste for revitalizing tradition, and the aesthetic taste of marginal classes. Aesthetic distinctions thus do not determine the social class status but are related to legitimate the cultural capital; 2) The relation of aesthetic distinction with the symbolic power is manifested by the creative response to the *doxa* of symbolic power, so that the aesthetic distinction is found through the strategy of *orthodox*, *heterodox*, synthesis of *orthodox* with *heterodox*, and *pseudo heterodox*. The choice of strategy is a discovery model of glass painter creativity that can be implemented as a model of creativity education in art education at school; and 3) Aesthetic distinction is inherited by enculturation with a mimetic approach to cultivate habitus

and cultural capital towards an involution approach as a reaction to cultural change. The implication of this research finding is the importance of the principal of art learning which focus on the student cultural capital centered with a variation of the mimetic approach towards an involution approach as creativity education that ensures the form of student cultural awareness.

PRAKATA

Puji syukur kehadirat Allah Yang Maha Kuasa atas segala rahmat, hidayah dan karunia-Nya, sehingga disertasi ini dapat terwujud sebagaimana mestinya, meskipun dalam prosesnya harus beradaptasi COVID-19. Sholawat dan salam semoga senantiasa tercurah kepada Nabi Muhammad s.a.w beserta keluarga, para sahabat, dan seluruh umat Beliau yang senantiasa mengharapkan syafaat di hari akhir.

Disertasi ini berangkat dari penelitian tentang relasi distingsi estetika yang diperjuangkan oleh pelukis kaca, khususnya pelukis kaca di Cirebon, dengan kuasa simbolik dan pewarisannya di tengah perubahan budaya. Temuan tentang keragaman distingsi estetika dan perjuangan menemukan distingsi estetika oleh setiap pelukis kaca menjadi bagian penting, mengingat memberikan kontribusi yang signifikan bagi pendidikan seni. Di samping itu model-model pewarisan distingsi estetika di tengah perubahan budaya juga berimplikasi nyata dan signifikan bagi pendidikan seni.

Pada kesempatan yang sangat berharga ini izinkan saya menyampaikan ungkapan terima kasih yang tulus dan tak terhingga, kepada:

1. Hj. Chaliqotul Karimah, istri tersayang yang sangat mendukung saya untuk melanjutkan studi dengan segala konsekuensinya; juga Mutala'liah dan Muhammad Azhar, kedua anakku yang juga memahami segala konsekuensi tersebut;
2. Bapak Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum., Rektor Universitas Negeri Semarang;

3. Bapak Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum., Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
4. Ibu Prof. Dr. Ida Zulaeha, M.Hum., Wakil Direktur Bidang Akademik dan Kemahasiswaan, Universitas Negeri Semarang;
5. Bapak Dr. Agus Cahyono, M.Sn., Koordinator Program Studi Pendidikan Seni S3, Universitas Negeri Semarang, yang selalu memotivasi saya untuk tidak menyerah dan tetap semangat untuk menyelesaikan disertasi ini;
6. Bapak Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Promotor yang selalu membuka wacana-wacana keilmuan melalui pembimbingan yang mencerdaskan dan kesabaran yang membuahkan hikmah;
7. Bapak Dr. Triyanto, M.A., Kopromotor yang senantiasa menggairahkan diskusi wacana keilmuan semenjak penyusunan proposal disertasi hingga memahami secara mendalam fenomena dalam penelitian ini;
8. Bapak Dr. Muh. Iban Syarif, S.Pd., M.Sn., anggota promotor yang dengan kesabaran melayani diskusi-diskusi temuan lapangan hingga tertuang dalam bentuk disertasi;
9. Seluruh dosen pengampu matakuliah dan seluruh staf di Program Doktor Pendidikan Seni, Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang yang banyak memantik diskusi wacana keilmuan Pendidikan seni;
10. Pemerintah Kabupaten Cirebon, khususnya Bapak Inspektur, yang telah mengizinkan saya untuk melanjutkan studi program doktor Pendidikan seni di Universitas Negeri Semarang;

11. Bapak Dr. H. Oman Fathurohman, M.A., Rektor Institut Agama Islam Bunga Bangsa Cirebon yang mendorong saya untuk melanjutkan studi program doktor;
12. Para pelukis kaca Cirebon, terutama: Bahendi, Kusdono Rastika, Toto Sunu, Raffan Hasyim, Bahenda, Damar, Esa, Caswandi, Adjie Noer, Darmono, Eryudi, Nono Sartono, dan beberapa pelukis kaca lainnya yang rela menerima saya berulang-ulang dengan keterbukaan yang sangat bersahabat; dan
13. Semua pihak yang selama ini banyak membantu proses studi saya dan seluruh rangkaian penelitian hingga disertasi ini tersusun.

Semoga jasa baik semua pihak mendapat balasan berlipat kebaikan dan keridoan dari Allah. Aamiin.

Semarang,Maret 2022

C a s t a

DAFTAR ISI

	Halaman
PERSETUJUAN PEMBIMBING	i
PENGESAHAN PENGUJI DISERTASI TAHAP I.....	ii
PENGESAHAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II.....	iii
PERNYATAAN KEASLIAN	iv
MOTTO DAN PERSEMBAHAN	v
ABSTRAK	vi
<i>ABSTRACT</i>	viii
PRAKATA	x
DAFTAR ISI	xiii
DAFTAR TABEL	xix
DAFTAR GAMBAR	xxii
DAFTAR LAMPIRAN	xxxix
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah	1
1.2 Identifikasi Masalah	19
1.3 Fokus Masalah	20
1.4 Rumusan Masalah	21
1.5 Tujuan Penelitian	22
1.6 Manfaat Penelitian	23
BAB II KERANGKA TEORETIK, KAJIAN PUSTAKA, DAN	
KERANGKA BERPIKIR	26
2.1 Kajian Pustaka	26
2.2 Kerangka Teoretis	48
2.2.1 Perspektif Kebudayaan	48
2.2.2 Perubahan Kebudayaan	52
2.2.3 Pewarisan Kebudayaan	55
2.2.4 Perspektif Kesenian	57

2.2.5	Seni dan Spiritualitas	68
2.2.6	Seni Lukis Tradisional Nusantara	74
2.2.7	Kaidah Estetik Seni Rupa Tradisional Nusantara	83
2.2.8	Arena Produksi Kultural	93
2.2.8.1	Arena (<i>Field</i>)	95
2.2.8.2	Habitus	97
2.2.8.3	Modal (<i>Capital</i>)	105
2.2.9	Dominasi Simbolik	114
2.2.10	Distingsi.....	120
3.1	Kerangka Berpikir	123
BAB III METODOLOGI PENELITIAN		130
3.1	Pendekatan Penelitian	130
3.2	Desain Penelitian	133
3.3	Fokus Penelitian	135
3.4	Data dan Sumber Data Penelitian	135
3.4.1	Sumber Data Primer	136
3.4.2	Sumber Data Sekunder	137
3.5	Teknik Pengumpulan Data	138
3.5.1	Pengumpulan Data Pengalaman Individu	138
3.5.2	Wawancara	140
3.5.3	Observasi Partisipan	145
3.5.4	Pemeriksaan Dokumen	146
3.6	Teknik Pengabsahan Data	147
3.7	Teknik Analisis Data	149
BAB IV LATAR SISTEM KEBUDAYAAN CIREBON		154
4.1	Geografis, Demografis dan Geokultural Cirebon	155
4.2	Latar Sejarah Kebudayaan Cirebon	157
4.3	Sistem Sosial dan Kemasyarakatan	175
4.4	Sistem Matapencaharian Penduduk	180
4.5	Sistem Kepercayaan, Ritus Keagamaan dan Ritus Sosial	183

4.6	Sistem Bahasa pada Kebudayaan Cirebon	198
4.7	Sistem Kesenian pada Kebudayaan Cirebon	201
4.8	Sistem Teknologi Tradisional dan Kuliner Cirebon	224
4.9	Karakteristik Kebudayaan Cirebon	228
BAB V JEJAK YANG TERGURAT DARI BALIK KACA		
	DI CIREBON	234
5.1	Asal-usul Lukisan Kaca di Indonesia	234
5.2	Perkembangan Persenilukiskacaan Cirebon	244
5.2.1	Periode Rintisan Persenilukiskacaan Cirebon	247
5.2.2	Periode Pemantapan Kepribadian Persenilukiskacaan Cirebon	253
5.2.3	Periode Masa Surut Persenilukiskacaan Cirebon	276
5.2.4	Periode Kelahiran Kembali Persenilukiskacaan Cirebon	279
5.2.5	Periode Masa Kejayaan Persenilukiskacaan Cirebon	287
5.2.6	Periode Masa Pembaruan Persenilukiskacaan Cirebon	296
5.2.7	Periode Masa Pemertahanan Persenilukiskacaan Cirebon	302
5.3	Makna dan Fungsi Lukisan Kaca bagi Masyarakat Cirebon	314
5.3.1	Lukisan Kaca sebagai Pemenuh Kebutuhan Estetis	314
5.3.2	Lukisan Kaca sebagai Integrasi Budaya	316
5.3.3	Lukisan Kaca sebagai Simbol Personifikasi Diri	317
5.3.4	Lukisan Kaca sebagai Tolak Bala	318
5.3.5	Lukisan Kaca sebagai Prasasti	320
5.3.6	Lukisan Kaca sebagai Penyimpan Ajaran Tarekat	321
5.3.7	Lukisan Kaca sebagai Sumber Ekonomi	322
5.3.8	Lukisan Kaca sebagai Pendukung Kepariwisataaan	323
5.3.9	Lukisan Kaca sebagai Terapi Mental	324
5.4	Karakteristik Visual Lukisan Kaca Cirebon	329
BAB VI DISTINGSI ESTETIKA PELUKIS KACA CIREBON		
	DALAM MEMAKNAI PERUBAHAN BUDAYA	347
6.1	Makna Distingsi Estetika Bagi Pelukis Kaca	347
6.2	Keragaman Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon	350
6.2.1	Distingsi Estetika Generasi Awal	350

6.2.2	Distingsi Estetika Pelukis Kerabat Keraton	355
6.2.3	Distingsi Estetika Pelukis Rastika	362
6.2.4	Distingsi Estetika Pelukis Raden Sugro	381
6.2.5	Distingsi Estetika Pelukis Toto Sunu	387
6.2.6	Distingsi Estetika Pelukis Raffan Hasyim	398
6.2.7	Distingsi Estetika Pelukis Astika	407
6.2.8	Distingsi Estetika Pelukis Bahendi	412
6.2.9	Distingsi Estetika Pelukis Adji Noer	419
6.2.10	Distingsi Estetika Pelukis Damar	427
6.2.11	Distingsi Estetika Pelukis Darmono	433
6.2.12	Distingsi Estetika Pelukis Nono Sartono	438
6.2.13	Distingsi Estetika Pelukis Kusdono	444
6.2.14	Distingsi Estetika Pelukis Madkiya	452
6.2.15	Distingsi Estetika Pelukis Dalang Pata	458
6.2.16	Distingsi Estetika Pelukis Caswandi	464
6.2.17	Distingsi Estetika Pelukis Esa	469
6.3	Repertoar Distingsi Estetika Persenilukiskacaan Cirebon	472
6.4	Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon dan Perubahan Budaya	482
6.5	Implikasi Keragaman Distingsi Estetika terhadap Pendidikan Seni	491
BAB VII RELASI DISTINGSI ESTETIKA DENGAN		
	KUASA SIMBOLIK	495
7.1	Kuasa Simbolik dalam Persenilukiskacaan Cirebon	495
7.2	Menebar Kedermawanan, Memupuk Modal Simbolik	514
7.3	Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dalam Persenilukiskacaan Cirebon	517
7.3.1	Relasi Distingsi Estetika Keraton dengan Kuasa Simbolik	517
7.3.2	Relasi Distingsi Estetika Rastika dengan Kuasa Simbolik	519
7.3.3	Relasi Distingsi Estetika Toto Sunu dengan Kuasa Simbolik	520
7.3.4	Relasi Distingsi Estetika Raffan Hasyim dengan Kuasa	

	Simbolik	523
7.3.5	Relasi Distingsi Estetika Ki Dalang Pata dengan Kuasa Simbolik	526
7.4	Penemuan Distingsi Estetika dan Implikasinya dalam Pendidikan Seni	530
BAB VIII PEWARISAN DISTINGSI ESTETIKA		
	DALAM PERSENILUKISKACAAN CIREBON	538
8.1	Model Pewarisan Distingsi Estetika dalam Persenilukiskacaan Cirebon	538
8.1.1	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Rastika	540
8.1.2	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Astika	569
8.1.3	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Raffan Hasyim	578
8.1.4	Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Bahendi	588
8.2	Pewarisan Distingsi Estetika dan Perubahan Budaya	600
8.3	Implikasi Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon terhadap Pendidikan Seni	604
BAB IX SIMPULAN DAN SARAN		
9.1	Simpulan	610
9.2	Saran	614
DAFTAR PUSTAKA		617
LAMPIRAN		634

DAFTAR TABEL

			Halaman
Tabel	2.1	Substansi dan Relevansi Kajian Lukisan Kaca	41
Tabel	2.2	Konsep Maertabat Tujuh Versi Syekh Abdul Muhyi	71
Tabel	3.1	Daftar Informan Kunci pada Wawancara Fokus Penelitian	142
Tabel	4.1	Pemaknaan Topeng Babakan dalam Perspektif Babon Petarekatan	213
Tabel	4.2	Pemaknaan Topeng Babakan Cirebon Menurut Perspektif Perkembangan Fisik dan Perkembangan Spiritualitas	215
Tabel	6.1	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Generasi Awal .	354
Tabel	6.2	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Kerabat Keraton	362
Tabel	6.3	Struktur Pembentuk Distingsi Estetika Lukisan Kaca Rastika	368
Tabel	6.4	Ornamen Wayang Kulit Gagrak Cirebon	370
Tabel	6.5	Deskripsi <i>Larapan</i> pada lukisan kaca Rastika	377
Tabel	6.6	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Rastika	381
Tabel	6.7	Indikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Karya Raden Sugro	386
Tabel	6.8	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Raden Sugro....	386
Tabel	6.9	Identifikasi Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Toto Sunu	393
Tabel	6.10	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Toto Sunu.....	397
Tabel	6.11	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Raffan Hasyim.....	406
Tabel	6.12	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Astika	412
Tabel	6.13	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Bahendi	418

Tabel	6.14	Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Karya Adjie	425
Tabel	6.15	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Adji	427
Tabel	6.16	Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Karya Damar	431
Tabel	6.17	Formulas Distingsi Estetika Pelukis Dmar	432
Tabel	6.18	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Darmono.....	437
Tabel	6.19	Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca karya Sartono	442
Tabel	6.20	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Nono Sartono ..	444
Tabel	6.21	Identifikasi Distingsi estetika lukisan kaca karya Kusdono.....	451
Tabel	6.22	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Kusdono	452
Tabel	6.23	Indikator Distingsi Estetika Lukisan Kaca Madkiya	456
Tabel	6.24	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Madkiya	458
Tabel	6.25	Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Ki Dalang Parta	462
Tabel	6.26	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Ki Dalang Pata .	464
Tabel	6.27	Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Caswandi	468
Tabel	6.28	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Caswandi	469
Tabel	6.29	Identifikasi Distingsi estetika lukisan kaca Esa	471
Tabel	6.30	Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Esa	472
Tabel	6.31	Repertoar produksi selera estetika lukisan kaca Cirebon-Indonesia	474
Tabel	7.1	Strategi dan Makna Penemuan selera estetika dalam Lukisan Kaca Indonesia	528

Tabel	8.1	Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Rastika	567
Tabel	8.2	Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Astika (Trusmi)	577
Tabel	8.3	Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Raffan Hasyim (Opan)	587
Tabel	8.4	Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Bahendi	599

DAFTAR GAMBAR

			Halaman
Gambar	2.1	Ruang Lingkup Kajian Pendekatan Intraestetik menurut Ocvirk	64
Gambar	2.2	Model Kajian Prinsip Tata Rupa Ocvirk	66
Gambar	2.3	Faktor Intraestetik dan Ekstraestetik dalam Seni	67
Gambar	2.4	Lukisan Kaca Cirebon “Buroq” karya Rastika	78
Gambar	2.5	Lukisan Damar Kurung Masmundari	78
Gambar	2.6	Lukisan Wayang Beber	79
Gambar	2.7	Lukisan Gaya Kamasan-Bali	79
Gambar	2.8	Lukisan kaca “Isim dan Rajah” karya Haryadi Suadi menggali dan menampilkan aura seni lukis kaca Cirebon	82
Gambar	2.9	Lukisan kontemporer Karya Heri Dono yang memperlihatkan pengaruh rekavisual wayang kulit	82
Gambar	2.10	Skema Konsep Triloka/Tribuana	89
Gambar	2.11	Konsep <i>Keblat Papat Lima Pancer</i> dalam Kosmologi Jawa	91
Gambar	2.12	Skema Ajaran Astagina	92
Gambar	2.13	Praktik Sosial Bourdieu	94
Gambar	2.14	Skema Pertukaran Modal	113
Gambar	2.15	Skema Kerangka Berpikir.....	128
Gambar	2.16	Ikhtisar Kajian Pustaka, Kerangka Teoretis, dan Kerangka Berpikir	129
Gambar	3.1	Komponen Analisis Data Model Interaktif	152
Gambar	4.1	Peta Posisi Cirebon di Pulau Jawa	156

Gambar	4.2	<i>Lingga Yoni</i> peninggalan kebudayaan Hindu yang masih diabadikan di <i>Siti Hinggil</i> Keraton Kasepuhan Cirebon	161
Gambar	4.3	Prasasti <i>Huludayeh</i> di Desa Dukupuntang Cirebon....	162
Gambar	4.4	Keraton Kasepuhan Cirebon	174
Gambar	4.5	Keraton Kanoman Cirebon	174
Gambar	4.6	Tahlil dan berdoa di depan Lawang Pasujudan	186
Gambar	4.7	Pengantin Bungko Cirebon	192
Gambar	4.8	Pengantin Losari Cirebon	193
Gambar	4.9	Pengantin Kebesaran dan Pengantin Kapangeranan Kasultanan Cirebon	193
Gambar	4.10	Ganti Welit di Komplek Makam Keramat Ki Buyut Trusmi	196
Gambar	4.11	Nadran Nelayan Gebang Mekar Kabupaten Cirebon....	198
Gambar	4.12	Perbedaan Wayang kulit dengan tokoh Werkudara gagrak Cirebon dengan Gagrak Jogjakarta.....	204
Gambar	4.13	Penikmatan Wayang Kulit Cirebon tetap dari balik layarnya	206
Gambar	4.14	Ilustrasi Ki Miyun/Ki Kawitan Cirebon karya Ki Kandeg	208
Gambar	4.15	Wayang Golek Cepak/ Papak Cirebon dengan Tokoh Pangeran Walangsungsang	209
Gambar	4.16	Tari Topeng Rampak Klana pada Sifa 2011	216
Gambar	4.17	Dalang Sintren Menari dengan Kaca Mata Hitam	218
Gambar	4.18	Ronggeng Bugis	219
Gambar	4.19	Ukiran kayu dengan objek Kaligrafi piktyograf Macan Ali Sebagai sumber inspirasi lukisan kaca	220
Gambar	4.20	Motif Batik Taman Teratai sebagai Batik Keratonan Cirebon	221

Gambar	4.21	Motif <i>Wit Ngrambat</i> dengan ornament <i>Dampyang Leber</i> berbentuk ornamen <i>Pecutan</i> sebagai ciri khas Batik Ciwaringan dan Motif <i>Gribigan</i> dengan <i>Wit Ngrambat</i>	222
Gambar	4.22	Batik dengan Varian Motif Mega Mendung dari Perbatikan Cirebon Menunjukkan pengaruh Cina koleksi Prof. Erick North seorang ahli Gamelan Gong Renteng Cirebon dari Santa Barbara, Amerika Serikat	223
Gambar	4.23	Ikhtisar Latar Sistem Kebudayaan Cirebon	233
Gambar	5.1	Lukisan kaca, anonim, " <i>Pintu Gerbang Kota Istanbul</i> ", 2mm X 31Cm X 46Cm, Media Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon.....	250
Gambar	5.2	Lukisan kaca, anonim, " <i>Pertamanan di Baghdad</i> ", diperkirakan diciptakan pada akhir abad ke-19, 2mm X 31Cm X 47Cm, Media Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon	251
Gambar	5.3	Lukisan kaca, " <i>Masjid Sarang Surabaya</i> ", anonim, ukuran 20 Cm X 25 Cm, t.t., koleksi Dino Syahrudin-Cirebon, memiliki indikasi yang sama dengan lukisan kaca generasi pertama, yakni lansekap bangunan dan upaya menghadirkan perspektif	253
Gambar	5.4	Lukisan kaca, " <i>Serabad Rikhul Ahmar</i> ", karya Raden Saleh, 02-10-1955, 29Cm X 40Cm, Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina	255
Gambar	5.5	Ukiran Kayu, " <i>Resi Ganesha Menaiki Macan Ali</i> ", anonim, dibuat pada masa Panembahan Ratu II	257
Gambar	5.6	Poster Silsilah Pangeran Aruna Martaningrat di display Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon...	258
Gambar	5.7	Lukisan kaca, reproduksi " <i>Serabad Majnunillah</i> ", karya Pangeran Aruna Martaningrat, pelukis kaca Cirebon penghayat Thariqah Syatariyah	259
Gambar	5.8	Lukisan kaca, " <i>Braja Musti</i> ", karya Pangeran Aruna Martaningrat, 11-02-1956, Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, 52Cm X 71Cm	261

Gambar	5.9	Barikan karya Ki Sitsiwan dari Gegecik Kabupaten Cirebon	264
Gambar	5.10	Ki Dalang Sudarga (Ki Leseq) sedang membuat lukisan kaca	267
Gambar	5.11	Lukisan kaca, “Gatatkaca”, karya Ki Leseq (Dalang Sudarga), 1960-an, 45Cm X 70Cm, Kaca bening, cat kayu, dan cat krom, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Pemkab Cirebon	268
Gambar	5.12	Lukisan kaca, “Kresna dan Sumbadra”, karya Ki Talam, 1950, Koleksi Jerome Samuel, 1950, 41,5 Cm X 51 Cm	269
Gambar	5.13	Lukisan kaca, “ Macan Ali”, 1981 , (41x31 cm), karya Pangeran Mahman alm (adik Sultan Anom X PRA Muhammad Nurus alm)	273
Gambar	5.14	Lukisan kaca, “Kaligrafi Piktograf Sekarpandan”, karya Rastika, terinspirasi oleh <i>Tlawungan</i> , menampilkan tokoh wayang yang dibentuk dengan kaligrafi Arab	274
Gambar	5.15	Lukisan kaca, “Masjidil Haram”, anonim, diperkirakan tahun 1950an, 30Cm X 46Cm, Media: Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina	277
Gambar	5.16	Lukisan kaca, “ Duryudana dan Banowati”, anonym, dibuat dengan kualitas yang Dibuat di era 1960-an Pada Era Masa Surut Persenilukiskacaan Cirebon	278
Gambar	5.17	Pelukis Rastika, Maestro Pelukis Kaca Tradisional Cirebon	280
Gambar	5.18	Rastika dalam sebuah pembukaan Pameran lukisan kaca	285
Gambar	5.19	Lukisan kaca, “Jejer Kresna, Arjuna dan Semar”, karya Rastika, 2009	285
Gambar	5.20	Lukisan kaca, “Serabad Sayidina Ali”, karya Rastika, 1976, menunjukkan Pengaruh simbol-simbol Thareqat..	286
Gambar	5.21	Manuskrip babon pedalangan dengan iluminasi sebagai inspirasi Lukisan kaca rastika bertema Pewayangan <i>Jejer</i>	286

Gambar	5.22	Lukisan kaca, “Karna Tanding,” sebuah lukisan kaca <i>Jejer Payudan</i> , karya Rastika	289
Gambar	5.23	Lukisan kaca, “Komplek Masjid Kramat Trusmi,” 1984, karya Raden Sugro dari Trusmi Wetan	292
Gambar	5.24	Pelukis Raden Sugro Hidayat dari Desa Trusmi adalah Keluarga Keraton Kasepuhan Cirebon sebagai pionir perkembangan lukisan kaca gaya Trusmi	292
Gambar	5.25	Lukisan kaca, “Sunyaragian”, karya Astika dari Trusmi, bergaya lansekap batik, sebuah sumbangan gaya lukisan kaca Cirebon dari sentra Trusmi	294
Gambar	5.26	Lukisan kaca, “Gunungan Hitam Putih,” karya dan temuan gaya lukisan kaca raden Sugro, sebagai sumbangan gaya dan Teknik bagi persenilukiskacaan ...	295
Gambar	5.27	Pelukis kaca Raffan Hasyim beserta pelukis kaca Sanggar Noerdjati Cirebon	302
Gambar	5.28	Lukisan kaca, “Macan Ali”, karya Kusdono Rastika, 2017, menggunakan Teknik Tamponir untuk pengolahan latar belakang lukisan dan pewarnaan ornamen <i>Wadasan</i> yang menghindari <i>polychrome</i>	304
Gambar	5.29	Lukisan kaca,”Batara Kresna dan Cakra”, karya Esa, memperlihatkan Latar belakang yang ekspresif paduan ornamen <i>Mega Mendung</i> dengan Sapuan kuas secara kasar dan guyuran cairan cat	305
Gambar	5.30	Lukisan kaca karya Caswandi dengan gaya dekoratif ekspresif	306
Gambar	5.31	Lukisan kaca “ Lokomotif Tua” , karya Darmono	307
Gambar	5.32	Lukisan kaca, “Ikan Koi”, karya Adji, memperlihatkan Kesan kemeruangan	308
Gambar	5.33	Lukisan kaca, “Bima”, karya Sena Murka, 1991, memperlihatkan kecenderungan lukisan kaca tradisional Cirebon	309
Gambar	5.34	Lukisan kaca, “Pendawa Lima”, karya Ki Dalang Pata memperlihatkan kesederhanaan tampilan wayang	311

Gambar	5.35	Lukisan kaca, “Bima Suci” karya Santoso, yang mereproduksi Lukisan kaca karya Toto Sunu, akan tetapi dengan penyederhanaan total	312
Gambar	5.36	Lukisan kaca, Bima, karya Damar	313
Gambar	5.37	Lukisan kaca, “Trusmian”, karya Eryudi dari Trusmi, diciptakan lebih untuk tujuan pemenuhan kebutuhan estetis apresiatornya	315
Gambar	5.38	Lukisan kaca, “ <i>Paksinagaliman</i> ”, karya Pelukis Kusdono, menghadirkan wayang kulit gagrak Cirebon dan ornamen <i>megamendung</i> sebagai bentuk integrasi budaya	316
Gambar	5.39	Lukisan kaca, “ <i>Jejer Arjuna dan Sumnbadra</i> ”, karya Sugiri dari Klangeran oleh kolektornya dianggap sebagai simbol karakter dirinya (Personifikasi diri)	318
Gambar	5.40	Lukisan kaca, “ <i>Banteng Windu</i> ”, karya Rastika, acapkali dipasang di atas pintu sebagai penolak bala.....	319
Gambar	5.41	Prasasti pendirian Masjid Asyafiih dari komunitas Arab di Kota Cirebon	321
Gambar	5.42	Lukisan kaca, Insan Kamil, menyimpan ajaran Tarekat Syathoriyyah tentang Martabat Tujuh	322
Gambar	5.43	Lukisan kaca, “Berdamai dengan COVID-19”, Kusdono Rastika Rastika, 2020, Cat besi di atas kaca, 3mm X 40Cm X 60Cm	326
Gambar	5.44	Lukisan kaca, “Pertempuran Melawan COVID-19”, Bahenda, 2020, Cat besi di atas kaca, 3mm X 60Cm X 80Cm	328
Gambar	5.45	Skema Model Respon Kreatif pelukis kaca Cirebon menghadapi Pandemi COVID-19	329
Gambar	5.46	Lukisan kaca, “Baris”, karya Kusdono memperlihatkan gaya ungkap persnilukiskacaan Cirebon tradisional ...	330
Gambar	5.47	Lukisan kaca, “Bima Suci” karya pelukis Bahendi dari Gegesik menggunakan Gaya Ungkap persnilukiskacaan Cirebon modern	332

Gambar	5.48	Lukisan Kaca, ” <i>Phrenologia</i> ”, karya Haryadi Suadi	332
Gambar	5.49	Lukisan kaca, “Kaligrafi Semar”, karya Kusdono, sebuah kecenderungan dalam persenilukiskacaan Cirebon	334
Gambar	5.50	Lukisan kaca, “Iwak Telu Sirah Sanunggal”, anonim, t.t., menjadi penanda Tema Petarekatan dalam Persenilukiskacaan Cirebon	335
Gambar	5.51	Lukisan kaca, “Lansekap Taman Arum” karya Astika dari Trusmi	336
Gambar	5.52	Varian penggunaan ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Cirebon	338
Gambar	5.53	Varian sajian ornamen Mega Mendung dalam Lukisan kaca Cirebon	341
Gambar	5.54	Lukisan kaca “ <i>Insan Kamil</i> ” merepresentasi Alam dalam Konsepsi Kebudayaan Cirebon dengan menempatkan <i>Mega Mendung</i> sebagai simbol dunia atas	343
Gambar	5.55	Penggunaan <i>mix media</i> berpadu dengan <i>air brush</i> pada lukisan kaca karya Bahendi mencoba menghadirkan kesan ruang pada bidang datar	344
Gambar	5.56	Ikhtisar Jejak yang Tergurat dari Balik Kaca Di Cirebon	346
Gambar	6.1	Lukisan kaca, “Pintu Gerbang Kota Istambul,” anonim, kaca, 31 Cm X 46 Cm, cat dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Cirebon	352
Gambar	6.2	Lukisan kaca, “Serabad Rikhul Ahmar”, Raden Saleh, 02-10-1955 Tinta Cina dan cat kayu di atas kaca, 29 Cm X 40 Cm, koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon	360
Gambar	6.3	Lukisan kaca, “Jejer Kresna, Arjuna dan Semar”, karya Rastika, 2010.....	367
Gambar	6.4	Keragaman Ornamen Dedaunan sebagai Distingsi Estetika lukisan kaca Rastika	372
Gambar	6.5	Lukisan Kaca, “Kresna Duta”, Karya Rastika.....	373

Gambar	6.6	Pilihan Warna Latar Belakang Objek pada Lukisan Rastika	375
Gambar	6.7	Lukisan Kaca, " <i>Buroq Kaligrafi</i> ", karya Rastika Dengan Distingsi Estetika Penggunaan Larapan	376
Gambar	6.8	Varian ornamen <i>Mega Mendung</i> pada lukisan kaca Rastika	380
Gambar	6.9	Varian ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Rastika...	380
Gambar	6.10	Lukisan kaca, "Trusmian ", karya Raden Sugro dari Trusmi, 1986, cat besi pada kaca, dengan distingsi estetika gaya dekoratif batik lansekap	384
Gambar	6.11	Lukisan kaca, "Cirebon Kota Udang ", Toto Sunu, 1990, cat besi pada kaca, dengan distingsi estetika gaya dekoratif batik lansekap, Koleksi Pemkot Cirebon	392
Gambar	6.12	Lukisan kaca, "Stasiun Kereta Api Kejaksan Cirebon ", Toto Sunu, 1991, cat besi pada kaca, dengan distingsi estetika menghadirkan kesan volume atau perspektif dan menggabungkan gaya dekoratif batik lansekap tradisional Cirebon	396
Gambar	6.13	Lukisan kaca, "Pandawa Lima", Raffan Hasyim, cat besi pada kaca dengan menampilkan <i>horror paque</i>	402
Gambar	6.14	Gradasi warna pada pewarnaan objek lukisan kaca Raffan Hasyim	405
Gambar	6.15	Lukisan kaca, "Naga I", karya Raffan Hasyim	406
Gambar	6.16	Lukisan kaca, "Sunyaragian", Astika, 2010, Cat besi di atas kaca, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana...	410
Gambar	6.17	Lukisan kaca, "Bima Suci", Bahendi, 2004, 100Cm X 200Cm, cat besi dan <i>mix-media</i> di atas kaca, Koleksi BKAD Kabupaten Cirebon	415
Gambar	6.18	Rekavisual ornamen yang disajikan secara dinamis sebagai Distingsi Estetika lukisan kaca Bahendi	417
Gambar	6.19	Lukisan kaca, "Dewi Kwan Im," Adjie Noer, 2018, Cat besi di atas kaca, Memperlihatkan kesan <i>horror paque</i> ..	421

Gambar	6.20	Lukisan kaca, “Bima Suci”, Adjie Noer, 2008, Cat besi di atas kaca, Memperlihatkan Pengolahan kesan Volume pada objek Ular Naga dalam gaya lukisan dekoratifnya.....	422
Gambar	6.21	Lukisan kaca, “Dewi Tara”, Adjie Noer, 2019 Cat besi di atas kaca, Memperlihatkan ambiguitas kaidah estetika dekoratif tradisional dan modern dengan penanda kesan ruang dengan perspektif.....	424
Gambar	6.22	Lukisan kaca, “Adipati Karna,” karya Damar, Cat besi di atas kaca, dengan Distingsi estetika Gradasi kilauan cahaya	428
Gambar	6.23	Lukisan kaca, “Kereta Tua I,” Darmono, Cat besi di atas kaca, dengan Distingsi estetika Tema Kereta api tua dan situasi perdesaan di Jawa	435
Gambar	6.24	Lukisan Kaca Jejer Wayang Kulit Karya Darmono	437
Gambar	6.25	Lukisan kaca, “Taman Argasoka”, Sartono, 1990, cat besi di atas kaca, menampilkan gaya dekoratif dengan kreativitas pengolahan latar belakang objek	476
Gambar	6.26	Lukisan kaca, “Macan Ali”, Kusdono Rastika., Cat besi di atas kaca, latar belakang objeknya dibuat dengan Teknik Tamponir	447
Gambar	6.27	Lukisan kaca, “Kereta Paksi Naga Liman”, Kusdono Rastika, dengan gradasi warna mengelilingi objek berkesan seperti kilauan cahaya	448
Gambar	6.28	Lukisan kaca, “Minturaga”, Madkiya, 80 Cm X 160 Cm, 2019, Koleksi BKAD Kabupaten Cirebon	454
Gambar	6.29	Lukisan kaca, “Pendawa Lima”, karya Ki Dalang Pata ..	460
Gambar	6.30	Lukisan kaca, “ Dinamika gerak Tarian Bumi.”, karya Caswandi, 2019. Cat besi di atas kaca, Mengangkat dinamika Gerak komposisi batik kontemporer	466
Gambar	6.31	Lukisan kaca, Kereta Singa Barong karya Caswandi	467
Gambar	6.32	Lukisan kaca, “Batara Kresna”, karya Esa	470

Gambar	6.33	Perbandingan dua distingsi estetik lukisan kaca akibat Perubahan Budaya	487
Gambar	6.34	Detail dari lukisan kaca “Bima Suci” karya Bahendi dengan Perumitan Ke Dalam dengan Mengolah Latar belakang lukisan kaca dengan mencoba menghadirkan kesan ruang dan <i>mix-media</i>	489
Gambar	6.35	Model Pendidikan Seni Berbasis Modal Budaya	493
Gambar	6.36	Ikhtisar Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon Dalam Memaknai Perubahan Budaya	494
Gambar	7.1	Reproduksi Lukisan kaca Tema <i>Petarekatan</i> Karya Rastika Teengaruh dari Pelukis Kaca dari Keluarga Keraton	496
Gambar	7.2	Rastika pada Sebuah Pameran Lukisan Kaca	498
Gambar	7.3	Lukisan kaca Jejer “Hanoman Tambak” diambil dari Fragmen Ramayana karya Rastika adalah udara baru yang sangat berpengaruh	499
Gambar	7.4	Perbandingan Lukisan Kaca Karya Rastika dengan Gaya Lukisan Kaca yang Berkembang di Masyarakat Umum.....	501
Gambar	7.5	Lukisan Kaca “Minturaga “ Karya Rastika Mendominasi Gagasan Berkarya Pelukis Kaca Cirebon lainnya, meski dengan interpretasi baru	504
Gambar	7.6	Pelukis kaca Toto Sunu	506
Gambar	7.7	Lukisan kaca, Stasiun Kejaksan Cirebon”, karya Toto Sunu Menawarkan tema lansekap dengan pewarnaan <i>air brush</i>	507
Gambar	7.8	Lukisan kaca, “Soeharto”, karya Toto Sunu , Sebuah Capaian Teknik dan gaya ungkap baru dalam persenilukiskacaan Cirebon	508
Gambar	7.9	Pewarnaan dengan <i>air-brush</i> , pengolahan kesan ruang pada objek, dan dinamika Gerak dalam lukisan Toto Sunu juga diadopsi oleh pelukis Adji	509

Gambar	7.10	Skema Berfungsinya Kuasa Simbolik Dalam Persenilukiskacaan Cirebon	510
Gambar	7.11	Lukisan kaca, “Batara Indra” karya Ciptono menunjukkan Dominasi pengaruh Raffan Hasyim, terutama dilihat dari tatawarna, ornament Mega mendung, dan Pewarnaan tubuh tokoh wayang yang menjangkau kesan plastis	512
Gambar	7.12	Lukisan kaca karya Nono Sartono yang menunjukkan selera estetika Omnivora, pengaruh dari berbagai pelukis kaca yang memiliki Dominasi simbolik	513
Gambar	7.13	Lukisan kaca karya Toto Sunu Memberikan inspirasi Bagi Pelukis Adjie	514
Gambar	7.14	Lukisan kaca, “ Minturaga” karya Adji, Menunjukkan Kedekatan dengan Karya Toto Sunu	516
Gambar	7.15	Pilihan Distingsi Estetika Pelukis Kaca Keluarga Keraton Dengan Strategi <i>Heterodoxa</i> , Menolak Estetika Barat dengan Mengambil dari estetika Ukiran Kayu Cirebon dengan Tema Petarekatan	519
Gambar	7.16	Toto Sunu dengan Tawaran Selera estetika Baru, Sebuah bentuk Strategi <i>Heterodoxa</i>	522
Gambar	7.17	Lukisan kaca, “ Sidang Para Dewa”, karya Raffan Hasyim memperlihatkan gejala penolakan terhadap gaya dan teknik Lukisan kaca yang dilakukan oleh Toto Sunu dan Upaya merevitalisasi tradisi.....	526
Gambar	7.18	Ki Dalang Pata	527
Gambar	7.19	Lukisan kaca, “Kereta Singa Barong” Keraton Kasepuhan Karya Ki Dalang Pata	527
Gambar	7.20	Skema Model Pendidikan Kreativitas Pelukis Kaca Indonesia	530
Gambar	7.21	Lukisan kaca, “kaligrafi Semar”, karya Kusdono Perwujudan dari Pendidikan Kreativitas dalam Seni Tradisional Cirebon	532
Gambar	7.22	Model Pendekatan Involutif pada Pendidikan Kreativitas denngan Strategi <i>Orthodoxa</i>	533

Gambar	7.23	Lukisan kaca karya siswa SMP N1 Tengah Tani Cirebon Dengan Pendekatan Mimesis	534
Gambar	7.24	Lukisan kaca dengan Tema Baru sebagai Bentuk Strategi <i>Heterodoxa</i> yang Berpusat kepada Siswa	535
Gambar	7.25	Lukisan kaca karya Trisna Amar Menggabungkan Penerimaan <i>Doxa</i> Dengan Strategi <i>heterodoxa</i>	536
Gambar	7.26	Ikhtisar Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik	537
Gambar	8.1	Wayang pada Ukir kayu untuk Tlawungan dan <i>Wayang Blagbag</i>	542
Gambar	8.2	Wayang Blagbag karya Rastika koleksi Matthew Isaac Cohen, Memperlihatkan Kepiawaiannya dalam membuat bentuk wayang kulit gagrak	543
Gambar	8.3	Tulisan tentang Rastika di Mutiara 309, 7 Desember-21 Desember 1983, Menjelaskan betapa Rastika Melukis di media apapun untuk Menyambung hidupnya	544
Gambar	8.4	Rastika Memilih Hidup sebagai Pelukis Kaca	545
Gambar	8.5	Lukisan kaca, “ Batara Guru” , Karya Rastika, dibuat tahun 1976 setelah dibimbing Joop Ave, Haryadi Suadi, dan Elang Yusuf Dendabrata	549
Gambar	8.6	Lukisan kaca, “Karna Tanding”, karya Rastika, merupakan Lukisan kaca <i>jejer payudan</i> yang tetap Mennggunakan <i>Wanda, Wangun, dan Sunggingan</i> Wayang Kulit	550
Gambar	8.7	Rastika sedang Membimbing Kusdono Menjiplak Pola Lukisan Kaca Yang dibuat di Atasa Kertas/Kalkir Dipindahkan ke Atas Permukaan Kaca.....	557
Gambar	8.8	<i>Tegesan</i> dalam Lukisan Kaca Rastika, Merupakan Unsur yang Membentuk Distingsi Estetika Lukisan kacanya	559
Gambar	8.9	Lukisan kaca, “Macan Ali”, karya Rastika, buatan tahun 1976	561

Gambar	8.10	Lukisan kaca, “Macan Ali” , karya Kusdono, Dipandang Sudah Mampu Menguasai Seluruh Aspek Distingsi Estetika Lukisan kaca Rastika	561
Gambar	8.11	Rastika pasca Sembuh dari Serangan Stroke Tahun 2005.....	562
Gambar	8.12	Pemberian Inisial Lukisan	563
Gambar	8.13	Lukisan kaca, “Perahu Nabi Nuh”, karya Kusdono Rastika Menggunakan teknik <i>Tamponir</i> dan Pengolahan Objek Laut dengan Menghadirkan Perspektif Warna	566
Gambar	8.14	Kusdono mengajarkan Kemampuan Melukis Kaca Kepada puterinya, Luna Cahya (12) Sebagai Bentuk Pewarisan Lukisan Kaca	569
Gambar	8.15	Lukisan kaca, “Sunyaragian”, karya Astika dengan Distingsi Estetika yang Terilhami oleh Pola Batik lansekap	571
Gambar	8.16	Pelukis Astika sedang Melukis Kaca di Rumahnya	572
Gambar	8.17	Sutinah dan keponakannya, Jimo, Terlibat Membantu Membuat Lukisan Kaca	574
Gambar	8.18	Lukisan kaca, “Sidang Dewa”, karya Raffan Hasyim dengan Distingsi Estetika Revitalisasi Tradisi	581
Gambar	8.19	Raffan Hasyim Mendampingi Pelukis SanggarNoerdjati Melukis Kaca dengan Gaya Sesuai Distingsi Estetika Revitalisasi Tradisi	582
Gambar	8.20	Pengolahan <i>Pepesan</i> Wajah dan Tubuh Wayang Kulit Karya Opan Yang Menggunakan <i>Pepesan</i> Berlapis-lapis, Sehingga Kesannya Bervolume	583
Gambar	8.21	Lukisan kaca, “Arjuna Tapa”, karya Nono Sartono, Mewarisi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Opan.....	584
Gambar	8.22	Lukisan kaca, “Hanoman Obong”, karya Opan, Memperlihatkan Distingsi Estetika pada Pewarnaan Ornamen <i>Mega Mendung</i> Yang Menunjukkan Pengaruh Pewarnaan Batik	586

Gambar	8.23	Lukisan kaca, “Puntadewa”, karya Hengki, Menggunakan Distingsi Estetika Opan dengan <i>Pepesan</i> berlapis, Pewarnaan dan Bentuk Ornamen Mengikuti Gaya Batik, dan Pengolahan Latar Belakang yang Tidak Menggunakan <i>Air Brush</i>	586
Gambarf	8.24	Bahendi sejak kecil sudah melukis kaca	592
Gambar	8.25	Bahendi kecil sedang memperoleh arahan dari Ki Lesek, Gurunya.....	594
Gambar	8.26	Lukisan kaca, “Minturaga”, 2004, 70 X 90Cm, karya Takmid salah satu murid Bahendi. Karyanya memperlihatkan visualisasi Yang persis sama dengan karya Bahendi	598
Gambar	8.27	Adaptasi Pengolahan Latar Belakang Lukisan Dengan Teknik Tamponir dan Kusekan karya Kusdono.....	602
Gambar	8.28	Keragaman Pengolahan Latar Belakang Lukisan Sebagai bentuk Adaptasi Simbolik Terhadap Perubahan estetika pewarnaan karena ditemukannya Cat sembur/ <i>air brush</i>	603
Gambar	8.29	Jimo, Calon Pelukis Muda Mdenerima Pewarisan Distingsi Estetika dalam Keluarga.....	606
Gambar	8.30	Skema Implikasi Pewarisan Distingsi EstetikaPelukis Kaca Cirebon terhadap Pendidikan Seni	608
Gambar	8.31	Ikhtisar Pewarisan Distingsi Estetika dalam Persenilukiskacaan Cirebon	609

DAFTAR LAMPIRAN

		Halaman
Lampiran	01 SK Pengangkatan Prokmotor, Kopromotor, dan Anggota Promotor	634
Lampiran	02 SK Rektor Tentang Penunjukan/Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap I	635
Lampiran	03 Undangan Penguji Ujian Disertasi Tahap I	637
Lampiran	04 SK Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap II.....	638
Lampiran	05 Undangan Penguji Ujian Disertasi Tahap II	641
Lampiran	06 Data Informan Penelitian.....	642
Lampiran	07 Artikel hasil penelitian pada Seminar Internasional-ISET 2019.....	644
Lampiran	08 Artikel hasil penelitian pada Seminar Internasional ICONARC tahun 2018	645
Lampiran	09 Artikel hasul penelitian pada Jurnal terindeks scopus: Harmonia Journal of Arts Research and Education 21(2) 2021.....	646
Lampiran	10 Biodata Penulis	647

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Setiap entitas kebudayaan, sesederhana apapun bentuk kebudayaan itu, pasti memiliki bentuk ekspresi kesenian yang sifat dasarnya berhubungan dengan keindahan sebagai pemenuhan kebutuhan estetis (Rohidi, 2015; Salam, 2018; Syarif & Kurniawati, 2018; Triyanto, 2017b) Pemenuhan kebutuhan estetis yang diwujudkan dalam bentuk kesenian dalam praktiknya bertalian dengan kebutuhan lainnya dalam sistem kebudayaannya (Sugiarto & Rohidi, 2021). Ekspresi kesenian, termasuk di dalamnya lukisan kaca, pada hakikatnya tidak dapat dipisahkan dari konteks sosial budaya kreator dan masyarakat pendukungnya, bukanlah sesuatu yang *ex-nihilo*, akan tetapi terlahir dari sebuah sistem kebudayaan yang melingkupinya. Oleh karena itu dalam sistem kebudayaan, pada mulanya kesenian digunakan manusia sebagai sarana pemenuhan kebutuhan estetis yang pada gilirannya mampu memenuhi kebutuhan integratif masyarakat pendukung suatu kebudayaan (Rohidi, 2000b, 2015).

Bentuk-bentuk kesenian yang ada di suatu kebudayaan terlahir dari relasi kondisi-kondisi objektif yang ada dalam sistem kebudayaan dan kondisi-kondisi subjektif kreator yang terus berinteraksi secara khas. Ekspresi kesenian sebagai perwujudan estetis diproduksi dalam ruang sosial yang dinamis dan berelasi dengan dimensi-dimensi lain di luar seni itu sendiri, seperti ekonomi, religi, norma-norma dasar, politik kebudayaan, kondisi sosial dan perubahan. Ranciere (2004)

menegaskan bahwa perwujudan estetis adalah dialektika antara sosial, politik, dan estetika itu sendiri (Cook, 2018; Guimarães et al., 2010). Perwujudan estetis memberikan kontribusi bagi terwujudnya karakteristik suatu komunitas, memberikan keyakinan yang masuk akal dan menjadi sesuatu yang menentukan gengsi dari suatu komunitas (Klimov & Klimova, 2017). Oleh karena itu, ekspresi kesenian menjadi khas dan unik pula karena dimiliki oleh masyarakat pendukungnya sebagai bagian dari sistem kebudayaan mereka. Pada tataran ini kesenian kemudian mampu sebagai perekat sosial budaya yang mengintegrasikan seluruh sistem perilaku yang berbeda-beda menjadi satu perwujudan yang utuh, menyeluruh, operasional dan bernilai (Geertz, 1974; Rohidi, 2000b; Suparlan, 1990). Suatu ekspresi kesenian kemudian menjadi spirit jaman yang mengintegrasikan seluruh keragaman entitas dan mengkonstruksikan identitas suatu kebudayaan. Konsekuensinya kemudian ekspresi kesenian yang dimiliki secara kolektif dan mampu mewujudkan kebutuhan integratif suatu masyarakat pada gilirannya akan menjadi sebuah simbol dari suatu entitas kebudayaan kelompok masyarakat tertentu. Hal ini sejalan dengan pendapat Rappoport dalam memosisikan dan memaknai kebudayaan menjadi kondisi normatif yang mendasar bagi teridentifikasi karakteristik suatu masyarakat dengan menghasilkan gaya hidup yang khas yang dibangun dari seperangkat model pengetahuan, sistem kepercayaan, sistem simbol dan pemberian visi ideal yang disepakati bersama (Rohidi, 2000b; Triyanto, 2018b, 2017b).

Proses kreatif berkesenian selalu berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan estetis dalam lingkungan alam dan lingkungan sosial budaya yang terus

berubah, oleh karena itu dalam setiap ekspresi kesenian menyimpan strategi adaptasi simbolik dalam menghadapi lingkungannya (Rohidi, 2000b; Triyanto, 2014). Bentuk-bentuk ekspresi kesenian dengan demikian merupakan simbol ekspresi yang di dalamnya tersimpan makna, gagasan, abstraksi, pendirian, pertimbangan, hasrat, kepercayaan, pengalaman yang dipahami dan dihayati bersama oleh masyarakat (Rohidi, 2000a). Kesenian sebagai bagian dari sistem kebudayaan dengan demikian merefleksikan simbol-simbol budaya yang dikonstruksi dan dimiliki oleh seluruh masyarakat pendukungnya. Pemaknaan terhadap lingkungan budaya kemudian menemukan bentuk konkretnya pada setiap simbol ekspresi kesenian. Hal ini tidak terlepas dari kodrat manusia sebagai *animal symbolicum* (Cassier, 1987), makhluk yang mampu menciptakan simbol dan menggunakannya untuk mengembangkan kehidupannya. Salah satu simbol budaya direpresentasikan ke dalam bentuk kesenian sebagai hasil relasi seluruh komponen kebudayaan. Konstelasi aspek-aspek pendukung wujud kebudayaan (ekstraestetik) kemudian berbaur dan mendukung aspek-aspek intraestetik dalam mewujudkan ekspresi kesenian. Kebudayaan, termasuk di dalamnya kesenian, kemudian menjadi latar bagi suatu tipe manusia yang melahirkan gaya hidup yang secara tipikal akan berbeda dengan kelompok lain, sebagai sistem simbolik yang menjadi bagian strategi adaptif dalam lingkungan mereka (Rapoport 1980:9-10; Rohidi 2000:23). Hal inilah yang menyebabkan ekspresi kesenian dari suatu daerah memiliki representasi yang unik.

Sebuah ekspresi kesenian, termasuk di dalamnya lukisan kaca yang berkembang di Cirebon, pada dasarnya harus dipahami baik secara intraestetik

maupun ekstraestetik yang berjaln berkelindan dengan seluruh sistem kebudayaan. Triyanto dalam hal ini menandakan bahwa memahami ekspresi kesenian tidaklah cukup hanya dengan memperhatikan segala sesuatu yang tampak sebagai aspek intraestetik, akan tetapi haruslah pula dengan memperhatikan aspek-aspek ekstraestetik yang meliputi aspek-aspek sosial budaya dan aspek humanistik (Triyanto, 2016b, 2018b, 2017b). Dengan demikian jelaslah bahwa kesenian, termasuk di dalamnya lukisan kaca sebagai produk kebudayaan memiliki dimensi-dimensi yang bersifat intraestetik dan ekstraestetik serta berkelindan dengan sistem kebudayaan yang juga merefleksikan karakteristik kebudayaan suatu masyarakat.

Lukisan kaca merupakan salah satu produk kebudayaan yang telah menjadi simbol kebudayaan Cirebon. Pada setiap karya dan produksi kultural lukisan kaca tampak jelas merefleksikan sistem kebudayaan yang dapat diidentifikasi dari symbol-simbol yang diangkat, kaidah-kaidah estetikanya yang diusung dan disepakati bersama, fungsinya bagi masyarakat pendukung kebudayaan tersebut, dan relasi-relasi yang terjadi di sekitar dinamika proses kreatif serta apresiatif dalam persenilukiskacaan Cirebon. Memahami persenilukiskacaan Cirebon dengan demikian tidaklah cukup secara parsial atau kajian secara sekuensis, akan tetapi harus dipahami dalam konteks kebudayaannya sebagai latar dari dinamika lahirnya karya lukis kaca. Kajian tentang kesenian termasuk di dalamnya kajian persenilukiskacaan Cirebon pun menghendaki kajian yang holistik dan komprehensif dengan perspektif pendekatan kebudayaan (Triyanto, 2018b).

Kajian tentang persenilukiskacaan di Nusantara telah menarik perhatian peneliti kebudayaan. Sebuah kajian dinamika persenilukiskacaan di Jawa,

meskipun dalam perspektif seorang jurnalis pertamakali lahir pada tahun 1939, sebuah repertoar tentang kualitas lukisan kaca di Jawa dilakukan oleh J.H. Hooykaas van Leeuwen Boomkam (Jerome Samuel, 2005). Kajian persenilukiskacaan Nusantara dengan perspektif kesejarahan dan sosiologi seni tentang pertumbuhan dan perkembangan lukisan kaca Indonesia dengan fokus di Jawa dan Bali dilakukan oleh Jerome Samuel (Jerome Samuel, 2005, 2013c, 2014); Kajian tema dan sejarah media lukisan kaca (Seiichi Sasaki, Wahyono Martowikrido, dan Tatsuro Hirai, 1986); kajian pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan di wilayah Cirebon, Yogyakarta dan Buleleng-Bali (Eddy Hadi Waluyo, 2006a, 2006b; Wisetrotomo, 2012); Kajian lukisan kaca Cirebon generasi pertama (Fathurrohman, 2002); Kajian lukisan kaca gaya Nagasepaha yang mewarisi genetika visual khas Bali Utara (Purwita, 2018); Kajian visualisasi lukisan kaca Cirebon sebagai bentuk akulturasi budaya (Cholis, 2009); Kajian gaya dan tema lukisan kaca (Akkapurlaura, 2016; Fischer, 1994; Nizam & Wicaksono, 2014); Kajian makna lukisan kaca (Budiono, 2002); Kajian makna simbolik lukisan kaligrafi Semar (Rukiah, 2019; Wulandari et al., 2012; Zaman et al., 2016); dan Kajian iluminasi naskah kuno sebagai sumber gagasan berkarya pelukis kaca Cirebon (A. O. Safari, 2010). Kajian seni lukis kaca modern karya pelukis/pegrafis Haryadi Suadi (Jerome Samuel, 2008; Sapari, 2019). Beberapa kajian persenilukiskacaan di atas menunjukkan bahwa tradisi melukis dari balik kaca di Indonesia telah menarik minat para pengamat dan peneliti dari kalangan akademisi sejak tahun 1939, meskipun harus diakui kajiannya yang lebih menitik tajam ke

dinamika persenilukiskacaan Cirebon yang holistik dan komprehensif serta dengan pendekatan kebudayaan masih sulit ditemukan.

Lukisan kaca yang berkembang di Nusantara sangat berbeda dengan kaca patri (*stained glass*) yang berkembang di Eropa pada abad kesepuluh (periode Gothic) sebagai komponen multifungsi (filter cahaya, ikonografi, elemen estetis, dokumen, dan sumber sejarah) arsitektur gereja maupun sipil (M. Corrêa Pinto et al., 2018). Tradisi membuat lukisan kaca (melukis dari balik kaca) di Indonesia berasal dari tradisi Eropa yang masuk melalui Timur Tengah, Cina, Jepang lalu ke Nusantara. Di Eropa sendiri lukisan kaca berjaya sejak abad ke-16 sampai ke-19 dan mengalami masa surut pada pertengahan abad ke-19, kecuali pada saat itu yang masih betahan di masyarakat desa Eropa Tengah (Elsass, Swiss, Bayern, Tyrol, Bohemia) (Jerome Samuel, 2005, 2013c, 2014). Selain di Eropa dan Asia, lukisan kaca juga ditemukan di Senegal yang digunakan sebagai bagian dari praktik meditasi muslim dengan sebutan *Suwers* (*sousverre*) oleh seniman Wolof dan ahli *Suwers* Anne Marie Bouttiaux-Ndiaye (Pierce, 2005; Sylla, 2018). Di Damascus, Syria, lukisan kaca bahkan digunakan seorang voluntir untuk terapi psikologis korban konflik (Ismael, 2013).

Di Indonesia, jejak lukisan kaca dapat ditemukan tidak hanya di Cirebon, tetapi juga di Muntilan dengan tokoh Ki Sastro Gambar, di Yogyakarta dengan tokoh Sulasno, di Pasuruan dengan tokoh Yazid dan Harun, serta di Desa Nagasepaha Kabupaten Buleleng-Bali dengan tokoh Jero Dalang Diah (Jerome, 2013; Waluyo, 2006). Fisher bahkan memberi catatan bahwa lukisan kaca selain ditemukan di Cirebon, juga ditemukan di Kudus, Tuban, Demak, Banyuwangi,

Bengkulu dan Medan (Fischer, 1994). Perkembangan lukisan kaca di Indonesia mengalami puncaknya pada rentang tahun 1930-1950-an (Samuel, 2005; Samuel, 2013; Samuel, 2014).

Masuknya tradisi membuat lukisan kaca ke Cirebon tidak dapat dipisahkan dari posisi geobudaya Cirebon yang merupakan salah satu Bandar Jalur Sutera (Jaelani, 2016; Mahfud, 2014; Rizky, 2019). Noorzaman, et.al (2012) menyatakan bahwa jejak lukisan kaca ditemukan di Buku II *Libro dell "Art" karya Cenino d'Andrea* menyatakan bahwa pertama kali lukisan kaca ditemukan di Belanda pada abad ke-14, kemudian menyebar ke Eropa, Iran, dan Asia, termasuk ke Indonesia (Zaman et al., 2016). Sasaki dalam Wahyono menyatakan bahwa tradisi melukis pada media kaca diperoleh dari kontak dagang dan kontak budaya manusia Cirebon dengan kolonial Belanda, Cina, dan Persia (Wahyono, 1981). Haryadi Suadi secara tegas menyatakan bahwa bangsa Cina yang pertama kali mengenalkan lukisan kaca pada abad ke-14 ke Nusantara, termasuk ke Cirebon sebagai salah satu Bandar Jalur Sutera (Damayanti & Suadi, 2007).

Lukisan kaca Cirebon memiliki karakteristik representasi visual dan makna simbolik yang berbeda dengan lukisan kaca dari sentra-sentra lukisan kaca daerah lainnya di Indonesia. Pada mulanya lukisan kaca lebih digunakan untuk tujuan religius-magis (Wulandari et al., 2012). Kehadiran Islam kemudian sangat berpengaruh terhadap lahirnya lukisan kaca bertema religius dan aksesibilitas kaca sebagai bahan pembuatan lukisan kaca (Jérôme Samuel, 2005). Cirebon sebagai salah satu wilayah pusat penyebaran agama Islam di Pulau Jawa kemudian memiliki kebudayaan membuat lukisan kaca sebagai salah satu bentuk pemenuhan kebutuhan

estetis yang khas dan unik. Nafas Islam pada seni lukis kaca Cirebon menghasilkan karya-karya kaligrafi Islam yang sangat khas Cirebon dengan menghadirkan anasir antropomorfisme yang tidak lazim dalam seni rupa Islam (Gozali, 2016; Zainal et al., 2019). Lukisan kaca Cirebon berkembang pesat dalam khazanah penganut tarekat dengan tema kaligrafi dan kesenian rakyat dengan tema pewayangan. Oleh karena itu karya lukisan kaca dari Cirebon memiliki bentuk ekspresi visual yang berbeda dengan lukisan kaca yang berkembang di belahan Indonesia lainnya, seperti: Yogyakarta, Muntilan, Pasuruan, atau Nagasepaha Buleleng-Bali (Eddy Hadi Waluyo, 2006a).

Teknik melukis dari balik kaca menurut Waluyo diperoleh dari para artisan Cina dan pengamatan terhadap barang sovenir berupa lukisan kaca sebagai barang ekspor dari Cina yang diserap oleh kalangan istana lalu menyebar ke masyarakat dari kalangan perajin penyungging wayang kulit (yang juga dalang wayang kulit) (Eddy Hadi Waluyo, 2006a). Melukis pada media kaca pada mulanya dianggap sebagai bentuk seni dari elit perkotaan karena media kaca saat itu dianggap media mahal yang memiliki gengsi tersendiri bagi masyarakat pedesaan Cirebon (Cohen & Cohen, 2005). Oleh karena itu jejak perkembangan lukisan kaca Cirebon pada mulanya memperlihatkan peran pelukis kaca dari keluarga keraton yang bergelar *Elang* atau *Raden*, yang pada umumnya adalah penganut tarekat tertentu lalu menyebar menjadi *folk art* dengan peran para dalang serta penyungging wayang kulit. Dari kalangan Keraton Cirebon muncul pelukis kaca yang mengolah tema kaligrafi piktograf yang bersumber dari ajaran tarekat dan juga wayang sebagai simbol personifikasi diri, memunculkan para pelukis kaca seperti: Elang Yusuf

Dendabrata, Elang Aruna, Elang Madina, Elang Karta dan Raden Saleh Djuwahir (Jerome Samuel, 2005). Lukisan kaca dengan tema kaligrafi di Cirebon pada mulanya berbentuk kaligrafi piktograf dalam bentuk simbol-simbol “*petarekatan*” yang dikenal dengan “*Srabad*”, seperti: *Srabad Macan Ali*, *Banteng Windu*, *Sayidina Ali*, *Ganesa*, *Insan Kamil*, dan berbagai *Srabad* lainnya. Di samping itu berkembang pula bentuk-bentuk gambar masjid dari khazanah kebudayaan Islam yang diduga muncul dari reproduksi gambar oleh-oleh pergi haji dalam bentuk objek: Masjidil Haram, Masjid Nabawi, bahkan sempat berkembang pula objek *Buroq* yang kemudian pernah menjadi pro dan kotra (Triyanto et al., 2016a). Tampaknya perkembangan persenilukiskacaan Cirebon selanjutnya yang lebih kuat hanyalah lukisan kaca dengan tema wayang kulit dan kaligrafi piktograf.

Sebagaimana dijelaskan Samuel, seorang peneliti lukisan kaca dari Perancis, bahwa pada umumnya lukisan kaca di Indonesia pada era kejayaannya banyak menampilkan visualisasi tema-tema dari pewayangan (Mahabarata-Ramayana), kaligrafi piktograf, gambar bangunan masjid, kisah sejarah heroik dan folklor yang berkembang di masyarakat (Jerome Samuel, 2005). Hal ini pun terjadi di Cirebon, pada perkembangan selanjutnya ketika lukisan kaca sudah menjadi kesenian rakyat (*folk art*), juga menampilkan visualisasi dari tema-tema pewayangan karena pada umumnya ada peran ganda dari pelukisnya, yakni selain melukis kaca tema pewayangan, ia juga seorang dalang wayang seperti Ki Dalang Sudarga atau Ki Lesek (Jerome Samuel, 2013a) atau pelukis lukisan poster “Barikan”, Ki Sitsiwan (1865-1948) dari Gegesik (Cohen et al., 2000b). Lukisan kaca Cirebon dengan tema pewayangan mengangkat visual wayang gagrak Cirebon

yang sangat khas karena menampilkan akulturasi budaya, yakni memperlihatkan pengaruh dari idiom visual yang bersumber dari Hindu, Cina dan Islam, oleh karena itu dapat dijadikan sebagai bentuk diplomasi budaya (Koesoemadinata, 2013). Lukisan kaca dengan tema pewayangan di Cirebon pada mulanya hanya wayang “*Ijen*”, yakni penggambaran satu tokoh wayang tertentu dengan maksud tidak sekadar pemenuhan kebutuhan estetis dan integrasi budaya, akan tetapi juga sebagai “simbol personifikasi diri” kolektornya.

Perkembangan lukisan kaca pada awal-awal kemerdekaan mengalami masa surut akibat gejolak politik dan pertumbuhan ekonomi yang tidak kondusif. Akan tetapi bukan berarti perkembangan persenilukiskacaan berhenti. Jerome Samuel, ahli lukisan kaca dari *Institut National des Langues et Civilisation Orientales/Centre Asie du Sud-Est Paris*, menyatakan bahwa pada akhir tahun 1960-an kondisi hidup dan selera masyarakat berubah dan membuat permintaan lukisan kaca menurun drastis, akan tetapi bukan berarti lukisan kaca hilang begitu saja (Jerome Samuel, 2005, 2013c). Dasawarsa berikutnya bahkan terjadi *trend* pengkoleksian barang antik yang dalam beberapa tahun saja ribuan lukisan kaca terlepas dari dinding-dinding rumah petani dan penduduk kota, dibeli kolektor barang antik, serta kebijakan Orde Baru setelah tahun 1975 yang memulai kampanye seni tradisi sebagai identitas budaya, termasuk di dalamnya lukisan kaca. Kondisi inilah yang membuat lukisan kaca masih tetap bertahan meskipun dengan sejumlah pergeseran fungsi dan karakteristik apresiatornya. Sebuah peristiwa penting dalam lintasan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon terjadi pada tahun 1970-an, yakni ketika Ki Sudarga (Ki Lesek), seorang pelukis kaca yang juga

penyungging wayang kulit, dalang wayang, dan penabuh gamelan, memamerkan lukisan kacanya di beberapa negara Eropa, seperti Denmark, Belgia, Belanda, dan Swiss (Gozali, 2016). Rastika yang kelak menjadi maestro dalam persenilukiskacaan Cirebon adalah salah satu murid dari Ki Sudarga.

Kelahiran kembali persenilukiskacaan Cirebon terjadi ketika politik Pemerintah Orde Baru menekankan pentingnya identitas budaya suatu daerah. Jerome Samuel memberikan catatan, bahwa semenjak kebijakan pemerintah Orde Baru pasca tahun 1975 yang menerbitkan kebijakan mempromosikan identitas kesenian-kesenian tradisi, telah merangsang perkembangan lukisan kaca Cirebon dan menghasilkan peminat baru, yakni: para intelektual, turis asing, dan perusahaan serta instansi pemerintah (Jerome Samuel, 2013c). Hal ini sejalan pula dengan dijadikannya Cirebon sebagai salah satu daerah tujuan wisata dengan basis potensi wisata budaya yang memiliki empat keraton, yaitu Keraton Kasepuhan, Kanoman, Kacirebonan dan Kaprabonan, didukung oleh beragam kekayaan budaya, termasuk di dalamnya adalah lukisan kaca. Bahkan jauh sebelum dinamika pariwisata budaya di Cirebon, lukisan kaca sudah menjadi bagian dari perangkat kehidupan dan budaya manusia Cirebon. Keraton-keraton Cirebon senantiasa memajang lukisan kaca sebagai elemen estetis yang tidak sekadar memenuhi kebutuhan estetis, akan tetapi juga memiliki dan menyimpan makna simbolis.

Tahun 1975-an, berkat jasa Joop Ave, seorang Menteri Pariwisata Pos dan Telekomunikasi dan Haryadi Suadi, dosen FSRD ITB, menemukan Rastika (lahir tahun 1942) sebagai pelukis kaca dari Gegesik (Kabupaten Cirebon) dan kelak menjadi maestro pelukis kaca Cirebon dengan karyanya yang sudah menembus

ranah bergengsi seni lukis Indonesia. Rastika menjadi pemantik pertumbuhan dan perkembangan lukisan kaca Cirebon dengan basis penguatan tradisi. Di sisi lain muncul Raden Sugro Hidayat, di Desa Trusmi, menekuni lukisan kaca berbekal atas apresiasinya terhadap lukisan kaca karya Raden Saleh Djuwahir. Kemunculan Toto Sunu di Cirebon ditandai dengan sejumlah inovasi teknik dan tematis serta pencapaian prestasi nilai ekonomis lukisan kaca, membuat ranah lukisan kaca Cirebon semakin dinamis dengan ledakan pasar yang sangat berharga. Setelah itu muncullah para pelukis muda yang bergabung dalam sanggar-sanggar seperti: Sanggar Noerjati di Kemlaka (dengan tokoh Raffan Hasyim), Sanggar Langen Sejati (Bahendi, Bahenda di Gegesik), Astika, Kasnan, dan Eryudi (Trusmi), di Gunungjati (Salim), dan Adjib Studio (Jerome Samuel, 2008). Di lingkungan Keraton Kasepuhan muncul pelukis kaca Elang Umbara, yang kemudian disusul dengan kemunculan generasi berikutnya yang sangat berpengaruh, yakni Toto Sunu.

Dinamika persenilukiskacaan Cirebon di era tahun 1970-an hingga 1990-an menemukan masa-masa emas pertumbuhan dan kelahiran kembali. Dukungan visi kepariwisataan dan keberpihakan kepada kesenian tradisional berdampak signifikan terhadap persenilukiskacaan. Penyelenggaraan pameran, baik yang terformat dengan baik (seperti di Bentara Budaya Jakarta, TMII, Kampus ITB dan beberapa Hotel penting), maupun semacam Pameran Pembangunan Daerah, kerap menjadi saluran komunikasi yang efektif bagi pelukis kaca. Interior hotel-hotel banyak bermunculan di Cirebon dan sekitarnya termasuk juga perkantoran pun menjadi komponen penting bagi pertumbuhan lukisan kaca Cirebon. Lukisan kaca

telah menjadi ikon pariwisata budaya Cirebon. Pertumbuhan dan perkembangan lukisan kaca Cirebon pada masa ini kemudian memperlihatkan peta yang jelas dan beragam. Pada masa ini dapat dipilah gaya persenilukiskacaan Cirebon yang bertahan dengan gaya tradisi yang cenderung konvensional dan gaya dengan sentuhan modern. Persenilukiskacaan Cirebon yang bertahan dengan gaya tradisi dengan kekhasan masing-masing dapat ditemukan pada komunitas pelukis kaca Gegesik (dengan tokoh Rastika), Trusmi (dengan tokoh Raden Sugro Hidayat), Keraton Kasepuhan (dengan tokoh Elang Umbara), Gunungjati-Klayon (dengan tokoh Salim dan Winta), dan Kedawung (dengan tokoh Rafan Hasyim). *Genre* pelukis kaca dengan sentuhan modernitas dan tidak konvensional dipelopori oleh Toto Sunu yang berkontribusi dalam hal kreativitas teknik, perupaannya, tema, ukuran, dan termasuk harga, yang banyak diikuti oleh para pelukis muda. Oleh karena itu pada masa ini muncul dua maestro pelukis kaca dalam persenilukiskacaan Cirebon: Rastika dan Toto Sunu.

Masa akhir tahun 1990-an hingga memasuki era 2000-an dunia persenilukiskacaan Cirebon mengalami ketidakstabilan perkembangan. Kemerosotan permintaan pasar dan semakin berkurangnya pameran lukisan kaca, serta berkurangnya animo kolektor (dari kalangan pemerintah, perusahaan, kolektor baru) cukup untuk memberikan persenilukiskacaan Cirebon masuk ke dalam masa sulit. Eksistensi lukisan kaca dalam kebudayaan Cirebon telah direduksi hanya sebagai komoditi yang mendukung program pariwisata, sehingga persenilukiskacaan Cirebon mengalami pergeseran fungsi dan maknanya bagi masyarakat Cirebon, selain hanya fungsi estetis dan fungsi ekonomi. Lukisan kaca

menghadapi perubahan budaya masyarakat Cirebon akibat desakan arus modernitas yang sangat kuat.

Perubahan budaya terjadi pada persenilukiskacaan Cirebon, baik secara internal maupun eksternal menuntut strategi adaptasi yang dilakukan para pelukis kacanya. Relasi kondisi objektif dan subjektif dalam produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon kemudian semakin kompleks. Pada tataran visual maka kaidah estetika lukisan kaca pun mengalami perubahan seiring dengan adanya perubahan budaya yang melingkupinya. Kesenian lukisan kaca Cirebon sebagai bagian dari kebudayaan Cirebon adalah pedoman hidup bagi masyarakat pendukungnya yang berisi perangkat-perangkat model kognisi, sistem simbolik atau pemberian makna yang ditransmisikan secara historis dalam merespon perubahan yang terjadi. Model kognitif dan sistem simbol itu digunakan secara selektif untuk berkomunikasi, melestarikan, menghubungkan pengetahuan dan pemenuhan kebutuhan integratif yang bertalian dengan pengungkapan dan penghayatan estetis dengan segala perubahannya (Rohidi, 2000a:26). Konsekuensinya kemudian adalah kaidah estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon mengalami pergeseran dan perubahan sebagai reaksi atas penghayatan estetis beserta lingkungan perubahannya.

Dinamika yang terjadi dalam khazanah persenilukiskacaan Cirebon pun mengalami pasang surut. Setiap periode selalu saja menisbatkan pelukis-pelukis kaca yang berpengaruh dan memberikan warna bagi perkembangan persenilukiskacaan Cirebon. Beberapa nama pelukis yang memiliki legitimasi dan pengaruh kuat seperti, Elang Aruna, Raden Saleh, Sudarga, Rastika, Raden Sugro,

Toto Sunu dan beberapa nama lainnya adalah agen-agen pelukis kaca Cirebon yang menguasai ranah produksi kultural dengan didukung oleh kepemilikan sejumlah modal, baik modal kultural, modal sosial, modal ekonomi dan yang paling kuat menonjol adalah modal simbolik. Keempat jenis modal itu kemudian dapat saling dipertukarkan yang menurut Pierre Bourdieu bahwa pertukaran yang paling hebat adalah pertukaran pada modal simbolik (Bourdieu et al., 1990:17). Bentuk modal inilah yang kemudian dapat dipersepsikan dan dikenali sebagai sesuatu yang legitimit yang membawa serta 'kekuasaan' untuk memberi nama (aktivitas, kelompok), kekuasaan untuk mewakili pendapat umum (*common sense*), dan yang terpenting kekuasaan untuk menciptakan versi dunia sosial yang resmi.

Modal simbolik yang dimiliki oleh Elang Aruna, Raden Sugro, Rastika, dan Toto Sunu memosisikan mereka pada posisi pelukis kaca yang legitimit dan memiliki kuasa simbolik dalam ranah produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon. Pada tataran praksis berkarya dan bersosialiasi sebagai pelukis kaca Cirebon, maka merekalah yang menjadi rujukan, baik pada dimensi estetika karya lukisan kaca ataupun tindakan kultural lainnya. Terdapat relasi-relasi yang berlangsung dalam ranah produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon, khususnya relasi kuasa simbolik yang dimainkan oleh para pelukis kaca Cirebon yang memiliki legitimasi dan menggunakan kekerasan simbolik dengan para pelukis kaca yang berada dalam dominasi tersebut. Fenomena inilah yang kemudian menguatkan maraknya gejala reproduksi karya (teks) pelukis kaca pendahulu yang sangat mapan, legitimit dan memiliki kuasa simbolik oleh pelukis-pelukis kaca muda. Relasi-relasi itu terjadi karena berfungsinya kekerasan simbolik yang

diterima tanpa sadar, bahkan pihak yang terdominasi mengidentifikasi dirinya. Bourdieu menyatakan bahwa kekerasan simbolik menciptakan mekanisme sosial yang bersifat objektif dan mereka yang dikuasai menerimanya begitu saja (Fauzi, 2016:143). Para pelukis muda kemudian acapkali membuat reproduksi karya-karya dan atau meniru gaya dan bentuk-bentuk inovasi pelukis kaca pendahulunya. Kondisi ini menguatkan fenomena persenilukiskacaan Cirebon yang terancam tidak melahirkan teks-teks baru di tengah menurunnya sambutan apresiator dan kolektor, sebuah fenomena yang memperkuat kelesuan persenilukiskacaan Cirebon.

Diterpanya kondisi kelesuan animo apresiator dan kolektor lukisan kaca sebagai dampak terjadinya perubahan budaya serta maraknya fenomena reproduksi teks, akan tetapi faktanya persenilukiskacaan Cirebon terus saja menunjukkan denyutnya. Masih bertahannya perkembangan persenilukiskacaan Cirebon menunjukkan bahwa jenis kesenian ini memiliki sistem pewarisan kesenian tersendiri dari satu generasi ke generasi berikutnya. Terdapat mekanisme pewarisan sebagai model pembelajaran seni tradisional yang meliputi sistem pengetahuan, sistem simbol, dan sistem keyakinan-keyakinan yang berelasi dengan perubahan sumber daya alam juga sumber daya budaya dalam konteks persenilukiskacaan Cirebon. Sebagaimana kebudayaan, maka kesenian (termasuk di dalamnya lukisan kaca) diwariskan secara historis (Sugiarto & Rohidi, 2021). Di samping itu, karena kesenian memberikan pedoman bagi pola-pola kelakuan yang disepakati bersama dengan berbagai cara penanggulangan yang dipranatakan dalam kehidupan sosial, maka dalam pewarisan kesenian lukisan kaca terdapat asas-asas yang dipahami

secara bersama (Rohidi, 2000a:33). Posisi seperti inilah yang meneguhkan bahwa dalam ranah perseni lukiskacaan Cirebon berlangsung proses pewarisan dan relasinya dengan perubahan budaya.

Kuatnya imbas pengaruh perubahan budaya, dominasi dan kuasa simbolik, kesadaran untuk tetap berada pada konsensus kolektif sebagai pendukung suatu kebudayaan, pada akhirnya tidak pernah membungkam dorongan-dorongan yang bersifat pribadi dalam berkarya lukisan kaca. Hal ini sejalan dengan Freud, bahwa berkesenian memberi kesempatan kepada manusia untuk melepaskan dorongan-dorongan libidonya bertransformasi melalui ego guna memperoleh bentuk yang bernilai untuk mencapai katarsis, yaitu pelepasan emosi yang menyebabkan orang menjadi lega (Rohidi, 2000b:32). Pada tataran inilah kemudian setiap pelukis kaca Cirebon pun memiliki ungkapan yang berbeda-beda, sangat mempribadi, sebagai sebuah bentuk distingsi. Apa yang dimaksud dengan distingsi dalam konteks ini adalah suatu kondisi yang lebih berhubungan dengan selera setiap pelukis dan membedakan dirinya dengan yang lain serta dipengaruhi oleh mode dominasi dan gaya hidup. Bourdieu (1984) menandakan bahwa mode dominasi di dalam praktik selera dan gaya hidup menyebabkan agen menilai dirinya sendiri berdasarkan kode estetis kelas dominan yang mengakibatkan praktik mimesis (meniru) gaya hidup kelas dominan (Bourdieu, 1984a). Bourdieu menyatakan bahwa praktik selera ini kemudian menyebabkan setiap Agen (pelukis kaca) pun memosisikan dirinya pada selera kelas yang dibentuk lewat tingkatan kelas sosial dan mencirikan gaya hidup (*life style*) (Fauzi, 2016).

Berdasarkan fenomena-fenomena seputar dinamika persenilukiskacaan Cirebon sebagaimana dipaparkan di atas, baik dari perspektif visual (kaidah estetik) dengan perubahan budaya yang melingkupinya dan relasi-relasi yang terjadi di dalamnya, khususnya ketika berfungsinya dominasi simbolik yang kemudian membentuk kuasa simbolik, maupun adanya pola-pola pewarisan serta perjuangan pelukisnya dalam meraih distingsi, adalah fenomena seni dan pendidikan seni tradisional yang kuat (*Strong Fenomena*) dan sangat menarik untuk diteliti. Penelitian ini memiliki arti yang sangat penting khususnya akan menemukan khazanah kaidah estetika seni rupa tradisional Nusantara dari keragaman distingsi estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon, menemukan makna fenomena kuasa simbolik dalam penemuan distingsi estetika setiap pelukis kaca, dan menemukan pola-pola pewarisan distingsi estetika sebagai bentuk strategi menghadapi perubahan budaya. Dalam kerangka itulah kemudian penelitian ini berjudul, “Lukisan Kaca Cirebon: Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dan Pewarisannya di Tengah Perubahan Budaya.”

Penelitian dengan tema distingsi estetika, kuasa simbolik, dan pewarisan distingsi estetika, serta perubahan budaya yang terjadi dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon diharapkan dapat memberikan sumbangan substantif terhadap pendidikan seni. Temuan-temuan penelitian yang bersifat materi substantif seni dan proses kreatif seni yang terjadi dalam ranah produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon serta pola-pola pewarisan distingsi estetika akan mengkrystalkan suatu paradigma baru pendidikan seni.

1.2 Identifikasi Masalah

Dinamika perkembangan persenilukiskacaan Cirebon menunjukkan representasi dari sistem budaya dengan perubahannya sehingga berimplikasi pada perwujudan karyanya dengan konsensus kaidah-kaidah estetikanya, relasi-relasi seputar proses kreatif pelukisnya, dan relasi-relasinya dengan apresiator, serta dinamika yang terjadi seputar mewariskan jenis kesenian itu dari satu generasi ke generasi berikutnya dan perjuangan meraih distingsi estetika. Berdasarkan fenomena tersebut maka beberapa masalah seputar persenilukiskacaan Cirebon dapat diidentifikasi, yakni sebagai berikut:

1. Maraknya reproduksi (teks) lukisan kaca karya para maestro dan pelukis kaca yang dinilai memiliki legitimasi oleh pelukis kaca muda, sehingga menguatnya fenomena epigonisme;
2. Kecenderungan terjadinya pengulangan tema-tema lama yang sudah lazim diangkat oleh pelukis kaca pendahulu dan diangkat ulang oleh para pelukis muda;
3. Menguatnya fenomena proses kreatif lukisan kaca Cirebon yang tidak berelasi dengan spirit dan konteks zamannya;
4. Menggejalanya kecenderungan untuk memberikan penambahan ornamenis dan pengkayaan teknik serta penggunaan *mix-media* sebagai pilihan jalan berkarya pelukis-pelukis muda;
5. Menguatnya persepsi di sebgaiian kalangan pelukis kaca muda bahwa tradisi itu harus dilestarikan dengan memelihara keajegannya dan kurang memiliki keberanian untuk keluar dari *pakem* tradisi;

6. Tereduksinya makna dan fungsi lukisan kaca dalam sistem kebudayaan Cirebon yang ditandai dengan menguatnya perspektif pariwisata dengan memosisikan lukisan kaca sebagai benda cinderamata;
7. Semakin berkurangnya pemahaman para pelukis kaca Cirebon terhadap penguasaan sistem nilai dan sistem simbol budaya yang menaunginya;
8. Menguatnya orientasi berkarya yang ditentukan oleh selera pasar (konsumen);
9. Menurunnya frekuensi komunikasi seni dalam konteks pameran lukisan kaca, baik di tingkat lokal ataupun nasional;
10. Menurunnya permintaan pasar seni lukis kaca, baik dari kalangan birokrat, pengusaha, kolektor ataupun masyarakat pada umumnya;
11. Kemunculan gaya ungkap lukisan kaca Cirebon yang mengesampingkan *pakem* dan lebih berorientasi ke kebebasan individu dalam berkarya yang mendapat resistensi dari pelukis kaca lainnya; dan
12. Semakin berkurangnya animo anak muda untuk mempelajari lukisan kaca.

1.3 Fokus Masalah

Penelitian ini mencakupi kajian tentang relasi-relasi yang terjadi pada proses penciptaan lukisan kaca, kajian tentang rekavisual lukisan kaca, dan relasi-relasi yang terjadi dalam perjuangan untuk bertahan dengan mewariskan seluruh sistem nilai, simbol dan teknik, serta distingsi sebagai respon atas perubahan budaya yang harus dihadapi. Oleh karena itu fokus masalah pertama dalam penelitian ini bermaksud menginterpretasikan keragaman distingsi estetika yang diperjuangkan setiap pelukis kaca Cirebon sehingga dapat diformulakan kaidah-kaidah estetika

lukisan kaca Cirebon yang telah menjadi konsensus bersama dengan segala perubahan yang terjadi sebagai akibat terjadinya perubahan budaya.

Fokus masalah kedua adalah memahami dan menginterpretasikan dinamika-dinamika tentang relasi kuasa simbolik yang terjadi dan diperjuangkan oleh para pelukis kaca Cirebon dengan habitus-habitus, modal (*capital*) dalam ranah praktik produksi kultural dan strateginya dalam menghadapi perubahan budaya dalam konteks persenilukiskacaan yang melingkupinya, sehingga menemukan jawaban mengapa dalam persenilukiskacaan Cirebon kerap dijumpai kecenderungan penemuan distingsi estetika dengan melakukan interpretasi teks dari karya pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik (legitimasi).

Fokus masalah ketiga dalam penelitian ini adalah memahami dan menginterpretasikan bentuk-bentuk perjuangan pelukis kaca dalam mewariskan distingsi estetika karya lukisan kaca yang telah ditemukannya serta pewarisan sistem nilai, sistem pengetahuan, sistem simbol, dan model-model relasi dalam menghadapi perubahan budaya sebagai bentuk pendidikan seni (tradisi) yang diselenggarakan melalui jalur pendidikan non-formal.

1.4 Rumusan Masalah

Persenilukiskacaan Cirebon mengalami perubahan dan perkembangan sebagai akibat dari kontak sosial dan kontak budaya dengan berbagai kebudayaan mengingat Cirebon sebagai salah satu Bandar Jalur Sutera dan pusat penyebaran Islam di Jawa bagian Barat serta terjadinya perubahan budaya yang menawarkan sistem pengetahuan baru. Pergulatan para pelukis kaca Cirebon pun kemudian tidak dapat dipisahkan dari dinamika perubahan tersebut yang determinasinya memiliki

spektrum luas tidak hanya pada relasi pola-pola perilaku antarpelukisnya dan representasi karya lukisan kacanya, akan tetapi juga pada keberlangsungannya serta perjuangan setiap pelukisnya dalam memperoleh distingsi. Oleh karena itu, penelitian ini menyajikan rumusan masalah penelitian dalam bentuk pertanyaan penelitian sebagai berikut.

1. Bagaimana penemuan perwujudan distingsi estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon sebagai dampak terjadinya perubahan budaya?
2. Bagaimana relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik dalam ranah persenilukiskacaan Cirebon dan pemaknaannya terhadap perubahan budaya?
3. Bagaimana pewarisan distingsi estetika pada persenilukiskacaan Cirebon sebagai perwujudan pendidikan seni di masyarakat relasinya dengan perubahan budaya?

1.5 Tujuan Penelitian

Berdasarkan rumusan masalah dalam bentuk pertanyaan-pertanyaan penelitian di atas, tujuan penelitian ini adalah sebagai berikut.

1. Memahami dan menginterpretasikan penemuan perwujudan distingsi estetika persenilukiskacaan Cirebon dan perubahan representasinya sebagai akibat terjadinya perubahan budaya.
2. Memahami dan menginterpretasikan model relasi perjuangan meraih distingsi estetika dengan kuasa simbolik dari pelukis kaca yang memiliki legitimasi pada ranah produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon dalam menghadapi perubahan budaya.

3. Memahami dan menginterpretasikan pola-pola pewarisan distingsi estetika sebagai perwujudan pendidikan seni di masyarakat dalam menghadapi perubahan budaya di ranah persenilukiskacaan Cirebon.

1.6 Manfaat Penelitian

Penelitian ini diharapkan memiliki manfaat teoretis dan manfaat praktis, khususnya bagi pemajuan dinamika persenilukiskacaan Cirebon dan umumnya bagi pendidikan seni.

1.6.1 Manfaat Teoretis

Diharapkan penelitian ini dapat menemukan konstruksi konsep atau proposisi tentang model-model penemuan kaidah estetika seni rupa tradisional menurut perspektif kebudayaan Cirebon yang sangat dipengaruhi kebudayaan Islam. Dengan demikian penelitian ini secara teoretis akan mengkonstruksi konsep estetika seni rupa Islam dari khazanah seni tradisi sebagai materi pendidikan seni guna membangun dan menguatkan kesadaran budaya sebagaimana peta jalan pendidikan seni menurut UNESCO.

Kajian tentang relasi kuasa simbolik dengan maraknya fenomena reproduksi teks/karya pelukis yang memiliki legitimasi dalam menghadapi perubahan budaya secara teoretis akan memberikan manfaat terkonstruksinya proposisi yang memberikan pemahaman yang memadai tentang konstruksi reproduksi teks dengan interpretasi setiap pelukis sehingga ditemukan keragaman selera estetika sebagai sebuah distingsi estetika yang diperjuangkan sebagai model kreativitas penemuan distingsi estetika seniman tradisional Indonesia yang dapat diimplikasikan dalam Pendidikan kreativitas di pendidikan formal. Kajian ini pun akan memberikan

interpretasi kritis terhadap tesis-tesis Pierre Bourdieu, khususnya tentang teori selera estetika dalam kaitannya dengan struktur sosial masyarakat dan model strategi dalam relasinya dengan kuasa simbolik .

Penelitian ini juga dapat memberikan kontribusi teoretis dalam bentuk proposisi tentang model pewarisan distingsi estetika, khususnya dalam menghadapi perubahan budaya. Dengan demikian penelitian ini akan memberikan manfaat bagi pengembangan paradigma pendidikan seni yang digali dari khazanah perseni lukiskacaan Cirebon, khususnya tentang urgensinya modal budaya yang dipandu oleh habitus, modal simbolik dan modal sosial dalam reproduksi kultural sebagai bentuk pewarisan kesenian.

1.6.2 Manfaat Praktis

1.6.2.1 Bagi Pendidik Seni

Bagi pendidik seni penelitian ini dapat dijadikan sumber materi apresiasi seni tradisional Nusantara, khususnya tentang kaidah estetika seni rupa Nusantara guna membangun dan menguatkan kesadaran budaya siswa sebagaimana peta jalan pendidikan seni menurut UNESCO. Penelitian ini bagi pendidik seni juga berguna untuk memberikan model pendekatan kreasi seni yang menghindari terjadinya reproduksi teks yang tidak produktif dan menghambat terjadinya kreativitas berkarya sebagaimana diamanatkan dalam peta jalan pendidikan seni menurut UNESCO. Di samping itu penelitian ini memberikan pijakan yang benar bagi kegiatan reproduksi kultural di sekolah guna pengembangan kreativitas berkarya dengan menekankan pentingnya distingsi dalam menghadapi perubahan budaya.

1.6.2.2 Bagi Pemangku Kebijakan Pembinaan Kesenian

Bagi Pemangku Kebijakan Pembinaan Kesenian, baik di tingkat daerah, regional, maupun pusat, penelitian ini akan memberikan rambu-rambu dalam penyusunan kebijakan pembinaan dan pengembangan lukisan kaca sebagai salah satu produk budaya yang lebih bermartabat dalam konteks perubahan budaya. Di samping itu, dengan melihat kekayaan ekspresi lukisan kaca sejak awal pertumbuhan hingga sekarang, kiranya Pemerintah Daerah dapat mewujudkan berdirinya Museum Lukisan Kaca yang dapat dimanfaatkan untuk memupuk modal budaya sekaligus sebagai simbol kebanggaan daerah.

1.6.2.3 Bagi Lembaga Kebudayaan

Bagi lembaga kebudayaan/kesenian atau sejenisnya, penelitian ini dapat digunakan untuk lebih memahami dinamika persenilukiskacaan sebagai dasar pembuatan strategi kebudayaan dan penentuan kebijakan lembaga dalam hal memberdayakan tindakan produksi kultural dan langkah-langkah yang mengarah pada reproduksi kultural melalui pendidikan luar sekolah dan peningkatan intensitas komunikasi seni.

1.6.2.4 Bagi Calon Pelukis Kaca dan Pelukis Kaca Muda

Penelitian ini akan memberikan tawaran alternatif pola berpikir yang lebih bermartabat bagi calon pelukis kaca muda, sehingga tidak terjebak kepada kecenderungan plagiat, mereproduksi teks/karya lama dari para pendahulu yang memiliki kuasa simbolik dan legitimasi, dan menggunakan ekspresi estetis melalui lukisan kaca sebagai refleksi dan interpretasi terhadap fenomena kultural yang terjadi di sekitarnya..

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS DAN KERANGKA BERPIKIR

2.1 Kajian Pustaka

Penelitian tentang persenilukikacaan memang belum banyak dilakukan, baik oleh peneliti asing maupun dari dalam negeri. Apresiasi terhadap seni lukis kaca yang dikategorikan sebagai bentuk kesenian tradisi dalam konstelasi wacana seni lukis Indonesia memang tidak sebegus seni lukis modern, terlebih ketika dunia akademis seni sangat berpengaruh terhadap wacana dan apresiasi seni lukis di negeri ini. Lukisan kaca kemudian diposisikan sebagai jenis kesenian kelas kedua. Belakangan ketika kesadaran budaya dan terjadinya perubahan orientasi di kalangan akademisi seni dan budaya yang mulai menengok eksotisme seni tradisi, termasuk di dalamnya seni lukis kaca, maka penelitian-penelitian dan kajian tentang seni lukis kaca mulai bermunculan.

Kajian terhadap persenilukiskacaan kemudian dilakukan dengan berbagai disiplin ilmu dan pendekatan kajian, baik secara monodisiplin ataupun interdisiplin. Beberapa nama yang menunjukkan pergumulan intens dengan lukisan kaca di antaranya: Jasper, J.H.Hooykaas van Leeuwen Boomkam, Jerome Samuel (Perancis), Seiici Sasaki (Jepang) dan Edi Hadi Waluyo, di samping peneliti lain, para akademisi yang patut dicatat. Berikut ini dipaparkan kajian penelitian terdahulu yang relevan tentang lukisan kaca guna memperlihatkan posisi urgensi

penelitian yang akan dilakukan penulis. Beberapa penelitian persenilukiskacaan yang dipandang relevan disajikan pada uraian di bawah ini sebagai berikut.

Lukisan kaca di Nusantara telah berkembang sejak akhir abad ke-19 sebagai salah satu genre karya visual yang mengambil jalur seni tradisional, dalam catatan Jerome Samuel baru menjadi perhatian peneliti dan pengamat serius terjadi dalam tiga titik penting: 1908-1939-1978. Jasper pada tahun 1908 mencatat bahwa pada pameran tahunan di Surabaya, pelukis kaca Jat dari Praupan, sebuah desa di Surabaya, memperoleh penghargaan atas prestasi karyanya bersama Salikin dengan lukisan wayangnya. Pada tahun 1978 reportase Majalah Tempo (25 November 1978) mencatat sebuah pameran lukisan kaca di Universitas Gadjah Mada yang diprakasai oleh Umar Kayam mendapat catatan ‘miring’ bahwa lukisan kaca saat itu benar-benar tidak populer lagi karena perubahan sosial budaya, termasuk keberagaman media berkarya rupa (Jerome Samuel, 2005).

Penelitian lukisan kaca yang dilakukan oleh J.H.Hooykaas van Leeuwen Boomkam, istri dari Christiaan Hooykass yang saat itu menjabat sebagai penanggung jawab majalah *Djawa*. Penulisan ini memang lebih tepat sebagai reportase tentang fenomena lukisan kaca pada periode tahun 1939. Catatan reportase Hooykass pada majalah tersebut tampaknya bernada miring: “Mula-mula kami hendak mencari sesuatu yang indah, namun kami cepat memalingkan pandangan....Pada umumnya, (lukisan kaca) hampir atau sama sekali tidak pantas disebut sebagai “kesenian rakyat” (*volkskunst*)....” (Jerome Samuel, 2005, 2013c). Pada reportase tersebut sangat jelas betapa Hooykaas tidak terpesona dengan lukisan kaca yang sudah berkembang di Jawa sejak tahun 1880-an, bahkan sama

sekali tidak mencoba menelisik lebih jauh tentang tema karyanya yang tidak terkait langsung dengan dunia pewayangan, sastra, dan simbol Islami. Hooykaas pada reportase tersebut memang sekadar mencatat adanya jenis kesenian rakyat yang hidup. Samuel kemudian memberikan argumentasi yang logis kenapa lukisan kaca pada saat itu lepas dari perhatian para orientalis Belanda. Menurutnya, pada saat pertengahan abad ke-19 di Eropa lukisan kaca telah mengalami masa suram, sehingga referensi koleksi lukisan kaca tidak termasuk ke dalam daftar benda yang harus dikoleksi oleh kolektor-kolektor Belanda saat itu, mereka justru lebih memilih jenis artefak lain yang kesan kejawaannya menonjol seperti ukiran batu/kayu, naskah beriluminasi, wayang dan tosan aji (Jerome Samuel, 2013c).

Kajian lukisan kaca berikutnya adalah yang dilakukan oleh Seiichi Sasaki (dosen seni rupa di Tama Art University, Tokyo) yang didampingi oleh Wahyono Martowikrido (Museum Nasional, Jakarta) dan Tatsuro Hirai (Tama Art University). Penelitian Tim ini lebih kepada upaya membuat dokumentasi karya lukisan kaca dan telah mendokumentasikan 400 buah lukisan. Sayangnya dalam laporan penelitian pendokumentasian lukisan kaca tersebut tidak menunjukkan analisis yang mendalam. Hal ini disebabkan karena Wahyono adalah pengamat budaya dan penggemar lukisan kaca, sedangkan Sasaki memang ahli lukisan kaca Asia Timur yang lebih berkonsentrasi pada lukisan-lukisan kaca tema Cina dan penekanan pada analisis teknik melukis kaca (Jerome Samuel, 2005, 2013c).

Kajian tentang persenilukiskacaan berikutnya adalah dari Jerome Samuel pada tahun 2013, seorang peneliti dari *Institut National des langues et Civilisation Orientales* dan *Centre Asie du Sud-Est*, Paris. Dalam artikelnya yang berjudul *Du*

Peintre-Dalang a l'ouvrier et a l'artshop Les Metamorphoses de la Peintre Sous a Cirebon (Meta morfosis dari Dalang Menjadi Pelukis Kaca) yang dimuat pada Jurnal *Ethnocentrisme et Creation*, lebih menekankan kajian historis persenilukiskacaan Cirebon yang menurutnya lebih pesat dan menjadi keunggulan nasional jika dibandingkan dengan perkembangan yang terjadi di Yogyakarta, Solo, dan Bali, setelah masa puncak perkembangan persenilukiskacaan Indonesia yang terjadi pada rentang tahun 1930 s.d. 1950-an. Ia mencatatkan bahwa pada masa kebangkitan kembali persenilukiskacaan, nama Rastika dan Toto Sunu sangat mewarnai perkembangan lukisan kaca Cirebon. Persenilukiskacaan Cirebon pada mulanya dilakukan oleh keluarga Istana dengan pengaruh Islam dan Cina. Inilah yang kemudian membuat lukisan kaca Cirebon berbeda dengan daerah lain. Tema-tema yang diungkap memang kental dengan tema pewayangan wayang kulit karena banyak pelukisnya adalah para dalang wayang kulit, kaligrafi Arab dari ayat al Qur'an dan Hadis Nabi, Masjid Sang Ciptarasa Cirebon, masjid Demak, masjid Kudus dan bahkan Buroq (yang mulai menghilang pada pertengahan tahun 1980-an). Peran keluarga keraton yang terlibat dalam pembuatan lukisan kaca membuat hadirnya artefak dan sistem nilai keraton, sehingga melahirkan lukisan kaca: bangunan Witana, Kereta Paksinagaliman, Kereta Singabarong, dan Kaligrafi Sayidina Ali. Mereka adalah Elang Yusuf Dendabrata, Elang Aruna, Elang Kata, Elang Madina, Raden Djuwahir, dan Raden Sugro Hidayat. Pada generasi ini Samuel mencatat bahwa hingga tahun 1970-an persenilukiskacaan Cirebon telah memantapkan penggunaan idiom ornamen Mega Mendung dan Wadasan dengan

pewarnaan bergradasi dua atau tiga lapis warna, di samping ornamen lain seperti ornamen akar dan batang pandan serta bayam air (Jerome Samuel, 2013a, 2013c).

Jerome Samuel dalam artikel tersebut di atas juga mencatat suatu fase yakni di awal 1970-an Pemerintah Orde Baru mengeluarkan kebijakan pembangunannya yang menunjukkan kepedulian terhadap identitas budaya, dan dampaknya juga dirasakan oleh perseni lukiskacaan Cirebon. Periode ini kemudian mencatatkan nama pelukis kaca Rastika yang ditemukan oleh Haryadi Suadi (FSRD ITB) dan Joop Ave (Menparpostel) dengan pengembangan tradisi. Rastika dibesarkan dengan beberapa pameran besar di Taman Ismail Marzuki (1976) dan ITB. Karyanya mulai menjadi koleksi Taman Mini Indonesia Indah dan beberapa kolektor serta pejabat negara. Inilah kebangkitan kembali perseni lukiskacaan Cirebon yang dalam catatan Jerome terjadi pada rentang tahun 1974-1990. Perseni lukiskacaan Cirebon dengan basis pada penguatan tradisi telah memperoleh pengakuan dari publik di luar Cirebon. Selain Rastika (Gegesik) juga terdapat Raden Sugro (Hudayat). Seniman senior seperti Dalang Sudarga dan Elang Aruna tetap melukis dan mengajari melukis kaca kepada yang muda. Muncul nama lain dari kalangan anak muda, seperti Bahendi-Bahenda (Gegesik), Hasan Basyari (Astana Gunung Jati). Kemunculan Toto Sunu (berasal dari Purwokerto) dengan latar belakang pelukis potret yang pindah ke Cirebon tahun 1985 dan mulai melukis kaca (1987) membawa inovasi teknik dan pengungkapan karya lukisan kaca, meskipun karena bukan seorang Dalang Wayang Kulit, maka obyek wayang kulit dalam lukisan kacanya keluar dari *pakem wanda*, atribut, pakaian, dan ornamen mega mendung serta wadasannya. Dalam hal teknik Toto mulai menggunakan

rapidograf sebagai pengganti pena dan kuas untuk membuat kontur, lem kayu dan bahan lain yang dipadu dengan *airbrush*, serta penggunaan lebih dari satu panel kaca pada karyanya untuk memperoleh efek ruang. Tema lukis kaca Toto pun menjadi semakin luas, bahkan pada posisi ini perupaannya lukisan kaca dengan objek wayang kulit memperlihatkan pertentangan gaya yang jelas antara Rastika dan Toto (Jerome Samuel, 2013a).

Menurut Jerome Samuel bahwa pada awal 1990-an perseni lukiskacaan Cirebon terjadi ketegangan konsep estetika (tradisi dan modern) yang kemudian diperparah dengan meningkatnya kejenuhan pasar dan menurunnya permintaan lukisan kaca. Rastika dan Raden Sugro yang berkuat pada tradisi jatuh, berbenturan dengan kelompok pelukis muda yang antagonis sebagai pengikut Toto Sunu, seperti Bahendi, Umbara, dan Adjib Studio. Di sisi lain kemudian di Kemplaka muncul Sanggar Noerdjati dibawah pimpinan Raffan S. Hasyim dengan orientasi pasar luar negeri memilih jalan untuk kembali ke semangat tradisi Cirebon dengan penolakan inovasi teknis termasuk penggunaan rapidograph dan sangat menjunjung *pakem* (Jerome Samuel, 2013a). Jelas sekali, pada artikel ini Jerome menguraikan perkembangan perseni lukiskacaan Cirebon dari era kejayaan kembali dengan tokoh Rastika dan era seni lukis kaca Cirebon modern dengan tokoh Toto Sunu dengan pengikutnya hingga kemunculan Sanggar Noerdjati.

Kajian perseni lukiskacaan juga dilakukan Jerome Samuel pada tahun 2005 dengan judul *Naissances et renaissances de la peinture sous verre a Java* yang terbit di Jurnal Archipel volume I, hal. 87-126. Jerome membuat perspektif kajian historis perseni lukiskacaan di Jawa dengan tajuk kelahiran dan kelahiran kembali. Jerome

mengurai perkembangan lukisan kaca di Jawa sejak penelusuran pada sebuah pameran dagang di Surabaya tahun 1908 yang di situ ditemukan lukisan kaca, reportase Hooykaas-Boomkamp van Leeuwen, pameran lukisan kaca di Universitas Gajah Mada tahun 1978 dengan prakarsa Umar Kayam, penelitian Seiichi Sasaki yang dibantu Wahyono Martodikrido (Museum Nasional, Jakarta) dan Tatsuro Hirai pada tahun 1986. Lukisan kaca ditemukan di beberapa wilayah Jawa Tengah dan Jawa Timur juga Bali dan Cirebon. Menurutnya, tema lukisan kaca Jawa pada umumnya adalah: a) Tema masjid muslim, kaligrafi Arab, kaligrafi piktograf (Macan Ali dan Semar di Cirebon), Buroq, episod Islami (Syekh Domba) atau petualangan Amir Hamzah; b) Tema terkait dengan wayang (tokoh tunggal atau kaligrafi), jejer dalam lakon Ramayana dan Mahabarata; c) Tema legenda (Jaka Tarub, Jaka Tingkir, Raja Mina); d) Tema sejarah (terbunuhnya Kapten Tack, perang Diponegoro; dan e) Tema sosial (Loro Blonyo). Jerome juga mencatat kemunculan tema Puteri Cina yang juga dibuat oleh Jro Dalang Diah (Buleleng-Bali) dan Sulasno (Yogyakarta) sebagai sebuah kecenderungan pasar (Jerome Samuel, 2005). Tulisan yang detail tentang ekspor kaca dan pemanfaatannya juga ditampilkan dalam artikel ini. Dalam konteks perseni lukiskacaan di Jawa, Jerome tetap menandai tahun 1930-an sebagai puncak kejayaan lukisan kaca.

Tulisan Jerome kemudian menitik ke Cirebon dengan mengatakan bahwa pada mulanya lukisan kaca dipraktikkan di perkotaan (lingkungan keraton) dan kemudian berkembang ke Gegesik, sebuah desa di Barat Daya Cirebon. Ia mencatat nama Sitisawan (1865-1948) sebagai pelukis “banner Gegesik” sebagai sosok perdesaan yang menerima pertama teknik melukis kaca yang disandingkan dengan

pengakuan Jro Dalang Diah yang mengenal lukisan kaca tahun 1920, dan oleh karena itu wajar kalau tahun 1939 baru lahir tulisan tentang lukisan kaca oleh Hooykaas. Pada bagian akhir tulisannya tentang Cirebon, Jerome mencatat perkembangan lukisan kaca dari keraton ke negara. Dari keraton karena awal pelakunya adalah keluarga keraton (Elang Yusuf, Elang Maruna, Raden Sugro) yang kemudian melejit di era Rastika disokong oleh Haryadi Suadi dan Joop Ave memasuki wilayah pembesar negeri dan titik strategis seperti TMII, TIM, Museum Nasional berkat kebijakan Orde Baru yang menggelorakan spirit jati diri budaya bangsa. Jerome juga mencatat inovasi dan perkembangan baru persenilukiskacaan Cirebon yang digagas oleh Toto Sunu dan beberapa pelukis muda pengikutnya.

Kajian lukisan kaca dilakukan Jerome Samuel pada tahun 2013 dengan judul, *“Mereka yang Tembus Pandang, Nasib Lukisan Kaca dan Hilangnya Saksi Bisu Masa Lalu,*’ dimuat dalam kumpulan tulisan yang berjudul Keragaman Budaya Indonesia Gagasan tentang Keragaman Budaya, Fakultas Pengetahuan Ilmu Budaya UI (2013). Jerome membuka tulisannya dengan keheranan terhadap Huuykass-van Leeuwen Boomkamp yang pada tahun 1939 membuat repertoar di Majalah Djawa dengan pandangan miring tentang lukisan kaca. Jerome memberi pemahaman bahwa karena sikap kolektor Belanda di Indonesia lebih tertarik kepada ukiran kayu, batu, wayang dan tosan aji karena di Eropa pada abad ke-19 lukisan kaca memasuki masa suram. Lukisan kaca yang masuk pada tahun 1880-an dibuat dengan tema wayang hingga tahun 1890-an. Tema sejarah tanah Jawa, Masjid, kaligrafi, cerita pengislaman tanah Jawa, Nabi Yusuf, Buroq, berkembang kemudian. Jerome tertarik dengan tema-tema keislaman dari Timur Tengah seperti

tema Masjidil Haram dan Masjid Nabawi. Menurutnya tema ini dibuat berdasarkan gambar kertas yang dibeli sebagai oleh-oleh haji, diproduksi di Jawa dipindahkan di kaca dengan penyesuaian selera sebagai pemribumian: penambahan detail, penyisipan unsur setempat (seperti: bendera) dan penyederhanaan gambar asli. Pada perkembangan selanjutnya ditemukan lukisan kaca bertema Puteri Cina, terutama di kalangan *Pedanda* di Bali, lukisan dengan tema dagelan menampilkan tokoh punakawan dengan stelan jas gaya Eropa mengusung pesan politik. Lukisan kaca memiliki variasi gaya, dinamisme identitas lokal dan pola-pola produksi yang khas seperti halnya di Cirebon (Jerome Samuel, 2013c).

Jerome mencatat bahwa tahun 1960-an terjadi kondisi hidup dan selera berubah, permintaan lukisan kaca menurun drastis. Tumbuh pasar barang antik yang menyebabkan banyak lukisan kaca tua pindah ke kolektor luar negeri. Beruntung Pemerintah Orde Baru dengan kebijakan penguatan identitas lokal, berdampak besar bagi pertumbuhan dan perkembangan lukisan kaca di Cirebon. Meskipun bercap “rakyat”, lukisan kaca dikoleksi kalangan intelektual, turis asing, perusahaan, dan bahkan instansi pemerintah. Keragaman lukisan kaca dengan konsep “kesenian rakyat” diwariskan turun-temurun, mencerminkan variasi sosial dan estetis. Hanya tidak dimungkiri, adanya sudut pandang dikotomis antara seni tinggi dan seni rendah dari tradisi akademis (Barat), memosisikan lukisan kaca terpojok dan mulai ditinggalkan. Padahal, lukisan kaca memiliki tata nilai estetika, pola pikir, dan sejarah Jawa abad ke-19 dan ke-20 (Jerome Samuel, 2013c).

Kajian lukisan kaca berikutnya dilakukan oleh Edi Hadi Waluyo pada tahun 2005 dalam bentuk Disertasi di Universitas Gajah Mada dengan judul “Seni

Lukis, Lukisan Kaca Indonesia, Kontinuitas dan Perubahan”. Kajian ini lebih menekankan pada proses pewarisan (transmisi kesenian) lukisan kaca di Indonesia dengan fokus perkembangan yang terjadi di Cirebon, Yogyakarta, Solo dan Nagasepaha-Buleleng-Bali. Bagian dari disertasi tersebut, khusus tentang dinamika perkembangan lukisan kaca Cirebon kemudian dibukukan dan diterbitkan oleh P4ST UPI dengan judul buku Lukisan Kaca Cirebon dari Masa Awal Hingga Kini, terbit tahun 2006 (Eddy Hadi Waluyo, 2006). Hasil penelitian tersebut hanya mencatat runtutan perkembangan lukisan kaca dengan tokohnya, sama sekali belum memberikan kajian yang lebih mendalam tentang kaidah estetika dan bahasa rupa yang lebih spesifik. Dalam buku tersebut Eddy Hadi Waluyo bahkan sama sekali tidak mengangkat perkembangan lukisan di sentra lukisan kaca di wilayah Trusmi dengan tokoh: Raden Sugro, Astika, Eryudi, Kasnan, Udi dan beberapa pelukis wanita lainnya. Bahkan perkembangan lukisan kaca dari penganut tarekat pun lepas dari kajiannya. Sebut saja misalnya pelukis kaca Raden Saleh dan Elang Aruna yang begitu monumental dalam perkembangan lukisan kaca Cirebon, belum tersentuh dalam hasil penelitian Eddy Hadi Waluyo yang telah dibukukan itu.

Kajian perseni lukiskaca Cirebon dari perspektif akulturasi budaya dilakukan oleh Henri Cholis dengan judul, “ Seni Lukis Kaca Cirebon Refleksi Akulturasi Budaya”, pada Jurnal Brikolase Vol. 1, No. 2, Desember 2009. Artikel ini diawali dengan latar perkembangan seni lukis kaca di Indonesia yang berasal dari Cina, masuk ke Indonesia (Cirebon) yang kejayaannya sejak abad ke-19 hingga tahun 1950-an. Selama 30 tahun memasuki kelesuan dan tahun 1980-an mulai kebangkitan kembali dengan tokoh Rastika, Sugro dan Toto Sunu pada fase

berikutnya. Kekuatan lukisan kaca Cirebon terletak pada paduan warna gradasinya yang lembut, penggunaan ornamen Megamendung dan Wadasan sebagai kekhasan, komposisi cenderung simetris dengan perspektif mata burung (*eye bird view*) pada tema keraton sebagai indikasi kuat pengaruh seni lukis Cina. Artikel ini menjelaskan bahwa corak lukisan kaca Cirebon adalah hasil akulturasi budaya karena dipengaruhi oleh budaya India, Cina, Arab dan Jawa. Tradisi Hindu (India) dapat diidentifikasi dari bentuk-bentuk Ganesa, Ular, Batara Guru, Pandawa, dan Kresna. Pengaruh dari Cina sangat kuat ditunjukkan dengan adanya ornamen Megamendung dan Wadasan serta penggunaan warna dominan merah, kuning, biru dan hijau yang lazim dalam tata feng sui Cina. Pengaruh Arab (Islam) ialah dengan kehadiran kaligrafi Arab, tokoh Sayidina Ali, dan Kaligrafi Petarekatan. Artikel ini juga mencatatkan beberapa riwayat singkat seniman pelukis kaca Cirebon, seperti: Sudarga (Ki Lesek), Elang Aruna Martaningrat, Raden Sugro, Rastika, Elang Umbara Wijaya Kusuma, Suparta (Dalang Pata), Elang Panji, Toto Sunu, R. Ahmad Opan Safari Hasyim, Elang Raharyadi Umbara, Dian Mulyadi, Bambang Sonjaya, Haryadi Suadi, dan beberapa nama lainnya (Cholis, 2009).

Penelitian Ahmad Nizam dan Agung Wicaksono yang dimuat dalam Jurnal Corak, Jurnal Seni Kriya Volume 3 No. 2, Nopember 2014-April 2015 (halaman 179 – 190), lebih menekankan pada kajian lukisan kaca secara umum dari aspek visual (gaya gambar dan kekhasan estetika lukisan kaca) dan tema yang dipilih. Dalam artikel tersebut dinyatakan bahwa pada umumnya gaya gambar kaca adalah dekoratif karena terinspirasi oleh tradisi *nyungging* wayang kulit dan tradisi membatik, di samping karena faktor media dan teknik yang digunakan lebih

memungkinkan melahirkan gaya yang dekoratif. Estetika dalam visualisasi lukisan kaca juga dinyatakan unik, berbeda dengan estetika Barat, karena menggunakan ruang waktu datar dan banyak cerita dalam satu skema. Adapun tema yang melingkupi dalam karya lukisan kaca (ditulis gambar kaca) pada umumnya tema legenda dan spiritual, seperti: kaligrafi, Buroq, Loro Blonyo, Syekh Dumbo, Jaka Tarub, Sayidina Ali, Macan Ali dan sebagainya (Nizam & Wicaksono, 2014). Penelitian tentang lukisan kaca ini jelas hanya membuat lintasan tentang aspek visual dan tema lukisan kaca secara parsial, bahkan lukisan kaca yang selama ini berkembang di Nusantara.

Kajian tentang lukisan kaca Cirebon dilakukan juga oleh Amir Gozali dengan judul “Kaligrafi Arab dalam Seni Lukis Kaca Cirebon” dimuat di Jurnal Brikolase Vol. 3 No. 2, Desember 2015. Kajian itu mendeskripsikan tentang visualisasi kaligrafi dalam lukisan kaca Cirebon sebagai bentuk representasi adanya sinkretisme antara Islam dan Hindu dalam kebudayaan Cirebon, termasuk di dalamnya masuknya pengaruh kebudayaan Cina. Visualisasi kaligrafi Arab dalam lukisan kaca Cirebon dibuat dengan prinsip anti antropomorfisme, akan tetapi menggunakan prinsip *pseudo antropomorfisme*, bentuk yang disamarkan melalui stilasi, sehingga kesan yang muncul adalah kesan *mysthical* dari karya seperti *Macan Ali*, *Sayidina Ali*, dan *Buroq*. Di samping itu muncul pula objek dari tokoh pewayangan yang tubuhnya diisi kaligrafi. Dengan demikian rekavisual lukisan kaca kaligrafi Arab Cirebon memiliki varian kaligrafi *khat*, *piktograf*, dan *petarekatan*. Lukisan kaca kemudian memiliki fungsi tidak sekadar sebagai elemen estetis, akan tetapi juga sebagai penolak bala. Bagian akhir tulisan ini lebih

mendeskripsikan perkembangan lukisan kaca di Cirebon yang sudah dikenal sejak abad ke-17, yaitu era Panembahan Ratu (1568-1646)—sangat berbeda dengan pendapat Jerome Samuel, mengalami masa gemilang dan masa surut, dan di bagian akhir mencatatkan nama pelukis Sudarga yang pada tahun 1970-an sudah memamerkan karyanya di Belgia, Belanda, Swiss, dan Denmark; menggeliatnya Rastika dan inovasi *spraybrush*-nya Toto Sunu (Gozali, 2016).

Kajian persenilukiskacaan Cirebon dengan fokus analisis karya dilakukan oleh Farid Kurniawan Noor Zaman, Anis Sujana, dan Zaenudin Ramli dengan judul, “*Makna Semar dalam Kalimat Syahadat pada Seni Lukis Kaca Cirebon.*” Di Jurnal Visual Art & Desain FSRD ISBI Bandung Vol. 4, No. 3 (2016), bahwa lukisan kaca di Cirebon sebagai hasil akulturasi budaya dari budaya Arab, Hindu dan Cina. Pelukisan tokoh wayang kulit dipandang relevan dengan adanya pelarangan melukis makhluk yang bernyawa secara visual realistis. Semar adalah salah satu tokoh pewayangan yang paling diminati. Penggambarannya yang dibentuk dengan kaligrafi Arab kontemporer dengan teks syahadat dipandang tepat karena Semar melambangkan konsep *Manunggaling Kawula Gusti*. Lukisan kaca dengan tokoh kaligrafi Semar memiliki fungsi simbolis, magis, dan ekonomis (Zaman et al., 2016).

Penelitian lain yang berhubungan dengan lukisan kaca, meskipun tidak secara langsung mengambil subjek material lukisan kaca, adalah penelitian Achmad Opan Safari yang berjudul “Iluminasi dalam Naskah Cirebon”, dimuat di Jurnal Suhuf Vol. 3 No. 2, 2010, halaman 309-325. Penelitian ini di dalamnya menegaskan bahwa adanya keeratan hubungan antara iluminasi dalam naskah

Cirebon dengan rekavisual lukisan kaca Cirebon. Naskah filologi Cirebon kemudian dijadikan sebagai sumber gagasan atau inspirasi berkarya bagi pelukis kaca. Sebutlah misalnya pelukis kaca Pangeran Aruna Martaningrat dari Desa Grogol Kecamatan Gunungjati, Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton Kacirebonan, R. Umbara Wijaya Kusuma dari Keraton Kasepuhan, dan Raden Sugro Hidayat dari Trusmi, adalah tokoh pelukis kaca Cirebon yang kerap mengangkat objek *Insan Kamil, Gunung Gundul, Serabad, dan Macan Ali*. Sementara pelukis kaca dari Gegesik, Ki Lesek dan Rastika dalam membuat lukisan kaca terinspirasi oleh iluminasi naskah seperti: *Bramakawi, Baratayudha, Budug Basu, Barikan, Jaya Tandingan, Jaya Perbangsa, dan Jaya Renyuhan* (O. Safari, 2010). Penelitian Achmad Opan Safari jelas hanya memetakan adanya keterkaitan antara iluminasi naskah Cirebon dengan pilihan tema dan objek lukisan kaca.

Kajian tentang produksi kultural dengan urgensi peran modal kultural, habitus dan kelas sebagai perangkat teori Bourdieu yang membentuk praktik produksi kultural dilakukan oleh Andrew Newman, Anna Goulding dan Christopher whitehead dari *International Centre for Cultural and Heritage Studies School of Arts and Cultures, University of Newcastle* dengan judul, “*How Cultural Capital, Habitus and Class Influence the Responses of Older Adults to the Field of Contemporary Visual Art,*” *Poetics* 41 (2013) 456-480). Dari penelitian ini dijelaskan bahwa respon apresiasi orang dewasa terhadap seni rupa kontemporer ditentukan oleh modal budaya, habitus dan kelas yang pada

gilirannya dipengaruhi pula oleh pengalaman hidup mereka (Newman et al., 2013a).

Kajian tentang produksi kultural dengan meletakkan elemen modal budaya dalam pendidikan dilakukan juga oleh MM Jæger dan S. Møllegaard dengan judul *Cultural capital, teacher bias, and educational success: New evidence from monozygotic twins* pada *Sosial Science Research* 65 (2017) 130-144. Penelitian menunjukkan bahwa modal budaya berpengaruh langsung dalam penyelesaian pendidikan, meningkatkan kemampuan akademik, dan berpengaruh langsung bagi keberhasilan pendidikan siswa dari latar belakang sosial ekonomi tinggi (Jæger & Møllegaard, 2017a).

Kajian tentang modal budaya dalam reproduksi kultural dilakukan oleh Ida Gran Andersen *, Mads Meier Jæger di Kanada, Jerman dan Swis, dengan judul, ” *Cultural Capital in context: Heterogeneous returns to cultural capital across schooling environments,*” dimuat pada *Sosial Science Research* 50 (2015) 177-188. Hasil penelitian menunjukkan bahwa pengembalian modal budaya untuk kesuksesan pendidikan lebih tinggi pada sekolah yang berprestasi rendah dari pada sekolah yang berprestasi tinggi. Penelitian ini menunjukkan urgensinya modal budaya untuk diubah menjadi keberhasilan pendidikan (Andersen & Jæger, 2015).

Berbagai kajian pustaka di atas guna memperoleh substansi dan relevansinya dengan penelitian yang akan dilakukan, maka selanjutnya disajikan pada tabel 2.1 di bawah ini.

Tabel 2.1 Substansi dan Relevansi Kajian Lukisan Kaca

No	Penulis dan Judul	Objek Penelitian	Temuan	Relevansi
1.	J.H. Hooykaas van Leeuwen Boomkam di Majalah <i>Djawa</i> tahun 1939 dalam bentuk reportase jurnalis.	Masalah yang diteliti (diungkap) adalah perkembangan dan kualitas visual lukisan kaca Jawa.	Bentuk visual lukisan kaca di Jawa pada tahun 1939 tidak pantas dikategorikan sebagai kesenian rakyat (Volkskunst)	Estetika lukisan kaca, tetapi tidak sampai ke kaidah estetika lukisan kaca.
2.	Seiichi Sasaki, Wahyono Martowikrido, dan Tatsuro Hirai	Masalah yang diteliti lebih mendokumentasikan tema lukisan kaca dengan konsentrasi tema Cina dan analisis teknik melukis kaca	Keragaman tema mitologi Cina, legenda, cerita Islam, Masjid, bangunan, kaligrafi dan pewayangan. Media lukis kaca pada mulanya menggunakan media tinta dan pewarna alam dan perkembangan selanjutnya menggunakan warna sintetis.	Tema, teknik dan media membuat lukisan kaca sebagai bagian kajian dari kaidah estetik.
3.	Jerome Samuel, dalam artikel : “ <i>Du Peintre-Dalang a l’ouvrier et a l’artshop Les Metamorphos</i> ”	Masalah yang diungkap adalah fase perkembangan persenilukiskacaan Cirebon	Perkembangan persenilukiskacaan Cirebon dipengaruhi oleh Islam, Cina, dan Hindu. Generasi pertamanya adalah keluarga keraton. Era Orde Baru dengan kebijakannya	Periodisasi perkembangan dan pelacakan kaidah estetika di setiap perkembangan .

	<p><i>es de la peintre sous a Cirebon.</i>” Jurnal <i>Ethnocentrisme et Creation</i> 418, 2013, hal. 417-436</p>		<p>melahirkan kejayaan kembali dengan tokoh Rastika yang disambung dengan modernisasi dengan inovasi Toto Sunu, hingga kehadiran Sanggar Noerdjati (Rafan S. Hasyim) yang mengokohkan tradisi.</p>	
4.	<p>Jerome Samuel, dalam artikel: “<i>Naissance et renaissance de la peinture sous verre a Java,</i>” Archipel, Vol. I. Pp.87-126. 2005</p>	<p>Sejarah pertumbuhan dan perkembangan lukisan kaca Nusantara dengan fokus kajian pada kelahiran kembali lukisan kaca pasca era puncak dan era kemunduran.</p>	<p>Sejarah asal-usul lukisan kaca, tema-tema lukisan kaca, pengaruh Cina dan Islam serta sejarah kebangkitan kembali lukisan kaca pasca kebijakan pemerintah orde bru.</p>	<p>Tema-tema lukisan kaca Cirebon dan Latar perubahan budaya bagi perubahan kaidah estetika lukisan kaca.</p>
5.	<p>Jerome Samuel, dalam artikel: “<i>Mereka yang Tembus Pandang: Nasib Lukisan Kaca dan Hilangnya Saksi Bisu Masa Lalu,</i>” Jurnal Fakultas Ilmu Pengetahuan</p>	<p>Perkembangan lukisan kaca di Jawa dengan perspektif sosiologi seni</p>	<p>Lukisan kaca masuk ke Indonesia tahun 1880-an, diawali dengan tema pewayangan yang kemudian diikuti tema sejarah, masjid, kaligrafi, buroq, dan puteri Cina. Tema masjidil Haram diproduksi dari gambar-gambar masjid dari oleh-oleh haji yang disesuaikan/dipribumi</p>	<p>Latar perkembangan kaidah estetik</p>

	Budaya Universitas Indonesia, 2013.		kan. Lukisan kaca mencerminkan perubahan budaya sepanjang abad ke-20. Variasi gaya menunjukkan dinamisme identitas lokal dan pola-pola produksi. Pada lukisan kaca terdapat tata nilai estetika, pola pikir dan sejarah Jawa abad ke-19 dan ke-20	
6.	Eddy Hadi Waluyo, dalam Buku: <i>“Lukisan Kaca Cirebon dari Masa Awal Hingga Kini,”</i> P4ST, 2006.	Pertumbuhan dan perkembangan perseni lukiskaca an Cirebon.	Sejarah seni lukis kaca Cirebon dari era Dalang Sudarga hingga Rafan Hasyyim.	Sejarah dan tema lukisan kaca sebagai bagian dari kajian kaidah estetika lukisan kaca.
7.	Henri Chosin, dengan artikelnya: <i>“Seni Lukis Kaca Cirebon Refleksi Akulturasi Budaya”</i> , jurnal Brikolase Vol. 1 No. 2, Desember 2009	Kajian latar karakteristik visual lukisan kaca Cirebon	Lukisan kaca Cirebon menampilkan akulturasi budaya yang di dalamnya menunjukkan adanya pengaruh budaya India/Hindu (Ganesa , pewayangan, dll.), budaya Cina (Mega mendung dan Wadatan), dan pengaruh Islam/Arab (Kaligrafi Arab).	Sumber nilai dan simbol kaidah estetika lukisan kaca Cirebon

8.	Ahmad Nizam dan Agung Wicaksono, dengan artikel: “ <i>Gambar Kaca</i> ”, Jurnal Corak, Vol. 3 No. 2, 2015	Kajian aspek visual (gaya lukisan kaca) dan tema lukisan kaca	Tema-tema lukisan kaca dan gaya dekoratif karena pengaruh tradisi menyungging wayang kulit dan karakteristik media dan teknik	Tema dan kaidah estetik lukisan kaca.
9.	Amir Gozali, dalam artikel: “ <i>Kaligrafi Arab dalam Seni Lukis Kaca Cirebon</i> ,” Jurnal Brikolase vol. 3 No. 2, 2001	Gaya kaligrafi Arab pada lukisan kaca Cirebon	Hasil dari sinkretisme Islam dan Hindu, prinsip anti antropomorfisme dan menggunakan prinsip <i>pseudo antropomorfisme</i> , khat berbeda dengan kaligrafi Arab.	Kaidah estetik lukisan kaca petarekatan, meskipun belum sampai pada pemaknaan dalam konsep tarekat nya.
10.	Farid Kurniawan Noor Zaman, Anis Sujana, & Zaenudin Ramli, dengan artikel: “ <i>Makna Semar dalam kalimah Syahadat pada Seni Lukis Kaca Cirebon</i> ”, Jurnal Visual Art & Desain	Visualisasi dan makna simbolik lukisan kaca Kaligrafi Semar	Kaligrafi Semar termasuk kaligrafi kontemporer. Berkorelasi dengan konsep <i>manunggaling kawula Gusti</i> . Bentuk wayang Semar disusun atas Kaligrafi teks Syahadat. Memiliki fungsi: simbolik, magis, dan ekonomi	Kaidah estetik lukisan kaca dengan bentuk kaligrafi piktograf.

	FSRD ISBI Bandung Vol. 4, No. 3 (2016).			
11.	Achmad Opan Safari, dalam artikel: <i>"Iluminasi dalam Naskah Cirebon"</i> , Jurnal Shuhuf Vol. 3 No. 2, 2010.	Gambar-gambar iluminasi naskah kuno Petarekatan dan Pedalangan Cirebon	Adanya ketertautan antara iluminasi naskah kuno Cirebon dengan pilihan tema dan objek lukisan kaca Cirebon	Latar Kaidah estetik lukisan kaca Cirebon
12.	Andrew Newman, Anna Goulding dan Christopher whitehead dari <i>International Centre for Cultural and Heritage Studies School of Arts and Cultures, University of Newcastle</i> dengan judul, <i>"How Cultural Capital, Habitus and Class Influnence the</i>	Urgensi modal kultural, habitus dan kelas sebagai perangkat teori Bourdieu untuk mengapresiasi seni rupa kontemporer.	respon apresiasi orang dewasa terhadap seni rupa kontemporer ditentukan oleh modal budaya, habitus dan kelas serta pengalaman hidup.	Produksi kultural dan modal budaya

	<i>Responses of Older Adults to the Field of Contemporary Visual Art,” Poetics 41 (2013) 456-480.</i>			
13.	MM Jæger dan S. Møllegaard dengan judul <i>Cultural capital, teacher bias, and educational success: New evidence from monozygotic twins</i> pada Sosial Science Research 65 (2017) 130-144	Modal budaya dalam pendidikan formal.	modal budaya berpengaruh langsung dalam penyelesaian pendidikan, meningkatkan kemampuan akademik, dan berpengaruh langsung bagi keberhasilan pendidikan siswa dari latar belakang sosial ekonomi tinggi	Produksi kultural dan Modal Budaya
14.	Ida Gran Andersen *, Mads Meier Jæger di Kanada, Jerman dan Swis, dengan judul,” <i>Cultural Capital in context: Heterogeneo</i>	Membandingkan peran modal budaya pada sekolah berprestasi rendah dan tinggi	pengembalian modal budaya untuk kesuksesan pendidikan lebih tinggi pada sekolah yang berprestasi rendah dari pada sekolah yang berprestasi tinggi	Produksi kultural dan modal budaya

	<i>us returns to cultural capital across schooling environments</i> ,” dimuat pada Sosial Science Research 50 (2015) 177-188			
--	--	--	--	--

Penelitian-penelitian tentang persenilukiskacaan sebagaimana dipaparkan di atas pada umumnya lebih berpihak pada kajian dengan pendekatan formalisme, yakni kajian terhadap aspek struktur lukisan kaca dan perkembangan lukisan kaca. Memahami keunikan visual, tema-tema yang digunakan dan sumber gagasan yang membentuk estetika lukisan kaca. Belum memberikan kajian dari aspek agen pelukis kaca dan relasinya dengan konteks sosial budayanya. Kajian yang ditampilkan juga mengambil rentang periode awal hingga masa puncak perkembangan dan masa kebangkitan kembali lukisan kaca, tidak mengambil rentang waktu perkembangan lukisan kaca ketika memasuki tahun 2000-an hingga sekarang (2021). Di bidang kajian produksi kultural yang mengacu kepada pisau teori Bourdieu pun pada umumnya terfragmentasi pada konsep modal budaya.

Kajian persenilukiskacaan Cirebon mengabaikan detail perkembangan era generasi pertama dengan sistem nilai dan kaidah estetik *petarekatan* juga era pasca tahun 2000-an. Penelitian yang akan dilakukan penulis akan mengambil fokus pada perkembangan lukisan kaca Cirebon secara utuh, dari awal hingga pasca tahun

2000-an. Penelitian persenilukiskacaan yang akan dilakukan tidak sekadar menggunakan pendekatan formalisme, juga tidak hanya dari perspektif Agen pelukis kaca, akan tetapi kajian yang meninjau relasi antara karya lukis kaca dengan Agen dalam konteks sosial budaya yang melingkupinya. Oleh karena itu kajian dalam penelitian ini menggunakan perspektif interdisipliner yang akan menggunakan pisau keilmuan (konsep, teori, asumsi) yang relevan (Rohidi, 2000b) dari antropologi, sosiologi, dan seni. Kajian antropologi digunakan untuk melihat penemuan distingsi estetika oleh pelukis kaca dan pewarisan persenilukisan kaca sebagai bentuk pembelajaran seni tradisional. Kajian Sosiologi menggunakan teori utama dari Pierre Bourdieu tentang produksi kultural yang di dalamnya terjalin relasi antara *habitus, field, capital, domination symbolic*, dan *distinction*. Kajian dari teori seni digunakan kajian estetika Nusantara, khususnya kajian kaidah estetik dalam pendekatan kebudayaan Cirebon. Kosmologi dan sistem budaya Cirebon digunakan untuk model kajian untuk menemukan kaidah estetika lukisan kaca Cirebon dengan perubahannya.

2.2 Kerangka Teoretis

2.2.1 Perspektif Kebudayaan

Kajian tentang perilaku budaya dan produk budaya dari suatu masyarakat menjadi sangat tidak mungkin tanpa didasari dengan pemahaman tentang perspektif kebudayaan dan kesenian. Asumsinya adalah, tidak ada suatu masyarakat yang tidak memiliki kebudayaan dan tidak ada suatu kebudayaan yang tidak ada masyarakat pendukungnya. Goodenough kemudian secara tegas menyatakan bahwa kebudayaan itu bukan pola dari perilaku, akan tetapi pola bagi perilaku

(Keesing, 1998:68). Hal ini sejalan dengan Spradley bahwa kebudayaan dipandang sebagai pengetahuan yang diperoleh, yang digunakan orang untuk menginterpretasikan pengalaman dan melahirkan tingkah laku sosial (Spradley, 1997; Sukmayani et al., 2017). Oleh karena itu, perspektif kebudayaan dipahami sebagai sistem pengetahuan dan kepercayaan manusia yang disusun sebagai pedoman manusia dalam mengatur pengalaman-pengalamannya dan persepsi manusia untuk menentukan tindakan dan juga memilih di antara alternatif-alternatif yang ada. Kebudayaan dipandang sebagai kompleks gagasan, nilai-nilai, gagasan-gagasan vital, serta keyakinan atau kepercayaan yang digunakan secara selektif untuk memahami dan menginterpretasi lingkungan untuk bersikap dan berperilaku dalam rangka memenuhi kebutuhan hidupnya (Rohidi, 2000a, 2000b, 2014; Triyanto, 2018b).

Konsepsi kebudayaan seperti di atas menegaskan bahwa kebudayaan itu bersifat abstrak, ia berupa gagasan-gagasan yang kompleks dan vital, berupa nilai-nilai dan keyakinan serta kepercayaan yang dimiliki manusia dalam masyarakat. Konsepsi kebudayaan bagi suatu masyarakat kemudian menjadi pedoman atau *blue print* untuk berperilaku, diterima sebagai seluruh sistem pengetahuan yang digunakan untuk memahami dan menginterpretasikan pengalaman dan lingkungannya yang digunakan sebagai kerangka dasar tindakan manusia (Rohidi, 2000b).

Konsepsi kebudayaan yang komprehensif dinyatakan oleh Geertz, bahwa kebudayaan dipahami sebagai keseluruhan pengetahuan, kepercayaan, nilai-nilai yang dimiliki oleh manusia sebagai makhluk sosial, yang isinya adalah perangkat-

perangkat model pengetahuan atau sistem-sistem makna yang terjalin secara menyeluruh dalam simbol-simbol yang ditransmisikan secara historis (Geertz, 1992). Perangkat-perangkat model itu digunakan secara selektif untuk berkomunikasi, melstarikan dan menghubungkan pengetahuan, bersikap serta bertindak dalam menghadapi tantangan lingkungannya dalam rangka memenuhi kebutuhan hidupnya, baik kebutuhan biologis, kebutuhan sosial, maupun kebutuhan integratif sebagai makhluk yang berbudaya (Rohidi, 2000b; Wiyoso & Putra, 2020)

Konsepsi kebudayaan di atas semakin jelas bahwa kebudayaan dibutuhkan, dibangun dan digunakan dalam posisi manusia sebagai makhluk sosial untuk memenuhi kebutuhan hidup serta menghadapi tantangan lingkungan hidupnya. Kebudayaan pada dasarnya akan menjadi acuan dan pedoman bagi kehidupan masyarakat dan sebagai sistem simbol, pemberian makna, model yang ditransmisikan melalui kode-kode simbolik (Sumardjo, 2013). Oleh karena itu kemudian sebagai makhluk sosial manusia membangun perangkat model pengetahuan yang berisi kompleksitas sistem pengetahuan, gagasan vital, kepercayaan, dan nilai-nilai sebagai sebuah sistem makna yang terjalin secara menyeluruh dalam simbol-simbol budaya. Jalinan model pengetahuan yang menyeluruh dan terjalin dalam makna budaya kemudian digunakan untuk menjawab semua tantangan hidupnya dirinya dan generasi penerusnya. Oleh karena itu, sistem makna yang terjalin secara menyeluruh dalam bentuk simbol budaya itu diwariskan secara historis. Rohidi secara tegas menyatakan bahwa kebudayaan: 1) Berfungsi sebagai *blueprint* atau desain menyeluruh bagi kehidupan masyarakat

pendukung kebudayaan; 2) Sebagai sistem simbol atau model kognitif yang ditransmisikan melalui kode-kode simbolik; dan 3) Sebagai strategi adaptif untuk melestarikan, menjawab tantangan dan mengembangkan kehidupan dalam menyiasati lingkungan dan sumber daya di sekelilingnya dengan segala perubahannya (Rohidi, 2000b, 2014:71).

Kebudayaan bersifat abstrak, tersimpan dalam alam pikir manusia berubah dan berkembang karena terus terjadi perubahan pada lingkungan alam dan sosial, serta diwariskan dari satu generasi kepada generasi berikutnya secara historis melalui pembudayaan (Keesing, 1998). Sejalan dengan pendapat di atas, Jenks (2013:11) menegaskan bahwa kebudayaan adalah sebuah kategori sosial; kebudayaan dipahami sebagai seluruh cara hidup yang dimiliki oleh sekelompok masyarakat: ini adalah pengertian kebudayaan yang bersifat pluralistis dan berpotensi demokratis yang tekah menjelma menjadi titik perhatian dalam sosiologi dan antropologi dan, belakangan ini, dalam pengertian yang lebih lokal, dalam arena kajian budaya . Hal ini mengukuhkan pendapat Rapoport, bahwa kebudayaan dapat dipandang sebagai latar bagi satu tipe manusia, yang bersifat normatif bagi kelompok tertentu; dan yang melahirkan gaya hidup tertentu yang secara tipikal dan bermakna berbeda dengan kelompok lainnya, yang merupakan latar bagi pengejawantahan berperilaku sehingga membentuk gaya hidup yang khas (Rohidi, 2000b). Konstelasi seperti inilah yang kemudian membuat ekspresi budaya masyarakat yang satu dengan yang lainnya berbeda-beda, setiap ekspresi kebudayaan memiliki ciri khasnya masing-masing.

Kebudayaan sebagai totalitas sistem makna yang terjalin secara menyeluruh dalam bentuk simbol budaya dan diwariskan secara historis itu kemudian menghendaki kajian fenomena budaya melalui kerja lapangan secara intensif. Upaya itu harus dilakukan melalui ‘perluasan semesta wacana manusia’ melalui suatu pemahaman (interpretasi) atas makna simbol-simbol yang telah dijalinnya secara emik. Hal ini disebabkan pemikiran bahwa kebudayaan bukanlah sumber kausalitas melainkan sebuah konteks yang membuat sesuatu menjadi bermakna dan dapat dipahami (*intelligibility*). Oleh karena itu, konsekuensinya menurut Geertz, bahwa metodenya ialah dengan ‘Deskripsi yang kental’, yaitu menjelaskan struktur-struktur pemaknaan yang di dalamnya ‘apa yang telah terjadi’ itu terjadi secara bermakna (Geertz dalam Jenks, 2013: 88). Perspektif kebudayaan dalam penelitian ini jelaslah menggunakan perspektif kebudayaan menurut antropologi interpretatif.

2.2.2 Perubahan Kebudayaan

Kebudayaan dalam pandangan Spradley (1975 : 23) adalah serangkaian aturan-aturan, petunjuk-petunjuk, resep-resep, dan strategi-strategi yang terdiri atas model-model kognitif yang dimiliki manusia dan digunakannya secara selektif dalam menghadapi tantangan lingkungannya sebagaimana terwujud dalam tingkah laku dan tindakan-tindakannya. Kebudayaan digunakan untuk menginterpretasikan perubahan dan tantangan lingkungan. Dalam hal ini kemudian kebudayaan memiliki kodrat untuk berubah. Ember menyatakan bahwa kebudayaan tidaklah bersifat statis, akan tetapi selalu berubah (Ember, 2019). Sairin menyatakan bahwa berubah adalah sifat utama dari kebudayaan (Sairin, 2002). Kebudayaan selalu

berubah dalam rangka penyesuaian diri dengan pemenuhan kebutuhan masyarakat pendukungnya. Kebudayaan cenderung bersifat dinamis mengikuti perubahan yang terjadi dalam lingkungannya. Dinamika perubahan pada unsur-unsur kebudayaan tidaklah selalu sama, unsur yang kurang integrasi struktur dan kejiwaannya kurang luas dan mendalam akan cenderung cepat mengalami perubahan (Joyomartono, 1992).

Sulasman dan Gumelar (2013) menyatakan bahwa perubahan sudah menjadi karakter umum dari kebudayaan karena: lingkungan yang terus berubah, adanya variasi pengetahuan kebudayaan, adanya penemuan, adanya interaksi dengan kebudayaan lain. Perubahan kebudayaan terjadi melalui mekanisme yang berbeda-beda, ada yang karena adanya inovasi atau penemuan baru dalam masyarakat, dan ada pula yang terjadi karena mekanisme proses difusi, akulturasi, *culture loss*, *genocide*, dan perubahan terencana (*direct change*). Perkembangan dan perubahan budaya terjadi karena perubahan-perubahan pada subsistemnya dan berlangsung sesuai kaidah alamiah, melalui proses berjenjang (Sugiarto & Rohidi, 2021:76).

Koentjaraningrat (1990) menyatakan bahwa proses perubahan kebudayaan itu terjadi melalui akulturasi, asimilasi dan difusi. Proses akulturasi budaya terjadi ketika satu kebudayaan berinteraksi dengan kebudayaan lain yang membawa nilai-nilai baru dan diterima tanpa menghilangkan kepribadian kebudayaan sendiri. Akulturasi merupakan proses pertemuan unsur-unsur kebudayaan yang bercampur dan didahului dengan kontak namun perbedaan di antara unsur-unsur asing dengan asli masih tampak (Liliweri, 2003). Proses

akulturasi yang berlangsung dengan baik akan menghasilkan integrasi antara unsur-unsur kebudayaan asing dengan unsur-unsur kebudayaan sendiri, akan tetapi jika sebaliknya yang terjadi di dalam masyarakat dapat terjadi kegoncangan budaya (*cultural shock*) (Sulistiyowati, 2017).

Proses asimilasi terjadi ketika bercampurnya beberapa kebudayaan secara intensif dari kelompok mayoritas dan beberapa kelompok minoritas sehingga mengubah sifat khas dari unsur-unsur kebudayaannya. Sulasman dan Gumelar (2013) dan Horton (1999) menyatakan bahwa Difusi adalah penyebaran unsur budaya suatu kelompok ke kelompok lainnya yang saling berhubungan, berproses dua arah, dan selalu disertai modifikasi tertentu terhadap unsur-unsur serapannya.

Perubahan kebudayaan pada dasarnya dapat didekati dengan dua teori besar: teori evolusi dan teori difusi. Teori evolusi menyatakan bahwa perubahan kebudayaan itu berlangsung secara perlahan-lahan, bertahap, dan setiap masyarakat mengalami proses evolusi yang berbeda-beda. Tylor menyatakan bahwa kebudayaan manusia secara bertahap melakukan evolusi dari tahapan: *savagery* (bertahan hidup melalui meramu dan berburu), *barbarian* (mulainya bercocok tanam) dan *civilization* (peradaban tulisan) (Setia Gumilar, 2013:140). Dalam perspektif memetika (ilmu yang mempelajari *meme* atau karakter budaya) dinyatakan bahwa kultur merupakan suatu sistem bertingkat yang di dalamnya mengandung berbagai elemen kultur yang senantiasa berubah dinamis karena dinamika masyarakat, baik melalui proses asimilasi, akulturasi, komunikasi maupun interaksi antarindividu. Di samping itu dikenal pula “hukum” evolusi kebudayaan yang dinyatakan oleh Leslie A. White, bahwa terjadinya evolusi

kebudayaan dalam sebuah masyarakat karena adanya transformasi energi dengan bantuan teknologi yang ditemukan yang teorinya ini dikonstruksikan menjadi: $C = E \times T$. *Culture* (C) atau kebudayaan dengan segala perubahannya adalah hasil transformasi energi (E) dari *technology* (T). Konsep perubahan dari White ini kemudian dikenal dengan konsep termodinamika, yaitu sistem yang melakukan transformasi energi (Setia Gumilar, 2013:140).

Teori difusi menyatakan bahwa perubahan kebudayaan terjadi karena adanya proses pengaruh mempengaruhi dari satu kebudayaan kepada kebudayaan lainnya (Paul.B.Horton, 1999; Setia Gumilar, 2013). Teori difusi kebudayaan dimaknai sebagai persebaran kebudayaan yang disebabkan oleh migrasi manusia yang dengan perpindahan itu akan menularkan budaya tertentu dalam pemukiman Boas, Clark Wissler dan Kroeber. Konsep kebudayaan yang bersifat material kemudian memandang kebudayaan sebagai sistem yang merupakan hasil adaptasi lingkungan alam atau sistem yang berfungsi untuk mempertahankan kehidupan masyarakat pendukung kebudayaan (Setia Gumilar, 2013).

2.2.3 Pewarisan Kebudayaan

Mengacu pada perspektif kebudayaan dari Geertz sebagai sejumlah gagasan bermakna yang dimiliki bersama, maka jelaslah bahwa kebudayaan bukanlah milik perorangan (Keesing, 1998:70). Kebudayaan diwariskan secara historis atau ditransmisikan melalui proses belajar kebudayaan yang pada gilirannya menimbulkan pandangan-pandangan baru yaitu cara memandang yang khas tentang dunia. Kebudayaan itu hakekatnya adalah warisan sosial yang dilakukan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Proses belajar kebudayaan kebudayaan tersebut

dilakukan melalui enkulturasi dan sosialisasi. Enkulturasi adalah proses penerusan kebudayaan kepada individu segera setelah ia lahir, yakni saat kesadarannya sudah dapat berfungsi dan sejak saat itu individu menyesuaikan alam pikiran dan sikap perilaku sesuai adat-istiadat, sistem norma, dan peraturan yang berlaku dalam kebudayaannya. Sedangkan Sosialisasi dipandang sebagai proses belajar kebudayaannya sendiri yang berhubungan dengan sistem sosial untuk memahami dan menginternalisasi pola-pola tindak, pemahaman status sosial dan peran sosial (Kodiran, 2004).

Kebudayaan itu diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya secara informal, dalam keluarga, melalui proses enkulturasi atau pembudayaan (Triyanto, 2017b). Anak-anak mempelajari dan menginterpretasikan dunianya dengan melihat bagaimana orang tuanya menafsirkan dunia tersebut. Anak-anak juga belajar mengklasifikasikan mana tindakan yang sesuai dan pantas untuk dilakukan. Oleh karena itu dengan enkulturasi manusia dapat berfikir dan bertindak sesuai pola-pola yang disepakati dan mengembangkan diri agar fungsional di masyarakat (Triyanto, 2017b). Orang tua memiliki andil yang besar dalam proses enkulturasi guna menanamkan moral dan nilai-nilai budaya, mempraktikkannya dengan seraya terus memperbaiki kesalahannya melalui proses belajar. Pada tataran ini enkulturasi dipahami sebagai sebuah proses ketika seseorang menguasai pengertian dan kepercayaan-kepercayaan dari satu entitas masyarakat sejak kecil. Proses ini berpengaruh pada pemahaman dan penafsiran terhadap dunia, hubungannya dengan kehadiran di dalam masyarakat, serta pemahaman tentang identitas budaya (Gea, 2011; Paramitha et al., 2012).

Enkulturasikan akan menjamin kebudayaan itu bertahan dan bahkan berkembang. Proses pewarisan kebudayaan itu menurut Triyanto (2015) dengan mengacu pendapat Markoem (1982), Dananjaya (1998), Ihromi (1990) Rohidi (1994), dan Parsons (1964), dinyatakan bahwa proses enkulturasikan dilakukan melalui metode: (1) pelaziman (*conditoning*), (2) imitasi atau peniruan (*modeling*), dan (3) internalisasi (*internalization/learning to cope*). Generasi yang lebih tua diposisikan sebagai model yang diamati, dihayati, dan dicitrakan sebagai cita ideal oleh generasi yang lebih muda pada sebuah proses yang alami dan memakan waktu yang panjang (Kodiran, 2004; Sugiarto & Rohidi, 2021; Triyanto, 2015), dan berpengaruh kepada terwujudnya identitas sosial (Satrio, 2019).

2.2.4 Perspektif Kesenian

Kebudayaan sebagai suatu sistem pengetahuan di dalamnya juga mengatur seluruh pemenuhan kebutuhan manusia, termasuk di dalamnya kebutuhan akan keindahan yang kemudian dilembagakan menjadi kesenian. Tidak ada manusia atau masyarakat sesederhana apapun yang mengabaikan kebutuhan untuk berekspresi estetis. Oleh karena itu kesenian tidak berdiri sendiri, ia selalu berada dalam konteks budayanya, karena kesenian adalah produk kebudayaan—dan karenanya keberadaan kesenian suatu masyarakat ditentukan oleh lingkungan budayanya di samping lingkungan alamiahnya, bahkan kesenian berhubungan pula dengan ilmu, agama, ekonomi dan filsafat (Rohidi, 2000b)

Setiap masyarakat akan mengembangkan strategi untuk pemuasan kebutuhan estetisnya dan oleh karena itu, kemudikan, muncullah pedoman untuk melakukan strategi adaptif guna pemuasan kebutuhan estetis dan menghadapi

lingkungannya (Rohidi, 2000b). Selain sebagai pedoman dan strategi adaptif, kesenian juga sebagai simbol, yakni simbol ekspresi yang di dalamnya tersimpan makna, gagasan, abstraksi, pendirian, pertimbangan, hasrat, kepercayaan, pengalaman yang dipahami dan dihayati bersama oleh masyarakat (Rohidi, 2000b). Ekspresi kesenian menjadi unik sebagaimana dinyatakan Dharsono, bahwa semua bentuk seni beserta ekspresi estetik yang hadir dan berkembang dalam setiap kebudayaan, cenderung berbeda dalam corak dan ungkapan, dan mempunyai ciri khas masing-masing yang unik (D. S. Kartika, 2010; Sumardjo, 2013). Kesenian dengan masyarakat pendukungnya memiliki hubungan historis dan sosiologis yang tidak dapat dipisahkan dan harus dipahami secara integral dengan konteks keberadaan masyarakat pendukungnya (Syarif & Kurniawati, 2018). Oleh karena itu menurut Rohidi, bahwa seni secara umum, tidak dapat sepenuhnya dipahami tanpa menempatkannya dalam keseluruhan kerangka masyarakat dan kebudayaannya (Rohidi, 2011b). Triyanto menandakan bahwa seni adalah simbol ekspresif kebudayaan yang secara estetik mengungkapkan berbagai makna yang dalam pandangan Geertz meliputi gagasan-gagasan (*ideas*), sikap-sikap (*attitudes*), pertimbangan-pertimbangan (*judgments*), hasrat-hasrat (*longings*), atau kepercayaan-kepercayaan (*beliefs*), serta abstraksi-abstraksi dari pengalaman tertentu (*abstraction from experience fixed*) yang dapat dipahami bersama oleh para pendukungnya (Triyanto, 2018a).

Kesenian selain memiliki fungsi pemenuhan kebutuhan estetis manusia dalam konteks masyarakatnya juga memiliki fungsi penguatan integrasi sosial yang akan mempersatukan berbagai pedoman bertindak dan berbeda menjadi suatu

desain yang utuh dan bulat, bersifat operasional sebagai sesuatu yang bernilai (Rohidi, 2000b, 2015; Sugiarto et al., 2017). Harsojo menyatakan bahwa kesenian merupakan faktor yang amat esensial untuk integrasi dan kreativitas kultural, sosial, dan individual (Hasojo, 1972:206). Ekspresi kesenian suatu masyarakat tertentu akan menjadi representasi dan ciri khas, dan spirit zaman dari kebudayaan masyarakat yang bersangkutan . Oleh karena itu Sahman menyatakan bahwa berbicara tentang kesenian dapat dilakukan dengan perspektif filosofis, psikologis, atau sosiologis (Sahman, 1986:211). Perspektif sosiologis akan menyoroti kesenian berkaitan dengan publik, peranan sosial, dan lingkungan sekitarnya. Feldman menyatakan bahwa pada hakikatnya kesenian kemudian memiliki fungsi yang berhubungan: *Personal function* (seni sebagai ekspresi psikologis), *The social function* (sosial, ideologi dan politik), dan *The physical function* (fisik benda seni)(Syarif & Kurniawati, 2018). .

Seni, termasuk di dalamnya lukisan kaca, adalah sesuatu yang memuat hal-hal yang transendental, sesuatu yang kita tak kenal sebelumnya, dan kini dapat dikenali melalui karya seorang seniman (Sumardjo, 2013:10). Meskipun demikian, kesenian itu ada, berkembang dan dibakukan di dalam dan melalui tradisi-tradisi sosial suatu masyarakat. Kesenian pada akhirnya mampu menopang kolektivitas sosial, karena kesenian seperti halnya kebudayaan juga dimiliki oleh masyarakat, meskipun dalam kenyataan empirik didukung oleh individu-individu dalam suatu masyarakat. Penciptaan seni oleh individu-individu itu pada dasarnya tidak akan mungkin terlepas dari sistem budaya yang dimilikinya secara bersama. Oleh karena

itu, sebuah ekspresi kesenian akan dapat dipahami dan diterima secara sosial karena di dalamnya terdapat asas-asas yang dimiliki secara bersama (Rohidi, 2000b).

Perspektif kesenian di atas adalah perspektif kesenian yang menggunakan pendekatan kebudayaan, sehingga ekspresi kesenian selaras, dipahami dan diterima secara sosial sesuai dengan sistem kebudayaan masyarakat pendukungnya. Di sisi lain, dari sudut pandang keterlibatan masing-masing pribadi senimannya, maka sebuah ekspresi kesenian sebagaimana menurut Sigmund Freud (1856-1939) sesungguhnya merupakan pemuasan hasrat-hasrat jiwa (Sutrisno, 2005:225). Proses penciptaan karya seni dalam pandangan Freud adalah proses psikis yang secara fundamental diatur oleh prinsip konstansi, prinsip realitas dan prinsip kesenangan. Keadaan psikologis manusia pada dasarnya berusaha untuk berada dalam kecenderungan mempertahankan ketegangan psikis pada tataran seminimal mungkin guna memperoleh kestabilan psikis. Dorongan psikis lainnya adalah manakala manusia berusaha seluas mungkin untuk memperoleh kesenangan-kesenangan dan sedapat mungkin menolak atau mengikis ketidaksesuaian sebagai bentuk berkurangnya ketegangan psikis. Inilah kemudian dapat dinyatakan bahwa prinsip kesenangan merupakan prinsip konstansi dalam versi subjektif individu atau seniman (Tukiran, 2005)

Konsep pemikiran Freud yang dapat digunakan untuk memahami proses kreatif seni adalah konsep bahwa *psikhe* manusia (seniman) sesungguhnya tertuang dalam studi klasiknya tahun 1923, *The Ego and the Id*, sebuah “Teori Struktural” tentang pikiran yang terdiri atas tiga instansi, yaitu: *id*, *ego* dan *super-ego*. Instansi psikis *Id* dalam struktur pikiran ini merupakan lapisan struktur pikiran yang berada

pada lapisan paling dasar, ia merupakan aspek bawah sadar tempat dorongan-dorongan material berupa naluri-naluri bawaan dan sejumlah keinginan-keinginan yang direpresi, mengendap dalam alam bawah sadar. *Ego* adalah struktur psikis yang sebagian besar bekerja pada kesadaran manusia, ia berada dan bersifat sadar, maka konsekuensinya adalah bekerja atas dasar prinsip realitas yang akan memainkan sinyal-sinyal kontrol diri dan hukum logika. Oleh karena itu *Ego* terdiri dari mekanisme pertahanan dan kemampuan untuk menghitung, memikirkan dan merencanakan. Prinsip realitas atau *Ego* akan mengatur agar pemuasan kesenangan (termasuk di dalamnya berkesenian) haruslah sejalan dengan realitas. Dimensi struktur psikis lainnya adalah Instansi psikis *super-ego*, yaitu hasil dari proses internalisasi norma-norma sosial yang dihayati dan diterima dalam proses sosialisasi. Pada instansi psikis ini norma-norma, hukum-hukum, dan kaidah-kaidah yang semula berada di luar dirinya kemudian menjadi bagian dari *psikhe* manusia (Tukiran, 2005:228).

Konstelasi pemikiran Freud tentang tiga instansi psikis manusia menegaskan bahwa dalam hal proses kreatif seni adalah karena adanya relasi antara hasrat memperoleh kesenangan (prinsip kesenangan), prinsip ketegangan psikis, dan fantasi. Hasrat untuk memperoleh kesenangan tidak selamanya dapat terpenuhi karena berbagai hal pada tataran realitas yang harus dihadapi, dan pada kondisi seperti itu maka terjadilah ketegangan psikis. Ketika manusia mengalami suatu ketegangan (konstansi) psikis, maka ia akan mencari jalan lain untuk memenuhi kepuasan batinnya. Jalan pemuasan itu dilakukannya melalui apa yang disebut fantasi. Menurut Tukiran, seni adalah jalan fantasi manusia untuk memuaskan

kesenangan yang diterima dalam realitas kehidupan. Seni adalah fantasi yang telah dialihkan ke dalam realitas (Tukiran, 2005). Seorang seniman adalah individu yang didesak oleh kebutuhan instingtif untuk mendapatkan kesenangan, namun pada saat yang sama di dalam realitas ia tidak memperoleh kesenangan tersebut, oleh karena itu ia akan menyalurkan energi untuk memperoleh kesenangan atau kepuasan batin itu ke dalam fantasi yang diekspresikan melalui penciptaan seni. Kelahiran karya seni bagi seorang seniman beriringan dengan berkurangnya dan terbebaskannya seniman dari ketegangan psikis dan oleh karena itu ia akan terbebas dari kondisi neurotis. Pada tataran ini, seni dalam perspektif Sigmund Freud adalah sublimasi dari prinsip kesenangan yang mendapatkan pemenuhan dalam bentuk yang fantasi. Oleh karena itu, kekuatan seni adalah melukiskan kedalaman pengalaman yang sebenarnya tak tampak dan tak terlukiskan, memperkatakan hal yang tak terumuskan, membunyikan hal yang tak tersuarakan, ataupun menarik inti pengalaman batin yang tak terungkap (Sugiharto, 2018). Sejalan dengan pernyataan di atas Cassirer menyatakan bahwa, seni menyajikan citra realitas yang lebih kaya, lebih hidup dan penuh warna-warni, wawasan lebih menitik ke dalam struktur formal realitas (Cassirer, 1987:258).

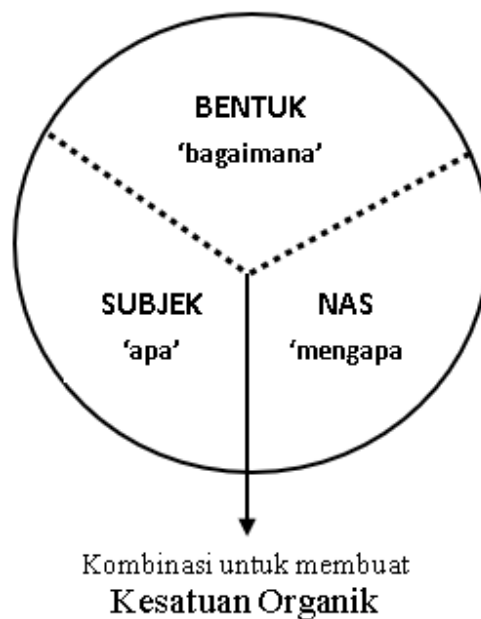
Bentuk ekspresi kesenian dalam pandangan Freud lahir dari instansi *Id* yang tetap mendapat kontrol dari instansi *Ego* pada tataran realitas dan terekspresikan menjadi *super-ego* setelah terjadi sublimasi fantasi dan imajinasi yang bertemu dengan pemanfaatan media untuk mengungkapkan gagasan. Seorang seniman menurut Freud seperti seorang anak kecil yang asyik bermain menciptakan dunianya sendiri dan seluruh jiwanya tercerap ke dalam aktivitas itu. Konstruksi

tersebut merupakan jalan bagi bertemunya pengalaman batin seniman dengan penikmat seni untuk ikut ambil bagian menikmati dunia fantasi dan imajinasi yang diciptakan seniman. Dengan demikian dapatlah dinyatakan, bahwa dalam perspektif Freudian, berkreasi seni memberikan peluang bagi eksternalisasi dorongan-dorongan naluriah bawaan untuk mendapat pengakuan secara budaya pada tataran realitas. Sebuah pelepasan dorongan-dorongan libido dalam suatu proses semacam *sexual intercourse* hingga mencapai katarsis (pelepasan emosi hingga menjadi lega atau terlepas dari ketegangan) yang bertransformasi melalui ego sebagai sebuah proses yang sublim, yakni sebuah proses yang mengarahkan energi naluriah dorongan egoistik instinktif dari tujuan-tujuan seksual ke tujuan-tujuan yang lebih tinggi dan bernilai seperti kesenian, agama dan moral yang dimanfaatkan serta disepakati bersama (Read, 1970; Rohidi, 2000b; Tukiran, 2005).

Betapapun proses penciptaan seni sebagaimana perspektif Freud di atas pada dasarnya tidak dapat dipisahkan dari pengaruh nilai budaya yang akan memberikan inspirasi dan memperkaya wujud karya pada zamannya. Pada tataran ini seni tidak sekadar dipandang sebagai lambang-lambang yang mengungkapkan gagasan, emosi, fantasi, dan imajinasi yang sublim akan keindahan perorangan, akan tetapi dapat juga berperan sebagai acuan (referensi) atau bahkan saripati ungkapan kolektif masyarakat pendukung kebudayaan. Seni merupakan 'ruang' bagi wacana tempat bersemayamnya "pikiran dan rasa" sehingga tercipta konfigurasi budaya (Rohidi, 2011a)

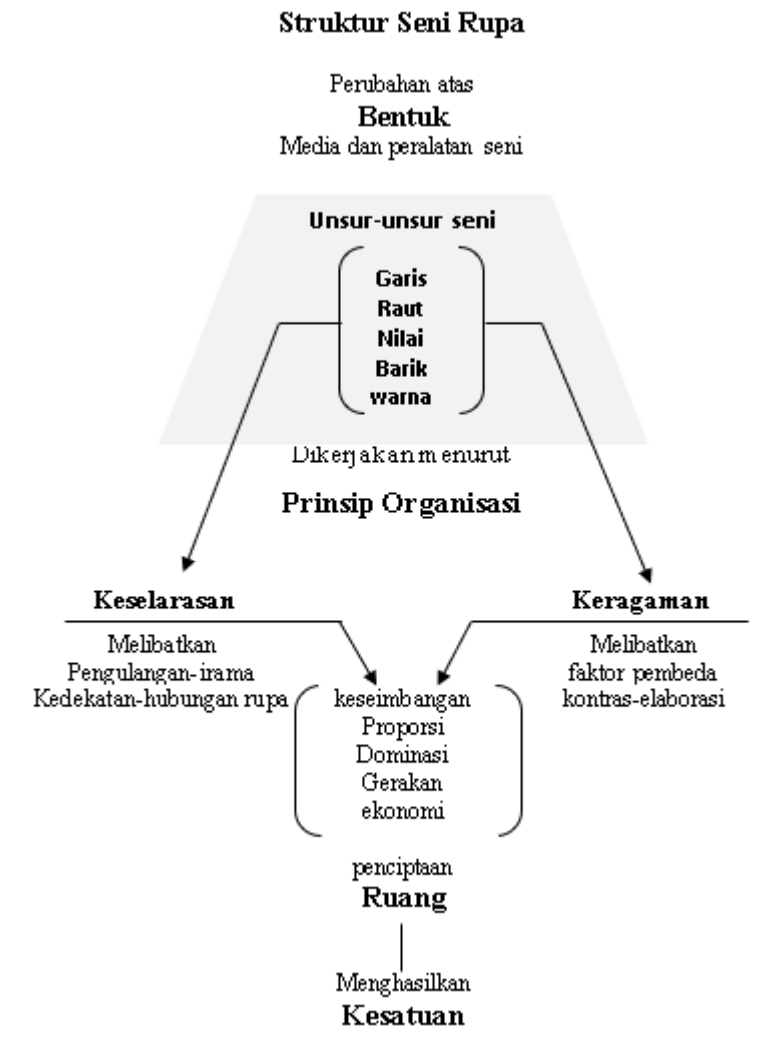
Kesenian, dengan meminjam pandangan Bourdieu senantiasa diobjektifkan dalam bentuk karya seni yang memiliki nilai intrinsik (intraestetik)

dan ekstrinsik (ekstraestetik) (Triyanto, 2017a:61; Triyanto et al., 2016). Memahami karya seni secara holistik tidaklah cukup hanya dengan pendekatan intraestetik, akan tetapi juga harus melibatkan aspek-aspek ekstraestetik, termasuk aspek humanistik dan aspek sosial budaya lainnya (Triyanto, 2016a). Pendekatan intraestetik terhadap karya seni berhubungan dengan deskripsi tentang data visualnya yang dilakukan secara intens, sistematis dan kecukupan waktu pengamatannya. Dalam konteks seni visual, Ocvirk, dkk. menyatakan bahwa memahaminya harus meliputi tiga aspek, yaitu: (1) subjek (*subject*), (2) nas (*content*), dan (3) bentuk (*form*) (Ocvirk, 2001; Rohidi, 2011a), sebagaimana gambar di bawah ini.



Gambar 2.1 Ruang Lingkup Kajian Pendekatan Intraestetik menurut Ocvirk

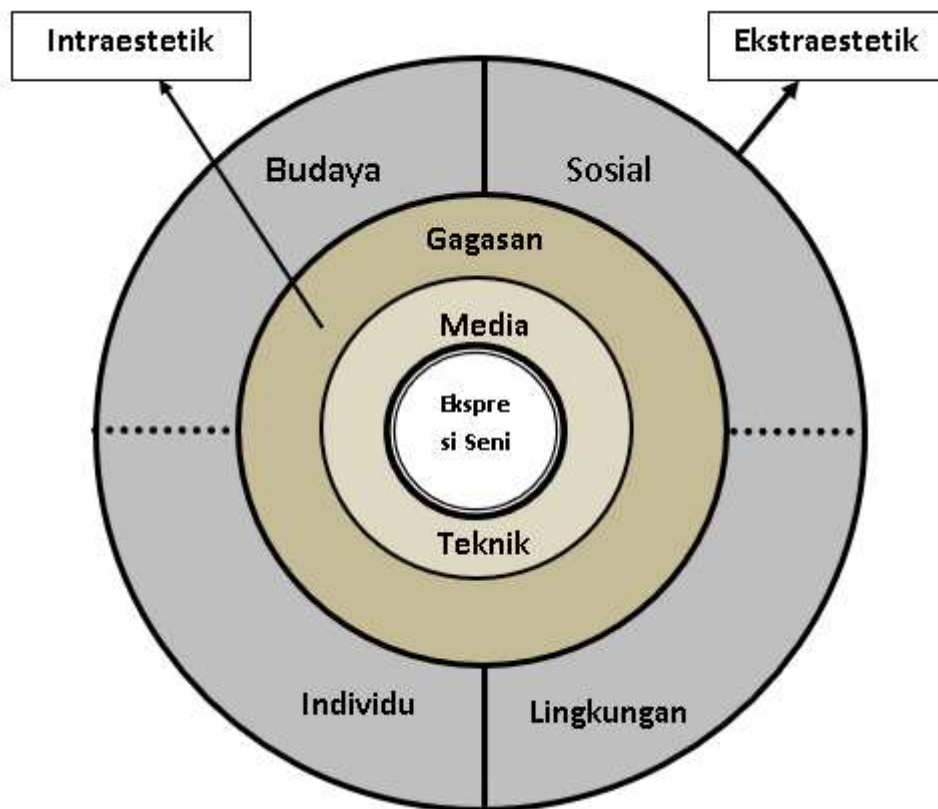
Subjek menjadi sangat penting mengingat ini merupakan motivasi awal berkarya seorang seniman dan menjadi titik tolak bagi kehadiran dan pembentukan suatu karya. Subjek dalam kaitan ini dapat dengan mudah ditangkap karena merepresentasi dalam bentuk benda atau manusia, akan tetapi juga berupa gagasan yang non-representatif. *Nas (content)* merupakan pesan-pesan yang bersifat emosional dan intelektual, sebagai suatu pernyataan, ekspresi, atau gejolak perasaan yang terbaca dan mempertemukan perasaan seniman dengan penikmat karyanya. Sedangkan bentuk (*form*) mengacu pada pengertian organisasi menyeluruh dari komposisi. Terkait bentuk dalam seni murni (*fine art*), Ocvirk dkk. dapat dipahami dengan mengkaji prinsip-prinsip tata rupa secara struktural sebagaimana gambar di bawah ini.



Gambar 2.2
Model Kajian Prinsip Tata Rupa Ocvirk
(Ocvirk, 2001; Rohidi, 2011b)

Pendekatan ekstraestetik adalah suatu model kajian yang berkaitan dengan penafsiran data visual yang telah diperoleh. Rohidi menandakan bahwa guna memahami karya seni dengan pendekatan ekstraestetik perlu memperhatikan hal-hal: (1) latar alam fisik yang menjadi sumber daya lingkungan yang dapat dimanfaatkan; (2) konteks sosial-budaya tempat karya seni hadir; (3) orang-orang yang terlibat di dalamnya; (4) perilaku atau tindakan orang-orang dan dengan siapa

mereka berinteraksi; dan (5) hubungan yang berlangsung antarwarga pada latar kajian seni (Rohidi, 2011a) . Dua pendekatan kajian, baik yang secara intraestetik maupun ekstraestetik sebagaimana dinyatakan secara skematis oleh Rohidi sebagai berikut (Rohidi, 2011a:75).



Gambar 2.3
Faktor Intraestetik dan Ekstraestetik dalam Seni (Rohidi, 2011b)

Karya seni dengan demikian semakin jelaslah bahwa, meskipun ia dibuat dengan kebebasan berkarya yang dimiliki senimannya akan tetap menerima penetrasi lingkungan budaya yang membentuknya. Dengan demikian, sebagaimana dinyatakan Triyanto, bahwa karya seni sebagai simbol ekspresif yang diciptakan

seorang seniman akan membawa pesan-pesan atau nilai-nilai budaya tentang eksistensi diri dan lingkungannya (fisik, sosial dan budaya).(Triyanto, 2017b).

2.2.5 Seni dan Spiritualitas

Kesenian sebagai bagian penting dari suatu kebudayaan yang di dalamnya menyimpan sistem nilai, sistem simbol, sistem kepercayaan dan sistem keyakinan yang digunakan sebagai pedoman berperilaku dalam memenuhi kebutuhan estetis, juga memiliki irisan yang kuat dengan aspek spritualitas. Penelitian lapangan Muensterberger menyatakan bahwa seni tidak hanya terkait dengan pemenuhan kebutuhan estetis, akan tetapi juga memiliki kaitan erat dengan adat istiadat, tuntutan ekonomi, upacara religi, dan ekspresi estetis (Triyanto, 2017a:54). Hal ini menunjukkan bahwa seni merupakan bagian integral dalam kehidupan manusia. Pernyataan senada juga diungkapkan Gilbert, bahwa ekspresi seni di samping merupakan kebutuhan integratif warga masyarakat, juga seringkali digunakan sebagai perantara, penyerta, atau pelayan kebutuhan spiritual warga masyarakat (Cahyono, 2006). Spiritualitas bersumber dari kebenaran religi yang tidak bertentangan dengan rasio, melainkan melengkapi dan menyempurnakan rasio (lihat Aquinas dalam Cassirer, 1987), dan oleh karena itu religi menjanjikan dunia transenden sebagai suatu prospek—dunia yang jauh mengatasi batas-batas pengalaman manusiawi, termasuk yang diekspresikan melalui kesenian (Cassier, 1987:110).

Ekspresi seni kemudian dapat berkelindan dengan religiositas sebagai sebuah kerohanian atau spiritualitas, yakni sebagai sebuah kesadaran manusia bahwa nilai, arah dan orientasi hidupnya ditentukan oleh hubungannya yang damai

dengan Yang Ilahi, Yang Suci (Sutrisno, 2005:183). Pada tataran ini tepatlah apa yang dinyatakan Sugiharto, bahwa seni adalah komunikasi pengalaman ruh, ruh pribadi yang bersentuhan dengan ruh semesta (*Anima Mundi*) saat kepekaan indra kita tiba-tiba tersapa, terpesona dan terbuka pada dimensi yang lebih dalam dan lebih tinggi di balik segala (Sugiharto, 2018). Pada tataran ini seni kemudian bernilai religius bahkan mistis. Yang Ilahi itu indah, mudah ditangkap dalam gerak seni, Yang Ilahi juga benar dan Yang Ilahi juga baik. Ekspresi estetis yang diinspirasi oleh religiositas kemudian akan menjadi estetika religius (Sutrisno, 2005:184).

Dalam konteks Islam, potensi berkesenian atau kecenderungan akan keindahan adalah fitrah dari Yang Ilahi dengan kemahindahannya dan mencintai keindahan (Sihab,2005). Idealitas seni Islam melandaskan pada penitikberatan filsafat pencapaiannya pada pertimbangan moral dan spiritual, yang bertujuan untuk membangun dan menggairahkan emosi kerinduan manusia kepada Yang Ilahi, sekaligus menyadarkan manusia atas diri dan lingkungan sosialnya. Menafikan esensi dan tujuan tersebut adalah sebuah bentuk penyelewengan (amoralisasi estetika). Hal ini menuntut adanya relasi hikmah antara imajinasi, ekspresi dan kreativitas. Sedapat mungkin kemudian dapat mempersatukan antara dimensi estetika (keindahan), etika(kebajikan) dan agama (kebenaran) dalam narasi keselaran dan keseimbangan (Salad, 2000). Estetika religius terwujud dari pengalaman batin Sang seniman, khususnya tentang pengalaman yang di luar batas pengalaman sehari-hari yang dapat terwujud menjadi pengetahuan monistik, ketunggalan, keesaan, *manunggaling kawulo-Gusti*, pengetahuan akan kekosongan,

suwung, ning, sebuah pengalaman batin ruh yang tidak dapat dirasionalkan, sesuatu yang berurusan dengan spiritualitas (Sumardjo, 2006).

Ajaran spiritualitas yang sangat berpengaruh terhadap sendi-sendi kehidupan termasuk dalam hal kesenian di Tanah Jawa adalah paham mistisisme (Ridwan, 2008; Sartini et al., 2016a; Simuh, 2019; Susilo & Syato, 2016; Walisongo, 2012). Ajaran mistisisme yang sangat berpengaruh pada abad XVII dan XVIII adalah ajaran “Martabat Tujuh” yang dibawa oleh Syamsuddin Sumatrani yang mengarah kepada paham “*manunggaling kawulo lan Gusti*” (*wihdatul wujud*) (El-Mawa, n.d.; EL-Mawa, 2016; Filologis & Analisis, 2002); Konsep ini kemudian dikoreksi oleh Syekh Abdul Muhyi—meskipun dari sumber yang sama, yaitu kitab *al-Tuhfah al-Mursalah Ila Ruh al-Naby* karya Muhammad bin Fadllullah Burhanpuri—dengan mengenalkan konsep *wihdatus-syuhud* (menyatu dalam penyaksian batin). Konsep itu dibumikan oleh Syekh Abdul Muhyi setelah Beliau mendapat komentar dari gurunya, Ibrahim al-Kurani dan Ahmad al-Qusyasyi, yaitu pentingnya prinsip tauhid dalam mengembangkan *tajalliat (self disclosure theopany)* adalah penyingkapan diri Tuhan kepada makhluk-Nya (Rosidin, 2018; Yahya, 2007).

Spiritualitas Martabat Tujuh yang disemai Syekh Abdul Muhyi di Tanah Jawa pada abad XVII-XVIII sangat berpengaruh dan mewarnai pelbagai kepustakaan Islam di Pulau Jawa, yang secara otomatis sangat mempengaruhi seluruh sendi-sendi kebudayaan, termasuk di dalamnya kesenian (Farihin et al., 2019). Dalam historiografi lokal sebagaimana dinyatakan Wahyudi, bahwa Syekh Siti Jenar dan Walisongo pun mengajarkan cara meraih hidup sejati hanya bisa

diraih jika sudah meniadakan kehadirannya sebagai manusia yang menyatukan dirinya dengan Dzat Tuhan yang abadi selamanya (Wahyudi, 2007:152). Adapun cara yang ditempuh adalah dengan *taraqi* (mendaki) dan *tanazul* (menurun), yakni memahami dan mempraktikkan ajaran Martabat Tujuh secara mendaki dan menurun (Syaiikh & Al-mu, 2011).

Ajaran Martabat Tujuh ini secara khusus terdapat dalam naskah Pamijahan (Kitab *Dadalan Syatariyyah* dan Kitab *Istiqlal Qadiriyyah Nasyabandiyah*) yakni tentang hakikat alam yang tujuh, sebuah ajaran tentang tujuh tahap penciptaan alam semesta menurut ajaran Syekh Abdul Muhyi yang meliputi '*Alam al-hadiyyah*, '*Alam al-Wahdah*, '*Alam al-Wahidiyyah*, '*Alam al-Arwah*, '*Alam al-Mitsal*, '*Alam al-Ajsam*, dan '*Alam al-Insan al-Kamil* (Pinem, 2012; Rohmana, 2014; Syaikh & Al-mu, 2011; Yahya, 2007); sebagai berikut.

Tabel 2.2 Konsep Martabat Tujuh Versi Syekh Abdul Muhyi

No.	Martabat/Level	Deskripsi
1.	<i>'Alam al-hadiyyah</i>	Disebut juga <i>dzat ta'ayyun</i> atau dzat yang belum ada runtutannya secara nyata, yaitu <i>dzat qadim</i> , <i>azali</i> , dan abadi yang masih berdiri sendiri. Merupakan martabat pertama ketika hanya dzat semata, wujud mutlak, belum disertai sifat, belum mencipta. Dzat Tuhan tanpa warna.
2.	<i>'Alam al-Wahdah</i>	<i>Wahdah</i> adalah sifat Allah, berkaitan dengan dzat Allah yang tidak ada satupun yang menyerupai sifat Allah, bentuknya terang benderang sebagai cahaya permulaan (<i>jauhar awwal</i>) yang disebut dengan hakikat Muhammad.

3.	<i>'Alam al-Wahidiyyah</i>	Pada martabat ini Allah mulai mengadakan perihal (wujud) yang lain tanpa memerlukan sarana. Allah mengurai cahaya awal (<i>nur Muhammad</i> atau <i>Jauhar awwal</i>) menjadi beberapa cahaya: merah, kuning, putih dan hitam.
4.	<i>'Alam al-Arwah</i>	Martabat ketika nyawa (ruh) sudah ada namun belum menerima nasib dan masih merupakan cahaya suci disebut Nyawa Rahmani yang akan dijadikan awal kehidupan yang terbuat dari esensi api, angin, air dan tanah.
5.	<i>'Alam al-Mitsal</i>	Martabat ketika nyawa (ruh) sudah menerima nasib, telah dibebani ketentuan hidup dan oleh karena itu nyawa sudah mempunyai <i>jism</i> (tubuh). Nyawa-nyawa itu mempunyai peran-peran sendiri-sendiri. Mulailah terdapat nyawa nabati, nyawa hewani, nyawa jasmani dan nyawa ruhani yang berasal dari cahaya suci yang tunggal.
6.	<i>'Alam al-Ajsam</i>	Martabat ketika jasad halus (<i>ruhiyyah</i>) mulai terwujud dan siap menerima keberadaan panca indera lahir batin. Allah pun menegaskan kesaksiannya, "Bukankah Aku Tuhanmu?" dan ruh pun lalu tegak berdiri mengucapkan hamdalah dan mengiyakan. Pada titik inilah Adam tercipta setelah keempat unsur menyatu: unsur bumi menjadi kulit, unsur api menjadi daging, unsur angin menjadi darah, dan unsur air menjadi tulang. Hawa tercipta dari unsur Adam.
7.	<i>'Alam al-Insan al-Kamil</i>	Allah meniupkan nyawa (<i>ruh idlafiy</i>) sebagai <i>ruhiyyah</i> yang telah mengalami penyaksian (<i>syahadah</i>) ke dalam jasmani Adam, yang melalui tulang sulbi menjadi

		<p><i>jauhar manikem</i> dan yang melalui muka menjadi <i>nur al-nubuwwah</i>. Martabat ini merupakan puncak dari seluruh proses <i>tajali Allah</i> pada alam, atau sebagai wadah <i>tajali Allah</i> yang paripurna.</p>
--	--	--

Ajaran Martabat Tujuh sebagai salah satu substansi spiritualitas yang dikembangkan oleh Syekh Abdul Muhyi sebagai ulama sufi abad XVII bersama gurunya, Syekh Abdul Rauf al-Sinkili, sekaligus sebagai pengembang tarekat Syathariyah, sangat berpengaruh di Pulau Jawa, termasuk di Cirebon (A.G. Muhaimin, 1997; Yahya, 2007). Di Indonesia, doktrin-doktrin tasawuf yang berasal dari ajaran “Derajat Yang Tujuh”, *Nur Muhammad* dan *Wahdat al-Wujud*, sangat menarik bagi masyarakat Jawa, Sumatra, Sulawesi, dan Semenanjung Malaysia (Iqbal, 2006:111). Doktrin atau ajaran Martabat Tujuh sebenarnya pertama kali dikemukakan oleh Ibn Fadhillah, seorang Sufi dari India dengan pengaruh kuat dari Ibn ‘Arabi. Ajaran itu di tanah Jawa selain disemaikan oleh Syekh Abdul Muhyi juga oleh Raden Ngabehi Ranggawarsita (Wahyudi, 2007:67).

Doktrin Martabat Tujuh yang mengajarkan bahwa Tuhan menampakkan Diri dalam tujuh tingkatan atau martabat itu juga meresap ke dalam lukisan kaca Cirebon, terutama pada lukisan kaca yang dibuat oleh generasi pertama, yakni dari keluarga Keraton Cirebon yang menganut tarekat *Syathariyah* (Ivan Sulistiana, 2016). Hal ini menunjukkan indikasi yang kuat dari besarnya pengaruh doktrin Martabat Tujuh yang dibawa Syekh Abdul Muhyi sebagai pengembang tarekat *Syathariyah* (Iqbal, 2006:69), bahkan tentu peran Wali Sanga yang juga sebelumnya telah menanamkan ajaran tersebut. Tokoh Syekh Siti Jenar yang

fenomenal dengan konsep *manunggaling kawula-Gusti* (Susetya, 2007:101) sebagai al Halaj-nya Indonesia adalah bukti bahwa spiritualitas dari ajaran tasawuf itu sangat berpengaruh terhadap seluruh sendi kehidupan, termasuk di dalamnya dalam kesenian.

2.2.6 Seni Lukis Tradisional Nusantara

Seni lukis sebagai salah cabang seni rupa (*visual art*) sebenarnya sudah dikenal manusia prasejarah Indonesia dan dunia dengan ditemukannya lukisan dinding gua (*cave painting*) di Gua Leang-Leang Sulawesi Tenggara, Gua Lascaux di Perancis, dan Gua Altamira di Spanyol, hadir mendampingi kehidupan manusia sejak awal dengan motif dinamisme (Rohidi, 2011b). Dalam teks-teks mitologi Jawa catatan tentang kegiatan melukis itu dapat ditelusuri dari kisah Sungging Prabangkara dalam Babad Jaka Tingkir, kisah utusan Prabu Hayam Wuruk dari Majapahit yang mengirim utusan untuk melukis Puteri Dyah Pitaloka dari Pajajaran sebelum akhirnya dilamar (Florida, 2003:132). Untaian kisah dan ajaran yang tertuang dalam naskah-naskah kuno filologis pun menggariskan banyak lukisan atau gambar miniatur dan ilmuminasi yang kaya (A. O. Safari, 2010). Bukti-bukti ini menunjukkan bahwa tradisi melukis sudah menjadi bagian dari sistem kebudayaan Nusantara, jauh sebelum seni lukis modern dengan sistem nilai baru merangsek dan menghegemoni dan celakanya kemudian mereduksi pemaknaannya.

Bentangan kebudayaan Nusantara nyatanya telah melahirkan denyut seni lukis Nusantara, meskipun dengan susah payah bertahan karena perubahan budaya yang juga berdampak kepada orientasi seni dan kebutuhan akan seni oleh masyarakat yang semakin berubah. Meskipun demikian masih dapat dilacak jejak-

jejak pertumbuhan dan perkembangan seni lukis Nusantara, baik pada tataran nilai dan kaidah estetikanya, maupun penggunaan simbol budaya yang mewujud secara khas. Kekhasan itu tampak pada konsep estetika yang diusung dengan mencerminkan kekhasan sistem kebudayaan yang melingkupinya. Sunaryo menandakan bahwa konsep estetika pada kesenian Nusantara, termasuk dalam seni lukisnya adalah memiliki sifat-sifat mistis, magis, kosmis, dan religius (Sunaryo, 2017b).

Pada tataran kesenian Jawa kemudian ditandai dengan karakteristik yang menganut kaidah estetik (1) keteraturan, (2) fungsional dengan kepatuhan penempatannya, dan (3) harmoni. Pendekatan lain tentang kaidah estetika Jawa menurut Dharsono bahwa terdapat kaidah berdasarkan konsep Mandala, Konsep Triloka/Tribuana, Konsep *Keblat Papat Kelima Pancer*, Konsep *Astagina* dan Konsep *Astabrata* (Dharsono, 2014; D. S. Kartika, 2010). Kajian yang senada tampak dilakukan dalam kajian Soemardjo dengan kaidah estetika dualisme dwitunggal, estetika pola tiga, dan estetika pola empat (Sumardjo, 2013). Tabrani dengan penelusuran bahasa rupa seni rupa Nusantara kemudian menemukan kaidah estetika dengan karakteristik: (1) karya seni rupa tidak dibuat semata untuk keindahan; (2) benda pakai selalu dibuat dengan balutan estetika; (3) keindahan selalu berkait dengan persoalan moral, adat dan agama, dengan demikian indah sekaligus bermakna; (4) perupaannya cenderung dekoratif, tidak naturalis atau abstrak; (5) tidak ada keseimbangan yang tepat simetris, akan tetapi simetris yang tidak simetris dan dengan demikian dinamis; dan (6) seni mengandung cerita atau berkomunikasi dengan simbolis (Sunaryo, 2017b; Tabrani, 2017, 2018)

Beberapa kaidah estetika pada seni rupa Nusantara di atas dapat dijumpai pada karya: Wayang Beber, Seni Lukis Damar Kurung, Seni Lukis Kamasan Bali, Gambar Miniatur dan iluminasi pada naskah-naskah kuno, dan Seni Lukis Kaca. Wayang Beber dalam catatan Ma Huan pada abad ke-15 dinyatakan bahwa masyarakat Majapahit sangat menyenangi pertunjukan Wayang Beber, yakni lukisan yang menggambarkan adegan bersambung dalam sebuah bingkai yang digunakan untuk menceritakan lakon cerita Panji. Tabrani memandang bahwa bahasa rupa Wayang Beber memiliki dimensi Ruang Waktu Datar, sebagai karakteristik bahasa rupa Nusantara (Tabrani, 2009). Banung dan Toshihiro (2014) mencatat bahwa Wayang Beber saat ini masih dijumpai di Pacitan dan Wonosari-Yogyakarta dan pada tahun 2013 telah mendapatkan penghargaan UNESCO sebagai puncak-puncak tradisi lisan dunia dan kekayaan tak benda. Wayang Beber lakon Jaka Kembang Kuning dari Pacitan yang terdiri dari 24 adegan (*pejagongan*) memiliki identifikasi visual yang khas dan menarik baik dari sikap wajah, bentuk mata, bentuk mulut, sikap tubuh, hiasan kepala, dan busananya (July & September, 2014; Sunaryo, 2017b).

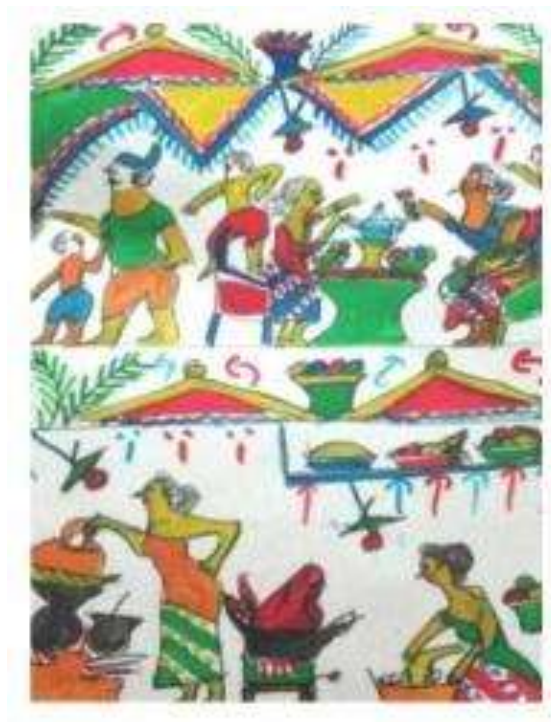
Lukisan Damar Kurung adalah teknik tradisi dalam melukisi bentuk lampion yang terbuat dari kertas minyak atau kertas roti dengan kerangka dari bambu. Jenis kesenian ini berkembang di Gresik Jawa Timur. Salah satu tokoh pembuat lukisan Damar Kurung di Gresik adalah Masmundari dengan tema lukisannya yang bernuansa Islami di lingkungannya serta menyimpan *pitutur*, sebuah pesan moral melalui bahasa visual (Utama, 2016).

Jenis seni lukis Nusantara lainnya adalah Lukisan Kamasan Bali yang sudah tumbuh sejak abad ke-17 sebagai pelanjutan tradisi melukis *wong-wongan* yakni lukisan dengan objek manusia dan alam sekitar sejak zaman prasejarah hingga masuknya agama Hindu. Tema lukisan Kamasan diambil dari kisah pewayangan sehingga mengandung banyak makna filosofis (Sunaryo, 2017b). Corak Seni Lukis Klasik Kamasan-Bali menunjukkan idealisme estetis wujud-wujud pewayangan yang sarat dengan muatan simbolis (Suyasa dan Gozali, 2015).

Jenis seni lukis kekayaan khas Nusantara lainnya adalah Gambar Miniatur dan iluminasi pada naskah kuno filologis. Banyak naskah kuno tentang sejarah, ilmu agama, mujarobat, fiqih, bahkan cerita lakon pewayangan dihiasi dengan gambar miniatur dan iluminasi (O. Safari, 2010). Coraknya yang dekoratif, ilustratif, dan simbolis menjadi gaya Gambar Miniatur dan iluminasi naskah kuno. Lebih jauh bahkan Opan Safari Hasyim menyatakan bahwa Gambar Miniatur dan iluminasi pada naskah-naskah *petarekatan* dan lakon wayang kulit seperti lakon *Jaya Tandingan*, *Jaya Renyuhan*, dan beberapa lakon lainnya sering menjadi inspirasi perupa para pelukis kaca Cirebon manakala mengangkat *jejer* wayang kulit (O. Safari, 2010). Tradisi melukis kaca sendiri terdapat di Cirebon, Solo, Yogyakarta, Tuban, Muntilan, Pasuruan, Gresik, Bengkulu, Jambi, dan di Buleleng-Bali. Jenis kesenian ini berasal dari Eropa yang menyebar ke Timur Tengah, Jepang, Cina lalu ke Nusantara Tema lukisan kaca meliputi tema pewayangan, kaligrafi, cerita Islami, folklor, bangunan masjid, sejarah, dan kehidupan sehari-hari. Pada umumnya lukisan kaca bercorak dekoratif dan kental dengan ornamen dan estetika lokal (Fischer, 1994; Jerome Samuel, 2005).



Gambar 2.4
Lukisan Kaca Cirebon “Buroq” karya Rastika (Foto: IVAA)



Gambar 2.5
Lukisan Damar Kurung Masmundari
Koleksi Muzachim (foto: M. Wahyu Putra Utama)
<file:///E:/dokumen%20doktoral/bahan%20artikel%20untuk%20Disertasi/jurnal%20damar%20kurung.pdf>



Gambar 2.6

Lukisan Wayang Beber

<https://docplayer.info/38851299-lbm-wayang-beber-bagi-guru-mgmp-seni-budaya-se-kabupaten-pacitan-jawa-timur.html>



Gambar 2.7

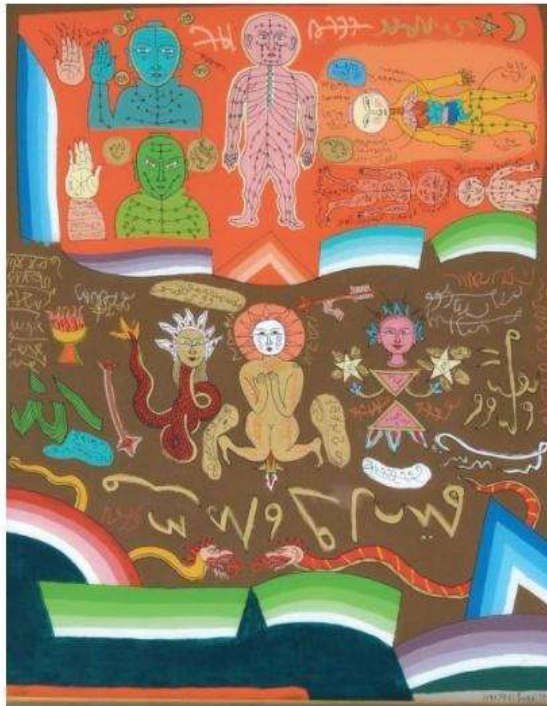
Lukisan Gaya Kamasan-Bali
(Sumber: Toko Pedia)

Dinamika seni lukis tradisional Nusantara di atas hingga kini masih terlihat denyutnya, meskipun seiring perubahan budaya masyarakat membuat minat terhadap seni lukis tradisional Nusantara berkurang jauh. Kondisi ini kemudian diperparah dengan adanya dikotomi yang tegas antara seni lukis tradisional Nusantara dengan dinamika seni lukis yang mengakomodasi kaidah estetika Barat dengan label seni lukis modern Indonesia. Yuliman (1984) membuat dikotomi adanya “seni rupa bawah” dengan basis tradisi dan menjadi bagian dari masyarakat kelas menengah ke bawah untuk menandai seni lukis tradisional Nusantara dan “seni rupa tinggi” dengan idiom dan visi modern (baca: Barat) yang awalnya hanya bersifat elitis untuk menandai seni lukis modern (Sunaryo, 2017b:11).

Dinamika seni rupa tinggi tampaknya diawali dengan dukungan Pemerintah Hindia Belanda yang memosisikan Raden Saleh Syarif Bustaman sebagai Perintis Seni Lukis Modern Indonesia, dilanjutkan dengan pelukis *Mooi Indie* yang memuja kecantikan alam Indonesia. Momentum berikutnya adalah kemunculan aksi pelukis nasionalis (PERSAGI), kepedulian pihak kolonial Jepang (*Keimin Bunka Shidoso*), merebaknya sanggar-sanggar, lembaga pendidikan seni (ASRI dan FSRD ITB), fenomena *Boom* seni lukis Indonesia (1987-2008), dan munculnya gugatan estetik dalam bingkai penyangkalan dan penyimpangan (Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, 1975). Munculnya Postmodernisme di era 1990-an menjadi semacam legitimasi teoretik seni rupa kontemporer Indonesia yang bergerak pada wacana internasionalisasi (bingkai teori dan ideologi seni yang menyertainya) dan memperlihatkan perkembangan pasar yang dominan (Sugiharto, 2018).

Kecenderungan seni lukis kontemporer Indonesia menempatkan kedudukan pribadi seniman sebagai pusat perhatian. Oleh karena itu pada tataran ini segala kemampuan dan potensi kreatif individu didorong oleh sikap untuk mengungkapkan pikiran, emosi, intuisi, dan kecakapan serta keterampilan mengungkapkan bahasa rupa yang unik, mengagumkan dan menakjubkan, bahkan kadang-kadang mengejutkan, sebuah efek *suprising-language*. Di samping itu ia diwataki oleh kompleksitas, multiplisitas, keserentakan, dan kesempurnaan gagasan (Mamannor, 2002:23). Dinamika itu terus bergerak hingga akhirnya, seperti yang dinyatakan Susanto, bahwa seni rupa Indonesia sebagai salah satu bentuk kesenian yang berkembang di negara dunia ketiga, mulai diperhitungkan secara regional dan internasional (Susanto, 2004:3)

Perkembangan seni lukis kontemporer Indonesia dengan keberagaman gaya, tema dan estetika, nyatanya beberapa senimannya masih berelasi dengan akar-akar estetika tradisi Nusantara. Beberapa pelukis modern dan kontemporer Indonesia nyatanya banyak menggali nilai estetika seni lukis tradisional Nusantara, sebut saja misalnya Tisna Sanjaya, Heri Dono, dan Haryadi Suadi. Ketiganya menggali ke-Nusantaraan dalam tematik dan rekavisualnya. Heri Dono, misalnya, terus saja menggali rekavisual dunia pewayangan dengan bahasa rupa yang khas dan memperibadi. Haryadi Suadi menggali bahasa rupa dan estetika lukisan kaca Cirebon yang telah ia teliti semenjak tahun 1980-an, dan dituangkannya dalam rekavisual kontemporer dalam karya lukisannya. Sebuah relasi yang intens antara tradisi seni lukis Nusantara dengan seni lukis kontemporer Indonesia.



Gambar: Gambar 3.7. Isim dan Rajah.

Gambar 2.8

Lukisan kaca “Isim dan Rajah” karya Haryadi Suadi menggali dan menampilkan aura seni lukis kaca Cirebon



Gambar 2.9

Lukisan kontemporer Karya Heri Dono yang memperlihatkan pengaruh rekavisual wayang kulit

(<https://www.beritasatu.com/hiburan/13746/karya-seni-kontemporer-indonesia-dipamerkan-di-inggris>)

2.2.7 Kaidah Estetika Seni Rupa Tradisional Nusantara

Kesenian sebagai bagian dari kebudayaan tentu tidak dapat dipisahkan dari seluruh sistem kebudayaan, baik unsur-unsurnya, karakteristiknya, perubahan dan perkembangannya dan bahkan faktor-faktor internal dan eksternal kebudayaan tersebut. Kesenian hadir dalam setiap kebudayaan paling tidak sebagai pemenuh kebutuhan estetis manusia, selain tentunya memiliki fungsi integrated (Rohidi, 2000b). Semua benda atau peristiwa kesenian mengandung nilai keindahan, apapun kadar keindahan itu sesuai dengan sistem kebudayaannya.

Konsep estetika dipandang sebagai ilmu yang mempelajari segala sesuatu yang berkaitan dengan keindahan, mempelajari semua aspek dari apa yang disebut keindahan. Semua benda atau peristiwa kesenian mengandung tiga aspek, yaitu: 1) Wujud atau rupa (*Appearance*); Bobot (*content, substance*); dan 3) Penampilan. Penyajian (*presentation*) (Djelantik, 1999). Dalam sejarah peradaban manusia di dunia memang tidak ada kebudayaan yang tidak mengenal kebutuhan akan keindahan yang kemudian dilembagakan menjadi kesenian. Oleh karena itu setiap kebudayaan akan memiliki kaidah estetika yang khas dan didukung oleh sistem kebudayaannya. Kaidah estetika Barat akan berbeda dengan kaidah estetika Timur atau Selatan.

Kebudayaan Barat yang bersumber dari kebudayaan Yunani kemudian mengenal kaidah estetika berdasarkan filsafat estetika yang digelutinya dan diperjuangkan, salah satunya dalam hal bahasa rupanya yang menggunakan prinsip NPM (*Naturalis-Perspektif-Momenopname*) : Dari satu arah, satu tempat, satu waktu dalam satu sistem perspektif (Rosniawati, 2018; Tabrani, 2009, 2017).

Kaidah estetik kemudian menjadi naturalistik-idealistik yang dikaji dengan pisau intelektual, sehingga tampak logis dan ideal. Hal ini tentu akan berbeda dengan kaidah estetika Timur, mengingat sistem kebudayaan yang melingkupinya sebagai latar tipe ekspresi keseniannya berbeda. Kosekuensinya adalah kaidah estetika Barat tidaklah memadai untuk memahami secara utuh dan mendalam wujud ekspresi kesenian Timur, begitu juga sebaliknya. Oleh karena itu kaidah estetik yang bersumber dari Kebudayaan Barat seperti teori Benda seni dalam perspektif *Aesthetic form* dalam pandangan Parker dalam Gie memiliki enam asas , sebagai berikut: *The principle of organic unity* (Asas kesatuan utuh), *The principle of theme* (asas tema), *The principle of thematic variation* (asas variasi menurut tema), *The principle of balance* (asas keseimbangan), *The principle of evolution* (asas perkembangan), dan *The principle of hierarchi* (asas tatajenjang), tidak memadai untuk mendekati bentuk ekspresi kesenian Timur karena keenam prinsip menurut Parker di atas adalah untuk melogikakan bentuk-bentuk estetis (*a logic of aesthetic form*) (The Liang Gie, 1976;46). Begitu juga kaidah benda-benda estetis menurut Monroe adalah jika memiliki cirri-ciri: Kesatuan (*Unity*), Kerumitan (*complexity*), dan Kesungguhan (*intensity*), belumlah memadai untuk mendekati ekspresi seni tradisi Nusantara (The Liang Gie, 1976:48).

Teori estetika di atas memang didasarkan pada teori obyektif tentang seni, akan tetapi guna memahami dan menikmati kaidah-kaidah estetik seni rupa tradisional Nusantara, dipandang perlu untuk menggunakan pendekatan kultural yang lebih membumi dan menguak sesuatu yang nomena dari balik fenomena estetik yang tampak di permukaan. Sumardjo dalam konteks ini menyatakan bahwa,

Ukuran-ukuran seni modern, tidak dapat dipakai begitu saja pada karya-karya “seni” pra-modern etnik di Indonesia. Semacam pendekatan *hermeneutic* perlu dilakukan , yakni menempatkan karya-karya itu dalam cara berpikir budayanya (Sumardjo, 2013).

Kaidah estetika Timur (baca: Nusantara) bukanlah pendekatan terhadap ekspresi kesenian secara subjektif atau objektif, akan tetapi lebih memahami kesenian sebagai produk kebudayaan dan kebudayaan sebagaimana Rapoport sebagai latar bagi tipe perilaku budaya, termasuk di dalamnya keseniannya (Rohidi, 2000b). Dalam khazanah filsafat seni Nusantara dalam konteks membedah kaidah estetika seni Nusantara kemudian dikenal: 1) Teori Bahasa Rupa Nusantara yang menyatakan bahwa bahasa rupa Nusantara itu memiliki prinsip Ruang-Waktu-Datar (RWD), bercerita, dan satu bidang itu aneka waktu serta aneka arah. Bahasa rupa pada dasarnya dibangun dari trilogy : Estetis, simbolis, dan bercerita (*Story Telling*) (Tabrani, 2009, 2018) (Primadi Tabrani, 1993; Tabrani, 2009): 2) Teori Pola Estetika Nusantara menurut Soemardjo bersumber dari kajian kosmologi sehingga dikenal kaidah estetika: 1) Estetika Pola Dua, suatu kondisi dwitunggal harmoni atau dwitunggal pasangan pertentangan, yang disebut “ada” itu paradoksal; 2) Estetika Pola Tiga, terfokus pada terbentuknya simbol-simbol paradoks, berupa “dunia tengah” yang mengharmonikan semua hal yang dualistik-antagonistik; 3) Estetika Pola Empat, pola atap rumah sebagai simbol dunia atas; dan 4) Estetika Pola Lima, contoh dalam konsep *sedulur papat kelima pancer* (Sumardjo, 2006, 2013); dan 3) Teori Mandala yang bersumber dari falsafah kebudayaan Jawa menurut Dharsono Kartika yang terdiri dari relasi mikro-meta-

makrokosmos dalam konsep ajaran *Tribuana/Triloka*, *keblat papat kelima pancer*, Ajaran *Astagina*; dan Ajaran Astabrata (D. S. Kartika, 2010).

Kajian kaidah estetika perseni lukiskacaan Cirebon kemudian dipilih Teori Mandala dalam kebudayaan Jawa yang mendapat interpretasi baru dalam perspektif pandangan mistisisme Islam Jawa, khususnya dari perspektif Tarekat Syathoriyah Muhammadiyah yang berkembang di lingkungan keraton dan beberapa pesantren. Kebudayaan Cirebon sebagaimana dinyatakan Fallah menunjukkan pelanjutan nilai-nilai lama pra-Islam (prasejarah-Hindu-Buddha) yang kemudian mendapatkan sentuhan sistem kebudayaan Islam, sehingga terjadilah Islamisasi bentuk ekspresi kebudayaan lama tersebut (Fallah, 1985). Oleh karena itu Teori Mandala yang juga bersumber dari nilai-nilai spiritualitas falsafah kebudayaan Jawa dimaknai secara khas dalam perspektif ajaran tarekat Syathoriyah Muhammadiyah. Berikut ini dipaparkan kaidah estetika Nusantara dalam perspektif teori Mandala dalam kebudayaan Jawa.

2.2.7.1 Kaidah Estetika dalam Ajaran *Dualisme Dwitunggal*

Falsafah Jawa sebagaimana menurut Niels Mulder memiliki *paugeran* (aturan adat) yang mengacu kepada seluruh sistem kehidupan, baik yang tertulis ataupun tidak tertulis dalam mencapai keharmonisan dan ketenteraman batin, keselarasan dan keseimbangan, sehingga menempatkan individu di bawah masyarakat dan masyarakat di bawah alam semesta (hubungan kosmos) untuk menjamin keselarasan dengan Tuhannya. Hubungan yang selaras antara Jagat kecil (mikrokosmos), yakni batin dan diri sendiri setiap individu dengan Jagat Besar (makrokosmos) yang merupakan semesta lingkungan tempat hidup dan semesta

baik yang terlihat maupun yang tak terlihat, terus diperjuangkan baik secara vertikal antara bataik (mikrokosmos) dengan Tuhannya, maupun secara horisontal dengan lingkungan alam semesta raya (makrokosmos)(Dharsono, 2010).

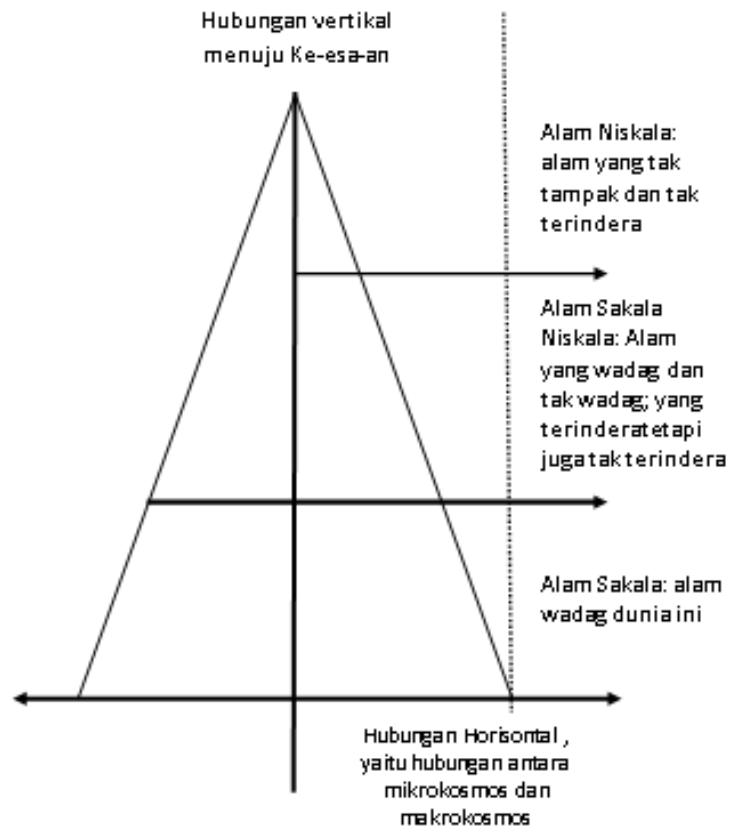
Perspektif kebudayaan Jawa kemudian melihat dunia secara kosmologi juga terbagi atas dunia bawah dan dunia atas, yang dalam pengejawantahannya dalam sistem sosial budaya acapkali dipadukan menjadi satu yang menurut H. Schoerer disebut sebagai *dualisme dwitunggal* atau dualisme monostis. Dalam khazanah kebudayaan Jawa kemudian ditemukan beberapa konsep atau *paugeran* yang dipedomani dalam kehidupan termasuk dalam berkesenian, seperti: *loro-lorong atunggal, rwa binneka, kiwo tengen, Bhineka Tunggal Ika*, sebuah sikap menggabungkan dua elemen menjadi kesatuan membentuk sinkretisme (D. S. Kartika, 2010). Kaidah estetika *dualisme dwitunggal* memperlihatkan pertentangan, tegangan, yang disebut “ada” itu paradoksal. Oleh karena itu dalam kaidah estetika dalam ajaran *dualisme dwitunggal* sebuah eksistensi itu hadir karena adanya pertentangan yang nyata dari dua elemen kehadiran akan tetapi membentuk kesatuan (tunggal) (Sumardjo, 2013).

2.2.7.2 Kaidah Estetika dalam Ajaran Tribuana/Triloka

Tata alam atau tata dunia (kosmologi) Jawa tersusun oleh adanya relasi antara *mikrokosmos—makrokosmos—metakosmos*, sebuah konsep yang disebut dengan ajaran *Tribuana/Triloka* yang bersumber dari kitab *Arjunawiwaha* karya Empu Kanwa yang hidup pada jaman Raja Erlangga (D. S. Kartika, 2007; Sumardjo, 2006). Konsep ini merupakan renungan filsafat metafisik berupa renungan tentang Ada (being) sebagai diri dalam pribadi (mikrokosmos), alam semesta atau *sakala*

(makrokosmos) dan alam *niskala* yang tak terindra serta alam *sakala-niskala* yang *wadag* dan *tan wadag*—terindra dan tak terindra (metakosmos).

Relasi *mikrokosmos—makrokosmos—metakosmos* kemudian membentuk kesatuan dan keseimbangan kosmos “*centering*” dalam konsep Mandala. Manusia yang berada dalam bingkai alam mikrokosmos pada dasarnya dapat mencapai ke alam metakosmos dengan bantuan perantara seperti ritual-ritual yang dilakukan shaman atau pawang, dapat pula melalui sarana kesenian. Dalam ekspresi kesenian wayang kulit, konsep ini tampak jelas pada perwujudan Gunungan/*Kayon*. Pola bentuk *Kayon* memperlihatkan pola horisontal (hubungan antara mikrokosmos dengan makrokosmos) dan pola vertikal (hubungan menuju ke Esaan, yang Ilahiah). Struktur bentuk *Kayon* terbagi menjadi tiga bagian, pertama dari puncak sampai bagian atas *genukan* merupakan simbol alam atas atau alam *niskala* (metakosmos), kedua bagian *genukan* sampai *lengkeh* bawah tubuh pohon hayat yang cabang dan rantingnya memenuhi bagian puncak disebut *alam antara* atau *niskala-sakala*, dan ketiga dari bawah *lengkeh* sampai *palemahan* dan penggambaran makhluk hidup sebagai simbol dunia bawah atau *alam sakala* (makrokosmos) sebagaimana gambar di bawah ini (D. S. Kartika, 2007).

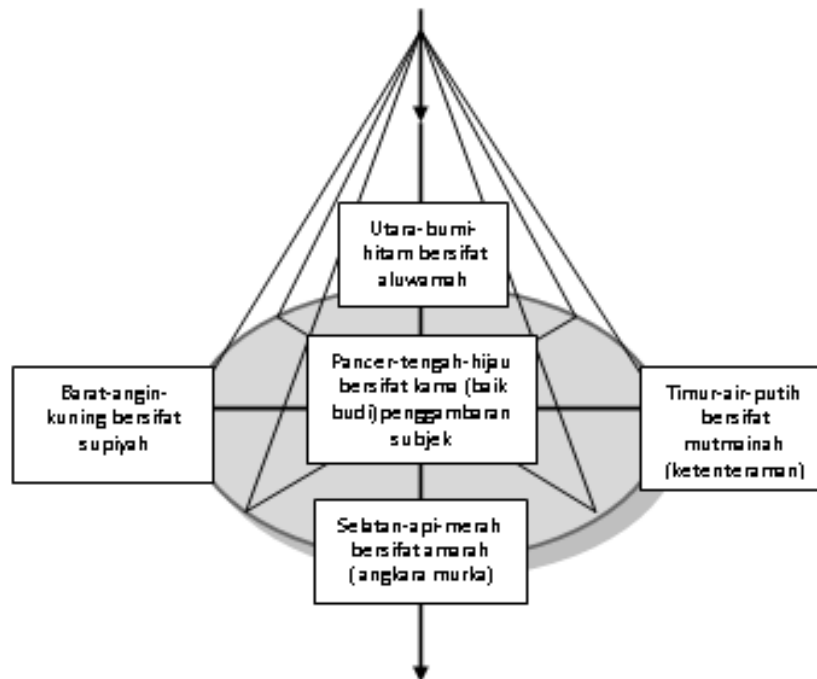


Gambar 2.10
Skema Konsep Triloka/Tribuana
(D. S. Kartika, 2007:59)

2.2.7.3 Kaidah Estetika dalam Ajaran *Keblat Papat Kelima Pancer*

Filsafat Jawa yang mengutamakan tercapainya keseimbangan, keselarasan, keharmonisan dan kesatuan serta membutuhkan pengendalian tercermin dalam ajaran *Keblat Papat Kelima Pancer*, sebuah konsep tentang keseimbangan yang terwujud dalam dimensi ruang dan waktu. Konsep ajaran tersebut kemudian mengukuhkan manusia Jawa mengenal sistem waktu dalam ruang kosmos setelah Islam membentuk nilai-nilai dalam kebudayaan Jawa. Konsep ini sebenarnya masih memperlihatkan hubungan antara individu dengan alam semesta yang melahirkan

konsep ruang kosmos dan sis.tem waktu (Dharsono, 2014, 2010). Konsep *Keblat Papat Kelima Pancer* memperlihatkan ruang kosmos yang terbagi menjadi empat penjuru mata angin (*Keblat papat*) dan satu titik pusat (*pancer*) dengan sistem simbol yang tersimpan di dalamnya. Menurut Simuh (dalam Dharsono, 2007) : arah Utara menunjuk Bumi (tanah) berwarna hitam sebagai lambang nafsu *lauwamah-serakah*; arah Timur menunjukkan air berwarna putih sebagai lambang nafsu *muthmainah* atau ketenteraman; arah Selatan menunjuk watak api-merah yang melambangkan nafsu *amarah* atau angkara murka; arah Barat menunjuk ke angin dilambangkan dengan warna kuning sebagai simbol dari nafsu supiyah atau birahi; dan pusatnya (*pancer*) adalah dilambangkan *kama* (budi) berwarna hijau sebagai simbol dari diri manusia yang mempunyai sifat atau watak nafsu dan oleh karena itu manusia memiliki kemampuan menjaga keseimbangan atau pengendalian diri. Konsep *Keblat Papat Kelima Pancer* kemudian di dalam tradisi Jawa dimaknai juga dengan konsep *pawukon* yang dikaitkan dengan hari pasaran: Legi (Timur), Paing (Selatan), Pon (Barat), Wage (Utara) dan Kliwon (Pusat/*Pancer*), sebagaimana pada gambar di bawah ini (D. S. Kartika, 2007).

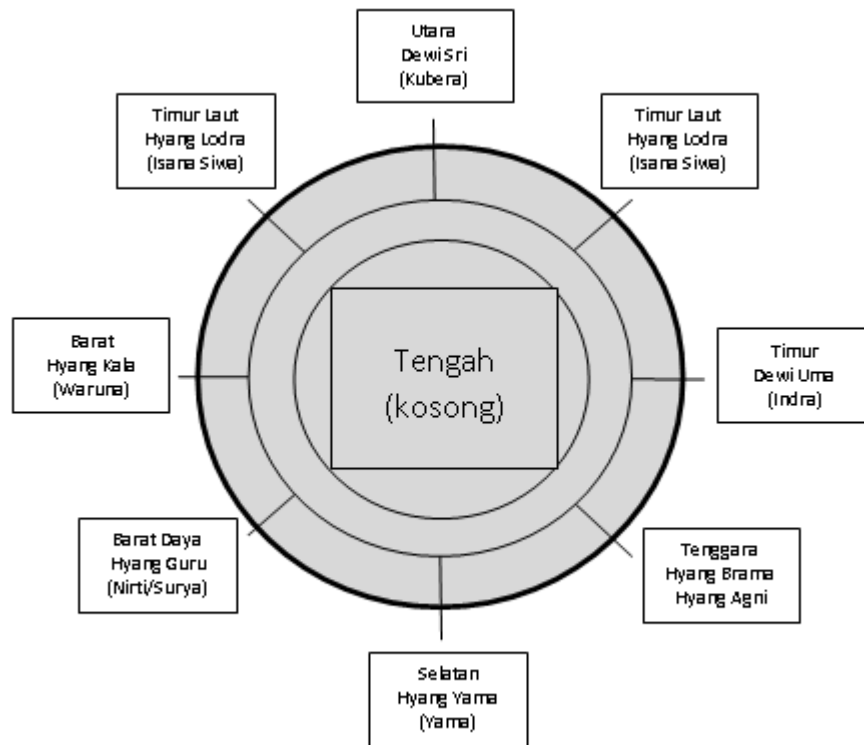


Gambar 2.11
 Konsep *Keblat Papat Lima Pancer* dalam Kosmologi Jawa
 (D. S. Kartika, 2007:34)

2.2.7.4 Kaidah Estetika dalam Ajaran *Astagina*

Ajaran *Astagina* bersumber dari konsep ajaran *Keblat Papat Kelima Pancer* sebagai konsep ruang. Pada setiap antara titik arah mata angin (Utara, Timur, Selatan dan Barat) dengan sifat warnanya kemudian memunculkan titik arah baru dengan warnanya pula (Tenggara, Barat Daya, Barat Laut, dan Timur Laut). Dengan demikian konsep ruang menjadi: Utara (Dewi Sri), Timur (Dewi Uma), Selatan (Hyang Yamadipati), Barat (Hyang Kala), Barat Laut (Hyang Hendra), Timur Laut (Hyang Lodra), Tenggara (Hyang Brahma), dan Barat Daya (Hyang Surya). Konsep kosmologi ruang dalam hal ini kemudian menjadi delapan titik arah dan satu pusat yang kosong atau tunggal sebagai hukum tertinggi melambangkan kemutlakan Tuhan yang memancarkan delapan warna dan delapan karakter: hitam,

merah, kuning, putih, biru, hijau, ungu, dan merah muda, sebagaimana pada gambar di bawah ini (D. S. Kartika, 2007).



Gambar 2.12
Skema Ajaran Astagina
(D. S. Kartika, 2007:36)

1.5.4.5 Kaidah Estetika dalam Ajaran Astabrata

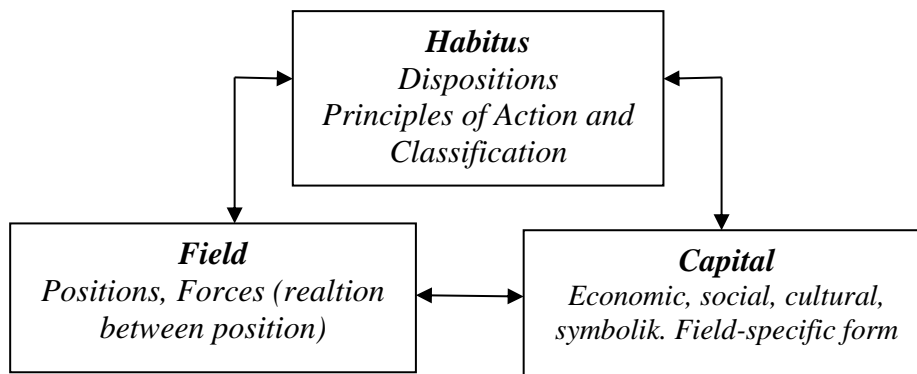
Ajaran Astabrata adalah ajaran delapan perbuatan baik yang harus dilakukan oleh seorang pemimpin. Ajaran ini diambil dari kisah sedih yang dialami Wibhisana yang memikirkan nasib malang kakaknya, Rahwana, yang gugur. Rama kemudian menyampaikan ajaran *Astabrata* sebagai delapan sifat baik seorang pemimpin. Edi Sedyawati dalam Dharsono (2007) menyatakan bahwa ajaran Astabrata tentang sifat-sifat baik itu harus meneladani sifat-sifat watak Dewa, yaitu meliputi: Watak

lanagit simbol keluasan batin (Dewa Indra), watak matahari sebagai sumber kehidupan (Dewa Surya), watak angin yang selalu berada di segala tempat tanpa membedakan (Dewa Bayu), watak bintang yang ditempat tinggi memedomani arah (Dewa Kuwera), watak samudra yang mempunyai permukaan rata (Dewa Baruna), watak api yang membakar tanpa pandang bulu (Dewa Brama), watak bumi yang murah hati (Dewa Yama), dan watak bulan yang menerangi kegelapan (Dewa Candra). Pada implementasinya Astabrata sering muncul dengan bilangan sakral 9 atau (8+1), misalnya dalam motif Semen, ornamen subjek ditambah dengan ornamen berhubungan dengan tumbuhan, dan ornamen yang berhubungan dengan laut (D. S. Kartika, 2007).

2.2.8 Arena Produksi Kultural

Kajian tentang produksi kultural merujuk kepada teori Bourdieu dengan perkakas konseptualnya yang dirumuskan dalam Rumusan Generatif yang menerangkan praktik sosial berbunyi: (Habitus X Modal) + Arena = Praktik (Bourdieu, 1984: 101; Bourdieu, 1993; Mahar, Harker, dan Wilkes, 2005: 9; Fashri, 2016). Habitus, arena dan modal sebagai konsep utama Bourdieu adalah saling terkait dan hanya dapat dipahami dalam hubungannya satu sama lain (Ignatow & Robinson, 2017). Konsep utama teori Arena Produksi Kultural Bourdieu telah melampaui dikotomi subjektivisme dan objektivisme; simbolisme dan materialisme; teori dan penelitian empiris; struktur dan ke lembaga serta analisis mikro dan makro (B. S. Turner & Edmunds, 2002). Teori praktik generatif Bourdieu tersebut dibangun dari konsep Habitus, Modal, dan Arena, di samping konsep selera dan kuasa simbolik sebagai episentrum teorinya (Bourdieu, 1984a, 1993, 1998; Calhoun, 2016; Wacquant &

Akçaoğlu, 2017). Pada tataran praksis kemudian kondisi yang menjadikan terjadinya praksis kultural ialah ketika bertemunya habitus dan modal (*capital*) yang dimiliki para Agen dalam arena (*arena*) (Karnanta, 2013; Syahril, 2012; Syakir, 2016).



Gambar 2.13
Praktik Sosial Bourdieu (Fauzi, 2016:111)

Bourdieu membedakan dua jenis arena produksi kultural, yakni arena produksi terbatas (*field of restricted production*) dan arena produksi skala besar (*field of large-scale production*) (Wanda Listiani, Heddy Shry Ahimsa-Putra, GR.Lono Mastoro Simatupang, n.d.). Arena produksi terbatas berkaitan dengan produksi kultural berupa seni tinggi (adiluhung) mengingat hal-hal yang diperjuangkannya adalah hal-hal yang berhubungan dengan prestise, pengabdian, estetika, jati diri, eksperimental, idealis, inovasi dan sebagainya, seperti pada sastra, musik klasik, dan seni lukis. Produksi lukisan kaca pada tataran ini dapat dikategorikan ke dalam jenis arena produksi terbatas. Berbeda dengan arena produksi skala besar yang menghasilkan budaya massa atau budaya populer seperti

televisi, radio, produksi film, dan produksi sastra populer (Lamont & Lareau, 1988).

Kelompok ini didukung oleh dominannya modal ekonomi.

2.2.8.1 Arena (*Field*)

Produksi kultural sebagai praktik sosial terjadi dalam ruang sosial yang di dalamnya terdapat berbagai arena (*field*). Arena merupakan salah satu kunci teori Pierre Bourdieu dalam memahami praktik sosial, termasuk di dalamnya praktik produksi kultural dalam hubungannya dengan penciptaan seni dan pemahaman relasi-relasi estetis individu dan masyarakatnya. Arena dalam konteks pemikiran Bourdieu tidak dipahami sebagai sebuah kawasan yang dibatasi pagar, akan tetapi harus dipahami sebagai “Arena Kekuatan” (Bourdieu, 1990:9). Dalam pandangan Bourdieu sebuah arena merupakan jaringan yang memposisikan seseorang berdasarkan distribusi modal yang dimiliki (Ignatow & Robinson, 2017). Arena terdiri dari jaringan dan pendekatan jaringan yang mencerminkan dinamika (Lebaron, 2018). Bourdieu menjelaskan bahwa arena adalah tempat perjuangan' (Schinkel, 2015), sebuah bentuk perjuangan sosial (Warczok & Beyer, 2021). Oleh karena itu arena sosial memiliki logika sendiri dan mendefinisikan aturannya sendiri yang harus dipatuhi bersama (Larsson et al., 2018).

Pada sebuah arena adalah sebuah konstelasi dinamis yang di dalamnya terdapat berbagai potensi yang eksis dan berjuang memperoleh kekuasaan dan melestarikan kekuatan tersebut (Newman et al., 2013b). Tidak ada ruang (arena) yang tidak mengekspresikan hierarkhi sosial (Bourdieu, 2018). Oleh karena itu konsep Bourdieu tentang arena digunakan untuk membentuk struktur. (Collyer, 2018). Bourdieu (1982) berpendapat bahwa dunia sosial sebagai adalah tempat

perjuangan permanen, terutama perjuangan klasifikasi, di mana agen mendefinisikan realitas (Campos & Lima, 2017).

Konsep Arena dipahami sebagai ruang pergulatan dan perjuangan memperebutkan modal dan posisi-posisi hingga membentuk dan atau melestarikan kekuasaan. Arena dalam pandangan Bourdieu adalah arena perjuangan untuk memperebutkan dan mengubah atau melestarikan posisi yang di dalamnya berlangsung jaringan hubungan objektif dan mengorientasikan strategi yang diterapkan (Newman et al., 2013a). Arena selalu menyediakan kontestasi, oleh karena itu arena seni adalah a field of forces dan a field of struggle (Jenkins et al., 1993; Karnanta, 2013). Oleh karena itulah pergulatan dalam arena dilakukan untuk melestarikan atau mengubah relasi kekuasaan (Bourdieu, 1984a; Murdock, 2010).

Pada sebuah arena terbangun jaringan relasi-relasi yang membangun perjuangan posisi-posisi dalam rangka mentransformasikan dan mempertahankan arena kekuatan (Bourdieu, 1983:312). Perjuangan memperoleh posisi-posisi itu berlangsung dalam arena dan pembagian posisi-posisi dalam arena itu ditentukan oleh pembagian modal khusus untuk para agen yang berada di arena tersebut. Setiap Agen memasuki arena dengan strateginya masing-masing sesuai akumulasi modal yang dimiliki dan memperhatikan alur hidupnya (Bourdieu, 1993).

Dalam praktik sosial arena adalah area pertarungan dan perjuangan agen yang di dalamnya memiliki aturan main, logika-kogika, konsensus-konsensus yang khas sehingga dapat membangkitkan keyakinan para agen yang ada di dalamnya mengenai sesuatu yang dipertaruhkan. Oleh karena itu di dalam ruang sosial

sesungguhnya terdapat beberapa arena yang spesifik, seperti arena kesenian, arena politik, arena ekonomi, arena keagamaan, dan lain-lainnya.

Arena memberikan posisi-posisi yang diperjuangkan oleh agen, dan ketika posisi-posisi itu telah diraih, maka menurut Bourdieu, bahwa agen akan berinteraksi dengan “Habitus”, untuk menghasilkan postur-postur (sikap badan, ‘*prinses de position*’) berbeda yang memiliki suatu efek sendiri pada ekonomi pengambilan posisi di dalam arena tersebut (Bourdieu, 1993). Dengan demikian, keberhasilan agen dalam meraih posisi-posisi dalam arena harus didukung dengan habitus dan modal yang memadai.

Berbagai arena yang spesifik berada pada ruang sosial yang saling berhubungan dan memiliki sejumlah titik kontak. Bourdieu menyatakan bahwa ruang sosial individu dikaitkan melalui waktu (trajektori kehidupan) dengan serangkaian arena, di mana orang-orang memperjuangkan berbagai modal. Ruang sosial juga hendaknya dipandang lebih tinggi sebagai sebuah arena kekuatan, akan tetapi sebagai serangkaian arena kekuatan (Robbins, 2015).

2.2.8.2 Habitus

Konsep substantif dari pemikiran Bourdieu lainnya adalah habitus. Konsep Habitus dalam pandangan Bourdieu merupakan konsep sentral karena menghubungkan individu dengan realitas sosial, yakni menghubungkan struktur subjektif internal individu dengan struktur sosial eksternal yang melingkupinya (Guimarães et al., 2010). Aspek subjektivitas yang disosialisasikan' ini yang merupakan habitus.(Peters, 2014). Habitus berhubungan dengan subjektivitas yang menekankan gestur (Hunter, 2004). Bourdieu (1979:vii) menyatakan bahwa habitus

adalah suatu sistem disposisi yang berlangsung lama dan berubah-ubah (*durable, transposable disposition*) yang berfungsi sebagai basis generatif bagi praktik-praktik yang terstruktur dan terpadu secara objektif. Oleh karena itu Habitus dalam pandangan Bourdieu adalah seperangkat prinsip pengaturan yang mengatur praktik, termasuk praktik konsumsi budaya (Bennett, 2007).

Habitus akan mempersepsikan arena berdasarkan akumulasi modal yang dimiliki sebagai *a way of being, a habitual state*, dan kecenderungan dalam mempersepsi, merasakan, melakukan dan berpikir (Fauzi, 2016; Haryatmoko, 2003; Jenkins et al., 1993; Newman et al., 2013a) Habitus berupa *durable* dan *transposable* disposition sebagai basis praktik yang diperoleh melalui ‘internalisasi eksternalitas’ dan eksternalisasi internalitas’, sebuah jalan menjadi terdisposisi dalam berpikir, merasakan, bersikap, dan bertindak (Bourdieu, 1993; Edgerton & Roberts, 2014; Fauzi, 2016; Navarro, 2006). Habitus pada posisi ini merupakan struktur yang membentuk dan struktur yang dibentuk oleh kehidupan sosial yang berfungsi sebagai seperangkat prinsip pengaturan yang mengatur praktik konsumsi (Bennett, 2007; Bourdieu, 1984a). Edgerton, Jason D.& Roberts, Lance W. (2014) menyatakan bahwa konsep habitus dalam perspektif Bourdieu adalah kumpulan preferensi atau kecenderungan yang dipelajari yang dengannya seseorang mengarahkan dunia sosial. Ia adalah sistem skema atau struktur persepsi, konsepsi, dan tindakan yang tahan lama, transposabel, kognitif. Konsep habitus menjamin keteraturan praktik (Rajčan & Burns, 2020). Habitus dibangun dari pengetahuan dan pengalaman mereka yang diperoleh di ruang sosial lembaga pelatihan dan organisasi (Souza & Silvino, 2018)

Habitus berakar pada pengasuhan keluarga dan dikondisikan oleh posisi seseorang dalam struktur sosial. Dengan demikian habitus dapat dikategorikan sebagai subjektivitas yang disosialisasikan atau subjektivitas yang dikondisikan oleh keadaan struktur. Habitus adalah bentuk budaya yang penting untuk diwariskan, mencerminkan posisi kelas atau lokasi para aktor di berbagai bidang dan diarahkan untuk melanggengkan struktur dominasi (Bourdieu dan Passeron, 1977, hal 204-205 dalam Tzanakis, 2011). *Habitus* merupakan produk pengalaman anak sejak usia dini yang terus dimodifikasi oleh individu ketika berinteraksi dengan dunia. Unsur-unsur dari ruang sosial, yang Bourdieu sebut sebagai medan sosial- seperti keluarga, seni, pendidikan, dan kelas, misalnya - menjadi elemen struktur satu *habitus* sebagai unsur sosial yang cenderung menjadi pola yang tahan lama dan diendapkan dalam individu sebagai bentuk disposisi yang langgeng (Min Shim, 2012). Bourdieu mendefinisikan konsep habitus sebagai sistem disposisi yang diwujudkan dan berfungsi sebagai kompas internal, yang tanpa berpikir secara sadar, memungkinkan seseorang untuk menavigasi dalam konteks sosial yang berbeda. (Larsson et al., 2018).

Konsep habitus Bourdieu diambil dari Aristoteles (melalui St. Thomas Aquinas dan sejarawan seni Erwin Panofsky) yang didefinisikan sebagai seperangkat 'skema' (tatanan) yang memungkinkan agen-agen menghasilkan keberpihakannya kepada praktik-praktik yang telah diadaptasi atau disesuaikan dengan perubahan situasi yang terus terjadi. (Bourdieu, P. 1972:78-87). Habitus dalam konsep Bourdieu dengan demikian adalah struktur kognitif yang memperantarai individu dan realitas sosial. Individu menggunakan habitus dalam

berurusan dengan realitas sosial. Habitus merupakan struktur subjektif yang terbentuk dari pengalaman individu berhubungan dengan individu lain dalam jaringan struktur objektif dalam ruang sosial (Takwin, 2009:xviii). Edgerton (2014) menyatakan bahwa *habitus* adalah kumpulan preferensi atau kecenderungan yang dipelajari yang dengannya seseorang mengarahkan dunia sosial. Ini adalah suatu sistem 'skema atau struktur persepsi, konsepsi, dan tindakan yang tahan lama, transposable, kognitif' (Bourdieu, 2002: 27). Habitus berakar pada pengasuhan keluarga (sosialisasi dalam keluarga) dan dikondisikan oleh posisi seseorang dalam struktur sosial. Bourdieu menyebutnya 'subjektivitas yang disosialisasikan' atau subjektivitas yang dikondisikan oleh keadaan struktural.

Dalam ruang sosial habitus sudah hadir dalam waktu yang lama, sebagai produk sejarah, sesuatu yang diwariskan dari masa lalu yang dipengaruhi oleh struktur yang ada dalam ruang sosial dalam waktu yang lama. Sekumpulan disposisi dari habitus terformulasi secara terus menerus melalui kombinasi relasi struktur objektif dan sejarah personal. Disposisi-disposisi yang diperoleh dalam berbagai posisi sosial di dalam arena, mengimplikasikan penyesuaian subjektif terhadap posisi itu. Habitus juga mencakup pengetahuan dan pemahaman seseorang tentang dunia, yang memberikan kontribusi tersendiri pada realitas dunia itu sendiri. Dalam hal ini Bourdieu (1984:170) menyatakan, "Habitus bukan hanya struktur-struktur yang membentuk, yang mengatur praktik, tetapi juga struktur yang dibentuk: prinsip pembagian ke dalam kelas logis yang mengatur persepsi dunia sosial itu sendiri adalah produk dari internalisasi pembagian ke dalam kelas sosial. " Jelas di sini bahwa Bourdieu menekankan bahwa memang habitus bukan sekadar disposisi

yang merupakan struktur penataan, melainkan sebuah struktur yang terstruktur. Habitus menyimpan prinsip-prinsip pembagian ke dalam kelas logis yang mempersepsikan dunia sosial itu sendiri sebagai produk dari internalisasi posisi-devisi ke kelas sosial.

Habitus adalah “struktur mental atau kognitif” yang dengannya orang berhubungan dengan dunia sosial. Fashri menyatakan bahwa habitus membimbing aktor untuk memahami, menilai, mengapresiasi tindakan mereka berdasarkan skema-skema atau pola yang dipancarkan dunia sosial (Fauzi, 2016:99). Orang dibekali dengan skema yang terinternalisasi yang mereka gunakan untuk mempersepsi, memahami, mengapresiasi, dan mengevaluasi dunia sosial. Melalui skema inilah orang menghasilkan praktik mereka, mempersepsi dan mengevaluasinya (Lamont & Lareau, 1988). Sebenarnya, kita dapat menganggap habitus sebagai “akal sehat” (*common sense*) (Holton, 2000). Habitus diperoleh sebagai akibat dari ditempatinya posisi di dunia sosial dalam waktu yang panjang. Habitus bervariasi bergantung pada sifat posisi seseorang di dunia sosial, tidak semua orang memiliki habitus yang sama. Namun, mereka yang menempati posisi sama di dunia sosial cenderung memiliki habitus yang sama (Bourdieu, Pierre; Passeron, 1990:13). Sedangkan di dalam kamus sosiologi *habitus* yaitu perpaduan berbagai kecenderungan sehingga tindakan dan sikap pada kehidupan sehari-hari menjadi kebiasaan sehingga akhirnya diterima begitu saja.

Fashri Fauzi menyatakan bahwa habitus sebagai sebuah sistem disposisi itu cenderung ajeg dalam waktu lama, akan tetapi bukan berarti tidak lentur atau fleksibel (Fauzi, 2016:101). Habitus tetap memberikan ruang adaptasi terkait

posisinya yang diperoleh dalam arena sosial. Habitus dapat berwujud sebagai struktur-struktur yang dibentuk (*structured structure*) dan dapat berbentuk struktur-struktur yang dibentuk oleh kehidupan sosial. Richard Jenkins dalam Fashri Fauzi menyatakan bahwa habitus dapat didekati melalui tiga pandangan yang berbeda: (a) kondisi objektif yang menghasilkan habitus; (b) habitus disesuaikan dengan kondisi objektif; (c) terdapat hubungan reciprocal atau dialektis di antara mereka. Habitus pun dapat dipilah menjadi habitus yang dimiliki individu secara khas yang diperoleh dari pengalaman dan sosialisasi dan habitus kolektif sebagai fenomena kolektif yang merujuk pada satu kelas (Fauzi, 2016:102).

Habitus harus dipandang sebagai produk sejarah yang berlangsung lama dan terus menerus. Oleh karena itu habitus terikat oleh ruang dan waktu serta kondisi material yang mengelilinginya. Habitus dengan demikian merupakan hasil akumulasi pembelajaran dan sosialisasi individu maupun kelompok. Habitus juga senantiasa diwariskan dan diawetkan dari satu generasi ke generasi berikutnya. Individu atau sekelompok masyarakat menerima habitus di bawah aras kesadarannya tanpa harus disensor oleh jangkauan pengamatan introspektif. Meskipun demikian peran kreatif aktor dalam pandangan Bourdieu masih tetap diakui, sebagaimana pendapat Fashri Fauzi, bahwa habitus merupakan konstruksi pengantara bukan konstruksi penentu bagi aktor dalam melakukan sesuatu tindakan. Habitus dengan demikian menjadi dasar penggerak tindakan dan pemikiran yang mengombinasikan disposisi secara kecenderungan sikap dan skema klasifikasi generative sebagai basis penilaian (Fauzi, 2016:104).

Kleden (2005:361–375) dan Binawan (2007:28–29.) menarik tujuh elemen penting tentang habitus ini yakni: 1) Produk Sejarah. Sebagai struktur yang terinternalisasi dalam diri manusia, habitus tidaklah ahistoris. Habitus seorang individu terbentuk dari proses kesejarahan yang bermula semenjak individu tersebut lahir. Oleh karenanya sifat habitus dapat menjadi unik, meski di antara anak kembar sekalipun; 2) Struktur yang dibentuk dan membentuk. Habitus memiliki dimensi dibentuk dan membentuk, artinya pada satu sisi habitus ‘menstrukturkan struktur’, dari habitus struktur lahir, namun dalam dimensi lainnya habitus juga terbentuk dari struktur yang ada; 3) Struktur yang menstrukturkan. Habitus telah menjadi kesadaran yang tertanam dalam diri sebagai sesuatu yang terstruktur dan pada gilirannya akan memproduksi tindakan-tindakan yang memiliki kecenderungan serupa dengannya; 4) Sifatnya transposable, artinya meski lahir dari kondisi sosial tertentu namun penggunaannya tidak terbatas pada kondisi tertentu tersebut, melainkan dapat dialihkan ke kondisi sosial yang lain; 5) Bersifat pra-sadar, artinya habitus bukan merupakan hasil dari refleksi atau pertimbangan-pertimbangan rasional. Ia nyaris seperti spontanitas namun memiliki nilai kesejarahan yang tidak dapat begitu saja diabaikan; 6) Bersifat teratur dan berpola namun bukan karna aturan tertentu yang mengikat (hukum); dan 7) Dapat terarah pada tujuan dan hasil tertentu meski tidak ada kesadaran untuk menuju kesana.

Pada intinya habitus merupakan sebuah kerangka yang merumuskan tindakan-tindakan yang diambil oleh seorang agen (individu). Kerangka tersebut berasal dari pengalaman-pengalaman serta kondisi-kondisi sosial tertentu dan bekerja secara spontan namun tidak lepas dari sejarah. Namun demikian, habitus

tidak memiliki sifat deterministik yang mampu mengatur dengan pasti setiap tindakan agen. Habitus dalam pemikiran Bourdieu ditempatkan sebagai ‘pemberi saran’ dalam bertindak. Dengan posisi tersebut Bourdieu berusaha menghapuskan dikotomi ‘determinisme struktural’ dan ‘kehendak bebas’ yang selama ini terjadi.

Habitus merupakan “Struktur-struktur yang dibentuk” (*structuring structure*)—Habitus berperan sebagai sebuah struktur yang membentuk kehidupan sosial-- dan “ Struktur-struktur yang membentuk” (*structuring structure*)—Habitus dipandang sebagai struktur yang dibentuk oleh kehidupan sosial.(Fashri, 2016: 101) (George Ritzer, 1995: 405). Habitus terdiri dari skema-skema yang telah dibatinkan, seorang actor menggunakannya untuk memperoleh keterampilan tertentu sebagai tindakan praktis yang diwujudkan menjadi suatu kemampuan yang dianggap alamiah dan berkembang dalam arena sosial tertentu. Struktur-struktur yang dibentuk menjelma menjadi struktur-struktur yang dibentuk (Fauzi, 2016:102). Untuk menjadi pelukis kaca yang handal, maka dilalui melalui proses pembatinaan kaidah-kaidah estetis, melatih menggores, mewarna dan sebagainya (*Structured structure*), melalui pembatinaan tersebut baru kemudian pelukis kaca muda dapat menciptakan lukisan kaca dengan gaya yang berbeda, baru, dan kreatif (*structuring structure*). Dari sini Habitus bisa dimengerti sebagai “proses dialektika internalisasi eksternalitas dan eksternalisasi internalitas.” (Fashri, 2016:102);(Bourdieu,P.,1972:72). Richard Jenkins (dalam Fashri, 2016;102), menyatakan bahwa Habitus dapat didekati dengan tiga pandangan berbeda: (a) kondisi objektif yang menghasilkan habitus; (b) habitus dissuaikan dengan kondisi objektif; dan (c) terdapat hubungan resiprokal atau dialektis di antara mereka.

(Richard Jenkins, 1992: 79). Habitus juga dapat dipilah menjadi dua aspek: (a) Habitus yang dimiliki individu secara khas dengan diperoleh melalui pengalaman (*experience*) dan sosialisasi (*socialization*); dan (b) Habitus kolektif sebagai fenomena kolektif yang menunjuk pada suatu kelas. Keduanya berguna untuk beradaptasi dengan lingkungan dan penyesuaian lingkungan terhadap individu (Fauzi, 2016:102).

2.2.8.3 Modal (*Capital*)

Praktik sosial dan produksi kultural berada dalam arena tertentu yang di dalamnya terdapat suatu kondisi berfungsinya berbagai habitus yang memperebutkan dan mengokohkan modal. Oleh karena itu, konsep penting yang mengokohkan teori Bourdieu lainnya dalam praktik produksi kultural adalah konsep modal (*capital*). Bourdieu memandang modal sebagai konfigurasi potensi internal dan eksternal yang prestisius (Ignatow & Robinson, 2017). Setiap Agen memasuki arena dengan strateginya masing-masing sesuai akumulasi modal yang dimiliki dan memperhatikan alur hidupnya (Bourdieu, 1993). Modal (kultural, sosial, ekonomi, dan simbolik) merupakan logika yang mengatur perjuangan aktor dalam relasi kekuasaan di dalam arena (Rawolle & Lingard, 2008).

Jika arena dalam perspektif Bourdieu (1990:16) di atas dijelaskan sebagai arena kekuatan tempat agen atau aktor dalam berjuang di ruang sosial untuk memperoleh disposisi-disposisi dan otoritas legitimit, maka sesungguhnya logika-logika yang mengatur perjuangan-perjuangan tersebut adalah logika modal. Modal merupakan logika yang mengatur perjuangan aktor dalam relasi kekuasaan di arena (Nukha, 2017). Modal (kultural, sosial, ekonomi, dan simbolik) merupakan logika

yang mengatur perjuangan aktor dalam relasi kekuasaan di dalam arena (Rawolle & Lingard, 2008).

Relasi-relasi objektif dan subjektif di dalam suatu ruang sosial dengan skema-skema dan titik sentuh yang dinamis dalam berbagai arena, tentu membutuhkan kepemilikan modal dan strategi yang tepat dalam menempatkan modal. Perjuangan di dalam arena juga termasuk di dalamnya perjuangan memperoleh dan menguatkan modal. Dalam konteks ini jelas bahwa modal pun dapat memberikan kontribusi untuk mendasari terwujudnya konsep masyarakat sebagai kelas, kepemilikan modal yang dimiliki anggota masyarakat akan menentukan keanggotaan di kelas sosial. Oleh karena itu, modal dapat dipandang sebagai basis dominasi, memiliki peran kekuasaan. Modal merupakan bentuk simbolik dari kekuasaan dan nyatanya modal jugalah yang menciptakan munculnya ketimpangan di dalam masyarakat.

Modal sebagai logika yang mengatur perjuangan-perjuangan aktor dalam arena dan ruang sosial sebagai bentuk perjuangan memperoleh posisi-posisi dan otoritas legitimit, dalam perspektif Bourdieu (1986) hal itu memiliki dimensi yang luas, yakni modal ekonomi, modal simbolik, modal sosial, dan modal budaya. Modal memainkan peran yang penting dan cukup sentral dalam hubungannya dengan relasi-relasi kekuasaan yang terjadi di dalam arena. Ketika arena dipahami sebagai arena kekuatan, maka sesungguhnya telah bekerjanya kepemilikan modal yang kemudian terbaginya posisi-posisi dalam masyarakat membentuk stratifikasi sebagai akibat dari kepemilikan modal. Kepemilikan Modal dapat berkurang dan bertambah dan memberikan dinamika modal.

Modal Ekonomi

Menurut Bourdieu bahwa, modal ekonomi adalah kepemilikan yang berhubungan dengan alat-alat produksi dan materi (pendapatan dan benda-benda) yang mudah digunakan dan diwariskan (Jenkins et al., 1993). Modal ekonomi meliputi materi, alat-alat produksi dan uang yang secara langsung dapat ditukar, independen dan fleksibel untuk ditransformasikan (Pavić & Đukić, 2016; Zulkarnain, 2007).. Semakin kuatnya seseorang menguasai modal ekonomi, maka semakin besar peluangnya untuk terlibat dalam kegiatan-kegiatan sosial keagamaan (misalnya kedermawanan), yang dengan hal itu maka ia dapat mengkonversi perilakunya dengan diperolehnya pengakuan dan pencitraan sebagai pemupukan akumulasi sebuah Modal Simbolik (Fauzi, 2016:109). Akumulasi-akumulasi sesungguhnya tidak hanya di bidang ekonomi. Di bidang sosial semua memiliki ekonomi khusus, yaitu distribusi tertentu dan komposisi modal serta mekanisme untuk mengumpulkan modal. Akumulasi dilihat oleh Bourdieu dalam arti yang sangat luas, tidak terbatas pada modal ekonomi (Fuchs, 2003). Bourdieu (1997) melihat bentuk-bentuk modal sebagai saling konstitutif dalam modal ekonomi yang memberikan waktu dan sumber daya untuk investasi dalam pengembangan modal budaya anak, yang terkait dengan pendidikan masa depan dan sukses pekerjaan, yang pada gilirannya berkontribusi pada akumulasi modal ekonomi (Edgerton & Roberts, 2014). Bagi Bourdieu (1986), konversi berbagai modal dapat terjadi 'transubstansiasi' menjadi modal ekonomi (Rawolle & Lingard, 2008).

Modal Sosial

Modal sosial berhubungan dengan kepemilikan dan aksesibilitas terhadap jejaring dengan pihak-pihak yang memiliki kekuasaan. Seseorang yang memperluas jaringan sosial dalam berbagai arena guna membangun relasi dengan dunia luar adalah bentuk modal sosial (Huang, 2019). Modal sosial berupa jaringan dengan agen lain yang memiliki kekuasaan. Modal sosial dalam pandangan Bourdieu pada prinsipnya dapat dialihkan menjadi modal ekonomi. Hubungan antara modal sosial, modal budaya, dan modal ekonomi bersifat transformasional yang berlangsung di ruang sosial (Huang, 2019). Semakin kuatnya seseorang Agen dengan pusat-pusat kekuasaan sebagai bentuk pemupukan Modal Sosial, maka pengakuan dan penghormatan sosial itu kemudian dapat dikonversikan menjadi Modal Simbolik. Modal sosial mengacu pada jaringan hubungan pribadi yang dibangun seseorang sebagai jaringan simbolis. Modal sosial bertindak untuk memperkuat efisiensi modal ekonomi dan budaya (Grenfell & Hardy, 2007).

Modal Budaya

Modal Budaya diposisikan sebagai keseluruhan kompetensi dan kualifikasi intelektual yang dapat diproduksi melalui pendidikan formal dan keluarga. Modal budaya dalam pandangan Bourdieu adalah keakraban individu dengan kode budaya yang dominan dalam ruang sosial, sebagai sesuatu yang sangat menentukan keberhasilan capaian atau prestasi seseorang (Jæger & Møllegaard, 2017b). Modal budaya sebagai mekanisme untuk mereproduksi keuntungan kelas (Bennett & Silva, 2011) Bourdieu dalam Newman (2013) menyatakan bahwa modal budaya dapat berwujud sebagai disposisi pangjang, diobjektifkan dan dilembagakan pada

kualifikasi pendidikan. Modal budaya yang diwujudkan mengacu pada pengetahuan budaya, sikap, dan perilaku yang tertulis dalam habitus seseorang (Pavić & Đukić, 2016). Modal Budaya merupakan bentuk disposisi kepada pikiran dan tubuh yang bertahan lama", memerlukan upaya sosial, upaya pribadi, dan investasi waktu, serta menjadi bagian dari habitus individu.(Kamphuis et al., 2015).

Menurut Bourdieu, modal budaya mengacu pada kode dan praktik budaya orangtua yang dapat ditransmisikan. Modal budaya berupa kedekatan dengan sistem budayanya yang otentik sebagai keseluruhan kualifikasi intelektual yang diproduksi melalui keluarga dan pendidikan formal (Kamphuis et al., 2015; Newman et al., 2013a) Modal budaya mewujudkan total investasi dalam kode estetika, praktik, dan disposisi yang ditransmisikan kepada anak-anak melalui proses sosialisasi keluarga, atau dalam istilah Bourdieu, *habitus* (Tzanakis, 2011). Modal budaya merupakan dimensi yang transposable generik, sebuah disposisi, keterampilan, kepekaan pengetahuan yang dimiliki tubuh, penampilan, kreativitas, karakter pribadi, prestasi yang secara simultan membentuk habitus budaya yang sah. (Holt, 1997). Modal budaya adalah sumber daya yang setara dengan sumber daya ekonomi (Jæger & Møllegaard, 2017b). Semakin kuatnya kepemilikan modal budaya, maka dapat pula dikonversikan menjadi penguatan Modal Simbolik.

Bourdieu menyatakan bahwa modal budaya memiliki indikator: diwujudkan (di antaranya dalam bentuk bahasa, sopan santun, preferensi), objektif (dalam bentuk barang budaya, karya seni, buku) dan dilembagakan dalam bentuk kredensial pendidikan. Internalisasi modal budaya berlangsung dari lingkungan rumah melalui relasi internal subjektif dan eksternal subjektif (Jæger & Møllegaard,

2017b). Modal budaya dapat diwujudkan berupa pengetahuan budaya, sikap, dan perilaku yang didisposisikan oleh habitus. Modal budaya yang dilembagakan berupa kredensial pendidikan, sedangkan artefak budaya merupakan modal budaya yang diobjektifkan (Pavić & Đukić, 2016). Individu dengan tradisi modal budaya kuat akan lebih mudah menemukan ‘budaya tinggi’ (Mahbub, 2016; Pavić & Đukić, 2016). Modal budaya pada dasarnya ditransmisikan dalam keluarga dan dapat dipertukarkan menjadi modal ekonomi (Andersen & Jæger, 2015). Pengembalian modal budaya mengambil bentuk kredensial pendidikan dan, pada akhirnya, keberhasilan pekerjaan (Sullivan, 2001). Pertukaran modal yang terhebat terjadi pada pertukaran modal budaya menjadi modal simbolik yang membutuhkan energi dan waktu yang panjang, tergantung pada publisitas dan prestise (Fauzi, 2016; Fuchs, 2003).

Modal budaya memiliki efek positif pada pencapaian kesuksesan sebagai bentuk pengembalian modal budaya (Andersen & Jæger, 2015). Modal budaya dikendalikan oleh habitus yang diperoleh dengan cara khas dari suatu kelas yang ditransmisikan melalui keluarga dan tingginya pendidikan (Bourdieu, 1984a; Sato et al., 2016). Gaya hidup mengintegrasikan eksplorasi sistem pendidikan dalam membentuk modal budaya umum dan modal budaya khusus yang membangun kesuksesan (Börjesson et al., 2016). Modal budaya diperoleh secara sosial dalam pandangan Bourdieu pada akhirnya mencerminkan posisi seseorang dalam hieraki sosial. Selera estetik dan gaya hidup bervariasi di setiap kelas sosial yang berbeda-beda tergantung modal budaya dan modal ekonomi yang berlaku di fraksi kelas tersebut (Brisson & Bianchi, 2017). Oleh karena itu, sebuah kelas ditentukan oleh

bagaimana ia dipersepsi dan bagaimana ia mempersepsi, oleh apa yang dikonsumsinya, yang tidak harus selalu simbolis, maupun oleh posisi-posisinya di dalam relasi-relasi produksi (Bourdieu, 1984). Terdapat hubungan yang positif antara tingginya tingkat pendidikan dengan konsumsi barang estetik yang pada akhirnya mengidentifikasikan selera kelas sebagai model pencarian status (Lizardo, 2018).

Modal budaya yang dielaborasi dengan modal ekonomi dan modal sosial akan membentuk konsumsi budaya di ruang sosial dan mampu mengakses ke berbagai keragaman budaya dan membatasinya dengan yang lain (Hanquinet, 2016). Bourdieu memandang modal budaya sebagai sumber daya yang setara dengan sumber daya ekonomi (modal ekonomi) dan jejaring sosial (modal sosial). Dengan demikian kepemilikan modal budaya dapat diubah menjadi modal ekonomi dan modal sosial. Modal budaya pada akhirnya dapat digunakan sebagai pembeda yang menguntungkan posisi sosial individu dalam ruang sosial yang dinamis (Fowler, 2020; Jæger & Møllegaard, 2017b).

Modal budaya diartikulasikan di semua lini kehidupan, khususnya di bidang konsumsi melalui konversi praktik rasa guna membentuk status dan legitimasi tertentu (Holt, 1997). Oleh karena itu Kepemilikan atau distribusi dan legitimasi modal budaya yang diwariskan akan menentukan keberhasilan terdidik dalam mengikuti proses pendidikan (Börjesson et al., 2016). Terdapat korelasi positif antara modal budaya dan keberhasilan pendidikan dan cenderung lebih kuat pada lingkungan sekolah berprestasi dan memiliki varian tinggi (Andersen & Jæger,

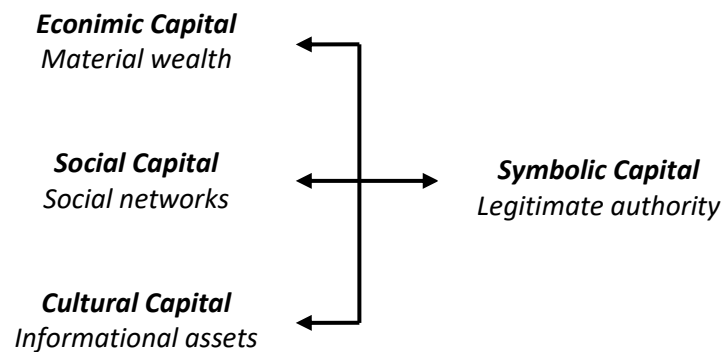
2015). Bourdieu berpendapat bahwa modal budaya menentukan keberhasilan termasuk keberhasilan akademik (Mikus et al., 2020).

Modal Simbolik

Modal Simbolik merupakan akumulasi dari kepemilikan sejumlah prestise, status, otoritas, dan kekuasaan yang dimainkan dalam praksis produksi kultural. Modal Simbolik sangat menentukan hierarkhi kekuasaan dalam arena, yaitu legitimasi, otoritas, status dan bentuk-bentuk prestise (Fauzi, 2016). Keempat jenis modal itu dapat saling dipertukarkan secara dinamis sebagai bentuk rekonversi modal yang berhubungan dengan kekuasaan (Karnanta, 2013). Modal simbolis adalah akumulasi modal ekonomi, budaya dan sosial yang berhubungan dengan prestise, status, otoritas dan legitimasi dari pemangku kepentingan lainnya. Hegemoni modal simbolis adalah inti perjuangan dominasi dan persyaratan untuk mendapatkan kekuatan simbolis (Zulkarnain, 2007)

Semakin besar seseorang memiliki modal tertentu, maka akan semakin besar peluangnya untuk mengkonversi modal. Berbagai jenis modal yang meliputi modal ekonomi, modal simbolik, modal sosial, dan modal budaya, dengan demikian dalam perspektif Bourdieu dapat terjadi pertukaran. Bourdieu mengatakan, bahwa modal ekonomi, modal simbolik, modal sosial, dan modal budaya dapat dipertukarkan dan penukaran yang paling hebat terjadi pada modal simbolik, sebab dalam bentuk inilah bentuk-bentuk modal yang berbeda dipersepsi dan dikenali sebagai sesuatu yang legitimit (Fauzi, 2016; Karnanta, 2013; Lamont & Lareau, 1988). Pertukaran kepemilikan modal dalam ruang sosial dengan

pertukaran yang paling hebat terjadi pada pertukaran menjadi Modal Simbolik sebagaimana skema pertukaran modal dibawah ini.



Gambar 2.14
Skema Pertukaran Modal (Fauzi, 2016:110)

Kepemilikan modal ekonomi dan modal budaya memiliki daya desak besar untuk menemukan jenjang hierarkis dalam masyarakat maju. Akumulasi kepemilikan keempat modal di atas berhubungan dengan perolehan kekuasaan dalam struktur sosial. Semakin besar kepemilikan semua modal maka akan semakin meninggikan posisi hierarkhis kekuasaan dalam struktur sosial yang dinamis. Agar dipandang sebagai seseorang yang memiliki kelas tertentu dengan prestise tertentu, maka ia harus diterima sebagai sesuatu yang legitimit, sebagai otoritas yang legitimit, dan dalam posisi seperti itu memunculkan kekuasaan. Wacquant dalam Bourdieu menyatakan bahwa proses-proses tersembunyi yang dengan jenis-jenis modal yang berbeda dipertukarkan sedemikian rupa, sehingga relasi-relasi ketergantungan dan dominasi yang didasari ekonomi dapat disembunyikan dan dilindungi oleh topeng ikatan moral, kharisma, atau simbolisme meritokratik

(sistem di mana elite intelektual yang memiliki prestasi akademis memperoleh status tertentu) (Wacquant & Akçaoğlu, 2017). Akhirnya semua upaya memupuk bentuk-bentuk modal yang diperjuangkan dan dihargai menjadi mekanisme untuk memunculkan hierarki sosial dan berhubungan dengan kekuasaan (Navarro, 2006).

2.2.9 Dominasi Simbolik

Perjuangan dalam arena dengan konstelasi modal ternyata melahirkan pembagian kelas dalam ruang sosial. Penguasaan modal tertentu membuat adanya pendelegasian dan pencabutan hak milik yang kemudian dalam perspektif Bourdieu disebut sebagai kekerasan simbolik. Mereka yang tidak memiliki ‘sarana untuk berbicara’ atau ‘yang tidak tahu bagaimana berpidato di mimbar’, hanya dapat melihat dirinya di dalam kata-kata dan wacana orang lain, yakni orang-orang yang memiliki otoritas legitimit. Dalam hal ini Jenkins menyatakan bahwa, kekerasan simbolik menurut Bourdieu, adalah pemaksaan sistem simbolisme dan makna (misalnya kebudayaan) terhadap kelompok atau kelas sedemikian rupa sehingga hal itu dialami sebagai sesuatu yang sah (Jenkins et al., 1993). Pemaksaan tersebut disebabkan oleh relasi antara legitimasi yang meneguhkan kekuasaan yang didukung oleh kebudayaan yang mereproduksi sistem tersebut. Dalam hal ini Bourdieu jelas menggariskan bahwa bentuk kekerasan simbolik itu ‘lembut’, ‘kekerasan yang tidak terikat’, ‘kekerasan yang dibatinkan dalam sikap-sikap kepercayaan, kewajiban, loyalitas pribadi, hadiah, utang, kesalehan, yang semua itu bentuk kebaikan dan etika kehormatan (Ningtyas, 2015).

Dalam praktik sosial penggunaan sistem simbolis itu berlangsung dengan tanpa dirasakan adanya pemaksaan. Oleh karena itu dominasi simbolik menurut

Bourdieu sebenarnya adalah bentuk-bentuk penindasan dengan menggunakan simbol-simbol yang bentuk penindasan tersebut tidak dirasakan sebagai penindasan, seolah sebagai sesuatu yang normal dilakukan, bentuk penindasan yang mendapat persetujuan dari pihak tertindas itu sendiri. Praktik pedagogis dalam konteks ini adalah bentuk yang nyata atas penggunaan dominasi simbolik untuk mereproduksi sosial dan reproduksi budaya.

Dominasi simbolik yang terjadi dalam segala arena di ruang sosial pada akhirnya akan melahirkan kekuasaan simbolik yang berjalan melalui relasi-relasi sosiokultural dalam waktu yang panjang selama para agen di dalamnya mampu terus mengelola perubahan dan terus memperbaharui bentuk-bentuk dominasi simbolik tersebut. Dengan cara itulah agen terus memiliki kekuasaan simbolik yang memainkan simbol-simbol dalam sistem simbol yang dipaksakan untuk dihayati dan diterima tanpa terasa ada unsur pemaksaan.

Bourdieu meyakini bahwa dalam masyarakat maju prinsip dominasi telah bergeser dari pemaksaan lahir atau penggunaan kekerasan fisik menjadi bentuk-bentuk manipulasi simbolik (Fauzi, 2016:119). Oleh karena itu konstelasinya adalah bahwa di dalam masyarakat yang sudah maju terdapat kekuasaan simbolik dan juga kekuasaan ekonomi. Bagi Bourdieu sistem simbolik yang menunjukkan keterkaitan dengan fungsi yang berbeda-beda (agama, seni, bahasa, dan lain-lain) selalu dihubungkan dengan kekuasaan simbolik. Bourdieu memilah sistem simbolik dan fungsinya menjadi tiga bagian, yaitu: sistem simbolik sebagai struktur-struktur yang membentuk (*Structuring structures*), sistem simbolik sebagai

struktur-struktur yang dibentuk (*structured structures*), dan sistem simbolik sebagai instrument dominasi (*instruments of domination*).

Sistem simbolik sebagai struktur yang membentuk menunjuk pada cara-cara untuk mengetahui, menata, dan memahami dunia sosial. Perbedaan artikulasi kemudian dicari dan ditentukan persetujuan atau consensus atas objektivitas makna. Sistem simbolik seperti ini bekerja untuk melatih kesadaran kolektif. Sistem simbolik sebagai struktur-struktur yang dibentuk merupakan semesta tanda yang dihubungkan dengan makna struktur terdalam. Sistem simbolik seperti ini akan berfungsi sebagai stimulan dengan target akhirnya membangun integrasi sosial. Pada fungsi sistem simbolik sebagai instrument dominasi dinyatakan bahwa semesta tanda yang diproduksi oleh sistem simbolis memberikan penyatuan bagi kelompok-kelompok sosial dominan untuk menyebarkan kaidah-kaidah pemahaman dan perilaku kepada kelompok yang didominasi. Praktis di sini kelompok yang memiliki posisi subordinat—yang didominasi—kemudian tidak memiliki habitus untuk menciptakan kaidah-kaidah simbolik sendiri. Proses dominasi itu berlangsung dan diterima secara sukarela dan mereka yang didominasi menerima pula dengan tanpa beban untuk terjadinya pembedaan jenjang sosial. Inilah kemudian yang disebut bahwa fungsi simbolis tersebut nyatanya merepresentasikan fungsi politis tertentu.

Pada tataran ini Bourdieu menegaskan bahwa kekuasaan simbolik bekerja melalui pengendalian simbol dan mengonstruksi realitas sosial melalui tata simbol tersebut. Fashry Fauzi menyatakan bahwa dominasi simbolik memuat kekuasaan simbolik yang dapat membuat orang mengenali dan memercayai, memperkuat dan

mengubah pandangan mengenai dunia (Fauzi, 2016:122). Di sini kemudian kekuasaan simbolik dibaratkan sebagai kekuatan magis yang menggerakkan individu, kelompok, atau komunitas sosial yang lebih luas, menjadi patuh melalui mobilisasi tata simbol. Ketika dominasi simbolik ini berlangsung tanpa dirasakan adanya pemaksaan--melainkan sukarela—maka di sinilah telah bekerja kuasa simbolik.

Bagi Bourdieu hierarki sosial karena ketidaksetaraan akan memunculkan monopoli kelas dominan yang melahirkan bentuk-bentuk kekerasan simbolik (Murdock, 2010). Kekerasan simbolik adalah kekuatan tanpa usaha yang membentuk dunia melalui komunikasi tanpa disadari (Uhlmann et al., 2002). Terjadinya monopoli kelas dominan dalam arena produksi kultural kemudian memberikan legitimasi-legitimasi sebagai bentuk kekerasan simbolik, sebuah sistem pemaksaan simbol dan makna terhadap kelompok atau kelas sedemikian rupa sehingga dialami sebagai sesuatu yang sah (Bourdieu, 1993; Karnanta, 2013). Menurut Bourdieu bahwa ada kecenderungan para elit yang menduduki posisi penting di masyarakat memaksakan legitimasi bentuk-bentuk budaya tertentu dengan lembut dan tanpa disadari (Friedman & Reeves, 2020).

Dalam hal ini Bourdieu menegaskan bahwa bentuk kekerasan simbolik itu ‘lembut’, kekerasan yang dibatinkan dalam sikap-sikap kepercayaan, kewajiban, loyalitas pribadi, hadiah, utang, kesalehan, yang semua itu bentuk kebaikan dan etika kehormatan. Oleh karena itu, kekerasan simbolik yang pada akhirnya membentuk dominasi simbolik itu berupa penindasan yang lembut, tanpa disadari sebagai penindasan dan mendapat persetujuan pihak yang tertindas (Bourdieu, 1977;

Jenkins et al., 1993). Kekuasaan simbolik bekerja melalui pengendalian simbol dan mengonstruksi realitas sosial melalui tata simbol tersebut (Fauzi, 2016). Lebih lanjut Fauzi Fashri menyatakan bahwa dominasi simbolik menjadi kekuasaan simbolik yang dapat membuat orang mengenali dan memercayai, memperkuat dan mengubah pandangan mengenai dunia. Kekuasaan simbolik diibaratkan sebagai kekuatan magis yang menggerakkan individu, kelompok, atau komunitas sosial yang lebih luas, menjadi patuh melalui mobilisasi tata simbol. Ketika dominasi simbolik ini berlangsung tanpa dirasakan adanya pemaksaan--melainkan sukarela—maka di sinilah telah bekerja kuasa simbolik. Di sini muncul prinsip kelas yang dibangun karena posisi, kepentingan, arena, dan adopsi mental serupa. Dengan demikian kuasa simbolik sebagai episentrum teori Bourdieu akan bekerja untuk membuat kategori konsekuensial, membuat dunia, melestarikan dan mengubahnya, membuat dan menyebar bingkai simbolis sebagai instrumen kolektif konstruksi realitas kognitif (Wacquant & Akçaoğlu, 2017).

Bourdieu (1977) menegaskan bahwa kuasa simbolik sebagai mode dominasi itu dibutuhkan untuk mengubah dan menciptakan realitas yang diakui dan sah. Ia terwujud dari *doksa-doksa*, yakni seperangkat kepercayaan fundamental yang tidak membutuhkan koreksi apapun seperti layaknya sebuah dogma yang mengarahkan cara pandang seseorang dalam mempersepsi dunia di mana *doksa* itu berada (Bourdieu, 1984b). Bourdieu menggambarkan *doksa* sebagai sudut pandang dominan (Venville et al., 2014). *Doksa* dipahami sebagai kolektif hati nurani yang 'diterima begitu saja' dalam budaya tradisional (Myles, 2004). Menurut Bourdieu dengan habitus dan *doksa* sejarah membentuk pengalaman hidup dan keyakinan

kolektif(Lyke, 2017). Doxa mewakili keyakinan kolektif, norma dan sikap tentang praktik ideal (Larsson et al., 2018). Bagi Bourdieu, *doksa* berhubungan dengan "pengetahuan intuitif pra-refleksif yang dibentuk oleh pengalaman, untuk kecenderungan fisik dan relasional yang diwariskan secara tidak sadar" (Deer 2008:120). *Doksa* menjadi "seperangkat keyakinan mendasar yang tidak perlu ditegaskan dalam bentuk dogma eksplisit "(Qadir, 2015). Meskipun *doksa* memiliki kekuatan yang tidak ada hubungannya dengan Kebenaran(Ellwanger, 2017) dan *doksa* tidak perlu benar karena bukan berisi ilmu pengetahuan, akan tetapi fakta untuk saling dibagikan oleh lawan bicara yang memungkinkan doxa untuk melakukan pekerjaannya (Ellwanger, 2017).

Kemunculan kuasa simbolik terjadi manakala fitur-fitur otonomi mulai melemah. Pemikiran lain muncul dari agen yang mulai mempertanyakan, menantang, bahkan ingin menggantikan *doksa*, sebagai *heterodoksa* secara eksplisit. *Heterodoksa* memberikan keterbukaan sosial dan solusi terhadap krisis yang tersembunyi (Alam, 2020). Bourdieu menegaskan bahwa *heterodoksa* adalah sebuah pilihan untuk mempertanyakan kesewenang-wenangan untuk keluar dari wacana yang dikuasai.(Qadir, 2015). Sementara kelompok yang memiliki kuasa simbolik memproduksi *ortodoksa* untuk mempertahankan (Karnanta, 2013; Qadir, 2015). *Ortodoksa* muncul dan dilembagakan dalam hubungan dialektik dengan heterodoksi.(Qadir, 2015).

Produksi *heterodoksa* merupakan respon kognitif yang akan mempersepsikan *doksa* dan memberikan celah untuk mulai mengoreksi *doksa* sebagai bentuk pemikiran lain. Kemunculan respon kognitif dalam bentuk

mempertanyakan kembali sesuatu yang sudah ajeg, memberikan varian baru, bahkan menentang representasi yang sudah dianggap mapan dan legitimit, atau mungkin dorongan kuat untuk menumbangkan serta menggantikan *doksa*, yang dilakukan dengan strategi subversi (Swartz, 1997) akan menghasilkan wacana baru, kreativitas baru. Dengan demikian jelaslah bahwa *heterodoksa* merupakan repon kreatif sebagai strategi subversif atau jalan baru yang akan melahirkan berbagai kreativitas, yang akan mengganggu ‘kenyamanan’ kelompok dominan (Karnata, 2013). Dengan demikian *heterodoksa* adalah fenomena perlawanan terhadap aktor yang berkuasa dan dilembagakan sebagai hasil konfrontasi terhadap group dominan yang mendominasi (Alam, 2020).

Kreativitas agen dalam memproduksi selera estetika baik yang ditempuh dengan strategi konservatif melalui *orthodoksa* maupun yang menggunakan peluru *Heterodoksa* sebagai strategi subversif dilakukan untuk memperoleh legitimasi, baik legitimasi spesifik (dari produsen lain yang menjadi pesaing), legitimasi yang bersesuaian dengan selera ‘borjuis’, maupun legitimasi populer (Bourdieu, 1993)

2.2.10 Distingsi

Sistem sosial juga menyediakan pertarungan yang memungkinkan agen-agen di dalamnya memiliki kekhasan yang berbeda secara simbolik. Terdapat perjuangan simbolis yang dilakukan untuk berbeda dengan kelompok atau kelas yang lain. Hal inilah yang dalam perspektif Bourdieu sebagai sebuah “*Distinction*” yakni suatu perjuangan kelompok individu dalam ruang sosial, dalam arena masing-masing, untuk mengembangkan kekhasan budaya yang menandai mereka keluar dari satu sama lain. Perjuangan simbolis untuk menemukan dan memperoleh distingsi

tersebut pada hakikatnya adalah perjuangan memperoleh keunggulan-keunggulan yang berbeda dan pembedaan dengan kelompok lain, sehingga di dalamnya terkandung pula perjuangan kelas. Bourdieu memandang bahwa selera setiap kelompok kelas memiliki habitus tertentu berhubungan dengan gengsi dan tingkatan kelas yang diperjuangkan sebagai sebuah distingsi (Kane, 2003; Karnanta, 2013; Paalgard Flemmen et al., 2019).

Distingsi dalam praktiknya juga berhubungan dengan selera budaya beserta praktik konsumsi yang dibentuk melalui tingkatan kelas sosial dan mencirikan kekhasan gaya hidup (*life style*) (Kuipers, 2015). Selera bukanlah sesuatu yang alamiah atau bakat alam. Selera lebih pada praktik untuk memahami individu dan kelompok sosial dalam posisinya di kelas sosialnya. Selera berkaitan erat dengan preferensi seseorang terhadap objek budaya yang dipilihnya. Selera merepresentasikan kelas sosial tertentu dan menunjukkan hierarki kekuasaan. Selera menunjuk pada tindakan yang dilakukan agen yang menduduki posisi tertentu dan didefinisikan oleh struktur arena, posisi-posisi sosial, dan kepentingan yang berkaitan dengan posisi itu.

Perjuangan simbolis untuk menjadi berbeda dengan yang lain dan berhubungan hierarki kekuasaan, pembedaan ini juga menunjukkan upaya dari salah satu kelompok untuk mendominasi kelompok lain dengan menunjukan strata sosialnya, dan berdampak pada kesenjangan sosial dalam masyarakat. Namun konsep *distinction* ini bukan hanya untuk memunculkan cirri khas yang membedakan salah satu golongan atau kelompok sosial. Namun juga sebagai upaya perjuangan simbolik dari salah satu kelompok (Sato et al., 2016).

Selera estetika yang dapat menjadi distingsi representasi individu di dalam ruang sosial. Selera estetika merupakan modal budaya yang dikendalikan oleh habitus yang diperoleh dengan cara khas dari suatu kelas yang ditransmisikan melalui keluarga dan tingginya pendidikan (Bourdieu, 1984a; Sato et al., 2016).

Gaya hidup mengintegrasikan eksplorasi sistem pendidikan dalam membentuk modal budaya umum dan modal budaya khusus yang membangun kesuksesan (Börjesson et al., 2016) Modal budaya dan disposisi estetik tersebut diperoleh secara sosial dalam pandangan Bourdieu pada akhirnya mencerminkan posisi seseorang dalam hieraki sosial. Selera dan gaya hidup bervariasi di setiap kelas sosial yang berbeda-beda tergantung modal budaya dan modal ekonomi yang berlaku di fraksi kelas tersebut (Brisson & Bianchi, 2017). Oleh karena itu, sebuah kelas ditentukan oleh bagaimana ia dipersepsi dan bagaimana ia mempersepsi, oleh apa yang dikonsumsi, yang tidak harus selalu simbolis, maupun oleh posisi-posisinya di dalam relasi-relasi produksi (Bourdieu, 1984). Terdapat hubungan yang positif antara tingginya tingkat pendidikan dengan konsumsi barang estetik yang pada akhirnya mengidentifikasi selera kelas sebagai model pencarian status (Lizardo, 2018). Dengan demikian, distingsi selera estetika selalu berhubungan dengan kelas dan kelas dominan akan membedakan dirinya dengan kelas lain dengan cara menentang selera kelas lainnya (Ollivier, 2008; Paalgard Flemmen et al., 2019; B. S. Turner & Edmunds, 2002). Apresiasi kelas yang didominasi memilih dengan cara mimesis gaya hidup kelas dominan dari pada mendefinisikan praktik budayanya sendiri. Dengan demikian, selera menunjuk pada tindakan yang dilakukan agen yang menduduki posisi tertentu dan

didefinisikan oleh struktur ranah, posisi-posisi sosial, dan kepentingan yang berkaitan dengan posisi itu (Fauzi, 2016). Akhirnya semua upaya memupuk bentuk-bentuk modal yang diperjuangkan dan dihargai menjadi mekanisme untuk memunculkan hierarki sosial dan berhubungan dengan kekuasaan (Navarro, 2006). Di luar konstruksi seperti di atas, dari beberapa hasil penelitian empiris ditemukan tren baru dalam konteks selera, yaitu selera omnivora. Tren selera omnivora menggabungkan selera budaya tinggi dan populer muncul sebagai bentuk keterbukaan, toleransi, melemahnya perbedaan yang kabur, merupakan preferensi eksklusif, khas, dan angkuh kelas berstatus tinggi (van den Haak & Wilterdink, 2019).

2.3 Kerangka Berpikir

Setiap masyarakat, sesederhana apapun memiliki sistem kebudayaan dan tidak ada satu kebudayaan pun yang tanpa masyarakat pendukungnya. Kebudayaan sebagai keseluruhan sistem gagasan, sistem pengetahuan, dan sistem keyakinan-keyakinan, digunakan masyarakat pendukungnya sebagai pedoman berperilaku yang disepakati bersama untuk menghadapi tuntutan dan tantangan hidup (Spradley, 1975; Keesing, 1989; Goodenough, 1981; Ember, 1990; Suparlan, 1978). Di samping itu setiap kebudayaan memiliki potensi untuk melakukan strategi adaptasi terhadap perubahan tersebut (Ember dalam Ihromi, 1980). Oleh karena itu, konsekuensi logisnya kemudian kebudayaan pun mengalami perubahan sebagai dampak dari terjadinya perubahan yang terjadi pada sumber daya alam dan sumber daya budaya. Perubahan kebudayaan itu terjadi melalui akulturasi, asimilasi dan difusi

(Koentjaraningrat, 1990). Di samping itu, kebudayaan diwariskan secara sosial melalui enkulturasi dan sosialisasi (Kodiran, 2004).

Kesenian, termasuk di dalamnya lukisan kaca tidak dapat dipisahkan dengan sistem kebudayaannya, digunakan sebagai pemenuhan kebutuhan estetis dalam menghadapi lingkungan (Rapoport 1969 dalam Rohidi 2000; Suparlan, 1987; Harsojo, 1972). Sebagai bagian dari kebudayaan, maka sebuah ekspresi kesenian akan dapat dipahami dan diterima secara sosial karena di dalamnya terdapat asas-asas yang dimiliki secara bersama (Rohidi, 2000b:14). Dalam konteks ekspresi pribadi senimannya, maka berkreasi seni dalam pandangan Freud memberikan peluang bagi eksternalisasi dorongan-dorongan naluriah bawaan untuk mendapat pengakuan secara budaya pada tataran realitas, sebuah katarsis (pelepasan emosi hingga menjadi lega atau terlepas dari ketegangan) yang bertransformasi melalui ego sebagai sebuah proses yang sublim (Rohidi, 2000b:32), Freud, 1976; Read, 1970).

Kesenian sebagai suatu sistem nilai, sistem simbol, dan sistem keyakinan-keyakinan yang diyakini bersama, kemudian berkelindan juga dengan religiositas yang diyakini masyarakat pendukungnya. Kesenian tidak sekadar memenuhi kebutuhan integratif, akan tetapi juga memenuhi kebutuhan spiritual (Gilbert, 1992; Cahyono, 2006; Triyanto, 2017). Salah satu perspektif spiritualitas yang sangat berpengaruh pada seni rupa tradisional Nusantara adalah ajaran Kosmologi dengan Teori Mandala yang telah mendapatkan pemaknaan baru dengan ajaran Martabat Tujuh yang di abad XVII dan XVIII yang sangat berpengaruh di Tanah Jawa. Pada tataran ini kemudian sistem kebudayaan menjadi khas dan unik termanifestasi

dalam hasil perilaku (*artifact*), kesenian yang mengkomunikasikan pengalaman ruh, ruh pribadi yang bersentuhan dengan ruh semesta (*Anima Mundi*), saat kepekaan indera tiba-tiba tersapa, terpesona dan terbuka pada dimensi yang lebih dalam dan lebih tinggi di balik segala (Sugiharto, 2018:24).

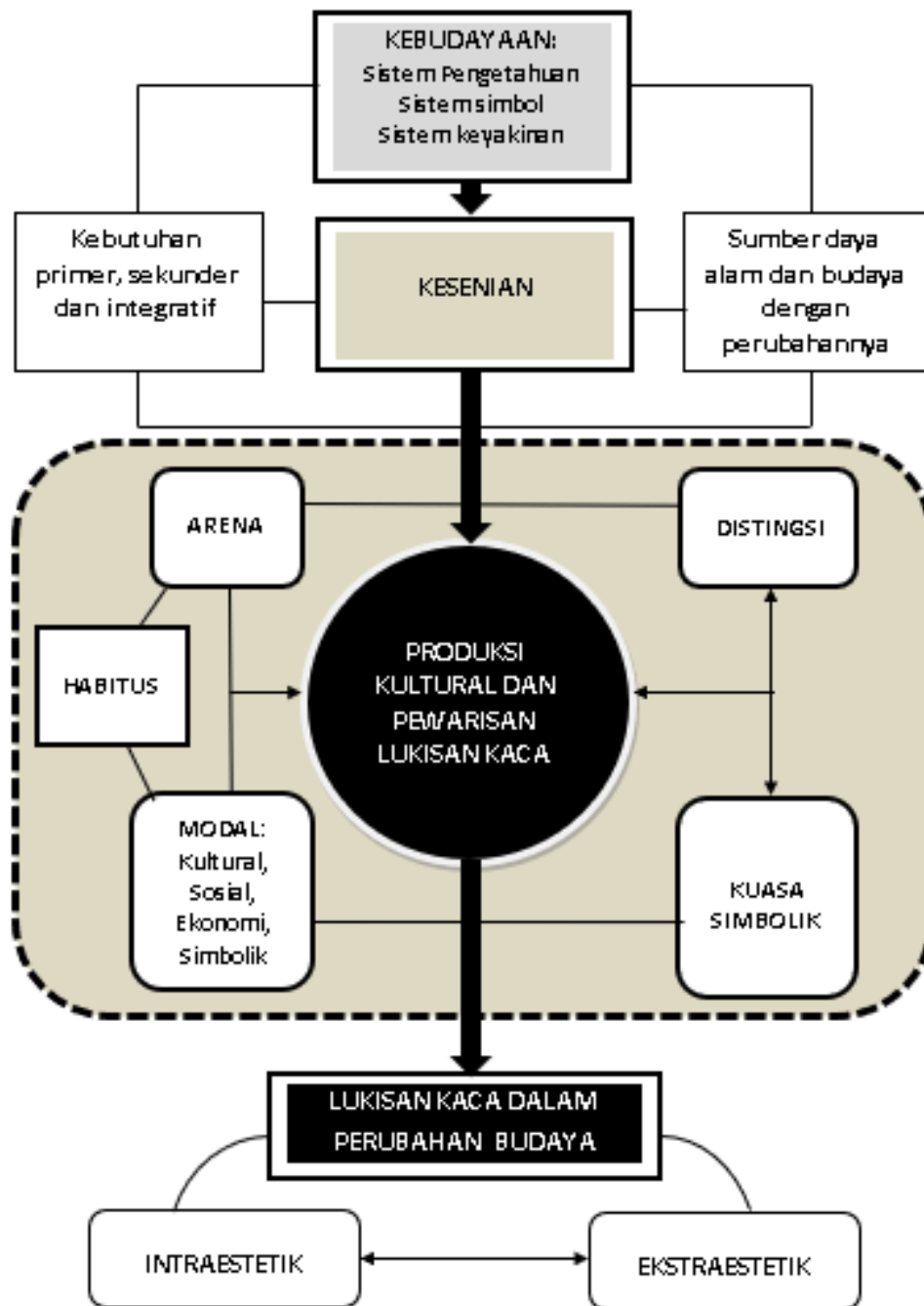
Produksi kultural lukisan kaca dapat terwujud karena adanya relasi antara *Habitus*, Modal (*capital*) yang meliputi Modal Budaya, Modal Sosial, dan Modal Simbolis dan arena atau arena yang dikonstruksi menjadi (*Habitus X Modal*) + Arena = Praktik (Bourdieu, 1977). Pada sebuah arena/arena produksi kultural sesungguhnya terjadi perebutan modal (Bourdieu: 1983). *Habitus* adalah suatu sistem disposisi yang berlangsung lama dan berubah-ubah (*durable, transposable disposition*) yang berfungsi sebagai basis generatif bagi praktik-praktik yang terstruktur dan terpadu secara objektif (Bourdieu, 1979). *Habitus* merupakan “Struktur-struktur yang dibentuk” (*structuring structure*)—*Habitus* berperan sebagai sebuah struktur yang membentuk kehidupan sosial-- dan “ Struktur-struktur yang membentuk” (*structuring structure*)—*Habitus* dipandang sebagai struktur yang dibentuk oleh kehidupan sosial (Fauzi, 2016; Karnanta, 2013). Modal merupakan logika yang mengatur perjuangan aktor dalam relasi kekuasaan di arena (Nukha, 2017). Bourdieu mengatakan, bahwa modal ekonomi, modal simbolik, modal sosial, dan modal budaya dapat dipertukarkan dan penukaran yang paling hebat terjadi pada modal simbolik, sebab dalam bentuk inilah bentuk-bentuk modal yang berbeda dipersepsi dan dikenali sebagai sesuatu yang legitimit (Bourdieu, 1990:17).

Setiap agen akan memanfaatkan modal dan terus memperjuangkan perolehan modal ekonomi (kepemilikan material, termasuk jumlah produksi karya lukisan kaca), modal simbolik (pengakuan sebagai pelukis kaca dengan label-label proses kreatif), modal sosial (pengakuan secara sosial atas keluasan jaringan yang dibentuknya, termasuk jaringan politik), dan modal budaya (seberapa kuatnya ia mengintegrasikan dirinya dengan khazanah kebudayaan). Kepemilikan modal-modal tersebut tersebut akan mendefinisikan posisinya dalam sebuah arena, ditambah dengan perjuangan simboliknya untuk memperoleh *Distinction*, sebagai sebuah perjuangan simbolik yang menjadi pembeda dirinya dengan kelas sosial pelukis kaca lainnya yang merupakan subordinatnya, maka agen tersebut akan semakin memperoleh legitimasi dan kuasa simbolik.

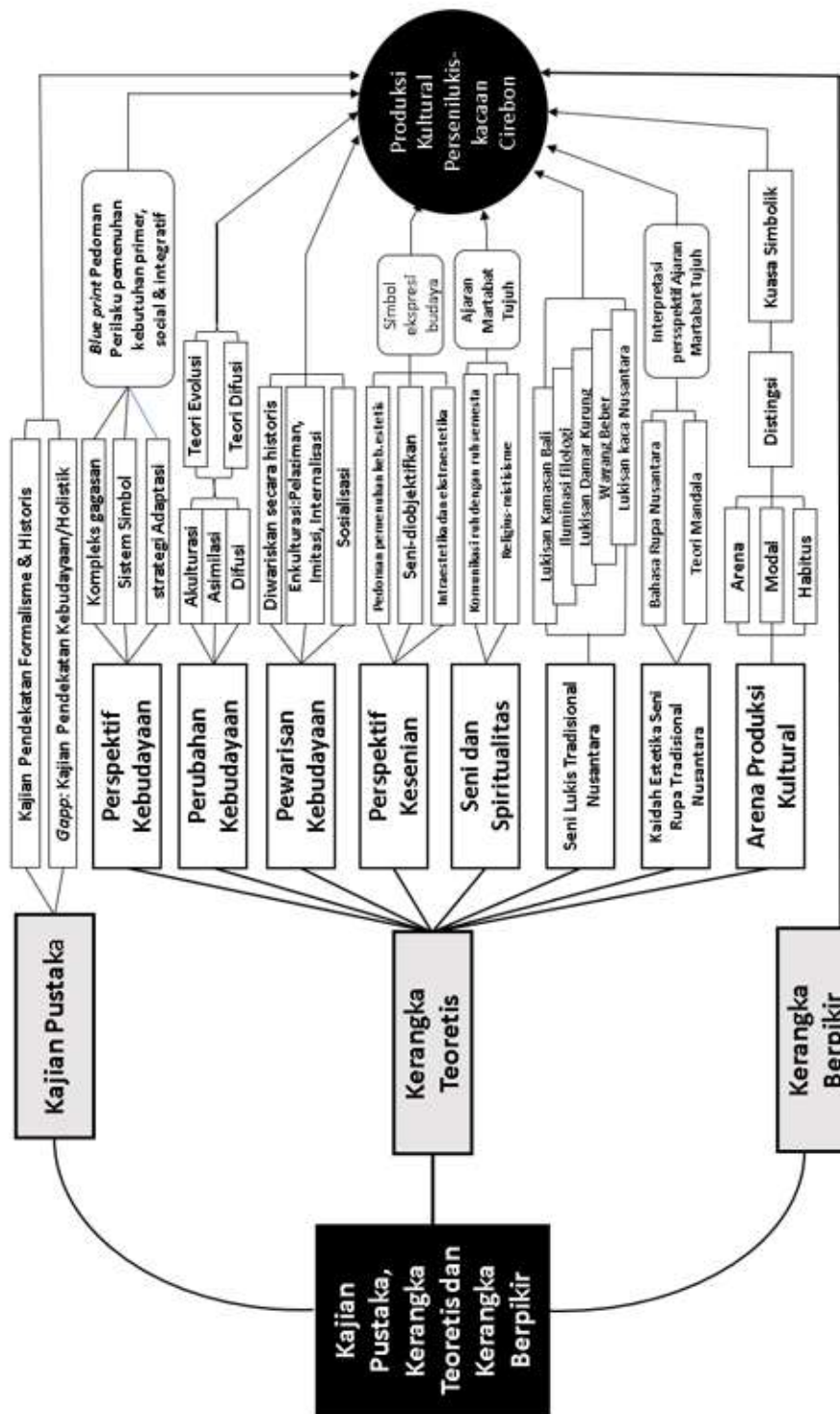
Dinamika kuasa simbolik yang dimiliki agen yang terus dikelola dan diperbarui tersebut akan menguatkan kecenderungan pembedaan kelas, hierarki kekuasaan, yang dalam praktik produksi kultural lukisan kaca Cirebon nyatanya dapat memunculkan fenomena reproduksi karya kultural yang berdampak pada menguatnya 'matinya' teks-teks baru lukisan kaca Cirebon. Praktik ini melahirkan kuatnya dominasi agen pelukis kaca Cirebon yang memiliki habitus, modal, menguasai arena dan diperkuat dengan kepemilikan distingsi dalam memberikan pengaruh kepada pelukis-pelukis kaca yang berada pada posisi subordinat. Agen pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik kemudian memainkan *doksa* kaidah estetika yang dengan sukarela kemudian diterima tanpa koreksi oleh pelukis yang terdominasi. Di sisi lain selalu saja muncul upaya mempertanyakan kembali *doksa* dari pelukis kaca yang memperebutkan legitimasi di ruang sosial, yakni sebuah

heterodoksa yang berdimensi respon kreatif. Pada tataran itu kemudian muncul *orthodoksa* yang dilakukan pelukis yang legitimasinya terancam sebagai bentuk untuk mempertahankan *doksa*.

Dari dimensi produk kultural, maka lukisan kaca sebagai salah satu bentuk kesenian kemudian hanya dapat dipahami secara komprehensif yakni manakala didekati meliputi aspek intraestetik dan ekstraestetik (Triyanto, 2017a) . Kajian intraestetis pada seni visual meliputi: (1) subjek (*subject*), (2) nas (*content*), dan (3) bentuk (*form*) (Rohidi, 2011b:243), sedangkan kajian ekstraestetik meliputi: (1) latar alam fisik yang menjadi sumber daya lingkungan yang dapat dimanfaatkan; (2) konteks sosial-budaya tempat karya seni hadir; (3) orang-orang yang terlibat di dalamnya; (4) perilaku atau tindakan orang-orang dan dengan siapa mereka berinteraksi; dan (5) hubungan yang berlangsung antarwarga pada latar kajian seni (Rohidi, 2011: 260). Secara skematis kerangka berpikir penelitian ini dapat dilihat pada gambar 2.15 di bawah ini.



Gambar 2.15
Skema Kerangka Berpikir



Gambar 2.16 Ikhtisar Kajian Pustaka, Kerangka Teoretis dan Kerangka Berpikir

BAB III

METODE PENELITIAN

3.1 Pendekatan Penelitian

Penelitian ini meneliti tentang relasi kuasa simbolik yang terjadi dalam ranah produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon dengan upaya penemuan distingsi estetika dalam menghadapi perubahan budaya serta pewarisannya. Sistem produksi kultural persenilukiskacaan yang di dalamnya terdapat relasi-relasi perilaku agen dan pranata sosialnya serta hasil dari perilaku tersebut tidak dapat dipisahkan dengan sistem gagasan, sistem pengetahuan dan sistem keyakinan masyarakat yang telah disepakati. Relasi-relasi itu bersifat kompleks dan timbal-balik membentuk satu kesatuan dan memerlukan kajian yang holistik serta komprehensif (Neri de Souza et al., 2016). Oleh karena itu, penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif. Pendekatan penelitian ini dipilih karena keampuannya mampu menjawab permasalahan secara lebih menyeluruh dan mendalam berbagai gejala manusia, kemanusiaan dan yang dihadapinya (Creswell, 2013b; Rohidi, 2011a). Secara ontologis penelitian kualitatif peneliti mengkonstruksi realitas yang diamati; secara epistemologis peneliti mendasarkan diri pada nilai dan judgment nilai, bukan fakta, yang bersifat empiris ilmiah; dan menempatkan peneliti sebagai instrumen penelitian ("*research instrument*") dari sebuah penelitian (Hajaroh, 2010).

Penelitian ini sebagaimana ragam penelitian seni dan pendidikan seni yang dilakukan dengan pendekatan kualitatif dilakukan dengan memperhatikan

kekhasannya, yakni: a) Mempersyaratkan penelitiannya memiliki kepekaan atau penghayatan yang cukup tinggi terhadap bidang seni yang diteliti; b) Dilakukan melalui keterlibatan di dalam lapangan atau situasi kehidupan nyata secara mendalam; c) Tinjauan yang dilakukan dirancang secara holistik (bersistem, menyeluruh dan terpadu) dan tetap harus terkendali secara rasional; dan d) Menangkap data “dengan pandangan dari dalam” melalui proses yang mendalam, pemahaman empatetik (*verstehen*), dan pembahasan secara seksama (Rohidi, 2011a).

Penggunaan paradigma kualitatif diharapkan akan mengungkap pengetahuan yang tidak dapat dibahas (*tacit knowledge*); membahas perilaku yang sangat kompleks; memaknai interaksi di antara realitas; dan menempuh mekanisme interaksional bersama responden dan menyakini adanya mekanisme berbagai realitas (Creswell, 2013b). Lebih lanjut Creswell memberikan kata kunci karakteristik metode penelitian kualitatif meliputi: lingkungan alamiah; peneliti sebagai instrumen kunci; beragam sumber data; analisis induktif dan deduktif; makna dari para partisipan; rancangan yang berkembang; fleksibilitas; dan pandangan menyeluruh (*holistic account*). Penelitian Kualitatif dilandasi oleh cara berfikir filsafat Pospositivisme yang menggunakan paradigma interpretif dan konstruktif. Pada paradigma Pospositivisme sebuah realitas sosial dipandang sebagai sesuatu yang utuh/holistik, kompleks, dinamis, penuh makna dan hubungan antargejala bersifat interaktif (*reciprocal*) (Creswell, 2013b; Moreira & Pedrocosta, 2016).

Penelitian ini menggunakan pendekatan kebudayaan yang menurut Rohidi adalah suatu cara memandang kebudayaan sebagai suatu sistem (Rohidi, 2000b). Kebudayaan diposisikan sebagai konsep yang digunakan untuk menganalisis sekaligus sebagai objek kajian. Pada tataran ini kemudian kebudayaan dengan unsur-unsurnya berfungsi, beroperasi, atau bergerak dalam kesatuan sistem. Kebudayaan sebagai konsep dan objek kajian sebagai satuan sistemik memberikan pedoman dan energi timbal balik bagi individu, sosial dan budaya (Triyanto, 2015).

. Formula sebuah pendekatan kebudayaan dalam konteks penelitian ini adalah memandang kebudayaan terdiri atas komponen-komponen *maindfact* (pengetahuan-pengetahuan, nilai-nilai, dan keyakinan-keyakinan), *sosialfact* (kebutuhan hidup: dasar, sosial, dan integratif; pranata sosial/sistem aturan atau norma dan relasi-relasi perilaku) dan *artifact* (hasil perilaku) sebagai mekanisme teori Struktural Fungsional Talcot Parsons), yakni komponen sistem yang di atas berfungsi sebagai pengendali dari komponen sistem yang di bawahnya, sebaliknya komponen sistem yang di bawah memberikan energinya bergerak ke atas, yakni komponen sistem yang di atasnya (Triyanto, 2018b). Fakta-fakta empiris yang ditemukan dari relasi-relasi komponen-komponen sistem kebudayaan dan bersifat deskriptif kualitatif dijelaskan secara rinci, detail dan mendalam atau *thick description* (Triyanto, 2018b). Kajian ini bergerak menuju kondisi *verstehen* (pemahaman), penuh penafsiran dan sedikit meninggalkan penjelasan dengan cara kontak langsung dengan fenomena dan diramu dengan kenangan pengalaman peneliti (Suwardi Endraswara, 2006:30).

Penelitian ini menggunakan kajian interdisipliner, yakni kajian yang didesain untuk memahami atau mengkaji suatu masalah kajian yang dikonstruksi dengan beberapa disiplin ilmu dan setiap disiplin ilmu yang dilibatkan secara harmonis dan terintegrasi menyumbangkan pendekatan dan sudut pandang solusi ilmiahnya. Bentuk kajian interdisiplin sebagai sebuah paradigma baru dalam penelitian adalah model kajian yang mengambil konsep dan atau teori dari berbagai disiplin ilmu yang relevan, disusun sebagai satuan teori penjelasan yang dialihbentukkan secara menyeluruh sebagai *body of knowledge* yang memandu penelitian (Rohidi, 2011a). Beberapa konsep dan atau teori kajian disiplin ilmu yang berada di luar tradisi utama kajian suatu disiplin ilmiah, dilakukan sesuai dengan kegunaannya, menghasilkan teori-teori yang relevan dengan, dan berguna bagi, pemecahan yang komprehensif terhadap masalah –masalah yang menjadi sasaran kajiannya, yang belum tentu dapat dihasilkan oleh kajian ilmiah untuk masalah kajian yang sama (Rohidi, 2011a; Sumartono, 2017). Konsekuensinya pada kajian interdisiplin atau transdisiplin ialah salah satu ilmu yang memiliki masalah utama, maka konsep dan teorinya lebih dominan digunakan (Ratna, 2010: 170).

3.2 Desain Penelitian

Penelitian ini meneliti penemuan distingsi estetika karya lukisan kaca Cirebon dalam arena produksi kultural yang di dalamnya terdapat relasi dengan kuasa simbolik dan pewarisan distingsi dalam konteks perubahan budaya. Oleh karena itu, desain penelitian ini menggunakan desain pencarian atau penemuan keteraturan menurut Tesch. Desain kualitatif yang diarahkan untuk menemukan keteraturan ini

meliputi dua hal, yakni pertama, peneliti mewujudkan realisme transendental melalui pengidentifikasian dan pengkategorian serta penelusuran keterkaitan antarunsur yang membentuknya. Kedua, peneliti berupaya menemukan pola-pola dilihat dalam konseptualisasinya sebagai inkuiri naturalistik (Rohidi, 2011a).

Penelitian tentang distingsi estetika dilakukan terhadap karya lukisan kaca Cirebon generasi pertama (karya pelukis kaca keluarga keraton) hingga generasi sekarang (era tahun 2021). Kajian dilakukan terhadap aspek-aspek intraestetika dan ekstraestetika dalam bingkai Kebudayaan Cirebon dengan perubahannya dan spiritualitas yang melingkupinya, sehingga ditemukan prinsip estetika Nusantara dan perubahannya sebagai dampak terjadinya perubahan budaya. Kajian terhadap produksi kultural perseni lukiskaca Cirebon dilakukan terhadap relasi-relasi para pelukis kaca dalam menemukan distingsi estetika, khususnya relasi manakala bermainnya kuasa simbolik dari pelukis kaca yang memiliki legitimasi (modal simbolik dalam perspektif Bourdieu). Kajian ini dimaksudkan untuk menemukan pola-pola kreativitas pelukis kaca Cirebon sebagai pelukis tradisional Nusantara dalam memaknai perubahan budaya. Dengan demikian dalam konteks pendidikan seni, penelitian ini akan menemukan pola-pola dan model pendidikan kreativitas yang bersumber dari proses kreatif seniman tradisional Nusantara dan memberikan sumbangan berharga bagi pendidikan seni di Indonesia .

Kajian tentang model pewarisan yang dilakukan oleh pelukis kaca Cirebon, khususnya dalam hal pewarisan meraih distingsi dilakukan secara induktif dan emik. Kajian dilakukan terhadap pelukis kaca yang memperoleh pewarisan secara langsung dan intensif (dalam keluarga dekat) ataupun pewarisan dalam keluarga

jauh. Di samping itu penelitian ini juga didesain untuk menemukan preposisi-preposisi tentang bagaimana distingsi dimaknai dan diperjuangkan, sehingga ditemukan model-model pewarisan seni sebagai bentuk pendidikan seni, khususnya pewarisan distingsi estetika dalam menghadapi perubahan budaya.

3.3 Fokus Penelitian

Fokus penelitian ini adalah penemuan distingsi estetika dan relasinya dengan kuasa simbolik serta pewarisannya dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon dalam menghadapi perubahan budaya. Oleh karena itu, penelitian ini dilakukan untuk menggali secara mendalam tentang makna proses kreatif pelukis kaca dalam menemukan distingsi estetika dan bentuk-bentuk distingsi estetika dari setiap pelukis kaca Cirebon dalam menghadapi perubahan budaya. Penelitian ini juga difokuskan pada relasi penemuan distingsi estetika dengan kuasa simbolik yang bermain dalam arena produksi kultral persenilukiskacaan Cirebon dalam menghadapi perubahan kebudayaan. Fokus penelitian ini juga menggali model-model pewarisan distingsi estetika dalam arena produksi kultural persenilikuskacaan Cirebon.

3.4 Data dan Sumber Data Penelitian

Data pada penelitian ini adalah gambaran secara komprehensif dan holistik yang dijabarkan secara kualitatif serta lebih bersifat deskriptif. Data tentang apa yang terjadi dapat berupa semua perkataan, ekspresi, mimik dan semua perilaku responden dicatat secara seksama, dilakukan analisis reflektif dengan lebih menekankan makna dari berbagai dokumen yang diperoleh dari lapangan, lalu dibuatlah laporan yang mendetail (Sugiyono, 2019c). Data akan diambil dari situasi

yang benar-benar alamiah (*natural setting*), dikumpulkan dari lapangan yang tanpa intervensi, tidak dalam setting tertentu dan tidak dimanipulasi, tidak menggunakan instrumen yang dibagikan, akan tetapi dilakukan dengan interaksi *face-to-face* sepanjang penelitian. Dengan demikian data yang diambil adalah data yang bersifat *emic* sesuai persepsi responden (Creswell, 2013b; Sugiyono, 2019c). Dalam penelitian ini data yang dikumpulkan beragam, berupa hasil wawancara, observasi, dokumentasi, dan informasi audiovisual, tidak hanya dari satu sumber (Creswell, 2013b).

Sumber data dalam penelitian ini menggunakan sumber primer dan sumber sekunder. Sumber Primer adalah sumber data yang langsung memberikan data kepada pengumpul data, sedangkan sumber sekunder merupakan sumber yang tidak langsung memberikan data kepada pengumpul data, misalnya lewat orang lain atau lewat dokumen (Sugiyono, 2019c).

3.4.1 Sumber Data Primer

Sumber data primer dalam penelitian ini adalah seluruh perkataan, kesan, ekspresi, perilaku, dokumen apapun dari pelukis kaca Cirebon dan karyanya yang memiliki legitimasi (modal simbolik) dan pengaruh, mendapat pengakuan dari akademisi maupun kritikus seni rupa serta dari sesama pelukis kaca Cirebon dan para pelukis kaca muda yang menerima dominasi simbolik dan kuasa simbolik. Sosok pelukis kaca Cirebon dan karyanya yang dijadikan data primer dalam hal ini adalah Elang Aruna, Raden Saleh, Rastika, Raden Sugro, Toto Sunu, Raffan Hasyim dan Bahendi serta Kusdono. Dari Elang Aruna, Raden Saleh, dan Rastika penelusuran data lebih diarahkan pada dokumentasi karya-karyanya, sedangkan dari Toto Sunu,

Raffan Hasyim dan Bahendi, penggalian data dilakukan dengan wawancara mendalam observasi partisipan tentang seluruh proses kreatifnya dan karya-karyanya. Data primer dari kelompok pelukis yang memiliki legitimasi tersebut adalah tentang distingsi estetika, perjuangan menemukan distingsi estetika, bagaimana distingsi estetika itu dimaknai dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon yang dinamis, dan bagaimana model-model pewarisan distingsi estetika itu kepada generasi pelukis kaca Cirebon berikutnya.

Data primer dari kelompok pelukis muda dan karyanya yang menerima dominasi dan kuasa simbolik adalah diperoleh dari pelukis: Kusdono, Bahenda, , Eryudi, Nono Sartono, Adji, Salim, Caswandi, Esa, Damar, Salim, Darmono, Kusdono, dan Madkiya. Data dari mereka diharapkan diperoleh bagaimana konstruksi habitus-habitus, modal (kultural, sosial, ekonomi dan simbolis), perjuangan memperoleh distingsi dan relasinya dengan kuasa simbolik dalam ranah produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon menghadapi perubahan budaya. Di samping itu menggali pula bagaimana proses pewarisan distingsi estetika itu berlangsung dan dimaknai oleh para pelukis kaca muda.

3.4.2 Sumber Data Sekunder

Sumber data sekunder dalam hal ini dapat diperoleh dari : 1) Budayawan Cirebon; 2) Pengamat dan kolektor lukisan kaca Cirebon, 3) Pengelola galeri dan museum; 4) Jurnal-jurnal tentang lukisan kaca; 5) Katalog Pameran; 6) Reportase atau pemberitaan Pameran Lukisan Kaca; dan 7) Koleksi lukisan kaca dari Keraton, perkantoran, hotel, museum, dan kolektor perorangan. Dari sumber data sekunder ini diperoleh data pendukung yang mengarah kepada berbagai distingsi estetika,

kesejarahahan persenilukiskacaan, pengakuan dominasi simbolik pelukis tertentu dan catatan-catatan tentang usaha pewarisan lukisan kaca.

3.5 Teknik Pengumpulan Data

Mengacu kepada karakteristik penelitian kualitatif, maka teknik pengumpulan data dilakukan secara *natural setting* (kondisi yang alamiah), sumber data primer. Pengumpulan data dan analisis data sebenarnya dilakukan secara bersama-sama secara berkelanjutan (Baxter & Jack, 2008). Teknik pengumpulan data utamanya dilakukan dengan metode penggunaan data *Individual's life history* atau pengalaman individu (Koentjaraningrat, 1985:158) yang digali lebih banyak dengan menggunakan teknik wawancara mendalam (*in Depth intierview*), observasi berperanserta (*participant observation*), dokumentasi dan triangulasi (Sugiyono, 2019c). Hal ini sejalan dengan pendapat Marshall dan Rossman yang menyatakan bahwa, "Metode yang mendasar dan diandalkan dalam pengumpulan data oleh peneliti kualitatif adalah pengaturan dalam berpartisipasi, observasi langsung, wawancara mendalam, dan rewiu dokumen." (Sugiyono, 2019c)

3.5.1 Pengumpulan Data Pengalaman Individu (*Individual's life history*)

Dinamika perilaku dan pengalaman baik berupa persepsi, impresi, sikap, perasaan dan intuisi yang dialami secara langsung dan bersifat individual dari seorang agen pelukis kaca sebagai bagian dari kehidupan sosial budaya masyarakat Cirebon adalah data pengalaman hidup agen pelukis kaca yang dalam konteks antropologi disebut *Individual's life history* atau dalam ilmu sosial disebut *human document*, sedangkan ilmu psikologi menyebutnya sebagai *personal document* (Koentjaraningrat, 1985). Teknik pengumpulan data pengalaman individu akan

menggali informasi yang jauh lebih mendalam mengenai subjek penelitian yaitu pengalaman individu agen pelukis kaca dalam suatu komunitas (Suwardi Endraswara, 2006).

Fungsi data pengalaman individu dalam penelitian masyarakat dan budayanya adalah untuk: memperoleh pandangan dari dalam mengenai gejala-gejala sosial dalam suatu masyarakat, menggali masalah individu sebagai warga masyarakat dan perannya sebagai *deviant individual* yang mendorong gagasan baru, menggali pengalaman-pengalaman psikologis, dan menjangkau detail-detail yang mendalam mengenai hal-hal yang tidak mudah dijangkau hanya dengan wawancara (Koentjaraningrat, 1985). Oleh karena itu, teknik ini utamanya dilakukan dengan wawancara, akan tetapi juga menggunakan dokumen pribadi seperti otobiografi, surat pribadi, catatan buku harian atau *memoirs*. Teknik-teknik tersebut dalam rangka membangun kerangka kronologis suatu riwayat kehidupan agen dalam suatu masyarakatnya. Di samping itu, dalam *Individual's life history* selain data kronologis dalam pengumpulan data pengalaman individu juga dapat dilakukan dengan mengambil dari peristiwa-peristiwa luar biasa yang dialami agen yang menjadi subjek wawancara (Koentjaraningrat, 1985).

Pengumpulan data tentang dinamika persenilukisan kaca dengan menggunakan *life history* diharapkan akan memperoleh pandangan dari dalam (Suwardi Endraswara, 2006) mengenai fenomena-fenomena atau gejala-gejala persenilukiskacaan Cirebon dalam perspektif agen pelukis kaca, memahami masalah dan perilaku-perilaku spesifik, memahami secara mendalam tentang hal-hal psikologis agen pelukis kaca yang tidak mungkin diungkapkan secara terbuka,

di samping memperoleh detail-detail informasi penting yang tidak mungkin diungkap dengan wawancara.

3.5.2 Wawancara

Pengumpulan data dengan wawancara menjadi sangat penting, selain digunakan untuk mengumpulkan data pengalaman individu juga untuk mengisi kekurangan ketika pelaksanaan observasi. Wawancara dilakukan dengan pertanyaan-pertanyaan yang menyelaraskan dengan pertanyaan penelitian dan membangun percakapan berbasis penelitian (Castillo-montoya, 2016). Wawancara dapat memberi data yang kaya dan mendalam tentang pengalaman hidup dan bagaimana pengalaman hidup itu dimaknai, memberikan koleksi informasi yang menyeluruh untuk dianalisis (Castillo-montoya, 2016; D. W. Turner, 2010). Teknik ini pada dasarnya dilakukan dengan menggali dan memperoleh keterangan atau pendirian secara lisan dari responden yang dilakukan dengan bercakap-cakap berhadapan langsung (Koentjaraningrat, 1985). Wawancara yang dilakukan dalam penelitian ini adalah Wawancara mendalam (*in-depth interview*) adalah proses memperoleh keterangan untuk tujuan penelitian dengan cara tanya jawab sambil bertatap muka antara pewawancara dengan informan atau orang yang diwawancarai, dengan atau tanpa menggunakan pedoman (*guide*) wawancara, di mana pewawancara dan informan terlibat dalam kehidupan sosial yang relatif lama (Castillo-montoya, 2016). Melalui wawancara diharapkan diperoleh informasi yang mendalam tentang partisipan dalam menginterpretasikan situasi dan fenomena yang dialaminya, sesuatu yang tidak diperoleh melalui observasi (Sugiyono, 2016, 2019b)

Pada tataran praktik pengumpulan data dengan wawancara dapat dilakukan dengan teknik Wawancara Mendalam dengan Wawancara Kualitatif (*Qualitative interview*), dalam hal ini peneliti melakukan *face-to-face interview* (wawancara berhadapan-hadapan) dengan partisipan, mewawancarai dengan telepon, atau terlibat dalam *focus group interview* (wawancara dalam kelompok tertentu). Wawancara dapat berupa tidak terstruktur (*unstructured*) dan bersifat terbuka (*open-ended*) yang dirancang untuk memunculkan pandangan dan opini para partisipan (Creswell, 2013b). Dengan demikian teknik wawancara yang dilakukan berbentuk Wawancara Terstruktur, Wawancara Semi Terstruktur, dan Wawancara Tidak Terstruktur (Sugiyono, 2019b). Adapun langkah-langkah wawancara yang dilakukan dalam penelitian ini adalah sebagaimana disarankan Lincoln and Guba, yakni: a) Menetapkan kepada siapa wawancara itu akan dilakukan; b) Menyiapkan pokok-pokok masalah yang akan menjadi bahan pembicaraan; c) Mengawali atau membuka alur wawancara; d) Melaksanakan alur wawancara; e) Mengkonfirmasi ikhtisar hasil wawancara dan mengakhirinya; f) Menuliskan hasil wawancara ke dalam catatan lapangan; dan g) Mengidentifikasi tindak lanjut hasil wawancara yang telah diperoleh hasil wawancara yang telah diperoleh (Sugiyono, 2019c). Ruang lingkup pertanyaan wawancara yakni: pertanyaan yang berkaitan dengan pengalaman, pertanyaan yang berkaitan dengan pendapat, pertanyaan yang berkaitan dengan perasaan, pertanyaan tentang pengetahuan, pertanyaan yang berkenaan dengan indera dan pertanyaan berkaitan dengan latar belakang atau demografi wawancara (Sugiyono, 2019b).

Wawancara dilakukan untuk menggali data yang berhubungan dengan kaidah estetika yang membentuk distingsi estetika setiap pelukis kaca, relasi kuasa simbolik dengan fenomena produksi teks, dan pewarisan sistem persenilukiskacaan dalam menghadapi perubahan budaya. Adapun informan kunci untuk setiap aspek dari fokus penelitian adalah sebagaimana tabel di bawah ini.

Tabel 3.1 Daftar Informan Kunci pada Wawancara Fokus Penelitian

No.	Informan Kunci	Fokus Penelitian	Keterangan
1.	Toto Sunu (Sumbar Priatno Sunu) (Kota Cirebon)	Inovasi, Perubahan Kaidah Estetika lukisan kaca Cirebon, distingsi estetika, relasi kuasa simbolik, perjuangan meraih dan mewariskan distingsi.	Pembaharu lukisan kaca dan maestro lukisan kaca Cirebon
2.	Dr. Rafan S. Hasyim, M. Hum (Kemlaka-Kedawung)	Sejarah perkembangan lukisan kaca Cirebon, kaidah estetika, distingsi estetika, relasi kuasa simbolik, perjuangan meraih distingsi, pewarisan lukisan kaca, dan pewarisan serta <i>kaweruh</i> (sistem pengetahuan) tarekat Syatariyyah Muhammadiyah	Pelukis kaca, pengelola Sanggar Noerdjati dan penganut tarekat Syatariyyah Muhammadiyah
3.	Elang (Raden) Hilman Susilaningrat, S.H. (Kota Cirebon)	<i>Kaweruh</i> (sistem pengetahuan) tarekat Syatariyyah Muhammadiyah dan kaidah estetika lukisan kaca tema “ <i>petarekat an</i> ”	Kerabat Keraton Kasepuhan, Guru mursid Tarekat Syatariyyah Muhammadiyah

4.	Kusdono (Gegedik Kidul)	Sejarah hidup dan proses kreatif maestro pelukis kaca Rastika dan Kusdono, relasi kuasa simbolik, kaidah estetika (distingsi estetika), pewarisan, dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca, pewaris gaya lukisan Maestro Rastika
5.	Bahendi (Gegesik Wetan)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi estetika dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca dan Dalang Wayang Kulit
6.	Salim (Astana Gunungjati)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
7.	Damar (Muara-Celancang)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
8.	Caswandi (Gamel)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca dan desainer motif batik kontemporer
9.	Eryudi (Trusmi)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
10.	Ki Dalang Pata (Jl. Sukalila Kota Cirebon)	Kaidah estetika, makna personifikasi tokoh pewayangan dalam lukisan kaca, relasi kuasa simbolik dan distingsi	Dalang Wayang Kulit dan Pelukis Kaca

11.	Nono Sartono (Suranenggala Kidul)	Kaidah estetika, makna personifikasi tokoh pewayangan dalam lukisan kaca, relasi kuasa simbolik dan distingsi	Pelukis kaca
12.	Ki Sawiya (Gegesik Kulon)	Kaidah estetika lukisan kaca tema pewayangan	Pembuat dan penyungging wayang kulit gagrak Cirebon
13.	Elang Panji Jaya (Mertasinga)	Sejarah lukisan kaca generasi pertama (Elang Aruna, Elang Madina, dan Raden Saleh)	Budayawan dan keluarga Keraton Kasepuhan
14.	Warno (Sirnabaya)	Kaidah estetika lukisan kaca	Pelukis kaca dan pembuat wayang kulit
15.	Dalang Arja (Kadipaten-Majalengka)	Kaidah estetika lukisan kaca tema wayang, <i>jejer</i> wayang	Dalang Wayang Kulit Keraton Cirebon
16.	Esa (Megu Gede)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
17.	Bahenda (Gegesik)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
18.	Madkiya (Gegesik)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca

19.	Adji (Kota Cirebon)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
20.	Eryudi (Trusmi)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
21.	Dody Yulianto (Setu Kulon)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca
22.	Darmono (Perumnas Kota Cirebon)	Kaidah estetika, relasi kuasa simbolik, pewarisan distingsi dan perjuangan meraih distingsi	Pelukis kaca

3.5.3 Observasi Partisipan

Guna memperoleh data tentang persenilukiskacaan Cirebon dari dimensi rekavisual, kaidah estetis, proses penciptaan dan relasi kuasa simbolik, maka dilakukan teknik pengumpulan data berbentuk Observasi Partisipan. Melalui observasi, peneliti belajar tentang perilaku, dan makna dari perilaku tersebut (Marshall dalam Sugiyono,2014:309)(Sugiyono, 2019b). Teknik pengumpulan data dengan observasi partisipan dalam hal ini peneliti terlibat dengan kegiatan sehari-hari para pelukis kaca yang sedang diamati atau yang digunakan sebagai sumber data penelitian. Sambil melakukan pengamatan, peneliti ikut melakukan apa yang dilakukan dan apa yang dikerjakan oleh pelukis kaca dalam proses kreatif persenilukiskacaan, dan ikut merasakan suka dukanya. Dalam pandangan Creswell teknik pengumpulan data tersebut disebut teknik Observasi Kualitatif (*qualitative*

observation) (Creswell, 2013a). Hal ini sejalan dengan pernyataan Stainback bahwa dalam observasi partisipan, peneliti mengamati apa yang dilakukan subjek penelitian, mendengarkan apa yang disampaikannya, dan terlibat dalam aktivitas subjek yang diamati (Sugiyono, 2019c). Dengan demikian teknik Observasi Partisipan ini dilakukan untuk mengungkap bentuk-bentuk kultural dari pengamatan yang mendalam terhadap tindakan sosial pelukis kaca (Geertz, 1992:21).

Pada praktiknya, observasi partisipan dilakukan dengan kadar partisipasi yang tentatif sesuai kebutuhan dan situasi, yakni dapat berupa: Partisipasi pasif (*passive participation*), Partisipasi Moderat (*moderate participation*), Partisipasi Aktif (*Active Participation*), Partisipasi lengkap (*complete participation*) (Sugiyono, 2019a). Observasi dan observasi partisipan dilakukan terhadap lingkungan fisik (termasuk karya lukisan kaca) dan lingkungan sosial sanggar-sanggar lukisan kaca, proses penciptaan lukisan kaca, proses dan strategi pemasaran lukisan kaca serta model pemasaran perseni lukiskacaan Cirebon.

3.5.4 Pemeriksaan Dokumentasi

Teknik pengumpulan data berupa Pemeriksaan Dokumen dapat bersumber dari koleksi lukisan kaca, perlengkapan dan penataan tempat pembuatan lukisan kaca, foto, piagam, *plek/mal*, catatan harian, primbon, naskah filologi, koran majalah, katalog pameran, riwayat hidup, sebagai dokumen-dokumen kualitatif (*qualitative documents*) yang akan membuat hasil penelitian dengan dokumen akan membuat hasil penelitian lebih kredibel (Creswell, 2013a; Sugiyono, 2019c).

3.6 Teknik Pengabsahan Data

Keabsahan data menjadi poin penting guna memastikan diperolehnya data yang objektif sehingga penarikan kesimpulan menjadi memadai. Keabsahan data sejalan dengan paradigma penelitian yang digunakan, yakni penelitian kualitatif, maka pengujian keabsahan data kualitatif salah satunya disarankan, yaitu uji: *kredibilitas*, *autentisitas*, *transferabilitas*, *dependabilitas*, dan *konfirmabilitas*, sebagai “padanan naturalis” untuk validasi internal, validasi eksternal, reliabilitas dan objektifitas (Creswell, 2013b).

Mengacu pendapat di atas, maka strategi pengujian keabsahan data dalam penelitian ini hanya dilakukan dengan Uji Kredibilitas (validitas internal). Kredibilitas dipahami sebagai tingkat kepercayaan peneliti terhadap data hasil penelitian kualitatif, dengan mengacu pendapat Eisner (1991) dilakukan dengan mencari bukti yang menghasilkan kredibilitas, yang membuat peneliti percaya dan meyakini hasil pengamatan, penafsiran dan penarikan kesimpulan yang dibuatnya (Creswell, 2013a). Pengujian kredibilitas data dalam hal ini dilakukan dengan: 1) Perpanjangan pengamatan; 2) Peningkatan ketekunan dalam penelitian; 3) Triangulasi; 4) Diskusi dengan teman sejawat; dan; dan 6) *Member Check* (Sugiyono, 2019b).

Perpanjangan pengamatan diartikan sebagai kembalinya peneliti untuk melakukan pengamatan, wawancara, dan pemeriksaan dokumen kembali, baik tentang data yang sudah ada ataupun menemukan data baru. Creswel menyatakan bahwa bentuk keterlibatan jangka panjang dan pengamatan yang gigih serta terus-menerus di lapangan, di dalamnya termasuk dalam membangun kepercayaan

dengan para partisipan, mempelajari kebudayaan tersebut, dan memeriksa kesalahan informasi yang disebabkan oleh distorsi yang mungkin disebabkan oleh peneliti atau informan (Creswell, 2013a) (lihat Ely dkk. 1991; Erlandson, Harris, Skipper, & Allen, 1993; Glense & Peshkin, 1992; Lincoln & Guba, 1985; Merriam, 1988). Kegiatan ini dilakukan untuk memperoleh data yang benar-benar dipercaya karena pada tahap ini hubungan peneliti dan informan semakin terbentuk *rappor*-nya, semakin akrab seperti tidak ada jarak, sehingga saling terbuka, saling mempercayai dan oleh karena itu tidak ada data yang disembunyikan. Perpanjangan pengamatan dilakukan untuk memperoleh kedalaman, keluasan dan kepastian data. Perpanjangan pengamatan diarahkan pada data yang sudah diperoleh sebelumnya itu sehingga bisa disimpulkan benar tidaknya data tersebut (Sugiyono, 2019c).

Meningkatkan ketekunan dipahami sebagai melakukan pengamatan secara lebih cermat dan berkesinambungan untuk memperoleh kepastian data dan urutan peristiwa dengan pasti dan sistematis. Peneliti akan mengecek kembali data hasil penelitian dan memberikan deskripsi data yang akurat dan sistematis tentang yang diamati (Sugiyono, 2019c).

Triangulasi adalah teknik pengecekan data yang bersifat menggabungkan berbagai teknik pengumpulan data dan sumber data yang telah ada. Dengan demikian dapat berupa Triangulasi Teknik pengumpulan data dan Triangulasi Sumber dan waktu. Triangulasi Teknik berarti peneliti menggunakan teknik pengumpulan data yang berbeda-beda untuk mendapatkan data dari sumber yang sama. Sedangkan Triangulasi Sumber ialah manakala peneliti bermaksud memperoleh data dari sumber yang berbeda dengan teknik yang sama. Triangulasi

waktu adalah pengecekan data yang dilakukan dengan waktu yang berbeda. Tujuan dari triangulasi dalam hal ini adalah untuk lebih meningkatkan pemahaman peneliti terhadap apa yang telah ditemukan. Triangulasi dapat dilakukan dengan menggunakan beragam sumber data, metode, peneliti, dan teori untuk menyediakan bukti penguat (Creswell, 2013a; Sugiyono, 2019c)

Strategi untuk memperoleh kredibilitas data juga dilakukan dengan menggunakan bahan referensi, yaitu dukungan berbagai bahan yang dapat digunakan sebagai rujukan yang melengkapi dan menguatkan, dalam hal ini contohnya penggunaan rekaman video atau foto-foto yang mendukung hasil wawancara atau pengamatan (Sugiyono, 2019c). Di samping itu kualitas data yang kredibel dapat pula diperoleh dengan dilakukannya *Member Check*, sebuah pengecekan data yang diperoleh peneliti kepada pemberi data (informan), sehingga data tersebut memang disepakati. Pelaksanaan *Member Check* dapat dilakukan secara individual atau dalam bentuk forum diskusi kelompok. Lincoln dan Guba (1985) dalam Creswell (2015: 350) menyatakan bahwa teknik ini adalah teknik yang paling kritis untuk menentukan kredibilitas.

3.7 Teknik Analisis Data

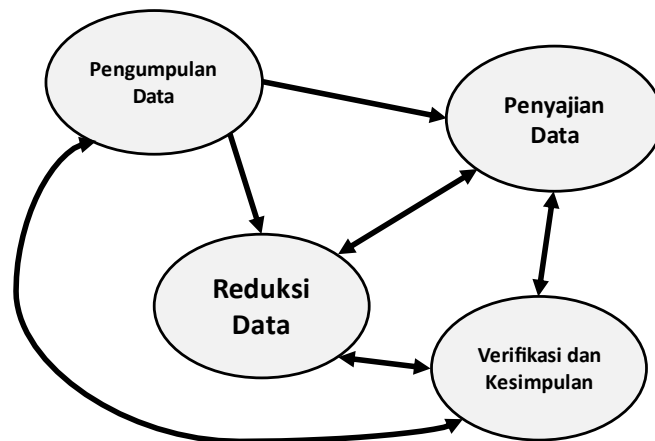
Analisis dalam penelitian kualitatif lebih mengarah kepada usaha penelaahan, pengujian, pemahaman yang sistematis dan sistematis tentang suatu bagian dan hubungan bagian dalam kesatuan integral. Analisis data merupakan kegiatan reflektif dari data ke tahapan konseptual (Rohidi, 2011a:231). Analisis dalam penelitian kualitatif dilakukan sejak penelitian dilaksanakan hingga selesai dan bahkan sudah dilakukan ketika memverifikasikan masalah penelitian. Analisis

kualitatif pada praktiknya berlangsung secara interaktif sebagai serangkaian spiral bolak-balik dalam berbagai fase, hingga menuju analisis yang lebih holistik dan komprehensif (Costa et al., 2016; Crossetti et al., 2016). Analisis data menggunakan prosedur yang khas, melibatkan reduksi, pengkodean, dan mengkategorikan, hingga menemukan makna (Fernandes et al., 2016). Analisis data dalam penelitian ini dilakukan dengan menggabungkan teknik analisis data dengan analisis intraestetika dan ekstraestetika menurut Rohidi dan teknik analisis data dengan model interaktif dari Miles dan Huberman (Rohidi, 2011b).

Analisis data terhadap data yang digunakan untuk menjawab pertanyaan penelitian tentang bagaimana distingsi estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon dalam menanggapi perubahan budaya digunakan analisis atau kajian intraestetika dan ekstraestetika menurut Rohidi. Kajian ini intraestetika ditelusuri dengan panduan dari ruang lingkup kajian pendekatan intraestetika dan model kajian prinsip tata rupa menurut Ocvirk yang mengkaji karya seni visual dari *subject*, *content*, dan *form* dalam rangka mengkaji prinsip-prinsip struktur tata rupa (Ocvirk, 2001; Rohidi, 2011a: 243-246) yang dielaborasi dengan perspektif pandangan dunia (*worldview*) manusia Cirebon yang meliputi spiritualitas dan kosmologi, sehingga menurut Tesch melalui kajian ini akan ditemukan apa yang disebut dengan konstruksi realisme transendentalnya distingsi estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon (Rohidi, 2011a:45). Kajian ekstraestetika dilakukan dengan menggunakan kajian sistem kebudayaan untuk menemukan keteraturan seperangkat sistem pengetahuan, sistem perilaku, dan sistem hasil perilaku,

sehingga ditemukan pola-pola konseptualisasinya sebagai inkuiri naturalistik (Rohidi, 2011a: 46).

Analisis tentang relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik dan pewarisan distingsi relasinya dengan perubahan budaya dilakukan dengan analisis data kualitatif model interaktif dari Miles dan Huberman. Model analisis data ini berlangsung sejak pengumpulan data berlangsung secara terus menerus hingga tuntas, sampai data menjadi jenuh (Sugiyono, 2019c:438). Aktivitas analisis interaktif dilakukan dalam tiga alur kegiatan yang meliputi reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan/verifikasi menurut Miles dan Haberman, sebagaimana gambar di bawah ini.



Gambar 3.1

Komponen Analisis Data Model Interaktif

Analisis data kualitatif diawali dengan membuat reduksi-reduksi (Kawulich, 2015). Reduksi data dipahami sebagai proses seleksi pemokus, penyederhanaan, dan abstraksi data kasar yang diperoleh dari catatan lapangan. Reduksi data berlanjut terus hingga sesudah penelitian lapangan, sampai laporan akhir lengkap tersusun. Dalam pandangan Miles dan Haberman dinyatakan bahwa, “Reduksi data merupakan suatu bentuk analisis yang menajamkan, menggolongkan, mengarahkan, membuang yang tidak perlu, dan mengorganisasi data dengan cara sedemikian rupa hingga kesimpulan-kesimpulan akhirnya dapat ditarik dan diverifikasikan.” (Miles & Huberman, 1992). Proses reduksi data juga dilakukan pada saat pengumpulan data berlangsung dengan cara membuat singkatan, membuat kaidah, memusatkan tema, membuat batas-batas persoalan dan menulis memo yang berhubungan dengan masalah penelitian (Rohidi, 2011b). Mereduksi data berarti merangkum, memilih dan memilah hal-hal yang pokok, memfokuskan pada hal-hal yang penting, dicari tema dan polanya (Sugiyono, 2019c). Reduksi data hasil wawancara dan dokumen dilakukan dengan melakukan proses *coding* yang dilanjutkan dengan melakukan pengkategorisasian hingga memperoleh data yang mengarah pada rumusan masalah penelitian (Fernandes et al., 2016; Jodi, 1994; D. W. Turner, 2010).

Sajian data atau display data merupakan susunan informasi penelitian yang memungkinkan ditarik kesimpulan. Penyajian yang lebih baik merupakan cara utama dalam analisis kualitatif yang valid. Sajian data ini dirancang untuk menggambarkan informasi yang sistematis dan mudah dianalisis, mudah dipahami dalam keseluruhan bentuk sajian. Tahapan sajian data seperti di atas sudah

termasuk ke dalam kegiatan analisis (Rohidi, 2011a). Pada tahap penyajian data, maka data diorganisasikan, sehingga tersusun pola-pola hubungan dalam teks naratif yang dibantu dengan matrik, jejaring, ataupun bagan agar data dapat dengan mudah dipahami (Sugiyono, 2019c).

Tahap selanjutnya adalah dilakukan penarikan kesimpulan/verifikasi. Kesimpulan yang ditarik kemudian diverifikasi. Pemahaman pola, pernyataan-pernyataan, arah hubungan dan proporsi yang sudah dipahami sejak awal hingga melahirkan kesimpulan terus dipegang hingga semakin luas landasannya sampai pengumpulan data berakhir yang kemudian mematangkan lahirnya kesimpulan. Kesimpulan dalam penelitian kualitatif adalah temuan baru yang sebelumnya belum pernah ditemukan (Sugiyono, 2019c). Kesimpulan yang telah dibuat kemudian diverifikasi dengan mempertanyakan kembali hasil temuan dan melakukan *member check*. Analisis data penelitian dengan demikian tidak sekadar sajian data, akan tetapi interpretasi yang terus bergerak ke arah abstraksi teori. Analisis dalam penelitian kualitatif berlangsung sejak awal desain penelitian dirancang, selama penelitian berlangsung, dan hingga telah dirumuskan kesimpulan hasil penelitian yang telah diverifikasi (Creswell, 2013b; Rohidi, 2011a).

BAB IV

LATAR SISTEM KEBUDAYAAN CIREBON

Nama Cirebon belum menjadi pembicaraan penting sebelum abad ke-15. Belakangan nama Cirebon dan kebudayaan Cirebon menjadi menarik untuk diperbincangkan ketika wilayah ini diposisikan sebagai salah satu titik penting dalam penyebaran Islam di Nusantara oleh Wali Sanga, khususnya di wilayah Jawa bagian Barat (Dewiyanti et al., 2017; Jaelani, 2016; Lasmiyati, 2013; Rosidin, 2018; D. Rosmalia & Prasetya, 2018).

Posisi geokultural Cirebon berada dihimpitan dua kebudayaan besar, Jawa dan Sunda. Posisi geobudaya seperti ini jelas menarik karena pada akhirnya penetrasi dua kebudayaan besar itu semakin nyata membentuk karakteristik kebudayaan Cirebon. Penetrasi dua kebudayaan *mainstream* itu kemudian semakin kuat karena sebelum Padukuhan Cirebon itu lahir, wilayah ini memiliki Pelabuhan Muarajati sebagai wilayah Keratuan Singapura, yang saat itu merupakan bawahan dari Kerajaan Pajajaran, sehingga terwujud kontak dagang dan kontak dengan berbagai budaya. Sedyawati mencatat bahwa peran Pelabuhan Muara Jati sebagai salah satu titik Bandar Jalur Sutera, jalur perdagangan dunia, sangat memungkinkan terjadinya berbagai kontak budaya-budaya besar dunia dengan kebudayaan Cirebon, sehingga pada gilirannya akan sangat menentukan karakteristik kebudayaan Cirebon (Casta, 2018; Jaelani, 2016; Schiffer et al., 2019; Smith, 1973).

4.1 Geografis, Demografis, dan Geokultural Cirebon

Secara geografis wilayah Cirebon berada di wilayah paling Timur Provinsi Jawa Barat, berbatasan dengan Jawa Tengah, terletak di Pulau Jawa. Sebelah Utara wilayah ini berbatasan dengan Kabupaten Indramayu, Kota Cirebon dan Laut Jawa; bagian Barat berbatasan dengan Kabupaten Majalengka dan Kabupaten Indramayu; bagian Timur berdampingan dengan Kabupaten Brebes wilayah Provinsi Jawa Tengah. Posisi astronomis Kabupaten Cirebon berada pada $6^{\circ} 30' 58'' - 7^{\circ} 00' 24''$ Lintang Selatan dan $108^{\circ} 19' 30'' - 108^{\circ} 50' 03''$ Bujur Timur. Kabupaten Cirebon Cirebon memiliki 40 Kecamatan, 12 Kelurahan, dan 412 Desa. Morfologi Kawasan wilayah ini secara umum dapat dibagi menjadi tiga kategori, yaitu: Kawasan bukit/perbukitan, datar, dan gunung/pengunungan dan bukit. Ditinjau dari ketinggian lahan wilayah Kabupaten Cirebon memiliki jalur pantura dengan ketinggian 0-10 mdpl (kecamatan: Gunungjati, Losari, Astanajapura, Suranenggala, Kapetakan, Mundu, Gebang, Pangenan, dan pabedilan), sedangkan pada bagian selatan ketinggiannya berkisar antara 11- 130 mdpl. Kondisi iklim di wilayah Kabupaten Cirebon menurut klasifikasi Schmit dan Ferguson termasuk tipe C dan tipe D, sebagai daerah beriklim tropis, dengan suhu minimum 24°C dan maksimum 33°C dengan rata-rata 24°C . Curah hujan antara 1500-3500 mm dengan rata-rata 1.265 mm (Cirebon, 2019).

Gambaran demografis Kabupaten Cirebon pada tahun 2019 berjumlah 2.192.903 jiwa dengan jumlah penduduk laki-laki sebanyak 1.124.191 jiwa dan penduduk perempuan berjumlah 1.068.712. Pertumbuhan penduduk di Kabupaten Cirebon tergolong cukup fluktuatif dan terhitung pada tahun 2019 sebesar 0,66

persen. Berdasarkan persebaran usia penduduk, maka Sebagian besar berada di usia remaja (15 – 19 tahun) mencapai 200.922 jiwa dan hal ini mengindikasikan bahwa tingkat ketergantungan yang cukup tinggi mengingat masih belum produktif. Di sisi lain hal ini menunjukkan bahwa di masa depan kelompok ini akan menjadi potensi Sumber Daya Manusia yang dapat membangun daerahnya (Cirebon, 2019).



Gambar 4.1 Peta Posisi Cirebon di Pulau Jawa

Dari perspektif Geokultural, wilayah kebudayaan Cirebon membentang dari Timur berbatasan dengan Brebes-Jawa Tengah (Kultur Jawa), sebelah Selatan berbatasan dengan Kuningan (Kultur Sunda) dan Barat berbatasan dengan Majalengka (Kultur Sunda) serta Utara berbatasan dengan Indramayu (masih dalam kultur Cirebon). Wilayah ini pada dasarnya memiliki dua karakteristik geografis yang berbeda dengan potensi sumber daya alam serta sumberdaya budayanya, yaitu wilayah Cirebon Larang dan wilayah Cirebon Girang (Humaedi, 2013; Widyastuti ; Giosia P. Widjaja, 2018). Wilayah Cirebon Larang adalah wilayah kultural Cirebon

yang secara geografis ada di daerah dataran rendah dan pantai, sedangkan wilayah Cirebon Girang merupakan wilayah dengan geografis kaki Gunung Ciremai. Kedua tipologi wilayah tersebut jelas memiliki karakteristik kebudayaan yang khas, terutama dari penggunaan bahasa komunikasi pergaulan. Wilayah yang termasuk Cirebon Larang pada umumnya menggunakan komunikasi berbahasa Jawa-Cirebon, sebuah entitas bahasa Ibu yang kemudian dikuatkan oleh Peraturan Daerah Provinsi Jawa Barat Nomor 5 Tahun 2003, bahwa salah satu bahasa daerah yang diakui di Jawa Barat adalah Bahasa Cirebon, selain Bahasa Sunda dan Bahasa Melayu Betawi. Tipologi masyarakatnya lebih dinamis dengan karakteristik yang lugas—*blostrong*—atau *blakasuta*. Berbeda dengan tipologi masyarakat yang ada di wilayah Cirebon Girang yang tinggal di sekitar kaki Gunung Ciremai, mereka lebih dekat dengan kultur Sunda yang umumnya menggunakan bahasa ibu Bahasa Sunda-Cirebon yang dalam perspektif Ayat Rohaedi disebut sebagai bahasa Sunda Pesisiran. Perbedaan ini juga berhubungan dengan perbedaan ekspresi keseniannya. Bentuk kesenian lukisan kaca lebih banyak ditemukan pada masyarakat Cirebon Larang—pada masyarakat pantai—dan tidak ditemukan di komunitas masyarakat Cirebon yang tergolong Cirebon Girang.

4.2 Latar Sejarah Kebudayaan Cirebon

Cirebon adalah sebuah subkultur yang secara geobudaya berada di antara dua kebudayaan besar, Jawa dan Sunda. Dua kebudayaan *mainstream* tersebut kemudian membentuk karakteristik hibriditas kebudayaan Cirebon (Agung Zainal M Raden, MS Andrijanto, 2019), meskipun dengan batas-batas yang tidak jelas, lebur menjadi karakteristik baru sebuah kebudayaan. Letak geografisnya yang

dihimpit oleh dua budaya besar tersebut dan didukung oleh posisinya yang berada di pantai utara Jawa dengan pelabuhan yang ramai sebagai dinamika jalur perdagangan dunia, jalur sutera (*silk road*) (Jaelani, 2016; Rizky, 2019; Soewarno, 2020; Sukmayani et al., 2017), memungkinkan terjadinya silang budaya berbagai budaya dan pada akhirnya turut memberikan andil dalam pembentukan wujud dan karakteristik kebudayaan Cirebon (EL-Mawa, 2011; Jaelani, 2016).

Sebelum terlahir entitas kebudayaan Cirebon, di Jawa Barat semenjak abad ke-4 telah berdiri kerajaan besar, Kerajaan Tarumanagara, yang raja pertamanya bernama Jayasingawarman (358-382M) dan mengalami masa puncak kejayaan pada masa pemerintahan Purnawarman (395-434 M), raja ketiga yang menyamakan dirinya dengan Wisnu, menggunakan Sansekerta sebagai bahasa resmi, memerankan para Brahmana dalam pemerintahan selain keagamaan, dan menjadikan Hindu sebagai agama negara. Kerajaan ini mengalami masa pudar pada akhir abad ke-7 M, pada masa raja Tarusbawa, dan membuat Wretikandayun, penguasa Kendan, melepaskan diri dan mendirikan Kerajaan Galuh hingga abad ke-16. Sementara itu Tarusbawa memindahkan ibu kota kerajaan dari Sundapura ke Pakuan Pajajaran, oleh karena itu nama kerajaannya berganti dari Tarumanagara menjadi Kerajaan Sunda Pajajaran (669M) hingga abad ke-16. Dua kerajaan inilah yang membuat pengaruh Hindu-Buddha mengakar di wilayah Jawa bagian Barat, yaitu Kerajaan Galuh dan Kerajaan Pakuan Pajajaran. Beberapa peninggalan pecandian di Batujaya Karawang, Candi Bojongmenje di Bandung, Astana Gede Kawali, dan beberapa lainnya (Prawiraredja, 2005: 6; Sundari, 2011:12).

Kerajaan Galuh dan Kerajaan Sunda Pajajaran beberapa kali bersatu dan berpisah: disatukan pertama kali menjadi Kerajaan Pajajaran (masa pemerintahan Prabu Sanjaya, 723M); masa Prabu Linggawisesa dengan pemindahan ibu kota di Kawali (1333M); masa Sri Jayadewata dengan gelar Prabu Siliwangi dengan ibu kota dipindahkan kembali ke Pakuan (Prawiraredja, 2005:6-7). Prabu Siliwangilah yang kemudian melamar Nyi Mas Subang Rancang (Subang Larang) puteri Ki Gede Tapa dari Singapura (sekarang Desa Sirnabaya-Cirebon), santriwati dari Syekh Quro atau Syekh Mursahadatillah atau Syekh Hasanuddin bin Yusuf Sidiq dari Campa (Vietnam), datang ke tanah Jawa mengiringi misi Laksanaman Cheng Ho (Prawiraredja, 2005). Syekh Quro dan Syekh Nurjati (Syekh Datuk Kahfi) masuk ke wilayah Jawa Barat pada paruh pertama abad ke-14 menandai masuknya Islam di wilayah ini (Irianto, 2012:10; Prawiraredja, 2005:9; Sundari, 2011: 23).

Jejak peninggalan kebudayaan Hindu-Buddha di Cirebon tidak dapat dipisahkan dengan keberadaan Kerajaan Pajajaran dan Kerajaan Galuh, sebagai dua kerajaan besar di Jawa Barat, pelanjutan dari Kerajaan Tarumanagara. Di luar koteks di atas, di wilayah yang sekarang tumbuh wilayah yang dikenal dengan Caruban, jauh sebelumnya terdapat beberapa beberapa *Nagari*, sebuah kerajaan kecil yang tidak tercatat dalam prasasti-prasasti. Kitab *Purwaka Caruban Nagari* yang ditulis oleh Pangeran Arya Carbon pada tahun 1720 mencatat bahwa sebelum berdirinya Cirebon sebagai sebuah pedukuhan, di wilayah ini telah berdiri kerajaan-kerajaan kecil yang orientasi sistem kepercayaannya adalah Hindu-Buddha, seperti Kerajaan Japura, Kerajaan Surantaka, Kerajaan Wanagirian dan Keratuan

Singapura sebagai pecahan Kerajaan Indraprahasta setelah ditaklukkan oleh Kerajaan Galuh (Suriamihardja, 2005: 7).

Kerajaan Indraprahasta berdiri pada tahun 363 – 723 M dengan raja pertama Prabu Santanu. Diperkirakan keratonnya di Situs Cilandak-Sarwadadi. Kerajaan ini berakhir pada masa Prabu Wiratara (719 – 723 M) karena ditaklukkan oleh Raja Sanjaya dari Mataram. Keratun Wanagiri (Cirebon Girang) didirikan oleh Ki Gedheng Kasmaya dan berakhir pada tahun 1447 bersamaan dengan diangkatnya Pangeran Walangsungsang sebagai Kuwu II dan wilayah Cirebon Girang menyatu dengan wilayah Cirebon Larang. Keratun Singapura merupakan wilayah bawahan Kerajaan Galuh. Ratu yang terkenal dari Singapura adalah Surawijaya Sakti dan Ki Gedheng Tapa atau Ki Jumajan Jati. Di wilayah Timur Cirebon dahulu ada Kerajaan Japura yang ibu kotanya di Medang Kamulan (sekarang Desa Astana Japura) dengan rajanya yang terkenal bernama Amuk Marugul. Di wilayah Palimanan sudah berdiri Keadipatian Palimanan di bawah Kerajaan Galuh, dipimpin oleh Arya Kiban. Kerajaan-kerajaan kecil inilah yang menjadi latar kebudayaan Hindu-Buddha membumi di Bumi Carbon (Cirebon sekarang) (Suriamihardja, 2005: 8-13).

Bukti-bukti peninggalan kebudayaan Hindu-Buddha di wilayah kultural Cirebon dapat dilacak pada artefak-artefak dan bukti prasasti yang telah ditemukan. Artefak peninggalan kebudayaan Hindu di Cirebon di antaranya dapat dilihat pada *lingga* dan *Yoni* yang sampai saat ini masih tersimpan di halaman depan sebelah timur Keraton Kanoman dan di bangunan *Siti Hinggil* Keraton Kasepuhan Cirebon. *Lingga* dan *Yoni* jelas merupakan peninggalan kebudayaan Hindu, sebagai

representasi dari Dewa Syiwa sebagai salah satu dewa dalam *Trimurti* ajaran Hindu. Dengan demikian jelaslah, sebelum manusia mampu merepresentasikan wujud visual Dewa Syiwa, maka diwujudkanlah dalam bentuk *lingga Yoni*.



Gambar 4.2 *Lingga Yoni* peninggalan kebudayaan Hindu yang masih diabadikan di *Siti Hinggil* Keraton Kasepuhan Cirebon (Foto: Casta, 2018)

Bukti sejarah yang mencatatkan jejak peninggalan Hindu-Budha di wilayah Cirebon selain adanya *Lingga -Yoni* adalah adanya Prasasti *Huludayeuh* sebagai peninggalan Kerajaan Sunda Pajajaran, bertuliskan huruf Jawa kuno yang antara lain berbunyi, “*Sri Maharaja Ratu Haji di pakwan, Sya Sang Ratu Dewata*” (Sri Maharaja Ratu Utama di Pakwan, dialah Sang Ratu Dewata). Di samping itu terdapat peninggalan patung Buddha di Talaga, Situs Batu Semar di Pejambon, beberapa artefak di Gua Sunyaragi (*Jaladwara, Figur Garuda dan Naga, dan Figur Gajah*)(Sundari, 2011: 31-32).



Gambar 4.3 Prasasti *Huludayeh* di Desa Dukupuntang Cirebon

Sebelum Cirebon sebagai sebuah entitas budaya yang khas dan kemudian tumbuh besar menjadi sebuah *Tamaddun Islam* di wilayah Jawa Barat, pada mulanya adalah sebuah pedukuhan kecil dari *tegal alang-alang* yang sekarang wilayah Lemah Wungkuk (Kota Cirebon) (Irianto, 2012: 6). Wilayah itu didiami Ki Danusela yang kemudian dikenal dengan sebutan Ki Gede Alang-alang adalah utusan Pajajaran yang bertugas mengawasi perkembangan yang terjadi di Pelabuhan Muara Jati, yang merupakan bagian dari wilayah kekuasaan Pajajaran. Ia bermukim di *tegal alang-alang* tidak jauh dari Pelabuhan Muara Jati. Karena keberhasilannya mengelola wilayah pelabuhan tersebut, maka lama kelamaan semakin banyak penduduk yang bermukim di sekitar pelabuhan. Melihat kenyataan itu pihak Pajajaran memandang perlu adanya suatu tatanan masyarakat yang memadai untuk mengondusifkan wilayah tersebut. Ki Gede Alang-alang kemudian

diangkat sebagai kuwu pertama wilayah *Pakuwon* tersebut dari penguasa Pajajaran yang daerah kekuasaannya meliputi batas sungai Cipamali di sebelah timur, Cigugur (Kuningan) di sebelah selatan, pegunungan di sebelah barat dan Junti (Indramayu) di sebelah utara (Ambariyanto, 1996; Sudjana, 2004; Sutadji, 2003).

Pada tahun 1420 M Syekh Datul Kahfi singgah di Muara Jati bertolak dari Bagdad untuk tujuan mengembangkan syiar Islam dan diterima oleh penguasa Muara Jati, Ki Gedeng Tapa, dan diizinkan untuk bermukim di sebuah bukit kecil yang bernama Amparan Jati di daerah Pasambangan. Syekh Datul Kahfi merintis syiar Islam dengan mendirikan sebuah *pengguron* Islam dan dikenal dengan nama Maulana Idhofi Mahdi dan kemudian dikenal dengan sebutan Syekh Nurjati. Dengan demikian Syekh Datul Kahfi adalah perintis pertama syiar Islam di Pasambangan Keratuan Singapura. Ia sebenarnya lahir di Semenanjung Malaka, putera seorang ulama besar bernama Syekh Datuk Ahmad yang dalam pengembaraannya berguru agama Islam di Mekkah, lalu menikah dengan Syarifah Halimah (puteri dari Ali Nurul Alim bin Jamaludin al Husain dari Kamboja) dari Bagdad. Syekh Datuk Khafi (Syekh Dzat al-Khafi) adalah dari Bagdad imigran Arab bersama rombongan yang dipimpin oleh Maulana Abdul Rahman yang kemudian dikenal dengan Pangeran Panjunan, sementara Syekh Datuk Khafi menetap di Amparan Jati dengan sebutan Syekh Nurjati (Ali, 2015)

Dalam tradisi lisan dan babad Cirebon, setelah bermukim dan menyebarkan Islam, Syekh Datuk Kahfi kemudian menikah dengan Hadijah, cucu dari Haji Purwa Galuh (Raden Bratalegawa, haji pertama dari Kerajaan Galuh). Ia kemudian mendirikan Pondok Pesantren Pesambangan Jati (Farihin et al., 2019),

pesantren tertua kedua di Jawa Barat setelah Pondok Pesantren Quro yang didirikan oleh Syekh Quro atau Syekh Hasanudin, saudara sepupu dari Syarifah Halimah. Syekh Quro sebenarnya datang pertama kali ke Pasambangan bersama rombongan Cheng Ho pada tahun 1416 M, dan akhirnya memilih menetap di Karawang dengan mendirikan pondok pesantren Quro (Fatimah, 2009).

Pangeran Walangsungang yang dalam pengembaraannya mencari guru agama Islam, keluar dari Keraton Pajajaran dengan diikuti oleh adik perempuannya, Nyai Mas Rarasantang, akhirnya bertemu dengan Syekh Dahtul Kahfi atau Syekh Nurjati di Amparan Jati tidak jauh dari Pelabuhan Muara Jati dan Keratuan Singapura yang saat itu dipimpin oleh Ki Ageng Tapa (Ki Jumajan Jati), kakeknya sendiri. Setelah menyerap Ilmu-ilmu keislaman dari Syekh Nurjati, Walangsungang kemudian diperintahkan untuk membuka wilayah *Kebon Pesisir* yang saat itu masih berupa tegalan ilalang, sebuah tempat yang sekarang bertepatan dengan daerah Lemah Wungkuk. Perintah itu dilaksanakan dan momentum peristiwa itu terjadi pada tanggal satu Syura atau satu Muharam 1375 Saka (1445 Masehi) (Hermana Hermana, 2011; Irianto, 2012; Sundari, 2011; Suriamihardja, 2005). Peristiwa ini kemudian sekarang ditetapkan dan diperingati oleh Pemerintah Kota Cirebon sebagai Hari Jadi Kota Cirebon.

Wilayah Kebon Pesisir yang telah dibuka Pangeran Walangsungang kemudian ramai didatangi oleh beberapa pendatang (suku bangsa, etnis, dan negara lain) dari berbagai wilayah. Oleh karena itu wilayah tersebut kemudian dikenal sebagai *sarumban* yang artinya campuran (dari berbagai suku bangsa dan berbagai etnis). Daerah yang bernama Tegal Alang-alang itu kemudian oleh Raden

Walangsungsang diubah namanya menjadi Caruban. Penyebutan *Caruban* untuk Cirebon sebagaimana pada kitab *Purwaka Caruban Nagari* (1720) karya *Pangeran Arya Carbon* pada mulanya berasal dari kata *sarumban* yang artinya campuran bahwa , “*ri witan ingkang ngaran Caruban yeka sarumban, I wekasan ika mangko Caruban tumuli, ana pwa ike nagari dening sang Kamastwing kang sangan...*” (Pada mulanya yang bernama Caruban yaitu Sarumban, akhirnya nanti menjadi Caruban, adalah suatu negeri dengan wali yang sembilan). Dalam teks tersebut di atas jelas termaktub, bahwa nama *Caruban* pada dasarnya adalah *sarumban* atau campuran. Wilayah Caruban adalah wilayah yang dibentuk oleh beberapa etnis yang terus berinteraksi. Seperti hanya menurut Sunardjo (1996) dan Sutadji (2003), pada mulanya Cirebon merupakan sebuah wilayah kecil saja di tepi pantai, yakni sebagai tempat persinggahan para nelayan yang ramai dikunjungi para pedagang dari luar negeri, seperti pedagang Cina, India, Arab, Inggris, Portugus, dan lain-lain. Laut Cirebon pada saat itu dikenal sebagai penghasil udang kecil yang disebut *rebon* yang diolah menjadi petis dan terasi sebagai komoditi unggulan dari muara Cirebon. Dari kata air rebon itulah kemudian memunculkan istilah Cirebon. Secara etimologis “Ci” berarti air dan “*rebon*” adalah udang kecil, dengan demikian Cirebon berarti air *rebon*, artinya sebuah wilayah yang merupakan penghasil air rebon (petis dan terasi).

Istilah *Cai-rebon* dari kata *Cai* (Sunda=air) dan *rebon* (nama anak udang), dengan demikian sebutan *Cairebon* secara leksikal berarti air yang berasal dari olahan udang dalam proses pembuatan komoditi makanan berupa *petis* dan *terasi* sebagai komoditi unggul yang sangat diminati. Dari keunggulan lokal itulah

kemudian daerah baru yang dibuka oleh Pangeran Walangsungsang itu akhirnya dikenal dengan sebutan Cirebon. Penamaan suatu wilayah dengan sebutan awal “Ci” ini tampaknya adalah sebuah kelaziman yang terjadi di tatar Sunda, sebagaimana Cirebon yang juga memperoleh akulturasi dari budaya Sunda. Nama *Sarumban* sebagai pengakuan atas multikultural yang membentuk wilayah baru itu kemudian dikenal dengan sebutan Cirebon.

Historiografi dan sumber-sumber Barat, seperti halnya yang sangat monumental yakni catatan-catatan perjalanan *Tome Pires* (Portugis) dalam *Suma Oriental* menyebut Cirebon dengan *Chorobon*. Dalam catatannya, Pires menyebut bahwa *Chorobon* adalah sebuah pelabuhan yang indah dan ramai dikunjungi kapal-kapal saudagar besar. Tome Pires pun menyebutkan bahwa pada masa itu *Chorobon* adalah sebuah sentra perdagangan yang merupakan bagian dari wilayah kerajaan Sunda (Sundari, 2011:19). Dalam catatan Tome Pires, Cirebon adalah salah satu kota pelabuhan dengan perdagangan, sebuah kosmopolitisme yang di dalamnya ramai dengan pedagang asing tanpa kendala perbedaan agama, seperti dari Gujarat, Bengali, Tamil, Pegu, Siam, Habsyi, Armenia bergabung dengan orang Melayu, Jawa, Bugis, dan para pedagang lainnya (Denys Lombard, 1996:7). Sumber manuskrip Cina, *Shun-Feng Hsiang-Sung*, yang sekarang tersimpan di Bodleian Library, menyebutkan Cirebon (*Che-Li-Wen*) sebagai salah satu titik persinggahan dari instruksi jalur pelayaran dari *Wan-Tan* (Banten), melewati *Chia-Liu-Pa* (Sunda Kelapa) dan *Chiao-Chiang-Wan* (Tanjung Indramayu) (Irianto, 2012: 2) Sementara sumber-sumber dari Historiografi Belanda menyebut beberapa nama untuk Cirebon, di antaranya dengan sebutan *Charabaon* (Rouffaer), *Cheribon*

atau Tjerbon (Kern, 1957). Dari Historiografi dan sumber-sumber lokal kita dapat menemukan penyebutan Cirebon dengan *Sarumban, Carbon, Caruban, Cerbon* bahkan *Grage*.

Pada era pedukuhan sistem sosial di wilayah yang kemudian bernama Cirebon itu dipimpin oleh seorang *Kuwu*, sebagai pemimpin wilayah yang memimpin pedukuhan (setingkat desa) dengan penugasan dari Raja Pajajaran dengan tugas mengendalikan dan mengawasi dinamika perdagangan di Pelabuhan Muarajati yang dikuasai oleh Keratuan Singapura, kerajaan kecil yang berada di bawah kekuasaan Pajajaran. *Kuwu* pertama yang diangkat oleh Pajajaran di wilayah yang sekarang dikenal dengan sebutan Cirebon adalah Ki Danu Sela yang dalam tradisi lisan daerah setempat dikenal juga dengan sebutan Ki Gede Alang-Alang.

Setelah membuka Kebon Pesisir dan berhasil menjadi sebuah wilayah yang ramai didatangi berbagai etnis dan suku bangsa untuk menetap di wilayah yang kemudian dikenal dengan sebutan Cirebon, Pangeran Walangsungsang kemudian diperintahkan oleh gurunya, Syekh Nurjati, untuk menyempurnakan syariat Islam dan menunaikan ibadah haji bersama dengan adiknya tercinta, Nyi Mas Ratu Rarasantang, sedangkan istrinya yang bernama *Nyi Indang Geulis* tidak turut karena sedang hamil tua. Di tanah suci Nyai Rara Santang kemudian mendapat jodoh dengan *Maulana Sultan Makhmud* yang bernama *Syarif Abdullah*, keturunan Bani Hasyim dan oleh karena itu kemudian Nyai Rara Santang pun bergelar *Hajjah Syarifah Mudaim* dan bermukim di Mesir. Dalam naskah *Sajarah Wali* naskah Mertasinga alih aksara Amman N. Wahyu disebutkan bahwa sultan keturunan Bani Israil itu bernama Sultan Hud yang menikahi Dewi Rara Santang dengan perjanjian

kelak ketika buah perkawinan itu lahir seorang putera, maka akan diizinkan untuk kembali ke Pajajaran guna menyebarkan agama Islam (Wahju, 2005: 9). Dari perkawinan itu kemudian pada tahun 1370 Saka (1448 M) lahirlah Syarif Hidayatullah dan disusul adiknya yang bernama Syarif Nurullah (Irianto, 2012: 2). Dari Babad Cerbon seperti dikutip dalam Muhaimin (2001) yang berjodoh dengan Nyai Mas Rara Santang adalah Maulana Mashuda penguasa bani Israil (Mesir). Sementara itu Ki Somadullah atau Cakrabumi bergelar *Ki Haji Abdullah Iman*.

Setelah selesai menunaikan ibadah haji dan adiknya, Syarifah Mudaim lebih memilih untuk tinggal di Mesir, Ki Haji Abdullah Iman memilih kembali ke Caruban untuk mengembangkan syiar Islam di tanah leluhurnya. Tidak berapa lama setelah ia sampai di Cirebon kemudian Ki Gede Alang-Alang (Ki Danusela) sebagai Ki Kuwu Caruban I itu wafat. Pangeran Cakrabuana atau Haji Abdullah Iman kemudian diangkat menjadi Kuwu Caruban II. Perannya sebagai Kuwu Caruban II yang terus mengembangkan syiar Islam ke seluruh peloksok kemudian membuatnya lebih dikenal dengan sebutan *Mbah Kuwu Cerbon/Ki Kuwu Sangkan*.

Tidak berapa lama setelah Haji Abdullah Iman dinobatkan sebagai Ki Kuwu Caruban II, di Keratuan Singapura terjadi peristiwa wafatnya Ki Gedeng Jumajan Jati (Ki Ageng Tapa, ayah dari Nyai Subang Larang), penguasa Keratuan Singapura, yang tidak lain adalah kakek dari Pangeran Cakrabuwana sendiri. Praktis setelah peristiwa itu penguasaan Pelabuhan Muarajati dan Keratuan Singapura ada di tampuk kekuasaan Haji Abdullah Iman/Pangeran Walangsungsang. Akan tetapi pilihan strategi Pangeran Walangsungsang tidak melanjutkan pusat kekuasaan di Keratuan Singapura, ia lebih memilih mewarisi

seluruh kekayaan Kakeknya untuk mendirikan Keraton Pakungwati. Pakuwuan Caruban kemudian berubah menjadi Nagari Caruban Larang, sebuah daerah yang di bawah kekuasaan Pajajaran. Tampaknya Pajajaran merestui peristiwa itu terbukti dengan dikirimkannya *Ki Jagabaya* dengan enam puluh prajurit untuk mengawal pemimpin baru itu agar tetap tunduk kepada Pajajaran. Raden Walangsungsang kemudian diangkat sebagai Adipati Cerbon (dalam babad lain mendapat jabatan Tumenggung) oleh Raja Galuh dengan gelar Pangeran Cakrabumi. Sebagai konsekuensinya, Adipati Cerbon itu harus mengirimkan upeti petis dan terasi dan hasil bumi Cerbon kepada Galuh (Ambary, 1996).

Dikisahkan dalam Naskah Mertasinga, bahwa Syarif Hidayatullah keponakan Pangeran Cakrabuana (Nurhisam & Huda, 2016), setelah keluar dari Bani Israil kemudian menuntut ilmu Islam kepada Syekh Najmuddin Kubra (mendapat nama Madzkurrullah), kepada Syekh Muhammad Athoillah (mendapat nama Arematullah), belajar tarekat Anapsiah di Pasai (memperoleh nama Abdul Jalil), bertemu Syekh Benthong di Kerawang, bertemu dengan Syekh Haji Jubah di Gunung Gundul, belajar tarekat Jauziyah Madamakhidir kepada Datuk Bahrul (mendapat gelar Wujudullah) dan bertemu Sunan Ampel Denta, ia kemudian singgah dan menetap di Gunung Sembung, bertemu dengan Uwanya, Pangeran Cakrabuwana (Wahju, 2005: 28).

Syarif Hidayatullah menetap di Gunung Sembung dan menjalankan dakwah Islamiyahnya di wilayah Cirebon dan Kuningan (termasuk Luragung). Pada tahun 1479 dinikahkan dengan Nyi Mas Pakungwati, puteri dari Pangeran Cakrabuwana dan sekaligus dinobatkan sebagai Sultan Carbon pertama di Keraton

Pakungwati yang sekarang menjadi Keraton Kasepuhan. Setelah menyerahkan tampuk pemerintahan kepada keponakannya (Sunan Gunung Jati) Haji Abdullah Iman yang tidak lain adalah Ki Kuwu Cerbon kemudian menetap di Cirebon Girang. Putranya, Pangeran Arya Carbon Girang kemudian menikah dengan Nyi Cupluk, putri dari Ki Gede Trusmi dan berputera Bung Cikal atau Pangeran Trusmi (A.G. Muhaimin, 2002).

Pada tahun 1478 M Sunan Ampel wafat dan pimpinan Walisanga dipegang oleh Syarif Hidayatullah atau Sunan Gunungjati, maka pusat kegiatan Walisanga dipindahkan ke Gunung Sembung Cirebon hingga Cirebon disebut sebagai *Puser Bumi*. Pada tahun 1482 bertepatan dengan *dwa dasi sukla paksa cetra masa sahasra patang atus papat ingkang saka kala (12 cetra masa 1404 Saka)*, atau bertepatan dengan 12 Shafar 887 Hijriyah atau 2 April 1482 Masehi, Sunan Gunungjati menyatakan bahwa *Cirebon mangadeg pribadi* (Cirebon berdiri sendiri) bukan lagi sebagai bawahan Kerajaan Pajajaran, ditandai dengan berhenti mengirimkan *ulu bekti* (upeti) berupa terasi dan hasil bumi lainnya (Haris, 2016; Irianto, 2012; Sundari, 2011; Suriamihardja, 2005).

Sunan Gunungjati ditetapkan sebagai *Panetep Panatagama Rasul rat Sundhabumi*, sebagai penyebar Islam di tatar Sunda. Bersama Ki Kuwu Carbon dan Sunan Kalijaga adalah tritunggal peletak dasar budaya Cirebon (Prawiraredja, 2005:18). Kuningan kemudian bergabung dengan Cirebon pada tahun 1481 M dan Arya Kemuning diangkat sebagai Pangeran Kuningan yang kelak bergelar Adipati Awangga. Penaklukan Banten yang sudah terkooptasi Portugis terjadi pada tahun 1525 M dilakukan dengan bantuan tantara Demak. Pangeran Sabakingkin Maulana

Hasanuddin menjadi Adipati Banten yang memindahkan ibukotanya dari Wahanten Girang ke Surosowan sehingga ia dikenal dengan sebutan Panembahan Surosowan. Tahun 1527 terjadi penaklukan Sunda Kelapa yang dikuasai Portugis oleh gabungan pasukan muslim Demak-Cirebon di bawah pimpinan Fadhilah Khan yang kemudian diangkat menjadi Adipati Jayakarta atau Pangeran Bagus Pase pada tahun 1527. Tokoh ini kemudian menjadi Mangkubumi menggantikan Pangeran Pasarean yang wafat pada tahun 1552, sementara jabatan Adipati Jayakarta diserahkan kepada adiknya, Tubagus Angke. Dakwah Islamiyah Sunan Gunungjati terus bergerak. Pada tahun 1627 Indramayu bergabung dengan Cirebon. Wilayah Raja Galuh bergabung dengan Cirebon pada tahun 1528 dan setahun kemudian 1529 giliran penaklukan Talaga, Pangeran Salingsingan ditunjuk sebagai Adipati Talaga (Prawiraredja, 2005: 35-43).

Sunan Gunungjati wafat pada tahun 1568 dan dimakamkan di *Astana Giri Nur Cipta Rengga* atau Astana Gunung Jati. Karena putera mahkota sudah wafat maka Pangeran Emas (buyut) diangkat sebagai penggantinya pada tahun 1568-1649. Fatahillah kemudian wafat pada tahun 1570. VOC sudah berakar kuat di Batavia dan penyerangan Sultan Agung pada tahun 1628 dan 1629 gagal menguasai Batavia. Ancaman Cirebon dari luar semakin besar. Ketika Amangkurat I naik tahta menggantikan ayahnya, Sultan Agung, sikap Mataram terhadap Cirebon semakin berbeda. Posisi Kasultanan Cirebon berada di himpitan ketegangan dan konflik kepentingan antara Banten dan Mataram. Mataram pada masa Amangkurat I tampaknya lebih mesra dengan VOC dan pada tahun 1650 Cirebon dinyatakan di bawah Mataram. Panembahan Ratu wafat pada tahun 1649 digantikan oleh

cucunya, Pangeran Resmi yang bergelar Panembahan Diningrat Kusuma (Panembahan Girilaya). Ia adalah putera dari Panngeran Sedhang Gayam, putera Panembahan Ratu yang telah wafat lebih dulu. Pangeran Girilaya (besan Amangkurat I) atau Panembahan Ratu II sebagai penguasa Cirebon bersama kedua puteranya yakni Kertawijaya dan Mertawijaya kemudian diharuskan tinggal—ditahan karena dituduh bersekongkol dengan Banten untuk menjatuhkan Mataram dan diasingkan di sebuah rumah di kompleks Keraton Kertasura Mataram hingga akhir hayatnya tahun 1662 M dan dimakamkan di Imogiri, untuk sementara Cirebon dipimpin oleh seorang Mangkubumi yang menjadi wakil atau kuasa Susuhunan raja Mataram. Peristiwa ini menimbulkan kemarahan Banten yang dipimpin Sultan Ageng Tirtayasa yang kemudian bergabung dengan pasukan Trunojoyo dari Madura menyerbu Mataram guna membebaskan putera Panembahan Ratu II, sementara Pangeran Wangsakerta dinobatkan sebagai *caretraker* Sultan Cirebon hingga kedua kakaknya dibebaskan dari kungkungan Mataram pada tahun 1677 dan dibawa ke Banten oleh Trunojoyo untuk diserahkan kepada Sultan Ageng Tirtayasa (Prawiraredja, 2005: 47-61).

Babak baru sejarah Cirebon terjadi ketika pada tahun 1677 Sultan Agung Tirtayasa mengukuhkan Pangeran Martawijaya, putera tertua Panembahan Girilaya sebagai Sultan Sepuh dan Pangeran Kartawijaya sebagai Sultan Anom. Sementara Pangeran Wangsakerta diberikan hak atas seribu cacah sebagai *apanege*. Beberapa peristiwa penting yang sangat melemahkan posisi Kasultanan Cirebon terjadi sejak *Daagregister* 19 Desember 1676 bahwa semenjak Desember 1676 – Januari 1677 Cirebon dikuasai Trunojoyo; Banten menguasai Cirebon pada tahun 1680; sejak

tahun 1681 Kasultanan Cirebon berada di bawah VOC hingga VOC bubar dan menyerahkannya kepada Pemerintah Kolonial Hindia Belanda pada tahun 1800. Sejak keluarnya *Reglement of Het Beheer van de Cheribonsche Landen* tanggal 2 Februari 1809, semasa Gubernur Jenderal Daendels kekuasaan politis Sultan Cirebon sudah raib karena telah dijadikan pegawai pemerintah Kolonial Hindia Belanda.

Pada abad ke-17 sebagai akibat dari terjadinya beberapa konflik internal dan campur tangan Belanda, maka Kasultanan Cirebon terpecah menjadi empat keraton, yaitu Keraton Kasepuhan, Kanoman, Kacirebonan dan Kaprabonan (D. Rosmalia and L.E. Prasetya, 2018; Darmawan, 2015; EL-Mawa, 2011). Beberapa kemerosotan keraton Cirebon terjadi pada masa ini yang disebabkan karena adanya beberapa perjanjian dengan VOC yang memonopoli ekonomi dan perdagangan. Bahkan menurut H.J. De Graaf dan Th. Pigeaud bahwa kedaulatan Cirebon sudah diserahkan kepada VOC pada tahun 1705 oleh Susuhunan Kartasura. Penyerahan itu membuat para sultan kehilangan kedaulatan, diberi tunjangan dari Pemerintah Hindia Belanda, meskipun keraton-keratonnya masih dipertahankan (EL-Mawa, 2011).

Perpecahan internal Kesultanan Cirebon terjadi akibat adanya pengakuan dan pembagian cacah yang ditandatangani oleh Sultan Sepuh I, Sultan Anom, dan Pangeran Tohpati. Gejolak dan pemberontakan melawan penjajah terjadi, akan tetapi Sultan Kanoman dibuang ke Ambon pada tahun 1800, membuat kekuatan Belanda semakin mengakar di Cirebon. Beberapa kali terjadi pemberontakan yang masif seperti yang terjadi pada tahun 1788, 1802 dan Perang Kedondong 1818

dengan tokoh Ki Bagus Rangin, akan tetapi dapat dipadamkan Belanda. Bahkan semakin menguat ketika Gubernur Jenderal Daendels membangun jalan raya (Jalan Raya Pos/*Groote Postweg*) pada tahun 1809 (EL-Mawa, 2011).



Gambar 4.4 Keraton Kasepuhan Cirebon



Gambar 4.5 Keraton Kanoman Cirebon

Cirebon tidak hanya dalam kekuasaan Belanda, akan tetapi juga dijajah Inggris dan pada tahun 1815. Stamford Raffles menguasai Cirebon meskipun hanya sesaat karena Britania mengembalikan Jawa kepada kekuasaan Hindia-Belanda (EL-Mawa, 2011). Era kolonial Belanda dengan campur tangannya ke seluruh sendi kehidupan membuat keraton-keraton Cirebon mengalami kemerosotan yang nyata. Puncaknya terjadi berdirinya *Gemeente Cheirebon* (Kota Cirebon) dengan Stlb. 1906 No. 122 dan Stlb. 1926 No. 370 yang secara praktis menghapus kekuasaan Kasultanan Cirebon (EL-Mawa, 2011).

4.3 Sistem Sosial dan Kemasyarakatan

Naskah Negara Kretabhumi (*tritya sarga*/jilid ketiga) tulisan Pangeran Wangsakerta dengan alihaksara dan allihbahasa oleh TD. Sudjana menjelaskan bahwa sebelum berdirinya pedukuhan Caruban di Kebon Pesisir pada 1 Syura 1445 M oleh Pangeran Walangsungsang atas perintah Syekh Datuk Kahfi, di wilayah itu sebenarnya sudah bermukim Ki Gede Alang-Alang atau Ki Danusela sebagai Kuwu I bersama istrinya, Nyi Arumsari juga kerabat dari Ki Danusela, yakni Ki Sarnawi dan istrinya. Tidak berapa lama kemudian wilayah itu menjadi ramai dihuni oleh beberapa pendatang dan pada tahun 1367 Saka (1447/1448 H), wilayah Caruban sudah dihuni oleh 346 penduduk, 182 laki-laki dan 164 perempuan. Dari 346 penduduk yang mendiami Kebon Pesisir yang kemudian bernama Caruban itu terdiri dari Suku Sunda (196 orang), dari Jawa (106 orang), Swarnabhumi/Sumatra (16 orang), Negeri Hujung Mendini/Semenanjung Malaya (4 orang), Siam (3 orang), Arabia (11 orang), Cina (6 orang), India (2 orang) dan dari Iran (2 orang) (Sdjana, 1987).

Deskripsi di atas jelas menggambarkan bahwa sejak awal masyarakat Cirebon adalah masyarakat yang multikultural dengan dominasi Suku Sunda dan Jawa. Oleh karena itu berdasarkan sistem komunikasi dan penggunaan bahasa yang digunakan masyarakat Cirebon bisa dibagi menjadi masyarakat dengan komunikasi menggunakan bahasa Sunda Pesisiran, bahasa Jawa-Cirebon, dan bahasa *Jawareh* (Jawa *Sawareh*—Separuh Jawa) yang berada di antara Sunda Pesisiran dan Jawa-Cirebon. Interaksi di antara dua budaya besar itu ditopang oleh faktor ramainya Pelabuhan Muara Jati dan arus jalur sungai dari pedalaman (pemangku Budaya Sunda). Cirebon menjadi titik penting kegiatan ekonomi yang menggerakkan simpul-simpul dinamika manusia baik dari Kuningan, Majalengka, maupun Indramayu. Terlebih Ketika era VOC yang membangun infrastruktur Pelabuhan, jalur kereta api, dan pusat pemerintahan (Karesidenan Cirebon), maka Cirebon menjadi titik penting bagi terjalinnya interaksi sosial budaya. Kondisi ini menambah membuat Cirebon menjadi wilayah yang sangat dinamis dengan potensi sejarah sebagai pusat penyebaran Islam, peran keraton-keraton sebagai pemangku adat, pusat kegiatan ekonomi di wilayah Jawa Barat bagian Timur, dan pusat pemerintahan.

Pelapisan sosial dalam masyarakat Cirebon kemudian mengenal dikotomi *Wong Keraton* (*Sultan, Pangeran, dan Elang*, beserta keurunannya) dan *Rayat biasa*; *Wong Gunung* dan *Wong Pesisir*; *Wong Pondokan* (Kyai/Nyai, Ustad, Santri); *Wong Modal* (*Sodagar*) dan *Wong Blantikan*; *Wong Gede* dan *Wong Cilik*. Pelapisan sosial tersebut berfungsi pada konteksnya masing-masing, tidak berlaku untuk semua konteks sosial.

Khazanah kebudayaan Cirebon memiliki empat keraton, yakni Keraton Kasepuhan, Keraton Kanoman, Keraton Kacirebonan, dan Keraton Kaprabonan yang dewasa ini sudah tidak lagi memiliki wilayah kekuasaan, melainkan hanya memiliki wilayah adat. Sultannya yang *jumeneng* hanyalah sebagai pemangku adat. Relasi masyarakat Cirebon dengan sultan-sultan tersebut hanyalah relasi yang diikat oleh kepedulian bersama terhadap adat istiadat yang sudah tumbuh dan berkembang di keraton, seperti: *Panjang Jimat*, *Grebeg Syawal*, *Grebeg Maulid Nabi Muhammad SAW*. dan adat istiadat lainnya. Meskipun setiap Sultan tidak lagi memiliki wilayah kekuasaan, akan tetapi memiliki wilayah *wewengkon* yang masyarakatnya memiliki keterikatan kultural sehingga terjadi komunikasi yang intens khususnya Ketika pihak keraton menggelar ritus-ritus sosial keagamaan.

Cirebon dengan posisinya sebagai pusat penyebaran Islam yang pada mulanya berpusat pada tokoh Sunan Gunungjati, pada perkembangan selanjutnya ketika para *mufti* Keraton *uzlah* dari dalam keraton dan kemudian mendirikan beberapa pondok pesantren seperti di Buntet, Ciwaringin, Kempek, dan Gedongan, maka para Kyai pendiri pondok pesantren adalah penerus perjuangan Sunan Gunungjati. Oleh karena itu pondok pesantren beserta Kyai-nya adalah magnet baru sebagai simpul-simpul dinamika sosial masyarakat Cirebon. Pondok pesantren yang pada umumnya sangat berpihak pada urusan pendidikan dan kemasyarakatan menempatkan Kyai pada tokoh nonformal yang sangat strategis. Kyai adalah guru bagi masyarakat dan posisinya semakin kuat manakala santri-santrinya yang telah terjun ke masyarakat dapat mengabdikan hidupnya untuk urusan keagamaan, kemasyarakatan, dan pendidikan.

Kebudayaan Cirebon memiliki sistem pengetahuan yang menempatkan guru/kyai, pemimpin (formal, nonformal atau informal), dan orang tua adalah trilogi yang harus dipanuti dalam membentuk tatanan sosial kemasyarakatan. Kebudayaan Cirebon memiliki sistem pengetahuan *Guru, Ratu, Wong atuwa karo*. Figur seorang guru (guru kehidupan, guru sekolah, guru mengaji, termasuk para Ustad/Ustadzah dan Kyai/Nyai) dan setiap pemimpin (formal maupun nonformal dalam tingkatan apapun) adalah figur yang harus dihormati sebagaimana menghormati dan mencintai kedua orang tua (*Wong Atuwa karo*). Sistem pengetahuan lainnya yang digunakan untuk menata kehidupan sosial kemasyarakatan di Cirebon adalah yang bersumber dari babad Syarif Abdurrohman atau Sunan Kalijaga Ketika membeli dongeng dari Nabi Khidir. Dongeng itu berupa pesan yang berbunyi: *Ana rejeki setitik aja ditampik, Ana rusia aja dibuka, Ana rungu dirungu Ana deleng dideleng, Wadon ayu aja sinarean* (Ada rejeki sedikit jangan ditolak, ada rahasia jangan dibuka, ada yang harus didengar tinggal didengar-ada yang harus dilihat tinggal dilihat, dan ada Wanita cantik jangan dinodai). Dongeng atau lebih tepat pesan moral tersebut di atas adalah pedoman perilaku dalam konteks bermasyarakat.

Sistem sosial masyarakat Cirebon sangat ditentukan oleh corak dan eksistensi keluarga. Sebagai satuan sosial terkecil, keluarga dalam kebudayaan Cirebon dibangun melalui jalur perkawinan dengan mempertimbangkan sistem pengetahuan tentang *bibit, bebet, dan bobot*. Pertimbangan *Bibit* adalah pertimbangan yang memperhatikan karakteristik jalur keturunan leluhur, pertimbangan *bebet* adalah melihat kualitas pribadi, dan pertimbangan *Bobot*

adalah pertimbangan yang memperhatikan potensi kekayaan seseorang yang akan dipilih sebagai jodohnya.

Sistem sosial dan kemasyarakatan dalam kebudayaan Cirebon juga sangat menempatkan leluhur sebagai sosok yang dikokohkan posisinya yang dipelihara dengan sistem nasab secara tradisional dengan menghidupkan konsep tujuh turunan (*Pitung Turunan*), dimulai dari: *Anak, Putu, Buyut, Cangga, Wareng, Udeg-udeg, Gantung Siwur*. Garis keturunan Tujuh Turunan ditambah dengan garis dari Uwa, Paman, dan Bibi beserta turunannya termasuk ke dalam konsep *Sedulur Iringan* yang kemudian memunculkan status *Sedulur tunggal Putu* dan *Sedulur tunggal Buyut*. Garis *Sedulur Pitung Turunan* dan *Sedulur Iringan, Sedulur tunggal Putu*, serta *Sedulur tunggal Buyut* kemudian disebut sebagai *Sedulur Parek* (Saudara dekat), sedangkan garis keturunan lainnya disebut *Sedulur Adoh* (Saudara jauh). Persaudaraan lain dalam khazanah kebudayaan Cirebon dikenal adanya *Sedulur Temon*, yakni persaudaraan yang dipertemukan tanda sengaja tetapi hubungannya sangat baik, bahkan kedekatannya melebihi kedekatan dengan keluarga.

Secara tradisional di satuan pemerintahan terkecil di Cirebon adalah sebuah desa yang dipimpin oleh seorang Kuwu (Kepala Desa). Penamaan Kuwu ini merupakan sebuah bentuk integrasi budaya dengan melekatkan kepada pendiri Pedukuhan Cirebon yang menyandang gelar Ki Kuwu atau Mbah Kuwu Cirebon. Di samping posisi seorang Kuwu, pada sebuah desa juga terdapat tokoh yang sangat dihormati, yaitu Tokoh Agama (Kyai/ Nyai/Lebe/Ustad/Ustadzah), Tokoh Adat (Kyai/Kunci), dan *Wong Sugih* (orang kaya). Relasi yang dibangun dengan tokoh-tokoh itu dilakukan sesuai dengan kebutuhan masing-masing. Peran *Lebe*

sangat menentukan terutama yang berhubungan dengan penyelenggaraan ritus - ritus keagamaan dan *selamatan* ritus siklus kehidupan (dari kelahiran sampai kematian). Juru Kunci hanya diposisikan Ketika berhubungan dengan kegiatan ziarah ke makam leluhur. Kyai/Nyai/Ustad/Ustadzah diposisikan pada dimensi kegiatan keagamaan dan kegiatan mengaji. Pada masyarakat yang kehidupan agamanya cukup kental acapkali meminta Kyai untuk menikahkan atau membacakan khutbah nikah, mengabaikan Naib dari Kantor Urusan Agama. Sementara relasi dengan *Wong Sugih* biasanya ketika berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan ekonomi, sehingga terbentuk relasi *majikan – buruh*.

Cirebon sebagai salah satu titik penting penyebaran Islam sangat memungkinkan adanya pelapisan sosial kemasyarakatan yang ditandai dengan hadirnya para *Habaib / Syarief*, yakni keturunan Arab yang memiliki garis *nasab* secara langsung dengan Nabi Muhammad SAW. Komunitas ini sangat dihormati di Cirebon karena memang terdapat tuntunannya dalam Agama Islam untuk menghormati Nabi dan semua keturunannya. Penghormatan secara kultural kemudian dikaitkan dengan Sunan Gunungjati sendiri adalah keturunan langsung dari Nabi Muhammad. Sang Ibunda yang menikah dengan petinggi di Mesir sendiri kemudian bergelar menjadi *Syarifah* Mudaim, nama sebelumnya adalah Nyi Mas Rara Santang. Oleh karena itulah manusia Cirebon sangat menghormati keluarga *Habaib*, terlebih kemudian di samping memiliki gelar *Habib* juga sebagai Kyai.

4.4 Sistem Matapencarian Penduduk

Karakteristik geokultural Cirebon yang pada mulanya terdiri dari Cirebon Larang (Peisisir) dan Cirebon Girang (Kaki bukit), pada mulanya memisahkan

sistem matapencaharian penduduknya menjadi: Nelayan, Petani, dan pedagang. Nelayan Cirebon menjadi signifikan karena wilayah ini memiliki tujuh muara sungai dengan dinamika perahu-perahu nelayan yang ramai meskipun bukan kategori perahu nelayan yang besar untuk mengarungi lautan yang luas. Dalam bidang pertanian para petani sebagian besar bertanam padi. Beberapa wilayah, seperti Losari dan sekitarnya kemudian memberikan kontribusi bagi ketersediaan bawang merah. Beberapa daerah yang sawahnya tadah hujan kemudian hanya musim hujan yang dimanfaatkan untuk menanam padi dan pada musim kemarau mereka menanam palawija, seperti: jagung, kacang hijau, dan mentimun, emes/oyong, *walu*, kacang panjang, dan lain sebagainya. Matapencaharian lainnya adalah pedagang yang memanfaatkan posisi Cirebon sebagai Bandar Jalur Sutera—bandar perdagangan dunia. Jalur sungai kemudian digunakan untuk alur transportasi dari pedalaman Selatan yang menjual komoditi hasil bumi.

Sistem matapencaharian masyarakat Cirebon semakin berkembang manakala kebutuhan hidup dan kebutuhan aktualisasi diri semakin berkembang. Pemenuhan kebutuhan *sandang* (pakaian) melahirkan sistem matapencaharian di sektor perbatikan. Di sektor ini muncul peran sebagai *Wong Modal* atau *Majikan Batik*, *Wong Blantikan*, *Wong Alapan* dan buruh batik (Tukang *nglengreng*, *Tukang Nembok*, *Tukang ngisen-ngiseni*, dan *Tukang Ngecap*). *Wong Modal* dalam hal ini adalah penguasaha batik dengan modal sendiri dalam partai cukup besar, sedangkan *Wong Blantikan* adalah peranjin batik yang berusaha membuat batik dengan modal sendiri namun kecil. Berbeda lagi dengan *Wong Ngalap*, yakni pembuat batik yang modalnya dari pengusaha batik namun ia harus menjual batik

buatannya kepada pemilik modal. Dalam kategori sebagai buruh batik, maka terdapat peran penduduk Cirebon yang bermatapencaharian sebagai *Tukang Nglengreng* (pembuat pola motif batik dengan canting), *Tukang Ngisen-ngiseni* (pemberi detail ornamen), *Tukang nembok* (pekerjaannya menutup malam lilin), dan *Tukang Cap* (pembuat motif dengan Teknik cap). Di sektor jual beli batik ada peran matapencaharian penduduk sebagai *Tukang Ngeber*, yakni seseorang yang berperan menjualkan batik dengan pola *door to door*.

Sistem mata pencaharian manusia Cirebon di sektor Pemenuhan Kebutuhan *Papan*, terdapat penduduk dengan profesi sebagai *Tukang Kayu* (dengan pekerjaan yang berhubungan konstruksi kayu pembuatan rumah dan mebel), *Tukang Batu* (dengan pekerjaan yang berhubungan dengan pemasangan batu pondasi dan pemasangan batu bata) dan *Laden* (asisten dari *Tukang Batu*). Di samping itu ada profesi sebagai *Tulang Nulang* (dengan pekerjaan membuat kerangka barang anyaman rotan) dan *Tukang Nganyam* (dengan pekerjaan membuat anyaman rotan) pada pekerjaan yang berhubungan dengan pembuatan kerajinan rotan.

Pada pemenuhan kebutuhan *pangan*, sistem matapencaharian manusia Cirebon mengenal profesi petani dan buruh tani (*tukang pacul* dan *Wong meluku*) serta Raksabumi, yakni aparat desa yang melayani kebutuhan pengairan untuk pertanian teknis. Matapencaharian penduduk Cirebon yang berhubungan pemenuhan kebutuhan *Pangan*, di antaranya adalah pekerjaan sebagai pedagang kuliner tradisional (*empal gentong*, *lengko-lengko*, *docang*, dan lain-lain).

Pemenuhan kebutuhan *sosial-ekonomi* lainnya terus berkembang sejalan dengan perkembangan kemajuan zaman. Dalam tatanan ekonomi misalnya, dikenal

Pedagang Klontongan (pedagang kebutuhan sehari-hari di bagian depan rumahnya), *Pedagang klemprakan* dan *Wong Bakulan*. Dalam konteks pegawai, manusia Cirebon mengenal pegawai negeri, pegawai *partikelir* (swasta), dan *buruh serabutan*. Sistem mata pencaharian pun kemudian berkembang seiring dengan tuntutan zaman dengan sebutan profesi yang sudah berlaku secara umum.

4.5 Sistem Kepercayaan, Ritus Keagamaan dan Ritus Sosial

Karakteristik hibriditas pada kebudayaan Cirebon yang menunjukkan adanya silang budaya dari berbagai budaya dan adanya persambungan dengan nilai-nilai lama pra-Islam tidak menjadikan adanya sinkretisme di Cirebon. Islam memiliki pengaruh yang kuat terhadap sistem kepercayaan dan tradisi manusia Cirebon. Seluruh sistem kepercayaan manusia Cirebon memiliki dasar acuan dan pengesahan tradisi Islam yang ortopraksi, bersumber dari al-Qur'an, Hadis dan pemikiran ulama (A.G. Muhaimin, 1996). Manusia Cirebon mengenal konsep Tuhan, meski dalam tradisi lisan kadang disebut “*Gusti Allah*” atau “*Gusti Pengeran*” adalah konsep Tuhan yang bersumber dari ajaran Islam. Tidak ada Tuhan lain yang dihadirkan secara sinkretik.

Kepercayaan adanya makhluk halus pun dimiliki manusia Cirebon. Selain percaya adanya Malaikat, juga meyakini adanya makhluk halus lainnya seperti adanya jin dan syaetan dengan varian yang banyak. Manusia Cirebon meyakini adanya jin Ifrit, Genderuwo, Bregolo ijo, kuntilanak, Wewe Gombel, Buncul, Pritjala, dan berbagai makhluk halus lainnya yang tidak diposisikan sebagai Tuhan, melainkan diposisikan sebagai makhluk ciptaan Allah. Sistem keyakinan seperti ini

sejalan dengan ajaran Islam, bahwa makhluk ghaib itu ada dan ciptaan atau makhluk Allah, seperti halnya manusia dan malaikat (A.G. Muhaimin, 1996).

Mengakarnya sistem kepercayaan dan tatanan perilaku, adat istiadat dan ritual-ritual yang dilandasi oleh ajaran Islam pada kebudayaan Cirebon tidak dapat dipisahkan dari peran Syekh Nurjati, Pangeran Walangsungsang (Mbah Kuwu Cerbon), dan terutama Sunan Gunung Jati (Ali, 2015; EL-Mawa, 2011; Jaelani, 2016; Jahar, 2010; N. Kartika et al., 2018; Lasmiyati, 2013), serta jaringan ulama-ulama Cirebon dengan Ulama-ulama Nusantara(El-Mawa, n.d.). Dalam hal ini doktrin-doktrin keislaman yang disampaikan Syekh Nurjati yang akomodatif terhadap kebudayaan lokal Cirebon telah mengokohkan kekhasan sistem kepercayaan manusia Cirebon(Ali, 2015). Sistem kepercayaan manusia Cirebon yang bersumber dan mendapat pengesahan dari ajaran Islam itu kemudian terepresentasikan pada tataran perilakunya yakni dalam bentuk ritus keagamaan dan ritus sosialnya. Ritual-ritual itu dihidupkan sebagai media untuk memahami akar budaya yang terletak pada struktur sosial terdalam, yakni sistem keyakinan(Hamdani, 2009).

4.5.1 Ritus-ritus Keagamaan

Islam masuk ke Cirebon dengan ‘wajah’ yang damai, tidak melalui jalur peperangan atau intimidasi kekuasaan dan kekuatan tantara. Islam masuk ke Cirebon dengan pbumian ajaran dan nilai-nilainya yang menggunakan pendekatan budaya, sebuah strategi penyebaran Islam yang dilakukan oleh Dewan Wali Sanga. Oleh karena itu ada beberapa ritus-ritus yang berhubungan dengan keagamaan yang kemudian mendapat pencerahan interpretasi dan adaptasi sesuai

dengan ajaran Islam. Beberapa ritus keagamaan yang berkembang di Cirebon, diantaranya: *Syawalan*, *Syuroan*, *Saparan*, *Muludan*, *Rajaban* dan *Tawurji*, serta *Kliwonan*.

Syawalan, adalah ritus keagamaan yang dilaksanakan setelah umat Islam menjalankan puasa enam hari setelah hari raya Idul Fitri. Puncak acara *Syawalan* adalah berziarah ke *makbaroh* Sunan Gunungjati. Bagi Keluarga Keraton Kasepuhan biasanya mengambil waktu hari ke tujuh di bulan Syawal, sedangkan keluarga Keraton Kanoman mengambil waktu pada hari ke delapan. Acara dimulai dengan pembacaan *tawasul*, yakni berkirim hadiah Fatimah kepada Nabi Muhammad SAW, Malaikat, para sahabat Nabi, Syekh Abdul Qadir Zaelani, Sunan Gunungjati, Mbah Kuwu Cerbon, para ulama, dan Ki Gede, serta seluruh ahli kubur. Acara kemudian dilanjutkan dengan pembacaan Tahlil dan ditutup dengan doa. Usai ritual *Syawalan*, Sultan dan para kerabat keraton kemudian meninggalkan *Nur Giri Saptarengga* sambil berbagi sedekah kepada seluruh abdi yang merawat komplek Gunung Sembung dan Gunungjati. Tradisi inilah yang kemudian diyakini sebagai penyebab banyaknya pengemis di sekitar Gunungjati.

Syawalan bagi masyarakat biasa ada yang mengambil hari ke tujuh dan ada yang mengambil hari ke delapan. Ritualnya tidak jauh berbeda dengan keluarga keraton. Bedanya pada saat *Syawalan* keluarga keraton semua *Lawang Pasujudan* dari pintu pertama sampai dengan pintu ke sembilan tempat kuburan Sunan Gunungjati dibuka semua, sedangkan pada *Syawalan* rakyat biasa kesembilan pintu itu ditutup. Masyarakat hanya bisa bersimpuh di hadapan pintu pertama yang tertutup. Bedanya lagi adalah, pada *Syawalan* masyarakat biasa yang hadir bersama

seluruh warga desa, maka setelah selesai membacakan tahlil dan berdoa di *Lawang Pasujudan* acara dilanjutkan dengan menziarahi Ki Gede (tokoh pendiri pedukuhan/desa) mereka yang memang dikubur di kompleks Gunungjati.



Gambar 4.6 Tahlil dan berdoa di depan Lawang Pasujudan

Syuroan, adalah ritual yang dilaksanakan sebagai wujud syukur atas selamatnya Nabi Nuh dan keluarganya beserta kaumnya yang taat dari banjir bah yang menenggelamkan dunia. Oleh karena itu ritual ini menggunakan sedekah *Bubur Syuro* dalam kemasan *takir*, wadah yang terbuat dari daun pisang. Bubur Syuro adalah jenis bubur yang berwarna cenderung ke kuning (karena ada bumbu kunyit) dari bahan tepung beras yang dicampur dengan berbagai bahan lain, seperti: irisan dadar tipis-tipis, potongan kecil ubi jalar, rontokan jagung manis muda, kacang (tanah atau kedelai), bawang goreng dan santan kental. Unsur-unsur Bubur Syuro ini mengibaratkan bahan makanan seadanya, seperti halnya para umat Nabi

Nuh yang membawa bekal apa adanya kemudian dimasak bersama-sama, maka jadilah Bubur Syuro. Dengan demikian Bubur Syuro melambangkan ikhtiar bersama dengan potensi apa adanya dengan balutan rasa syukur diselamatkan Allah dari bahaya banjir bah yang sangat dahsyat. Tentang ritual ini ada pula belakangan yang memaknainya sebagai peringatan untuk merayakan Hari Raya *Asyura* yang jatuh pada tanggal 10 Muharram dengan mengambil momentum gugurnya Syayidina Husein bin Ali di Karbala.

Saparan, adalah ritus keagamaan yang dilaksanakan pada bulan *Shofar* dan berhubungan sedekah berbagi kue *apem*, yakni kue yang terbuat dari adonan tepung beras yang dicampur dengan tape ubi jalar dan santan lalu dituang di *menyaran*, yaitu alat dari cetakan kue apem untuk mencetak kue apem sambil dipanaskan di bakaran kayu. Kue apem disajikan dengan *kinca*, cairan dari gula kelapa atau gula aren yang dicampur dengan *blondo* atau bagian kental berwarna keputihan ketika memasak santan kelapa hingga keluar minyaknya. Setelah berbagi sedekah kue *apem* kepada tetangga dan khususnya kaum dhuafa, maka dilanjutkan dengan *Ngirab*, yaitu mandi di Kali Kriyan sebagai simbol untuk membersihkan diri. Pada bulan ini juga, khususnya bertepatan pada malam *Rebo Wekasan* (Hari Rabu terakhir di Bulan Syawal beberapa anak fakir miskin kemudian berkeliling kampung meminta sedekah sambil melafalkan *Doa Tawurji* yang berbunyi: *Wur....tawur ji tawur....selamet dawa umur*, terus berulang kemudian warga menyambutnya dengan memberikan sedekah keping logam atau makanan.

Muludan, adalah ritus keagamaan yang merupakan peringatan hari lahir Nabi Muhammad SAW (A.G. Muhaimin, 1999). Peringatan *Muludan*

diselenggarakan di Keraton Kanoman, Kasepuhan, Kacirebonan, dan Kaprabonan, juga di berbagai peloksok desa serta pesantren. Acara *Muludan* di Keraton Kasepuhan dilaksanakan dengan ritual *Panjang Jimat* sebagai puncaknya dengan pemuncak yakni pembacaan sejarah Nabi Muhammad dalam kitab karangan Al Barjanji (Yusuf, 2013). Keriuhan acara *Muludan* juga disebabkan karena adanya pasar malam dan pengunjung dari seluruh *wewengkon* Cirebon. Puncak acara *Muludan* di keraton ialah pada malam tanggal 12 *Rabiul Awwal*. Ritual *Muludan* dengan keriuhan pasar malam juga ditemui di beberapa desa, yaitu di Desa Tuk, Gegesik, dan Trusmi. Puncak ritual *Muludan* di Desa Tuk terjadi pada tanggal 19 *Rabiul Awwal*, sedangkan di Gegesik pemuncak *muludannya* pada tanggal 21 *Rabiul Awwal*, sementara di Trusmi puncak acara *Muludan*-nya terjadi pada malam tanggal 25 *Rabiul Awwal*.

4.5.2 Ritus-ritus Siklus Kehidupan Manusia

Masyarakat Cirebon pada dasarnya sangat menandai waktu dalam siklus kehidupannya. Beberapa ungkapan dalam tradisi lisannya ditemukan beberapa teks yang menghargai waktu dan momentum dengan kesadaran bahwa ada kekuatan di luar dirinya, yakni kekuatan *Gusti Allah*, yang Mahamenentukan waktu bagi segalanya, seperti ungkapan: *Wis cunduk ning waktu, prapta ing mangsa* (sudah datang waktunya, dan tiba masanya); *gedhongana kuncenana wong mati masa wurunga* (Bertirakatlah di tempat keramat atau minta petunjuk juru kunci tempat keramat, kalau sudah saatnya meninggal adalah sebuah kepastian); atau misalnya, *Isun sumpah pitung turunan* (saya bersumpah sampai tujuh turunan). Ungkapan-

ungkapan seperti di atas jelas mengindikasikan bahwa waktu begitu dimaknai dalam kebudayaan Cirebon.

Penghargaan terhadap momentum peristiwa kehidupan (daur hidup) manusia Cirebon begitu kuat. Momentum daur hidup itu kemudian diwujudkan dengan *selamatan* yang tentu saja sangat dipengaruhi oleh sistem kepercayaan Islam. H. Mansyur M, seorang dalang wayang kulit dari Gegesik Kulon Cirebon mensinyalir bahwa bentuk-bentuk *selamatan* dalam daur hidup manusia Cirebon adalah buah dari strategi dakwah Mbah Kuwu Cirebon yang mengajarkan manusia Cirebon untuk bersedekah. Beberapa ritual tentang siklus kehidupan manusia Cirebon, adalah: *ngupati, Nujuh Bulan, Nglolosi, Puputan, Bebersih, Mudhun lemah, sunatan, Rasulan, Penngantenan, Pepaten (Telung dina, Pitung dina, Patang puluh dina, Nyatus, Mendhak Pisan, Mendhak pindo, Entok-entokan, dan Haul.*

Ngupati adalah ritual *selamatan* yang dilaksanakan ketika kandungan bayi menginjak usia kehamilan empat bulan. Momentum empat bulan usia kehamilan diyakini sebagai titik penting karena manusia Cirebon, khususnya yang memeluk agama Islam, meyakini bahwa pada usia itulah ruh mulai ditiupkan sehingga janin mulai bergerak sebagaimana makhluk hidup. Dan yang jauh lebih penting lagi diyakini bahwa pada usia kehamilan empat bulan itulah ruh itu menerima ketentuan Allah tentang kehidupan dan ketentuan kematian yang akan diterimanya kelak. Oleh karena itu usia ini sangat kritis dan diperlukan *selamatan* yang menghubungkan dengan dunia Ilahiah (dunia atas) dengan selamatan sebagai perantara untuk menjangkau keridhoan Allah. Tentang bentuk *selamatan*-nya

menggunakan sedekah ketupat (biasanya disertai dengan soto atau opor ayam), atau dalam bahasa Cirebon disebut *kupat*, mengambil persajakan dari kata *papat* (empat).

Nujuh Bulan adalah bentuk ritual *selamatan* ketika usia kandungan menginjak tujuh bulan, sebuah kondisi bayi yang diyakini sudah sangat sempurna. Biasanya dilakukan dengan *siraman* atau memandikan Sang calon ibu dengan air kembang mengambil momen tanggal yang ada angka tujuh, yaitu 7, 17, dan atau 27, serta waktunya mengambil momen pukul tujuh. Di antara beberapa *sajen* biasanya terdapat satu buah kelapa kuning (*klapa genja*) yang ditorehkan guratan wayang dengan tokoh Arjuna dengan Sumbadra, sebagai sebuah simbol permohonan kelak kalau laki-laki akan seperti Arjuna dan kalau kelak perempuan akan seperti Wara Sumbadra. Setelah siraman selesai kemudian anggota keluarga membawa *tempayan* gerabah yang didalamnya berisi air, sejumlah uang receh, *manggar*, dan bermacam daun dan bunga untuk dipecahkan di persimpangan jalan atau gang, lalu anak-anak berebut uang receh tersebut. Di beberapa daerah ritual ini dipadukan dengan pembacaan *maulid Nabi Muhammad* atau pembacaan Barjanji.

Nglolosi adalah ritual *selamatan* dengan membagikan *Bubur Lolos*, yakni bubur yang sepasang terdiri dari merah yang berasa manis dan bubur putih yang berasa gurih. Kedua bubur itu diluluri minyak kelapa buatan sendiri dan dibungkus daun pisang. Jika kurang hati-hati bubur itu mudah lepas dari bungkusnya atau dalam bahasa Cirebon disebut *lolos*. Mudahnya untuk *lolos* itulah yang merupakan doa dan harapan agar kelak tiba masa persalinan itu bayi dapat *lolos* dengan mudah. Bubur yang berwarna merah dan putih, merah melambangkan sel telur dari Sang

Ibu dan putih dilambangkan sebagai sperma Sang Ayah, keduanya kemudian yang menyebabkan terbentuknya janin atas izin Allah.

Puputan adalah ritual Ketika tali pusat Si jabang bayi kering dan lepas. Momentum ini biasanya merupakan saat yang tepat untuk memberi nama bayi yang biasanya dilakukakan upacara *kekahan* (Aqiqah) dengan menyembelih kambing untuk dibuat *empal* yang menyertai *berkat* yang akan dibagikan setelah selesai *marhabanan* (membaca Barjanji) dan doa oleh Kyai setempat. Setelah 40 hari dari proses persalinan kemudian berlangsung ritual *Bebersih*, sebuah ritual yang diyakini bahwa secara hukum Fiqih maka umumnya *nifas* itu empat puluh hari. Bentuk ritualnya hanya berdoa atau kadang *marhabanan* yang diakhiri doa dan membagikan sedekah yang sudah dikemas dalam bentuk *berkat*.

Siklus kehidupan seorang anak manusia di Cirebon kemudian dilanjutkan dengan ritual *Mudhun lemah*, sebuah ritual bahwa seorang akan menapak di bumi yang kelak sebagai khalifah di muka bumi. Ketika beranjak anak-anak kemudian ada ritual *sunatan*, yakni dikhitan. Pada masyarakat Cirebon pada umumnya ritual ini diramaikan dengan pentas kesenian rakyat atau organ tunggal dengan mengundang handai tolan, kerabat, dan teman sejawat. Ketika anak perempuan memulai haid, pada masyarakat tertentu melakukan ritual *Rasulan*, yaitu membagi sedekah nasi kuning dengan lauk pauk berupa irisan dadar atau masakan lainnya.

Pengantenan, menjadi ritual yang sangat penting sebagai tanda memasuki kehidupan baru dari sepasang manusia yang melangsungkan pernikahan. Di Cirebon terdapat beberapa jenis pengantin tradisional, yaitu Pengantin Bungko, Pengantin Losari, Pengantin Kebesaran, dan Pengantin Kapangeranan. Bungko

adalah nama wilayah yang letaknya di ujung paling utara Kabupaten Cirebon berbatasan dengan wilayah Kabupaten Indramayu. Sedangkan Losari adalah wilayah paling Timur dari Kabupaten Cirebon yang berbatasan dengan Kabupaten Brebes. Kedua jenis pengantin pertama adalah kategori pengantin pesisiran, sedangkan dua terakhir adalah pengantin dalam tradisi Kasultanan Cirebon. Pengantin Bungko menunjukkan betapa Cirebon itu dipengaruhi oleh beberapa kebudayaan lain, sehingga pada pengantin Bungko memperlihatkan beberapa anasir kebudayaan pantai di beberapa belahan Nusantara. Sementara pada Pengantin Losari lebih memperlihatkan pengaruh kebudayaan Cina dan budaya modern.



Gambar 4.7 Pengantin Bungko Cirebon



Gambar 4.8 Pengantin Losari Cirebon



Gambar 4.9 Pengantin Kebesar (kiri) dan Pengantin Kapangeran (Kanan)
Kasultanan Cirebon (Foto: Sulatan Hemy Raja Kaprabon)

Ritus siklus kehidupan manusia Cirebon yang penting lainnya adalah ritus kematian atau *Pepaten*, yang meliputi ritus saat hari kematian (khususnya yang meninggal pada hari Sabtu, maka ada beberapa ritual. Pada malam hari tepatnya sehabis maghrib dilansungkan pembacaan Yasinan dan sehabis Isya dilaksanakan tahlilan. Pada hari ketiga kematian dilansungkan *Selamaetan Telung Dina*, dan Ketika sudah memasuki hari ke tujuh dilansungkan *Selametan Pitung Dina* sebagai puncak dari kegiatan Tahlilan dengan membagikan *berkat*. Memasuki hari keempat puluh dilaksanakanlah *Selametan Patang Puluh Dina* yang diisi dengan tahlilan dan membagikan *berkat*. Bentuk ritual kematian yang sama juga dilakukan ketika memasuki hari ke seratus (*Selametan Nyatus*), memasuki satu tahun pertama kematian (*Selametan Mendhak Pisan*), Dua tahun hari kematian (*selametan Mendhak Pindo*) dan *Selametan Nyewu* atau *Entok-entokan* dilansungkan setelah seribu hari setelah kematian. Sementara setelah itu pihak keluarga bagi yang mampu dan mau biasanya melaksanakan selamaetan *Haul*.

4.5.3 Ritus-ritus Sistem Matapencaharian

Wilayah kultural Cirebon yang secara sederhana dapat dikategorikan wilayah Cirebon Larang dengan pantai dan dataran rendahnya, serta wilayah Cirebon Girang dengan perbukitan dan kaki gunung. Pada mulanya kemudian melahirkan tipologi sistem matapencaharian yang berbeda, secara sederhana melahirkan sistem mata pencaharian sebagai petani dan nelayan. Di kedua matapencaharian utama itulah kemudian melahirkan beberapa ritual yang khas, seperti ritual seputar pertanian (*Sedekah Bumi, Mapag Sri, Barikan, Mancal*

Galeng, dan Penganten Tebu) dan seputar kehidupan nelayan (Nadran), atau *lelumban* yakni gabungan antara Sedekah Bumi dengan Nadran.

Sedekah Bumi, adalah ritual manusia Cirebon yang berhubungan dengan sistem matapencahariannya sebagai petani. Ritual ini biasanya dilakukan Ketika hendak menyambut musim penghujan yang dirasakan sebagai simbol pengharapan hidup yang lebih baik. Di beberapa desa biasanya dipusatkan di balai desa dengan pertunjukan wayang kulit semalam suntuk, atau siangnya pergelaran topeng dan malamnya baru wayang kulit. Pada masyarakat tertentu yang memiliki tokoh sentral leluhurnya yang sangat berpengaruh diadakan ritual *Sedekah Bumi* dengan sangat meriah dan filosofis, seperti di Desa Trusmi, Pecung (Jamblang), dan Desa Gegesik. Sebuah bentuk rasa syukur kepada Allah yang telah memberikan kelimpahan rahmat dari bumi yang subur dan musim penghujan mulai tiba sebagai awal dari musim tanam di tahun ini.

Ritual *Sedekah Bumi* di Trusmi bahkan sangat menarik. Di Kompleks Masjid Keramat Buyut Trusmi ritual ini kadang disebut dengan *Ganti Welit* atau *Ganti Sirap*. Ritual *Ganti Welit* adalah ritual mengganti atap *Welit* (terbuat dari daun tebu atau Jerami batang padi yang dirangkai dengan cara tertentu) beberapa kuburan tokoh. Mengganti atap *welit* sebagai persiapan menghadapi musim hujan tiba, sebuah kegiatan yang membenahi segala kekurangan untuk bersiap menghadapi tantangan ke depan atau sebuah wujud dari *mamayu hayuning diri, mamayu hayuning bawana*. Di Trusmi ritual ini diawali dengan *ider-ideran*, yakni arak-arakan (pawai alegori) berbagai kesenian spontanitas rakyat yang seadanya pada hari Sabtu pagi mengitari wilayah desa (beberapa desa) dan kembali di alun-

alun Masjid Keramat Buyut Trusmi. Malam minggunya berlangsung berbagai pementasan kesenian tradisional (bahkan sekarang ada pengajian umum), sementara puncak ritualnya adalah ritual mengganti atap *welit* beberapa kuburan tokoh penting yang ada di kompleks Masjid Keramat Buyut Trusmi. Pada prinsipnya ritual *Sedekah Bumi* atau *Ganti Welit* adalah ritual rasa syukur masyarakat petani Ketika mau memasuki musim penghujan setelah musim kemarau. Hujan adalah simbol harapan yang akan memberikan kesuburan dan oleh karena itu mereka bersyukur.



Gambar 4.10 Ganti Welit di Komplek Makam Keramat Ki Buyut Trusmi

Bentuk ritual yang sama untuk ritual *Sedekah Bumi* juga dilakukan di beberapa titik, seperti di Pecung (Desa Kasugengan Kidul Kecamatan Jamblang) dengan tokoh sentral yang dihormati adalah Nyi Mas Gandasari, seorang tokoh panglima perang Wanita Kasunanan Cirebon pada masa Sunan Gunungjati. *Sedekah Bumi* yang tidak kalah meriahnya adalah yang dilaksanakan di Gegesik, sebuah wilayah yang pertaniannya sangat subur dan para petaninya hidup sejahtera.

Di tempat ini penghormatan sebagai simbol puncaknya adalah kepada *Buyut Gruda*, sebuah pusaka yang berbentuk tandu peninggalan leluhur mereka.

Ketika padi yang para petani tanam itu sudah mulai menguning, sebagian masyarakat petani Cirebon melakukan ritual *Mapag Sri*. Kisah mitologi Dewi Sri sebagai Dewi Padi masih berlangsung hingga sekarang, terutama di masyarakat petani. Ritual ini pada masyarakat tertentu memiliki alur yang spesifik dipertahankan tahapan-tahapan ritualnya, sementara di tempat lain umumnya hanya melangsungkan pertunjukan kesenian tradisional Cirebon: siang hari menampilkan *Dalang Awan* (pertunjukan wayang siang hari—yang berarti tanpa kelir dan lampu) atau pementasan seni Topeng; sementara di malam hari pertunjukan wayang kulit hingga pagi.

Pada masyarakat nelayan Cirebon yang ada di tujuh muara sungai, ritual *Nadran* sangat meriah dilaksanakan. *Nadran* atau *sedekah Laut* juga bentuk rasa syukur nelayan atas kelimpahan hasil laut. Beberapa titik penting yang memiliki tradisi *Nadran* sangat meriah adalah di *Nadran Gunungjati*, *Nadran Bondet*, *Nadran Gebang*, *Nadran Mundu*, dan *Nadran Karangreja*. Ritual ini merupakan pesta para nelayan, mereka bersyukur atas limpahan hasil tangkapan ikan dan keselamatan. Mereka tidak pernah memberikan makanan terhadap ikan-ikan yang mereka tangkap, tetapi Allah menjadikan laut itu selalu banyak ikan untuk ditangkap nelayan. Oleh karena itu puncak ritual ini adalah melepas kepala kerbau yang telah dipotong dan membuangnya ke tengah laut, maka serta merta ikan-ikan menikmatinya. Hal inilah yang seringkali memicu penolakan dari kubu tertentu yang menganggapnya sebagai perbuatan yang salah. Akan tetapi bagi para nelayan

ini adalah bentuk timbal balik, sebuah keseimbangan alam, nelayan tidak hanya mengambil ikan-ikan, akan tetapi sesekali memberi makanan untuk ikan-ikan tersebut. Ritual ini dilakukan sejak pagi hingga siang hari dan malam harinya berlangsung pementasan kesenian tradisional.



Gambar 4.11 Nadran Nelayan Gebang Mekar Kabupaten Cirebon

4.6 Sistem Bahasa pada Kebudayaan Cirebon

Kebudayaan Cirebon secara geobudaya dihimpit oleh dua kebudayaan besar, Budaya Jawa dengan bahasa Jawanya dan Budaya Sunda dengan bahasa Sundanya. Masyarakat Cirebon yang tinggal di wilayah yang berbatasan dengan Kabupaten Kuningan pada umumnya menggunakan bahasa Sunda, akan tetapi bahasa Sunda mereka juga banyak menyerap bahasa Jawa-Cirebon, oleh karena itulah kemudian memunculkan istilah bahasa Sunda Pesisiran yang tidak sehalus

bahasa Sunda dengan penutur dari Cianjur, misalnya. Sementara di wilayah Pesisir Utara masyarakatnya menggunakan bahasa Jawa-Cirebon yang kelak dibakukan secara politik melalui Peraturan Daerah Provinsi Jawa barat No. 5 Tahun 2003 namanya menjadi tidak lagi Jawa-Cirebon, akan tetapi bahasa Cirebon.

Bahasa Cirebon yang digunakan masyarakat kebudayaan Cirebon hanya memiliki dua *undak-usuk*, tingkatan bahasa, yaitu: *Basa Padinan/Basa Bagongan* dan *Basa Bebasan*. Bahasa Cirebon tidak mengenal kategori *undak-usuk* seperti *krama inggil, krama madya*, dan tingkatan lainnya. Pada umumnya *Basa Padinan* atau bahasa sehari-hari dalam komunikasi biasa umumnya dianggap sebagai bahasa komunikasi sehari-hari, digunakan ketika berkomunikasi dengan orang sebaya atau hubungan biasa. Ragam bahasa ini dipakai sebagai bahasa pergaulan biasa saja kepada yang tidak menunjukkan penghormatan kepada lawan bicara. Berbeda dengan *Basa Bebasan* yang merupakan bahasa halus dan digunakan untuk berkomunikasi dengan orang yang lebih tua atau orang yang dihormati. Belakangan ini *Basa Bebasan* terancam punah karena sangat sedikit yang masih menggunakan. Penggunaan *Basa Bebasan* yang masih berlangsung secara masif adalah di pesantren-pesantren, sementara di keluarga-keluarga masih sangat sedikit yang menggunakannya di dalam keluarga.

Kondisinya sangat berbeda pada naskah-naskah filologi dari Cirebon yang menggunakan tipologi bahasa berbeda dengan bahasa Cirebon saat ini. Pada naskah *Purwaka Caruban Nagari* yang ditulis dan dalam tanggung jawa Pangeran Arya Carbon (Keponakan Pangeran Wangsakerta), ditulis pada tahun 1720 masih menggunakan bahasa Kawi Tengahan. ...*ri witan ingkang ngaran Caruban yeka*

sarumban / tumuli inucapkna dumadi Caruban / i wekasan ika mangko Carbon tumuli / hana pwa ike nigari dening kamstu kang sangan..... Hal ini menunjukkan bahwa pembentukan Bahasa Cirebon ini berlangsung lama dan sangat dipengaruhi oleh Bahasa Jawa, meskipun sangat berbeda, boleh jadi karena penetrasi budaya Sunda dan budaya-budaya lainnya mengingat Cirebon sebagai Bandar Jalur Sutera, jalur perdagangan dunia yang memungkinkan terjadinya berbagai kontak budaya— termasuk juga kontak bahasa. Akibatnya bahasa Cirebon menjadi sangat khas, cenderung kasar, tidak sehalus bahasa Jawa. Dalam tradisi tulis, manusia Cirebon juga menggunakan *Carakan Cirebon* dan kadang dijumpai *huruf Pegon*, yakni penggunaan huruf Hijaiyah untuk menuliskan teks dalam bahasa Cirebon, sesuatu yang jelas menunjukkan pengaruh Islam.

Tradisi tulis dalam kebudayaan Cirebon puncaknya terjadi pada abad XVIII. Setiap Sultan memiliki tradisi untuk meninggalkan naskah yang ditulis oleh Pujangga Keraton atau Mufti Keraton. Peristiwa *Gotrasawala* sebuah seminar internasional yang diprakarsai oleh Raden Wangsakerta telah melahirkan 1500 naskah lebih yang ditulis oleh Tim Wangsakerta selama kurang lebih 20 tahun. Naskah filologi dari Cirebon pada umumnya berisi histori/babad, Fiqih, mujarobat, teknologi tradisional.

Selain dalam tradisi tulis yang sudah menguat sejak abad ke-18 M, kekhasan bahasa Cirebon juga dapat dijumpai pada sastra lisannya yang banyak digunakan dalam kesenian tradisional Cirebon dan teks *kaweruh petarekatan* yang ditulis dalam bentuk suluk-suluk, tembang macapat, kidung, *elmu gunem*, *kanda patopengan sadat*, *sandi sastra* dan *jawokan* (Noer et al., 2015).

4.7 Sistem Kesenian pada Kebudayaan Cirebon

Kesenian bagi masyarakat Cirebon menduduki peranan yang penting. Persepsi tentang kesenian dibangun dari sistem pengetahuan bahwa kesenian itu tidak hanya sebagai *tontonan* akan tetapi juga *tuntunan*, jadi kesenian itu *tontontan-tuntunan*. *Tontonan* dalam konteks ini adalah sesuatu yang layak ditonton, dinikmati karena akan memberikan kenikmatan, kesenangan dan kepuasan batin. Di samping itu sebuah bentuk *tontonan* juga menyimpan *tuntunan* atau nilai-nilai yang akan menuntun ke arah yang lebih baik melalui ajaran, *wejangan*, atau *pituduh* tentang hal-hal yang baik. Oleh karena itu makna kesenian bagi masyarakat Cirebon tidaklah cukup hanya berurusan dengan keindahan yang akan memberikan kenikmatan dan kepuasan batin, akan tetapi juga harus mengandung nilai-nilai ajaran hidup yang bernilai luhur. Konstruksi nilai tentang kesenian dalam masyarakat Cirebon seperti dijelaskan Ki Dalang Mansyur K. dari Gegesik ialah sebagai *tontonan* dan *tuntunan* karena kesenian-kesenian yang berkembang di Cirebon itu digunakan oleh para Wali Sanga sebagai media dakwah.

Pada saat dakwah Islamiyah di Cirebon para Wali menggunakan sarana kesenian Wayang Kulit (Koesoemadinata, 2013). Dalam tuturannya dalam lakon wayang kulit *Samiaji Nyalat*, Ki Dalang Warih Priadi, seorang dalang wayang kulit *Kidulan* yang sangat terkenal di era 1960-1980-an menuturkan bahwa, *nalikane jaman para Wali pada dadi Dalang, nyebaraken pitutur keislaman, wikan Dalang wayang, wikan Dalang Reog, wikan Dalang Catur, niku mboten wonten kang nyuwun bayaran. Lamun ana wong pengen nongton tontonan, bayarane niku ya maos syahadat. Lamun sampun maos syahadat ya manga nongton* (Ketika masa

para Wali menjadi Dalang, menyebarkan ajaran Islam, entah sebagai Dalang Wayang, entah Dalang Reog, entah Dalang Catur, itu tidak ada yang meminta bayaran. Kalau ada orang yang ingin menonton pertunjukan, bayarannya adalah membaca dua kalimat syahadat. Kalau sudah membaca dua kalimat syahadat ya dipersilakan menonton pertunjukan). Oleh karena itulah kesenian yang dipertunjukkan oleh para Wali kemudian tidak hanya sebagai *tontonan* tetapi juga *tuntunan*.

Para seniman Cirebon kemudian meyakini bahwa kesenian yang ada di Cirebon adalah warisan dari para wali yang harus dipelihara, terutama konstruksi nilai *tontonan* dan *tuntunan*-nya. Inilah yang menyebabkan di dalam kebudayaan Cirebon setiap tokoh kesenian disebut dengan Dalang. Istilah Dalang di Cirebon tidak hanya melekat pada kesenian wayang (wayang kulit, wayang golek cepak, atau wayang catur). Semua tokoh pelaku utama kesenian tradisional disebut Dalang sehingga muncul penyebutan Dalang yang melekat dengan jenis keseniannya. Oleh karena itulah muncul sebutan Dalang Wayang kulit (kadang disebut juga Gambuh), Dalang Wayang Golek Cepak, Dalang Reog, Dalang Sintren, Dalang Lais, Dalang Tarling dan lain-lainnya. Pemberian penyebutan penghargaan dengan nama “Dalang” ini pun tidak lepas dari peranan wajibnya untuk menjadi Dalang yang *ngudal piwulang* (menjelaskan dan menyebarkan ajaran kebaikan yang bersumber dari agama Islam).

Wayang kulit menduduki peran yang sangat penting dalam kebudayaan Cirebon, hal ini tidak bisa dipisahkan dari fungsinya pada saat para Wali menyebarkan agama Islam (Koesoemadinata, 2013). Nama Sunan Kalijaga menjadi tokoh sentral dalam kesenian wayang kulit gagrak Cirebon. Para Dalang percaya

bahwa Sunan Kalijagalah yang membuat wayang kulit dengan pusakanya yang bernama *Lading Panurat*, pusaka pemberian dari Nabi Khidir ketika ia menjalankan *tapa ngintir* (bertapa di dalam sungai). Ketika berperan sebagai pembuat wayang kulit Sunan Kalijaga menyamar sebagai Ki Kaca Prawa (A. O. Safari, 2010). Hingga saat ini beberapa Dalang Wayang Kulit masih menyimpan wayang kulit yang diyakini buatan Ki Kaca Prawa. Beberapa kotak wayang kulit Keraton Kasepuhan dan Keraton Kacirebonan menyimpan wayang kulit buatan Ki Kaca Prawa yang tak lain adalah Sunan Kalijaga dan beberapa cantriknya seperti Ki Pernaguna dan Ki Potok.

Pada saat Sunan Kalijaga menyamar sebagai dalang wayang kulit, diyakini ia menyamar dengan sebutan Sunan Panggung. Kesenian wayang kulit hampir selalu ada dalam berbagai simpul kegiatan ritual masyarakat Cirebon. Pergelaran Wayang Kulit selalu hadir di ritus-ritus sosial dan ritus keagamaan masyarakat Cirebon. Kesenian wayang kulit menjadi pertunjukan wajib di keraton-keraton Cirebon, bahkan setiap keraton memiliki *Dalang Keraton* (Dalang yang masih memiliki garis nashab dengan Sunan Kalijaga atau Sunan Panggung atau Ki Kaca Prawa) dengan laras gamelan *prawa*. Kesenian ini juga senantiasa hadir pada acara *Sedekah Bumi, Barikan, Ngunjung Buyut, Sedekah Kubur, Mapag Sri, Nadran*, dan berbagai ritus lainnya hingga kemudian menjadi jenis hiburan pada saat warga menyelenggarakan syukuran atau hajatan saat menikahkan atau mengkhitankan. Di setiap Balai Desa pun dahulu selalu disediakan tempat yang disebut *Paringgitan*, yakni tempat khusus yang disediakan untuk menyelenggarakan pertunjukan wayang kulit di Balai Desa.



Gambar 4.12 Perbedaan Wayang kulit dengan Tokoh Werkudara Gagrak Cirebon dengan Gagrak Jogjakarta (Foto: Casta, 2019)

Kesenian Wayang Kulit dalam khazanah kebudayaan Cirebon sangat kental dengan simbol-simbol dan nilai-nilai ajaran Islam, yang tidak hanya disimbolkan dari “pembelokan” lakonnya yang sudah diislamkan, akan tetapi juga pada *janturan* wayangnya yang dibebani dengan pemaknaan *thariqah*, dan pemaknaan terhadap gamelan dan nayaganya. Pergelaran wayang kulit gagrak Cirebon dinikmati dari balik *kelir* sehingga tetap memegang prinsip menikmati wayang dari bayang-bayangnya. Hal ini sangat berbeda dengan pergelaran wayang kulit di Jawa Tengah atau Jawa Timur yang menikmati pergelaran wayang kulit dari belakang Sang Dalang, seluruh nayaga terlihat jelas, dan *waranggana* atau *sinden* menghadap penonton. Pada zaman para Wali pertunjukan wayang selalu dengan Ki Dalang menghadap ke arah kiblat, akan tetapi *pengegong mungkur* (penabuh gong membelakangi Dalang) menyaksikan tanda-tanda matahari terbit dari ufuk Timur,

lalu pertunjukan wayang kulit pun berhenti. Lakon wayang kulit Cirebon tidak hanya lakon babon dari *Ramayana* dan *Mahabarata*, akan tetapi lebih dikedepankan lakon-lakon *carangan* atau *anggitan*, yakni lakon gubahan yang sudah dimuati misi penyebaran agama Islam. Oleh karena itu tokoh dalam pewayangan sering dimuati pemaknaan yang berhubungan dengan syiar Islam, seperti nama Samiaji yang diyakini sebagai *sami-sami ngaji* (Sama-sama belajar agama Islam) dan oleh karena itu senjatanya adalah *layang kalimahsyahadah* (dua kalimat Syahadat). Kesaktian dan kemuliaan para Dewa direduksi bahkan kalah oleh tokoh yang bukan Dewa. Jumlah wayang dalam kebudayaan Cirebon ada 313 menyesuaikan dengan jumlah Nabi; Lubang suling ada enam dimaknai sebagai Rukun Islam; Pendawa Lima dimaknai Rukun Islam; dan jumlah waditra/gamelan juga bilah Gambang ada 20 untuk melambangkan sifat Wajib Allah. Dalam hal *janturan wayang* dalam kebudayaan Cirebon ditata dengan pemaknaan menurut ajaran *thariqah Syathoriyyah*, yakni dengan pemaknaan yang menggambarkan ajaran *Martabat Pitu* (Martabat Tujuh).

Wayang kulit Cirebon memiliki bentuk visual yang khas, berbeda dengan gagrak Banyumasan, Gagrak Jogja, Gagrak Solo dan lainnya. *Wanda* dan *wangun*, *sunggingan* serta *tatahannya* juga sangat berbeda. Dalam hal langgam, kesenian wayang kulit di Cirebon pada dasarnya dapat diklasifikasikan menjadi dua langgam, yakni langgam Wayang Kulit *Kidulan* dengan gamelan *laras pelog* dan Wayang Kulit *loran* dengan gamelan *laras Slendro/Prawa*. Setiap langgam kemudian memiliki wilayah apresiasi masing-masing. Pihak Keraton menggunakan pertunjukan wayang kulit dengan *laras Prawa*. Perbedaan itu

sebenarnya tidak hanya dalam hal *laras gamelan* yang digunakan, akan tetapi juga berbeda dalam hal pilihan *sunggingan wayang kulitnya* dan perbedaan kecenderungan pilihan lakon yang dipergelarkan. Sunggingan wayang kulit *kidulan* menggunakan tata warna yang terkesan *sepet*, tidak dinamis karena didominasi paduan antara warna hijau, merah, dan warna emas serta hitam. Berbeda dengan sunggingan wayang kulit *loran* yang lebih berani menggunakan komposisi warna ditandai dengan penggunaan warna biru dan turunannya. Dalam hal lakon wayang yang dipergelarkan, wayang kulit *loran* lebih menyenangi mempergelarkan dari lakon standar Mahabarata dan Ramayana. Berbeda dengan dalang-dalang *kidulan* yang lebih menyenangi lakon *Carangan*, seperti Dalang Abyor mempergelarkan lakon *Rikmadenda Mencari Tuhan*; Dalang Warih Priadi mempergelarkan: *Raja Sedina, Dharmakusuma Nyalar, Semar Mungah Haji*, dan lainnya.



Gambar 4.13 Penikmatan Wayang Kulit Cirebon tetap dari bali layarnya

Wayang Kulit *loran* Cirebon dari sisi racikan gamelan nyatanya lebih dekat dengan wayang kulit dari Jawa. Apakah ini pengaruh dari Jawa (Solo atau Jogja?). Dalam hal ini di wilayah utara Cirebon ditemukan babad Ki Kawitan atau Ki Miyun yang melarikan diri dari Demak Bersama istrinya, Nyi Miyun. Dalam pelariannya tersebut mereka membawa beberapa wayang kulit dan gamelan, terutama menggunakan instrument Gong. Menurut Aryo, pakar Wayang Beber dari Semarang, menduga bahwa wayang kulit yang dibawa oleh Ki Miyun adalah wayang era Islam pertama yang dibawa dari Demak ke Cirebon. Ki Kawitan menaiki Gong Siduda sebagai perahu sambil menghunus keris. Ia bersila sambil memangku seperangkat gendang Si jangkrik. Dua buah tokoh wayang kulit, yakni Dewi Dursilawati dan Bambang Segara digunakan sebagai layarnya. Di belakangnya dengan menaiki gong kecil atau kempul yang Bernama Kempul Sipuyu duduklah Nyi Miyun atau Sruni sambil memegang Bende Si Keber. Kepul itu diikatkan talinya dengan tali Gong Siduda. Ki Kandeg dari Suranegara membuat ilustrasi tentang Ki Kawitan/Ki Miyun sebagaimana gambar di bawah ini.



Gambar 4.14 Ilustrasi Ki Miyun/Ki Kawitan Cirebon karya Ki Kandeg

Kesenian lain dalam khazanah kebudayaan Cirebon yang masih memiliki *genre* Wayang adalah kesenian Wayang Golek Cepak/Papak. Kesenian Wayang Golek Cepak/Papak merupakan jenis kesenian pewayangan yang bernafaskan syiar Islam (Tim Pendataan Kesenian Daerah Cirebon, 2001). Kesenian ini adalah wayang berbentuk boneka (*golek*) yang menggunakan ikat kepala yang datar dan cenderung rata –yang dalam bahasa Cirebon disebut *papak*. Wayang Golek Cepak pada umumnya dipentaskan pada saat ritus *Ngunjung Buyut* atau *Sedekah Kubur*. Yang khas lagi dari jenis wayang ini adalah tidak mengambil sumber cerita dari Ramayana dan Mahabarata, akan tetapi menceritakan cerita babad tokoh pendiri desa, babad kasultanan, atau babad Wali. Beberapa contoh lakon dalam Wayang Golek Cepak, di antaranya: 1) Cerita Amir (Amir ing Medayin, Amir ing Srandil, Amir ing Al Karib, dan Umar Maya Umar Madi); 2) Cerita

Legenda (Legenda sekitar daerah Cirebon, Sangkuriang, dan Ciung Wanara); 3) Cerita Kerajaan (Pajajaran, Demak, Majapahit, Galuh, dan Cirebon); 4) Cerita Panji (Panji Semirang, Panji Asmara Bangun, panji Ksmaran, Panji Wulung, Panji Udawaning Pati, Panji Tumang, dan Panji Sutra); dan Cerita Para Wali (Pangeran Cakrabuwana, Wali Sanga, Sempalan-sempalan Mbah Kuwu, dan cerita penyebaran Islam) (Tim Pendataan Kesenian Daerah Cirebon, 2001). Pada umumnya kesenian ini sangat berkembang pesat di wilayah Cirebon Timur, seperti: Babakan, Ciledug, Karang Sembung. Di wilayah Utara Cirebon ditemui wilayah Kapetakan.



Gambar 4.15 Wayang Golek Cepak/ Papak Cirebon dengan Tokoh Pangeran Walangsungang (Foto: Casta, 2018)

Selain Wayang Golek Cepak/Papak sebenarnya di Cirebon berkembang Wayang Golek Purwa. Kesenian ini menggunakan lakon utama dari *Mahabarata* dan *Ramayana* yang dimainkan oleh tokoh-tokoh pewayangan dalam bentuk golek/boneka dari kayu. Jenis

kesenian ini lebih disukai oleh masyarakat Cirebon bagian Timur, seperti Losari, Ciledug, Pabuaran, dan Losari.

Jenis kesenian wayang yang juga pernah tumbuh dan berkembang di Cirebon adalah kesenian Wayang Wong. Jenis kesenian ini disebutkan lahir dari kreativitas seniman atas kejenuhan pertunjukan wayang, sehingga pada tahun 1931 muncullah kreativitas Wayang Wong (Tim Pendataan Kesenian Daerah Cirebon, 2001). Wayang Wong sepenuhnya mengambil lakon dari babon Ramayana dan Mahabarata. Oleh karena itu seluruh atribut dari tokoh dalam Wayang Wong disesuaikan dengan atribut tokoh pewayangan dengan wajah yang berbentuk topeng/kedok Wayang Wong. Perbedaan yang mencolok dalam Wayang Wong Cirebon dengan Wayang Wong dari Jawa Tengah adalah terletak pada peran dalangnya. Dalang Wayang Wong bermain di belakang panggung memberikan *suluk*, *antawacana*, dan ucapan tokoh wayang Wong. Pemeran salah satu tokoh dalam Wayang Wong Cirebon tidak melakukan omongan, melainkan hanya memerankan gerak. Tokoh pendiri kesenian Wayang Wong Cirebon adalah: Ki Kandeg (Desa Suranenggala), Ki Mubyar (Desa Kreyo), dan Ki Suma (Desa Grogol). Para penerus kesenian ini adalah: Ki Tamsur (Suranenggala), Sujana Priya (Suranenggala), Elang Panji Jaya (Desa Mertasinga), Sujaya (Desa Grogol), dan Wayat (Desa Kapetakan).

Jenis kesenian dari Cirebon yang masih lestari dan berkembang pesat adalah kesenian Tari Topeng. Dalam babad Cirebon kesenian topeng sudah ada sejak zaman Sunan Gunungjati, yakni Ketika menghadapi hambatan dakwah dari Pangeran Welang dan saat itulah Sunan Gunungjati menggunakan peran Nyi Mas Gandasari memainkan tarian topeng (Lasmiyati, 2011). Tokoh dalam kesenian ini disebut Dalang Topeng. Di Cirebon Tari Topeng memiliki empat gaya, yakni: Topeng Losari, Topeng Slangit, Topeng Gegesik, dan Topeng Palimanan. Keempat gaya topeng tersebut memiliki karakteristiknya masing-masing. Kesenian ini seringnya dipergelarkan pada ritus-ritus sosial keagamaan,

pada siang hari adalah pertunjukan Tari Topeng, sedangkan pada malam harinya pertunjukan wayang kulit sampai pagi.





Kesenian Tari Topeng Cirebon pada umumnya dibedakan antara *Topeng Babakan* (*Topeng Cilik*) dan *Topeng Lakon*. *Topeng Babakan* adalah jenis pertunjukan tari topeng yang menarikan satu demi satu koreografi gerak tari topeng dengan tokoh tertentu. Oleh karena itu pada *Topeng Babakan* khususnya dari gaya Topeng Selangit, Palimanan, dan Gegesik menampilkan tarian *Pancawanda* yang meliputi : Topeng Panji, Topeng Samba, Topeng Rumyang, Topeng Tumenggung, dan Topeng Klana. Pada kelima karakter topeng tentu dengan kedok/topengnya yang berbeda-beda tersebut menyimpan ajaran nilai-nilai budaya Cirebon yang sangat Islami, bahkan menyimpan ajaran *Thariqah* (Dede Nurhalimah, 2011)—meskipun dalam tradisi lisan berkembang interpretasi-interpretasi dengan pendekatan proses perjalanan kehidupan manusia. Dalam tradisi tarekat yang menggunakan tahapan *syariat*, *hakekat*, *tarekat*, dan *makrifat*, manusia Cirebon menempatkan kesenian Topeng pada posisi jenis kesenian yang bersifat *tarekat* (Komariah, 2011). Menurut penuturan Raffan Hasyim (2019) dengan mengutip pendapat tokoh Dalang Topeng Sujana Ardja dari Selangit, bahwa selain tampilan *Topeng Babakan* dengan *Panca Wanda*, dalam pertunjukan masih diikuti oleh *Topeng Bodor* (lawakan), yaitu: Topeng Aki-aki (kakek-kakek), Pentul (abdi/pawongan laki-laki dengan hidung bulat), dan Topeng Tembem (Emban, pembantu perempuan). Kehadiran ketiga topeng ini berperan sebagai pengisi jeda tarian dan dengan sangat halus memberikan penjelasan atau pemaknaan terhadap tarian yang baru saja dipertunjukkan. Dengan kata lain, peran Topeng *Bodor* tidak hanya melucu, akan tetapi secara perlahan menyampaikan ajaran atau tuntunan.







Pertunjukan *Topeng Babakan* dalam tradisi Topeng Selangit, Topeng Palimanan, dan Topeng Gegesik seringkali dimaknai dengan pembacaan makna simbolik terhadap

karakteristik visual topeng/kedok yang digunakan dan karakteristik gerak tariannya. Salah satu pendekatan pemaknaan Topeng *Panca Wanda* adalah menurut naskah Nyai Mutasiyah yang diedisi oleh Salana, yakni menggambarkan proses kematangan manusia yang dimulai dari awal kelahiran hingga dewasa. *Topeng Panji*, memiliki kedok yang berwarna putih-polos-bersih tidak banyak hiasan, mata *kiyep*, wajah cerah dengan senyum sumringah, dengan gerakan tariannya yang sangat minimalis, melambangkan kesucian bayi yang masih suci dari dosa. *Topeng Samba/Pamindo*, kedoknya berwarna putih, matanya *kiyep*, wajah tersenyum cerah dengan beberapa undak rambut ikel di atas keningnya, dengan gerak tariannya yang terkesan genit-*ganjen*, melambangkan fase kehidupan anak-anak yang lincah, lucu, dan senantiasa ceria. *Topeng Rummyang*, kedoknya berwarna merah muda atau terkadang oranye, matanya *belo* atau bulat melotot, wajah cerah sumringah dengan tariannya yang dinamis, melambangkan fase ketika seseorang memasuki masa peralihan dari masa remaja ke kedewasaan. *Topeng Tumenggung*, kedoknya berwarna merah muda, mata melotot dengan tetap tersenyum, kumis tebal melintang di atas mulutnya yang selalu tersenyum, dengan gerak tari yang terkesan gagah dan mantap. Topeng Tumenggung tidak menggunakan *sobrah*, akan tetapi mengenakan peci dengan hiasan ornamen yang khas. Topeng ini melambangkan ketika manusia sudah memasuki masa dewasa yang penuh tanggung jawab. *Topeng Klana*, kedoknya berwarna merah tua dengan mata bulat melotot dan berkumis tebal. Gerak tari topeng ini sangat dinamis dan menghentak sangat gagah, akan tetapi tetap estetik. Topeng Klana melambangkan nafsu amarah yang ada pada diri manusia, akan tetapi pesannya adalah bahwa nafsu amarah tetap dibutuhkan dengan catatan dapat dikendalikan untuk kesuksesan. Klana kemudian dimaknai sebagai simbol manusia dengan puncak aktualisasi dengan kematangan jiwa dan raga (Genik Puji Yuhanda, 2017; Lasmiyati, 2011; Martino & Jazuli, 2019; Tim Pendataan Kesenian Daerah Cirebon, 2001).

Pemaknaan dengan pendekatan *kaweruh* petarekatan menurut Raffan Hasyim (2019) dengan mengacu pada kitab *Babon Petarekatan* karya Pangeran Muhammad Arifuddin Kusuma Bratawirdja adalah sebagai berikut:

Tabel 4.1 Pemaknaan Topeng Babakan dalam Perspektif Babon Petartekatan

Nama Wanda Topeng	ilustrasi	Foto	Deskripsi Pemaknaan
Ruwana/Klana			<p>Ruwana berasal dari kata “Roh” dan “Wana” yang berarti hutan. Ruwana atau Klana adalah representasi dari manusia yang belum memperoleh hidayah agama, hidupnya tak ubahnya seperti binatang di hutan.</p>
Tumenggung			<p>Tumenggung merupakan tahapan manusia syariat, sudah mengenal hukum. Secara fisik tokoh ini sudah sempurna, akan tetapi secara spiritual baru memasuki babak baru pemahaman mengenai hukum Allah, tetapi baru mengenal kulitnya.</p>

Rumyang			Rumyang merupakan fase ketika manusia mendalami esensi syariat dengan mencoba memahaminya lewat jalan yang lebih baik khusus yang dikenal dengan ajaran <i>thoriqoh</i> atau tarekat. Tahapan ini mulai memasuki <i>maqom martabat insan</i>
Samba			Fase Topeng Samba/Pemindo menggambarkan tahapan sudah mampu menemukan esensi kehidupan, sudah mencapai kedudukan <i>martabat insan kamil</i>
Panji			Topeng Panji adalah tahapan ketika Manusia sudah sempurna " <i>Hablum Minallah</i> " sehingga disebut <i>insan kamil mukamil</i> , karena sudah ma'rifat dengan Allah Swt. Panji berarti " <i>Mapan ning kang siji</i> " sudah mantap dalam melakukan pendekatan dengan yang Maha Suci.

(ilustrasi: Raffan Hasyim; Foto: Casta)

Perbandingan pemaknaan jenis Topeng Babakan pada Topeng Cirebon berdasarkan paparan di atas, baik menurut perspektif siklus perkembangan kematangan manusia dan menurut perspektif spiritualitas/tarekat menurut Raffan Hasyim (2019) dapat diformulakan dalam tabel di bawah ini.

Tabel 4.2 Pemaknaan Topeng Babakan Cirebon Menurut Perspektif Perkembangan Fisik dan Perkembangan Spiritualitas

No.	Jenis Topeng	Perkembangan Fisik	Sumber naskah	Perkembangan Spiritualitas	Sumber Naskah
1	Panji	Bayi yang baru lahir	Naskah Nyai Murtasih diedisi oleh Salana	Martabat Insan kamil Mukamil sudah Ma'rifat	Babon Paterakatan bagian Martabat Sanga ditulis oleh Pangeran Muhammad Arifuddin Kusuma Bratawirdja
2.	Samba / Pamindo	Masa kanak-kanan		Martabat Insan Kamil Sudah mengenal hakekat	
3.	Rumyang / Parumiyangan	Masa peralihan atau transisi menuju dewasa		Martabat insan Proses menuju hakekat lewat ajaran tarekat	
4.	Tumenggung	Masa kedewasaan		Baru mengenal syariat tetapi tidak paham esensi hidup	
5.	Ruwana / Kelana	Masa Puncak kemapanan		Secara fisik "jisim" sempurna tetapi belum ada bedanya dengan binatang.	

Penyajian Tari Topeng yang berbeda tampak pada Topeng Losari. Pada penyajiannya Topeng Losari menampilkan bentuk lakon utama yang diawali dengan Tari Panji Sutrawinangun (dengan lagu *pamindo*), Tari Patih Jayabadra (dengan iringan lagu *bendrong*), Tari Jingga Anom (diiringi lagu *bendrong*), Tumenggung Magang Diraja (diiringi lagu *ombak banyu*), Klana Bandopati (diiringi lagu *gonjing* dan *pengebat*) dan

Tari Samba (dengan iringan lagu *rumyang*). Topeng Losari juga sering mementaskan lakon atau Topeng Lakon yang mengisahkan suatu fragmen cerita, seperti lakon: Jaka Bluwo, Jaka Siping, Jaka Menyawa, Jaka Penjaring, dan Jaka Buntet. Dalam perkembangannya dewasa ini pertunjukan tari topeng dengan lakon-lakon seperti di atas tergolong sudah jarang ditemui.

Kesenian Tari Topeng menuntut dalang topeng dapat menghayati karakteristik setiap topeng yang dimainkannya, sehingga tuntutan sudah bukan lagi hanya sekedar *wiraga* atau *wirama*, akan tetapi sudah *wirasa* yang menyatukan seluruh jiwa raganya dengan tarian, jiwanya luruh menyatu dengan tarian yang dimainkannya. Oleh karena itu para Dalang Topeng memiliki *laku* khusus (*lelakon*) agar kondisi tersebut dapat hadir ketika memainkan topeng-topengnya. Setiap Dalang Topeng akan memiliki *kedok* topengnya yang memiliki nilai sejarah, semakin lama *kedok* itu digunakan maka energi atau aura *kedok* itu semakin kuat. *Kedok* topeng seperti itu kemudian diwariskan kepada generasi penerusnya untuk terus dirawat, dengan demikian pewarisan *kedok* topeng pusaka dari Dalang Topeng kepada generasi berikutnya merupakan suatu bentuk pranata dalam mempertahankan pelestarian kesenian tari Topeng.



Gambar 4.16 Tari Topeng Rampak Klana pada Sifa 2011

Ragam seni tari dalam khazanah kebudayaan Cirebon sebenarnya tidak hanya tari Topeng. Masih ada beberapa kesenian lainnya, seperti: Tari Tayuban, Tari Baksa, dan Tari Klasik. Tari Tayuban merupakan tarian *panyenggrama agung* (tarian penyambutan penghormatan tamu kebesaran di keraton). Tamu kehormatan itu disambut seorang penari yang mengalungkan *solder* dan mengajaknya menari bersama—sebagai bentuk kewajiban menghormati setiap tamu karena kata *Tayuban* di sini berasal dari kata *toyib-tiyiba* atau orang-orang yang berbuat baik. Dalam perkembangannya kemudian di masyarakat kesenian Tayuban direduksi menjadi tari pergaulan yang bergeser dari sekedar penghormatan terhadap tamu menjadi bentuk pesta dengan tarian dan terkadang muncul minuman keras. Tarian Baksa atau *babak yasa* atau tarian simbol membuka sebuah pedukuhan ditemui di masyarakat Trusmi. Pada tarian Cirebon klasik unsur pembentuk tariannya sudah jelas, yakni: *adeg-adeg*, *sepak sodor*, *kepat*, *jangkung ilo*, dan *gendut*. Unsur pembentuk struktur tarian klasik Cirebon ini dijumpai di setiap tarian dalam khazanah kebudayaan Cirebon.

Khazanah kebudayaan Cirebon juga memiliki ragam seni pertunjukan yang beragam, seperti: Sintren dan Lais, Ronggeng Bugis, Jaran Lumping, Sampyong/Ujungan, Berokan/Barongansae, Genjring Buroq, Angklung Bungko, dan Genjring akrobat. Jenis-jenis seni pertunjukan ini kerap hadir dalam panggung atau pawai alegori.

Kesenian Sintren menampilkan pertunjukan tarian yang dimainkan oleh Dalang Sintren yang masih perawan, sedangkan kesenian Sintren yang dalangnya perjaka maka disebut Lais. Kesenian ini memiliki kesan pertunjukan yang menampilkan aura mistik. Seorang Dalang Sintren menarik sebuah tarian dengan penampilan seperti penari tradisional dan berkaca mata hitam. Sebelumnya dalam keadaan terikat oleh tambang yang melilit seluruh tubuhnya, ia dimasukkan ke dalam kurungan yang ditutup kain. Beberapa saat kemudian setelah kurungan itu dibuka Sang Dalang Sintren sudah bernampilan cantik

dan sudah berbusana lengkap dengan kaca mata hitamnya, padahal ia dimasukkan ke dalam kurungan dalam keadaan diikat dengan tambang. Keunikan berikutnya adalah Ketika Sang Dalang menarikan tarian dengan iringan waditra sederhana, dengan lagu-lagu khusus, ketika ada pengunjung yang melempar koin/uang kertas (simbol duniawi) dan mengenai tubuhnya maka kontan Sang Dalang Sintren akan tak sadarkan diri. Sang Pawang dalam pertunjukan Sintren itu kemudian membacakan doa-doa dan memberikan kepulan asap dupa, maka tak berapa lama Sang Dalang Sintren itupun bangkit kembali menari. Kesenian Sintren memberikan ajaran *Thareqat* yang berhubungan dengan ajaran *manunggaling kawula Gusti*. Proses penyatuan makhluk dengan yang Ilahiah adalah mesti harus dalam keadaan suci, oleh karena itu ketika terkena benda duniawi (disimbolkan dengan lemparan koin atau uang kertas) maka penyatuan itu kembali lepas, dan Sang Dalang Sintren pun mengalami kondisi yang tak sadarkan diri.



Gambar 4.17 Dalang Sintren Menari dengan Kaca Mata Hitam

Ronggeng Bugis merupakan jenis kesenian Cirebon yang pada masa Sunan Gunung Jati digunakan sebagai bagian dari strategi dakwah penyebaran Islam, khususnya

digunakan sebagai mata-mata yang mematai pergerakan Kerajaan Galuh yang menolak penyebaran Islam oleh Sunan Gunungjati. Penampilan tariannya menampilkan kejenakaan dengan tata rias wajah dan pakaian yang sengaja dibuat untuk memancing gelak tawa penontonnya, padahal Sang penari Ronggeng Bugis ini sesungguhnya sedang melakukan kegiatan spionase (Unnes & Lestari, 2018). Kesenian Ronggeng Bugis dimainkan oleh empat sampai lima orang penari laki-laki yang didandani dengan pakaian penari perempuan dengan kesan yang jenaka, khususnya dari tatarias wajahnya, sehingga penampilan penarinya terkesan para banci yang sedang menari dengan melucu.



Gambar 4.18 Ronggeng Bugis

Di bidang seni rupa, dalam khazanah kebudayaan Cirebon di antaranya dijumpai beberapa jenis seni rupa yang menonjol, seperti: Ukir kayu/batu, Batik, dan Lukisan kaca. Pada bidang seni visual prinsip yang dipegang oleh senimannya adalah menghindari penggambaran makhluk yang bernyawa secara visual realistik. Hal ini sejalan dengan adanya pelarangan dalam Islam untuk melukiskan makhluk yang bernyawa. Pilihan gaya ungkap objek makhluk hidup kemudian divisualkan secara dekoratif dengan berbagai stilasi bentuk dan warna.

Tradisi ukiran kayu/batu dalam khazanah kebudayaan Cirebon banyak digunakan untuk kepentingan *tlawungan*, hiasan dinding, dan batu nisan. Perkembangan yang sangat mencolok ialah pada era Sultan Panembahan Ratu II. Objek yang dipahatkan pada *tlawungan* atau papan berukir untuk menyimpan atau menggantungkan keris, adalah tokoh pewayangan yang bagian bawahnya seringkali dipahatkan ornamen *Wadasan*. Pada ukiran kayu untuk hiasan dinding biasanya dipahatkan objek wayang kulit (*wayang ijen* atau *wayang jejer*), simbol-simbol budaya keraton, dan kaligrafi piktograf *makhluk Prabangsa* yang lazim dipahami sebagai tolak bala. Selain itu juga terdapat ukiran kayu yang dibuat untuk *Gebyog* atau elemen estetis . Ukiran yang dipahatkan pada batu nisan Cirebon secara umum adalah sulur dan stilasi flora yang memiliki makna simbolis, ornamen *mega mendung* dan *wadasan*. Visualisasi ukiran kayu Cirebon pada kenyataannya banyak memberikan inspirasi bahasa rupa perseni lukiskacaan Cirebon.



Gambar 4.19 Ukiran kayu dengan objek Kaligrafi piktograf Macan Ali Sebagai sumber inspirasi lukisan kaca Cirebon (Foto: Casta, 2021)

Karya seni rupa lainnya yang sangat menonjol dalam khazanah kebudayaan Cirebon adalah Batik. Pertumbuhan dan perkembangan perbatikan di Cirebon tergolong

unik karena Cirebon memiliki *genre* Batik Keratonan, sekaligus Batik Pesisiran dan batik Pedalaman (Kalangan Pesantren) (Casta, 2015, 2018; T. Casta, 2007). Perbatikan Keraton Cirebon tidak berlangsung di dalam kaputren, seperti lazimnya di Jogja dan Solo. Batik Keraton Cirebon dikembangkan di Kampung Pegajahan, sebelah Barat Keraton Cirebon, dengan tokoh Mama Mulya (Elang Mulya) yang berkolaborasi dengan perajin batik di Desa Trusmi. Batik Keratonan Cirebon mengangkat objek-objek dari sistem kebudayaan keraton dan dengan pewarnaan yang menggunakan *Babar Mas*. Secara umum motif Batik Keratonan memiliki makna simbolis dan digarap dengan penggarapan yang *halusan* atau *anggon*. Beberapa motif Batik Keratonan Cirebon di antaranya adalah Motif: *Naga Seba*, *Singa Barong*, *Singa Payung*, *Taman Teratai*, *Patran Kangkung*, *Patran Keris*, *Taman Arum*, *gedongan Sunyaragi* dan *Puser Bumi*. Ornamen *Wadasan* menjadi ornamen yang pada umumnya selalau ada di motif-motif Batik Keratonan.



Gambar 4.20 Motif Batik Taman Teratai sebagai Batik Keratonan Cirebon
(Foto: Erik North, 2019)

Pada Batik Pesisiran memperlihatkan kebebasan berekspresi para pembatiknya, baik dalam hal pilihan objek ataupun pewarnaannya. Dan yang paling penting dalam batik Pesisiran mengambil objek yang bersumber dari alam sekitar (bisa laut atau pertanian). Oleh

karena itu pada Batik Pesisiran tidak menyimpan makna simbolik. Penamaan motifnya ditentukan oleh objek utama atau objek yang sering dimunculkan dalam selembar kain batik Pesisiran tersebut. Beberapa motif Batik Pesisiran di antaranya adalah motif: *Krito*, *Ganggengan*, *Kapal Kandas*, *Kapal Keruk*, *Wadas Grompol*, *Kembang Kapas* dan *Karang Jahe*.

Perbatikan Cirebon juga nyatanya memiliki perkembangan Batik Pedalaman, yakni perbatikan yang berkembang di Ciwaringin—sebuah wilayah dengan sejumlah pondok pesantren. Dahulu perkembangan batik di pesantren ini memang dilakukan oleh Kyai dan santrinya, akan tetapi kemudian diserahkan kepada perajin. Batik Pedalaman Cirebon ini menggunakan pewarna alam dengan bentuk yang sederhana. Motif-motif batik dari Batik Ciwaringin, diantaranya adalah motif: *Pecutan*, *Ganefo*, *Yusufan*, *Kembang Rontog*, *Mataharian*, dan *Ceker Ayam* (Casta, 2015).



Gambar 4.21 Motif *Wit Ngrambat* dengan ornamen *Dampyang Leber* berbentuk ornamen *Pecutan* sebagai ciri khas Batik Ciwaringin (Kiri) dan Motif *Gribigan* dengan *Wit Ngrambat* (kanan) (Foto: Casta, 2019)

Perbatikan Cirebon banyak dipengaruhi oleh Kebudayaan Cina. Salah satu yang sangat menonjol adalah kehadiran ornamen *Mega Mendung* yang terpengaruh oleh motif awan dalam kebudayaan Cina. Belakangan bahkan batik dengan motif Mega mendung menjadi sangat mencolok dan menjadi ikon dalam perbatikan Cirebon. Pengaruh dari kebudayaan Cina juga sangat dirasakan dengan diadopsinya ornamen *Banji*, *banji Tepak*,

Burung Hong dan *naga*. Dalam hal pewarnaan pengaruh Cina muncul pada gaya pewarnaan batik Encim yang pada umumnya didominasi warna cerah atau lembut pada latar belakang dan kuatnya pewarnaan *bangbiron* (paduan warna merah, biru, dan ungu). Ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* yang biasa dituangkan pada selembar kain batik kemudian pada perkembangan berikutnya banyak digunakan pada pembuatan lukisan kaca. Pengolahan *isen* dan pewarnaan serta bentuk stilasi flora dan faunanya kemudian memberikan inspirasi pilihan bahasa rupa lukisan kaca.



Gambar 4.22 Batik dengan Varian Motif Mega Mendung dari Perbatikan Cirebon Menunjukkan pengaruh Cina koleksi Prof. Erick North seorang ahli Gamelan Gong Renteng Cirebon dari Santa Barbara, Amerika Serikat (Foto: Mama Erik, 2020)

Karya seni rupa lainnya yang sangat kuat dalam khazanah kebudayaan Cirebon adalah lukisan kaca. Cirebon merupakan titik penting dalam percaturan perseni lukiskacaan Indonesia selain Yogyakarta, Solo dan Bali. Bahkan era kebangkitan

persenilukiskacaan Indonesia di tahun 1970-an ditandai dengan melejitnya lukisan kaca sebagai salah satu puncak kebudayaan daerah yang membentuk konstruksi kebudayaan Indonesia. Dalam khazanah kebudayaan Cirebon kesenian lukisan kaca berkembang di dalam lingkungan keraton dan di luar tembok keraton. Secara visual pada lukisan kaca tradisional Cirebon menunjukkan relasi yang erat dengan bahasa rupa ukir kayu Cirebon atau perbatikan Cirebon serta visualisasi wayang kulit. Lukisan kaca dalam kebudayaan Cirebon tidak sekedar untuk pemenuhan kebutuhan estetis, akan tetapi difungsikan sebagai tolak bala, menyimpan ajaran tarekat, simbol personal, dan fungsi-fungsi lainnya yang terus bergerak. Jika di dalam tembok keraton para pelukisnya adalah keluarga keraton penghayat tarekat tertentu, sementara di luar keraton telah menjadi *folk art* yang pada mulanya dilakukan oleh para Dalang Wayang atau *nayaga* wayang kulit yang berperan nganda, sebagai Dalang wayang sekaligus sebagai pelukis kaca. Di luar keraton persenilukiskacaan Cirebon menyebar terutama di Gegesik, Palimanan, Klangeran, Trusmi, Ujung Gebang dan Gegesik. Tema lukisan kaca Cirebon adalah tema: Pewayangan, simbol-simbol keraton, Petarekatan, Kaligrafi piktograf, mitologi, dan lansekap batik.

4.8 Sistem Teknologi Tradisional dan Kuliner Cirebon

Secara garis besar pada mulanya masyarakat Cirebon adalah komunitas yang hidup di wilayah Cirebon Girang (di wilayah perbukitan kaki Gunung Ciremai) dan Cirebon Larang (di wilayah pantai Utara). Pada kondisi seperti itu maka strategi bertahan yang dilakukan adalah berhubungan dengan penemuan teknologi tradisional dan kuliner masyarakat Pesisir dan masyarakat petani. Teknologi tradisional dalam kebudayaan Cirebon yang sangat menonjol adalah teknologi yang berhubungan dengan transportasi darat maupun laut, teknologi pertanian, pengolahan bahan makanan, sandang, kerajinan rakyat, dan kuliner.

Bukti kemajuan yang terdepan pada zamannya dari kebudayaan Cirebon dapat dijumpai pada teknologi transportasi darat dalam bentuk kereta Kasultanan Kanoman dan Kasepuhan. Kereta Paksinagaliman dan Kereta jempana adalah kereta kebesaran Kasultanan Kanoman Cirebon. Kereta ini dibuat dan dirancang oleh Panembahan Losari dan ditata/diukir oleh Ki Nata Guna, Ki Gede Kaliwulu. Kedua jenis kereta ini merupakan alat transportasi darat yang dikhususkan dirancang untuk Sultan. Kereta Paksinagaliman merupakan kendaraan Sultan, sedangkan kereta Jempana adalah kendaraan Permaisuri. Struktur Badan (body) Kereta Paksinagaliman memiliki unsur *Paksi* (burung garuda), *Naga* (ular), dan *liman* (gajah) dalam bentuk stilasi; sedangkan pada Kereta Jempana tunggangan dari Permaisuri memiliki atap dari bentuk ornamen *Mega Mendung* sebagai simbol permaisuri yang mengayomi, sebagaimana awan mendung yang mengayomi dari terik panas matahari. Sedangkan pada Keraton Kasepuhan teknologi transportasi darat dijumpai pada Kereta Singa Barong. Yang menarik dari kereta-kereta tersebut adalah pada saat itu sudah ditemukan teknologi hidrolik yang di dunia otomotif baru digunakan di era modern ini. Bentuk teknologi transportasi darat lainnya dalam khazanah kebudayaan Cirebon adalah Pedati Gede, sebuah bentuk pedati yang sangat besar dan ditarik oleh empat atau delapan kerbau bule. Pedati Gede digunakan untuk mengangkut batang-batang kayu jati yang akan digunakan untuk konstruksi bangunan masjid agung Sang Cipta Rasa.

Teknologi transportasi lainnya yang dimiliki kebudayaan Cirebon adalah teknologi transportasi laut. Kebudayaan masyarakat Pesisir Cirebon memiliki beberapa jenis perahu seperti Perahu Comprang, Perahu Soten, dan lainnya.

Teknologi pembuatan keris juga dimiliki masyarakat Cirebon. Keris Cirebon memiliki karakteristik yang khas, berbeda dengan Keris Pajajaran atau Keris Mapajahitan. Nama Empu Supa dari era Majapahit akhir juga dikenal di Cirebon, meskipun kemudian dalam babad Cirebon dikenal beberapa nama Empu keris, seperti Pangean Kejaksan, Pangeran Luwung, Empu Bayu Aji dan beberapa nama lainnya

Teknologi tradisional masyarakat Kebudayaan Cirebon adalah teknologi yang berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan *sandang*, *papan* dan *pangan*. Dalam hal pemenuhan kebutuhan *sandang* misalnya, masyarakat Cirebon memiliki teknologi pembuatan kain batik dengan teknik canting ataupun teknik cap seperti yang dijumpai di Desa Trusmi Wetan dan Trusmi Kulon. Di Desa Bode Kecamatan Plumbon dahulunya adalah pusat teknologi tenun (*kotrek*) untuk membuat kain sarung—meskipun dewasa ini sudah mulai lindak.

Teknologi tradisional manusia Cirebon yang berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan *papan* di antaranya adalah pembuatan rumah adat Cirebon, teknologi pembuatan mebel kayu, teknologi pembuatan *genteng plentong*, teknologi pembuatan kerajinan dari rotan, dan teknologi pembuatan gerabah. Rumah adat atau bangunan *pesanggrahan* Cirebon selain menggunakan genteng *plentong* juga dikenal atap berbetuk *sirap*, yakni atap bangunan yang terbuat dari papan kayu jati atau kayu lainnya yang tahan akan panas dan hujan. Bangunan dengan atap *sirap* biasanya merupakan bangunan khusus, seperti untuk atap bangunan kuburan *Ki Buyut*, tokoh penting di satu wilayah. Pemenuhan kebutuhan di dalam rumah manusia Cirebon dipenuhi dengan dimilikinya kemampuan

pembuatan gerabah baik untuk keperluan sakral maupun sarana untuk memenuhi kebutuhan sehari-hari. Nama Pangeran Panjunan adalah salah satu tokoh penting dalam penciptaan gerabah yang sekarang berpusat di Desa Sitiwinangun. Kebutuhan *papan* lainnya adalah dipenuhi oleh keturunan Ki Nataguna, Ki Gede Kaliwulu, yang terkenal dengan kemampuannya mengolah kayu dan mengukir kayu. Desa Kaliwulu merupakan salah satu desa pusat kerajinan kayu jati yang menghasilkan berbagai bentuk mebel. Di samping itu, di Tegalwangi masyarakatnya memiliki keahlian membuat mebel dari rotan yang hingga sekarang semakin menunjukkan eksistensinya.

Teknologi tradisional masyarakat Cirebon yang berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan *pangan* adalah kemampuan manusia Cirebon mengolah berbagai jenis makanan, baik yang berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan biologis maupun spiritual, yakni makanan yang dibuat untuk pelengkap kegiatan ritual. Beberapa jenis kuliner tradisional Cirebon yang berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan ritual di antaranya adalah: *Bubur Suro, Kueh Apem, Bubur Lolos, Bubur Abang Putih, juwadah, pipis, bagus koci, punter, kupat, lepet, Sega Bogana,* dan *Sega Kuning*. Beberapa jenis kuliner tradisional Cirebon yang tidak terikat oleh pranata ritual di antaranya: *Sega Jamblang, Sega Lengko, Empal Gentong, Empal Asem, Docang, Sate Kalong, Mi Koclok,* dan *Wedang Ronde*.

Yang menarik dicermati dari potensi teknologi tradisional dalam kebudayaan Cirebon sebagaimana dinyatakan Raffan Hasyim (2019) bahwa setiap wilayah Cirebon memiliki teknologi tradisional yang menjadi *local genius*-nya masing-masing. Hal ini diinterpretasikan merupakan strategi Mbah Kuwu Cirebon

yang dimaksudkan agar terjadi penyebaran potensi unggulan, terwujudnya komunikasi dan kontak sosial-budaya antardaerah, dan untuk meningkatkan kesejahteraan masyarakat. Oleh karena itu setiap daerah dalam kultur Cirebon memiliki unggulan masing-masing, seperti: Losari (bawang merah), Gebang (ikan laut), Pangenan (garam), Mundu (Rajungan), Batembat (Empal gentong, Krupuk Kebo), Trusmi (Batik), Kaliwulu (mebel kayu jati), Tegal Wangi (rotan), Sitiwinangun (gerabah), Ciledug (tahu gejrot), Gunungjati (Mi koclok), Tuk (Emping melinjo), Jemaras (Pande besi), dan beberapa pemusatan lainnya.

4.9 Karakteristik Kebudayaan Cirebon

Kebudayaan Cirebon memiliki karakteristik yang khas mengingat beberapa faktor yang memberikan kontribusi pembentukannya, baik karena faktor geografisnya, faktor geobudaya, faktor historis, maupun faktor spiritualitas yang sangat mempengaruhinya. Posisi geobudaya Cirebon yang berada di antara himpitan dua budaya besar, yakni budaya Jawa dan budaya Sunda; posisi Cirebon dengan Bandar Muara Jati yang merupakan salah satu titik Bandar Jalur Sutera—salah satu Bandar dalam perdagangan dunia dengan berbagai bangsa saling kontak sosial dan kontak budaya; posisi Cirebon sebagai pusat penyebaran Islam di wilayah Jawa Barat yang sebelumnya sudah berkembang kebudayaan yang dibina oleh agama Hindu dan Buddha juga tradisi prasejarah; membuat kebudayaan Cirebon memiliki karakteristik yang unik.

Kuatnya peran tradisi dan budaya Islam yang ditanamkan oleh Syekh Dahtul Kahfi, Pangeran Cakrabuwana (Haji Abdulah Iman), Sunan Gunungjati, Sunan Kalijaga beserta ulama-ulama dari Timur Tengah yang menjadi jaringan dakwah

Sunan Gunungjati—yang menyebarkan Islam dengan jalan damai melalui pendekatan budaya—membuat konstelasi kebudayaan Cirebon memiliki ‘wajah’ yang unik. Kebudayaan Cirebon adalah kebudayaan Islami yang memiliki persambungan dengan nilai-nilai lama, yakni nilai-nilai pra-Islam mendapat pemaknaan baru sesuai dengan ajaran Islam—sebuah manifestasi nyata dari sikap dan perilaku moderasi beragama yang sudah ditanamkan oleh Sunan Gunungjati dan Mbah Kuwu Cirebon atau Pangeran Cakrabuwana serta para tokoh lainnya. Sebagai contoh, simbol-simbol dalam kebudayaan pra-Islam seperti bangunan peribadatan dalam bentuk *meru* diterima dan diadaptasikan menjadi atap bangunan masjid dan bangunan yang menaungi kuburan para *Ki Gede* atau orang-orang yang dikeramatkan. Bentuk Bunga Teratai yang lazim dalam patung-patung Hindu dan patung Buddha nyatanya masih digunakan dalam khazanah kebudayaan Cirebon, baik dalam batik, ukiran kayu, ukiran batu, dan dalam lukisan kaca. Yang sangat menarik adalah adanya ukiran berbentuk bunga Teratai yang masih kuncup dan diletakkan di atas *Mihrab* (tempat Imam) Masjid Agung Sang Ciptarasa Kasepuhan. Kuncup bunga Teratai yang menggantung itu bahkan dimaknai sebagai simbol dari sifat Allah yang *Qiyamuhu binafshihi*—berdiri sendiri—yang dalam bahasa Cirebon dilafalkan sebagai *Kembang Teratai ingkang gumantung tanpa cumantel* (bunga Teratai yang menggantung tanpa gantungan).

Penyambungan nilai-nilai pra-Islam dalam karakteristik kebudayaan Cerita tentang penyebaran agama Islam oleh Wali Sanga pun menunjukkan bagaimana pada awalnya Islam mengakomodasi tradisi lokal, termasuk tradisi Hindu Buddha (Worsley, 2020). Cirebon juga kental terlihat pada pemaknaan atas berbagai ritual,

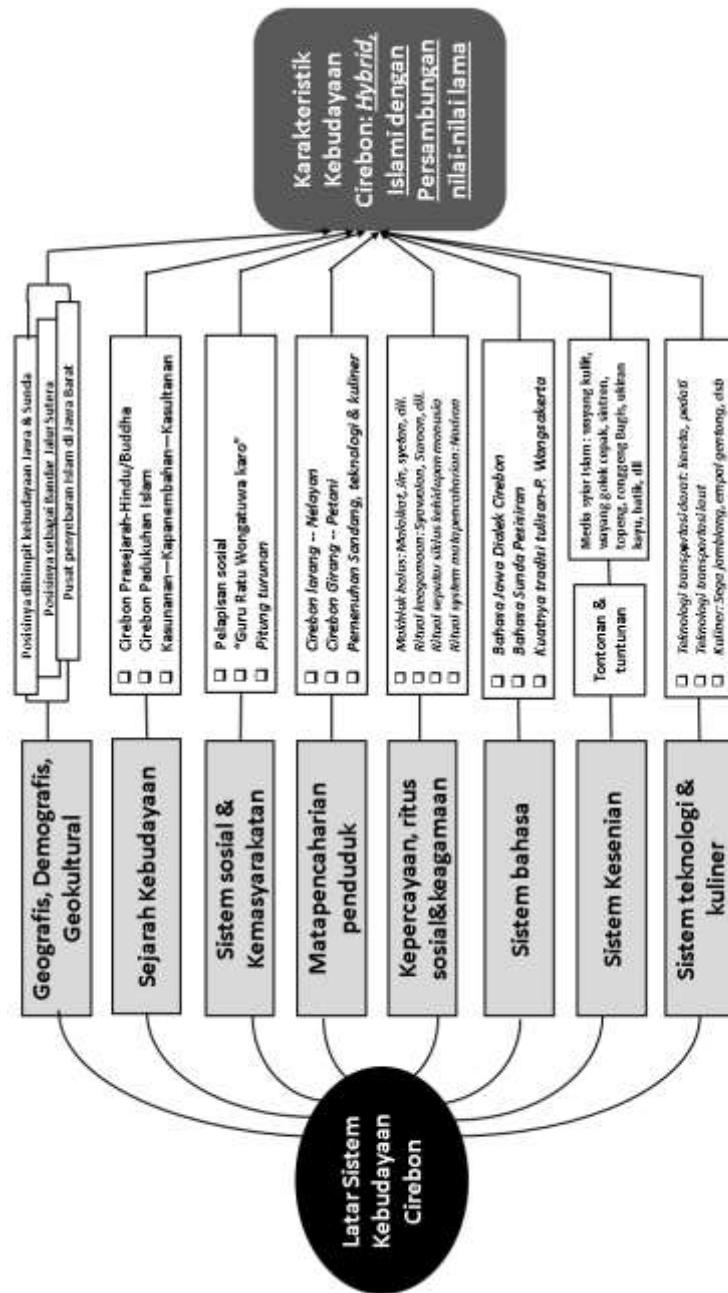
di antaranya: Ritual mandi di sungai Gangga/Sungai Kriyan dalam tradisi Hindu kemudian dimaknai baru dengan sebutan ritual *Ngirab*, yakni ritual mandi suci di Sungai Kriyan. Beberapa ritus-ritus sosial dan keagamaan kemudian mendapat pemaknaan sebagai bentuk rasa syukur kepada Allah, bukan lagi sebuah upacara persembahan kepada Dewa atau roh leluhur. Beberapa ritual yang berhubungan dengan berbagi makanan atau pun bentuk lainnya juga dimaknai dengan konsep sedekah sebagai sesuatu yang dapat menolak bala. Intinya beberapa ritual tersebut ketika Islam merengkuh kebudayaan Cirebon diwujudkan sebagai *living Hadis* atau *living Qur'an* dan oleh karena itu wajah Islam yang damai akhirnya membentuk sebuah jalan akulturasi budaya yang masif. Penyambungan nilai-nilai lama dari pra-islam juga dilakukan dengan penggunaan Gapura *Lawang Bentar* sebagai representasi dari tradisi Hindu (Majapahit) dalam bangunan keraton dan bangunan lainnya. Bahkan nama masjid pun tidak menggunakan diksi dari Bahasa Arab, akan tetapi dengan penamaan yang menggunakan idiom lokal, seperti nama masjid: Masjid Agung *Sang Cipta Rasa* (Keraton Kasepuhan), Masjid *Dog Jumeneng* (di Gunung Jati/Gunung Sembung), Masjid *Mangal Mungil Mungup*, dan Masjid Jalagrahan.

Karakteristik Islami dengan menyambungkan nilai-nilai lama dalam kebudayaan Cirebon kemudian harus dipahami sebagai produk dari sikap moderasi beragama pada pendiri wilayah Cirebon. Manusia Cirebon memiliki kemampuan kreatif untuk 'mengunyah' berbagai kebudayaan secara cair—mudah menerima bentuk kebudayaan baru yang datang dari luar akibat intensitas kontak sosial dan kontak budaya dan kemudian mengekspresikannya menjadi sesuatu yang baru,

sesuatu yang mempribadi—diungkapkan dengan wujud material yang baru, berbeda dengan unsur-unsur yang mempengaruhinya. Ornamen *Mega Mendung* terlahir dari intensitas kontak sosial dan budaya dengan kebudayaan Cina (akibat dari Bandar Muara Jati banyak dikunjungi pedagang dari Cina; di Pasambangan berdiri kampung Cina Muslim; adanya persinggahan ekspedisi Cheng Ho di Cirebon; adanya pernikahan Puteri Ong Tien Nio dengan Sunan Gunungjati; adanya Tumenggung Arya Wiracula-seorang Cina yang menjadi pembesar Keraton Kasepuhan Cirebon). Beberapa kebudayaan lain dari Timur Tengah juga mempengaruhi kebudayaan Cirebon, seperti ritual *Panjang Jimat* merupakan hasil silang budaya dengan kebudayaan Persia. Di era 1960-an dan sebelumnya bahkan anak-anak di Cirebon belajar mengaji dimulai dikenalkan dengan konsep *jabar*, *ajer*, dan *apes*—*Alif jabar A, Alif ajer I, Alif Apes U, a..i..u*—yang ternyata itu dari tradisi Persia, baru pada kisaran tahun 1980-an penetrasi gerakan Arabisme (meminjam istilah Gus Dur) diganti dengan konsep *fathha*, *kasro*, dan *dhomah*.

Pengaruh dari sistem bahasa Jawa dan Sunda yang memiliki *undhak usuk* pun diterima di Cirebon. Bahasa Cirebon lebih kuat dari pengaruh bahasa Jawa dari pada bahasa Sunda, akan tetapi manusia Cirebon nyatanya tidak menerima seluruh konsep *undak-usuk* seperti adanya konsep *krama*, *krama madya*, dan *krama inggil*. Masyarakat Cirebon hanya mengenal konsep *undhak usuknya* hanya dengan bahasa sehari-hari (*basa Padinan*) dan *Basa Bebasan*. Hal ini menunjukkan bahwa manusia Cirebon memiliki karakteristik yang mudah menerima, terbuka, akan tetapi tetap ‘mengunyahnya’ dan melahirkan produk kebudayaan sendiri yang khas- berbeda dengan kebudayaan lainnya.

Kebudayaan Cirebon juga memiliki karakteristik yang kental dengan bermain simbol. Simbol-simbol budaya yang diwujudkan dalam bentuk teks maupun wujud visual senantiasa menyimpan pemaknaan atau sistem pengetahuan, misalnya: Ornamen *Pandangan* menyimpan ajaran bahwa hidup manusia itu harus menebar kebaikan dan kelak meninggal dengan meninggalkan keharuman nama baik seperti sifat daun pandan yang mengharumkan makanan; ornamen *mega mendung* yang digunakan atap Kereta Jempana—Kereta Permaisuri—menyimpan pemaknaan bahwa seorang permaisuri atau istri raja harus mampu menjadi pengayom, menjadi penenteram rakyatnya; ornamen *Wadasan* yang diletakkan di bagian bawah ukiran kayu adalah pemaknaan bahwa yang sebagai fondasi atau dasar adalah iman yang kuat seperti kuatnya batu karang yang tahan dihempas badai dan gelombang. Kebudayaan Cirebon sangat kental dengan ekspresi simbolik yang diwujudkan ke dalam berbagai produk budayanya. Nilai-nilai budaya dan agama menjadi lebur membentuk konfigurasi budaya manusia Cirebon yang memegang teguh prinsip *ajining diri krana busana, ajining busana krana budaya, dan ajining budaya krana agama*. Nilai-nilai luhur kebudayaan Cirebon (*ajining budaya*) dengan demikian tetap menempatkan penghargaan terhadap nilai-nilai agama Islam (*krana agama*) yang *rahmatan lil 'alamin*.



Gambar 4.23 Ikhtisar Latar Sistem Kebudayaan Cirebon

BAB V

JEJAK YANG TERGURAT DARI BALIK KACA DI CIREBON

Memasuki wilayah kebudayaan Cirebon memang terasa ada yang berbeda, salah satunya adalah karena kebudayaan ini memiliki jejak penghargaan terhadap media kaca. Kaca tidak sekedar dimaknai sebagai bagian penting dari elemen estetis dan sistem pencahayaan dalam arsitektur modern; kaca juga tidak sekedar dimaknai sebagai media yang dibutuhkan ketika bersolek; akan tetapi kaca bagi masyarakat Cirebon juga merupakan medan untuk mencurahkan dan menyimpan sistem estetika. Inilah kemudian yang menyebabkan salah satu jenis kesenian tradisional Cirebon adalah berupa lukisan kaca. Di dinding-dinding rumah penduduk, perkantoran, dan hotel-hotel di Cirebon, kerap dijumpai elemen estetis berupa lukisan kaca dengan pemaknaan yang berbeda-beda, dari sekedar memenuhi kebutuhan estetis, simbolis, atau pemaknaan yang lebih spesifik. Kesenian ini menjadi menarik dengan menampilkan simbol-simbol budaya Cirebon, sehingga merupakan *local genius* sendiri, meskipun jenis kesenian ini juga ditemukan di beberapa daerah lain di Indonesia.

5.1 Asal-usul Lukisan Kaca di Indonesia

Lukisan kaca memang tidak sepopuler lukisan modern yang hiruk pikuk dengan publikasi dan kritik seni, kuratorial pameran, bahkan hebohnya balai lelang. Akan tetapi menafikan lukisan kaca dalam khazanah kesenian Indonesia adalah sikap yang perlu dipertanyakan. Satu hal yang perlu dicatat adalah, bahwa lukisan kaca merupakan salah bentuk karya visual tradisional yang pada akhir abad ke-19

sangat populer di Indonesia. Lukisan kaca saat itu sudah menjadi dekorasi rumah yang lazim di Jawa (Fischer, 1994) Jenis kesenian ini tumbuh sebagai kesenian rakyat (*folk art*) seiring dengan adanya impor lembaran kaca bening sebagai salah satu komoditi perdagangan. Perdagangan VOC turut membuka masuknya komoditi lembaran kaca bening ke Nusantara di tahun 1880-an (Jerome Samuel, 2013b). Para pedagang Islam dalam hal ini sangat berperan besar untuk masuknya komoditi lembaran kaca bening ini, akan tetapi para ahli sepakat bahwa tradisi melukis dari balik lembaran kaca bening itu berasal dari tradisi Eropa.

Pelukis kaca tradisional Indonesia mewarisi tradisi teknik melukis dari balik kaca yang berkembang di Eropa sejak abad ke-14, masuk ke Timur Tengah, India dan Cina, lalu masuk ke Indonesia pada akhir abad ke-19 M (Cohen & Cohen, 2005; Fischer, 1994; Jérôme Samuel, 2005). Di Eropa sendiri lukisan kaca berkembang sejak abad ke-14 dan mengalami masa surut pada awal abad ke-19 M (Jerome Samuel, 2013c). Cina telah mengenal lukisan kaca sejak dekade awal abad ketujuh belas dari Eropa melalui misionaris Jesuit (Jerome Samuel, 2005). Pendapat ini diperkuat oleh Wahyono (Mutiara Nomor 253) yang menyatakan bahwa Orang Eropa sudah membuat lukisan kaca semenjak abad ke-14 M dan hingga abad ke-17 lukisan kaca dapat dijumpai di Belanda, Inggris, Jerman, Italia, Cekoslovakia, Turki, bahkan di Iran, India, Cina dan Jepang, serta Jawa (Indonesia). Tercatat dalam ekspedisi perdagangan Cina (Canton) ke Eropa bahwa lukisan kaca yang dilukis oleh pelukis Kanton-Cina dengan corak kesan tiga dimensi yang telah diajarkan oleh seniman Eropa. Data lain memberikan penjelasan bahwa dalam laporan missionaris Perancis di Cina pada tahun 1786

menguraikan bahwa para pelaut Belanda ada yang membawa lukisan kaca berukuran kecil dengan objek potret keluarga pelaut tersebut (Wahyono, Mutiara Nomor 253). Catatan ini penting untuk dicermati, bahwa bahasa rupa Barat dalam lukisan kaca bukan monopoli karya pelukis Barat, akan tetapi pelukis-pelukis kaca dari Kanton (Cina) pun menerima pengaruh Eropa tersebut dalam karya lukisan kacanya. Hal ini dapat dipahami karena orientasi komoditi perdagangan yang senantiasa menjangkau selera pasar (Eropa) memaksa para pelukis kaca dari Cina pun memproduksi lukisan kaca dengan bahasa rupa Barat yang memperlihatkan adanya perspektif, kesan jauh dekat, dan kesan ruang.

Perkembangan lukisan kaca juga sangat populer di India semenjak awal abad ke-18 M, setelah wafatnya Raja Aurangzeb pada tahun 1707, yakni setelah konstelasi politik di India sangat berubah dan mulai menguatnya bangsa Eropa. India mulai berhadapan dengan pengaruh-pengaruh dari kebudayaan Eropa dan Cina. Salah satu pengaruh budaya tersebut adalah masuknya tradisi lukisan kaca. Para pelukis Cina yang datang ke India kemudian memulai patron-patron baru, yakni para raja-raja yang kaya raya (Wahyono, Suara Pembaharuan, 9 Januari 1989). Lukisan kaca di India menjadi seni kelas menengah dengan tema Dewa Hindu dan cerita rakyat serta penggambaran Buroq. Perkembangan lukisan kaca di India dari tahun 1850 hingga 1950 dan setelah itu lindiap (Fischer, 1994).

Penyebaran lukisan kaca dari Eropa nyatanya juga tidak hanya ditemukan di beberapa titik kebudayaan besar di Asia, seperti Cina dan India. Lukisan kaca juga ditemukan di Senegal yang digunakan sebagai bagian dari praktik meditasi muslim dengan sebutan *Suwers* (*sousverre*) oleh seniman Wolof dan ahli *Suwers*

Anne Marie Bouttiaux-Ndiaye (Pierce, 2005; Sylla, 2018). Lukisan kaca di Senegal telah melampaui wilayah profan (komoditi perdagangan) dan pemenuhan kebutuhan estetis, melainkan menjadi bagian integral dari proses religiusitas masyarakat, lukisan kaca memasuki wilayah transendental yang sublim. Kenyataan lain dapat ditemui di Damascus, Syria, lukisan kaca bahkan digunakan seorang voluntir untuk terapi psikologis korban konflik (Ismael, 2013). Hal ini menunjukkan bahwa lukisan kaca telah menjadi bagian integral dalam sistem kebudayaan masyarakat di beberapa belahan dunia.

Masuknya budaya melukis dari balik kaca, yang kemudian dikenal dengan lukisan kaca ke Indonesia terjadi pada akhir abad ke-19 dan mengalami puncak perkembangannya pada tahun 1930-1950-an (Jerome Samuel, 2013c; Jérôme Samuel, 2005). Pakar lukisan kaca dunia, Jerome Samuel dari INALCO, Perancis, menyatakan bahwa manusia Indonesia pertama kali mengenal lukisan kaca pada tahun 1880-an (Jerome Samuel, 2013a). Hal ini diperkuat oleh Fisher yang menyatakan bahwa lukisan kaca Indonesia mencapai puncaknya antara tahun 1930 dan 1940 tetapi hampir punah sejak saat itu hingga sekitar tahun 1970 (Fischer, 1994). Wajarlah kalau Raffles dalam buku *The History of Java* yang terbit pertama kali pada tahun 1817 tidak mencatat perkembangan lukisan kaca di Jawa, selain kerajinan tangan berupa batu bata, atap ilalang, tikar, pakaian, kapas, kain katun, batik, penyamakan kulit, dan perhiasan (Raffles, 2008). Lukisan kaca tidak tercatat atau boleh jadi belum muncul di Jawa sebagai sebuah kerajinan rakyat sejak ekspedisinya ke Tanah Jawa pada tahun 1811 hingga terbitnya buku tersebut pada tahun 1817.

Fenomena lukisan kaca yang berkembang di Indonesia sebagai bentuk *folk art* nyatanya berbeda dengan jenis kesenian kaca patri yang berkembang di Eropa pada abad kesepuluh (periode Gothic) sebagai komponen multifungsi (filter cahaya, ikonografi, elemen estetis, dokumen, dan sumber sejarah) dari arsitektur gereja maupun sipil (M. Corrêa Pinto et al., 2018). Lukisan kaca di Indonesia adalah karya visual dua dimensional dengan menggunakan media lembaran kaca yang dilukis dari balik kaca untuk dinikmati dari sisi sebaliknya, sebagaimana lukisan-lukisan kaca buatan pelukis Cina yang melukiskan sosok Liberty, George Washington, dan tokoh populer lainnya yang diekspor dari Tiongkok sebagai misi perdagangan Kekaisaran Qing ke pasar Amerika dari akhir perang Revolusi Amerika tahun 1783 hingga Perjanjian Wanghsia pada tahun 1844 (Sirk Fakuc, 2007).

Penyebaran Lukisan kaca dari pusat-pusat produksi dan perkembangannya merupakan komoditi perdagangan yang dipertunjukkan sebagai barang souvenir (Sirk Fakuc, 2007). Hal ini pulalah yang menyebabkan awal terjadinya akuisisi selera estetika lukisan kaca oleh manusia Indonesia, khususnya peran muslim yang melaksanakan ibadah haji, yang memburu kenang-kenangan berupa lukisan kaca dengan objek reproduksi potret-potret masjid dan bangunan penting di Timur Tengah berkat jasa artisan pelukis Cina yang mempekerjakan pelukis pribumi (Eddy Hadi Waluyo, 2006a). Tentang peran pelukis Cina dalam seni lukis di Indonesia diberitakan di koran Bintang Timoer (Surabaya) pada 04-08-1866, "*Koetika tanggal 30 juli soedah dateng di Samarang dari Singapura, tiga orang Tjina toekang gambar, dan orang njang mengliat bilang njang boeat-annja itoe gambaran bagoes sekalieh.*" Berita yang sama di Selompret Melajoe (Semarang),

“Samarang. Kapan hari senen soedah ada bangsa Tjina tiga dateng dari Singapoera. Pekerdjaannja djadi toekang gambar bekin portret-portret pake tjat. Dia orang bawah djoega bebrapa portret bekinannja sendiri. Katanja njang soedah meliat baik-baik bagoes, kentara dia orang soedah bisa betoel” (Krauss & Kraus, 2005). Catatan di atas menegaskan bahwa adanya indikasi kuat yang mengarah kepada para artisan dari Cina yang membuat souvenir sebagai barang komoditi dalam bentuk lukisan kaca. Dengan demikian dapat disusun hipotesis bahwa Cinalah yang membawa tradisi melukis dari balik kaca ke Nusantara dengan motif perdagangan.

Pada mulanya di Indonesia lukisan kaca lebih digunakan untuk tujuan religius-magis (Fischer, 1994; Wulandari et al., 2012). Islam sangat berpengaruh terhadap lahirnya lukisan kaca bertema religius dan aksesibilitas kaca sebagai bahan pembuatan lukisan kaca (Jérôme Samuel, 2005). Perkembangan lukisan kaca di Indonesia mengalami masa kejayaan antara akhir abad kesembilan belas hingga tahun 1960-an. Diduga pada rentang waktu itu sudah jutaan lukisan kaca diproduksi yang pada umumnya digunakan untuk pemenuhan kebutuhan interior rumah, tolak-bala, pembinaan apresiasi seni budaya, dan penegasan status sosial. Awal perkembangan lukisan kaca di Indonesia, khususnya di Jawa, mengambil sumber gagasan berkarya dari: cerita *Mahabarata*, *Ramayana*, khazanah Islam, dan folklor yang berkembang di tengah masyarakat (Fischer, 1994; Jerome Samuel, 2013c). Tokoh-tokoh pewayangan yang berkarakter baik dari kubu Pandawa, fragmen *Hanoman Obong*, cerita tentang Nabi Sulaeman, Sunan Bayat, gambar-gambar masjid (*masjidil Haram* dan masjid *Nabawi*), *Buroq*, Syekh Domba, cerita

Jaka Tarub, cerita Raja Mina, dan berbagai visualisasi lainnya, juga seperti tema Puteri Cina (di Bali) telah banyak diproduksi dengan fungsi estetis, simbolis, dan bahkan magis (Jérôme Samuel, 2005; Eddy Hadi Waluyo, 2006c; Wisetrotomo, 2012). Secara umum lukisan kaca Indonesia pada masa itu memiliki karakteristik estetika: dua dimensional, cenderung simetri, kurangnya perspektif, mementingkan ornamen, reproduktif, dan fungsionalitas (Fischer, 1994; Jérôme Samuel, 2005). Identifikasi karakteristik estetika lukisan kaca seperti di atas tentu adalah perspektif dengan estetika Barat yang mengutamakan perspektif-visual realistik yang *still picture* dan mengabaikan jalan lain bagi estetika Timur dengan bahasa rupa Nusantara yang simbolis, dekoratif, dan memiliki dimensi waktu (Tabrani, 2018). Yang jelas di beberapa pusat penyebaran lukisan kaca seperti di Cirebon, Jogja, Solo, Muntilan, Demak, Kudus, Tuban, Banyuwangi, dan Nagasepaha-Buleleng Bali, nyatanya telah memiliki corak dan gayanya masing-masing sesuai dengan sistem kebudayaannya, termasuk faktor sumber daya alam dan perubahannya.

Meskipun perkembangan lukisan kaca tidak sepopuler dan seberuntung seni lukis modern, seni lukis kaca juga memiliki perkembangan yang luas di jalur seni rupa tradisional, termasuk perkembangannya yang terjadi di Indonesia. Tradisi melukis dari balik kaca yang kemudian disebut lukisan kaca, di Indonesia sangat berkembang sebagai kesenian rakyat dengan fungsi yang tidak hanya untuk pemenuhan kebutuhan estetis, akan tetapi juga memiliki fungsi simbolis, magis, dan integrasi budaya, melengkapi tradisi visual lainnya seperti seni lukis *Damar Kurung*, dan *Wayang Beber* (Sunaryo, 2017a).

Perkembangan lukisan kaca di Indonesia dapat ditemukan di Cirebon, Jogjakarta, Solo, Tuban, Nagasepaha-Buleleng-Bali dan beberapa daerah lainnya (Jerome Samuel, 2010, 2013c; Eddy Hadi Waluyo, 2006; Wisetrotomo, 2012). Lukisan kaca tumbuh dan berkembang di beberapa belahan Nusantara, meskipun harus diakui bahwa jejak perkembangannya yang signifikan terdapat di Pulau Jawa, khususnya di Cirebon, Yogyakarta, Solo, Muntilan, Demak, Madura, di samping jejak perkembangan yang terdapat di Nagasepaha-Buleleng-Bali (Cholis, 2009; Cohen & Cohen, 2005; Jerome Samuel, 2010; Eddy Hadi Waluyo, 2006a)

Lukisan kaca Indonesia sejak awal akuisisi kemampuan melukis kaca hingga perkembangannya sekarang menampilkan keragaman bahasa rupa dan selera estetika sebagai bentuk kreativitas yang dapat ditelusuri dari pilihan tema, teknik, media, dan gaya ungkapan. Tema wayang pada lukisan kaca dalam catatan Jasper (1908) masih menyediakan selera estetika bagi pengunjung pameran dagang di Surabaya pada tahun 1908 (Jerome Samuel, 2005). Repertoar J.H. Hooykaas va Leeuwen Boomkamp pada tahun 1939 di majalah *Djawa*, bahwa masyarakat Indonesia, khususnya di wilayah Jawa Tengah, sangat mencintai selera estetika lukisan kaca dengan tema wayang (Jerome Samuel, 2013c). Jero Dalang Dyah dan beberapa pelukis kaca lainnya di Nagasepaha-Buleleng-Bali, memproduksi selera estetika gaya lukisan kaca khas Bali dan memunculkan tema Puteri Cina (Hardiman, 2018; Jerome Samuel, 2010).

Seperti halnya di Cirebon, ungkapan visual lukisan kaca di setiap daerah memiliki karakteristik yang khas, termasuk juga dalam hal fungsi lukisan kaca dalam sistem kebudayaan di setiap sentra lukisan kaca. Keberagaman fenomena

dan nomena lukisan kaca dengan demikian telah menyumbangkan wujud keberagaman kebudayaan Nusantara. Lukisan kaca, yang karena penggunaan medianya memang menggunakan kaca, pada masanya pernah menduduki kelas terhormat, bahkan hanya untuk lingkungan kalangan istana dan kalangan tertentu. Hal ini disebabkan karena pada masanya kaca adalah termasuk barang mewah, tidak semua pribumi dapat mengakses kaca dan memiliki kaca (Cholis, 2009; Cohen & Cohen, 2005). Teknik melukis dari balik kaca ini disenangi karena selain catnya terlindungi, warna-warnanya juga tampil lebih cerah (Sunaryo, 2017b: 27). Seiring dengan kemudahan akses terhadap kaca, maka lukisan kaca pun berkembang menjadi kesenian rakyat (*folk art*). Meskipun pada perkembangan seni lukis Indonesia posisi lukisan kaca tidak seperti seni lukis modern. Hal ini disebabkan karena adanya kemunculan pemikiran yang tajam dalam bidang seni murni (*fine art*) yakni pemikiran untuk membuat alienasi antara seni tinggi dan seni kerajinan (Sunaryo, 2017a:27). Pemikiran dikotomis itu kemudian memosisikan lukisan kaca bukanlah sebagai seni tinggi yang pada akhirnya berakibat pada pemarginalan lukisan kaca dalam wacana seni lukis Indonesia yang didominasi kalangan akademisi dan pemikiran dikotomis seperti di atas. Lukisan kaca kemudian diposisikan sebagai seni rendah, kesenian rakyat, tradisional dan kerap tidak dilirik.

Terlepas dari fenomena dikotomis seperti di atas, dengan memahami secara mendalam (*verstehen*) terhadap posisi kesenian, dalam konteks kebudayaan, maka lukisan kaca tetap memiliki makna dan fungsi yang tidak sederhana. Eksistensinya akan merefleksikan sebuah proses dialektika yang panjang dari

kebudayaan tertentu. Dinamikanya memiliki relasi-relasi yang berkelindan dengan berbagai unsur kebudayaan, sekaligus juga dengan perubahan dan perkembangannya yang berlangsung terus-menerus dari suatu kebudayaan yang melingkupinya.

Lukisan kaca merupakan jenis kesenian tradisional yang menjadi ikon kebudayaan Cirebon. Kebudayaan melukis dari balik permukaan kaca bening ini bermula dari tradisi Eropa yang masuk melalui Timur Tengah, Cina dan Jepang. Lukisan kaca yang berkembang di Nusantara, termasuk di Cirebon diyakini oleh semua peneliti lukisan kaca berasal dari Eropa sejak abad ke-14 (Cohen & Cohen, 2005; Fischer, 1994; Jérôme Samuel, 2005; Eddy Hadi Waluyo, 2006a). Sanento Yuliman dalam Sunaryo (2018:27) bahkan menyebut bahwa lukisan kaca berasal dari Italia. Hal ini berhubungan dengan penemuan lempengan kaca pertama kali ditemukan oleh bangsa Italia, termasuk juga penemuan jenis cat untuk media kaca. Atas dasar asumsi itulah kemudian Sanento Yuliman memastikan bahwa penemu pertama tradisi melukis dari balik kaca itu adalah bangsa Italia.

Cirebon sebagai salah satu wilayah pusat penyebaran agama Islam di Pulau Jawa kemudian memiliki kebudayaan membuat lukisan kaca sebagai salah satu bentuk pemenuhan kebutuhan estetis yang khas dan unik. Oleh karena itu karya lukisan kaca dari Cirebon memiliki bentuk ekspresi visual yang berbeda dengan lukisan kaca yang berkembang di belahan Indonesia lainnya, seperti: Yogyakarta, Muntilan, Pasuruan, atau Nagasepaha Buleleng-Bali(Eddy Hadi Waluyo, 2006a).

5.2 Perkembangan Persenilukiskacaan Cirebon

Lukisan kaca Cirebon adalah bentuk kesenian yang khas dengan representasinya yang sangat berbeda dengan lukisan-lukisan kaca dari daerah-daerah lainnya di Indonesia, seperti Yogyakarta, Muntilan, Solo, Kudus, bahkan Nagasepaha-Buleleng-Bali. Kekhasan simbol-simbol yang digunakan dalam lukisan kaca Cirebon itu disebabkan karena reaksi-reaksi yang muncul oleh pengalaman dan motivasi yang berbeda dari pelukisnya dalam berinteraksi dengan alam (Rohidi 2015:32). Relasinya yang mendalam dengan alam yang menjadi latar kebudayaannya, pada akhirnya akan membuat ekspresi kesenian, termasuk di dalamnya kesenian lukisan kaca Cirebon, menyajikan kebenaran yang menyentuh, suatu kebenaran yang bersifat eksistensial-*the truth of being* (Sugiharto, 2018), yang menyajikan sebuah pedoman komunikasi seni dalam lingkup kebudayaannya (Wuthnow, 1984). Persoalannya kemudian adalah bagaimana pelukis kaca Cirebon menyajikan kebenaran eksistensial dari relasinya dengan alam, sehingga menjadi pedoman komunikasi seni dan sebagai bagian dari strategi adaptasinya? Oleh karena itu perkembangan lukisan kaca di sentra lukisan kaca Cirebon kemudian menarik untuk ditelisik lebih jauh karena memiliki denyut perkembangan yang signifikan (Cohen & Cohen, 2005). Cirebon sebagai salah satu Bandar Jalur Sutera di pantai Utara Jawa yang memungkinkan terjadinya berbagai kontak budaya (Jaelani, 2016) dan menjadi salah satu pusat penyebaran agama Islam, maka konsekuensinya adalah melahirkan ekspresi estetik yang unik dan khas.

Pelukis kaca Cirebon sebagai manusia dengan tipe kebudayaan Pesisir *wetan* dipastikan sangat berbeda dengan manusia dengan tipe kebudayaan

Negarigung atau pun *Mancanegari* (Koentjaraningrat 1984:26). Tipologi kebudayaan Pesisir pada umumnya didukung oleh sistem ekonomi sebagai pedagang, petani, dan nelayan serta sektor jasa; secara umum taat beragama Islam puritan walaupun pada akhirnya bergeser menjadi cair, beragam, dan terbuka; cenderung berfikir terbuka; berbahasa secara lugas dan cenderung kasar; corak sosialnya cenderung egaliter; dan sangat menghormati tokoh informal (Triyanto 2018: 6-8). Dalam hal sistem kepercayaan tidak menunjukkan indikasi sinkretisme, seluruh isi kepercayaan masyarakatnya memiliki akar tradisi Islam ortopraksi (A.G. Muhaimin, 1996). Gambaran alamnya dengan bentangan alam pantai, dataran rendah yang luas, dan sebagian dataran tinggi (Arovah et al., 2018) membuat lansekap pandangan begitu terbuka. Kondisi ini pada akhirnya akan berpengaruh pada ekspresi seni masyarakat pendukung kebudayaannya. Senantiasa ada relasi yang kuat antara alam semesta dengan produksi kultural benda seni. Alam telah begitu dijelajahi sebagai sumber gagasan berkarya seni, seperti lahirnya idiom *Pohon Hayat* dalam khazanah kebudayaan Indonesia juga mengambil inspirasi dari alam (Kartika 2010:17). Pada tataran kosmosentris yang menempatkan mikrokosmos manusia sebagai makromosmos semesta, maupun pikiran antroposentrisme yang menempatkan manusia sebagai pusat realitas, relasi antara alam semesta dan penciptaan seni adalah sebuah kesemestian (Sumardjo 2006: 13).

Tradisi melukis dari balik kaca diyakini masuk ke Nusantara, termasuk juga Cirebon, berada di antara himpitan dua budaya besar, Jawa dan Sunda; sebagai pusat penyebaran Islam di Jawa Barat dengan pendekatan kultural juga memiliki jaringan ulama Nusantara yang kuat (EL-Mawa, n.d.; Hariyanto, 2017; Rosidin,

2018); serta berpengaruhnya keraton dalam pengembangan kebudayaan (Lasmiyati, 2013; Dini Rosmalia & Prasetya, 2017), menjadikan kebudayaan Cirebon begitu hybrid dan unik (Humaedi, 2013). Hal inilah yang membuat lukisan kaca Cirebon sebagai produk budaya manusia pesisir dengan karakteristik kebudayaannya yang *hybrid*, sangat merepresentasikan sistem pengetahuan, sistem simbol, dan sistem adaptasi simbolik kebudayaan Cirebon. Bahasa rupa lukisan kaca Cirebon pun sangat berbeda dengan bahasa rupa lukisan kaca daerah lainnya, seperti lukisan kaca yang berkembang Jogjakarta, Solo, Demak, Banyuwangi, atau bahkan Nagasepaha-Buleleng-Bali (C. Casta, 2019; C. Casta et al., 2020, 2021).

Di samping representasi estetikanya yang khas dan unik, dunia persenilukiskacaan Cirebon mengalami dinamika yang sangat menarik untuk dicermati, semenjak akuisisi kemampuan teknik melukis dari balik kaca yang diperoleh dari interaksinya dengan artisan Cina hingga dinamika perubahan budaya di Cirebon. Karakteristik kebudayaannya yang berada dalam himpitan dua budaya besar, Sunda dan Jawa; masuknya berbagai bentuk kebudayaan dari Arab, Cina, India, dan kebudayaan lainnya akibat kontak dagang melalui jalur perdagangan di Bandar Jalur Sutra; posisinya sebagai salah satu pusat penyebaran Islam; pada akhirnya sangat memengaruhi karakteristik kebudayaan Cirebon, termasuk juga sangat berpengaruh terhadap pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon. Oleh karena itu menarik untuk dilacak denyut pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon dengan memperhatikan berbagai faktor yang membentuk kepribadiannya.

5.2.1 Periode Rintisan Persenlukiskacaan Cirebon

Manusia Cirebon sudah menerima tradisi melukis dari balik kaca semenjak akhir abad kesembilan belas berkat artisan pelukis kaca Cina yang mempekerjakan pelukis pribumi untuk membuat souvenir dari lukisan kaca (Eddy Hadi Waluyo, 2006a). Di wilayah kultural Cirebon, juga di Indonesia, ada kecenderungan *Wong Kaji* yang menunaikan ibadah haji ke Mekah dan Madinah, pulanginya berburu oleh-oleh lukisan kaca dengan gambar-gambar masjid dan tempat bersejarah lainnya. Objek yang dibuat ke dalam lukisan kaca adalah reproduksi gambar-gambar masjid atau objek-objek lainnya yang bersumber dari poster. Selain objeknya yang menjadi kebanggaan juga media kaca pada saat itu sangat istimewa kedudukannya.

Pada masa inilah terjadi proses internalisasi teknik melukis di atas kaca ke dalam diri pelukis pribumi yang sebelumnya sudah memiliki bahasa rupa dan modal budaya dari tradisi ukir kayu, batik, ukir-sungging wayang kulit, dan lukisan papan. Ketika para pelukis pribumi dipekerjakan artisan pelukis Cina untuk membuat souvenir lukisan kaca, maka mau tidak mau harus menerima bahasa rupa baru, bahasa rupa dari lansekap masjid dan bangunan lainnya yang menggunakan bahasa rupa Barat. Beberapa objek lukisan kaca periode ini di antaranya adalah lansekap Masjidil Haram, Masjid Nabawi, dan bangunan-banguna lain yang menjadi minat *Wong Kaji*, yakni pribumi yang baru pulang beribadah haji. Lukisan-lukisan kaca seperti itu akan dipasang di dinding melengkapi kebahagiaan mereka.

Pada periode awal akuisisi kemampuan melukis kaca di Cirebon umumnya menyajikan fenomena anonim, tidak dituliskan nama pelukisnya. Hal ini

boleh jadi karena para pelukis kaca dari warga pribumi itu merupakan pekerja yang dipekerjakan oleh pelukis Cina untuk mereproduksi beberapa gambar yang berasal dari bentuk poster kertas dengan objek-objek masjidil Haram, masjid Nabawi, dan beberapa objek dari wilayah Maroko lalu masuk ke Timur Tengah sebagai bagian dari oleh-oleh beribadah haji. Gambar poster kertas dengan objek-objek masjid dan bangunan penting lainnya sangat disukai oleh masyarakat ketika sudah dipindahkan ke media kaca dalam bentuk lukisan kaca. Secara visual lukisan kaca memiliki kecemerlangan pewarna, di samping secara sosial kaca juga bernilai gengsi tinggi dan menunjukkan kelas sosial tertentu. Dari sisi penggarapan reproduksi poster kertas dengan gambar masjid tersebut terjadi proses “penjawaan”, sehingga ada beberapa reduksi bentuk, penyederhanaan bentuk dan detail (Jerome Samuel, 2013b). Lukisan kaca yang mereka produksi adalah bagian dari komoditi perdagangan yang sasarannya adalah para jemaah haji. Lukisan kaca pada periode ini pada umumnya dibuat dalam format horisontal, dengan ketebalan kaca 2 mm/3 mm, dengan panjang tidak lebih dari 80 Cm dan lebar tidak lebih dari 50 Cm. Jenis lembaran kaca yang digunakan adalah kaca bening.

Media yang digunakan untuk membuat lukisan kaca pada masa ini menggunakan *mix media*, yakni untuk kontur objek lukisan dibuat dengan menggunakan tinta Cina (*water base*). Kontur objek lukisan kaca dibuat dengan tarikan kuas buatan pelukis kaca sendiri yang biasanya dibuat dari bahan bulu kambing atau kucing. Media pewarna yang digunakan untuk membuat lukisan kaca di Indonesia pada mulanya adalah media yang larut di air (*water base*) dan cat yang dibuat dari bahan alamiah, walaupun ada pula yang menggunakan cat minyak

sintetis, terutama warna emas. Menurut penelitian Wahyono, lukisan kaca pada perkembangan awal di Indonesia menggunakan cat dari bahan alamiah. Warna putih dibuat dari bahan tulang binatang yang dibakar, di samping juga menggunakan bahan *zink white*. Warna merah berasal dari gincu dan bahan *atal watu* (cat yang terbuat dari bahan batuan tertentu) yang diimpor dari Cina (Bahan ini pernah dilarang masuk ke Indonesia pada tahun 1940 karena sering disalahgunakan sebagai racun pembunuh dan oleh karena itu sebagai gantinya para pelukis kaca Indonesia menggunakan cat air buatan Belanda). Warna kuning bersumber dari kulit buah *Kepuh (sterculia foetida L)* yang dibakar kemudian dilarutkan ke dalam air. Larutan tersebut kemudian supaya siap digunakan selanjutnya dicampur dengan *Ancur lempeng* (sejenis lem yang terbuat dari sisik ikan (Eddy Hadi Waluyo, 2006a). Media-media tersebut sebenarnya lazim pula digunakan untuk menyungging wayang kulit yang dilakukan oleh penyungging wayang kulit di seputar wilayah kultural Cirebon.

Karya lukisan kaca pada masa rintisan ini ditandai dengan tema-tema lansekap bangunan, terutama yang disukai adalah lansekap masjid dan pemandangan dari Timur Tengah. Estetika dan bahasa rupa yang diusungnya adalah bahasa rupa Barat yang ditandai dengan menguatnya penggunaan hukum-hukum perspektif untuk menghadirkan ilusi optik: kesan jauh dekat dan kesan kemeruangan. Gambar adalah sebuah sajian visual yang *still picture*, seperti layaknya hasil jepretan fotografi, sehingga ia hanya sebuah bidang datar yang memberikan kesan ruang sebagai sebuah ilusi optik. Bahasa rupa seperti ini tentu sangat berbeda dengan bahasa rupa tradisional Cirebon yang dijumpai pada tradisi

ukir kayu, batik, *Tlawungan*, atau lukisan papan (*Wayang Blagbag*). Hal ini disebabkan karena lukisan pada periode ini dibuat oleh pelukis Cina dan pelukis pribumi yang dipekerjakan oleh artisan Cina untuk membuat lukisan kaca untuk komoditi perdagangan dengan pasar komunitas muslim di Jawa (Jemaah haji dan *Wong Kaji*) dan perdagangan Eropa. Beberapa lukisan kaca yang sangat populer adalah lukisan kaca dengan tema *Masjidil Haram*, *Masjid Nabawi*, dan bangunan-bangunan penting dalam bentuk lansekap, sebagaimana di bawah ini.



Gambar 5.1 Lukisan kaca, anonim, "*Pintu Gerbang Kota Istanbul*", 2mm X 31Cm X 46Cm, Media Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon (Foto: Casta, 2011).

Pada lukisan kaca "*Pintu Gerbang Kota Istanbul*" sebagaimana gambar di atas secara visual sangat kuat menghadirkan hukum-hukum perspektif, sebuah penanda yang kuat dalam bahasa rupa Eropa. Pelukis berjuang menghadirkan kesan kemeruangan dan kesan jauh dekat pada bidang datar. Visualiasi lukisan kaca

bersifat potretis yang realis. Reka visual seperti itu sangat berbeda dengan tradisi visual dalam khazanah kebudayaan Cirebon yang selama ini lekat dengan tradisi visual yang dekoratif dan simbolis. Karakteristik seperti hal tersebut juga dijumpai pada lukisan di bawah ini (Gambar 5.2) yang juga menampilkan lansekap alam yang realisme. Pilihan objek “*Pertamanan di Baghdad*” ini menunjukkan kecenderungan sasaran konsumen muslim yang pernah ke Timur Tengah, yakni Jemaah haji. Pada periode awal ini pelukis kaca pribumi yang dipekerjakan artisan Cina memperoleh penguasaan teknik melukis kaca akan tetapi dipaksa menerima dan menyesuaikan selera pemesan/konsumen dengan bahasa rupa Barat.



Gambar 5.2 Lukisan kaca, anonim, “*Pertamanan di Baghdad*”, diperkirakan diciptakan pada akhir abad ke-19, 2mm X 31Cm X 47Cm, Media Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon (Foto: Casta, 2011).

Lukisan kaca Cirebon pada Periode Rintisan sangat jelas membawa tradisi estetika Barat. Diduga kuat objek-objek lukisan kaca periode ini merupakan

reproduksi dari poster-poster dengan objek lansekap alam dan bangunan masjid dari Timur Tengah. Lukisan-lukisan kaca seperti ini memang belum merepresentasikan kebudayaan Cirebon, akan tetapi yang penting dicatat adalah bahwa akuisisi teknik melukis kaca menjadi momentum penting bagi perkembangan lukisan kaca berikutnya. Lukisan kaca dengan media kacanya yang saat itu sebagai barang mewah jelas menjadi sesuatu yang istimewa pula. Keistimewaan itu di samping kaca saat itu sebagai barang yang mahal, juga secara visual lukisan yang dibuat pada kaca membuat cat-cat yang dilekatkan lebih indah, warnanya lebih jelas dan semakin terlihat indah. Wajarlah kalau pada saat itu lukisan kaca saat itu hanya sebagai konsumsi kelas sosial tertentu, termasuk keluarga keraton, tokoh masyarakat, dan *Wong Kaji* yang secara status sosial dan ekonomi tergolong terpandang. Dengan kata lain lukisan kaca pada saat itu menunjukkan status sosial tertentu, hanya orang yang terpandanglah yang di dalamnya rumahnya terpajang lukisan kaca.

Generasi pertama lukisan kaca di Cirebon, juga berlaku untuk fenomena persenilukiskacaan di Indonesia adalah para pelukis kaca pribumi yang dipekerjakan oleh artisan Cina untuk memproduksi lukisan kaca sebagai barang komoditi perdagangan. Para pelukis kaca pribumi tersebut tidak mencantumkan inisial pada lukisan kaca yang dikerjakan, sehingga menjadi anonim. Tema lukisan kaca yang berkembang adalah lukisan kaca lansekap masjid atau bangunan lainnya. Lukisan kaca pada periode ini mengusung bahasa rupa estetika barat yang ditandai dengan pelukisan objek secara realis dan sangat kuat mengedepankan perspektif garis sebagai upaya untuk menghadirkan ilusi optik, kesan jauh dekat, plastis, dan

kemeruangan. Bahasa rupa ini sangat berbeda dengan bahasa rupa tradisional Cirebon yang dekoratif dan simbolis. Kalaupun ada perspektif nyatanya tidak berupa perspektif garis, akan tetapi perspektif gunung yang memposisikan objek yang paling dekat diletakkan di bagian bawah dan yang paling tinggi di bagian atas.



Gambar 5.3 Lukisan kaca, “*Masjid Sarang Surabaya*”, anonim, ukuran 20 Cm X 25 Cm, t.t., koleksi Dino Syahrudin-Cirebon, memiliki indikasi yang sama dengan lukisan kaca generasi pertama, yakni lansekap bangunan dan upaya menghadirkan perspektif.

5.2.2 Periode Pematapan Kepribadian Persenlukiskacaan Cirebon

Di awal abad ke-19 M lukisan kaca sudah merasuk ke kehidupan manusia Cirebon. Keberadaan lukisan kaca di dinding rumah seseorang telah menjadi penanda kelas sosial tertentu, yang umumnya paling tidak orang kaya di kampung, keluarga seorang haji, atau keluarga keraton Cirebon. Gaya lukisan kaca dengan tema lansekap bangunan masjid dan bangunan lainnya terus membumi di masyarakat, seiring mudahnya memperoleh media kaca. Perdagangan lukisan kaca biasanya menggunakan momentum keramaian semacam pasar malam di beberapa titik tertentu.

Perkembangan seni lukis kaca di Cirebon sebelum menjadi bentuk kesenian rakyat pada mulanya diakuisisi oleh kalangan istana. Jenis kesenian ini banyak menghiasi dinding-dinding Keraton Cirebon, sangat disukai kerabat istana dan sangat populer di masyarakat Cirebon pada umumnya berkat peran ganda para Dalang wayang kulit yang selain mendalang juga membuat lukisan kaca dengan tema pewayangan (Jerome Samuel, 2013a; Eddy Hadi Waluyo, 2006a). Hal ini sangat wajar mengingat kaca saat itu sebagai media yang mahal sehingga belum mampu dijangkau oleh masyarakat biasa (Cohen et al., 2000a). Transformasi estetika dari tradisi ukir kayu, ukir batu, ukir kulit (pembuatan wayang kulit), *tlawungan*, ke media lukisan dari balik kaca di kalangan istana dilakukan oleh kerabat keraton yang menganut *Tarekat Syathoriyyah Muhammadiyah* (EL-Mawa, 2016; O. Safari, 2010), sehingga sumber gagasan berkaryanya semakin meluas tidak hanya tema pewayangan, reproduksi potret masjid, atau cerita rakyat, akan tetapi memunculkan tema baru dengan menyentuh simbol-simbol dan alam sekitar keraton serta simbol ajaran *tarekat* berkat pelukis dari kalangan istana yang juga guru mursyid tarekat. Muncullah bentuk-bentuk kaligrafi piktograf (Jerome Samuel, 2005) seperti lukisan kaca dengan *subject matter: Macan Ali, Iwak Telu Sirah Sanunggal, Serabad Rikhul Ahmar, Serabad Banteng Windu, Serabad Sayidina Ali, Insan Kamil* di samping juga ditemukan pelukisan tokoh wayang kulit (O. Safari, 2010).



Gambar 5.4 Lukisan kaca, “*Serabad Rikhul Ahmar*”, karya Raden Saleh, 02-10-1955, 29Cm X 40Cm, Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon

Lukisan kaca di atas dengan judul “*Serabad Rikhul Ahmar*” adalah karya dari Raden Saleh, salah seorang penganut *thariqah* dari keluarga Keraton Kasepuhan Cirebon. Objek lukisan kaca *Serabad Rikhul Ahmar* dengan visualisasi seperti di atas sangat kuat menunjukkan pengaruh dari tradisi ukir kayu sejak masa Panembahan Ratu. Dengan kata lain telah terjadi transformasi teknik dari ukir kayu menjadi lukisan kaca, sementara dari aspek visual masih relatif ajeg. Objek ini menjadi sangat penting bagi kalangan ahli ilmu hikmah yang juga penghayat *thareqat*. Seorang budayawan Cirebon, Raffan Hasyim (1998) menjelaskan bahwa makhluk yang digambarkan dalam lukisan kaca di atas adalah visualisasi dari tokoh *Rikhul Ahmar* yang muncul pada zaman Nabi Sulaeman. Di

hadapan Sang Nabi ia mengaku bahwa dirinya bernama *Rikhul Ahmar* yang ditakdirkan Allah sebagai sumber dari segala sumber penyakit yang akan menyebar ke seluruh dunia dan juga obat bagi segala macam penyakit. Alasan itulah yang kemudian lukisan kaca dengan objek *Rikhul Ahmar* memiliki kekuatan ghaib yang dapat dijadikan penolak bala ketika lukisan kaca tersebut dipajang di atas pintu rumah (A. O. Safari, 2010).

Karya Raden Saleh dengan judul *Rikhul Ahmar* menjadi momentum penting dalam perkembangan lukisan kaca Cirebon mengingat lukisan generasi ini tidak lagi menggunakan estetika dan bahasa rupa Barat sebagaimana karya-karya pendahulunya yang mengenalkan tradisi melukis dari balik kaca. Gaya lukisan kaca dengan tema lansekap yang realistis dan mengedepankan perspektif serta ilusi optik benar-benar ditinggalkan. Raden Saleh sebagai pelukis kaca dari kalangan keraton hanya mengambil dari sisi teknik pembuatan lukisan kaca, sedangkan untuk aspek-aspek visualisasi dan aspek tema, estetika, dan idenya telah kembali mengangkat modal kultural Cirebon. Lukisan kaca karya Raden Saleh benar-benar menawarkan bahasa rupa lukisan kaca yang baru dengan estetika Cirebon ditandai dengan kemunculan tema kaligrafi piktograf yang bersumber dari ajaran *thariqah*, bercorak dekoratif-simbolis, dan menghadirkan ornamen ikonik Cirebon, yakni ornamen *Mega Mendhung* dan *Wadasan*. Raden Saleh dengan demikian menjadi salah seorang tokoh pelukis kaca Cirebon yang telah memantapkan kepribadian seni lukis kaca Cirebon. Ia juga tidak sendiri, ada beberapa pelukis kaca lainnya dari keluarga keraton Cirebon yang umumnya adalah seorang Mursyid *Thariqah Syathoriyyah*, seperti Pangeran Roliya

Martakusuma, Pangeran Aruna Martaningrat dan Elang Medina serta beberapa nama lain dari keluarga Keraton Cirebon, meskipun harus diakui yang paling menonjol dan sangat berpengaruh kepada perkembangan persenilukiskacaan Cirebon adalah Pangeran Aruna Martaningrat. Ia bersama-sama dengan Raden Saleh adalah tokoh penting dalam periode pemantapan kepribadian persenilukiskacaan Cirebon. Ada dugaan kuat, bahwa pilihan bahasa rupa dan estetika lukisan kaca periode ini adalah terinspirasi oleh bahasa rupa dan estetika ukiran kayu Cirebon yang diproduksi pada masa Cirebon dipimpin oleh Panembahan Ratu II.



Gambar 5.5 Ukiran Kayu, “*Resi Ganesha Menaiki Macan Ali*”, anonim, dibuat pada masa Panembahan Ratu II, koleksi Museum Keraton Kasepuhan Cirebon sebagai inspirasi Bahasa rupa lukisan kaca. (Foto: casta, 2020)

Raffan Hasyim (2019) menuturkan bahwa, Pangeran Aruna Martaningrat, lahir di Desa Grogol Kabupaten Cirebon pada tahun 1925. Ayahnya bernama Pangeran Abdurrahman Kartaredja. Menurut E. Panjijaya Prawira

Kusuma, Pangeran Aruna Martaningrat belajar melukis kaca kepada Pangeran Roliya Martakusuma (1917-1995) bersama saudara-saudaranya, yakni: P. Iskandarsyah Martakusuma (putera P. Roliya Martakusuma), Pangeran Yasin Wijayakusa (Adik P. Aruna Martaningrat), dan Raden Syahid Martaredja (Adik P. Aruna Martaningrat). Akan tetapi dari sekian keluarganya yang belajar melukis kaca, Pangeran Aruna-lah yang paling berbakat sehingga menunjukkan kiprah pentingnya dalam perseni lukiskacaan Cirebon.



Gambar 5.6 Poster Silsilah Pangeran Aruna Martaningrat di display Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon (Foto: Casta, 2018)

Pangeran Aruna banyak membuat kreasi motif-motif *Serabad*, seperti: *Banteng Windu*, *Ganesha*, *Sayidina Ali RA*, dan motif kaligrafi wayang. Ia juga banyak membuat lukisan kaca bertemakan wayang kulit Cirebon, baik berupa:

wayang ijen (profil wayang), *wayang dudon* (tampilan wayang tokoh baik dan tokoh antagonis yang berhadapan), *wayang sejodo* (tokoh wayang suami istri), dan *wayang jejer* (adegan). Di antara adegan-adegan lukisan wayang *jejer* di Cirebon, karya P. Aruna adalah yang tertua. Sejak tahun 1956 Beliau sudah membuat lukisan wayang *jejer* pada kaca. Dengan demikian dapatlah dikatakan bahwa P. Aruna adalah pelopor pembuatan lukisan wayang *jejer* di Cirebon, mendahului Ki Leseq (Dalang Sudarga, Gegesik), Ki Talam (Karangsari), ataupun Ki Rastika (Gegesik). Karya-karya lukisan kaca P. Aruna dengan visualisasi Wayang Jejer di antaranya adalah : *Jejer Amarta*, menampilkan tokoh Kresna, Pandawa lima dan Punakawan.



Gambar 5.7 Lukisan kaca, reproduksi “*Serabad Majnunillah*”, karya Pangeran Aruna Martaningrat, pelukis kaca Cirebon penghayat *Thariqah Syatariyah*.
(Foto: Raffan Hasyim, 2017)

Di samping sebagai pelukis kaca, Pangeran Aruna juga dikenal sebagai seorang ulama ahli ilmu hikmah dengan murid-muridnya yang sangat banyak. Kehebatan lainnya dari Mama Aruna adalah sebagai seorang Mursyid Tarekat Syatariyah yang banyak tercermin pada karya-karya lukisan kacanya. Beberapa karya lukisan kacanya yang masih dapat dinikmati adalah: *Bunderan Dewandaru* (Koleksi Haryadi Suadi, FSRD ITB), *Iwak Telu Sirah Senunggal* yang banyak ditiru pelukis-pelukis lainnya, *Narayana* (koleksi P. Nurahsa), *Brajamusti* dan *Prabu Mandura* (koleksi P. Abidin Kartaredja yang kini telah menjadi koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon). Karya-karya lukisan kaca P. Aruna banyak dikoleksi oleh keluarga keturunan P. Suryanegara yang berada di sekitar Desa Kraton dan Desa Grogol. Di samping itu dikoleksi pula oleh: Kabul Suadi (FSRD ITB), Ismail Saleh, SH (Mantan Menteri Kehakiman), Faizah Dasuki (Puteri Bupati Indramayu), dan beberapa nama lainnya.

Pangeran Aruna Martaningrat sampai akhir hayatnya masih rajin berkarya dan menerima murid-muridnya dengan baik. Beliau wafat pada tahun 1987 dan disemayamkan di Bukit Nurgiri Cipta Rengga Astana Gunungjati. Atas kebesaran jiwa P. Abidin Kartaredja, dengan maksud untuk kepentingan penelitian dan pendidikan seni budaya Cirebon, khususnya tentang sejarah lukis kaca Cirebon yang menempatkan P. Aruna Martaningrat sebagai tokoh penting seni lukis kaca Cirebon, maka karya lukis kacanya yang berjudul "*Brajamusti*", rela disimpan di Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon.



Gambar 5.8 Lukisan kaca, “*Braja Musti*”, karya Pangeran Aruna Martaningrat, 11-02-1956, Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, 52Cm X 71Cm, Koleksi Museum P. Cakrabuana Kabupaten Cirebon

Tokoh Brajamusti dalam khazanah kebudayaan Cirebon berhubungan dengan kekuatan supranatural atau kesaktian. Brajamusti adalah adik dari Ratu Dewi Arimbi, paman dari Gatotkaca. Ia merupakan anak keempat dari Prabu Trembaka, raja Pringgadani, yang mati terbunuh ketika berperang melawan Prabu Pandu Dewanata. Kakaknya yang sulung, Prabu Arimba, juga mati terbunuh oleh Bima. Kakaknya yang nomor dua, Dewi Arimbi, kemudian menjadi istri Bima dan sekaligus menjadi pewaris tahta Kerajaan Pringgadani. Kakaknya yang nomor tiga, Brajadenta kemudian memberontak ketika Dewi Arimbi mewariskan singgasana kepada Gatotkaca. Brajamusti tidak menyetujui atas pemberontakan yang dilakukan oleh Brajadenta tersebut, keduanya terlibat dalam peperangan, dan

mati sampyuh. Sebelum tewas, arwah dari keduanya lalu menyusup masuk ke dalam tubuh Gatotkaca. Brajadenta menempati telapak tangan kanan dari Gatotkaca, sedangkan Brajamusti menyusup ke telapak tangan sebelah kiri, menyebabkan kesaktian dari Gatotkaca menjadi bertambah kuat. Brajamusti mempunyai pukulan yang sangat ampuh setiap benda yang dipegang akan hancur. Itulah kemudian yang diyakini bahwa dengan membuat dan memasang lukisan kaca dengan tokoh wayang Brajamusti dapat memperoleh kekuatan supranatural sekaligus sebagai bentuk personifikasi diri pengkoleksinya.

Denyut pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon pada periode Pemantapan Kepribadian persenilukiskacaan Cirebon merupakan andil besar keluarga Keraton Cirebon yang pada umumnya selain sebagai pelukis kaca, juga seorang penganut *Thariqah Syathariyyah*, bahkan di antaranya adalah seorang *Mursyid* dari *thariqah* tersebut. Lukisan kaca karya mereka menyebar melalui jaringan penghayat *thariqah*, di samping dari jaringan kalangan keluarga keraton. Mengingat pengikut *thariqat* juga dari kalangan masyarakat umum, maka lama kelamaan lukisan kaca dengan simbol-simbol petarekatan itu menyebar ke luar dinding keraton.

Gaya lukisan kaca yang dipilih oleh kerabat keraton Cirebon ialah dengan meninggalkan estetika Barat dan lebih memilih menggunakan estetika dan bahasa rupa Cirebon yang dekoratif dan simbolis dimulai pada dekade pertama tahun 1900-an. Gaya lukisan kaca seperti itu benar-benar telah merasuk ke seluruh masyarakat pendukung kebudayaan Cirebon. Meskipun pada mulanya para pelukisnya adalah keluarga keraton dan penghayat *thariqah Syathoriyyah*, lama

kelamaan penetrasinya nyata ke seluruh lapisan masyarakat Cirebon. Lukisan kaca yang diciptakan tidak hanya memvisualisasikan simbol-simbol yang bersumber dari ajaran *thareqat*, akan tetapi kemudian bermunculan pula tema-tema wayang kulit, baik dalam bentuk *wayang ijen* ataupun *wayang jejer*. Yang terakhir inilah yang kemudian menstimulasi apresiasi yang tinggi dari masyarakat Cirebon saat itu. Hal ini disebabkan karena wayang kulit menjadi jenis kesenian yang sangat populer di Cirebon saat itu.

Seiring dengan aksesibilitas yang tinggi terhadap lembaran kaca bening, maka lukisan kaca pun akhirnya menyebar dengan mudah di kalangan masyarakat sebagai bentuk *folk art*. Menyebarnya wilayah apresiator lukisan kaca di Cirebon tidak biasa dipisahkan berkat jasa pedagang keliling lukisan kaca di setiap keramaian di desa dan di keraton serta para dalang wayang kulit yang berprofesi ganda sebagai pelukis kaca, termasuk juga para penabuh gamelan wayang kulit (Jerome Samuel, 2013a). Lukisan kaca bukan lagi monopoli wilayah kreatif kerabat keraton dan penganut tarekat, akan tetapi pada masanya lukisan kaca telah menjadi bagian kehidupan masyarakat luas Cirebon.

Pada periode ini jika keluarga keraton yang menganut *Thariqat* membuat lukisan kaca dengan simbol-simbol petarekatan, maka di luar tembok keraton muncul pelukis kaca yang sangat berperan, yakni para dalang wayang kulit atau pembuat (penatah dan penyungging wayang kulit) yang melakukan peran ganda, selain sebagai dalang atau pembuat wayang kulit juga membuat lukisan kaca (Jerome Samuel, 2013a). Periode ini adalah periode menguatnya perkembangan perseni lukiskaca di luar tembok keraton. Wilayah Gegesik Kabupaten Cirebon

merupakan wilayah yang subur dengan kesenian tradisional, termasuk wayang kulit, adalah wilayah di luar keraton yang memiliki pertumbuhan perseni lukiskacaan Cirebon yang sangat kuat. Tokoh yang pertama yang membuat lukisan kaca di Gegesik adalah Ki Sitisivan (Cohen et al., 2000b). Ia sangat terkenal sebagai pembuat *ider-ider Barikan* semacam banner yang mengisahkan babad/lakon Barikan.



Gambar 5.9 Barikan karya Ki Sitisivan dari Gegesik Kabupaten Cirebon

Beberapa nama pelukis kaca dari Gegesik pada periode ini adalah Ki Maruna, Ki Saji, dan Ki Sudarga (Ki Lesek). Ketiganya adalah Dalang wayang kulit yang di sela-sela aktivitasnya mendalang juga membuat lukisan kaca dengan tema pewayangan, baik wayang *ijen* (wayang dengan satu figure pada satu bidang), Wayang *Jejer Sepasang/Jejer Sejodo* (wayang yang menampilkan adegan sepasang suami istri atau sepasang kakak beradik atau bahkan bisa juga sepasang Bapak dan anak). Ki Maruna adalah dalang wayang kulit dari Gegesik yang sangat piawai dalam hal menyungging wayang kulit. Ia juga merupakan guru

menyungging wayang kulit bagi Ki Sawiya dan Ki Rastika yang kelak sangat terkenal menjadi maestro lukisan kaca dari Cirebon.

Pelukis kaca yang juga sangat berpengaruh pada periode ini adalah Ki Dalang Sudarga atau Ki Leseq. Tokoh ini juga merupakan guru bagi pelukis kaca Rastika. Selain sebagai Dalang wayang kulit ia juga penatah dan penyungging wayang kulit gagrak Cirebon serta pelukis kaca. Lukisan kaca karya Ki Leseq pada umumnya *wayang ijen*, menampilkan satu tokoh wayang kulit dengan latar belakang satu warna datar (polos) dan bagian bawah tokoh adalah susunan ornamen *Wadasan*, sebagai salah satu ornamen ikonik dari kebudayaan Cirebon. Visualisasi tokoh wayang kulit pada lukisan kaca periode ini benar-benar berusaha untuk sama persis dengan bentuk dan warna wayang kulit aslinya.

Teknik melukis kaca para pelukis kaca pada periode ini tidak berbeda dengan periode sebelumnya. Kontur objek lukisan dibuat dengan menggunakan kuas khusus yang dibuat dari bulu kambing atau kucing. Bahan pewarna yang digunakan sudah menggunakan cat kimia. Pewarnaan dengan teknik sapuan (*blocking*) datar. Pilihan objek tokoh wayang kulit pada umumnya mengambil tokoh-tokoh dari keluarga Pandawa dan tokoh-tokoh yang memiliki karakteristik positif. Hal ini berhubungan dengan adanya sistem keyakinan bahwa nama seseorang (yang akan mengoleksi lukisan kaca) berhubungan dengan *naktu*, yakni hitungan angka dari huruf-huruf yang digunakan, biasanya mengacu pada kode *Carakan* yang mengarah pada kondisi *Sri-lunggu-dunya-lara-pati*. Di samping itu ada keyakinan bahwa hari kelahiran seseorang itu dilambangkan dengan tokoh wayang tertentu. Oleh karena itu, pembuatan lukisan kaca dengan objek *Wayang*

Ijen harus mempertimbangkan hari lahir pemesan lukisan kaca. Seorang Dalang Wayang Kulit yang juga membuat lukisan kaca memiliki *perimbon* tentang nama, naktu, dan simbol-simbol karakteristik tokoh pewayangan.

Ki Dalang Pata menuturkan bahwa, kalau lahirnya hari Senin maka tokoh wayangnya adalah Harjuna, wataknya “*kinasih, lakuning kembang*”, ibarat Nabi Muhammad. Di manapun tempatnya gampang mencari teman, banyak yang menyenangkan. Kalau lahir hari Selasa, tokoh wayangnya adalah Werkudara/Bima. Orangnya jujur tetapi kalau ada yang berbuat salah langsung diberi sanksi, tidak tahu keponakan tidak tahu saudara, keras hatinya. Jika hari lahirnya Rabu, maka tokoh wayangnya adalah Semar, wataknya sabar dan banyak berserahh diri kepada Allah, lebih mencari akherat dibandingkan duniawi. Bagi yang lahir hari Kamis, maka wayangnya Rama, wataknya “*ngangin*”, royal, banyak yang mempermainkan, gampang membantu orang akan tetapi tidak tegaan kalau menagih. Kalau menderita, menderita sendiri, tapi kalau temannya menderita bisa memberi pertolongan. Bagi yang lahir hari Jumat, maka tokoh wayangnya adalah Kresna, wataknya cerdas, pandai dan banyak yang menjadi pimpinan. Tokoh Baladewa adalah bagi yang lahir hari Sabtu, wataknya keras, disiplin keras dan jujur. Bagi yang lahir hari minggu tokoh wayangnya Samiaji, wataknya senang mencari ilmu, tidak mengutamakan hal-hal yang duniawi, melainkan mengutamakan keutamaan akherat.

Pelukis kaca pada periode Pemantapan Kepribadian dari kalangan Dalang wayang kulit adalah Ki Sudarga (1920-1999), adalah seniman yang lengkap. Ia seorang dalang wayang kulit, juga penabuh gamelan, penatah dan penyungging wayang kulit gagrak Cirebon serta pelukis kaca. Oleh karena itu lukisan kacanya pada umumnya bertema lakon wayang kulit. Pembuatan lukisan kaca bertema wayang kulit dilakukan di sela-sela kosong jadwal pertunjukan wayang kulitnya. Pada umumnya melayani permintaan apresiator yang menganggap dirinya persis dengan karakter wayang kulit. Ki Dalang Sudarga bahkan sempat berpameran lukisan kaca pada tahun 1977, 1978, dan 1981 di beberapa negara Eropa, seperti Belgia, Belanda, Swiss, dan Denmark. Karya Ki Dalang Sudarga tidak sekedar mengangkat tema pewayangan dengan *Wayang Ijen* akan tetapi sudah mulai menggarap *Wayang Jejer*. Bahkan ia sudah merambah ke tema-tema lain, seperti mitologi Cina, seperti Dewi Kwan Im (Eddy Hadi Waluyo, 2006).



Gambar 5.10 Ki Dalang Sudarga (Ki Lesek) sedang membuat lukisan kaca
(Foto: Sinar Harapan)



Gambar 5.11 Lukisan kaca, “Gatotkaca”, karya Ki Lesek (Dalang Sudarga), 1960-an, 45Cm X 70Cm, Kaca bening, cat kayu, dan cat krom, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Pemkab Cirebon (Foto: Dok Pribadi)

Pelukis kaca Cirebon lainnya yang muncul pada periode pematangan kepribadian dari luar tembok keraton adalah Ki Talam. Ia adalah penatah dan penyungging wayang kulit Cirebonn gaya *Kidulan*. Keluarga Ki Talam adalah keluarga pembuat dan penyungging wayang kulit gagrak Cirebon yang sangat terkenal. Kakaknya yang pertama adalah Ki Saryut, adalah pembuat wayang kulit Cirebon sekaligus sebagai juru tulis di desanya di era 1950-an. Kakaknya yang kedua adalah Ki Hasan, adalah sebagai penatah dan penyungging wayang kulit. Satu kotak wayang kulit milik Ki Dalang Maruna, semuanya buatan Ki Hasan.

Sementara adik dari Talam, Ki Kadisa, ia hanya menspesialisasikan dirinya sebagai penyungging wayang kulit. Dari keempat keluarganya, Talamlah yang juga berkiprah sebagai pelukis kaca. Ki Talam menjalankan peran ganda, selain sebagai pembuat wayang kulit gagrak Cirebon, ia juga membuat lukisan kaca.



Gambar 5.12 Lukisan kaca, “Kresna dan Sumbadra”, karya Ki Talam, 1950, Koleksi Jerome Samuel, 1950, 41,5 Cm X 51 Cm. (Jerome Samuel, 2013a)

Salah satu peninggalan lukisan kaca berharga karya Ki Talam kini menjadi koleksi pribadi dari Jerome Samuel (Perancis), yakni sebuah lukisan kaca dengan adegan *jejer sepasang* menampilkan dua tokoh kakak beradik, Batara Kresna dengan Dewi Wara Sumbadra. Lukisan kaca ini hanya hitam putih dan gradasi abu-abu (indikasi kesulitan memperoleh cat warna-warni?). Dilihat dari kontur objek wayang kulit dan garis-garis pada wadasan yang tidak begitu rapi dan tajam, maka

patut diduga bahwa pembuatan kontur lukisan kaca masih menggunakan kuas. Pada saat itu belum digunakan. Kekuatan yang sangat menonjol dari lukisan kaca ini adalah kekuatan dari visual tokoh wayang kulitnya yang memiliki *wanda* dan *wangun* yang berkarakter. Hal ini tentu tidak diragukan mengingat Ki Talam adalah pembuat wayang kulit gagrak Cirebon yang handal.

Pembuatan lukisan kaca dengan tema pewayangan, khususnya wayang *ijen* dan wayang *jejer sepasang/jejer sejodo* pada periode ini sangat digemari masyarakat Cirebon. Lukisan kaca dengan tema pewayangan pada periode ini benar-benar telah menjadi *folk art*, sementara di lingkungan keraton, khususnya penghayat *thareqat*, terus mengalir perkembangan persenilukiskacaan dengan tema-tema simbol petarekatan. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa pada puncak perkembangan persenilukiskacaan Cirebon merupakan sulaman perkembangan persenilukiskacaan dari tradisi keraton dengan simbol-simbol petarekatan dan persenilukiskacaan dari luar tembok keraton yang dimotori oleh para Dalang dan pembuat wayang kulit gagrak Cirebon yang menjadikan persenilukiskacaan Cirebon sebagai *Folk art*. Beberapa nama pelukis kaca dari tradisi keraton muncullah beberapa nama yang sangat berjasa, seperti: Pangeran Aruna Martaningrat, Raden Saleh Djuwahir (dari Keraton Kasepuhan yang kelak akan menurunkan pelukis Raden Sugro Hidayat yang menjadi tokoh penting bagi perkembangan lukisan kaca berikutnya di Desa Trusmi), Elang Yusuf Dendabrata (seniman serba bisa dari Keraton Kacirebonan, yang selain pelukis kaca, pengukir kayu, ahli gamelan Cirebon, ahli tari Cirebon, juga ahli tosan aji), Elang Said, dan Elang Madina. Sementara dari luar keraton, tumbuh subur persenilukiskacaan

Cirebon dengan tema pewayangan, yakni dari komunitas Dalang dan pembuat Wayang kulit Cirebon yang melakukan peran ganda juga sebagai pelukis kaca. Beberapa nama penting dan sangat berjasa bagi pertumbuhan perseni lukiskacaan Cirebon pada periode pematapan kepribadian, di antaranya adalah: Ki Siti Siwan, Ki Dalang Maruna, Ki Saji, Ki Dalang Sudarga (Ki Lesek)—keempatnya dari Gegesik Cirebon—dan Ki Talam dari Karang Sari Kecamatan Weru Kabupaten Cirebon.

Seiring dengan mudahnya memperoleh kaca dan sudah merebaknya perkembangan perseni lukiskacaan Cirebon berkat jasa pelukis dari kalangan keluarga keraton dan pada Dalang serta pembuat wayang kulit, di era 1960-an sudah bermunculan anak-anak muda yang mulai membuat lukisan kaca. Beberapa nama yang patut dicatat dan kelak menjadi besar, di antaranya adalah: Rastika (dari Gegesik yang merupakan murid dari Ki Dalang Maruna dan Ki Dalang Sudarga, juga murid dari Elang Yusuf Dendabrata, Keraton Kacirebonan), Raden Sugro Hidayat (keluarga Keraton Kasepuhan yang tinggal di Desa Trusmi yang mewarisi tradisi melukis kaca dari pamannya, Raden Saleh Djuwahir), Marsita (Ujung Gebang-Susukan), dan Sugiri (Klangenan).

Merebaknya perkembangan perseni lukiskacaan di Cirebon pada periode pematapan kepribadian yang para pelukisnya dari kalangan keraton dan para dalang serta pembuat wayang kulit melahirkan tema perseni lukiskacaan yang lebih beragam jika dibandingkan perkembangan perseni lukiskacaan di Yogyakarta, Solo, Kudus, Banyuwangi, ataupun di Buleleng-Bali. Perseni lukiskacaan Cirebon menyumbangkan Bahasa rupa baru seperti: Kaligrafi, Kaligrafi piktograf simbol

petarekatan, Kaligrafi piktograf dari stilasi bentuk wayang kulit, Wayang *Ijen*, Wayang *jejer sepasang/jejer sejodo*, wayang *jejer pasemon*, wayang *jejer payudan*, kaligrafi, dan tema mitologi dan benda-benda simbolis dari keraton.

Lukisan kaca dengan tema kaligrafi piktograf simbol petarekatan menyajikan visualisasi bentuk makhluk *Prabangsa*, yakni makhluk imajinatif yang secara visual merupakan gabungan dari berbagai bagian bentuk binatang menjadi bentuk baru yang melampaui realitas dan dengan konstruksi semacam itu adalah untuk menunjukkan eksistensi bukan makhluk biasa, akan tetapi makhluk yang memiliki kekuatan luar biasa. Visualisasinya menghindari bentuk visual realistik sebagai penanda kesenian Islam yang sejak Zaman Madya menghindari perwujudan makhluk yang bernyawa secara nyata, melainkan disamarkan dengan susunan jalinan bentuk kaligrafi Arab. Yang menarik di sini adalah meskipun spiritnya adalah kesenian Islam, akan tetapi simbol-simbol dari pra-Islam, seperti *Ganeca* sebagai Putera Dewa Syiwa, masih juga digunakan. Di samping itu penggunaan gaya *khat* kaligrafi huruf Arabnya tidak menggunakan khat standar, seperti khat *Tsuluts*, *Diwani*, *Farisi*, atau *Kufi*, akan tetapi menggunakan khat baru—sebuah kreativitas manusia Cirebon.

Bentuk kaligrafi piktograf dari stilasi bentuk binatang mitologi juga menjadi gejala yang menarik dalam perseni lukiskacaan Cirebon. Lukisan kaca dengan simbol “*Macan Ali*” sebagai stilasi dari bentuk hariamau putih juga banyak ditemukan. Inspirasi penciptaan lukisan kaca dengan tema Macan Ali adalah bersumber dari bendera kasultanan Cirebon yang digunakan oleh Fatahillah pada saat penyerangan terhadap Portugis di Sunda Kelapa (Jayakarta-Jakarta) serta

simbol Keraton Kasepuhan Cirebon. Bentuk Macan Ali yang distilasi dari rangkaian kaligrafi dengan khat gaya Cirebon ini pun sebenarnya sudah dilakukan oleh para pengukir kayu Cirebon. Para pelukis kaca kemudian lebih mengeksplorasi dengan berbagai kemungkinan visual.



Gambar 5.13 Lukisan kaca, “Macan Ali”, 1981 , (41x31 cm), karya Pangeran Mahman alm (adik Sultan Anom X PRA Muhammad Nurus alm) (Foto dan koleksi Prof. Dr. Erick North, Santa Barbara, Amerika Serikat).

Kaligrafi piktograf juga ditemukan pada lukisan kaca Cirebon bertema wayang kulit, sehingga perseni lukiskacaan Cirebon menyumbangkan tema kaligrafi piktograf wayang kulit. Tokoh Semar merupakan tokoh yang paling banyak dibuat dengan jalinan kaligrafi. Bahkan tokoh *Batara Guru* sebagai perwujudan Dewa Syiwa pun dibuat dengan bentuk jalinan kaligrafi Arab.



Gambar 5.14 Lukisan kaca, “Kaligrafi Piktograf Sekarpandan”, karya Rastika, terinspirasi oleh *Tlawungan*, menampilkan tokoh wayang yang dibentuk dengan kaligrafi Arab (Foto: IVVA)

Pada tema wayang kulit perseni lukiskacaan Cirebon pada periode ini banyak mengungkap *Wayang Ijen* yang biasanya mengambil tokoh wayang kulit untuk melambangkan karakter baik yang harus diteladani. Beberapa tokoh wayang kulit yang sering divisualisasikan ke dalam lukisan kaca di antaranya adalah tokoh wayang: Arjuna (untuk kesaktian dan kegantengan serta *jagoning Dewa*), Bima (untuk lambang kejujuran), Semar (untuk lambang rakyat jelata tetapi sesungguhnya sangat sakti dan tinggi derajatnya, serta seorang yang mengabdikan pada pemimpin yang adil), Batara Kresna (simbol *Dewa Kamanusan*, yang sakti, cerdas, cerdik, cendekia), Gatotkaca (lambang kesaktian dan bendeng Amarta), Brajamusti (untuk tokoh kesaktian), Hanoman (tokoh yang sakti, ulet, dan membela kebenaran), dan beberapa tokoh lainnya. Pada ungkapan tema wayang *Jejer Sepasang* sering dijumpai kerukunan tokoh Arjuna dengan Dewi Sumbadra dan

Jejer tokoh Batara Kresna dengan Dewi Sunbadra, adiknya. Tema wayang kulit menjadi tema yang sangat digemari mengingat pertunjukan wayang kulit dengan tuntunan dan tontonannya saat itu sangat digemari manusia Cirebon.

Penanda yang harus dicatat dari periode pematapan kepribadian perseniukiskacaan Cirebon adalah kuatnya kecenderungan untuk menghadirkan ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendhung*, ornamen ikonik dalam kebudayaan Cirebon. Ornamen *Wadasan* tampaknya paling dominan dan ornamen tersebut tampaknya terinspirasi oleh konstruksi dan elemen estetis di Gua Sunyaragi, Kereta Paksinagaliman dan Kereta Jempana (dari Keraton Kanoman), Kereta Singa Barong (Keraton Kasepuhan), dan ukiran kayu di Museum Keraton Kasepuhan. Ornamen *Mega Mendhung* dan *Wadasan* sebagai ornamen ikonik Cirebon telah menjadi penanda yang kuat pada perseniukiskacaan periode pematapan kepribadian di Cirebon. Beberapa peneliti sepakat bahwa sesungguhnya ornamen tersebut lahir terpengaruh oleh kebudayaan Cina, khususnya Dinasti Ming, mengingat relasi Cina dengan Cirebon yang sudah berlangsung lama. Beberapa peristiwa yang menguatkan kontak budaya dengan budaya Cina di antaranya adalah keberadaan tokoh Ong Tien Nio sebagai salah satu permaisuri Sunan Gunungjati; persianggahan ekspedisi Cheng Ho yang sempat membangun menara atau mercuar di Amaparan Jati, Pesambangan (wilayah sebelah utara Astana Gunungjati sekarang) yang dinyatakan sebagai kampung Cina Muslim di Cirebon, dan beberapa peristiwa lainnya yang menguatkan adanya interaksi kebudayaan Cirebon dengan kebudayaan Cina.

5.2.3 Periode Masa Surut Persenlukiskacaan Cirebon

Situasi politik dan ekonomi yang belum stabil yang dialami bangsa ini di era 1950-1960-an membuat kehidupan sosial budaya tidak kondusif untuk berkembang secara optimal. Hal ini dialami juga oleh dunia persenlukiskacaan Cirebon yang sebelumnya pada periode 1930-1950-an mengalami perkembangan puncak. Meskipun demikian kehidupan persenlukiskacaan Cirebon bukanlah mati. Lukisan kaca sebagai salah satu bentuk ekspresi estetis yang berkembang di jalur seni visual tradisional nyatanya masih terus bergerak, meskipun faktor-faktor eksternal dalam hubungannya dengan aspek sosial politik ekonomi di era 1950-1960-an kurang memberikan dukungan iklim berkesenian.

Lukisan kaca masih juga terus diproduksi dan diapresiasi oleh masyarakat, meski dengan denyut pertumbuhan yang kurang berarti. Berbagai bentuk keramaian ritual masyarakat yang ada di Cirebon, seperti momen-momen keramaian pada acara *Panjang Jimat* di Keraton Kasepuhan dan Kanoman, *Muludan Selawean* di Komplek Buyut Trusmi, *Muludan Selikuran* di Gegesik, *Syawalan* di Gunungjati, dan berbagai tempat lain bahkan di keramaian pertunjukan kesenian tradisional seperti wayang kulit, *tarling*, atau *masres* saat ada hajatan, kerap dijadikan wahana bagi pelukis-pelukis kaca menjajakan lukisan kacanya, terutama lukisan kaca dengan tema tokoh pewayangan. Hal ini tampaknya menunjukkan betapa ada relasi yang positif antara kuatnya apresiasi masyarakat Cirebon terhadap kesenian wayang kulit dengan apresiasi terhadap kehadiran tokoh-tokoh wayang kulit dalam bentuk lukisan kaca.

Persenilukiskacaan Cirebon di era 1950-1960-an sangat bergantung pada apresiator fanatik yang benar-benar memiliki apresiasi yang tinggi, khususnya kepada kesenian wayang kulit. Para penjaja lukisan kaca di tempat-tempat keramaian dan yang menjajakan lukisan kaca secara berkeliling adalah fenomena yang terjadi dalam periode ini. Pertimbangan daya beli yang rendah dari apresiator tentu berdampak pada pilihan kualitas karya lukisan kaca yang diciptakan. Hal inilah kemudian yang membuat pada periode ini ditemukan kualitas lukisan kaca yang cukup menurun. Objek lukisan kaca yang diproduksi pada prinsipnya tidak berubah. Beberapa tema karya lukisan kaca yang sejak awal diproduksi, seperti tema lansekap masjid, wayang kulit (umumnya *Wayang Ijen*), tema-tema petarekatan, dan tema mitologi atau folklor masih diciptakan, meski dengan kualitas dan kuantitas yang menurun.



Gambar 5.15 Lukisan kaca, “Masjidil Haram”, anonim, diperkirakan tahun 1950an, 30Cm X 46Cm, Media: Kaca bening, cat kayu, cat krom, dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Pemerintah Kabupaten Cirebon (Foto: Casta, 2018).

Lukisan kaca sebagaimana Gambar 5.15 di atas merupakan gaya lukisan kaca generasi pertama yang menggambarkan lansekap bangunan (masjid) dengan Bahasa rupa Barat. Meskipun demikian gaya lukisan kaca seperti itu masih terus dibuat ulang hingga periode 1960-an. Awalnya lukisan kaca ini koleksi keluarga Bapak Khaer Blok Kaliandul Desa Setu Kulon Kecamatan Weru Kabupaten Cirebon dan sekarang menjadi koleksi Museum Pangeran Cakrabuana Pemkab Cirebon. Yang harus dicermati adalah pada lukisan kaca ini menunjukkan adanya penurunan kualitas, sangat terlihat pada pembuatan kontur yang sangat tidak rapi dan penyelesaian pewarnaan yang juga tidak detail. Hal ini dipahami karena pelukisnya mempertimbangkan segmen pasar (apresiator) dan rendahnya daya beli masyarakat akibat kehidupan politik yang kurang kondusif.



Gambar 5.16 Lukisan kaca, “ Duryudana dan Banowati”, anonym, dibuat dengan kualitas yang Dibuat di era 1960-an Pada Era Masa Surut Persenilukiskacaan Cirebon (ditemukan di Kadipaten Majalengka)

5.2.4 Periode Kelahiran Kembali Persenlukiskacaan Cirebon

Satu momentum sangat penting dalam perkembangan lukisan kaca Cirebon adalah ketika di tahun 1970-an Pemerintah Orde Baru mencanangkan peningkatan harkat pembangunan kebudayaan nasional dengan menggali keunggulan kebudayaan daerah-daerah di Indonesia. Pemerintahan Presiden Soeharto pada masa Orde Baru telah mencanangkan kebijakan pembangunan kebudayaan dan pariwisata melalui proyek-proyek Repelitanya. Di antara arah kebijakannya adalah peningkatan pembangunan kebudayaan nasional yang didukung oleh kebudayaan daerah. Konstruksi kebudayaan nasional dipahami pemerintahan ini adalah puncak-puncak kebudayaan daerah yang berbeda-beda dalam bingkai Bhineka Tunggal Ika. Oleh karena itu konsekuensi logisnya adalah munculnya apresiasi yang tinggi terhadap keunikan dan karakteristik kebudayaan daerah. Pemerintah pusat melalui kementerian terkait kemudian mendorong Pemerintah Daerah untuk mengembangkan keunggulan kesenian daerahnya untuk diusung ke pusat guna membangun konstelasi kesenian nasional.

Kebijakan pemerintah pusat dan konsekuensi yang ditempuh oleh Pemerintah Kabupaten Cirebon kemudian berdampak positif terhadap persenlukiskacaan Cirebon. Denyut pertumbuhan dan perkembangan persenlukiskacaan Cirebon yang sejak lama sangat kuat membuat perhatian pemerintah pusat melirik lukisan kaca yang (masih) berkembang di kebudayaan Cirebon untuk dikembangkan dalam rangka mendukung kebijakan pemerintah Orde Baru.

Gayung pun bersambut, lukisan kaca sebagai *local genius* Cirebon dan Rastika sebagai pelukis kaca dari Gegesik saat itu mendapat fasilitasi yang memadai untuk dapat berkembang dengan baik. Momentum yang sangat berharga bagi perkembangan perseni lukiskacaan Cirebon dan bagi pelukis kaca Rastika dari Gegesik Kabupaten Cirebon, adalah pertemuannya pada tahun 1976 dengan Joop Ave (saat itu sebagai pejabat di Sekretaris Negara yang kemudian menjadi pejabat tinggi dari Menparpostel) atas petunjuk Soedarmadji Damais (Jérôme Samuel, 2005), Haryadi Suadi dari FSRD ITB, dan Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton kacirebonan (Jerome Samuel, 2013c). Rastika dan karya Lukis kaca Cirebon menjadi salah satu *pilot project* bagi Pemerintah Pusat yang akan mengembangkan keunggulan kesenian daerah guna membangun konstruksi Kesenian Nasional ala Orde Baru.



Gambar 5.17 Pelukis Rastika, Maestro Pelukis Kaca Tradisional Cirebon

Rastika sangat beruntung karena ia mendapatkan mentor dari pakar yang paham betul tentang pengembangan kesenian daerah. Joop Ave dengan pemahaman misi Orde Baru tentang pembangunan kebudayaan nasional, Haryadi Suadi dari FSRD ITB yang paham betul tentang proses kreatif, dan Elang Yusuf Dendabrata yang sangat menjaga nilai dan simbol-simbol budaya Cirebon, adalah sosok yang sangat berperan dalam membentuk Rastika. Alhasil karya lukisan kaca Rastika kemudian mampu menembus istana kepresidenan, kolektor seni papan atas, para pejabat tinggi, galeri-galeri bergengsi, bahkan kampus-kampus seni. Inilah era kebangkitan kembali perseni lukiskaca Cirebon (juga Indonesia), momentum yang sangat penting untuk dicatat. Bahkan peneliti lukisan kaca dunia, Jerome Samuel dari INALCO-Perancis, mencatat periode ini sebagai era Renaissance perseni lukiskaca Indonesia (Jerome Samuel, 2005). ia menulis bahwa periode tersebut adalah kelahiran kembali dunia seni lukis dari balik kaca Indonesia. Pengakuan tersebut tentu bukan tanpa alasan, mengingat lukisan kaca mendapat pengakuan dari Negara, sebagai sesuatu yang sangat penting dan menjadi bagian dari strategi pembangunan yang dilakukan oleh Pemerintahan yang sah dan sangat kuat saat itu (Orde Baru). Dunia lukisan kaca yang selama ini akrab menjadi bagian apresiasi orang-orang desa, masyarakat kecil, masyarakat petani, kini tiba-tiba tersentak menjadi entitas yang dilegitimasi oleh Negara melalui kebijakan pembangunan. Rastika dengan karya lukisan kaca tradisional dengan gaya Cirebon kemudian menjadi agen politik pembangunan kebudayaan oleh negara. Dia diakui sebagai *local genius* yang membawa misi pengembangan kebudayaan nasional dengan sumbangan puncak karya seni lukis kaca Cirebon.

Sebagai duta model pengembangan kesenian tradisional khususnya di bidang lukisan kaca, Rastika juga sangat beruntung karena dipertemukan dengan sosok akademisi dari FSRD ITB, Harjadi Soeadi yang juga berasal dari Cirebon dan sangat paham tentang bagaimana seharusnya arah kesenian lukisan kaca Cirebon dalam bingkai kebijakan pemerintah Orde Baru saat itu. Begitu juga dengan pertemuan Rastika dengan Joop Ave yang saat itu sebagai pejabat kementerian yang membidangi pengembangan kepariwisataan, tentunya adalah sosok yang sangat paham dengan arah pengembangan seni tradisional yang akan dijadikan sebagai puncak-puncak kebudayaan nasional. Kusdono, putera pelukis Rastika yang sekarang melanjutkan melukis kaca sangat terngiang dengan pesan Joop Ave dan Harjadi Soeadi kepada ayahnya, seperti yang dituturkan Rastika kepadanya, “*Ras, poma sira aja macem-macem. Terusaken nglukis kaca kang tradisional bae. Aja kegoda macem-macem (Ras, mohon kamu jangan berulah macam-macam—dalam melukis:pen. Teruskan saja melukis kaca yang tradisional. Jangan tergoda oleh godaan yang bermacam-macam).*” Pesan itulah yang tampaknya Rastika pegang sampai akhir hayatnya, bahkan pesan itu pulalah yang ia wariskan kepada Kusdono sebagai penerusnya kelak.

Lukisan kaca karya Rastika benar-benar memupuk dan mengembangkan gaya lukisan kaca tradisional Cirebon. Modal budayanya yang sangat kental dengan bahasa rupa dan estetika Cirebon, khususnya yang bersumber dari visual wayang kulit gagrak Cirebon, ukiran kayu, kedok, membuat lukisan kaca karya Rastika sangat kental dengan tradisi. Beberapa karakteristik ketradisian dari lukisannya adalah: 1) gaya lukisannya adalah dekoratif-simbolik; 2) Menggunakan

tokoh wayang kulit dengan *wanda*, *wangun*, dan *sunggingan* gagrak Cirebon *loran*;
3) Menerapkan ornamen *mega mendhung* dan *wadasan* ; 4) menggunakan teknik pewarnaan datar; 5) latar belakang objek ditutup cat warna terang dengan sapuan datar; dan 6) Tidak menggunakan atau memperjuangkan kesan ruang (plastis) sebagai sebuah ilusi optik.

Sebagian besar lukisan kaca Rastika mengangkat tema dunia pewayangan, baik yang disajikan dalam bentuk *wayang ijen*, *wayang jejer sepasang*, *wayang jejer pasemon*, ataupun *jejer payudan*. Pertemuannya dengan Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton Kacirebonan yang sangat piawai dalam ornamen, ukiran, dan persenilukiskacaan Cirebon membuat karya lukisan kaca Rastika semakin kokoh dengan muatan tradisi Cirebon. *Lemahan* lukisan kacanya merupakan rangkaian ornamen *wadasan* sangat terpengaruh oleh ukiran kayu yang ada di Keraton Cirebon. Ia juga menggunakan ornamen *mega mendung* dengan “rasa bentuk” yang sejalan dengan khazanah ornamen *mega mendung* yang dijumpai pada artefak seni rupa yang ada di keraton. Di samping itu Rastika juga mulai berinteraksi dengan beberapa ukiran kayu yang ada di keraton yang menyimpan simbol-simbol petarekatan, yang kelak juga akan menjadi periode berkarya lukisan kaca Rastika.

Ketradisian lukisan kaca Rastika juga sangat kuat dalam penggunaan warna yang mencolok, berani, dan dinamis, akan tetapi tetap memberikan harmoni yang seimbang. Pewarnaan secara gradasi dengan empat lapisan warna monokromatik digunakan dengan tegas dengan susunan: *biron* (monokromatik biru), *daduan* (monokromatik merah), *teja sumirat*(monokromatik oranye), *pari kuning* (analogus

hijau dan kuning), *encungan* (monokromatik ungu), dan *mega mendungan* (monokromatik abu-abu), digunakan Rastika dalam lukisan kacanya dengan harmonis. Pewarnaan tokoh wayang kulit pada lukisan kaca Rastika mengacu kepada standar pewarnaan (sunggungan) wayang kulit gagrak Cirebon.

Berkat arahan Haryadi Suadi, Rastika mulai menggarap lukisan kaca dengan *jejer payudan* atau *jejer pasemon* yang menampilkan kehadiran beberapa tokoh wayang dalam satu bidang kaca. Rastika kemudian mempelajari gambar-gambar miniatur atau iluminasi manuskrip babon pedalangan. Hasilnya adalah kemunculan lukisan kaca dengan adegan seperti *Kresna Duta*, *Hanoman Obong*, *Minturaga Tapa*, *Karna tanding* dan beberapa fragmen penting dalam Mahabarata dan Ramayana ia ungkap dalam lukisan kacanya, sebuah kreativitas yang sama sekali belum muncul. Rastika dengan lukisan kaca Cirebon tentu sangat beruntung karena dijadikan sebagai salah satu *raw model* pengembangan seni tradisional yang akan membentuk kebudayaan nasional dalam bingkai kebijakan Pemerintah Orde Baru. Karya lukisan kaca Rastika mendapat legitimasi oleh Negara, diakui Negara sebagai salah satu keunggulan yang dimiliki Indonesia.

Era dekade 1970-an benar-benar menjadi kebangkitan Kembali dunia seni lukis kaca Cirebon dengan Rastika sebagai pelukis kaca yang paling menonjol. Rastika mendapat kesempatan memamerkan lukisannya di Taman Ismail Marzuki (1976) dan di Jakarta Fair (1977). Banyak karyanya yang dikoleksi para pejabat negara dan pada tahun 1980 ia membuat lukisan kaca 'raksasa' berjudul "Citra Indonesia" dengan ukuran 3,15 M X 11,5 M untuk koleksi Taman Mini Indonesia Indah-Jakarta, sebuah modal sosial yang semakin meluas dan pemberian legitimasi

sebagai penguatan atas modal simbolik, mengingat TMII begitu dekat dengan Ibu Negara.



Gambar 5.18 Rastika dalam sebuah pembukaan Pameran lukisan kaca (Foto: Repro Kusdono)



Gambar 5.19 Lukisan kaca, “Jejer Kresna, Arjuna dan Semar”, karya Rastika, 2009, Koleksi Casta (Foto: Casta, 2018)



Gambar 5. 20 Lukisan kaca, “Serabad Sayidina Ali”, karya Rastika, 1976, menunjukkan Pengaruh simbol-simbol Thareqat (Foto: IVAA)



Gambar 5.21 Manuskrip babon pedalangan dengan iluminasi sebagai inspirasi Lukisan kaca rastika bertema Pewayangan *Jejer*

Kreativitas Rastika dalam membuat lukisan kaca benar-benar menjadi penanda bagi kebangkitan perseni lukiskacaan Indonesia, khususnya di Cirebon. Karya-karya Rastika benar-benar telah menghadirkan kode-kode estetika perseni lukiskacaan Cirebon. Modal budayanya yang begitu lekat dengan dunia pewayangan gagrak Cirebon dengan segala lakon-lakonnya, kepiawaiannya dalam menatah dan menyungging wayang kulit gagrak Cirebon yang memiliki *wanda* dan

wangun-nya yang khas, membuat lukisan kaca Rastika begitu kental dengan kode-kode estetika kebudayaan Cirebon. Reka visual lukisan kaca Rastika benar-benar menyimpan estetika tradisional Cirebon sebagai sebuah distingsi yang sangat kuat. Hal ini memang sebagai jalan lurus yang diharapkan pemerintah Orde Baru melalui sentuhan Joop Ave, Haryadi Suadi, dan Elang Yusuf Dendabrata yang menghendaki Rastika tetap di jalur tradisional. Rastika pun menjadi penanda bagi kebangkitan kembali persenilukiskacaan Cirebon setelah dekade sebelumnya mengalami masa surut.

5.2.5 Periode Masa Kejayaan Persenilukiskacaan Cirebon

Melejitnya nama Rastika dalam khazanah persenilukiskacaan Indonesia dan Cirebon khususnya, telah mendorong denyut pertumbuhan persenilukiskacaan di beberapa daerah di Cirebon. Rastika telah berhasil membuka ruang kreativitas persenilukiskacaan Cirebon dengan tetap menjaga ketradisiannya. Rastika juga memperoleh modal simbolik berupa pengakuan pusat kekuasaan yang mengoleksi karya lukisan kacanya. Pengakuan pusat kekuasaan era Orde Baru membuatnya memperoleh modal sosial dan modal ekonomi yang cukup signifikan. Rastika dan proses kreatifnya di akhir tahun 1970-an sangat berarti bagi pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon.

Era ini ditandai dengan kecenderungan pelukis kaca muda membuat sanggar-sanggar Lukis kaca atau perkumpulan sesama pelukis kaca. Beberapa komunitas dan sanggar seni lukis kaca serta pelukis muda pun bermunculan dengan keunggulan masing-masing, sehingga di Cirebon berkembang dapat dijumpai di wilayah Gegesik, Trusmi, Klangeran, Kedawung, Gunung Jati, Suranenggala, Kota

Cirebon, dan di Keraton-keraton (Eddy Hadi Waluyo, 2006). Bahkan perkembangan lukisan kaca Cirebon semakin marak berkat inovasi kreatif Toto Sunu dan Haryadi Suadi yang memilih jalur seni lukis kaca modern Cirebon (Rosniawati, 2018).

Perkembangan persenilukiskacaan di Gegesik tampak lebih dinamis jika dibandingkan dengan wilayah lainnya. Rastika sendiri dengan beberapa anggota keluarganya seperti Karwi (adik) dan pelukis muda, Kusdono (anakny) mendirikan Sanggar Lukis kaca dengan nama Sanggar Prabangkara. Di sanggar itulah kreativitas Rastika mengembangkan persenilukiskacaan Cirebon dengan mempertahankan citra lukisan kaca tradisionalnya. Nama besar Rastika sebagai pelukis kaca tidak hanya dilegitimasi oleh negara dan akademisi, akan tetapi juga oleh sesama pelukis kaca lainnya. Legitimasi dari negara ialah dengan dibuktikan banyak karyanya yang menjadi koleksi simbol-simbol negara saat itu, seperti dikoleksi oleh Presiden dan para petinggi negara. Legitimasi dari akademisi dibuktikan beberapa kali Rastika berpameran di ITB dan ISI Surakarta serta perguruan tinggi lainnya. Legitimasi dari sesama pelukis kaca dibuktikan beberapa pelukis kaca yang berguru kepadanya, bahkan pelukis Toto Sunu yang kelak diakui sebagai pelukis besar di Cirebon, pada tahun 1986 juga berguru melukis kaca kepada Rastika.

Rastika menjadi “kiblat” bagi seni Lukis tradisional Cirebon. Pada karya Lukisan kacanya terlihat sangat fanatik dengan *wanda*, *wangun*, serta *sunggingan* wayang kulit dan ornamen *wadasan*, *mega mendung*, serta *godongan* yang semuanya disajikan secara dekoratif dengan pewarnaan datar (tanpa nuansa). Tema

lukisan kaca Rastika pada umumnya tema pewayangan (*wayang ijen, wayang jejer sepasang, wayang jejer pasemon, dan jejer payudan*); tema Petarekatan (sebagai hasil pengaruh bimbingan dari Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton Kacirebonan); tema folklor (*lakon Barikan*); tema kehidupan sosial (tayuban, membatik, dll); dan tema puteri Cina. Dalam hal Teknik pada era tahun 1980-an Rastika sudah menggunakan grafido dan tinta Cina untuk membuat kontur dan isen ornamen, sedangkan pewarnanya menggunakan cat minyak merk “Kuda Terbang”. Teknik pewarnaan yang dilakukan Rastika adalah dengan teknik pewarnaan datar. Komposisi warna pada lukisan kaca Rastika sangat kaya dan berani menggunakan warna sehingga berkesan *polychrome*. Rastika menggunakan komposisi warna gradasi biru (*biron*), merah (*dadon*), ungu (*encungan*), orange (*teja sumirat*), hijau (*pari anom*), abu-abu, dan coklat, digunakan dalam satu bidang lukisan untuk mewarnai objek dan latar belakangnya secara seimbang, menyatu, dan harmonis.



Gambar 5.22 Lukisan kaca, “Karna Tandring,” sebuah lukisan kaca *Jejer Payudan*, karya Rastika, menjadi model karya yang sangat disukai kolektor lukisan kaca Cirebon

Cirebon di akhir era 1970-an membangkitkan kembali dinamika persenilukiskacaan. Dukungan pemerintah pusat maupun daerah sangat menentukan iklim berkesenian. Pasar lukisan kaca semakin tumbuh subur. Tak pelak di beberapa wilayah muncul geriap denyut perkembangan persenilukiskacaan yang signifikan. Di Gegesik, misalnya yang sejak awal wilayah ini menjadi pusat tumbuhnya lukisan kaca sebagai *folk art* memunculkan beberapa nama yang sangat diperhitungkan dengan potensi dan kepemilikan modal budaya yang kuat. Rastika sendiri kebanjiran pesanan lukisan kaca dan oleh karena itu ia mendirikan Sanggar Prabangkara sebagai studio berkaryanya yang dibantu oleh kerabat dekatnya, Karwi dan Kusdono puteranya. Rastika juga dengan senang hati menerima anak-anak muda yang mau belajar melukis kaca. Nama-nama pelukis kaca seperti Toto Sunu, Raffan Hasyim, Dody Yulianto dan hampir seluruh pelukis muda Cirebon sempat berguru melukis kaca baik langsung ataupun tidak langsung kepada Rastika.

Wilayah Gegesik selain melambungnya nama Rastika sebagai maestro pelukis kaca tradisional Cirebon, akhirnya juga memunculkan nama pelukis-pelukis muda berbakat, seperti: Karwi, Bahenda, Bahendi, Arles, dan kemudian Kusdono. Bahenda dan Bahendi adalah putera dari Ki Dalang Jublag, keponakan pelukis kaca Ki Lesek atau Ki Dalang Soedarga yang juga merupakan guru dari Rastika. Keduanya memiliki kemampuan yang tinggi dalam melukis kaca tradisional Cirebon, akan tetapi dalam perkembangannya keduanya memilih ruang ekspresi yang membebaskan sehingga tidak “membebek” gaya lukisan kaca Rastika. Begitu juga dengan pelukis Arles yang menggunakan media kaca dan teknik melukis

kacanya dengan mewujudkan visualisasi objek yang dihadirkan secara visual realistis, tidak lagi bergaya dekoratif seperti yang ditempuh oleh Rastika.

Kebangkitan Kembali perseni lukiskacaan Cirebon yang telah mengangkat nama pelukis Rastika, juga berpengaruh ke Trusmi. Raden Sugro Hidayat, keluarga Keraton Kasepuhan Cirebon yang tinggal di Desa Trusmi Wetan mulai tertarik dengan lukisan kaca. Sebuah lukisan kaca karya pamannya, Raden Saleh Djuwahir, yang berbentuk lukisan kaca *Serabad Rikhul Akhmar*, menjadi inspirasi dalam mempelajari lukisan kaca secara otodidak. Tahun 1971 Raden Sugro, atau lebih akrab dipanggil *Mamo Gro*, mulai mencoba membuat lukisan kaca. Pada mulanya ia menggunakan batang lidi yang dilancipkan untuk membuat kontur dari tinta Cina dan untuk memulas warnanya menggunakan cat besi. Pada mulanya ia merasa tidak cukup puas dengan kontur karyanya, hingga akhirnya ia menemukan penggunaan “pena kodok” dengan cat untuk membuat kontur yang lebih baik (tegas, tajam, dan tidak mudah terhapus) untuk objek lukisannya. Objek lukisan kaca Raden Sugro di antaranya: *Serabad Rikhul Ahmar*, *Serabad Banteng Windu*, *Serabad macan Ali*, *Buroq*, *Insan Kamil*, *Majnunillah*, dan wayang kulit.



Gambar 5.23 Lukisan kaca, “Komplek Masjid Kramat Trusmi,” 1984, karya Raden Sugro dari Trusmi Wetan (Foto: Casta)



Gambar 5.24 Pelukis Raden Sugro Hidayat dari Desa Trusmi adalah Keluarga Keraton Kasepuhan Cirebon sebagai pionir perkembangan lukisan kaca gaya Trusmi

Tahun 1972 Raden Sugro mulai berani menggarap lukisan kaca *Serabad Rikhul Ahmar* yang merupakan pesanan Haryadi Suadi. Karya Rade Sugro, khususnya pada penggarapan ornamen *Wadasan* dan *Mega mendung*-nya sangat terpengaruh oleh bentuk dan pewarnaan batik Trusmi-Cirebon, sehingga ia lebih memilih pewarnaan ornamen tersebut dengan komposisi monokromatis, tidak seperti Rastika yang menggunakan komposisi *polychromatic*. Pada dekade awal 1980-an ia bersama-sama dengan Mahar mendirikan Sanggar Batrama. Beberapa muridnya yang berhasil sebagai pelukis kaca adalah: Kasnan, Udi, Astika, dan Eryudi. Di samping itu ada beberapa pelukis kaca perempuan, seperti: Satinah (istri Astika), Sairi (istri Eryudi), Eci (istri Udi), dan Umi (istri Kasnan).

Persenilukisan kaca yang berkembang di Trusmi (Desa pusat perbatikan Cirebon) sangat terpengaruh oleh motif dan ornamen batik, hal ini mengingat karena para pelukisnya juga memiliki latar belakang sebagai pembatik. Oleh karena itu persenilukiskacaan Trusmi telah menyumbangkan gaya lukisan kaca tersendiri, yakni lansekap lukisan kaca dengan terinspirasi oleh motif batik. Astika kemudian sangat menonjol karena garapan detail dekoratif pada objek-objek lukisannya, yang kemudian diikuti oleh Eryudi, Kasnan, dan Udi, mengingat mereka sering dilibatkan dalam proyek-proyek pesanan lukisan kaca Astika. Momentum berharga terjadi pada tahun 1990, Astika pada saat itu mendapat order pembuatan lukisan kaca dengan tema lansekap oleh pemilik Hotel Bentani sebanyak 117 lukisan untuk elemen estetis hotel. Dari sinilah kemudian gaya lukisan kaca dari Trusmi menyebar luas ke kolektor-kolektor penting di Jakarta dan beberapa kota besar lainnya.

Perkembangan persenilukiskacaan dari Desa Trusmi benar-benar telah menyumbangkan andil berarti bagi karakteristik persenilukiskacaan Cirebon. Di samping menyumbangkan satu gaya lansekap bercorak batik, sentra ini juga menyumbangkan lukisan kaca hitam putih, sebuah temuan pelukis Raden Sugro Hidayat. Temuan penggunaan pena-cat besi untuk membuat kontur objek lukisan memungkinkan ia dapat membuat kontur dengan warna putih. Dan manakala Raden Sugro tidak cukup memiliki banyak warna cat, yang ada tinggal warna hitam dan putih, maka ia pun menyapukanlah warna hitam di atas objek lukisan kaca yang telah diberi kontur warna putih. Tak ayal jadilah sebuah lukisan kaca hitam putih kreasi Raden Sugro. Kreativitas ini justru lahir dari kondisi sulit yang hanya memiliki dua warna, yakni hitam dan putih. Raden Sugrolah yang pertamakali menemukan lukisan kaca hitam putih, kemudian berkembang dan banyak ditiru pelukis muda yang meniru atau mengubahnya menjadi lukisan kaca emas-hitam.



Gambar 5.25 Lukisan kaca, “Sunyaragian”, karya Astika dari Trusmi, bergaya lansekap batik, sebuah sumbangan gaya lukisan kaca Cirebon dari sentra Trusmi (Foto: Casta, 2018)



Gambar 5.26 Lukisan kaca, “Gunungan Hitam Putih,” karya dan temuan gaya lukisan kaca raden Sugro, sebagai sumbangan gaya dan Teknik bagi persenilukiskacaan Cirebon (Foto: Casta, 2018)

Denyut perkembangan persenilukiskacaan Cirebon juga dirasakan di wilayah Utara Cirebon, di sekitar Gunungjati. Nama pelukis Salim dan Abdul Ghofar dari Pesambangan Gunungjati muncul dengan kecenderungan lukisan kaligrafi piktograf yang kental dengan idiom Cirebon. Pelukis kaca Warno dari Gunung jati juga menunjukkan eksistensinya dengan kekuatan pada pelukisan objek jejer wayang kulitnya, hal ini karena memang adalah seorang penatah dan penyungging wayang kulit, juga penabuh gamelan yang handal. Di Klayan, Winta, seorang pensiunan Polisi yang juga melukis kaca juga menandai denyut perkembangan persenilukiskacaan Cirebon.

Di lingkungan keraton Cirebon, Elang Yusuf Dendabrata pun menyelenggarakan pelatihan pembuatan lukisan kaca bagi anak-anak muda kerabat keraton dan dari luar keraton. Pelukis Adji mengakui bahwa ia merasakan sentuhan belajar melukis kaca dari Elang Yusuf. Tokoh ini adalah tokoh yang lengkap, ia pelukis kaca, ahli ukir kayu Cirebon, ahli gamelan dan ahli tari Cirebon. Sentuhannya terhadap Rastika bahkan sangat signifikan hingga pelukis kaca dari Gegesik itu menemukan jati dirinya dengan keajegan modal budaya Cirebonnya. Sementara di lingkungan Keraton Kasepuhan Cirebon mencuat nama pelukis kaca, Elang Umbara serta beberapa kerabat lainnya. Dengan demikian perseni lukiskacaan Cirebon pada era akhir 1970-an tumbuh subur kembali di lingkungan Keraton Cirebon dan di luar tembok keraton.

5.2.6 Periode Masa Pembaruan Perseni lukiskacaan Cirebon

Era dekade 1980-an dunia perseni lukiskacaan Cirebon memulai babak baru. Setelah generasi pertama dengan para pelaku dari keluarga keraton yang merupakan penghayat *Thareqat* tertentu dan para dalang wayang kulit atau pembuat wayang kulit yang berperan ganda sebagai pelukis kaca—yang telah memantapkan gaya dan estetika seni Lukis kaca Cirebon—pada periode ini muncul perubahan yang sangat mencolok. Perubahan ini tidak lain karena kehadiran pelukis kaca Toto Sunu dalam arena produksi kultural perseni lukiskacaan Cirebon. Toto Sunu atau nama lengkapnya adalah Sumbar Priatno Sunu (pelukis dari Bumiayu yang hijrah ke Cirebon) pada mulanya adalah pelukis kanvas yang telah berkiprah di pusat-pusat aktivitas pelukis dengan estetika barat yang mengedepankan perspektif dan visual realistik. Ia baru datang ke Cirebon pada tahun 1985 karena mengikuti tugas

kedinasan istrinya sebagai seorang guru di salah satu SMP Negeri di Kabupaten Cirebon. Saat itu ruang sosial Cirebon sedang digempitakan oleh dinamika perseni lukiskacaan dengan tokoh utama pelukis Rastika dari Gegesik, Elang Yusuf Dendabrata dan keluarga keraton lainnya, beberapa pelukis di beberapa sentra Cirebon lainnya seperti Raden Sugro, Astika, Udi, Kasnan di Trusmi; Warno, Salim dan Winta (wilayah seputar Gunungkati), Sugiri (Klangenan), Warsita (Ujung Gebang-Susukan), yang semuanya mengusung kode-kode estetika perseni lukiskacaan tradisional Cirebon. Ruang publik apresiator perseni lukiskacaan Cirebon saat itu menjadi begitu luas, tidak sekedar melayani kebutuhan komunitas pendukung kebudayaan Cirebon, akan tetapi sudah meluas ke wilayah Jakarta dan beberapa kota besar pusat kegiatan kesenian nasional, termasuk juga dukungan dari kalangan akademis (FSRD ITB, ISI, dan lain-lain). Bahkan yang lebih menggembirakan ruang apresiator perseni lukiskacaan Cirebon di era 1980-an sudah menembus pusat kekuasaan Orde Baru. Beberapa karya lukisan kaca Rastika telah dikoleksi Presiden Soeharto dan Ibu Tien Soeharto juga para pejabat penting, baik di level pusat, provinsi, maupun daerah. Tidak ketinggalan juga apresiator perseni lukiskacaan Cirebon menyentuh beberapa pelaku pariwisata dan kantor-kantor pemerintahan serta swasta. Ruang apresiasi pada periode itu adalah apresiasi atas keunikan nilai-nilai dan visualisasi lukisan kaca tradisional Cirebon—sesuatu yang menjadi buah kebijakan Pemerintah Orde Baru yang mencanangkan upaya melestarikan dan mengembangkan kesenian daerah guna mendukung terwujudnya kesenian nasional.

Persenilukiskacaan Cirebon pada periode ini mengalami *booming* pasar seni Lukis kaca tradisional Cirebon. Peningkatan kualitas teknik dan visualisasi lukisan kaca juga mengalami peningkatan berarti jika dibandingkan di era 1960 hingga 1970-an. Dinamika yang sangat menggembirakan adalah ketika di beberapa titik di Cirebon muncul beberapa pelukis muda yang menggenapi keriuhan persenilukiskacaan Cirebon yang mengusung kode-kode estetik tradisional Cirebon. Di tengah dinamika persenilukiskacaan Cirebon tersebut kemudian pada tahun 1986 muncullah pelukis kaca Toto Sunu dengan spirit dan bahasa rupa persenilukiskacaan Cirebon yang baru. Toto Sunu menawarkan beberapa inovasi yang sangat menghentak meliputi: inovasi bahasa rupa, inovasi kode estetika, inovasi teknik, inovasi ukuran karya, bahkan inovasi harga lukisan kaca. Toto Sunu telah membetot ketradisionalan lukisan kaca Cirebon menjadi lukisan kaca Cirebon modern. Toto Sunu membawa aura baru persenilukiskacaan Cirebon dan oleh karena itu tepatlah kalau Toto Sunu dinobatkan sebagai tokoh pembaharu dalam persenilukiskacaan Cirebon.

Toto Sunu menghadirkan bahasa rupa baru yang sangat dinamis, yang ditandai dengan: konfigurasi objek-objek lukisan tersaji dengan ekspresi yang sangat dinamis; latar belakang objek tidak *flat* (datar), akan tetapi diolah dengan tekstur dan kesan gerak yang dinamis; ada kecenderungan memperjuangkan ilusi optik (kesan ruang/kesan jauh dekat) melalui pengolahan teknik pewarnaan yang menggunakan nuansa dengan menggunakan *air brush* pada bidang yang sudah dilapisi *mix media* (lem kayu, taburan butir pasir, beras atau benda lainnya); dan kecenderungan membuat lukisan kaca dalam ukuran yang besar-besar. Toto

Sunulah pelukis kaca Cirebon yang membuat lukisan kaca dengan menggunakan lebih dari satu lembar kaca dalam satu lukisan kacanya, yakni menggunakan lembar kaca yang berbeda untuk melukisi tokoh objek lukisan pada lembar kaca pertama dan latar belakang objek dibuat pada lembar kaca yang lain. Toto Sunu bahkan mengubah standar harga lukisan lazim yang saat itu hanya puluhan atau ratusan ribu (di era 1980-an), Toto Sunu justru sudah memasang harga lukisannya yang sudah melampaui puluhan juta rupiah.

Kehadiran Toto Sunu dengan inovasi bahasa rupa lukisan kacanya nyatanya memperoleh dukungan apresiasi yang sangat tinggi. Tokoh Walikota Cirebon (Khumaedi Syafrudin), Menteri Kehakiman (Ismail Saleh), Subrata (Dirjen RTF), Iman Taufik (pengusaha nasional asal Cirebon) dan beberapa nama lainnya adalah tokoh-tokoh yang sangat penting bagi mencuatnya karir Toto Sunu dan perseni lukiskaca Cirebon. Toto Sunu dan karya Lukis kacanya benar-benar menjadi patron baru, khususnya bagi pelukis muda yang memiliki spirit pembebasan dalam berkarya. Apresiator lukisan kaca Toto Sunu sangat luas dan beragam, oleh karena itu tidak mengherankan kalau banyak calon-calon pelukis muda yang mengikuti jejak dan gaya lukisannya.

Komunitas pelukis yang direkrut di Adjib Studio yang dimanajemeni oleh putera-putera seniman Tarling Cirebon, Abdul Ajib, yakni Bambang dan Insan, adalah komunitas yang juga mengikuti jejak inovasi gaya lukisan kaca Toto Sunu. Beberapa nama pelukis muda yang direkrut di studio Lukis tersebut di antaranya adalah: Bahenda (Gegesik), Warno (Suranenggala), dan Arles (Gegesik), serta beberapa pelukis muda lainnya. Kelompok ini lebih mengambil momentum

booming-nya pasar persenilukiskacaan Cirebon, sehingga kelompok ini lebih mendukung inovasi yang dilakukan oleh Toto Sunu. Oleh karena itu temuan-temuan teknik baru dalam melukis kaca yang meninggalkan kode-kode estetika tradisional persenilukiskacaan Cirebon sebagaimana yang dilakukan Toto Sunu pada kelompok ini pun digunakan. Pelukis Arles bahkan kerap melukiskan objek-objek (tidak menggunakan wayang kulit) secara visual realistis ke dalam media kaca. Arles mengangkat objek-objek berbagai binatang dan lingkungannya, karikatur, dan lukisan figure manusia yang dibuat secara visual realistis. Jelas sekali lukisan kaca karya Arles sangat berbeda dengan tradisi lukisan kaca Cirebon.

Penemuan Toto Sunu dengan inovasi teknik dan kode estetika persenilukiskacaan Cirebon juga direspon positif oleh pelukis Bahendi dari Gegecik Wetan. Reka visual karya lukisan kaca pelukis Bahendi memang memiliki indikasi yang menerima pengaruh dari Toto Sunu, khususnya pada teknik dan kaidah estetikanya. Bahendi juga mengadopsi teknik pengolahan latar belakang dengan menggunakan *mix media* yang dipadukan dengan teknik *air brush*, akan tetapi pada karya Bahendi sangat mengedepankan idiom dan karakteristik visual kebudayaan Cirebon. Jika Toto Sunu menggunakan wayang kulit gagrak Banyumasan atau Solo atau antah berantah, Bahendi justru menguncinya dengan wayang kulit dan ornamen dari kebudayaan Cirebon. Bahendi juga mengolah perspektif warna pada pengolahan objeknya, sehingga kesan plastis atau kesan jauh dekat itu diperoleh dengan sangat rumit. Dengan demikian secara sederhana Bahendi menerima dan mengekspresikan inovasi teknik dan bahasa rupa, akan tetapi tetap menggunakan idiom dan ikon kebudayaan Cirebonnya. Hal inilah yang ia perjuangkan bersama

murid-muridnya, antara lain Madkiya, sehingga karya Bahendi sangat berbeda dengan Rastika yang tradisional, juga berbeda dengan Toto Sunu. Persamaan keduanya secara sederhana adalah mengusung inovasi teknik dan kode estetik persenilukiskacaan Cirebon. Keduanya adalah pembaharau kode estetik persenilukiskacaan Cirebon yang tidak mungkin dilewatkan dalam catatan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon.

Respon kreatif kemudian muncul dari komunitas pelukis kaca yang tergabung dalam Sanggar Noerdjati, Kedawung, Kabupaten Cirebon yang dipimpin oleh Raffan Hasyim. Di sanggar ini berkumpul beberapa pelukis kaca muda Cirebon yang menolak gaya modernisasi persenilukiskacaan Cirebon seperti yang dilakukan Toto Sunu yang di antaranya ditandai dengan penggunaan *grafido* untuk membuat kontur, penggunaan *mix media* dengan *air brush*, dan wayang kulitnya yang bukan gagrak Cirebon. Kelompok ini ingin mengembalikan lukisan kaca Cirebon dengan kekuatan tradisinya yang ditingkatkan kualitas teknik dan bahasa rupanya, akan tetapi tetap menggunakan ornamen, tokoh wayang, dan estetika seni rupa tradisional Cirebon. Kelompok ini menolak penggunaan *grafido* dan *pilox air brush* serta objek wayang kulit dan ornamen yang bukan dari kultur Cirebon. Mereka adalah: Raffan Hasyim, Dody Yulianto, Nono Sartono, Ciptono, dan beberapa nama lainnya. Strategi yang dilakukan kelompok ini adalah penguatan jalur tradisi baik pada teknik, bahasa rupa, maupun objeknya.



Gambar 5. 27 Pelukis kaca Raffan Hasyim beserta peluikis kaca Sanggar Noerdjati Cirebon (foto: Opan, 1986)

5.2.7 Periode Masa Pemertahanan Persenilukiskacaan Cirebon

Pasca tahun 2000-an perkembangan persenilukiskacaan Cirebon mengalami penurunan intensitas relasi dengan apresiator, meskipun bukan berarti sama sekali tidak ada denyut pertumbuhan persenilukiskacaan Cirebon. Para tokoh pelukis kaca seperti, Toto Sunu (Kota Cirebon), Bahenda dan Bahendi (Gegesik), Salim (Gunungjati), Eryudi (Trusmi), dan beberapa nama lainnya masih tetap melukis meskipun frekuensinya tidak begitu signifikan. Di samping itu beberapa pelukis muda masih menunjukkan geliatnya untuk terus membuat lukisan kaca melayani pesanan atau mengadu untung dengan menitipkan lukisan kacanya di galeri atau mencoba mengadu untung dengan menawarkan di media sosial. Beberapa pelukis (muda) yang berusaha mempertahankan eksistensi persenilukiskacaan Cirebon pada dekade pertama hingga perkembangan kontemporer saat ini di antaranya adalah: Kusdono, Esa, Caswandi, Damar, Sartono, Santoso dan Ki Dalang Pata.

Kusdono, adalah putera maestro pelukis kaca tradisional Cirebon, Ki Rastika, dari Gegesik. Ia meneruskan tongkat estafet perkembangan perseni lukiskacaan tradisional Cirebon, apalagi setelah ayahandanya wafat pada tahun 2014. Kusdono adalah pelukis kaca tradisional Cirebon yang paling produktif. Karyanya masih mengambil jalur tradisional sebagaimana pilihan gaya ayahnya. Akan tetapi beberapa karya Kusdono juga memperlihatkan adanya upaya untuk melakukan kreativitas dan tidak dalam kungkungan gaya Lukis kaca Rastika. Beberapa upaya Kusdono dalam gaya lukisan kacanya adalah adanya upaya untuk mengolah latar belakang lukisan kaca yang tidak datar (*flat*), bening, satu warna, seperti yang dilakukan ayahnya. Kusdono mengolah latar belakang lukisan dengan teknik *kusekan* (*dusel*) sehingga diperoleh nuansa warna dan penerapan teknik tamponir untuk mengolah latar belakang objek lukisan. Upaya lain yang dilakukan oleh Kusdono adalah merekavisual pewarnaan ornamen *mega mendung* dan *wadasan* dengan tidak melulu menggunakan kontur berwarna hitam dari goresan grafido, akan tetapi langsung menggunakan sapuan kuas tipis berwarna putih sebagai lapisan terluarnya. Di samping itu Kusdono juga membuat distingsi pada pilihan komposisi warna ornamen *wadasan* dan *mega mendung* yang tidak mengekor gaya ayahnya, yakni dengan menggunakan pewarnaan yang lebih lembut dan cenderung menghindari kesan *polychromatic*.



Gambar 5.28 Lukisan kaca, “Macan Ali”, karya Kusdono Rastika, 2017, menggunakan Teknik Tamponir untuk pengolahan latar belakang lukisan dan pewarnaan ornamen *Wadasan* yang menghindari *polychrome* (Foto: IVAA)

Esa adalah pelukis kaca muda dari Desa Gamel, Kabupaten Cirebon, memilih hidup sebagai pelukis kaca dengan pilihan jalur lukisan kaca Cirebon modern yang tetap berakar dari lukisan kaca tradisional Cirebon. Objek lukisannya masih berkuat pada wayang kulit. Yang paling menonjol dari karya Esa adalah pengolahan latar belakang lukisan kacanya yang mengutamakan ekspresi pribadi. Ia memadukan kehadiran ornamen *mega mendung* di latar belakang objek yang dipadukan dengan sapuan kasar dan atau guyuran cairan cat secara bebas. Pada beberapa karyanya ia juga kadang menggunakan *air brush* untuk pengolahan latar belakangnya. Yang patut dicatat dari karya pelukis kaca ini adalah fanatismennya menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon secara tradisional. Dengan demikian karya lukisan kaca Esa menggunakan rekavisual tradisional untuk objek wayang kulitnya, akan tetapi menggunakan gaya ekspresif pada pengolahan latar belakangnya. Meskipun demikian juga dijumpai eksplorasinya dalam mengolah objek wayang yang ditampilkan secara bebas dalam fose yang kontemporer, seperti tokoh Sumbadra yang memainkan biola, dan beberapa karya lainnya.



Gambar 5.29 Lukisan kaca, "Batara Kresna dan Cakra", karya Esa, memperlihatkan Latar belakang yang ekspresif paduan ornamen *Mega Mendung* dengan Sapuan kuas secara kasar dan guyuran cairan cat (Foto: Casta, 2020)

Caswandi adalah pelukis kaca dari Gamel yang kini berpindah ke Desa Tuk Kedawung Kabupaten Cirebon. Pada umumnya lukisan kaca karya Caswandi atau akrab dipanggil *Dek Mo* bercorak dekoratif dengan permainan daun, bunga, sulur, ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* yang disajikan dengan gaya dekoratif ekspresif. Tema lukisannya pada umumnya adalah perwayangan, simbol-simbol ikon budaya keraton Cirebon (kereta Paksinagaliman), kaligrafi murni, dan komposisi ornamen. Lukisan kaca karya Caswandi lebih mengedepankan permainan ornamen dengan gaya batik kontemporer. Hal ini sangat dipengaruhi oleh karya-karya desain batik kontemporer. Dari aspek teknik pembuatan motif dan *isen* lukisan kacanya lebih didominasi oleh kontur-kontur yang dibuat dengan

tarikan kuas-cat. Alhasil, kontur objek lukisan kaca karya Caswandi warnanya sangat bervariasi sesuai kebutuhan dan tidak melulu berwarna hitam.



Gambar 5.30 Lukisan kaca karya Caswandi dengan gaya dekoratif ekspresif

Darmono semakin menunjukkan eksistensinya sebagai pelukis kaca khususnya pada periode pemertahanan persenilukiskacaan Cirebon pasca tahun 2000-an. Pelukis kaca ini lebih memilih tema lukisan kacanya dengan objek kereta api tua. Tema ini sangat lekat dengan dirinya mengingat ia adalah pensiunan pegawai PJKA Cirebon. Pilihan ini ternyata menjadi distingsi lukisan kacanya yang sangat cerdas, khususnya dalam hubungannya dengan strategi pasar lukisan kacanya. Pelukis Damono adalah satu-satunya pelukis kaca yang mengangkat objek kereta api tua dengan sejumlah suasana nostalgianya, di samping ia pun menggarap lukisan kaca dengan tema pewayangan gagrak Banyumasan, mengingat ia juga berasal dari Purwokerto dan menetap di Cirebon.

Gaya lukisan kaca Damono adalah lansekap kereta api tua dengan sejumlah nostalgianya yang menggunakan estetika Barat. Ia mengadirkan objek secara visual realistis dan menggunakan perspektif garis guna memperoleh ilusi optik, kesan jauh dekat, kesan kemeruangan—mengingat gaya lukisan lansekap pada saat awal akuisisi tradisi lukisan kaca yang dibuat oleh pribumi yang dipekerjakan artisan Cina, yang membuat lukisan kaca untuk souvenir. Damono mengambil spirit tersebut sebagai sebuah strategi pemasaran lukisan kacanya dengan distingsi tema perkeretaapian dengan lokomotif tuanya. Dalam hal tema pewayangan, Damono lebih memilih wayang kulit gagrak Banyumasan. Damono tidak memilih wayang kulit gagrak Cirebon lebih karena pertimbangan keluasan pasar. Ia menginsyafi bahwa Ketika ia berpameran di Jakarta, publik yang menyukai wayang kulit gagrak Cirebon itu sangat terbatas, tetapi kalau yang dibuatnya wayang kulit gagrak Jawa (Banyumasan, Jogja, atau Solo) apresiatornya sangat luas.



Gambar 5.31 Lukisan kaca “Lokomotif Tua” , karya Darmono

Adji adalah pelukis kaca yang juga aktif melukis di media kanvas, hingga era 2020-an masih terus melukis kaca. Karyanya menampilkan tema yang beragam, baik tema pewayangan, mitologi, dan tema religius. Pelukis ini pada mulanya mengikuti jejak pelukis Toto Sunu yang mengangkat bahasa rupa seni lukis kaca modern namun tetap dengan mengolah objek-objek ikonik kebudayaan Cirebon. Eksistensi Adji sebagai pelukis kaca terlihat pada distingsi “*ondolisme*”, yakni isian detail ornamen dengan membuat bulatan-bulatan kecil yang dibuat dengan menggunakan grafido. Adji kerap mengolah latar belakang objeknya dengan teknik *air brush* dengan paduan tekstur dari media lem kayu yang direkatkan secara sembarang pada bidang kaca. Pada beberapa hal karya lukisan kaca Adji memperlihatkan kerumitan dan pada beberapa bagian objek kadang diolah dengan menghadirkan kesan tiga dimensi.



Gambar 5.32 Lukisan kaca, “Ikan Koi”, karya Adji, memperlihatkan Kesan kemeruangan (foto: Adji, 2020)

Sena Murka hingga era 2020-an masih aktif melukis kaca. Ia seringkali membuat tema pewayangan dengan gagrak Cirebon dalam format tradisional. Pada

umumnya lukisan kaca karya Sena Murka mengangkat *Wayang Ijen*. Tokoh-tokoh pewayangan dari kubu Pandawa kerap menjadi pilihan tema pewayangan lukisan kacanya. Ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* pada karya Sena Murka cenderung menggunakan komposisi warna monokromatis dengan satu warna, sedangkan pada bagian tubuh wayang seringkali seluruh tubuh kaki tokoh wayang yang terlihat sedikit diolah dengan membuat *pepesan*, yakni pelapisan warna lebih tua dari warna tubuh wayang kulit tersebut, sehingga menghadirkan kesan plastis, kesannya yang terlihat tidak datar. Latar belakang objek tokoh utama cenderung dibuat secara flat/datar.



Gambar 5.33 Lukisan kaca, “Bima”, karya Sena Murka, 1991, memperlihatkan kecenderungan lukisan kaca tradisional Cirebon (Foto: Sena Murka-dari akun face book)

Dalang Pata dan Santoso adalah pelukis kaca yang bertahan dengan melukis kaca sebagai matapencarian. Kedua pelukis itu menyewa lapak/kios di bantaran Sungai Sukalila Kota Cirebon, sebuah kawasan yang ditata untuk pusat penjualan barang seni (didominasi lukisan-lukisan kanvas dari pelukis Jelegong Kabupaten Bandung dan beberapa lapak pelukis kaca Cirebon), pigura (didominasi pedagang pigura berbahan fiber glass dari Garut), dan barang-barang lainnya.

Sebagai mantan Dalang wayang kulit, Ki Dalang Pata melukis kaca dengan tema pewayangan dengan jenis *Wayang Ijen*. Pilihan tema ini baginya cukup beralasan, karena pembeli lukisan kacanya biasanya selalu menghubungkan wayang yang dibeli dengan hari kelahiran. Setiap orang mempunyai karakter wayang yang biasanya itulah yang menjadi pertimbangan untuk dibeli. Objek wayang kulit Ki Dalang Pata menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon. Secara umum objek wayang kulit dalam lukisan Ki Dalang Pata dibuat sangat sederhana—jauh dari detail seperti lazimnya ornamen dan tatahan serta sunggingan wayang kulit. Ia menyederhanakan detail dan sunggingan, namun tidak untuk *wanda* wayang sebagai simbol yang memperlihatkan karakter. Kesederhanaan itu pun tampak pula pada pengolahan latar belakang dan pengolahan *lemahan* baik yang menggunakan ornamen *wadasan* atau pun tidak. Pilihan ini memang berhubungan dengan selera konsumen (apresiator) lukisannya. Pembeli lukisan kacanya yang penting mengenali tokoh wayang yang dibuat dengan penjelasan karakter yang sesuai dengannya tanpa memperhatikan detail visual. Harga lukisan kaca di Sukalila tempat Ki Dalang Pata menggelar karya-karya di kios sederhananya itu memang tergolong sangat murah. Sebuah lukisan kaca dengan tokoh pewayangan

dengan ukuran 25 Cm X 30 Cm dijual dengan interval Rp 350.000 – Rp 500.000 sudah berpigura *fiber glass* dengan tampilan *glossi*.



Gambar 5.34 Lukisan kaca, “Pendawa Lima”, karya Ki Dalang Pata Memperlihatkan kesederhanaan tampilan wayang (Foto: Casta, 2019)

Pelukis kaca lainnya yang masih *melapak* di kios Bantaran Kali Sukalila Kota Cirebon di antaranya adalah Santoso. Lelaki dari Blok Gombang Desa Panembahan (tetangga Desa Trusmi Wetan) adalah murid pelukis kaca dari Trusmi Wetan, Sugro Hidayat. Pelukis kaca ini juga masih bertahan melukis kaca dengan tema pewayangan dan benda-benda ikonik dalam kebudayaan Cirebon. Visualisasi karyanya juga tergolong sederhana, sebuah siasat untuk menjadikan lukisan kacanya tidak terasa mahal, sebuah strategi untuk bertahan hidup sebagai pelukis kaca. Objek lukisan kaca Santoso pada umumnya adalah objek dengan tema pewayangan dan benda-benda ikonik kebudayaan Cirebon (seperti Macan Ali dan Kereta Singabarong). Pada objek wayang kulitnya terkadang pekukis ini tidak menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon. Hal ini disebabkan karena baginya

tokoh wayang itu yang penting dapat dikenali—sebuah strategi agar lukisan kacanya tidak dibuat dengan sangat rumit dan harganya tetap sangat murah.



Gambar 5.35 Lukisan kaca, “Bima Suci” karya Santoso, yang mereproduksi Lukisan kaca karya Toto Sunu, akan tetapi dengan penyederhanaan total (foto: Casta, 2019)

Pelukis kaca lainnya yang masih tetap melukis kaca di era pasca 2000-an adalah pelukis Damar (Kang Iwan) dari Desa Muara Kecamatan Suranenggala. Damar pada umumnya membuat lukisan kaca berupa *Wayang Ijen* dalam ukuran yang tidak terlalu besar, dan pada umumnya melayani pesanan atau untuk dititipkan di kios-kios yang ada di bantaran Kali Sukalila. Karya Damar memperlihatkan wayang kulit gagrak Cirebon dengan tambahan ornamen *mega mendung* dan *wadasan* serta pengolahan latar belakang lukisan dengan gradasi warna monokromatik.



Gambaran 5.36 Lukisan kaca, Bima, karya Damar
(foto: Casta, 2020)

Persenilukiskacaan Cirebon mengalami masa pasang surut perkembangan. Perubahan budaya yang terjadi telah memberikan spektrum yang beragam, baik dalam visualisasi, kelompok pelaku, fungsi, pilihan tema, kaidah estetika, keragaman teknik, maupun strategi pemasarannya. Sejak akhir abad ke-19 hingga di era 2020-an persenilukiskacaan Cirebon masih menunjukkan denyutnya. Wilayah persenilukiskacaan Cirebon yang jelas memiliki denyut perkembangan yang jauh lebih dinamis dibandingkan dengan persenilukiskacaan daerah lain di Indonesia, seperti Yogyakarta, Solo, dan Nagasepaha Buleleng-Bali. Wilayah ini telah melahirkan dua maestro persenilukiskacaan Cirebon, yakni Rastika dari Gegesik (dengan orientasi tradisional) dan Toto Sunu (dengan orientasi

inovasi/perubahan/ modern), di samping nama-nama besar lainnya, seperti: Raden Sugro, Salim, Astika, Raffan Hasyim, dan beberapa pelukis muda berbakat lainnya.

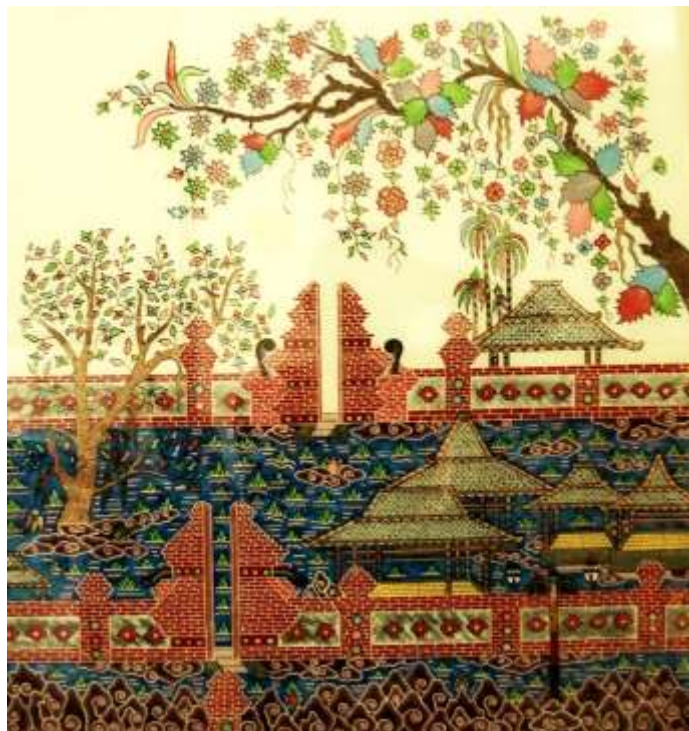
5.3 Makna dan Fungsi Lukisan Kaca bagi Masyarakat Cirebon

Eksistensi sebuah produk budaya termasuk di dalamnya lukisan kaca Cirebon sangat berhubungan dengan seberapa bermakna produk budaya tersebut sehingga masih fungsional bagi masyarakat pendukungnya. Sifat dasar dari ekspresi kesenian memang lahir sebagai pemenuhan kebutuhan estetis (Rohidi, 2000b), akan tetapi jika dihayati secara lebih teliti maka sebuah kesenian dapat memiliki berbagai spektrum makna dan fungsi bagi masyarakat pendukungnya. Hal ini seperti yang terjadi pada kesenian lukisan kaca bagi masyarakat Cirebon. Dalam rentang pertumbuhan dan perkembangan lukisan kaca di Cirebon, jenis kesenian ini tampaknya sangat bermakna dan memiliki berbagai fungsi, seperti lukisan kaca sebagai: 1) Pemenuhan kebutuhan estetis; 2) Representasi integrasi budaya; 3) Simbol personifikasi diri; 4) Sarana tolak bala; 5) Prasasti; 6) Penyimpan ajaran *Thareqat*; 7) Sumber pendapatan ekonomi; 8) Pendukung Kepariwisata; dan 9) Bentuk terapi mental.

5.3.1 Lukisan Kaca sebagai Pemenuh Kebutuhan Estetis

Lukisan kaca sebagaimana jenis kesenian lainnya pada mulanya diciptakan sebagai pemenuhan kebutuhan estetis. Pelukisnya memperjuangkan tercapainya keindahan visual dari jalinan garis, bidang, bentuk, warna dan barik yang dikomposisikan sedemikian rupa sehingga mencapai keindahan yang disepakati bersama oleh masyarakat pendukungnya/apresiatornya. Oleh karena itulah kemudian ekspresi kesenian lukisan kaca sifat dasar pertamanya adalah sesuatu

yang secara simbolis memberikan nilai estetika, meskipun harus diakui sistem nilai dalam kesenian Cirebon sebagaimana yang dinyatakan H. Mansyur (2021), Dalang wayang kulit dan tokoh budaya Cirebon dari Gegesik, bahwa sebuah ekspresi kesenian itu *Ora cukup mung kanggo tontonan, ananging kudu dadi tuntunan. Dadi ya kasenian Cerbon kuh tontonan ya tuntunan* (Terjemahan: Tidak cukup hanya sebagai hiburan, akan tetapi harus menjadi tuntunan. Jadi kesenian Cirebon itu keindahan dan tuntunan). Jelaslah di sini bahwa di samping sifat dasar lukisan kaca sebagai sarana pemenuhan kebutuhan estetis (*tontonan*) dengan jalinan intra-estetiknya, juga tetap dituntut memiliki nilai-nilai ekstra-estetik yang pada akhirnya akan memberikan nilai-nilai sebagai aspek ekstra-estetik.



Gambar 5.45 Lukisan kaca, “Trusmian”, karya Eryudi dari Trusmi, diciptakan lebih untuk tujuan pemenuhan kebutuhan estetis apresiatornya (Foto: Casta, 2018)

5.3.2 Lukisan Kaca sebagai Integrasi Budaya

Penciptaan lukisan kaca oleh pelukis kaca Cirebon juga dilakukan sebagai bentuk integrasi budaya. Para pelukis kaca dan apresiatornya menyadari betul bahwa lukisan kaca Cirebon itu unik dan sangat berbeda dengan karya lukisan kaca dari daerah lain. Kesadaran itu misalnya dapat dilihat kuatnya kecenderungan penggunaan ornamen ikonik Cirebon seperti ornamen *Mega mendhung* dan *Wadasan*. Di samping itu pada penggambaran tema wayang kulit pada umumnya para pelukis menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon. Menciptakan dan mengapresiasi lukisan kaca dengan simbol-simbol dari kebudayaan Cirebon menunjukkan bahwa kesenian lukisan kaca Cirebon memiliki fungsi untuk mengintegrasikan kebudayaan Cirebon.



Gambar 5.38 Lukisan kaca, “*Paksinagaliman*”, karya Kusdono, menghadirkan Kereta Kebesaran Keraton Kanoman Cirebon dan ornamen *megamendung* serta *Wadasan* sebagai bentuk integrasi budaya (foto: IAA)

5.3.3 Lukisan Kaca sebagai Simbol Personifikasi Diri

Penciptaan lukisan kaca, terutama yang menggunakan objek *Wayang Ijen*, sangat berhubungan dengan simbol personifikasi diri. Manusia Cirebon pada mulanya memiliki keyakinan untuk meyakini sistem pengetahuan tentang *pitungan* yang dikenal dengan *naktu*, yaitu suatu sistem pengetahuan tentang hitungan angka-angka bermakna yang dihubungkan dengan tokoh pewayangan untuk menunjukkan keselarasan antara hari kelahiran dengan tokoh pewayangan sebagai bentuk personifikasi diri. Hal ini dialami oleh manusia Cirebon yang lahir di era sebelum tahun 1970-an dan bukan dari komunitas pesantren.

Hitungan *Naktu* menggunakan huruf Jawa (*hanacaraka-Carakan*) yang dihubungkan dengan hari lahir seseorang. Jumlah *Naktu* dan hari kelahiran kemudian dihubungkan dengan karakteristik kepribadian tokoh-tokoh utama pewayangan, sebagaimana tabel di bawah ini. Hal inilah yang kemudian menumbuhkan pesanan pembuatan lukisan kaca yang tergolong ke dalam *wayang ijen* (wayang dengan adegan satu tokoh) sebagai personifikasi diri pemesan lukisan kaca dalam bentuk *Wayang Ijen*, yakni lukisan kaca yang menggambarkan satu tokoh pewayangan dalam satu bidang kaca yang dilukis. Sebagaimana pemberian nama sebagai bagian dari tanggung jawab orang tua atas kelahiran puteranya dan doa-doa indahya, maka tokoh pewayangan yang diangkat sebagai objek lukisan kaca wayang *ijen* di antaranya adalah tokoh: Arjuna, Bima, Gatotkaca, Kresna, Hanoman, dan beberapa lainnya.



Gambar 5.39 Lukisan kaca, “*Jejer Arjuna dan Sumbadra*”, karya Sugiri dari Klangeran oleh kolektornya dianggap sebagai simbol karakter dirinya (Personifikasi diri) (Foto: Dok Pribadi, 2018)

5.3.4 Lukisan Kaca sebagai *Tolak Bala*

Kehadiran lukisan kaca dalam kebudayaan Cirebon nyatanya juga berhubungan erat dengan sistem kepercayaan manusia Cirebon yang menyadari adanya hal-hal yang bersifat ghaib dalam tatanan kehidupan. Hal-hal yang bersifat ghaib itu dapat berupa: serangan berbagai ilmu hitam yang berupa *teluh*, *uwug-uwug*, *santet*, *Banaspati (bola api)*; gangguan makhluk halus/jin yang jahat seperti *tuyul*, *Bergola ijo*, *Wewe*, *Kuntilanak*, dan sebagainya; atau serangan kesaktian orang lain yang tujuannya mencelakakan. Manusia Cirebon kemudian meyakini bahwa semua itu bisa ditangkal atas izin *Pengeran* (sebutan untuk Allah) dengan

membuat *tolak bala*, dan salah satu tolak bala yang digunakan adalah dengan memasang lukisan kaca tema tertentu di atas pintu masuk kamar.

Lukisan kaca yang diyakini manusia Cirebon yang dapat digunakan sebagai tolak bala pada umumnya lukisan kaca dengan bentuk kaligrafi piktograf, dengan bentuk *mahluk perbangsa*, seperti: *Banteng Windu*, *Rikhul Ahmar*, dan *Macan Ali*. Tradisi seperti ini lazim diyakini di kalangan penghayat *thariqah* (Sartini et al., 2016b) dari kalangan keluarga keraton. Di samping itu ada komunitas tertentu, di masyarakat luas ada yang menggunakan lukisan kaca dengan objek ayat Kursi yang dipasang di dalam rumah. Lukisan kaca dalam hal ini dimaknai tidak sekedar sebagai benda yang bernilai estetis, akan tetapi memiliki nilai spiritualitas, khususnya lukisan kaca dengan objek-objek tersebut di atas diyakini memiliki fungsi sebagai penolak bala.



Gambar 5.40 Lukisan kaca, “*Banteng Windu*”, karya Rastika, acapkali dipasang di atas pintu sebagai penolak bala (Koleksi Dino Syahrudin, Cirebon; Foto: Dok. Pribadi, 2020)

5.3.5 Lukisan Kaca sebagai Prasasti

Lukisan kaca bagi masyarakat Cirebon juga ditemukan sebagai prasasti, sebagai pencatat sejarah suatu peristiwa yang dianggap penting. Hal ini mengingatkan tradisi pembuatan prasasti pada masa pra-Islam di sejarah Nusantara. Meskipun penggunaan lukisan kaca sebagai prasasti itu tidak banyak ditemukan, akan tetapi lukisan kaca sebagai prasasti berdirinya sebuah masjid As Syafi'iyah di kunitas Arab di Kota Cirebon sungguh menarik untuk dicatat. Masjid As Syafi'iyah merupakan masjid yang dibangun oleh keluarga As Syafi'i Bayasyut atau Syafi'i Salim bin Mubarak. Dalam prasasti masjid tersebut dituliskan bahwa masjid tersebut dibangun pada tanggal 24 Rabiul Awwal tahun 1334 H (30 Juli 1918) dan tercatat dalam dokumen wakaf pemerintah pada 30 Juli 1918.

Dari prasasti ini semakin menguatkan bahwa di tahun 1918 persenilukiskacaan Cirebon sudah merasuk ke sendi-sendi kehidupan masyarakat Cirebon. Lukisan kaca tidak hanya menjadi milik keluarga keraton, masyarakat biasa, atau para seniman pedalangan dengan apresiatornya, lebih jauh bukti prasasti ini menunjukkan bahwa apresiasi dan penghargaan terhadap lukisan kaca juga merasuk ke kehidupan warga keturunan Arab di Cirebon. Prasasti yang lazimnya dibuat dari bahan batu yang dipahat, justru pendiri masjid As-Syafi'i, dari keluarga Bayasut, memilih lukisan kaca. Bukti bahwa lukisan kaca telah menjadi bagian kehidupan dari seluruh lapisan masyarakat Cirebon.



Gambar 5.41 Prasasti pendirian Masjid Asyafi'ah dari komunitas Arab di Kota Cirebon (Foto: Casta, 2019)

5.3.6 Lukisan Kaca sebagai Penyimpan Ajaran Tarekat

Lukisan kaca di Cirebon setelah diproduksi oleh artisan Cina dan pelukis pribumi, maka pada periode berikutnya mulai ada campur tangan para penghayat *Thariqah Syathoriyyah* dari keluarga keraton. Oleh karena itu menjadi wajar manakala lukisan kaca karya komunitas ini kemudian menyimpan ajaran-ajaran petarekatan. Salah satu *maqam* derajat tertinggi manusia sebagai makhluk dalam ajaran *Martabat Pitu* sebagai substansi ajaran *Thariqah Syathoriyyah* adalah ketika manusia mencapai derajat *Insan Kamil*, manusia sempurna, yang kemudian diwujudkan ke dalam lukisan kaca dengan judul *Insan Kamil*. Contoh lain adalah ajaran dalam *Thariqah Syathoriyyah* tentang simbol “*Iwak Telu Sirah Sanunggal*”, bentuk tiga ikan satu kepala, merupakan penjelasan bahwa *ora pecat* (kebersatuan), baik antara Adam (manusia), Mahammad (syariat) dan Allah, atau

antara jasad, roh dan Allah, maupun kesatuan tauhid antara zat, sifat dan af 'al (perbuatan), sebagaimana di bawah ini.



Gambar 5.42 Lukisan kaca menyimpan ajaran Tarekat Syathoriyyah tentang Martabat Tujuh

5.3.7 Lukisan Kaca sebagai Sumber Ekonomi

Tidak disangkal bahwa membuat lukisan kaca adalah aktivitas yang berhubungan dengan kegiatan ekonomi. Sejak awal tradisi membuat lukisan kaca yang dilakukan oleh artisan Cina yang mempekerjakan pelukis-pelukis pribumi adalah berhubungan dengan barang komoditi yang dipergunakan untuk souvenir (Luh Puspitasari, Gusti Ayu Purnama, 2017; Jerome Samuel, 2013a; Eddy Hadi Waluyo, 2006) . Bagi pelukis kaca membuat lukisan kaca adalah pilihan jalan hidup yang dapat memenuhi kebutuhan hidupnya. Rastika, misalnya, setelah membuat lukisan kaca dan lukisan kacanya laku dijual dengan harga yang lumayan bagus

menurutnya, ia meninggalkan profesinya sebagai *nayaga* atau penabuh gamelan wayang kulit dari satu panggung ke panggung lain. Rastika juga meninggalkan pekerjaannya membuat ukiran kayu dan kedok topeng kayu, karena kurang menguntungkan jika dibandingkan membuat lukisan kaca.

Maestro pelukis kaca Cirebon modern, Toto Sunu, lebih memilih membuat lukisan kaca dibanding membuat lukisan kanvas di Jakarta. Ia lebih memilih di Cirebon, bahkan setelah ia membuat inovasi teknik dan bahasa rupa lukisan kacanya, ia kebanjiran pesanan lukisan kaca. Harga lukisan kaca Cirebon bahkan ia dobrak, ia mengubah harga lukisan kaca yang semula hanya ratusan ribu menjadi jutaan rupiah. Dimensi ekonomi dari produksi lukisan kaca juga dialami oleh pelukis kaca lainnya. Kusdono, putera maestro pelukis kaca Rastika, dengan kondisinya yang disabilitas justru menjadikan membuat lukisan kaca adalah kegiatan penopang ekonomi keluarganya. Melukis kaca bukan sekedar berhubungan dengan menuangkan ekspresi estetis dan kecintaannya pada kesenian tradisi, akan tetapi juga memiliki dimensi ekonomi.

5.3.8 Lukisan Kaca sebagai Pendukung Kepariwisata

Cirebon merupakan wilayah yang menjadi tujuan wisata di Jawa Barat dengan potensi wisata budaya dan wisata ziarah, serta wilayah kuliner. Cirebon memiliki empat keraton, yakni Keraton Kasepuhan, Kanoman, Kacirebonan, dan Kaprabonan. Wilayah ini juga memiliki titik wisata ziarah penting, yakni wisata ziarah Wali (Sunan Gunungjati) dengan tokoh-tokoh lain seperti Masjid Kramat Trusmi, Syekh Magelung Sakti, Nyi Mas Gandasari dan lain-lainnya. Kuliner Cirebon seperti empal gentong, empal asem, dan nasi Jamblang adalah kuliner

tradisional Cirebon yang menjadi daya tarik wisata budaya Cirebon. Wilayah Cirebon juga memiliki daya Tarik wisata budaya yang menjual keunikan batik Cirebon, Gerabah Sitiwinangun, dan lukisan kacanya.

Lukisan kaca Cirebon juga menjadi benda seni yang digunakan sebagai komoditi atau kenangan berwisata ke Cirebon. Lukisan kaca dipajang bersama-sama di galeri khusus lukisan atau dipajang bersama-sama dengan batik yang ditawarkan kepada pengunjung. Guna kepentingan ini pelukis kaca melakukan adaptasi dengan pasar, di antaranya membuat lukisan kaca dengan ukuran kecil (seringnya ukuran 20 Cm X 25 Cm) agar lebih mudah dibawa oleh wisatawan. Objek yang dibuat biasanya objek dari simbol-simbol kebudayaan Cirebon, seperti: *macan Ali, Kereta Paksi Nagaliman, atau wayang ijen.*

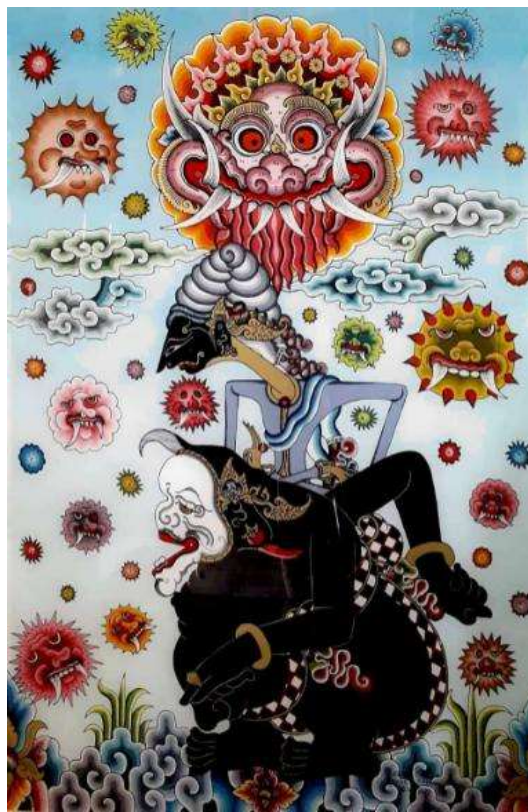
5.3.9 Lukisan Kaca sebagai Bentuk Terapi Mental

Makna baru lukisan kaca dalam kebudayaan Cirebon muncul saat munculnya pandemi COVID-19. Era ini mengancam sendi-sendi kehidupan manusia, yang tidak hanya mengancam kematian, akan tetapi mengancam kesehatan mental akibat stres dan traumatik yang akut selama isolasi, PPKM, dan kebijakan penyekatan lainnya (Braus & Morton, 2020; Dubey et al., 2020; Shader, 2020). Hal ini juga dirasakan oleh pelukis kaca Cirebon yang menerima akibat dari beberapa kebijakan penyekatan dan pembatasan pergerakan manusia dan membuat kehilangan pasar lukisannya dan itu berdampak pada kesehatan mental dirinya. Pada kondisi seperti ini justru muncul respon kreatif pelukis kaca Cirebon atas situasi pandemi COVID-19.

Pandemi COVID-19 secara nyata telah merampas peluang ekonomi para pelukis kaca Cirebon. Sebagian besar orang di era pandemic COVID-19 ini tidak memberikan ruang berpikir dan membelanjakan uangnya untuk membeli lukisan kaca. Ditambah lagi 'matinya' sektor pariwisata yang juga sebagai tumpuan pemasaran karya lukisan kacanya, membuat pelukis kaca Cirebon semakin tersekat oleh situasi yang sulit: ancaman kesehatan akibat virus SARS-Cov2 dan tekanan mental untuk mampu bertahan hidup. Akan tetapi justru sebagian pelukis kaca tetap membuat lukisan kaca di era Pandemi COVID-19. Beberapa pelukis justru memberikan respon kreatifnya atas situasi sulit tersebut dengan berkarya membuat lukisan kaca sebagai bentuk terapi mental.

Pelukis Kusdono dari Gegesik Kidul Kabupaten Cirebon, misalnya, ia membuat respon kreatif terhadap fenomena pandemi COVID-19 untuk menyampaikan gagasan atau sekedar menyalurkan eksresi setelah sekian waktu dalam tekanan virus Sars-Cov2 atau menyampaikan gagasan optimisme selama menghadapi situasi sulit. Kusdono kemudian menghadirkan gagasan berkaryanya dengan memanfaatkan modal budaya yang dimilikinya. Pandemi Covid-19 dipahaminya sebagai bentuk *Panggeblug* yang dapat diselesaikan. Ia pun teringat dengan lakon *Barikan*, sebuah lakon wayang yang mengisahkan ketika keluarga Pendawa melawan Raja Jin dari Alas Roban dengan serangan racunnya yang sangat mematikan, nyatanya tidak cukup dengan melawannya hanya dengan menggunakan kesaktian. Dalam lakon Barikan, raja Jin itu hanya bisa dikalahkan oleh sosok Begawan Jojoan, yakni sosok Resi yang sakti mandraguna yang memadukan kecerdasan otak (intelektual dan medis) dan olah tapa-brata (kecerdasan spiritual).

Di sinilah kemudian muncul respon kreatif Kusdono yang membuat lukisan kaca sebagai bentuk terapi mental bagi dirinya untuk membangun optimisme, bahwa pandemi COVID-19 ini tidak cukup dilawan dengan ketinggian sains dan ilmu kedokteran, akan tetapi juga membutuhkan upaya pendekatan spiritual. Hal ini sangat tampak pada lukisan kaca karya Kusdono yang berjudul “Berdamai dengan COVID-19”, sebagaimana di bawah ini.



Gambar 5.43 Lukisan kaca, “Berdamai dengan COVID-19”, Kusdono Rastika Rastika, 2020, Cat besi di atas kaca, 3mm X 40Cm X 60Cm (foto: Casta, 2020)

Respon kreatif Kusdono terhadap pandemic COVID-19 jelas sekali memosisikan dirinya sebagai orang yang optimis bahwa Covid-19 akan sirna, seperti sirnanya pasukan jin dari Alas Roban pada lakon Barikan berkat kehadiran

sosok Resi atau Begawan Jojoan. Kesaktian dan ketinggian Sang Begawan sebagai simbol ilmuwan (termasuk di dalamnya ilmu yang berhubungan dengan pengobatan/mujarobat—atau kedokteran) dan jalan meditasi yang ditempuh melalui *semedi* dalam lukisan kaca “Meditasi untuk COVID-19”, sangat jelas menggambarkan keyakinan Kusdono bahwa pandemi COVID-19 akan selesai manakala dilalukan dengan paduan antara ketinggian ilmu kedokteran dengan pendekatan spiritual. Kusdono merekomendasikan paduan dua pendekatan dalam penanganan COVID-19 sebagaimana ia melihat keberhasilan Begawan Jojoan melawan pasukan jin dalam lakon *Barikan*.

Hal yang senada tampaknya dilakukan oleh pelukis Bahenda—kakang dari pelukis Bahendi dari Gegesik Kabupaten Cirebon. Bahenda juga menghadirkan tokoh Begawan Jojoan dalam lakon *Barikan*. Yang menarik adalah kedua pelukis ini memiliki kecenderungan yang sama dalam menghadapi pandemi COVID-19. Pada karyanya yang berjudul “Pertempuran Melawan COVID-19”, Bahenda menghadirkan tokoh utama yakni Begawan Jojoan yang bertempur melawan pasukan jin dari Alas Roban. Beberapa bentuk virus Corona dihadirkan berseliweran memenuhi ruang pertempuran tersebut. Bahenda pun meyakini bahwa pada akhirnya yang mengalahkan *Panggeblug* itu adalah sosok paripurna yang menggunakan kecerdasan akal dan kesaktian serta spiritualitas, sebagaimana seorang Begawan.

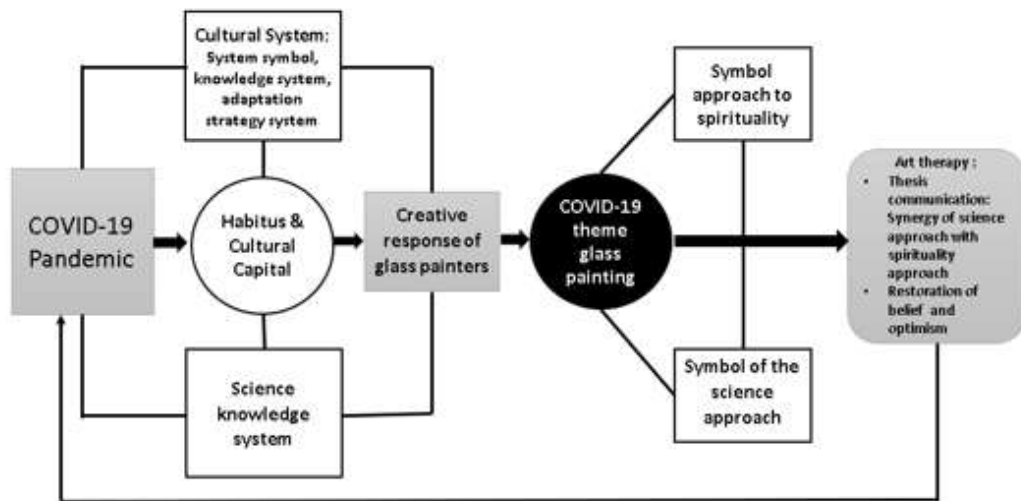


Gambar 5.44 Lukisan kaca, “Pertempuran Melawan COVID-19”, Bahenda, 2020, Cat besi di atas kaca, 3mm X 60Cm X 80Cm (foto: Casta, 2020)

Proses memanfaatkan penciptaan karya seni dalam merespon kondisi pandemic COVID-19 dilakukan oleh pelukis kaca Cirebon di atas sebagai bentuk menyalurkan ekspresi atau inspirasi, meningkatkan optimisme, dan memodulasi gagasan penanganan pandemic COVID-19. Dengan begitu lukisan kaca dapat digunakan sebagai terapi mental. Pemanfaatan seni sebagai model terapi di era pandemic COVID-19 seperti yang dilakukan pelukis kaca Cirebon dengan demikian dapat mengungkapkan ekspresi dan menyalurkan inspirasi (Braus & Morton, 2020), meningkatkan optimism (Flew & Kirkwood, 2021) dan memulihkan kesadaran dan memberikan introspeksi yang baik (Ceausu, 2018), bahkan membantu mengurangi depresi yang dialami (Braus & Morton, 2020).

Sebuah fakta baru bahwa lukisan kaca bagi pelukis kacanya dapat digunakan sebagai terapi mental. Lukisan kaca dengan tema pandemi COVID-19 nyatanya memberikan ruang mengekspresikan gagasan penting bagaimana seniman menyikapi pandemi COVID-19 serta membangun optimism dirinya. Respon kreatif

yang ditempuh para pelukis nyatanya sangat menunjukkan bahwa betapa modal budaya sangat penting untuk membangun kreativitas dan sekaligus menyikapi kondisi sesulit apapun, nyatanya modal budaya yang dimiliki pelukis kaca sangat menentukan keberhasilannya sebagai pelukis kaca. Ketika kesulitan menghadapi pandemic COVID-19 nyatanya pelukis kaca mencari jawabannya dari modal budayanya yang kemudian melahirkan sebuah respon kreatif, sebagaimana bagan di bawah ini.



Gambar 5.45 Skema Model Respon Kreatif pelukis kaca Cirebon menghadapi Pandemi COVID-19

5.4 Karakteristik Visual Lukisan Kaca Cirebon

Lukisan kaca Cirebon tampaknya memiliki dinamikan perkembangan yang lebih dinamis dan kaya dengan berbagai eksplorasi dari pelukisnya, hal ini jika dibandingkan dengan perkembangan lukisan kaca yang di Jogjakarta atau Nagasepaha-Buleleng-Bali. Cirebon adalah titik penting dalam perkembangan persenilukiskacaan Indonesia, terlebih setelah kebijakan Pemerintah Orde Baru

memedulikan puncak-puncak kebudayaan daerah guna mengkonstruksi kebudayaan nasional. Lukisan kaca Cirebon memiliki karakteristik yang khas, khususnya jika diamati dari karakteristik visualnya

5.4.1 Gaya Ungkapan Visual Lukisan Kaca Cirebon

Persenilukiskacaan Cirebon pada dasarnya memiliki dua gaya ungkap, yakni persenilukiskacaan Cirebon yang tradisional dan yang modern. Pada persenilukiskacaan yang tradisional umumnya menggunakan gaya ungkap yang dekoratif dengan pewaranaan datar dan tidak berupaya menghadirkan ilusi optik . Pewarnaan latar belakang objek lukisan biasanya menggunakan satu warna cerah dengan sapuan datar dan tidak bernuansa. Gaya ungkap seperti ini dikerjakan pada satu lembar kaca bening. Penggambaran objeknya biasanya cenderung untuk mematuhi *pakem* dan kesan objek cenderung statis. Lukisan kaca karya Rastika, Raden Sugro, Astika, dan Damar, dapat dikategorikan gaya ungkap yang tradisional.



Gambar 5.46 Lukisan kaca, “Baris”, karya Kusdono memperlihatkan gaya ungkap persenilukiskacaan Cirebon tradisional .

Sedikit berbeda dengan gaya perselukiskacaan Cirebon modern seperti yang dipelopori oleh Sumbar Priatno Sunu, atau lebih dikenal dengan Toto Sunu, Bahendi, atau Haryadi Suadi. Genre ini lebih memberikan ruang kebebasan individu masing-masing pelukis kaca. Beberapa inovasi gaya ungkap dan teknik melukis kaca menjadi indikator yang menandai kelompok ini. Pembebasan berkarya ditemui misalnya dengan mengolah latar belakang objek dengan *mix-media* untuk menghadirkan tekstur sehingga tidak datar lagi, upaya menghadirkan ilusi optik dengan sapuan nuansa untuk menciptakan kesan plastis/ kemeruangan. Penggambaran objeknya tidak harus tunduk pada *pakem*, sehingga kehadiran objek utama dalam lukisan kaca menjadi mengejutkan, dinamis, dan ekspresif. Pengolahan latar belakang objek lukisan yang menggunakan *air brush* sehingga ada efek khusus menjadi salah satu penanda dari perselukiskacaan Cirebon modern. Inovasi lain dalam gaya ungkap perselukiskacaan Cirebon adalah pembebasan penggunaan media kaca yang lebih dari satu atau kadang dipadukan dengan media lain. Pada lukisan kaca Cirebon karya Haryadi Suadi, pembebasan Bahasa rupa yang menggunakan simbol-simbol dari mudal budaya Cirebon yang dihadirkan secara baru menjadi penanda dari gaya ungkap perselukiskacaan Cirebon modern.



Gambar 5.47 Lukisan kaca, “Bima Suci” karya pelukis Bahendi dari Gegecik menggunakan Gaya Ungkap persenilukiskacaan Cirebon modern.



Gambar 5.48 Lukisan kaca, “Phrenologia” karya pelukis Haryadi Suadi menggunakan Gaya Ungkap persenilukiskacaan Cirebon modern (Foto: Radi Arwinda, 2022)

5.4.2 Keragaman Tema dalam Lukisan Kaca Cirebon

Tema lukisan kaca Cirebon semakin beragam, meliputi tema: lansekap, pewayangan, kaligrafi, mitologi, dan petarekatan. Meskipun harus diakui bahwa tema dunia pewayangan dan petarekatan jauh lebih dominan dibandingkan tema-tema lainnya.

Tema pewayangan dalam persenilukiskacaan Cirebon pun memiliki varian yang beragam. Sumber gagasan tema pewayangan tidak sekedar dari kisah Ramayana dan Mahabarata, akan tetapi juga bersumber dari cerita rekaan manusia Cirebon sebagai *local genius*, seperti lakon *Barikan*, lakon dalam pewayangan yang tidak akan ditemukan di tempat lain. Perwujudan lukisan kaca dalam tema pewayangan terdiri dari: *Wayang Ijen*, *Wayang Jejer Sepasang*, *Wayang jejer Sejodo*, *Wayang Jejer Pasemon*, dan *Wayang Jejer Payudan*. Pada umumnya para pelukis kaca Cirebon sangat fanatik dengan penggunaan visual wayang, yakni menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon dengan memperhatikan *wanda*, *wangun*, dan sunggingan tradisional Cirebon, kecuali beberapa pelukis kaca seperti Toto Sunu dan Darmono yang menggunakan objek wayang kulitnya bukan gagrak Cirebon karena modal budaya kedua pelukis kaca tersebut dari budaya Banyumasan. Kalaupun pelukisnya menempuh jalur modern, akan tetapi untuk *wanda* wayangnya tetap menggunakan wanda wayang gagrak Cirebon, seperti yang dilakukan oleh pelukis Bahendi dari Gegesik.

Khazanah persenilukiskacaan Cirebon pun memiliki keragaman dalam mengangkat tema pewayangan di luar ungkapan visual seperti di atas, yakni kuatnya kemunculan lukisan kaca objek wayang kulit yang diwujudkan dengan

Sebagian atau seluruhnya menggunakan kaligrafi Arab. Tradisi seperti ini sebenarnya menjadi pilihan strategi visual seniman Islam pada zaman Madya, yakni dengan melakukan penyamaran bentuk makhluk yang bernyawa karena ada larangan melukiskan makhluk yang bernyawa. Terdapat beberapa tokoh pewayangan yang sering diwujudkan dengan kaligrafi Arab, seperti: *Semar/Sanghyang Ismaya, Batara Guru, Samiaji, dan Togog*. Hal ini menegaskan betapa moderasi beragama di Cirebon telah terjalin dengan indah dan damai, sebuah penegasan adanya Islamisasi nilai-nilai lama yang berlangsung damai.



Gambar 5.49 Lukisan kaca, “Kaligrafi Semar”, karya Kusdono, sebuah kecenderungan dalam persenilukiskacaan Cirebon

Tema yang khas dalam persenilukiskacaan Cirebon dan tidak dijumpai di sentra-sentra pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan Indonesia adalah lukisan kaca dengan tema Petarekatan. Penghayat *Thareqat Syathoriyyah* di Cirebon nyatanya juga membuat lukisan kaca untuk menyimpan ajaran *Thareqat-*

nya, melatih kehalusan *zauq*, dan tujuan lain yang berdimensi ekonomi, yakni dengan membuat lukisan kaca. Oleh karena itulah dalam perseniukiskacaan Cirebon muncul perkembangan lukisan kaca dengan tema petarekatan. Beberapa objek yang dimunculkan di antaranya: *Serabad Banteng Windu*, *Serabad Rikhul Akhmar*, *Serabad Sayidina Ali*, *Insan Kamil*, *Macan Ali*, *Majnunillah*, dan *Iwak Telu Sirah Sanunggal*. Secara visual perwujudan lukisan kaca dari kelompok ini menggunakan kaligrafi piktograf, yakni jalinan kaligrafi Arab dengan khat yang bebas, membentuk suatu bentuk tertentu.



Gambar 5.50 Lukisan kaca, “Iwak Telu Sirah Sanunggal”, anonim, t.t., menjadi penanda Tema Petarekatan dalam Perseniukiskacaan Cirebon (Foto: Bentara Budaya Jakarta)

Keragaman lain yang khas sebagai karakteristik dalam perseniukiskacaan Cirebon adalah lukisan kaca dengan tema lansekap yang terpengaruh oleh lansekap batik Keratonan Cirebon. Tradisi ini ditemukan di sentra perseniukiskacaan Desa

Trusmi yang juga sebagai sentra batik Cirebon. Di sentra ini muncul lukisan kaca tema lansekap yang sangat berbeda dengan lansekap pada awal lukisan kaca diterima manusia Cirebon. Tema lansekapnya menggunakan kaidah estetika lansekap dalam batik yang menggunakan bentuk-bentuk dekoratif dengan susunan perspektif gunung, yakni objek yang paling bawah merupakan objek yang paling dekat dan yang di bagian atas atau semakin ke atas dimaksudkan yang paling jauh atau semakin menjauh. Lukisan kaca dengan tema lansekap dengan gaya batik hanya ditemukan di Cirebon.



Gambar 5.51 Lukisan kaca, “Lansekap Taman Arum” karya Astika dari Trusmi (foto: Casta, 2020)

5.4.3 Ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* dalam Lukisan Kaca Cirebon

Karakteristik visual lukisan kaca Cirebon pada umumnya selalu menghadirkan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*. Kedua ornamen tersebut

merupakan ornamen ikonik kebudayaan Cirebon, walaupun harus diakui kedua ornamen itu sangat terpengaruh oleh ornamen awan dari kebudayaan Cina. Kedua ornamen itu begitu familiar dijumpai pada batik Cirebon, ukiran kayu Cirebon, dan juga di lukisan kaca. Para pelukis kaca Cirebon selalu saja memunculkan kedua ornamen tersebut, sehingga mudah dikenali kalau itu merupakan lukisan kaca dari Cirebon.

Ornamen *Wadasan* pada mulanya paling dominan dan ornamen *Mega Mendung* melengkapi, akan tetapi sejak era kebangkitan kembali persenilukiskacaan Cirebon ornamen *Mega Mendung* juga menguat. Dalam tradisi lisan Cirebon kedua motif tersebut dibuat oleh Mbah Kuwu Cirebon, Pangeran Cakrabuwana sebagai pendiri pedukuhan Cirebon. Publik luas terkadang menganggap kedua ornamen itu sama satu nama, yakni *Mega mendung*. Padahal keduanya berbeda jika dilihat dari struktur visualnya. Ornamen *Mega Mendung* memiliki struktur yang horisontal, sedangkan ornamen *Wadasan* memiliki struktur vertikal. Satu hal yang sama adalah kedua ornamen tersebut diwarnai dengan beberapa lapisan warna (dari tiga sampai dengan 9 lapis) menggunakan gradasi warna secara monokromatik. Ornamen *Wadasan* dalam khazanah persenilukiskacaan Cirebon sebenarnya memiliki berbagai varian, seperti: *Wadasan Grompol*, *Wadasan Kuping Gajahan*, *Wadasan Kembang Kol*, dan *Wadasan Krawangan* (etika rangkaiannya membentuk lubang).

Ungkapan ornamen *Wadasan* dalam lukisan kaca Cirebon tetap memiliki gaya pribadi, walalupun sumber inspirasinya bisa jadi sama, yakni dari ukiran kayu, dari batik keratonan, dari iluminasi naskah kuno, dan dari Gunung wayang kulit.

Keragaman visualisasi ornamen *Wadasan* ini menunjukkan bahwa di dalam kesenian tradisional itu tidak ada yang persis sama, yang ada hanyalah pola dasar yang disepakati bersama. Oleh karena itu tidak ada yang salah dalam pembuatan ornamen *Wadasan* sepanjang masih menggunakan pola yang telah disepakati bersama. Keragaman ornamen *Wadasan* pada lukisan kaca Cirebon dapat dilacak pada gambar di bawah ini.

 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Elang Aruna Martawijaya (Suranenggala)</p>	 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Raden Saleh</p>
 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Rastika (Gegesik)</p>	 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Sugiri (Klangenan)</p>
 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Astika (Trusmi)</p>	 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Bahenda (Gegesik)</p>
 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Bahendi (Gegesik)</p>	 <p>Ornamen <i>Wadasan</i> pada lukisan kaca Madkiya (Gegesik)</p>

Gambar 5.52 Varian penggunaan ornamen *Wadasan* pada lukisan kaca Cirebon

Selain penggunaan ornamen *Wadasan* dalam lukisan kaca juga banyak mengangkat ornamen *Mega Mendung* guna membentuk karakteristiknya yang khas sebagai lukisan kaca Cirebon. Kedekatan dengan bentuk ornamen *Mega Mendung* dalam khazanah kebudayaan Cirebon ternyata tidak hanya pada lukisan kaca, akan tetapi juga pada ukiran kayu, batik, bahkan dalam sastra lama Cirebon. Pada naskah Serat Centini di bawah ini misalnya, dijumpai penggunaan frase *Mega Mendung* dengan konteks yang berbeda-beda, baik denotatif maupun konotatif.

112. *Mijil*

22. *Sasêndhon nêmbon Abondhan-kinanthi | Budhêng-
budhêng Songkok | Layu-layu Sêngkawa Pangawe |
Sêmang Rêbêng Lonhang Sambul gêndhing | Rangu
Kaduk-manis | **Mundhuk Mega-mêndhung** ||*

(*Centini II*, 91)

427. *Dhandhanggula*

159. *Kèh kang asih kèh ngalamatnèki | bilaine tinêbak
ing macan | jalaran lumuh asihe | dene pangruwatipun |
apan durèn pitung galinting | lawan arès-arèsan | kucing
tindhihipun | Sungsang jaka wuru tiba | **mega mêndhung
sêmune sêtêngah ati** | kawêsèn bilainya ||*

(*Centini VII*, 56)

482. *Jurudêmung*

1. *Sira ni randha Sambada | mijilkên sugata sêkul |
rampadan kèh ulamipun | ni randha tata priyanga |
piring mega mêndhung |[6] sadaya datan salewah |
nèng panjang gêng tumpêngipun ||*

Centini VIII, 235

Pada teks di atas dijumpai frase: *Mundhuk Mega-mêndhung*, *mega mêndhung sêmune sêtêngah ati*, dan *piring mega mêndhung*. Frase *Mundhuk Mega-mêndhung* diartikan sebagai gumpalan awan yang mendung yang

menggunung adalah makna denotatif yang menggunakan objek awan mendung. Frase *mega mēndhung sēmune sêtengah ati* adalah ungkapan yang melukiskan suasana batin yang menyerupai sifat warna dan situasi yang sedang mendung, mega mendung dimaknai secara konotatif. Sedangkan frase *piring mega mēndhung* yang diartikan piring dalam ukuran yang paling besar, mega mendung di langit diidentikkan sebagai entitas yang ukurannya sangat besar. *Mega mendung* telah begitu dieksplorasi dalam kebudayaan Cirebon, begitu juga pada lukisan kacanya. Penerimaan bentuk dan karakteristik ornamen *Mega Mendung* tertanam sebagai modal budaya dari artefak budaya berupa batik, ukiran kayu, dan Kereta *Jempana Keraton Kanoman*, yang dapat dikategorikan sebagai modal budaya yang diobjektifkan (Pavić & Đukić, 2016).

Inspirasi penciptaan ornamen *Mega mendung* pada lukisan kaca diduga bersumber dari ornamen *Mega Mendung* yang ada di ukiran kayu zaman Panembahan Ratu (awal abad ke-18), dari batik keratonan, dan dari iluminasi naskah kuno. Pada kenyataannya rasa bentuk ornamen *Mega Mendung* yang dibuat setiap pelukis kaca sangatlah beragam, sebagaimana dapat diamati pada gambar di bawah ini.



Ornamen *Mega Mendung* pada ukiran kayu zaman panembahan Ratu (awal abad ke-18)



Ornamen *Mega mendung* pada lukisan kaca Bahendi

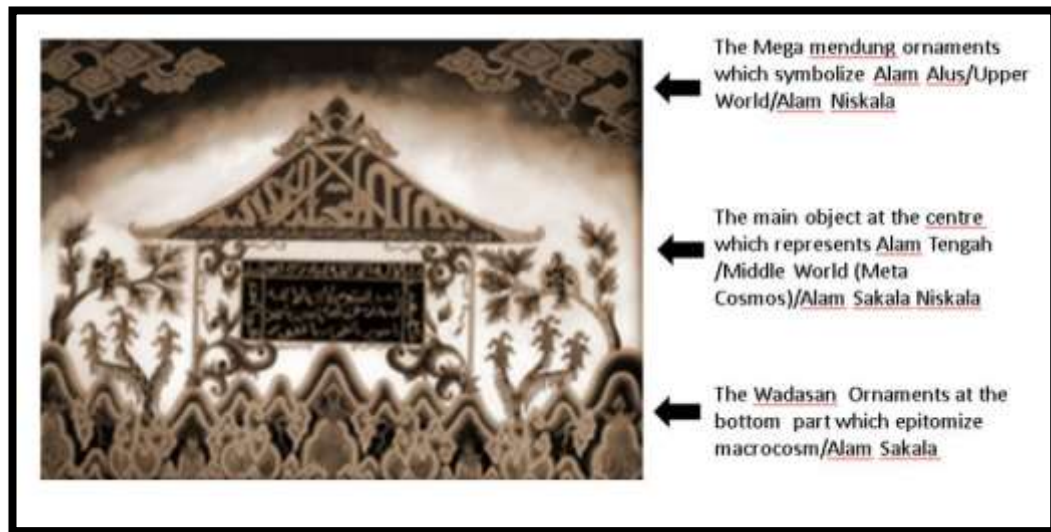
 <p>Ornamen <i>Mega mendung</i> pada lukisan kaca Raden Saleh</p>	 <p>Ornamen <i>Mega mendung</i> pada Batik Cirebon</p>
 <p>Ornamen <i>Mega Mendung</i> pada lukisan kaca Rastika (maestro pelukis kaca tradisional Cirebon)</p>	 <p>Ornamen <i>Mega mendung</i> pada lukisan kaca Madkiya</p>
 <p>Ornamen <i>Mega Mendung</i> pada lukisan kaca Raffan Hasyim</p>	 <p>Ornamen <i>Mega Mendung</i> pada lukisan Toto Sunu</p>

Gambar 5.53 Varian sajian ornamen Mega Mendung dalam Lukisan kaca Cirebon

Dalam tradisi lukisan kaca Cirebon ornamen *Mega Mendung* yang diolah dari gulungan awan mendung yang berarak di langit Pesisir juga memiliki representasi visual-estetis sebagai aspek intra-estetik yang ditandai dengan bentuk bercorak dekoratif, menggunakan pewarnaan bergradasi dengan komposisi monokromatik yang lembut. Pada mulanya jumlah lapisan warna pada ornamen *Mega mendung* adalah empat lapis, akan tetapi seiring dengan ‘nafsu’ menghias para pelukis kaca jumlah lapisannya sering menjadi lebih banyak lagi. Secara visual posisi ornamen ini dibuat dalam format yang horisontal, dan selalu ditempatkan di bagian atas format lukisan kaca mengingat awan selalu adanya di atas. Penanda lainnya adalah

ornamen *Mega Mendung* berada di keluasaan langit, sehingga tidak mengherankan jika lukisan kaca tradisional Cirebon memiliki ungkapan latar belakang lukisan yang datar tanpa adanya ornamen dengan warna muda: biru muda, hijau muda, atau warna muda lainnya. Visualisasi seperti ini membuat kesan lukisan kaca hadir dengan objek-objek yang lugas. Hal ini sangat sejalan dengan identifikasi karakteristik masyarakat Pesisir yang memiliki model komunikasi yang lugas (Triyanto 2018: 8).

Representasi kedua dari ornamen *Mega Mendung* adalah representasi simbolik yang dalam kosmologi manusia Cirebon (Jawa) dilambangkan sebagai simbol dunia atas (*Alam Niskala/Alam Alus*) dunia ilahiah. Oleh karena itulah ornamen *Mega mendung* senantiasa diposisikan di bagian atas untuk dijangkau oleh objek atau tokoh utama dalam lukisan kaca Cirebon yang ada di tengah sebagai simbol dari medium perantara, lambang dunia tengah (*Alam Sakala Niskala/Alam Tengah*) yang akan mengantar ke *Alam Niskala*. Sedangkan pada bagian bawah lukisan kaca Cirebon adalah gambaran dari makrokosmos (*Alam Sakala/Alam Wadag*) adalah kehidupan alam semesta lingkungan dan isinya. Representasi visual alam ini adalah susunan ornamen *Wadagan*, berbagai tumbuhan dan binatang, serta tempat berpijaknya objek utama yang akan menghubungkan dengan dunia Ilahiah. Representasi makna simbolis ini sejalan dengan konsep *Tribuana/Triloka* dalam kebudayaan Jawa (Dharsono, 2010). Penerapan konsepsi alam sebagaimana diuraikan di atas dalam lukisan kaca tradisional Cirebon dapat diamati seperti gambar di bawah ini.



Gambar 5.54 Lukisan kaca “*Insan Kamil*” merepresentasi Alam dalam Konsepsi Kebudayaan Cirebon dengan menempatkan *Mega Mendung* sebagai simbol dunia atas

5.4.4 Keragaman Teknik dalam Lukisan Kaca Cirebon

Karakteristik lukisan kaca Cirebon juga dapat ditelusuri pada penggunaan teknik pembuatannya. Teknik pembuatan lukisan kaca di Cirebon mengalami tahapan perkembangan yang dapat ditelusuri dari penggunaan media kaca, pembuatan kontur objek lukisan, penggunaan pewarna, teknik pewarnaan, dan pengolahan latar belakang objek lukisannya.

Media kaca yang lazim digunakan adalah lembaran kaca bening dengan ketebalan 2 mm/3mm/5mm atau 1Cm, tergantung lebarnya bidang lukisnya. Dalam beberapa kasus ditemukan pula penggunaan “kaca es” yang memiliki tekstur tertentu, akan tetapi relatif kurang dipilih karena dengan media itu garis-garis kontur objek lukisan tidak terlihat sempurna, kesannya putus-putus. Beberapa pelukis kaca modern dari Cirebon kerap melakukan eksplorasi penggunaan kaca yang lebih dari satu lembar, di bagian depan untuk melukisi objek utama, sedangkan

lembaran kaca di bawahnya (dengan jarak beberapa sentimeter) dilukisi dengan ornamen latar belakang. Eksplorasi pencarian tersebut kadang di bagian belakang dimanipulasi dengan menggunakan media papan yang dilukisi.

Pembuatan kontur objek lukisan kaca Cirebon pada mulanya dibuat dengan menggunakan kuas kecil yang dibuat sendiri dari bulu kucing atau kambing. Oleh karena itu seringkali konturnya tidak ajeg dan tidak tajam, akan tetapi keuntungannya kontur objek lukisan bisa berbagai warna. Pada perkembangan berikutnya pembuatan kontur dilakukan dengan menggunakan *Graphido* dan tinta Cina. Hasilnya semua kontur objek relatif ajeg, kecil (sesuai ukuran) dan tajam, akan tetapi hanya satu warna: hitam. Penemuan pena “kodok” oleh Raden Sugro menjadi penting karena kontur tetap dapat dihasilkan dengan tajam dan ajeg, akan tetapi bisa menggunakan berbagai pewarna cat. Komunitas Sanggar Noerdjati di bawah pimpinan pelukis Raffan Hasyim mengikuti jejak Raden Sugro.



Gambar 5.55 Penggunaan *mix media* berpadu dengan *air brush* pada lukisan kaca karya Bahendi mencoba menghadirkan kesan ruang pada bidang datar (Foto: Casta, 2020)

Pada umumnya teknik pewarnaan pada lukisan kaca Cirebon menggunakan teknik *opaque* dengan pewarnaan datar dan gradasi monokromatis atau analogus sehingga karakteristik lukisan kaca Cirebon tidak memiliki kesan plastis. Akan tetapi beberapa pelukis muda yang diawali oleh Toto Sunu kemudian menggunakan pewarnaan dengan teknik *mix media* dan *air brush*. Akibatnya latar belakang objek lukisan kaca seringkali memperlihatkan kesan nuansa warna dengan tekstur yang khas. Eksplorasi teknik yang ditempuh para pelukis kaca Cirebon pada akhirnya tetap mengusung idiom-idiom kebudayaan Cirebon. Oleh karena itu keberagaman teknik sebagai bentuk kreativitas pada akhirnya hanya sebuah pencarian untuk memaknai perubahan dan teknologi sebagai faktor eksternal yang hanya menyentuh aspek luar, akan tetapi tidak mengubah aspek dalam—nilai-nilai—yang telah lama terbina dalam kebudayaan Cirebon.



Gambar 5.56 : Ikhtisar Jejak yang Tergurat dari Balik Kaca di Cirebon

BAB VI

DISTINGSI ESTETIKA PELUKIS KACA CIREBON DALAM MEMAKNAI PERUBAHAN BUDAYA

6.1 Makna Distingsi Estetika Bagi Pelukis Kaca

Arena persenilukiskacaan Cirebon nyatanya menyajikan fenomena yang tidak tunggal, melainkan sebuah fenomena yang majemuk dan memberikan keberagaman dalam berbagai hal. Jika tipologi kesenian tradisonal dianggap sebagai ekspresi yang bersifat komunal, nyatanya tidak sepenuhnya benar pada fenomena persenilukiskacaan Cirebon. Interpretasi terhadap lukisan kaca oleh pelukisnya tetap diberi ruang, sehingga ekspresinya menjadi sangat beragam. Keragaman itu tampak pada keragaman pilihan gaya ungkap karyanya, kecenderungan tema, maupun keragaman *mix-media*, sehingga setiap pelukis kaca Cirebon memiliki seperangkat atribut pembeda atau distingsi jika dibandingkan dengan karya pelukis lainnya. Fenomena keberagaman tersebut tetap dapat diidentifikasi dengan jelas meskipun ada kekuatan-kekuatan yang mendominasi membentuk Dominasi Simbolik. Oleh karena itu distingsi estetika sebagai pembeda perwujudan orientasi dan kaidah-kaidah estetika yang diusung pelukis kaca Cirebon dengan demikian dimaknai secara signifikan oleh masing-masing pelukisnya.

Distingsi estetika sangat berhubungan dengan selera estetika yang diproduksi oleh masing-masing pelukis kaca. Setiap pelukis kaca Cirebon nyatanya berjuang secara sadar untuk menemukan dan mempertahankan distingsi estetika karya lukis kacanya. Pelukis Nono Suwarno (43 tahun) secara tegas menyatakan, “*Ya lamun beli duwe ciri kang khas, ya bakal beli mungkin diitung. Apa maning*

lamun lukisan kacae plek jibles pisan kaya lukisane Mas Toto, ya uwis bli bakal dianggep. Ya ari karya sih payu sih payu, nanging bli bakal dicatet” (Ya kalau tidak mempunyai ciri yang khas, itu yang membuat tidak mungkin diperhitungkan. Apa lagi kalau lukisan kacanya persis sekali dengan lukisan Toto Sunu, ya sudah tidak mungkin akan dianggap penting. Ya memang kalau karya sih bakal laku juga, akan tetapi kelak tidak bakal dicatat—dalam perkembangan lukisan kaca). Pernyataan Nono Suwarno di atas sangat jelas bahwa ia pun memperjuangkan distingsi estetika lukisan kacanya supaya diperhitungkan dalam percaturan persenilukiskacaan Cirebon. Nono memperjuangkan eksistensi dirinya sebagai pelukis kaca supaya “*dianggep*” memperoleh pengakuan atau legitimasi dalam khazanah persenilukiskacaan Cirebon.

Pelukis kaca Kusdono memaknai distingsi estetika lukisan kacanya yang sangat kuat dengan tradisi lukisan kaca gaya ayahnya, Rastika, semata untuk memberi penegasan bahwa, “*Kang mengenen lih Pak, kang aran lukisan kaca tradisional Cerbon. Pulane sih kita tetep milih kang tradisi, supaya jelas endi kang arane lukisan kaca Cerbon karo kang dudu. Aja padu bae. Bapa uga olih pesene mengkonon sing Pak Haryadi Suadi lan Pak Joop Ave. Ras sira aja macem-macem. Gawe lukisan kacae kang tradisi bae*” (Yang begini nih Pak, yang Namanya lukisan kaca Cirebon. Makanya saya tetap memilih yang tradisi, supaya jelas mana yang Namanya lukisan kaca Cirebon dan mana yang bukan. Bapak saya juga dipesankan begitu oleh Pak Haryadi Suadi dan Pak Joop Ave. Ras, kamu jangan macam-macam. Buat lukisan kacanya yang tradisional saja). Pilihan distingsi lukisan kaca Kusdono lebih menekankan pada pilihan “*supaya jelas endi kang arane lukisan*

kaca Cerbon karo kang dudu”—kejelasan identitas budayanya. Apa yang dilakukannya adalah sebuah bentuk upaya menguatkan integrasi budaya. Distingsi estetika lukisan kaca Kusdono yang juga Bapaknya, Rastika, dengan demikian jelas sebagai upaya untuk menguatkan integrasi budaya. Kusdono dan Rastika dengan demikian menggunakan penguatan modal budaya yang akan dipertukarkan menjadi modal sosial, modal ekonomi dan ujungnya menjadi modal simbolik.

Pelukis Toto Sunu membuat pilihan distingsi estetika yang sangat berbeda dengan pendahulunya yang telah memiliki legitimasi, yakni pelukis kaca Rastika. “Wah, kalau saya *sih* bebas-bebas saja. Pokoknya harus bagus dan bisa laku mahal,” jelas Toto sambil terlihat begitu santai. Ia memang berhasil membuat pembaharuan-pembaharuan dalam lukisan kaca Cirebon, baik dalam hal *mix-media* maupun bahasa rupanya. Toto pulalah yang pertama kali membuat harga lukisan kaca bisa menembus puluhan juta rupiah. Semua mata pelukis kaca tradisional terbelalak melihat fenomena distingsi lukisan kaca Toto Sunu. Ia lebih memaknai distingsi lukisan kacanya dipertukarkan dengan perjuangan memupuk modal ekonomi dan kebebasan dalam “meramu” berbagai modal budaya secara bebas, yang pada akhirnya memupuk terbentuknya modal simbolik. Toto Sunu tidak pernah mepedulikan soal kritikan atau penolakan kelompok pelukis tradisional yang mempersoalkan ornamen *Wadanan* dan *Mega mendung*-nya yang sudah bergeser dari pakem Cirebon. “Pokoknya bagus, Mas. *Angger* bagus, pasti laku dan mahal,” jelas Toto Sunu dengan penuh keyakinan.

Fenomena Distingsi estetika lukisan kaca Toto Sunu mendapat respon dari pelukis Raffan Hasyim, ketua Sanggar Lukis kaca Noer Djati, Kedawung. Bagi

Raffan Hasyim, yang akrab dipanggil Mas Opan, Lukisan kaca harus kembali ke akar tradisi dengan peningkatan kualitas *mix-media* dan visualnya. Opan memaknai distingsi estetika lukisannya pada optimalisasi penguatan identitas budaya dengan bingkai tradisional. Berbeda sedikit dengan pilihan distingsi estetika lukisan kaca pelukis Bahendi. Distingsi estetika lukisan kaca Bahendi adalah perjuangan untuk memupuk modal ekonomi dengan basis penguatan modal budaya. Oleh karena itu pada karya Bahendi lebih menerima perubahan-perubahan sesuai perkembangan *trend* lukisan kaca akan tetapi dengan menggunakan kekuatan modal budayanya yang kental.

Distingsi estetika yang diproduksi pelukis kaca pada kenyataannya tidak menyediakan penanda kelas seperti tesis Bourdieu (Bourdieu, 1984a). Distingsi estetika yang diproduksi pelukis kaca Cirebon lebih diterima oleh apresiator yang memiliki modal budaya yang identik. Akan tetapi asumsi Bourdieu yang menyatakan bahwa keberhasilan (sebagai pelukis kaca) adalah milik agen yang memiliki budaya yang sah (Kane, 2003), dapat diterima. Keberhasilan Rastika, Kusdono, Nono Suwarno, Raffan Hasyim, dan Bahendi, juga pelukis kaca lainnya adalah disebabkan karena mereka memiliki dan mewujudkan modal budayanya yang sah ke dalam pilihan distingsi estetika lukisan kacanya.

6.2 Keragaman Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon

6.2.1 Distingsi Estetika Generasi Awal

Tradisi melukis dari balik lembar kaca bening jika merujuk pada pendapat Samuel, maka masuk ke Indonesia sekitar tahun 1880-an dari Eropa melalui Cina. Lukisan kaca generasi pertama yang masuk ke Cirebon diduga kuat dibuat oleh

orang-orang pribumi yang belajar dari artisan Cina. Lukisan kaca yang dibuat adalah berupa barang-barang untuk souvenir dan digunakan untuk mereproduksi gambar-gambar (semacam poster-poster) yang berhubungan dengan oleh-oleh dari kegiatan menunaikan ibadah haji dengan objek-objek bangunan masjid atau bangunan lainnya dari Timur Tengah. Pada umumnya lukisan kaca pada periode ini anonim, tidak tercantum nama pelukisnya juga tidak tercantum angka tahun pembuatannya.

Lukisan kaca generasi awal di Cirebon ternyata memiliki distingsi estetika sebagai pembeda yang menandai keberadaannya dengan estetika yang dibangun oleh lukisan kaca Cirebon selanjutnya yaitu pada penggunaan Bahasa rupa, tema dan *mix-media* serta media yang digunakannya. Tema lukisan kaca generasi ini adalah tema-tema lansekap dari Timur Tengah yang pada umumnya berupa bangunan seperti masjid, pintu gerbang kemenangan (*Throumpel Arch*), atau pertamanan yang menjadi kesukaan bahkan penanda kebanggaan *Wong lungo kaji* (orang yang pergi haji) pada masanya (akhir abad ke-19 M). Dari penggunaan Bahasa rupanya lukisan kaca generasi awal jika menggunakan teori Bahasa rupa Primadi Tabrani, maka menggunakan Bahasa rupa Barat yang ditandai dengan penggunaan prinsip *perspektif* dengan menghadirkan ilusi optik jauh dekat, kesan ruang, dan gambar bersifat *still picture*. Bahasa rupa seperti ini sebenarnya identik dengan bahasa rupa yang digunakan oleh pelukis-pelukis *Mooi Indie* di wilayah seni lukis modern Indonesia. Bahasa rupa seperti ini tentu saja sangat berbeda dengan Bahasa rupa tradisional seni rupa Nusantara.

Dari dimensi *mix-media* yang digunakan pada lukisan kaca generasi awal ini menggunakan garis-garis pembatas bentuk objek (*contour*) yang tegas berwarna hitam, dibuat dengan kuas kecil menggunakan tinta Cina. Kekuatan warna emas. Pemulasan bidang pada bagian objek gambar dilakukan dengan *mix-media* sapuan rata. Kesan ruang dan kesan jauh dekat dicapai dengan penggunaan perbedaan intensitas warna sehingga diperoleh kesan gelap terang.

Penggunaan asas-asas perspektif garis yang dibuat pada bidang datar (kaca) sebagai media lukis benar-benar disadari oleh pelukisnya untuk menghadirkan ilusi optik. Tampilan lukisan kaca adalah menampilkan objek lansekap seperti atau sebagaimana hasil jepretan kamera, sesuatu yang sangat akrab dengan bahasa rupa Barat. Hal inilah yang menjadi penanda dari distingsi estetika lukisan kaca generasi awal di Cirebon. Perhatikan gambar lukisan kaca generasi awal Cirebon di bawah ini.



Gambar 6.1 Lukisan kaca, “Pintu Gerbang Kota Istanbul,” anonim, kaca, 31 Cm X 46 Cm, cat dan tinta Cina, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Cirebon (Foto: Casta, 2020)

Lukisan di atas jelas sekali menghadirkan ilusi optik untuk menampilkan kesan ruang dan kesan jauh dekat dengan perspektif (satu titik hilang). Tampilan objek kemudian bersifat cenderung ke ragam bentuk yang naturalistik meskipun dengan batas-batas capaian tertentu. Inilah yang menandai hadirnya estetika dengan bahasa rupa Barat. Hal ini dipahami karena pada umumnya lukisan kaca dibuat dengan mereproduksi gambar-gambar poster yang merupakan kenang-kenangan orang yang telah pergi haji.

Pada lukisan tersebut tidak tertulis nama pelukis dan angka tahun. Akan tetapi berdasarkan penuturan dari pemilik kedua lukisan tersebut, Mimi Turiyan dari Desa Gamel Kecamatan Weru Kabupaten Cirebon, bahwa ia (Mimi Turiyan) sudah melihat lukisan kaca itu menggantung di dinding rumah orang tuanya sebelum jalan ketera api Cirebon-Jakarta dibangun, yakni pada tahun 1905. Keterangan tersebut menguatkan bahwa perkembangan lukisan kaca di Cirebon sudah dimulai sejak akhir abad ke-19. Beruntung lukisan kaca yang sangat bernilai sejarah lukisan kaca Indonesia ini tidak sempat diboyong ke kolektor barang antik yang kemudian terbang ke luar negeri. Kedua lukisan tersebut kini menjadi koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon di dekat Kantor Dinas Kebudayaan, Pariwisata, Pemuda dan Olah Raga Kabupaten Cirebon.

Tradisi estetika lukisan kaca generasi awal ini nyatanya juga masih digeluti hingga masa awal kemerdekaan Indonesia. Kalangan muslim yang tentu sangat meninggikan bangunan suci *Masjidil Haram* dengan Ka'bahnya dan *Masjidil Nabawi* di Madinah kemudian sangat menyenangi lukisan kaca dengan kedua objek tersebut. Yang menarik adalah kaidah estetika yang digunakan pada masa itu

adalah kaidah estetika yang menggunakan bahasa rupa barat dengan menghadirkan kesan perspektif, kesan ruang, dan kesan jauh dekat. Inilah distingsi estetika pada masa awal akuisisi penguasaan *mix-media* melukis kaca di Cirebon.

Berdasarkan data-data lukisan kaca yang diduga kuat dibuat pada masa generasi awal pemerolehan penguasaan *mix-media* melukis kaca di Cirebon di atas, maka dapat disimpulkan bahwa distingsi estetika lukisan kaca generasi awal adalah: a) Menggunakan objek dengan tema lansekap bangunan dari khazanah kebudayaan Timur Tengah; b) Menggunakan Bahasa rupa Barat yang menghadirkan perspektif untuk memperoleh ilusi optik berupa kesan ruang dan kesan jauh dekat; c) Perwujudan objek gambar dibatasi dengan garis kontur yang tegas yang dibuat dengan kuas; dan d) Pewarnaan dilakukan dengan sapuan rata (tidak menggunakan sapuan kuas untuk mencapai nuansa), walaupun ditemukan adanya perspektif warna tetap dilakukan dengan sapuan rata.

Tabel 6.1 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Generasi Awal

Aspek	Deskripsi
Tema	Lansekap bangunan (masjid, gerbang, taman) Timur Tengah
Gaya ungkap	Realisme dengan Bahasa rupa Barat yang <i>still picture</i>
Fisioplastis	Mengejar kesan ruang-jauh dekat dengan perspektif garis satu titik hilang dan perspektif warna
Teknik	Gabungan tinta Cina dan cat besi, pembuatan garis dengan kuas, sapuan datar
Selera estetika yang ditawarkan	Estetika barat sebagai kenangan berhaji

6.2.2 Distingsi Estetika Pelukis Kerabat Keraton

Media kaca bening dan datar pada masanya merupakan media yang mahal dan tentu sangat bergengsi di mata masyarakat pada era awal abad ke-20 di Cirebon (Cohen et al., 2000a). Oleh karena itu menjadi sangat wajar manakala akses memperoleh lembaran kaca dengan mudah dilakukan oleh keluarga keraton yang secara kebetulan juga menerima transformasi teknik melukis kaca. Kalangan keluarga keraton yang melukis kaca pada umumnya adalah dari kalangan kerabat keraton yang menganut tarekat yang dalam *genre* mistisisme Islam adalah tarekat *Syathoriyah Muhammadiyah* (O. Safari, 2010). Beberapa jejak karya pelukis kaca dari kerabat keraton yang masih bisa ditelusuri karena sudah menuliskan inisial dan angka tahun pada lukisan kaca, di antaranya adalah: Elang Aruna, Elang Medina, dan Raden Saleh (Paman dari Pelukis kaca Raden Sugro dari Desa Trusmi).

Visualisasi lukisan kaca generasi ini ternyata memiliki distingsi estetika yang sangat berbeda dengan karya-karya pada generasi pertama. Sumber inspirasi dan sumber gagasan serta referensi visual objek lukisan kaca kelompok ini tampaknya sangat dipengaruhi oleh karya-karya ukir kayu dalam bentuk hiasan dinding atau *tlawungan* (ukiran pada papan yang biasanya menampilkan objek tokoh wayang kulit yang digunakan untuk menyimpan atau menggantungkan keris) yang banyak tersimpan di keraton Kasepuhan atau Kanoman, dan kini tersimpan di museum keraton, juga terpengaruh oleh bahasa rupa batik keratonan Cirebon. Di samping tentu saja beberapa benda-benda simbolis yang ada di keraton seperti Kereta *Paksinagaliman*, Kereta *Singa Barong* dan *Macan Ali*. Peninggalan-peninggalan ukiran kayu itu pada umumnya banyak dibuat pada masa pemerintahan

Panembahan Ratu. Benda-benda budaya tersebut pada umumnya memiliki makna simbolik yang sangat relevan dengan karakteristik kebudayaan Cirebon yang merupakan akulturasi dari budaya pra-Islam, Hindu-Buddha, Cina dan Islam. Produksi makna baru yang dibuat oleh penganut tarekat di lingkungan kerabat keraton banyak menyimpan ajaran-ajaran petarekatan tersebut ke dalam bentuk karya seni, terutama dalam bentuk ukiran kayu.

Terjadi transformasi perupaan simbol-simbol budaya Cirebon begitu mengenal *mix-media* melukis dari balik kaca, sebagai media yang mahal dan bergengsi tinggi saat itu. Terjadi transformasi visual dari ukiran kayu menjadi lukisan kaca. Objek ukiran kayu kemudian mengilhami mengilhami bahasa rupa lukisan kaca penganut tarekat. Beberapa karya ukiran kayu tersebut di antaranya adalah sebagai berikut.

Bertolak dari tradisi mentransformasi bahasa rupa ukiran kayu, maka lukisan kaca Cirebon karya dari para penganut tarekat di lingkungan keraton sangat berbeda dengan lukisan kaca periode awal. Lukisan kaca dari para penganut tarekat dari kerabat keraton Cirebon memiliki distingsi estetika tertentu, baik dari bahasa rupa maupun pilihan temanya. Tema lukisan yang diangkat adalah tema-tema mistisisme simbolis yang bersumber dari simbol-simbol budaya Cirebon, pandangan dunia manusia Cirebon yang menunjukkan hibriditas dari budaya pra Islam, Hindu-Buddha, Cina, dan Islam dengan produksi makna baru dalam bingkai *kaweruh petarekatan* (pengetahuan tentang ajaran tarekat). Lukisan kaca komunitas ini tidak lagi dalam bentuk lansekap-lansekap yang perspektifisme,

melainkan visualisasi dalam bentuk simbol-simbol dengan pemaknaan berdasarkan sistem pengetahuan yang bersumber dari ajaran tarekat .

Distingsi visualiasi objek tidak lagi naturalistik yang *stil picture* dan hanya sebagai pemuas estetis, akan tetapi objek dihadirkan dalam bentuk yang dekoratif, kerap menghadirkan objek dalam bentuk kaligrafi *piktograf*, sangat simbolis, memperlihatkan kuatnya hibriditas budaya (Hindu-Cina-Islam), dan menghindari visualisasi makhluk yang bernyawa secara kasat mata serta realistik. Perwujudan bahasa rupa lukisan kaca kelompok ini kembali ke karakteristik bahasa rupa tradisional Nusantara yang berbasis dekoratif dan simbolis. Objek diwujudkan dengan garis kontur yang tegas, pewarnaan objek pada umumnya menggunakan pewarnaan datar. Latar belakang objek cenderung merupakan bidang kosong sehingga kehadiran tokoh atau objek utama lukisan sangatlah jelas mengingat pewarnaannya pun menggunakan pewarnaan datar dengan warna yang lebih terang (*tint*).

Di samping itu pada lukisan kaca komunitas ini mulai menghadirkan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* sebagai tambahan ornamen yang memperindah lukisan. Ornamen *Mega Mendung* yang kemudian menjadi ikonik kebudayaan Cirebon yang secara genealogi merupakan pengaruh dari kebudayaan Cina, khususnya dari ornamen awan dari Dinasti Ming dengan warna merahnya yang sangat khas. Distingsi estetika ini semakin mengokohkan asumsi betapa kebudayaan Cirebon memang kebudayaan yang *hybrid*. Beberapa karya lukisan kaca dengan distingsi penganut tarekat (misticisme) dari kalangan kerabat keraton Cirebon di antaranya: *Serabad Macan Ali*, *Serabad Sayidina Ali*, *Serabad Rikhul*

Ahmar, Serabad Banteng Windu, Simbol Iwak telu sirah sinunggal, Buroq, dan Insan Kami. Bentuk *Serabad* dalam khazanah lukisan kaca Cirebon digali oleh pelukis Elang Aruna dari iluminasi naskah-naskah filologi tentang *Petarekatan*. Elang Aruna yang nama lengkapnya adalah Pangeran Aruna Martaningrat adalah pelukis kaca yang terkenal pada era tahun 1950 – 1980-an dari Desa Grogol Kecamatan Gunungjati dengan karya-karya yang banyak diilhami oleh ajaran tasawuf dari naskah-naskah kuno (A. O. Safari, 2010).

Di samping itu masih juga ditemui beberapa objek tokoh wayang kulit yang berhubungan dengan simbol *ilmu kanugaran* atau simbol personifikasi diri. Penggunaan lukisan kaca dengan objek-objek tersebut di atas pada umumnya digunakan sebagai tolak bala, sebuah ikhtiar yang dengan memasang lukisan kaca tersebut di atas atau di samping ruang tamu rumah, maka diyakini akan mampu menolak aura dan kekuatan gaib yang negatif yang akan merusak pemilik rumah. Praktik mujarobat seperti ini tampaknya lazim bagi kalangan penganut mistisisme Islam Jawa (Sartini et al., 2016b).

Bentuk *Serabad* pada umumnya dibuat dengan konstruksi kaligrafi *piktograf*, yakni kaligrafi menggunakan huruf Arab yang disusun sedemikian rupa guna membentuk suatu bentuk tertentu (biasanya makhluk hidup) yang dipandang memiliki kekuatan supranatural. Susunan kaligrafi tersebut pada umumnya bisa dilacak teksnya yang bersumber dari teks-teks substantif dalam agama Islam, dapat berupa dua kalimat syahadat atau potongan ayat atau bahkan ayat tertentu yang diyakini memiliki kekuatan tertentu, baik untuk pengobatan maupun kekuatan penolak bala. Manusia Cirebon meyakini bahwa ayat-ayat al Quran adalah obat

bagi seorang muslim. Objek tokoh yang dibuat kaligrafi *piktograf* dapat berupa makhluk *prabangsa* (*zoomorphic*), binatang, tokoh manusia, bahkan ada juga dalam bentuk tokoh wayang kulit. Beberapa karya lukisan kaca dari komunitas penganut tarekat yang bersumber dari kerabat keraton di antaranya adalah sebagai berikut.

Lukisan kaca *Serabad Rikhul Ahmar* adalah karya dari Raden Saleh yang dibuat pada tanggal 02 Oktober 1955, salah seorang kerabat dari Keraton Kasepuhan Cirebon. Dia adalah Paman dan sekaligus inspirator bagi pelukis kaca Raden Sugro di Desa Trusmi. Secara visual lukisan kaca ini menampilkan objek makhluk *prabangsa* (*anthropomorfisme*) yakni gabungan bentuk Dewa Ganesa dengan bentuk burung garuda yang tampil pada bentuk kaki dengan kedua tangan kanan memegang senjata *gada* (ada yang menafsirkan cermin) yang bertuliskan dua kalimat syahadat *asyhadu anlaa ila ha ilallah wa asyhadu anna Muhammadurrosululloh* dan tangan kiri memegang senjata pedang yang bertuliskan kalimat *laa ilaha illullah Muhammadurrosululloh*. Sementara seluruh tubuh makhluk Rikhul Ahmar ini disusun dari kaligrafi dengan *khat* di luar *khat* standar dalam tradisi kaligrafi Arab, yang disusun dari kalimat *Asyhadu anlaa ilaha ilallah wa asyhadu anna Muhammadurrosululloh, Allahu Akbar*. Bentuk kaligrafi *piktograf* tokoh Rikhul Ahmar ini dibuat dengan berdiri kokoh di atas susunan ornamen *Wadasan krawangan* dalam komposisi simetris. Pada bagian atas objek utama terdapat hiasan ornamen *Mega Mendung* dan latar belakang objek utama adalah bidang datar dari warna yang terang.



Gambar 6.2 Lukisan kaca, “Serabad Rikhul Ahmar”, Raden Saleh, 02-10-1955
Tinta Cina dan cat kayu di atas kaca, 29 Cm X 40 Cm, koleksi Museum
Pangeran Cakrabuwana Kabupaten Cirebon (foto: Casta, 2020)

Lukisan kaca ini pada umumnya dipasang di atas pintu masuk ruang tamu karena diyakini memiliki kemampuan untuk menolak bala. Hal ini sejalan dengan pemahaman tentang tokoh *Rikhul Ahmar* sebagai tokoh yang diyakini muncul pada masa Nabi Sulaeman. Pada suatu saat makhluk ini menghadap kepada Nabi Sulaeman dan menyatakan bahwa dirinya adalah sumber dari segala sumber penyakit atau bala yang akan menimpa seluruh manusia di muka bumi dan juga sekaligus sebagai obat dari segala macam penyakit tersebut. *Rikhul Ahmar* pun menyatakan tunduk kepada Nabi Sulaeman sebagai sumber penyakit dan sekaligus obat bagi segala penyakit (Wawancara dengan Raffan Hasyim, 2019). Dari cerita inilah kemudian seniman Cirebon memvisualisasikannya menjadi makhluk yang

memiliki kekuatan supranatural dengan konstruksi seperti di atas dan diyakini memiliki kemampuan menolak bala.

Objek lukisan kaca lainnya yang masih dalam keluarga *Serabad* adalah *Serabad Banteng Windu* yang juga diyakini memiliki kekuatan supranatural memberikan kekuatan atau kesaktian tertentu bagi pengamalnya. Objek *Macan Ali* yang diambil dari lambang bendera Keraton Macan Ali (yang diilhami oleh bendera Kerajaan Cirebon pada saat Fatahillah menaklukkan Sunda Kelapa) juga kerap diangkat ke dalam lukisan kaca. Karya lainnya yang kerap muncul adalah *Sayidina Ali, Insan Kamil* dan *Buroq*.

Lukisan kaca tokoh wayang kulit yang lazim dibuat oleh komunitas ini adalah tokoh wayang yang berhubungan dengan ajian ilmu *kanuragan* (kesaktian), sebutlah seperti ajian *Brajamusti*. Ajian ini berhubungan dengan kesaktian yang akan dimiliki oleh seseorang yaitu pukulan dahsyat dengan energi panas api. Kata *Braja* dalam Bahasa Jawa kuno berarti api dan *musti* berarti pukulan, ajian pukulan api. Oleh karena itu visualisasi ajian ini kemudian menghadirkan tokoh pewayangan Brajamusti yang dalam cerita pewayangan merupakan tokoh yang menyatu dengan dan membentuk kedigjayaan tokoh Gatotkaca.

Berdasarkan uraian di atas dapat disimpulkan bahwa distingsi estetika lukisan kaca dari generasi penganut tarekat (sufisme) dari kerabat Keraton Cirebon adalah sebagai berikut: a) Menggunakan bentuk dekoratif, tidak menampilkan ilusi optik, kesan ruang dan volume serta menggunakan pewarnaan datar; b) Bersifat simbolis; c) Menggunakan kaligrafi huruf Arab yang piktoGRAF dari bentuk-bentuk makhluk *prabangsa* (*zoomorphic* atau *anthropomorphic*) dan tokoh pewayangan;

dan d) Mengangkat tema-tema yang bersumber dari tradisi dan pengetahuan tentang mistisisme yang digunakan untuk menyimpan ajaran tasawuf atau sebagai penolak bala dan memberikan kekuatan supranatural.

Tabel 6.2 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Kerabat Keraton

Aspek	Deskripsi
Tema	Kaligrafi piktograf dengan bentuk akulturatif Islam dan Hindu
Gaya ungkap	Dekoratif-simbolik-magis
Fisioplastis	Komposisi objek tunggal; cenderung simetris; memperlihatkan pembagian komposisi bagian bawah, dunia tengah, dan dunia atas; pewarnaan datar-tidak berusaha menghadirkan kesan ruang
Teknik	Objek dibatasi dengan garis kontur yang dibuat dengan tinta-kuas dan pewarnaan datar
Selera estetika yang ditawarkan	Tradisional (Penemuan selera tradisional sebagai bentuk pemantapan kepribadian tradisi lukisan kaca Cirebon)

6.2.3 Distingsi Estetika Pelukis Rastika

Rastika adalah salah seorang pelukis kaca Cirebon yang sangat penting peran dan kedudukannya dalam perkembangan perseni lukiskacaan Indonesia, khususnya di Cirebon. Rastika lahir di Gegesik pada tahun 1942, putera Bapak Tarban dari Gegesik Kulon, keluarga petani yang sangat lekat dengan dunia kesenian, khususnya kesenian pedalangan wayang kulit gagrak Cirebon. Pendidikan yang dilaluinya hanya mencapai kelas lima Sekolah Rakyat (SR), karena menaati perintah ayahnya supaya bisa membantu mencangkul di sawah.

Sejak kecil Rastika sudah menyenangi kegiatan gambar menggambar. Karena belum tersedianya buku gambar, maka Rastika kecil lebih sering bermain di halaman rumah sambil menggambar halaman rumah dengan torehan batang kayu.

Kegiatan lain yang Rastika lalui di masa kecil selepas ia keluar dari SR adalah diajak oleh kakaknya, Nawi, untuk “nyantrik” sebagai *Panjak* (penabuh gamelan/*nayaga*) di Ki Dalang Maruna, salah seorang dalang wayang kulit yang sangat terkenal di Gegesik. Dari kegiatan sebagai *Panjak* wayang kulit untuk pertunjukan siang dan pertunjukan malam itulah Rastika kecil terus mencermati bentuk-bentuk dan ornamen serta pewarnaan setiap tokoh wayang kulit yang dimainkan Dalang. Sepulang kegiatan *manjak* seperti biasa Rastika kembali mencoret-coretkan batang kayu di halaman menggambar berbagai bentuk wayang kulit.

Rastika muda benar-benar akrab dengan dunia pewayangan, kesehariannya sebagai *panjak* wayang kulit, mengamati dengan tekun setiap karakter bentuk wayang kulit dari pertunjukan wayang kulit Ki Dalang Maruna, menggambar bentuk-bentuk wayang di halaman rumah, ia juga berkesempatan mengamati cara-cara Ki Maruna menyungging wayang kulit. Selain sebagai Dalang wayang kulit, Ki Maruna juga dikenal sebagai penyungging wayang kulit gaya *loran* gagrak Cirebon, sedangkan *gayaman* (tatahan) wayang kulitnya dibuat oleh Ki Hasan dari Desa Karang Sari. Rastika memperoleh pengalaman berharga dari praktik menyungging wayang kulit yang dilakukan oleh Ki Dalang Maruna dari Gegesik Kulon. Dari Ki Dalang Maruna ia memperoleh pengalaman dan pengetahuan

tentang teknik menyangging wayang kulit dan tata warna sunggingan wayang kulit.

Rastika muda juga sempat berpindah *manjak* ke Dalang Jublag, saudara dekat Ki Dalang Sudarga atau lebih dikenal dengan Ki Leseq. Saat itu ia melihat Ki Leseq membuat lukisan pada media kaca. Secara sembunyi-sembunyi Rastika muda pun mengamati dengan serius bagaimana Ki Leseq membuat lukisan kaca. Ia sengaja melakukan itu karena dorongan dan kecintaannya yang kuat untuk bisa membuat gambar wayang, meskipun ia kurang berkesempatan untuk dibimbing secara langsung oleh Ki Leseq. Akan tetapi dari kegiatannya ‘mengintip’ cara Ki Leseq melukis kaca ia setidaknya memperoleh inspirasi teknik dan visualisasi lukisan kaca. Dari situlah kemudian Rastika memiliki keinginan untuk membuat lukisan kaca.

Rastika muda justru banyak memperoleh arahan dan motivasi dari Ki Dalang Maruna dan Ki Hasan (Asan) sebagai penatah wayang kulit tentang cara mencampur-campur warna dan membuat bentuk (*wangun*) serta karakter tokoh wayang (*wanda*). Rastika kemudian ditantang oleh Ki Dalang Maruna untuk membuat bentuk gambar wayang dengan *wangun*, *wanda* dan sunggingan yang benar pada papan dan ternyata karyanya mendapat pujian karena karyanya sudah dipandang bagus. Rastika kemudian berfikir untuk menetapkan jalan hidupnya dengan membuat karya seni. Ia pun pernah membuat ukiran tokoh wayang kulit pada papan, membuat lukisan tokoh wayang kulit pada papan kayu (*wayang blagbag*), membuat *kedok* topeng, bahkan membuat bentuk wayang golek cepak sebagai penjelajahan untuk menemukan jalan hidup. Akan tetapi semua profesinya

yang ia tekuni saat itu belum memberikan hasil yang memuaskan, di samping proses pembuatannya yang lama dan rumit. Lukisan wayang pada papan, kedok topeng, dan wayang golek yang ia buat saat itu lama lakunya dan walaupun lak harganya sangat murah. Akhirnya Rastika muda mulailah mencoba-coba membuat lukisan kaca berbekal pengamatannya melihat Ki Lesek dan Ki Maruna membuat lukisan dari balik kaca. Objek lukisan kaca pertamanya adalah tokoh wayang Gatotkaca pada tahun 1956-an.

Penjelajahan berkarya rupa Rastika juga pernah sebagai pembuat *kelir* (Lukisan latar untuk pertunjukan sandiwara rakyat) Sandiwara Candrakirana pimpinan Wartaka. Pada profesi ini Rastika muda belum merasa puas, karena penggarapan lukisan *kelir* relatif susah dan memakan waktu lama, akan tetapi masih dibayar murah. Akhirnya ia memutuskan untuk memilih membuat lukisan kaca. Perjalan proses kreatif Rastika yang sangat erat dengan dunia wayang kulit gagrak Cirebon akhirnya mengantarkan penemuan distingsi estetika lukisan kacanya yang bertema wayang kulit. Sebagai pelukis kaca yang pernah intens dibina oleh komunitas dan Dalang wayang kulit, penyungging, penatah wayang kulit, serta pelukis kaca seperti Ki Dalang Lesek, Ki Dalang Maruna dan Ki Hasan, maka karya lukisan kaca Rastika dengan tema pewayangan dipastikan sangat ketat dengan pakem (*wanda* dan *wangun* serta sunggingan/pewarnaan) wayang kulit gagrak Cirebon. Karena kepiawaiannya dalam membuat gambar bentuk wayang kulit, maka dalam pembuatan lukisan kaca dengan tema bentuk wayang kulit pun dilakukan secara langsung di kaca tanpa membuat sket atau pola di kertas terlebih dahulu lalu dijiplak di atas kaca. Oleh karena itu sangatlah dipahami kalau distingsi

estetika lukisan kaca Rastika adalah penggambaran bentuk wayang kulit, baik berupa *wayang ijen*, *wayang jejer sejodo/sepasang*, *wayang jejer pasemon*, atau *wayang jejer payudan*, dengan menggunakan wayang gagrak Cirebon gaya *loran* (Gegesik dan sekitarnya) yang menggunakan *lemahan* berupa susunan ornamen *Wadasan* dan latar belakang yang kosong.

Objek utama tokoh pewayangan dalam lukisan kaca Rastika adalah wayang kulit gagrak Cirebon gaya *Loran*, sebagaimana diketahui bahwa di dalam gagrak Cirebon dikenal ada gaya, yakni gaya *loran* dan gaya *kidulan*. Gaya *Loran* memiliki wilayah apresiasi di sekitar Gegesik dan Sempangan (sekitar Gunungjati dan Suranenggala) yang pementasan wayangnya menggunakan gamelan *prawa* atau *slendro*, sedangkan gaya *Kidulan* memiliki wilayah apresiasi di sekitar Palimanan, Balad, Kebarepan, Plumbon dan Weru yang pementasan wayangnya menggunakan gamelan *pelog*. Secara visual wayang kulit gagrak Cirebon gaya *loran* dan *Kidulan* juga memiliki perbedaan, khususnya dalam hal penggunaan komposisi warnanya. Pada visualisasi wayang kulit gagrak Cirebon gaya *Kidulan* umumnya tidak menggunakan warna biru dan sungingan sebagaimana pendapat Ki Maruna, bahwa sungingan gaya *Kidulan* banyak didominasi hijau dan merah. Sungingan gaya *loran* sebagaimana yang ditempuh oleh Rastika, mengacu pada pendapat Ki Maruna, dapat dikategorikan sebagai sungingan *Dermayonan* yaitu jenis sungingan yang lebih banyak didominasi warna. Terlepas dari dikotomi gaya *loran* dan *Kidulan* di atas, lukisan kaca karya Rastika menggunakan banyak warna juga pada kenyataannya memiliki variasi jenis sungingan, yaitu: *Sunggingan Paranom* (sunggingan yang didominasi warna hijau dan kuning), *Sunggingan Gurih*

(Sunggingan yang banyak didominasi warna merah dan putih), *Sunggingan Sepet* (Sunggingan yang banyak didominasi warna hijau), dan *Sunggingan Mega Mendung* (Sunggingan yang banyak didominasi warna biru). Distingsi estetika lukisan kaca Rastika sangat patuh pada sistem estetika tradisional Cirebon tersebut.



Gambar 6.3 Lukisan kaca, “Jejer Kresna, Arjuna dan Semar”, karya Rastika, 2010 (foto: Casta, 2019)

Distingsi estetika lukisan kaca Rastika adalah transformasi visualisasi wayang kulit gagrak Cirebon, gaya *loran* dengan struktur: *lemahan Wadasan*, tokoh wayang (*ijen* atau *jejer*), ornamen *Mega mendung*, ornamen *pojokan*, dan latar belakang objek. Pola struktur seperti ini senantiasa dipegang teguh oleh Rastika dalam karya-karya lukisan kacanya hingga akhir hayatnya, meskipun pada masa awal ia berkarya ditemukan juga *lemahan*-nya menggunakan ornamen *tegel*

dan perkenalannya dengan Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton Kacirebonan, Rastika mulai menghadirkan sosok objek yang bertema tarekat dan objek wayangnya pun dijumpai dibentuk dari kaligrafi huruf Arab (Kaligrafi piktograf).


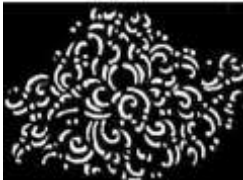



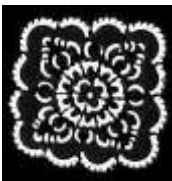




Tabel 6.3 Struktur Pembentuk Distingsi Estetika Lukisan Kaca Rastika





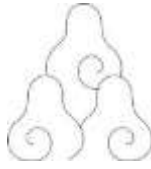

Visualisasi	Unsur Struktur	Deskripsi
	<p>Ornamen <i>Pojokan</i></p>	<p>Adalah ornamen di sudut kanan atas dan kiri atas (sepasang) jika wayang <i>jejer</i>. Pada wayang <i>ijen</i> (tunggal) ornamen <i>pojokan</i> hanya dibuat di sudut kanan atas jika wayang <i>tengen</i> dan dibuat di sudut kiri atas jika wayang <i>kiwe</i>.</p>
	<p>Ornamen <i>Mega Mendung</i></p>	<p>Ornamen ini diletakkan di bagian atas latar belakang objek, sebagaimana mega berada di langit (di atas). Rastika konsisten dengan ornamen ini yang divualisasikan secara horizontal untuk membedakan dengan ornamen <i>Wadasan</i></p>

		yang strukturnya vertical karena letaknya di bawah
	Tokoh objek utama (Tokoh Kresna dalam wayang kulit gagrak Cirebon)	Wayang sebagai tokoh utama dalam lukisan kaca Rastika sangat memperhatikan <i>pakem</i> terutama dilihat dari <i>wangun</i> (Struktur fisik), <i>wanda</i> (ekspresi/mimik wajah), penggunaan ornamen khas setiap tokoh, dan sungginganya.
	<i>Lemahan</i>	Pada bagian bawah lukisan kaca Rastika selalu menghadirkan ornamen <i>Wadasan</i> sebagai <i>lemahan</i> dengan struktur susunan vertical dalam komposisi cenderung simetris.

Di samping kepatuhan Rastika pada tradisi kaidah estetika wayang kulit gagrak Cirebon juga menghadirkan beberapa ornamen yang lazim diterapkan untuk mengisi hiasan setiap tokoh wayang. Penggunaan semua ornamen pada lukisan kacanya dengan objek utama wayang kulit selalu mengikuti pakem penggunaan *ornamen*. Rastika tidak sembarang menghias bentuk wayang dengan ornamen yang sembarang meskipun ia sangat mampu. Beberapa ornamen yang terus dipertahankan sebagaimana ada dalam khazanah ornamen wayang kulit Cirebon yang diterapkan pada lukisan kacanya adalah sebagai berikut.











Tabel 6.4 Ornamen Wayang Kulit Gagrak Cirebon (Hasyim, 2011)

Visualiassi	Nama Ornamen	Visualiassi	Nama Ornamen
	Sembagen/ Semanggen		Patran Paksi
	Kawungan		Ganggeng Kinyut
	Patran Danas		Oncoman/ Dagean
	Gringsing		Kembang Tanjung
	Wadas Grompol		Mlinjoan/ minjoan

	Kembang Kapas		Kembang Nangka Welanda
	Sawatan		Menyan Kobar
	Wadasan		Kembang Jeruk

(Ilustrasi oleh: Dody Yulianto)

Rastika juga menghadirkan distingsi estetika karya lukisan kanya dengan menggunakan ornamen dedaunan (*godongan*) yang lazim dijumpai pada lukisan kacanya, terutama pada lukisan wayang *jejer* yang menghadirkan adegan di taman atau hutan. Ada beberapa motif daun yang juga dia ungkapkan di samping kepatuhan pada ornamen tokoh wayang yang ia buat. Ornamen dedaunan Rastika juga digunakan untuk hiasan sudut atau ada juga yang merupakan hiasan tengah. Beberapa ornamen dedaunan yang khas ada pada karya lukisan kaca rastika adalah sebagai berikut.

 <p>Pandanan</p>	 <p>Simbar</p>	 <p>Godongan</p>
 <p>Godong Dwarawatian</p>	 <p>Simbar</p>	 <p>Suketan</p>
 <p>Hiasan pojok kiri</p>	 <p>Hiasan tengah</p>	 <p>Hiasan pojok kanan</p>
		

Gambar 6.4 Kearagaman Ornamen Dedaunan sebagai Distingsi Estetika Lukisan Kaca Rastika

Distingsi estetika lain pada lukisan kaca Rastika adalah menggunakan pola *jejer* terutama pada *jejer payudan* yang mengacu pada iluminasi naskah babon pedalangan (A. O. Safari, 2010). Oleh karena itu secara visual *jejer payudan* pada

lukisan kaca Rastika adalah transformasi visual dari iluminasi dan atau *gambar miniatur* yang dijumpai pada manuskrip naskah babon pedalangan, sebagaimana kekekatannya dengan dunia pedalangan. Pada tataran ini pun Rastika masih tetap menggunakan gaya dekoratif tradisional lukisan kaca Cirebon dengan identifikasi seperti dijabarkan di atas.



Gambar 6.5 Lukisan Kaca, “Kresna Duta”, Karya Rastika, Menggunakan *Jejer* yang Mengacu pada Iluminasi Naskah Babon Pedalangan

Distingsi estetika lainnya dari lukisan kaca Rastika adalah visualisasi lukisan kaca tema Petatrekatan yang pada umumnya berupa kaligrafi piktograf dari bentuk wayang (sehingga melahirkan genre objek wayang kulit kaligrafi piktograf) atau dari simbol-simbol Petarekatan yang menampilkan objek makhluk *prabangsa*. Distingsi tematis dan visualisasi tema Petarekatan ini tidak lepas dari pertemuan yang intens antara Rastika dengan Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton Kacirebonan, Joop Ave (waktu itu Dirjen Parpostel di era Orde Baru) dan Haryadi

Suadi (Dosen FSRD ITB). Sentuhan ketiga tokoh itu kemudian mendampingi dengan sangat bijaksana sehingga karya-karya Rastika memiliki formula distingsi estetika, salah satunya tema Petarekatan.

Visualiasi objek dari tema Petarekatan yang diperoleh melalui akses dari Elang Yusuf Dendabrata adalah perjumpaan Rastika dengan simbol dan ajaran tarekat keluarga keraton, terutama karya-karya visual berupa ukiran kayu, lukisan kaca keluarga keraton, dan iluminasi naskah petarekatan. Secara umum hal itu kemudian oleh Rastika ditransformasikan ke dalam lukisan kaca yang sejalan dengan prinsip-prinsip struktur wayang *ijen*, wayang dengan satu objek utama dengan *Wadasan* di bagian bawah sebagai *lemahan*, latar belakang yang polos (satu warna muda, biasanya biru muda atau oker muda), dan kadang diberi tambahan ornamen *mega mendung* di bagian atas.

Distingsi estetika lukisan kaca Rastika mengukuhkan gaya ungkap lukisan kaca tradisional Cirebon yang menggunakan latar belakang objek dibuat secara polos dan satu warna yang biasanya menggunakan warna muda, seperti biru muda (biru telur asin), oker muda, atau hijau muda dan warna muda lainnya. Ada kaidah pilihan warna latar belakang dalam lukisan Rastika yaitu menggunakan prinsip harmoni dan keseimbangan. Jika dominan warna atau warna yang pada objek dan susunan ornamen *Wadasan* cenderung berwarna biru, maka pilihan latar belakang objek lukisannya adalah warna biru muda. Hal ini juga berlaku pada dominasi warna lainnya pada objek dan *Wadasan* lukisannya, sebagaimana gambar di bawah ini.



Dominasi warna biru pada objek lukisan dan susunan ornamen *Wadasan* kemudian menghadirkan pilihan latar belakang objek lukisan berwarna biru muda.



Dominasi warna merah muda pada objek lukisan dan susunan ornamen *Wadasan* kemudian menghadirkan pilihan latar belakang objek lukisan berwarna merah muda atau salem muda sekali

Gambar 6.6 Pilihan Warna Latar Belakang Objek pada Lukisan Rastika

Distingsi estetika dari lukisan kaca karya Rastika terletak juga pada penggunaan komposisi warnanya yang mengacu pada sistem komposisi pewarnaan pada wayang kulit Cirebon. Hal ini sangat dimaklumi mengingat Rastika adalah penganut tradisi yang kuat dan latar belakangnya sebagai pembuat dan penyungging wayang kulit gagrak Cirebon, khususnya gaya *loran*. Penggunaan komposisi warna pada lukisan kaca Rastika sebagai sebuah distingsi estetika akan terlihat jelas pada pewarnaan *lemahan* lukisannya yang berupa susunan ornamen *Wadasan*. Rastika menggunakan seluruh kaidah estetika tata warna tradisional Cirebon yang ada dalam dunia wayang kulit, khususnya penggunaan pola *larapan*,

yaitu komposisi warna yang pada umumnya berupa gradasi warna dengan komposisi monokromatis atau kadang juga ditemukan komposisi ananlogus. Jenis *larapan* yang ada dalam khazanah kebudayaan Cirebon adalah: *Larapan Encungan*, *Larapan Biron*, *Larapan Daduan*, *Larapan ijoan*, dan *larapan Mega Sumirat*. Rastika dalam karya lukisan kacanya acapkali menerapkan kesemua *larapan* tersebut dengan gradasi warna yang seringnya paling banyak empat lapis mengikuti kaidah estetika dalam *larapan* pada wayang kulit gagrak Cirebon. Alhasil komposisi warna pada lukisan kaca Rastika adalah komposisi warna yang polikromatik tetapi tetap seimbang dan enak dipandang. Inilah yang membedakan karya Rastika dengan karya pelukis kaca lainnya di Cirebon. Penggunaan semua *larapan* untuk mewarnai *lemahan* dalam konstruksi ornamen *Mega mendung* sebagai distingsi estetika lukisan kaca karya Rastika dapat diamati pada gambar di bawah ini.






Gambar 6.7 Lukisan Kaca, “*Buroq Kaligrafi*”, karya Rastika dengan Distingsi Estetika Penggunaan Pewarnaan *Larapan*

Pada lukisan kaca “*Buroq Kaligrafi*” di atas, Rastika menggunakan pewarnaan *lemahan* yang berbentuk ornamen *Wadasan* dengan semua *larapan*

yang ada dalam kaidah estetika wayang kulit gagrak Cirebon. Semua *larapan* (*Biron, Encungan, Ijoan, Mega Sumirat, dan Daduan*) digunakan oleh Rastika dengan komposisi yang seimbang. “Inilah hebatnya karya lukisan kaca Rastika, warnanya ramai-banyak, akan tetapi enak dipandang,” demikian komentar Abah Dino Syahrudin, seorang kolektor lukisan kaca Rastika dan penata artistik teater dan film dari Sunyaragi Cirebon. Rastika menggunakan *larapan* sebagaimana dapat dijelaskan sebagaimana Tabel 6.6 di bawah ini.

Tabel 6.5 Deskripsi *Larapan* pada lukisan kaca Rastika

Visuali <i>Larapan</i>	Deskripsi
	<p><i>Larapan Biron:</i> Adalah gradasi warna yang menggunakan komposisi warna monokromatik dari biru muda, biru, dan biru tua. Ornamen pada lukisan kaca Rastika dibatasi dengan kontur warna hitam</p>
	<p><i>Larapan Encungan:</i> <i>Encung</i> (terong) adalah gradasi warna yang menggunakan komposisi warna monokromatik ungu muda, ungu dan ungu tua.</p>
	<p><i>Larapan Ijoan:</i> <i>Ijo</i> (hijau) adalah gradasi warna yang menggunakan komposisi warna analogus dari susunan hijau kemuningan, hijau <i>tlepong</i> dan hijau <i>tlepong</i> tua. (<i>Tlepong</i> adalah kotoran binatang kerbau)</p>

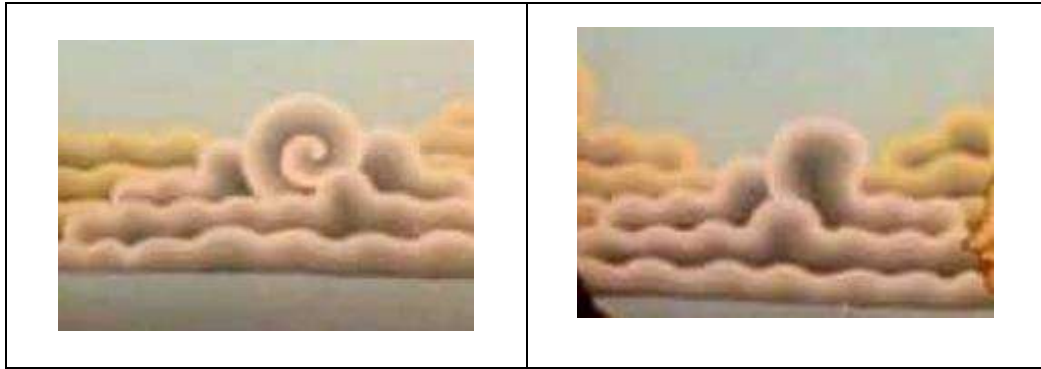
	<p><i>Larapan Daduan:</i> <i>Dadu</i> (merah) adalah gradasi warna yang menggunakan komposisi warna monokromatik dari susunan merah muda, merah, dan merah tua</p>
	<p><i>Larapan Mega Sumirat:</i> <i>Mega Sumirat</i> (Mega menjelang senja) adalah gradasi warna yang menggunakan komposisi warna analogus dari susunan kuning muda, oranye kekuningan, dan oranye kemerahan/kecoklatan.</p>

Di samping distingsi estetika yang dibangun dari pewarnaan pada *lemahan Wadasan* juga terdapat distingsi estetika dari lukisan kaca Rastika adalah komposisi struktur *ornamen Wadasannya*. Pada setiap lukisan kaca Rastika ornamen *Wadasan* disusun dengan komposisi yang simetris dan menggunakan jenis *Wadasan Krawangan* yang menghadirkan lubang di antara susunan *Wadasan* seperti yang terlihat pada Tabel 6.6 di atas . Pilihan jenis dan struktur *Wadasan* seperti ini dipastikan terinspirasi oleh susunan *Wadasan* pada wayang *Kayon* atau Gunungan wayang kulit gagrak Cirebon dan pertemuan Rastika dengan Elang Yusuf Dendabrata, Joop Ave, dan Haryadi Suadi yang mempertemukan Rastika dengan ukiran serta lukisan kaca koleksi Museum Keraton, baik di Keraton Kanoman maupun Keraton Kasepuhan.

Rastika begitu patuh pada kaidah tradisi tentang ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung*, baik dari rasa bentuk maupun struktur dan posisinya. Secara umum arah kedua ornamen itu memang berbeda, *Wadasan* arah ornamennya

vertical, sedangkan ornamen *Mega Mendung* arahnya horisontal. Hal ini begitu dipatuhi oleh Rastika dengan beragam varian susunan bentuk ornamen *Mega Mendung* maupun *Wadasan* sebagaimana tampak pada gambar di bawah ini.





Gambar 6.8 Varian ornamen *Mega Mendung* pada lukisan kaca Rastika

Rastika sangat fanatik dengan “rasa bentuk” ornamen *Wadasan* yang berfungsi sebagai *lemahan* dengan tata warna yang ceria dan kaya warna. Bentuk dan komposisi ornamen *Wadasan* pada karya Rastika sangat bervariasi. Perhatikan gambar di bawah ini



Gambar 6.9 Varian ornamen *Wadasan* pada lukisan kaca Rastika

Berdasarkan paparan di atas maka distingsi esetik lukisan kaca karya Rastika yang dikenal sebagai Maestro lukisan kaca Cirebon dapat diformulakan sebagai berikut.

Tabel 6.6 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Rastika

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan dan Petarekatan
Gaya unkap	Dekoratif tradisional Cirebon
Fisioplastis	Menggunakan kaidah estetika dari pewayangan gagrak Cirebon gaya <i>loran</i> baik dalam <i>wanda</i> , <i>wangun</i> , <i>ornamen</i> , maupun <i>pewarnaan</i> ; menggunakan <i>lemahan Wadasan</i> dengan komposisi simetris, menggunakan beragam <i>larapan</i> ; berlatar belakang polos dengan tambahan ornamen <i>mega mendung</i> dan <i>pojokan</i> . Adegan dalam <i>jejer</i> dipengaruhi oleh iluminasi pada naskah babon pedalangan; dan tidak menghadirkan kesan jauh dekat.
Teknik	Teknik tradisional menggunakan garis kontur objek dengan pena/grafido, pewarnaan datar dengan sapuan kuas, dan tidak menggunakan cat <i>spray</i> .
Selera estetika yang ditawarkan	Penguatan Estetika tradisional Cirebon

6.2.4 Distingsi Estetika Pelukis Kaca Raden Sugro

Raden Sugro Hidayat adalah kerabat Kasultanan Kasepuhan yang tinggal di Desa Trusmi Wetan Kecamatan Plered Kabupaten Cirebon. Ia adalah tokoh penting dalam perseni lukiskacaan Cirebon, khususnya bagi perkembangan lukisan kaca di wilayah Trusmi. Raden Sugro, atau lebih akrab dipanggil Mamo Gro (Mamo adalah sebutan penghormatan kepada orang tua yang ditokohkan) memulai melukis kaca di era delapan puluhan, kurang lebih sejaman dengan Rastika di

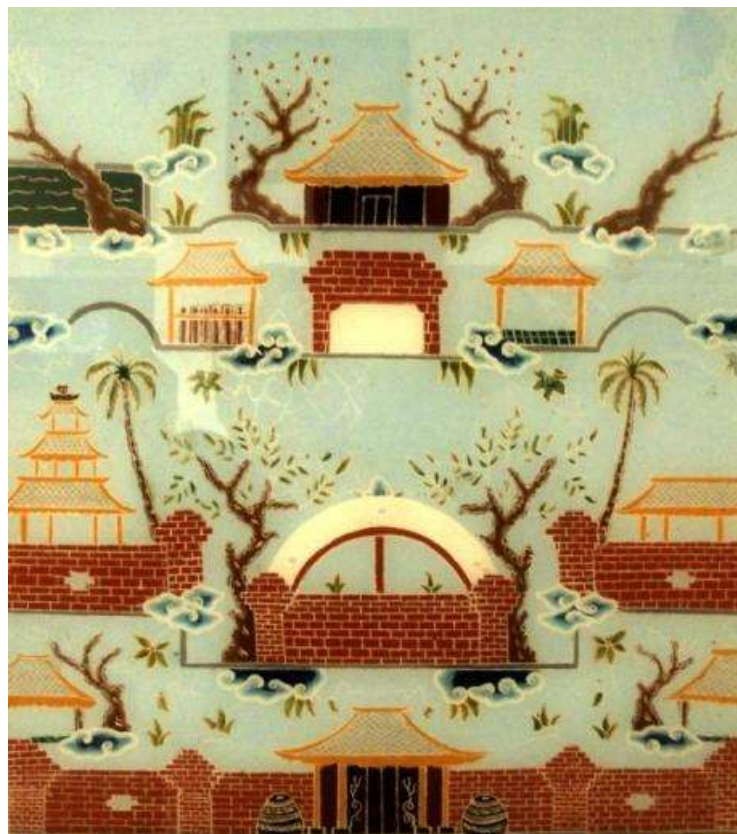
Gegesik. Latar belakangnya yang sebagai karyawan Koperasi Batik Budhi Tresna di Desa Trusmi membuat karya Mamo Gro sangat terpengaruh oleh ornamen dan motif batik Trusmi. Ditambah lagi dunia kaca sebagai media ekspresi seni baginya bukanlah hal yang baru, sebelum ia terjun ke lukisan kaca, Mamo Gro justru berkarya membuat ukiran kaca (Grafier kaca) di Jakarta.

Karya lukisan kaca Raden Sugro memiliki distingsi estetika yang khas dan dekat dengan ornamen atau motif batik Trusmi-Cirebon. Tema lukisan kacanya berkisar antara simbol-simbol kaligrafi piktograf Petarekatan, ornamen batik, dan kadang wayang. Walaupun tema yang terakhir ini kurang begitu menonjol mengingat Raden Sugro tidak cukup memiliki kedekatan dengan Dalang wayang. Tema kaligrafi piktograf Petarekatan menjadi tema yang paling menonjol mengingat inspirasi pertama dan modal budaya yang tertanam dalam dirinya adalah lukisan kaligrafi piktograf Petarekatan karya pamannya, Raden Saleh, yang menggantung sebagai hiasan dinding di rumahnya. Sebagai kerabat keraton dan lingkungan keluarganya yang merupakan penghayat Tarekat Syatariyah membuat modal budaya simbol-simbol petarekatan itu begitu lekat dalam dirinya. Tema dan ornamen motif batik lansekap Trusmi-Cirebon yang Raden Sugro ungkapkan dalam lukisan kacanya yang kemudian diikuti oleh murid-muridnya seperti Astika, Eryudi, Kasnan, dan Udi, ternyata telah menyumbangkan satu *genre* gaya lukisan kaca Cirebon. Lukisan kaca gaya Raden Sugro dan pelukis kaca Trusmi pada umumnya belum pernah muncul sebelumnya dalam khazanah persenilukiskacaan Cirebon.

Dari pilihan gaya ungkap Raden Sugro tetap memilih gaya dekoratif. Objek lukisan kaca dibatasi dengan kontur garis yang tajam kemudian dilanjutkan dengan pewarnaan, baik pewarnaan motif maupun pewarnaan latar belakang. Dalam hal garis kontur, Raden Sugro ternyata adalah penemu penggunaan teknik membuat kontur dengan pena (*pena kodok*) dan cat, sebelumnya para pelukis kaca menggunakan kuas kecil dari bulu kucing atau kambing yang dibuat sendiri. Tak ayal kemudian Sugro pun sangat fanatik dengan kerapihan dan ketajaman garis kontur pada karyanya, hal ini mengingatkan pada standar tinggi garis untuk “*wit*” pada batik halusan (*anggon*) di Trusmi. Di samping itu, dengan kepiawaiannya membuat garis kontur dengan pena-cat besi, Raden Sugro mampu mengeksplorasi pembuatan kontur objek lukisan dengan selain warna hitam sebagaimana lazimnya. Raden Sugro mampu membuat kontur objek dengan warna putih dan tidak disangka dengan hal itu kemudian Raden Sugro menemukan lukisan kaca hitam putih, yaitu garis kontur dan isian ornamen objek dibuat dengan warna putih—biasanya objek tidak diberi warna—lalu latar belakang objek ditutup rata dengan warna hitam. Inilah temuan Raden Sugro yang juga menyumbangkan lahirnya gaya ungkap baru dalam perselukiskacaan Cirebon. Lukisan kaca dengan corak hitam putih adalah temuan Raden Sugro yang kemudian berkembang variannya ada juga yang warna emas untuk kontur dan isian ornamennya dengan latar belakang warna hitam datar.

Pewarnaan pada lukisan kaca Raden Sugro mengikuti jejak gaya tradisional pendahulunya. Latar belakang objek dipulas dengan satu warna muda (biasanya biru sangat muda, hijau sangat muda, atau oker sangat muda). Tradisi latar belakang lukisan kaca yang diwarnai satu warna dengan pewarnaan datar merupakan

pelanjutan dari karya pendahulunya dan ini begitu terpengaruh oleh gaya ungkap batik keratonan Cirebon. Satu distingsi yang sangat menonjol dari karya Raden Sugro adalah pada pewarnaan ornamen *Wadasan* atau *Mega Mendung*-nya yang hanya menggunakan komposisi monokromatik, berbeda dengan karya Rastika-Gegesik yang cenderung *Polychromatic*. Pilihan pewarnaan ornamen *Wadasan* atau *Mega Mendung* yang monokromatik tentu sangat terpengaruh oleh gaya pewarnaan ornamen *Wadasan* atau *Mega Mendung* pada batik Trusmi-Cirebon yang juga cenderung monokromatik.



Gambar 6.10 Lukisan kaca, “Trusmian ”, karya Raden Sugro dari Trusmi, 1986, cat besi pada kaca, dengan distingsi estetika gaya dekoratif batik lansekap (Foto: Casta, 2012)

Distingsi estetika lainnya dari karya Raden Sugro adalah corak lansekap lukisan kacanya yang menggunakan perspektif gunung seperti layaknya gaya lansekap pada batik Trusmi. Corak lansekap ini merupakan sumbangan Raden Sugro terhadap persenilukiskacaan Cirebon. Lansekap pada lukisan kaca Raden Sugro disajikan dengan kesederhanaan susunan unsur ornamen. Sugro tampaknya cenderung untuk tidak mengolah detail, baik bentuk, *isen*, maupun warnanya. Pada karya Sugro tampaknya lebih menggunakan bagian ornamen sebagai simbol-simbol objek yang mengasosiasikan tanpa harus membuatnya menjadi lebih *ngrawit*. Kesederhanaan dekoratif simbolis pada lukisan kaca Raden Sugro menjadi distingsi yang nyata. Bagian dari objek pada umumnya hanya dibatasi oleh kontur yang berwarna hitam atau putih, diisi sedikit *isen* sekedarnya, kemudian bagian objek lukisan itu ditutup dengan satu warna tanpa gradasi. Setelah itu latar belakang lukisan dicat dengan pengecatan datar menggunakan satu warna, biasanya warna muda. Kesederhanaan itu pula tampak pada visualisasi bentuk objek yang dibuat dengan tidak begitu distilasi. Objek atau ornamen dihadirkan oleh Raden Sugro dengan begitu sederhana dan simbolis. Sangat berbeda dengan karya murid-muridnya, seperti Astika dan Eryudi serta Kasnan yang mengembangkan corak lukisan kaca lansekap dengan lebih berwarna dan lebih *ngrawit*. Beberapa penanda yang membentuk distingsi gaya lukisan kaca Raden Sugro dapat diidentifikasi sebagaimana di bawah ini.

Tabel 6.7 Indikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Karya Raden Sugro

 <p>Kesederhanaan distingsi estetika lukisan kaca Raden Sugro tampak pada pembuatan bentuk objek yang hanya dibatasi garis kontur kemudian ditutup dengan warna yang tidak bergradasi</p>	 <p>Penggunaan latar belakang yang polos/kosong dengan kecenderungan warna hijau muda, kuning muda atau biru muda juga merupakan distingsi lukisan kaca Raden Sugro.</p>
 <p>Komposisi warna pada ornamen <i>Wadasan</i> atau <i>mega mendung</i> selalu menggunakan komposisi warna monokromatis</p>	 <p>Kesederhaan lain dari karya Raden Sugro adalah kecenderungan penggunaan <i>isen</i> yang simple tidak mengejar kesan <i>ngrawit</i>.</p>

Berdasarkan uraian di atas maka dapat diformulakan distingsi estetika pada lukisan kaca Raden Sugro sebagaimana tabel di bawah ini.

Tabel 6.8 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Raden Sugro

Aspek	Deskripsi
Tema	Kaligrafi piktograf Petarekatan dan lansekap gaya batik Trusmi-Cirebon
Gaya ungkap	Dekoratif simbolik dan lansekap bercorak batik Cirebon

Fisioplastis	Menghadirkan perspektif gunung pada corak lukisan lansekap, pewarnaan Wadisan yang cenderung menggunakan komposisi monokromatis; Latar belakang lukisan selalu dibuat pewarnaan datar dengan satu warna muda (tidak ada nuansa), Sederhana dalam penggunaan <i>isen</i> dan pewarnaan objek.
Teknik	Pena-cat dan sapuan rata dengan kuas (menghindari penggunaan cat spray); penemuan <i>mix-media</i> hitam putih.
Selera estetika yang ditawarkan	Selera estetika tradisional

6.2.5 Distingsi Estetika Pelukis Kaca Toto Sunu

Sumbar Priatno Sunu atau lebih dikenal dengan Toto Sunu adalah pelukis kaca Cirebon yang sangat terkenal sebagai pembaharu bahasa rupa lukisan kaca Cirebon dengan sejumlah inovasi teknik dan media serta gaya ungkapannya. Toto Sunu kemudian diposisikan sebagai pelukis kaca Cirebon dengan genre modern. Tahun 1986 ketika ia harus hijrah ke Cirebon setelah berpetualang sebagai pelukis kanvas di Jakarta karena kepindahan tugas dinas istrinya, yang guru Matematika di sebuah SMP Negeri di Kabupaten Cirebon, ia menyukai gaya ungkap lukisan kaca. Era itu adalah era kejayaan lukisan kaca dengan tokoh fenomenalnya, Rastika dari Gegesik. Maka Toto Sunu pun kemudian menyambangi Rastika untuk berguru lukisan kaca, banyak mengamati perkembangan karya-karya lukisan kaca tradisional dari Rastika dan Raden Umbara dari Keraton Kasepuhan. Toto Sunu banyak menyerap kaidah estetika lukisan kaca tradisional Cirebon dari kedua pelukis besar tersebut. Akan tetapi, modal budaya dan habitusnya yang dibina sangat lama sebagai pelukis modern yang bebas dan banyak pengalaman teknik dan

media berkarya—mengingat ia adalah alumni STM—tak ayal Toto pun kemudian bereksplorasi dengan teknik, media, dan bahasa rupa. Tema-tema pewayangan yang kerap diangkat sebagai objek lukisan pelukis kaca Cirebon pun tentu bukanlah kendala mengingat ia sendiri sejak kecil di Purwokerto begitu lekat dengan visualisasi dan lakon wayang kulit, apalagi ayahnya adalah seorang dalang. Modal budayanya yang kental dengan dunia pewayangan, bekal teknik dan medianya semenjak di STM, dan modal sosialnya yang luas dengan para pelukis modern ketika di Jakarta dahulu, ternyata menjadi modal yang sangat kuat untuk memasuki arena produksi kultural perseni lukiskaca Cirebon.

Berbekal modal budaya dan modal sosialnya yang kuat itulah kemudian Toto Sunu menemukan distingsi estetika karya lukisan kacanya. Gaya lukisan kaca Toto Sunu tidak lagi dekoratif simbolis sebagaimana “gurunya”, Rastika dan Elang Umbara, akan tetapi ia memilih gaya ungkap lukisan kaca yang dekoratif ekspresif. Hal ini sangat kentara secara visual pada *jejer* lukisan kaca tema pewayangannya. Jika pada *jejer* lukisan kaca Rastika dengan gaya tradisionalnya masih sangat terkesan statis, maka sangat berbeda pada *jejer* lukisan kaca Toto Sunu yang begitu ekspresif dan menampilkan gerak yang dinamis dan sangat bertenaga. Visualisasi gerak dinamis yang riuh sangat terasa ketika penikmat mengamati lukisan kaca karya Toto Sunu. Ini jelas adalah sumbangan baru dalam perseni lukiskaca Cirebon yang membetot kebekuan tradisi *jejer*. Menikmati karya lukisan kaca Toto Sunu adalah menikmati dinamika ekspresi yang menggelak.

Visualiasi dinamika *jejer* pada lukisan kaca Toto Sunu kemudian didukung dengan distingsi lainnya, yaitu terutama penggunaan kreativitas teknik dan

penggunaan *mix-media*, khususnya dalam pengolahan latar belakang objek lukisan kaca *jejer* wayang kulitnya. Toto Sunu adalah pelukis kaca Cirebon pertama yang mengolah latar belakang lukisan kacanya dengan penggunaan olahan gabungan media lem kayu yang direkatkan secara ekspresif di atas permukaan kaca yang direncanakan sebagai latar belakang objek, lalu setelah mengering kemudian di atasnya ditaburi berbagai benda serbuk kasar (boleh batuan kecil, biji-bijian, bahkan beras), baru kemudian ia menyemprotkan cat *spray* (piloX) dengan warna-warni yang direncanakan dari arah yang cenderung menyamping. Teknik ini memberikan efek khusus yang sangat mengejutkan mengingat tekstur lem kayu yang bergelembung ekspresif dan efek semburan cat *spray* yang terkendala oleh biji-bijian membuat kesan sendiri di latar belakang objek lukisan kaca. Penemuan teknik ini menghasilkan tampilan pengolahan latar belakang lukisan kaca yang sangat berbeda dengan latar belakang objek lukisan kaca tradisional Cirebon yang saat itu didominasi oleh Rastika, Raden Sugro, Elang Umbara, dan beberapa pendahulu sebelumnya.

Latar belakang objek lukisan kaca yang ekspresif dengan pengolahan tekstur serta semburan cat *spray* yang estetik dan tak terduga itu kemudian sangat klop dengan dinamika gerak visualisasi objek lukisan kaca Toto Sunu. Eksplorasi teknik pengolahan latar belakang ini kemudian terus berkembang dijelajahi Toto Sunu. Ia juga menggunakan lapisan kaca dan media lain (lembaran fiber dan papan triplek) yang dilukis secara langsung sehingga mampu menghadirkan kesan jauh dekat. Kreativitas Toto tampaknya terus mengalir dalam lukisan kacanya. Hal itu juga dia lakukan pada saat mengolah bentuk objek lukisannya yang diwarnai dengan

mengejar kesan plastis, kesan volume—sesuatu yang berbeda dengan gaya dekoratif tradisional Cirebon yang objek hanya dibuat dengan kesan datar, tidak mengejar kesan ruang atau volume.

Secara visual lukisan kaca Toto Sunu sangat menghargai detail objek dekoratifnya, akan tetapi tampilannya sudah terbarukan dengan penggunaan eksplorasi teknik dan media. Beberapa penanda idiom ornamen tradisional Cirebon, seperti penggunaan ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* masih dijumpai, meskipun harus diakui pada karya Toto Sunu kedua ornamen itu hadir dengan tampilan yang baru. Ia membebaskan dirinya ketika mengungkap kedua ornamen tersebut, meskipun pola pewarnaannya masih menggunakan pola pewarnaan tradisional yang bergradasi. Ornamen *Wadasan* dan *Meda Mendung* Toto Sunu adalah *Wadasan* dan *Mega Mendung* yang bebas dan menjadi gayanya yang sangat mempribadi.

Selain penggunaan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*-nya yang membebaskan, ada satu penanda lagi dalam penggunaan ornamen dalam lukisan kacanya, yaitu menghadirkan ornamen rumputan yang menjurai yang divualisasikan menjulur keluar dari sela-sela batu karang *Wadasan*). Hal ini sangat berbeda dengan tradisi penggambaran ornamen yang keluar dari sela-sela *Wadasan* pada lukisan kaca tradisional Cirebon adalah ornamen *Pandangan* yang memiliki filosofi tersendiri, sebagaimana filosofi yang terkandung dalam ornamen *Wadasan*. Jadi dengan demikian penggunaan ornamen *suketan* yang menjurai dari sela-sela *Wadasan* adalah bagian dari distingsi estetika lukisan kaca Toto Sunu.

Penggunaan bentuk wayang kulitnya pun jika diamati ia tidak menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon. Publik penikmat lukisan kaca yang Sebagian besar tidak begitu memahami ciri khas wayang kulit gagrak Cirebon kemudian tidak menyadari bahwa objek wayang kulit dalam lukisan kaca Toto Sunu bukanlah wayang kulit gagrak Cirebon. “Saya menggunakan wayang kulit kadang gagrak Banyumasan, Jogja, Solo, atau saya gabung-gabungkan, bahkan seringnya saya membebaskan wayang kulit saya. Jadi ya pokoknya ini wayang kulit gaya saya,” aku Toto Sunu. Tampaknya distingsi estetika gaya ungkap lukisan kaca Toto Sunu yang sangat berbeda dengan gaya ungkap lukisan kaca tradisional Cirebon ditambah dengan inovasi teknik dan medianya, visualiasi gerak ekspresif lukisan kacanya yang sangat dinamis, dan lagi dukungan apresiator dari kalangan maisenas seperti pejabat negara Menteri Kehakiman, Ismail Saleh, Subrata (Dirjen RTF), Iman Taufik (pengusaha sukses dari Cirebon), dan terutama dukungan besar Khumaedi Syafrudin (Walikota Cirebon saat itu) telah menyematkan legitimasi sebagai tokoh lukisan kaca modern Cirebon. Bahkan ia pun menyandang pengakuan besar dari publik umum maupun akademis seni rupa sebagai maestro seni lukis kaca modern Cirebon. Hal inilah yang kemudian membuat distingsi estetika lukisan kacanya langsung menyebar ke seluruh pelukis muda Cirebon. Sebagian ada yang menelan bulat-bulat gaya ungapnya, dan sebagaian lain kadang hanya mengambil kreativitas teknik penggunaan *mix* media untuk pengolahan latar belakang lukisan kacanya.

Tema lukisan kaca Toto Sunu pada umumnya menampilkan tema-tema pewayangan dari lakon Mahabarata atau Ramayana, di samping lansekap dekoratif

beberapa objek penting juga cagar budaya yang ikonik Cirebon, seperti Stasiun Kereta Api Kejaksaan, Gedung Bank Indonesia, Keraton, dan bangunan lainnya. Belakangan (era 2000-an), ia merambah ke gaya lukisan kaca yang sangat realistis khususnya untuk melukis potret tokoh. Pada kali ini pun Toto menyumbangkan teknik baru dalam melukis objek tokoh secara realistis, yakni dengan menggunakan teknik “Tusir” menggunakan ujung jarum yang menyibak lapisan cat tipis. Tusiran ujung jarum yang tajam itu dapat menghasilkan garis-garis yang lembut ataupun bitnik. Di sini ia menunjukkan kelasnya sebagai pelukis kaca yang sangat piawai dengan teknik melukis tokoh, sebuah bekal yang selama ini menjadi bidang garapannya di Jakarta.



Gambar 6.11 Lukisan kaca, “Cirebon Kota Udang ”, Toto Sunu, 1990, cat besi pada kaca, dengan distingsi estetika gaya dekoratif batik lansekap, Koleksi Pemkot Cirebon. (Foto: Casta, 2020)

Beberapa penanda yang membangun distingsi estetika lukisan kaca Toto Sunu dapat diidentifikasi sebagaimana Tabel di bawah ini.

Tabel 6.9 Identifikasi Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Toto Sunu

Visualisasi	Deskripsi
	<p>Penggunaan ornamen <i>Wadasan</i> yang membebaskan, sehingga menjadi gaya <i>Wadasan</i> Toto Sunu sendiri, meskipun ia masih menggunakan gaya pewarnaan secara gradasi sebagaimana kaidah estetika lukisan kaca tradisional Cirebon.</p>
	<p>Penggunaan ornamen <i>suketan</i> yang keluar dari ornamen <i>Wadasan</i> menjadi ciri khas pada karya Toto Sunu.</p>
	<p>Pengolahan latar belakang objek lukisan yang menggunakan <i>mix media</i> membuat latar belakang objek menjadi tidak flat/datar merupakan temuan dan distingsi estetika lukisan kaca Toto Sunu.</p>
	<p>Kerap menghadirkan kesan ruang/kesan plastis atau menghadirkan perspektif menjadi distingsi estetika lukisan kaca Toto Sunu</p>

Toto Sunu dengan segala distingsi estetikanya yang membuat ia dikukuhkan sebagai pelukis kaca modern Cirebon juga yang pertama kali mendobrak ukuran kaca dan sekaligus harga lukisan kaca di publik seni rupa Nusantara. Lukisan kaca Toto Sunu umumnya dibuat dengan ukuran kaca yang besar (terkesan spektakuler), di samping ia mendobrak harga lukisan kaca yang sanggup menembus angka puluhan jutaan rupiah, sesuatu yang sangat membuatnya berpengaruh di perseni lukiskacaan Cirebon era 1990-an. Apa yang ia perjuangkan sebagai distingsi estetika dan modernisasi gaya ungkap lukisan kaca Cirebon ternyata juga memberikan jaminan pasar lukisan kaca. Oleh karena itu wajarlah kalau kemudian terjadi “demam” Toto Sunu di kalangan pelukis muda dan juga apresiator lukisan kaca Cirebon. Pada tataran ini kemudian Toto Sunu membiarkan para pelukis muda Cirebon mengikuti jejak kreativitasnya. Sebuah kebahagiaan tersendiri bagi Toto Sunu ketika penemuan-penemuannya dalam perseni lukiskacaan Cirebon kemudian sangat mewarnai dinamika dan ekspresivitas lukisan kaca Cirebon. Ia mendulang pengakuan dan hal itu berarti semakin mengukuhkan dirinya sebagai pembaharu gaya lukisan kaca Cirebon. Toto mendulang modal simbolik, mendulang legitimasi baik dari sesama pelukis kaca, maupun dari publik umum secara luas, juga dari kalangan akademis, meskipun pada skala tertentu—khususnya dari kalangan tradisionalis yang kukuh dengan gaya tradisi tetap ada resistensi sekedarnya. Toto Sunu kemudian semakin kuat didaulat sebagai Maestro seni lukis modern Cirebon yang bertengger mendampingi pengakuan publik dan kalangan akademisi kepada Maestro Seni lukis kaca tradisional Cirebon, Rastika dari Gegesik.

Pada lukisan kaca “Cirebon Kota Udang” tampak sekali ia menggunakan gaya ungkap yang dekoratif. Ia menghadirkan kesan perspektifnya menggunakan perspektif gunung dengan konfigurasi objek yang di bawah menunjukkan objek yang dekat, objek yang di tengah menunjukkan objek yang jaraknya sedang-sedang saja, dan objek yang di atas adalah objek yang diasosiasikan jauh. Bentuk ornamen *Wadasan* ia gubah dengan gayanya sendiri yang sering ia sebut sebagai *Wadasan* bebas, tetapi tetap dengan gaya pewarnaan tradisional yaitu menggunakan gradasi warna. Objek manusia dihadirkan secara dekoratif tradisional Cirebon, objek Kapal-kapal layar ia buat mendekati realis, dan pengolahan latar tidak datar akan tetapi bernuansa dengan *mix-media* serta kesan nuansa warna hasil cat *spray*. Toto kerap menggunakan kaidah pewarnaan yang merupakan gabungan pewarnaan *flat* yang gradatif untuk bagian objek tertentu dan pewarnaan dengan gaya nuansa untuk objek tertentu sehingga menghadirkan kesan volume.

Pengolahan detail objek yang dikerjakan dengan penggunaan garis-garis hasil dari media *graphido* dan tinta Cina menjadi penanda yang sangat khas dari karya Toto Sunu. Ia tidak cukup adaptif dengan penggunaan pena-cat sebagaimana yang dilakukan para pelukis kaca tradisional Cirebon. Penggunaan media *graphido-tinta* Cina ini tentu tidak terlepas dari habitus dan modal budayanya yang ia peroleh ketika membuat gambar teknik di STM Negeri Purwokerto dahulu. Dengan menggunakan media tersebut ia lebih leluasa dan mampu mewartakan gairah ekspresifnya dalam membuat sketsa lukisan kacanya. Teknik *graphido-tinta* Cina pun kemudian menjadi tren baru dalam membuat lukisan kaca setelah Toto Sunu mempopulerkannya, meskipun sekali lagi ada resistensi di kalangan pelukis kaca

Cirebon yang tetap memegang teguh teknik membuat lukisan kaca tradisional Cirebon.



Gambar 6.12 Lukisan kaca, “Stasiun Kereta Api Kejaksan Cirebon ”, Toto Sunu, 1991, cat besi pada kaca, dengan distingsi estetika menghadirkan kesan volume atau perspektif dan menggabungkan gaya dekoratif batik lansekap tradisional Cirebon (Foto: Casta, 2021)

Kecenderungan penggunaan ornamen *Wadasan* atau *Mega Mendung* yang membebaskan pada karya Toto Sunu tampak kuat. Ia masih menggunakan tradisi pewarnaan gradasi yang monokromatis atau analogus, akan tetapi dari aspek bentuk tidak patuh lagi pada bentuk pakem ornamen tersebut.

Berdasarkan paparan di atas dapatlah diformulakan distingsi estetika lukisan kaca Toto Sunu, Sang Maestro Pelukis Kaca Modern Cirebon sebagai berikut.

Tabel 6.10 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Toto Sunu

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan, lansekap cagar budaya ikonik Cirebon, dan tokoh.
Gaya ungkap	Dekoratif ekspresif dan visual realistik.
Fisioplastis	Objek diolah secara dekoratif dengan pengolahan latar belakang objek lukisan yang tidak datar/flat, akan tetapi bertekstur dengan pewarnaan spray sehingga warna bernuansa. Bentuk tokoh pewayangan bukan bersumber dari gagrak Cirebon, akan tetapi gagrak Banyumasan/Jogya/Solo atau gaya pribadi; penggunaan ornamen Wadisan dan Mega Mendung yang membebaskan/keluar dari rasa bentuk pakem. Pada pewarnaan memperlihatkan dua gaya, yakni peearnaan <i>flat</i> pada bagian-bagian ornamen dan pewarnaan dengan kesan nuansa yang diperoleh dari cat spray. Ada kecenderungan merumitkan lukisan dengan detail dan ada kecenderungan menghadirkan volume pada bagian objek tertentu; Penggunaan kontur garis dengan detail dikerjakan dengan bantuan graphido. Pada corak realistik lukisan kaca dibuat dengan Teknik tusir ujung jarum.
Teknik	Penggunaan <i>Mix media</i> dengan tekstur dan sentuhan cat <i>spray</i> pada pengolahan latar belakang; penggunaan graphido-cat besi; dan penggunaan lapisan kaca/fiber/papan tripleks untuk diolah sebagai latar belakang objek.
Selera estetika yang ditawarkan	Selera estetika lukisan kaca modern sebagai pembaharuan tradisi

6.2.6 Distingi Estetika Pelukis Kaca Raffan Hasyim

Raffan Hasyim atau juga dikenal dengan sebutan Opan adalah pelukis kaca dan Budayawan Cirebon sekaligus sebagai akademisi yang juga sangat penting perannya dalam perseni lukiskaca Cirebon. Doktor Filologi jebolan Universitas Padjadjaran ini sudah melukis kaca sejak usia remaja ketika duduk di bangku SMA. Dia adalah kerabat Kesultanan Cirebon yang hidup di lingkungan keluarga yang akrab dengan kesenian dan kebudayaan Cirebon. Ayahnya, adalah seorang pengukir *jirat* dan batu nisan yang kerap menggarap nisan dan *jirat* dengan ukiran khusus untuk keluarga keraton. Lingkungan keluarga yang dekat dengan dunia seni rupa itulah yang membuka jalan dan minatnya untuk menekuni dunia kesenian tradisional Cirebon, salah satunya lukisan kaca. Tema lukisan kaca Opan memang masih berkutat dengan tema pewayangan dari kisah Ramayana dan Mahabarata, tema kaligrafi baik kaligrafi piktograf maupun kaligrafi murni, dan tema-tema dari folklor.

Karya lukisan kaca Opan memiliki distingsi estetika yang khas dan tidak dapat dipisahkan dengan modal budayanya yang selama ini membentuknya. Penemuan distingsi estetika lukisan kaca yang dilakukannya justru berangkat dari keprihatinannya melihat para pelukis muda Cirebon yang sudah kurang ‘akrab’ dengan simbol-simbol budaya Cirebon dalam bentuk ornamen ataupun tokoh pewayangan gagrak Cirebon. “Banyak pelukis kaca yang kalau membuat ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* asal saja, tidak melihat bentuk-bentuk pakemnya yang sudah dibuat leluhur kita,” ungkapnya (wawancara, Oktober 2019). Kegelisahan ini timbul dari *booming* lukisan kaca gaya Toto Sunu yang dengan

eksplorasi tekniknya melahirkan inovasi *mix-media* dan perupaannya, bahkan melejitkan harga lukisan kaca, telah menjadi rujukan berkarya bagi pelukis-pelukis kaca muda Cirebon. Lukisan kaca karya Toto Sunu di era 1990-an benar-benar sangat memiliki dominasi simbolik, baik di tataran teknik, perupaannya, maupun kesuksesan harga lukisan kaca. Toto Sunu telah menjadi model ideal bagi para pelukis kaca muda yang tergiur dengan melejitnya harga lukisan dan gaya perupaannya. Toto Sunu yang memilih jalan modern dengan penggunaan *mix media* dan inovasi bahasa rupa. Mereka (para pelukis muda) begitu menerima apa yang dilakukan oleh Toto Sunu, padahal kalau diamati, ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* yang Toto Sunu gunakan adalah ornamen yang sudah keluar dari rasa bentuk tradisional kedua ornamen tersebut. Ornamen *Wadasan* dan *Megamendung*-nya adalah ornamen yang membebaskan, tidak lagi terikat pakem. Begitu juga dalam penggunaan tokoh wayang kulit dalam lukisan kaca Toto Sunu, ia tidak menggunakan bentuk wayang kulit gagrak Cirebon, akan tetapi wayang kulit gagrak Bumiayu, mengingat Toto Sunu sendiri berasal dari Bumiayu Jawa Tengah.

Opan sangat fanatik dengan rasa bentuk ornamen *Mega Mendung* juga *Wadasan* karena menurut keyakinannya ornamen tersebut diciptakan oleh Pangeran Cakrabuana, pendiri Cirebon. Ia menuturkan dengan penuh keyakinan, ” Jadi sebenarnya begini, menurut Mama Elang Hadimulya dari Pegajahan, bahwa ornamen *Megamendung* itu diciptakan oleh Mbah Kuwu Cerbon, ya Pangeran Cakrabuana leluhur kita pendiri Cirebon. Saat itu, di siang hari, Mbah Kuwu Cerbon sedang mengamati sebuah kolam yang airnya sangat bening. Di permukaan kolam itulah Mbah Kuwu melihat bayangan bentuk awan putih berarak. Mbah

Kuwu lalu membuat deretan bentuk-bentuk awan itu menjadi ornamen *Mega Mendung* yang sekarang kita kenal, makanya bentuk ornamennya cenderung miring-miring saling bersambungan. Terus karena di kolam itu ada ikan dan juga di atas kolam sering melintas burung dan kupu-kupu terbang, maka tidak heran kalau dalam batik Cirebon itu sering dijumpai ornamen *Mega Mendung* digabung dengan bentuk-bentuk ikan, kupu-kupu atau bahkan burung.” (Wawancara, Oktober 2019).

Penghargaan Opan terhadap bentuk ornamen *Mega Mendung* dan juga *Wadasan* nampaknya tidak sekedar berdimensi tunduk pada tradisi pakem, akan tetapi sebuah bentuk pengakuan yang menguatkan integrasi budaya. Hal ini jelas sekali dengan pernyataannya, “Ya kalau menyebut dirinya dan karyanya adalah lukisan kaca Cirebon, ya sebaiknya juga menggunakan ornamen dan wayang dari gagrak Cirebon, biar jelas begitu.” (Wawancara, Oktober 2019). Dari kredo-kredo berkaryanya inilah kemudian pada karya Opan yang saat itu juga mendirikan Sanggar Noerdjati guna menampung komunitas pelukis kaca yang sangat peduli dengan lukisan kaca Cirebon, ia melakukan reinterpretasi seni lukis kaca tradisional Cirebon dengan menggali kekuatan rasa bentuk dan bahasa rupa lukisan kaca baru.

Dari aspek fisioplastis lukisan kaca Opan justru tetap mempertahankan gaya dekoratif sebagaimana lukisan kaca tradisional Cirebon, akan tetapi eksflorasinya dalam hal ornamen dan *wanda* serta *wangun* wayang kulit Cirebon membuat lukisan kacanya cenderung penuh dengan objek utama dan ornamen-ornamen/ragam hiasa dari kebudayaan Cirebon. Lukisan kaca Opan pada umumnya kurang memberi ruang bagi bidang kosong, penuh, sangat detail dengan *isen* dan

pelapisan pewarnaan bagian objek yang sangat rumit. Opan seperti takut akan kekosongan (*horror paque*), seperti ingin menumpahkan seluruh penghayatannya tentang kekhasan ornamen Cirebon. Penggunaan tokoh pewayangannya pun tidak sembarangan karena ia ambil *plek*-nya (pola gambar tokoh wayangnya) dari koleksi Dalang-dalang yang terbaik, seperti wayang kulit yang ada di kota Keraton Kacirebonan atau di Keraton Kasepuhan, sebagaimana ia kerabat keraton Cirebon sehingga akses untuk itu memiliki cukup kemudahan.

Menikmati lukisan kaca karya Opan adalah menikmati “Surga” seni dekoratif Cirebon. Setiap visualisasi bagian objek lukisannya dilakukan dengan pengolahan detail yang rumit atau sengaja dibuat rumit. Lihatlah misalnya pada penggambaran tokoh wayang kulit yang ia hadirkan. Selain sudah jelas tokoh wayang kulit itu dari wayang kulit gagrak Cirebon yang terbaik, namun dalam pengerjaannya ia melakukan perumitan visual misalnya dengan membuat pelapisan warna wajah dan tubuh wayangnya yang berlapis-lapis secara gradasi dengan lapisan yang cukup banyak, sesuatu yang tidak lazim dalam perupaannya wayang kulit Cirebon yang umumnya hanya menggunakan satu lapisan yang disebut *pepesan*. Pada kondisi ini perumitan yang dilakukan Opan ada indikasi ia ingin menghadirkan *ngrawit*-nya lukisan kaca yang ia buat.



Gambar 6.13 Lukisan kaca, “Sidang Dewa”, Raffan Hasyim, cat besi pada kaca dengan menampilkan *horror paque* (Foto: Opan,2009)

Pada lukisan kaca di atas jelas sekali bahwa secara visual pelukisnya sangat takut dengan kekosongan, setiap jengkal bidang kaca diisi dengan objek lukisan. Penggunaan tokoh pewayangannya pun benar-benar menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon terbaik dengan *wanda* dan *wangun* yang dibuat sangat presisi. Begitu juga dalam hal penggunaan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*-nya ia buat dengan ketat memperhatikan pakem kedua ornamen tersebut.

Pada aspek pewarnaan objek lukisannya tampaknya Opan memberikan ruang yang sangat terbuka sebagai bentuk sikap menginterpretasikan kembali estetika tradisi guna memberi ruang kebebasan berekspresi, bahwa tradisi bukan berarti berhenti. Hal ini tampak pada pelapisan warna tubuh dan wajah wayang serta pewarnaan ornamen pendukung objek utama yang begitu rumit menandakan bahwa ia sangat terikat oleh rasa bentuk. Ia tampaknya menyuarakan bahwa bentuk-bentuk yang khas jangan diubah, akan tetapi pewarnaan boleh menyesuaikan

perkembangan dan selera jaman (konsumen), akan tetapi tetap dilakukan dengan teknik tradisional. Hal inilah yang kemudian dapat dilihat dari seluruh karya Opan dan para pelukis kaca yang tergabung dengan Sanggar Noerdjati di bawah binaannya, pada umumnya menolak penggunaan cat *spray* (Pyloc) seperti yang dilakukan oleh pelukis kaca modern, Toto Sunu dan para pengikutnya. Penggunaan cat *spray* dalam pandangannya akan menghilangkan kesan kekhasan lukisan kaca tradisional Cirebon. Bahkan ia juga menolak penggunaan *graphido* untuk membuat kontur objek lukisan kaca seperti yang dilakukan pelukis lain. Opan tetap menggunakan *pena kodok* dengan cat untuk membuat kontur batas objek lukisannya, meskipun akan membutuhkan keterampilan teknik yang tinggi, ketekunan, keseriusan, dan membutuhkan waktu yang lama, akan tetapi dari hasilnya akan sangat memuaskan. Pilihan itu dilakukan karena ia berkeyakinan bahwa teknik tradisional itu harus dipertahankan meskipun tetap dapat melahirkan karya baru sebagai bentuk interpretasi terhadap ketradisonalan.

Satu lagi distingsi yang menarik dicermati pada lukisan kaca karya Raffan Hasyim adalah upaya perumitan pembuatan lapisan pewarnaan objek, khususnya pada pewarnaan wajah dan tubuh obek, pewarnaan ornamen Mega mendung dan Wadasan yang dibuat dengan lapisan yang banyak secara gradatif, bahkan ada kesan ia sedang berusaha menampilkan kesan plastis—kesan kemeruangan bentuk objek yang pada mulanya secara tradisional adalah dekoratif dan datar. Dengan upaya perumitan pembuatan gradasi warna objek yang lebih banyak dan lembut, Opan seperti sedang berusaha menghadirkan corak dekoratif akan tetapi di beberapa bagian objek memberikan kesan plastis, kesan kemeruangan, walaupun

sesungguhnya karyanya tetap dalam gaya dekoratif. Dengan demikian Raffan Hasyim menawarkan rasa estetika tradisional yang baru, ada reinterpretasi terhadap gaya dan estetika tradisional lukisan kaca Cirebon. Kebaruan itu ia tempuh dengan menolak penggunaan teknik dan visualisasi yang dihasilkan dari cat *spray* sebagaimana pada saat itu (1990-an) begitu *booming* dan mewabah di kalangan pelukis kaca muda Cirebon.

Perumitan pewarnaan objek lukisan kaca dengan lapisan gradasi warna yang banyak dan ada kesan untuk menghadirkan kesan kemeruangan atau kesan plastis (*ilusi optik*) merupakan salah satu indikasi distingsi estetika lukisan kaca Opan. Dalam dunia wayang kulit pelapisan warna tipis itu memang memiliki akar tradisinya, yakni apa yang disebut dengan *pepesan*, yaitu lapisan warna yang cenderung abu-abu sangat muda pada bagian tertentu dari bagian tubuh wayang. Akar tradisi ini dalam karya Raffan Hasyim justru lebih dieksplorasikan secara rumit untuk memberikan kesan detail, *ngrawit*, dan ada kesan ruang. Lapisan pewarnaan secara gradatif dengan jumlah lapisan yang sangat banyak dan perubahannya yang berangsur lembut dihadirkan pula pada pewarnaan ornamen khas Cirebon, *Mega Mendung* dan *Wadasan*. Kalau pada karya Rastika lapisan warna ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* itu hanya berlapis empat, pada karya Raffan Hasyim lapisannya bisa lebih dari tujuh atau sembilan bahkan lebih.



Gambar 6.14 Gradasi warna pada pewarnaan objek lukisan kaca Raffan Hasyim (foto: Opan)

Distingsi estetika lainnya dari karya Safari Hasyim adalah penggunaan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*-nya yang sangat patuh pada rasa bentuk sesuai pakem, sebagaimana dijumpai pada ukiran kayu, batu nisan, atau pada batik keratonan Cirebon. Bagi Safari Hasyim kedua ornamen itu menjadi sangat penting untuk menunjukkan kekhasan lukisan kaca Cirebon. Upayanya ini adalah suatu bentuk *Heterodoxa* dari kuasa simbolik yang dilakukan pelukis Toto Sunu. Oleh karena itu pada setiap karyanya ia sangat ketat dalam menyajikan kedua ornamen tersebut dengan rasa bentuk yang sesuai pakem, perhatikan lukisan kaca berjudul “Naga I “ di bawah ini yang penggunaan ornamen *Mega Mendung*-nya terasa begitu kembali kepada akar tradisi.



Gambar 6.15 Lukisan kaca, “Naga I”, karya Raffan Hasyim (Foto: Opan)

Berdasarkan paparan di atas akhirnya dapat disarikan beberapa penanda distingsi estetika dari lukisan kaca Raffan Hasyim sebagaimana di bawah ini.

Tabel 6.11 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Raffan Hasyim

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan, Kaligrafi dan folklor
Gaya ungkap	Dekoratif tradisional Cirebon dengan kecenderungan <i>horror paque</i> (takut kekosongan) yang rumit atau <i>ngrawit</i> .
Fisioplastis	Mengutamakan bentuk objek dan ornamen Mega mendung dan Wadisan dari khazanah kebudayaan Cirebon, sangat detail (<i>ngrawit</i>), pada objek wayang ada kecenderungan untuk merumitkan pewarnaan wajah dan tubuh dengan lapisan warna yang banyak dan terkesan menghadirkan kesan plastis, Pewarnaan membebaskan, latar lukisan penuh dengan ornamen Mega Mendung dan komposisi objek penuh .

Teknik	Teknik tradisional dengan pena, sapuan datar, dan menghindari cat <i>spray</i>
Selera estetika yang ditawarkan	Estetika revitalisasi tradisional Cirebon yang direinterpretasikan

6.2.7 Distingsi Estetika Pelukis Astika

Astika adalah pelukis kaca yang penting dalam konteks gaya lukisan kaca yang berkembang di wilayah Trusmi Kabupaten Cirebon. Perkembangan lukisan kaca di Trusmi ini menjadi penting mengingat dari wilayah ini melahirkan satu gaya lukisan kaca baru yang memperkaya tema dan gaya lukisan kaca Cirebon. Relasi kaidah estetika pada bahasa rupa batik Cirebon yang memang berkembang di Trusmi dengan perupaan lukisan kaca telah memberikan sumbangan besar dalam gaya lukisan kaca Cirebon. Hal ini tidak dapat dinafikan peran para pelukis kaca di wilayah Trusmi yang juga memiliki latar belakang sebagai pembatik, atau setidaknya hidup dalam lingkup budaya perbatikan Cirebon. Astika adalah salah seorang pelukis kaca Trusmi yang memiliki latar belakang sebagai pembatik, di samping Kasnan, Udi, Eryudi, Satinah (istri Astika), Sairi (istri Eryudi), Umi (istri Kasnan), dan Eci (istri Udi) yang kesemuanya adalah murid baik langsung atau pun tidak langsung dari pelukis Raden Sugro Hidayat, atau yang lebih dikenal dengan sebutan Mamo Gro.

Sebelum memilih sebagai pelukis kaca, tokoh Astika memiliki pengalaman berbagai profesi, ia pernah sebagai *jagal* (pemotong hewan) di rumah pemotongan hewan, sebagai buruh kasar, meskipun sebagian besar hidupnya dilakoni sebagai buruh batik dengan profesi sebagai *tukang nglengreng* (pembuat bentuk motif

batik) Trusmi. Oleh karena itu menjadi sangat maklum manakala karya lukisan kaca Astika lebih banyak mengambil tema dari ornamen batik Keratonan Cirebon. Bahkan dalam hal pemasaran lukisan kacanya pun ia tetap berelasi dengan dunia perbatikan, lukisan kacanya ia pasarkan di *showroom* batik Haji Masina, salah satu tokoh besar dalam perbatikan di Cirebon yang *showroomnya* menjadi banyak tujuan wisatawan dan kolektor batik. Lukisan kaca Astika kemudian menjadi salah satu bentuk karya seni tradisional Cirebon yang mendapat ruang komunikasi seni bersama perkembangan batik Trusmi.

Karya lukisan kaca Astika memang memiliki distingsi estetika yang khas, terutama jika dibandingkan dengan perkembangan lukisan kaca Cirebon pada umumnya yang bertemakan cerita pewayangan dengan arus besar dari kubu Rastika di Gegesik dan kaligrafi *petarekatan* dari pengaruh pelukis kaca kerabat keraton serta gerakan modernisasi perupaan lukisan kaca yang dilakukan oleh Toto Sunu dan para pengikutnya dengan serangkaian inovasi teknik dan bahasa rupa. Astika tidak memilih ketiga arus besar tersebut, ia sadar karena dunianya selama ini tidak begitu lekat dengan ketiga tema tersebut. Kalaupun ia mencintai wayang, akan tetapi untuk membuat bentuk objek wayang kulit yang presisi seperti Rastika, ia merasa kurang cukup mampu. Dorongan dari pengalaman hidupnya, habitusnya dan modal budayanya serta modal sosialnya yang kuat dengan dunia perbatikan Cirebon, ia kemudian memutuskan karya lukisan kacanya pun bertema ornamen batik keratonan Cirebon. Walaupun harus diakui bahwa ia pun pertama kali belajar membuat lukisan kaca adalah lukisan kaca dengan objek wayang kulit tokoh pewayangan Batara Kresna. Lukisan itu terinspirasi oleh karya lukisan kaca dari

pelukis Talam (seorang pembuat wayang kulit dari Desa Karang Sari dan juga pelukis kaca) yang terpajang di ruang tamu rumah orang tuanya. Sayangnya, lukisan kaca karya Talam tersebut kini sudah menjadi koleksi peneliti lukisan kaca internasional dari Perancis, Jerome Samuel.

Astika kemudian memastikan pilihan distingsi estetika lukisan kacanya bukan bersumber dari tradisi perupa-an tokoh atau cerita pewayangan. Ia memilih bahasa rupa batik Keratonan Cirebon dengan pola lansekap. Seperti diketahui bahwa dalam ragam motif batik Keratonan Cirebon terdapat ragam motif lansekap seperti motif *Taman Arum Sunyaragian*, *Taman Arum*, *Trusmian*, *Gunungjatian*, dan beberapa motif lainnya. Astika tampaknya memilih kecenderungan distingsi estetika lukisan kacanya dengan tema dan bahasa rupa lansekap yang secara visual menggunakan simbol-simbol dan ornamen yang juga ditemui pada motif batik keratonan dalam bentuk lansekap, meskipun konfigurasi-nya ia susun kembali dengan ungkapan yang baru

.Pilihan tema dan bahasa rupa lansekap dengan gaya ornamen batik sangat tampak jelas pada karyanya. Visualisasi lansekap lukisan kaca Astika bergaya dekoratif yang disusun dari elemen ornamen: *Wadisan*, *Mega Mendung*, *gapura bentar*, *suketan*, *gedongan (cungkub)*, *wit*, dan *godhongan* seperti yang lazimnya ditemukan pada batik Cirebon. Visualisasi karya Astika mengutamakan nilai kerumitan yang sangat detail dengan mengutamakan garis-garis yang tajam yang ia buat dengan pena (ia sama sekali tidak menggunakan grafido), sehingga garis-garis pada karya Astika tidak hanya berwarna hitam sebagaimana lazimnya lukisan kaca, akan tetapi juga ditemukan garis dengan warna putih atau warna lainnya.

Pewarnaan pada karya Astika menggunakan pewarnaan yang datar sebagaimana yang dapat dinikmati pada batik.



Gambar 6.16 Lukisan kaca, “Sunnyaragian”, Astika, 2010, Cat besi di atas kaca, Koleksi Museum Pangeran Cakrabuwana Cirebon (Foto: Casta, 2020)

Lansekap lukisan kaca Astika menggunakan perspektif gunung, yakni objek yang dekat diwujudkan pada bagian bawah, objek yang tidak terlalu jauh diwujudkan di tengah, dan objek yang jauh diwujudkan di bagian atas, hal ini mengingatkan pula lansekap pada motif batik Keratonan Cirebon. Termasuk juga menjadi penanda karya lukisan lansekap Astika adalah pengolahan latar langit lansekap lukisannya yang dibuat dengan warna yang cenderung cerah. Hal ini tampak merupakan pengaruh dari perubahan selera konsumen batik Cirebon yang lebih ke mode, bukan lagi ke warna tradisi, akan tetapi dengan tetap berkuat pada bentuk dan gaya ornamen batik Cirebon. Astika menawarkan selera estetika yang

tetap “*Nyerbon*” akan tetapi dengan interpretasi yang baru dan kekinian sesuai selera konsumen.

Penggunaan ornamen motif batik untuk melengkapi ungkapan karyanya menjadi distingsi estetika karya lukisan kaca Astika. Hal ini tampak pada lukisan kaligrafinya yang diisi penuh dengan ornamen *ganggengan*, *sawat*, dan *mega mendung* yang dalam tradisi batik Cirebon digunakan sebagai *ploi* (hiasan pinggir) yang bersumber dari tradisi batik. Di samping itu Astika juga kerap mentransformasikan motif-motif batik, khususnya motif batik keratonan dalam pola lansekap ke dalam lukisan kacanya. Akan tetapi ia membebaskan dirinya dengan pewarnaan batik keratonan yang biasanya menggunakan *babaran* (tata warna) *Babar Mas*, yaitu paduan coklat muda, coklat tua, biru tua mendekati hitam, dan kuning *ecru*, diganti menjadi tatawarna yang lebih cerah, lebih berani atau tatawarna yang lebih lembut.

Distingsi estetika lukisan kaca Astika dari aspek teknik adalah pembuatan garis kontur bentuk objek selalu dibuat dengan menggunakan pena (mereka menyebut *Pena Kodok*, karena bentuknya menyerupai bentuk kodok/katak jika dilihat dari atas). Alhasil garis-garis pada lukisan kaca Astika sangat tajam dan tegas serta lembut. Hal ini mengingatkan kepada standar kualitas batik Trusmi yang tergolong ke dalam *batik anggon* (halusan) juga memiliki standar kualitas garis seperti itu. Berdasarkan uraian di atas maka distingsi estetika karya lukisan kaca dari pelukis Astika dapat diformulakan sebagai berikut.

Tabel 6.12 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Astika

Aspek	Deskripsi
Tema	Lansekap batik keratonan dan kaligrafi
Gaya unguap	Dekoratif dengan mengadaptasi motif batik keratonan
Fisioplastis	Mengutamakan kerumitan (<i>ngrawit</i>), garis yang tajam, warna cenderung meriah atau lembut monokrom, menggunakan ornamen dari motif batik Cirebon. Perspektif yang digunakan adalah perspektif gunung sebagaimana tipe batik lansekap keratonan Cirebon
Teknik	Tradisional, penggunaan pena kodok, kuas untuk sapuan datar dan tidak menggunakan cat <i>spray</i> .
Selera estetika yang ditawarkan	Revitalisasi estetika tradisional Cirebon dari khazanah perbatikan

6.2.8 Distingsi Estetika Pelukis Bahendi

Bahendi adalah tokoh muda pelukis kaca dari Desa Gegesik Wetan Kabupaten Cirebon yang karyanya sangat diperhitungkan karena mempertemukan pengaruh lukisan kaca modern yang dilejitkan oleh Toto Sunu dengan basis tradisi lukisan kaca Cirebon. Ia dilahirkan di lingkungan keluarga seniman tradisional Cirebon. Ayahnya adalah Ki Dalang Jublag, dalang yang sangat terkenal di Gegesik yang menurunkan putera-puterinya sebagai seniman, seperti Dalang Bahani, pelukis kaca Bahenda (kakak Bahendi), dan penari topeng (Baeda, adik Bahendi). Uwaknya sendiri adalah Ki Dalang Sudarga, atau dikenal dengan Ki Lesek adalah seorang dalang sekaligus penata dan penyungging wayang kulit, bahkan juga sebagai pelukis kaca. Melalui Ki Lesek itulah, Bahendi kecil sejak usia 11 tahun

sudah mengenal dan mencoba membuat lukisan kaca. Lingkungan keluarga dan lingkungan sosialnya di wilayah Gegesik adalah benar akrab dengan kesenian tradisional, terutama pertunjukan dan pembuatan wayang kulit, tari topeng, ukir kayu dan kesenian lainnya. Oleh karena itu tidaklah mengherankan kalau kemudian kelak ia dewasa menjadi Dalang wayang kulit dan juga pelukis kaca yang sangat diperhitungkan.

Bahendi mengenal dan sudah mencoba membuat lukisan kaca sejak usia kelas dua SD dan belajar kepada Ki Dalang Leseq, Uwaknya sendiri. Penguasaannya terhadap bentuk dan pewarnaan, bahkan cerita lakon dalam pewayangan wayang kulit gagrak Cirebon menjadi bekal yang sangat berharga. Ketika ia memilih berkarir sebagai pelukis kaca. Sosok Bahendi adalah sosok pelukis kaca yang sangat kreatif dan memosisikan sebagai pelukis kaca, bukan sebagai perajin lukisan kaca. Oleh karena itu, meskipun ia satu guru dengan Rastika dan Bahenda, yakni Ki Dalang Leseq, karyanya memiliki tampilan visual yang berbeda. Objek lukisan kaca Bahendi seluruhnya adalah objek pewayangan dengan sumber cerita Ramayana dan Mahabarata. Oleh karena itu lukisan kaca karya Bahendi pada umumnya menampilkan *jejer*, atau adegan yang tampil dengan sangat dinamis. Hal inilah yang menjadi distingsi estetika karyanya. *Jejer* fragmen cerita dalam pewayangan pada karya Bahendi sangat berbeda dengan *jejer* pada karya Rastika, meskipun keduanya belajar melukis kaca kepada guru yang sama, Ki Leseq. “*Senajan kita lan Rastika pada-pada blajar nglukise bareng ning Wa Leseq, nanging beda cukule. Aja maning Rastika kanga doh, kita mbari Kang Enda kang saben dina bareng uga cukule karyae sejen* (Pen: Meskipun saya dengan Rastika

sama-sama belajar melukis kacanya kepada Uwak Leseq, akan tetapi berbeda tumbuhnya. Jangankan Rastika yang jauh, saya dengan Kak Bahenda saja yang setiap hari Bersama, ya karyanya juga berbeda)” (wawancara , 14 Januari 2021).

Kedinamisan pada visualisasi lukisan kaca Bahendi tidak dapat dipisahkan dari pandangannya bahwa membuat lukisan kaca dengan bentuk objek wayang tidak cukup hanya dengan menjiplak dari bentuk wayang kulit yang dipindahkan ke kaca, apalagi yang pewarnaannya pun hanya meniru pewarnaan wayang kulit tersebut. Kalau hal itu terjadi, maka dalam pandangan Bahendi yang seperti itu hanya akan memosisikan sebagai perajin. Pelukis kaca dengan tema wayang kulit harus menguasai bentuk dan pewarnaan wayang kulit tersebut untuk kemudian dituangkan di atas kaca dengan bebas, tidak hanya menjiplak. Pelukis kaca harus dapat menciptakan bentuk-bentuk baru dan oleh karena itu pelukis kaca dengan objek wayang kulit harus sangat menguasai bentuk dan pewarnaan wayang kulit, baru dapat berkreasi. “Kalau mau menciptakan wayang baru tapi tidak menguasai bentuk wayang dan pewarnaannya, ya repot,” tuturnya. Oleh karena itu menikmati lukisan kaca karya Bahendi akan menikmati bentuk dan *wangun* (gerak tubuh) tokoh wayang kulitnya yang baru, dalam arti bukan sekedar menghadirkan jiplakan bentuk wayang kulit yang dipindahkan di kaca. Inilah distingsi estetika yang paling penting dari karya lukisan kaca Bahendi. Pada lukisan kacanya yang berjudul “Bima Suci” di bawah ini tampak jelas bahwa tokoh Bima tetap dihadirkan dengan *wanda* (Ekspresi wajah) dan *Wangun* (struktur tubuh) wayang kulit gagrak Cirebon, akan tetapi tokoh Bima itu bukanlah jiplakan dari bentuk wayang kulit, melainkan wayang kreasi barunya . Lihatlah bentangan kedua kaki tokoh Bima yang jelas tidak

sama dengan bentangan kaki wayang kulit Bima yang aslinya. Bahendi membebaskan dirinya dalam melukiskan objek wayang kulit, termasuk dalam pengisian ornamen-ornamennya juga pewarnaannya. Pembebasan itu tampak pula pada bentuk tokoh “Naga” yang benar-benar bukan jiplakan tokoh wayang kulit. Penggunaan Tokoh Bima dengan bentangan kedua kaki Bima dan kedinamisan bentuk tokoh Naga itulah yang mendukung bahwa distingsi lukisan kaca karya Bahendi menyajikan rekavisual yang dinamis. Bahendi sangat menekankan kesan gerak dengan ritme yang sangat dinamis pada lukisannya.



Gambar 6.17 Lukisan kaca, “Bima Suci”, Bahendi, 2004, 100Cm X 200Cm, cat besi dan *mix-media* di atas kaca, Koleksi BKAD Kabupaten Cirebon (Foto: Casta, 2020)

Kesan ritmis dan dinamika gerak objek-objek pada lukisan kaca Bahendi ternyata juga didukung oleh penggambaran ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* yang juga disusun sedemikian rupa untuk mewujudkan kesan irama yang begitu

dinamis. Kondisi perupaannya seperti ini sangat berbeda dengan penggunaan susunan ornamen *Wadanan* dan *Mega Mendung* pada pelukis kaca Cirebon pada umumnya yang cenderung statis dan formal. Pada lukisan kaca Bahendi penggunaan ornamen-ornamen itu begitu dihadirkan secara dinamis. Oleh karena itu lukisan kaca Bahendi sangat menampilkan dimensi gerak dinamis dan komposisi yang asimetris.

Distingsi estetika lainnya yang sangat penting dari karya lukisan kaca Bahendi adalah adanya upaya menghadirkan kesan ruang (kesan plastis), perbedaan kesan jauh dan dekat (perspektif) yang dibuat dengan mengolah perbedaan pewarnaan objek. Hal ini tentu sangat mudah dilakukan pada lukisan pada kain kanvas dengan cat minyak, tetapi ini sungguh membutuhkan kemampuan teknik dan kepekaan estetika yang tinggi ketika dibuat pada kaca dengan teknik melukis yang terbalik. Pada bidang kaca bening yang datar objek-objek pendukung dalam lukisannya, seperti ornamen *Wadanan* atau *Mega Mendung* dan berbagai jenis rumputan atau apapun yang ia tuangkan, diwarnai dengan sangat presisi dan mencapai kesan jauh dekat, sebuah ilusi optik. Hal ini tidak ditemukan dalam tradisi lukisan kaca Cirebon pada umumnya, sebagaimana dapat diamati pada gambar di bawah ini.



Gambar 6.18 Rekavisual ornamen yang disajikan secara dinamis sebagai Distingsi Estetika lukisan kaca Bahendi

Distingsi estetika lukisan kaca karya Bahendi lainnya yang sangat kuat adalah penggunaan *isen* ornamen pada wayang kulit dan pewarnaannya yang sudah membebaskan. Hal ini tidak terlepas dari pandangannya bahwa dia bukanlah perajin akan tetapi sebagai pelukis, jadi harus membuat baru, meskipun di beberapa aspek seperti *wanda* dan wangun wayangnya masih mengikuti bentuk wayang kulit gagrak Cirebon. Kredo berkaryanya dalam hal ini ialah, “Wayang boleh kreasi, tetapi wanda jangan dikurangi.” Dengan pembebasan itulah membuat karya lukisan kaca Bahendi memiliki distingsi estetika. Tradisi tata sungging pada wayang kulit yang ia pelajari dari Ki Lesek tidak sepenuhnya digunakan dalam lukisan kacanya, berbeda dengan Rastika yang benar-benar menggunakan sepenuhnya sebagaimana yang berlaku dalam tata sungging wayang kulit Cirebon.

Alhasil lukisan kaca Bahendi sangat berbeda dengan karya pelukis kaca Cirebon pada umumnya.

Bahendi juga menggunakan pengaruh penggunaan teknik seperti penggunaan lem kayu (biasanya merk Fox) dan cat *spray* (biasanya merk Piloc) atau penggunaan panel papan yang dilukis untuk dipasang di balik lukisan kacanya sehingga memperoleh ilusi optik berupa kesan kemeruangan. Penggunaan lem kayu untuk membuat tekstur pada latar objek lukisan yang akan disemprot cat *spray* akan memberikan efek visual tersendiri, sesuatu yang tidak lazim dalam pengolahan lukisan kaca tradisional Cirebon yang biasanya hanya datar, warna cerah, dan satu warna. Penggunaan cat *spray* yang ditumpuk-tumpuk dengan teknik kuas sapuan datar ia gunakan untuk mengolah kesan ruang atau jauh dekatnya objek. Penggunaan teknologi baru ini memang dimulai oleh pelukis kaca modern Cirebon, Toto Sunu yang sangat berpengaruh. Bahendi pun meskipun tidak seperti kakaknya, Bahenda, kakanya yang secara langsung bekerja dan belajar kepada Toto Sunu, akan tetapi nyatanya pengaruh Toto itu pun ia adopsi meski hanya dengan melihat-lihat karya Toto Sunu.

Tabel 6.13 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Bahendi

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan dengan gagrak Cirebon dari Mahabarata dan Ramayana
Gaya unguap	Dekoratif ekspresif dengan bentuk wayang yang ‘baru’ hasil rekavisual pelukis (bukan perajin)
Fisioplastis	Komposisi lukisan asimetris, dinamis, mengutamakan gerak; menghadirkan kesan ruang-kesan jauh dekat dengan perspektif warna yang diolah dari paduan semburan <i>spray</i>

	halus dengan sapuan datar; menggunakan isen ornamen dan pewarnaan yang membebaskan.
Teknik	Memadukan teknik tradisional, gaya pribadi dan teknik modern dengan <i>mix media</i>
Selera estetika yang ditawarkan	Estetika revitalisasi tradisional yang direinterpretasikan yang menggabungkan estetika lukisan kaca tradisi dengan estetika lukisan kaca modern

6.2.9 Distingsi Estetika Pelukis Adji Noer

Adjie Noer (Drs. Aji Joyokusumo) adalah pelukis kaca Cirebon yang patut diperhitungkan, meskipun pada mulanya ia sangat terpengaruh oleh gaya dan teknik melukis kaca Toto Sunu. Ia yang berlatar belakang lulusan STM jurusan Bangunan dan melanjutkan kuliah di bidang arsitektur (meskipun akhirnya menamatkan Pendidikan di Fakultas Administrasi Negara Unswagati Cirebon) membuat karya lukisan kacanya memiliki distingsi estetika yang khas. Modal budayanya yang lekat dengan menggambar teknik taman pada jurusan Bangunan STM membuat ia sangat terbiasa dengan detail garis dan berbagai teknik taman lainnya yang pada akhirnya dijadikan sebagai distingsi estetika lukisan kacanya. Modal sosialnya yang luas, terutama kedekatan dengan Toto Sunu, pelukis kaca modern Cirebon yang saat itu sangat berpengaruh dan karya-karyanya *booming* di jagad perseni lukiskaca Cirebon dan Indonesia, membuat ia terpengaruh kuat oleh Toto Sunu, meskipun pada akhirnya ia menemukan jalan distingtif pada karyanya.

Lukisan kaca Adjie Noer yang sudah melukis kaca sejak tahun 1985, semenjak ia membantu orang tuanya di Gombong, pada akhir hidupnya terutama setelah hijrah ke Cirebon menjadi pegawai Pemkot Cirebon semenjak tahun 2003,

akhirnya menekuni lukisan kaca. Ada beberapa distingsi estetika yang patut dicatat pada karya lukisan kaca Adjie Noer yang turut memperkaya bahasa rupa dan kaidah estetika persenilukiskacaan Cirebon. Ia memang tidak hanya berkutat sebagai pelukis kaca, akan tetapi juga sebagai pelukis kanvas yang cukup militan.

Tema lukisan kaca Adjie Noer berkutat pada tema pewayangan, tema folklor, dan belakangan di tahun 2020-an ia kerap asyik dengan tema mitologi pada Agama Buddha. Adjie Noer yang memang kental dengan modal budaya pewayangan gagrak Banyumasan membuat lukisan kacanya pun menghadirkan wayang-wayang bukan gagrak Cirebon, tetapi wayang-wayang dari gagrak Banyumasan, Jogja, dan Solo. Sebagai bentuk integrasi budaya guna memberikan penanda gaya lukisan kaca Cirebon, ia pun kemudian menghadirkan ornamen ikonik kebudayaan Cirebon, yaitu ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*, walaupun harus diakui rasa bentuk kedua ornamen tersebut dalam lukisan kacanya tidak lagi menggunakan pakem tradisional Cirebonnya. Seperti halnya pelukis Toto Sunu yang juga dari Purwokerto, keduanya menggunakan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* yang bebas, mereka hanya menangkap kesan umum bentuk ornamen dengan pewarnaan yang bergradasi monokromatik.



Gambar 6.19 Lukisan kaca, “Dewi Kwan Im,” Adjie Noer, 2018, Cat besi di atas kaca, Memperlihatkan kesan *horror paque* (Foto: Casta, 2020)

Adjie Noer turut pula memperkaya estetika persenilukiskacaan Cirebon. Secara umum gaya lukisan kacanya memang dekoratif dengan fungsi estetis, akan tetapi di dalam karyanya ia beri sentuhan baru dalam tradisi seni rupa modern baik dalam teknik maupun dalam estetikanya. Sentuhan baru itu terutama dalam pengolahan latar belakang lukisannya yang tidak lagi bidang datar yang kosong seperti lazimnya lukisan kaca Cirebon tradisional. Latar belakang objek lukisan kaca karya Adjie Noer justru penuh dengan isian ornamen atau susunan *jejer* objek yang saling berkelindan dengan estetis serta berkesan dinamis, tidak statis seperti pada *jejer* lukisan kaca tradisional Cirebon. Lukisan kaca Adjie Noer begitu *ngrawit* kaya dengan objek dan detail ornamen bahkan nyaris susah menemukan bidang yang kosong, ia seolah takut akan kekosongan (*horror paque*). Modal budaya dan habitusnya menggambar taman pada saat di STM Bangunan di

Purwokerto sangat berpengaruh pada pilihan gaya lukisan kacanya yang *ngrawit* seperti itu.

Pada lukisan kaca Adjie Noer meskipun ia menggunakan gaya lukisan dekoratif, akan tetapi ia memiliki distingsi estetika dengan memperlihatkan kecenderungan yang kuat untuk menghadirkan ilusi optik, menghadirkan kesan ruang, kesan jauh dekat, dan kesan volume dari objek lukisannya yang hanya selembar kaca yang datar (atau kadang dilapisi papan atau media lain yang dilukisi). Ia membetot keluar dari tradisi lukisan kaca Cirebon yang datar, tidak memiliki kesan ruang atau volume. Upaya yang ia lakukan untuk menghadirkan ilusi optik ialah dengan menggunakan perspektif warna, sehingga ada bagian objek yang diwarnai dengan warna yang tegas berangsur samar untuk memberikan kesan jauh dekat. Kesan volume dari sebuah objek (biasanya tidak seluruh objek dalam lukisan itu) ia perjuangkan dengan pemberian warna yang nuansa untuk menghadirkan gelap terang dan citra kemeruangan atau volume yang ditempuh dengan nuansa warna.



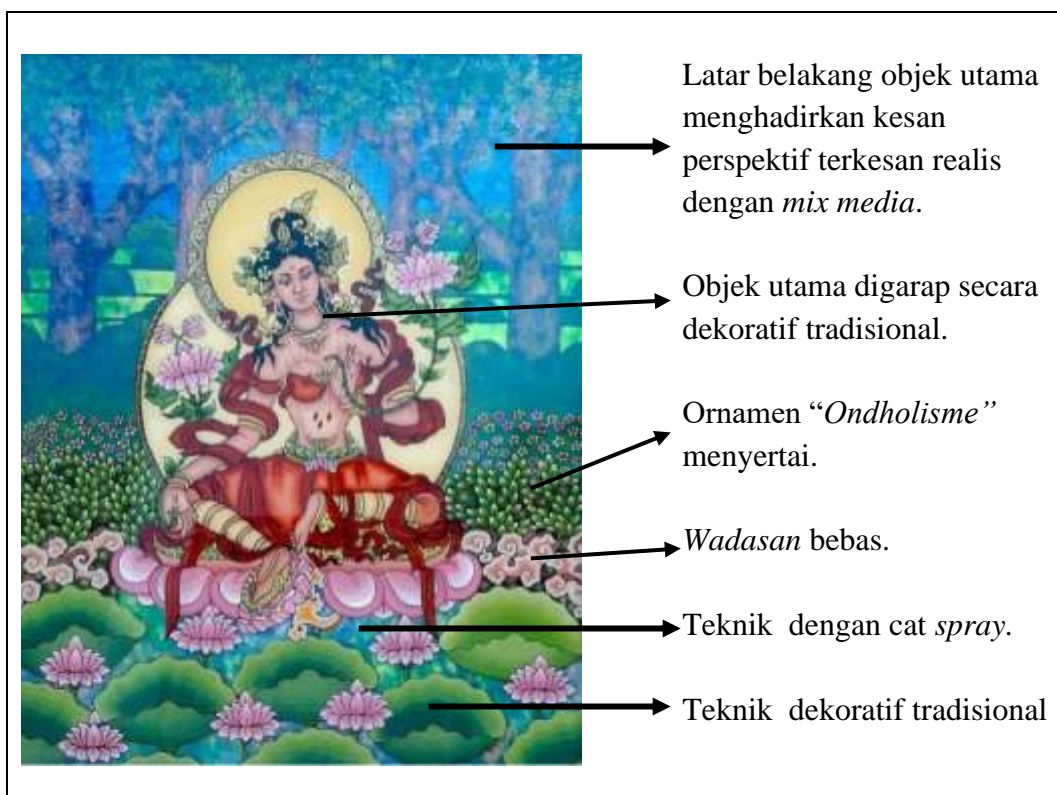
Gambar 6.20 Lukisan kaca, “Bima Suci”, Adjie Noer, 2008, Cat besi di atas kaca, Memperlihatkan Pengolahan kesan Volume pada objek Ular Naga dalam gaya lukisan dekoratifnya (Foto: Casta, 2020).

Pada lukisan kaca di atas Adjie Noer mengolah latar belakang lukisannya dengan menggunakan *mix media* yakni penggunaan tekstur lem kayu yang dioleskan pada bidang latar belakang kemudian disemprot dengan berbagai cat *spray*, sebuah pengaruh nyata dari pelukis Toto Sunu yang saat itu sangat berpengaruh di Cirebon. Pengaruh lainnya tampak pula pada penggunaan rumput-rumput (seperti ilalang) yang menjurai keluar dari ornamen *Wadasan*. Pergumulannya di tengah *booming* lukisan kaca gaya Toto Sunu membuat karya Adjie pada mulanya banyak terpengaruh oleh karya Toto Sunu, termasuk dalam tema *wayang jejer*-nya seperti tema Bima Suci dan Arjuna Minturaga, meskipun Adjie Noer tetap memberikan sentuhan distingsi estetikanya pada setiap karya tersebut sehingga terasa berbeda dengan karya Toto Sunu.

Pelukis Adjie Noer juga nyatanya terus bergulat menemukan distingsi estetika pada karya lukisan kacanya. Ia kemudian menemukan penggunaan ornamen yang ia sebut dengan "*Ondholisme*", sebuah penamaan terhadap bentuk *Ondhol* (bitnik, semacam pointilisme) atau bulatan-bulatan kecil yang difungsikan sebagai *isen* guna memperoleh detail atau perumitan bentuk. Ornamen yang menjadi ciri khas dalam karyanya adalah tidak terlepas dari modal budaya dan habitusnya tetika mengerjakan "Teknik Taman" pada saat membuat gambar bangunan ketika dahulu di STM Purwokerto. Hampir setiap karya Adjie Noer kemudian banyak dihiasi dengan ornamen *ondhol* tersebut yang ditunjang oleh kepiawaiannya dalam membuat detail dengan garis dan bintik atau lingkaran kecil yang diperankan sebagai *isen* yang membuat tampilan karyanya semakin terlihat

rumit, detail, atau *ngrawit*, sesuatu yang mendukung prinsip *horror paque* dalam seluruh karyanya.

Satu distingsi estetika lagi pada karya lukisan kaca Adjie Noer adalah pengolahan latar belakang lukisan yang menghadirkan kesan jauh dekat sementara objek utamanya dibuat dengan bentuk yang *flat*. Hal ini ia tempuh dengan pengolahan objek menghadirkan perspektif atau bentuk yang mendekati realis, juga acapkali ia menggunakan dua layer yakni menggunakan kaca untuk objek utama sedangkan latar belakang dilukis langsung di papan atau media lain kemudian direkatkan dengan kaca tersebut. Ada ambiguitas kaidah estetika yang dihadirkan dalam lukisan kacanya, tidak terlepas karena dorongan sebagai pelukis realis pada kanvasnya yang juga memberikan pengaruh.



Gambar 6.21 Lukisan kaca, "Dewi Tara", Adjie Noer, 2019, (Foto: Casta, 2020).

Akhirnya dapatlah dirumuskan bahwa lukisan kaca Adjie Noer memang memiliki distingsi estetika yang ia perjuangkan dan memperkaya khazanah perseni lukiskacaan Cirebon. Beberapa penanda distingsi estetika pada lukisan kaca Adjie Noer dapat diformulakan sebagaimana tabel di bawah ini.

Tabel 6.14 Indikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Karya Adjie

 <p>Bercorak dekoratif dengan tema pewayangan dengan menggunakan gagrak Jawa (Banyumasan/Jogja/Solo), bukan gagrak Cirebon. Hal ini karena pengaruh modal budaya yang tertanam sejak kecil</p>	 <p>Pengolahan latar belakang dengan <i>mix media</i>: satu layer kaca dengan efek tekstur lem kayu yang disemprot cat <i>spray</i> atau menggunakan papan yang dilukis langsung sebagai latar belakang lukisan lalu dipasang di bawah lukisan kacanya. Semua lukisan kaca Adjie tidak menggunakan pewarnaan yang datar (<i>flat</i>).</p>
 <p>Penggunaan ornamen <i>isen ondholisme</i> menjadi pennguat distingsi estetika.</p>	 <p>Penggunaan ornamen <i>Wadasan</i> dan <i>mega mendung</i> yang bebas, keluar dari pakem bahasa rupa tradisinya.</p>



Menghadirkan kesan jauh dekat dengan pengolahan perspektif warna dalam gaya lukisan kaca dekoratif ekspresifnya



Kerap menghadirkan ornamen rumputan yang menjurai yang keluar dari ornamen *Wadasan* pengaruh dari Toto Sunu.



Adanya upaya untuk menghadirkan kesan plastis (*volume*) pada objek lukisannya yang secara umum bercorak dekoratif, sebuah bentuk keterpengaruhan dari gaya Toto Sunu dan modal budayanya yang merupakan pelukis kanvas dalam genre realistik.



Takut akan kekosongan (*horror paque*) menjadi kecenderungan distingsi estetika pada lukisan kaca Adjie melalui perumitan objek dan *mix-media*

Berdasarkan paparan di atas maka distingsi estetika lukisan kaca karya Adjie Noer dapat diformulasikan dari aspek tema, gaya ungkap, aspek fisioplastis dan tawaran estetikanya sebagaimana tabel di bawah ini.

Tabel 6.15 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Adji

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan, folklor, dan mitologi dewa.
Gaya ungkap	Dekoratif ekspresif modern
Fisioplastis	Upaya menghadirkan kesan ruang/volume; penggunaan <i>mix media</i> untuk mengolah latar belakang; takut akan kekosongan (<i>horror paque</i>), penggunaan ornamen <i>Wadasan</i> dan <i>megamendung</i> yang membebaskan; dan penggunaan ornamen <i>Ondholisme</i> (isen <i>pointilisme</i>).
Teknik	Gabungan teknik tradisional dengan cat <i>spray</i> .
Selera estetika yang ditawarkan	Selera pembaharuan estetika tradisi Seni lukis kaca Cirebon

6.2.10 Distingsi Estetika Pelukis Damar

Damar atau Kang Iwan, adalah pelukis kaca Cirebon yang tinggal di Desa Muara Kecamatan Suranenggala, termasuk pelukis kaca yang memiliki distingsi estetika yang jelas pada karyanya. Ia melukis kaca semenjak tahun 1995-an dengan belajar secara otodidak karena tertarik dengan keunikan teknik pembuatan lukisan kaca. “Lukisan kaca pertama saya objeknya adalah Burung Garuda,” kenang Damar. Ia juga berguru secara tidak langsung melalui komunikasi dan pengamatan kepada pelukis Warno yang masih memiliki hubungan kekerabatan dengannya, seorang seniman serba bisa di wilayah Suranenggala, karena sebagai pelukis kaca juga sangat piawai dengan sungguh menyungguh wayang kulit, penabuh gamelan, dan juga pengukir tradisional Cirebon. “Kang Warno sering ke rumah meminjam alat lukis atau apapunlah. Yang Namanya juga saudara dekat,” sambung Damar

tentang pelukis Warno. Damar juga sangat dipengaruhi oleh Pelukis Salim dari Gunung jati, terutama dari pilihan kecenderungannya pada pembuatan gradasi warna yang banyak dan sangat lembut, bahkan ia mendapat semacam izin atau amanat untuk meneruskan gaya pengolahan latar belakang lukisan dengan menggunakan lapisan gradasi yang lembut itu.



Gambar 6.22 Lukisan kaca, “Adipati Karna,” karya Damar, Cat besi di atas kaca, dengan Distingsi estetika Gradasi kilauan cahaya. (Foto: Casta, 2019)

Tema lukisan kaca karya Damar biasanya adalah tema pewayangan terutama mengangkat *wayang ijen*, yaitu lukisan kaca yang menyajikan satu tokoh (*ijen-ijian* = satuan), simbol-simbol ikonik budaya Cirebon, atau tokoh dalam folklor. Akan tetapi dari sekian karyanya, *wayang ijen* lebih menonjol. Gaya lukisan kacanya adalah bergaya dekoratif tradisional Cirebon. Bentuk wayang dialihvisualkan pada bidang kaca apa adanya akan tetapi dengan pewarnaan (sunggungan) yang bebas hasil pencarian sendiri. “Kalau bentuk wayang sih ya

harus apa adanya karena ini karya leluhur, akan tetapi kalau pewarnaannya ya bebas. Yang penting masih kelihatan klasikan sebab saya ingin menghormati atau melestarikan karya leluhur,” ungkap Damar.

Distingsi estetika yang sangat kuat pada lukisan kaca karya Damar adalah penggunaan efek kilauan cahaya di latar belakang objek utama yang dibuat dengan gradasi warna dengan jumlah lapisan yang banyak. Latar belakang objek lukisannya tidak datar, akan tetapi bergradasi dengan komposisi warna monokromatis membentuk kilauan cahaya. Bagian pangkal objek berwarna tua berangsur dalam lapisan warna gradasi menuju warna terang. Di samping itu ada pula pengolahan latar belakang dengan kilauan cahaya yang susunannya dari bagian objek menggunakan warna terang kemudian berangsur secara gradatif menuju ke warna tua. Pilihan warna gradasi kilauan cahaya untuk latar belakang objek utama ini dipilih warna yang serasi dengan kecenderungan warna objek utama, akibatnya komposisi warna yang dihadirkan adalah komposisi warna yang harmonis.

Penemuan optimalisasi penggunaan gradasi ini memang melihat dari tata warna wayang kulit dan setelah mendapat amanat dari Pelukis Salim untuk melanjutkan gaya latar belakang lukisan kaca dengan bentuk gradasi yang lembut. “Kalau di wayang kan gradasinya hanya empat. Cuma kalau dari warna wayang dipindahkan langsung ke lukisan kaca ya kalau menurut saya sih tidak bagus. Sebab lukisan di kaca itu harus halus, harus detail, jadi lapisan gradasinya harus banyak. Makanya kalau gradasi di wayang itu hanya empat lapis, kalau di lukisan kaca saya ya tujuh lapis bahkan lebih,” jelas Damar atau Mang Iwan.

Distingsi estetika lainnya dari karya Damar adalah penggunaan pewarnaan ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* yang pilihan komposisinya mengikuti kecenderungan warna objek utama. Dengan demikian antara warna komposisi ornamen *Wadasan* di bagian bawah menyatu dengan kecenderungan warna objek utama lukisan juga menyatu dengan komposisi warna latar belakang yang berbentuk kilauan cahaya. Di samping itu ada kecenderungan yang kuat komposisi warna *Wadasannya* menggunakan komposisi warna monokromatis. Dari aspek struktur oranemennya maka ada kecenderungan kuat pada karya Damar menggunakan komposisi yang simetris.

Indikasi distingsi estetika lainnya dari lukisan kaca karya Damar adalah kecenderungan penggunaan ornamen sudut pada lukisannya dari pengaruh ornamen sudut pada flafond gypsum cetak atau dari pigura-pigura foto, sehingga dari sisi ragam hias tambahan hiasa sudut ini sekedar untuk tujuan memperindah, tanpa maksud untuk berintegrasi budaya, walaupun ia cukup puiawai untuk mengadopsi ornamen baru itu ke dalam gaya lukisannya dengan menggunakan pola pewarnaan bergradasi monokromatis pada bagian-bagian tertentu, sehingga kesan harmonis dengan keseluruhan objek tetap terjaga.

Indikasi distingsi estetika yang acap dijumpai pada lukisan kaca karya Damar adalah pengolahan wajah dan tubuh objek wayang kulit yang juga dibuat bergradasi dengan lapisan warna yang cukup banyak sehingga ada kesan pelukis ingin mengejar ilusi optik, yakni kesan volume. Hal ini memang tidak dijumpai pada seluruh objek wayang kulit yang ia angkat ke dalam lukisan kacanya. Dengan sejumlah indikasi distingsi estetika seperti yang telah dipaparkan di atas, maka

sangatlah jelas bahwa lukisan kaca karya Damar memiliki distingsi estetika yang menarik untuk disimak.

Berdasarkan kecenderungan visual dari lukisan-lukisan kaca karya pelukis Damar, selanjutnya dapat diidentifikasi beberapa kaidah estetika yang menjadi distingsi estetikanya. Pada umumnya distingsi estetika lukisan kaca karya pelukis Damar dapat diidentifikasi distingsi estetikanya, sebagai berikut.

Tabel 6.16 Indikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Karya Damar

 <p>Pengolahan latar belakang objek lukisan dengan gradasi kilauan cahaya menggunakan komposisi warna monokromatis</p>	 <p>Arah gradasi dari warna paling terang (tint) yang dekat objek menuju warna paling tua (shade) ketika menjauh dari objek juga menjadi pola pengolahan latar belakang lukisan Damar</p>
 <p>Penggunaan hiasa sudut yang terinspirasi dari hiasa profil pada plafon rumah atau pigura-pigura cetak untuk footo</p>	 <p>Penggunaan gradasi pada wajah dan tubuh objek wayang kulit dengan lapisan yang banyak dan lembut mengindikasikan keinginan untuk menghadirkan ilusi optik: kesan volume</p>



Pilihan komposisi warna untuk menghias ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* selalu dibuat serasi dengan warna latar belakang objek dan kesan keseluruhan objek

Berdasarkan identifikasi distingsi estetika pada lukisan kaca karya pelukis Damar dapatlah disimpulkan formula distingsi estetika sebagai berikut.

Tabel 6.17 Formulas Distingsi Estetika Pelukis Dmar

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan dan tokoh folklor/legenda
Gaya unkap	Dekoratif tradisional
Fisioplastis	Tokoh pewayangan emenggunakan gagrak Cirebon, wayang <i>ijen</i> , dengan pewarnaan yang tidak begitu terikat <i>pakem</i> ; Tubuh dan wajah tokoh pewayangan acapkali di buat gradasi menghadirkan kesan volume; Latar belakang lukisan menggunakan pewarnaan bergradasi untuk menghasilkan kesan kilauan cahaya; Menggunakan komposisi warna yang harmonis khususnya kuat menggunakan komposisi monokromatis; Ornamen <i>Wadasan</i> cenderung dibuat dengan komposisi simetris; serta kecenderungan menggunakan hiasan sudut dari gaya profil pada pigura.
Teknik	Teknik tradisional dengan graphido-tinta dan sapuan kuas-cat besi (menghindari penggunaan cat <i>spray</i>).
Selera estetika yang ditawarkan	Selera tradisional yang terbarukan

6.2.11 Distingsi Estetika Pelukis Darmono

Darmono adalah pelukis kaca yang memilih pilihan tema dan objek lukisan kaca sebagai distingsi estetika. Tema utama yang sangat menonjol pada garapan pelukis kaca ini adalah tema-tema dengan objek kereta api, khususnya kereta api kuno, meskipun ia juga mengungkap objek wayang kulit gagrak Banyumasan. Pilihan tema ini tidak dapat dipisahkan dari modal budayanya yang memang dibentuk dari pengalaman hidupnya bergumul dengan kereta api. Dia adalah karyawan PJKA semenjak tahun 1984, sejak awal berdinis di Cirebon hingga tahun 2015. Pergulatannya dengan perkeretapiian itulah yang kemudian mengantarkan pilihan distingsi estetikanya dengan mengangkat tema-tema kereta api kuno.

Awalnya di sekitar stasiun Kejaksan Cirebon ia melihat karya lukisan kaca Toto Sunu (sebelum Toto Sunu tinggal di Kesambi Dalam sekarang, ia sempat tinggal di dekat stasiun Kejaksan) yang saat itu juga lagi *booming*. Darmono yang waktu karyawan PJKA setiap hari kemudian dapat menikmati lukisan kaca Toto Sunu. Ia kemudian mulai tertarik karena dahulu sewaktu kecil di Purwokerto pernah menikmati lukisan kaca, hanya lebih sangat tertarik lagi begitu menikmati karya Toto Sunu karena lebih ekspresif dan tekniknya lebih rumit. Diam-diam kemudian ia mulai mencoba membuat lukisan kaca. Pengalamannya sewaktu menggambar teknik di STM Purwokerto dahulu tiba-tiba bangkit kembali dan ia gunakan untuk mencoba membuat lukisan kaca.

Pada mulanya ia membuat lukisan kaca dengan objek wayang kulit, tentu wayang kulit yang ia akrabi adalah wayang kulit gagrak Banyumasan. Akan tetapi ia sadar, wayang kulit yang disukai masyarakat Cirebon tentu wayang kulit gagrak

Cirebon. Ia pun memutar haluan dengan mencari objek lain yang akan dijadikan objek lukisan kacanya. Akhirnya ia menemukan objek kereta api kuno, sesuatu yang sangat lekat dengan dirinya. Dan akhirnya tidak sia-sia, modal sosialnya dengan orang-orang perkeretaapian yang kangen dengan kereta api kuno, membuat lukisan Darmono laku keras. Ratusan lukisan kacanya dengan tema-tema kereta api kuno telah laku terjual. Maka sejak saat itu ia mamantapkan hatinya dengan memilih tema perkeretapaian kuno sebagai penanda distingsi estetika lukisan kacanya.

Pilihan tema kereta api kuno ini tentu menuntut bahasa rupa lukisan kacanya yang potretis-realistis dengan indikasi adanya penggunaan perspektif dan lukisan seperti *still picture*, gambar mati satu jepretan kamera. Sebenarnya apa yang dilakukan oleh pelukis Darmono dengan gaya ungkap lansekap ini seperti kembali pada tradisi lukisan kaca Ketika manusia Indonesia baru menerima teknik melukis dari balik kaca yang dikenalkan oleh para artisan Cina. Lansekap dengan bahasa rupa Barat yang mengandalkan perspektif untuk memperoleh kesan jauh dekat dan gambar yang sifatnya potretis memang menggejala pada saat itu. Hal ini seiring dengan intervensi estetika oleh kolonial Belanda sejak era Raden Saleh Syarief Bustaman hingga era *Moi Indie* yang kesemuanya menggunakan estetika Barat.

Pelukis Darmono tampaknya menggunakan kaidah estetika dari bahasa rupa Barat, akan tetapi ia menggunakan tema khusus yakni tema kereta api tua dengan segala keunikan dan nostalgia yang ada di dalamnya juga di diri penikmat. Ia juga menghadirkan suasana yang dibangun dalam tema lukisannya pun tentu menghadirkan situasi yang relevan, seperti suasana perdesaan, baik kalam

lingkungannya maupun perilaku manusia desa pada masa kereta api tua itu beroperasi. Darmono di sini kemudian tidak sekedar mengangkat objek kereta api tua, akan tetapi juga mencatat dinamika sosial yang terjadi pada masa itu.



Gambar 6.23 Lukisan kaca, “Kereta Tua I,” Darmono, Cat besi di atas kaca, dengan Distingsi estetika Tema Kereta api tua dan situasi perdesaan di Jawa.(Foto: Casta, 2019)

Gaya lukisan kaca Darmono cenderung ke realistis-potretis dengan objek utama kereta api tua, jembatan rel kereta api, suasana alam desa yang masih asri, sungai mengalir jernih airnya, pengendara sepeda tua, jembatan kayu, langit biru dengan awan putih berarak, dan anak-anak bermain riang. Semua ini ia wujudkan dalam visualisasi realistic di lukisan kacanya, sesuatu yang sangat berbeda dengan gaya dan visualisasi lukisan kaca Cirebon yang sedang berkembang pesat saat itu di era tahun 1990-an dengan dominasi tema pewayangan dekoratif. Darmono justru menghadirkan Bahasa rupa lukisan kaca lama (awal dikenalkan di Nusantara dengan tema lansekap realistik yang menggunakan estetika Barat) meski dengan

tema yang berbeda. Jika ditelisik secara seksama, maka tampilan lukisan kaca kereta api tua Darmono selalu menghadirkan objek jembatan dan tentu sungai yang mengalir jernih. “Sungai itu penting, Mas. Sungai itu sumber kehidupan. Jadi saya selalu menghadirkan sungai dalam lukisan saya,” demikian pernyataan Darmono.

Selain objek dan tema kereta kuno yang melintas di perdesaan, Darmono juga kerap mengangkat objek wayang kulit, baik wayang *ijen* maupun wayang *jejer*. Dia lebih memilih wayang kulit gagrak Banyumasan, Jogja atau Solo, tidak memilih wayang kulit gagrak Cirebon mengingat modal budaya yang ia miliki memang bukan dengan wayang kulit gagrak Cirebon. Di samping itu ada alasan lain yang ia yakini sebagai strategi dalam pemasaran lukisan kacanya. “Wayang Cirebon itu memang bagus, khas, dan unik. Tapi, saya selama di Cirebon tahu berapa sih orang yang senang wayang? Tidak banyak seperti di Jawa. Jadi kalau saya bikin wayang gagrak Cirebon, pastinya yang sukanya dan yang membelinya hanya sedikit. Tapi kalau saya membuat wayang gagrak Banyumasan, Jogja, atau Solo, di Jakarta itu yang senangnya banyak. Makanya saya setiap kali pameran di Jakarta lukisan wayang saya laku keras, di samping saya tidak pernah mematok harga yang tinggi. Coba kalau saya membuat wayangnya gagrak Cirebon, di Jakarta kebanyakan tidak akrab dengan gagrak Cirebon,” jelas Darmono.

Distingsi estetika lukisan kaca dengan tema wayang kulit karya Darmono memiliki distingsi yang khas. Salah satu yang paling menonjol adalah objek wayang kulitnya yang dihadirkan di lukisan kaca tampil dengan gambaran *cempurit* dan *tuduh*. “Kalau tidak ada *cempurit* ya wayang itu mati, tidak bisa bergerak. Makanya wayang-wayang yang muncul dalam lukisan kaca saya selalu tampil

dengan *cempurit*. Selain menghadirkan *cempurit* Darmono juga membubuhkan hiasan sudut dan latar belakang yang diolah secara nuansa atau menggunakan kesan tekstur (kayu, atau lainnya), bahkan kerap dijumpai *setting* dalam *jejer* wayang kulitnya yang mengasosiasikan pada pertunjukan Wayang Wong atau Ludruk.



Gambar 6.24 Lukisan kaca tema *jejer* Wayang Kulit karya Darmono

Berdasarkan paparan di atas selanjutnya dapat diformulakan distingsi estetika lukisan kaca pelukis Darmono, sebagai berikut.

Tabel 6.18 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Darmono

Aspek	Deskripsi
Tema	Tema lansekap kereta api tua dan tema pewayangan (<i>wayang ijen</i> dan <i>wayang jejer</i>) dengan gagrak Banyumasan/Jogja/Solo.
Gaya unangkap	Pada tema lansekap kereta api tua menggunakan gaya unangkap yang realistik-potretis, sedangkan pada tema pewayangan tetap bergaya dekoratif.

Fisioplastis	<p>Tema Kereta api Tua: Menggunakan estetika Barat yang potretis, sehingga bersifat <i>still picture</i>, menggunakan perspektif; Sudut pandang lukisan dengan menghadirkan jembatan kereta api dan aliran sungai yang mengalir serta menghadirkan lingkungan perdesaan dan situasi sosial perdesaan masa lalu; objek langit berwarna biru dengan awan putih berarak.</p> <p>Tema Pewayangan: Menggunakan gagrak Banyumasan/Jogja/Solo; Wayang selalu dilukis dengan <i>cempuritnya</i>; ada hiasan pinggir dan sudut; serta latar belakang objek diolah dengan kesan tekstur atau gradasi warna.</p>
Teknik	Graphido-tinta yang kemudian diselesaikan dengan sapuan kuas dengan cat besi; tidak menggunakan cat <i>spray</i> ; percampuran cat dilakukan langsung di kaca.
Selera estetika yang ditawarkan	Lebih menawarkan citra nostalgia dan selera tradisional yang diinterpretasikan kembali.

6.2.12 Distingsi Estetika Pelukis Nono Sartono

Sartono atau lebih dikenal dengan sebutan Nono, adalah pelukis kaca yang juga penting untuk diperhitungkan perannya dalam khazanah perseni lukiskacaan Cirebon, khususnya jika memetakan perkembangan perseni lukiskacaan Cirebon di wilayah Utara. Nono Sartono lahir di Cirebon pada 10 Oktober 1976, hidup dari lingkungan dan keluarga seniman Masres Cirebon. Ayahnya adalah seorang pemimpin *Masres* atau sandiwara rakyat di samping sebagai Kuwu dan ibunya adalah seorang *pesinden*. Lingkungan yang kental dengan dunia kesenian inilah yang mengantar Nono mencintai dunia seni, khususnya lukisan kaca.

Pertama kali Nono Sartono bersentuhan dan tertarik dengan lukisan kaca adalah pada tahun 1990-an. Saat itu di sekitar rumahnya ada orang yang sering lalu

lalang menjajakan lukisan kaca secara keliling, konon katanya orang tersebut dari daerah Srengseng Kabupaten Indramayu (Tempat tinggalnya memang berbatasan dengan wilayah Indramayu). Sejak saat itu ia mulai belajar secara otodidak membuat lukisan kaca dari pengalaman melihat lukisan kaca punya tetangga yang dibeli dari pedagang keliling tadi. Tahun 1990-1991 ia kemudian sempat berguru melukis kaca kepada Ki Warno dari Desa Sirnabaya yang sangat piawai dalam membuat wayang kulit, ukiran kayu, dan lukisan kaca. Perjalanan belajar melukis kacanya terus berlanjut ketika bergabung di Sanggar lukis kaca Noer Djati pimpinan Opan Safari di Kedawung. Di sini kemudian Nono banyak menerima masukan bahkan ia pun terus belajar dengan cara memahami karya pelukis-pelukis lain seperti Raden Sugro di Trusmi, Pak Winta di Klayan, Bahendi di Gegesik, Toto Sunu di Kota Cirebon, dan beberapa pelukis lainnya. “Semuanya berpengaruh kepada saya, kemudian oleh saya pengaruh-pengaruh itu diramu menjadi gaya saya sendiri,” jelas Nono.

Lukisan kaca karya Nono memang akhirnya menemukan distingsi estetikanya sendiri yang khas. “Jujur saja saya pernah goyang dalam memilih gaya, apakah mau seperti Toto Sunu yang modern atau seperti Rastika yang tradisional. Tapi saya berpikir kalau saya meniru keduanya saya tidak akan pernah diakui, paling-paling disebut wah ini meniru Toto. Harga lukisan pun tidak akan pernah mahal karena dianggap menjiplak. Oleh karena itu saya bersikeras untuk dapat menemukan gaya sendiri,” ungkap Nono tentang jalan perjuangannya menemukan distingsi estetika. Tentang distingsi estetika pada karya lukisan kacanya adalah dengan meramu kelebihan-kelebihan pelukis pendahulunya yang telah sukses, akan

tetapi tetap menjadi gaya pribadi seperti ungkapannya,” Ciri khas saya misalnya pada plek wayang saya membuat isian hiasanya, ukiran, gaya luk menggunakan bebas gaya saya sendiri. Pada karya saya menggunakan pewarnaan antara mega mendung, Wadasan, tokoh wayang dan *background* tidak terpisah jauh. Jadi ada warna yang bisa menyatukan, biasanya saya menggunakan warna krem, nantinya memberikan kesan klasik-kuno.”

Tema lukisan kaca karya Nono Sartono masih berkuat pada tema pewayangan, baik *wayang ijen* maupun *wayang jejer*. Pada *Wayang Jejer* karya Nono Sartono memiliki distingsi estetika dalam sajian adegan seperti dalam adegan *Masres*, seperti yang dapat diamati pada lukisan yang berjudul Taman Argasoka di bawah ini. *Wayang jejer* dibuat dengan penggambaran lansekap bergaya dekoratif. Tokoh wayang kadang digubah dalam posisi duduk atau posisi lainnya, tidak hanya posisi berdiri seperti layaknya wayang kulit. Ornamen Wadasan dan objek pendukung lainnya dibuat secara dekoratif dalam tradisi dan ahasa rupa ornamen dalam kebudayaan Cirebon.

Objek utama tokoh wayang kulit dihadirkan dalam wanda dan wangun apa adanya (meskipun ada yang dibuat dalam posisi tidak berdiri, akan tetapi ada posisi yang duduk). Nono membebaskan dirinya dalam mengisi ornamen wayang dan pewarnaannya. Pewarnaan objek wayang pada umumnya menggunakan pewarnaan datar dalam gaya dekoratif, sedangkan pada latar belakang objek, ia lebih menggunakan variasi teknik, kadang menggunakan teknik *kusekan* (dussel) atau sapuan gradasi warna. Kadang juga ditemukan pengolahan latar belakang dengan *tmix media* menggunakan gabungan media lem kayu dan semprotan cat *spray*.

Distingsi estetika pada lukisan kaca karya Sartono dengan objek wayang kulit memang masih memperlihatkan standar bentuk *wanda* dan *wangun* wayang kulit gagrak Cirebon. Akan tetapi *isen* ornamen dalam wayang tersebut ia gunakan secara bebas, begitu juga dalam hal pewarnaannya. Dalam hal pewarnaan wayangnya ia lebih memilih pertimbangan agar tercapainya keserasian warna antara kesan keseluruhan objek utama wayang dengan latar belakang yang tidak flat, warna *Wadasan*, dan *Mega Mendung*, atau ornamen yang dihadirkan. Penggunaan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan* pada karya Sartono masih menggunakan pakem bentuk, yakni struktur yang horisontal untuk *Mega Mendung* dan struktur yang vertikal untuk objek ornamen *Wadasan*. Pada karya Sartono kedua ornamen itu cenderung dibuat dengan pewarnaan yang monokromatis atau analogus, tidak menggunakan banyak warna. Bahkan kalau diamati tarikan garis dan susunan bentuk *Wadasan* yang khas, tidak seperti bentuk dan susunan *Wadasan* pada ukiran gaya Cirebon yang banyak mengilhami pelukis Rastika. Pada karya Sartono bentuk dan susunan *Wadasan*-nya lebih terpengaruh oleh *Wadasan* dari batik Trusmi atau pelukis kaca dari Trusmi, seperti Raden Sugro atau Astika.



Gambar 6.25 Lukisan kaca, “Taman Argasoka”, Sartono, 1990, cat besi di atas kaca, menampilkan gaya dekoratif dengan kreativitas pengolahan latar belakang objek (Footo: Casta, 2019)

Berdasarkan paparan di atas dan memperhatikan lukisan kaca karya Sartono, maka dapat diidentifikasi distingsi estetika karyanya sebagai revitalisasi estetika tradisional Cirebon dengan gaya ungkap tradisional yang terbaru seperti yang dapat dikenali sebagaimana tabel di bawah ini.

Tabel 6.19 Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca karya Sartono

 <p>Penggunaan ornamen <i>Wadasan</i> dibuat dalam komposisi simetris dengan pewarnaan yang monokromatis dalam sajian gradasi yang lembut (lapisannya banyak)</p>	 <p>Pengolahan latar belakang lukisan dilakukan dengan tidak datar (<i>flat</i>), melainkan menghadirkan kesan tekstur rumput yang dicapai dari teknik <i>dussel</i> dengan kuas.</p>
--	---



Pengolahan latar belakang untuk objek langit dilakukan dengan sapuan kuas dengan pembuatan gradasi yang sangat banyak dan lembut dari bentuk ornamen *Mega Mendung* dengan gayanya sendiri.



Objek benda Digambar secara dekoratif dengan pewarnaan yang memberi citra kuno: merah kecoklatan yang dipadu dengan warna emas dan hijau lumut tua.



Penggambaran tokoh pewayangan masih menggunakan standar wayang kulit gagrak Cirebon, akan tetapi pewarnaannya sudah membebaskan diri



Pewarnaan pada lukisan Nono menggunakan prinsip keseimbangan, warna dibuat menyatu antara warna latar belakang, warna objek sebagai tokoh utama, dan warna ornamen *Wadisan* atau *Mega mendung*

Pelukis Sartono jelas sekali berjuang menemukan distingsi karya lukisan kacanya. Ia benar-benar meramu keunggulan dan kekhasan dari pelukis kaca Cirebon untuk kemudian mengkonstruksikan kembali dengan pertimbangan yang mempribadi. Alhasil meskipun ia masih berkulat di tema pewayangan wayang kulit, akan tetapi lukisan kaca Nono Sartono dengan tema wayang kulit tetap memiliki kekhasan yang nyata. Berikut ini adalah formula distingsi estetika pada karya lukisan kaca pelukis Nono Sartono, sebagai berikut.

Tabel 6.20 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Nono Sartono

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan gagrak Cirebon
Gaya ungkap	Dekoratif ekspresif
Fisioplastis	Kesan visual yang menonjol pada karya Sartono adalah pencapaian citra kuno dengan pewarnaan yang matang; Objek utama wayang kulit bentuknya masih meniru wayang kulit, akan tetapi pewarnaannya bebas; Harmonisasi pewarnaan antara objek utama wayang kulit, <i>Wadasan</i> dan <i>Mega Mendung</i> , serta latar belakang objek dibuat seharmonis mungkin. Ornamen <i>Mega Mendung</i> dan <i>Wadasan</i> dibuat dengan komposisi monokromatis dengan lapisan yang banyak dan lembut; Latar belakang dibuat tidak <i>flat</i> dengan menghadirkan kesan tektur yang dicapai dengan teknik <i>kusekan</i> atau cat <i>spray</i> .
Teknik	Fanatik dengan penggunaan pena-cat untuk objek lukisan kacanya dan menggunakan pengolahan dengan <i>mix media</i> untuk latar belakang objek.
Selera estetika yang ditawarkan	Selera revitalisasi tradisional yang terbaru.

6.2.13 Distingsi Estetika Pelukis Kusdono

Kusdono (37 tahun), putera almarhum maestro pelukis kaca Rastika adalah pelukis kaca muda dari Desa Gegesik Kidul Kabupaten Cirebon yang bertahan sejak pilihan awalnya dengan corak dan gaya tradisional. Kusdono benar-benar sebagai pewaris gaya lukisan kaca Rastika, meskipun jika ditelisik lebih dalam karya lukisan kaca Kusdono juga memiliki distingsi estetika tersendiri.

Kusdono kecil saat duduk di kelas 1 SMP mulai tertarik dan mencoba-coba membuat lukisan kaca secara sembunyi-sembunyi sekitar tahun 1994. Pada

mulanya ia hanya melihat-lihat Bapaknya, pelukis Rastika, melukis kaca. Oleh karena itu Kusdono mencoba belajar melukis kaca dengan sembunyi-sembunyi karena takut merusak alat-alat lukis ayahnya dan hasilnya yang tidak membahagiakan ayahnya. Namun di luar dugaannya, Rastika justru membimbingnya dengan melakukan tahapan belajar melukis kaca. Kusdono kecil pertama kali diajari untuk menghafal warna dan membuat percampuran warna. Setelah itu barulah ia dibimbing mewarnai lukisan kaca yang sedang digarap ayahnya. Tahap selanjutnya Kusdono kecil diminta berlatih membuat atau memindahkan skets (*plek*) dan kemudian mewarnai lukisan kaca secara keseluruhan. Oleh karena itu Kusdono mewarisi seluruh teknik dan estetika lukisan kaca gaya Rastika, bahkan ada pesan dari Joop Ave kepada Rastika bahwa kelak Ketika anaknya (Kusdono) bisa melukis kaca jangan dulu menggunakan nama anak dulu. “Nanti kalau Bapak di belakangnya. Misalnya, saya ya ditulis Kusdono Rastika, begitu,” jelas Kusdono (Wawancara tanggal 14 Maret 2021).

Pengaruh Rastika dipastikan sangat besar terhadap karya lukisan kaca Kusdono seperti pengakuannya, “Ya sangat besar. Saya kan dari awal melihat-lihat karya Bapak, lalu diajari atau dibimbing dengan meniru karya Bapak sampai persis seperti karya Bapak. Tidak boleh salah. Jadi ya gaya lukisan Bapak juga cara-cara melukisnya sangat besar pengaruhnya. Saya harus bisa melukis kaca persis seperti karya Bapak, sampai akhirnya saya mengerjakan pesanan lukisan kaca Bapak dan setelah jadi, Bapak tinggal tanda tangan. Jadi ya gaya lukis kaca saya sangat dipengaruhi Bapak (Wawancara, 14 Maret 2021). Kalaupun Kusdono mengetahui ada pelukis kaca lain yang sukses, seperti Toto Sunu dengan gaya lukisan kaca

modern, ia sama sekali tidak tertarik karena memang hanya tertariknya dengan gaya klasik (tradisi). Apalagi ada pesan dari Sang Ayah agar untuk dapat melukis kaca dengan bagus, tidak urakan, dan asal cepat. Kusdono benar-benar dalam dominasi simbolik Rastika.

Pilihan sikap dan karyanya adalah tidak mau menyimpang dari gaya ayahnya, Rastika. Akan tetapi sejak tahun 2010, Ketika Rastika masih hidup (Rastika wafat pada tahun 2014), Kusdono sudah mencoba menemukan gaya pribadi yang ia gabungkan dengan sebagian besar ciri khas karya ayahnya. Memang diperlukan pengamatan yang intensif untuk menemukan adanya distingsi estetika pada lukisan kaca Kusdono karena sebagian besar karyanya masih menggunakan sket yang biasa digunakan Rastika. Tekniknya pun sama, yakni menggunakan kontur yang dibuat dengan grafido-tinta Cina dan cat yang digunakannya pun sama yaitu cat besi merk “Kuda Terbang.” Akan tetapi Kusdono pun menyadari bahwa ia tetap harus memiliki kekhasan sendiri dalam karyanya.

Karya Kusdono, terutama sepeninggal ayahnya, tampak sekali mulai ada distingsi estetika. Kusdono melakukan strategi perumitan ke dalam di beberapa bagian karnya, misalnya perumitan pada gradasi warna, pengolahan latar belakang objek lukisan, upaya menghadirkan kesan tiga dimensi (ilusi optik), dan pengolahan tata warna pada Wadasan. Semua itu dilakukan untuk mengimbangi perkembangan lukisan kaca Cirebon modern yang melesat cepat berkat inovasi Toto Sunu. Kusdono lalu mencoba-coba membuat beberapa inovasi tetapi tetap masih dalam jalur tradisi dan tampaknya konsumen pun menerima dan menyenangi apa yang

dilakukan Kusdono, maka lama-kelamaan disadari sebagai pembeda (distingsi estetika) lukisan kacanya dengan lukisan karya Rastika.

Distingsi estetika lukisan kaca karya Kusdono tampak pada pengolahan latar belakang objek lukisannya yang tidak lagi menggunakan pewarnaan datar (*flat*) seperti halnya pada karya Rastika. Tampilan latar belakang objek pada lukisan Kusdono sudah menggunakan pewarnaan nuansa yang dibuat dengan teknik cipratan sikat (Teknik Tamponir), suatu teknik pengolahan latar yang ia peroleh waktu duduk di bangku sekolah. teknik tersebut dipilih untuk memperoleh kesan nuansa pada latar lukisannya akan tetapi tidak menggunakan cat *spray*, suatu teknik yang sedang melanda pelukis kaca modern Cirebon yang mengikuti jejak Toto Sunu menggunakan *spray*. Karya Kusdono mulai ada nuansa baru dengan penggunaan teknik tamponir sebagaimana pada lukisan kaca di bawah ini.



Gambar 6.26 Lukisan kaca, “Macan Ali”, Kusdono Rastika., Cat besi di atas kaca, latar belakang objeknya dibuat dengan Teknik Tamponir (Foto: Casta, 2021)

Distingsi estetika lainnya dalam hal pengolahan latar objek lukisan karya Kusdono adalah dengan teknik *kusekan* yaitu teknik membuat kesan nuansa yang dilakukan dengan cara men-*dussel* dengan menggunakan jari tangan mencampurkan warna latar lukisan secara langsung dengan menggosok-gosokkan jari di kaca. Teknik seperti ini pun ditempuh untuk menjawab tantangan perubahan selera konsumen yang menerima teknik *spray* seperti yang dilakukan pelukis kaca modern. Dengan teknik *kusekan* kesan nuansa itu dapat dicapai meski tidak menggunakan cat *spray*, dengan demikian “ketradisional” teknik masih tetap terpelihara.

Pengolahan latar objek lukisan Kusdono yang menghadirkan kesan objek yang bercahaya di tengah kegelapan dengan pembuatan gradasi warna dengan lapisan warna berjumlah lima atau lebih di sekitar garis terluar objek lukisan. Lapisan gradasi warna monokromatik dibuat mengitari objek lukisan dan setelah itu latar lukisan di tutup dengan warna gelap sebagaimana lukisan kaca pada gambar di bawah ini.



Gambar 6.27 Lukisan kaca, “Kereta Paksi Naga Liman”, Kusdono Rastika, dengan gradasi warna mengelilingi objek berkesan seperti kilauan cahaya (Foto: IVAA)

Distingsi estetika lainnya dari lukisan kaca Kusdono adalah munculnya kecenderungan untuk menghadirkan kesan jauh dekat atau kesan ruang pada bagian objek lukisannya yang ia tempuh dengan menggunakan perspektif warna. Bagian objek lukisan dibuat dengan pewarnaan yang berangsur dari warna tua, cukup muda, dan muda untuk memberikan kesan jauh dekat, sesuatu yang tidak pernah dilakukan oleh Rastika sebelumnya.

Pada lukisan kaca “Perahu Nabi Nuh” di atas Kusdono menghadirkan pengolahan ombak lautan dengan menggunakan perspektif warna dari gradasi warna biru muda, gradasi biru, dan gradasi biru tua. Dengan pengolahan seperti itu maka Kusdono dapat menghadirkan kesan jauh dekat—kesan kemeruangan yang ditempuhnya dengan menggunakan perspektif warna. Bahkan untuk hal itu Kusdono menghilangkan tradisi pembuatan kontur warna hitam untuk bagian objek. Teknik seperti itu ia sebut dengan “langsung nembak”. “Kalau gradasian saya—apalagi untuk yang kesan tiga dimensi-- seringnya lebih dari tujuh—lapisannya lebih banyak. Gradasian saya juga ada yang “langsung nembak” (langsung membuat lapisan warna)—tanpa garis hitam,” jelas Kusdono.

Distingsi estetika lainnya dari lukisan kaca karya Kusdono adalah pengolahan lapisan warna bagian objek yang dibuat secara gradasi lapisan warna monokromatiknya lebih banyak jika dibandingkan dengan karya ayahnya, Rastika. Gradasi warna untuk mewarnai objek pada lukisan kaca karya Rastika pada umumnya maksimal empat lapis, berbeda dengan gradasi lapisan warna pada lukisan kaca karya Kusdono yang lebih banyak dengan tujuan lebih halus. Perumitan ini pun merupakan respon kreatif Kusdono atas intervensi gradasi

dengan Teknik *spray* yang dilakukan oleh Toto Sunu dan sapuan teknik realis yang dilakukan oleh pelukis Bang Arles dari Gegesik. “Saya juga menerima arahan tentang gradasi warna dari Toto Sunu dan Bang Arles untuk gradasian natural yang kemudian saya berpikir bisa diterapkan pada lukisan kaca, tetapi gradasiannya harus rapat banyak lapisan,” jelas Kusdono tentang temuan pilihan distingsi estetika lukisan kacanya.

Distingsi estetika lukisan kaca karya Kusdono juga tampak pada pengolahan warna ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* yang selain menggunakan gradasi warna dengan lapisan yang lebih banyak dari karya Rastika, juga pilihan warnanya lebih lembut, berbeda dengan karya Rastika yang kaya dengan warna. Pada pewarnaan objek *Wadasan* karya Rastika sistem pewarnaan pada wayang kulit gagrak Cirebon gaya Loran relatif digunakan semua, baik *larapan encungan*, *daduan*, *godongan*, *biruan*, *teja sumirat* dan larapan lainnya pun digunakan. Sementara pada karya Kusdono justru melakukan reduksi penggunaan larapan tersebut, akan tetapi ia memperkaya dengan jumlah lapisan gradasi warna yang lebih banyak. Dari paparan di atas dapat diidentifikasi beberapa penanda distingsi estetika dalam lukisan kaca karya Kusdono seperti disajikan dalam tabel di bawah ini.

Tabel 6.21 Identifikasi Distingsi estetika lukisan kaca karya Kusdono

 <p>Penggunaan teknik Tamponir dengan menggunakan bitnik-bintik hasil cipratan warna dari gesekan sisir dan sikat gigi untuk mengolah latar belakang objek lukisan.</p>	 <p>Penggunaan teknik <i>Kusekan</i> (Dussel) untuk memberi kesan nuansa warna pada latar belakang untuk menghindari teknik spray supaya tetap digolongkan “tradisional”.</p>
 <p>Pengolahan latar belakang dengan lapisan gradasi warna dimulai dari garis terluar objek dengan beberapa lapis, juga upaya untuk mengolah latar belakang agar tidak <i>flat</i>/datar</p>	 <p>Penggunaan gradasi warna yang banyak dan lembut, tidak seperti pada karya Rastika yang lapisannya hanya empat lapis juga merupakan upaya menemukan distingsi estetika</p>
 <p>Ada upaya menghadirkan perspektif warna pada objek dekoratif ombak laut dengan pewarnaan monokromatis yang tidak dibatasi kontur warna hitam putih.</p>	 <p>Penggunaan komposisi warna pada ornamen <i>Wadasan</i> dan <i>Mega Mendung</i> yang cenderung menggunakan komposisi warna yang lebih lembut, berbeda seperti pada karya Rastika yang menggunakan banyak warna</p>

Berdasarkan paparan di atas maka sesungguhnya Kusdono pun sudah berusaha menemukan distingsi estetika dalam lukisan kacanya untuk keluar dari bayang-bayang ayahnya, Maestro Rastika. Penemuan distingsi estetika juga dalam menjawab perubahan budaya (selera) konsumen yang banyak diintervensi oleh selera estetika lukisan kaca modern. Adapun distingsi estetika lukisan kaca Kusdono dapat diformulakan sebagai berikut.

Tabel 6.22 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Kusdono

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan, folklor, dan kaligrafi piktograf
Gaya ungkap	Dekoratif tradisional Cirebon
Fisioplastis	Pengolahan latar belakang objek lukisan yang tidak lagi <i>flat</i> (datar) dan satu warna (warna muda), akan tetapi menggunakan nuansa warna dengan teknik Tamponir, <i>kusekan</i> , dan pelapisan gradasi pada garis terluar objek; Ada upaya menghadirkan perspektif warna, pelapisan gradasi yang lebih banyak dan tanpa kontur hitam; serta reduksi pada pewarnaan ornamen <i>Wadasan</i> .
Teknik	Tradisional dengan tinta Grafido, cat besi, teknik tamponir dan teknik Dussel
Selera estetika yang ditawarkan	Selera estetika tradisional lukisan kaca Cirebon

6.2.14 Distingsi Estetika Pelukis Madkiya

Madkiya atau yang memiliki nama di lukisan kacanya dengan sebutan “Mala” atau “Medi” adalah pelukis kaca dari Gegesik, murid dari pelukis Bahendi. Meskipun ia pernah belajar kepada Bahendi akan tetapi nyatanya tetap

berjuang untuk memperoleh distingsi esteteika lukisan kacanya, sehingga dapat ditelusuri beberapa indikator yang menunjukkan distingsi estetika karya lukisan kacanya. Lingkungan budayanya yang merupakan daerah seniman, yang salah satunya bercokol pelukis kaca yang sangat berpengaruh, yakni Rastika, maka karya lukisan kacanya tak ayal juga terpengaruh oleh gaya lukisan Rastika. Oleh karena itu menikmati karya lukisan kaca karya Madkiya seperti memperlihatkan pengaruh gaya Bahendi, gaya Rastika, dan gaya penemuan dirinya.

Tema lukisan kaca karya Madkiya memang masih berkuat dengan tema pewayangan dalam bentuk *jejer* dengan *jejer* yang paling sering diungkap adalah *jejer* tentang Minturaga tapa. Tokoh wayang kulit yang ia ungkap adalah wayang kulit gagrak Cirebon, meskipun jika ditelisik lebih detail *wanda* dan *wangun* tokoh wayangnya tidak sepresisi karya gurunya, Bahendi, ataupun Rastika. Pewarnaan tokoh wayang kulit yang ia gunakan pun tidak terikat oleh tata warna wayang kulit, melainkan tata warna yang membebaskan sesuai dengan tuntutan estetisnya. Hal ini sejalan dengan prinsip pelukisan objek wayang kulit yang dipegang oleh gurunya, Bahendi, bahwa *Wanda* wayang kulit tidak boleh diubah-ubah, akan tetapi kalau ornamen dan pewarnaan bebas. Sangat berbeda dengan Rastika yang sangat patuh dengan *pakem wanda, wangun, dan sunggingan* wayang kulit.



Gambar 6.28 Lukisan kaca, “Minturaga”, Madkiya, 80 Cm X 160 Cm, 2019, Koleksi BKAD Kabupaten Cirebon

Gaya lukisan kaca Madkiya memang masih bercorak dekoratif, akan tetapi sudah ada sentuhan modern terutama ditandai dengan pengolahan latar belakang objek lukisan yang tidak lagi *flat* atau datar dan polos. Unsur penanda modernitas sebagaimana disebabkan oleh perubahan pada aspek teknologi temuan dan pemanfaatan cat *spray* membuat karya lukisan kaca Madkiya pun memanfaatkan cat *spray*. Latar belakang lukisan diolah dengan pemanfaatan *mix media* yakni dengan menggunakan tekstur dari lem kayu (Fox) yang dilepakan di atas bagian permukaan kaca yang disengaja untuk latar belakang lukisan, kemudian setelah

kering baru disemprot dengan cat *spray*. Proses itu membuat latar belakang lukisan memiliki efek nuansa warna dan menghadirkan kesan kemeruangan atau kesan volume pada beberapa bagian objek.





Jika pada latar belakang lukisan kaca Madkiya diolah dengan cat *spray*, akan tetapi berbeda dengan teknik pewarnaan pada objek utama (tokoh wayang) dan beberapa ornamen, termasuk ornamen *mega mendung*, *Wadasan*, daun dan bunga justru tetap bertahan dengan teknik pewarnaan tradisional. Objek utama dan objek pendukung diwarnai dengan teknik gradasi, pewarnaan datar (*flat*), sehingga masih terasa aura estetika tradisi lukisan kaca Cirebonnya, meskipun Madkiya juga membebaskan diri dalam menggunakan komposisi warna lukisan kacanya.

Ornamen *Wadasan* pada lukisan Madkiya masih memiliki bentuk dan pewarnaan yang kental dengan gaya tradisional, meskipun susunan *Wadasan*-nya sudah ada upaya membebaskan diri, tidak seperti pada karya Rastika. Susunan ornamen *Wadasan* pada lukisan Madkiya disusun dengan bebas mengikuti keputusan ekspresi dirinya. Akan tetapi yang masih sangat menonjol dari ornamen *Wadasan*-nya adalah masih menggunakan gradasi warna empat lapis dengan komposisi warna monokromatis, sesuatu lazim pada gaya pewarnaan wayang kulit. Gaya dan bentuk ornamen *Wadasan* pada karya Madkiya berbeda dengan gurunya, Bahendi yang menggunakan ornamen *Wadasan* yang membebaskan.

Penanda distingsi estetika lainnya dari karya Madkiya juga tampak pada bentuk dan susunan ornamen *Mega Mendung*-nya yang juga keluar dari rasa bentuk ornamen *Mega Mendung* tradisional Cirebon. Kalaupun ada yang masih bisa dikenali sebagai tradisi dari ornamen *Mega mendung* adalah pewarnaannya yang

masih menggunakan pewarnaan gradasi dengan komposisi warna monokromatik. Hanya yang sangat menonjol sebagai ciri pribadi yang membedakannya adalah bentuk dan susunan ornamen tersebut. Beberapa penanda indikasi dari distingsi estetika lukisan kaca karya Madkiya adalah sebagaimana dapat dilihat pada tabel di bawah ini.

Tabel 6.23 Indikator Distingsi Estetika Lukisan Kaca Madkiya

 <p>Penggunaan objek wayang kulit gagrak Cirebon, meski dengan pewarnaan yang membebaskan sesuai tuntutan ekspresi pelukis.</p>	 <p>Pengolahan bentuk objek yang berusaha menghadirkan kesan plastis (volume) dengan pewarnaan nuansa hasil dari penggunaan cat <i>spray</i>.</p>
 <p>Pengolahan latar belakang lukisan menggunakan <i>mix media</i>, yakni tekstur lem kayu yang disemprot dengan cat <i>spray</i> menghasilkan nuansa warna pada tekstur yang khas.</p>	 <p>Penggunaan ornamen <i>Wadasan</i> yang masih terkesan tradisional, terutama dari bentuk dan pewarnaan gradasi empat lapis dengan komposisi warna monokromatis, meskipun susunannya sudah membebaskan.</p>



Penggunaan ornamen *godongan* seperti sering dijumpai pada lukisan kaca tradisional karya Rastika sebagai bentuk integrasi budaya dengan lukisan kaca tradisional



Penggunaan ornamen *suketan* atau mungkin *pandangan* yang khas karya Madkiya dengan pewarnaan *papagan* monokromatis merah dan biru, sesuatu yang tidak dijumpai pada ornamen *pandangan* lukisan kaca tradisional Cirebon.



Penggunaan bentuk dan susunan ornamen *Mega Mendung* karya Madkiya juga khas, keluar dari susunan dan bentuk tradisionalnya, kecuali yang masih bercorak tradisionalnya adalah terletak pada penggunaan

Lukisan kaca Madkiya sangat jelas memiliki distingsi estetika yang memperlihatkan gabungan gaya tradisional dan gaya modern lukisan kaca. Ia menerima penggunaan hasil temuan teknologi dalam bidang cat, yaitu penggunaan cat *spray* yang menghasilkan efek nuansa. Penggunaan pewarnaan nuansa dia gunakan untuk mengolah latar belakang objek lukisan dan mewarnai objek lukisan yang diolah dengan menghadirkan kesan volume. Oleh karena itu lukisan kaca karya Madkiya menawarkan selera estetika yang baru, sebuah selera estetika

dekoratif modern. Berdasarkan paparan di atas akhirnya dapat diformulakan distingsi estetika lukisan kaca Madkiya sebagai berikut.

Tabel 6.24 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Madkiya

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan dengan gragrak Cirebon.
Gaya ungkap	Dekoratif
Fisioplastis	Memperlihatkan ambiguitas kaidah dekoratif yang menggunakan pewarnaan datar sehingga tidak ada kesan ruang dan ada pula perjuangan menghadirkan ilusi optik (kesan volume) pada sebagian objek; Pewarnaan menggunakan dua <i>Mix-media</i> , yaitu pewarnaan datar dan pewarnaan nuansa.
Teknik	<i>Mix media</i> : cat spray, lem kayu, sapuan kuas cat besi pada kaca .
Selera estetika yang ditawarkan	Dekoratif modern

6.2.15 Distingsi Estetika Pelukis Dalang Pata (Suparta)

Ki Dalang Pata adalah pelukis kaca Cirebon yang dengan setia menjajakan lukisan kacanya di kios-kios yang dibangun Pemerintah Kota Cirebon, di pinggiran Sungai Sukalila berbarengan dengan kios-kios pigura lukisan yang juga menjajakan lukisan kanvas tradisional dari Jelekong dan daerah lain. Sebagai dalang wayang kulit—meskipun ia sekarang lebih nyaman sebagai pelukis kaca—maka wajarlah kalau lukisan kacanya banyak mengangkat tema pewayangan di samping juga mengangkat simbol-simbol ikonik dalam kebudayaan Cirebon seperti Macan Ali dan Kereta Singa Barong Keraton Kasepuhan.

Objek wayang kulit dalam lukisan kaca Ki Dalang Pata pada umumnya berupa *Wayang Ijen*. Kalaupun ditemukan ada beberapa karyanya yang lain dalam bentuk *jejer*, maka *jejer* yang digunakan adalah *jejer Pasemon* jarang sekali menggunakan *jejer Payudan*. Yang menarik dari wayang *Ijen* karya Ki Dalang Pata adalah *Wayang Ijen* yang memiliki simbolik watak baik seperti tokoh Pendawa, Prabu Kresna, Hanoman atau tokoh baik lainnya. Dan Ki Dalang Pata menggunakan perimbon berdasarkan *naktu*, hitungan angka menurut nama seseorang, atau simbol hari lahir yang dihubungkan dengan tokoh pewayangan serta perwatakannya. Kalaupun jatuhnya pada tokoh wayang yang bukan tokoh baik, misalnya tokoh Dasamuka, maka tafsir yang diambilnya adalah hal positifnya misalnya seperti Dasamuka adalah tokoh raja diraja yang kaya raya. Ki Dalang Pata pun melayani konsultasi perwatakan tokoh wayang kulit yang akan dipesan agar sesuai dengan hari kelahirannya. Wayang dalam konteks ini adalah simbol personifikasi diri, simbol watak pribadi pemiliknya dan bukan sekedar estetis.

Gaya lukisan kaca Ki Dalang Pata masih memperlihatkan corak dekoratif tradisional yang tidak menghadirkan kesan ruang atau kesan plastis. Bahkan gaya dekoratifnya tidak mengejar nilai detail dari *isen* ornamen. Objek dihadirkan begitupun sederhana baik bentuk, *isen* ornamen, maupun pewarnaannya. Ia pun sama sekali tidak menghadirkan ornamen yang lazim dijumpai pada lukisan kaca tradisional Cirebon, yaitu ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*. Objek lukisan, baik berupa *jejer* wayang kulit atau benda ikonik kebudayaan Cirebon dihadirkan hanya dengan dukungan pengolahan latar belakang yang berbentuk gulungan awan putih di langit biru, sementara dari bagian bawah disapu dengan *spray* warna ungu

kemerahan muda. Kesannya awan putih itu seperti realis yang dibuat dengan prinsip teknik *Screen print* (cetak saring), semprotan cat *spray* itu tersaring oleh pola kertas yang ia gunting berbentuk gulungan awan yang diletakkan di permukaan kaca. Pola kerja seperti ini adalah bentuk adaptasi dari penggunaan latar belakang lukisan kaca Cirebon yang diolah dengan *mix media* yang didengungkan oleh Toto Sunu dan diikuti oleh pelukis kaca muda Cirebon pada umumnya. Ki Dalang Pata kemudian menyesuaikan selera konsumen dengan prinsip kerja *screen print* untuk menghadirkan latar belakang lukisannya yang berbentuk gulungan awan adalah upaya menghadirkan pengalaman sewaktu kecil. Ketika menggambar bentuk gulungan awan di buku gambar yang saat itu dilakukan dengan teknik *dusel*.



Gambar 6.29 Lukisan kaca, “Pendawa Lima”, karya Ki Dalang Pata (Foto: Casta, 2020)

Ki Dalang Pata lebih memilih penampilan lukisan kacanya yang dibuat dengan begitu sederhana karena menyesuaikan dengan selera konsumen di kiosnya yang begitu sederhana di bantaran Sungai Sukalila, yang kerap hanya mampu membeli lukisannya dengan harga kisaran di bawah Rp300.000,-. “*Pengennya lukisannya bagus, tetapi harganya murah,*” jelas Ki Dalang Pata. Oleh karena itu lukisan kacanya dihadirkan dengan tampilan yang sangat sederhana, tanpa banyak olahan detail, tanpa banyak ornamen termasuk *Wadasan* dan *Mega Mendung*. Kalaupun ada tambahan ornamen ialah berupa ornamen hiasan sudut lukisannya, sebuah ornamen yang lazimnya ditemukan pada sudut-sudut pigura yang sama sekali bukan dari khazanah kebudayaan Cirebon. “Yang penting ada hiasan saja,” akunya. Penggunaan hiasan sudut dari bentuk pigura ini terinspirasi karena modal sosialnya yang berada di antara kios-kios pedagang pigura. Hal ini dimaksudkan kalaupun lukisannya dibingkai dengan pigura polos sederna (tentu supaya harganya murah), tampilan lukisan itu sudah sedikit ramai dengan hiasan sudut, sehingga diharapkan hiasan sudut itu akan memperindah tampilan lukisan kacanya.

Ki Dalang Pata dengan lukisan kacanya, bagaimanapun sederhananya penampilan lukisan kacanya, akan tetapi ia tetap menghadirkan distingsi estetika. Beberapa indikator dari distingsi estetika lukisan kacanya dapat diidentifikasi sebagaimana tabel di bawah ini.

Tabel 6.25 Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Ki Dalang Parta

 <p>Menggunakan objek wayang kulit gagrak Cirebon atau objek ikonik kebudayaan Cirebon lainnya.</p>	 <p>Pengolahan latar belakang objek lukisan dengan menghadirkan objek awan putih bergulung dan langit biru yang dibuat dengan teknik <i>spray</i>, sebuah adaptasi terhadap tren selera estetika konsumen.</p>
 <p>Penggunaan hiasa sudut yang lazimnya ada pada pigura sebagai upaya penambah estetika</p>	 <p>Paduan warna latar belakang lukisan dari biru tua, biru muda, putih, biru muda, ungu kemerahan muda, dan ungu kemerahan</p>
 <p>Kesederhanaan pengolahan ornamen wayang kulit dan objek lainnya sebagai strategi adaptasi harga pasar</p>	 <p>Tidak menggunakan ornamen lemahahan seperti <i>Mega Mendung</i> atau <i>Wadasan</i> juga sebuah strategi untuk adaptasi harga pasar</p>

Pilihan benda ikonik kebudayaan Cirebon yang kerap diangkat dalam lukisan kacanya di antaranya adalah objek *Kereta Singa Barong* dan *Macan Ali*. Kedua objek tersebut memang kerap juga diangkat oleh para pelukis kaca lainnya, akan tetapi di tangan Ki Dalang Pata kedua objek lukisan itu dihadirkan begitu sederhana lengkap dengan pengolahan latar belakang berupa lukisan realis bentuk awan putih bergulung di langit biru. Kalaupun pada pola objek lukisan (yang ia pinjam dari pelukis lain—karena pelukis kaca di kios-kios bantaran Sungai Sukalila Kota Cirebon itu terbiasa dengan saling pinjam pola gambar lukisan kaca) itu ada ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung*, tetap kedua ornamen itu tidak ia buat. Yang penting itu menghadirkan objek utamanya, bahkan dengan menghindari detail yang lebih rumit.

Di tengah arus besar lukisan kaca Cirebon yang mengejar perumitan pada pengolahan adegan tema, pengolahan detail objek dan ornamennya, bahkan pengolahan teknik dengan berbagai kreativitas, Ki Dalang Pata justru memilih jalur lain, jalur kesederhanaan tampilan lukisan kacanya yang melayani konsumen masyarakat bawah. Meskipun demikian ia tetap melakukan perumitan pada karyanya, khususnya perumitan pada pengolahan latar belakang lukisan kacanya. Ia tidak sekedar membuat latar belakang lukisan kacanya yang datar, polos, satu warna, sebagaimana lazimnya lukisan kaca tradisional Cirebon, akan tetapi ia olah dengan penggunaan cat *spray* meski menampilkan kecenderungan visual yang berbeda.

Berdasarkan paparan di atas kemudian dapatlah diformulakan distingsi estetika lukisan kaca Ki Dalang Pata sebagai berikut.

Tabel 6.26 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Ki Dalang Pata

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan gagrak Cirebon dan benda ikonik kebudayaan Cirebon.
Gaya ungkap	Dekoratif tradisional
Fisioplastis	Objek utama disajikan secara dekoratif dengan kesederhanaan ornamen dan pewarnaan; tidak menghadirkan ornamen <i>Wadasan</i> dan <i>Mega Mendung</i> ; menambahkan hiasan sudut seperti lazimnya pada pigura; pengolahan warna dengan pewarnaan nuansa biru, putih, dan ungu kemerahan dari cat <i>spray</i> .
Teknik	Tradisional lukisan kaca Cirebon: kontur dengan pena, pewarnaan datar, hanya ada sentuhan baru penggunaan cat <i>spray</i> menghadirkan bentuk visual awan secara reallis.(bukan <i>Mega Mendung</i>).
Selera estetika yang ditawarkan	Selera estetika tradisional yang <i>wong cilik</i>

6.2.16 Distingsi Estetika Pelukis Caswandi

Caswandi adalah satu di antara pelukis kaca muda Cirebon yang juga patut untuk dicatat dalam perkembangan perseni lukiskaca Cirebon. Ia memilih jalur tradisional, bahkan dapat dikelompokkan ke dalam gaya genre lukisan kaca dari Trusmi seperti yang dipelopori Raden Sugro dan Astika, akan tetapi karyanya tidak mengekor gaya keduanya. Kedekatan dengan gaya lukisan kaca Trusmi-Cirebon yang mengangkat khazanah ornamen batik karena ia adalah pelukis kaca yang tinggal di wilayah Desa Gamel, sebuah wilayah kultural yang bertetangga dengan wilayah Trusmi dan ia pun hidup di lingkungan pembatik. Orang tuanya adalah pembatik dan sejak kecil ia disuguhi dengan proses pembuatan batik serta berbagai

ornamen batik. Oleh karena itu ketika lukisan kacanya bergaya batik, maka hal itu bukanlah sekedar mengekor jejak pelukis kaca Trusmi. Bahkan tema batik pada lukisan kacanya bukan sekedar memindahkan motif batik ke lukisan kaca, akan tetapi tema dekoratif batik pada lukisan kacanya benar-benar kreasi baru, sebuah ungkapan batik kontemporer.

Tema lukisan kaca Caswandi atau dikenal dengan sebutan akrabnya, Dek Mo, memang berupa lukisan motif batik Cirebon kontemporer. Berbagai bentuk ornamen yang kerap dijumpai pada perbatikan Cirebon seperti ornamen *Mega Mendung*, *Wadasan*, daun-daun, bunga, binatang, Makhluk *prabangsa*, sulur/lung, dan berbagai objek lainnya kemudian ia komposisikan menjadi susunan yang baru dan sama sekali berbeda dari tampilan sebelumnya. Ada satu hal yang menjadi simpul dari gaya ungkap Caswandi adalah kecenderungannya untuk menampilkan dinamika gerak dari garis-garis lengkungnya yang ekspresif. Ekspresi gerak dalam lukisan kaca dekoratif batiknya menjadi sangat dominan dan hal inilah yang membuatnya sangat berbeda dengan pelukis kaca Trusmi yang juga kerap mengangkat objek dari motif batik. Bedanya pada pelukis kaca Trusmi ornamen yang bersumber dari motif batik itu dihadirkan dengan statis, tidak menunjukkan adanya kesan dinamika gerak.



Gambar 6.30 Lukisan kaca, “Dinamika gerak Tarian Bumi.”, karya Caswandi, 2019. Cat besi di atas kaca, Mengangkat dinamika Gerak komposisi batik kontemporer (Foto: Casta, 2021)

Gaya lukisan kaca Caswandi adalah gaya dekoratif batik kontemporer. Ia meramu berbagai bagian ornamen yang ada pada khazanah batik Cirebon yang disusun dengan komposisi baru, berbeda dengan komposisi batik keratonan yang menggunakan komposisi simetris dan terkesan formal serta kaku, juga berbeda dengan batik Pesisiran yang meski sering disajikan dengan komposisi tidak simetris akan tetapi masih tidak begitu bebas. Komposisi lukisan kaca Caswandi menampilkan komposisi asimetris yang mengutamakan dinamika gerak yang sangat dinamis.

Caswandi meskipun membebaskan pada penggunaan komposisi dan bentuk ornamen dari motif batik, akan tetapi tetap masih patuh pada *pakem* bentuk, posisi, dan pola pewarnaan ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*. Ornamen *Wadasan* pada lukisan kaca Caswandi tetap disusun dalam posisi menegak (vertikal),

bentuknya masih mengikuti *pakem* bentuk *Wadasan*, dan pewarnaannya pun masih menggunakan gradasi monokromatis. Begitu juga dengan ornamen *Mega Mendung*-nya masih menggunakan posisi yang arahnya mendatar (horisontal), bentuknya masih mengikuti *pakem* bentuk *Mega Mendung* dan pewarnaannya pun masih menggunakan gradasi warna monokromatis. Sementara untuk pewarnaan bentuk ornamen lainnya Caswandi membebaskan dirinya sesuai dengan ekspresi estetisnya. Salah satu distingsi estetika yang juga ditampilkan dalam lukisan kaca Caswandi adalah pewarnaan datar (*flat*) pada latar belakang objek lukisannya, sesuatu yang masih ia pertahankan sebagaimana gaya latar belakang lukisan kaca tradisional Cirebon pada umumnya. Ia tidak menggunakan cat *spray* sebagaimana dilakukan oleh pelukis kaca Cirebon modern lainnya.



Gambar 6.31 Lukisan kaca, Kereta Singa Barong karya Caswandi

Menelisik karya lukisan kaca Caswandi sangat menarik karena ia tetap mempertahankan idiom-idiom tradisi Cirebon yang kemudian dihadirkan decara baru. Oleh karena itu dapat diidentifikasi sistingsi estetikanya sebagai berikut.

Tabel 6.28 Identifikasi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Caswandi

 <p>Tema benda ikonik kebudayaan Cirebon, batik kontemporer, atau kaligrafi</p>	 <p>Penggunaan ornamen <i>mega mendung</i> yang horisontal dengan komposisi warna monokromatis masih sejalan dengan pakem yang berkembang.</p>
 <p>Pembuatan kontur objek dengan kuas langsung menggoreskan cat besi pada kaca. Teknik pewarnaan objek dan latar belakang secara tradisional berupa pewarnaan datar/<i>flat</i>, menghindari teknik <i>spray</i>.</p>	 <p>Pewarnaan latar belakang objek lukisan dibuat dalam gaya tradisional, yakni pewarnaan yang datar/<i>flat</i> sebagai bidang kosong</p>
 <p>berkarya yang dikemas secara bebas guna mengejar kepuasan berkarya dan melahirkan Bahasa rupa baru.</p>	 <p>Komposisi objek asimetris dan mengutamakan dinamika gerak atau ritme yang sangat dinamis dan ekspresif.</p>

Caswandi tergolong pelukis kaca muda Cirebon yang membebaskan dirinya dari belenggu pakem tradisi. Ia justru berani membaca kembali tradisi dengan ekspresinya sendiri. Oleh karena itu lukisan kaca Caswandi memiliki distingsi estetik sendiri yang dapat dikenali sebagaimana dideskripsikan di bawah ini.

Tabel 6.28 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Caswandi

Aspek	Deskripsi
Tema	Simbol budaya Cirebon, ornamen batik dan kaligrafi
Gaya ungkap	Dekoratif ekspresif
Fisioplastis	Objek berupa benda-benda ikon kebudayaan Cirebon atau unsur ornamen batik Cirebon dihadirkan dengan komposisi yang dinamis, pewarnaan datar, dan tidak menghadirkan ilusi optik.
Teknik	Teknik tradisional dan menghindari penggunaan <i>air brush</i>
Selera estetika yang ditawarkan	Selera revitalisasi estetika tradisional Cirebon

6.2.17 Distingsi Estetika Pelukis Esa

Mohammad Esa atau lebih dikenal Esa adalah pelukis kaca muda dari Gamel yang kini tinggal di Desa Megu Gede Kecamatan Weru Kabupaten Cirebon. Selain sebagai pelukis kaca, ia juga dikenal sebagai pelukis modern di kanvas. Lingkungan keluarga dan sosialnya dekat dengan kehidupan kesenian tradisional, terutama wayang kulit. Ia mengenal lukisan kaca seja duduk di bangku SMP.

Sebagai pelukis kaca muda, Esa ternyata memiliki distingsi estetika yang telah diperjuangkan dalam lukisan kacanya. Pergumulannya dengan berbagai







pelukis, terutama pelukis kaca seperti Toto Sunu, Rastika, dan beberapa tokoh lainnya serta modal budayanya sebagai pelukis modern yang mengedepankan kebebasan berkarya membuat gaya lukisannya sangat khas. Beberapa pengaruh dari para tokoh pelukis kaca yang telah memiliki legitimasi dan dorongan kebebasan berekspresi dalam karyanya berpadu membentuk suatu distingsi estetika tersendiri.



Gambar 6.32 Lukisan kaca, “Batara Kresna”, karya Esa

Tema lukisan kaca Esa memang masih seputar dunia pewayangan wayang kulit gagrak Cirebon. Sebagian besar dalam lukisannya mengangkat *wayang ijen*, walaupun ada *jejer* biasanya hanya *jejer pasemon*.

Tabel 6.29 Identifikasi Distingsi estetika lukisan kaca Esa

 <p>Penggunaan wayang kulit gagrak Cirebon.</p>	 <p>Pewarnaan tokoh wayang yang bebas tidak terikat oleh <i>pkaem</i>, akan tetapi menyesuaikan dengan keseluruhan warna lukisan</p>
 <p>Penggunaan ornamen <i>Mega mendung</i> yang membebaskan, meski tetap dengan pewarnaan monokromatis</p>	 <p>Pengolahan latar belakang lukisan yang tidak <i>flat</i>, melainkan menggunakan sapuan kasar kuas di atas permukaan kaca dan atau guyuran minyak pada kaca yang telah diberi warna sehingga terjadi lelehan.</p>
 <p>Pengolahan latar belakang objek dengan menggunakan perspektif warna untuk menghadirkan kesan jauh dekat, meski dalam gaya dekoratif</p>	 <p>Penggunaan ornamen bunga-bunga putih kecil gaya pribadi</p>



Penggunaan ornamen rumputan yang keluar dari ornamen *Wadasan* menunjukkan pengaruh Toto Sunu.

Berdasarkan identifikasi distingsi estetika di atas sekanjutnya dapat diformulakan distingsi estetika lukisan kaca karya Esa, sebagai berikut.

Tabel 6.30 Formula Distingsi Estetika Lukisan Kaca Esa

Aspek	Deskripsi
Tema	Pewayangan
Gaya unkap	Dekoratif ekspresif
Fisioplastis	Objek wayang kulit dihadirkan dengan epengolahan latar belakang yang tidak datar. Bagian latar belakang merupakan ruang ekspresi yang menghadirkan kebebasan pelukisnya dalam menggunakan berbagai teknik dan visualisasi.
Teknik	Teknik tradisional yang digabung dengan sapuan kuas, guruyan cat, atau bahkan <i>air brush</i> .
Selera estetika yang ditawarkan	Selera tradisional lukisan kaca Cirebon dengan pembaharuan


6.3 Repertoar Distingsi Estetika Persenilukiskacaan Cirebon


Produksi selera estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon seperti yang dipaparkan pada bagian sebelum ini adalah beragam dan tidak menentukan kelas


sosial, akan tetapi menuntut apresiator yang memiliki modal budaya identik. Distingsi estetika lukisan kaca Rastika dengan basis kekuatan identitas budaya tradisi Cirebon akan menemukan apresiator yang juga memiliki modal budaya tradisi Cirebon dalam batas-batas tertentu. Apresiator dengan modal budaya seni lukis modern akan mudah mengapresiasi lukisan kaca Toto Sunu. Selera estetika sebagai distingsi estetika benar-benar berhubungan dengan modal budaya, yakni modal budaya yang identik. Selera estetika yang diproduksi pelukis kaca Cirebon tidak berhubungan dengan kelas sosial dari tataran tinggi, menengah, atau masyarakat bawah. Oleh karena itu dalam khazanah perseni lukiskaca Cirebon dijumpai beberapa repertoar distingsi estetika yang berorientasi pada modal budaya identik.


Arena produksi kultural lukisan kaca Indonesia memiliki keragaman atau repertoar selera estetika sebagai sebuah distingsi yang diperjuangkan oleh masing-masing pelukisnya. Distingsi selera estetika tersebut kemudian dapat diidentifikasi karakteristiknya dari dimensi *subject* (*subject matter* dan tema), *content* (sistem gagasan dan konteks budayanya), dan *form* (gaya ungkap dan teknik perwujudan subjeknya). Sebagai ilustrasi untuk menunjukkan adanya perbedaan distingsi estetika dalam arena produksi kultural lukisan kaca Cirebon-Indonesia sebagai berikut.

Tabel 6.31 Repertoar produksi selera estetika lukisan kaca Cirebon-Indonesia

Repertoar Selera Estetika	Dimensi	Indikator	Deskripsi	
Selera Estetika Keraton				
	<i>Subject</i>	<i>Subject matter</i>	Kaligrafi <i>piktograf</i> (akulturasi kaligrafi Arab dengan simbol-simbol tradisi Hindu) dalam bentuk <i>zoomorphic</i> dan <i>anthropomorphic</i> ; kaligrafi murni, dan tokoh wayang kulit	
			Tema	Mistisisme Islam Jawa dan karakter tokoh pewayangan
	<i>Content</i>	Sistem gagasan	Seni harus memiliki keseimbangan intra-estetika dan ekstra-estetetik, reservoir ajaran <i>thareqat</i> , dan fungsi supranatral (magis)	
		Konteks budaya	Adanya akulturasi budaya Hindu/Buddha dengan Islam	

	<i>Form</i>	Gaya Ungkap	Dekoratif/stilasi bentuk figuratif, flat, tanpa ilusi optik (kesan ruang)
		Teknik Perwujudan subjek	Menghindari bentuk figuratif yang naturalistik idealistik dengan membuat penyamaran bentuk objek
Selera Estetika Penguatan Identitas Budaya			
	<i>Subject</i>	<i>Subject matter</i>	Wayang kulit (tunggal/ sepasang/adegan Ramayanan dan Mahabarata), folklor, Kaligrafi piktograf (<i>Zoomorphik & Antropomorfik</i>)
		Tema	Ajaran hidup dari pewayangan dan simbol budaya keraton Cirebon (mistisisme Islam/ <i>thareqat</i>)
	<i>Content</i>	Sistem gagasan	Tradisi sebagai kearifan lokal merupakan identitas budaya yang harus dilestarikan dan jangan dirusak oleh modernisasi
		Konteks budaya	Kesenian tradisional mendapat dukungan kuat dari Pemerintah Orde Baru Indonesia (1970-an) yang memformulakan Kebudayaan Nasional Indonesia dibangun dari puncak-puncak kebudayaan, termasuk seni tradisi daerah-daerah.

	<i>Form</i>	Gaya Ungkap	Dekoratif/stilasi bentuk figuratif dan sangat patuh pada canon-canon tradisional
		Teknik Perwujudan subjek	Objek dihadirkan dengan visualisasi yang flat, tanpa ilusi optik (kesan ruang) dan sangat dipengaruhi oleh estetika wayang kulit serta ukir kayu/batu
Selera Estetika Pembaharuan Tradisi			
	<i>Subject</i>	<i>Subject matter</i>	Wayang kulit (fragmen Ramayana & Mahabarata), lansekap, figur, alam benda
		Tema	Ajaran hidup dalam pewayangan, tokoh penting dalam sejarah, dan keindahan alam
	<i>Content</i>	Sistem gagasan	Nilai-nilai tradisi harus dijadikan sumber gagasan, sehingga tradisi tidak mati dan seniman harus kreatif untuk menemukan hal-hal yang baru
		Konteks budaya	Perjalanan hidup sebagai pelukis modern menuntunya untuk terus bereksperimen dan menemukan inovasi

	<i>Form</i>	Gaya Ungkap	Dekoratif ekspresif dan menolak untuk patuh pada canon-canon tradisi dan kadang abstrak
		Teknik Perwujudan subjek	Modifikasi tampilan objek dengan lebih bebas, melakukan inovasi teknik, inovasi media, dan kerap menghadirkan ilusi optik (kesan jauh dekat)
Selera Estetika Revitalisasi Budaya			
	<i>Subject</i>	<i>Subject matter</i>	Wayang kulit (tunggal/ sepasang/adegan Ramayanan dan Mahabarata), folklor, Kaligrafi piktograf (Zoomorphik & Antropomorfik), Kaligrafi murni, dan lansekap atau ornamen motif batik
		Tema	Ajaran hidup dari pewayangan, simbol budaya keraton Cirebon (mistisisme Islam/Tarekat), ajaran Islam, dan keindahan budaya tradisi
	<i>Content</i>	Sistem gagasan	Seni tradisi harus dikembalikan ke karakteristiknya aslinya sebagai kekuatan budaya dan bernilai ekonomi melalui revitalisasi.
		Konteks budaya	Merebaknya fenomena interpretasi tradisi dan pembaharuan yang dianggap

			mengancam jatidiri tradisi dan didukung oleh kekuatan kekuasaan modal dan legitimasi
	<i>Form</i>	Gaya Ungkap	Dekoratif dengan patuh kepada nilai-nilai tradisi meski dengan interpretasi tetapi menolak inovasi yang radikal
		Teknik Perwujudan subjek	Subjek dihadirkan dengan gaya tradisional, akan tetapi menghadirkan perumitan-perumitan dan menampilkan kesan takut akan kekosongan (<i>horror paque</i>).
Selera Estetika Kelas Marginal			
	<i>Subject</i>	<i>Subject matter</i>	Wayang kulit dan objek dari simbol-simbol keraton
		Tema	Nilai-nilai kemanusiaan dalam pewayangan dan cinta budaya daerah
	<i>Content</i>	Sistem gagasan	Kesenian untuk melayani pandangan dunia dan ekonomi wong “cilik”
		Konteks budaya	Pencinta barang seni dari masyarakat kelas bawah kurang mendapat ruang apresiasi lukisan kaca yang semakin berkembang luas.

	<i>Form</i>	Gaya Ungkap	Dekoratif dan longgar terhadap kanon-kanon tradisi dari kualitas visualisasinya.
		Teknik Perwujudan subjek	Subjek diwujudkan dengan sederhana dan menampilkan tiruan inovasi-inovasi <i>mix-media</i> dengan seadanya untuk memberikan kesan tertentu.

Lima repertoar di atas secara visual memang memiliki keragaman, akan tetapi sesungguhnya selera estetika dalam perseni lukiskacaan Cirebon memiliki irisan yang nyaris sama. Irisan visualisasi yang menjadi pengikat dan menunjukkan identitas perseni lukiskacaan Cirebon adalah gaya ungkap yang dekoratif tradisional yang direinterpretasi oleh pelukisnya berdasarkan modal budaya yang dipandu oleh habitus. Reinterpretasi inilah yang kemudian memberikan ruang bagi munculnya distingsi estetika dalam karya lukisan kaca setiap pelukisnya. Oleh karena itulah kemudian tradisi, termasuk ke dalam tradisi gaya ungkap lukisan kaca Cirebon, tidak pernah ‘mati’. Tradisi senantiasa memperoleh pembacaan baru oleh pelukis kaca dan selalu saja ada kontrol yang memberikan keseimbangan jika interpretasi itu dipandang mengancam identitas, meskipun kontrol yang bertendensi menjaga identitas budaya itu tidak selamanya berhasil karena berfungsinya pertukaran modal budaya menjadi modal ekonomi (keuntungan material) dan modal simbolik (legitimasi-legitimasi).

Temuan lima repertoar selera estetika dalam dunia seni lukis kaca Cirebon-Indonesia di atas, menunjukkan bahwa selera estetika yang diproduksi pelukis kaca Cirebon-Indonesia tidak secara tegas memilah struktur sosial menjadi selera kelas atas, selera kelas menengah atau kelas bawah serta selera omnivora sebagaimana

Bourdieu menyatakan bahwa selera adalah suatu bentuk kekuatan yang digunakan untuk mereproduksi struktur kelas (Bourdieu, 1984a; Kane, 2003; Savaş, 2014). Produksi selera estetika dalam dunia seni lukis kaca Indonesia nyatanya tidak sepenuhnya dapat digunakan untuk menjelaskan struktur sosial suatu masyarakat. Selera estetika yang ditawarkan Rastika, nyatanya juga menyentuh lapisan kelas elit, kelas menengah, dan juga kelas bawah. Hal ini menunjukkan adanya *trend* selera omnivora yang menggabungkan kelas selera karena adanya keterbukaan, dan toleransi tinggi (van den Haak & Wilterdink, 2019). Selera estetika yang dibangun dari modal budaya tertentu dapat diterima oleh masyarakat penikmat barang estetis yang memiliki modal budaya yang identik, modal budaya dan modal ekonomi yang berlaku di fraksi kelas tersebut (Brisson & Bianchi, 2017). Keselarasan potensi modal budaya antara seniman dan apresiator menjadi penentu terjadinya komunikasi seni. Masyarakat kelas bawah dan kelas menengah dapat menerima selera estetika yang dikonsumsi oleh masyarakat kelas atas sepanjang memiliki perangkat modal budaya yang identik. Kasus yang terjadi pada pelukis Rastika dengan selera estetika yang meneguhkan kredo seni tradisi sebagai identitas budaya bangsa mendapat apresiasi sangat positif dari masyarakat kelas atas yang merupakan penguasa Orde Baru. Akan tetapi masyarakat kelas menengah yang terpelajar dan kelas bawah yang memiliki keidentikan modal budaya dengan Rastika juga dapat mengapresiasi selera estetika yang ditawarkan oleh Rastika. Hal ini jelas tidak sepenuhnya sejalan dengan teori Bourdieu yang menyatakan bahwa selera dapat menjelaskan struktur kelas dalam masyarakat dengan klasifikasi selera kelas atas, kelas menengah, dan kelas bawah populer (Bourdieu, 1993).

Temuan ini justru sejalan dengan hasil penelitian Carol Sherrard dari Psychology Department, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK, justru menemukan bahwa sebagian besar responden membantah adanya hubungan antara kelas sosial dan rasa estetika (Sherrard, 1995). Selera estetika lebih berhubungan dengan basis modal budaya yang identik antara pelukis kaca dan apresiator.

Penemuan selera estetika oleh masing-masing pelukis kaca menjadi penentu bagi kesuksesannya sebagai pelukis, yang ditandai dengan bertambahnya modal ekonomi, modal sosial, maupun bentuk-bentuk legitimasi sebagai modal simbolik. Tawaran selera estetika yang dilakukan oleh pelukis kaca dari keluarga keraton dengan selera keraton, Rastika dengan identitas tradisi, Toto Sunu dengan pembaharuan tradisi, Rafan Hasyim dengan revitalisasi, dan Ki Dalang Pata dengan selera populer; nyatanya sangat ditentukan oleh modal budaya setiap pelukis kacanya yang dikendalikan oleh habitusnya masing-masing yang sudah ditanamkan sejak lama dalam keluarga dan dalam pengalaman pendidikannya secara non-formal. Modal budaya dengan demikian merupakan anasir utama yang dipandu oleh habitus dalam menemukan selera estetika dan membentuk kesuksesan ekonomi serta legitimasi setiap pelukis kaca. Hal ini menguatkan bahwa pertukaran modal terjadi dan pertukaran modal yang paling hebat adalah ketika pertukaran modal budaya menjadi modal simbolik, termasuk dalam bentuk legitimasi, yang membutuhkan waktu panjang dan energi besar untuk publisitas dan prestise (Fauzi, 2016; Fuchs, 2003). Temuan ini menguatkan tesis Pierre Bourdieu bahwa selera ditentukan oleh modal budaya dan disposisi estetika yang diperoleh secara khas dengan transmisi di keluarga dan pendidikan (Bourdieu, 1984a; Sato et al., 2016)

yang berkontribusi besar terhadap kesuksesan (Börjesson et al., 2016). Hal ini dikuatkan pula oleh hasil penelitian bahwa modal budaya berkontribusi secara signifikan terhadap kesuksesan sebagai bentuk pengembalian modal budaya (Andersen & Jæger, 2015) dan oleh karena itu modal budaya dapat diposisikan sebagai sumber daya yang setara dengan sumber daya ekonomi (Jæger & Møllegaard, 2017b). Dengan demikian jelaslah bahwa produksi selera estetika adalah upaya kreatif setiap pelukis kaca yang merupakan representasi pengendalian habitusnya atas modal budaya guna memupuk berbagai modal, baik modal ekonomi, modal sosial, dan terutama modal simbolik.

6.4 Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon dan Perubahan Budaya

Kebudayaan Cirebon, seperti halnya kebudayaan-kebudayaan lainnya, juga memiliki sifat yang berubah dan berkembang, meskipun dengan batas-batas tertentu. Pergeseran nilai meski dalam batas tertentu akan memberikan pengaruh yang nyata bagi perseni lukiskacaan Cirebon. Perubahan-perubahan yang terjadi pada sumber daya alam dan sumber-sumber daya budaya akan sangat berpengaruh terhadap dunia perseni lukiskacaan Cirebon. Sejumlah pergeseran atau perubahan pada sistem kebudayaan akan berkontribusi pada pilihan distingsi estetika lukisan kaca yang dipilih senimannya sebagai bentuk strategi adaptasi terhadap perubahan itu sendiri.

Sejak awal kebudayaan Cirebon terbentuk sangat dipengaruhi oleh dua kebudayaan besar, Sunda dan Jawa, di samping tentu pengaruh Cina, India, dan Arab (Islam) serta kebudayaan-kebudayaan lainnya termasuk tentu budaya kolonial Belanda dan Eropa pada umumnya, yang membangun akulturasi kebudayaan di

Cirebon. Kebudayaan Cirebon kemudian begitu *hybrid* dan yang paling menonjol adalah adanya persambungan dengan nilai-nilai lama pra-Hindu, Hindu Buddha, tentu saja Islam yang paling dominan. Islamisasi tradisi-tradisi lama dan nilai-nilai lama menjadi suatu kecenderungan yang kuat. Simbol-simbol budaya Cirebon juga menunjukkan kecenderungan tersebut, begitu juga pada sistem nilai yang dianut masyarakatnya.

Seperti lazimnya sebuah kebudayaan yang berubah dan berkembang, maka kebudayaan Cirebon pun mengalami sejumlah pergeseran-pergeseran sebagai bentuk perubahan kebudayaan. Pergeseran-pergeseran itu dapat dilacak pada unsur sistem kebudayaan itu sendiri yang meliputi sistem simbol, sistem nilai, sistem pengetahuan dan sistem strategi adaptasinya. Nilai-nilai tentang moralitas yang berhubungan dengan baik-buruk dan nilai estetika yang berhubungan dengan kode-kode dan kaidah estetika, dalam masyarakat Cirebon juga mengalami perubahan sebagai akibat relasinya yang dinamis saat berinteraksi dengan sumber daya budaya dan sumber daya alam yang terus berubah. Pada tataran sistem pengetahuan masyarakat Cirebon, pada abad ke-16 dalam pemberian nama masjid sebagai sarana ibadah umat Islam—sebagaimana Cirebon sebagai pusat penyebaran Islam di Jawa Barat—nyatanya tidak menggunakan nama-nama dari diksi dan idiom kebudayaan Arab, melainkan semuanya menggunakan nama-nama dari sistem pengetahuan local, sehingga muncullah nama masjid seperti: Masjid Jalagrahan, Langgar Jagabayan, Masjid Agung Sang Ciptarasa, Masjid Dog Jumeneng, dan Masjid Mangal Mungil Mungup, yang kesemuanya menggunakan sistem simbol arsitektur tradisional. Di era 1980-an nama-nama masjid di Cirebon berubah menjadi nama-

nama dari idiom bahasa Arab (Islam) dan sebagian besar menggunakan atap kubah sebagai penanda ke-Araban tersebut. Perubahan nama masjid dan gaya arsitekturnya menunjukkan bahwa perubahan pada sistem pengetahuan (bagian dari sistem kebudayaan) memberikan pengaruh pada produk budaya masyarakatnya.

Perubahan pada sistem nilai dalam masyarakat Cirebon nyatanya juga memberikan pengaruh terhadap pilihan atau temuan distingsi estetika yang diperjuangkan pelukis kaca. Pada tataran nilai baik-buruk, misalnya, khususnya pada pemberian nama seorang anak manusia yang baru saja terlahir ke dunia, telah terjadi perubahan budaya dalam masyarakat Cirebon. Hingga tahun 1960-an dalam kebudayaan Cirebon mengenal pemberian nama bayi yang baru lahir masih menggunakan *pitungan-pitungan* yang lazim disebut dengan hitungan *Naktu*. Anak yang lahir pada hari-wuku-tahun tertentu misalnya, akan menjadi “baik” jika diberi nama tertentu dengan jumlah ‘naktu’ tertentu, dan sebaliknya akan menjadi buruk jika tidak sesuai dengan *pitungan-pitungan* yang telah disepakati bersama. Kelahiran seseorang anak manusia pada hari tertentu dengan hitungan *naktu* tersebut kemudian dihubungkan dengan tokoh wayang tertentu pula. Pada tataran ini kemudian kehadiran tokoh wayang kulit sebagai simbol personifikasi diri menjadi sangat penting, bagian lain seperti *lemahan*, pengolahan latar belakang, hiasan sudut, tidak dipentingkan. Hal ini dapat dilihat pada lukisan kaca wayang *Ijen* karya-karya Rastika pada tahun 1970-an yang lebih mengutamakan *pakem* tradisi, yakni dengan sangat memperhatikan *wanda*, *wangun*, dan *sunggingan* tokoh wayang kulitnya dan mengabaikan pengolahan latar belakang lukisan. Hal

inilah yang membuat salah satu penanda distingsi lukisan kaca Rastika menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon secara ketat dan pewarnaan latar belakang yang polos. Distingsi estetika lukisan kaca *wayang ijen* Rastika menunjukkan dukungannya kepada sistem pengetahuan pada dasarnya setiap orang memiliki watak dan karakteristik kepribadiannya yang sejalan dengan karakter tokoh wayang kulit. Oleh karena itu perupaan tokoh wayang tersebut harus dibuat benar-benar sesuai *pakem* wayangnya, yang menonjolkan tokoh wayangnya, sehingga latar belakang objek wayang kulit tersebut harus polos untuk menjadikan objek tokoh wayang sebagai *point of view*, oleh karena itu latar belakang objek harus polos agar tidak berebut pusat perhatian.

Pergeseran terjadi Ketika di era 1985-an di Indonesia pada umumnya telah terjadi gejala Arabisme, sehingga nilai baik bagi sebuah nama tidak lagi berdasarkan *pitungan-pitungan* yang menggunakan *hanacaraka datasawala padhajayannya maghabatanga*, melainkan dengan mengadopsi simbol-simbol Arab (Islam) dengan sistem pengetahuan bahwa nama adalah doa, sehingga munculah nama-nama yang lazim dalam tradisi budaya Arab. Bahkan ketika budaya televisi telah merasuk ke seluruh lapisan masyarakat dengan kekuatan pengaruh budaya barat dan budaya Pop, pemberian nama lebih memperhatikan selera kelas dan gensi sosial, sehingga sistem pengetahuan tentang nama yang baik tidak lagi berhubungan dengan nama adalah doa, akan tetapi lebih kepada tataran asesoris. Hal inilah yang kemudian kebutuhan akan *Wayang Ijen* sebagai simbol personifikasi diri tidak lagi dibutuhkan. Kalaupun masih membuat lukisan kaca dengan tema *wayang ijen* sudah tidak lagi digunakan sebagai simbol personifikasi

diri, melainkan sekedar pemenuhan kebutuhan estetik atau integrasi budaya. Oleh karena itu dapat dipahami bahwa pergeseran pada pembuatan lukisan kaca berupa wayang *Ijen* mulai memberikan ruang bagi tumbuhnya pengolahan latar belakang dan objek wayang. Perubahan budaya ini berdampak pada pudarnya wayang *Ijen* sebagai simbol personifikasi diri menjadi sekedar estetik. Distingsi estetik lukisan kaca pada karya Toto Sunu, Bahendi, Raffan Hasyim, Esa, dan beberapa nama lainnya mulai menghadirkan wayang *ijen*-nya yang mengolah latar belakang menjadi tidak polos lagi, melainkan penuh variasi, ornamen, warna dan tekstur. Yang dianggap paling penting itu tidak hanya tokoh wayang kulitnya, akan tetapi bidang latar belakang lukisannya juga menjadi penting dihadirkan. Oleh karena itu jelaslah bahwa dari perubahan budaya akan melahirkan perwujudan distingsi estetika lukisan kaca yang baru pula.



Lukisan kaca dengan objek wayang kulit tokoh Bima dengan latar belakang polos untuk mengutamakan objek utama



Lukisan kaca dengan objek wayang kulit tokoh Bima karya Raffan Hasyim dengan latar belakang diisi ornamen dan pengolahan detail lainnya

Gambar 6.33 Perbandingan dua distingsi estetis lukisan kaca akibat Perubahan Budaya

Perubahan budaya akibat ditemukannya teknologi *air brush* untuk pengecatan kendaraan bermotor atau dalam skala lain misalnya penggunaan cat sembur *Pilox* telah menggeser kaidah estetika pewarnaan lukisan kaca yang selama ini datar dan bergradasi (tidak bernuansa) berubah menjadi pewarnaan nuansa bahkan pengolahan tekstur dengan *mix media*. Tahun 1986 pelukis Toto Sunu membawa angin perubahan nilai estetika dengan menghadirkan pewarnaan yang tidak datar, tidak polos, akan tetapi pewarnaan bernuansa bahkan dengan efek spontanitas dari penggunaan *mix media* pada pengolahan latar belakang objek lukisan kacanya. Sebagai alumni Sekolah Teknik Mesin, Toto Sunu sudah sangat

akrab dengan teknik *air brush* dan berbagai medium berkarya rupa. Perubahan ini kemudian telah menjadi pilihan distingsi estetika. Distingsi estetika lukisan kaca dengan mengadopsi teknik *air brush* pada perseni lukiskacaan Cirebon selain didukung oleh penemunya, Toto Sunu, juga banyak diikuti oleh pelukis muda lainnya, di antaranya seperti Bahendi, Bahenda, Madkiya, Arles, Adji, dan Esa.

Perubahan budaya pada tataran perubahan nilai estetika pewarnaan lukisan kaca dari pewarnaan datar dan bergradasi, menjadi estetika pewarnaan bernuansa, *mix media*, dan menghadirkan ilusi optik disebabkan oleh temuan di bidang teknologi cat pewarna. Perubahan kaidah estetika tersebut kemudian dipilih menjadi distingsi estetika pelukis kaca Toto Sunu. Pelukis ini mempertanyakan kembali tradisi dengan inovasi-inovasi teknik dan visualisasi lukisan kacanya. Pilihan distingsi ini semakin kuat terlebih ketika dengan distingsi inovasi tradisi tersebut Toto Sunu mendulang modal ekonomi dan modal simbolik dalam bentuk legitimasi seperti penghargaan sebagai maestro pelukis kaca modern Cirebon.

Penemuan *graphido* yang lazim digunakan untuk gambar teknik ternyata menggeser nilai estetika kontur lukisan kaca yang ekspresif dan tidak ajeg ketebalannya telah bergeser ke estetika kontur lukisan kaca yang tipis, tajam, dan ajeg ketebalannya, meskipun kepekatan warna hitamnya berkurang mengingat *graphido* menggunakan pewarna *water base* dari tinta Cina. Pembuatan kontur objek lukisan kaca dengan *graphido*-tinta Cina yang mengusung estetika baru dalam kontur lukisan kaca juga telah menjadi bagian dari distingsi estetika lukisan kaca hampir seluruh pelukis kaca Cirebon, kecuali pelukis kaca dari Trusmi.

Kenyataan ini semakin menguatkan bahwa perubahan pada subsistem kebudayaan dapat melahirkan perubahan distingsi estetika.



Gambar 6.34 Detail dari lukisan kaca “Bima Suci” karya Bahendi dengan Perumitan Ke Dalam dengan Mengolah Latar belakang lukisan kaca dengan mencoba menghadirkan kesan ruang dan *mix-media* (foto: Casta, 2020)

Kemunculan distingsi estetika sebagai respon kreatif atas perubahan budaya memberikan gambaran adanya kecenderungan pelukisnya untuk melakukan “perumitan-perumitan ke dalam” atau yang disebut juga dengan istilah gejala involutif. Tema lukisan kaca yang menjadi medan ekspresi pada umumnya masih berkuat di tema-tema pewayangan, kaligrafi, dan folklor atau mitologi. Temuan-temuan baru akibat perubahan nilai budaya, sumber daya alam, dan sumber daya budaya, meskipun melahirkan distingsi estetika baru bagi pelukis-pelukisnya, akan tetapi pada umumnya masih berkuat dengan tema yang sama yakni tema pewayangan dan kaligrafi, kecuali yang dijumpai pada eksplorasi karya Toto Sunu dan Arles yang merambah tema-tema objek realis.

Pada karya Bahendi, Bahenda, Adji, Esa, dan Madkiya misalnya, meskipun sudah mengadopsi perubahan sistem budaya (sistem pengetahuan dan perubahan teknologi untuk pembuatan kontur dan pewarnaan) yang terjadi pada masyarakat Cirebon nyatanya dilakukan untuk membuat penyajian lukisan kacanya menjadi merumit ke dalam. Perumitan ke dalam itu dapat dilihat misalnya pada pengolahan latar belakang lukisan yang dibuat dengan menggunakan *mix media*, pengolahan latar belakang objek yang semula tampak datar menjadi bernuansa bahkan menghadirkan ilusi optik sehingga memberikan kesan jauh dekat (perspektif warna), dan pengolahan pewarnaan wayang yang semula sesuai dengan *pakem* wayang kulit tradisional berubah menjadi pewarnaan wayang yang membebaskan pelukis. Perubahan-perubahan pada teknik dan perupaannya itu pada dasarnya hanya pada tataran *covert culture* tidak pada *overt culture*. Tema pewayangan yang dibuat masih menyajikan fragmen-fragmen tertentu dari Ramayana dan Mahabharata, meskipun secara visual ada perubahan distingsi dengan pengolahan latar belakang objek lukisan, penggunaan *air brush* dan penggunaan *graphido*. Dengan demikian jelaslah bahwa para pelukis melakukan perumitan-perumitan ke dalam (pendekatan involutif) yang dalam tataran kreativitas pelukis kaca adalah hal yang positif.

Pendekatan involutif dalam perseni lukiskacaan Cirebon merupakan strategi penciptaan lukisan kaca sebagai konsekuensi adanya perubahan budaya. Involutif dalam produksi kultural lukisan kaca Cirebon memang baru sebatas kreativitas teknik penciptaan dan bahasa rupa lukisan kaca. Dapat disimpulkan bahwa perubahan yang terjadi pada sistem kebudayaan melahirkan pilihan pendekatan

involutif dalam berkarya sebagai jalan kreativitas, sehingga dapat melahirkan distingsi estetika lukisan kaca .

6.5 Implikasi Keragaman Distingsi Estetika terhadap Pendidikan Seni

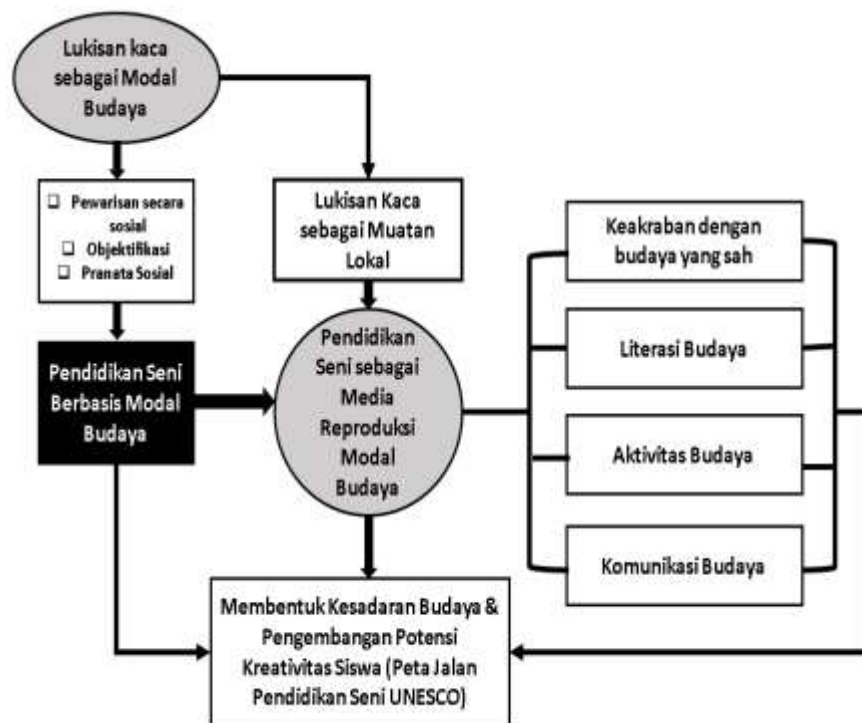
Keragaman distingsi estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon yang diperjuangkan setiap pelukis kaca menunjukkan bahwa tradisi kesenian lukisan kaca itu tidak berhenti pada satu ketentuan *pakem*. Setiap pelukis dapat menginterpretasikan kaidah-kaidah estetika dalam persenilukiskacaan Cirebon berdasarkan modal budaya yang dimiliki dan dipandu oleh habitusnya. Hal ini menunjukkan bahwa modal budaya yang dimiliki setiap pelukis kaca menjadi penentu keberhasilan aktualisasi diri setiap pelukis kaca. Kenyataan ini dapat diimplikasikan ke dalam Pendidikan Seni di sekolah, khususnya urgensi modal budaya dalam Pendidikan Seni di sekolah formal.

Lukisan kaca Cirebon diobjektivikasikan secara khas, memiliki seperangkat pengetahuan dan simbol, dapat dijadikan sebagai pranata sosial untuk meraih pengakuan dan penghargaan, serta diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya secara historis. Lukisan kaca Cirebon dengan dimensi kode-kode estetika dan nilai-nilai edukatif sebagai bentuk ekspresi budaya dalam perspektif Bourdieu dapat diposisikan sebagai modal budaya (Salu Ricky & Triyanto, 2017). Modal budaya (*cultural capital*) menurut Bourdieu adalah berbentuk pengetahuan, keterampilan, pendidikan, dan keuntungan yang dimiliki seseorang atau sekelompok orang yang memberikan status dalam masyarakat. Dalam hal ini modal budaya dapat diwujudkan melalui pewarisan, diobjektivikasikan, dan dilembagakan (Triyanto, 2017:59).

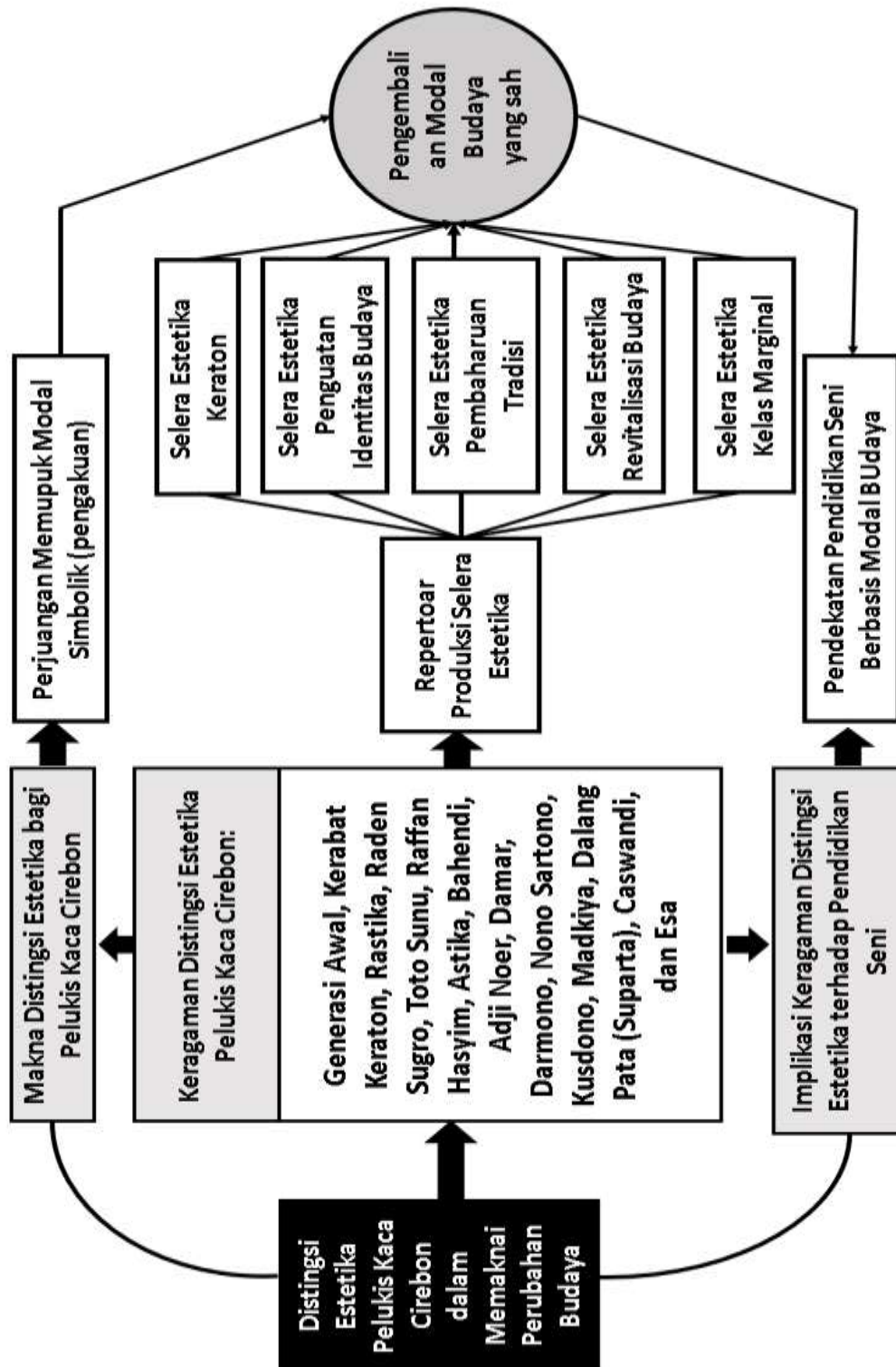
Kesenian, termasuk di dalamnya lukisan kaca dengan keragaman distingsi estetika memiliki ketiga tipe perwujudan modal budaya, yakni: 1) Kesenian merupakan hasil pewarisan pengetahuan, nilai, dan keterampilan melalui proses pendidikan yang digunakan untuk memenuhi kebutuhan hidupnya, baik primer, sekunder, tersier, dan integratif; 2) Kesenian senantiasa diobjektivisasikan dalam wujud karya seni (intra dan ekstraestetik) yang dapat dipertukarkan sebagai modal ekonomi dan sosial; dan 3) Kesenian sebagai sistem nilai dan pranata sosial yang menjadi pedoman bertindak untuk memenuhi kebutuhan hidup—sesuatu yang berhubungan dengan kualifikasi dan distingsi keahlian seni (Triyanto, 2017a).

Mengacu kepada keberagaman distingsi estetik pelukis kaca yang substansinya ditentukan oleh modal budaya, maka menjadi sangat tepat jika diimplikasikan ke dalam dunia pendidikan, khususnya Pendidikan Seni. Implikasi modal budaya dan dimensi-dimensinya sebagaimana dalam perspektif Bourdieu, maka sekolah melalui pendidikan seni memiliki peran penting dalam mereproduksi modal budaya. Oleh karena itu implikasinya adalah perlunya pendekatan baru dalam pendidikan seni yang tidak harus dipaksakan untuk menggunakan pendekatan saintifiks yang tidak sejalan dengan karakteristik Pendidikan Seni, yaitu perlunya Pendidikan Seni berbasis Modal Budaya, yaitu pendidikan seni sebagai media untuk mereproduksi modal budaya untuk menumbuhkembangkan keakraban dengan budaya yang sah, literasi budaya, keterlibatan terhadap aktivitas dan komunikasi budaya. Konsep ini seperti halnya konsep modal budaya dalam perspektif Bourdieuan, maka pendidikan seni berbasis budaya menganut model pewarisan sistem budaya yang sah dengan kearifan lokalnya sebagai substansinya,

memberikan ruang-ruang bagi pemahaman yang memadai terhadap literasi budaya, memberikan pengalaman budaya melalui kegiatan-kegiatan budaya, dan memberikan kemungkinan terjadinya komunikasi budaya melalui pendidikan seni. Perhatikan gambar skema konseptual Pendidikan Seni Berbasis Modal Budaya.



Gambar 6.35 Model Pendidikan Seni Berbasis Modal Budaya



Gambar 6.36 Ikhtisar Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon Dalam Memaknai Perubahan Budaya

BAB VII

RELASI DISTINGSI ESTETIK DENGAN KUASA SIMBOLIK

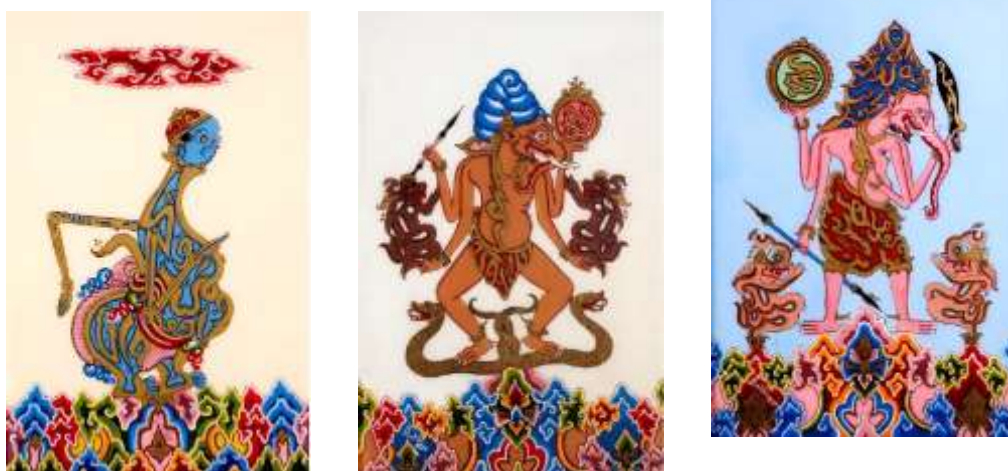
7.1 Kuasa Simbolik dalam Persenilukiskacaan Cirebon

Arena persenilukiskacaan Cirebon semenjak era pelukis-pelukis kaca dari keluarga keraton, bersambung hingga era kebangkitan kembali dinamika persenilukiskacaan pada tahun 1975-an, hingga dewasa ini (era 2020-an) adalah sebuah arena yang dinamis karena di dalamnya terjadi dialektika beberapa kecenderungan gaya lukisan kaca yang muncul dan saling memperebutkan dukungan apresiator yang berdampak pada pemupukan modal, baik modal ekonomi yang dimanifestasikan dengan penjualan lukisan kaca, perebutan jaringan komunikasi karya lukisan kacanya sebagai bentuk modal sosial, dan pertarungan memperebutkan pengakuan-pengakuan dari berbagai pihak, baik dari apresiator ‘awam’, kritikus seni, dan bahkan dari sesama seniman, sebagai representasi dari modal simbolik.

Para pelukis kaca dari kalangan keluarga keraton dengan distingsi estetikanya yang khas dengan simbol-simbol *petarekatan* dengan gaya dekoratif piktograf, di antaranya *Serabad Rikhul Ahmar*, *Macan Ali*, *Banteng Windu*, *Sayidina Ali*, *Insan Kamil*, *Iwak Telu Sirah Sinunggal*, dan *Majnunillah*, dengan menggunakan ornamen *wadasan* dan *mega mendung*; latar belakang lukisan yang polos dengan pewarnaan datar; dan struktur lukisan yang terbagi menjadi tiga tingkatan yang melambangkan dunia bawah (lemahan dalam susunan ornamen *wadasan*), dunia tengah atau dunia antara dilambangkan dengan objek utama, dan dunia atas (berupa penggunaan ornamen *mega mendung*); pada masa kebangkitan

kembali lukisan kaca Cirebon di tahun 1975-an era Rastika hingga sekarang masih mendominasi. Dengan sukarela tanpa disadari Rastika banyak mereproduksi tema-tema lukisan kaca karya para pelukis keraton era 1950-an. Tanpa disadari Rastika terdominasi simbolik oleh dominasi distingsi estetika pelukis kaca dari keluarga keraton Cirebon yang pada umumnya adalah guru atau *murshid* dan murid penganut *thariqah Syathoriyyah Muhammadiyah* (EL-Mawa, 2010; A. O. Safari, 2010).

Dominasi itu tidak hanya pada gaya ungkap dan objek yang diangkat, akan tetapi ia mulai menerima tradisi membuat *lemahan* dengan menggunakan bentuk-bentuk ornamen *Wadasan* yang ditata sedemikian rupa, sebelumnya Rastika menggunakan *tegel*-an. Begitu juga pada penggunaan ornamen *Mega Mendung* yang mengisi bidang bagian atas lukisan. Semua itu menunjukkan gejala terdominasinya Rastika oleh kaidah estetika lukisan kaca dari pelukis kaca dari keluarga keraton.



Gambar 7.1 Reproduksi Lukisan kaca Tema *Petarekatan* Karya Rastika Terpengaruh dari Pelukis Kaca dari Keluarga Keraton (Foto: IVAA)

Di era 1970-an akhir nama pelukis Rastika mulai melejit di percaturan perseni lukiskacaan Indonesia. Ia memperoleh legitimasi sebagai maestro lukisan kaca tradisional Cirebon berkat dukungan dari kebijakan Pemerintah Orde Baru melalui peran Joop Ave, Haryadi Suadi, dan Elang Yusuf Dendabrata. Dukungan dari dunia akademis seni rupa seperti FSRD ITB dan ISI Jogjakarta juga perguruan tinggi lain dalam bentuk kesempatan berpameran di kampus-kampus seni yang bergengsi. Legitimasi juga Rastika peroleh dari beberapa galeri seni (seperti Bentara Budaya Jakarta) terhadap karya-karya lukisan kacanya.

Nama Rastika sebagai pelukis kaca tradisional Cirebon, warga Desa GegesikKulon, Kecamatan Gegesik Kabupaten Cirebon, kelahiran tahun 1942, putera dari pasangan Tarsa dan Rubiyem ini semenjak akhir tahun 1970-an benar-benar telah menjadi perbincangan hangat di tataran pusat birokrasi, perguruan tinggi seni, dan tentu saja di kalangan seniman Cirebon khususnya. Pasar Seni yang digagas Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB pada tahun 1977 memberi ruang pameran yang sangat bermartabat bagi Rastika. Lagi-lagi peran Haryadi Suadi dalam hal ini sangat menentukan pemberian ruang komunikasi seni dan penghargaan yang memupuk legitimasi bagi Rastika. FSRD ITB sebagai perguruan tinggi seni benar-benar memberikan legitimasi dari kalangan akademis melalui jejaring yang dibangun oleh Haryadi Suadi dan kemudian disusul oleh peran kritikus seni, Maman Noor yang banyak memberikan kurasi dan penelitian seni terhadap karya lukisan kaca Rastika.



Gambar 7.2 Rastika dalam Sebuah Pameran Lukisan Kaca
(Foto: FB Kusdono)

Penghargaan dan apresiasi terhadap lukisan kaca karya Rastika juga muncul dari kalangan Galeri Seni dan Lembaga budaya serta even kebudayaan di pusat kebudayaan. Sebutlah misalnya seperti pameran lukisan kacanya di Taman Ismail Marzuki, Pekan Raya Jakarta (1978), Mitra Budaya, Pameran Kaligrafi dalam MTQ XI, dan yang paling penting lagi adalah pameran berkalanya yang dikelola oleh Bentara Budaya Jakarta. Beberapa hotel berbintang di Jakarta tidak kurang memberikan ruang komunikasi seni bagi Rastika. Nama Rastika sebagai pelukis kaca dari Cirebon sudah memiliki tempat yang sangat terhormat. Jejaring komunikasi seninya telah melesat jauh ke pusat-pusat kebudayaan di negeri ini, sesuatu yang sulit diraih oleh para seniman dan calon pekukis kaca di Cirebon.

Pertemuannya dengan Joop Ave, sebagai pejabat tinggi di sekitar kepresidenan di era Orde Baru pada tahun 1976, Rastika pun memperoleh momentum membangun jejaring komunikasi seni dengan pusat kekuasaan di negeri ini. Beberapa lukisannya dalam jumlah dan ukuran yang spektakuler menjadi koleksi Ibu Negara, Tien Soeharto. Momentum ini kemudian disusul dengan dukungan apresiasi yang tinggi dari para pejabat tinggi negara terhadap karya lukisan kaca Rastika. Ia lagi-lagi memperoleh legitimasi, yakni legitimasi bourgeois berkat pemupukan modal sosialnya yang menyentuh jantung pusat-pusat kebudayaan dan bahkan pusat kekuasaan. Penguatan modal sosial yang dilakukan Rastika kemudian memberikan implikasi pada penguatan modal ekonomi. *“Bapa kapa pameran ning Jakarta ya bli isok nggawa balik maning lukisane. Lukisane payu kabeh (Bapak kalau berpameran di Jakarta tidak pernah membawa pulang Kembali lukisannya. Semua lukisannya laku semua),”* kenang Kusdono, putera dari Rastika yang kini meneruskan jejaknya sebagai pelukis kaca.



Gambar 7.3 Lukisan kaca Jejer “Hanoman Tambak” diambil dari Fragmen Ramayana karya Rastika yang Direproduksi oleh Kusdono adalah udara baru yang sangat berpengaruh

Rastika semakin kokoh dengan pilihan distingsi estetika lukisan kacanya pada jalur tradisional Cirebon dengan bahasa rupa dan kaidah estetika tradisional Cirebon yang ketat dengan penggunaan pakem gaya dekoratif, penggunaan wayang kulit gagrak Cirebon dan simbol-simbol petarekatan, susunan dan bentuk ornamen *Mega Mendung* dan *Wadasan*, penggunaan tata warna tradisional yang lazim digunakan pada sunggingan wayang kuit Cirebon gaya *Loran*, dan menggunakan teknik pewarnaan datar (*flat*) dan satu warna (biasanya warna muda). Pilihan distingsi estetika karya Rastika sejalan dengan kebijakan Pemerintah Orde Baru di bawah pimpinan Presiden Soeharto yang mencanangkan kebijakan bidang kebudayaan yang memberikan ruang bagi bertumbuh dan berkembangnya keunggulan kesenian-kesenian daerah yang pada gilirannya akan membentuk kesenian nasional. Rastika dengan lukisan kaca tradisional Cirebonnya adalah representasi dari salah satu puncak-puncak kebudayaan Indonesia.

Rastika diakui sebagai Maestro lukisan kaca tradisional Cirebon. Pengaruhnya begitu besar bagi para pelukis-pelukis kaca muda Cirebon. *Lemahan* atau ornamen yang terletak di bagian bawah tokoh wayang *ijen*-nya, yang dahulu pada umumnya dibuat dengan bentuk garis-garis lurus membentuk *tegel* atau sekadar bidang kosong, mulai ditinggalkan dan meniru gaya *lemahan* pada lukisan kaca Rastika yang mulai menggunakan susunan ornamen *Wadasan* dengan warna-warna yang lebih berani, seperti warna-warna pada sunggingan wayang kulit gagrak Cirebon.



Lukisan kaca karya Rastika yang menggunakan susunan ornamen *Wadasan* dengan penggarisan yang apik dan tatawarna *sunggingan*, *wanda*, dan *wangun* wayang kulit gagrak Cirebon



Lukisan kaca dari pelukis kaca tradisional Cirebon yang menggunakan *lemahan* belum menggunakan ornamen *Wadasan* dan sunggingannya masih sangat sederhana

Gambar 7.4 Perbandingan Lukisan Kaca Karya Rastika dengan Gaya Lukisan Kaca yang Berkembang di Masyarakat Umum

Nama besar Rastika dengan lukisan kacanya di pusat-pusat kebudayaan dan pusat kekuasaan di negeri ini sejak akhir tahun 1970-an ternyata sukses dengan tema-tema pewayangan, khususnya *Wayang Jejer Payudan* atau *Jejer Pasemon* dari fragmen-fragmen lakon dalam Mahabarata dan Ramayana. Kesuksesan Rastika ini kemudian diikuti oleh pelukis-pelukis kaca lainnya di Cirebon. Beberapa pelukis muda kerap *nyantrik* atau paling tidak berkunjung ke Sanggar Sungging Prabangkara. Pelukis Toto Sunu pada awal tiba di Cirebon tahun 1986 juga kerap menyambangi Rastika dan mencerap gaya lukisan Rastika. Beberapa

pelukis lainnya seperti Raffan Hasyim, Dodi Yulianto, Bahendi, Bahenda, Winta, Warno, Marsinta, Elang Umbara, Karwi, Kusdono, pada mulanya sangat terdominasi oleh pengaruh Rastika, meskipun pada akhirnya kelak mereka menemukan distingsinya masing-masing. Tema-tema *Wayang Jejer* pada lukisan kaca Rastika, seperti: *Hanoman Obong*, *Bima Suci*, *Kresna Duta*, *Karna tanding*, dan *Minturaga* serta *jejer-jejer* lainnya adalah *jejer* yang juga direproduksi oleh pelukis kaca Cirebon lainnya. Pilihan ini dilakukan karena juga gampang laku dibeli apresiator lukisan kaca, baik dari masyarakat lokal atau pun dari luar Cirebon. Dalam hal pilihan tema dan kaidah estetika lukisan kaca, para pelukis mengakui dominasi Rastika dan oleh karena itu berbicara lukisan kaca tradisional pastilah publik akan mengarah kepada Rastika. Bentara Budaya Jakarta senantiasa menempatkan Rastika pada setiap pameran lukisan kaca sebelum melakukan seleksi terhadap pelukis-pelukis muda lainnya.

Rastika telah mendominasi dalam tataran persenilukikacaan tradisional Cirebon. Kurator pada Pameran Lukisan di Atas Kaca dengan tajuk Tradisi dan Perkembangannya, sebuah pameran lukisan kaca yang diselenggarakan oleh Bentara Budaya Jakarta, pada tanggal 8-17 Juli 2004, menuliskan bahwa, “Rastika dianggap sebagai pembawa napas segar dalam dunia lukisan kaca Cirebon dengan setia pada jalur tradisi tercermin dalam penyusunan sunggingan wayang.” Karya-karya Rastika bahkan telah menjangkau berbagai selera estetika, dari kalangan petinggi negara, kalangan akademis seni, pemilik galeri, hotel-hotel berbintang, dan Lembaga kebudayaan di pusat kekuasaan, dan yang pasti lapisan masyarakat Cirebon. Penghargaan media dengan menyebutnya sebagai Maestro lukisan kaca

tradisional Cirebon jelas semakin mengukuhkan posisinya sebagai pelukis yang memiliki kuasa simbolik. Ia telah memiliki berbagai legitimasi dan yang terpenting ia memainkan *doxa* melalui distingsi estetika karyanya yang akan didukung sepenuhnya tanpa seleksi oleh para pelukis kaca lainnya, walaupun kelak pada akhirnya mereka akan menginterpretasikannya kembali, terutama ketika terjadi perubahan budaya dalam skala sekecil apapun.

Para pelukis kaca yang terdominasi pada umumnya tidak menyadari bahwa dirinya sedang terdominasi, memberikan kesukarelaan untuk menerima, meniru, dan tidak ada ruang untuk mengkritisi, kecuali mengikutinya dengan sedikit memberikan interpretasi sehingga acapkali ada penambahan-penambahan yang artifisial. Tema *Minturaga* karya Rastika, contohnya, kemudian diikuti oleh beberapa pelukis kaca lainnya dengan sedikit interpretasi dari pelukisnya, sehingga memberikan sedikit perbedaan sebagai distingsi pribadi.



Minturaga Karya Rastika



Minturaga Karya Madkiya



Gambar 7.5 Lukisan Kaca “Minturaga “ Karya Rastika Mendominasi Gagasan Berkarya Pelukis Kaca Cirebon lainnya, meski dengan interpretasi baru

Era akhir 1970-an arena produksi kultural lukisan kaca Cirebon didominasi oleh Rastika. Jalur tradisi yang ia tekuni telah membuahkan legitimasi-legitimasi, baik dari Pemerintah pusat, akademisi dari kampus seni, Lembaga Pusat Kebudayaan, galeri, pengelola hotel-hotel berbintang, dan dari sesama pelukis kaca. Rastika menebar doksa jalur tradisi lukisan kacanya yang kemudian banyak mengilhami para pelukis kaca lainnya. Praktis Rastika memiliki kuasa simbolik sebagai maestro lukisan kaca tradisional Cirebon.

Arena produksi kultural perseni lukiskacaan Cirebon pada akhir tahun 1980-an (1986/1987) mulai memasuki babak baru lagi setelah sebelumnya didominasi oleh gaya dan kaidah estetika tradisional yang menjadi doksa pelukis Rastika. Momentumnya adalah kemunculan pelukis kaca Sumbar Priatno Sunu atau yang akrab dipanggil Toto Sunu. Pelukis yang sejak 1986 pernah berguru melukis kaca

kepada Rastika, meski tidak dibimbing praktik langsung melukis kaca—melainkan hanya menyerap estetika dan teknik melukis kaca Rastika, mulai menawarkan doksa baru dengan sejumlah inovasi-inovasi dalam lukisan kacanya. Toto Sunu memberi tawaran estetika baru yang sangat berbeda dengan estetika tradisional lukisan kaca dengan temuan-temuan teknik baru yang lebih berani.

Era 1990-an dalam arena produksi kultural lukisan kaca Cirebon terjadi benturan estetika antara gaya dan estetika tradisional yang menempatkan Rastika sebagai maestronya dan estetika seni Lukis kaca Cirebon modern yang diusung oleh Toto Sunu. Toto Sunu menawarkan estetika lukisan kaca yang dekoratif ekspresif, menggunakan *mix-media* yang tidak melulu cat dan kaca akan tetapi menggunakan berbagai media untuk menghadirkan tekstur dan kesan khusus yang lebih sensasional, menghadirkan estetika pewarnaan nuansa yang diperoleh dengan teknik *air brush* sehingga sangat berbeda dengan pewarnaan datar (*flat*), ada kecenderungan untuk menghadirkan kesan ruang dan ilusi optik sehingga karya terkesan tidak datar, dan menampilkan tokoh pewayangan yang tidak sekedar menjiplakkan wayang pada sebidang kaca, akan tetapi tokoh pewayangan dengan gestur tubuh yang dinamis. Lukisan kaca Toto Sunu benar-benar memberikan udara baru yang sama sekali berbeda dengan gaya lukisan kaca Cirebon sebelumnya. Meskipun demikian Toto tetap masih menghadirkan ornamen *Mega Mendung* yang tidak begitu patuh pada pakem tradisionalnya dan bahkan tidak bisa dibedakan dengan ornamen *Wadasan* sebagaimana layaknya dalam khazanah kebudayaan Cirebon. Tema lukisan kaca Toto Sunu tidak sekedar tema pewayangan, akan tetapi

juga lansekap bangunan-bangunan bersejarah di Cirebon, juga tema tokoh-tokoh penting yang dibuat secara realis.

Kehadiran Toto Sunu benar-benar menggedor kuasa simbolik Rastika dalam arena perseni lukiskacaan Cirebon. Penemuan-penemuan teknologi pengecatan dengan *air brush* dan media-media lain diadopsi dalam proses kreatifnya, sehingga lukisan kaca Toto Sunu menawarkan estetika baru yang menolak estetika tradisi yang diusung dan telah menisbatkan Rastika sebagai sosok pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik.



Gambar 7.6 Pelukis kaca Toto Sunu

Inovasi-inovasi Toto Sunu yang melahirkan estetika baru lukisan kaca Cirebon nyatanya mendapat dukungan dari masyarakat Cirebon. Tokoh penting yang sangat berjasa dalam mengapresiasi inovasi lukisan kaca Toto Sunu saat itu adalah Khumaedi Safrudin, Walikota Cirebon, yang kemudian diikuti tokoh-tokoh pejabat pusat seperti Ismail Saleh (Menteri kehakiman), Subrata (Dirjen RTF), dan pengusaha Iman Taufik. Dukungan nyata juga dari beberapa hotel-hotel

besar di Cirebon yang mengapresiasi dan mengoleksi lukisan kacanya. Dari tokoh-tokoh di atas Toto Sunu kemudian mulai melebarkan sayapnya dengan beberapa kali menyelenggarakan pameran tunggal maupun Bersama. Tahun 1989 ia mengikuti Pameran Bersama Pelukis Kaca Cirebon di Hotel Sahid Jaya Jakarta. Tahun 1990 Toto Sunu menyelenggarakan pameran tunggal di Mitra Budaya Jakarta. Pameran Tunggal berikutnya terselenggara di Hotel Indonesia (1991); Pameran Lukisan Kaca Cirebon di Hotel Indonesia (23-30 Oktober 2000); Pameran Lukisan Kaca bersama dengan pelukis seluruh Indonesia di Bentara Budaya Jakarta (8-18 Juli 2004), dan beberapa pameran lainnya yang kemudian public seni menobatkannya sebagai Maestro Lukis kaca Cirebon modern.



Gambar 7.7 Lukisan kaca, Stasiun Kejaksan Cirebon”, karya Toto Sunu
Menawarkan tema lansekap dengan pewarnaan *air brush*
(Foto: Casta: 2020)

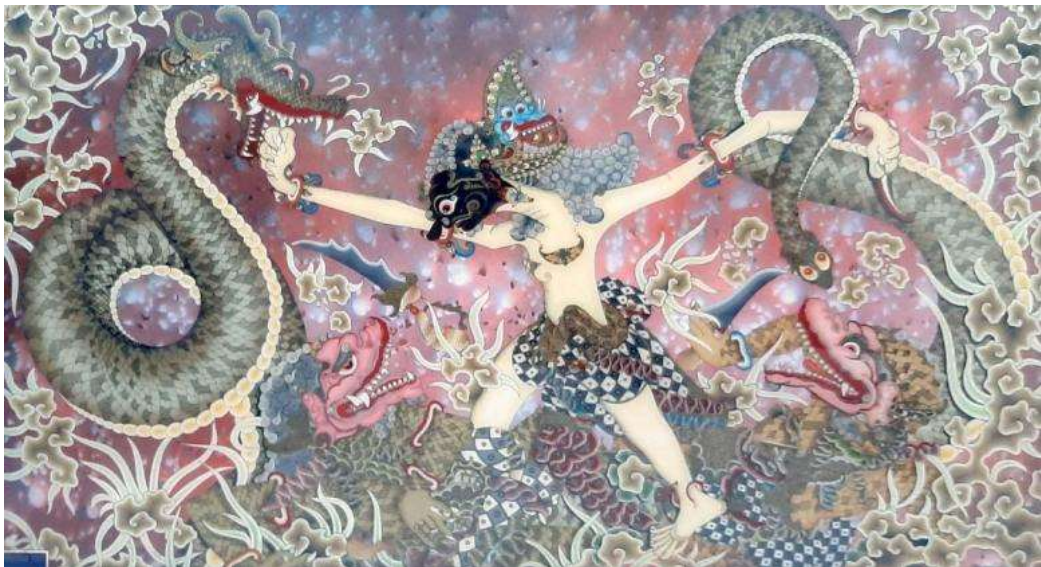
Toto Sunu selain mendesakkan gaya, ukuran, media, teknik dan estetika baru dalam persenilukiskacaan Cirebon, ia juga mendobrak kejumudan harga

lukisan kaca dari ratusan ribu rupiah berubah drastis menjadi jutaan rupiah. Praktis Toto Sunu mendulang modal ekonomi yang sangat berarti. Inilah pula yang membuat Toto Sunu adalah sebuah fenomena yang sangat mendominasi. Beberapa pelukis muda kemudian meniru apa yang dilakukan oleh Toto Sunu. Adopsi yang paling nyata adalah penggunaan *mix-media* dari bahan lem kayu yang ditempelkan dengan tangan pada bidang kaca yang merupakan latar belakang lukisan sehingga permukaannya tidak rata dan setelah kering (kadang ditaburi batu-batu kerikil) baru disemprot dengan pewarna yang menggunakan *air brush* atau *pylox*. Toto Sunu bahkan kerap membuat lukisan kaca dengan gaya yang realis dengan detail teknik tusir dengan jarum pada kaca yang telah dilapisi cat. Alhasil lukisan kaca dengan tema tokoh-tokoh penting tampil dengan sangat realis, sebuah kemampuan melukis yang sangat tinggi.



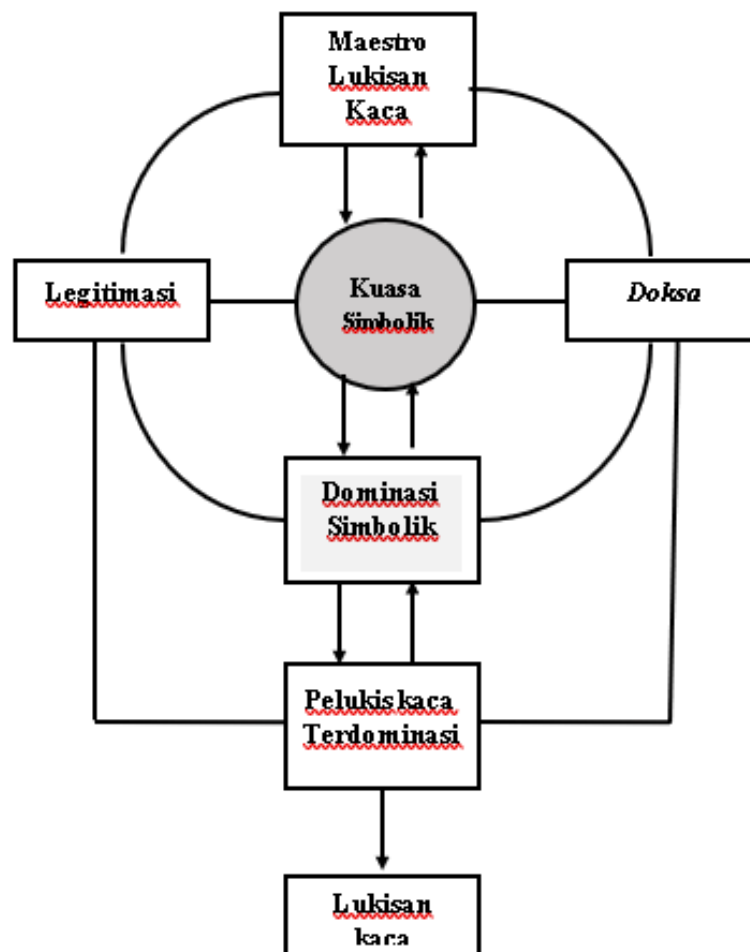
Gambar 7.8 Lukisan kaca, “Soeharto”, karya Toto Sunu , Sebuah Capaian Teknik dan gaya ungkap baru dalam perseni lukiskacaan Cirebon

Era tahun 1990-an menandai adanya beberapa pelukis kaca Cirebon yang terdominasi oleh gaya dan teknik serta perupaannya lukisan kaca Toto Sunu di antaranya adalah: Bahenda (Gegesik), Bahendi (Gegesik), dan Adji serta beberapa pelukis muda lainnya, meskipun pada tahap-tahap kematangan berkaryanya di kemudian hari mereka dapat menunjukkan distingsi estetikanya masing-masing. Akan tetapi harus diakui bahwa gaya dan teknik Toto Sunu sangat menggejala sejak awal tahun 1990-an di Cirebon. Toto Sunu juga mendominasi selera estetika estetika lukisan kaca dengan tajuk kemodernannya, sebuah orientasi estetika baru yang kemudian mendorong munculnya pelukis-pelukis muda, terutama yang melihat betapa Toto Sunu mendulang dan memupuk modal ekonomi dan modal sosial yang tentu saja berdampak pada kerelaan para pelukis mudan untuk memberikan legitimasi kepada Toto Sunu.



Gambar 7.9 Pewarnaan dengan *air-brush*, pengolahan kesan ruang pada objek, dan dinamika Gerak dalam lukisan Toto Sunu juga diadopsi oleh pelukis Adji

Arena produksi kultural lukisan kaca Cirebon memiliki dua tonggak kuasa simbolik dari Maestro lukisan kaca yang telah memberikan dominasi-dominasi simbolik dengan memainkan peran legitimasi-legitimasi yang dimiliki serta doksa-nya masing-masing, sebagaimana skema di bawah ini.



Gambar 7.10 Skema Berfungsinya Kuasa Simbolik Dalam Persenilukiskacaan Cirebon

Konstelasi dominasi simbolik dalam persenilukiskacaan Cirebon di akhir 1990-an menjadi berubah manakala pelukis-pelukis muda yang dulu terdominasi oleh Rastika dan Toto Sunu kemudian memiliki distingsi estetik yang mempribadi.

Beberapa nama seperti Bahendi (Gegesik), Raffan Hasyim (Sanggar Noerdjati-Kedawunga⁰, dan Astika (Trusmi). Bahendi mengambil pengaruh Toto Sunu dari aspek teknik baru, penggunaan *mix-media*-nya, dan bahasa rupa yang dinamis ekspresifnya, akan tetapi modal budayanya yang sangat kental dengan wayang kulit gagrak Cirebon, maka karya lukisan kaca Bahendi pada akhirnya akan sangat berbeda dengan Toto Sunu. Terlebih lagi manakala Bahendi mengolah kesan jauh-dekat dari bagian-bagian objek lukisannya dengan menggunakan perspektif warna, maka memberikan kekuatan tersendiri. Bahendi dengan karya lukisan kacanya kemudian memiliki dominasi tersendiri, khususnya bagi kalangan pelukis muda yang menerima pembaharuan dari Toto Sunu akan tetapi memiliki kecenderungan yang kuat untuk mengangkat karakteristik *wanda*, *wangun*, dan *sunggingan* wayang kulit gagrak Cirebon, seperti pelukis Takmid dan Madkiya. Pelukis Madkiya memperlihatkan betapa ia tidak hanya menerima pembaharuan Toto Sunu, gaya lukisan Bahendi, akan tetapi juga terdominasi oleh Rastika, khususnya pada pilihan tema dan penggambaran ornamen *wadasan*-nya. Sementara pada ornamen *wadasan* pada lukisan kaca Bahendi lebih dekat dengan *Wadasan* pada karya Toto Sunu, meskipun tetap memiliki gaya jyang khas.

Era akhir 1990-an juga memunculkan dominasi pelukis kaca Astika dari Trusmi yang sama sekali tidak terdominasi oleh Rastika maupun Toto Sunu. Dengan gaya ungkap dekoratif yang terpengaruh oleh bahasa rupa batik Trusmi bergaya lansekap, Astika membuat lukisan kaca yang khas dan menyumbangkan satu *genre* gaya lukisan kaca Cirebon. Pelukis kaca seperti Eryudi, Udi, Kasnan,

bahkan kelompok pelukis yang kemudian bergabung ke dalam Sanggar Noerdjati dalam beberapa hal menunjukkan keterpengaruhannya gaya lukisan kaca Trusmi.

Pelukis Raffan Hasyim di era akhir 1990-an menjadi penanda yang khas dalam Gerakan pelukis kaca Cirebon yang ingin mengembalikan kekuatan tradisi lukisan kaca Cirebon. Karya Raffan Hasyim, yang kemudian dikenal dengan sebutan Opan, mengambil pengaruh dari tradisi lukisan-lukisan kaca keluarga keraton, Rastika, Sugro dan Astika, akan tetapi secara tegas menolak gaya dan teknik *mix-media* serta penggunaan *air brush* seperti yang dilakukan oleh Toto Sunu. Opan dengan sikap berkeseniannya seperti di atas kemudian memiliki dominasi simbolik bagi, khususnya para pelukis muda yang tergabung di dalam Sanggar Noerdjati, seperti: Dodi Yulianto, Nono Sartono, Ciptono, dan beberapa lainnya.



Gambar 7.11 Lukisan kaca, “Batara Indra” karya Ciptono menunjukkan Dominasi pengaruh Raffan Hasyim, terutama dilihat dari tatawarna, ornamen Mega mendung, dan Pewarnaan tubuh tokoh wayang yang menjangkau kesan plastis (Foto: Opan, 2009)

Para pelukis muda di era 2000-an bahkan menunjukkan adopsi selera estetika yang majemuk, atau dalam perspektif Bourdieu mereka menunjukkan selera omnivora. Pelukis Nono Sartono, misalnya, mengambil beberapa dominasi dari banyak pelukis, seperti: pengolahan latar belakang dengan tekstur lem kayu dan *air brush* dari Toto Sunu; bentuk dan warna ornamen *Wadasan* dan *Mega mendung* dari Mamo Gro (Trusmi) dan Warno (Gunung Jati); serta komposisi warna dari Opan. Begitu juga pelukis Esa yang terdominasi oleh Rastika (pada tema pewayangannya), Toto Sunu (pada pengolahan *air brush*), pengolahan perspektif warna pada objek ornamen lukisannya.



Gambar 7.12 Lukisan kaca karya Nono Sartono yang menunjukkan selera estetika Omnivora, pengaruh dari berbagai pelukis kaca yang memiliki Dominasi simbolik (Foto: Casta, 2020)

7.2 Menebar Kedermawanan, Memupuk Modal Simbolik

Pelukis kaca Cirebon yang memiliki kuasa simbolik, seperti Rastika dan Toto Sunu adalah agen-agen di arena produksi kultural menjalankan strategi kedermawanannya, khususnya dalam hal lukisan kaca. Pada era 1980-an pelukis Rastika di Gegesik Kulon merasa sangat senang ketika ada anak-anak muda yang meminta ia mengajarnya melukis kaca. Rastika merasa senang ketika Toto Sunu, Raffan Hasyim, dan beberapa anak muda berkunjung ke rumahnya untuk belajar melukis,. Bertanya-tanya tentang lukisan kacanya, atau sekedar mempelajari lukisan kaca dengan menikmati karya lukisan kacanya, walaupun hal itu akan menyita waktunya di tengah kesibukannya mengerjakan pesanan lukisan kaca.



Lukisan kaca, “Hanoman Obong”
karya Toto Sunu



Lukisan kaca, “Hanoman Obong”
karya Adjie

Gambar 7.13 Lukisan kaca karya Toto Sunu Memberikan inspirasi
Bagi Pelukis Adjie

Toto Sunu bahkan tidak pernah marah atau pun menuntut pelukis muda Cirebon yang menjiplak persis karya lukisannya, dengan teknik dan komposisi warna yang relatif sama, ke muka hukum dengan tuduhan pelanggaran hak cipta. Sebaliknya ia menunjukkan sikap manis dan bijak dengan mengatakan, “*Wis ben Mas. Pokoke saben wong wis ana rejeki dewek-dewek*” (Biarlah Mas. Pokoknya setiap orang punya rejeki masing-masing). Lukisan kaca Toto Sunu yang melejit harganya di era 1990-an tentu saja menggoda pelukis kaca muda Cirebon untuk membuatnya, berharap ada keuntungan dari karya reproduksi tersebut. Reproduksi lukisan kaca sangat mungkin mewabah mengingat lukisan kaca dimulai dari pembuatan *plek* atau desain lukisan yang biasanya dibuat pada kertas kalkir. Perpindahan *plek* dari satu pelukis ke pelukis lain dalam hal ini sudah sangat lumrah. Oleh karena itulah lukisan kaca Toto Sunu banyak direproduksi oleh pelukis lain. Akan tetapi Toto justru memperlihatkan sikap kedermawanannya dengan membiarkan pelukis muda menjiplak persis karyanya.



Gambar 7.14 Lukisan kaca, “ Minturaga” karya Adji, Menunjukkan Kedekatan dengan Karya Toto Sunu

Pelukis Bahendi menyediakan alat dan bahan untuk melukis kaca bagi Takmid dan Madkiya serta siapapun anak muda yang mau belajar melukis kaca di sanggarnya. *“Sing awit kaca, cet, sampai kuas kanggo ngelukis pokoke tak sedianang kabeh. Sok gratis,”* (Dari kaca, cat, kuas untuk melukis kaca pokoknya saya sediakan semua. Silakan gratis) jelas Bahendi. Alhasil Takmid dan Madkiya berhasil sebagai pelukis kaca yang mencerap gaya dan distingsi lukisan kaca gaya Bahendi. Hal ini juga dialami bagi anak-anak muda yang mau belajar melukis kaca dengan pelukis Raden Sugro dan Astika di Trusmi. Pada umumnya mereka tidak mempersoalkan Ketika karya lukisan kacanya direproduksi oleh calon-calon pelukis muda lalu laku di pasaran.

Sikap kedermawanan para pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik di atas meliputi kedermawanan dalam: 1) Memberikan fasilitas berkarya Lukis kaca di sanggar lukis; 2) Meminjamkan *plek* lukisan kaca untuk dibuat menjadi lukisan kaca; 3) Membiarkan pelukis muda untuk mereproduksi lukisan kacanya; dan 4) Memberikan penjelasan-penjelasan tentang seputar lukisan kaca. Sikap kedermawanan itu dapat dimaknai dari beberapa sudut pandang. Akan tetapi dari sudut pandang pelukis kaca yang memiliki dominasi simbolik, kedermawanan itu akan terpulang pada penguatan modal simbolik berupa pengakuan-pengakuan dan legitimasi yang nyata dari sesama pelukis kaca.

7.3 Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik dalam Persenlukiskacaan Cirebon

Distingsi estetika berhubungan erat dengan selera estetika yang diproduksi oleh setiap pelukis. Selera estetika diperjuangkan setiap pelukis kaca dengan strategi yang berbeda-beda. Penemuan selera estetika dengan strategi yang berbeda dapat dinyatakan sebagai model penemuan kreativitas yang dapat diadopsi sebagai model pendidikan kreativitas di lembaga pendidikan formal. Penemuan selera estetika oleh pelukis kaca Indonesia dilakukan dengan dua strategi yaitu strategi *konservatif* dan strategi *subversif*. Pilihan kedua strategi tersebut lahir dari respon kreatif pelukis kaca terhadap selera estetika yang berada pada posisi *doxa*.

7.3.1 Relasi Distingsi Estetika Keraton dengan Kuasa Simbolik

Para pelukis kaca dari keluarga Keraton Cirebon pada saat awal akuisisi teknik melukis dari balik kaca dihadapkan dengan dominasi kaidah estetika lukisan kaca karya artisan Cina yang membuat lukisan kaca untuk souvenir. Kaidah estetika

yang berkembang saat itu adalah lukisan kaca yang menghadirkan lansekap bangunan dengan estetika barat yang berusaha memunculkan perspektif, kesan jauh-dekat dan bercorak realistis. Kaidah estetika seperti itu jelas bukan merupakan modal budaya para pelukis keraton. Oleh karena itu para pelukis kaca dari keluarga keraton berusaha menemukan selera estetika yang sesuai dengan kaidah estetika yang sudah berkembang di lingkungan keraton, seperti yang tampak pada karya-karya ukiran kayu dan artefak bangunan di kompleks Keraton kasepuhan, Kanoman, atau Kacirebonan.

Penemuan selera estetika keraton dilakukan oleh para pelukis kaca dengan menggunakan strategi subversif yakni melalui penggunaan *heterodoxa* pelukis pengamal tarekat dari keraton terhadap bahasa rupa lukisan kaca generasi pertama. Strategi ini berupa penolakan terhadap penggunaan bahasa rupa barat dengan penggarapan visual objek secara visual realistik-perspektif. Relasi distingsi estetika pada komunitas ini dengan kuasa simbolik pada masanya adalah dengan strategi *Heterodoxa* sebuah perlawanan atas *doxa* estetika yang didesakkan oleh artisan Cina yang menggunakan estetika Barat dengan gaya realis dan menghadirkan perspektif (ilusi optik), sesuatu yang tidak dijumpai dalam kaidah estetika tradisi dalam kebudayaan Cirebon. Para pelukis kaca kemudian menggali akar tradisi estetika keraton Cirebon, salah satunya adalah yang dijumpai pada ukiran kayu keraton, baik dalam bentuk *tlawungan* maupun elemen estetis, yang biasanya menyimpan ajaran tarekat. Gaya dan ukiran kayu tersebut bercorak dekoratif, tidak menghadirkan kesan jauh-dekat (perspektif), dan pada umumnya

simbolis. Kaidah estetika itulah yang kemudian digunakan sebagai distingsi estetika yang dilakukan dengan strategi *heterodoxa* atau strategi subversif.



Gambar 7.15 Pilihan Distingsi Estetika Pelukis Kaca Keluarga Keraton Dengan Strategi *Heterodoxa*, Menolak Estetika Barat dengan Mengambil dari estetika Ukiran Kayu Cirebon dengan Tema Petarekatan (Foto: Casta, 2019)

7.3.2 Relasi Distingsi Estetik Rastika dengan Kuasa Simbolik

Pelukis Rastika di era tahun 1976-an dihadapkan dengan dominasi simbolik selera estetika Pemerintah Orde Baru yang mengusung isu puncak-puncak kebudayaan daerah sebagai kebudayaan nasional. Dominasi selera estetika tersebut merupakan “ideologi selera estetika” Pemerintah Orde Baru sebagai *doxa* yang diterima secara bulat oleh Rastika hingga memperoleh penguasaan berbagai modal dan puncaknya memperoleh legitimasi sebagai maestro lukisan kaca yang merupakan modal simbolik. Rastika dalam hal ini menggunakan strategi *orthodoxa*

sebagai strategi konservatif untuk mendukung *doxa* dengan melakukan eksplorasi teknik, tema, bahasa rupa dan kaidah estetika yang sejalan dengan selera *doxa*.

Rastika juga menggunakan strategi *orthodoxa* terhadap dominasi lukisan kaca keluarga keraton penganut tarekat dengan simbol-simbol petarekatan, bercorak dekoratif simbolik, menggunakan ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* pada setiap karyanya. Rastika mendukung *doxa* lukisan kaca penganut tarekat. Di sisi lain ia melakukan penolakan dan membuat upaya-upaya yang tidak nyaman terhadap bentuk-bentuk tawaran selera estetika yang tidak sejalan, seperti pembaharuan tradisi yang dilakukan pelukis Toto Sunu. Pelukis Kusdono termasuk pendukung *doxa* dengan menggunakan *orthodoxa*, akan tetapi faktanya ia tetap berusaha menemukan kreativitasnya dengan cara menggunakan prinsip-prinsip involutif, yaitu membuat perumitan ke dalam, yakni memperumit visualisasi *subject matter*. Risikonya Kusdono berada dalam komunikasi tanpa disadari (Uhlmann et al., 2002) berada dalam kuasa simbolik Rastika melalui komunikasi pemaksaan simbol dan makna sebagai sesuatu yang sah (Bourdieu, 1993; Karnanta, 2013) dan penindasannya lembut, tanpa disadari, serta disepakati oleh pihak yang tertindas tertindas (Bourdieu, 1977; Jenkins et al., 1993).

7.3.3 Relasi Distingsi Estetika Toto Sunu dengan Kuasa Simbolik

Kehadiran pelukis Toto Sunu dalam khazanah perseni lukiskaca Cirebon ialah ketika Rastika sangat mendominasi dan beberapa pelukis kaca tanda menyadari bahwa dirinya ada dalam kuasa simbolik Rastika. Hal ini wajar karena Rastika tergolong sukses sebagai pelukis kaca. Modal sosialnya begitu luas menembus sekat-sekat birokrasi di pusat kekuasaan di samping itu ia juga mampu

menembus kampus besar, FSRD ITB, sebagai tempat komunikasi seninya. Modal sosial yang begitu luas dan didukung dengan peningkatan modal ekonomi, jelas memberikan implikasi yang nyata pada modal simboliknya. Hal ini pulalah yang membuat arena produksi kultural perseni lukiskacaan Cirebon berada dalam dominasi Rastika. Toto Sunu hadir dalam ruang arena yang pertarungan modal untuk mengukuhkan legitimasi itu begitu terbangun dengan dukungan yang sangat kuat: dukungan kebijakan Pemerintah Orde Baru yang sedang memupuk puncak-puncak kesenian daerah, dan lukisan kaca Cirebon yang diusung oleh Rastika adalah salah satunya.

Pilihan Strategi yang berbeda dilakukan oleh pelukis Toto Sunu yang justru menawarkan selera baru yang sangat berbeda dengan selera Rastika. Ia tidak mau berada dalam bayang-bayang kuasa simbolik Rastika dengan memilih jalan menentang dan mengoreksi selera estetika Rastika yang memancarkan kuasa simbolik. Toto Sunu melakukan pembaharuan selera estetika tradisi atau dengan kata lain ia melakukan strategi *heterodoxa*, sebuah strategi subversif yang menolak dominasi dan kuasa simbolik di arena produksi kultural lukisan kaca. Hal ini ditegaskan bahwa produksi *heterodoxa* akan mempersepsikan dan mengoreksi *doxa* sebagai bentuk pemikiran atau wacana lain (Swartz, 1997). Tawaran selera estetika ini sesungguhnya tidak dapat dipisahkan dari modal budaya yang dipandu oleh habitusnya, serta dukungan modal sosial yang memperluas jaringan kesuksesannya. Pilihan strategi *heterodoxa* sangat berdampak pada tingginya kreativitas karya yang didukung oleh modal budaya dan modal sosial hingga memperoleh legitimasi sebagai modal simbolik.



Gambar 7.16 Toto Sunu dengan Tawaran Selera estetika Baru, Sebuah bentuk Strategi *Heterodoxa* (Foto: <https://halimicirebon.files.wordpress.com>)

Pilihan strategi *heterodoxa* yang dilakukan Toto Sunu ialah dengan menemukan selera estetika baru dengan sejumlah inovasi untuk mengoreksi dominasi simbolik dari karya-karya lukisan kaca Rastika. Hal ini tentu tidak cukup dengan keberanian membuat strategi yang berani, akan tetapi memang harus disiapkan dengan sejumlah keunggulan komparatif. Kuatnya dominasi simbolik Rastika kemudian ia koreksi dengan sejumlah inovasi dan selera estetika baru, selera estetika yang mengoreksi atau mempertanyakan kembali kaidah-kaidah estetika lukisan kaca tradisional Cirebon yang representasinya adalah lukisan kaca karya Rastika.

Di samping itu, upayanya membiarkan pelukis muda seperti Bahendi dan Bahenda dan beberapa pelukis lainnya yang mengikuti selera estetikanya adalah bentuk upaya memupuk modal simbolik. Kreativitas karyanya yang diiringi dengan kesuksesan pasar serta legitimasi spesifik, legitimasi bourgeois, dan legitimasi populer memosisikan Toto Sunu sebagai pelukis yang memupuk modal budaya, modal sosial, modal ekonomi, sehingga memiliki kemampuan untuk mendominasi dan pada akhirnya memiliki kuasa simbolik. Hal ini membuktikan bahwa Modal (kultural, sosial, ekonomi, dan simbolik) merupakan logika yang mengatur perjuangan aktor dalam relasi kekuasaan di dalam arena (Rawolle & Lingard, 2008). Strategi *heterodoxa* yang dilakukan Toto Sunu dengan mempersepsikan kembali *doxa* Rastika ia lakukan untuk memproduksi legitimasi spesifik dari sesama pelukis kaca, legitimasi dari pengelola galeri, dan legitimasi populer (Bourdieu, 1993). Jika Rastika dengan strategi *orthodoxa* diidentikkan dengan sebuah tesa, maka strategi *heterodoxa* yang dipilih Toto Sunu adalah sebuah antitesanya. Keduanya kemudian memberikan model penemuan kreativitas dalam berkarya seni visual, khususnya penemuan kreativitas dalam dunia lukisan kaca.

7.3.4 Relasi Distingsi Estetika Raffan Hasyim dengan Kuasa Simbolik

Kiprah Raffan Hasyim atau yang dikenal dengan sebutan Opan dalam khazanah perseni lukiskaca Cirebon adalah ketika para pelukis kaca terdominasi simbolik oleh karya Toto Sunu yang telah mengoreksi atau mempertanyakan kembali *doxa* yang ditawarkan oleh Rastika dengan jalur tradisional. Era 1990-an terjadi dialog antara selera penguatan kembali tradisi yang diusung oleh Rastika dengan kekuatan yang menginterpretasikan kembali tradisi. Opan kemudian

membentuk Sanggar Noerdjati sebagai wadah untuk merespon apa yang telah dilakukan Toto Sunu terhadap perkembangan lukisan kaca Cirebon. Opan dan para pelukis kaca di sanggar tersebut mulai menggelisahkan dan mempertanyakan kreativitas Toto Sunu yang dinilainya ‘mengancam’ akar tradisi lukisan kaca Cirebon.

Raffan Hasyim menemukan distingsi estetika lukisan kacanya dengan strategi gabungan antara *heterodoxa* dan *Orthodoxa*. Strategi *heterodoxa* ia lakukan ketika berinteraksi dengan karya lukisan kaca Toto Sunu. Ia mempertanyakan kembali beberapa hal dari karya Toto Sunu ketika harus dilabeli dengan sebutan lukisan kaca Cirebon, mengingat beberapa hal. Pertama, lukisan kaca Toto Sunu tidak menggunakan objek wayang kulit yang bersumber dari gagrak Cirebon, melainkan dari wayang kulit gagrak Banyumasan (mengingat Toto Sunu lahir dan dibesarkan di Purwokerto). Kedua, Toto Sunu membuat ornamen *Mega Mendung* dengan tidak mengacu ke ‘rasa bentuk’ ornamen *Mega Mendung*, mengingat ornamen tersebut sudah menjadi simbol kebudayaan Cirebon. Ketiga, Opan merasa perlu untuk mempertanyakan pengolahan latar belakang lukisan yang menggunakan pewarnaan nuansa karena dibuat dengan menggunakan teknik *air brush*. Ketiga alasan itulah yang dikomunikasikan Opan sebagai bentuk mempertanyakan kembali tawaran estetika yang dilakukan Toto Sunu, sebuah bentuk strategi *heterodoxa* dalam berelasi dengan kuasa simbolik.

Penolakan atau upaya mempertanyakan kembali tawaran estetika lukisan kaca Toto Sunu kemudian dibarengi dengan dukungannya kepada tawaran estetika lukisan kaca Rastika yang telah mendoinasi dengan jalur tradisi. Oleh karena itulah

Opan dalam penemuan distingsi estetika lukisan kacanya juga menggunakan strategi *orthodoxa*. Dengan demikian distingsi estetika lukisan kaca Opan dibuat dengan strategi Sintesa *orthodoxa-heterodoxa*. Gabungan strategi tersebut kemudian menawarkan distingsi estetika yang merevitalisasi tradisi. Baginya nilai-nilai dan kaidah estetika tradisi Cirebon yang tertuang dalam lukisan kaca para pendahulu harus didinamiskan lagi secara kontekstual. Alhasil, lukisan kaca karya Opan sangat kental dengan simbol-simbol tradisi yang diperlakukan atau digarap dengan sangat serius. Penandanya adalah adanya upaya pelukis tersebut untuk lebih merumitkan kembali hal-hal yang dianggap sebagai idiom atau karakteristik tradisi.

Raffan Hasyim menawarkan selera revitalisasi tradisi yang ditempuh dengan sintesa strategi dari strategi *orthodoxa* dan *heterodoxa*. Pilihan strategi dilakukan dengan pendekatan involutif yang ditandai dengan adanya upaya perumitan ke dalam, tidak melakukan ekspansi atau eksplorasi, khususnya dari aspek bahasa rupa, teknik, dan tema. Sintesa strategi produksi selera estetika yang dilakukan Raffan Hasyim memperlihatkan satu model pendidikan kreativitas. Pendekatan involutif Raffan Hasyim memang menghasilkan karya yang berkualitas, memiliki distingsi estetika tersendiri, akan tetapi dari sisi kesuksesan pasar belum mengimbangi Rastika atau Toto Sunu. Hal sejalan ini dengan Bourdieu tentang prinsip hierarki heteronom yang mengukur kesuksesan legitimasi dari indeks angka penjualan, di samping prinsip hierarki otonom yang diukur dari legitimasi spesifik sebagai barang seni di luar prinsip ekonomi (Bourdieu, 1993; Karnanta, 2013).



Gambar 7.17 Lukisan kaca, “ Sidang Para Dewa”, karya Raffan Hasyim
Memperlihatkan gejala penolakan terhadap gaya dan teknik
Lukisan kaca yang dilakukan oleh Toto Sunu dan
Upaya merevitalisasi tradisi (foto: Opan)

7.3.5 Relasi Distingsi Estetika Ki Dalang Pata dengan Kuasa Simbolik

Ki Dalang Pata adalah pelukis kaca Cirebon yang menjual lukisannya dari bilik-bilik kios di bantaran Sungai Sukalila Kota Cirebon bersamaan dengan deretan kios yang berdagang pigura-pigura dan lukisan komersial dari Jelekong. Di kios tersebut ia memproduksi lukisan kacanya dengan konsumen dari ‘*Wong Cilik*’ yang tentu saja mengutamakan pertimbangan kemurahan harga, sehingga terjangkau akan tetapi masih memiliki karakteristik kebudayaan Cirebon dan tetap mengikuti trend. Dominasi Toto Sunu dan Rastika diterima dan ditolak pada batas-batas tertentu, sehingga strategi yang dilakukan Ki Dalang Pata adalah strategi *pseudo heterodoxa*. Strategi ini dipilih mengingat untuk menjangkau karya Rastika atau Toto Sunu adalah sebuah ketidakmungkinan, mengingat

konsumen/apresiator lukisan kacanya selalu memintanya yang murah tapi tetap bagus. Strategi *heterodoxa* juga dilakukan oleh Ki Dalang Pata yang menawarkan selera estetika “Wong Cilik” di arena produksi kultural lukisan kaca yang didominasi oleh Rastika dan Toto Sunu.



Gambar 7.26 Ki Dalang Pata



Gambar 7.27 Lukisan kaca, “Kereta Singa Barong” Keraton Kasepuhan Karya Ki Dalang Pata

Repertoar selera estetika dalam perseniukiskacaan Cirebon berdasarkan uraian di atas diproduksi dengan beberapa strategi, baik yang mempersepsikan *doxa* untuk melahirkan *orthodoxa*, *heterodoxa*, sintesa *orthodoxa-heterodoxa* atau *pseudo heterodoxa*, sebagaimana Tabel 2 di bawah ini.

Tabel 7.1 Strategi dan Makna Penemuan Selera Estetika dalam Perseniukiskacaan Cirebon-Indonesia

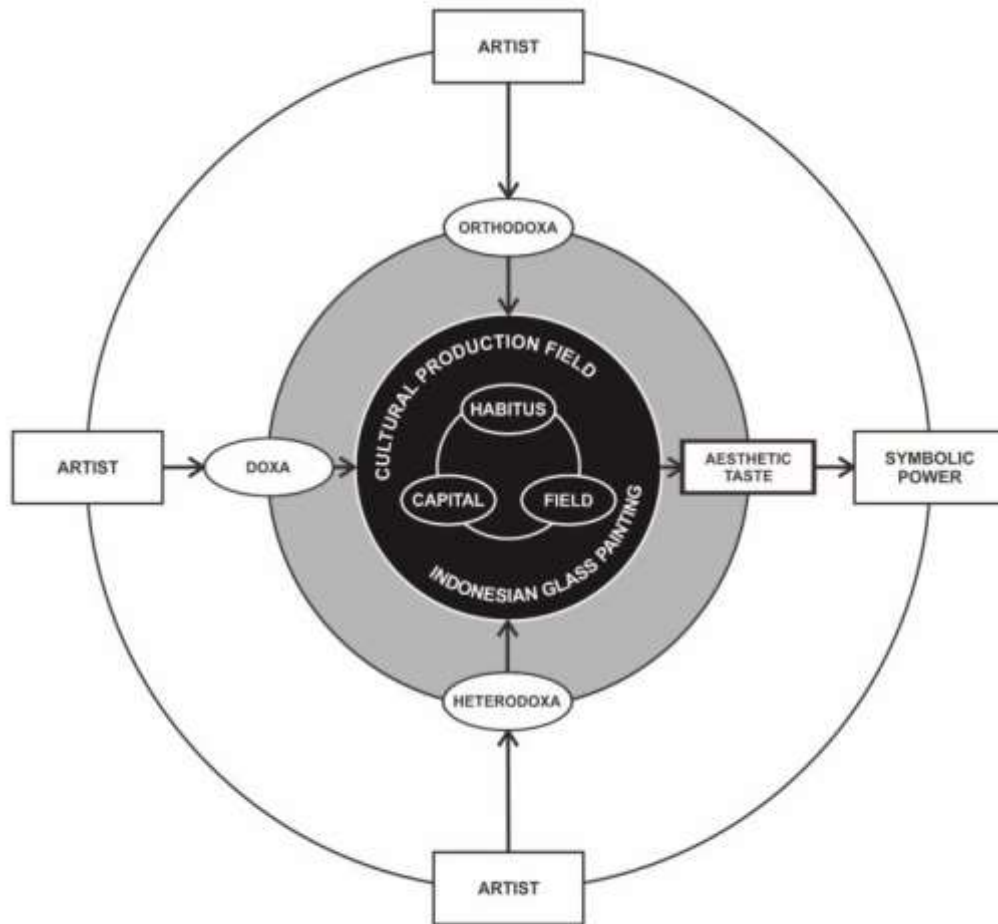
Repertoar Selera Estetikaa	Strategi	Makna
Selera Keraton (pengamal thareqat)	Subversif (Heterodoksa)	Perjuangan menemukan kreativitas dengan menawarkan selera estetika yang relevan dengan modal kultural
Selera Identitas Budaya	Devensif (Ortodoksa)/tesa	Perjuangan menemukan kreativitas dengan menawarkan selera estetika untuk mengokohkan kesadaran budaya, memperoleh legitimasi penguasa (modal simbolik), modal sosial dan modal ekonomi.
Selera Pembaharuan Tradisi	Subversif (Heterodoksa)/ anti tesa	Perjuangan menemukan kreativitas dengan menawarkan selera baru untuk menolak selera yang sudah mapan guna merebut modal ekonomi dan modal simbolik .
Selera Revitalisasi Budaya	Sintesa Devensif (<i>doxa</i>) dengan Subversif (Heterodoksa)	Perjuangan menemukan kreativitas dengan menawarkan selera baru dengan mengutamakan modal kultural yang sah dan menerima wacana baru

		secara terkendali guna merebut modal ekonomi dan modal simbolik
Selera Marginal	Kelas Pseudo Subversif (Pseudo Heterodoksa)	Perjuangan menemukan kreativitas dengan menawarkan selera yang 'longgar' guna merebut modal ekonomi

7.4 Penemuan Distingsi Estetika dan Implikasinya dalam Pendidikan Seni

Pilihan strategi penemuan selera estetika sebagaimana paparan di atas adalah sebuah bentuk kreativitas yang dapat dikonstruksi menjadi sebuah model pendidikan kreativitas. Kreativitas dalam menciptakan selera estetika dapat dimulai ketika seniman atau calon seniman berhadapan dengan *doxa* yang akan dipersepsi hingga melahirkan pilihan strategi, baik pilihan strategi *orthodoxa* ataupun strategi *heterodoxa*. Intervensi *doxa* yang diterima secara sah sebagai bentuk kekerasan simbolik dapat dipersepsi sehingga melahirkan strategi *orthodoxa* yang akan menghasilkan kreativitas selera estetika yang mendukung *doxa*. Pada tataran ini seniman atau calon seniman berkreasi sesuai dengan selera *doxa* dengan melakukan eksplorasi *subject matter*, media, teknik sesuai dengan modal budaya yang dipandu oleh habitusnya untuk menghasilkan selera estetika sebagai bentuk kreativitas. Di sisi lain kreativitas selera estetika dapat ditempuh dengan pilihan strategi *heterodoxa* yang meninjau kembali dan bahkan menentang selera *doxa*. Jalan yang ditempuh adalah melakukan eksplorasi dan tawaran selera estetika baru sehingga benar-benar berbeda dengan *doxa*. Kedua strategi tersebut pada dasarnya

adalah bentuk-bentuk jalan penemuan kreativitas seniman lukisan kaca Indonesia yang dapat diakomodir sebagai model pendidikan kreativitas.



Gambar 7.20 Skema Model Pendidikan Kreativitas Pelukis Kaca Indonesia

Model pendidikan kreativitas *pertama* yang dapat diakomodir dari skema di atas adalah Model Strategi *Orthodoxa*, yaitu penemuan kreativitas yang dibangun dengan spirit kesadaran budaya yang bersumber dari kepemilikan dan pemupukan modal budaya untuk dijadikan medan eksplorasi dalam berkarya, sehingga melahirkan bentuk-bentuk kreativitas yang sejalan dengan *doxa*. Model ini

menghendaki calon seniman melakukan penguatan modal budaya, memulai dengan tahapan mimesis dengan mencerap dominasi simbolik, baru kemudian melakukan penemuan-penemuan baru melalui pendekatan involutif, yakni melakukan perumitan-perumitan ke dalam hingga menemukan gaya pribadi. Model ini akan menjamin lahirnya kreativitas penemuan selera estetika yang sejalan dengan fraksi yang berlaku dan pastinya sejalan dengan *doxa*.

Pelukis kaca Kusdono, putera Rastika, adalah contoh konkret dari pelukis kaca yang menerapkan prinsip-prinsip pendidikan kreativitas dengan strategi *Orthodoxa*. Ia yang terdominasi karya dan kaidah estetika lukisan kaca tradisional Cirebon yang ditawarkan Bapaknyanya, kemudian mengikuti *doxa* dari Rastika. Kusdono mencerap seluruh kaidah estetika tradisional Cirebon terutama dari wayang kulit dan bentuk kebudayaan lainnya sebagai bentuk penguatan modal budaya. Meskipun Kusdono menerima *doxa-doxa* yang ditawarkan Rastika, bukan berarti tidak ada ruang untuk melakukan interpretasi sesuai dengan konteks zaman yang dialami. Buktinya Kusdono melakukan langkah-langkah pemberian sentuhan baru atau perumitan ke dalam (involutif) pada karya lukisan kacanya.



Gambar 7.21 Lukisan kaca, “kaligrafi Semar”, karya Kusdono Perwujudan dari Pendidikan Kreativitas dalam Seni Tradisional Cirebon (Foto: IVAA)

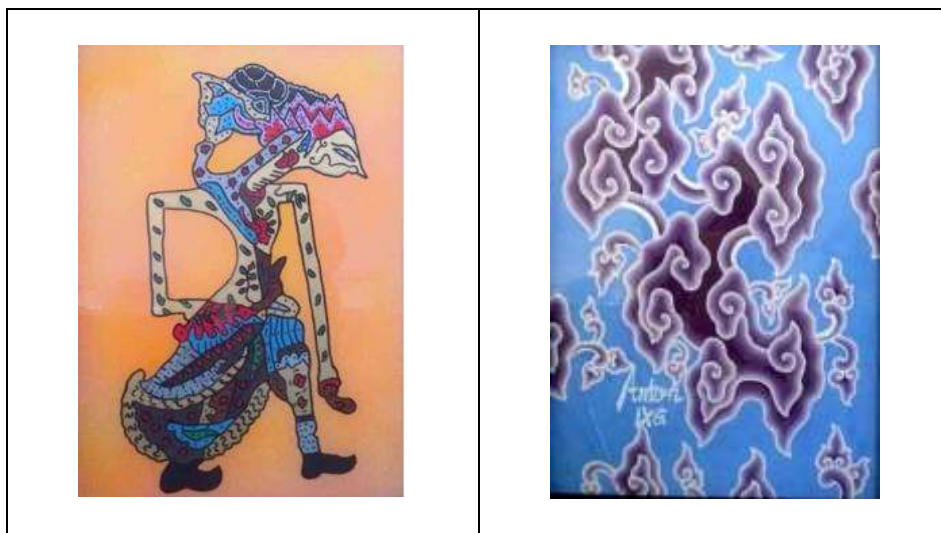
Sebuah bentuk tindakan involutif yang dilakukan Kusdono di antaranya adalah pengolahan latar belakang lukisan yang tidak polos, akan tetapi diolah dengan menggunakan teknik *keseakan* (*Dussel*) dan teknik tamponir (cipratan). “*Kang penting aja kaya Toto ngenggo pylok, semprotan. Mengkae ilang kesan tradisie* (Yang penting jangan seperti Toto Sunu yang menggunakan *pylock*, *air brush*. Nanti menghilangkan kesan tradisinya),” jelas Kusdono. Di samping pengolahan latar belakang lukisan, Kusdono juga mengolah pembuatan ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung* yang tidak selalu dibatasi kontur warna hitam dari jejak grafido, Kusdono langsung menggunakan warna muda dengan kuas tanpa ada pembatas kontur. Dengan demikian pada model Pendidikan kreativitas pertama dengan model pelukis Kusdono tetap memberikan ruang untuk tidak sekedar *mimesis* atau meniru persis karya pelukis yang sangat mendominasi.

Kelebihan dari pendidikan kreatif dengan pendekatan *orthodoxa* adalah menjamin terwariskannya distingsi estetika pelukis kaca dapat terwariskan secara utuh. Di samping itu pelukis muda atau calon pelukis dituntut untuk menguasai sejumlah modal budaya dengan seperangkat transfer sistem simbol, sistem pengetahuan, dan sistem keterampilan yang menjadi dasar penciptaan. Pendidikan kreativitas seniman lukisan kaca Cirebon model pertama ini sangat mengutamakan proses pembudayaan (*enkulturasi*) yang berlangsung secara alamiah. Calon pelukis muda mencerap dan belajar kebudayaannya sendiri dalam suasana alamiah dimulai proses mimesis lalu pada tahapan tertentu ketika calon pelukis muda sudah dipandang sudah mencerap semua sistem kebudayaan sekitar lukisan kaca, baru diberi ruang untuk melakukan upaya-upaya involutif sesuai dengan karakter pribadi dan interpretasi dirinya terhadap perubahan sosial kebudayaan yang ada di hadapannya.



Gambar 7.22 Model Pendekatan Involutif pada Pendidikan Kreativitas dengan Strategi *Orthodoxa* (Foto: Casta, 2009 (kiri), Opan , 2013)

Implikasi paling nyata dari model Pendidikan kreatif dengan strategi *Orthodoxa* dapat dilakukan dengan tahapan: 1) Pengenalan dan internalisasi budaya yang sah dari setiap siswa; 2) Tahap Mimesis penciptaan lukisan kaca sesuai model karya pelukis kaca secara gradual dalam pendampingan; 3) Tahap mimesis karya unggulan Maestro lukisan kaca; 4) Tahap pendekatan Involutif terhadap karya Maestro; dan 5) Penciptaan lukisan kaca tema baru dengan kaidah estetika yang diusung Maestro.



Gambar 7. 23 Lukisan kaca karya siswa SMP N1 Tengah Tani Cirebon dengan Pendekatan Mimesis (Foto: Casta, 2020)

Model pendidikan kreativitas *kedua*, adalah penemuan kreativitas yang menggunakan strategi *heterodoxa*. Model ini justru harus mempersepsikan kembali bahkan menolak selera *doxa*. Seniman harus melakukan eksplorasi penemuan selera estetika yang berbeda dengan selera *doxa* yang sudah memiliki kuasa simbolik. Inovasi teknik, tema, bahasa rupa adalah jalan yang harus ditempuh dengan strategi ini hingga melahirkan kreativitas selera estetika. Model Pendidikan

keaktivitas semacam ini dapat dilakukan dengan memberikan kebebasan calon pelukis muda untuk menafsirkan karya maestro, dengan cara memberikan interpretasi secara visual, sehingga melahirkan objek lukisan kaca yang berbeda dengan pendahulu. Pembebasan dalam tema yang diangkat, yang tidak harus melalui objek wayang kulit, kaligrafi piktograf, atau pun tema-tema simbol tarekat adalah pintu masuk untuk memberikan ruang kreatif dengan pendekatan *heterodoxa*. Calon pelukis muda dapat mengangkat objek-objek berpusat pada pusat minat calon pelukis muda/siswa—sebuah pendekatan *student centered*.



Gambar 7.24 Lukisan kaca dengan Tema Baru sebagai Bentuk Strategi *Heterodoxa* yang Berpusat kepada Siswa (<http://mitrajayausaha.blogspot.com/2015/04/lukisan-kaca.html>)

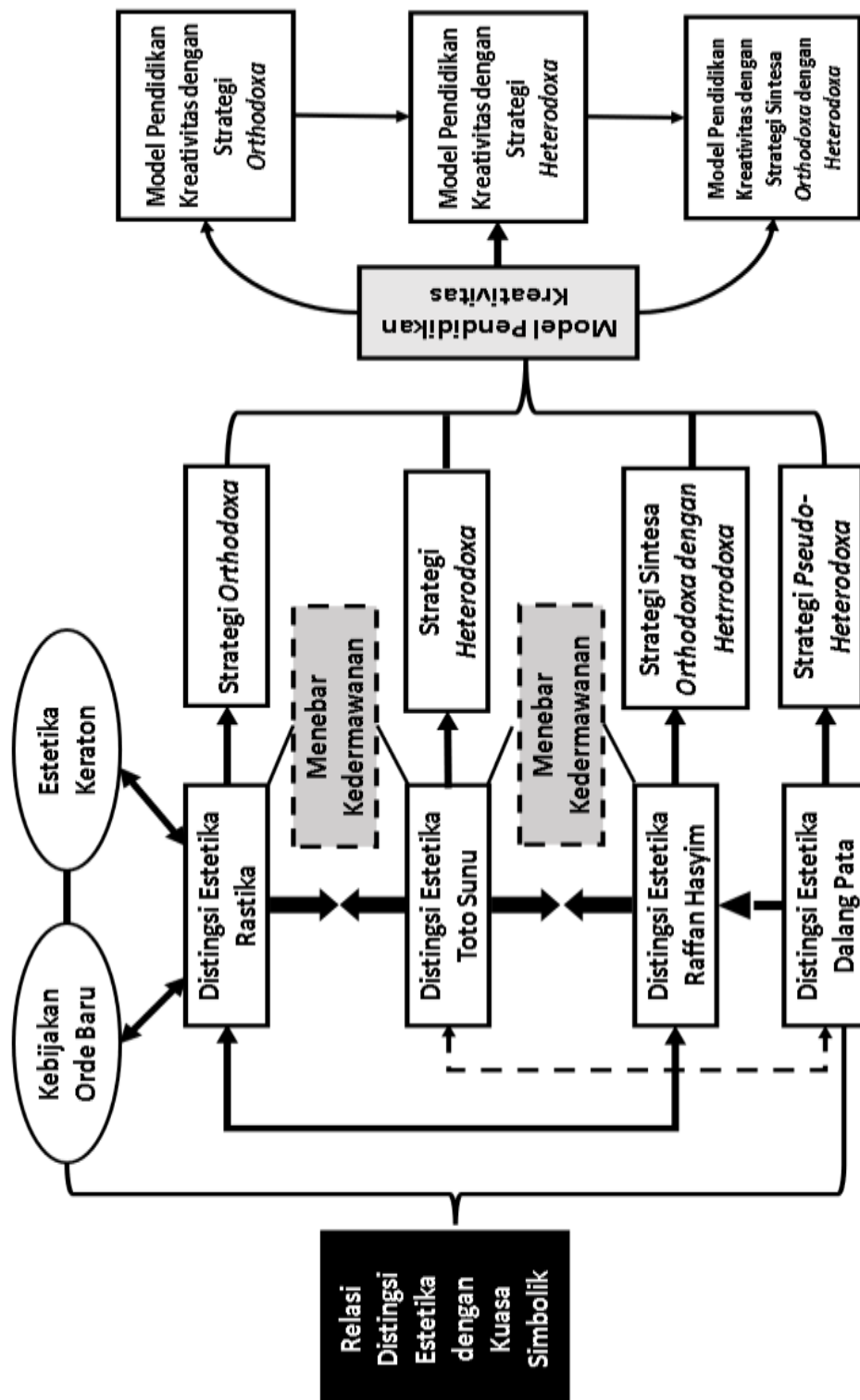
Model pendidikan kreativitas ketiga adalah model yang menggabungkan strategi *orthodoxa* dengan *heterodoxa* yang menemukan kreativitas dengan melakukan reinterpretasi terhadap selera estetika *doxa* dengan menerima inovasi melalui pendekatan involutif, yakni melakukan perumitan-perumitan ke dalam. Produksi selera estetika dengan model ini masih berusaha untuk merevitalisasi

modal budaya yang sebelumnya dikoreksi total oleh model pendidikan kreativitas yang menggunakan strategi *heterodoxa*.

Model Pendidikan kreativitas ini menggabungkan penerimaan *doxa* tradisi lukisan kaca dan juga mengadopsi terhadap hal-hal yang merupakan penolakannya. Dengan kata lain model pendidikan kreativitas ini tetap menerima kaidah estika tradisi yang dipadukan dengan temuan-temuan baru akibat adanya perubahan-perubahan yang terjadi pada sistem budaya yang melingkupi. Strategi pembuatan lukisan kaca yang dilakukan oleh calon pelukis muda, Trisna Amar, dari Gegecik di bawah ini adalah produk dari model Pendidikan kreativitas yang menggabungkan strategi *orthodoxa* dan *heterodoxa*.



Gambar 7.25 Lukisan kaca karya Trisna Amar Menggabungkan Penerimaan *Doxa* Dengan Strategi *heterodoxa*



Gambar 7.26 Ikhtisar Relasi Distingsi Estetika dengan Kuasa Simbolik

BAB VIII

PEWARISAN DISTINGSI ESTETIKA DALAM PERSENILUKISKACAAN CIREBON

8.1 Model Pewarisan Distingsi Estetika dalam Persenilukiskacaan Cirebon

Persenilukiskacaan Cirebon mengalami perkembangan yang dinamis sejak era 1900-an sebagai awal berkembangnya lukisan kaca di Cirebon hingga era 2020-an. Beberapa peneliti lukisan kaca dunia, seperti Jerome Samuel dan Fisher, sama-sama mencatat bahwa Cirebon merupakan salah satu titik penting dalam percaturan persenilukiskacaan Indonesia (Fischer, 1994; Jerome Samuel, 2005; Eddy Hadi Waluyo, 2006). Beberapa catatan penting tentang persenilukiskacaan Cirebon tidak dapat dipisahkan dari kondisi geobudaya Cirebon dan karakteristik kebudayaannya yang unik, di samping keunikan pelaku-pelakunya (pelukis kacanya) yang dari kalangan penganut tarekat (A. O. Safari, 2010), Dalang wayang kulit dan penyungging atau penabuh gamelan wayang kulit yang berperan ganda juga sebagai pelukis kaca (Jerome Samuel, 2013a), peran ganda perajin batik yang juga sebagai pelukis kaca, dan para pelukis kaca yang memiliki latar belakang sebagai pelukis kanvas. Keragaman latar belakang pelukisnya ternyata membuat persenilukiskacaan Cirebon menjadi lebih berwarna, dalam arti memiliki keragaman kecenderungan visual secara intra-estetik.

Keragaman-keragaman bentuk ekspresi karya lukisan kaca para pelukis kaca Cirebon juga ditentukan oleh relasi-relasi yang terjadi dalam produksi kultural, khususnya relasi-relasi yang dibangun oleh para pelukis kaca dengan pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik. Arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon

menjadi arena yang sangat dinamis sebagai tempat perebutan modal, baik modal sosial, modal ekonomi maupun modal simbolik. Relasi-relasi tersebut kemudian melahirkan berbagai distingsi estetika yang memproduksi selera estetika setiap pelukis kacanya. Hal inilah yang menyebabkan setiap pelukis kaca Cirebon pada dasarnya memperjuangkan terbentuknya distingsi estetika, yang membedakan karya dirinya dengan karya pelukis kaca Cirebon lainnya. Perubahan yang terjadi pada sub-subsistem kebudayaan Cirebon pun memberikan kontribusi bagi terbentuknya formula distingsi estetika setiap pelukis kacanya.

Persenilukiskacaan Cirebon mengalami kebangkitan kembali pada tahun 1976-an dan dari era 1980-an hingga awal 2000-an merupakan masa puncak perkembangan. Banyak nama-nama pelukis besar yang telah mengharumkan percaturan persenilukiskacaan Cirebon, seperti dari keluarga Keraton Cirebon (Elang Aruna, Elang Madina, Raden Saleh, Elang Said, Elang Yusuf Dendabrata, dan Elang Umbara), dari wilayah Gegesik (Ki Dalang Sudarga, Rastika, Karwi, Bahenda, Bahendi, dan Arles), dari wilayah Trusmi (Raden Sugro Hidayat, Astika, Eryudi, Kasnan, dan Udi), dari komunitas Sanggar Noerdjati Kedawung (Raffan Hasyim dan beberapa anggota sanggarnya), dari Wilayah Gunung Jati (Salim, Winta, Warno, Abdul Ghofar, dan Hasan Basyari), dari wilayah Suranenggala (Damar, Djoko Nurkafi, Nono Sartono, dan Ciptono), dari wilayah Klangeran (Sugiri), dari wilayah Ujung Gebang-Susukan (Marsita dan Takmid), dari wilayah Desa Gamel (Esa dan Caswandi). Di samping itu hingga kini masih bermunculan aktivitas-aktivitas anak muda di sekitar Gua Sunyaragi dan di lingkungan Keraton Kacirebonan yang membuat lukisan kaca.

Fenomena adanya keberlangsungan tradisi membuat lukisan dari balik kaca menunjukkan bahwa jenis kesenian ini di Cirebon memiliki sistem transmisi kesenian. Terdapat pewarisan lukisan kaca dari satu generasi ke generasi berikutnya. Fenomena tersebut juga mengindikasikan dengan kuat bahwa lukisan kaca masih fungsional dalam kebudayaan Cirebon, meskipun terdapat reduksi-reduksi fungsi lukisan kaca karena adanya perubahan pada subsistem kebudayaan.

Keberlangsungan tradisi melukis dari balik kaca di Cirebon mendapat pelanjutan yang dilakukan oleh pelukis-pelukis kaca yang nyatanya sudah memiliki distingsi estetika. Dengan demikian pewarisan lukisan kaca itu juga di dalamnya terjadi pewarisan distingsi estetika yang dilakukan oleh pelukis kaca kepada generasi berikutnya. Terdapat model-model pewarisan distingsi estetika yang beragam sesuai dengan dinamika yang terjadi di arena produksi kulturalnya dan pertukaran-pertukaran modalnya. Menarik untuk dicermati adalah bagaimana pewarisan distingsi estetika yang dilakukan beberapa pelukis kaca Cirebon dalam menghadapi perubahan budaya.

8.1.1 Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Rastika

Menjadi sangat tidak mungkin untuk menafikan nama Maestro lukisan kaca tradisional Cirebon, Rastika. Dia adalah sosok pelukis yang sederhana, yang lahir dari kehidupan sederhana, akan tetapi dari jiwanya tersimpan sistem pengetahuan dan sistem simbol kebudayaan Cirebon yang adiluhung, dan dari tangannya telah lahir karya-karya besar yang menghentak publik seni di negeri ini. Rastika terlahir pada tahun 1942 dari keluarga petani yang biasa-biasa saja, seperti layaknya keluarga petani dari Gegesik Kulon, akan tetapi mereka hidup dalam

kebergelimpangan kehidupan seni dan budaya. Wilayah Gegesik adalah kampung seni di Kabupaten Cirebon yang di dalamnya tumbuh subur kehidupan seni dan budaya. Di wilayah ini bercokol nama-nama besar seniman seperti Sitisawan, Ki Dalang Maruna, Ki Dalang Basari, Ki Dalang Sudarga, Ki Dalang Jublag, Ki Dalang Mansyur M, Mimi Juni, dan beberapa seniman lainnya. Rastika adalah sosok seniman besar yang dimiliki Gegesik-Cirebon menggenapi kebesaran dan kesuburan wilayah Gegesik sebagai desa yang kaya dengan kehidupan kesenian.

Nama Rastika sebelum tahun 1976 mungkin belum diperhitungkan, bahkan mungkin belum menjadi apa-apa, selain diakui sebagai penabuh gamelan di grup wayang kulit pimpinan Ki Dalang Maruna atau Ki Dalang Jublag. Nama Rastika sebelum tahun 1976 hanya dikenal sebagai anak muda yang senang menggambar bentuk-bentuk wayang kulit di tanah halaman rumahnya, yang belajar menyunting wayang kulit kepada Ki Dalang Maruna dan Ki Hasan (pembuat wayang kulit dari Karang Sari-Weru-Cirebon yang banyak membuat wayang kulit untuk Ki Dalang Maruna). Pada mulanya ia hanyalah anak muda yang menunjukkan minat dan bakatnya yang tinggi pada dunia kesenian tradisional Cirebon, pernah mencoba hidup sebagai pengukir kedok topeng, dan pernah mencoba jalan hidup sebagai pembuat lukisan wayang pada papan kayu (*Wayang Blagbag*). Rastika melukis di medan apapun, salah satu jejak yang mengantarnya untuk beralih ke media kaca adalah pengalamannya yang membuat *Wayang Blagbag*, yakni jenis kesenian membuat bentuk gambar wayang kulit yang dibuat pada papan kayu. Boleh jadi karya tersebut merupakan transformasi media dari tradisi membuat ukiran kayu dalam bentuk *Tlawungan*. Memang, di era 1950-an

di wilayah Cirebon berkembang *Wayang Blagbag*, meskipun kemudian lindak kembali oleh pesatnya perkembangan lukisan kaca seiring mudahnya memperoleh media kaca. Sebelum memilih membuat lukisan kaca Rastika sudah membuat *Wayang Blagbag* untuk menyambung hidup dan menyalurkan kesenangannya yang sejak kecil dengan bentuk-bentuk wayang kulit.



Gambar 8.1 Wayang pada Ukir kayu untuk Tlawungan dan *Wayang Blagbag*



Gambar 8.2 Wayang *Blagbag* karya Rastika koleksi Matthew Isaac Cohen, Memperlihatkan Kepiawaiannya dalam membuat bentuk wayang kulit gagrak Cirebon (Foto: FB M.I. Cohen)

Rastika sejak kecil sudah menunjukkan bakatnya dalam hal menggambar tokoh-tokoh wayang kulit dan melukiskannya di media apapun. Namun pilihan kemudian jatuh pada kegiatan membuat lukisan kaca. Ia pun melirik medan kreatifitas berkesenian lainnya terutama melihat proses kreatif pembuatan lukisan kaca yang dilakukan oleh Ki Dalang Sudarga (Ki Leseq), seorang dalang yang memerankan peran ganda, sebagai dalang wayang namun sekaligus sebagai pelukis kaca. Rastika secara diam-diam menyadap teknik dan estetika lukisan kaca Ki Leseq dan juga menyadap sistem estetika sungging wayang kulit dari Ki Maruna.



Gambar 8.3 Tulisan tentang Rastika di Mutiara 309, 7 Desember-21 Desember 1983, Menjelaskan betapa Rastika Melukis di media apapun untuk Menyambung hidupnya

Rastika pun mulai mencoba membuat lukisan kaca semenjak tahun 1960-an dan menjual lukisannya kepada teman-teman atau pecinta wayang kulit dan melalui keramaian pasar malam serta momen-momen tertentu, seperti keramaian Maulid Nabi di Gegesik. Ia merasakan membuat lukisan kaca lebih memperoleh untung besar dan membutuhkan energi tenaganya yang tidak harus terkuras jika dibandingkan dengan harus membuat ukiran kayu.



Gambar 8.4 Rastika Memilih Hidup sebagai Pelukis Kaca
(Foto: FB Kusdono)

Tahun 1960 Rastika mulai membuat lukisan kaca dengan tema pewayangan. Kebiasaannya membuat *Wayang Blagbag* ia transformasikan pada media kaca. Dibutuhkan sedikit perubahan teknik melukis, karena pada kaca ia harus melukis dengan terbalik dari balik kaca. Akan tetapi berkat ketekunannya dalam “menyadap” teknik melukis kaca yang dilakukan dari Ki Dalang Sudaraga, ia pun akhirnya berhasil membuat lukisan kaca dengan tema *Wayang Ijen*. Seperti lukisan tema pewayangan pada *Wayang Blagbag*-nya yang seelau lebih bagus dari pada *Wayang Blagbag* lainnya yang beredar di pasar, maka hal seperti itu juga terjadi pada lukisan kacanya. Lukisan kaca buatan Rastika menunjukkan kualitas yang lebih baik dari pada lukisan-lukisan kaca yang selalu dipasarkan pada pasar malam di desanya. Kepiawaiannya dalam membuat wayang kulit, penguasaan ilmu sunggingan wayang kulit dari Ki Dalang Maruna dan Ki Hasan, dan ilmu teknik

membuat lukisan kaca dari Ki Sudarga, membuat karya lukisan kaca Rastika memiliki arti sendiri.

Sejak saat itulah Rastika memantapkan dirinya sebagai pelukis kaca. *“Jare Bapa sih, milih nglukis kaca kuh krana nglukis kaca kuh olih duwite luwih gampang lan luwih gede, ketimbang gawe sejene* (Kata Bapak, memilih membuat lukisan kaca itu karena melukis kaca memperoleh uangnya lebih gampang dan lebih besar, dari pada membuat karya seni lainnya),” kenang Kusdono, putera Rastika yang kini meneruskan jejaknya. Rastika terus berkutat dengan lukisan kaca, terutama ia membuat lukisan kaca *Wayang Ijen*, hingga pada tahun 1976 ia bertemu dengan Joop Ave yang saat itu adalah Kepala Kesekretariatan Kepresidenan Presiden Soeharto dan Haryadi Suadi dari FSRD ITB dan Elang Yusuf Dendabrata dari Keraton Kacirebonan. Berkat bimbingan, arahan, dan sentuhan mereka bertiga itulah kemudian karya lukisan kaca Rastika akhirnya memiliki distingsi estetika yang jelas hingga ia diakui sebagai Maestro lukisan kaca tradisional Cirebon.

Pertemuan, bimbingan dan fasilitasi komunikasi seninya, termasuk fasilitasi pemasaran lukisan kacanya hingga menyentuh pusat-pusat kebudayaan dan kampus bergengsi seperti FSRD ITB, memantapkan pilihan selera estetika tradisional Cirebon sebagai pilihan distingsi estetikanya. *“Bapak kuh dipeseanane ga mengkonon. Wis Ras, sira aja macem-macem. Wis gawe lukisan kacae kang tradisional Cerbon bae. Mengkonon pesene Pak Joop Ave lan Pak Haryadi Suadi* (Bapak tuh dipesankannya juga begitu. Sudahlah Ras, kamu jangan macam-macam. Sudahlah membuat lukisan kacanya yang tradisional Cirebon saja. Begitu pesan Pak Joop Ave dan Pak Haryadi Suadi),” jelas Kusdono. Rastika pun memantapkan

dirinya dengan gaya lukisan kaca tradisional Cirebon sebagai distingsi estetikanya. Semua anasir visual pada lukisan kaca Rastika benar-benar digali dari khazanah kebudayaan Cirebon, dari objek wayang kulitnya, tata warnanya, gaya ungkap visualnya, dan ornamen-ornamennya.

Arahan untuk bertumpu pada akar tradisi Cirebon dalam hal reka visual lukisan kacanya sebenarnya bukanlah hal yang baru, akan tetapi sudah dilakukan oleh Rastika sebelumnya. Hanya sejak saat itu dia harus lebih mempertegas lagi tentang beberapa hal, seperti halnya dalam tata warna wayang kulit yang mengacu pada sistem pewarnaan yang lazim dijumpai pada khazanah wayang kulit gagrak Cirebon. Studinya selama ini kepada Ki Dalang Maruna, dalang wayang Gegesik yang dikenal ahli dalam tata warna wayang kulit gagrak Cirebon dan kepada Ki Dalang Sudarga (Ki Leseq) serta kepada penatah wayang kulit Cirebon yang paling unggul di tahun 1960-an, Ki Hasan dari Karang Sari, adalah bekal yang sangat berharga untuk menerima arahan dan bimbingan dari Joop Ave dan Haryadi Suadi.

Petemuannya dengan Elang Yusuf Dendabrata, kerabat keraton Kacirebonan yang merupakan pakar budaya Cirebon, membuat Rastika dikenalkan dengan berbagai tata artistik lukisan kaca karya kerabat keraton (Elang Aruna, Elang Sahid, Raden Saleh, bahkan karya Elang Yusuf sendiri), termasuk diakrabkan dengan estetika ukiran wayang kulit yang ada di Museum Keraton Kasepuhan atau di *wargi* keraton, baik yang berupa hiasan dinding ataupun *tlawungan*. Berkat pertemuannya dengan Elang Yusuf dan Haryadi Suadi, Rastika pun dikenalkan dengan lukisan kaca generasi pertama yang menganut tarekat Syathoriyah. Pertemuan yang sangat berharga inilah yang kemudian mengantarkan Rastika untuk

mengadopsi bentuk lemahan lukisan kacanya yang menggunakan ornamen *Wadasan* dan penggunaan ornamen *Mega Mendung*, seperti yang dijumpai pada karya-karya lukisan kaca karya kerabat keraton atau pun ukiran wayang pada papan. Sebelum pertemuan itu lukisan kakaca Rastika, seperti halnya pelukis kaca lainnya, belum menggunakan *lemahan* dengan ornamen *Wadasan*. *Lemahan* yang kerap digarap oleh pelukis kaca atau pembuat *Wayang Blagbag* pada umumnya menggunakan *lemahan Tekelan*, yakni lemahan yang mengasosiasikan bentuk lantai tegel.

Distingsi estetika lukisan kaca Rastika terbangun dari beberapa elemen yang khas, seperti: 1) gaya ungkap lukisannya adalah dekoratif; 2) Menggunakan pewarnaan datar/*flat* yang dihasilkan dengan sapuan rata kuas dan satu warna (biasanya warna muda: biru muda, oker muda, biru *telor asin*, hijau muda); 3) Menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon dengan ketat dalam pembuatan *wanda* (ekspresi/karakter wajah tokoh wayang kulit), *wangun* (struktur tubuh), dan *sunggingan* dengan gaya *sunggingan* Cirebon); 4) Dalam hal penyajian *jejer wayang* (baik *jejer sepayang*, *jejer pasemon*, atau pun *jejer payudan*) tetap mengacu pada *jejer wayang* sesuai bentuknya; dan 5) Menghindari penggunaan *air brush* atau penggunaan *mix-media* karena dianggap akan menghilangkan karakteristik tradisi lukisn kaca. Dengan pilihan distingsi estetik inilah yang kemudian mengantarnya menjadi pelukis kaca yang mampu menembus Istana Kepresidenan, galeri-galeri besar, hotel-hotel bergengsi, dan pusat-pusat kebudayaan di Jakarta (seperti Bentara Budaya Jakarta), bahkan kampus-kampus seni rupa seperti FSRD ITB dan ISI Jogja serta perguruan tinggi lainnya. Rastika

pun memperoleh legitimasi dan pengakuan sebagai Maestro lukisan kaca yang semakin menguatkan modal sosial dan modal ekonominya. Rastika pun semakin mantap dengan distingsi estetika tradisional lukisan kacanya.



Gambar 8.5 Lukisan kaca, “ Batara Guru” , Karya Rastika, dibuat tahun 1976 setelah dibimbing Joop Ave, Haryadi Suadi, dan Elang Yusuf Dendabrata. (Foto: IVAA)

Lukisan kaca pada gambar di atas merupakan cikal bakal Rastika temuan distingsi estetikanya, khususnya pada wayang *ijen*-nya setelah bersentuhan dengan Elang Yusuf Dendabrata. Pada lukisan kaca yang menyajikan *jejer payudan* atau *jejer pasemon* Rastika tetap mengacu pada penggunaan *wanda*, *wangun* dan *sunggingan* wayang kulit gagrak Cirebon. Rastika tetap tidak mengubah *wangun*

tokoh wayang kulitnya. Hal ini seperti yang dijumpai pada iluminasi atau gambar miniature di naskah babon pedalangan.



Gambar 8.6 Lukisan kaca, “Karna Tanding”, karya Rastika, merupakan Lukisan kaca *jejer payudan* yang tetap Menggunakan *Wanda, Wangun, dan Sunggingan* Wayang Kulit Gagrak Cirebon (foto: FB Kusdono)

Rastika merupakan tokoh pelukis kaca Cirebon dari wilayah Gegesik yang sangat berpengaruh dan namanya tercatat dengan penghargaan dari berbagai kalangan. Seluruh proses kreatifnya dalam membuat lukisan kaca banyak memberikan pengaruh kepada para pelukis kaca muda Cirebon. Di samping itu, proses kreatifnya yang lebih banyak berlangsung di rumah, menyatu dengan seluruh proses kehidupannya, ternyata juga memberikan peluang bagi terjadinya proses transmisi keseniannya—sebuah proses pewarisan berkesenian melukis kacanya, khususnya di lingkungan keluarganya.

Kusdono, putera keempat Rastika, tampaknya menjadi penerus distingsi estetika lukisan kaca Rastika. Kecenderungannya pada kegiatan gambar menggambar sudah dirasakan Kusdono sejak kecil. Bahkan Ketika duduk di bangku sekolah dasar ia sudah banyak membuat coretan gambar wayang di lembar-lembar buku tulisnya. Keseharian di rumahnya yang juga digunakan sebagai Sanggar Lukis ayahnya, Rastika, selalu disuguhkan dengan aktivitas ayahnya membuat lukisan kaca dan beberapa lukisan kaca yang menggantung di dinding rumahnya yang sederhana. Kusdono juga kerap menyaksikan betapa orang-orang yang menyambangi ayahnya adalah orang-orang yang peduli dengan lukisan kaca. Mereka ada yang membeli lukisan kaca karya ayahnya, beberapa wartawan yang mewawancarai ayahnya, atau tamu lainnya yang berguru membuat lukisan kaca kepada ayahnya. Kusdono kecil sangat menikmati situasi yang penuh dengan perbincangan tentang lukisan kaca, dan Rastika selalu bersemangat menggebu-gebu untuk menjelaskan lukisan kacanya.

Kusdono kecil secara diam-diam kemudian mengamati bagaimana ayahnya membuat lukisan kaca. Ia juga dengan sembunyi-sembunyi sering melihat-lihat karya lukisan kaca ayahnya yang menggantung di dinding rumahnya atau yang masih disandarkan di bagian dinding rumahnya karena lukisan kaca itu belum selesai dikerjakan, ataupun kalau sudah selesai, lukisan kaca tersebut belum berpigura. Dengan hati-hati Kusdono kecil sering mengamati lukisan kaca tersebut tanpa sepengetahuan ayahnya. Terbersit di hati nuraninya untuk mencoba membuat lukisan kaca, akan tetapi hasrat itu kerap ia pendam, meskipun demikian Kusdono

terus mencerap bentuk-bentuk wayang kulit dalam lukisan kaca ayahnya dan ia juga mengamati bagaimana pewarnaan lukisan tersebut.

Momentum yang sangat berkesan di hati Kusdono adalah ketika ia sudah menginjak di kelas I SMP, ia secara diam-diam mencoba-coba membuat lukisan kaca. “Saya mengenal teknik membuat lukisan kaca sejak kecil karena memang sebagian hobi saya ya menggambar. Awalnya saya mengenal lukisan kaca waktu saya duduk di kelas 1 SMP, tahun 1994 kalau nggak salah,” jelas Kusdono membuka kembali lembar-lembar pengalaman pertamanya bersentuhan dengan lukisan kaca. Ia mulai mencoba-coba alat grafido (Kusdono menyebutnya dengan ‘Rothring’) atau kuas buatan orang tuanya dan cat kayu merek Kuda Terbang untuk dicoba digunakan pada kaca hanya sebagai latihan berkarya lukis kacanya. Hal ini dilakukan Kusdono masih secara diam-diam.

Tahun 1994, Ketika duduk di kelas I SMP, Kusdono masih secara diam-diam mengamati dan mencoba-coba menirukan ayahnya membuat lukisan kaca. Ia masih takut kalau ayahnya, Rastika, tidak berkenan dan Kusdono khawatir akan dimarahi ayahnya. “Ya waktu itu, tahun 1994, tapi belum ketahuan oleh Bapak (Pwcr: Rastika). Waktu itu masih sembunyi-sembunyi, belum terus terang sama Bapak. Waktu itu saya takut dapat teguran dari Bapak, takut tidak bisa meniru seperti karya Bapak. Terus waktu itu kan sudah menggunakan rothring jadi takut rusak, kan nanti kerja Bapak melukisnya terganggu. Saya juga takut dimarahi. Sejak saat itu, mungkin Beliau sih sudah tahu tentang kesibukan saya yang mencoba-coba membuat lukisan kaca. *Pas* waktu saya dipandang cukup untuk belajar saya baru ditegur dan disuruhlah untuk belajar,” papar Kusdono mengenang

masa awal mewarisi kemampuan melukis kaca dan distingsi estetika lukisan kaca ayahnya, Maestro lukisan kaca tradisional Cirebon.

Rastika tampaknya menyadari kalau anaknya, Kusdono, menunjukkan minat yang tinggi untuk membuat lukisan kaca seperti yang ia lakukan. Rastika pun kemudian mulai mengajak Kusdono untuk terlibat dalam pembuatan lukisan kacanya. Dari kelima bersaudaranya memang hanya Kusdono, anak keempat Rastika, yang menunjukkan minat dan bakat melukisnya. Rumsinah, kakak pertama Kusdono adalah perempuan desa yang lebih disibukkan dengan kegiatan-kegiatan di sawah dan tidak menunjukkan kecintaannya pada kegiatan berkesenian. Rusmadi, kakak kedua Kusdono, memang sempat menunjukkan kegiatan melukis kaca. Beberapa kali ia terlibat dalam kesibukan Rastika membuat lukisan kaca, akan tetapi tidak menunjukkan keseriusan dan meninggalkan kehidupan melukis kaca. Kakak ketiga Kusdono, Rusasmo, lebih memilih sebagai *nayaga*, penabuh gamelan yang *manjak* (ikut sebagai penabuh gamelan) pada grup wayang kulit beberapa dalang di Gegesik. Sementara Si bungsu pun tidak memilih hidup sebagai pelukis kaca.

Kusdono sebagai anak keempat dari pasangan Rastika dan Rubiyem, adalah satu-satunya putera Rastika yang menunjukkan keseriusannya dalam belajar membuat lukisan kaca. Tahun 1994, Rastika mulai menyadari kalau anaknya yang satu ini menunjukkan interes yang tinggi dengan proses berkarya yang dilakukannya. Rastika pun secara diam-diam melihat Kusdono sering mengamati karyanya yang menggantung di dinding dan sering memperhatikan dengan sungguh-sungguh ketika ia sedang melukis kaca. Oleh karena itu Rastika mulai

merangkul Kusdono. Diajaklah Kusdono terlibat dalam proses berkarya lukisan kacanya. Rastika tampaknya memandang penting penguasaan teknik dalam mencampur-campur warna untuk memperoleh standar warna-warna yang membentuk komposisi lukisan kacanya. Aktivitas mencampur-campur warna pun dilakukan Kusdono. Ia menuangkan cat-cat dengan warna primer seperti warna merah, biru, kuning, yang dicampur-campur dengan perbandingan tertentu juga menggunakan cat warna putih dan atau hitam, untuk memperoleh warna standar yang diharapkan. “Pertama belajarnya disuruh menghafalkan warna, misalnya warna baku (pokok), yaitu kuning, putih....kuning tuh ada dua, kuning orange dengan kuning lemon, biru, hitam dan merah, dicampur-campur, dari warna muda sampai tua-gradasian. Misalnya kuning lemon dicampur dengan biru nanti menjadi hijau. Kuning kunyit dicampur merah menjadi oranye,” jelas Kusdono.

Mencampur-campur warna dalam pewarisan distingsi estetik model pelukis Rastika merupakan dasar pengetahuan dan keterampilan sebagai pelukis kaca tradisional. “*Soale lamun warna kang diempakaken iku padu bae ya bakale ora bener. Ngempakaken warna kuh kudu pas. Aja sekarep dewek, jare Bapak kuh* (Soalnya kalau warna-warna yang diterapkan itu asal saja ya bakalan tidak benar. Menerapkan warna tuh harus tepat. Tidak boleh semau sendiri, begitu kata Bapak),” tandas Kusdono. Di sini Rastika memandang betapa pentingnya pencerapan dan pengetahuan tentang warna. Betapa pentingnya warna-warna dan komposisi warna pada lukisan kaca tradisional. Pendekatan ini sepertinya persis ia terima ketika ia harus *nyantrik menyunnging* wayang kulit kepada Ki Dalang Maruna. Sebagai seorang pemula yang belajar menyunnging wayang kulit, maka yang pertama saat

itu dilakukan adalah mengaduk-aduk pewarna yang dahulu kebanyakan masih harus mengoplos-oplos bahan pewarna.

Setelah belajar menemukan warna yang akan digunakan dalam pakem tradisional lukisan kaca Cirebon sebagaimana yang dilakukan ayahnya, Kusdono kecil kemudian diajarkan membuat percampuran warna untuk membuat gradasi warna pada *larapan-larapan* yang sering dijumpai dalam sunggingan wayang kulit. *Larapan* pada lukisan kaca karya Rastika masih mengacu pada *larapan* pada wayang kulit yang hanya menggunakan empat gradasi warna, yakni: warna tua, warna standar, warna muda, dan warna putih. *Larapan* dalam teori warna menurut Brewster atau Oswald adalah komposisi monokromatik, yaitu komposisi warna yang berasal dari satu warna dari *tint* (dengan percampuran warna putih) menuju *shade* (dengan percampuran warna hitam) yang perubahan dari satu warna ke warna lain yang memperlihatkan batas-batasnya. *Larapan* banyak dilakukan dalam tradisi pewarnaan tradisional, khususnya pada sunggingan wayang kulit Cirebon yang oleh Rastika ditransformasikan pada karya lukisan kacanya. Kusdono sebagai orang yang menerima pewarisan distingsi estetika dari pelukis Rastika tentu diwajibkan mengenal dan memahami komposisi warna tradisional tersebut. “Setelah menghafalkan warna dan percampurannya, terus membantu mengecat warna. *Kan* gradasi lukisan Bapak cuma tiga. Empat itu dengan putih,” demikian jelas Kusdono.

Rastika ternyata tidak sekedar mengajarkan Kusdono memahami warna dan membuat percampuran warna. Yang terpenting lagi adalah Kusdono harus memahami letak warna. Suatu warna tertentu memiliki letaknya sendiri dan pelukis

kaca tradisional Cirebon dalam pandangan Rastika harus mengetahui letaknya. Tidak sembarang pelukis kaca menggunakan warna ke dalam lukisan kaca. Rastika memiliki metoda mengajarkan tersendiri agar Kusdono memahami letak-letak warna dengan tepat. “Setelah menghafalkan warna dan percampurannya, terus membantu mengecat warna. *Kan* gradasi lukisan Bapak cuma tiga, empat itu dengan putih. Misalnya Bapak membuat gradasi merah, Bapak mengecat dulu warna merah muda dan merah tuanya. Nah saya tugasnya mengisi gradasi yang di tengah-tengahnya yaitu warna merahnya. Itu *tuh* intinya kata Bapak, biar saya tahu letak warna dan *sandangan* wayang, tentang *batikan* wayang supaya tahu. Jadi saya tidak dipaksa harus bisa seluruhnya secara langsung,” papar Kusdono.

Paparan Kusdono di atas secara tegas menyatakan bahwa setelah Kusdono mengenal warna-warna yang dibutuhkan untuk melukis kaca tradisional Cirebon sebagaimana distingsi estetika lukisan kaca Rastika, selanjutnya adalah ia harus memahami warna-warna tersebut akan diletakkan di mana. Rastika kemudian menyodorkan lembaran kaca yang sudah dibuat sketsa lukisan kaca dengan kontur warna hitam yang dibuat dengan menggunakan graphido (Rothring) dan tinta Cina berwarna hitam. Rastika terlebih dahulu sudah mewarnai bagaian-bagian tertentu dan menyisakan bagian yang lain untuk diwarnai oleh Kusdono. “Misalnya Bapak membuat gradasi merah, Bapak mengecat dulu warna merah muda dan merah tuanya. Nah saya tugasnya mengisi gradasi yang di tengah-tengahnya yaitu warna merahnya,” jelas Kusdono. Metode pembelajaran untuk mengenal letak warna selalu distimulasi oleh peletakan warna oleh Rastika terlebih dahulu, baru kemudian Kusdono harus berpikir warna apakah yang belum diletakkan pada

bagian bidang yang belum diberi warna. Hal ini juga dilakukan oleh Rastika untuk mengenalkan warna-warna yang harus diterapkan untuk mengisi *sandangan* (hiasan/ornamen) setiap wayang kulit. Proses ini berlangsung panjang dan terus berulang hingga Kusdono hafal betul letak-letak warna pada *sandangan* wayang kulit yang dijadikan objek lukisan Ki Rastika, ayahnya.

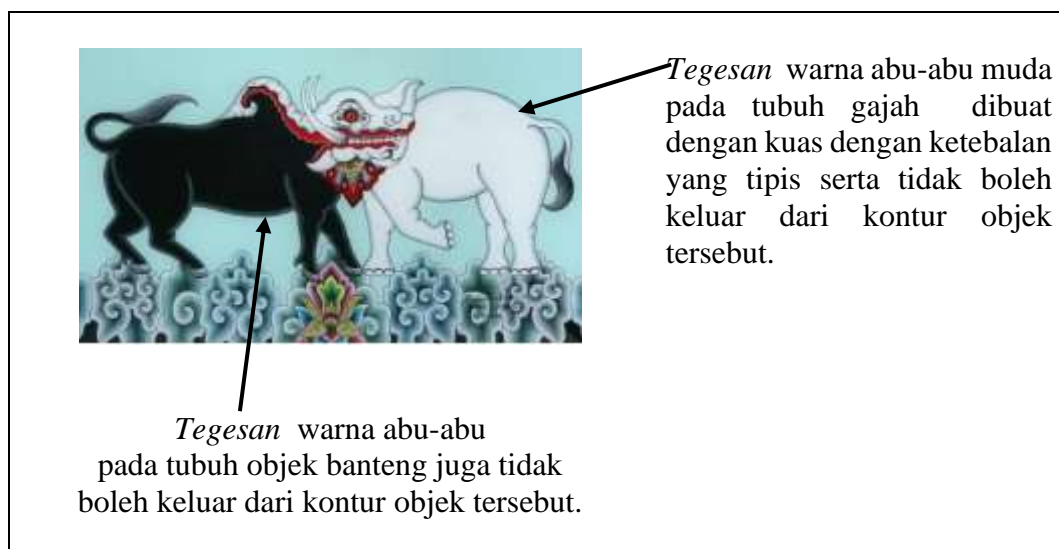


Gambar 8.7 Rastika sedang Membimbing Kusdono Menjiplak Pola Lukisan Kaca Yang dibuat di Atas Kertas/Kalkir Dipindahkan ke Atas Permukaan Kaca (Foto: FB Kusdono)

Proses pewarisan distingsi lukisan kaca pelukis Rastika terus berlanjut. Setelah Kusdono sudah memahami warna-warna yang digunakan dalam lukisan kaca tradisional Cirebon sebagaimana dengan distingsi estetik lukisan Rastika; Ia memahami letak warna, dan memahami *sandangan* wayang baik bentuk ornamen

untuk *sandangan* maupun warnanya; tugas berikutnya adalah membuat atau tepatnya menjiplak sket/*plek* lukisan kaca yang dibuat di atas kertas atau kertas kalkir ke atas permukaan kaca. Tahap ini ia mulai berhubungan dengan penggunaan graphido yang ia sebut Rothring dengan tinta Cina. Tahap inilah yang dahulu sangat dia khawatirkan. “Terus waktu itu kan sudah menggunakan rothring jadi takut rusak, kan nanti kerja Bapak melukisnya terganggu. Saya juga takut dimarahi Bapak,” tutur Kusdono polos. Akan tetapi itu dulu ketika ia belum mendapat bimbingan yang bertahap. Rastika ternyata tidak mengajarkan Kusdono untuk membuat atau memindahkan *plek* lukisan kaca di atas kaca terlebih dahulu, walaupun dalam kenyataannya setiap ia membuat lukisan kaca pasti langkah awalnya adalah membuat pola gambar di atas permukaan kaca dengan graphido. Namun tidak demikian dengan metode mengajarnya untuk mewariskan distingsi estetik lukisan kacanya. Untuk tahap ini Kusdono harus benar-benar menghasilkan bentuk yang tepat sesuai pola di bawah kacanya. Garis-garis yang digunakan pun harus ajeg ketebalannya dan tidak ‘bergetar’. “Kalau hasilnya kurang bagus ya disuruh dihapus lagi,” tandas Kusdono. Kusdono pada awalnya harus menghapus pola lukisan kaca buatannya yang dalam pandangan Rastika belum bagus. Pekerjaan menghapus sebagian unsur dari pola yang dipandang belum berhasil dirasakan Kusdono sungguh sebagai pekerjaan yang tidak gampang. “Kadang kalau banyak yang salah atau kurang baik, maka saya harus menunggu tinta yang menempel di kaca itu kering dahulu. Baru setelah kering kemudian saya hapus dengan mengeroknya menggunakan silet. Kalau menghapus saat masih basah itu berisiko kaca akan kotor dan itu tidak baik,” jelas Kusdono.

Proses Kusdono membuat pola lukisan kaca pada permukaan kaca dengan bentuk dan garis yang baik memang membutuhkan waktu yang panjang dan pengawasan yang sangat ketat. Hal ini dilakukan guna menjaga kualitas estetika lukisan kacanya. Baru setelah Kusdono dipandang telah mampu membuat pola lukisan kaca di atas kaca dengan baik, langkah selanjutnya adalah *Negesi* atau membuat *Tegesan*, yakni lapisan tipis pada bagian tubuh tokoh wayang dengan ketebalan kurang lebih 1 mm – 1,5 mm menggunakan warna abu-abu muda yang dilakukan dengan menggunakan kuas kecil. “Kalau hasilnya sudah bagus baru disuruh ‘*negesi*’. Kalau *tegesan*-nya tidak lembut ya disuruh menghapus lagi,” ungkap Kusdono dengan senyum sambil mengenang ketika ia pun harus berkali-kali gagal dalam membuat *tegesan*. Membuat *tegesan* pada objek tokoh wayang kulit pada kaca memang tidak mudah. Kekurangajegan ketebalan *tegesan* dan kurang tepatnya warna *tegesan* akan mengganggu kesempurnaan estetika lukisan kaca.



Gambar 8.8 *Tegesan* dalam Lukisan Kaca Rastika, Membentuk Distingsi Estetika Lukisan kacanya (Foto: IVAA)

Rastika memandang seorang penerima pewarisan distingsi estetika lukisannya kalau sudah bisa mencampur-campur warna, mengetahui letak-letak warna, memahami *sandangan*, mampu membuat pola gambar dengan kontur yang baik, dan mampu membuat *Tegesan*, maka ia baru boleh membuat lukisan kaca sendiri dengan menirukan sepersis mungkin karyanya. Targetnya adalah Kusdono dapat membuat karya lukisan kaca dengan meniru karya ayahnya, Rastika, sampai sepersis mungkin hingga sulit dibedakan mana karya Rastika dan mana karya Kusdono. “Hal ini merupakan proses panjang. Setelah itu baru belajar membuat lukisan kaca seluruhnya, dari sketsa sampai mewarnai dengan meniru karya Bapak,” tutur Kusdono. Guna mencapai tahapan ini butuh waktu yang panjang, sejak awal ia belajar melukis kaca pada tahun 1994, dengan menempuh tahapan demi tahapan yang terstruktur dan sistematis serta membutuhkan ketekunan dan motivasi yang tinggi, ternyata baru pada tahun 2005 Kusdono dibolehkan membuat lukisan kaca sendiri, namun tetap dengan meniru karya Rastika sepersis mungkin.

Bagi Kusdono momentum ia diberi kesempatan membuat lukisan kaca secara utuh, dari awal hingga penyelesaian akhir, dengan standar estetika sepersis distingsi estetika Rastika, ayahnya, adalah momentum yang sangat ditunggu-tunggu. Ia sangat berbahagia karena obsesinya untuk bisa membuat lukisan kaca sebaik karya ayahnya sekarang benar terwujud. Alangkah bahagianya Kusdono dapat diberi kesempatan seperti itu. Momentum itu juga yang tidak dapat dilupakan karena tak berapa lama ia dibolehkan membuat reproduksi lukisan kaca ayahnya, yakni Ketika Rastika terkena serangan stroke yang pertama. Pada saat itu praktis Rastika tidak mampu melukis seperti sediakala. Pada saat itu pula Kusdono harus

tampil membantu mengerjakan pesanan-pesanan lukisan kaca kepada ayahnya. Beruntung karena saat itu ia sudah mampu membuat lukisan kaca sesuai dengan distingsi estetika ayahnya.



Gambar 8.12 Lukisan kaca, “Macan Ali”, karya Rastika, buatan tahun 1976



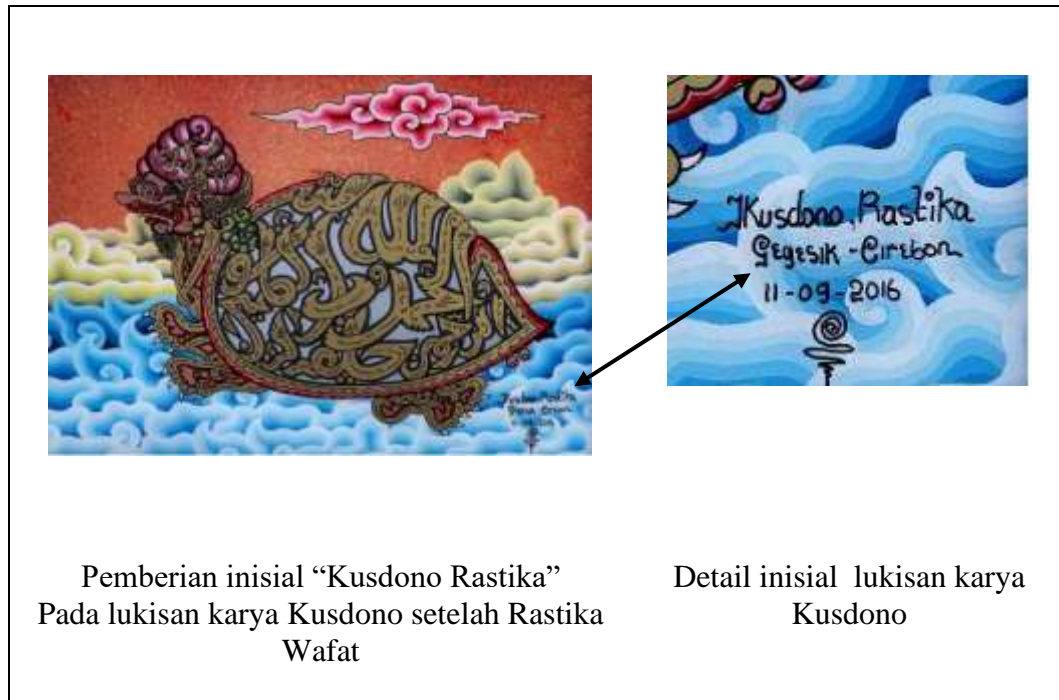
Gambar 8.10. Lukisan kaca, “Macan Ali” , karya Kusdono, Dipandang Sudah Mampu Menguasai Seluruh Aspek Distingsi Estetika Lukisan kaca Rastika



Gambar 8.11 Rastika pasca Sembuh dari Serangan Stroke Tahun 2005
(foti: FB Kusdono)

Kusdono sejak tahun 2005, bertepatan ketika Rastika terkena serangan stroke yang pertama sudah mulai membantu mengerjakan pesanan-pesanan lukisan kaca ayahnya. Akan tetapi sesuai dengan pesan Joop Ave, meskipun lukisan itu Kusdono yang mengerjakan seluruhnya (tentu dengan kontrol dari Rastika secara ketat), ia tidak diperkenankan menorehkan inisial dirinya sebagai pembuat lukisan kaca tersebut, melainkan ia tetap menuliskan nama Rastika di bagian tertentu dalam lukisan yang dikerjakannya. “Hal ini karena ada pesan Bapak Joop Ave, bahwa kelak ketika Bapak mempunyai anak yang bisa melukis kaca supaya jangan dulu menggunakan nama anak dulu. Nanti kalau Bapak sudah meninggal baru boleh menulis nama anak dan nama Bapak di belakangnya. Misalnya, saya ya ditulis Kusdono Rastika, begitu,” tutur Kusdono. Oleh karena itu, setelah ayahnya wafat

pada tahun 2014, barulah ia menuliskan inisial dirinya dengan nama belakang nama ayahnya, sesuai pesan Joop Ave.



Gambar 8.12 Pemberian Inisial Lukisan

Penambahan nama “Rastika” di belakang nama Kusdono juga menunjukkan betapa ia merasa sudah mencerpai seluruh distingsi estetika lukisan kaca Rastika. Sebuah pengakuan kalau karya-karyanya sangat terpengaruh oleh karya ayahnya, Rastika. “Saya kan dari awal melihat-lihat karya Bapak, lalu diajari atau dibimbing dengan meniru karya Bapak sampai persis seperti karya Bapak. Tidak boleh salah. Jadi ya gaya lukisan Bapak juga cara-cara melukisnya sangat besar pengaruhnya. Saya harus bisa melukis kaca persis seperti karya Bapak, sampai akhirnya saya mengerjakan pesanan lukisan kaca Bapak dan setelah jadi

Bapak tinggal tanda tangan. Jadi ya gaya lukis kaca saya sangat dipengaruhi Bapak,” aku Kusdono dan bangga bisa membantu orang tua.

Kusdono kini benar-benar telah mewarisi distingsi estetika lukisan kaca Rastika. Ia bahkan tidak sekedar mencerap aspek-aspek visual distingsi estetika lukisan kaca Rastika, akan tetapi juga menjaga nilai-nilai moral yang diajarkan kepadanya, seperti kesungguhan dalam belajar membuat lukisan kaca, mengikuti guru dengan sungguh-sungguh di setiap tahapannya, harus meniru sepersis karya Sang Guru, penghormatan kepada Sang Guru dengan tidak menuliskan inisial dirinya ketika Sang Guru masih hidup, bahkan ia pun harus menaati pesan Sang Guru, ayahnya sendiri, “ No, kamu bisa tidak membuat gambar yang cepat tapi hasilnya bagus. Jangan yang cepat tapi hasilnya nggak karuan dalam arti dipandanginya nggak bagus. Intinya sih supaya melukis kaca bagus dan cepat supaya bisa menghidupi keluarga kelak,” kenang Kusdono mengingat pesan ayahnya.

Semenjak tahun 2010 sebenarnya Kusdono sudah memulai dengan upaya-upaya untuk menemukan gayanya sendiri. Ia merasa tidak harus mengikuti gaya dan distingsi estetika ayahnya seratus persen. Meskipun begitu Kusdono tidak mau menyimpang dari gaya Rastika. “Tetapi saya tidak mau menyimpang dari karya Bapak. Sebagian besar ya menggunakan ciri khas Bapak, sisanya ciri khas saya, dijadikan satu dalam satu karya. Sejak tahun 2010, sejak Bapak masih hidup,” ungkap Kusdono tentang sikapnya tentang inovasi dalam berkarya. Ia kemudian melakukan beberapa inovasi kecil, di antaranya adalah mengolah latar belakang objek lukisan yang tadinya hanya datar dan satu warna muda oleh Kusdono

kemudian diolah dengan penggunaan teknik *kusekan*, semacam teknik mendusul cat dengan jari tangan atau kertas koran yang digosok-gosokkan pada lumuran cat yang dituangkan di atas permukaan kaca untuk menyelesaikan latar belakang objek lukisan. Dengan teknik ini memang latar belakang objek lukisan tidak *flat* lagi, akan tetapi ada kesan nuansa warna yang lebih ekspresif dan tak terduga. Inovasi lainnya adalah dengan menggunakan pengolahan latar belakang objek lukisan dengan menggunakan teknik *Tamponir*, yakni teknik menggunakan cipratan cat akibat dari gesekan antara sikat gigi yang ujung-ujungnya mengandung cat yang digosok-gosokkan di atas sisir. Teknik ini terinspirasi ketika ia masih sekolah di SD dalam membuat prakarya. Hasilnya adalah cipratan-cipratan halus yang identik dengan hasil *air brush*, akan tetapi dilakukan secara manual. Kusdono juga memulai menggunakan gradasi warna yang tidak dibatasi kontur hitam dan mengolah perspektif warna pada objek ombak laut sehingga ada kesan jauh dekat. Dalam hal ini Kusdono kemudian menjelaskan dengan tegas, sebagai berikut.

“Saya menghadirkan kesan jauh dekat pada lukisan kaca. Supaya mendapatkan kesan tiga dimensi warnanya lebih lembut. *Gradasian* dalam lukisan kaca saya berbeda dengan *gradasian* Bapak. Kalau *gradasian* Bapak kan cuma tiga....empat dengan putih, walaupun lukisannya besar tetap gradasiannya ya empat itu. Kalau *gradasian* saya—apalagi untuk yang kesan tiga dimensi-- seringnya lebih dari tujuh—lapisannya lebih banyak. *Gradasian* saya juga ada yang “langsung nembak” (langsung membuat lapisan warna)—tanpa garis hitam. Kalau *background* lukisan Bapak menggunakan *background* polos pernah juga ada “kusekan” tapi Bapak belum pernah menggunakan percikan sikat gigi (yang digosokkan di atas sisir). Kalau pengolahan *background* saya sih memadukan ada *background* polos gaya Bapak, ada teknik percikan (*Tamponir*), dan kusekan. Saya tidak menggunakan semprotan *pyloc* karena ingin mengikuti gaya klasikan. Saya menemukan gaya tiga dimensi dengan *gradasian* yang banyak lapisan dan kusekan itu dari melihat-lihat karya Toto Sunu atau *Bapae* Hengki yang menghadirkan kesan tiga dimensi dari beberapa lapisan panel kaca, lalu saya berpikir bagaimana supaya tetap dapat kesan tiga dimensi tapi hanya satu panel kaca. Saya juga menerima arahan tentang gradasi warna dari Toto Sunu dan Bang Arles untuk *gradasian* natural

yang kemudian saya berpikir bisa diterapkan pada lukisan kaca, tetapi gradasiannya harus rapat banyak lapisan, “ jelas Kusdono.

Paparan Kusdono di atas menunjukkan betapa Kusdono tidak mau untuk keluar dari gaya distingsi estetika ayahnya, Rastika. Ia ingin tetap pada jalur gaya lukisan kaca tradisional. Dengan tegas ia menolak inovasi teknik *air brush* yang dilakukan oleh Toto Sunu karena dianggap akan meninggalkan kesan tradisionalnya. Meskipun demikian ia bukan berarti menutup munculnya perubahan-perubahan dan gaya pribadi Kusdono. Rastika pun nyatanya menyadari bahwa apa yang dilakukan Kusdono masih tetap mempertahankan estetika tradisi lukisan kaca Cirebon. Rastika tampaknya membiarkan apa yang dilakukan oleh Kusdono dengan implementasi beberapa inovasi kecil. Rastika juga melihat konsumen lukisan kaca juga terlihat senang dengan adanya upaya itu. Beberapa kali Rastika melihat respon positif dari para apresiator terhadap inovasi kecil yang dilakukan oleh Kusdono.



Gambar 8.13 Lukisan kaca, “Perahu Nabi Nuh”, karya Kusdono Rastika Menggunakan teknik *Tamponir* dan Pengolahan Objek Laut dengan Menghadirkan Perspektif Warna (foto: IVAA)

Rastika telah wafat pada tanggal 26 Agustus 2014 dan telah meninggalkan Kusdono sebagai penerusnya yang telah ia warisi semua distingsi estetika lukisan kacanya. Rastika adalah guru yang sangat berhasil dalam mewariskan distingsi estetika lukisannya dengan tahapan-tahapan yang sistematis dan pedagogis. Sebaliknya, Kusdono adalah seorang murid yang sangat siap dengan keterpanggilan jiwa untuk menerima pewarisan distingsi estetika lukisan kaca ayahnya. Sebuah kondisi proses pewarisan distingsi estetik yang berlangsung secara alamiah hingga Kusdono pun tidak merasa terdominasi oleh Rastika dan tanpa sadar berada dalam kuasa simbolik Rastika. Proses pewarisan distingsi estetika lukisan kaca Rastika itu mengalir secara alamiah dengan tahapan-tahapan sebagai berikut.

Tabel 8.1 Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Rastika

No.	Tahapan	Aktivitas Pewarisan Distingsi Estetika	Strategi/Metode/Teknik
1.	Pengkondisian/ Persiapan Pewarisan Distingsi Estetik	Calon pelukis berhubungan secara alamiah dengan seperangkat modal budaya	Enkulturasasi, berlangsung secara historis dalam keluarga
2.	Penguasaan kecakapan dasar pewarisan distingsi estetika	Mengenal dan mencampur-campur warna	Enkulturasasi & Magang
		Belajar membuat gradasi warna monokromatik	Enkulturasasi & Magang
		Memahami letak warna dan terampil meletakkan warna secara tepat	Enkulturasasi & Magang

		Memahami warna-warna <i>sandangan</i> objek wayang kulit gagrak Cirebon	Enkulturasi & Magang
		Memindahkan pola di atas permukaan kaca datar	Enkulturasi & Magang
		Membuat <i>Tegesan</i>	Enkulturasi & Magang
3.	Perwujudan Pewarisan Distingsi Estetika	Mulai membuat lukisan kaca sendiri dari pola hingga penyelesaian akhir	Mimesis—harus sepersis karya Rastika
4.	Membangun pengakuan	Tidak memberi inisial karya dengan nama sendiri Memberikan inovasi	Tidak membubuhkan inisial pelukis muda; Pelukis senior yang mewariskan distingsi estetika membiarkan adanya inovasi Membubuhkan nama Sang Guru di belakang nama pelukis

Kusdono kini telah mewarisi distingsi estetika lukisan kaca ayahnya, Rastika, akan tetapi bukan berarti Kusdono menutup ruang ekspresif dirinya. Ia nyatanya juga memiliki kecenderungan pribadi yang sama sekali tidak ditemukan pada karya Rastika. Kusdono pun dengan penuh kesadaran untuk mewariskan distingsi estetika lukisan kacanya kepada puterinya semenjak dini. Rumah tempat tinggalnya yang digunakan sebagai sanggar dan sekaligus sebagai galeri, maka sangat memungkinkan untuk terjadinya proses enkulturasi budaya. Calon pelukis muda belajar tentang kebudayaannya sendiri, termasuk di dalamnya tentang tranfer teknik melukis kaca dan transfer nilai estetika yang berlangsung secara alamiah dalam proses sosial budaya



Gambar 8.14 Kusdono mengajarkan Kemampuan Melukis Kaca Kepada puterinya, Luna Cahya (12) Sebagai Bentuk Pewarisan Lukisan Kaca (Foto: Kompas/Abdullah Fikri Ashiri,9-9-2021)

8.1.2 Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Astika

Astika adalah pelukis kaca yang berasal dari Trusmi, sebuah wilayah di Cirebon yang terkenal sebagai pusat perbatikan. Sebagai pelukis kaca, Astika memiliki distingsi estetika lukisan kacanya yang sangat berbeda dengan distingsi estetika lukisan kaca karya Rastika, Toto Sunu, ataupun Raffan Hasyim. Para pelukis kaca dari Trusmi ternyata telah menyumbangkan satu *genre* gaya lukisan kaca Cirebon yang mengambil gaya lansekap batik Trusmi. Hal ini dimaklumi karena sebagian besar pelukisnya hidup dalam lingkungan pembatik dan sebelumnya berperan sebagai pembatik, ada yang berperan membuat pola motif batik (*nglengreng*), ada yang membuat *isen-isen* (isian hiasan motif), dan ada yang berperan sebagai penutup lilin malam (*nembok*). Praktis para pelukis kaca Desa Trusmi sangat terpengaruh oleh estetika khazanah perbatikan.

Lukisan kaca karya Astika memiliki distingsi estetika yang dekat dengan batik lansekap. Seperti diketahui bahwa perbatikan Cirebon yang berkembang di Trusmi memiliki empat jenis Pola, yakni motif batik: *pangkaan/buketan*, *Byur*, *Semarangan*, dan *lansekap*. Batik dengan pola *pangkaan* memperlihatkan adanya susunan beberapa tangkai daun dan bunga. Pola *Byur* adalah pola motif batik yang tersusun dari daun dan bunga dalam ukuran kecil-kecil, penuh mengisi bidang kain, dan nyaris tidak ada yang dominan. Pola *Semarangan* adalah pola yang memberikan sajian pola yang berulang dari sekumpulan objek dengan jarak yang relatif tetap. Batik dengan pola lansekap pada umumnya diambil dari genre batik keratonan yang memperlihatkan susunan objek yang disajikan seperti lansekap—pemandangan yang disajikan dengan objek berbentuk dekoratif dan perspektif yang digunakan adalah perspektif gunung. Objek yang di bagian bawah adalah objek yang dimaksudkan paling dekat. Objek yang di tengah dimaksudkan dalam jarak yang sedang jauhnya, dan objek yang di atas adalah objek yang paling jauh jaraknya.

Lukisan kaca Astika pada umumnya memperlihatkan gaya ungkap yang terpengaruh oleh pola batik lansekap. Beberapa anasir motif tersebut terlihat jelas pada susunan ornamen *Wadasan* dan daun serta bunga dan objek stilasi alam alainnya. Oleh karena itu distingsi estetika lukisan kaca Astika memperlihatkan gaya ungkap dekoratif, pewarnaan menggunakan pewarnaan datar, bergradasi dan tidak menggunakan pewarnaan nuansa yang diperoleh dari teknik *air brush*, sangat kuat menggunakan ornamen *Wadasan* dan beberapa untaian daun dan bunga dalam gaya batik, di samping itu karyanya sangat detail—rumit—dengan pengolahan

isen-isen serta menggunakan garis-garis kontur yang tajam. Pewarnaan pada ornamen *Wadasan*-nya cenderung menggunakan komposisi monokromatik. Adapun penggunaan warna untuk objek lukisan dibuat lebih berani sebagaimana layaknya batik pesisiran.



Gambar 8.15 Lukisan kaca, “Sunyaragian”, karya Astika dengan Distingsi Estetika yang Terilhami oleh Pola Batik lansekap (Foto: Casta, 2009)

Keterpengaruhannya perseni lukiskacaan Trusmi oleh tradisi batik Trusmi adalah hal yang wajar, bagaimana pun habitus dan modal budaya mereka begitu kental dengan dunia perbatikan. Keterpengaruhannya itu tidak hanya pada ungkapan visualnya, akan tetapi juga ada kesamaan proses penciptaan lukisan kaca di Trusmi dengan proses pembuatan batik yang dibuat oleh perajin batik dalam lingkungan keluarga pembatik. Pada keluarga pembatik di Trusmi biasanya terjadi distribusi

peran dan tugas-tugas tahapan pembuatan batik untuk masing-masing anggota keluarga. Seorang ayah biasanya bertugas membuat *rengrengan* (pola motif batik yang dibuat dengan canting pada mori) dan tugas *ngobat* (mewarnai kain yang telah diberi lilin untuk dijadikan batik), seorang ibu biasanya bertindak *ngisen-iseni* (membuat isian hiasan bagian motif batik dengan *sawudan* aatau titik-titik), dan anak-anak, terutama perempuan, biasanya melakukan kegiatan apa yang disebut *nembok* (menutup malam lilin pada gambar pola yang telah dibuat pada mori).



Gambar 8.16 Pelukis Astika sedang Melukis Kaca di Rumahnya (Foto: Casta, 2008)

Pembagian kerja seperti dalam keluarga pembatik juga ditemukan pada pembuatan lukisan kaca di lingkungan keluarga pembuat lukisan kaca Trusmi, khususnya keluarga pelukis Astika. “*Awite sih Bapak kuh akeh pesenan kanggo Hotel Bentani Cirebon. Lamun bli salo sih satus luwih pesenan lukisan kacae. Sing*

awit kuwen akire pado meluan mbantoni gawe lukisan. Yo awite sih sebisae, dakat semono Bapae kuh ngupai conto cara-carae supaya ajo salo (Awalnya sih Bapak kuh kebanyakan pesanan lukisan kaca untuk Hotel Bentani Cirebon. Kalau tidak salah sih pesanan lukisan kacanya berjumlah seratus lebih. Sejak saat itu akhirnya pada ikut membantu membuat lukisan. Ya awalnya sih sebisanya, walaupun pada akhirnya Astika memberikan contoh cara-cara mengerjakan lukisan kaca supaya tidak salah),” jelas Sutina istri pelukis Astika.

Proses berkarya lukisan kaca Astika yang dilaksanakan di dalam lingkungan keluarga membuat seluruh anak-anaknya, juga keponakannya untuk mencerap estetika, teknik, bahkan nilai-nilai yang ada dalam lukisan kaca. Tidak hanya istrinya yang kemudian terlibat dalam pembuatan lukisan kaca, akan tetapi anak-anaknya dan juga keponakannya, Jimo, yang saat itu sudah duduk di bangku SMP. Astika sangat terbantu dengan peran keluarganya dalam membuat lukisan kaca. Hal ini sesungguhnya sudah menjadi kebiasaan dalam keluarganya yang sebelum itu berperan sebagai buruh batik dan anggota keluarganya pun terdistribusi dengan sejumlah tahapan kegiatan membatik. Istri dan anak-anaknya, bahkan keponakannya, terlibat di dalam distribusi tugas membuat lukisan kaca. Pilihan keterlibatan seluruh anggota keluarga Astika dalam membuat lukisan tidak bisa lepas dari sistem nilai yang mereka anut bahwa dalam mendidik anggota keluarga itu harus memiliki nilai-nilai: *bener, idep, wekel, dan pinter*.



Gambar 8.17 Sutinah dan keponakannya, Jimo, Terlibat Membantu Membuat Lukisan Kaca (foto: Casta, 2008)

Pendistribusian tugas membantu membuat lukisan kaca oleh keluarga dekatnya yang meliputi istri, anak-anaknya, juga keponakan yang tinggal berdekatan rumah ternyata merupakan bentuk pewarisan distingsi estetika lukisan kacanya. Astika biasanya yang bertugas membuat pola lukisan kacanya yang dibuat dengan menggunakan pena dan cat. Ia sangat fanatik menggunakan pena-cat untuk membuat kontur objek lukisannya sebagaimana yang dilakukan oleh gurunya, Mamo Gro atau Raden Sugro Hidayat, keluarga Keraton Kasepuhan yang tinggal di Trusmi, tidak jauh dari rumahnya. Pekerjaan membuat garis kontur ini dengan pena memang membutuhkan kemampuan yang tinggi dan oleh karena itu pekerjaan tersebut tidak diserahkan kepada istri, anak-anaknya, atau Jimo, keponakannya. Kontur dari garis yang tajam dan ajeg ketebalannya serta ajeg kepekatan warna

hitamnya adalah kontur yang ideal dalam pandangan Astika. Hal ini merupakan transformasi nilai estetika kontur yang berlaku pada batik *anggon*, batik dengan kualitas tinggi dan harga yang mahal serta digarap dengan waktu yang lama. Nilai estetika yang tinggi pada batik *anggon* kemudian ia gunakan juga standarnya pada karya lukisan kacanya. Oleh karena itu untuk urusan membuat garis kontur objek lukisannya tetap menjadi tanggung jawabnya untuk menjamin bahwa karya lukisan kacanya dapat terwujud dengan hasil yang memuaskan.

Astika mewariskan kemampuan membuat *isen-isen* ornamen atau bagian bentuk objek lukisannya dipercayakan kepada istrinya, Sutinah. Hal ini ia lakukan karena istrinya memiliki pengalaman sebagai buruh batik yang pekerjaannya *ngisen-ngiseni*, yakni pekerjaan membuat hiasan ornamen dengan *sawudan* maupun *cecek-cecek* (titik-titik). “*Ari Bapae Ediyanto kuh njaluke isen-isene kang anggonan. Bli keno padu bae* (Kalau Bapaknya Ediyanto—yang dimaksud Astika—tuh mintanya *isen-isen* yang kelas halusan. Tidak boleh yang asal saja),” jelas Sutinah, mengingat standar estetika yang dipatok oleh Astika dalam hal pembuatan *isen-isen lukisan kacanya*.

Selain membantu suaminya membuat *isen-isen*, Sutinah juga membantu mewarnai objek lukisan kaca. Dalam hal ini Astika memberikan panduan dan rambu-rambu. Yang paling mudah dilakukan adalah mewarnai ornamen *Wadasan* atau *Mega Mendung* dengan empat atau lima gradasi warna yang menggunakan komposisi warna monokromatik. Setelah itu Astika berbagi mewarnai objek lukisan kaca kepada anak dan keponakannya untuk mewarna daun dan bunga yang

relatif lebih muda. Jimo, keponakan Rastika pada mulanya hanya diminta membantu mewarnai bagian ornamen daun dan bunga.

Tahapan yang Astika bagi sebagai jalan pewarisan distingsi estetika lukisan kacannya ialah memberikan kesempatan anaknya, Ediyanto, setelah dipandang mampu untuk memulai membantu membuat pola lukisan kaca dengan menggunakan pena-cat kayu. Hal ini juga diperlakukan kepada Jimo, keponakannya, setelah sekian lama terbiasa terlibat dalam pembuatan lukisan kaca, khususnya dalam mewarnai bagian objek lukisan kacanya. Bagi Astika, meskipun pembuatan lukisan kacanya senantiasa dimulai dari pembuatan garis kontur, akan tetapi dalam hal pewarisannya, kegiatan membuat kontur itu dilatihkan belakangan, yakni ketika calon pelukis kaca tekah 'akrab' dengan lukisan kaca, telah mengenal tata warna lukisan kaca tradisional dan teknik pembuatannya. Baru setelah semua itu dikuasai, calon pelukis muda itu memulai membuat pola atau *rengrengan* lukisan kacanya.

Pendistribusian tugas membantu membuat lukisan selain berdimensi strategi pembelajaran melukis kaca menurut Astika, juga merupakan aktivitas yang berdimensi nilai. Bagi Astika dan Sutinah semua itu dilakukan untuk memupuk capaian nilai *bener*, *pinter*, *wekel*, dan *idep*. Nilai *Bener* mengandung kecakapan mental yang mampu berbuat sesuai aturan dan norma, sehingga dapat disebut sebagai *Wong bener* manakala anak dan istrinya terlibat membantu membuat lukisan kaca di saat ia sangat membutuhkan. Jadi *Wong pinter* adalah Ketika mampu menyelesaikan tugas membantu membuat lukisan kaca dengan tanpa kesalahan, maka ia kan memperoleh predikat *Wong pinter mekayo* (pandai mencari

nafkah). Predikat *Wekel* atau rajin ialah Ketika anak dan istrinya rajin membantu, sehingga ia disebut sebagai orang yang *wekel menggawai* (rajin bekerja). Nilai terakhir adalah ketika anak dan keponakannya justru membantu membuat lukisan kaca, tidak malah melakukan aktivitas tidak menentu. Pada tataran ini anaknya memperoleh predikat *Wong idep* (orang baik-baik). Pewarisan distingsi estetika lukisan kaca dalam keluarga Astika dengan demikian berlangsung menyatu dalam proses pebudayaan (enkulturasi) dan pewarisan kesenian tidak hanya berhubungan dengan aspek-aspek yang berhubungan dengan keindahan. Berkesenian bagi keluarga Astika memiliki peran Pendidikan nilai.

Berdasarkan paparan di atas, maka tahapan dalam pewarisan distingsi estetika lukisan kaca Astika dilakukan dengan proses sebagai berikut.

Tabel 8.2 Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Astika (Trusmi)

No.	Tahapan	Aktivitas Pewarisan Distingsi Estetika	Strategi/Metode/Teknik
1.	Pengondisian/Persiapan Pewarisan Distingsi Estetik	Calon pelukis muda hidup bergelimang interaksi dengan aktivitas pembuatan lukisan kaca di dalam rumah	Enkulturasi, berlangsung secara historis belajar kebudayaan sendiri
2.	Penguasaan kecakapan dasar pewarisan distingsi estetika	Kemampuan membuat <i>isen-isen</i> objek lukisan dan mewarnai	Distribusi penugasan kepada istri & memupuk nilai moralitas
		Pewarnaan bagian ornamen wadatan dengan gradasi monokromatik	Distribusi penugasan kepada anak-keponakan &

			memupuk nilai moralitas
		Pewarnaan bagian ornamen daun dan bunga	Distribusi penugasan kepada anak-keponakan & memupuk nilai moralitas
		Kemampuan membuat pola dengan kontur pena-cat	Distribusi penugasan kepada anak-keponakan & memupuk nilai moralitas
3.	Perwujudan Pewarisan Distingsi Estetika	Pelukis muda membuat lukisan dengan tema dan pola karya sendiri	Mimesis sejalan dengan tahapan pelatihan
4.	Membangun pengakuan	Pelukis muda membuat pola dan pengolahan lukisan sendiri	Memasarkan lukisan kaca karya anak atau keponakan

8.1.3 Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Raffan Hasyim

Raffan Hasyim atau sering orang menyebutnya dengan Opan dalam perkembangan persenilukiskacaan Cirebon adalah tokoh yang patut diperhitungkan. Opan dengan Sanggar Noerdjatinya memberikan kontribusi bagi perkembangan persenilukiiskacaan Cirebon dengan distingsi estetika yang merevitalisasi estetika tradisional Cirebon. Distingsi estetikanya lahir dari penolakan dan keprihatinan terhadap beberapa inovasi yang dilakukan Toto Sunu yang pada beberapa hal dipandang mengganggu keajegan estetika tradisional Cirebon. Di samping itu distingsi estetika lukisan kaca Opan menunjukkan

dukungan yang penuh kepada distingsi estetika tradisional Cirebon seperti yang dilakukan oleh Rastika, Raden Sugro, Astika, dan estetika tradisional Cirebon yang terwujud pada bentuk-bentuk ekspresi kesenian Cirebon pada umumnya. Raffan Hasyim melakukan penemuan-penemuan distingsi estetika sebagai pilihannya yang merevitalisasi estetika tradisional Cirebon dengan lebih optimal dengan munculnya kecenderungan ketakutan akan kekosongan (*horror paque*). Alhasil kemudian latar belakang lukisan kaca tradisional yang kosong atau *flat* seperti dijumpai pada karya Rastika atau Raden Sugro, menjadi penuh ornamen hampir mengisi penuh bidang latar belakang objek lukisan kacanya.

Opan dengan latar belakang kerabat keraton Kasepuhan dan menjadi murid dari guru tarekat Syathoriyyah di Kaprabonan Cirebon, membuatnya sangat intens dengan simbol-simbol Cirebon. Ketika harus mengangkat objek wayang kulit, maka Opan melakukannya dengan berupaya mengambil sumber wayang kulit yang paling bagus di Cirebon, yakni wayang kulit tersebut jika dimungkinkan dari kotak wayang kulit yang ada di Keraton Kasepuhan dan Keraton Kacirebonan. Hal ini tentu tidak sulit bagi Opan untuk mengakses kedua kotak wayang kulit dari keraton. Ia akrab dengan Ki Dalang Kardama dari Beusi Majalengka yang setiap hari Jum'at kliwon *ngisis* atau mengangin-anginkan wayang keraton Kasepuhan. Opan juga memiliki kedekatan dengan Sultan Kacirebonan, Mama Abdul Gani, yang sangat moderat dan selalu menerima baik siapa pun yang belajar kebudayaan Cirebon. Anggota Sanggar Noerdjati biasanya diajak untuk mencerap kaidah-kaidah estetika dalam kesenian tradisional Cirebon.

Penjelajahan Opan dan para anggota sanggar Noerdjati guna menemukan distingsi estetika lukisan kacanya juga tidak terlepas dari komunikasi yang intensif dengan para dalang wayang kulit, juga dengan para pembuat wayang kulit seperti Sawiya di Gegesik dan Ato Suatno dari Keramat-Dukuhpuntang Cirebon. Dari keduanya Opan banyak mencerap *wanda*, *wangun*, dan *sunggingan* wayang kulit gagrak Cirebon. Oleh karena itulah kemudian objek tokoh wayang kulit pada lukisan kaca karya Opan selalu tampil dengan dengan penampilan yang sangat baik, dengan memperlihatkan kekayaan serta kekhasan wayang kulit Cirebon. Ia juga sangat mencatat kekhasan dari ornamennya yang tidak dijumpai di daerah lain. Opan juga dalam pencarian distingsi estetikanya sangat intensif berhubungan dengan para desainer dan pembatik handal di Trusmi, seperti ia kenal baik dengan karya-karya Katura, Tomik, dan Iman. Dari para pendesain batik itulah kemudian Opan mengadopsi bentuk-bentuk dan perwarnaan ornamen *Mega Mendung*, *Wadasan*, dan *isen* lainnya.

Proses kreatif berkesenian yang Panjang dari Opan hingga menemukan distingsi estetika lukisan kacanya adalah bentuk keberpihakan akan kekayaan bahasa rupa dari estetika tradisional Cirebon. Ia kemudian memberikan bobot tertentu pada penguatan kesempurnaan bentuk objek untuk dikembalikan kepada bentuk tradisionalnya dan penambahan pengolahan latar belakang yang penuh dengan ornamen. Oleh karena itu, menikmati lukisan kaca karya Opan adalah menikmati distingsi estetika yang dibangun dari penguatan tradisi Cirebon dengan gaya ungkap yang dekoratif simbolis, pewarnaan menggunakan pewarnaan datar/*flat* dengan penggunaan gradasi-gradasi warna, hiasan atau *isen* ornamen

yang lebih kaya dan detail, menghindari penggunaan *graphido* untuk kontur objek lukisan (semua kontur dibuat dengan menggunakan pena-cat, sehingga lebih tegas), menghindari pewarnaan dengan teknik *air brush* dan *mix-media*, dan menggunakan banyak ornamen untuk mengisi latar belakang objek lukisan sehingga kesannya takut akan kekosongan.



Gambar 8.18 Lukisan kaca, “Sidang Dewa”, karya Raffan Hasyim dengan Distingsi Estetika Revitalisasi Tradisi (foto: Opan, 2009)

Raffan Hasyim dalam khazanah persenilukiskacaan Cirebon memiliki tempat tersendiri. Ia juga mewariskan distingsi estetikanya dengan pola-pola yang berbeda dengan pelukis lain. Proses pewarisan distingsi estetika ia lakukan melalui kegiatan di Sanggar Noerdjati. Ia mewariskan distingsi estetikanya ialah ketika mendapat pesanan lukisan kaca yang biasanya dalam jumlah besar atau ukurannya yang besar, maka Ia akan melibatkan anak-anak sanggar. Pada proses itulah kemudian ia memberikan arahan dan bimbingan tentang standar ideal

karyanya. “Mengkonon Mas. Dadi Mas Opan baka ana pesenan kang gede toli ngundang bocah-bocah sanggar, kaya kita, Nono, Ciptono, lan sejen-sejene. Ning kono Mas Opan ngarahaken bab warna lukisan lan isen-isen, sawudan, lan titik-titik. Pulane liukisan bocah-bocah Suranenggala akeh kang niru Opan (Begitulah Mas. Jadi kalau Mas Opan memperoleh pesanan lukisan yang besar kemudian ia mengundang anak-anak anggota sanggar, seperti saya, Nono, Ciptono, dan lain-lainnya. Di situlah Mas Opan kemudian memberikan arahan tentang warna lukisan dan detail hiasan ornamen, *sawudan*, dan titik-titik. Makanya lukisan kaca karya anak-anak Suraenggala banyak yang mengikuti gaya karya Mas Opan),” jelas Joko Nurkafi salah satu anggota Sanggar Noerdjati yang sekarang lebih dikenal sebagai pengukir kayu.



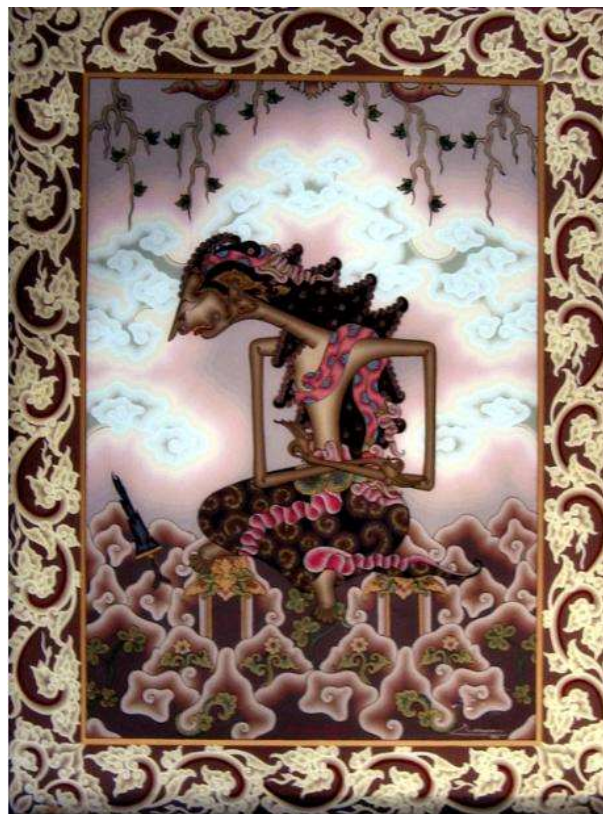
Gambar 8.19 Raffan Hasyim Mendampingi Pelukis Sanggar Noerdjati Melukis Kaca dengan Gaya Sesuai Distingsi Estetika Revitalisasi Tradisi (Foto: Opan, 2009)

Pada umumnya pelukis-pelukis kaca muda yang direkrut oleh Opan untuk mengerjakan pesanan lukisan kacanya adalah orang-orang yang sudah biasa melukis kaca. Paling tidak untuk tahap membuat kontur dengan pena-cat sudah terbiasa semua. “*Mas Opan biasae kari ngupahi arahan warna bae. Warnae misale sing awit peteng sampe padang* (Mas Opan biasanya tinggal memberikan arahan tentang pewarnaan saja. Warnanya misalnya dari mulai warna gelap ke warna terang),” jelas Joko. Opan selalu menggunakan hal-hal yang memang di dalam khazanah tradisi sudah ada, maka ia akan tetap mempertahankan untuk tetap ada. Sebagai contoh, ketika dalam pewarnaan wayang kulit ada *pepesan* maka ia akan tetap mempertahankan dan harus ada. Bahkan Opan membuat penekanan pada *pepesan* wajah dan tubuh wayang kulit menjadi berlapis-lapis sehingga kesannya memberikan kesan volume. “*Kaya lengen lan awak wayang dadie katon gilig* (Seperti pada lengan dan badan wayang jadinya bervolume),” tegas Joko.



Gambar 8.20 Pengolahan *Pepesan* Wajah dan Tubuh Wayang Kulit Karya Opan Yang Menggunakan *Pepesan* Berlapis-lapis, Sehingga Kesannya Bervolume (Foto: Opan, 2009)

Ciptono sebagai pelukis muda anggota Sanggar Noerdjati yang kerap dilibatkan dalam pengerjaan pesanan lukisan karya Opan pada akhirnya juga terpengaruh gaya lukisan Opan. Pengaruh itu terlihat pada *pepesan* yang berlapis-lapis, tidak satu lapis seperti lazimnya dalam wayang kulit. Pengaruh Opan juga terlihat pada pilihan warna dan bentuk ornamen *Wadasan* dan *Mega Mendung*-nya.



Gambar 8.21 Lukisan kaca, “Arjuna Tapa”, karya Nono Sartono, Mewarisi Distingsi Estetika Lukisan Kaca Opan

Pelukis Opan menggunakan pengaruh ornamen khas Cirebon yang bersumber dari ukiran kayu, ukiran batu (*nisan*), batik, dan wayang kulit. Opan sangat fanatik dengan karakteristik ornamen serta pewarnaan ornamen-ornamen

tersebut. Pengaruh pewarnaan dari batik keratonan Cirebon sangat jelas terlihat pada pewarnaan *Wadasan* dan *Mega Mndung*-nya. Oleh karena itu pewarnaan ornamen pada karya Opan dan anak-anak asuh di sanggarnya. Pewarnaan *Wadasan* mereka sangat berbeda dengan pewarnaan *Wadasan* Rastika yang penuh warna dengan komposisi yang berani. Pada pewarnaan *Wadasan* dan *Mega Mendung* Opan dan anak asuh di Sanggar lebih menggunakan warna-warna yang cenderung monokromatik meniru gaya pewarnaan pada batik Cirebon. Opan biasanya hanya memberikan arahan dan contoh percampuran warna yang digunakan.

Pelukis Opan memiliki anasir distingsi estetika yang mengolah latar belakang objek lukisan dengan pengolahan warna atau pemberian ornamen hingga terasa penuh dengan ornamen. “Biasanya Mas Opan memberikan arahan agar kita menyesuaikan warna yang ada di objek utama dan ornamen dengan pewarnaan pada latar belakang objek lukisan,” jelas Nono. Intinya Opan pada akhirnya memberikan kebebasan bagi anak-anak sanggar untuk mengolah latar belakang objek lukisan, prinsipnya asal tidak menggunakan teknik *air brush* seperti yang dilakukan Toto Sunu, sebab kesannya akan menghilangkan kekhasan tradisinya. Terhadap hal itu Opan sangat kertetat untuk memberikan arahan kepada anak-anak sanggar.



Gambar 8.22 Lukisan kaca, “Hanoman Obong”, karya Opan, Memperlihatkan Distingsi Estetika pada Pewarnaan Ornamen *Mega Mendung* Yang Menunjukkan Pengaruh Pewarnaan Batik (Foto: Opan, 2009)



Gambar 8.23 Lukisan kaca, “Puntadewa”, karya Hengki, Menggunakan Distingsi Estetika Opan dengan *Pepesan* berlapis, Pewarnaan dan Bentuk Ornamen Mengikuti Gaya Batik, dan Pengolahan Latar Belakang yang Tidak Menggunakan *Air Brush*. (Foto: Opan, 2009)

Berdasarkan paparan di atas, maka pewarisan distingsi estetika lukisan kaca Opan dilakukan melalui kegiatan pengerjaan melukis bersama di sanggar yang ia asuh. Pelukis muda yang menerima pewarisan distingsi estetikanya berada pada posisi agen yang terdominasi dalam kuasa simbolik Opan. Distingsi estetika lukisan kaca Opan terwariskan melalui proses hubungan yang saling menguntungkan (simbiosis mutualisme) dalam ikatan yang satu visi, yakni sama-sama memiliki kepedulian terhadap estetika tradisional Cirebon. Ada kerelaan dari pelukis muda yang menerima pewarisan karena apa yang disarankan atau dibimbingkan Opan adalah standar visual tradisi yang mereka sama-sama Yakini kebenarannya. Oleh karena itu mereka dengan begitu rela menerima doktrin atau pun bentuk-bentuk arahan lainnya. Ditambah lagi mereka menyadari bahwa pilihan distingsi estetika yang dibuat oleh Opan (yang juga diyakini kebenarannya oleh mereka) ternyata dapat digunakan untuk memperjuangkan modal ekonomi, modal sosial, dan sekaligus modal simbolik. Penetrasi penerimaan distingsi estetika lukisan kaca Raffan Hasyim (Opan) dilakukan dengan pendampingan dan bimbingan pada tahap-tahap pengerjaan lukisan kaca yang meliputi:

Tabel 8.3 Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika Lukisan kaca Raffan Hasyim (Opan)

No.	Tahapan	Aktivitas Pewarisan Distingsi Estetika	Strategi/Metode/Teknik
1.	Pengkondisian/	Pelukis kaca muda yang menjadi anggota Sanggar Noerdjati berkunjung ke perajin batik, ukiran kayu,	Enkulturasasi, berlangsung secara historis belajar kebudayaan sendiri

	Persiapan Pewarisan Distingsi Estetik	penatah dan penyungging wayang kulit gagrak Cirebon	
2.	Penguasaan kecakapan dasar pewarisan distingsi estetika	Kemampuan membuat kontur dengan pena-cat dengan bagus	Enkulturasi & Magang
		Pewarnaan objek lukisan dan ornamen dengan pewarnaan yang lembut dan matang	Enkulturasi & Magang
		Pengolahan latar belakang yang kaya ornamen atau lainnya asalkan tidak menggunakan <i>air brush</i>	Enkulturasi & Magang
3.	Perwujudan Pewarisan Distingsi Estetika	Pelukis muda membuat lukisan dengan tema dan pola karya sendiri	Penemuan sendiri dengan menggunakan bekal Ketika mengerjakan proyek lukisan kaca di sanggar
4.	Membangun pengakuan	Pelukis muda membuat pola dan pengolahan lukisan sendiri	Menggunakan pola dominasi simbolik dari Opan

8.1.4 Model Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Bahendi

Bahendi atau sering juga disebut dengan panggilan Taong, adalah sosok penting dalam perkembangan perseni lukiskacaan Cirebon. Bahendi kecil hidup di lingkungan keluarga dan lingkungan sosial yang sangat subur iklim berkesenian tradisional, Desa Gegesik Wetan, adalah Kawasan seni. Mencerap kesenian

tradisional Cirebon bagi Bahendi adalah menu utama yang ia reguk semenjak kecil. Lingkungan sekitarnya adalah keluarga seniman. Beberapa nama seperti Ki Dalang Jublag dan Ki Dalang Leseak atau Ki Sudarga adalah kerabat dekatnya. Maka tak heran jika sejak kecil Bahendi sudah berkecimpung dengan aktivitas berkesenian. Pada usianya yang menginjak 12 tahun Bahendi sudah memulai belajar mendalang wayang kulit, ia *mucuki*, yakni memainkan adegan peperangan tokoh atau beberapa tokoh pewayangan sebagai bagian awal dari sebuah pertunjukan wayang kulit, sebelum dalang senior menggelar pertunjukan sesungguhnya. Don Sabdono dalam pengantar kuratorial pada Pameran Lukisan Kaca Cirebon di Bentara Budaya Jakarta pada tahun 1986 menuliskan, “Betapa mengesankan pengalaman perangmu, *bocah*. Bahendi, anak berusia 12 tahun, dengan bersemangat menceritakan pengalaman pertamanya mendalang wayang kulit. Seorang dalang senior, memberinya kesempatan untuk mengambil bagian mengibaskan wayang dalam beberapa adegan”(Bentara Budaya, 1986).

Dunia pewayangan khususnya, bagi Bahendi memang sudah mengurat semenjak kecil. Lingkungan keluarga dan ruang sosialnya memberikan iklim yang subur untuk mengapresiasi wayang kulit khususnya, dan tentu beberapa jenis kesenian lainnya yang berkelindan. Bahendi lahir di Gegesik pada tanggal 14 Desember 1974. Ia adalah anak keenam dari pasangan Ki Dalang Purba dan ibu Sumaenah. Kakaknya, Bahenda, putera keempat Ki Dalang Purba, juga melukis kaca. Keduanya tentu sangat beruntung karena hidup di lingkungan yang kental dengan seni tradisional. Keduanya sangat terinspirasi oleh aktivitas pamannya, Ki Dalang Sudarga yang tinggal di samping rumahnya, yang dalam kesehariannya

selain mendalang juga membuat wayang kulit, membuat kedok topeng, dan seorang Dalang Topeng.

Bahendi kecil dalam hal melukis kaca sangat terinspirasi oleh pamannya, Ki Dalang Sudarga atau Ki Leseq, terutama ketika tokoh tersebut membuat lukisan kaca. Ki Leseq adalah tokoh pelukis kaca Gegesik yang juga merupakan guru dari maestro lukisan kaca tradisional Cirebon, Rastika. Dan Bahendi adalah pelukis kaca yang juga mendapat sentuhan langsung dari Ki Leseq dalam hal kemampuan membuat wayang kulit dan membuat lukisan kaca dengan tema wayang kulit. *“Ning Wa Leseq sih sebenere kita kuh blajare sih blajare gawe wayang. Sing awit asale ngenggo kertas diupahi lim, toli dipe dadi akas, toli nembe digambar wayang terus ditata. Ning kono Wa Leseq ngajari wanda wayang lan ukiran wayang* (Kepada Uwa Leseq sebenarnya saya belajarnya membuat wayang kulit. Sejak mulanya membuat wayang dari bahan kertas yang dilumuri lem kertas—yang dibuat dari bahan tepung tapioka—kemudian dijemur hingga menjadi keras, baru kemudian digambari bentuk wayang kulit lalu diukir. Di situlah Wa Leseq mengajarkan tentang *wanda* dan ukiran wayang),” jelas Bahendi. Bagi Bahendi proses ini sangat penting mengingat ia dapat menyerap kaidah-kaidah estetika yang ada dalam wayang kulit gagrak Cirebon. Bagi Bahendi ini adalah semacam modal budaya yang kelak akan sangat berguna ketika ia memilih jalan hidup sebagai pelukis kaca.

Bahendi baru melirik membuat lukisan kaca saat Ketika pelukis Rastika berada pada puncak kejayaannya. *“Waktu semana Rastika lagi naik daun pisan, lagi jaya-jayae. Waktu semana durung ana Toto Sunu. Rastika terkenal pisan.*

Waktu semana tahun 1982-an, rega wayang Kresna regane sekitar rong puluh ewuh, lukisan kacae kang gambar Kresna kuh regae selawe ewuh. Dadi waktu kuwen mikir, wis tiwas gawe wayang kulit kuh angel sing awit njidang....natah...toli ngecete wolak-walik....regae pada bae, malah luwih larang lukisan kaca. Pulane kita kepikiran wis ngalih bae gawe lukisan kaca. Nuh asalae mengkonon kita milih nglukis kaca (Waktu itu Rastika sedang jaya-jayanya. Saat itu belum muncul pelukis Toto Sunu. Rastika terkenal sekali. Waktu itu sekitar tahun 1982-an, harga satu wayang kulit dengan tokoh Kresna sekitar dua puluh ribu rupiah, sementara lukisan kacanya dengan tokoh Kresna laku dua puluh lima ribu rupiah. Saat itulah saya berpikir, sudah susah payah membuat wayang kulit, dari men-jidang lalu menatah dan memberi warna bolak-balik, harganya sama saja dengan lukisan kaca, bahkan lebih mahal lukisan kaca. Oleh karena itu saya berpikir pindah profesi sebagai pelukis kaca saja. Begitulah latar belakang mengapa saya memilih melukis kaca),” tutur Behendi.

Aktivitas melukis kaca dilakukan Bahendi semenjak kelas lima SD. Ketika menginjak kelas satu SMP Negeri Gegesik, ia semakin getol membuat lukisan setiap pulang sekolah. “Bahendi bisa menjual lukisannya antara Rp12.500 sampai Rp20.000,” tulis Don Sabdono (Harian Kompas tanggal 19-20 September 1986)(Bentara Budaya, 1986). Dari tahun 1982 Bahendi membuat lukisan kaca dan pada tahun 1986 ia mengikuti pameran lukisan kaca di Bentara Budaya Jakarta, sebagai satu-satunya pelukis kaca muda. “*Waktu semana kita masih SD kelas nenem. Dadi sing awit SD kelas nenem kita wis pameran ning Bentara Budaya, siji-sijie pelukis cilik kang bisa pameran ning Bentara Budaya bareng karo pelukis-*

pelukis senior, kayadene Mang Rastika, Mas Opan lan sejen-sejene (Waktu itu saya masih duduk di kelas enam SD. Jadi sejak SD kelas enam saya sudah bisa pameran di Bentara Budaya, satu-satunya pelukis cilik yang bisa berpameran di Bentara Budaya bersamaan dengan pelukis Rastika dan Mas Opan serta pelukis kaca lainnya),” jelas Bahendi dengan nada bangga. Pameran lukisan kaca Cirebon di Bentara Budaya Jakarta pada tahun 1986 merupakan pameran pertama sekaligus pameran yang sangat berkesan bagi Bahendi karena di pameran itu karyanya dapat berdampingan dengan karya pelukis besar lainnya, seperti Elang Yusuf Dendabrata, Rastika, Raden Sugro, Hasan Basyari, Bahenda (kakaknya sendiri), Arwata, Ruspendi, Karwi dan Amir.



Gambar 8. 24 Bahendi sejak kecil sudah melukis kaca
(Foto: Bentara Budaya, 1986)

Bahendi belajar melukis kaca langsung dari pelukis Ki Lesek, Uwaknya sendiri. Sebagai dalang wayang kulit yang juga membuat lukisan kaca dengan tema pewayangan, maka Bahendi memperoleh didikan yang ketat dalam membuat

wanda wayang kulit. Awal mulanya ia belajar membuat lukisan kaca dengan tema pewayangan kepada Ki Leseq juga dimulai dengan perhatian yang sangat serius terhadap *wanda* tokoh wayang kulit yang akan diangkat ke dalam bentuk lukisan kaca. “*Wa Leseq kuh pertama ngajarie nekenaken wanda wayang. Ari wanda wayang kuh ora kena dirubah. Kudu pas pisan. Pulane nggambare njukut sing wayang kulit. Pertamae gawe skeet wayang ning kertas toli dipindah ning kaca ngenggo pena* (Pertama dan yang diutamakan oleh Uwa Leseq adalah mengajarkan *wanda* wayang. Kalau *wanda* wayang itu tidak boleh diubah-ubah. Harus tepat sekali. Makanya untuk melukisnya harus mengambil dari wayang kulitnya. Pertama kali membuat sket wayang di atas kertas lalu dipindahkan ke atas kaca).” Objek wayang kulit untuk lukisan kaca pertamanya adalah tokoh Togog yang dijual ke orang Kandanghaur Indramayu dengan harga saat itu hanya lima ribu rupiah.

KI Leseq mendampingi mengajari cara-cara melukis kaca dengan meminta bahendi meniru persis wayang kulitnya. Meniru bentuk, *wanda*, ornamen, dan pewarnaan sepersis mungkin yang ada di wayang kulit. “*Nglukise mbari ndeleng wayang kulit kang aslie. Kudu persis pisan. Toli sewise gambar wayange wis pragat, nembe nglukis bekrone karo cat warna biru enom, persis kaya karyae Wa Leseq* (Melukis kacanya sambil melihat bentuk wayang kulit aslinya. Harus persis sekali. Setelah gambar objek wayang kulitnya selesai, baru kemudian mewarnai latar belakangnya dengan cat yang berwarna biru muda, seperti halnya gaya Uwa Leseq),” jelas Bahendi. Proses itu terus berulang dari satu lukisan kaca dengan objek tokoh wayang tertentu ke tokoh wayang lainnya hingga dinyatakan sudah bisa oleh Ki Leseq.



Gambar 8. 25 Bahendi kecil sedang memperoleh arahan dari Ki Leseq, Gurunya
(foto: Bentara Budaya Jakarta, 1986)

Bermodalkan teknik melukis kaca dan penguasaan *wanda* wayang serta penggambaran tokoh-tokoh wayang kulit, baik dari ornamen dan pewarnaannya dari Ki Leseq, Bahendi kemudian menemukan distingsi estetika lukisan kacanya yang khas. Seperti diketahui, bahwa sebelum Bahendi terjun ke dunia seni lukis kaca, Rastika sudah sangat monumental dengan sejumlah legitimasi yang mengusung gaya tradisional lukisan kaca Cirebon. Di Tahun 1986-an kemudian persnilukiskacaan Cirebon digedor oleh kreativitas teknik dan bahasa rupa lukisan kaca Toto Sunu yang mempertanyakan kembali kaidah estetika yang diusung oleh Rastika. Keduanya kemudian sangat berpengaruh bagi dinamika persnilukiskacaan Cirebon. Baik Rastika maupun Toto Sunu sangat berpengaruh bagi para pelukis muda Cirebon. Terhadap karya Rastika yang bergelut dengan ketradisian wayang kulit gagrak Cirebon Bahendi sangat memberikan apresiasi, meskipun ia juga punya pilihan dan selera estetika tentang perwujudan jejer,

komposisi ornamen wadanan dan pewarnaannya. Terhadap gaya unguap Toto Sunu sepertiya disadari atau tidak Bahendi terdominasi oleh inovasi jejer dan penggunaan *mix-media* yang dilakukan oleh Toto Sunu. Ditambah lagi arahan Ki Dalang Entus Sismono yang mengarahkan agar membuat *jejer*/adegan cerita wayang yang lebih ‘hidup’ juga sangat menginspirasi penemuan distingsi estetika lukisan kaca Bahendi.

Distingsi estetika lukisan kaca karya Bahendi sangat kentara pada penggunaan objek wayang kulit yang menggunakan wayang kulit gagrak Cirebon. Adegan wayang kulit lebih ekspresif dan dinamis, menghadirkan kesan jauh dekat dengan pengolahan perspektif warna serta perbedaan ukuran wayang antara yang berada pada posisi jauh dan dekat. Jejer wayang memiliki gerak yang lebih dinamis tidak seperti *jejer* wayang kulit pada *pakeliran*. Pada sajian seperti itu karya Bahendi sangat berbeda dengan kedua maestro lukisan kaca Cirebon, Rastika dan Toto Sunu. Bahendi menduduki tempat tersendiri dalam khazanah persenilukiskacaan Cirebon.

Distingsi estetika lukisan kaca yang dimiliki Bahendi diwariskan kepada pelukis-pelukis muda lainnya yang sempat belajar kepadanya, seperti: Madkiya, Alima, Takmid, Ayo, dan Sadini. Mereka mencerap distingsi estetika lukisan kaca Bahendi. “*ya awale sih blajare ning umah. Kaca dipahi, cet dipahi, skete dipahi...srog kari nglukis. Pokoe sekabeh disediani, gratis, krana waktu kuwen lukisan kacae lagi bagus* (Ya pada mulanya sih belajarnya di rumah, cat dan kaca setrta sket lukisan diberi gratis, tinggal pakai. Pokoknya semuanya sudah disediakan, gratis, karena saat itu pasar lukisan kacanya sedang bagus),” jelas

Bahendi. Pada tahap awal mereka belajar memindahkan *plek* lukisan kaca di kaca dengan graphido yang juga disediakan oleh Bahendi. Selanjutnya Bahendi memberikan bekal ketrampilan mencampur-campur warna untuk membuat gradasi warna yang banyak digunakan dalam lukisan kaca. Para calon pelukis muda kemudian meniru beberapa gradasi yang diajarkan Bahendi, baru kemudian diajarkan menempatkan gradasi-gradasi warna tersebut ke dalam lukisan kaca.

Bahendi lebih mengutamakan goresan tangan dan sapuan kuas secara manual dari pada penggunaan *mix-media* untuk mengolah latar belakang lukisan. “*bekron iku nomer loro, kang penting goresan tangan dikit. Kang isun utamakaken iku goresan tangan, kebersihan tangan, kelemesan garis-garis, kuwen dikit. Ari perkara bekron sih mung sekedar variasi bae. Lamun kita pengen gawe lukisan kaca kang antic nangapa kudu disemprot? Lamun pengen gawe kang antic sih bisa ngenggo apa bae. Terkadang semir sepatu uga tak enggo, bli kudu ngenggo lem kayu terus disemprot pylocx. Kuwen sih kreasi kita. Dadi kang penting sih objek lukisane dikit* (Latar belakang lukisan itu nomor dua, yang lebih penting goresan tangan dulu. Yang saya utamakan itu goresan tangan, keluwesan garis-garis, itu dulu. Kalau latar belakang sih sekedar variasi saja. Kalau kita ingin lukisannya terlihat antic kena harus menggunakan *air brush*? Kalau pengen membuat lukisan kaca yang antic ya bisa menggunakan apa saja, terkadang semir sepatu pun saya gunakan, tidak harus menggunakan lem kayu yang disemprot cat sembur. Itu sih hanya kreasi kita saja, jadi yang penting itu objek lukisannya dulu),” jelas Bahendi tentang *mix-media*.

Para pelukis kaca muda memperhatikan cara Bahendi melukis kaca dan sesekali memberi arahan. Mereka kemudian meniru apa yang dilakukan Bahendi, apalagi sketsa lukisan kacanya pun sudah tersedia. Para pelukis kaca muda itu kemudian melakukan proses kreatif yang menggunakan pendekatan ‘mimesis’, meniru standar distingsi estetika lukisan kaca Bahendi, dari tarikan garis, pewarnaan, dan pengolahan latar belakang lukisan. Pengolahan warna objek yang jauh dan dekat dengan perspektif warna mereka cerap dengan meniru karya Bahendi.

Para pelukis muda yang belajar kepada Bahendi dilibatkan dalam pengerjaan pesanan lukisan kaca kepada Bahendi. *“Lamun sebulan ana sepuluh pesenan lukisan kaca, toli ana kang wayang cerita y akita langsung kang nggarap. Nanging lamun ana pesenan lukisan kaca kang sederhana kayadene logo pemda, logo Jawa Barat, atawa gambar Burung Garuda, pesenanan wong desa, ya bocah-bocah kang nggarap* (“Kalau sebulan itu ada sepuluh pesanan lukisan kaca, terus kemudian ada pesanan cerita pewayangan, ya saya langsung yang menggarap. Akan tetapi kalau pesanan lukisan kaca yang sederhana seperti logo pemda, Logo Jawa Barat, atau gambar burung garuda, pesenan aparaturnya desa, ya anak-anak yang menggarap”). Bahendi membiarkan mereka memperoleh pengalaman teknik berkarya sambil mencermati bagaimana ia melukis kaca dengan distingsi estetikanya yang khas.

Para calon pelukis kaca muda kemudian dibiarkan membuat lukisan kaca yang sketsanya dari karya Bahendi dan menyelesaikan lukisan kaca tersebut sebagaimana yang ia contohkan. Mereka dibolehkan meniru persis lukisan kaca

karya Bahendi, bahkan sketsa/*flek* lukisan kaca tersebut dimilikinya. “*seketse niru ndeke isun, pewarnaane ya niru ndeke isun, nanging sih ning soal goresan lan pewarnaan kita mbebasaken sesuai karakter deweke. Kita bli ngutik-utik* (Sketsanya dari saya, pewarnaannya meniru lukisan kaca saya, akan tetapi soal goresan dan pilihan warna saya masih membebaskan sesuai karakternya sendiri. Saya tidak mengotak-atik),” jelas Bahendi. Risikonya terkadang apresiator yang tidak begitu akrab dengan karya Bahendi akhirnya tidak bisa membedakan mana karya Bahendi atau karya murid-muridnya.



Gambar 8. 26 Lukisan kaca, “Minturaga”, 2004, 70 X 90Cm, karya Takmid salah satu murid Bahendi. Karyanya memperlihatkan visualisasi Yang persis sama dengan karya Bahendi (Foto: Bentara Budaya Jakarta, 2004)

Model pewarisan distingsi estetika lukisan kaca Bahendi dilakukan dengan tahapan-tahapan sebagai berikut.

Tabel 8.4 Tahapan Pewarisan Distingsi Estetika
Lukisan kaca Bahendi

No.	Tahapan	Aktivitas Pewarisan Distingsi Estetika	Strategi/Metode/Teknik
1.	Pengkondisian/ Persiapan Pewarisan Distingsi Estetika	Pelukis kaca muda yang belajar melukis kaca banyak terlibat mengamati karya Bahendi dan cara Bahendi melukis kaca	Enkulturasi, berlangsung secara historis belajar kebudayaan sendiri
2.	Penguasaan kecakapan dasar pewarisan distingsi estetika	Kemampuan membuat memindahkan sketsa lukisan ke atas permukaan kaca	Enkulturasi & Magang
		Belajar penguasaan gradasi warna yang terlebih dahulu dicontohkan Bahendi	Enkulturasi & Magang
		Dilibatkan dalam pengerjaan pesanan lukisan yang sederhana	Enkulturasi & Magang
3.	Perwujudan Pewarisan Distingsi Estetika	Pelukis muda membuat lukisan dari sketsa buatan Bahendi dan diselesaikan sesuai karya Bahendi	Mimesis
4.	Membangun pengakuan	Pelukis kaca muda dibiarkan dengan gaya goresan pribadi dan pewarnaannya	Memupuk modal simbolik

8.2 Pewarisan Distingsi Estetika dan Perubahan Budaya

Pewarisan distingsi estetik adalah sebuah proses yang dinamis dan berhubungan dengan perubahan budaya yang terjadi. Setiap pelukis kaca yang mewariskan distingsi estetikanya kepada calon pelukis muda senantiasa memperhatikan perubahan yang terjadi pada unsur-unsur sistem kebudayaannya. Perubahan yang terjadi pada proses pewarisan distingsi itu terjadi pada pandangannya tentang distingsi estetik yang sudah dipilih, perspektifnya tentang keberlangsungan proses kreatifnya atau respon kognitifnya terhadap adanya perubahan budaya dan menuntutnya untuk melakukan strategi adaptasi simbolik.

Pewarisan distingsi estetika yang dilakukan oleh Rastika kepada Kusdono pada era 1990-an dihadapkan dengan adanya *doxa* baru yang dibawa oleh Toto Sunu dengan sejumlah inovasi. Salah satu inovasi adalah inovasi dalam bidang teknik melukis kaca sehubungan dengan maraknya produk *pyloc* dan teknologi penggunaan *air brush* dalam pewarnaan. *Trend* pewarnaan dengan menggunakan *pyloc* menghasilkan perubahan pada selera estetika masyarakat yang tadinya hanya mengenal pewarnaan datar/*flat* sejak saat itu mulai menerima pewarnaan bernuansa dengan warna-warni yang mencolok. Perubahan ini tampak pada tawaran estetika lukisan kaca Toto Sunu, akan tetapi masih menjadi sesuatu yang resisten di mata Rastika.

Perubahan dan tawaran selera pewarnaan yang menggunakan *pyloc* dan pewarnaan nuansa memang tidak diadopsi oleh Kusdono. “*Bapak kuh nglarang lamon kita nganggo pyloc. Mengko ora katon tradisie. Mengkonon jare Bapak* (Bapak tuh melarang kalau saya menggunakan *pyloc*. Nanti tidak terlihat

ketradisionalannya. Begitulah kata Bapak),” jelas Kusdono. Rastika memang menolak penggunaan berbagai inovasi yang akibat teknologi pewarnaan dan penggunaan *mix-media* seperti yang dilakukan Toto Sunu dan pelukis muda lainnya. Akan tetapi Rastika tidak memberikan respon penolakan Ketika Kusdono melakukan inovasi pada pengolahan latar belakang lukisan kaca yang tidak datar lagi. Kusdono mengolah latar belakang lukisan kacanya dengan teknik *Tamponir* dan teknik *Kusekan* untuk merespon perubahan selera estetika latar belakang lukisannya. Perubahan pada salah satu sistem budaya yang berhubungan dengan ditemukannya teknologi pewarnaan dengan *air brush* dan dipasarkannya jenis produk *air brush* kalengan (Pylock) mengubah dan menggeser kaidah estetika tradisional Rastika yang diwariskan kepada Kusdono. Rastika masih memberikan kelonggaran kepada Kusdono untuk menggunakan pengolahan latar belakang dengan teknik *Tamponir* dan teknik *Kusekan*.

Rastika membiarkan upaya Kusdono mengadaptasi pengolahan latar belakang lukisan kaca dengan teknik *Tamponir* dan teknik *Kusekan* karena dipandang masih dalam kaidah tradisional. Dan yang lebih penting lagi adalah para apresiator mengapresiasi perubahan yang terjadi pada karya Kusdono. Dengan demikian pewarisan distingsi estetik itu berlangsung dengan tetap memberikan kesempatan beradaptasi dengan perubahan budaya. Meskipun pada tataran intra-estetika, perubahan itu terjadi masih pada tataran elementer, Kusdono menggunakan strategi involutif melalui perumitan ke dalam yakni hanya dengan mengolah latar belakang lukisan dan tidak melahirkan tema atau bahasa rupa yang baru.



Gambar 8.27 Adaptasi Pengolahan Latar Belakang Lukisan Dengan Teknik Tamponir dan Kusekan karya Kusdono (foto: IVAA)

Hal senada juga terjadi pada pewarisan distingsi estetika pelukis Raffan Hasyim. Ia membiarkan pelukis-pelukis muda memberikan respon kreatif atas adanya perubahan budaya. Seperti halnya Rastika, Opan nampaknya membiarkan pelukis muda yang menerima pewarisan distingsi estetika lukisan kacanya melakukan adaptasi pengolahan latar belakang lukisan dengan berbagai teknik, seperti teknik *kusekan* atau *marmieran*. Pada tataran ini jelas bahwa perubahan estetika latar belakang lukisan kaca terjadi melalui bentuk upaya involutif sebagai strategi adaptasi terhadap temuan teknik *air brush* yang menawarkan estetika pewarnaan nuansa. Opan hanya memberikan arahan yang jelas bahwa silakan bereksplorasi asalkan tidak menggunakan *air brush* dan penggunaan *mix-media*.



Pengolahan latar belakang dengan teknik *Marmaran*



Pengolahan latar belakang dengan Teknik *Kusekan*



Pengolahan latar belakang dengan Ornamen *Mega Mendung* bercahaya



Pengolahan latar belakang dengan menggabungkan teknik *Marmaran* dan Sapuan nuansa

Gambar 8.28 Keragaman Pengolahan Latar Belakang Lukisan Sebagai bentuk Adaptasi Simbolik Terhadap Perubahan estetika pewarnaan karena ditemukannya Cat sembur/*air brush* (Foto: Opan)

Relasi pewarisan distingsi estetika dalam hubungannya dengan adanya perubahan budaya dengan demikian memunculkan kecenderungan setiap pelukis kacanya melakukan strategi involutif, strategi merumit ke dalam, tidak merumit

keluar dengan memunculkamn inovasi-inovasi yang substantif. Inovasi yang muncul baru bentuk strategi adaptasi simbolik yang bersifat elementer. Perubahan visual itu dilakukan oleh pelukis muda yang sedang menerima pewarisan, akan tetapi tetap memiliki ruang untuk melakukan upaya-upaya inovatif sebagai kecenderungan pribadi. Pelukis yang mewariskan distingsi estetika pun memberikan kelonggaran dan membiarkan para pelukis muda melakukan inovasi-inovasi kecil karena memang mendapat respon positif dari apresiator.

8.3 Implikasi Pewarisan Distingsi Estetika Pelukis Kaca Cirebon terhadap Pendidikan Seni

Pewarisan distingsi estetika pelukis kaca Cirebon, baik yang dilakukan oleh Rastika kepada Kusdono, Astika kepada keluarga terdekatnya, maupun Raffan Hasyim kepada anggota sanggar seni yang dilibatkan dalam proses pengerjaan pesanan lukisan kacanya, di dalamnya mengandung materi pewarisan distingsi estetik, model kegiatan pewarisannya, dan strategi, metode, atau teknik pewarisannya. Dengan kata lain semuanya adalah proses Pendidikan seni lukis kaca di lingkungan pelukis tradisional yang dapat diimplikasikan pada Pendidikan Seni Rupa di sekolah formal.

Semua pelukis kaca yang mewariskan distingsi estetikanya berlangsung secara alamiah dalam lingkungan keluarga atau keakraban sanggar seni. Para calon pelukis muda mencerap, mengamati, dan merasakan, membaui cat kayu dan terpentin, menikmati kemilau warna-warna yang dituangkan dikaca, menikmati bentuk-bentuk lukisan wayang kulit yang dibuat atau digantung di dinding-dinding. Fenomena seperti menjadi sebuah pengkondisian calon pelukis muda untuk

membentuk habitus dan memupuk modal budaya. Hal inilah yang membentuk motivasi intrinsik calon pelukis muda dan sangat menentukan keberhasilannya kelak sebagai pelukis kaca. Proses ini berlangsung Panjang melalui proses sosial secara historis. Hal ini memberikan implikasi bahwa dai dalam Pendidikan seni di sekolah diperlukan pengenalan budaya siswa secara sah (budayanya sendiri) secara intens. Dinding-dinding ruang kelas dan lingkungan sekolah semestinya ditata sedemikian rupa sehingga memberikan aura kebudayaan siswa secara sah. Hal ini harus menjadi perhatian lebih jika di sekolah tersebut memiliki ruang kelas khusus untuk berkarya seni rupa, seperti bengkel, ruang seni, atau apapun namanya.

Materi yang diwariskan dalam pewarisan distingsi estetika lukisan kaca, baik di lingkungan keluarga Rastika, Astika, atau pun lingkungan sanggar yang dikelola Opan adalah materi yang menjadi interest calon pelukis muda. Di samping itu transfer kemampuan dan transfer pengetahuan tentang pernik-pernik perseni lukiskacaan disajikan dengan bertahap, dari tingkatan yang paling sederhana hingga yang paling kompleks. Pendampingan yang intens dan alamiah dalam pola belajar sambil bekerja dirasakan sangat efektif. Adapun standar capaian kemampuan yang dipatok adalah standar ‘Sang Guru’, calon pelukis muda harus mengejar sepersis mungkin karya gurunya. Implikasinya terhadap pendidikan seni di sekolah adalah penetapan materi pelajaran seni hendaknya berpusat pada modal budaya siswa (*student cultural capital centered*); *transfer of skills*, *transfer of value*, dan *transfer of knowledge* disajikan dalam pembelajaran secara simultan dengan materi yang disajikan secara bertahap tingkat kesulitannya. Guru Seni dan Budaya dalam hal ini harus menunjukkan kematangan dalam wawasan seni,

apresiasi seni, dan yang lebih penting lagi adalah harus mampu berkarya rupa mengingat pada tataran tertentu pula dapat digunakan pendekatan mimesis, yakni siswa menjadikan karya gurunya sebagai standar ideal capaian mereka.

Berkaca dari proses pewarisan distingsi estetik pelukis kaca Astika yang menempatkan pewarisan dengan distribusi tugas kepada istri, anak-anak, dan bahkan keponakan yang lebih mengkondisikan tertanamnya nilai *wekel* (rajin), *bener* (benar), *pinter* (pintar/pandai), dan *idep* (baik), menunjukkan bahwa pewarisan distingsi estetika itu juga memiliki fungsi lain sebagai pendidikan karakter anak-anak dan anggota keluarga lainnya.



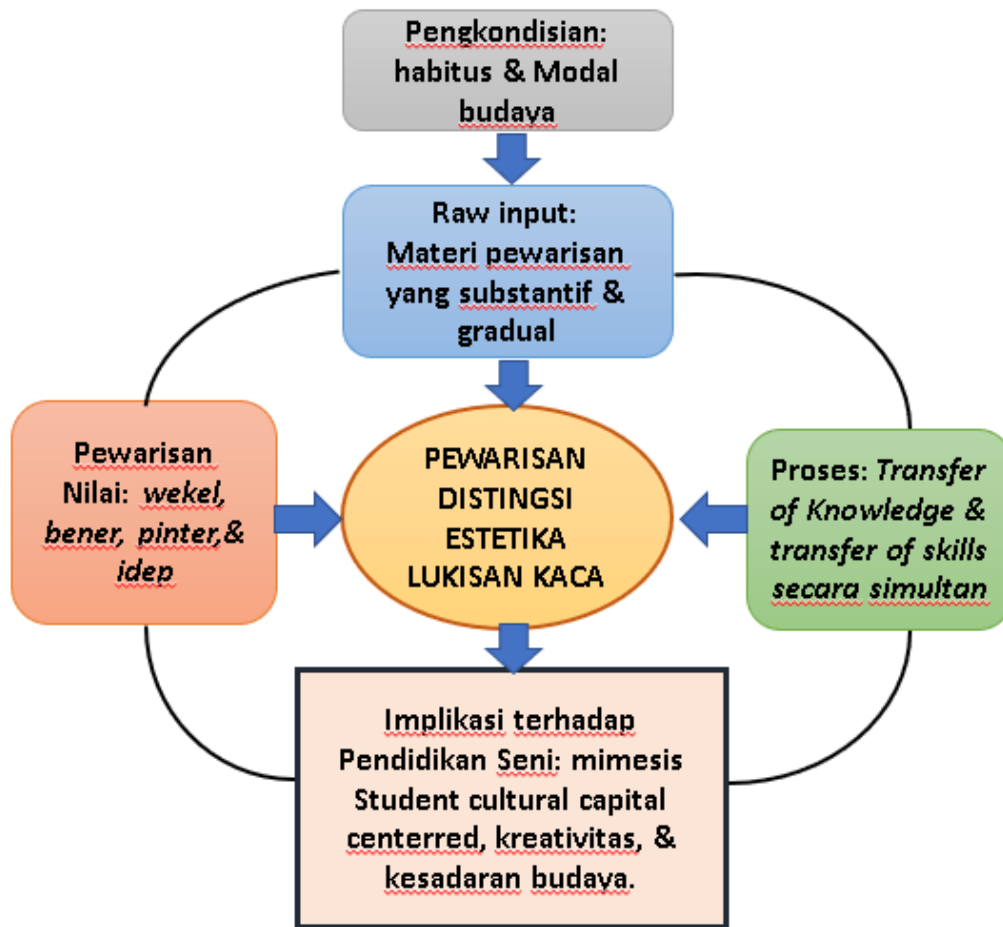
Gambar 8.29 Jimo, Calon Pelukis Muda Mdenerima Pewarisan Distingsi Estetika dalam Keluarga (foto: casta, 1998)

Kenyataan seperti di atas juga tampak pada proses perwarisan distingsi estetika di keluarga Rastika. Betapa seorang Kusdono kecil merasa belum saatnya untuk belajar melukis kaca karena takut kalau alat-alat lukis kaca yang biasa

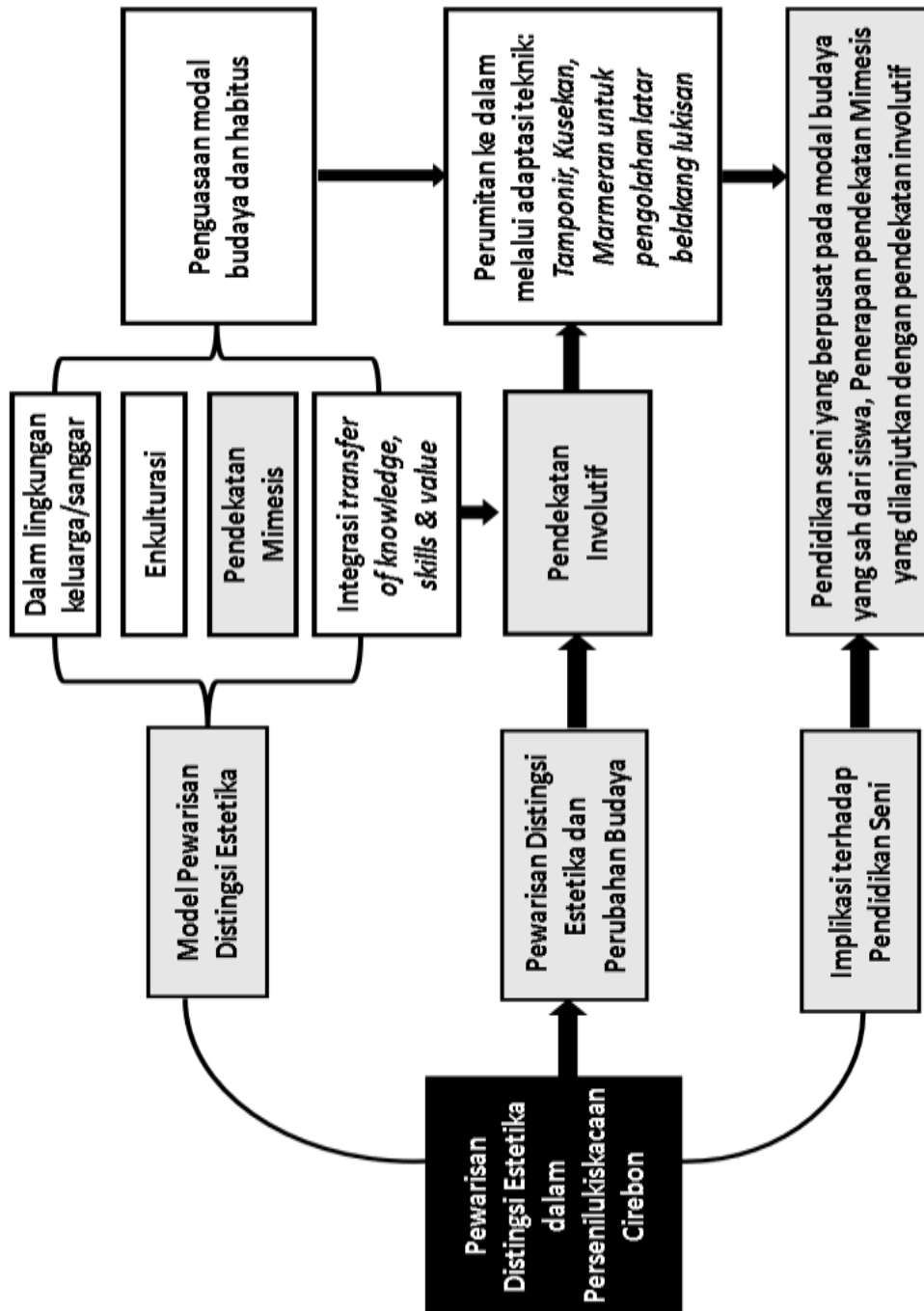
digunakan bapaknya akan rusak, lalu ayahnya bakal tidak bisa bekerja lagi. Kusdono sebagai anak baik sangat menjaga perasaan ayahnya, bahkan yang ia khawatirkan adalah kalau-kalau ia mengecewakan ayahnya karena tidak mampu membuat lukisan kaca sebagus ayahnya. Setelah ia menerima pewarisan distingsi lukisan kaca ayahnya, Rastika, ia sangat respek dengan pesan-pesan moral ayahnya yang selalu berpesan agar tetap di jalur tradisi lukisan kaca Cirebon. Ia juga memegang teguh arahan orang-orang yang sangat berjasa agar membubuhi nama Rastika di belakang namanya pada karya lukisan kacanya, benar-benar telah ditempuh dengan sadar dan penuh tanggung jawab.

Uraian paparan di atas menunjukkan secara tegas bahwa berkarya seni tidak melulu berurusan dengan estetika, akan tetapi lebih jauh lagi ternyata berkesenian adalah wahana untuk pendidikan karakter keluarga. Implikasi terhadap Pendidikan seni semestinya digunakan untuk memberikan Pendidikan karakter siswa, Pendidikan kesadaran budaya, dan Pendidikan kreativitas, sebagaimana petajalan Pendidikan seni menurut UNESCO. Guru Seni Budaya harus menginsyafi bahwa Pendidikan melalui seni lebih efektif untuk membangun karakter siswa, baik karakter sebagai makhluk individu, karakter sebagai makhluk sosial, dan karakter positif terhadap kesadaran budayanya.

Implikasi terhadap Pendidikan seni di sekolah formal dari proses pewarisan distingsi estetika pelukis kaca Cirebon dengan mengambil model dari pelukis Rastika (Gegesik), Astika (Trusmi), dan Raffan Hasyim adalah meliputi hal-hal sebagai berikut, sebagaimana gambar di bawah ini.



Gambar 8. 30 Skema Implikasi Pewarisan Distingsi Estetika
Pelukis Kaca Cirebon terhadap Pendidikan Seni



Gambar 8.31: Ikhtisar Pewarisan Distingsi Estetika dalam Persenlukkakaan Cirebon

BAB IX

SIMPULAN DAN SARAN

9.1 Simpulan

Kesenian tradisional di Indonesia, termasuk di dalamnya persenilukiskacaan Cirebon hingga dewasa ini masih dihadapkan dengan tantangan untuk mampu bertahan dari ancaman kepunahan karena semakin menipisnya animo apresiator. Terjadinya pandemi COVID-19 yang menghantam dunia semakin mempersulit eksistensi kesenian lukisan kaca. Akan tetapi fenomena persenilukiskacaan Cirebon hingga saat ini masih menunjukkan dinamika pertumbuhan dan perkembangan yang menarik untuk dicermati, meskipun khazanah persenilukiskacaan Cirebon memperlihatkan dinamika kuatnya kuasa simbolik maestro lukisan kaca Cirebon yang mempengaruhi eksistensi pelukis kaca muda dalam memperjuangkan distingsi estetika sebagai bentuk perjuangan dan mengukuhkan modal di arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon. Penemuan distingsi estetika menjadi kebutuhan para pelukis dalam pertarungan memperbutkan modal di arena produksi kultural yang berelasi dengan kuasa simbolik. Bagi pelukis kaca yang sudah memiliki distingsi estetika kemudian melakukan upaya-upaya pewarisan distingsi estetika tersebut dalam perubahan budaya.

Simpulan dari hasil dan pembahasan dalam penelitian ini berhasil menemukan model-model penemuan distingsi estetika, relasi distingsi estetika yang diperjuangkan dengan kuasa simbolik, dan model-model pewarisan distingsi estetika di tengah perubahan budaya. Hasil penelitian ini disimpulkan adalah sebagai berikut.

9.1.1 Produksi selera estetika oleh setiap pelukis kaca Cirebon adalah bentuk perjuangan untuk menemukan distingsi estetika yang ditentukan oleh akumulasi modal budaya yang dimiliki setiap seniman dengan dipandu oleh habitus yang distrukturkan dan menstrukturkan dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon. Penemuan distingsi estetika tidak berhubungan dengan struktur kelas sosial masyarakat sebagaimana tesis Pierre Bourdieu yang melahirkan selera kelas atas, selera kelas menengah, dan selera kelas bawah. Distingsi estetika yang ditemukan oleh setiap pelukis kaca Cirebon lahir dari manifestasi akumulasi kepemilikan modal budaya yang sah dan relasinya dengan faktor-faktor eksternal yang dinamis akibat terjadinya perubahan budaya, sehingga ditemukan keragaman repertoar selera estetika seperti: selera estetika keraton, selera estetika penguatan identitas budaya, selera estetika pembaharuan tradisi, estetika revitalisasi budaya, dan selera kelas marginal. Kepemilikan modal budaya yang sah menjadi penentu keberhasilan dalam menemukan distingsi estetika. Dengan demikian temuan teoretis dalam penelitian ini adalah bahwa, "Penemuan Distingsi Estetika merupakan produksi selera estetika sebagai pengembalian modal budaya yang sah guna memupuk legitimasi." Oleh karena itu, implikasi terhadap Pendidikan seni di Lembaga Pendidikan formal adalah perlunya diwujudkan Pendidikan seni berbasis modal budaya sebagai media mereproduksi modal budaya guna membentuk kesadaran budaya dan pengembangan potensi kreativitas pembelajar sebagaimana peta jalan Pendidikan seni menurut UNESCO.

9.1.2 Distingi estetika yang diperjuangkan setiap pelukis kaca merupakan entitas modal budaya yang dibutuhkan dalam perjuangan memasuki arena produksi kultural perseni lukiskacaan Cirebon, sebuah arena yang dinamis, penuh perjuangan, guna memupuk modal (sosial, ekonomi, dan modal simbolis). Setiap distingsi estetika yang ditemukan pelukis kaca lahir dari pilihan strategi ketika berhadapan dengan *doxa* sebagai semacam dogma yang secara tidak sadar diterima dengan sukarela, yang dimainkan oleh pelukis kaca Cirebon yang memiliki kuasa simbolik. Respon kreatif setiap pelukis kaca terhadap *doxa* adalah kerja kreativitas yang menghasilkan beragam distingsi estetika sebagai konsekuensi dari pilihan strategi penemuan distingsi estetika dalam menghadapi *doxa*. Respon kreatif terhadap *doxa* dari pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik dapat dilakukan dengan strategi *orthodoxa* atau strategi devensif, yakni berupa pemberian dukungan atau penerimaan *doxa* secara utuh meskipun karena adanya perubahan budaya strategi ini pada akhirnya tetap memberikan ruang bagi termanifestasikannya gaya pribadi. Respon kreatif terhadap *doxa* dapat berupa upaya mempertanyakan kembali *doxa* dari pelukis kaca yang memiliki kuasa simbolik dengan strategi *heterodoxa* atau strategi subversif. Strategi subversif membutuhkan sejumlah inovasi yang bersumber dari modal budaya yang sah dan dipandu oleh habitus, serta mewujudkan peningkatan modal ekonomi, modal sosial, dan modal simbolik dalam bentuk legitimasi. Relasi terhadap *doxa* juga dapat berbentuk sintesa *orthodoxa* dan *heterodoxa* sebagai strategi dengan selera omnivora dengan

mengambil keunggulan masing-masing *doxa* yang disintesakan dalam suatu bentuk respon kreatif yang dituangkan ke dalam lukisan kaca. Sejatinya pilihan strategi yang dilakukan oleh setiap pelukis kaca sebagai bentuk respon kreatif atas setiap *doxa* yang ditawarkan menyajikan sebuah model kreativitas seniman tradisional yang dapat diimplementasikan dalam Pendidikan seni di sekolah. Model Pendidikan kreativitas dengan mengambil strategi *orthodoxa* menekankan pengembalian modal budaya siswa melalui metode pembelajaran mimesis, yakni mereproduksi karya ideal seniman. Model Pendidikan kreativitas dengan strategi *heterodoxa* memberikan ruang inovasi dan eksplorasi seluas-luasnya untuk mengoreksi standar-standar ideal yang telah ada. Model Pendidikan kreativitas ketiga adalah model Pendidikan kreativitas yang mensinergikan antara strategi *orthodoxa* dengan *heterodoxa*. Dengan demikian temuan teoretis dari penelitian ini adalah bahwa “Distingsi Estetika sebagai bentuk kreativitas seni lahir dari respon kreatif terhadap doksa kuasa simbolik melalui strategi *orthodoxa*, *heterodoxa*, atau sintesa *orthodoxa-heterodoxa*, sebagai model pendidikan kreativitas .”

- 9.1.3 Distingsi estetika yang dimiliki setiap pelukis kaca pada dasarnya diwariskan di lingkungan keluarga secara historis dalam bentuk enkulturasi. Bentuk pewarisan distingsi estetika yang paling sederhana dilakukan dengan pendekatan mimesis yang dilakukan secara gradual dan memperhatikan kematangan calon pelukis muda. Perubahan budaya menuntut lahirnya model pewarisan distingsi estetika yang dilakukan

dengan pendekatan involutif . Pendekatan involutif atau merumit ke dalam merupakan jalan tengah untuk beradaptasi dengan perubahan pada unsur kebudayaan, menjamin keberlangsungan hidup kesenian lukisan kaca, dan mempertahankan modal budaya. Pewarisan distingsi estetika berlangsung merupakan sinergitas pewarisan nilai-nilai kehidupan sosial masyarakat pendukung kebudayaan yang berlangsung secara integral dengan *transfer of knowledge* dan *transfer of skills* secara simultan. Temuan teoretis dari penelitian ini adalah bahwa, “Distingsi estetika diwariskan melalui enkulturasi dengan pendekatan mimesis dan pendekatan involutif sebagai respon terhadap perubahan budaya.” Implikasi terhadap pendidikan seni adalah perlunya penekanan pada pembelajaran seni yang menggunakan prinsip berpusat pada modal budaya siswa (*student cultural capital centered*) dan penggunaan variasi pendekatan mimesis menuju ke pendekatan involutif sebagai Pendidikan kreativitas yang menjamin terbentuknya kesadaran budaya siswa.

9.2 Saran

Berdasarkan simpulan di atas ditemukan sejumlah temuan benar penelitian yang berhubungan dengan penemuan distingsi estetika, relasi distingsi estetika dengan kuasa simbolik, dan pewarisan distingsi estetik dalam menghadapi perubahan budaya. Oleh karena itu disampaikan saran-saran konstruktif kepada:

9.2.1 Bagi Pendidik Seni

Pendidik seni disarankan untuk mengimplementasikan pentingnya modal budaya siswa yang sah sebagai bagian integral Pendidikan seni di sekolah. Pendidikan seni diupayakan menggunakan pendekatan yang berbasis modal budaya. Seluruh proses Pendidikan seni diupayakan menerapkan prinsip *student cultural capital centered*. Dalam hal pengembangan kreativitas sebagai salah satu pilar Pendidikan seni, pendidik seni dapat menggunakan model-model Pendidikan kreativitas yang dilakukan oleh pelukis kaca Cirebon, yakni model Pendidikan kreativitas dengan strategi *orthodoxa*, *heterodoxa* atau sintesa strategi *orthodoxa* dan *heterodoxa*.

9.2.2 Bagi Pemangku Kebijakan Pembinaan Kesenian

Bagi pemangku kebijakan pembinaan kesenian direkomendasikan untuk mendokumentasikan karya-karya pelukis kaca yang sudah memiliki kuasa simbolik dan karya-karya distingtif dari pelukis kaca dalam arena produksi kultural persenilukiskacaan Cirebon. Guna memupuk modal budaya dan membuat catatan sejarah pertumbuhan dan perkembangan persenilukiskacaan Cirebon dalam bentuk pendirian museum lukisan kaca Cirebon yang sangat dimungkinkan dibangun di Desa Wisata Gegesik sebagai salah satu destinasi wisata budaya. Bagi Dinas Pendidikan di wilayah III Cirebon disarankan untuk memasukkan pembelajaran Lukisan Kaca sebagai muatan lokal sejak di jenjang prasekolah, SD, SMP, dan SMA serta mengkondisikan tumbuhnya UKM-UKM lukisan kaca di beberapa kampus.

9.2.3 Bagi Lembaga Kebudayaan

Kepada aktivis kebudayaan yang bernaung dalam beberapa Lembaga kebudayaan disarankan untuk membuat iklim kreativitas berkesenian lukisan kaca melalui beberapa kajian, pameran, pendokumentasian, dan bentuk-bentuk workshop ekonomi kreatif berbasis keunggulan lukisan kaca Cirebon.

9.2.4 Bagi Calon Pelukis Kaca

Bagi calon pelukis muda disarankan untuk lebih menguatkan modal budaya, memahami secara mendalam tentang sistem simbol, sistem nilai, dan kaidah-kaidah estetika dalam kebudayaan Cirebon, serta mencerpap berbagai distingsi estetika dari pelukis-pelukis kaca terdahulu. Usahakan menemukan bentuk-bentuk kreativitas yang berbasis kearifan lokal dengan melakukan strategi-strategi yang relevan serta mengadopsi perubahan budaya. Disarankan untuk memproduksi lukisan kaca yang tidak sekedar sebagai ‘lukisan’ yang dipajang di dinding sebagai bentuk *fine art*, akan tetapi membuat lukisan kaca yang diaplikasikan juga untuk memberikan dukungan kepada karya seni yang tergolong *applied art* dengan tema-tema baru yang lebih meradaptasi dengan selera zaman.

DAFTAR PUSTAKA

- A.G. Muhaimin. (1996). God and Spiriuual Beings in the Cirebon-Javanese Belief System: A Reluctant Contribution against the Syncretic Argument. *Studia Islamika Indonesian Journal for Islamic Studies*, 3(2), 23–57.
- A.G. Muhaimin. (1997). Pesantren and Tarekat in the Modern Era: An Account on the Transmission of Traditional Islam in Java. *Studia Islamika Indonesian Journal for Islamic Studies*, 4(1), 1–18.
- A.G. Muhaimin. (1999). The Morphology of Adat: The Celebration of Islamic Holy Day in North Coast Java. *Studia Islamika Indonesian Journal for Islamic Studies*, 6(3), 101–130.
- A.G. Muhaimin. (2002). *Islam dalam Bingkai Budaya Lokal Potret dari Cirebon* (Ismadu Ropi (ed.); 2nd ed.). PT Logos Wacana Ilmu.
- Agung Zainal M Raden, MS Andrijanto, W. S. (2019). Kaligrafi Arab pada Jimat dalam Perspektif Seni, Magi, dan Religi. *CaLLs*, 5(1), 1–12.
- Akkapurlaura. (2016). Periodisasi Tema Lukisan Kaca Bambang Sonjaya. *Dimensi DKV*, 1(2), 151–164.
- Alam, M. (2020). Reconstructing anti-capitalism as heterodoxa in Indonesia's youth-led urban environmentalism Twitter account. *Geoforum*, 114(May), 151–158. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2020.06.005>
- Ali, M. (2015). Sejarah Cirebon: Ekperimen Pribumisasi Islam-Su?stik Syekh Nurjati. *Manuskripta Jurnal Manassa*, 5(2), 349–378.
- Andersen, I. G., & Jæger, M. M. (2015). Cultural capital in context: Heterogeneous returns to cultural capital across schooling environments. *Social Science Research*, 50, 177–188. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2014.11.015>
- Arovah, E. N., Lubis, N. H., Dienaputra, R., & Nugrahanto, W. (2018). Coast, Lowland, and Highland: a Geographical Unity in Supporting the Economy of Cirebon From Xix-Xx Century. *Paramita: Historical Studies Journal*, 28(2), 164–173. <https://doi.org/10.15294/paramita.v28i2.14663>
- Baxter, P., & Jack, S. (2008). Qualitative Case Study Methodology : Study Design and Implementation for Novice Researchers Qualitative Case Study Methodology : Study Design and Implementation for. *The Qalitative Report*, 13(4), 544–559. <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol13/iss4/2>
- Bennett, T. (2007). Habitus clivé: Aesthetics and politics in the work of Pierre Bourdieu. *New Literary History*, 38(1), 201–228. <https://doi.org/10.1353/nlh.2007.0013>
- Bennett, T., & Silva, E. (2011). Introduction: Cultural capital-Histories, limits, prospects. *Poetics*, 39(6), 427–443. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2011.09.008>
- Bentara Budaya. (1986). *Pameran LUKisan Kaca Cirebon 27 September-3 Oktober 1986 di Gedung Bentara Budaya Jakarta* (GM. Sudarta (ed.); 1st ed.). Bentara Budaya Jakarta.
- Börjesson, M., Broady, D., Le Roux, B., Lidegran, I., & Palme, M. (2016). Cultural capital in the elite subfield of Swedish higher education. *Poetics*, 56, 15–34. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.02.004>
- Bourdieu, Pierre; Passeron, J.-C. (1990). Theory, culture & society. In *Theory*,

- culture & society* (Vol. 21, Issue 2). http://sfx.dbc.dk/dbc-45DBC_UCSJ-45DBC_UCSJ?+conference+proceedings:rn148449476=&atitle=Collective+Feelings:+Or,+The+Impressions+Left+by+Others&aulast=Ahmed,+S.&date=20040101&genre=article&isbn=&issn=02632764&issue=2&pages=25-42&req.language=dan&s
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice* (Jonathan Parry, Ernest Gellner, Jack Goody, Stephen Gudeman, Michael Herzfeld (ed.); 28th ed.). Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984a). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**. <https://doi.org/10.4324/9781315680347-10>
- Bourdieu, P. (1984b). *Language and Symbolic Power*.
- Bourdieu, P. (1990). *Essays Towards a Reflexive Sociology* (M. Adamson (ed.); I). Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production. In R. Johnson (Ed.), *Sociology The Journal Of The British Sociological Association* (I). Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1998). Practical Reason On the Theory of Action. In *Journal for the Theory of Social Behaviour* (1st ed., Vol. 5). Stanford University Press. <https://doi.org/10.1111/j.1468-5914.1975.tb00349.x>
- Bourdieu, P. (2018). Social Space and the Genesis of Appropriated Physical Space. *International Journal of Urban and Regional Research*, 42(1), 106–114. <https://doi.org/10.1111/1468-2427.12534>
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C., & Nice, R. (1990). *Reproduction in Education*.
- Braus, M., & Morton, B. (2020). Art therapy in the time of COVID-19. *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 12, S267–S268. <https://doi.org/10.1037/tra0000746>
- Brisson, R., & Bianchi, R. (2017). Distinction at the Class-Fraction Level? A Re-Examination of Bourdieu's Dataset. In *Cultural Sociology* (Vol. 11, Issue 4). <https://doi.org/10.1177/1749975517715766>
- Budiono, K. (2002). Makna lukisan kaca Cirebon. *Jurnal Seni Rupa Dan Desain*, 2(5).
- Cahyono, A. (2006). Seni Pertunjukan Arak-arakan dalam Upacara Tradisional Dugdheran di Kota Semarang. *Harmonia*, 7(3), 1–11.
- Calhoun, C. (2016). For the social history of the present: Pierre Bourdieu as historical sociologist Book section. In P. Gorski (Ed.), *Bourdieu and Historical Analysis Politics, history, and culture* (pp. 36–37). Duke University Press. <http://eprints.ise.ac.uk/48489/>
- Campos, P. H. F., & Lima, R. de C. P. (2017). Social positions and groups: New approximations between Pierre Bourdieu's sociology and social representation theory. *Culture and Psychology*, 23(1), 38–51. <https://doi.org/10.1177/1354067X16652133>
- Cassier, E. (1987). *Manusia dan Kebudayaan* (1st ed.). Gramedia Pustaka Utama.
- Casta. (2015). *Batik Ciwaringin dalam Pesona Warna Alam* (1st ed.). Dinas Kebudayaan, Pariwisata, Pemuda dan Olah Raga.
- Casta. (2018). Strategi Adaptasi Simbolik Pambatik yang Termarginalkan terhadap Hegemoni Pasar. *Indonesian Journal of Conservation*, 07(1), 99–110.

<https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/ijc/article/view/3085>

- Casta, C. (2019). *Glass Painting: Symbolic Power Relationship in Cultural Production and Adaptation Strategies on Cultural Involution*. 276(Iconarc 2018), 70–74. <https://doi.org/10.2991/iconarc-18.2019.71>
- Casta, C., Rohidi, T. R., & Triyanto, T. (2021). Production of Aesthetic Tastes and Creativity Education of Indonesian Glass Painting Artists. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 21(2), 266–277.
- Casta, C., Rohidi, T., Triyanto, T., Syakir, S., & Syarif, M. (2020). *The Aesthetic code of Cirebon Glass Painting As Culture Capital In Arts Education*. 2005. <https://doi.org/10.4108/eai.29-6-2019.2290236>
- Casta, T. (2007). *Batik Cirebon, Sebuah Pengantar Apresiasi, Motif dan Makna Simbolisnya* (1st ed.). Badan Komunikasi, Kebudayaan dan Pariwisata.
- Castillo-montoya, M. (2016). Preparing for Interview Research : The Interview Protocol Refinement Framework. *The Qualitative Report*, 21(5), 811–831.
- Cholis, H. (2009). Seni Lukis Kaca Cirebon Refleksi Akulturasi Budaya. *Brikolase*, 1(2), 1–29. <https://doi.org/10.1097/000004583-2002100000-00014>
- Cirebon, B. P. P. P. dan P. D. K. (2019). *Rencana Pembangunan Jangka Menengah Daerah (RPJMD) Kabupaten Cirebon Tahun 2019-2024*.
- Cohen, M. I., Behrend, T. E., & Cooper, T. . (2000a). The Barikan Banner of Gegesik. Ritual and History in a Village Painting from Colonial Java. *Archipel*, 59(1), 97–144. <https://doi.org/10.3406/arch.2000.3555>
- Cohen, M. I., Behrend, T. E., & Cooper, T. L. (2000b). The Barikan Banner of Gegesik . Ritual and History in a Village Painting from Colonial Java. *Archipel*, 59, 97–144.
- Cohen, M. I., & Cohen, M. I. (2005). Traditional and Popular Painting in Modern Java. *Archipel*, 69, 5–38.
- Collyer, F. (2018). Envisaging the healthcare sector as a field: Moving from Talcott Parsons to Pierre Bourdieu. *Social Theory and Health*, 16(2), 111–126. <https://doi.org/10.1057/s41285-017-0046-1>
- Cook, B. (2018). The aesthetic politics of taste: Producing extra virgin olive oil in Jordan. *Geoforum*, 92(July 2017), 36–44. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2018.03.004>
- Costa, C., Pinho, I., & Bakas, F. (2016). Performing a Thematic Analysis : An Exploratory Study about Managers ' Perceptions on Gender Equality. *The Qualitative Report*, 21(13), 34–47.
- Creswell, J. W. (2013a). *Penelitian Kualitatif & Desain Riset Memilih di Antara Lima Pendekatan*. Pustaka Pelajar.
- Creswell, J. W. (2013b). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches* (3rd ed.). Sage Publications Sage UK: London, England.
- Crossetti, M. da G. O., de Goes, M. G. O., & de Brum Federal, C. N. (2016). Application of constructivist grounded theory in nursing research. *Qualitative Report*, 21(13), 48–53.
- D. Rosmalia and L.E. Prasetya. (2018). Development of cultural tourism area based on the spiritual space of Cirebon Keraton. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 1–11. <https://doi.org/10.1088/1755-1315/>

- Damayanti, N., & Suadi, H. (2007). Ragam dan Unsur Spiritualitas pada Ilustrasi Naskah Nusantara 1800-1900-an. *ITB Journal of Visual Art and Design*, 1(1), 66–84. <https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2007.1.1.6>
- Darmawan, I. (2015). keraton Cirebon.pelestarian.pdf. *Jurnal Kepariwisata*, 9(2), 43–60.
- Dede Nurhalimah. (2011). Pengaruh tarekat pada topeng Cirebon. *Holistik*, 12(2), 41–59. <https://doi.org/10.26742/panggung.v25i2.4>
- Denys Lombard. (1996). *Nusa Jawa Silang Budaya Jariangan Asia* (2) (Revisi). Gramedia Pustaka Utama.
- Dewiyanti, D., Rosmalia, D., & Oktaviana, S. (2017). Identifikasi Tujuan Wisata Religi Masjid-Masjid Cirebon. *Seminar Heritage IPLBI*, 33–38.
- Dharsono. (2014). Batik Klasik: Aspek, Fungsi, Fiosofis dan Estetika Batik dalam Pandangan Budaya Nusantara. *Jurnal Budaya Nusantara*, 1(1), 64–73.
- Dharsono. (2010). Estetika Nusantara Orientasi terhadap Filsafat, Kebudayaan, Pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni. In Dharsono (Ed.), *Seminar Nasional Estetika Nusantara ISI Surakarta* (pp. 4–35). ISI Press Surakarta untuk Program Pascasarjana ISI Surakarta.
- Djelantik, A. A. . (1999). *Estetika Sebuah Pengantar* (1st ed.). MSPI.
- Dubey, S., Biswas, P., Ghosh, R., Chatterjee, S., Dubey, M. J., Chatterjee, S., Lahiri, D., & Lavie, C. J. (2020). Psychosocial impact of COVID-19. *Diabetes and Metabolic Syndrome: Clinical Research and Reviews*, 14(5), 779–788. <https://doi.org/10.1016/j.dsx.2020.05.035>
- Edgerton, J. D., & Roberts, L. W. (2014). Cultural capital or habitus? Bourdieu and beyond in the explanation of enduring educational inequality. *Theory and Research in Education*, 12(2), 193–220. <https://doi.org/10.1177/1477878514530231>
- El-Mawa, M. (n.d.). *Melting Pot Islam Nusantara melalui Tarekat: Studi Kasus Silsilah Tarekat Syattariyah di Cirebon*.
- EL-Mawa, M. (n.d.). *Melting Pot Islam Nusantara melalui Tarekat: Studi Kasus Silsilah Tarekat Syattariyah di Cirebon*. 1–19.
- EL-Mawa, M. (2016). Suluk Iwak Telu Sirah Sanunggal: Dalam Naskah Syattariyah wa Muhammadiyah di Cirebon. *Manuskripta Jurnal Manassa*, 6(1).
- EL-Mawa, M. (2010). Naskah Syattariyyah Cirebon: Riset Awal dalam Konteks Jejaring Islam Nusantara. *Annual Conference on Islamic Studies, November*, 309–322.
- EL-Mawa, M. (2011). Rekonstruksi Kejayaan Islam di Cirebon Studi Historis pada Masa Syarif Hidayatullah (1479-1568). *Seminar ISIF*, 1–26.
- Ellwanger, A. (2017). Reinventing doxa: public opinion polling as deliberative discourse. *Argumentation and Advocacy*, 53(3), 181–198. <https://doi.org/10.1080/00028533.2017.1337330>
- Ember, C. R. & M. E. (2019). *Cultural Anthropology Fifteenth Edition* (A. Dodge (ed.); 16th ed.). Pearson Education.
- Fallah, W. A. (1985). *Tinjauan Konsepsi Seni Bangunan Islam Peninggalan Masa Islam di Kasultanan Cirebon dalam Konteks Kesenambungan Budaya* (E. Seyawati (ed.); 1st ed.). Dirjen Kebudayaan.

- Farihin, F., Syafaah, A., & Rosidin, D. N. (2019). Jaringan Ulama Cirebon Abad ke-19 Sebuah Kajian Berdasarkan Silsilah Nasab dan Sanad. *Jurnal Tamaddun: Jurnal Sejarah Dan Kebudayaan Islam*, 7(1), 1–32. <https://doi.org/10.24235/tamaddun.v7i1.4675>
- Fathurrohman, I. (2002). lukisan kaca cirebon generasi pertama.pdf. *Al-Turas*, 7(1), 39–56.
- Fatimah, H. R. B. I. & S. (2009). *Syekh Nurjati (Syekh Datul Kahfi) Perintis Dakwah dan Pendidikan* (1st ed.). Zulfana Cirebon.
- Fauzi, F. (2016). *Pierre Bourdieu Menyingkap Kuasa Simbol* (1st ed.). Jalastutera.
- Fernandes, T. S., Silva, Â., Reis, R., & Leão, C. P. (2016). Gathering information based on focus groups: Consumer's involvement in the use of vending machines. *Qualitative Report*, 21(13), 19–33.
- Filologis, K., & Analisis, D. A. N. (2002). *KONSEP MARTABAT TUJUH DALAM AT-TUCHFATUL-MURSALAH*. 14(1), 1–11.
- Fischer, J. (1994). The Folk Art of Java. In *Oxford University Press* (1st ed., Vol. 1). Oxford University Press.
- Flew, T., & Kirkwood, K. (2021). The impact of COVID-19 on cultural tourism: art, culture and communication in four regional sites of Queensland, Australia. *Media International Australia*, 178(1), 16–20. <https://doi.org/10.1177/1329878X20952529>
- Florida, N. K. (2003). *Menyurat yang SilamMenggurat yang Menjelang Sejarah sebagai Nubuat di Jawa Masa Kolonial* (1st ed.). Bentang Budaya.
- Fowler, B. (2020). Pierre Bourdieu on social transformation, with particular reference to political and symbolic revolutions. *Theory and Society*, 49(3), 439–463. <https://doi.org/10.1007/s11186-019-09375-z>
- Friedman, S., & Reeves, A. (2020). From Aristocratic to Ordinary: Shifting Modes of Elite Distinction. *American Sociological Review*, 85(2), 323–350. <https://doi.org/10.1177/0003122420912941>
- Fuchs, C. (2003). Some Implications of Pierre Bourdieu ' s Works for a Theory of Social Self- Organization. *European Journal of Social Theory*, 6(4), 387–408.
- Gea, A. A. (2011). Enculturation Pengaruh Lingkungan Sosial terhadap Pembentukan Perilaku Budaya Individu. *Humaniora*, 2(1), 139. <https://doi.org/10.21512/humaniora.v2i1.2966>
- Geertz, C. (1974). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. Hutchinson & CO Publisher LTD.
- Geertz, C. (1992). *Tafsir Kebudayaan* (6th ed.). Kanisius.
- Genik Puji Yuhanda. (2017). Pesan Dalam Tarian Topeng Panji Cirebon. *Komversal*, 2(2), 3–22. <https://doi.org/10.38204/komversal.v2i2.126>
- Gozali, A. (2016). Kaligrafi Arab Dalam Seni Lukis Kaca Cirebon. *Brikolase*, 3(2), 74–93. <http://jurnal.isi-ska.ac.id/index.php/brikolase/article/view/321>
- Grenfell, M., & Hardy, C. (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. <http://www.amazon.com/Art-Rules-Pierre-Bourdieu-Visual/dp/1845202341>
- Guimarães, I., Oliveira, E., & Rocha, M. (2010). Conspicuous distinction: a reading of Veblen and Bourdieu. *IDEAS Working Paper Series from RePEc*, 03. http://ez.sun.ac.za/login?url=http://search.proquest.com/docview/1698007764?accountid=14049%5Cnhttp://sunsfx.hosted.exlibrisgroup.com/sun?url_ver

=Z39.88-

2004&rft_val_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:journal&genre=preprint&sid=ProQ:ProQ:abiglobal&atitle=Conspicuous

- Hajaroh, M. (2010). Paradigma, Pendekatan dan Metode Penelitian Fenomenologi. *Jurnal Pendidikan Universitas Negeri Yogyakarta*, 1–21. <https://ejournal.unib.ac.id/index.php/manajerpendidikan/article/download/1110/920>
- Hamdani, D. (2009). Cultural System of Cirebonese People : Tradition of Maulidan in the Kanoman Kraton. *Indonesian Journal of Social Sciences*, 4(1).
- Hanquinet, L. (2016). Place and cultural capital : art museum visitors across space. *Museum & Society*, 14(1), 65–81.
- Hardiman. (2018). *Dialek Visual*. PT RajaGrafindo Persada.
- Haris, T. (2016). Bendera Macan Ali Koleksi Museum Tekstil Jakarta. *Paradigma, Jurnal Kajian Budaya*, 1(1), 88. <https://doi.org/10.17510/paradigma.v1i1.7>
- Hariyanto, O. I. B. (2017). The Meaning Of Offering Local Wisdom In Ritual Panjang Jimat. *International Journal of Scientific & Technology Research*, 6(6), 239–244.
- Haryatmoko. (2003). Menyingkap Kepalsuan Budaya Penguasa. *Basis*, 4–22.
- Hasojo. (1972). *Pengantar Antropologi* (1st ed.). Bina Cipta.
- Hasyim, R. S. (2011). *Seni Tatah dan Sungging Wayang Kulit Cirebon Pengantar Reka Visual dan Makna Simbolik* (1st ed.). Disbudparpora Kabupaten Cirebon.
- Hermana Hermana. (2011). Toponimi di Kabupaten Cirebon. *Patanjala : Jurnal Penelitian Sejarah Dan Budaya*, 3(3), 424. <https://doi.org/10.30959/patanjala.v3i3.255>
- Holt, D. B. (1997). Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of tastes from its critics. *Poetics*, 25(2–3), 93–120. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(97\)00010-7](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(97)00010-7)
- Huang, X. (2019). Understanding Bourdieu - Cultural Capital and Habitus. *Review of European Studies*, 11(3), 45. <https://doi.org/10.5539/res.v11n3p45>
- Humaedi, M. A. (2013). Budaya Hibrida Masyarakat Cirebon. *HUMANIORA*, 25(3), 281–295.
- Hunter, L. (2004). Bourdieu and the social space of the PE class: Reproduction of doxa through practice. *Sport, Education and Society*, 9(2), 175–192. <https://doi.org/10.1080/1357332042000175863>
- Ignatow, G., & Robinson, L. (2017). Pierre Bourdieu: theorizing the digital. *Information Communication and Society*, 20(7), 950–966. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1301519>
- Iqbal, M. Z. (2006). *Kafilah Budaya Pengaruh Persia terhadap Kebudayaan Indonesia* (I). Penerbit Citra.
- Irianto, B. (2012). *Bendera Cirebon (Umbul-umbul Ajaran Kesempurnaan Hidup)* (I. Riawan (ed.); 1st ed.). Museum Tekstil Jakarta.
- Ismael, M. (2013). Painting glass as a psychosocial intervention: reflections of a psychosocial refugee outreach volunteer in Damascus, Syria. *Intervention*, 11(3), 336–339. <https://doi.org/10.1097/WTF.0000000000000007>
- Ivan Sulistiana. (2016). Tarekat Syatariyah dan Perubahan Sosial di Cirebon: Kajian Sosio-Historis. *Dialog Jurnal Penelitian Dan Kajian Keagamaan*,

39(1).

- Jæger, M. M., & Møllegaard, S. (2017a). Cultural capital, teacher bias, and educational success: New evidence from monozygotic twins. *Social Science Research*, 65, 130–144. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2017.04.003>
- Jæger, M. M., & Møllegaard, S. (2017b). Cultural capital, teacher bias, and educational success: New evidence from monozygotic twins. *Social Science Research*, 65, 130–144. <https://doi.org/10.1016/j.ssresearch.2017.04.003>
- Jaelani, A. (2016). Cirebon as the Silk Road: A New Approach of Heritage Tourisme and Creative Economy. *Journal of Economics and POLitical Economy*, 3(June 2016), 415–428. https://doi.org/10.1007/978-1-349-12761-0_27
- Jahar, A. S. (2010). Annual Conference on Islamic Studies (ACIS) Ke - 10 Banjarmasin, 1 – 4 November 2010. *Annual Conference on Islamic Studies, November*, 1–4.
- Jenkins, R., Bourdieu, P., & Nice, R. (1993). The Logic of Practice. *Man*, 28(3), 617. <https://doi.org/10.2307/2804264>
- Jodi, A. (1994). A Pragmatic view of thematic analysis. *The Qualitative Report*, 2(1), 1–5. <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol2/iss1/3>
- Joyomartono, M. (1992). *Perubahan Kebudayaan dan Masyarakat dalam Pembangunan* (1st ed.). IKIP Semarang Press.
- July, R., & September, A. (2014). Identification of The Character Figures Visual Style in Wayang Beber of Pacitan Painting. *International Journal of Asia Digital Art and Design*, 18(3), 40–47. https://doi.org/10.20668/adada.18.3_40
- Kamphuis, C. B. M., Jansen, T., Mackenbach, J. P., & Van Lenthe, F. J. (2015). Bourdieu's cultural capital in relation to food choices: A systematic review of cultural capital indicators and an empirical proof of concept. *PLoS ONE*, 10(8), 1–19. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0130695>
- Kane, D. (2003). Distinction worldwide?: Bourdieu ' s theory of taste in international context. *Poetics*, 31(1), 403–421. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2003.08.001>
- Karnanta, K. Y. (2013). Paradigma Teori Arena Produksi Kultural Sastra: kajian terhadap Pemikiran Pierre Bourdieu. *Poetika*, 1(1), 3–15.
- Kartika, D. S. (2007). *Budaya Nusantara Kajian Konsep Mandala dan Konsep Tri-Loka terhadap Pohon Hayat pada Batik Klasik* (1st ed.). Rekayasa Sains.
- Kartika, D. S. (2010). Estetika Nusantara Orientasi terhadap Filsafat, Kebudayaan, pandangan Masyarakat, dan Paradigma Seni. In D. ony Kartiko) (Ed.), *Estetika Nusantara* (pp. 4–35). ISI Press Surakarta untuk Program Pascasarjana ISI Surakarta.
- Kartika, N., Amir, Y., Santosa, I., & Dienaputra, R. D. (2018). Viewing the Cultural Trace of the Mosque Building in the Cirebon Sultanate. *Research on Humanities and Social Sciences*, 8(14), 144–153.
- Kawulich, B. (2015). *Qualitative Data Analysis Techniques*. May, 96=113.
- Keesing, R. M. (1998). *Antropologi Budaya suatu Perspektif Kontemporer*. Erlangga.
- Klimov, V. P., & Klimova, G. P. (2017). About a nature of aesthetic taste. *Interactive Science*, 6 (16), 56–58. <https://doi.org/10.21661/r-116161>

- Kodiran. (2004). Pewarisan Budaya Dan Kepribadian. *Humaniora*, 16(1), 10–16. <https://doi.org/10.22146/jh.v16i1.802>
- Koentjaraningrat. (1984). *Kebudayaan Jawa* (1st ed.). PN Balai Pustaka.
- Koentjaraningrat. (1985). *Metode-Metode Penelitian Masyarakat* (VII). ramedia.
- Koesoemadinata, M. I. P. (2013). Wayang Kulit Cirebon: Warisan Diplomasi Seni Budaya Nusantara. *ITB Journal of Visual Art and Design*, 4(2), 142–154. <https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2013.4.2.6>
- Komariah, S. (2011). Kearifan Lokal Pada Masyarakat Cirebon. *Kearifan Lokal Pada Masyarakat Cirebon*, 1(1). <https://doi.org/10.17509/sosietas.v1i1.1112>
- Krauss, W., & Kraus, W. (2005). Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art? Hou Qua : a Chinese Painter in 19th-century Java. *Archipel*, 69(Chinese Influence), 61–86.
- Kuipers, G. (2015). Beauty and distinction? The evaluation of appearance and cultural capital in five European countries. *Poetics*, 53, 38–51. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2015.10.001>
- Lamont, M., & Lareau, A. (1988). Cultural Capital: Allusions, Gaps and Glissandos in Recent Theoretical Developments. *Sociological Theory*, 6(2), 153. <https://doi.org/10.2307/202113>
- Larsson, L., Linnér, S., & Schenker, K. (2018). The doxa of physical education teacher education – set in stone? *European Physical Education Review*, 24(1), 114–130. <https://doi.org/10.1177/1356336X16668545>
- Lasmiyati, L. (2011). Sejarah Pertumbuhan dan Perkembangan Tari Topeng Cirebon Abad XV – XX. *Patanjala : Jurnal Penelitian Sejarah Dan Budaya*, 3(3), 472. <https://doi.org/10.30959/patanjala.v3i3.263>
- Lasmiyati, L. (2013). Keraton Kanoman di Cirebon (Sejarah dan Perkembangannya). *Patanjala : Jurnal Penelitian Sejarah Dan Budaya*, 5(1). <https://doi.org/10.30959/patanjala.v5i1.184>
- Lebaron, F. (2018). Pierre Bourdieu, Geometric Data Analysis and the Analysis of Economic Spaces and Fields. *Forum for Social Economics*, 47(3–4), 288–304. <https://doi.org/10.1080/07360932.2015.1043928>
- Liliweri, A. (2003). *Dasar-dasar Komunikasi Antarbudaya* (1st ed.). Pustaka Pelajar.
- Luh Puspitasari, Gusti Ayu Purnama, P. E. D. M. D. (2017). Analisis Komparasi Penentuan Harga Pokok Produksi Seni Kerajinan Lukisan Kaca Menggunakan Metode Tradisional Dengan Pendekatan Metode Full Costing Di DEsa Nagasepaha, Kabupaten Buleleng, Bali. *E-Journal Ak Universitas Pendidikan Ganesha*, 2, 1–12.
- Lyke, A. (2017). Habitus, doxa, and saga: applications of Bourdieu's theory of practice to organizational history. *Management and Organizational History*, 12(2), 163–173. <https://doi.org/10.1080/17449359.2017.1329091>
- M. Corrêa Pinto, A., Macedo, M. F., & G. Vilarigues, M. (2018). The conservation of stained-glass windows in Latin America: A literature overview. *Journal of Cultural Heritage*, 34(2017), 172–181. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.04.019>
- Mahbub, R. & K. F. S. (2016). The Place of Pierre Bourdieu's Theories in (Popular) Cultural Studies. *BARC University Journal*, XI(1), 1–9.

- Mahfud, C. (2014). The role of cheng ho mosque: The new silk road, Indonesia-China relations in islamic cultural identity. *Journal of Indonesian Islam*, 8(1), 23–28. <https://doi.org/10.15642/JIIS.2014.8.1.23-38>
- Mamannor. (2002). *Wacana Kritik Seni Rupa Sebuah Telaah Kritik Jurnalistik dan Pendekatan Kosmologis* (1st ed.). Nuansa.
- Martino, T., & Jazuli, M. (2019). Makna Simbolik Pertunjukan Tari Topeng Klana Cirebon Gaya Palimanan. *Jurnal Seni Tari*, 8(2), 161–175. <https://doi.org/10.15294/jst.v8i2.30688>
- Mikus, K., Tieben, N., & Schober, P. S. (2020). Children’s conversion of cultural capital into educational success: the symbolic and skill-generating functions of cultural capital. *British Journal of Sociology of Education*, 41(2), 197–217. <https://doi.org/10.1080/01425692.2019.1677454>
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1992). *Qualitatif Data Analysis* (I). Sage Publications Sage UK: London, England.
- Moreira, A., & Pedrocosta, A. (2016). Introduction: Qualitative analysis: Quantifying quality and qualifying quantity. *Qualitative Report*, 21(13), 1–5.
- Murdock, G. (2010). Pierre Bourdieu, Distinction: a social critique of the judgement of taste. *International Journal of Cultural Policy*, 16(1), 63–65. <https://doi.org/10.1080/10286630902952413>
- Myles, J. F. (2004). From Doxa to Experience: Issues in Bourdieu’s Adoption of Husserlian Phenomenology. *Theory, Culture & Society*, 21(2), 91–107. <https://doi.org/10.1177/0263276404042136>
- Navarro, Z. (2006). In search of a cultural interpretation of power: The contribution of Pierre Bourdieu. *IDS Bulletin*, 37(6), 11–22. <https://doi.org/10.1111/j.1759-5436.2006.tb00319.x>
- Neri de Souza, F., Neri, D. C. D. de S. B., & Costa, A. P. (2016). Asking questions in the qualitative research context. *Qualitative Report*, 21(13), 6–18.
- Newman, A., Goulding, A., & Whitehead, C. (2013a). How cultural capital, habitus and class influence the responses of older adults to the field of contemporary visual art. *Poetics*, 41(5), 456–480. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2013.07.001>
- Newman, A., Goulding, A., & Whitehead, C. (2013b). How cultural capital, habitus and class influence the responses of older adults to the field of contemporary visual art. *Poetics*, 41(5), 456–480. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2013.07.001>
- Ningtyas, E. (2015). Pierre Bourdieu, Language and Symbolic Power. *Jurnal POETIKA*, 3(2). <https://doi.org/10.22146/poetika.10437>
- Nizam, A., & Wicaksono, A. (2014). Gambar Kaca, Bercerita Dalam Satu Skena. *Corak*, 3(2), 179–190. <https://doi.org/10.24821/corak.v3i2.2355>
- Noer, N. M., Kasim, S., Sulistijo, Mansyur, K. D., Martaatmaja, S., Suparma, K. D. H., Alam, S. S., Ruhaendi, & M.J., I. (2015). *Suluk dan Jawokan* (A. NUgroho & A. Garis (eds.); 1st ed.). Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat.
- Nukha, R. (2017). Reproduksi Budaya Dalam Pentas Kesenian Tradisional Di Balai Soedjatmoko. *Jurnal Analisa Sosiologi*.
- Nurhisam, L., & Huda, M. (2016). Islam Nusantara: A Middle Way? *QIJIS (Qudus*

- International Journal of Islamic Studies*), 4(2), 152.
<https://doi.org/10.21043/qjijis.v4i2.1763>
- Ocvirk, O. G. (2001). *Art Fundamentals Theory and Practice* (P. A. Butcher (ed.); 9th ed.). Published by McGraw - Hill.
- Ollivier, M. (2008). Revisiting Distinction. *Journal of Cultural Economy*, 1(3), 263–279. <https://doi.org/10.1080/17530350802476970>
- Paalgard Flemmen, M., Jarness, V., & Rosenlund, L. (2019). Class and status: on the misconstrual of the conceptual distinction and a neo-Bourdieuian alternative. *British Journal of Sociology*, 70(3), 816–866. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12508>
- Paramitha, R., Fitriyanti, D., Arkeologi, J., Ilmu, F., Universitas, B., Mada, G., Antropologi, J., Ilmu, F., Universitas, B., & Mada, G. (2012). Ritual Sebagai Media Transmisi Kreativitas Seni Di Lereng Gunung Merbabu. *Jurnal Kawistara*, 2(1), 25–35. <https://doi.org/10.22146/kawistara.3933>
- Paul.B.Horton. (1999). *Sosiologi* (2nd ed.). Erlangga.
- Pavić, Ž., & Đukić, M. (2016). Cultural capital and educational outcomes in Croatia: A contextual approach. *Sociologia (Slovakia)*, 48(6), 601–621.
- Peters, G. (2014). Explanation, understanding and determinism in Pierre Bourdieu's sociology. *History of the Human Sciences*, 27(1), 124–149. <https://doi.org/10.1177/0952695113500974>
- Pierce, K. M. (2005). "Beyond Islam: The Portrait of the 'Elegant Woman' in Senegalese Reverse-Glass Painting." Georgia State University.
- Pinem, M. (2012). Martabat Tujuh dalam Naskah Asrar Al-Khafi, Karya Syaikh Abd Al-Mutalib. *Jurnal Lektur Keagamaan*, 10(1), 121–146.
- Prawiraredja, Mo. S. (2005). *Cirebon Falsafah, Tradisi, dan Adat Budaya* (I). Perum Percetakan Negara Republik Indonesia.
- Purwita, D. G. (2018). I ketoet gede dan lukisan wayang kaca nagasepaha Analisa genetika visual Lukisan bali Utara. *SENada*, 232–239.
- Qadir, A. (2015). When heterodoxy becomes heresy: Using bourdieu's concept of doxa to describe state-sanctioned exclusion in Pakistan. *Sociology of Religion: A Quarterly Review*, 76(2), 155–176. <https://doi.org/10.1093/socrel/srv015>
- Raffles, T. S. (2008). *The History of Java* (I). Penerbit Narasi.
- Rajčan, A., & Burns, E. A. (2020). Suburban class habitus: applying Pierre Bourdieu's visual sociology to the city. *Visual Studies*, 00(00), 216–231. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1779609>
- Rapoport, A. (1980). Cross-Cultural Aspects of Environmental Design. *Lingkungan Budaya Dan Rancang Bangun*.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi Penelitian Kajian Budaya dan Ilmu Sosial Humaniora Pada Umumnya* (1st ed.). Pustaka Pelajar.
- Rawolle, S., & Lingard, B. (2008). The sociology of Pierre Bourdieu and researching education policy. *Journal of Education Policy*, 23(6), 729–741. <https://doi.org/10.1080/02680930802262700>
- Read, H. (1970). *Education Through Art* (3rd ed.). Faber and Faber.
- Ridwan. (2008). Mistisisme Simbolik dalam Tradisi Islam Jawa. *Ibda*, 6(1), 1–13.
- Rizky, A. (2019). Re-Aktualisasi Kisah Perjalanan Laksamana Cheng Ho di Cirebon Melalui Batik (Kajian Batik di Cirebon serta hubungannya dengan

- Bahasa Rupa Tradisi). *Corak Jurnal Seni Kriya*, 8(1), 26–42.
- Robbins, D. (2015). Pierre Bourdieu and Jacques Rancière on art/aesthetics and politics: The origins of disagreement, 1963-1985. *British Journal of Sociology*, 66(4), 738–758. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12148>
- Rohidi, T. R. (2000a). *Ekspresi Seni Orang Miskin Adaptasi Simbolik terhadap Kemiskinan* (1st ed.). Penerbit Nuansa.
- Rohidi, T. R. (2000b). *Kesenian Dalam Pendekatan Kebudayaan* (1st ed.). IKIP Semarang Press.
- Rohidi, T. R. (2011a). *Metode Penelitian Seni*. Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2011b). *Metodologi Penelitian Seni* (1st ed.). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2014). *Pendidikan Seni Isu dan Paradigma* (I). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, T. R. (2015). Ekspresi Seni Orang Miskin. In *Jurnal Budaya Nusantara: Vol. 2 No. 1* (pp. 7–8).
- Rohmana, J. A. (2014). *Tasawuf Sunda dan Warisan Islam Nusantara: Martabat Tujuh dalam Dangding Haji Hasan Mustapa (1852-1930)*. 20(2), 259–284. <https://doi.org/10.15408/al-turas.v20i2.3760>
- Rosidin, D. N. (2018). Ulama Pasca Sunan Gunung Jati: Jaringan Intelektual Islam Cirebon Abad ke-16 sampai dengan Abad ke-18. *JSW: Jurnal Sosiologi Walisongo*, 1(2), 177. <https://doi.org/10.21580/jsw.2017.1.2.1993>
- Rosmalia, D., & Prasetya, L. E. (2018). Development of cultural tourism area based on the spiritual space of Cirebon Keraton. *IOP Conference Series: Earth and Environmental Science*, 126(1). <https://doi.org/10.1088/1755-1315/126/1/012076>
- Rosmalia, Dini, & Prasetya, L. E. (2017). Kosmologi Elemen Lanskap Budaya Cirebon. *Seminar Ikatan Peneliti Lingkungan Binaan Indonesia (IPLBI) 1, B 073-082, 1*, B073–B082. <https://doi.org/10.32315/sem.1.b073>
- Rosniawati, I. (2018). Bahasa Rupa Tradisi Dalam Lukisan Kaca Kontemporer Karya Haryadi Suadi Tahun 1989-2011. *ARTic*, 2, 51–57. <https://doi.org/10.34010/artic.2018.2.2522.51-57>
- Rukiah, Y. (2019). Visual Elements of “Semar Calligraphy” on Cirebon Glass Painting of Kusdono’s Work. *3rd International and Interdisciplinary Conference on Arts Creation and Studies (IICACS 2019)*, 53(9), 1689–1699.
- Safari, A. O. (2010). Iluminasi dalam Naskah Cirebon. *Suhuf*, 3(2), 309–325.
- Safari, O. (2010). Iluminasi dalam Naskah Cirebon. *Jurnal Manassa Manuskripta*, 3(2), 310–325. <http://journal.perpusnas.go.id/index.php/manuskripta/article/view/17>
- Sahman, H. (1986). *Mengenal Dunia Seni Rupa* (1st ed.). IKIP Semarang Press.
- Sairin, S. (2002). *Perubahan Sosial Masyarakat Indonesia Perspektif Antropologi*. Pustaka pekaajar.
- Salad, H. (2000). *Agama Seni Refleksi Teologis dalam Ruang Estetik* (1st ed.). yayasan Semesta.
- Salam, S. (2018). Potensi Unik Pendidikan Seni dalam Pengembangan Karakter. *Seminar Nasional Dies Natalis UNM Ke 57, 9 Juli 2018*, 21–34. http://eprints.unm.ac.id/11312/1/Sofyan_Salam_Potensi_Unik_Pend_Seni

dalam Pengemngan Karakter.pdf

- Salu Ricky, V., & Triyanto. (2017). Filsafat Pendidikan Progresivisme dan Implikasinya dalam Pendidikan Seni di Indonesia. *Jurnal Imajinasi*, 11(1), 29–42.
<https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/11185/6728>
- Samuel, Jerome. (2005). Naissances et renaissance de la peinture sous verre à Java. *Archipel*, 69, 87–126.
- Samuel, Jerome. (2008). Haryadi Suadi et la peinture sous verre Un art populaire au service des académies. *Archipel*, 76, 99–126.
- Samuel, Jerome. (2010). Peinture_sous_verre_a_Bali. *Le Banian*, 9, 121–132.
- Samuel, Jerome. (2013a). Du Peintre-Dalang A L'Ouvrier et a L'Artshop Les Metamorphoses de La Peinture Sous Verre a Cirebon(Java Ouest). *Ethnocentrisme et Creation*, 418–436.
- Samuel, Jerome. (2013b). Mereka_yang_tembus_pandang. In *Keragaman Budaya Indonesia* (pp. 275–286). UI Press.
- Samuel, Jerome. (2013c). Mereka Yang Tembus Pandang: Nasib Lukisan Kaca dan Hilangnya Saksi Bisu Masa Lalu. In *Keragaman Budaya Indonesia* (pp. 275–285). UI Press.
- Samuel, Jerome. (2014). À la recherche des ateliers perdus. Peinture sous verre et production en série à Java 1. *Archipel*, 94, 143–169.
- Samuel, Jérôme. (2005). Naissances et renaissance de la peinture sous verre à Java. *Archipel*, 69(1), 87–126. <https://doi.org/10.3406/arch.2005.3930>
- Sapari, R. (2019). Interaksi Simbolik Dalam Tiga Lukisan Kaca Karya Haryadi Suadi. *Jurnal Itenas Rekarupa*, 5(2), 107–114.
- Sartini, Ahimsa-Putra, S. H., & Al-Makin. (2016a). A Preliminary Survey on Islamic Mysticism in Java. In *Analisis* (Vol. 16, Issue 2, pp. 1–40).
- Sartini, Ahimsa-Putra, S. H., & Al-Makin. (2016b). A Preliminary Survey on Islamic Mysticism in Java. *Analisis*, 16(2), 1–40.
- Sato, P. M., Gittelsohn, J., Fernandez, R., Jos, O., & Baeza, F. (2016). *The use of Pierre Bourdieu 's distinction concepts in scientifi c articles studying food and eating : A narrative review.* 96, 174–186.
<https://doi.org/10.1016/j.appet.2015.09.010>
- Satrio, P. (2019). Transmisi budaya dan identitas sosial pada masyarakat Pendalungan. ... *Nasional \& Call Paper Psikologi Sosial Di Era Revolusi ...*, 2010, 235–241. <http://fppsi.um.ac.id/wp-content/uploads/2019/07/Prakrisno-Satrio.pdf>
- Savaş, Ö. (2014). Taste diaspora: The aesthetic and material practice of belonging. *Journal of Material Culture*, 19(2), 185–208.
<https://doi.org/10.1177/1359183514521922>
- Schiffer, L. R., Suprapti, A., Rukayah, R. S., Nugraha, Y., Studi, P., Arsitektur, T., Gunadarma, U., Doktor, P., Arsitektur, I., & Diponegoro, U. (2019). The Acculturation Influence on The Meaning of Lots Flower Ornaments in Mihrab Masjid Sang Cipta Rasa Cirebon. *Jurnal Ilmiah Desain Dan Konstruksi*, 18(2), 124–139.
- Schinkel, W. (2015). The sociologist and the state. An assessment of Pierre Bourdieu's sociology. *British Journal of Sociology*, 66(2), 215–235.

<https://doi.org/10.1111/1468-4446.12120>

- Sdjana, T. D. (1987). *Naskah Negara Kretabhumi* (p. 55).
- Setia Gumilar, S. (2013). *Teori-teori Kebudayaan dari Teori Hingga Praktik* (1st ed.). Pustaka Setia.
- Shader, R. I. (2020). COVID-19 and Depression. *Clinical Therapeutics*, 42(6), 962–963. <https://doi.org/10.1016/j.clinthera.2020.04.010>
- Sherrard, C. (1995). Social identity and aesthetic taste*. *Philosophical Psychology*, 8(2), 139–153. <https://doi.org/10.1080/09515089508573150>
- Simuh. (2019). *Sufisme Jawa Transformasi Tsawuf Islam ke Mistik Jawa* (1st ed.). PT Gramedia.
- Sirk Fakuc, A. (2007). Reverse paintings on glass in Slovenia. *Glass and Ceramics Conservation 2007: Interim Meeting of the ICOM-CC Working Group: August 27-30, 2007: Nova Gorica, Slovenia, 1926*, 72–82.
- Smith, T. (1973). Politics, Economics, and Political Economy. *Government and Opposition*, 8(3), 263–279. <https://doi.org/10.1111/j.1477-7053.1973.tb00516.x>
- Soewarno, N. (2020). Adaptation of Architectural Style to Preserve Cultural Heritage Building Case Study: Vihara Dewi Welas Asih-Cirebon. *Journal of Architectural Research and Education*, 2(1), 46. <https://doi.org/10.17509/jare.v2i1.24160>
- Souza, D. F., & Silvino, Z. R. (2018). The Sociology of Pierre Bourdieu: theoretical potential for the subfield of nursing. *Revista Brasileira de Enfermagem*, 71(4), 2055–2059. <https://doi.org/10.1590/0034-7167-2016-0505>
- Spradley. (1997). *Metode Etnografi* (1st ed.). Taiara Wacana Yogya.
- Sugiarto, E., & Rohidi, T. R. (2021). *Pendidikan Seni Berbasis Masyarakat Pandangan Paradigma untuk Arah Pendidikan Seni* (S. Salam (ed.); 1st ed.). LPPM Universitas Negeri Semarang.
- Sugiarto, E., Rohidi, T. R., & Kartika, D. S. (2017). The art education construction of woven craft society in Kudus Regency. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 17(1), 87. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v17i1.8837>
- Sugiharto, B. (2018). *Untuk Apa Seni*. Pustaka Matahari.
- Sugiyono. (2016). *Metode Penelitian Pendidikan pendekatan Kuantitatif, Kualitatif, dan R & D*.
- Sugiyono. (2019a). *Metode Penelitian Pendidikan*. Alfabeta.
- Sugiyono. (2019b). *Metode Penelitian Pendidikan (Kuantitatif, Kalitatif, Kombinasi, R&D, dan Penelitian Pendidikan)* (Apri Nuryanto (ed.); 1st ed.). Alfabeta.
- Sugiyono. (2019c). *Metode Penelitian Pendidikan (Kuantitatif, Kualitatif, Kombinasi, R&D dan Penelitian Pendidikan)* (3rd ed.). Alfabeta.
- Sukmayani, N. S., Emzir, E., & Akhadiyah, S. (2017). Cirebon Language Revitalization In Cirebon City through Cirebon Language Learning. *JETL (Journal Of Education, Teaching and Learning)*, 2(2), 183. <https://doi.org/10.26737/jetl.v2i2.283>
- Sulistyowati, S. dan. (2017). *Sosiologi suatu Pengantar* (1st ed.). PT Raja Grafindo Persada.

- Sullivan, A. (2001). *Cultural Capital and Educational Attainment Centre for Londitudinal Studies View project Coeducation View project*. March. <https://doi.org/10.1017/S0038038501008938>
- Sumardjo, J. (2006). *Estetika Paradoks* (I. S. Dimiyati (ed.)). Sunan Ambu Press.
- Sumardjo, J. (2013). Estetika Nusantara. In *Isi Press* (Vol. 53, Issue 9). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Sumartono. (2017). *Metodologi Penelitian Kualitatif Seni Rupa & Desain* (dkk. Ganal Rusdianto (ed.); 1st ed.). Pusat Studi Reka Rancang Visual dan Lingkungan FSRD Universitas Trisakti.
- Sunaryo, A. (2017a). Interpretasi dan Identifikasi Ulang Tokoh Utama Wayang Beber Jaka Kembang Kuning. *Imajinasi*, XI(2), 91–106.
- Sunaryo, A. (2017b). Interpretasi dan Identifikasi Ulang Tokoh Utama Wayang Beber Jaka Kembang Kuning Aryo. *Jurnal Imajinasi*, XI(2), 92–106.
- Sundari, W. (2011). *Cirebon dalam Lima Zaman* (A. S. H. & T. Haris (ed.); 1st ed.). Dinas Pariwisata dan Kebudayaan Provinsi Jawa Barat.
- Suparlan, P. (1990). Pengembangan Kebudayaan, Individu, dan Masyarakat. *Konsep Pengembangan Sumber Daya Manusia*.
- Suriamihardja, A. (2005). *Risalah Hari Jadi Kabupaten Cirebon* (2nd ed.). Badan Komunikasi, Kebudayaan dan Pariwisata.
- Susanto, M. (2004). *Menimbang Ruang Menata Rupa. Wajah & Tata Pameran Seni Rupa* (1st ed.). solusi Distribusi Buku.
- Susetya, W. (2007). *Ngelmu Makrifat Kejawen Tradisi Jawa Melepaskan Keduniawian Menggapai Kemanunggalan* (1st ed.). Buku Kita.
- Susilo, S., & Syato, I. (2016). Common identity framework of cultural knowledge and practices of Javanese Islam. *Indonesian Journal of Islam and Muslim Societies*, 6(2), 161. <https://doi.org/10.18326/ijims.v6i2.161-184>
- Sutrisno, M. (2005). *Teks-teks Kunci Filsafat Seni* (Islah Gusmian dkk (ed.); 1st ed.). Galangpress.
- Suwardi Endraswara. (2006). *Metodologi Penelitian Kebudayaan*. Gadjah Mada University Press.
- Swartz, D. (1997). *Culture and Power: Sociology of Pierre Bourdieu*. University of Chicago Press.
- Syahril, S. (2012). *Arena Produksi Kultural , Kekerasan Simbolik SIMBOLIK ANALISIS TERHADAP NOVEL BAN Â T AL-RIY Â DH PERSPEKTIF SOSIOLOGI PIERRE BOURDIEU Naskah Publikasi Untuk Memenuhi Sebagian Persyaratan Mencapai Gelar Derajat Sarjana S-2 Program Studi Ilmu Sastra Fakult. January 2014*.
- Syaikh, A. K., & Al-mu, A. (2011). *Ajaran Martabat Tujuh dalam Naskah Asr ± r*. 26–28.
- Syakir. (2016). Seni Perbatikan Semarang : Tinjauan Analitik Prespektif Bourdieu pada Praksis Arena Produksi Kultural. *Jurnal Imajinasi*, X(2), 121–132.
- Syarif, M. I., & Kurniawati, D. W. (2018). Fungsi Iluminasi pada Naskah Jawa Skriptorium Keraton. *Imajinasi*, 12(2), 85–96.
- Sylla, A. (2018). Islam and philosophy: The question of figuration in islam and senegalese reverse glass painting. *Art in Translation*, 10(3), 277–301. <https://doi.org/10.1080/17561310.2018.1509605>


- Tabrani, P. (2009). Wimba, asal usul dan peruntukannya. *WIMBA - Jurnal Komunikasi Visual*, 1(1), 1–7. <http://journals.itb.ac.id/index.php/wimba/article/view/10914>
- Tabrani, P. (2017). Bahasa Rupa Dan Kemungkinan Munculnya Senirupa Indonesia Kontemporer Yang Baru. *Jurnal Komunikasi Visual WIMBA*, 8(1), 1–12. http://jurnalwimba.com/index.php/wimba/article/view/127/pdf_80
- Tabrani, P. (2018). Prinsip-Prinsip Bahasa Rupa. *Budaya Nusantara*, 1(2), 183–195.
- The Liang Gie. (1976). *Garis Besar Estetika Filsafat Keindahan* (1st ed.). Penerbit Karya.
- Tim Pendataan Kesenian Daerah Cirebon. (2001). *Deskripsi Kesenian Daerah Cirebon* (Y. N. Suwiryo (ed.); I). Disbudparpora Kabupaten Cirebon.
- Triyanto. (2014). Pendidikan seni berbasis budaya. *Imajinasi: Jurnal Seni*, VIII(1), 33–42. <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8879/5818>
- Triyanto. (2015). Perkeramikan mayong lor jepara: hasil enkulturasi dalam keluarga komunitas perajin. *Imajinasi: Jurnal Seni*, IX(1), 1–12. <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8850>
- Triyanto. (2016a). Paradigma humanistik dalam pendidikan seni. *Jurnal Imajinasi*, 10(1), 243–253. <https://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi/article/view/8811>
- Triyanto. (2016b). Paradigma Humanistik dalam Pendidikan Seni. *Jurnal Imajinasi*, X(1), 2–10.
- Triyanto. (2017a). *Spirit Ideologis Pendidikan SENi* (I). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Triyanto. (2018a). *Belajar dari Kearifan Lokal Seni Pesisiran* (1st ed.). Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Triyanto. (2018b). Pendekatan Kebudayaan dalam Penelitian Pendidikan Seni. *Imajinasi: Jurnal Seni*, XII No. 1(1), 65–76. <http://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/imajinasi>
- Triyanto. (2017b). Art Education Based on Local Wisdom. *Proceeding of International Conference on Art, Language, and Culture*, 2(1), 33–39. <https://doi.org/10.20961/PROCEEDINGICALC.V2I1.16050>
- Triyanto, T., Rokhmat, N., Mujiyono, M., & Sugiarto, E. (2016a). Brebes Buroq: The Art Expression of Coastal Javanese Moslem Society. *KOMUNITAS: International Journal of Indonesian Society and Culture*, 8(1), 94–101. <https://doi.org/10.15294/komunitas.v8i1.5266>
- Triyanto, T., Rokhmat, N., Mujiyono, M., & Sugiarto, E. (2016b). Brebes Buroq: The Art Expression of Coastal Javanese Muslim Society Triyanto. *Komunitas: International Journal of Indonesian Society and Culture*, 8(1), 94–101.
- Tukiran, A. (2005). Teks-teks Kunci Estetika. In *Teks-teks Kunci Estetika*. Galangpress.
- Turner, B. S., & Edmunds, J. (2002). The Distaste of Taste. *Journal of Consumer Culture*, 2(2), 219–239. <https://doi.org/10.1177/146954050200200204>
- Turner, D. W. (2010). Qualitative Interview Design : A Practical Guide for Novice Investigators Qualitative Interview Design : A Practical Guide for Novice

- Investigators. *The Qualitative Report*, 15(3), 754–760.
<https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol15/iss3/19>
- Uhlmann, A. J., Bourdieu, P., & Nice, R. (2002). Masculine Domination. *Contemporary Sociology*, 31(4), 407. <https://doi.org/10.2307/3089075>
- Unnes, eprint-sendratasik, & Lestari, P. (2018). *Eksistensi Tari Ronggeng Bugis Di Sanggar Pringgadhing Plumbon Cirebon*. 7(1).
<https://doi.org/10.31237/osf.io/3d2z7>
- Utama, M. W. P. (2016). Keberadaan Seni Lukis Damar Kurung Masmundari. *Brikolase*, 8(1), 39–58.
- van den Haak, M., & Wilterdink, N. (2019). Struggling with distinction: How and why people switch between cultural hierarchy and equality. *European Journal of Cultural Studies*, 22(4), 416–432.
<https://doi.org/10.1177/1367549419861632>
- Venville, A., Street, A., & Fossey, E. (2014). Student perspectives on disclosure of mental illness in post-compulsory education: Displacing doxa. *Disability and Society*, 29(5), 792–806. <https://doi.org/10.1080/09687599.2013.844101>
- Wacquant, L., & Akçaoğlu, A. (2017). Practice and symbolic power in Bourdieu: The view from Berkeley. *Journal of Classical Sociology*, 17(1), 37–51.
<https://doi.org/10.1177/1468795X16682145>
- Wahju, A. N. (2005). *Sajarah Syekh Syarif Hidayatullah Sunan Gunung Jati (Naskah Mertasinga)* (I). Penerbit Pustaka.
- Wahyono, M. (1981). Lukisan Kaca Sejarah dan Arti Seninya. *Mutiara*, 81–92.
- Wahyudi, A. (2007). *Makrifat Jawa Makna Hidup Sejati Syekh Siti Jenar* (1st ed.). Galangpress.
- Walisongo, I. (2012). *MISTISISME ISLAM JAWA : STUDI SERAT SASTRA GENDHING* Diajukan sebagai persyaratan untuk memperoleh gelar Doktor Studi Islam Oleh : NIM : 065113014 PROGRAM DOKTOR INSTITUT AGAMA ISLAM NEGERI STUDI SERAT SASTRA GENDHING SULTAN AGUNG Oleh : Zaenudin Bukhori.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006). *Lukisan Kaca Cirebon dari Masa Awal Hingga kini* (Prof. Dr. R.M.Soedarsono (ed.); 1st ed.). P4ST UPI.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006a). *Lukisan Kaca Cirebon dari Masa Awal Hingga Kini* (R.M. Soedarsono (ed.); 1st ed.). P4ST.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006b). lukisan kaca nagasepaha-eddy hadi waluyo.pdf. *Dimensi*, 3(2), 119–129.
- Waluyo, Eddy Hadi. (2006c). lukisan kaca nagasepaha, Buleleng-Bali. In *Dimensi* (Vols. 3-No.2, pp. 119–129).
- Wanda Listiani, Heddy Shry Ahimsa-Putra, GR.Lono Mastoro Simatupang, Y. A. P. (n.d.). *STRUKTUR MODAL PIERRE BOURDIEU PADA PELAKU KREATIF GRAFIS FASHION BANDUNG*. 76–89.
- Warczok, T., & Beyer, S. (2021). The logic of knowledge production: Power structures and symbolic divisions in the elite field of American sociology. *Poetics*, 87(February), 101531. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101531>
- Widyastuti ; Giosia P. Widjaja, A. T. (2018). The Merah Mosque and the Asy Syafi'i Mosque Considered as Landmarks Based on the Local Community's Recognition in Cirebon's Arab Panjungan Kampong. *Riset Arsitektur (RISA)*,

- 2(01). <https://doi.org/10.26593/risa.v2i01.2930.17-34>
- Wisetrotomo, H. dan S. (2012). *Berkaca pada Lukisan Kaca Pameran Seni Lukis Kaca Jawa-Bali*. Forum Komunikasi Seni Institut Seni Indonesia Yogyakarta.
- Wiyoso, J., & Putra, B. H. (2020). The aesthetic taste representation of coastal community. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 20(1), 108–116. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v20i1.17426>
- Worsley, P. (2020). The rhetoric of paintings The Balinese Malat and the prospect of a history of Balinese ideas, imaginings, and emotions. *Wacana*, 21(2), 303–325. <https://doi.org/10.17510/wacana.v21i2.870.304>
- Wulandari, Y. I., Adriati, I., & Damajanti, I. (2012). Analisis Estetis Lukisan Kaca Cirebon Tema Semar Dan Macan Ali. *Jurnal Tingkat Sarjana Bidang Seni Rupa*, 1(2), 1–12.
- Wuthnow, R. (1984). *Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, and Jurgen Habermas* (1st ed.). Routledge & Kegan Paul.
- Yahya, M. W. (2007). *Menyingkap Tabir Rahasia Spiritual Syekh Abdul Muhyi* (M.R.Arken (ed.); 1st ed.). PT Refika Aditama.
- Yusuf, M. (2013). When Culture Meets Religion: the Muludan Tradition in the Kanoman Sultanate, Cirebon, West Java. *Al-Albab*, 2(1), 19–32. <https://doi.org/10.24260/alalbab.v2i1.20>
- Zainal, A., Raden, M., Andrijanto, M. S., Sukarwo, W., Desain, P., Visual, K., Bahasa, F., & Seni, D. (2019). KALIGRAFI ARAB PADA JIMAT DALAM PERSPEKTIF SENI, MAGI, DAN RELIGI. *CaLLs (Journal of Culture, Arts, Literature, and Linguistics)*, 5(1).
- Zaman, F. K. N., Sujana, A., & Ramli, Z. (2016). Makna Semar Dalam Kalimah Syahadat Pada Seni Lukis Kaca Cirebon. *ATRAT: Jurnal Seni Rupa*, 4(3).
- Zulkarnain, I. (2007). *Menyingkap Arena Kuasa Simbolik Islam Ideologis (Studi Lapangan di Yogyakarta)*.

LAMPIRAN 01:

Keputusan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang No. 11107/UN37.2/TD.06/2019

 UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA
Gedung A, Kampus Pascasarjana Jalan Kelud Utara III Semarang 50257
Telepon +62248440516, +62248449017, Faximile +62248449969
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>, email: pascasarjana@mail.unnes.ac.id

KEPUTUSAN
DIREKTUR PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
No. 11107/UN37.2/TD.06/2019
Tentang
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR
Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang.

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.

Mengingat :

1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor 525/E/0/2013 tanggal 25 Oktober 2013 perihal pengisian penyelenggaraan Program Studi Pendidikan Seni, S3 Pascasarjana Unnes;
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes;
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:
 - a. Nomor 162/Q/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;
 - b. Nomor 164/Q/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;
 - c. Nomor 341/P/2015 tentang Pengangkatan Direktur Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Periode Tahun 2015-2019

MEMUTUSKAN

Menetapkan :

- I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,
 - a. 1. Nama : Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.
2. N I P : -
3. Jabatan : -
4. Pangkat/Golru : -
Sebagai **PROMOTOR**
 - b. 1. Nama : Dr. Triyanto, M.A.
2. N I P : 195791031983031003
3. Jabatan : Lektor Kepala
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama Muda - IV/c
Sebagai **KOPROMOTOR**
 - c. 1. Nama : Dr. Moh. Ibrahim Syarif, M.Si.
2. N I P : 196709221992031002
3. Jabatan : Pembina Tk. I - IV/b
4. Pangkat/Golru : -
Sebagai **ANGGOTA PROMOTOR**dalam penulisan **DISERTASI**, mahasiswa yang bernama :
Nama : Cesta
N I M : 0205618003
Program Studi : Pendidikan Seni, S3
- II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
- III. Apabila pada kesediaan hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 13 Juni 2019
Direktur


Lampiran 02:

Surat Keputusan Rektor tentang Ujian Disertasi Tahap I



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA**

Gedung A Kampus Pascasarjana Jl. Kolad Utara III, Semarang 50237
Telepon: +62248440516, +62248449017, Faksimile: +62248440988
Laman: <http://pp.unnes.ac.id>

**KEPUTUSAN
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Nomor: 1371/UN37.2/EP/2021
TENTANG**

**PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGIJI UJIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
DENGAN RAHMAT TUHAN YANG MAHA ESA
DIREKTUR PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat pengaji ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

Mengingat : 1. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 369E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang

2. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang :
 - a. Nomor 162/O/2004 tentang Penyelenggaraan Pendidikan di Universitas Negeri Semarang;
 - b. Nomor 164/O/2004 tentang Pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Universitas Negeri Semarang;
 - c. Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang :
 - a. Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
 - b. Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Surat Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/295/UN37/HK/2020 Tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antar Waktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan :

Peraturan : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai

Pengaji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) untuk mahasiswa :

Nama : CASTA
NIM : 0205618003
Program Studi : Pendidikan Seni S3

Ketua : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup).

Ditetapkan di Semarang,
Tanggal: 8 Januari 2021

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
196008051984011001

Lampiran Keputusan Direktur Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang Nomor
1371/UN37.2/EP/2022 tentang Pengangkatan
Pengaji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup)
Mahasiswa Program Doktor atas nama
CASTA pada Pascasarjana Universitas
Negeri Semarang

Daftar Nama Pengaji Ujian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Doktor atas
nama CASTA pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan/Golru	Jabatan dalam Tugas
1	Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum. 196008031999011001	Profesor Pembina Utama - IV/c	Ketua Pengaji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 196709061993051003	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Sekretaris Pengaji / mewakili Anggota Pengaji III
3	Prof. Dr. Setawan Sabana, M.P.A.		Anggota Pengaji I
4	Dr. Syakir, M.Sa. 196505131993051003	Lektor Kepala Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Pengaji II
5	Dr. Mah. Ibrahim Syarif, M.Sa. 196709221992051002	Lektor Kepala Pembina Tk. 1 - IV/b	Anggota Pengaji IV
6	Dr. Tryana, M.A. 195703311983051003	Lektor Kepala Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Pengaji V
7	Prof. Dr. Tjemp Rohendi Rahak, M.A.		Anggota Pengaji VI

Ditetapkan di Semarang, Pada
Tanggal: 2 Februari 2022


Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
196008031999011001

Lampiran 03

Undangan Penguji Ujian Disertasi Tahap I



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Gedung II : Kampus Sekaran, Gunungpati, Semarang 50229
Telepon: +6224-8510081 Fax: +6224-8510082
Laman: <http://www.unnes.ac.id>, email: unnes@unnes.ac.id

UNDANGAN

Nomor: B/3231/UN33.2/EP/2022

- Yth. 1. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
2. Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
3. Prof. Dr. Setiawan Sabara, M.F.A.
4. Dr. Syakir, M.Sn.
5. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
6. Dr. Muh. Ibrahim Syarif, M.Sn.
7. Dr. Triyanto, M.A.
8. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Menghadap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

- hari : Selasa
tanggal : 22 Maret 2022
waktu : 13.00 s.d 15.00
tempat : Ruang B.106 Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
E. Kelud Utara III, Semarang / (daring)
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Costa, S.Pd.,M.Pd
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seri Pascasarjana
Universita Negeri Semarang
pakain : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

Rektor,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP. 196612101991031003

Terbaca:
Sdr. Costa, S.Pd.,M.Pd.

Lampiran 04

Surat Keputusan Rektor tentang Ujian Disertasi Tahap II



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Gedung H Kampus Sekeloa Gunungpati Semarang - 50229
Telepon: +6224-85008700 Fax: +6224-8508082
Laman: <http://www.unnes.ac.id>, email: unnes@mail.unnes.ac.id

**SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR D/281/UN37/HK/2022
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG**

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Doktor a.n. Casta, S.Pd., M.Pd. pada Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat :

1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 23 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1391);
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 44 Tahun 2015 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2015 Nomor 1952);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 49 Tahun 2016 tentang Statuta Universitas Negeri Semarang (Berita Negara Tahun 2016 Nomor 1371);
6. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Nomor 697/M/KPT.KP/2018 tentang Pemberhentian dan Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2018-2022;
7. Peraturan Rektor Nomor 27 Tahun 2011 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
9. Peraturan Rektor Nomor 29 Tahun 2016 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN:

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

- KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Pengaji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) untuk mahasiswa:
Nama/NIM : Casia, S.Pd., M.Pd./0205618003
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : "LUKISAN KACA CIREBON: RELASI DISTINGSI ESTETIKA DENGAN KUASA SIMBOLIK DAN PEWARISANNYA DI TENGAH PERUBAHAN BUDAYA".
- KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka).

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 11 Maret 2022

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

FATHUR ROHMAN
NIP 196612101991031003



SALINAN

LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR 11/281/UNSW/190/2022
TANGGAL 11 MARET 2022
TENTANG
PENANCIANAN PROSEKURSI UJIAN
DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOCTOR ATAS
NAMA CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG

DAFTAR NAMA PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOCTOR ATAS NAMA
CASTA, S.Pd., M.Pd. PADA PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No	Nama & NIP	Keanggotaan & Gelar	Jabatan
1	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. 196612101991001000	Pembina Utama, D/1c	Ketua Penguji
2	Prof. Dr. Agus Haryanto, M.Hum. 196008031989011001	Pembina Utama, D/1c	Sekretaris Penguji
3	Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.P.A. -	-	Anggota Penguji I/ Pasia
4	Dr. Nuzka, M.Siv. 196505121990031003	Pembina Utama Medis, D/1c	Anggota Penguji II
5	Dr. Agus Cahyana, M.Hum. 196709081993031003	Pembina, D/1a	Anggota Penguji III
6	Dr. Mah. Iman Syarif, M.Sc. 196709221992021002	Pembina Tk. I, D/1a	Anggota Penguji IV
7	Dr. Triyono, M.A. -	-	Anggota Penguji V
8	Prof. Dr. Trijaya Kurnedi Rokhi, M.A. -	-	Anggota Penguji VI

Ditandatangani di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,

TTD

PATHEK ROXIDAN
NIP 196612101991001000

Salinan sesuai dengan aslinya
Dit. Kepala Biro Urusan Akademik & Kepegawaian
Universitas Negeri Semarang.



Mulya Wulanda, S.Pd., M.M.
NIP 1963100160960031002

Lampiran 05:

Undangan Penguji Ujian Disertasi Tahap II



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
Gedung H : Kampus Sekaran, Gunungpati, Semarang 50229
Telepon: +6224-8508081 Fax: +6224-8508082
Laman: <http://www.unnes.ac.id>, email: unnes@unnes.ac.id

UNDANGAN

Nomor. B/3231/UN37.2/EP/2022

- Yth. 1. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
2. Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
3. Prof. Dr. Setiawan Sabana, M.F.A.
4. Dr. Syakir, M.Sn.
5. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
6. Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn.
7. Dr. Triyanto, M.A.
8. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

- hari : Selasa
tanggal : 22 Maret 2022
pukul : 13.00 s.d 15.00
tempat : Ruang B.106 Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
Jl. Kelud Utara III, Semarang / (daring)
acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. Casta, S.Pd.,M.Pd
Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang
pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

Rektor,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP 196612101991031003

Tembusan:
Sdr. Casta, S.Pd.,M.Pd.

Lampiran 06

Informan Penelitian:

No.	Nama	Alamat	Keterangan
1.	Bahendi	Ds. Gegesik Wetan-Gegesik-Kab. Cirebon	Pelukis kaca
2.	Bahenda	Ds. Marikangen-Plumbon-Kab. Cirebon	Pelukis Kaca
3.	Kusdono Rastika	Ds. Gegesik Kidul-Gegesik-Kab. Cirebon	Pelukis Kaca
4.	Sawiya	Ds. Gegesik Lor-Gegesik-Kab. Cirebon	Perajin Wayang Kulit
5.	Esa	Ds. Megu Gede-Weru-Kab.Cirebon	Pelukis Kaca
6.	Caswandi	Ds. Kertawinangun-Kedawung-Kab.Cirebon	Pelukis Kaca
7.	Dr. Raffan Hasyim, M.Hum	Ds. Kemlaka-Kec. Kedawung-Kab. Cirebon	Pelukis kaca/Budayawan
8.	Nono Sartono	Ds. Karangreja-Kec. Suranenggala-Kab. Cirebon	Pelukis Kaca
9.	Damar	Ds. Muara-Kec.Suranenggala-Kab.Cirebon	Pelukis kaca
10.	Darmono	Perum Gunung Lawu Kota Cirebon	Pelukis Kaca
11.	Adjie Noer	Perum Gunung Salak-Harjamukti-Kota Cirebon	Pelukis Kaca
12.	Toto Sunu	Kesambi Dalem Kota Cirebon	Pelukis Kaca

13.	Eryudi	Ds. Trusmi-Kec. Plered-Kab. Cirebon	Pelukis Kaca
14.	Takmid	Ds. Bunder-Kec. Susukan-Kab. Cirebon	Pelukis Kaca
15.	Dalang Parta	Sukalila Kota Cirebon	Pelukis Kaca
16.	Joko Nurkafi	Ds. Keraton-Kec. Suranenggala-Kab. Cirebon	Pengukir kayu
17.	Dino Syahrudin	Sunyaragi Kota Cirebon	Kolektor lukisan kaca
18.	Ki Emong	Ds. Cimara-Kec. Mandirancan-Kab. Kuningan	Pakar wayang kulit Cirebon
19.	Iman	Ds. Trusmi Kulon-Kec.Plered-Kab.Cirebon	Desainer Batik
20.	H. Mansyur M.	Ds. Gegesik Kulon-Kec. Gegesik-Kab.Cirebon	Dalang Wayang Kulit

Lampiran 07:

Artikel hasil penelitian pada Seminar Internasional-ISET 2019:

[artikel ISET.pdf](#):

The Aesthetic code of Cirebon Glass Painting As Culture Capital In Arts Education

Casta¹, Tjetjep Rohendi Rohidi², Triyanto³, Syakir⁴, Mohammad Ibrnan Syarif⁶
{madecasta09@gmail.com¹, triyanto@mail.unnes.ac.id³}

Institut Agama Islam Bunga Bangsa Cirebon¹
Graduate School, Universitas Negeri Semarang^{2,3,4,5}

Abstract. Glass painting as a product of culture has been inherited historically as a form of educational practice. However, the educational values are still ignored in Art Education. The objectives of this research are to reveal the aesthetic code of Cirebon glass paintings and their implications for Art Education. This research used a qualitative approach with phenomenological design. Data were collected by in-depth interviews, participant observation, and documentation studies. Data analysis was conducted through Interpretative Phenomenological Analysis. The results of the study are: 1) The aesthetic code of Cirebon glass painting is a hybrid aesthetic that prioritizes intra-aesthetic and extra-aesthetic equilibrium; and 2) The aesthetic code of glass painting is inherited, objectified, and as a social institution, it is a cultural capital that provides a direction for the approach to Art Education. The conclusion is the aesthetic code of Cirebon glass paintings prioritizes balance as a cultural capital in art education. The findings in this study are the construction of a Cultural Capital-Based Art Education Approach that will contribute to the new paradigm of Art Education.

Keywords: Aesthetic code, cultural capital, approach, art education

1. Introduction

Glass painting has become a cultural icon of Cirebon. This type of art also developed in Yogyakarta, and Nagasepaha-Buleleng-Bali [1] [2]. The technique of painting on glass originated in Europe (14th century), it is entered the Middle East, Japan, China, then into Indonesia and it reached the peak of its development in 1930-1950 [2] [3]. Today Indonesia's glass paintings face various problems, both those related to their sustainability, the decline in the number of painters, the sluggish market, and the proliferation of reproductions of the work of established painters.

Glass painting with all its dynamics has not been widely studied. A more reportage search in Djawa magazine about glass painting was first carried out by J.H.Hooykaas van Leeuwen Boomkam in 1939. Research by Seiichi Sasaki, Wahyono Martowikrido, and Tatsuro Hirai focused on documenting Chinese theme glass paintings with an emphasis on analyzing glass

Lampiran 08:

Artikel hasil penelitian pada Seminar Internasional ICONARC tahun 2018:

[artikel glass painting.Atlantis Press.2018.pdf](#)



Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 276

2nd International Conference on Arts and Culture (ICONARC 2018)

Glass Painting: Symbolic Power Relationship in Cultural Production and Adaptation Strategies on Cultural Involution

Casta

Studies Early Childhood Education Study Program
Bunga Bangsa Institute of Islamic
Widansari Street III-Tuparev-Cirebon
staibbc.cirebon@gmail.com

Abstract—Glass painting has become the cultural icon of Cirebon. However, today Glass painting fails to maintain a balance of the development and more complicates deeply. This study intends to release glass paintings from involuntary conditions. The purpose of the research is to interpret the aesthetic codes of glass painting in the conditions of cultural involution, symbolic power relations in cultural production and strategies for interpreting cultural involution. A qualitative approach was used with Phenomenology as the research type. Data collection was done by the depth interviews, participant observation, and documentation checks. Data analysis was conducted through data reduction, data display, simultaneous verification, and conclusions. The result of the study shows that the strong tendency of the reproductive works with artificial visual aspects processing; The symbolic power has owned by the glass painters because of the strength of symbolic capital and social capital by giving up their work to be reproduced; and glass painting involution occurs because of the weak ownership of capital, habitus reconciles as a structure that structures the actions of painters who have the legitimacy with their epigones, and habitus reproduces the aesthetic code of the predecessor's work as a structured structure in order to compete for cultural capital in the domain of cultural production. It can be concluded that glass-painting involution occurs due to the crisis of agent creativity, the choices of complicating into artificially, permissive cultural habitus and the weak of fighting ethos to obtain the capital in the domain of cultural production of glass painting.

Keywords— glass painting, cultural, symbolic

I. INTRODUCTION

Glass painting is a type of traditional art that becomes a cultural icon of Cirebon. The tradition of painting from the behind of clear glass surface is influenced by European traditions that enter through the Middle East, China, Japan and then to the archipelago. In Europe, the glass paintings prevailed from the 16th to the 19th centuries and experience a period of low tide in the mid-19th century, except that they are still living in Central European rural communities (Elsass, Switzerland, Bavaria, Tyrol, Bohemia) [1]. China has known the glass painting since the early decades of the seventeenth century through Jesuit missionaries [2]. The entry of glass paintings into Indonesia occurs in the early

At first, glass painting is more used for religious-magical purposes [4]. Islam is very influential on the birth of religious themed glass paintings and the accessibility of the glass as a material for making glass paintings [2]. Cirebon as one of the central regions of the spread of Islam in Java then has a culture of making glass paintings as a form of fulfilling the special and unique aesthetic needs. Therefore, the glass painting works from Cirebon have the different forms of visual expression than glass paintings that develop in other parts of Indonesia, such as Yogyakarta, Muntian, Pasuruan, or Nagasepa Buleleng-Bali [5].

Painting on the glass media is originally considered as an art form of the urban elite because glass media at that time is considered as an expensive medium that has its own prestige for rural Cirebon people [6]. As explained by Jerome Samuel that glass painting in Indonesia in its heyday generally shows many visualizations of themes from the puppet (Mahabarata-Ramayana), pictograph calligraphy, mosque building images, heroic historical stories and folklore that developed in the community [2]. The development of Cirebon glass painting in its heyday also shows the visualization of the puppet themes because in general there is a dual role of the culprit, in addition, to painting the glass with the puppet themes as well as a puppeteer such as Ki DalangSudarga or Ki Lesek [3] or the poster painters "Barikan" like Ki Sitisawan (1865-1948) (Gegesik) [7].

In the Cirebon Palace, appears the glass painters by processing the main theme of pictographic calligraphy from *Thariqah* themes and puppet as a symbol of personification to bring up the glass painters: Elang Yusuf Dendabrata, ElangAruna, ElangMadina, Elang Karta and Raden Saleh Djuwahir [2]. Glass painting with the puppet theme in Cirebon is originally only the "fjen" puppet, namely the description of a particular puppet character with the intention not only to fulfilling the aesthetic needs and cultural integration, but also as a "symbol of personification" of the collector. Glass painting with the theme of calligraphy in Cirebon is originally in the form of pictograph calligraphy in the form of "petarekatan" symbols that is known as "Srabad", such as SrabadMecan Ali,

Lampiran 09:

Artikel hasil penelitian pada Jurnal terindeks scopus: *Harmonia Journal of Arts Research and Education* 21(2) 2021:

[artikel publish harmonia.pdf](#)

Harmonia: Journal of Arts Research and Education 21 (2) (2021), 266-277
Available online at <http://journal.umms.ac.id/nju/index.php/harmonia>
DOI: <http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.30348>

p-ISSN 2541-1683 | e-ISSN 2541-2426



Production of Aesthetic Tastes and Creativity Education of Indonesian Glass Painting Artists

Casta Casta^{1,2}, Tjetjep Rohendi Rohidi³, Triyanto Triyanto³, M. Ibban Syarif⁴, Abdul Karim²

¹Universitas Negeri Semarang, Indonesia

²Universitas Muhammadiyah Cirebon, Indonesia

Submitted: 2021-05-25. Revised: 2021-11-25. Accepted: 2021-12-26

Abstract

This study aims to find the repertoire of aesthetic taste as a creative act and its relation to symbolic power in the arena of Indonesian cultural production of glass painting. The study used a qualitative approach with a phenomenological design. Data collection used in-depth interviews, participant observation, individual life's history, and document examination. Data analysis used interpretive phenomenological analysis. The study finds five aesthetic taste repertoires that include: (1) the aesthetic taste of the palace which is characterized by the symbolic decorative visualization of calligraphy pictographs of *petirakatan* with *wadisan* and *mega mendung* ornaments; (2) the taste of strengthening cultural identity is marked by the symbolic decorative visualization of a traditional sourcebook for puppet shadow objects with *wadisan* and *mega mendung* ornaments; (3) the taste of traditional renewal is characterized by liberating expressive decorative visualizations; (4) the taste of cultural revitalization is characterized by decorative visualization of the superiority of tradition which is involute; and (5) the taste of marginalized community is characterized by the simplicity of traditional object visualizations. The five aesthetic tastes carry a decorative expression style with an interpretation of tradition based on the cultural capital of the artists. The production of aesthetic taste cannot fully be used to classify the social class structure of appreciators but is related to the identity of the cultural capital they have. The production of aesthetic taste is a creative education model that responds to the *doxa* of symbolic power in the form of *orthodox* or *heterodox*, resulting in defensive, subversive, defensive-subversive synthesis, and pseudo-subversive strategies, which are fought for legitimacy as symbolic power.

Keywords: Symbolic Power, Aesthetic Taste, Strategy, Creativity Education

How to Cite: Casta, C., Rohidi, T. R., Triyanto, T., Syarif, M. I., & Karim, A. (2021). Production of Aesthetic Tastes and Creativity Education of Indonesian Glass Painting Artists. *Harmonia: Journal of Arts Research And Education*, 21(2), 266-277

INTRODUCTION

Aesthetic taste is an important concern in human civilization. Taste is a substantive part of aesthetic theory, a phenomenon and practice that has historically had a wide variety of representations (Klimov & Klimova, 2017). Every cultural en-

tity has an aesthetic taste that is influenced by its appreciation of its culture as a fulfillment of aesthetic needs (Rohidi, 2015; Triyanto, 2017; Wiyoso & Putra, 2020). Ranciere (2004) asserts that aesthetics is a dialectic between social, political, and aesthetic itself (Cook, 2018) little work has assessed how certifications redefine the

Lampiran 10:

Biodata Penulis



Nama	Casta, S.Pd., M.Pd.
NIM	0205618003
Email	madecasta09@gmail.com
HP/WA	085224033068
Scholar	GxYmZ8AAAAJ
ORCHID ID	0000-0002-1428-2139
Scopus ID	57445728800

Riwayat Pendidikan

Jenjang	Universitas	Tahun Lulus
S-1	IKIP Bandung	1998
S-2	Universitas Negeri Semarang	2004
S-3	Universitas Negeri Semarang	2022

Riwayat Publikasi Buku

No.	Judul	Tahun Terbit
1.	Cerita Rakyat dari Cirebon (Grasindo-Gramedia Grup, Jakarta)	1996
2.	Cerita dari Cirebon (buku proyek inpres, Penerbit Mitra Jaya Bogor)	1996
3.	Pendidikan Seni Rupa untuk SMP Kelas 1,2,3 (Penerbit Widya Duta, Solo)	1995-1997
4.	Wulan Sedhuwuring Geni, antologi cerpen Nusantara (yayasan Obor dan Bank Dunia)	1998

5.	Batik Cirebon, Pengantar Apresiasi Motif dan Makna Simbolik (BakombudparKab. Cirebon)	2008
6.	Merekonstruksi Pemikiran Kebudayaan Cirebon (Disbudparpora Kab. Cirebon)	2009
7.	Legenda dari Cirebon (Penerbit Walatra)	2012
8.	Pengantar Statistik Pendidikan (IAI BBC)	2012
9.	Batik Ciwaringin, Pesona Warna Alam (Disbudparpora)	2015

Publikasi Terkait Disertasi

No.	Judul	Tahun Terbit
1.	Production of Aesthetic and Creativity Education of Indonesian Glass Painting Artists- Harmonia Journal of Arts Research and Education 21 (2) (2021), 266-277. Available online at http://journal.unnes.ac.id/nju/index.php/harmonia DOI: http://dx.doi.org/10.15294/harmonia.v21i2.30348	2021
2.	The Aesthetic code of Cirebon Glass Painting As Culture Capital In Arts Education—Proceeding ISET 2019, June 29, Semarang, Indonesia Copyright © 2020 EAI DOI 10.4108/eai.29-6-2019.2290236	2019
3.	Glass Painting: Symbolic Power Relationship in Cultural Production and Adaptation Strategies on Cultural Involution- Proceeding Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 276 2nd International Conference on Arts and Culture (ICONARC 2018)	



UNDANGAN

No. B/13510/UN37.1.2/EP/2023

- Yth.
1. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
 2. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
 3. Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn.
 4. Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.
 5. Dr. Muh. Iban Syarif, M.Sn.
 6. Dr. Syakir, M.Sn.
 7. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

hari, tanggal : Rabu, 6 Desember 2023

waktu : 16:00 WIB

ruang : Ruang Bundar FBS UNNES

acara : Ujian Disertasi Tahap I (tertutup) a.n. DWI RETNO SRI AMBARWATI, Mahasiswa Program Studi Pendidikan Seni, S3 Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

pakaian : PSL

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

28 November 2023

Dekan,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP. 197506171999031002

Tembusan:

1. Dekan Pendidikan Seni S3, Fakultas Bahasa dan Seni UNNES
2. Wakil Dekan Bid. Akad. dan Kemahasiswaan Fakultas Bahasa dan Seni UNNES
3. Sdr. Dwi Retno Sri Ambarwati



UNDANGAN

Nomor. B/3253/UN37.1.2/TD.06/2024

- Yth. 1. Dr. Eko Raharjo, M.Hum.
2. Dr. Agus Cahyono M.Hum.
3. Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn.
4. Dr. Eko Sugiarto S.Pd., M.Pd.
5. Dr. Muh. Ibanan Syarif M.Sn.
6. Dr. Syakir, M. Sn.
7. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A.

Mengharap dengan hormat kehadiran Saudara pada:

hari : Jumat

tanggal : 1 Maret 2024

pukul : 13.30-15.30 WIB

tempat : Ruang Bundar Dekanat FBS UNNES.

Gedung B0, Dekanat FBS UNNES, Kampus Sekaran, Gunungpati,
Semarang 50229

acara : Ujian Disertasi Tahap II (terbuka) a.n. **Dwi Retno Sri Ambarwati, S.Sn.,
M.Sn.** Mahasiswa Program Doktor Pendidikan Seni S3, Fakultas
Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

pakaian : Toga (disediakan panitia)

Atas perhatian Saudara, kami ucapkan terima kasih.

23 Februari 2024
Dekan FBS,



Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP. 197506171999031002

Tembusan:
Sdr. Dwi Retno Sri Ambarwati, S.Sn., M.Sn.



KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI

UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

NOMOR: B/743/UN37.1.2/TD.06/2024

TENTANG

PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA **DWI RETNO SRI
AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.** PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan Pertanggungjawaban disertasi perlu menetapkan Keputusan Dekan Fakultas Bahasa dan Seni tentang Penunjukan/Pengangkatan penguji ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) mahasiswa Program Doktor atas nama **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.** pada Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang
- Mengingat : 1. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
2. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 3741/D/T/2006 tentang Pembentukan Program Studi S3 Ilmu Pendidikan Bahasa di Universitas Negeri Semarang;
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 23 Tahun 2020 tentang Pedoman Akademik Universitas Negeri Semarang Tahun 2020;
5. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 5 Tahun 2022 tentang Panduan Tugas Akhir dan Publikasi Universitas Negeri Semarang;
6. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/358/UN37/HK/2023 tentang Pengangkatan Kembali Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028.

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.** PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

KESATU : Menunjuk dan mengangkat saudara yang tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka) untuk mahasiswa:

Nama : DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.

NIM : 0205618007

Program Studi : Pendidikan Seni S3 (Doktor)

Judul Disertasi : *"Representasi Ruang Pendidikan
Kebudayaan Jawa pada Perubahan
Fungsi Ruang Dalem Joyokusuman
Yogyakarta"*

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi Tahap II (Terbuka).

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 23 Februari 2024

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP 197506171999031002

LAMPIRAN KEPUTUSAN DEKAN BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG NOMOR
B/743/UN37.1.2/TD.06/2024
TANGGAL 23 Februari 2024
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI TAHAP II (TERBUKA)
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS
NAMA **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn.,
M.Sn.**

PENGUJI UJIAN DISERTASI TAHAP II (TERBUKA) MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA **DWI RETNO SRI AMBARWATI, S.Sn., M.Sn.**
PADA FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan/Golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Eko Raharjo, M.Hum. 196510181992031001	Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono M.Hum. 196709061993031003	Pembina IV/a	Sekretaris Penguji merangkap Anggota Penguji III
3	Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn. -	-	Anggota Penguji I
4	Dr. Eko Sugiarto S.Pd., M.Pd. 198812122015041002	Penata Tk. I III/d	Anggota Penguji II
5	Dr. Muh. Ibban Syarif M.Sn. 196709221992031002	Pembina Tk. I IV/b	Anggota Penguji IV
6	Dr. Syakir, M. Sn. 196505131993031003	Pembina Utama Muda IV/c	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A. -	-	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 23 Februari 2024

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,


Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
NIP. 197506171999031002



**REPRESENTASI RUANG PENDIDIKAN
KEBUDAYAAN TRADISIONAL JAWA PADA
PERUBAHAN FUNGSI TATA RUANG DALEM
JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA**

DISERTASI

**diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor
Pendidikan**

Oleh

**Dwi Retno Sri Ambarwati
NIM 0205618007**

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2024**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

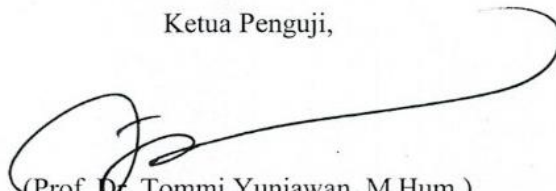
Disertasi dengan judul: “Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Jawa pada Perubahan Fungsi Ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta”, karya:

Nama : Dwi Retno Sri Ambarwati
NIM : 0205618007
Program Studi : S3 Pendidikan Seni

Telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap I Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang pada hari Rabu, tanggal 6 Desember 2023.

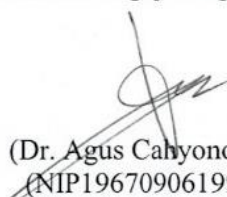
Semarang, 22 Februari 2024

Ketua Penguji,




(Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.)
NIP197506171999031002

Sekretaris Penguji/Anggota Pnguji III,



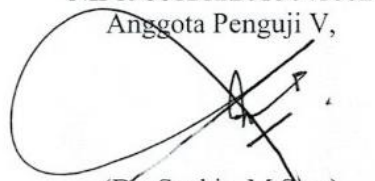
(Dr. Agus Cahyono, M.Hum.)
NIP196709061993031003

Anggota Penguji II,



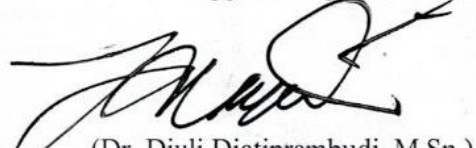
(Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd.)
NIP198812122015041002

Anggota Penguji V,




(Dr. Syakir, M.Sn.)
NIP196505131993031003

Anggota Penguji I,



(Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn.)
NIP196307121992021001

Anggota Penguji IV,



(Dr. M. Ibban Syarif, M.Hum.)
NIP196709221992030

Anggota Penguji VI



(Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.)

Pernyataan Keaslian

Dengan ini saya

Nama : Dwi Retno Sri Ambarwati

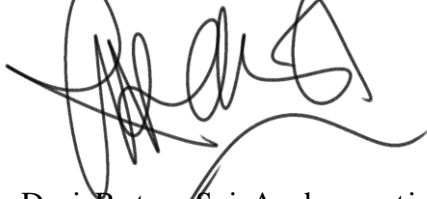
Nim : 0205618007

Program studi : Pendidikan Seni (S3)

Menyatakan bahwa yang tertulis dalam Disertasi yang berjudul “Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Tradisional Jawa Pada Perubahan Fungsi Tata Ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta” benar-benar karya saya sendiri dan bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik keilmuan. Atas pernyataan ini saya secara pribadi siap menanggung resiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini

Semarang, 26 Nopember 2023

Yang membuat pernyataan



Dwi Retno Sri Ambarwati

NIM. 0205618007

Motto dan Persembahan

Motto

"Warisan tradisi, pemeliharaan identitas: memajukan budaya adiluhung sebagai pilar kuat bangsa, menjaga keutuhan jati diri di tengah arus perubahan zaman.

Persembahan

Disertasi ini Saya persembahkan untuk almamater Universitas Negeri Semarang dan tempat Saya mengabdikan diri diri: Universitas Negeri Yogyakarta

ABSTRAK

Dwi Retno Sri Ambarwati, 2023, “Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Tradisional Jawa pada Perubahan Fungsi Tata Ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta”, Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Kopromotor Dr. Syakir, M.Sn., Anggotga Promotor Dr. M. Ibban Syarif, M.Hum.

Dalem Joyokusuman merupakan salah satu rumah Sentono Dalem (Dalem) yang bentuk dan tata ruangnya dipengaruhi oleh Keraton Yogyakarta. Secara non fisik bangunan ini memiliki nilai-nilai bangunan tradisional yang sudah baku, dan sarat makna kosmologis dan estetika Jawa. Dalam perkembangannya Dalem Joyokusuman mengalami perubahan fungsi dari bangunan rumah tinggal menjadi bangunan berfungsi komersial yang mengakibatkan perubahan tata ruang, zoning, alur sirkulasi dan hierarki ruang, serta makna ruang tradisional. Tujuan penelitian ini adalah: 1) mengkaji Keraton Yogyakarta sebagai ruang representasi identitas budaya Jawa, 2) menganalisis perubahan fungsi dan makna baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta, dan 3) menganalisis representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional masyarakat di Dalem Joyokusuman Yogyakarta. Penelitian ini bersifat kualitatif interpretatif, desain penelitian dilakukan secara fleksibel disesuaikan kenyataan yang terjadi di lapangan. Pendekatan penelitian menggunakan *field reseach*, menggunakan pendekatan interdisiplin yang melibatkan aspek pendidikan, sosial, budaya, dan ekonomi untuk mengkaji faktor yang melatarbelakangi permasalahan. Peneliti memposisikan diri dan berperan sebagai alat pengumpul data (*human instrument*), keabsahan data menggunakan dengan triangulasi informan, dan *crosscheck* (cek silang).

Hasil penelitian menunjukkan perubahan fungsi tata ruangnya mencerminkan adaptasi kompleks terhadap perubahan sosial dan budaya. Meskipun mengalami transformasi menjadi bangunan komersial, Dalem Joyokusuman tetap mempertahankan nilai-nilai tradisional dengan mengintegrasikannya secara harmonis. Perubahan ini menghasilkan makna baru, meliputi makna eksistensial, terkait makna ekonomi, fungsional dan pragmatis, makna estetika meliputi makna modernitas dan kemajemukan budaya, makna moral meliputi makna sosial dan sosialisasi, makna metafisik meliputi makna desakralisasi dan religius. Perubahan fungsi menjadikan Dalem Joyokusuman difungsikan sebagai ruang komersial sekaligus representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa yang holistic, melibatkan semua indera manusia, melalui bentuk, gerak, suara, aroma, rasa, dan perasaan sehingga tercipta *total art* pendidikan seni dan budaya, terutama dalam konteks pendidikan seni yang melestarikan kebudayaan dan membentuk identitas masyarakat di era perubahan zaman.

Kata kunci: Representasi, ruang pendidikan, kebudayaan, tradisional, Jawa, Dalem Joyokusuman

ABSTRACT

Dwi Retno Sri Ambarwati, 2023, “Representation of Javanese Traditional Culture Education Space in the Transformation of Dalem Joyokusuman Yogyakarta”, Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A., Kopromotor Dr. Syakir, M.Sn., Anggotga Promotor Dr. M. Iban Syarif, M.Hum.

Dalem Joyokusuman, a Sentono Dalem (Royal Palace) house influenced by the Yogyakarta Palace, embodies traditional architectural values deeply rooted in Javanese cosmology and aesthetics. Over time, it has undergone a transformation from a residential structure to a commercial establishment, leading to changes in spatial arrangement, zoning, circulation flow, and the traditional space hierarchy. This research aims to: 1) examine the Yogyakarta Palace as a representation of Javanese cultural identity, 2) analyze the functional and symbolic changes in Dalem Joyokusuman, and 3) scrutinize its representation of traditional cultural education. This qualitative interpretative study employs a flexible research design adjusted to real-world conditions. The interdisciplinary approach involves education, social, cultural, and economic aspects to comprehend underlying factors. The researcher acts as the human instrument, ensuring data validity through informant triangulation and cross-checks.

Findings indicate that the spatial functional changes reflect a complex adaptation to social and cultural transformations. Despite its commercial transformation, Dalem Joyokusuman seamlessly integrates traditional values, yielding new meanings encompassing existential, economic, functional, and pragmatic aspects. Aesthetic meanings include modernity and cultural diversity, while moral meanings encompass social and educational dimensions. Metaphysical meanings involve desacralization and religiosity. The functional shift positions Dalem Joyokusuman as both a commercial space and a holistic cultural education hub, engaging all human senses to create total art in arts and cultural education. It serves as a representation of cultural education that preserves heritage and shapes community identity in this era of change.

Keywords: Representation, educational space, Javanese culture, Dalem Joyokusuman

Prakata

Puji syukur ke hadirat Allah SWT, sehingga penulisan Disertasi berjudul “Representasi Ruang Pendidikan Budaya Pada Perubahan Fungsi Dalem Joyokusuman Yogyakarta” ini dapat saya selesaikan. Untuk itu, tidak ada ungkapan yang paling indah selain ucapan Syukur yang tiada putus. Alhamdulillahirobbil aalamiin.

Dari lubuk hati yang paling dalam, saya menyadari bahwa sampai sejauh ini sekeras apapun upaya yang saya lakukan dalam penulisan Disertasi ini, niscaya tidak akan pernah selesai dan terarah tanpa bantuan Promotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohdi, M.A., Ko-Promotor I: Bapak Dr. Syakir, M.Sn., dan Ko-Promotor II saya: Bapak Dr. Dr. Muhammad Iqbal Syarif, M.Hum. yang telah dengan segala ketulusan hatinya memberikan arahan dan bimbingan. Juga kepada Bapak Dr. Djuli Djatiprambudi, M.Sn., yang sangat banyak memberikan kritik dan saran, serta masukan demi perbaikan tulisan ini pada Ujian Tertutup. Tak lupa meski dengan penuh kesedihan saya ucapkan terima kasih kepada Ko-Promotor saya sebelumnya yakni almarhum Dr. Triyanto, M.A. yang di sela-sela kesibukan masih bersedia menyempatkan diri meluangkan waktu untuk memberikan arahan, bimbingan dan kritikan demi perbaikan dalam penulisan Disertasi ini, bahkan di saat sakit parah pun beliau pun masih terus memotivasi dan memberikan bimbingannya. Semoga almarhum diterima di sisi terindah Allah SWT. Aamiin.

Penelitian ini dapat terselesaikan berkat bantuan dari berbagai pihak. Oleh karena itu peneliti menyampaikan terima kasih dan penghargaan setinggi-tingginya kepada para pihak yang membantu penyelesaian penelitian ini, di antaranya:

1. Rektor Universitas Negeri Semarang atas kesempatan yang telah diberikan kepada penulis untuk menempuh studi di Universitas Negeri Semarang.
2. Direksi Pascasarjana UNNES atas dukungan kelancaran yang diberikan kepada penulis dalam menempuh studi.
3. Rektor UNY Prof. Dr. Sumaryanto, M.Kes., AIFO., dan Dekan FBSB UNY

Prof. Nur Hidayanto Pancoro Setyo Putro, S.Pd., M.Pd., Ph.D., atas segala bantuan, motivasi dan dorongan untuk segera menyelesaikan studi, juga saya ucapkan untuk Rektor senior Universitas Negeri Yogyakarta Prof. Dr. Sutrisna Wibawa, M.Pd., yang waktu itu memberikan ijin dan kemudahan untuk studi lanjut dan selalu mendorong agar studi cepat terselesaikan.

4. Ibu Dekan Senior Fakultas Bahasa dan Seni UNY Prof. Dr. Endang Nurhayati, M.Hum. yang waktu itu memberikan ijin dan dorongan untuk studi lanjut, juga kepada Dekan senior Fakultas Bahasa, Seni dan Budaya Prof. Dr. Sri Harti Widyastuti, M.Hum., yang selalu memotivasi dan membantu dalam kelancaran studi saya.
5. Kepala Departemen Pendidikan Seni Rupa Prof. Dr. I Wayan Suardana, M.Sn., juga kepada Sekretaris Departemen Pendidikan Seni Rupa Bapak Ismadi, S.Pd., M.A. atas motivasi segala bantuannya.
6. Seluruh Dosen yang mengajar di Program Studi S3 Pendidikan Seni yang telah memberikan ilmu dengan penuh semangat, ketulusan dan keikhlasan selama perkuliahan, yaitu: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A, almarhum Prof. Dr. Totok Sumaryanto, M.Pd., almarhum Dr. Triyanto, Dr. Agus Cahyono, M.Hum., Dr. M. Iban Syarif, M.,Hum., Prof. Dr. Wadiyo, M.Hum., Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum, Prof. Dr. Susanto, M.Pd., Prof. Dr. Suyahmo, M.Si., Prof. Dr. Bambang Sugiharto, juga kepada Dr. Sunarto, M.Hum. Semoga Allah membalas dengan pahala yang sepadan.
7. Dalam proses pengumpulan data di lapangan untuk mencari bahan penulisan disertasi yang berlangsung sejak tahun 2020 - sekarang (3 tahun berjalan) saya banyak mendapatkan bantuan yang tulus dan sukarela dari para narasumber atau informan sebagai berikut: Ibu Nurida Joyokusumo, (pemilik Dalem Joyokusuman Yogyakarta), Bapak Surono (Pustakawan Perpustakaan Kraton Yogyakarta), Dr. Hajar Pamadhi, M.A (Hons) (Dosen Prodi Pendidikan Seni Rupa FBSB UNY), Prof. Dr. Iswahyudi, M.Hum.(Dosen Prodi Pendidikan Kriya FBSB UNY), Dr. Bambang Prihadi, M.Hum. (Dosen Prodi Pendidikan Seni Rupa FBSB UNY), Ibu Murni (Pengelola Gadri Resto), Pak Hardi (Jamaah Semaan Al Quran Purbojati Joyokusuman), dan

para pengunjung Dalem Joyokusuman yang bersedia memberikan informasi dan pendapat dalam sesi wawancara.

8. Rekan-rekan dosen Program Studi Pendidikan Seni Rupa Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Yogyakarta yang telah memberikan bantuan, dorongan dan motivasi agar studi ini segera terselesaikan, terkhusus ibu-ibu Galeri Putri Dept PSR (Prof. Dr. Tri Hartiti Retnowati, M.Pd., Ibu Arsianti Latifah, S.Pd., M.Sn., Ibu Eni Puji Astuti, S.Sn., M.Sn., mbak Dwi Wulandari, S.Pd., M.Pd., M.A.Ed., Mbak Kharisma Creativani, M.Ds., Mbak Arianingsih., S.Pd., M.A., Mbak Aida Roihana Zuhro, S.Pd., M.Pd., dan Mbak Alifia Zahra Khoirunnisa, S.Pd., M.Pd. Juga untuk Admin (Mas Eri) serta Teknisi (Pak Panto dan Mas Parjiyanto) di Program Studi Pendidikan Seni Rupa FBS UNY yang banyak memberikan bantuan yang saya butuhkan.

Ucapan terima kasih yang khusus saya sampaikan kepada Ibu Saya terkasih Hj. Sri Rochmi Lestari, Bapak saya tercinta Drs. H. Siswanto, M.Pd., yang selalu mendorong dan mendoakan.

Terakhir, ucapan yang paling khusus dan istimewa saya peruntukkan bagi suami saya, Dr. Muhajirin, S.Sn., M.Pd., yang telah memberikan doa, pengertian, kasih sayang, dukungan, kesabaran, motivasi, perhatian, dan bantuan baik moril maupun materiil untuk terselesaikannya studi ini. Juga untuk ketiga anak laki-laki saya: Noor Fatih Ario Wicaksono, S.Sn., M.Sn., Noor Fadhila Reza Ramadhan, Noor Fahmi Adhi Alghifari, dan menantu saya Shabrina Rakha'siwi Citraningtyas, S.Kep.Ns., cucu-cucu terlucu, termanis, dan tercinta Haidar Rasikh Al Hanan dan kaina Mayesha Sakhi yang telah menjadi penyemangat dan cahaya bagi hidup saya sehingga saya termotivasi untuk segera menyelesaikan studi.

Saya sangat berharap hasil disertasi ini memberi manfaat bagi para pembaca dan pihak-pihak yang membutuhkan.

Semarang, Januari 2024
Dwi Retno Sri Ambarwati
NIM0205618007

DAFTAR ISI

Halaman Sampul	i
Persetujuan Pembimbing	ii
Pengesahan.....	iii
Motto dan Persembahan.....	iv
Abstrak.....	v
Prakata.....	vi
Daftar Isi	x
Daftar Gambar.....	xvii
Daftar Tabel	xxiv
BAB I PENDAHULUAN.....	1
1.1. Latar Belakang Masalah.....	1
1.2. Identifikasi Masalah.....	20
1.3. Cakupan Masalah.....	23
1.4. Rumusan Masalah.....	24
1.5. Tujuan Penelitian	24
1.6. Manfaat Penelitian	25
1.6.1. Secara Teoretik	25
1.6.2. Secara Praktis	26
BAB II	
KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS,	
DAN KERANGKA BERPIKIR	27
2.1. Kajian Pustaka	27
2.2. Kerangka Teoretis.....	38
2.2.1. Teori Representasi.....	38
2.2.2. Pendidikan.....	42
2.2.3. Ruang Pendidikan	43
2.2.4. Proses Pendidikan	45

2.2.5. Kebudayaan.....	47
2.2.5.1. Wujud Kebudayaan.....	48
2.2.5.2. Unsur-unsur Kebudayaan	50
2.2.5.3. Fungsi Kebudayaan	52
2.2.5.4. Kebudayaan sebagai Sistem Kognitif	54
2.2.5.5. Kebudayaan sebagai Sistem Simbolik	58
2.2.5.6. Nilai Budaya.....	61
2.2.5.7. Perubahan Kebudayaan.....	64
2.2.5.8. Faktor-faktor Penyebab Perubahan Kebudayaan	67
2.2.5.9. Kebudayaan Tersembunyi dan Terbuka.....	69
2.2.6. Arsitektur sebagai Wujud Budaya	71
2.2.7. Arsitektur dan Interior sebagai Ekspresi Budaya.....	72
2.2.8. Arsitektur dan Interior sebagai Ekspresi Estetik.....	74
2.2.9. Pranata Arsitektur dan Pranata Ruang sebagai Sistem Norma dan Aturan.....	76
2.2.10. Produksi Makna dan Simbol dalam Perubahan Budaya	77
2.2.11. Kebudayaan Tradisional	79
2.2.12. Kebudayaan Jawa	80
2.2.12.1. Konsep Kosmologi Jawa.....	82
2.2.12.2. Moral dan Etik dalam Budaya Jawa	87
2.2.12.3. Rumah Tradisional Jawa	89
2.2.12.4. Hubungan Pandangan Hidup Orang Jawa dan Rumahnya	101
2.2.12.5. Hubungan Kepribadian Jawa dengan Arsitekturnya	108
2.2.13. Teori Estetika Tata Ruang Bangunan	114
2.2.14. Perubahan Makna Ruang	119
2.2.15. Teori Fungsionalisme Struktural.....	122
2.3. Kerangka Berpikir.....	124

BAB III

METODE PENELITIAN.....	129
------------------------	-----

3.1 Pendekatan Penelitian.....	129
3.2 Desain Penelitian	136
3.3 Fokus Penelitian	138
3.4 Data dan Sumber Data Penelitian.....	145
3.5 Teknik Pengumpulan Data	145
3.6 Teknik Keabsahan Data.....	147

BAB IV

KRATON YOGYAKARTA: RUANG REPRESENTASI IDENTITAS BUDAYA JAWA	148
4.1. Identitas Kawasan dan Bangunan Keraton Yogyakarta.....	150
4.1.1. Kompleks Bangunan Keraton Yogyakarta	151
4.1.1.1. Alun-alun Utara	154
4.1.1.2. Bangunan Inti Keraton Yogyakarta	156
1. Pagelaran	154
2. Trtatag Siti Hinggil	158
3. Bangsal Pacikoran	159
4. Bangsal Manguntur Tangkil	160
5. Bangsal Pengrawit	162
6. Bangsal Pengapit	162
7. Tarub Agung	163
8. Bangsal Witana	163
9. Bangsal Pecaosan	165
10. Bale Angun-angun	166
11. Halaman Kemandhungan Lor	167
12. Bangsal Pancaniti	167
13. Bangsal Antiwahono	169
14. Bangsal Sri Manganti	169
15. Bangsal Trajumas	171
16. Gerbang Danapratapa	172
17. Halaman Kedaton	174

18. Bangsal Kencana	174
19. Bangsal Prabayeksa	176
20. Gedhong Jene	178
21. Gedhong Purwaretna	179
22. Bangsal Mandalasana	179
23. Kasatriyan	180
24. Tepas Rantam Arta	180
25. Kemagangan.....	181
26. Bangsal Manis	181
27. Bangsal Pengapit	182
28. Gupit Mandragini	183
29. Gedong Kepilih	184
30. Dalem Klangeran	184
4.1.1.3. Alun-alun Kidul	193
4.1.1.4. Masjid Gede Keraton	195
4.1.1.5. Benteng Keraton (Baluwarti)	196
4.1.1.6. Pola Antropomorf Keraton Yogyakarta	200
4.1.2. Kawasan Jeron Beteng Keraton Yogyakarta	201
4.1.3. Bangunan Dalem di Kawasan <i>jeron beteng</i> Keraton Yogyakarta	211
4.1.4. Regol dan Plengkung	224
4.1.5. Tanah Magersari	230
4.2. Identitas Seni dan Identitas Keraton Yogyakarta	232
4.2.1. Seni Pedalangan dan Wayang Kulit Purwa	233
4.2.2. Seni Tari Klasik Yogyakarta	234
4.2.3. Seni Batik Klasik	236
4.2.4. Bangunan Tradisional	238
4.2.5. Ornamen bangunan	242
4.2.6. Warna	252
4.2.7. Upacara Adat	252
4.2.8. Tradisi Jawa	254
4.2.9. Bahasa	255

4.2.10. Tata Krama (etiket)	257
4.2.11. Makanan Khas Yogyakarta	261
4.3. Representasi Identitas Budaya di Keraton Yogyakarta	263
4.3.1. Reflective theory	263
4.3.2. Intentional theory	263
4.3.3. Constructionist theory	263

BAB V.

PERUBAHAN FUNGSI DAN MAKNA BARU DALEM JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA	265
5.1. Gambaran Umum Dalem Joyokusuman Yogyakarta	265
5.1.1. Site Lokasi Dalem Joyokusuman	265
5.1.2. Profil GBPH. Joyokusumo	268
5.1.3. Denah Awal Dalem Joyokusuman dan Fungsi Ruang-Ruangnya .	274
5.1.4. Orientasi Hadap Bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta	289
5.1.5. Zoning dan Hubungan Antar Ruang	291
5.1.6. Penerapan Pola Antropomorf	301
5.1.7. Furnitur	305
5.1.8. Ornamen	306
5.2. Perubahan Fungsi Dalem Joyokusuman	308
5.2.1. Perubahan Fungsi Ruang	309
5.2.2. Perubahan Layout Ruang	315
5.2.3. Perubahan Sifat Ruang	317
5.2.4. Perubahan Hirarki Ruang	348
5.2.5. Perubahan Sirkulasi Ruang	349
5.3. Makna Baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta	353
5.3.1. Faktor Penyebab Perubahan Fungsi Tata Ruang Bangunan	354
5.3.2. Tranformasi Ruang	367
5.3.3. Produksi Makna pada Perubahan Fungsi dalem Joyokusuman Yogyakarta	368
5.3.3.1. Makna Fungsional	371

5.3.3.2. Makna Pragmatis	376
5.3.3.3. Makna Modernitas	379
5.3.3.4. Makna Kemajemukan Budaya	381
5.3.3.5. Makna ekonomi	382
5.3.3.6. Makna Sosial	383
5.3.3.7. Makna Sosialisasi	386
5.3.3.8. Makna desakralisasi	389
5.3.3.9. Makna religius	391
5.3.3.10. Makna kedekatan kaum bangsawan dan masyarakat	394
5.4. Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman ditinjau dari Teori perubahan sosial	399
5.4.1. Adaptation (adaptasi)	399
5.4.2. Goal Attainment (pencapaian tujuan)	400
5.4.3. Integration (integrasi)	400
5.4.4. Latency (latensi)	401
5.5. Makna kosmologis, makna eksistensial, makna moral, dan Maknametafisik	402
5.5.1. Makna kosmologis	402
5.5.2. Makna eksistensial	403
5.5.3. Makna moral	406
5.5.4. Makna metafisik	407

BAB VI.

REPRESENTASI RUANG PENDIDIKAN KEBUDAYAAN TRADISIONAL DI DALEM JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA.....	410
6.1. Dalem Joyokusuman sebagai ruang pendidikan kebudayaan	410
6.1.1. Medium pemahaman nilai-nilai kebudayaan Jawa	412
6.1.2. Pengalihan Kebudayaan melalui Proses Pendidikan	413
6.1.3. Proses pendidikan kebudayaan di Dalem Joyokusuman	415
6.1.4. Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta	419

6.1.4.1. Pendidikan kebudayaan Jawa	419
6.1.4.2. Pendidikan kebudayaan melalui panca indera	420
6.1.4.3. Sebagai Media Pembelajaran alam Terbuka	426
6.1.4.4. Manfaat langsung bagi masyarakat	428
6.1.4.5. Faktor Pariwisata, Ekonomi, Bisnis, dan Sosial, serta Keagamaan	429

BAB VII

PENUTUP.....	431
7.1. Kesimpulan	431
7.1.1. Bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta dan perubahan fungsi dalam konteks perubahan sosial dan budaya	431
7.1.2. Interpretasi makna baru pada perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta	433
7.1.3. Perubahan fungsi tata ruang bangunan menjadi medium pendidikan budaya masyarakat.	434
7.2. Arah baru Penelitian Pendidikan Seni	435
7.3. Saran	437

DAFTAR PUSTAKA	439
----------------------	-----

LAMPIRAN	
Ijin Observasi	
Pedoman Observasi	
Pedoman Wawancara	
Transkrip Wawancara	

DAFTAR GAMBAR

No Gambar	Halaman
Gambar 2.1. Sumbu Kosmis Laut Selatan-Taman Rusa-Kraton-Gunung Merapi yang membentuk pola antropomorf dengan Kraton sebagai pusat (sanctum)	82
Gambar 2.2. Empat Lingkaran Konsentris Kerajaan Jawa.....	83
Gambar 2.3. Bentuk-bentuk bangunan dan penampang peratapan Rumah Tinggal Tradisional Jawa	92
Gambar 2.4. Lima bentuk dasar Rumah Jawa	93
Gambar 2.5. Skema Rumah Joglo milik orang biasa.....	94
Gambar 2.6. Skema Rumah Joglo yang lebih lengkap.....	95
Gambar 2.7. Joglo bangsawan	96
Gambar 2.8. Pola Berpikir Jawa	104
Gambar 2.9. Rasa Estetika Jawa.....	106
Gambar 2.10. Hubungan antara sandang dengan tempat tinggal	111
Gambar 2.11. Lingkup pengertian pemukiman Jawa	113
Gambar 2.12. Kerangka berpikir Penelitian	125
Gambar 3.1. Desain penelitian	137
Gambar 3.2. Bagan Alur Analisis Data	147
Gambar 4.1. Sumbu Imajiner Kota Yogyakarta	152
Gambar 4.2. Denah Kompleks Bangunan Inti Keraton Yogyakarta	153
Gambar 4.3. Alun-alun Utara	155
Gambar 4.4. Pintu masuk Pagelaran Kraton Yogyakarta	156
Gambar 4.5. Candrasengkala Panca Gana Salira Tunggal	157
Gambar 4.6. Pagelaran Keraton Yogyakarta	157
Gambar 4.7. Sitihinggil	158
Gambar 4.8. Bangsal Pacikeran	159
Gambar 4.9. Bangsal Manguntur Tangkil	160

Gambar 4.10. Sultan duduk di singgasana	161
Gambar 4.11. Tarub Agung	163
Gambar 4.12. Peratapan Bangsal Witana	164
Gambar 4.13. Interior Bangsal Witana	165
Gambar 4.14. Bangsal Pacaosan Jakso	166
Gambar 4.15. Gerbang Brajanala	167
Gambar 4.16. Bangsal Pancaniti	168
Gambar 4.17. Bangsal Sri Manganti	170
Gambar 4.18. Pertunjukan tari di bangsal Sri Manganti	170
Gambar 4.19. Bangsal Trajumas	172
Gambar 4.20. Gerbang Danapratapa	173
Gambar 4.21. Bangsal Kencono	175
Gambar 4.22. Dalem Ageng Prabayeksa	177
Gambar 4.23. Gedong Jene	178
Gambar 4.24. Bangsal Mandalasana	179
Gambar 4.25. Gedhong Patehan	180
Gambar 4.26. Bangsal Manis	182
Gambar 4.27. Bangsal Kemagangan	191
Gambar 4.28. Bangunan Sitihinggil Kidul	193
Gambar 4.29. Alun-alun Kidul	194
Gambar 4.30. Masjid Gede Keraton Yogyakarta	195
Gambar 4.31. Ilustrasi utuh Kawasan Jeron Beteng Kraton Yogyakarta	198
Gambar 4.32. Benteng Baluwarti	199
Gambar 4.33. Toponim Kawasan Jeron Beteng	209
Gambar 4.34. Kawasan Kecamatan Kraton.....	210
Gambar 4.35. Tampak depan bangunan Kompleks Dalem Mangkubumen....	215
Gambar 4.36. Dalem Mangkubumen, yang kini menjadi Gedung Universitas Widya Mataram	216
Gambar 4.37. Dalem Kaneman/ Dalem Purwodiningratan	217
Gambar 4.38. Dalem Condrodiningratan/Wironegaran.....	218
Gambar 4.39. Bangunan Dalem Pakuningratan Yogyakarta	219

Gambar 4.40. Bagian area Dalem, Dalem Pakuningratan yang tatanannya masih asli	220
Gambar 4.41. Suasana Resto Kraton dalem, Dalem Pakuningratan	221
Gambar 4.42. Angkringan JAC Pendapa Dalem di Pendapa Dalem Pakuningratan pada malam hari	221
Gambar 4.43. Dalem Ngadiwinatan	222
Gambar 4.44. Dalem Ngadiwinatan, yang berubah fungsi menjadi Kantor Balai Pembinaan Pemuda dan Olahraga	222
Gambar 4.45. Runag-ruang dalam Dalem Yudhoningratan	223
Gambar 4.46. Gapura Belah Bentar	225
Gambar 4.47. Regol Paduraksa.....	226
Gambar 4.48. Plengkung Nirbaya.....	228
Gambar 4.49. Plengkung Tarunasura	228
Gambar 4.50. Regol Semar Tinandu	229
Gambar 4.51. Rumah Magersari di kawasan Jeron beteng (dalam benteng) Kraton Yogyakarta.....	231
Gambar 4.52. Sekolah Pedalangan Habirandha	233
Gambar 4.53. Tari Klasik Serimpi di Keraton Yogyakarta	235
Gambar 4.54. Tari Klasik Bedhaya di Keraton Yogyakarta	235
Gambar 4.55. Beberapa motif batik klasik Yogyakarta	237
Gambar 4.56. Diorama Wanita Jawa sedang membatik, di pintu masuk Musium Batik Keraton	238
Gambar 4.57. Penempatan motif Putri Merong pada tiang	243
Gambar 4.58. Motif Wajikan	244
Gambar 4.59. Motif Praba	244
Gambar 4.60. Motif tumpal	245
Gambar 4.61. Bentuk Tumpang Sari	246
Gambar 4.62. Simbol Yogyakarta	246
Gambar 4.63. Motif Padma	247
Gambar 4.64. Motif nanas-nanasan	248
Gambar 4.65. Gunungan Sekaten	253

Gambar 4.67. Prosesi Panggih pernikahan putri Sultan	253
Gambar 4.68. Tradisi Macapatan	254
Gambar 4.69. Tradisi Labuhan	255
Gambar 4.70. Keluarga Sultan dengan busana adat Jawa	258
Gambar 4.71. Posisi tangan ngapurancang, kecuali mempelai pria posisi tangan asta pinenthang	260
Gambar 4.72. Beberapa menu khas Keraton yang juga menjadi menu masyarakat Yogyakarta	262
Gambar 5.1. Site lokasi Dalem Joyokusuman Yogyakarta	266
Gambar 5.2. Momumen Ngezaman di area Keben, tepat di sebelah timur Dalem Joyokusuman.	266
Gambar 5.3. Dalem Joyokusuman Yogyakarta	267
Gambar 5.4. GBPH. Joyokusumo	269
Gambar 5.5. Tampak Atas Kompleks Dalem Joyokusuman sebelum perubahan.....	275
Gambar 5.6. Potongan Tampak Samping Kiri (barat) bangunan	275
Gambar 5.7. Denah Asli Dalem Joyokusuman Yogyakarta	276
Gambar 5.8. Krobongan di depan Senthong Tengah.....	284
Gambar 5.9. Kain motif Jlamprang	285
Gambar 5.10. Pedoman Sumbu Kosmis	290
Gambar 5.11. Pembagian Proporsi Ruang berdasarkan Kwadran Ruang	293
Gambar 5.12. Sifat Ruang dalam Rumah Joglo sesuai zoning Ruang	295
Gambar 5.13. Bentuk dasar rumah joglo dengan proporsi simetris.....	296
Gambar 5.14. Kwadran Ruang (Zoning) dan pola sirkulasi simetris di Dalem Joyokusuman.....	298
Gambar 5.15. Hubungan antar ruang bangunan Dalem Joyokusumo sebelum perubahan fungsi.....	299
Gambar 5.16. Urutan Tingkat Kesakralan dan Cahaya Dalam Ruang	300
Gambar 5.17. Hirarki kesakralan ruang Dalem Joyokusuman	300
Gambar 5.18. Pola antropomorf pada ruang Rumah Joglo.....	301
Gambar 5.19. Konsep Mandala	302

Gambar 5.20. Dalem Joyokusuman.....	308
Gambar 5.21. Tampak atas kompleks Dalem Joyokusuman	310
Gambar 5.22. Potongan bangunan Dalem Joyokusuman	310
Gambar 5.23. Penampang Tampak Depan Dalem Joyokusuma.....	311
Gambar 5.24. Denah Dalem Joyokusuman setelah mengalami penambahan bangunan	313
Gambar 5.25. Denah tata letak perabot Dalem Joyokusuman Yogyakarta	316
Gambar 5.26. Regol Dalem Joyokusuman Yogyakarta.....	319
Gambar 5.27. Perubahan bentuk Regol	319
Gambar 5.28. Regol tampak dari halaman depan.....	320
Gambar 5.29. Bangunan tambahan untuk menempatkan gamelan.....	321
Gambar 5.30. Pendapa setelah beralihfungsi menjadi Restoran Gadri Resto .	322
Gambar 5.31. Ibu Nurida Joyokusumo sedang melakukan demo masak resep masakan kegemaran Raja Kraton Yogyakarta, 5 September 2021	323
Gambar 5.32. Suasana acara demo masak menu kegemaran keluarga Keraton Yogyakarta	324
Gambar 5.33. Aneka masakan kegemaran Raja yang dimasak saat Grand Demo.....	324
Gambar 5.34. Paket Lunch Cepuri.....	326
Gambar 5.35. Buku menu dengan pilihan non paket.....	326
Gambar 5.36. Toko Souvenir khas Yogyakarta di sudut Pendhopo.....	327
Gambar 5.37. Toko souvenir di sisi timur Pendapa, menjual produk-produk kerajinan khas Yogyakarta.....	327
Gambar 5.38. Pelaminan dipasang di depan Senthong Tengah saat Dalem Joyokusuman disewakan untuk pesta pernikahan.....	328
Gambar 5.39. Pelaminan pengantin di area Dalem, menutup Senthong Tengah.....	328
Gambar 5.40. Meja prasmanan di area pendapa	329

Gambar 5.41. Meja bundar berbahan kayu dengan permukaan dari manmer untuk memajang replika berbagai jenis kuliner yang tersedia di Prince Joyokusuman’s House.	330
Gambar 5.42. Menu kudapan kegemaran Raja Yogyakarta yang dapat dinikmati di Dalem Joyokusuman	331
Gambar 5.43. Beberapa minuman khas: Bir Jawa, The Leci, Es Tamansari ..	331
Gambar 5.44. Beberapa dari banyak pilihan menu utama Dalem Joyokusuman.....	332
Gambar 5.45. Pringgitan setelah berubah fungsi menjadi area Museum Barang Peninggalan	333
Gambar 5.46. Ibu Joyokusumo sedang memberi penjelasan.....	334
Gambar 5.47. Senthong Tengen	335
Gambar 5.48. Tempat tidur tempat Sultan Hamengku Buwono X dilahirkan, di Senthong Kiwa.....	336
Gambar 5.49. Meja rias milik Garwa Ampil Sultan hamengku Buwono IX...	337
Gambar 5.50. Senthong Tengah	338
Gambar 5.51. Area Gadri sisi barat	339
Gambar 5.52. Musholla di area Gadri sisi timur.....	340
Gambar 5.53. Ruang makan tambahan di sisi timur, memanjang ke belakang	340
Gambar 5.54. Dapur Resto menempati Gandhok Kiwa	341
Gambar 5.55. Dapur dan ruang makan pribadi.....	342
Gambar 5.56. Ruang keluarga (Gadri) dengan dinding terbuka kea rah taman belakang	343
Gambar 5.57 Area taman belakang.....	344
Gambar 5.58 Pendapa kecil di halaman belakang	344
Gambar 5.59 Pendapa belakang yang terhubung dengan meja perjamuan	345
Gambar 5.60. Dapur.....	346
Gambar 5.61. Joy Rumah Kopi dan Teh, di area Gandhok Kiwa	348
Gambar 5.62. Tidak terdapat hirarki dan tahapan penyucian ruang.....	349
Gambar 5.63. Alur sirkulasi fungsional setelah perubahan	350

Gambar 5.64. Souvenir Samurai dari Jepang dan Guci dari China, dipasang di depan lukisan potret Sultan Hamengku Buwono IX	360
Gambar 5.65. Souvenir dari berbagai daerah di Indonesia yang dipajang di Senthong Kiwo (Kiri) dan Dalem	360
Gambar 5.66. Foto keluarga Raja yang dipasang di Senthong Kiwo	360
Gambar 5.67. Gambar Raja dari masa ke masa	362
Gambar 5.68. Topi bangsawan milik Gusti Joyokusumo, yang dipakai saat upacara adat di Kraton Yogyakarta.....	363
Gambar 5.69. Prajurit kraton Yogyakarta	363
Gambar 5.70. Simbol Kraton Yogyakarta dan foto-foto Raja Yogyakarta dari masa-ke masa ditempel di dinding Dalem.....	364
Gambar 5.71. Area Pringgitan di sisi selatan Dalem dengan pencahayaan yang terang untuk mendukung fungsi ruang	364
Gambar 5.72. Foto Sultan dan keluarga Kraton	365
Gambar 5.73. Hubungan Fungsi, Bentuk dan Makna	370
Gambar 5.74. Area Dalem yang tetap terang benderang dengan adanya pencahayaan yang memadai	375
Gambar 5.75. Area Pringgitan yang terang	376
Gambar 5.76. Travel Agent Media Gathering	384
Gambar 5.77. Seminar yang bertempat di Pendapa Dalem Joyokusuman	385
Gambar 5.78. Semaan Al Quran Purbojati di Dalem Joyokusuman.	392
Gambar 5.79. Anggota Semaan dan Pengajian sedang melaksanakan Sholat di Pendhopo dalem Joyokusuman	393
Gambar 5.80. Pemimpin Semaan, duduk di depan pintu masuk ke arah Dalem	393
Gambar 5.81. Bunga mawar di beberapa tempat.....	409

DAFTAR TABEL

No	Tabel	Halaman
Tabel 2.1.	Tinjauan Pustaka	32
Tabel 2.2.	Ruang dan fungsi pada bangunan Dalem (rumah bangsawan) ...	100
Tabel 2.3.	Hubungan antara kekuatan dan kenyataan	102
Tabel 2.4.	Kebutuhan jasmaniah, material dan nyata.....	109
Tabel 3.1.	Tabel Teknik Pengumpulan Data Berdasarkan Analisis	143
Tabel 4.1.	Pembagian bagian bangunan	201
Tabel 4.2.	Ornamen Bangsal Sri Manganti Keraton Yogyakarta	249
Tabel 4.3.	Ornamen yang diterapkan di Bangsal Trajumas Keraton Yogyakarta	249
Tabel 4.4.	Ornamen yang diterapkan di Bangsal Mandalasana Keraton Yogyakarta	250
Tabel 4.5.	Ornamen yang diterapkan di Bangsal Manis Keraton Yogyakarta	250
Tabel 4.6.	Ornamen yang diterapkan di Bangsal Kemagangan Keraton Yogyakarta	251
Tabel 5.1.	Zonasi ruang	295
Tabel 5.2.	Furnitur Dalem Joyokusuman	305
Tabel 5.3.	Ornamen di Dalem Joyokusuman	307
Tabel 5.4.	Perubahan fungsi runag	312
Tabel 5.5.	Perubahan sifat ruang	317

DAFTAR LAMPIRAN

Ijin Penelitian

Pedoman Observasi

Pedoman Wawancara

Transkrip Wawancara

BAB I

PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang Masalah

Rumah tradisional Jawa, sebagaimana rumah-rumah tradisional di berbagai daerah, merupakan komponen kebudayaan yang tumbuh dan berkembang bersama dengan pertumbuhan dan perkembangan suatu suku bangsa, sehingga menjadi salah satu identitas pendukung kebudayaan yang bersangkutan. Rumah tradisional menyatukan konsep, bentuk sosial, dan bentuk material suatu kebudayaan.

Rumah tradisional Jawa bukan hanya sebuah struktur fisik, melainkan juga cerminan kebudayaan dan identitas suatu masyarakat. Dalam konteks ini, rumah tradisional Joglo Yogyakarta menonjol sebagai salah satu ikon arsitektur tradisional yang tidak hanya memperlihatkan keunikan konstruksinya, tetapi juga mewakili kekayaan budaya masyarakat Jawa. Dengan keunikan arsitektur dan keberlanjutan nilai-nilai tradisionalnya, Joglo Yogyakarta tidak hanya diakui sebagai gaya bangunan tradisional yang paling populer di Jawa, namun juga sebagai simbol universal dari kekayaan budaya masyarakat Jawa, sebagaimana dijelaskan oleh Pitana (2013) bahwa Joglo Yogyakarta merupakan gaya bangunan tradisional yang dianggap sebagai representasi budaya Jawa paling populer, yang nilai tradisionalnya sebenarnya tidak pernah berubah meski terus berkembang seiring dengan waktu dan kehidupan masyarakatnya. Meskipun joglo bukan satu-satunya gaya bangunan Jawa, bersama dengan gaya lain seperti tajuk, kampung, limasan, dan panggangpe, Joglo telah berfungsi sebagai representasi

universal dari budaya Jawa. (Wibawa, 2018). Keberlanjutan nilai-nilai tradisional yang melekat pada Joglo, sebagaimana diungkapkan oleh Pitana (2013), menjadi salah satu daya tarik utama dan simbol universal dari kehidupan masyarakat Jawa.

Di zaman yang semakin modern, pergeseran nilai dan fungsi bangunan tradisional menjadi sebuah fenomena yang tidak terhindarkan. Di tengah laju perkembangan masyarakat dan tuntutan zaman, rumah-rumah tradisional Jawa, di Yogyakarta, pun mengalami transformasi budaya yang perlahan mengubah wajah dan makna keberadaannya. Pengaruh Keraton Yogyakarta terhadap bentuk dan tata ruang rumah tradisional Yogyakarta sangat besar. Pada masa kejayaan agama Hindu dan Buddha, struktur kota dan bangunan-bangunan, termasuk rumah-rumah masyarakat, sangat dipengaruhi oleh kehidupan budaya penguasa. Keraton, sebagai pusat kekuasaan, memainkan peran sentral dalam membentuk tata ruang kota. Keberadaan keraton bukan hanya sebagai bangunan fisik, tetapi juga sebagai pusat magis dan simbol kekuasaan yang mencerminkan keselarasan antara kerajaan (mikro) dengan jagat raya (makro).

Dalam pandangan kultur Jawa, manusia dianggap sebagai *jagad cilik* yang bersatu dengan *jagad gede*. Keraton, sebagai tempat tinggal raja, tidak hanya menjadi pusat politik, budaya, dan kekuasaan, tetapi juga mencerminkan keselarasan mikro dan makro kosmos. Konsep kosmologi ini membentuk dasar pemikiran dalam merancang bangunan, tidak hanya di Keraton Yogyakarta, tetapi juga pada rumah-rumah tradisional di sekitarnya.

Sebagaimana disebutkan sebelumnya, bahwa bentuk dan tata ruang bangunan tradisional Yogyakarta sangat dipengaruhi oleh Keraton Yogyakarta.

Pada masa kejayaan agama Hindu dan Budha, yang ditunjukkan oleh bangunan candi, jelas bahwa kehidupan budaya penguasa (raja), yang juga berfungsi sebagai representasi kepemimpinan agama, sangat mempengaruhi bentuk unsur-unsur bangunan rumah tinggalnya maupun rumah tinggal masyarakat di wilayahnya. Ide-ide, teknik pembangunan, dan bentuknya menggambarkan kehidupan budaya didalamnya, sebagaimana pendapat Ronald (2005), bahwa karya arsitektur tradisional menggambarkan kehidupan budaya kelompok masyarakat yang menganut prinsip ritual dan spiritual dalam lingkungan yang relatif kecil (desa, dusun, kampung, hingga kota).

Dalam pemahaman kultur Jawa, manusia adalah jagad cilik (mikrokosmos) yang menjadi satu kesatuan dengan jagad gede (makrokosmos). Dalam kaitannya dengan keberadaan kerajaan-kerajaan di Jawa, maka konsep yang bersifat makrokosmos selalu dikaitkan dan dapat diterapkan pada kekuasaan raja yang bersifat mikrokosmos. Kerajaan harus memiliki bagian-bagian yang sama dengan bagian-bagian alam semesta, yaitu unsur yang ada di seluruh wilayah kerajaan akan terpusat pada raja sehingga Raja dan keratonnya tidak hanya sebagai pusat kekuatan politik, melainkan juga merupakan pusat magi dari seluruh wilayah kerajaan.

Jadi dapat dikatakan bahwa dalam struktur tata ruang kota kuno di Jawa, keberadaan keraton merupakan bagian penting dan tak terpisahkan; bahkan menjadi unsur pembentuk utamanya. Kenyataan sejarah telah menunjukkan bahwa pertumbuhan fisik kota-kota di Jawa, umumnya diawali dari keraton, sebuah kompleks kediaman raja beserta kerabatnya. Tata ruang kota pusat

kerajaan dan kota-kota di luar pusat kerajaan, seperti kota-kota karesidenan dan kabupaten di Jawa pada dasarnya menunjukkan persamaan. (Ashadi: 2017). Tata ruang kota yang masih asli mudah dikenal pada denah-denah kota-kota keraton kuno di Jawa, yaitu adanya alun-alun yang terletak di tengah kota; kediaman raja atau bupati dan asisten residen terletak disisi selatan dan utara alun-alun, dan bangunan-bangunan penting pemerintah didirikan di sekitar alun-alun.

Keraton atau istana sebagai tempat tinggal raja pada dasarnya memiliki bentuk dan fungsi ruang yang berbeda dengan bangunan tempat tinggal masyarakat pada umumnya. Bentuk bangunan dan fungsi ruang-ruang pada keraton lebih beragam dan kompleks yang dipengaruhi oleh manusia, tradisi dan filosofi Jawa. Ketiganya menentukan fungsi dari bentuk, ruang, dan estetika bangunan keraton. Seperti halnya rumah tradisional Jawa, keraton merupakan ungkapan dari hakekat penghayatan penghuninya terhadap kehidupan, representasi kosmologi atau keyakinan mengenai alam semesta, dan suatu lingkungan mikrokosmos yang dibangun dengan pertimbangan yang sarat makna.

Keraton di Jawa yang masih berfungsi hingga sekarang sebagai kediaman Sultan beserta kerabatnya, yaitu keraton-keraton Kasultanan dan Pakualaman di Yogyakarta, Kasunanan dan Mangkunegaran di Surakarta, dan Kasepuhan dan Kanoman di Cirebon. Namun dari sedikit keraton itu yang masih dianggap sebagai pusat-pusat kultur Jawa yaitu keraton Yogyakarta dan Surakarta; yang keduanya pernah menjadi pusat kekuatan politik dan keagamaan di tanah Jawa bagian timur dan tengah, sedangkan wilayah Jawa bagian barat sebagian besar mengembangkan kulturenya sendiri yaitu kultur Sunda.

Kawasan keraton Yogyakarta merupakan *living monument*, dibuktikan dengan ditetapkannya kawasan keraton sebagai salah satu cagar budaya di Yogyakarta berdasarkan SK Gubernur No. 186/2011. Ketetapan surat keputusan kawasan keraton tersebut meliputi wilayah dalam benteng Baluwarti (Njeron Benteng) dan sebagian wilayah Mantri Jeron, Mergangsan, Gondomanan, dan Ngampilan. Kemudian pada 2017 terbit Peraturan Gubernur nomor 75/2017 yang menggabungkan kawasan cagar budaya Malioboro dan dalam benteng keraton (Baluwarti) menjadi satu kawasan, yaitu Kawasan Cagar Budaya Keraton, yang membujur dari Tugu sampai Panggung Krapyak.

Bangunan Keraton Yogyakarta sebagai tempat tinggal Sultan Hamengku Buwana I dan penerusnya, secara fisik memiliki nilai estetika tinggi yang mewakili sifat-sifat agung kehidupan kerajaan. Sri Sultan Hamengkubuwono I, pendiri Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat, bertanggung jawab atas desain keraton. Model dari China dan Eropa (Portugis, Belanda) memengaruhi bentuk bangunan. Antara tahun 1755 dan 1756, bangunan pokok dan desain dasar tata ruang keraton Yogyakarta serta lanskap kota tua telah selesai.

(<https://yogyakarta.kompas.com/read/2022/01/15>).

Bentuk bangunan Keraton Yogyakarta didasarkan pada pandangan hidup yang berakar pada kepercayaan masyarakat penghuninya. Alam pikir Hindu-Jawa melihat kehidupan manusia selalu terhubung dengan kosmos alam raya, seperti yang dilakukan agama Islam-Jawa dan agama Hindu. Sebagai pusat sentris dan pusat kebudayaan, Keraton Yogyakarta dianggap sebagai replika dari susunan jagat raya dan merupakan karya monumental yang membentuk gagasan dan

perkembangan bangunan di luar keraton. Konsep bangunan tradisional di Yogyakarta pun mengacu konsep kosmologi Keraton Yogyakarta, dimana kestabilan seluruh tatanan dunia manusia (mikro) terjaga karena kedudukan *kuthagara* yang menjadi titik pusat mampu menjaga keseimbangan makroskosmos. Sultan tinggal di pusat keraton dan menjadi sumber kekuatan yang mengalirkan kesejahteraan ke daerah serta membawa kestabilan tatanan kosmos. Kosmos jagat raya (makro) dipercaya menghasilkan kemakmuran dan kesejahteraan, tetapi dapat pula membawa bencana. Keselarasan kerajaan (mikro) dengan jagat raya (makro) dicapai melalui tersusunnya tipologi kerajaan yang hierarkis mengikuti pola dasar alam semesta. (Lombart: 2000). Berdasarkan pernyataan di atas rumah tradisional Yogyakarta, salah satunya adalah Joglo Yogyakarta, memiliki akar pengaruh yang kuat dari Keraton Yogyakarta.

Di sekitar kompleks Keraton Yogyakarta terdapat rumah tinggal yang dihuni oleh para abdi *Dalem* Keraton dan terletak di dalam benteng Keraton, atau biasa disebut sebagai masyarakat Jeron Beteng. Kawasan pemukiman ini secara administratif merupakan wilayah Kecamatan Keraton, dan pada awalnya merupakan kawasan tempat tinggal keluarga Raja (Soekanto, 1952), yang dibatasi oleh dinding tebal dan panjang, yang disebut Beteng atau Baluwarti, sebagai pagar pertahanan Keraton terhadap musuh dari luar. Keberadaan Beteng yang mengelilingi kawasan inilah yang menjadikan kawasan ini disebut sebagai Jeron Beteng (dalam benteng).

Tempat tinggal para pangeran ataupun bangsawan disebut *Dalem* dengan bentuk bangunan dan atributnya merupakan prototipe corak rumah Jawa lengkap. Hal ini tentunya mengacu kepada bangunan-bangunan inti di Keraton dengan struktur tata ruang secara lengkap terdiri dari *gledhegan/ gapura* (akses pintu masuk), *pendapa* (ruang terbuka di bagian depan kompleks bangunan joglo), *pringgitan* (ruang di dalam joglo yang digunakan untuk mengadakan pertunjukan wayang). *Dalem ageng* (dilengkapi *senthong tengah, kiwa* dan *tengen*), *gadri* (ruang makan), *gandhok (kiwa dan tengen)*, *saketheng, pekiwan* (kamar mandi), dan *pawon* (dapur).

Menurut data dari Dinas Kebudayaan Yogyakarta, keberadaan *Dalem* secara konsentris menyebar di sekitar benteng (baluwarti), cepuri keraton (jeron beteng atau dalam benteng) dan di luar benteng (*njaban beteng*). Komplek *Dalem* dikelilingi benteng tinggi dan dilengkapi gapura. Bagi masyarakat di lingkungannya, *Dalem* menjadi salah satu penanda fisik yang menonjol dan sekaligus sebagai pusat orientasi, sehingga di lingkungan tersebut banyak dihuni oleh warga masyarakat *magersari* atau *pengindung*.

(<https://kebudayaan.jogjakota.go.id/>).

Pembangunan bangsa yang dewasa ini giat dilakukan di Indonesia pada hakekatnya adalah proses pembaharuan di segala bidang dan merupakan pendorong utama terjadinya pergeseran-pergeseran nilai dalam bidang kebudayaan khususnya dalam bidang arsitektur tradisional, begitu juga sebaliknya bahwa perubahan arsitektur tradisional dalam masyarakat akan melahirkan perubahan nilai-nilai, pola hidup, dan perilaku yang berbeda pada masyarakat.

Perubahan dari tradisional ke modernitas, melibatkan perubahan radikal dalam pola-pola hidup masyarakat. Pergeseran nilai tersebut cepat atau lambat akan membawa perubahan-perubahan terhadap bentuk, struktur dan fungsi arsitektur tradisional, yang pada gilirannya nanti akan menjurus ke arah perubahan atau punahnya arsitektur tradisional dalam masyarakat.

Perubahan zaman membawa tantangan tersendiri bagi pelestarian nilai-nilai budaya. Meskipun Joglo dan kompleks Keraton Yogyakarta diakui sebagai *living monument* dan cagar budaya, perubahan fungsi bangunan menjadi hal yang tidak dapat dihindari. Pergeseran nilai dan pola hidup masyarakat dari tradisional ke modernitas menciptakan dilema dalam melestarikan warisan budaya. Hal ini dipicu oleh kebijakan Sultan Hamengku Buwono IX yang membuka pengaruh dari luar menyebabkan perubahan-perubahan dalam kawasan Jeron Beteng, termasuk di dalamnya bangunan Dalem atau rumah tinggal kerabat dekat Sultan di dalam beteng (*jeron beteng*) Keraton Yogyakarta.

Dalam konteks konservasi budaya masyarakat Yogyakarta, kawasan Jeron Beteng merupakan jantung perkembangan budaya dan kawasan inti Kota Yogyakarta dengan Keraton sebagai titik pusatnya, sejak masa lalu hingga masa kini, dan masih menjadi acuan pengembangan budaya secara keseluruhan. Oleh karena itu dalam upaya konservasi budaya kota Yogyakarta, penelitian tentang eksistensi *Dalem* di Kawasan Jeron Beteng merupakan hal yang penting untuk dilakukan, karena perkembangan sosial budaya dan ekonomi telah menimbulkan perubahan pada kondisi fisik kota Yogyakarta, termasuk juga perubahan

kondisi fisik, fungsi, dan makna rumah tinggal *Dalem* di kawasan Jeron Beteng.

Perkembangan yang terjadi di kawasan Jeron beteng didukung oleh kebijakan Sultan Hamengku Buwono IX dengan membuka seluas-luasnya pengaruh dari luar mengakibatkan berbagai perubahan telah terjadi dalam kawasan Jeron Beteng, seiring dengan tuntutan sosial, budaya, dan ekonomi. Bagaimana mekanisme budaya yang dilakukan oleh Keraton Yogyakarta untuk mempertahankan dan nilai-nilai luhur bangunan mengikuti pemikiran Geert (1973) dan Suparlan (1983), asumsi teoretis yang dapat digunakan untuk menjelaskan pertanyaan tersebut adalah bahwa setiap perilaku dan pola perilaku tindakan manusia senantiasa dipedomani (diatur, diarahkan, atau dikendalikan) secara simbolik oleh kebudayaannya yang berisi sistem-sistem pengetahuan, nilai-nilai, dan keyakinan-keyakinan. Artinya, perilaku bertindak masyarakat Jeron Beteng disadari atau tidak, senantiasa didorong, diatur, diarahkan atau dikendalikan secara simbolik oleh kebudayaan yang dimilikinya yaitu masyarakat yang bersangkutan.

Perubahan fungsi rumah-rumah bangsawan yang disebut *Dalem* itu diasumsikan akan berpengaruh pada tata ruang dan makna rumah tinggal *Dalem* Keraton Yogyakarta yang semestinya wajib dilestarikan, karena keraton dan *Dalem* termasuk dalam kategori bangunan Cagar Budaya. Perubahan sendi-sendi kebudayaan yang cepat membuat eksistensi nilai-nilai luhur pada bangunan dikhawatirkan akan ikut punah dan menimbulkan

kegamangan akan akar budaya dan jati diri dari kebudayaan itu sendiri, yang kemudian menjadi krisis identitas.

Terkait dengan pentingnya pelestarian cagar budaya, Pemerintah provinsi DIY telah mengeluarkan Peraturan Daerah Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta Nomor 6 Tahun 2012 Tentang Pelestarian Warisan Budaya Dan Cagar Budaya sebagai berikut.

1. Warisan Budaya adalah benda warisan budaya, bangunan warisan budaya, struktur warisan budaya, situs warisan budaya, kawasan warisan budaya di darat dan atau di air yang perlu dilestarikan keberadaannya karena memiliki nilai penting bagi sejarah, ilmu pengetahuan, pendidikan, agama, dan/atau kebudayaan dan telah tercatat di Daftar Warisan Budaya Daerah.
2. Cagar Budaya adalah Warisan Budaya bersifat kebendaan berupa Benda Cagar Budaya, Bangunan Cagar Budaya, Struktur Cagar Budaya, Situs Cagar Budaya, dan Kawasan Cagar Budaya di darat dan/atau di air yang perlu dilestarikan keberadaannya karena memiliki nilai penting bagi sejarah, ilmu pengetahuan, pendidikan, agama, dan/atau kebudayaan yang dilestarikan melalui proses penetapan.
3. Benda Cagar Budaya adalah benda alam dan/atau benda buatan manusia, baik bergerak maupun tidak bergerak, berupa kesatuan atau kelompok, atau bagian-bagiannya, atau sisa-sisanya yang memiliki hubungan erat dengan kebudayaan dan sejarah perkembangan manusia.

4. Bangunan Cagar Budaya adalah susunan binaan yang terbuat dari benda alam atau benda buatan manusia untuk memenuhi kebutuhan ruang berdingding dan/atau tidak berdingding, dan beratap.
5. Struktur Cagar Budaya adalah susunan binaan yang terbuat dari benda alam dan/atau benda buatan manusia untuk memenuhi kebutuhan ruang kegiatan yang menyatu dengan alam, sarana, dan prasarana untuk menampung kebutuhan manusia.
6. Situs Cagar Budaya adalah lokasi yang berada di darat dan/atau di air yang mengandung Benda Cagar Budaya, Bangunan Cagar Budaya, dan/atau Struktur Cagar Budaya sebagai hasil kegiatan manusia atau bukti kejadian pada masa lalu.
7. Kawasan Cagar Budaya adalah satuan ruang geografis yang memiliki dua Situs Cagar Budaya atau lebih yang letaknya berdekatan dan/atau memperlihatkan ciri tata ruang yang khas.

Dalem Joyokusuman, sebagai salah satu rumah tinggal bangsawan di sekitar Keraton Yogyakarta, juga mengalami perubahan fungsi, dari asalnya sebagai rumah tinggal kerabat dekat Sultan, kini bertransformasi menjadi Restoran Prince Joyokusuman's House, Museum Benda Peninggalan Sultan Hamengku Buwono IX, serta tempat penyelenggaraan berbagai kegiatan sosial kemasyarakatan dan keagamaan. Perubahan ini tidak hanya melibatkan aspek fisik bangunan, tetapi juga mencakup pergeseran nilai, makna, dan produksi makna bangunan di dalam masyarakat.

Berdasarkan latar belakang masalah di atas, maka untuk menggali pemahaman mendalam tentang perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman dan implikasinya dalam konteks sosial, budaya, ekonomi, dan kebijakan pelestarian warisan budaya, serta konteks pendidikan seni perlu dilakukan penelitian. penelitian mendalam dengan harapan dapat menyumbangkan wawasan yang substansial terkait tantangan pelestarian warisan budaya di tengah dinamika masyarakat yang terus berubah.

Dalem Joyokusuman termasuk warisan budaya dan cagar budaya kota Yogyakarta dengan No SK PM.89/PW.007/MKP/2011 tanggal 17 Oktober 2011 yang wajib dilestarikan (Sistem Registrasi Nasional Cagar Budaya Kemdikbud 2011). Terkait dengan upaya pelestarian, Peraturan Daerah Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta Nomor 6 Tahun 2012 Tentang Pelestarian Warisan Budaya Dan Cagar Budaya juga diatur sebagai berikut:

1. zonasi atau batas-batas keruangan Warisan Budaya, Situs Cagar Budaya dan Kawasan Cagar Budaya sesuai dengan kebutuhan. ,
2. Pemeliharaan adalah upaya menjaga dan merawat agar kondisi fisik Warisan Budaya dan Cagar Budaya tetap lestari.
3. Pemugaran adalah upaya pengembalian kondisi fisik Warisan Budaya dan Cagar Budaya yang rusak sesuai dengan keaslian bahan, bentuk, tata letak, dan/atau teknik pengerjaan untuk memperpanjang usianya.
4. Pengembangan adalah peningkatan potensi nilai, informasi, dan promosi Warisan Budaya dan Cagar Budaya serta Pemanfaatannya melalui penelitian,

revitalisasi, dan adaptasi secara berkelanjutan serta tidak bertentangan dengan tujuan Pelestarian.

5. Revitalisasi adalah kegiatan Pengembangan yang ditujukan untuk menumbuhkan kembali nilai-nilai penting Warisan Budaya dan Cagar Budaya dengan penyesuaian fungsi ruang baru yang tidak bertentangan dengan prinsip Pelestarian dan nilai budaya masyarakat.
6. Pemanfaatan adalah pendayagunaan Warisan Budaya dan Cagar Budaya untuk kepentingan sebesar-besarnya kesejahteraan rakyat dengan tetap mempertahankan kelestariannya.

Berdasarkan peraturan pemerintah tersebut, bangunan-bangunan *Dalem* di Kawasan Jeron Beteng yang termasuk bangunan Cagar Budaya Yogyakarta, yang harus dilestarikan, akan tetapi faktanya kini telah mengalami perubahan fungsi, dari fungsi semula sebagai rumah hunian pribadi kerabat Keraton berubah menjadi bangunan publik seperti rumah makan, Kantor Pemerintah, Perguruan Tinggi, dan museum, dan sebagainya.

Sejumlah rumah tinggal keluarga dekat Raja (*Dalem*) di sekitar Keraton Yogyakarta antara lain: *Dalem Pakuningratan*, *Dalem Yudonegaran*, *Dalem Yudoningratan*, *Dalem Joyokusuman*, *Dalem Mangkubumen*, *Dalem Benawan*, *Dalem Hadiwinatan*, *Dalem Notoprajan*, *DalemNgabea*, *Dalem Yudokusuman*, *Dalem Dipowinatan*, *Dalem Suryoputran*. Dari sejumlah rumah tinggal *Dalem* tersebut di atas, semuanya telah beralih dari fungsinya semula sebagai rumah tinggal bangsawan menjadi bangunan komersial, bangunan perkantoran, dan bangunan sarana pendidikan:

1. Bangunan komersial (rumah makan): Dalem Pakuningratan (Resto Keraton Dalem), Dalem Joyokusuman (Gadri Resto), dan Dalem Yudoningratan (Bale Raos Resto).
2. Bangunan pendidikan: Dalem Mangkubumen (Universitas Widya Mataram), Dalem Suryoputran (tempat latihan kesenian Jawa), Dalem Yudonegaran (Sekolah Asisten Apoteker).
3. Kantor pemerintah: Dalem Hadiwinatan (Balai Pemuda dan Olah Raga), Dalem Dipowinatan (Balai Kajian Sejarah dan Nilai Tradisional), Dalem Notoprajan (Bidang Kesenian Dinas Pendidikan dan Olah Raga).

Perubahan fungsi *Dalem* menjadi bangunan komersial yang akan menjadi fokus penelitian tentunya akan menimbulkan problematika tersendiri dalam menyesuaikan kebutuhan komersial dengan tuntutan pelestarian nilai tradisi.

Penelitian ini hanya akan dibatasi objeknya yaitu bangunan Dalem Joyokusuman, dengan pertimbangan lokasi bangunan berada di Kawasan Jeron Beteng dan jaraknya paling dekat dengan Keraton Yogyakarta, dan hubungan kekerabatan dengan Sultan yang sedang bertahta sangat dekat (adik bungsu kandung satu ayah ibu), serta banyaknya jenis usaha dan kegiatan kemasyarakatan dan sosial yang dijalankan di Dalem Joyokusuman Yogyakarta, yang saat ini berubah fungsi menjadi Rumah makan Prince Joyokusuman's House, Museum benda-benda peninggalan Sultan Hamengku Buwono IX, sekaligus berfungsi sebagai gedung yang disewakan untuk acara pernikahan, pengajian, serta tempat kegiatan masyarakat, akan tetapi tetap difungsikan sebagai rumah tinggal.

Perubahan fungsi tersebut membawa implikasi kompleks, baik dalam konteks sosial, ekonomi, maupun budaya. Dalam konteks perubahan fungsi tata ruang, produksi makna menjadi isu yang menarik untuk dikaji lebih mendalam karena hal itu akan berdampak pada perubahan nilai dan makna bangunan tradisional, serta mengubah persepsi masyarakat terhadap Dalem Joyokusuman sebagai rumah bangsawan Kraton Yogyakarta.

Perubahan fungsi bangunan ini merupakan suatu fenomena perubahan sosial dan budaya karena dengan berubahnya fungsi rumah tinggal tradisional tentunya mengubah zonasi, dan sifat ruang, dan pada akhirnya akan mengubah nilai-nilai dan makna ruang bangunan. Meski ada himbauan untuk melestarikan bangunan tradisional agar tetap mempertahankan keaslian dan nilai-nilai budaya, realitasnya seringkali menunjukkan kesulitan dalam pelaksanaannya. Hal ini disebabkan oleh adanya perubahan dinamika zaman serta tuntutan kehidupan modern yang semakin berkembang mempersulit idealisme dalam pelestarian bangunan tradisional. Pemilik Dalem, sebagai pemegang kendali atas bangunan tradisional, cenderung memilih untuk menyesuaikan dengan kebutuhan modern dalam rumah tinggal mereka daripada membiarkan bangunan sebagaimana aslinya akan tetapi tidak ditinggali dan tidak dirawat sehingga mengalami kerusakan. Dalam proses ini, aspek-aspek fungsionalitas modern dan kenyamanan seringkali menjadi prioritas, sehingga pelestarian bangunan tradisional menjadi sebuah tantangan yang kompleks dan sulit diwujudkan dalam praktek sehari-hari.

Proses pergeseran kebudayaan yang menyebabkan pergeseran terhadap nilai kebudayaan yang terkandung dalam arsitektur tradisional merupakan suatu

keniscayaan, sebagaimana hakekat pembangunan yaitu proses pembaharuan di segala bidang dan ini merupakan pendorong utama terjadinya pergeseran-pergeseran nilai dalam bidang kebudayaan khususnya dalam bidang arsitektur tradisional. Begitu juga sebaliknya bahwa perubahan arsitektur tradisional dalam masyarakat akan melahirkan perubahan nilai-nilai, pola hidup, dan perilaku yang berbeda pada masyarakat. Perubahan dari tradisional ke modern, melibatkan perubahan radikal dalam pola-pola hidup masyarakat. Pergeseran nilai tersebut cepat atau lambat akan membawa perubahan-perubahan terhadap bentuk, struktur dan fungsi arsitektur tradisional, yang pada gilirannya nanti akan menjurus ke arah perubahan atau punahnya arsitektur tradisional dalam masyarakat.

Akan tetapi terkait dengan peraturan pemerintah tentang cagar budaya, tentunya pemilik bangunan *Dalem* yang mengubah fungsi bangunannya tetap akan mempertahankan nilai-nilai bangunan yang ada dan menjaganya tetap terjaga. Hal ini mengacu pada pemikiran fungsionalisme struktural Talcott Parsons (Parsons, 1951; Ritzer dan Goodman, 2007), bahwa bertahannya nilai-nilai bangunan karena usaha tersebut masih berfungsi dalam memelihara sistem kehidupan warga masyarakat yang bersangkutan. Ketika suatu tindakan sosial masih memenuhi fungsinya dalam kehidupan para pelakunya, maka tindakan itu akan cenderung untuk dipertahankan (latensi). Sebaliknya, ketika suatu tindakan sosial sudah tidak dapat memenuhi fungsinya sesuai dengan apa yang dibutuhkan, maka tindakan itu akan ditinggalkan.

Dalam konteks peraturan pemerintah tentang cagar budaya, pemilik bangunan *Dalem* yang mengubah fungsi bangunannya diwajibkan untuk tetap

mempertahankan nilai-nilai budaya yang ada. Ini berarti bahwa meskipun fungsi bangunan mungkin berubah, nilai-nilai budaya yang terkait dengan bangunan tersebut harus dijaga agar tidak hilang. Pemikiran ini berhubungan dengan konsep fungsionalisme struktural oleh Talcott Parsons, di mana suatu tindakan sosial akan cenderung dipertahankan jika masih memenuhi fungsinya dalam memelihara sistem kehidupan warga masyarakat yang bersangkutan.

Dalam konteks ini, fungsinya tidak hanya merujuk pada tujuan praktis dari suatu bangunan, tetapi juga pada nilai-nilai budaya dan historis yang melekat padanya. Jika perubahan fungsi bangunan masih mempertahankan nilai-nilai budaya tersebut dan mendukung sistem kehidupan masyarakat yang bersangkutan, maka tindakan tersebut mungkin akan dipertahankan atau diteruskan (latensi). Namun, jika perubahan fungsi tersebut mengakibatkan hilangnya nilai-nilai budaya atau tidak lagi sesuai dengan kebutuhan masyarakat, maka tindakan tersebut dapat ditinggalkan.

Menurut Rohidi (1993), asumsi teoretis yang dapat dikemukakan untuk menjelaskan perubahan fungsi tata ruang bangunan *Dalem* Joyokusuman adalah bahwa mekanisme budaya di masyarakat untuk tetap dapat mempertahankan nilai tersebut antargenerasi, dimungkinkan karena adanya pranata sosial dalam keluarga melalui proses enkulturasi, yaitu suatu mekanisme budaya untuk mengenalkan, serta mewariskan pengetahuan-pengetahuan, nilai-nilai, keyakinan-keyakinan, dan keterampilan-keterampilan kepada generasi penerusnya. Melalui pranata sosial tersebut, para generasi penerus sadar atau tidak, langsung atau tidak, dapat mempelajari dan memiliki

pengetahuan, nilai, keyakinan, dan keterampilan untuk dipertahankan dan diberlanjtkan.

Untuk membuktikan kebenaran asumsi teoretis yang dinyatakan di atas, maka perlu dilakukan penelitian di lapangan secara mendalam dan komprehensif terhadap perubahan fungsi *Dalem Joyokusuman* di kawasan Jeron Beteng Keraton Yogyakarta dan dampaknya pada perubahan nilai dan makna tata ruang dan bangunan serta Upaya adaptasi pemilik *Dalem Joyokusumo* dalam menyesuaikan diri dengan tuntutan zaman akan tetapi tetap memenuhi kewajiban dalam memanfaatkan bangunan sebagai sarana pendidikan berbasis budaya. Penelitian ini menggunakan pendekatan interdisipliner yang melibatkan aspek ekonomi, sosial, dan budaya bagaimana perubahan fungsi memengaruhi karakter arsitektural tradisional dan apakah adaptasi dilakukan dengan mempertahankan elemen-elemen arsitektural yang penting, aspek sosiologi dan antropologi dengan mengidentifikasi dampak perubahan fungsi terhadap hubungan sosial di dalam *Dalem*, aspek sejarah budaya dengan melacak sejarah perubahan fungsi *Dalem Joyokusuman* sepanjang waktu, serta peran *Dalem Joyokusuman* dalam konteks sejarah dan perkembangan budaya Yogyakarta, aspek ekonomi dan bisnis, terkait dampak perubahan fungsi terhadap ekonomi, dan aspek kebijakan terkait dengan pelestarian warisan budaya dan perlindungan bangunan bersejarah di Yogyakarta.

Pendekatan interdisipliner ini memungkinkan untuk memahami perubahan fungsi *Dalem Joyokusuman* dari berbagai perspektif, mulai dari aspek fisik hingga dampak sosial, ekonomi, dan budaya. Dengan melibatkan berbagai disiplin ilmu,

analisis yang komprehensif dapat dihasilkan untuk mendapatkan gambaran menyeluruh tentang transformasi kompleks ini.

Dengan menjelajahi kompleksitas perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman, diharapkan penelitian ini dapat memberikan kontribusi yang berarti dalam mengenali dampak dan pentingnya pelestarian warisan budaya di tengah arus modernisasi. Selain itu, penelitian ini juga diharapkan dapat memberikan wawasan lebih lanjut tentang bagaimana masyarakat dan pemerintah dapat berperan aktif dalam melestarikan dan menghargai nilai-nilai historis dan budaya yang menjadi bagian dari identitas sebuah kota.

Berdasar latar belakang permasalahan, maka dalam penelitian ini akan dianalisis secara kritis tentang perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman dalam konteks perubahan sumber daya lingkungan. Perubahan ini tidak dapat dilepaskan dari dinamika perubahan sumber daya lingkungan di sekitarnya. Faktor-faktor seperti pertumbuhan perkotaan, perubahan ekonomi, dan pergeseran budaya dapat memiliki dampak signifikan terhadap penyesuaian tata ruang bangunan ini. Oleh karena itu, penting untuk memahami bagaimana adaptasi ini terjadi dan memengaruhi perubahan sosial dan budaya di sekitarnya.

Melalui pemahaman latar belakang masalah ini, penelitian terhadap rumusan masalah tersebut dapat memberikan pandangan yang lebih mendalam terkait dengan kompleksitas perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman dan dampaknya dalam konteks sosial, budaya, dan pendidikan. Ingin diketahui pula mengenai bagaimana strategi pemertahanan nilai tata ruang dan bangunan Dalem Joyokusuman, karena bagaimanapun, sebagai bangunan bersejarah di

kawasan inti kota Yogyakarta, nilai-nilai luhur bangunan tidak semestinya hilang hanya karena tuntutan ekonomi dan perkembangan jaman.

1.2. Identifikasi Masalah

Dari latar belakang masalah yang telah disampaikan di atas, permasalahan yang teridentifikasi sebagai berikut:

1.2.1. Transformasi Fungsi Bangunan Tradisional

Rumah tradisional Jawa, khususnya Joglo Yogyakarta, mengalami transformasi budaya dan nilai-nilai tradisionalnya di tengah pengaruh modernisasi. Perubahan fungsi rumah tradisional dari tempat tinggal menjadi tempat dengan fungsi komersial, seperti museum atau restoran, dapat mengancam keberlanjutan nilai-nilai budaya yang terkandung di dalamnya.

1.2.2. Pengaruh Keraton Yogyakarta

Keraton Yogyakarta sebagai pusat kekuasaan memiliki pengaruh besar terhadap bentuk dan tata ruang rumah tradisional Joglo. Pergeseran nilai dari kejayaan agama Hindu-Buddha ke agama Islam mempengaruhi pola hidup dan konsep kosmologi, yang tercermin dalam struktur bangunan dan tata ruang di sekitar Keraton Yogyakarta.

1.2.3. Dinamika kawasan Jeron Beteng

Kawasan Jeron Beteng, sebagai jantung perkembangan budaya dan inti kota Yogyakarta, mengalami dinamika perubahan sosial, ekonomi, dan budaya. Perubahan kondisi fisik, fungsi, dan makna rumah tinggal Dalem di kawasan Jeron Beteng pun mengalami perubahan sehingga perlu menjadi perhatian dalam konteks pelestarian warisan budaya.

1.2.4. Krisis identitas dan nilai budaya:

Perubahan signifikan dalam rumah-rumah tradisional dan kawasan Jeron Beteng dapat menciptakan krisis identitas dan nilai budaya di masyarakat. Perubahan fungsi dan struktur tata ruang dapat merusak akar budaya dan jati diri masyarakat, membawa dampak pada eksistensi nilai-nilai luhur. Perubahan fungsi menjadi ruang komersial publik pada bangunan Dalem di Kawasan Jeron Beteng secara umum tentunya akan berpengaruh pada makna dan fungsi rumah tinggal.

1.2.5. Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman:

Dalem Joyokusuman, sebagai rumah tinggal bangsawan yang berada di lingkungan Keraton Yogyakarta, mengalami perubahan fungsi dari rumah tinggal kerabat Sultan menjadi Restoran dan museum. Perubahan fungsi ini dapat berdampak pada tata ruang dan makna bangunan, serta menimbulkan pertanyaan terkait identitas budaya dan keberlanjutan warisan budaya.

1.2.6. Pelestarian dan tantangan modernisasi

Meskipun Keraton Yogyakarta dan sekitarnya diakui sebagai *living monument* dan cagar budaya, perubahan fungsi bangunan menjadi tantangan dalam pelestarian nilai-nilai budaya. Modernisasi dan tuntutan sosial ekonomi dapat memicu pergeseran nilai, yang dapat membawa dampak negatif terhadap warisan budaya dan identitas masyarakat. Setiap perubahan fungsi tata ruang sebuah bangunan bersejarah tidak hanya mencerminkan perubahan fisik, tetapi juga membawa makna baru yang dapat diinterpretasikan dalam konteks sosial dan budaya. Studi ini bertujuan untuk menggali dan memahami makna-makna

baru yang muncul dari perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman. Pertanyaan ini relevan untuk mengeksplorasi bagaimana masyarakat dan pemiliknya merespon serta memberikan interpretasi terhadap transformasi tersebut.

1.2.7. Konservasi dan Pendidikan Budaya

Upaya Sultan Hamengku Buwono IX dalam membuka pengaruh dari luar membawa perubahan dalam kawasan Jeron Beteng, menghadirkan tantangan dalam konservasi budaya. Diperlukan mekanisme budaya yang efektif untuk mempertahankan nilai-nilai luhur dan memastikan pelestarian warisan budaya, sekaligus mengintegrasikan pendidikan budaya dalam proses tersebut.

Seiring dengan perubahan fungsi dari fungsi semula sebagai rumah tinggal kerabat dekat Kraton Yogyakarta menjadi ruang publik yang dibuka untuk masyarakat luas, Dalem Joyokusuman tidak hanya menjadi bangunan bersejarah yang pasif, tetapi juga memiliki potensi untuk berperan sebagai medium pendidikan. Studi ini juga akan membahas peran Dalem Joyokusuman dalam menyediakan wadah untuk pendidikan apresiasi seni masyarakat yang berakar pada budaya tradisional. Hal ini berkaitan dengan bagaimana Dalem Joyokusuman dapat menjadi sarana untuk mempertahankan dan menyebarkan nilai-nilai seni dan budaya tradisional di tengah perkembangan zaman yang dinamis.

Dengan pemahaman mendalam terhadap identifikasi masalah ini, diharapkan penelitian dapat memberikan wawasan yang substansial terkait

dengan tantangan pelestarian warisan budaya di tengah dinamika masyarakat yang terus berubah.

1.3. Cakupan Masalah

Cakupan masalah dalam penelitian ini adalah representasi Keraton Yogyakarta yang akan diteliti dan menjadi pertanyaan dalam penelitian ini adalah rumah tinggal keluarga Keraton atau Sentono *Dalem* yang disebut *Dalem* di sekitar Keraton Yogyakarta yang jumlahnya cukup banyak sehingga karena keterbatasan waktu tidak mungkin diteliti secara mendetail semuanya. Akan tetapi secara umum tipikal bangunan *Dalem* Keraton Yogyakarta memiliki kesamaan dalam hal fasad bangunan dan konfigurasi ruangnya, sehingga dalam penelitian ini akan dipilih satu lokasi dengan kriteria: lokasi *Dalem* berada di dalam Beteng Keraton, lokasi *Dalem* paling dekat dengan Keraton Yogyakarta, kekerabatan terdekat penghuni terakhir dengan Sri Sultan Hamengku Buwana IX, dan kondisinya saat ini yang telah mengalami perubahan fungsi dari rumah tinggal menjadi bangunan umum komersial akan tetapi tetap menjadi ruang hunian, serta banyaknya jenis aktivitas yang memanfaatkan keberadaan bangunan *Dalem* sebagai modal usaha komersial.

Berdasarkan kriteria tersebut dipilih satu objek yaitu: *Dalem* Joyokusuman. Alasan pemilihan *Dalem* Joyokusuman lainnya adalah karena lokasi paling dekat dengan Keraton Yogyakarta, hubungan kekerabatan pemilik sangat dekat dengan Sultan (adik sultan), dan kondisinya kini selain mengalami perubahan fungsi menjadi ruang komersial tetapi masih digunakan sebagai rumah tinggal. *Dalem* Joyokusuman ini sudah mengalami beberapa modifikasi penataan ruangnya

sebagai bangunan komersial publik. Dibandingkan dengan *Dalem* yang lain, *Dalem Joyokusuman* paling banyak ragam kegiatan dan fungsinya, sehingga penataan ruang kemudian disusun sang pemilik untuk mengefisiensikan pergerakan pengunjung dalam memanfaatkan ruang sesuai dengan fungsinya yang baru.

1.4. Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang dan identifikasi masalah di atas maka dapat dirumuskan permasalahan sebagai berikut.

1.4.1. Bagaimana representasi identitas budaya Jawa di Keraton Yogyakarta?

1.4.2. Bagaimana perubahan fungsi dan makna baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta?

1.4.3. Bagaimana representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta?

1.5. Tujuan Penelitian

Berdasarkan latar belakang dan rumusan masalah di atas, maka tujuan dari penelitian ini adalah sebagai berikut.

1.5.1. Mengkaji Keraton Yogyakarta sebagai ruang representasi identitas budaya Jawa.

1.5.2. Menganalisis perubahan fungsi dan makna baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta.

1.5.3. Menganalisis representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional masyarakat di Dalem Joyokusuman Yogyakarta.

1.6. Manfaat Penelitian

Hasil penelitian ini diharapkan bermanfaat baik secara teoretis maupun praktis. Pengkajian mendalam terhadap representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa di Dalem Joyokusuman memberikan peluang untuk mendapatkan manfaat teoretik yang signifikan.

1.6.1. Secara Teoretik

Guna teoretik pada perspektif akademis penelitian ini adalah sebagai berikut.

- 1.6.1.1. Memberi gambaran tentang pemahaman makna budaya yang terefleksi pada perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman di kawasan Jeron Beteng Keraton Yogyakarta sebagai sumbangan teoretik bagi perkembangan kajian ilmu Desain Interior khususnya mengenai perubahan sosial budaya yang mempengaruhi makna ruang bangunan tradisional dan upaya pemertahanan suatu nilai budaya dalam berkembang dan menyesuaikan diri dengan perkembangan jaman.
- 1.6.1.2. Memberi pemahaman terkait makna budaya yang terefleksikan dalam perubahan fungsi tata ruang bangunan tradisional.
- 1.6.1.3. Memberi pemahaman tentang perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta menjadi ruang pendidikan.
- 1.6.1.4. Memberi pemahaman lebih mendalam tentang representasi ruang pendidikan kebudayaan.
- 1.6.1.5. Memberikan kontribusi pada pemahaman teoretis tentang bagaimana

ruang pendidikan dapat merepresentasikan kebudayaan tradisional Jawa. Ini dapat membuka wawasan baru dalam bidang studi kebudayaan dan pendidikan.

1.6.2. Secara Praktis

Kepentingan praktis hasil penelitian ini diharapkan bisa berguna:

- 1.6.2.1. Bagi peneliti hasil, penelitian ini diharapkan dapat menjadi rujukan, sumber informasi dan bahan referensi untuk penelitian selanjutnya.
- 1.6.2.2. Bagi pemangku kebijakan, hasil penelitian ini diharapkan dapat sebagai masukan bagi kebijakan pelestarian cagar budaya bangunan tradisional yang selama ini diterapkan.
- 1.6.2.3. Bagi lembaga, hasil penelitian ini diharapkan dapat menjadi referensi dan membuka kemungkinan penelitian-penelitian sejenis serta dapat menumbuhkan metoda penelitian seni yang lebih tepat untuk diaplikasikan dalam pengembangan pendidikan seni, khususnya yang berbasis dan berkaitan dengan nilai-nilai seni tradisional.
- 1.6.2.4. Bagi dunia pendidikan
 1. Hasil penelitian ini dapat memberikan masukan untuk pengembangan kurikulum pendidikan kebudayaan tradisional Jawa dalam merancang program pendidikan yang berbasis nilai-nilai dan tradisi lokal.
 2. Informasi dari penelitian ini dapat digunakan untuk merencanakan atau memodifikasi ruang pendidikan tentang budaya Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta agar lebih optimal dalam mendukung pembelajaran dan penyelenggaraan kegiatan kebudayaan tradisional.

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR

Untuk memberi dasar bagi posisi penelitian dan sistem penjelasan serta pemahaman operasional dalam penelitian ini diuraikan tentang kajian pustaka mutakhir, dan kerangka konseptual berikut.

2.1. Kajian pustaka

Sebuah penelitian ilmiah diawali dengan studi kepustakaan untuk mendapatkan data-data dalam rangka membangun kerangka pemikiran sebagai titik tolak untuk menentukan posisi penelitian. Beberapa hasil temuan penelitian terdahulu yang relevan ditinjau untuk memetakan posisi penelitian ini dengan penelitian terdahulu. Pemetaan ini dilakukan untuk menentukan *state of the art* penelitian dan kontribusi keilmuannya. Tinjauan pustaka berguna sebagai referensi yang ditelusuri melalui laporan hasil penelitian, buku, dan artikel ilmiah yang relevan. berikut sebagai pijakan untuk memposisikan hasil kajian yang dilakukan diantara kajian-kajian yang sudah ada serta mencari informasi yang berguna dalam menjawab permasalahan. Adapun salah satu tujuan dari studi pustaka adalah untuk memastikan bahwa apa yang akan diteliti, belum pernah diteliti oleh peneliti sebelumnya. Penelitian terdahulu antara lain sebagai berikut.

Pertama, Siti Widyatsasi, menulis artikel tentang "Tata Ruang Rumah Bangsawan Yogyakarta", yang dimuat dalam Jurnal Dimensi (Journal of

Architecture and Built Environment), Vol. 30 No. 2. Tahun 2002. Artikel ini membahas tentang kaidah-kaidah tradisional, termasuk aturan-aturan dan kepercayaan yang tertuang dalam arsitektur rumah bangsawan. Untuk reverensi pelestariannya, dan dalam hal akan menerapkan dalam konstruksi modern (modern vernakular), agar dapat tercipta rancangan yang proporsional. Hasil penelitian ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan bahwasanya rumah tradisional memiliki makna-makna dan konsep-konsep abstrak, sebagai bagian dari tradisi yang tidak dapat diterangkan secara rasional.

Kedua, Adianti menulis artikel tentang: "Tipologi Tata Ruang Rumah Bangsawan Di Dalam Baluwarti Keraton Yogyakarta, berdasarkan Gelar Kebangsawanan", yang dimuat dalam Jurnal Arsitektur Pendapa, Vol 2 no 1 Tahun 2019 Universitas Widya Mataram. Artikel ini menjelaskan tentang pengelompokan *Dalem* menurut kepemilikan awal *Dalem*, dan berdasarkan nama dan gelar di dalam Baluwarti Keraton, dan hal ini mempengaruhi kecenderungan tatanan ruang rumah tinggalnya. Walaupun bentuk rumah tetap menggunakan tipe Joglo, pada kelompok tertentu terdapat perubahan-perubahan yang tidak sesuai dengan karakter rumah joglo. Perubahan tersebut terjadi pada kelompok yang memiliki keterikatan paling jauh dengan Keraton. Relevansi hasil penelitian ini dengan penelitian yang akan dilakukan adalah bahwa tata ruang rumah bangsawan Yogyakarta (*Dalem*) banyak yang mengalami perubahan fungsi. Ketiga, Laksmi Kusuma Wardani dalam artikelnya yang berjudul "Perubahan Desain Rumah Tinggal Jawa menjadi

Ruang Publik Terbatas (Dari Rumah Bangsawan ke Hunian Publik)" yang dimuat dalam *Jurnal Dimensi Interior* Volume 5 tahun 2000. Tulisannya mengungkapkan tentang Rumah atau *Dalem* Joyokusuman, yang diperlakukan sebagai gunung besar yang menjadi sumber kehidupan penghuninya, mengalami perubahan sebagai akibat dorongan pengetahuan manusia. Perubahan terjadi pada sifat ruang yang dahulu privat, berubah menjadi publik terbatas. Alur sirkulasi yang menerus berubah ke segala arah, terjadi tabrakan sirkulasi antara penghuni, tamu maupun abdi *Dalem* sebagai akibat beragamnya aktivitas usaha. Perubahan fungsi, sifat ruang, sirkulasi, dan pemenuhan fasilitas kegiatan dalam ruang membuat penataan interior menjadi berlebihan. Akibat adanya aktivitas usaha, membuat ruang menjadi lebih terbuka untuk publik. Kesan luas ruang menjadi berkurang karena furnitur yang berlebihan. Isi artikel ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan, bahwa *Dalem* yang dulunya sakral berubah menjadi profan karena aktivitas usaha.

Keempat: J. L. Kartomo menulis artikel yang berjudul "Rumah Joglo Jawa dalam Konteks Budaya" yang dimuat dalam *Jurnal Dimensi Interior* vol 3 tahun 2005 yang mengulas mengenai misteri rumah tinggal orang Jawa, dengan penekanan pada konsep ruang yang terjadi melalui pengetahuan budaya yang dimiliki orang Jawa. Pengetahuan budaya yang terdiri dari kepercayaan dan ritual terlihat mempunyai kaitan yang erat dengan konsep ruang yang terjadi, mulai dari orientasi ruang maupun konfigurasi ruang.

Kelima: Ni Ketut Agushinta Dewi menulis yang dimuat di *Jurnal Natah* Vol. 1 No. 1 tahun 2003 berjudul: "Wantah Geometri, Simetri, dan Religiusitas pada Rumah Tinggal Tradisional di Indonesia ". Artikel ini mengulas mengenai wantah rumah tinggal tradisional di Indonesia yang merupakan ekspresi budaya masyarakat setempat, bukan hanya menyangkut fisik dan bangunannya, tetapi juga semangat dan jiwa yang terkandung di dalamnya. Oleh masyarakat vernakular di Indonesia, rumah tinggal juga merupakan tempat membangun religi penghuninya. Sebagaimana persepsinya terhadap alam, masyarakat vernakular membangun tempat tinggalnya berdasarkan bentuk-bentuk geometris guna membantu mengungkapkan penghargaannya kepada alam dan penciptanya. Orientasi dibutuhkan manusia sebagai pengkiblatan diri, dan simetri memberi makna keseimbangan hubungan manusia yang paling hakiki sebagai sikap solemnitas (kepasrahan) manusia kepada Yang Agung. Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan, bahwasanya bentuk bangunan rumah tinggal tradisional memiliki makna ungkapan jati diri dan pengejawantahan religiusitas masyarakatnya.

Keenam, penelitian Triyanto berjudul: "Makna ruang dan penataannya dalam arsitektur rumah Kudus", Tesis Program Pascasarjana UI tahun 1992. Dalam kesimpulan disebutkan bahwa perwujudan bentuk tata ruang Kudus sesungguhnya memperlihatkan suatu adisi budaya, yaitu suatu tingkat perpaduan kebudayaan dimana unsur atau kompleks unsur-unsur baru ditambahkan pada unsur kebudayaan yang lama tanpa terjadi perubahan bentuk secara structural terhadapnya. Beberapa kespesifikan dan pemberian maknanya sebagaimana yang

telah ditunjukkan dalam perwujudan tata ruang rumah Kudus, adalah bukti diakomodasi, diadaptasi, diserap, atau ditambahkannya unsur atau kompleks-kompleks unsur kebudayaan baru pada unsur kebudayaan yang lama itu. Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang dilakukan, bahwa rumah tradisional memiliki makna-makna implisit.

Ketujuh, tulisan Indartoyo (2000), berjudul: “Berbagai Kemungkinan Perubahan Bangunan Joglo di DIY” yang mengulas mengenai keadaan di masa kini yang telah banyak terjadi perubahan tata ruang dalam rumah Joglo, disebabkan oleh tuntutan zaman dan kebutuhan masyarakat. Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang dilakukan terkait dengan perubahan fungsi ruang terjadi pada Joglo Yogyakarta yang kini banyak terjadi.

Kedelapan tulisan Acep Iwan Saidi berjudul: “Produksi dan Sirkulasi Pesan (Makna) Dalam Desain,” yang dimuat dalam Jurnal Desain, Vol. 1 No. 1 Tahun 2013, membahas tentang desain sebagai objek, adalah karya cipta manusia yang memiliki fungsi komunikasi yang kompleks: praktis, kultural, ideologis, bahkan filosofis. Hal ini juga sekaligus menjelaskan kompleksitasnya sebagai subjek (disiplin ilmu juga praktik mendesain). Desain menjadi sebuah disiplin yang fleksibel, yang berdiri sendiri justru karena hubungannya dengan disiplin lain. Desain adalah disiplin yang di dalam dirinya terdapat berbagai disiplin yang berintegrasi. Dalam situasi ini, desain memproduksi dan mensirkulasikan pesan, makna, dan nilai yang dimilikinya. Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan, bahwa sebuah karya desain berkomunikasi dengan publik sehingga membentuk makna dan nilai di dalamnya.

Kesembilan, tulisan Sidhi Pramudito dkk berjudul: “Analisis VGA: Sebuah Pendekatan untuk Membaca Nilai Integrasi Ruang pada Bangunan NDalem Joyokusuman Yogyakarta” yang dimuat dalam Prosiding Seminar Heritage IPLBI 2017, membahas tentang nilai integrasi ruang dilihat dengan menggunakan analisis VGA yang berdasarkan tingkat permeabilitas dan visibilitas ruangnya. Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan dalam hal lokasi penelitian, yaitu Dalem Joyokusuman Yogyakarta. Di sini temuannya adalah perubahan fungsi sentong tengah sebagai ruang sirkulasi semakin memperkuat nilai integrasi visual dan konektivitas ruang.

Kesepuluh, tulisan Arvisista dan Y. Basuki Dwisusanto. Berjudul “Transformation Of Dalem Spatial Structure Around Jeron Beteng Area”, yang dimuat dalam Jurnal RISA (Riset Arsitektur) 2020, menyimpulkan bahwa Dalem sudah mengalami banyak perubahan terutama dari tata ruang. Perubahan tersebut dipengaruhi dari peningkatan kepadatan penduduk dan perubahan pola pikir masyarakat menjadi lebih modern di lingkungan kawasan Jeron Beteng.

Tabel 2.1. Tinjauan pustaka

No	Penulis	Tahun	Judul	Isi
1	Siti Widyatsasi	2002	"Tata Ruang Rumah Bangsawan Yogyakarta "	Kaidah-kaidah tradisional, termasuk aturan-aturan dan kepercayaan yang tertuang dalam arsitektur rumah bangsawan. untuk reverensi pelestariannya, dan dalam hal akan menerapkan dalam konstruksi modern (modern vemakular), agar dapat tercipta rancangan yang proporsional. Hasil penelitian ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan

				dilakukan bahwasanya rumah tradisional memiliki makna-makna dan konsep-konsep abstrak, sebagai bagian dari tradisi yang tidak dapat diterangkan secara rasional.
2	Adianti	2019	"Tipologi Tata Ruang Rumah Bangsawan Di Dalam Baluwarti Keraton Yogyakarta, berdasarkan Gelar Kebangsawanan"	Pengelompokan <i>Dalem</i> menurut kepemilikan awal <i>Dalem</i> , dan berdasarkan nama dan gelar di dalam Baluwarti Keraton, dan hal ini mempengaruhi kecenderungan tatanan ruang rumah tinggalnya. Walaupun bentuk rumah tetap menggunakan tipe Joglo, pada kelompok tertentu terdapat perubahan-perubahan yang tidak sesuai dengan karakter rumah joglo.. Perubahan tersebut terjadi pada kelompok yang memiliki keterikatan paling jauh dengan Keraton. Relevansi hasil penelitian ini dengan penelitian yang akan dilakukan adalah bahwa tata ruang rumah bangsawan Yogyakarta (<i>Dalem</i>) banyak yang mengalami perubahan fungsi
3	Laksmi Kusuma Wardani	2000	"Perubahan Desain Rumah Tinggal Jawa menjadi Ruang Publik Terbatas (Dari Rumah Bangsawan ke Hunian Publik)"	Rumah atau <i>Dalem</i> Joyokusuman, yang diperlakukan sebagai gunung besar yang menjadi sumber kehidupan penghuninya, mengalami perubahan sebagai akibat dorongan pengetahuan manusia. Perubahan terjadi pada sifat ruang yang dahulu privat, berubah menjadi publik terbatas. Alur sirkulasi yang menerus berubah ke segala arah, terjadi tabrakan sirkulasi antara penghuni, tamu maupun abdi <i>Dalem</i> sebagai akibat beragamnya aktivitas

				usaha. Perubahan fungsi, sifat ruang, sirkulasi, dan pemenuhan fasilitas kegiatan dalam ruang membuat penataan interior menjadi berlebihan. Akibat adanya aktivitas usaha, membuat ruang menjadi lebih terbuka untuk publik. Kesan luas ruang menjadi berkurang karena furnitur yang berlebihan. Isi artikel ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan, bahwa <i>Dalem</i> yang dulunya sakral berubah menjadi propan karena aktivitas usaha.
4	J. L. Kartomo	2005	"Rumah Joglo Jawa dalam Konteks Budaya"	Misteri rumah tinggal orang Jawa, dengan penekanan pada konsep ruang yang terjadi melalui pengetahuan budaya yang dimiliki orang Jawa. Pengetahuan budaya yang terdiri dari kepercayaan dan ritual terlihat mempunyai kaitan yang erat dengan konsep ruang yang terjadi, mulai dari orientasi ruang maupun konfigurasi ruang.
5	Ni Ketut Agushinta Dewi	2013	"Wantah Geometri, Simetri, dan Religiusitas pada Rumah Tinggal Tradisional di Indonesia "	Wantah rumah tinggal tradisional di Indonesia yang merupakan ekspresi budaya masyarakat setempat, bukan hanya menyangkut fisik dan bangunannya, tetapi juga semangat dan jiwa yang terkandung di dalamnya. Oleh masyarakat vernakular di Indonesia, rumah tinggal juga merupakan tempat membangun religi penghuninya. Sebagaimana persepsinya terhadap alam, masyarakat vernakular membangun tempat tinggalnya berdasarkan bentuk-

				<p>bentuk geometris guna membantu mengungkapkan penghargaannya kepada alam dan penciptanya . Orientasi dibutuhkan manusia sebagai pengkiblatan diri, dan simetri memberi makna keseimbangan hubungan manusia yang paling hakiki sebagai sikap solemnitas (kepasrahan) manusia kepada Yang Agung.</p> <p>Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan, bahwasanya bentuk bangunan rumah tinggal tradisional memiliki makna ungkapan jati diri dan pengejawantahan relijiusitas masyarakatnya</p>
6	Triyanto	1992	“Makna ruang dan penataannya dalam arsitektur rumah Kudus”	<p>Perwujudan bentuk tata ruang Kudus sesungguhnya memperlihatkan suatu adisi budaya, yaitu suatu tingkat perpaduan kebudayaan dimana unsur atau kompleks unsur-unsur baru ditambahkan pada unsur kebudayaan yang lama tanpa terjadi perubahan bentuk secara structural terhadapnya. Beberapa kespesifikan dan pemberian maknanya sebagaimana yang telah ditunjukkan dalam perwujudan tata ruang rumah Kudus, adalah bukti diakomodasi, diadaptasi, diserap, atau ditambakkannya unsur atau kompleks-kompleks unsur kebudayaan baru pada unsur kebudayaan yang lama itu.</p> <p>Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang dilakukan, bahwa rumah tradisional memiliki makna-</p>

				makna implisit.
7	Indartoyo	2000	“Berbagai Kemungkinan Perubahan Bangunan Joglo di DIY”	<p>Perubahan tata ruang dalam rumah Joglo, disebabkan oleh tuntutan zaman dan kebutuhan masyarakat.</p> <p>Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang dilakukan terkait dengan perubahan fungsi ruang terjadi pada Joglo Yogyakarta yang kini banyak terjadi.</p>
8	Acep Iwan Saidi	2013	“Produksi dan Sirkulasi Pesan (Makna) Dalam Desain,”	<p>Desain sebagai objek, adalah karya cipta manusia yang memiliki fungsi komunikasi yang kompleks: praktis, kultural, ideologis, bahkan filosofis. Hal ini juga sekaligus menjelaskan kompleksitasnya sebagai subjek (disiplin ilmu juga praktik mendesain). Desain menjadi sebuah disiplin yang fleksibel, yang berdiri sendiri justru karena hubungannya dengan disiplin lain. Desain adalah disiplin yang di dalam dirinya terdapat berbagai disiplin yang berintegrasi. Dalam situasi ini, desain memproduksi dan mensirkulasikan pesan, makna, dan nilai yang dimilikinya.</p> <p>Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian yang akan dilakukan, bahwa sebuah karya desain berkomunikasi dengan publik sehingga membentuk makna dan nilai di dalamnya.</p>
9	Sidhi Pramudito dkk	2017	“Analisis VGA: Sebuah Pendekatan untuk Membaca Nilai Integrasi	<p>Nilai integrasi ruang dilihat dengan menggunakan analisis VGA yang berdasarkan tingkat permeabilitas dan visibilitas ruangnya. Tulisan ini memiliki relevansi dengan penelitian</p>

			Ruang pada Bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta”	yang akan dilakukan dalam hal lokasi penelitian, yaitu <i>Dalem Joyokusuman</i> Yogyakarta. Di sini temuannya adalah perubahan fungsi sentong tengah sebagai ruang sirkulasi semakin memperkuat nilai integrasi visual dan konektivitas ruang.
10	Arvisista dan Y. Basuki Dwisusanto	2020	“ <i>Transformation of Dalem Spatial Structure Around Jeron Beteng Area</i> ”	Dalem sudah mengalami banyak perubahan terutama dari tata ruang. Perubahan tersebut dipengaruhi dari peningkatan kepadatan penduduk dan perubahan pola pikir masyarakat menjadi lebih modern di lingkungan kawasan Jeron Beteng.

• Bertolak dari hal tersebut sejumlah bahan kepustakaan yang telah ditinjau, ternyata belum ada yang menulis sebagaimana permasalahan yang menjadi topik penelitian ini. Setelah mencermati penelitian terdahulu yang telah dilakukan oleh peneliti lain, terdapat relevansi dengan permasalahan yang dikaji dan memberi kontribusi terkait makna dalam rumah tinggal tradisional, dan bagaimana perubahan fungsi ruang dapat mengubah makna ruang itu sendiri. Meski terdapat relevansi dan kontribusi yang dapat dimanfaatkan sebagai data pendukung, akan tetapi terdapat substansi yang berbeda dengan penelitian yang akan dilakukan dalam hal makna baru apa yang dihasilkan setelah terjadi perubahan fungsi ruang *Dalem Joyokusuman* serta bagaimana sistem penjelasan terkait produksi makna baru yang dihasilkan dari perubahan fungsi tersebut, dan ini merupakan aspek kebaruan (*state of the arts*) dari penelitian ini. Tinjauan pustaka ini diharapkan dapat memperoleh referensi yang diperlukan dan dapat mendukung kegiatan

pengolahan dan analisis data sesuai tujuan penelitian yang dibuat dan untuk mengetahui apakah terdapat kesesuaian sudut pandang dalam kajian penelitian ini.

Sebagai pendukung selain pustaka tersebut di atas, peneliti juga menggunakan sumber pustaka lain yang dianggap relevan. Tinjauan pustaka ini diharapkan dapat memperoleh referensi yang diperlukan dan dapat mendukung kegiatan pengolahan dan analisis data sesuai tujuan penelitian yang dibuat. Selain itu dilakukan penelusuran sumber-sumber kepustakaan lain untuk mengetahui apakah terdapat kesesuaian sudut pandang dalam kajian penelitian ini.

2.2. Kerangka teoretis

Pada bagian ini akan diuraikan teori-teori yang merupakan seperangkat konsep, definisi, dan proposisi-proposisi yang berhubungan satu sama lain yang menunjukkan fenomena secara sistematis, dan bertujuan untuk menjelaskan (*explanation*) dan meramalkan (*prediction*) fenomena-fenomena, sehingga kerangka teoretis ini merupakan gambaran yang berisi paparan tentang hubungan antar variabel atau antar fenomena dalam penelitian.

2.2.1. Teori representasi

Teori representasi (*Theory of Representation*) yang dikemukakan oleh Stuart Hall (1997) menjadi teori utama yang melandasi penelitian ini. Pemahaman utama dari teori representasi adalah penggunaan bahasa (*language*), untuk menyampaikan sesuatu yang berarti (*meaningful*) kepada orang lain.

Menurut Hall (1997), representasi merupakan konsep yang menghubungkan makna dan bahasa dengan konteks budaya. Representasi tidak hanya sekadar tentang cara makna atau konsep dikomunikasikan melalui bahasa, tetapi juga tentang bagaimana hal itu terjadi dalam konteks budaya yang memberikan makna dan interpretasi yang kaya. Dalam kerangka ini, representasi mencakup proses di mana makna dibentuk, disampaikan, dan dipertukarkan di antara individu atau anggota suatu budaya. Proses representasi ini tidak hanya terbatas pada penggunaan bahasa lisan atau tulisan, tetapi juga melibatkan berbagai bentuk simbolis lainnya seperti gambar, tanda, simbol, dan ritual yang merupakan bagian integral dari budaya. Melalui representasi, berbagai aspek budaya seperti norma, nilai, keyakinan, dan pengalaman bersama diungkapkan, dipertukarkan, dan dipahami oleh anggota masyarakat.

Dalam konteks komunikasi dan interpretasi, representasi menjadi alat yang kuat untuk menyampaikan makna serta menginterpretasikan realitas bersama. Dengan menggunakan bahasa dan simbol-simbol lainnya, individu mampu mengonstruksi dan menyampaikan pemahaman tentang dunia serta memperoleh pemahaman tentang dunia dari orang lain. Dengan demikian, representasi tidak hanya merupakan proses pasif yang mengungkapkan realitas, tetapi juga merupakan proses aktif di mana realitas sosial dibangun kembali, diperjuangkan, dan direproduksi oleh anggota masyarakat. Representasi juga dapat menjadi alat untuk memperjuangkan kepentingan dan memperjuangkan perubahan dalam masyarakat. Hall (1997) juga berpendapat bahwa representasi menjadi pusat perhatian dalam memahami konstruksi makna, identitas budaya, dan dinamika

kekuasaan dalam masyarakat. Dengan memahami proses representasi, kita dapat lebih baik memahami bagaimana budaya diproduksi, dipertukarkan, dan dipertahankan oleh anggota masyarakat. Hall juga menyebutkan setidaknya ada tiga teori utama dalam representasi sebagai berikut:

1. *Reflective theory*, bahasa secara sederhana merefleksikan makna yang sudah ada di luar sana mengenai objek, manusia, dan kejadian-kejadian. Pada pendekatan ini, makna terletak pada objek, manusia, ide atau kejadian di dunia nyata serta fungsi bahasa adalah seperti cermin, yaitu merefleksikan makna sebenarnya yang telah ada di dunia ini.
2. *Intentional theory*, bahasa secara sederhana hanya mengekspresikan makna personal dari sang produsen pesan. Pada pendekatan ini, produsen menjadi penentu makna apa yang ingin disampaikan melalui simbol-simbol bahasa maupun visual. Kata-kata bermakna sesuai dengan apa yang dimaksudkan oleh si pembicara.
3. *Constructionist theory*, makna terkonstruksi pada dan melalui bahasa. Pendekatan ketiga ini berusaha mendalami pemaknaan melalui kekuatan sosial dari bahasa. Pendekatan konstruksionis ini tidak sepakat bahwa sebuah benda memiliki makna di dalam dirinya sendiri, begitu juga dengan manusia sebagai pengguna bahasa, tidak dapat membentuk suatu makna yang tetap dari bahasa. Menurut pendekatan ini, kita seharusnya tidak boleh mempertukarkan antara dunia material tempat di mana benda-benda dan manusia tinggal serta dunia simbol yaitu tempat dimana praktek simbolis mengenai representasi, makna, dan bahasa berlangsung. (Muhammad, A., & Ruvira Arindita, 2017: 134-135)

Representasi menghubungkan antara konsep dalam benak kita dengan menggunakan bahasa yang memungkinkan kita untuk mengartikan benda, orang, atau kejadian yang nyata, dan dunia imajinasi dari obyek, orang, benda, dan kejadian yang tidak nyata. Representasi merujuk kepada konstruksi segala bentuk media, terutama media massa terhadap segala aspek realitas atau kenyataan seperti masyarakat, objek, peristiwa, hingga identitas budaya. Representasi ini bisa berbentuk kata-kata atau tulisan, bahkan juga dapat dilihat dalam bentuk gambar bergerak atau film. Representasi tidak hanya memperlihatkan bagaimana identitas budaya disajikan atau dikonstruksikan di dalam sebuah teks, tapi juga dikonstruksikan ke dalam proses produksi dan persepsi oleh masyarakat yang mengkonsumsi nilai budaya yang direpresentasikan representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta, teori representasi yang dikemukakan oleh Stuart Hall (1995) menjadi landasan utama. Hall menekankan bahwa representasi melibatkan penggunaan bahasa untuk menyampaikan makna kepada orang lain, dan melalui representasi, suatu makna diproduksi dan dipertukarkan antar anggota masyarakat.

Dalam hal ini, teori representasi Hall dapat diaplikasikan dengan mengaitkannya pada konteks representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman. Representasi tersebut tidak hanya terbatas pada kata-kata atau tulisan, tetapi juga melibatkan gambar, simbol, dan praktik budaya yang terjadi di dalam ruang tersebut.

Pendekatan representasi yang mencakup tiga aspek utama, yaitu *reflective theory*, *intentional theory*, dan *constructionist theory*, dalam konteks Dalem

Joyokusuman, *reflective theory* dapat terlihat melalui bagaimana ruang tersebut merefleksikan dan mencerminkan nilai-nilai serta makna-makna budaya tradisional Jawa yang telah ada. *Intentional theory* berkaitan dengan bagaimana produsen pesan, dalam hal ini mungkin adalah pengelola atau pemangku kebijakan di Dalem Joyokusuman, mengekspresikan makna personal mereka melalui representasi ruang pendidikan kebudayaan.

Sementara itu, *constructionist theory* dapat diterapkan dengan melihat bagaimana makna terkonstruksi dalam dan melalui bahasa, serta bagaimana proses konstruksi tersebut dipengaruhi oleh faktor sosial. Representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman tidak hanya menunjukkan bagaimana identitas budaya disajikan, tetapi juga bagaimana identitas tersebut terus dibentuk melalui interaksi masyarakat yang mengonsumsi nilai budaya yang direpresentasikan.

Dengan demikian, teori representasi dapat digunakan untuk menggali lebih dalam tentang bagaimana ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman merefleksikan, mengungkapkan, dan terlibat dalam proses konstruksi makna budaya tradisional dalam masyarakatnya.

2.2.2. Pendidikan

Pendidikan merupakan pranata sosial yang terwujud atau dieptakan untuk memanusiakan manusia (individu, sosial, dan budaya). Dalam hal ini perlu ditegaskan bahwa sesungguhnya pendidikan merupakan upaya melestarikan dan mengembangkan kebudayaan, sebagai pedoman atau strategi adaptif dan kreatif

dalam memanfaatkan sumber daya lingkungan (alam-fisik dan sosial-budaya) yang senantiasa berubah sesuai dengan kebutuhan. Tujuan akhir dari pendidikan adalah pemilikan pengetahuan budaya (moral, cita-cita, akal-pikiran) yang relevan dan signifikan bagi individu sebagai makhluk sosial dan budaya. Dalam kaitannya dengan kebudayaan, pada hakekatnya, perubahan yang diharapkan dalam pembangunan adalah perubahan pada cara berpikir (pada model pengetahuan yang operasional) yang digunakan oleh warga masyarakat (Rohidi:2014).

Berdasarkan pendapat di atas, pendidikan sebagai pranata sosial yang diwujudkan untuk memanusiakan manusia (baik secara individu, sosial, maupun budaya), memiliki peran penting dalam melestarikan dan mengembangkan kebudayaan. Perlu dipahami bahwa pendidikan merupakan upaya yang dilakukan untuk mengadaptasi diri secara kreatif terhadap perubahan lingkungan yang terus berubah, baik itu alam fisik maupun budaya sosial. Tujuan utama dari proses pendidikan adalah untuk memfasilitasi individu agar memperoleh pengetahuan budaya yang relevan dan berarti, termasuk aspek moral, aspirasi, dan kecerdasan. Dalam konteks kebudayaan, perubahan yang diinginkan dalam pembangunan seharusnya mencakup perubahan pada pola pikir dan model pengetahuan yang digunakan oleh masyarakat secara keseluruhan

2.2.3. Ruang pendidikan

Ruang merupakan alih kata *space*, menurut Oxford English Dictionary disebutkan, *space* berasal dari kata Latin *spatium* yang berarti terbuka luas, memungkinkan orang berkegiatan dan bergerak leluasa di dalamnya dan dapat

berkembang tak terhingga. Jayadinata, 1999) memberi pengertian ruang sebagai tempat acuan untuk menunjuka posisi perletakan sebuah objek dan menjadi suatu medium yang memungkinkan suatu objek bergerak. Ruang adalah wadah yang meliputi ruang darat, ruang laut dan ruang udara, termasuk ruang dalam bumi sebagai satu kesalahan wilayah, tempat manusia dan makhluk lain hidup, melakukan kegiatan dan mmelihara kelangsungan hidupnya (Undang-undang No. 26 tahun 2007).

Pendidikan merupakan pranata sosial yang terwujud atau diciptakan untuk memanusiakan manusia (individu, sosial, dan budaya). Dalam hal ini perlu ditegaskan bahwa sesungguhnya pendidikan merupakan upaya melestarikan dan mengembangkan kebudayaan, sebagai pedoman atau strategi adaptif dan kreatif dalam memanfaatkan sumber daya lingkungan (alam-fisik dan sosial-budayaan) yang senantiasa berubah sesuai dengan kebutuhan. Tujuan akhir dari pendidikan adalah pemilikan pengetahuan budaya (moral, cita-cita, akal-pikiran) yang relevan dan signifikan bagi individu sebagai makhluk sosial dan budaya. Dalam kaitannya dengan kebudayaan, pada hakekatnya, perubahan yang diharapkan dalam pembangunan adalah perubahan pada cara berpikir (pada model pengetahuan yang operasional) yang digunakan oleh warga masyarakat (Rohidi:2014).

Berdasarkan pengertian tersebut di atas maka ruang pendidikan dapat diartikan sebagai lingkungan atau tempat dimana proses pembelajaran dan pendidikan berlangsung. Ruang pendidikan bisa mencakup berbagai bentuk, mulai dari kelas di sekolah formal hingga tempat-tempat khusus yang didedikasikan untuk pendidikan informal atau kebudayaan.

Dalam konteks penelitian representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta, ruang pendidikan tersebut mungkin merujuk pada lokasi atau bangunan yang digunakan untuk menyampaikan dan melestarikan nilai-nilai kebudayaan tradisional Jawa. Ini bisa mencakup tempat-tempat seperti pusat kebudayaan, museum, atau area khusus di dalam Dalem Joyokusuman yang didedikasikan untuk kegiatan pendidikan terkait budaya tradisional Jawa.

Ruang pendidikan tidak hanya mencakup aspek fisik atau geografis, tetapi juga lingkungan sosial dan budaya di dalamnya. Ini mencakup interaksi antara peserta didik, pengajar, dan unsur-unsur budaya tradisional yang diwakili dalam ruang tersebut. Dalam konteks kebudayaan tradisional Jawa, ruang pendidikan dapat menjadi tempat untuk memahami, meresapi, dan meneruskan nilai-nilai budaya, seperti tarian, musik, bahasa, dan praktik kebudayaan lainnya. Dengan demikian, ruang pendidikan tidak hanya menjadi tempat untuk transfer pengetahuan, tetapi juga suatu wadah untuk menjaga dan menghidupkan warisan budaya yang menjadi bagian penting dari identitas suatu masyarakat atau komunitas tertentu.

2.2.4. Proses pendidikan

Nilai-nilai kemanusiaan akan makin berkembang dan meningkat manakala manusia mengalami proses pendidikan. Sebagaimana yang dikemukakan oleh Abdul Majid dan Ehaerul Roehman (2013: 1) yaitu, bahwa pendidikan merupakan proses untuk meningkatkan, memperbaiki, mengubah pengetahuan, keterampilan,

dan sikap serta tata laku seseorang atau kelompok dalam usaha mencerdaskan kehidupan manusia melalui kegiatan bimbingan pengajaran dan pelatihan. Jadi dengan pendidikan diharapkan akan mampu menghasilkan sumber daya manusia yang memiliki kompetensi yang utuh, yaitu kompetensi sikap, kompetensi pengetahuan, dan kompetensi keterampilan yang menjadi satu kesatuan utuh menjadi kepribadian dan membudaya.

Jadi dapat dikatakan bahwa pendidikan merupakan proses budaya, sebagaimana pendapat Rohidi (2014:110) bahwa pendidikan dipandang sebagai upaya pengalihan, pengembangan, dan penciptaan nilai-nilai, pengetahuan, dan keyakinan, melalui suatu tradisi yang disepakati bersama oleh anggota masyarakat pendukungnya, baik dilakukan bersama-sama atau antarpribadi dengan tujuan agar anggota masyarakat didikannya dapat memainkan peranan (sebagai individu di dalam kerangka sistem sosial-budayanya) di dalam kehidupan dan dunia yang dihadapinya.

Ada tiga jenis pendidikan, yakni 1) pendidikan formal yang umumnya berlangsung di sekolah, walaupun juga dapat berlangsung di rumah dan di masyarakat. 2) Pendidikan nonformal biasanya diselenggarakan di lingkungan masyarakat, yang berlangsung bagi peneapaian suatu kemahiran tertentu saja, dan lazimnya diraneang dalam jangka waktu yang singkat, umumnya dilaksanakan di kalangan masyarakat, walaupun mungkin saja dilakukan di sekolah atau di dalam kel uarga, dan 3) Pendidikan informal ialah segala sesuatu aktivitas, yang melibatkan dua atau lebih individu, yang tak teraneang namun justru berdampak pada perubahan perilaku. Pendidikan informal berlangsung sebagai sebuah

peristiwa, baik disadari ataupun tak disadari lebih membentuk perilaku-perilaku tertentu. Keteladanan adalah peristiwa yang dapat menjadi contoh yang baik dari pendidikan informal. (Rohidi, 2014: 113).

Dengan demikian dapat dipahami bahwa pendidikan informal dapat berlangsung di berbagai tempat dan dalam berbagai sifatnya. Pendidikan berlangsung sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari kehidupan masyarakat dan kebudayaannya secara menyeluruh. Dengan demikian seyogyanya dipahami bahwa pendidikan merupakan refleksi dari masyarakat atau bangsa yang tersurat dan tersirat dalam seluruh perancangan dan pelaksanaannya. (Rohidi, 2014: 114).

2.2.5. Kebudayaan

Kebudayaan adalah keseluruhan sistem gagasan, tindakan, dan hasil karya manusia dalam rangka kehidupan masyarakat, yang dijadikan milik diri manusia dengan cara belajar. Koentjaraningrat (2002). Kebudayaan adalah suatu totalitas dari proses dan hasil dari segala aktivitas manusia dalam bidang estetis, moral, dan ideasional yang terjadi melalui proses integrasi, baik integrasi historis maupun pengaruh jangka penjangnya. Produknya sendiri dapat berwujud barang buatan (*artifact*), kelembagaan sosial (*socifact*) dan buah pikiran (*mentifact*). (Sachari & Sunarya, 2001: 8-9).

Sedangkan menurut Jalaluddin (1996) kebudayaan dalam suatu masyarakat merupakan sistem nilai tertentu yang dijadikan pedoman hidup oleh warga yang mendukung kebudayaan tersebut. Karena dijadikan kerangka acuan dalam bertindak dan bertingkah laku maka kebudayaan cenderung menjadi tradisi dalam

suatu masyarakat, dan tradisi itu ialah sesuatu yang sulit berubah, karena sudah menyatu dalam kehidupan masyarakat pendukungnya.

Kebudayaan adalah serangkaian nilai, norma, kepercayaan, praktik, simbol, tradisi, bahasa, dan institusi yang dibagikan oleh suatu kelompok masyarakat tertentu. Kebudayaan mencakup segala aspek kehidupan manusia, termasuk aspek sosial, ekonomi, politik, dan agama. Ini juga mencakup segala bentuk ekspresi manusia seperti seni, musik, sastra, arsitektur, dan teknologi. Kebudayaan tidak hanya dipelajari, tetapi juga diterima, dipraktikkan, dan diwariskan dari satu generasi ke generasi berikutnya.

Jadi kebudayaan sebagai keseluruhan sistem gagasan, tindakan dan hasil karya manusia dalam rangka kehidupan bermasyarakat yang dijadikan milik diri manusia dengan belajar. Dalam definisi ini kebudayaan bermakna sangat luas dan beragam karena mencakup proses belajar dalam sejarah hidup manusia yang diwariskan antargenerasi.

2.2.5.1. Wujud kebudayaan

Kebudayaan mempunyai paling sedikit tiga wujud, yaitu (1) wujud kebudayaan sebagai suatu kompleks dari ide-ide, gagasan, nilai-nilai, norma norma, peraturan dan sebagainya (2) wujud kebudayaan sebagai suatu kompleks aktivitas berpola dari manusia dalam masyarakat (3) wujud kebudayaan sebagai benda-benda hasil karya manusia. Jadi semua benda hasil karya manusia seperti: rumah tinggal, perlengkapan, dan peralatan penunjang hidupnya merupakan wujud dari kebudayaan. (Koentjaraningrat, 1993: 5).

Wujud kebudayaan sebagai sistem ide bersifat sangat abstrak, tidak bisa diraba atau difoto dan terdapat dalam alam pikiran individu penganut kebudayaan tersebut. Wujud kebudayaan sebagai sistem ide hanya bisa dirasakan dalam kehidupan sehari-hari yang mewujud dalam bentuk norma, adat istiadat, agama, dan hukum atau undang-undang. Contoh wujud kebudayaan sebagai sistem ide yang berfungsi untuk mengatur dan menjadi acuan perilaku kehidupan manusia adalah norma sosial yang dibakukan secara tidak tertulis dan diakui bersama oleh anggota kelompok masyarakat tersebut, misalnya aturan atau norma sopan santun dalam berbicara kepada orang yang lebih tua dan aturan bertamu di rumah orang lain. Bentuk kebudayaan sebagai sistem ide secara konkret terdapat dalam undang-undang atau suatu peraturan tertulis.

Wujud kebudayaan sebagai sistem aktivitas merupakan sebuah aktivitas atau kegiatan sosial yang berpola dari individu dalam suatu masyarakat. Sistem ini terdiri atas aktivitas manusia yang saling berinteraksi dan berhubungan secara kontinu dengan sesamanya. Wujud kebudayaan ini bersifat konkret dan bisa dilihat secara fisik misalnya upacara perkawinan atau upacara lainnya yang melibatkan suatu aktivitas kontinu dari individu anggota masyarakat yang berpola dan bisa diamati secara langsung, ini merupakan salah satu contoh wujud kebudayaan yang berbentuk aktivitas.. Dalam kegiatan tersebut terkandung perilaku berpola dari individu, yang dibentuk atau dipengaruhi kebudayaannya.

Wujud kebudayaan sebagai sistem artefak adalah wujud kebudayaan yang paling konkret, bisa dilihat, dan diraba secara langsung oleh pancaindra. Wujud kebudayaan ini adalah berupa kebudayaan fisik yang merupakan hasil-hasil

kebudayaan manusia berupa tataran sistem ide atau pemikiran ataupun aktivitas manusia yang berpola, misalnya, kain batik dari Jawa, mahar pada upacara adat perkawinan Jawa, bangunan rumah tinggal, sesaji pada upacara adat, peralatan yang digunakan dalam aktivitas upacara adat, dan sebagainya. Benda-benda itu merupakan perwujudan dari ide dan aktivitas individu sebagai hasil dari kebudayaan masyarakat. Dalam kehidupan manusia ketiga wujud kebudayaan tersebut saling berkaitan dan melengkapi satu sama lainnya.

2.2.5.2. Unsur-unsur kebudayaan

Koentjaraningrat (1990: 1-2) mengartikan konsep kebudayaan ini dalam arti yang amat luas yakni meliputi seluruh aktivitas manusia dalam kehidupannya, yaitu seluruh hasil dari pikiran, karya dan hasil karya manusia yang tidak berakar kepada nalurinya. Dari pengertian yang luas tersebut Koentjaraningrat juga membaginya menjadi tujuh unsur kebudayaan yang universal. Universal artinya bahwa unsur-unsur tersebut ditemukan pula pada kebudayaan di belahan dunia lainnya). Tujuh unsur kebudayaan tersebut adalah sebagai berikut:

1. Sistem religi dan upacara keagamaan, terdiri dari sistem kepercayaan, kesusasteraan suci, kelompok keagamaan, ilmu gaib, serta sistem nilai dan pandangan hidup.
2. Sistem dan organisasi kemasyarakatan, terdiri dari sistem kekerabatan, sistem kesatuan hidup setempat, perkumpulan dan dan sistem kenegaraan. Sistem pengetahuan, terdiri dari : pengetahuan tentang alam sekitar, pengetahuan tentang alam flora, pengetahuan mengenai zat-zat dan bahan mentah,

pengetahuan tentang tubuh manusia, pengetahuan mengenai kelakuan sesama manusia dan pengetahuan tentang ruang, waktu dan bilangan.

3. Bahasa terdiri dari bahasa lisan dan bahasa tertulis.
4. Kesenian terdiri dari seni patung, seni relief, seni lukis dan gambar, seni rias, seni vokal, seni instrumen, seni sastra dan seni drama.
5. Sistem pencaharian hidup terdiri dari berburu, meramu, bercocok tanam di ladang, bercocok tanam menetap, peternakan, dan perdagangan.
6. Sistem teknologi dan peralatan, terdiri dari alat-alat produktif, alat-alat distribusi dan transport, wadah-wadah, makanan dan minuman, pakaian dan perhiasan, tempat berlindung dan perumahan serta senjata.

Demikianlah kebudayaan itu kompleks, karena tersusun dari banyak unsur di atas. Unsur-unsur budaya tersebut saling terkait satu sama lain dan dapat juga berubah seiring dengan keadaan masyarakat dan kebudayaan yang bersifat dinamis. Maka tampaklah bahwa setiap unsur kebudayaan itu dapat mempunyai tiga wujud kebudayaan yaitu sistem budaya, sistem sosial dan sistem kebudayaan fisik atau konkrit, seperti yang telah dibahas sebelumnya. Meskipun setiap masyarakat mempunyai kebudayaan yang saling berbeda satu dengan yang lainnya, namun setiap kebudayaan dari setiap masyarakat akan mempunyai sifat hakikat yang berlaku umum bagi semua kebudayaan di manapun juga. Adapun sifat hakikat kebudayaan tersebut ialah sebagai berikut: Kebudayaan terwujud dan tersalurkan lewat perilaku manusia. (Soerjono Soekanto, 1996).

Ketujuh unsur kebudayaan di atas menurut Prijotomo (2006: 33) merupakan latar depan dari arsitektur, menjadi panglima dan penyebab, karena arsitektur adalah merupakan buah dan cerminan kebudayaan. Arsitektur adalah sepenuhnya konsekuensi logis dari kebudayaan yang bersangkutan, dan arsitektur merupakan buah yang dimunculkan oleh pohon kebudayaan. Oleh karena itu kebudayaan juga diartikan sebagai pencapaian nilai-nilai oleh umat manusia yang sifatnya lebih dari sekedar upaya untuk kelangsungan hidup biologis semata. (Widagdo, 2005:1).

2.2.5.3. Fungsi kebudayaan

Pada dasarnya kebudayaan ini mempunyai fungsi yakni sebagai mengatur masyarakat mengenai bagaimana harus bertindak serta juga menentukan sikap saat dihadapkan pada sesuatu hal, sehingga kemudian kehidupan itu menjadi teratur. Adapun fungsi kebudayaan menurut Koentjaraningrat (2000) adalah sebagai berikut.

1. Fungsi integratif

Kebudayaan memiliki peran dalam mempersatukan masyarakat dan menciptakan rasa solidaritas di antara anggotanya. Kebudayaan berperan sebagai perekat sosial, membangun solidaritas, dan menciptakan identitas bersama, bagaimana kebudayaan mengintegrasikan nilai-nilai lokal dan universal.

2. Fungsi adaptif

Kebudayaan membantu manusia dalam beradaptasi terhadap lingkungan dan perubahan sosial yang terjadi. Kebudayaan ini juga memiliki berfungsi sebagai pendorong perubahan masyarakat, yakni saat kebudayaan baru mulai masuk di ranah masyarakat tertentu maka kemudian akan sedikit banyak merubah pola

perilaku sebagian masyarakat yang menyukai kebudayaan tersebut. Fungsi adaptif kebudayaan ini merujuk pada kemampuan kebudayaan untuk membantu manusia beradaptasi dengan lingkungan fisik dan sosial mereka. Kebudayaan berperan dalam memfasilitasi penyesuaian manusia terhadap perubahan lingkungan dan memungkinkan mereka untuk bertahan hidup dan berkembang. (Koentjaraningrat: 1985). Fungsi adaptif kebudayaan ini memainkan peran penting dalam memungkinkan manusia beradaptasi dengan perubahan lingkungan, dan bertahan hidup.

3. Fungsi kontrol

Kebudayaan juga memiliki peran dalam mengatur perilaku manusia melalui norma-norma dan aturan-aturan yang ada dalam masyarakat.

4. Fungsi simbolis

Kebudayaan juga memiliki peran sebagai simbol-simbol identitas dan jati diri suatu masyarakat.

Dengan demikian, pengertian kebudayaan menurut Koentjaraningrat sangatlah luas dan mencakup berbagai aspek kehidupan manusia. Kebudayaan tidak hanya merupakan warisan turun-temurun, tetapi juga hasil dari proses sosial yang panjang dan memiliki berbagai fungsi dalam kehidupan manusia. Oleh karena itu, kebudayaan merupakan hal yang sangat penting dalam kehidupan manusia dan masyarakat.

Kebudayaan memiliki beberapa fungsi yang hadir dan dapat dirasakan oleh masyarakat. Fungsi utama kebudayaan sendiri adalah untuk mempelajari warisan dari nenek moyang, kemudian generasi selanjutnya perlu meninjau, apakah warisan tersebut perlu diperbaharui atau tetap dilanjutkan dan apabila ditinggalkan maka kebudayaan tersebut dapat rusak.

Budaya maupun unsur-unsur yang ada di dalamnya terikat oleh waktu serta bukan menjadi kuantitas yang bersifat statis. Budaya pun akan tetap berubah baik secara lambat maupun cepat. Dalam hal ini menurut Gani (2021) fungsi kebudayaan adalah sebagai berikut.

1. meningkatkan rasa nasionalisme masyarakat yang memiliki budaya tersebut.
2. menimbulkan rasa toleransi serta rasa empati dari masyarakat.
3. Masyarakat yang memiliki budaya tersebut, akan menghargai satu sama lain.
4. sarana untuk dapat menjalin sosialisasi.
5. sebagai media belajar.
6. sebagai penentu batas, artinya kebudayaan dapat menciptakan perbedaan yang membuat setiap kelompok masyarakat unik dan membedakannya dengan kelompok masyarakat lain.
7. memberikan rasa identitas pada anggota kelompoknya.
8. memfasilitasi lahirnya komitmen pada suatu hal yang lebih besar dari
9. kepentingan individu anggota kelompok masyarakat tersebut.
10. dapat meningkatkan kemantapan pada sistem sosial di masyarakat.
11. bertindak sebagai sebuah mekanisme sebagai pembuat makna maupun kendali yang dapat menuntun dan membentuk sikap dan perilaku individu.

2.2.5.4. Kebudayaan sebagai sistem kognitif

Kebudayaan sebagai sistem kognitif merujuk pada kemampuan manusia untuk menggunakan simbol-simbol dan lambang-lambang yang memiliki makna untuk menghasilkan dan memahami pengetahuan, nilai, keyakinan, dan perilaku yang diterima dalam suatu kelompok atau masyarakat.

Definisi mengenai kebudayaan mempunyai beragam arti, sama halnya dengan makna kebudayaan karena dipengaruhi oleh situasi yang ada dalam masyarakat yang berbeda. Kebudayaan sebagai sistem kognitif muncul akibat dari pertanyaan-pertanyaan bagaimana cara seseorang berfikir terhadap suatu hal. Mengetahui pemikiran seseorang berdasarkan pengetahuan yang dimiliki. Kebudayaan berupa pengetahuan yang menentukan bagaimana manusia harus bertindak atau berperilaku. Roger M. Keesing mengatakan kebudayaan sebagai sistem kognitif tidak bisa terpisahkan dengan etnosaintic atau sering di artikan sama dengan etnoscience. Etnoscientic berawal dari pemikiran bahwa kebudayaan sebagai sistem kognitif.

Goodenough (1970) mengemukakan bahwa kebudayaan merupakan sistem kognitif yang terdiri atas pengetahuan, kepercayaan, dan nilai yang berada dalam pikiran anggota-anggota individual masyarakat. Dari hal tersebut dapat diartikan bahwa kebudayaan tidak hanya dapat dilihat secara nyata melainkan secara tersembunyi, namun mempunyai peranan penting karena perilaku individu juga ditentukan oleh pengetahuan yang dimiliki. Nilai budaya tersebut merupakan konsep yang hidup dalam pikiran manusia. Menjadi bernilai tinggi dalam hidup sebagai pedoman bertingkah laku dalam masyarakat. Kemudian kepercayaan juga membentuk pengalaman seseorang, baik pengalaman pribadi maupun sosial

Goodenough mendeskripsikan kebudayaan sebagai sistem kognitif bahwasanya suatu kebudayaan suatu masyarakat terdiri atas segala sesuatu yang harus diketahui atau dipercayai seseorang agar dia dapat berperilaku dalam cara yang dapat diterima oleh anggota-anggota masyarakat tersebut. Budaya bukanlah

suatu fenomena material: dia tidak berdiri atas benda-benda, manusia, tingkah laku atau emosi-emosi. Budaya lebih merupakan organisasi dari hal-hal tersebut. Budaya adalah bentuk hal-hal yang ada dalam pikiran mind manusia, model-model yang dipunyai manusia untuk menerima, menghubungkan, dan kemudian menafsirkan fenomena material diatas. (Keesing, 2010).

Dalam konteks ini, kebudayaan berfungsi sebagai sistem kognitif yang memungkinkan manusia untuk mengorganisir dan menginterpretasikan informasi dunia mereka. Kebudayaan melibatkan pembentukan, penyimpanan, dan penggunaan simbol-simbol yang meliputi bahasa, lambang visual, ritual, mitos, dan cerita. Simbol-simbol ini membantu manusia dalam berkomunikasi, mentransmisikan pengetahuan dan nilai-nilai, serta membentuk persepsi mereka tentang dunia. etnografi baru yang bersumber dari aliran antropologi yang disebut cognitive anthropology. Etnografi baru ini memusatkan perhatiannya untuk menemukan bagaimana berbagai masyarakat mengorganisasikan budaya mereka dalam pikiran mereka dan kemudian menggunakan budaya tersebut dalam kehidupan. Metode ini mulanya bertolak pada definisi budaya menurut Ward Goodenough yang berpendapat bahwa budaya bukanlah suatu fenomena material, akan tetapi sebuah pengorganisasian atas bendabenda, manusia, perilaku, atau emosi yang dimiliki oleh manusia dalam pikiran (*mind*). Budaya dipandang berada dalam pikiran manusia dan bentuknya adalah organisasi pikiran tentang fenomena material. Tugas etnografi adalah menemukan dan menggambarkan organisasi pikiran tersebut. Kemudian, jalan yang tepat untuk memperoleh pengetahuan budaya yang tersimpan dalam pikiran itu adalah melalui bahasa.

Selain itu, kebudayaan sebagai sistem kognitif juga mencakup norma dan nilai-nilai yang diterima oleh masyarakat. Norma adalah aturan atau panduan perilaku yang diharapkan dan diterima dalam suatu kelompok, sementara nilai-nilai adalah keyakinan atau prinsip yang dianggap penting dan dijunjung tinggi oleh masyarakat. Norma dan nilai-nilai ini membantu dalam membentuk pola pikir dan perilaku individu dalam masyarakat.

Kebudayaan sebagai sistem kognitif melibatkan sejumlah aspek kunci yang membentuk landasan bagi pemahaman dan interaksi manusia dalam masyarakat: Kebudayaan juga memainkan peran penting dalam pembentukan identitas masyarakat dan individu melalui proses pembelajaran. Informasi tentang sejarah, nilai-nilai, dan tradisi diwariskan dari generasi ke generasi, membentuk bagian integral dari identitas kolektif dan individu. Selain itu, kebudayaan berfungsi sebagai sistem pengatur perilaku karena norma-norma sosial dan etika yang melekat dalam kebudayaan membentuk aturan-aturan yang mengarahkan interaksi sosial dan menjaga ketertiban dalam masyarakat.

Sebagai sistem kognitif, kebudayaan tidak statis, terus mengalami perubahan dan evolusi. Faktor-faktor seperti interaksi dengan kelompok lain, inovasi, dan peristiwa sejarah memainkan peran dalam menggambarkan perubahan dinamis kebudayaan seiring berjalannya waktu. Dengan demikian, kebudayaan bukan hanya suatu pengetahuan tetapi merupakan entitas yang mencakup identitas, perilaku, komunikasi, pengambilan keputusan, dan dinamika perubahan.

2.2.5.5. Kebudayaan sebagai sistem simbolik

Manusia dapat memahami hubungan dinamis antara dunia nilai dan dunia pengetahuan berkat budaya, yang berfungsi sebagai sistem simbol yang bermakna. Tiga elemen utama budaya yaitu: 1) sistem pengetahuan atau sistem kognitif, 2) sistem nilai atau sistem evaluasi, dan 3) sistem simbolik yang memungkinkan pemaknaan atau interpretasi. Sebagai hasilnya, simbol dapat bertindak sebagai perantara dalam sistem makna untuk mengubah pengetahuan menjadi nilai dan nilai menjadi pengetahuan. memungkinkan pencernaan atau interpretasi membentuk tiga komponen fundamental budaya. Akibatnya, simbol dapat mengubah pengetahuan menjadi nilai dan nilai menjadi pengetahuan dengan bertindak sebagai perantara melalui sistem makna.

Geertz menyatakan bahwa kebudayaan adalah suatu sistem konsepsi yang diwariskan dari generasi sebelumnya dan diekspresikan dalam bentuk simbolik. Seperti hal konsepsi agama menurut Geertz yang menyatakan bahwa agama adalah sistem kebudayaan, dimana agama membentuk pengetahuan dan sikap manusia terhadap kehidupan. Kesadaran itu memantapkan suasana hati dan motivasi manusia.

Geertz menyatakan bahwa kebudayaan adalah seperti semiotik yaitu berhubungan dengan penggunaan simbol-simbol secara umum oleh masyarakat terhadap suatu hal. Itu sebabnya Geertz berasumsi bahwa kebudayaan adalah anyaman makna-makna sedangkan manusia adalah binatang yang terperangkap dalam jaring-jaring yang ditunen dari makna sendiri (Abdulah, 2015). Implikasi konsep kebudayaan juga bahwa kebudayaan senantiasa terbentuk melalui proses

interaksi timbal balik antara pelaku dan symbol-simbol budaya untuk mengartikulasikan dan mengaprosiasikan symbol-simbol tertentu untuk kepentingan (Alam, 2012).

Simbol dan makna dimiliki bersama oleh anggota masyarakat, terletak dalam relasi di antara mereka bukan di dalam diri mereka. Simbol dan makna bersifat umum (*public*), bukan pribadi (*private*). Melalui simbol-simbol ini, kebudayaan mempengaruhi persepsi dan pemahaman manusia tentang realitas. Misalnya, bahasa adalah salah satu simbol utama dalam kebudayaan yang digunakan untuk mengomunikasikan ide, pemikiran, dan pengalaman. Setiap bahasa memiliki sistem simbolik yang unik yang membentuk cara pandang dan pemahaman dunia oleh pembicaranya.

Kebudayaan berasal dari simbol-simbol berupa pemaknaan bersama terhadap simbol-simbol. Hal demikian berarti budaya tidak berada dalam diri manusia, tetapi ada diantara manusia-manusia yang sedang melakukan interaksi dan hubungan dalam suatu kelompok sosial. Kebudayaan tidak berada dalam diri manusia, tetapi hanya ada di antara manusia-manusia anggota kelompok sosialnya. Dalam hal ini manusia selalu berusaha menciptakan dan menafsirkan simbol-simbol dalam pola interaksinya, budaya seperti sebuah teks yang memandu dan mempedomani kita dalam bertindak. Pemahaman budaya demikian, berasal dari pemikiran kaum simbolik yang memandang berbagai fenomena sosial haruslah dibaca dan dipahami (*understanding*) bukan hanya sekedar menjelaskan (*explaining*). Simbol-simbol yang tampil di hadapan seseorang yang kemudian ditafsir/ diinterpretasi/ dimaknai secara bersama sesuai dengan kognitif yang

diwariskan oleh kelompok sosialnya, berarti bahwa simbol bisa dikatakan sebagai budaya apabila manusia-manusia yang melakukan interaksi memiliki pemaknaan yang sama terhadap simbol yang ditampilkan.

Kebudayaan tidak dilihat sebagai kompleks-kompleks, pola-pola dan tingkah laku yang konkret, misalnya adat istiadat, kebiasaan, tradisi, kumpulan kebiasaan seperti pada umumnya yang dilakukan sampai hari ini, melainkan seperangkat mekanisme kontrol, rencana, resep, aturan, instruksi, untuk mengatur tingkah laku manusia. Manusia adalah hewan yang bergantung mati-matian, pada mekanisme control di luar kulit yang bersifat ekstragenetis, program kultural untuk mengatur tingkah lakunya. (<https://gdeandip.wordpress.com/> antropologi simbolik).

Makna budaya memiliki dampak yang signifikan pada perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman di Yogyakarta. Konsep budaya, sebagai sistem simbol yang bermakna, tercermin dalam tiga elemen utama kebudayaan: sistem pengetahuan, sistem nilai, dan sistem simbolik. Simbol berperan sebagai perantara dalam mengubah pengetahuan menjadi nilai dan sebaliknya.

Dalam konteks Dalem Joyokusuman, makna budaya dapat ditemukan dalam perubahan fungsi dan tata ruang bangunan tersebut. Simbol-simbol kebudayaan, seperti arsitektur, desain interior, dan penggunaan ruang, menjadi perantara yang mengartikulasikan makna dan nilai dalam masyarakat. Budaya tidak hanya terletak dalam diri individu, tetapi di antara anggota masyarakat yang berinteraksi.

Perubahan fungsi dan tata ruang Dalem Joyokusuman mencerminkan proses interpretatif dan pemaknaan bersama simbol-simbol kebudayaan. Keberlanjutan dan perubahan dalam bangunan tersebut mencerminkan evolusi budaya melalui

interaksi masyarakat dengan simbol-simbol yang melekat dalam Dalem Joyokusuman. Pemahaman budaya sebagai sistem simbolik yang diinterpretasikan bersama oleh masyarakat memberikan pandangan yang lebih dalam tentang bagaimana nilai-nilai dan pengetahuan membentuk ruang dan fungsi dalam kehidupan sehari-hari.

2.2.5.6. Nilai budaya

Nilai-nilai budaya merupakan ide-ide tentang apa yang baik, benar, adil, dan adil. Akan tetapi, para sosiolog tidak setuju tentang bagaimana mengkonseptualisasikan nilai-nilai. Teori konflik menurut para ahli senantiasa berfokus pada bagaimana nilai-nilai yang berbeda antara kelompok-kelompok dalam suatu budaya, sedangkan fungsionalisme berfokus pada nilai-nilai bersama dalam suatu budaya.

Nilai budaya adalah seperangkat nilai-nilai yang disepakati dan tertanam dalam suatu masyarakat, lingkup organisasi, atau lingkungan masyarakat, yang telah mengakar pada kebiasaan, kepercayaan (believe), dan simbol-simbol, dengan karakteristik tertentu yang bisa dibedakan satu dan lainnya sebagai acuan perilaku dan tanggapan atas apa yang akan terjadi atau sedang terjadi. Nilai-nilai budaya akan terlihat pada simbol-simbol, slogan, moto, visi misi, atau sesuatu yang tampak sebagai acuan pokok moto suatu lingkungan atau organisasi. Ada tiga hal yang berkaitan dengan nilai-nilai budaya yaitu:

1. Simbol-simbol, slogan atau yang lainnya yang kasat mata.

2. Sikap, tingkah laku, gerak-gerik yang muncul sebagai akibat adanya slogan atau moto tersebut
3. Kepercayaan yang tertanam (believe-system) yang telah mengakar dan menjadi kerangka acuan dalam bertindak dan berperilaku (tidak terlihat).

Dari penjelasan di atas, dapatlah dikatakan bahwa nilai budaya tidak terlepas daripada norma dan cara berperilaku mengkondisikan sikap dan reaksi terhadap peristiwa dan berbagai contoh fenomena sosial dalam konteks budaya. Berbagai norma dan tren yang muncul terus-menerus dari kelompok yang pada gilirannya menciptakan seperangkat keyakinan dan persepsi pemahaman bersama. Seperangkat nilai-nilai dan kepercayaan umum yang dipelajari secara individu melalui pendidikan dan sosialisasi dan yang diakui dan dibagikan oleh anggota masyarakat.

Adapun definisi nilai budaya menurut Koentjaraningrat (2012: 99) adalah nilai yang terdiri atas konsepsi-konsepsi yang hidup dalam alam fikiran sebahagian besar warga masyarakat dalam hal-hal yang mereka anggap amat mulia. Sistem nilai yang ada dalam suatu masyarakat menjadi orientasi dan rujukan dalam bertindak bagi mereka. Oleh sebab itu, nilai budaya yang dimiliki seseorang mempengaruhinya dalam mengambil alternatif, cara-cara, alat-alat dan tujuan-tujuan pembuatan yang tersedia.

Menurut Clyde Kluckhohn (dalam Warsito 2012: 99), nilai budaya ialah sebagai konsepsi umum yang terorganisasi, berpengaruh terhadap perilaku yang berkaitan dengan alam, kedudukan manusia dalam alam, hubungan orang dengan orang dan tentang hal-hal yang diinginkan dan tidak diinginkan yang mungkin berkaitan

dengan hubungan orang dengan lingkungan dan sesama manusia. Pendapat lain dikemukakan oleh Sumaatmadja (dalam Koentjaraningrat 2000: 180) bahwa nilai budaya merupakan nilai-nilai yang melekat dalam masyarakat yang mengatur keserasian, keselarasan, serta keseimbangan berdasarkan pada perkembangan penerapan budaya dalam kehidupan.

Nilai budaya memiliki beberapa fungsi dalam kehidupan bermasyarakat, diantaranya yaitu sebagai salah satu pedoman bagi perilaku manusia di masyarakat sebagai faktor pendorong munculnya pola berpikir masyarakat, dan sebagai salah satu sumber tatanan cara berperilaku yang cukup penting, misalnya hukum adat dan kebiasaan, aturan mengenai sopan santun, dan lain sebagainya

Sebagai ciri khas yang membedakan suatu kelompok masyarakat di suatu tempat dengan kelompok masyarakat lainnya maka nilai budaya memiliki karakteristik dibandingkan dengan yang lain, antara lain;

1. Nilai budaya bukan merupakan bawaan dari lahir, melainkan sesuatu yang perlu dipelajari
2. Nilai budaya bisa diwariskan dari satu orang ke orang lainnya, atau dari suatu kelompok ke kelompok lainnya, bahkan bisa diwariskan pula antar generasi manusia
3. Nilai budaya memiliki simbol yang menjadi ciri khas suatu budaya
4. Nilai yang bermakna dalam sifat budaya akan senantiasa dinamis, sehingga akan terus berubah seiring berjalannya waktu
5. Nilai budaya bersifat selektif dan merepresentasikan perilaku manusia secara terbatas

6. Berbagai unsur kebudayaan saling berkaitan dengan nilai budaya
7. Adanya anggapan bahwa nilai budaya sendiri memiliki kelebihan jika dibandingkan dengan nilai budaya yang lain.

Sistem nilai dipahami sebagai seperangkat asumsi dan tindakan yang konsisten, yang prinsip-prinsipnya menjadi alat menilai, mengukur dan memaknai kualitas integritas dari seperangkat tradisi dan sebuah kesatuan lingkungan tradisional. Nilai-nilai tradisional adalah payung naratif dan medium pembentukan makna dari himpunan sekian banyak tradisi yang beroperasi. Dengan kata lain mempertanyakan sebuah makna bisa berarti mempertanyakan sistem nilai yang dianut dan wacana yang melandasi nilai-nilai tradisional yang dirujuk. Perbedaan dari sistem-nilai membuat lingkungan tradisional dapat dimaknai dengan cara yang berbeda. Perbedaan nilai-nilai tradisional akan menentukan artikulasi artefak dan visualisasi arsitekturalnya. Bangunan tradisional Yogyakarta juga memiliki sistem nilai yang secara historis, bervariasi dari masa ke masa baik di masa pra- modern, modern dan Posmodern.

2.2.5.7. Perubahan kebudayaan

Kebudayaan dipandang sebagai sesuatu yang dinamis, bukan sesuatu yang kaku atau statis. Kebudayaan merupakan cerita tentang perubahan-perubahan, riwayat manusia yang selalu memberi wujud baru kepada pola-pola kebudayaan yang sudah ada. Kebudayaan dilukiskan sebagai suatu tahap atau bagian dalam cerita tentang sejarah perkembangan. Gejala kebudayaan selalu berlangsung dalam suatu ketegangan antara lingkaran fakta yang mengurung manusia dalam

keniscayaan alam dan keterbukaan yang dicapai oleh penilaian kritis (evaluasi), ketegangan antara imanensi (serba terkurung), dan transendensi (yang mengatasi sesuatu, berdiri di luar sesuatu) Setiap kebudayaan memiliki sistem budaya yang berfungsi sebagai pedoman orientasi bagi segala tindakan manusia. Sejak kecil seorang individu telah diresapi dengan nilai-nilai budaya masyarakatnya, sehingga konsep-konsep itu telah berakar di dalam mentalitasnya dan kemudian sukar diganti dengan yang lain dalam waktu yang singkat. Kuntowijoyo memberi gambaran bagaimana tipe ideal budaya tertentu diaktualisasikan. Jika memakai pendekatan idealis, maka masalah pokoknya ialah *the informing spirit* dalam kebudayaan, sedangkan yang tampak dalam pendekatan materialis, yakni *a whole social order*, bahwa produk estetika dan intelektual merupakan ekspresi dari kegiatan sosial yang timbul karena sistem sosial kultural. (Kuntowijoyo: 1987).

Objek *tangible* berupa bangunan dan isinya, tidak dapat dilepaskan dari seluruh konfigurasi budaya. Kuntowijoyo menjelaskan bahwa sebuah sistem budaya tidak pernah berhenti. Ia mengalami perubahan dan perkembangan, baik karena dorongan internal maupun eksternal. Terdapat dikotomi sosial dan budaya antara golongan bangsawan dan petani, budaya istana dan budaya rakyat, yang masing-masing mempunyai lembaga, simbol, dan normanya sendiri. Sekalipun ada dikotomi, ada pula mobilitas budaya, ke atas atau ke bawah, yang menyebabkan baik lembaga, simbol, dan norma mengalami transformasi.

Sartono Kartodirdjo (1982) menjelaskan setiap perkembangan kebudayaan mencakup penerimaan suatu tubuh isi kebudayaan, baik secara warisan tradisional mau pun pengaruh dari luar (Sartono: 1982). Menurut Sartono, sistem sosial

kultural adalah suatu kesatuan dari segmen dan institusi sosial yang mempunyai hubungan erat satu sama lain yang saling mempengaruhi. Sistem sosial kultural ini menunjukkan berbagai macam masyarakat, yang struktur dan fungsinya ditentukan oleh warisan kultural dari lingkungan tempat masyarakat tersebut. Dalam perkembangan dan pertumbuhannya, dari yang sederhana sampai yang kompleks, kesatuan dan kebiasaan kultural yang sudah ada lebih dahulu tidaklah hilang. Namun, integrasi sosial kultural mempunyai akibat yang langsung pada stratifikasi sosial kultural beserta sistem statusnya. Proses integrasi itu dilukiskan sebagai interaksi antara Tradisi Besar dan Tradisi Kecil. Koeksistensi dan bercampurnya Tradisi Besar dan Tradisi Kecil melahirkan peradaban campuran.

Seni dan budaya mengkomunikasikan nilai-nilai yang mendasari tindakan manusia dengan menyertai gambaran atas hasil atau akibatnya. Seni dan budaya dipelajari melalui persoalan fungsi komunikatif dan makna yang dikandungnya. Kecuali ciri-ciri arkeologisnya, perlu diuraikan ciri-ciri efektif yang ada dalam simbolismenya. Karya seni menciptakan bentuk untuk mengkomunikasikan pengalaman kolektif dalam mewujudkan tujuan atau makna tertentu. Ekspresi simbolis dipergunakan untuk menciptakan dan mempertahankan susunan masyarakat. Bentuk dan isinya merupakan fungsi pokok dari seni dan budaya untuk meneruskan makna kehidupan. (Kartodirjo: 1983).

Van Peursen (1988) menjelaskan bahwa ada tiga tahap transformasi budaya dalam masyarakat. Pertama adalah tahap mitis yaitu manusia berada dalam tahap dimana manusia masih terikat oleh kekuatan norma tradisional. Tahap kedua adalah ontologis di mana manusia tidak ingin lagi hidup dalam situasi yang

monoton dan ingin melepaskan diri dari ikatan norma tradisional tersebut. Tahap ketiga adalah fungsional yaitu sikap dan alam pikir manusia yang terlepas dari ikatan tradisional yang tampak dalam kehidupan manusia modern. Disinilah dapat diketahui tahapan perubahan atau transformasi budaya dalam masyarakat dari tahap tradisional menjadi tahap yang modern atau maju. Secara keseluruhan, pandangan ini menggambarkan Dalem Joyokusuman sebagai suatu entitas budaya yang terus bergerak dan berkembang, mencerminkan perubahan dalam nilai-nilai, norma, dan ekspresi kreatif masyarakatnya sepanjang waktu.

Dalam konteks Dalem Joyokusuman, perubahan fungsi dan tata ruang dapat dipahami sebagai bagian dari evolusi kebudayaan. Perubahan ini mungkin dipengaruhi oleh faktor seperti modernisasi, perubahan sosial, atau kebutuhan praktis. Dalam hal ini, kebudayaan lokal yang melekat pada Dalem Joyokusuman dapat mengalami transformasi dalam penggunaan ruang dan fungsi bangunan, mencerminkan adaptasi terhadap tuntutan zaman modern. Perubahan ini bisa mencakup modifikasi dalam tata letak ruang, fungsi bangunan, atau bahkan simbol-simbol kebudayaan yang tercermin dalam arsitektur dan desain interior Dalem Joyokusuman.

2.2.5.8. Faktor-faktor penyebab perubahan kebudayaan

Selo Soemardjan tentang perubahan kebudayaan. Menurut pandangannya, perubahan kebudayaan tidak hanya mencakup perubahan pada aspek material atau fisik dari suatu masyarakat, tetapi juga mencakup perubahan pada lembaga kemasyarakatan yang dapat mempengaruhi berbagai aspek sosial, seperti sikap,

nilai-nilai, dan pola perilaku individu dalam masyarakat.
(https://www.researchgate.net/publication/371680288_)

Secara umum faktor penyebab perubahan budaya adalah modernisasi, globalisasi, dan migrasi (Sooemardjan: 1996) yang dapat dibagi menjadi faktor internal dan eksternal. Faktor internal meliputi inovasi dan teknologi, perubahan demografi, perubahan sosial, pendidikan dan pengetahuan. Seiring berjalannya waktu, kemajuan teknologi dan inovasi dapat mengubah cara orang berkomunikasi, bekerja, dan hidup. Perkembangan teknologi sering kali mempengaruhi budaya dengan mengubah cara orang memperoleh informasi, berinteraksi, dan mengonsumsi barang dan jasa. Perubahan dalam struktur demografi, seperti pertumbuhan populasi, migrasi, dan perubahan komposisi usia, dapat mempengaruhi budaya suatu masyarakat. Perubahan demografi dapat mengakibatkan perubahan dalam nilai-nilai, tradisi, dan gaya hidup.

Perubahan dalam struktur sosial dan hubungan antarindividu juga dapat mempengaruhi budaya. Misalnya, perubahan dalam peran gender, perubahan dalam keluarga, dan perubahan dalam nilai-nilai sosial dapat menyebabkan perubahan budaya. Selain itu pendidikan dan pengetahuan yang lebih luas dapat membawa perubahan budaya dengan meningkatkan kesadaran masyarakat tentang isu-isu sosial, lingkungan, dan nilai-nilai yang berbeda.

Adapun faktor eksternal yang mempengaruhi perubahan kebudayaan di antaranya adalah globalisasi, kontak dengan budaya lain, tekanan ekonomi dan politik serta media massa. Globalisasi telah memungkinkan pertukaran budaya yang lebih luas antara berbagai negara dan masyarakat. Interaksi global, seperti

perdagangan internasional, pariwisata, dan media massa, dapat membawa pengaruh baru ke dalam budaya lokal dan menyebabkan perubahan. Kontak dengan budaya lain, ketika masyarakat berinteraksi dengan budaya lain, melalui migrasi, kolonisasi, atau hubungan internasional, mereka dapat mengadopsi elemen-elemen budaya baru dan mengubah cara hidup dan nilai-nilai mereka.

Perubahan budaya sering kali merupakan hasil dari kombinasi faktor internal dan eksternal yang saling berinteraksi. Faktor-faktor ini dapat saling mempengaruhi dan mempercepat proses perubahan budaya. Perubahan dalam fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman mungkin merupakan hasil dari interaksi kompleks antara faktor-faktor internal dan eksternal yang saling mempengaruhi. Proses adaptasi terhadap perubahan kebudayaan di sekitar dapat tercermin dalam penyesuaian fungsi dan tata ruang bangunan tersebut.

2.2.5.9. Kebudayaan tersembunyi dan terbuka

Kebudayaan dibedakan secara psikologis antropologis dalam dua hal, yakni *overt culture* dan *covert culture* (Hall, 1977 dalam www.eric.ed.gov). Keduanya sangat penting dalam menentukan perilaku komunikasi kebudayaan. Adapun definisi keduanya sebagai berikut:

Overt culture atau kebudayaan terbuka terkait dengan komponen budaya yang dapat diidentifikasi dengan jelas seperti religi, bahasa formal, dan nilai dan norma yang dijelaskan dalam filosofi atau cerita rakyat. Sedangkan *covert culture* atau kebudayaan tersembunyi, disisi lain ditetapkan oleh pola persepsi dan perilaku yang tanpa sadar yang dihasilkan dari pembelajaran sosial sehari-hari.

Koentjaraningrat (1990: 97) menyebut tentang *covert culture* sebagai bagian dari inti kebudayaan (*core culture*) dan *overt culture* sebagai bagian perwujudan lahirnya dari suatu kebudayaan. *Overt culture* terkait dengan nilai dan norma yang ditempelkan dalam bahasa, religi, filosofi, kebiasaan, dan bentuk organisasi sosial, seperti keluarga, merupakan variabel penting yang mempengaruhi perilaku, termasuk didalamnya sistem kepercayaan dan bahasa, pola perilaku yang telah baku suatu aspek kebudayaan yang dapat dengan mudah diidentifikasi dan dipelajari, sementara itu *covert culture* sifatnya lebih halus dan meliputi aspek-aspek tertentu seperti konsepsi waktu dan komunikasi akan tetapi mengatur kehidupan sehari-hari seseorang tanpa disadari.

Kebudayaan fisik sebagai *overt culture* yaitu bagian dari suatu kebudayaan yang cepat berubahnya dan mudah diganti dengan unsur-unsur asing. Dalam hal ini diasumsikan bentuk arsitektur dan perancangannya mampu dan sangat dipengaruhi melalui fungsi sosial sebagai bentuk modernisasi yang bersentuhan langsung dengan perubahan-perubahan yang ada dalam kenyataan interaksi sosial yang mentransformasikan makna dan ide-ide baru.

Di satu pihak rumah mempunyai makna dan nilai dalam pandangan hidup suku Jawa, yang menganggap rumah sebagai papan yang berarti *panggon* yang secara filosofis pengertian maupun hakekatnya tidak mudah dirubah maupun berubah. Keadaan ini yang menurut teorinya Linton sebagai *covert culture* yaitu bagian dari suatu kebudayaan yang lambat berubahnya dan sulit diganti dengan unsur-unsur asing, yakni nilai, makna dan hakekat dari unsur kebudayaan masih tetap lekat dalam budaya tertentu.

2.2.6. Arsitektur sebagai wujud budaya

Kebudayaan merupakan siasat manusia menghadapi hari depan, maka dapat berarti juga bahwa kebudayaan merupakan ceritera tentang perubahan-perubahan riwayat manusia yang selalu memberi wujud baru kepada pola-pola kebudayaan yang sudah ada. Irama perjalanan kehidupan kita yang makin cepat tentu saja mempengaruhi perubahan tersebut, satu kebudayaan yang dapat menggambarkan perkembangan dari zaman dulu ke hari depan. Dengan melukiskan perkembangan kebudayaan dapat diperoleh keterangan mengapa kebudayaan mempunyai wujud seperti sekarang ini. (Antariksa, 2007).

Terkait dengan wujud kebudayaan yang merupakan satu kompleks dari ide-ide, gagasan, nilai-nilai, norma-norma, peraturan, dan sebagainya; sebagai suatu kompleks aktivitas kelakuan berpola dari manusia dalam masyarakat; dan sebagai benda-benda hasil karya manusia, maka arsitektur dapat diletakkan pada wujud kebudayaan sebagai benda fisik hasil karya manusia, meskipun sebenarnya arsitektur akan mencakup ketiga wujud kebudayaan tersebut di atas. Pada bagian lain Herman Sorgel (1918), mengimplikasikan konsep pemikiran kebudayaan pada transformasi fisik perencanaan arsitektur, dan mencoba membedakan kebudayaan sebagai berikut:

1. Filosofi (filsafat), dihubungkan dengan jalan pikiran;
2. Kepercayaan, dihubungkan dengan jiwa; dan
3. Seni, dihubungkan dengan perasaan.

Arsitektur sebagai salah satu hasil karya budaya, dapat dijadikan petunjuk bagi perkembangan budaya suatu bangsa, maka kebudayaan menyangkut

sekelompok manusia yang memiliki susunan nilai-nilai dan kepercayaan tentang gambaran suatu dunia, yang mewujudkan sesuatu yang ideal. Eko Budihardjo (1983) mengulas beberapa pendapat dari tokoh-tokoh budayawan dan arsitek mengenai arsitektur tradisional. Menurut Sumintardja (1978), kemurnian dalam arsitektur Indonesia khususnya arsitektur tradisional bersifat relatif, hal itu dikarenakan bahwa arsitektur tradisional sendiri pada hakekatnya adalah arsitektur yang selalu berubah dan menyesuaikan diri dengan perkembangan manusia dan jamannya. Hal itu dapat terlihat dari dokumen-dokumen tahun 20an, 40an, 60an dan sampai sekarang. Karena manusianya berubah maka sering pula aturannya juga berubah. Di beberapa hal segi bentuk mungkin tetap, sedangkan makna atau interpretasinya dari bentuk tersebut berubah.

2.2.7. Arsitektur dan interior sebagai ekspresi budaya

Arsitektur dan interior merupakan dua aspek penting dalam desain dan pembangunan suatu ruang fisik. Keduanya memiliki peran yang signifikan dalam mengungkapkan dan mengkomunikasikan ekspresi budaya simbolik suatu masyarakat atau kelompok. Ekspresi budaya simbolik merujuk pada cara-cara di mana budaya, nilai-nilai, keyakinan, dan identitas suatu kelompok manusia tercermin dalam elemen-elemen visual dan estetika.

Arsitektur mencakup desain dan konstruksi bangunan serta ruang-ruang fisik. Arsitektur suatu bangunan dapat mencerminkan aspek-aspek budaya simbolik melalui berbagai elemen seperti bentuk, tata letak, bahan, dan detail dekoratif. Sebagai contoh, arsitektur khas suatu daerah atau zaman dapat mencerminkan

nilai-nilai dan norma-norma budaya yang dihormati oleh masyarakatnya. Gaya arsitektur seperti arsitektur tradisional Jawa dengan penggunaan kayu dan elemen-elemen alami mencerminkan keselarasan dengan alam dan kekayaan spiritual budaya Jawa.

Interior mencakup tata letak, dekorasi, dan pengaturan ruang di dalam bangunan. Interior suatu ruangan dapat memperlihatkan ekspresi budaya simbolik melalui pemilihan warna, pola, furnitur, dan aksesoris dekoratif. Penggunaan simbol-simbol atau motif-motif tradisional dalam dekorasi interior dapat menghormati warisan budaya dan mempertahankan identitas budaya suatu komunitas. Sebagai contoh, sebuah ruangan dengan dekorasi etnik yang kuat, seperti penggunaan motif ukiran khas suku-suku tertentu, dapat menciptakan suasana yang merujuk pada nilai-nilai dan cerita-cerita budaya tersebut. Keduanya bekerja bersama untuk mengkomunikasikan ekspresi budaya simbolik dengan cara berikut:

1. Penggunaan Simbol dan Motif: Arsitektur dan interior dapat mengandung simbol-simbol dan motif-motif khas yang merujuk pada nilai-nilai budaya, sejarah, atau mitologi suatu masyarakat.
2. Pemilihan Bahan: Pemilihan bahan konstruksi dan dekoratif dapat mencerminkan nilai-nilai budaya tertentu. Misalnya, penggunaan bahan-bahan alami dan lokal dapat menghormati keterkaitan dengan alam dan lingkungan setempat.
3. Tata ruang dan tata letak yang berbeda-beda dalam arsitektur dan interior dapat mencerminkan hierarki sosial, interaksi sosial, dan peran budaya dalam

suatu masyarakat.

4. Penggunaan teknologi tradisional dalam desain arsitektur dan interior dapat merujuk pada nilai-nilai budaya yang dijunjung tinggi.
5. Pemilihan warna dan pencahayaan dalam desain dapat memengaruhi suasana dan emosi ruang, serta mencerminkan aspek-aspek budaya tertentu.

Ekspresi budaya simbolik dalam arsitektur dan interior bukan hanya tentang mempertahankan tradisi, tetapi juga tentang menciptakan dialog antara warisan budaya dan konteks modern. Desainer arsitektur dan interior memiliki peran penting dalam membawa nilai-nilai budaya ke dalam desain yang relevan dan bermakna bagi masa kini.

2.2.8. Arsitektur dan interior sebagai ekspresi estetik

Arsitektur dan interior juga dapat dianggap sebagai ekspresi estetik, di mana fokus utamanya adalah pada keindahan visual, rasa, dan pengalaman sensorik. Elemen-elemen estetik dalam arsitektur dan interior melibatkan perpaduan antara bentuk, warna, tekstur, proporsi, pencahayaan, dan unsur-unsur lainnya untuk menciptakan pengalaman yang memukau secara visual. Ekspresi estetik ini dapat mencerminkan preferensi artistik, tren desain kontemporer, dan gagasan kreatif desainer.

Arsitektur seringkali memainkan peran dalam menciptakan bentuk dan siluet yang menarik secara visual. Bangunan dengan bentuk unik, seperti menara melengkung atau bangunan berbentuk organik, dapat memberikan perasaan keindahan dan keunikan. Detail arsitektur seperti ukiran, ornamen, dan hiasan-

hiasan bisa menambahkan kekayaan visual dan estetika pada bangunan. Elemen-elemen ini sering digunakan untuk menunjukkan keahlian tukang dan keterampilan dalam pembangunan. Penggunaan bahan-bahan berkualitas dan tekstur yang beragam dapat menciptakan dimensi visual yang menarik. Misalnya, penggunaan batu alam, kayu, kaca, atau logam bisa memberikan variasi tekstur yang memperkaya tampilan arsitektur.

Pemilihan skema warna yang tepat dapat menciptakan suasana dan perasaan yang diinginkan dalam sebuah ruangan. Warna-warna cerah dapat memberikan kesan energik, sementara warna-warna lembut cenderung memberikan kesan tenang. Pemilihan furnitur yang baik dan tata letak yang cermat bisa menciptakan keseimbangan visual dan fungsi yang harmonis dalam ruangan. Penempatan furnitur juga dapat mempengaruhi aliran gerakan dan pengalaman pengguna ruangan. Pencahayaan yang dipilih dengan baik dapat menciptakan atmosfer yang unik dalam ruangan. Cahaya langsung atau cahaya lembut dapat memainkan peran dalam membentuk suasana dan nuansa dalam ruangan. Detail Dekorasi interior seperti lukisan, patung, hiasan dinding, dan tekstil juga dapat menambahkan dimensi estetik yang kaya pada ruangan. Detail-detail ini sering mencerminkan selera artistik pemilik atau desainer interior.

Ekspresi estetik dalam arsitektur dan interior dapat bervariasi sesuai dengan konteks budaya, tren desain, dan preferensi pribadi. Ekspresi estetik ini juga dapat berdampingan dengan ekspresi budaya simbolik yang telah dijelaskan sebelumnya, menciptakan desain yang kaya dengan makna dan keindahan yang mendalam

2.2.9. Pranata arsitektur dan ruang sebagai sistem norma dan aturan

Pengaturan ruang fisik dalam suatu masyarakat atau budaya melibatkan pranata arsitektur dan pranata interior yang berfungsi sebagai sistem norma dan aturan. Pranata-pranata ini memiliki peran penting dalam mengatur desain, konstruksi, dan penggunaan bangunan serta interior, dengan tujuan menciptakan lingkungan yang fungsional, estetis, dan sesuai dengan nilai-nilai sosial dan budaya.

D.K. Ching (2015) menjelaskan bahwa pranata arsitektur adalah sekumpulan norma dan aturan yang mengatur bagaimana bangunan direncanakan, didesain, dan dibangun. Pranata ini mencakup berbagai aspek, seperti tata letak, proporsi, bahan konstruksi, dan efisiensi energi. Misalnya, zonasi fungsional mengatur penggunaan lahan dan bangunan berdasarkan tujuannya, menjaga keseimbangan antara wilayah perumahan, komersial, industri, dan ruang publik. Tinggi bangunan diatur untuk menjaga tata kota yang serasi dan pencahayaan yang memadai. Selain itu, pranata arsitektur juga mengatur penggunaan material konstruksi yang sesuai dengan kebutuhan teknis dan estetis, serta mendorong praktik berkelanjutan dalam desain dan konstruksi.

Pranata interior mengatur norma dan aturan terkait pengorganisasian ruang di dalam bangunan. Pranata ini meliputi aspek-aspek seperti tata letak ruangan, penggunaan ruang, warna, pencahayaan, furnitur, dan dekorasi. Tata letak ruangan diatur untuk menciptakan aliran kerja yang efisien dan fungsional. Penggunaan ruang diatur berdasarkan kebutuhan penghuni, menjaga privasi, dan mendorong interaksi sosial yang sesuai. Pemilihan warna dan pencahayaan diatur untuk

menciptakan suasana yang diinginkan dalam ruangan. Pranata interior juga mengatur pemilihan furnitur dan elemen dekoratif yang sesuai dengan gaya dan fungsi ruangan, serta memastikan aksesibilitas bagi semua pengguna, termasuk mereka yang memiliki kebutuhan khusus. Selain itu, pranata ini juga mempertimbangkan aspek keamanan dan kesehatan dalam interior, dengan menetapkan standar untuk bahan-bahan ramah lingkungan dan non-toksik. (D.K. Ching:2015).

Secara umum, pranata arsitektur dan pranata interior bekerja sama untuk menciptakan lingkungan binaan yang seimbang antara estetika, fungsi, dan nilai-nilai budaya. Pranata-pranata ini memastikan bahwa ruang fisik tidak hanya didesain dengan indah, tetapi juga sesuai dengan norma sosial dan kebutuhan praktis saat ini. Pranata-pranata ini menjadi panduan bagi para arsitek profesional dan desainer interior dalam menciptakan lingkungan yang mendukung kualitas hidup dan interaksi.

2.2.10. Produksi makna dan simbol dalam perubahan budaya

Proses perubahan budaya sangat bergantung pada produksi makna dan simbol. Budaya adalah sistem yang rumit dari nilai, norma, kepercayaan, dan praktik yang dipegang oleh suatu kelompok manusia. Ketika elemen-elemen ini mengalami perubahan atau evolusi, budaya berubah. Simbol dan makna sangat penting untuk membentuk, merefleksikan, dan memfasilitasi perubahan budaya. (Berger, Peter L. and Thomas Lucman:2011). Berikut adalah bagaimana produksi makna dan simbol berkontribusi dalam proses perubahan budaya.

1. Menciptakan identitas dan pembeda

Identitas kelompok atau masyarakat tertentu dibentuk oleh simbol dan makna budaya. Simbol-simbol baru dapat muncul atau simbol-simbol lama dapat direinterpretasi saat budaya berubah. Ini dapat menyebabkan perasaan baru tentang identitas atau mengubah cara masyarakat mengidentifikasi kelompok mereka.

2. Mengkomunikasikan nilai dan norma

Baik simbol maupun makna memiliki kekuatan komunikasi yang luar biasa. Mereka dapat digunakan untuk mengkomunikasikan nilai-nilai, norma, dan keyakinan budaya kepada generasi berikutnya atau dalam konteks perubahan sosial. Perubahan budaya dapat terjadi ketika simbol-simbol yang digunakan untuk menyampaikan makna tertentu diubah atau ditafsirkan ulang.

3. Mempengaruhi perilaku dan praktik

Makna simbol budaya dapat mempengaruhi perilaku dan praktik masyarakat. Sebagai contoh perubahan dalam pemahaman suatu simbol atau praktik tertentu sering kali dimulai dengan perubahan dalam cara orang memahami simbol agama, yang dapat mempengaruhi cara mereka beribadah dan mengamalkan nilai-nilai agama mereka.

4. Mengadaptasi terhadap perubahan lingkungan

Simbol-simbol dan makna-makna dalam budaya dapat membantu masyarakat beradaptasi terhadap perubahan lingkungan atau situasi sosial-politik. Ketika kondisi berubah, masyarakat mungkin menghasilkan simbol-simbol baru atau mengubah makna simbol yang ada untuk mengatasi tantangan baru.

5. Merangsang kreativitas dan inovasi

Perubahan budaya juga dapat merangsang kreativitas dan inovasi. Penggabungan atau reinterpretasi simbol-simbol yang ada dapat menghasilkan ide-ide baru dan konsep-konsep yang inovatif dalam berbagai bidang, termasuk seni, teknologi, dan mode.

6. Menjembatani tradisi dan modernitas

Simbol-simbol dan makna-makna dapat berfungsi sebagai jembatan antara tradisi dan modernitas. Dalam proses perubahan budaya, masyarakat sering mencoba untuk menemukan keseimbangan antara warisan budaya yang berharga dan aspirasi modern mereka. Simbol-simbol dan makna-makna dapat membantu menghubungkan generasi yang lebih muda dengan tradisi sambil mengakomodasi perubahan yang sedang terjadi.

Secara keseluruhan, produksi makna dan simbol adalah proses dinamis yang membentuk dan dipengaruhi oleh perubahan budaya. Perubahan budaya adalah refleksi dari bagaimana simbol-simbol dan makna-makna ini diterjemahkan, disesuaikan, atau diubah oleh masyarakat seiring waktu. (Berger, Peter L and Thomas Lucman:2011).

2.2.11. Kebudayaan tradisional

Arti kata tradisional adalah 1) sikap dan cara berpikir serta bertindak yang selalu berpegang teguh pada norma dan adat kebiasaan yang ada secara turun-temurun, 2) menurut tradisi (adat) yang telah ada sebelumnya. (KBBI Online). Berdasarkan pengertian tersebut maka istilah tradisional merujuk pada sesuatu

yang konsisten dengan norma, adat, atau cara berpikir yang diwariskan dari generasi ke generasi, atau sesuatu yang sesuai dengan praktik yang telah ada sebelumnya. Jadi yang dimaksud dengan kebudayaan tradisional adalah serangkaian nilai, norma, kepercayaan, praktik, simbol, tradisi, bahasa, dan institusi yang dibagikan oleh suatu kelompok masyarakat tertentu, dan segala aspek kehidupan manusia, termasuk aspek sosial, ekonomi, politik, dan agama, juga mencakup segala bentuk ekspresi manusia seperti seni, musik, sastra, arsitektur, dan teknologi yang diwariskan dari generasi ke generasi, atau sesuatu yang sesuai dengan praktik yang telah ada sebelumnya.

Dari uraian di atas, kebudayaan tradisional di Indonesia dapat berwujud rumah adat, upacara adat, pakaian adat tradisional, tarian adat tradisional, alat musik dan lagu tradisional, senjata tradisional, juga beragam makanan khas yang beragam dari berbagai suku. Pada hakikatnya, keragaman budaya Indonesia datang dari berbagai kebudayaan-kebudayaan lokal yang terus tumbuh dan berkembang di masyarakatnya.

2.2.12. Kebudayaan Jawa

Pengertian Jawa secara geologis adalah bagian dari suatu formasi geologi tua berupa deretan pegunungan yang menyambung dengan deretan pegunungan Himalaya dan pegunungan di Asia Tenggara, dari mana arahnya menikung ke arah tenggara kemudian ke arah timur melalui tepi-tepi dataran Sunda yang merupakan landasan kepulauan Indonesia. (Koentjaraningrat, 1994).

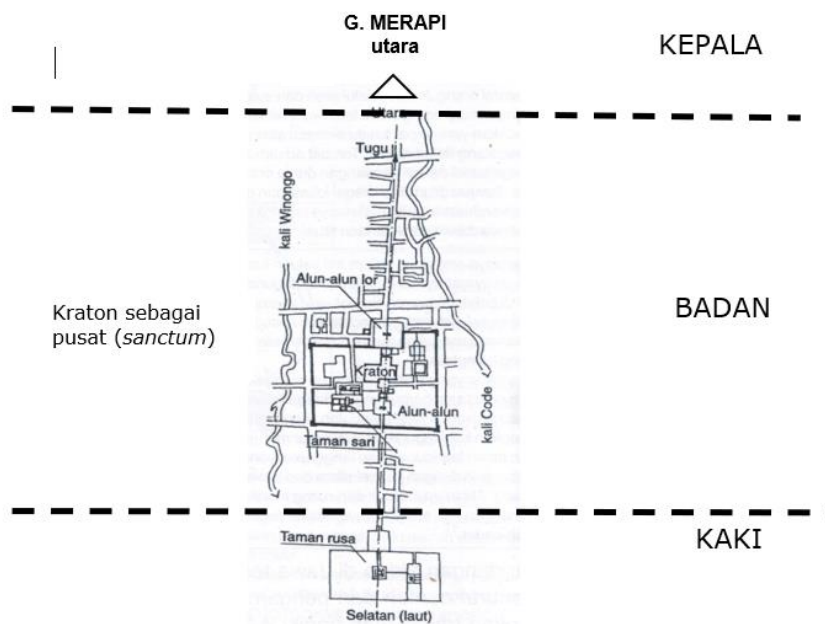
Kodiran dalam Amin (2002) menyatakan bahwa yang disebut dengan masyarakat Jawa atau tepatnya suku bangsa Jawa secara antropologi budaya adalah

orang-orang yang dalam hidup kesehariannya menggunakan bahasa Jawa dengan berbagai ragam dialektanya secara turun-temurun. Masyarakat Jawa adalah mereka yang bertempat tinggal di daerah Jawa bagian tengah dan timur, serta mereka yang berasal dari kedua daerah tersebut. Secara geografis, suku bangsa Jawa mendiami tanah Jawa yang meliputi wilayah Banyumas, Kedu, Yogyakarta, Surakarta, Madiun, Malang, dan Kediri, sedangkan di luar wilayah tersebut dinamakan pesisir dan ujung timur. Surakarta dan Yogyakarta yang merupakan dua bekas kerajaan Mataram pada sekitar abad XVI adalah pusat dari kebudayaan Jawa. dan Yogyakarta yang merupakan dua bekas kerajaan Mataram pada sekitar abad XVI adalah pusat dari kebudayaan Jawa. (Koentjaraningrat, 1994)

Kebudayaan Jawa adalah hasil ekspresi dari pikiran dan nilai-nilai yang dipegang oleh masyarakat Jawa, yang kemudian menjadi bagian dari warisan tradisional yang terus dijaga hingga saat ini. Secara umum, kebudayaan Jawa dapat dibagi menjadi tiga sub-kategori, yakni kebudayaan Jawa Tengah, kebudayaan D.I. Yogyakarta, dan kebudayaan Jawa Timur. Ragam kebudayaan Jawa ini meliputi berbagai aspek, seperti arsitektur rumah adat, seni tradisional (wayang kulit, wayang orang, wayang golek), ketoprak, berbagai upacara adat, senjata tradisional (keris), tembang/ lagu Jawa, alat musik khas gamelan, makanan tradisional, dan sebagainya. (<https://ilmuseni.com/>). Jadi dari uraian di atas, dapat diambil pemahaman bahwa budaya Jawa yang dimaksud di sini adalah segala sistem norma dan nilai yang meliputi sistem religi, sistem pengetahuan, bahasa, kesenian, kepercayaan, moral, seni, hukum, adat, sistem organisasi masyarakat, mata pencaharian, serta kebiasaan masyarakat Jawa yang hidup atau yang berasal dari pulau Jawa itu sendiri.

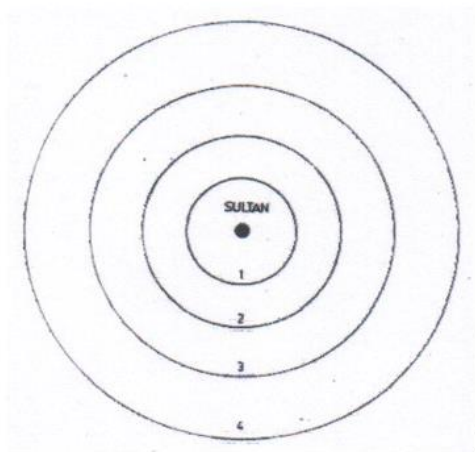
2.2.12.1. Konsep kosmologi Jawa.

Konsep kosmologi Jawa adalah keyakinan masyarakat Jawa terhadap kekuatan-kekuatan alam semesta mempengaruhi pola perilaku sehari-hari. Masyarakat Jawa menganggap adanya kekuatan-kekuatan dari alam sekelilingnya. Puncak gunung dilambangkan sebagai titik pusat kekuatan dan stabilitas alam semesta yang dikelilingi oleh dataran-dataran rendah, daerah pesisir, serta samudera. Susunan tersebut seolah-olah membentuk lingkaran-lingkaran yang memiliki satu titik pusat. Peninggalan konsep kepercayaan pada zaman Hindu-Budha di daerah Jawa tersebut menggambarkan tentang susunan alam semesta (makrokosmos) Sebagai bentuk atau gambaran secara kasar dari gunung Mahameru. Hal ini melukiskan bahwa raja dipandang sebagai Dewa yang bertahta di puncaknya.



Gambar 2.1. Sumbu Kosmis Laut Selatan-Taman Rusa-Kraton-Gunung Merapi yang membentuk pola antropomorf dengan Kraton sebagai pusat (*sanctum*) (Sumber: Frick (2001: 152))

Terlihat pada peta lokasi tersebut, Keraton berada di pusat (Gunung Merapi sebagai orientasi utama yang dalam pola antropomorf merupakan bagian kepala dan laut selatan adalah bagian kakinya. Sehubungan dengan perlambangan tersebut, keraton dipandang sebagai lambang kekuasaan seorang raja dan merupakan tiruan (replika) dari susunan gunung Mahameru (gambaran dari susunan alam semesta). Puncak Mahameru adalah bagian keraton yang paling dalam yaitu sebagai tempat tinggal pribadi raja. Tempat tinggal raja tersebut dikelilingi oleh bangunan-bangunan yang terdapat di sekitarnya (Frick: 2001)



Keterangan:

1. Kraton
2. Nagara (Ibukota)
3. Nagara Gung (Nagara Agung)
4. Manca Nagara (Negara Tanah Seberang (Samudera Raya))

Gambar 2.2. Empat Lingkaran Konsentris Kerajaan Jawa (Sumarjan, 1962)

Susunan kosmis bangunan-bangunan dalam suatu wilayah kekuasaan keraton adalah sebagai berikut: a) Tempat tinggal raja (*Dalem ageng*) merupakan titik pusat lingkaran (puncak gunung Mahameru), b) Lingkaran pertama disebut '*Negara Agung*', c) Lingkaran kedua adalah daerah '*Manca Negara*', d)

Lingkaran ketiga merupakan daerah pesisir, e) Lingkaran paling luar disebut '*Tanah Seberang*' atau samudera raya.

Berdasarkan pada gambaran tersebut dapat diartikan bahwa keraton merupakan perwujudan dari ke dua alam pikiran yaitu makrokosmos dan mikrokosmos. Dipandang dari sudut kebenaran, gambaran tersebut nampak kurang jelas dan nyata, namun dari sudut alam pikiran Hindu Jawa konsep perlambangan tersebut masih dipertahankan. Pada keraton Yogyakarta, tempat kediaman raja melambangkan puncak gunung Mahameru sebagai pusat alam semesta serta lambang kekuatan dan kekuasaan.

Keraton adalah tempat tinggal raja, sedang kosmos secara bebas dapat diterjemahkan menjadi lingkungan. Menurut telaah lain, pengertian lingkungan meliputi: lingkungan spatial dan lingkungan fisik alam (Broadbent, G: 1973), sedang dalam studi lain pengertian itu juga mencakup lingkungan sosial (Ronald, A: 1992: 66). Ketiga lingkup pengertian memberikan gambaran bahwa keraton adalah pusat dari lingkungan dalam pengertian lingkungan spatial (ruang), lingkungan alam dan lingkungan sosial tertentu. Semua pengertian lingkungan mempunyai batas tertentu, berarti kosmos ini tidak hanya berlaku bagi keraton sebagai tempat tinggal raja saja, tetapi juga berlaku untuk tempat tinggal bagian masyarakat biasa (bukan raja). Perbedaan ini tentu terletak pada batasan ukuran 'tertentu' tadi. Kepribadian yang sangat menonjol dalam kehidupan budaya Jawa adalah pandangan hidup mereka yang didasarkan pada paham Kejawen. Apabila dicarikan batasan yang bersifat rational, maka paham itu berkisar pada beberapa

pengertian yang antara lain berkaitan dengan: kebenaran, gerakan, kekuatan, vitalitas dan prinsip. (Ronald, A: 1992: 66).

Dalam paham Jawa pusat kekuatan ada pada raja. Konsep kerajaan Jawa adalah suatu lingkaran konsentris mengelilingi Sultan sebagai pusat. Lingkungan yang terdekat dengan sultan adalah keraton. Sehubungan dengan perlambangan tersebut, keraton dipandang sebagai lambang kekuasaan seorang raja dan merupakan tiruan (replika) dari susunan gunung Mahameru (gambaran dari susunan alam semesta).

Susunan kosmis bangunan-bangunan dalam suatu wilayah kekuasaan keraton adalah sebagai berikut: a) Tempat tinggal raja (Keraton) merupakan titik pusat lingkaran (puncak gunung Mahameru), b) Lingkaran pertama disebut *Negara* c) Lingkaran kedua adalah daerah *Manca Negara*, d) Lingkaran ketiga merupakan daerah pesisir, e) Lingkaran paling luar disebut '*Tanah Seberang*' atau samudera raya.

Tatanan Keraton sebagai pusat pemerintahan kerajaan Jawa memiliki ciri 4 elemen yaitu; Keraton sebagai Pusatnya, Alun alun, Masjid dan Pasar. Posisi ke empat elemen tersebut membentuk poros atau axis Utara-Selatan. Komplek Keraton dikelilingi pagar yang disebut Baluwarti/beteng, didalam baluwarti terdapat rumah abdi *dalem*, rumah bangsawan dan inti Keraton dimana raja tinggal dimana dikelilingi pagar tinggi yang disebut cepuri. Berdasarkan pada gambaran tersebut dapat diartikan bahwa keraton merupakan perwujudan dari ke dua alam pikiran yaitu makrokosmos dan mikrokosmos.

Dipandang dari sudut kebenaran, gambaran tersebut nampak kurang jelas dan nyata, namun dari sudut aJam pikiran Hindu Jawa konsep perlambangan tersebut masih dipertahankan. Pada keraton Yogyakarta tempat kediaman raja melambangkan puncak gunung Mahameru sebagai pusat alam semesta serta lambang kekuatan dan kekuasaan (Soemarjan, 1962). Bentuk susunan keraton didasari oleh falsafah hidup yang berakar pada kepercayaan Hindu-Jawa. Alam pikiran Hindu-Jawa memandang kehidupan manusia selalu terkait erat dalam kosmos (alam raya). Hindu-Jawa memandang alam semesta sebagai sesuatu yang telah tersusun teratur. Susunan alam semesta digambarkan sebagai bentuk kasar dari gunung Mahameru dengan keadaan sekelilingnya. Posisi yang terjadi seolah-olah membentuk lingkaran-lingkaran memusat yang masing-masing mempunyai arti dan peranan yang berbeda. Keraton sebagai pusat pemerintahan kerajaan Jawa merupakan replika dari gunung Mahameru. Berdasarkan itu, pola tata ruang dan pola tata bangunan keraton merupakan terjemahan dari susunan alam semesta dalam kepercayaan Hindu- Jawa.

Atas dasar keterangan itu diidentifikasi, Keraton pada masa lalu berorientasi terhadap ada puncak gunung (Mahameru), yang berarti menghadap ke arah utara. Rumah tradisiona Jawa (tempat tinggal rakyat) khususnya yang berkembang di daerah Yogyakarta berorientasi terhadap laut selatan yang berarti menghadap selatan. Pada suatu lingkaran kosmis, puncak gunung merupakan titik pusat lingkaran yang, melambangkan kekuatan dan kekuasaan dalam hal ini sebagai tempat tinggal raja (keraton).

Adapun lautan yang berada pada lingkaran paling luar dapat diartikan sebagai tempat tinggal rakyat biasa (*wong cilik*). Itu sebabnya rumah tradisional Jawa yang berkembang di masyarakat hampir seluruhnya menghadap ke selatan.

Landasan yang dikenal sebagai konsep kosmologi tersebut nampaknya menjadi suatu tolok ukur yang telah dibakukan. Konsep tersebut telah mempengaruhi pola perilaku sehari-hari dalam segala aspek.

2.2.12.2. Moral dan etik dalam budaya Jawa

Dalam budaya Jawa, moral dan etika merupakan perilaku manusia yang disarankan untuk diri (moral) dan etika (untuk umum-sosial). Moral dan etika dikemas dalam kata dengan bahasa halus serta disimbolkan secara visual dengan menokohkan wayang. Geertz (1992) mengatakan " kebudayaan adalah sesuatu yang *semiotik*; hal-hal yang berhubungan simbol yang tersedia di depan umurn dan dikenal oleh warga masyarakat yang bersangkutan. Simbol adalah sesuatu yang perlu ditangkap (ditafsir) maknanya dan pada giliran berikutnya dibagikan oleh dan kepada warga masyarakat, diwariskan kepada anak cucu dan ditularkan. (1992: 7). Ciri khas budaya Jawa terletak pada "kemampuan untuk membiarkan diri dibanjiri oleh gelombang-gelombang kebudayaan yang datang dari luar, dan dalam banjir itu mempertahankan keasliannya. Kebudayaan Jawa justru tidak menemukan diri dan berkembang ke-khasannya dalam isolasi, melainkan dalam pencernaan masukan-masukan kultural dari luar" (Magnis Suseno, 1996: 1).

Pengetahuan intelektual pelaku budaya Jawa ketika menciptakan secara simbolis dan dapat dibaca (ditafsir) sendiri oleh warga; isi pesan tetap sama seperti yang akan disampaikan walau mengalami deformasi dan distorsi bentuk karya seni. Keunikan budaya Jawa ini adalah kemampuan mengutarakan kembali pesan melalui gambar (ornamen). Pesan (ajaran) yang tekstual akan menampak pada cara mengungkapkan dalam pesan (*intangible*) dan karya (*tangible*).

Pada dasarnya tujuan utama dalam kehidupan adalah menciptakan dan menjaga keselarasan antara alam kodrati nyata) dalam alam adi-kodrati (tidak nyata). Rumah (*omah, griya, dalem*) sebagai salah satu dari yang disebut tempat tinggal mengandung pengertian ruang tinggal, habitat tempat berenang dan tempat untuk mengadakan kontak sosial. Tiap pengertian itu berkaitan dengan ketiga unsur pokok arsitektur tadi (fungsi, estetika dan konstruksi). Untuk mengkaitkannya diperlukan cukup banyak pengalaman. Pengertian pengalaman dalam hal ini dapat digolongkan dalam empat kategori, yaitu kegiatan seseorang dalam: mengembangkan kepercayaan dirinya terhadap kekuasaan dan kekuatan yang lebih tinggi atau yang tertinggi, melakukan hubungan sosial dengan orang lain atau kelompok masyarakat tertentu, mengekspresikan kepribadian individualnya kepada lingkungan masyarakat di sekitarnya, mengupas makna-makna tertentu yang sekiranya dapat diterima oleh lingkungan di sekitarnya. (Mulder, J.A.N, 1975: 150).

Dengan perkataan lain, banyaknya pengalaman akan menjadi dasar utama bagi perumusan konsep, cara membangun dan pengungkapan hasil karya dari masing-

masing pengertian tempat tinggal. Mengembangkan pengalaman dalam suasana pembangunan membutuhkan sikap mental tertentu dan sikap mental itu dapat diuraikan menjadi sikap (*attitude*) dan sistem nilai budaya (*cultural value system*). Menurut Koentjaraningrat (1985: 382), sistem nilai yang cocok untuk pembangunan adalah: dalam menghadapi hidup, orang harus memberikan penilaian yang tinggi pada unsur-unsur yang dapat memberikan kegembiraan hidup; dan bahwa ada kesengsaraan, bencana, dasar dan keburukan dalam hidup memang harus disadari, tetapi hal itu semuanya perlu diperbaiki (harus aktif) untuk mendorong timbulnya karya manusia, harus dinilai tinggi konsepsi bahwa orang mengintensifkan karyanya untuk menghasilkan lebih banyak karya lagi

2.2.12.3. Rumah tradisional Jawa

Secara garis besar rumah tradisional Jawa khususnya di Jawa Tengah dapat dikelompokkan dalam 3 wilayah. Wilayah pertama adalah wilayah pantai utara, meliputi Demak, Kudus, Pati, Jepara, Rembang dengan keunikan atap Pencil. Wilayah selatan meliputi karisidenan Kedu dan Banyumas dengan bentuk Srotongan, Trojongan dan Tikelan. Dan wilayah tengah meliputi eks karisidenan Surakarta dan Yogyakarta dengan dominasi atap Joglo, Limasan dan Kampung. Arsitektur tradisional yang memiliki kekhasan pada daerah masing-masing, pada dasarnya menciptakan keselarasan yang harmonis antara Jagad Cilik (mikrokosmos) dan Jagad Gede (makrokosmos), dan oleh sebab itu arsitektur tradisional bersifat langgeng biarpun terdapat sedikit perubahan dalam arsitektur tradisional sendiri.

Secara umum hirarki masyarakat Yogyakarta secara tradisional dibagi menjadi 3 kelompok sosial, yang pertama adalah Raja dan keluarga Raja yang disebut *Sentana Dalem*, kelompok kedua adalah pegawai dan pejabat kerajaan yang disebut *Abdi Dalem*, dan yang ketiga adalah rakyat biasa atau biasa disebut *Kawulo Dalem*. Untuk menentukan posisi seseorang berada dalam kelompok tertentu diperlukan dua kriteria, pertama prinsip kebangsawanan yang ditentukan oleh hubungan darah seseorang dengan penguasa. Kedua adalah posisi seseorang dalam birokrasi. Seseorang yang mempunyai kriteria-kriteria tersebut dianggap termasuk golongan elite, sedangkan mereka yang di luar golongan tersebut dianggap sebagai rakyat kebanyakan.

Rumah tradisional adalah suatu bangunan atau tempat tinggal ciptaan manusia sebagai tempat manusia melakukan aktivitas yang diwariskan secara turun temurun dan dalam perkembangannya telah melalui proses yang sangat panjang. (Dakung, 1982). Perkembangan arsitektur tradisional Jawa menurut Josef Prijotomo (1997) terdapat dua kelompok keanekaragaman tampilan arsitektur Jawa, yang pertama adalah tampilan yang mencoba untuk menghadirkan kembali arsitektur Jawa sebagaimana aslinya. Kedua adalah pemasakinian arsitektur Jawa, wujud dari arsitektur Jawa menjadi sumber pengubahan baru, sehingga masih mampu dikenali ke-Jawa-annya dan sekaligus dikenali pula ke-kini-annya. Kehadiran varian baru dalam arsitektur Jawa tidak dapat dimasukkan dalam tipe varian arsitektur Jawa asli, karena kehadiran varian baru tersebut bermaksud untuk menunjukkan bahwa arsitektur Jawa bukanlah

arsitektur yang mati atau tidak bisa menyesuaikan dengan masa kini dan masa depan.

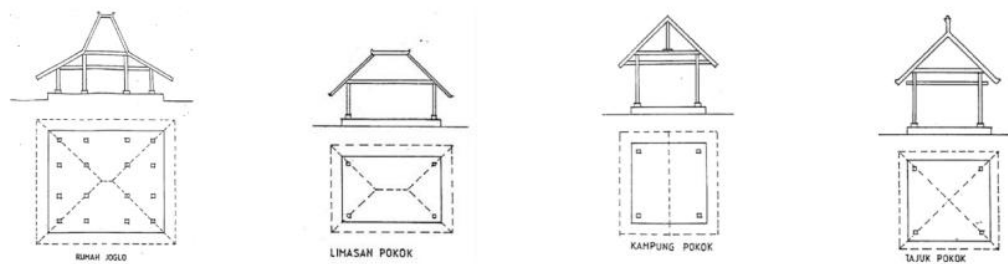
Desain rumah tradisional Jawa di daerah Yogyakarta mempunyai karakteristik yang berbeda dengan rumah-rumah tradisional Jawa di daerah Jawa lainnya seperti di daerah Pesisir Utara, Banyumas, Kedu dan Jawa Timur, kecuali Surakarta. Hal ini disebabkan karena kedua daerah tersebut (Surakarta dan Yogyakarta) sama-sama merupakan daerah bekas kerajaan. Sejarah perkembangan arsitektur di daerah Jawa Tengah, khususnya di Yogyakarta menunjukkan bahwa unsur tradisional Jawa cukup kuat pengaruhnya dalam setiap periode perkembangan, baik pada masa Hindu, masa Islam, masa Penjajahan bahkan pada masa Kemerdekaan (periode modern).

Konsep ruang dalam rumah tinggal menurut tradisi arsitektur Jawa tidak ada sinonim kata ruang yang mendekati adalah *Nggon*, kata kerjanya menjadi *Manggon* dan *anggonan* berarti tempat atau *Place*. Jadi bagi orang Jawa pengertian ruang lebih tepat disebut "tempat" (Indartoyo, 2003: 5). Rumah tinggal bagi orang Jawa dengan demikian adalah tempat atau tatanan tempat. Pengertian rumah bagi orang Jawa dapat ditelusuri dari kosa kata Jawa.

Menurut Koentjaraningrat (1984) kata *omah-omah* berarti berumah tangga, *ngomahake* membuat kerasan atau menjinakkan, *ngomah-ngomahake* (menikahkan), *pomahan* (pekarangan rumah), *pomah* (penghuni rumah betah menempati rumahnya). Sentong tengah yang terletak di bagian *Omah* merupakan tempat bagi pemilik rumah untuk berhubungan dan menyatu dengan Illahi

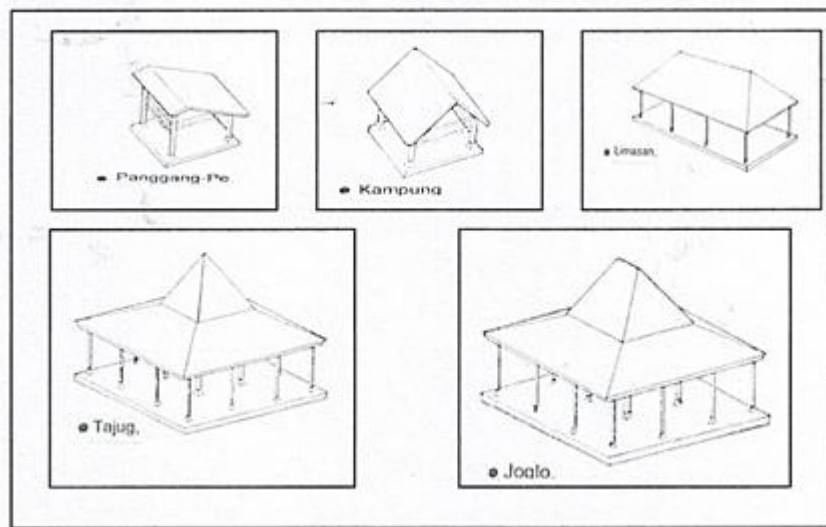
sedangkan *Pendhopo* merupakan sarana untuk berkomunikasi dengan sesama manusianya (Priyotomo, 2006: 197).

Demikianlah pengertian ruang dalam rumah tinggal Jawa ini mencakup aspek tempat, waktu dan ritual. Rumah tinggal merupakan tempat menyatunya *jagad-cilik* (*micro cosmos*) yaitu manusia Jawa dengan *jagad-gedhe* (*macro-cosmos*) yaitu alam semesta dan kekuatan gaib yang menguasainya. Bagi orang Jawa rumah tinggalnya merupakan poros dunia (*axis-mundi*) dan gambaran dunia atau imago-mundi dan memenuhi aspek kosmos dan pusat.



Gambar 2.3. Bentuk-bentuk bangunan dan penampang peratapan Rumah Tinggal Tradisional Jawa
Sumber: Dakung (1982: 25)

Sedangkan Ismunandar (1981: 91-92), menyatakan bahwa ada 5 bentuk dasar rumah Jawa yaitu Panggang Pe, Kampung, Limasan, Joglo dan Tajug. Bentuk yang paling sederhana adalah bentuk Panggangpe, terdiri dari satu ruangan terbuka dengan atap satu bidang datar yang dipasang miring satu arah. Penggunaan rumah bentuk ini sifatnya sementara misalnya sebagai tempat istirahat petani di sawah.

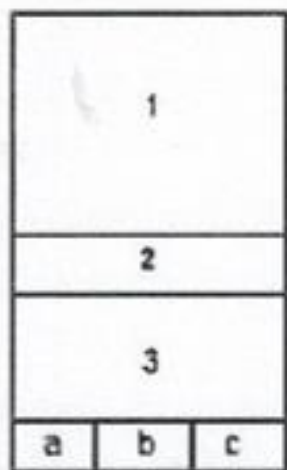


Gambar 2.4. Lima bentuk dasar Rumah Jawa
(Dakung, 1987)

Sesuai dengan kemajuan zaman dan perkembangan kebutuhan penghuninya, arsitektur tradisional rumah Jawa dari waktu ke waktu, terus- menerus mengalami perubahan. Hal itu disebabkan karena semula kegiatan yang berlangsung di dalamnya sangatlah sederhana, lama kelamaan berkembang menjadi semakin kompleks. Perkembangan aktifitas yang berlangsung di dalamnya segera diikuti oleh perkembangan bentuk bangunannya.

Dalam arsitektur tradisional Jawa, pola atau susunan ruang merupakan hal yang baku dan tidak berubah. Kebakuan diamati pada seluruh rumah tradisional. Rumah tradisional mempunyai pola ruang yang sama, baik ditinjau dari hirarkis ruang maupun dari fungsi ruangnya. Di dalam konsep arsitektur Jawa, setiap ruang mempunyai fungsi yang berbeda-beda yang ditentukan oleh pemikiran alam mikrokosmos dan makrokosmos.

Berkaitan dengan itu Dakung (1987) mengatakan bahwa mula-mula bentuk rumah tradisional Jawa adalah bentuk Panggangpe yang merupakan bentuk bangunan yang paling sederhana, karena hanya terdiri dari satu ruang, kemudian menjadi bentuk Kampung yang memiliki ruang lebih dari satu, dan selanjutnya Limasan yang merupakan perkembangan lebih lanjut dari bentuk Kampung, dan akhirnya bentuk Joglo lengkap dengan fasilitas-fasilitas penunjangnya, dipandang sebagai bentuk perkembangan yang sempurna dari rumah tradisional Jawa. Dakung (1982) berpendapat bahwa jenis-jenis rumah joglo berdasarkan susunan ruangnya dibedakan menjadi rumah joglo milik orang biasa dan milik bangsawan.



Keterangan:

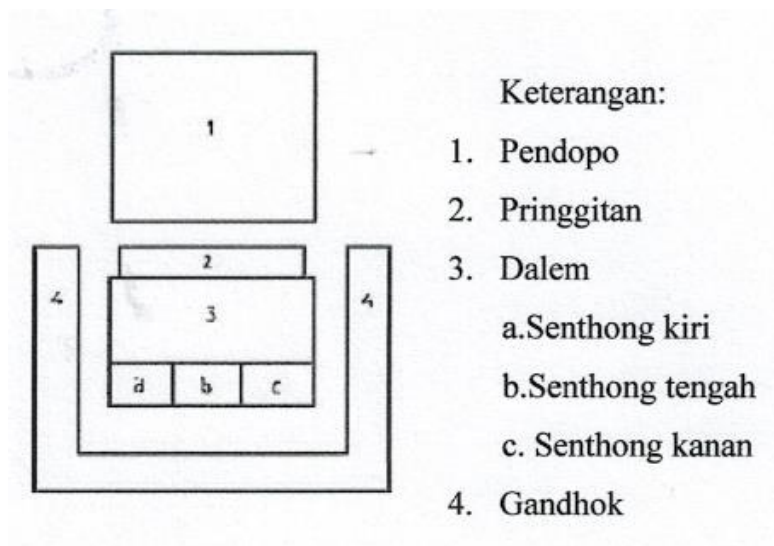
1. Pendhapa
2. Pringgitan
3. *Dalem*
 - a. Senthong Kiwo
 - b. Senthong Tengah
 - c. Senthong Tengen

Gambar 2.5. Skema Rumah Joglo milik orang biasa
Sumber: Dakung (1982: 56)

Susunan ruangan pada rumah bentuk joglo yang dimiliki oleh masyarakat biasa dibagi menjadi tiga bagian, yaitu ruang pertemuan (pendhopo), ruang tengah atau ruang untuk pentas wayang (ringgit) yang

disebut pringgitan dan ruang belakang yang disebut dalem berfungsi sebagai ruang keluarga.

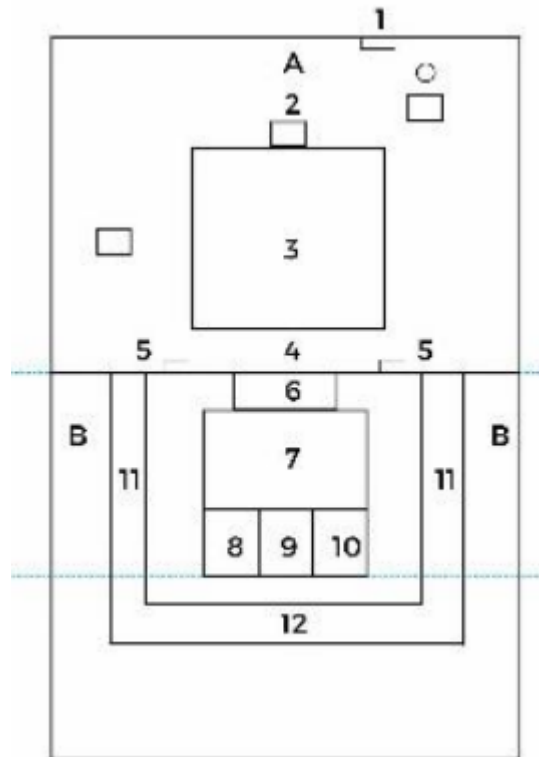
Pada ruangan Dalem terdapat tiga buah Senthong (kamar) yaitu senthong kiwo (kiri), senthong tengah dan senthong tengen (kanan). Susunan ruangan pada rumah joglo milik bangsawan (ningrat) bangunannya lebih lengkap. Pada sebelah kiri dan kanan Dalem (ruang utama) ada bangunan kecil memanjang yang disebut gandhok yang memiliki kamar-kamar, yang diperuntukkan bagi pengurus rumah atau saudara yang menginap.



Gambar 2.6. Skema Rumah Joglo yang lebih lengkap
Sumber: Dakung (1982: 56)

Rumah joglo bangsawan setidaknya- tidaknya terdiri dari satu unit dasar yaitu omah yang terdiri dari dua bagian, yaitu: bagian dalam terdiri dari deretan senthong tengah, senthong kiri, senthong kanan dan ruang terbuka memanjang di depan deretan senthong yang disebut dalem, sedangkan bagian luar disebut emperan. Rumah joglo yang lengkap terdiri dari dua bangunan

atau bila mungkin tiga bangunan, yaitu pendhopo dan pringgitan, bangunan pelengkap lainnya yaitu: gandhok, dapur, pekiwan, lumbung dan kandang hewan sesuai dengan kebutuhan serta kemampuan untuk mendirikannya.



Gambar 2.7. Joglo bangsawan (Dalem)

Joglo bangsawan (Dalem) merupakan tipikal rumah Jawa paling lengkap, dengan ruang-ruang sebagai berikut.

1) *Pendhopo*

Pendhopo adalah bangunan yang berada paling depan dari sebuah bangunan tradisional Jawa. Bangunan *pendhopo* merupakan bangunan terbuka, tidak mempunyai dinding pada keseluruhan sisinya. *Pendhopo* juga tidak mempunyai

sekat-sekat ruang atau *rong-rongan* di dalamnya, sehingga merupakan sebuah ruang yang luas dan hanya terdapat tiang-tiang atau saka pada bagian tengah bangunan. *Pendhopo* mempunyai berbagai fungsi, antara lain sebagai tempat untuk bersosialisasi antara penghuni rumah dengan masyarakat luas, selain itu *pendhopo* juga berfungsi sebagai tempat penonton pertunjukan wayang yang diadakan di bagian *pringgitan*, oleh sebab itu *pendhopo* merupakan ruang publik. Para penonton pertunjukan wayang selalu menghadap ke arah *dalem ageng* yang merupakan orientasi arah atau kiblat dan tidak hanya semata-mata menghadap pada pertunjukan wayang di *pringgitan*.

2) *Pringgitan*

Pringgitan merupakan sebuah tempat atau ruang yang dikhususkan hanya untuk pertunjukan wayang. *Pringgitan* terletak di antara *dalem ageng* dan *pendhopo*. Antara *dalem ageng* dan *pendhopo* tersebut terdapat sebuah pintu penghubung yang disebut *Gebyok*. Pintu atau *Gebyok* tersebut selalu tertutup dan hanya dibuka jika ada pertunjukan wayang. *Gebyok* berbentuk pintu inep loro atau kupu tarung. Selain itu di sebelah kanan dan kiri *pringgitan* biasanya juga terdapat tambahan ruang yang disebut *Dhimpil* yang berfungsi sebagai tambahan ruang untuk melihat pertunjukan wayang yang biasanya dipakai oleh pemilik rumah. *Pringgitan* juga disebut sebagai ruang semi publik karena berada pada bagian kedua setelah ruang publik yaitu *pendhopo*.

3) *Dalem*

Dalem merupakan tempat tinggal pokok, penting dan sakral, oleh karena itu *dalem* merupakan ruang privat. *Dalem* mempunyai 3 susunan ruang, yaitu

senhong kiwa, *senhong tengah*, dan *senhong tengen*. *Senhong kiwa* dan *senhong tengen* dalam kesehariannya berfungsi sebagai kamar tidur ayah, ibu dan anak-anak, sedangkan *senhong tengah* tidak digunakan sebagai kamar tidur melainkan digunakan sebagai tempat untuk menghormati Dewi Sri. Di dalam *senhong tengah* terdapat sebuah ruang yang disebut Pedaringan atau Petanen dan di dalam pedaringan tersebut terdapat ruang kecil yang disebut Krobongan. Krobongan ini bentuknya seperti tempat tidur lengkap dengan bantal, guling dan kasur. Di depan krobongan biasanya ditempatkan sesaji berupa bunga, paidon, lampu robyong dan lain-lain. Selain itu *Dalem* juga berfungsi sebagai tempat untuk menerima tamu atau kerabat, biasanya terdapat meja dan kursi tamu di depan *senhong kiwa* dan *senhong tengen*. Juga terdapat meja makan lengkap dengan kursi sebagai tempat berkumpulnya keluarga. *Senhong kiwa* untuk menyimpan benda-benda pusaka, *senhong tengah* untuk menyimpan hasil pertanian, dan *senhong tengen* sebagai tempat tidur.

3) Gadri

Gadri memiliki peranan yang khas sebagai ruang makan. Terletak belakang *senhong*, sebagai tempat untuk makan bersama dan berinteraksi antara anggota keluarga.. Ruang ini menjadi titik pusat kegiatan makan yang penting dalam kehidupan sehari-hari, memungkinkan orang untuk berkumpul dan menikmati hidangan bersama dalam lingkungan rumah.

4) Gandhok

Ruangan memanjang di sekitar bangunan utama disebut dengan gandhok, gandhok sebelah kiri disebut gandhok *kiwa*, dan sebelah kanan disebut gandhok

tengen dengan beberapa kamar. Gandhok merupakan ruang tambahan yang terdapat di sekeliling bangunan utama berfungsi sebagai kamar tambahan, dapur, dan gudang. Dengan bertambahnya anggota keluarga seperti putra, menantu dan cucu maka kemungkinan ruang tengah atau *dalem* tidak mencukupi lagi sebagai tempat tinggal, sehingga dibuatlah bangunan baru di sebelah kanan dan kiri *pendhopo* yang disebut pavilyun. Pavilyun tersebut biasanya menggunakan struktur bangunan tembok atau lojen yang berjejer satu sama lain baik itu pavilyun sebelah kanan dan kiri.

5) Dapur

Dapur dalam rumah tradisional Jawa merupakan tempat mengolah makanan untuk anggota keluarga. Letaknya berada di belakang, dekat dengan *Pekiwan* (kamar mandi/WC), berukuran besar karena di dalamnya terdapat tungku kayu bakar, meja racik (*paga*=Jawa), tempat mencuci, dan tempat penyimpanan kayu bakar.

6) *Pekiwan*

Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI), arti kata *pekiwan* adalah bilik tempat kencing (buang air besar dan sebagainya), arti lainnya dari *pekiwan* adalah jamban. Letak *Pekiwan* dalam rumah tradisional Jawa terpisah dari *Dalem ageng* (Rumah Utama), kaen dikonotasikan sebagai tempat yang kotor, sehingga letak harus berjauhan dengan rumah tinggal.

7) Regol

Pada rumah Joglo bangsawan biasanya juga menggunakan pagar dan berpintu yang disebut regol. Regol pada rumah Joglo jika memakai dua buah daun pintu

yang disebut kupu tarung, sedangkan satu daun pintu disebut *inep siji*.

8) Longkang

Sebuah ruangan yang berupa gang kecil antara *pendhopo* dengan *pringgitan* yang disebut longkang, berfungsi sebagai jalan untuk kereta atau mobil.

9) Seketeng

Di antara *Dalem* dengan masing-masing *gandhok* terdapat pintu kecil yang disebut seketheng sebagai pembatas halaman depan dengan halaman belakang, pembatas antara ruang publik dan ruang privat.

Tabel 2.2. Ruang dan fungsi pada bangunan Dalem (rumah bangsawan)

NO	Nama Ruang	Fungsi
A	Ruang Terbuka Luar	Halaman Luar Kawasan
B	Ruang Terbuka Dalam	Halaman Dalam Kawasan
1	<i>Regol</i>	Pintu gerbang memasuki kawasan <i>dalem</i>
2	<i>Kuncung</i>	Bangun terdepan rumah yang berfungsi sebagai tempat pemberhentian kendaraan tamu atau pemilik rumah, serta berfungsi sebagai tempat pertunjukkan untuk masyarakat
3	<i>Pendhapa</i>	Bangunan terbuka yang berada di belakang kuncung. Berfungsi sebagai ruang tamu atau tempat penyelenggaraan upacara adat
4	<i>Longkangan</i>	Sebuah jalan yang memisahkan antara pendapa dan pringgitan. Berfungsi sebagai tempat pemberhentian kendaraan bagi pemilik rumah atau keluarga.
5	<i>Seketheng</i>	Pagar yang membatasi area publik dan privat dalam kawasan dan terdapat dua gerbang
6	<i>Pringgitan</i>	Ruang di antara pendapa dan <i>dalem</i> yang berfungsi sebagai tempat pementasan wayang kulit.
7	<i>Dalem</i>	Ruang utama yang memiliki fungsi seperti pendapa namun sifatnya yang lebih privat dan tertutup sehingga hanya kerabat terdekat atau keluarga saja yang boleh masuk.
8	<i>Senthong Kiri</i>	berfungsi sebagai tempat penyimpanan senjata atau alat-alat pertanian

9	<i>Senthong Tengah</i>	Ruang ini memiliki kedudukan khusus dan paling sakral.
10	<i>Senthong Kanan</i>	Berfungsi sebagai tempat tidur kepala keluarga rumah tangga atau pemilik rumah
11	<i>Gandhok</i>	Berfungsi sebagai ruang tidur anak dan saudara pemilik rumah. Gandok disebelah kanan untuk wanita dan di sebelah kiri untuk pria.
12	<i>Pawon</i>	Berfungsi sebagai dapur

2.2.12.4. Hubungan pandangan hidup orang Jawa dan rumahnya

Pandangan hidup masyarakat Jawa secara garis besar dapat diurai ke dalam beberapa arah pengungkapan, yaitu tentang kepercayaan yang mereka anut, pengetahuan, etika sosial dan rasa estetika. (Ronald: 2005:4). Masing-masing arah itu dapat berkembang di dalam diri seseorang, tergantung pada perkembangan pribadi masing-masing orang dan tergantung pula pada pengaruh tekanan dari lingkungan di sekitarnya. Hal pertama adalah kepercayaan yang mereka anut, yang pada umumnya berkaitan dengan kehidupan adat baik dalam bentuk spiritual, ritual, maupun material.

Masyarakat Jawa terbentuk dari pribadi Jawa dan keluarga Jawa, yang secara umum telah menyadari diri bahwa dirinya hidup berada di antara empat kekuatan itu. Keempat kekuatan itu digambarkan berada pada empat arah dan dari tiap pasang yang berseberangan dapat dibuat garis penghubung. Pada perpotongan kedua garis itulah terletak kedudukan manusia Jawa (*aku* atau *kula* atau *dalem*). Pada garis horisontal dia berada di antara kekuatan manusia hidup dan kekuatan roh manusia, sedang pada garis vertikal dia berada di antara kekuatan Tuhan (Allah SWT) dan kekuatan alam. Kekuatan Tuhan dianggap sebagai kekuatan spiritual yang tiada tandingannya, roh manusia adalah kekuatan gaib yang tidak diketahui kenyataannya, alam adalah kekuatan makrokosmos

yang tidak mudah diukur secara tuntas dan manusia hidup adalah kekuatan mikrokosmos yang tidak mudah diukur kemampuannya. Untuk selanjutnya, dalam kenyataan sehari-hari keempat kekuatan itu dinyatakan dalam bentuk ungkapan berikut ini.

Tabel 2.3. Hubungan antara kekuatan dan kenyataan: (Ronald, Arya ,2005)

Spiritual	untuk memperoleh kehidupan secara menyeluruh dalam bentuk pengungkapan sesempurna mungkin
gaib	untuk memperoleh kesehatan dan keamanan hidup yang sebenarnya
makrokosmos	untuk memperoleh kesejahteraan baik lahir maupun batin
mikrokosmos	untuk memperoleh keselamatan hidup secara duniawi

Orang Jawa beranggapan pula bahwa untuk sampai pada tiap-tiap tujuan itu diperlukan tempat yang sesuai untuk melakukan berbagai kehendak tadi. Bertitik tolak pada tuntutan kebutuhan atau tuntutan untuk memperoleh tempat yang sesuai, timbullah tuntutan akan tempat tinggal yang dapat menampung kegiatan-kegiatan itu, yaitu dapat memenuhi syarat sebagai tempat untuk:

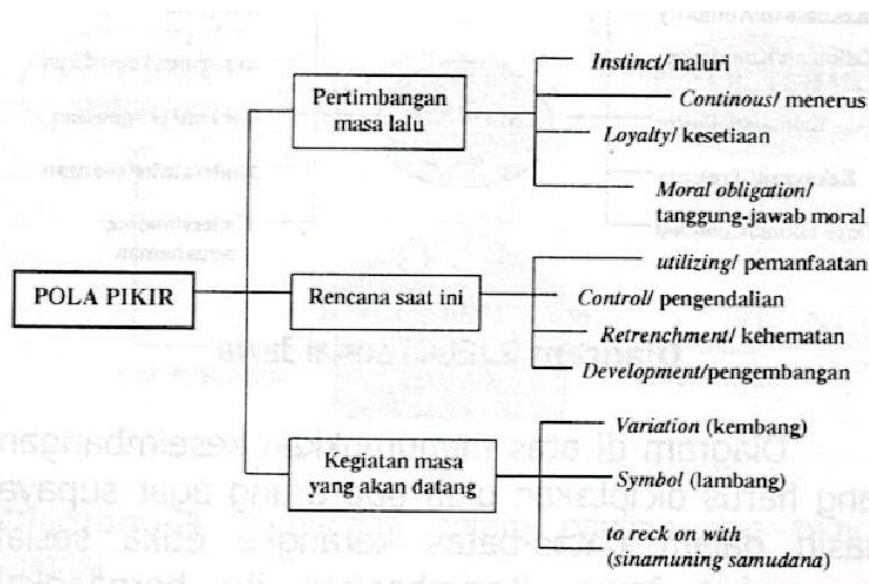
1. melaksanakan ibadah secara tenang dan khidmat
2. melakukan komunikasi secara metafisik dengan pihak lain secara gaib
3. mengembangkan pangan, sandang dan papan dalam bentuk kesempurnaan
4. melakukan kegiatan bermasyarakat secara bebas dalam batas-batas tertentu, berusaha secara bebas dalam lingkup tertentu, belajar secara tenang dan tenteram dan mempertahankan diri dari tindakan kejahatan yang dapat timbul setiap saat.

Tujuan hidup itu semata-mata tidak hanya memenuhi tuntutan hidup dalam arti kata kebendaan, namun juga untuk memenuhi tuntutan kebutuhan rohaniah, demi memperoleh perasaan tenteram. Tuntutan kebendaan hanyalah memberikan ketenangan hidup yang berlangsung sementara, padahal ketenteraman itu diharapkan berlangsung lebih lama, sepanjang usaha pembinaan rohaninya tetap berlangsung sepanjang masa. Oleh karena itu, kegiatan spiritual dan ritual merupakan sebagian besar dari seluruh kegiatan hidup mereka.

Sebagaimana kegiatan lain yang menuntut tempat atau wadah yang layak untuk dihuni, maka untuk kegiatan spiritual dan ritual pun membutuhkan tempat yang layak pula, bahkan kadang-kadang harus disediakan dalam ujud yang lebih istimewa daripada yang lain. Perlakuan istimewa ini biasanya dikaitkan dengan adanya anggapan bahwa di sekitar kehidupan mereka selalu ditemukan kekuatan-kekuatan yang mau tidak mau harus dihadapi dan ditanggulangi, yaitu kekuatan baik yang dapat menyatu dengan dirinya dan kekuatan buruk yang diusahakan dapat menjauhkan diri dari lingkungan kehidupannya.

Pola berpikir yang terpancar dalam khasanah pengetahuan sebagaimana arah kedua, memperlihatkan tentang cara mereka memecahkan masalah, bahwa dalam rangka itu perlu lebih dahulu mempelajari berbagai permasalahan sejenis yang telah timbul pada masa yang lalu, untuk kemudian memperhitungkan berbagai penyelesaian masalah yang barangkali terjadi pada saat itu dan selanjutnya secara lebih jauh lagi memikirkan hal-hal yang kiranya perlu dilakukan di masa-masa yang akan datang; yang diharapkan akan dapat memperbaiki keadaan buruk yang telah terjadi masa lalu dan saat ini. Mereka merasa perlu mempelajari situasi masa

lalu, sebab mereka ingin menaluri (mempertahankan buah pikiran yang berbobot yang telah dicetuskan oleh para pendahulunya), melestarikan (mempertahankan buah karya para pendahulunya yang dianggap mengandung nilai-nilai yang unggul), setia (mempertahankan kesatuan yang telah dibina oleh para pendahulu) dan sering merasa dirinya berhutang-budi (mempertahankan jasa para pendahulu) dan merasa diri berhutang budi (mempertahankan jasa para pendahulu yang telah membina keserasian dan keselarasan hidup secara bersama).



Gambar 2.8. Pola Berpikir Jawa (Ronald, A. (2005: 5)

Diagram di atas ini menjelaskan alasan-alasan mempertimbangkan keempat tempat yang telah disebut terdahulu. Pola pemikiran ini memerlukan dukungan suasana lingkungan yang memadai, dan suasana itu antara lain didukung pula oleh sarana yang layak bagi kehidupan manusia. Masyarakat Jawa mengenali tempat-tempat tertentu di dalam lingkungan rumah tinggalnya sebagai tempat yang dapat mendukung

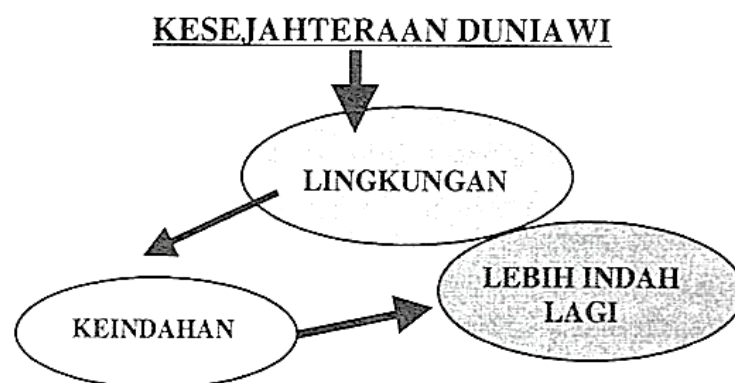
upaya membentuk suasana. Suasana lingkungan yang memadai untuk mengembangkan pola pemikiran memang diperlukan, sebab pola pemikiran itu dapat memperlihatkan cara berpikir yang berlangsung menerus (*continous thinking pattern*), yang selalu mempertimbangkan keadaan masa lalu (sejarah), kemudian memperhitungkan keadaan sekarang (kenyataan hidup) dan selanjutnya memperkirakan keadaan pada masa yang akan datang (jangka waktunya cukup panjang, secara simbolik telah dicetuskan menjangkau tujuh turunan).

Hal ketiga adalah etika sosial. yang dimaksudkan masyarakat Jawa adalah mengembangkan dirinya dalam rangka menunjukkan kekuasaan, mengungkapkan derajat kepandaian, memperlihatkan kekuatan, menampakkan kekayaan dan menjelaskan keinginan untuk lebih daripada yang lain. Pada dasarnya masyarakat itu sendiri terdiri dari pribadi-pribadi, yang memiliki hak dan kewajiban mengembangkan dirinya ke berbagai hal itu. Bilamana satu dengan yang lainnya tidak dapat menjaga dan mengendalikan diri, maka dapat dipastikan akan terjadi benturan, yaitu persaingan hidup yang tidak sehat. Mereka ingin agar dirinya dapat pula menunjuk tempat-tempat yang mendukung maksud-maksud etika sosial di dalam lingkungan tempat tinggalnya. Arya Ronald (2005) dalam diagram berikut menjelaskan hal ini. Contoh konkret dapat memberikan gambaran lebih jelas mengenai fenomena ini, misalnya, ada situasi di mana seseorang terlihat sangat cerdas dalam bertindak, namun sebenarnya dia tidak memiliki pemahaman yang memadai untuk mendukung tindakan tersebut secara substansial. Di sisi lain, ada pula contoh di mana seseorang terlihat sangat mahir dalam pergaulan sosial, tetapi pada

kenyataannya dia tidak memiliki kekuatan yang cukup untuk menghadapi situasi yang memerlukan kekuatan fisik atau mental.

Fenomena ini perlu diperhatikan karena bisa berdampak negatif pada harmoni sosial dan moralitas dalam masyarakat Jawa. Oleh karena itu, penting bagi setiap individu untuk memastikan bahwa tindakan yang diambil selaras dengan kemampuan yang dimiliki. Dengan demikian, akan tercipta keseimbangan yang lebih baik antara modal kemampuan dan tindakan, sehingga etika sosial dapat tetap terjaga dengan baik dalam kehidupan sehari-hari.

Hal keempat adalah rasa estetika, yaitu suatu ungkapan yang menampilkan kemampuan seseorang dalam hal menyatakan rasa keindahannya kepada pihak lain; yang oleh masyarakat Jawa ditandai dengan ungkapan '*memayu-hayuning bawana*'. (Riyanto, 2021).



Gambar 2.9. Rasa Estetika Jawa (Ronald A:2015)

Bila dijabarkan lebih lanjut, maka *bawono* itu meliputi: *tirta* (air), *samodra* (lautan), *wana* (hutan), *hawa* (udara), *bantala* (bumi/tanah), *budaya* (budaya) dan *manungsa* (manusia). Tiap orang hendaknya selalu merasa senang

atau bahagia berada di dalam suatu lingkungan. Bila tempat yang diharapkan itu sudah diperoleh, maka dia masih berkewajiban memperindahkannya lagi, agar keindahan itu dapat tetap berkembang seiring dengan perkembangan jiwanya.

Pernyataan dan pengungkapan keindahan itu dihubungkan dengan suatu proses dan proses itu adalah proses berpikir, memperhitungkan, mempertimbangkan dan merancang, kesemuanya bertolak dari keadaan manusia itu sendiri, yang masih selalu dipengaruhi oleh keadaan lingkungan yang sebenarnya di sekitarnya. Pengaruh itu terasa antara lain ada dalam kaitannya dengan suasana dan sebagaimana sebelumnya, suasana didukung antara lain oleh lingkungan fisik yang digunakan untuk tempat tinggal. Jadi, pemilihan dan penentuan tempat tinggal adalah salah satu unsur yang mendukung pengembangan dan pembinaan rasa keindahan pihak-pihak yang tinggal di dalamnya. Bagi masyarakat Jawa, keindahan atau estetika adalah bahasa atau sarana pemersatu dan lebih dari itu, juga dapat digunakan sebagai alat untuk menyelenggarakan pendidikan akhlak, serta mengarahkan orang ke bentuk kehidupan yang sebenarnya (*sejatining urip*). (Ronald, 2005).

Pandangan hidup yang ditekankan pada kepercayaan, pengetahuan, etika sosial, dan rasa estetika mempengaruhi cara hidup sehari-hari dan kebiasaan yang dipertahankan dalam rangka mencapai ketenangan dan ketenteraman hidup. Kebiasaan ini terutama terjadi di lingkungan tempat tinggal atau rumah, di mana semua anggota rumah tangga beraktivitas, baik secara pribadi, keluarga, maupun berinteraksi dengan masyarakat. Rumah tinggal diharapkan dapat mencerminkan kegiatan yang terjadi di dalamnya, dan jika perlu, perancangan rumah juga

mempertimbangkan pengaruh berbagai kekuatan atau tenaga, baik yang berasal dari dalam maupun luar, yang dapat menyelaraskan kehidupan organisme di dalam dan di sekitar lingkungan. Kepercayaan mengungkapkan adanya banyak kekuatan di sekitar manusia, etika sosial menjelaskan tentang kekuatan manusia lain di sekitarnya, pola berpikir menjelaskan pertimbangan untuk menghadapi berbagai kekuatan tersebut, dan estetika mengungkapkan ukuran ketenangan dan ketenteraman hidup manusia sebagai respons terhadap berbagai kekuatan.

Dalam konteks masyarakat Jawa, konsep menemukan tempat tinggal yang layak melibatkan pemahaman akan pandangan hidup ini. Dengan memperhatikan kepercayaan, pengetahuan, etika sosial, dan rasa estetika, masyarakat Jawa berusaha mencari lingkungan tempat tinggal yang sesuai dengan nilai-nilai mereka. Rumah yang layak harus mampu mencerminkan kegiatan sehari-hari, mempertimbangkan pengaruh lingkungan, dan menciptakan ketenangan dan ketenteraman bagi penghuninya. Dengan demikian, bagi masyarakat Jawa rumah yang sesuai dengan pandangan hidup menjadi penting untuk menjaga keseimbangan dan keharmonisan hidup. (Ronald: 1985).

2.2.12.5. Hubungan kepribadian Jawa dengan arsitekturnya

Berbagai pendapat menguraikan secara rinci tentang kebutuhan hidup manusia, satu dengan yang lain memilih sudut pandangan yang berbeda, sehingga susunan kebutuhan hidup manusia itu terlihat rumit sekali. Meskipun demikian, masyarakat Jawa dapat menyederhanakan tuntutan kebutuhan itu sedemikian rupa sehingga terbagi menjadi tiga kelompok saja, yaitu pangan, sandang dan papan,

yang jika diuraikan maka semuanya akan selalu mempunyai pengertian jasmaniah maupun rohaniah, material maupun spiritual dan nyata maupun hanya dalam bentuk lambang (simbolik). Sebagaimana halnya pangan, manusia Jawa membutuhkannya dengan alasan antara lain:

Tabel 2.4. Kebutuhan jasmaniah, material dan nyata (Ronald, Arya ,2005)

jasmaniah	kehidupan biologis	memberikan pelayanan kepuasan	rohaniah
material	memberikan pertumbuhan	Memberikan jaminan ketenangan	spiritual
nyata	menjamin ke!angsungan	memupuk kehidupan kreatif	simbolik

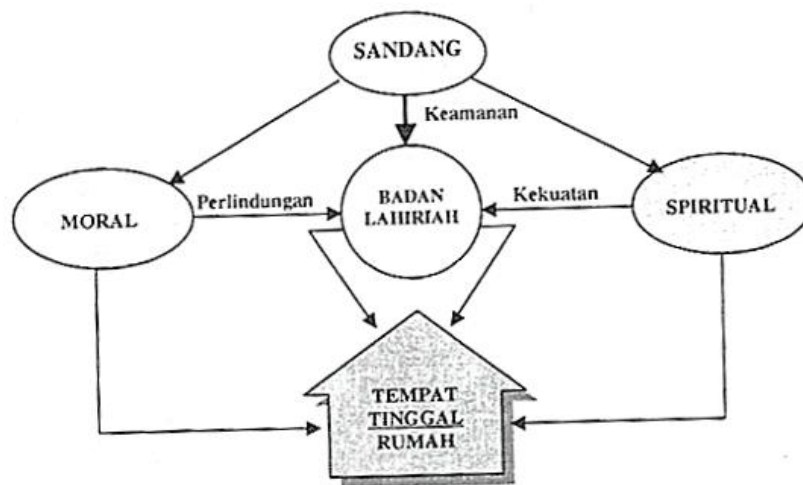
Kerangka ini mengilustrasikan pola keseimbangan yang dipegang, yakni keseimbangan antara aspek jasmani dan rohani, antara dimensi materi dan spiritual, serta antara kebutuhan nyata dan makna simbolik. Ketiga bentuk keseimbangan ini senantiasa mengalami pergeseran dinamis dari satu sisi ke sisi lainnya. Diagram tersebut juga berguna untuk mengartikan peran pangan dalam konteks masyarakat Jawa, khususnya dalam konteks pemenuhan kebutuhan dan mencapai keseimbangan.

Masyarakat Jawa memiliki keterampilan dan pembentukan diri yang mengarah pada pencapaian keseimbangan, terutama dalam hal pemenuhan kebutuhan pangan untuk menjalani kehidupan. Di satu sisi, terdapat kebutuhan fisik yang bersifat nyata, dan di sisi lain, terdapat kebutuhan metafisik yang meliputi aspek spiritual, rohaniah, dan simbolik. Kebutuhan metafisik cenderung lebih mudah terpenuhi secara relatif, sementara kebutuhan fisik jarang sekali mencapai tingkat kepuasan yang absolut.

Sebagai contoh, tuntutan metafisik, seperti makna spiritual atau simbolik yang terkait dengan pangan, cenderung lebih cepat memberikan rasa puas atau kenyamanan. Namun, dalam hal tuntutan fisik, seperti pemenuhan nutrisi tubuh, pencapaian tingkat kepuasan yang sepenuhnya memuaskan hampir tidak pernah terjadi. Dengan demikian, kerangka ini memberikan gambaran tentang bagaimana keseimbangan antara dimensi fisik dan metafisik memengaruhi persepsi masyarakat Jawa terhadap pangan. Pemahaman ini juga mencerminkan dinamika pergeseran yang terjadi antara kedua aspek ini dalam rangka mencapai keseimbangan holistik dalam kehidupan sehari-hari. Tuntutan itu akan berkembang bersamaan dengan perkembangan keadaan lingkungan di sekitarnya, yaitu tantangan lingkungan yang timbul yang mempengaruhi kehidupan seseorang. Tempat adalah salah satu unsur lingkungan yang mempengaruhi perkembangan tuntutan, yang membantu manusia dalam berusaha mencapai titik keseimbangan itu atau sebaliknya bahkan justru dapat menjadi penghalang. (Ronald, A., 2005: 6).

Kebutuhan kedua adalah sandang. Orang Jawa menganggap sandang pada dasarnya tidak bermakna tunggal dan pula tidak berdiri sendiri di antara kebutuhan yang lain. Orang Jawa membutuhkan sandang pada dasarnya bertolak dari landasan nyata dan rasa. Sandang dalam kenyataannya dibutuhkan untuk melindungi diri dari pengaruh tantangan fisik lingkungan, baik lingkungan alamiah maupun sosial; sedang dalam rasa, sandang dibutuhkan untuk memberikan pengamanan kejiwaan dirinya dari pengaruh lingkungannya pula yang dalam hal ini berkaitan dengan lingkungan spasial (keruangan). Pada suatu saat, manusia

merasa perlu menjadi bagian dari khalayak ramai, tetapi pada saat yang lain merasa perlu memperoleh kesendirian (*privacy*). Diagram berikut ini dapat membantu menjelaskan makna sandang bagi masyarakat Jawa. Sandang dibutuhkan oleh manusia Jawa karena alasan moral dan/atau spiritual; apabila ingin hidup seimbang maka kedua alasan itu perlu diterapkan sebagai dasar pertimbangan. Mereka membutuhkan sandang dalam bentuk mikro adalah pakaian dan dalam bentuk makro adalah rumah atau tempat tinggal. Sandang dibutuhkan manusia untuk melindungi diri dari pengaruh lingkungan, sedang tempat tinggal dalam hal ini adalah salah satu bagian dari lingkungan itu, sehingga sandang diperlukan pula dalam mengekspresikan sebuah rumah tinggal.

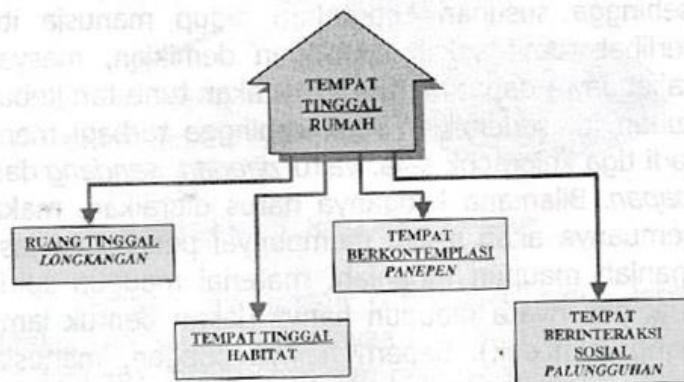


Gamba 2.10. Hubungan antara sandang dengan tempat tinggal
(Ronald, A. (2005: 8)

Kebutuhan ketiga adalah papan. Bagi masyarakat Jawa dikenal beberapa pengertian, yang masing-masing pengertian ditandai dengan istilah tersendiri, yaitu longkangan (ruang), panggonan (lingkungan kehidupan fisik manusia/habitat), *panepen* (tempat berdiam/ *settlement*), dan palungguhan (tempat duduk/tempat berinteraksi/tempat

beradaptasi). Mereka membutuhkan ruang, suatu ujud nyata atau tempat yang berbentuk, yang digunakan sebagai tempat tinggal dengan ukuran jarak tertentu terhadap orang lain atau benda lain, hingga tiap pribadi dapat menyadari keberadaannya di dalam lingkungan terbatas. Batas lingkungan ini dibutuhkan, sebab tiap orang merasa mempunyai kemampuan yang terbatas dalam hal jarak yaitu dalam rangka menguasai lingkungan di sekitarnya. Diagram ini akan membantu menjelaskan tentang makna dari masing-masing istilah. Ruang digambarkan dengan jarak (pada arah horisontal dan vertikal), dan jarak itu diperlukan untuk menandai ciri kedekatan hubungan satu orang dengan orang yang lain.

Jarak kejiwaan horisontal ke arah kiri dan kanan akan berlainan dengan jarak kejiwaan horisontal ke arah depan dan belakang, sebab arah kiri dan kanan menggambarkan hubungan kedekatan dalam lingkup kekerabatan sedangkan arah ke depan dan belakang menggambarkan hubungan kedekatan berkaitan dengan masalah kesendirian (*privacy*). Jarak kejiwaan vertikal menggambarkan hubungan kedekatan berkaitan dengan derajat/kedudukan/martabat seseorang di dalam lingkungan kehidupan masyarakat. Mereka membedakan hubungan antar manusia, yaitu hubungan dalam lingkup kekeluargaan atau kekerabatan, derajat atau kepangkatan, kekuasaan, dan kekayaan atau kebendaan; kadang-kadang masih ditambahkan kearifan atau kepandaian; dan dari perbedaan itu timbullah juga perbedaan jarak, sekalipun pengertian jarak ini tolok ukurnya tidak pasti (relatif).



Gambar 2.11. Lingkup pengertian pemukiman Jawa
Sumber: Ronald, A. (2005)

Masyarakat Jawa sebagian besar hidup secara agraris, dekat dan akrab dengan alam, membutuhkan hubungan langsung dengan berbagai gejala perkembangan alam. Mereka menuntut hidup sejahtera di suatu tempat, dengan cara memperoleh kemudaha berasosiasi dengan sesamanya, dapat memanfaatkan secara langsung sebagian besar sumber daya alam dan dapat membudidayakan potensi alam semaksimal mungkin sesuai dengan kemampuannya sendiri. Uraian itu menggolongkan pengertian kebutuhan dalam artian biologik atau hayati yaitu tuntutan kebutuhan manusia agar dia dapat mempertahankan hidupnya. Berasosiasi dengan sesamanya memberikan petunjuk bahwa tempat tinggal mereka tidak dapat dipisahkan dengan keberadaan orang lain di sekitarnya. Berasosiasi dalam hal ini tidak terbatas dalam artian berkelompok sesama manusia, namun dalam pengertian ini tergambaran keingingan setiap orang untuk hidup bersama dalam rangka memenuhi kebutuhan lahir maupun batinnya. Dengan demikian tampak bahwa asosiasi manusia berbeda dengan asosiasi makhluk hidup (hewan) yang lain.

2.2.13. Teori estetika tata ruang bangunan

Mudji Sutrisno menyebutkan peranan estetika ada tiga, yakni: (1) Estetika sebagai tata harmoni dalam ukuran. Apa yang hinggap adalah sebuah simetri, sebuah harmonisasi dalam sesuatu yang dapat diukur dengan keseimbangan; (2) Estetika sebagai jalan kontemplasi. Secara simbolik, yang puncak itu selalu merupakan simbol Yang Ilahi, orang diharapkan melepaskan nafsunya, karmanya, dengan seluruh hiasan duniawinya, lalu menuju ke atas dengan nuraninya yang bersih. Akhimya, yang harus menghadap pada Tuhan adalah rob, spirit, soul itu sendiri. Soul ini tanpa bentuk; (3) Estetika sebagai ungkapan rasa manusia. Estetika itu merupakan bentuk pengungkapan perasaan manusia mengenai keindahan. Manusia menyatukan ungkapan rasa keindahan dari Yang Ilahi dengan rasa religius. Setiap manusia mempunyai kepekaan intuisi untuk berkomunikasi dengan orang lain tanpa tersekat baju agama. Manusia akan mampu memahami perbedaan itu dengan mudah, meskipun berbeda latar belakangnya. (Sutrisno: 2005).

Emst Cassirer (1987), menjelaskan bahwa representasi ruang dan hubungan spasial tidak hanya sekadar memperlakukan suatu benda dengan cara yang tepat dan demi penggunaan praktis, tetapi seseorang memiliki konsepsi menyeluruh mengenai benda dalam ruang, dan mengkajinya dari berbagai sudut pandang agar hubungannya dengan objek lain dalam ruang dapat terlihat, dan menempatkannya dalam keseluruhan sistem.

Analisis formal karya seni dan desain mempertimbangkan pertama-tama efek estetis yang diciptakan oleh bagian-bagian komponen formal dari seni dan

desain, yakni elemen bentuk seperti garis, raut (shape), tekstur, ruang, warna, dan cahaya, yang disusun dengan pertimbangan prinsip desain untuk menghasilkan komposisi dalam kesatuan desain. Fungsi simbolis dari keseluruhan bentuk arsitektural adalah menghidupkan tanda-tanda material yang membuatnya berbicara. Dalam ruang simbolis, manusia tidak berurusan dengan benda fisik atau objek perseptual, karena yang dipelajari manusia adalah relasi spasial, yang untuk menyatakannya dalam bentuk simbol adekuat.

Ruang dalam konteks arsitektur-interior adalah substansi materi. Ruang sebenarnya tidak berbentuk dan terdispersi. Pada saat suatu unsur diletakkan pada suatu bidang, barulah hubungan visualnya terbentuk. Ketika unsur-unsur lain mulai diletakkan pada bidang tersebut, terjadilah hubungan majemuk antara ruang dan unsur-unsur tersebut maupun antar unsur satu dengan unsur lainnya. (Ching: 1996). Jadi, ruang terbentuk karena ada unsur pembentuknya. Ruang pada dasarnya realitas tidak teraba, tetapi dapat dirasakan kehadirannya oleh panca indera manusia. Seseorang dapat merasakan ruang di alam bebas dengan awan sebagai langit-langit, pegunungan atau lembah sebagai dinding, dan tanah berpijak sebagai lantai. Pengertian ini menjelaskan bahwa orang tersebut berada di dalam ruang semesta raya, sehingga istilah 'tata ruang Keraton Yogyakarta' dalam penelitian ini digunakan untuk menjelaskan tata ruang Dalem Joyokusuman dalam lingkup ruang makrokosmos.

Arsitektur artinya berbahasa dengan ruang dan gatra, dengan garis dan bidang, dengan bahan material dan suasana tempat. Berarsitektur adalah berbahasa manusiawi, dengan citra unsur-unsurnya, baik dengan bahan

material mau pun dengan bentuk serta komposisi. Bahasa arsitektur adalah kejujuran dan kewajaran. Keindahan arsitektur adalah pancaran kebenaran. (Mangunwijaya: 2009). Unsur pembentuk ruang dalam arsitektur-interior dikenal seperti titik, garis, bidang, dan volume. Unsur-unsur ini dapat dirangkai untuk menegaskan dan membentuk ruang, untuk membedakan bagian dalam dan bagian luar, dan membentuk batas-batas fisik ruang interior, sehingga pada saat seseorang memasuki suatu bangunan, akan merasakan adanya naungan dan perlindungan. Persepsi ini timbul karena batas-batas fisik yang membentuk ruang.

Bidang- bidang memagari ruang, menegaskan batas-batasnya, dan memisahkan ruang makrokosmos dengan ruang interior sebagai ruang mikrokosmos, tempat bernaung dan berlindung bagi manusia. (Ching: 1996). Jadi, ruang dalam arsitektur-interior terbentuk melalui unsur-unsur seperti titik, garis, bidang, dan volume, yang membentuk hubungan visual yang kompleks. Arsitektur berbicara dengan ruang dan elemen-elemennya, menciptakan kejujuran dan keindahan yang memancarkan kebenaran. Interior tak terpisahkan dari arsitektur, mengatasi masalah fungsi dan kebutuhan manusia dengan desain yang menjawab tuntutan aktivitas dan dimensi ruang. Sehingga, baik dalam arsitektur maupun interior, ruang menjadi inti yang membentuk wadah bagi kehidupan dan ekspresi manusia.

Interior adalah satu bagian integral dari struktur dalam bangunan, yang berarti bahwa desain interior tidak mungkin lepas dari arsitektur dan hanya dapat dipelajari dalam satu konteks arsitektur. (Ching: 1996). Interior adalah

solusi bagi suatu pemecahan masalah, bukan hanya menyangkut kombinasi bentuk yang indah, tekstur, warna, material, namun juga tiap-tiap bagian dalam suatu interior mempunyai fungsi dan tujuan yang menjawab kebutuhan manusia. Adalah kewajiban perancang untuk memenuhi tuntutan kebutuhan fungsi pemakai ruang. Jika interior tidak sesuai dengan tujuan fungsi yang diharapkan, maka terjadi kegagalan desain. Faktor manusia sebagai pemakai merupakan aspek penting, karena fasilitas ruang selalu direncanakan untuk mewartakan kegiatan manusia, baik untuk memenuhi kebutuhan psikologi, rasa aman, sosial, penghargaan, maupun aktualisasi diri. Kesesuaian jenis kegiatan manusia harus dapat ditampung pada dimensi ruang yang berwujud. (Suptandar: 1999).

Dari pendapat di atas, terlihat jelas bahwa interior dan arsitektur saling terkait dan tidak bisa dipisahkan. Interior merupakan bagian integral dari struktur bangunan, yang berarti desain interior harus selalu dipertimbangkan dalam konteks arsitektur. Interior bukan hanya tentang estetika, tetapi juga tentang solusi untuk memecahkan masalah, memenuhi kebutuhan manusia, dan mewartakan berbagai aktivitas. Perancang memiliki tanggung jawab untuk memastikan bahwa desain interior sesuai dengan tujuan fungsional yang diharapkan, karena ketidaksesuaian dapat menyebabkan kegagalan desain. Faktor manusia sebagai pengguna ruang juga menjadi hal penting, karena interior dirancang untuk memenuhi berbagai kebutuhan psikologis, sosial, dan emosional manusia. Dalam keseluruhan desain, kesesuaian antara jenis kegiatan manusia dan dimensi ruang harus diperhatikan agar interior efektif dan berfungsional.

Nilai tata ruang bangunan tradisional Yogyakarta dalam konteks religi dapat ditelusuri dengan menggunakan pengetahuan tentang kepercayaan dan pandangan hidup masyarakat Jawa. Estetika tata ruang bangunan tradisional Yogyakarta dalam konteks filosofi, Mangunwijaya (2009) menjelaskan bahwa bentuk- bentuk arsitektural hadir sebagai sarana mitis kehadiran, selaku simbol kosmologis perwujudan bentuk dasar orientasi diri, menyangkut ke-ADA-an manusia. Orientasi diri adalah naluri kodrati untuk mencegah manusia hanyut tanpa kepastian.

Penghayatan adanya pusat dunia merupakan penghayatan manusia religius yang fundamental. Manusia tidak dapat hidup dalam angkasa kosong. Manusia membutuhkan orientasi untuk membawanya pada ketentraman batin. Orientasi berasal dari kata *orient* atau timur berarti mencari ufuk timur (lawannya barat). Pengertian ini datang dari pengalaman sehari-hari seperti matahari terbit dan terbenam. Begitu kuatnya perasaan orientasi pada matahari ini, sehingga banyak bangsa percaya bahwa matahari menjadi sumber segala kehidupan. Orientasi empat arah, timur-barat dan utara-selatan menimbulkan suatu titik atau imajinasi tugu poros, pusat yang terjadi oleh persilangan garis-garis timur-barat dan utara-selatan. Titik atau tugu tengah itu disebut *pusering jagad*.

Dengan demikian, dalam estetika tata ruang bangunan tradisional Yogyakarta, bentuk-bentuk arsitektural memiliki makna filosofis yang menghubungkan manusia dengan orientasi kosmologis dan spiritual, diwujudkan melalui konsep pusat dunia atau "*pusering jagad*." Estetika tersebut tidak hanya

menciptakan ruang fisik, tetapi juga memberikan pandangan yang mendalam tentang orientasi diri dan keberadaan manusia dalam konteks yang lebih luas.

2.2.14. Perubahan makna ruang

Tingkah laku manusia, terutama ditentukan oleh keinginannya untuk memenuhi kebutuhan-kebutuhan hidup yang diperlukan menurut kebudayaan yang menjadi pedoman hidupnya. Sebagai makhluk individu, sosial, dan budaya, kebutuhan hidup manusia sangat beragam, bertingkat-tingkat, dan umumnya bertalian satu sama lain. Aneka kebutuhan hidup manusia itu, secara sederhana, dapat digolongkan menjadi tiga macam, yaitu kebutuhan utama atau primer, kebutuhan sosial atau sekunder, dan kebutuhan integratif. (Piddington dalam Suparlan, 1987: 9).

Kebutuhan utama atau primer dalam penggolongan ini adalah kebutuhan yang kemunculannya bersumber pada aspek-aspek biologi atau organisme tubuh manusia yang mendasar untuk tetap dapat berfungsi. atau hidup terus. Kebutuhan sosial atau sekunder adalah kebutuhan yang berkaitan dengan hakikat manusia sebagai makhluk sosial, yaitu suatu kebutuhan yang dalam usaha pemenuhannya tidak dapat dilakukan secara sendiri tanpa melibatkan atau bersama dengan orang lain. Sementara kebutuhan tertier atau integratif adalah kebutuhan yang berkenaan dengan hakikat manusia sebagai makhluk pemikir, bermoral, serta bercita rasa, yang membedakannya dengan jenis makhluk lainnya, yaitu suatu kebutuhan yang berfungsi mengintegrasikan berbagai usaha pemenuhan kebutuhan menjadi suatu

sistem yang bulat dan menyeluruh serta masuk akal bagi para pendukung kebudayaan tersebut.

Kebutuhan integratif ini, antara lain mencakup kebutuhan akan: perasaan benar-salah, adil-tidak adil yang terserap dalam kegiatan-kegiatan pemenuhan kebutuhan-kebutuhan lainnya atau pranata dari suatu masyarakat mengungkapkan perasaan dan sentimen-sentimen kolektif memantapkan keyakinan diri dan keberadaannya; dan mengungkapkan perasaan estetik atau keindahan. Dalam pelaksanaannya, demikian Suparlan (1987:10) mengemukakan bahwa pemenuhan kebutuhan-kebutuhan tersebut tidak berjalan sendiri-sendiri, melainkan terdiri atas suatu kombinasi dari sejumlah kebutuhan yang relevan yang harus dipenuhi.

Sesungguhnya, mengkaji makna ruang dalam latar Dalem Joyokusuman dan juga makna penataannya, dapat diletakkan dalam kerangka pemikiran tersebut. Artinya, apapun pertimbangan yang mendasari tingkah laku warga masyarakat tersebut menghadirkan ruang dengan perwujudan penataan yang seperti itu, maknanya tetap berada dalam konteks pengupayaan memenuhi kebutuhan hidup yang diperlukan menurut kebudayaannya. Produksi makna diartikan sebagai makna yang diinterpretasikan, diintemaliasikan, dan disosialisasikan melalui nilai pemahaman yang bersifat baru, produktif, dan sesuai konteks situasionalnya. Merujuk pada konsep Gadamer (1976) makna tata ruang dikonstruksi dan direkonstruksi oleh penafsir sesuai konteksnya, sehingga makna berada di depan teks.

Makna baru tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman setelah mengalami perubahan fungsi dapat dianalisis melalui tiga konsep dasar pemahaman seperti

yang dimaksudkan Gadamer, yaitu kesadaran pemahaman menyejarah menempatkan penafsir bebas memaknai tata ruang, sehingga makna sangat bervariasi. Setiap proses yang berusaha memahami masa lampau dengan acuan situasi kekinian kita, dengan sendirinya menyangkal semua analisis obyektif final. Artinya, ide Schleiermacher mengenai lingkaran obyektif terkait erat dengan pemahaman total. Menurut Heidegger, juga disetujui Gadamer, pemahaman total dan tuntas itu tidak pernah terjadi. Bahkan penafsir pun tidak semata-mata hanya tergantung pada obyek pemahamannya saja. Dengan demikian proses ini memerhitungkan juga aspek kesejarahannya. Jadi yang terjadi bukan hanya sekedar reproduksi melainkan juga produksi makna, atau dihasilkannya makna yang baru. Sehubungan dengan hal itu Gadamer (1976) menulis:

Every age has to understand transmitted text in its own way, for the text is part of the whole of the tradition in which the age takes an objective interest and in which it seeks to understand itself. The real meaning of a text, as it speaks to the interpreter, does not depend on the contingencies of the author and whom he originally wrote for.

Pendapat di atas mengandung arti bahwa setiap zaman harus memahami teks yang disampaikan dengan cara sendiri, karena teks merupakan bagian dari keseluruhan tradisi yang diminati oleh zaman tersebut secara obyektif, dan di dalamnya zaman tersebut berusaha memahami dirinya sendiri. Makna sebenarnya dari sebuah teks, saat berbicara kepada penerjemah, tidak bergantung pada kebetulan penulis dan kepada siapa awalnya ia menulis. Konsekuensi logis dari pernyataan di atas adalah bahwa jarak temporal (*temporal distance*) yang membentang antara penafsir dan teks atau

peristiwa masa lampau, bukanlah jurang yang menghambat penafsiran dan harus dihindari karena dianggap negatif. Sesungguhnya rentang waktu itu menjadi dasar pendukung proses di mana kekinian berakar. Tetapi harus tetap diingat bahwa penemuan makna-makna atas suatu teks adalah proses yang tidak pernah selesai. Dalam proses tersebut sumber-sumber yang sesat dan mengaburkan makna secara terus menerus dibersihkan, seringkali tersingkap juga makna-makna baru yang tidak diharapkan sebelumnya.

Menurut Stuart Hall (1997:15) representasi adalah sebuah produksi konsep makna dalam pikiran melalui bahasa. Ini adalah hubungan antara konsep dan bahasa yang menggambarkan objek, orang, atau bahkan peristiwa yang nyata ke dalam objek, orang, maupun peristiwa fiksi.

2.2.15. Teori fungsionalisme struktural

Pada zaman globalisasi saat ini kecil kemungkinan seorang individu tidak mengalami perubahan sosial dan kebudayaan dikarenakan bebasnya interaksi antar setiap individu. Pengertian perubahan sosial budaya dikemukakan oleh beberapa ahli sosiologi seperti Talcott Parsons, dalam konsep pemikirannya dikenal sebagai sosiolog kontemporer yang menggunakan pendekatan fungsional dalam melihat masyarakat, baik yang menyangkut fungsi dan juga prosesnya. Dalam hal ini Parsons juga telah menganalogikan perubahan sosial pada masyarakat seperti halnya pertumbuhan pada makhluk hidup. Disini sebagai komponen utama pemikiran Parsons adalah tentang adanya proses diferensiasi, yaitu asumsi bahwa setiap

masyarakat tersusun dari sekumpulan subsistem yang berbeda berdasarkan strukturnya maupun berdasarkan makna fungsionalnya bagi masyarakat yang lebih luas.

Perubahan sosial yang terjadi pada masyarakat menurut Parsons akan berdampak terhadap pertumbuhan kemampuan yang lebih baik bagi masyarakat itu sendiri, khususnya untuk menanggulangi permasalahan hidupnya. Dengan ide ini, Parson's juga terkenal sebagai golongan orang yang memandang optimis terhadap sebuah proses perubahan sosial.

Dalam hal penjelasan persoalan struktural fungsional, di sini Parsons mengedepankan empat fungsi yang penting untuk semua sistem tindakan. Satu fungsi adalah merupakan kumpulan kegiatan yang ditunjukkan pada pemenuhan kebutuhan tertentu atau kebutuhan sistem. Untuk bisa bertahan, Parsons mengajukan empat fungsi yang harus dimiliki oleh setiap sistem, diantaranya adalah sebagai berikut.

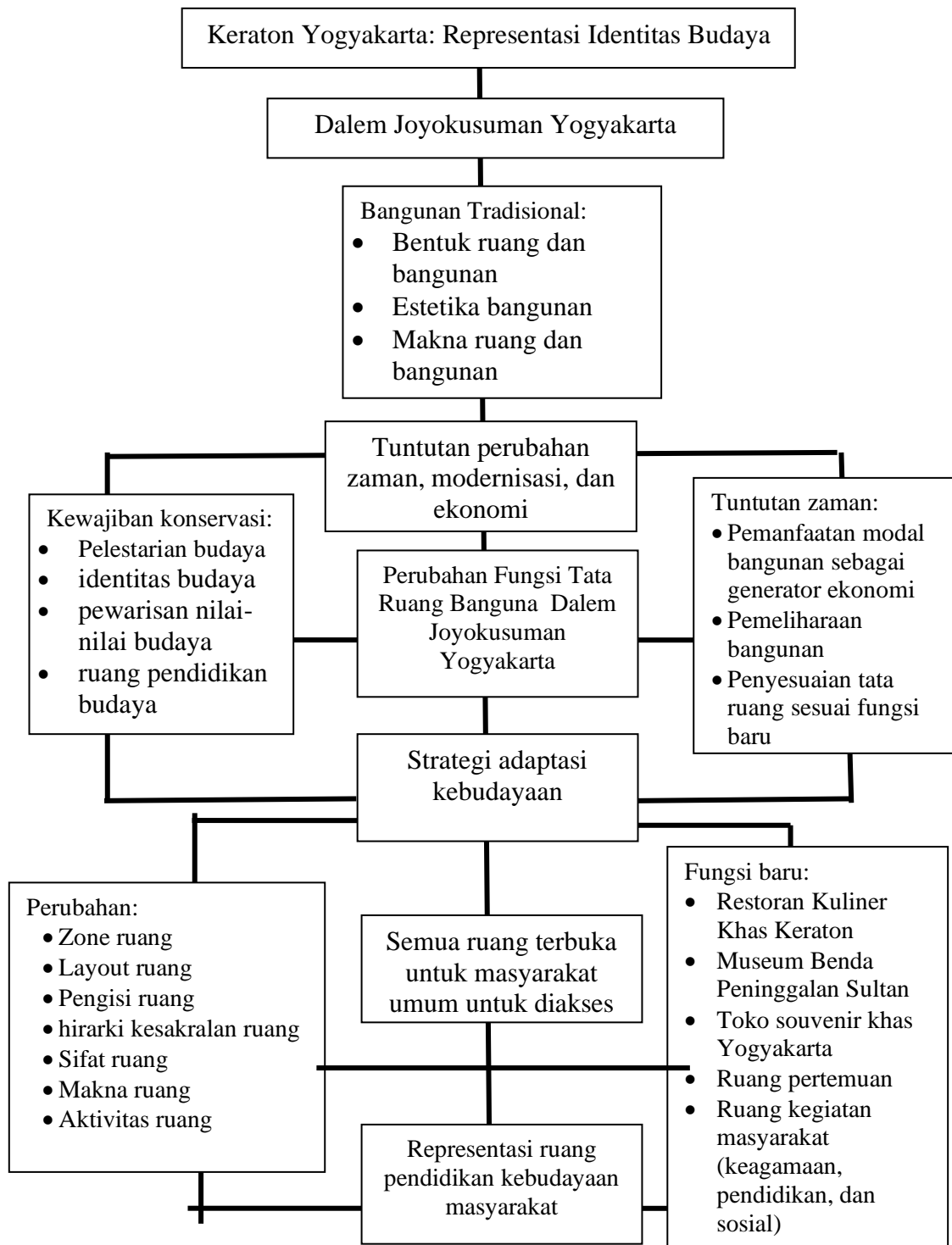
1. Adaptasi (*adaptation*) supaya masyarakat bisa bertahan dia harus mampu menyesuaikan dirinya dengan lingkungan dan menyesuaikan lingkungan dengan dirinya.
2. Pencapaian tujuan (*goal attainment*) sebuah sistem harus mampu menentukan tujuannya dan berusaha mencapai tujuan-tujuan yang telah dirumuskan itu.
3. Integrasi (*integration*) masyarakat harus mengatur hubungan di antara komponen-komponennya supaya dia bisa berfungsi secara maksimal.

4. *Latency* atau pemeliharaan pola-pola yang sudah ada setiap masyarakat harus mempertahankan, memperbaiki, dan membaharui baik motivasi individu-individu maupun pola-pola budaya yang menciptakan dan mempertahankan motivasi-motivasi itu.

Keempat fungsi tersebut dikenal dengan sebutan AGIL yaitu Adaptasi (*Adaptation*), Pencapaian tujuan (*Goal Attainment*), intergrasi (*Integration*), dan Pemeliharaan pola-pola (*Latency*). Fungsi adaptasi dilakukan dengan cara menyesuaikan diri dan mengubah lingkungan eksternal, fungsi pencapaian tujuan difungsikan oleh sistem kepribadian dengan menetapkan tujuan sistem dan memobilisasi sumber daya untuk mencapainya, fungsi integrasi dilakukan oleh sistem sosial, dan laten difungsikan sistem kultural. Sistem kultural bekerja dengan menyediakan aktor seperangkat norma dan nilai yang memotivasi aktor untuk bertindak.

2.3. Kerangka berpikir

Sebagai gambaran ruang lingkup penelitian ini, maka model kerangka pemikiran yang digunakan dan dikembangkan sebagai pedoman untuk mengkaji dan mengungkapkan permasalahan penelitian tentang representasi identitas budaya di Keraton Yogyakarta, Perubahan bentuk dan makna Dalem Joyokusuman, dan representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta, adalah sebagai berikut.



Gambar 2.12. Kerangka berpikir penelitian

Permasalahan dalam penelitian ini adalah peran Keraton Yogyakarta sebagai ruang representasi identitas budaya Jawa, perubahan fungsi dan makna baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta, dan representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa pada perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta. Dalem Joyokusuman sebagai bangunan rumah tinggal kerabat dekat Sultan Keraton Yogyakarta yang berada di kompleks Keraton Yogyakarta, yang tentunya budaya Keraton melingkupi seluruh tata nilai bangunannya, kini menjadi cagar Budaya yang dilindungi oleh Peraturan daerah yang mengatur tentang pelestarian bangunan cagar budaya. Dalam perkembangannya, karena adanya perubahan sosial budaya, kebutuhan ekonomi dan tuntutan perkembangan zaman yang dipengaruhi oleh modernisasi, perubahan social budaya terjadilah perubahan fungsi tata ruang dari fungsi semula sebagai rumah tinggal keluarga Raja menjadi restoran yang melayani perjamuan publik berbagai kalangan, sekaligus Museum barang peninggalan Raja Yogyakarta serta ruang publik untuk kegiatan masyarakat.

Dalem Joyokusuman sebagai bangunan rumah tinggal kerabat dekat Sultan Keraton Yogyakarta yang berada di kompleks Keraton Yogyakarta, yang tentunya budaya Keraton melingkupi seluruh tata nilai bangunannya, kini menjadi cagar Budaya yang dilindungi oleh Peraturan daerah yang mengatur tentang pelestarian bangunan cagar budaya. Dalam perkembangannya, karena adanya perubahan sosial budaya, kebutuhan ekonomi dan tuntutan perkembangan zaman yang dipengaruhi oleh modernisasi, perubahan social budaya terjadilah perubahan fungsi tata ruang dari fungsi semula sebagai rumah tinggal keluarga Raja menjadi

restoran yang melayani perjamuan publik berbagai kalangan, sekaligus Museum barang peninggalan Raja Yogyakarta serta ruang publik untuk kegiatan masyarakat.

Sebagai bangunan cagar budaya bernilai sejarah, Dalem Joyokusumo kaya akan nilai tradisi, makna dan nilai bangunan tradisional yang melekat pada tata ruang bangunannya dan tercermin pula tata nilai yang dianut oleh penghuninya. Perubahan fungsi ini menjadikan ruang-ruang di Dalem Joyokusuman mengalami pergeseran konsep tata ruang bangunan Jawa tradisional yang aslinya sarat akan makna dan nilai-nilai yang bersifat sakral. Perubahan fungsi dan bentuk tata ruang bangunan yang tentunya akan menghasilkan makna ruang yang baru sebagai dampak perubahan fungsi bangunan, dan inilah yang akan dicari dalam penelitian ini, yakni peran Keraton Yogyakarta sebagai ruang representasi identitas budaya Jawa, perubahan fungsi dan makna baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta, serta menganalisis representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional masyarakat pada perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta

Model kerangka pikir tersebut menunjukkan bahwa penelitian ini memfokuskan sasaran pada kajian tentang tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman meliputi perubahan makna dan fungsi. Dalem Joyokusuman sebagai produk kebudayaan dalam perkembangannya dalam upaya untuk mempertahankan eksistensinya di tengah masyarakat melakukan adaptasi untuk menyesuaikan dengan perubahan sosial budaya dan tuntutan perubahan jaman dan modernisasi, dan ekonomi. Perubahan fungsi mempengaruhi perubahan bentuk elemen tata ruang seperti organisasi ruang, hierarki ruang, sirkulasi ruang, zoning

(pendaerahan) dan *layout* ruang yang tidak lagi sesuai dengan aslinya dirunut dari aspek kesejarahan. Hal ini juga diakibatkan oleh perubahan sosial budaya, perkembangan jaman, dan kebutuhan ekonomi.

Perubahan makna merupakan dampak ikutan dari adanya perubahan fungsi yang mengakibatkan terjadinya perubahan fungsi bangunan, dari fungsi aslinya sebagai rumah tinggal dengan segala makna filosofisnya, menjadi bangunan umum yang dari aspek fungsi lebih mengedepankan aspek fungsional, efektivitas, efisiensi ruang, dan kemudahan perawatan ruang. Makna baru yang diproduksi dari adanya fungsi dan bentuk baru tersebut akan dianalisis secara mendalam dan akan ditemukan sistem penjelasan yang berkaitan representasi ruang pendidikan budaya di Dalem Joyokusuman yang diakibatkan oleh terbukanya bangunan untuk akses masyarakat luas, serta upaya-upaya pemertahanan budaya yang terimplementasi pada fungsi baru bangunan.

BAB III

METODE PENELITIAN

Bab ini secara berturut-turut akan menjelaskan tentang 1) Pendekatan Penelitian, 2) Desain Penelitian, 3) Fokus Penelitian, 4) Teknik Pengumpulan Data, 5) Teknik Keabsahan Data, 6) dan 6) Teknik Analisis data.

3.1. Pendekatan Penelitian

Penelitian ini merupakan *field research* yang dilaksanakan melalui pendekatan interdisiplin yang melibatkan integrasi ide, metode, dan data dari dua atau lebih disiplin ilmu untuk memahami dan menyelesaikan masalah yang kompleks. (Muhadjir, 2007: 136). Pendekatan interdisiplin diterapkan dalam penelitian ini karena fenomena ini melibatkan berbagai aspek yang tidak dapat dipahami sepenuhnya melalui satu disiplin ilmu saja. Perubahan fungsi tata ruang tidak hanya terkait dengan aspek fisik bangunan, tetapi juga melibatkan perubahan dalam kehidupan sosial dan budaya masyarakat setempat.

Ditinjau dari aspek budaya, penelitian ini menganalisis bagaimana nilai-nilai budaya Jawa tercermin dalam representasi ruang pendidikan kebudayaan dan bagaimana perubahan fungsi tata ruang dapat mempengaruhi identitas budaya lokal, dari aspek pendidikan mengkaji peran Dalem Joyokusuman sebagai tempat pendidikan informal dalam menyebarkan pengetahuan dan nilai-nilai kebudayaan Jawa, serta bagaimana perubahan fungsi tata ruang dapat memberikankan manfaat bagi pendidikan apresiasi budaya bagi masyarakat, sedang dari aspek sosial, penelitian ini menganalisis dampak sosial dari perubahan fungsi tata ruang

terhadap masyarakat sekitar, termasuk pergeseran pola interaksi sosial dan hubungan antarindividu. Ditinjau dari aspek ekonomi penelitian ini meninjau implikasi ekonomi dari perubahan fungsi tata ruang, seperti pertumbuhan sektor komersial dan dampaknya terhadap pemenuhan kebutuhan ekonomi serta kebermanfaatannya bagi pelestarian bangunan.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif interpretif untuk menggali makna subjektif dari perspektif dan pengalaman individu terkait representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa dan perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman. Wawancara mendalam, observasi partisipatif, dan analisis dokumen menjadi teknik utama yang digunakan. Penelitian kualitatif menggambarkan dan menginterpretasikan objek sesuai apa adanya. Penelitian kualitatif berupaya menjelaskan fakta apa adanya dengan cara mendeskripsikan sekaligus memahami makna yang mendasari tingkah laku partisipan, mendeskripsikan latar dan interaksi kompleks, eksplorasi untuk mengidentifikasikan tipe-tipe informasi, dan mendeskripsikan fenomena dalam konteks sosio-budaya (Lihat Sukardi, 2005: 157; Irawan, 2009: 59; Moeleong, 2005:8; Arikunto, 2006: 35).

Jenis penelitian kualitatif sesuai diterapkan pada penelitian dengan natural setting sebagai sumber data langsung. Hal ini memungkinkan peneliti menemukan pemaknaan (meaning) dari setiap fenomena sehingga diharapkan dapat menemukan pemaknaan terhadap data secara mendalam dan mampu mengembangkan teori dengan fakta yang diperoleh dan disinkronkan dengan teori yang ada.

Penyajian data dan penjelasan keseluruhan hasil penelitian dilakukan secara deskriptif dan holistik dengan penarikan kesimpulan menyeluruh secara enterpretatif. Untuk itu sumber datanya langsung dan peneliti sebagai instrumen utamanya (human instrument) (Bogdan dan Biklen, 1982).

Penetapan jenis penelitian kualitatif ini didasarkan kesesuaian dengan ciri-ciri sebagai berikut: (1) menggunakan rancangan penelitian yang luwes, dalam arti memungkinkan penyempurnaan selama proses penelitian, (2) meneliti latar belakang objek sesuai dengan kondisi yang wajar atau alamiah (*natural setting*), (3) menyesuaikan diri dengan kenyataan ganda yang dijumpai dalam proses penelitian; dan (4) prosesnya berbentuk siklus yang saling terkait dengan mengandalkan peneliti sebagai instrumen utama.

Penelitian kualitatif memiliki karakteristik: lingkungan alamiah (*natural setting*), peneliti sebagai instrumen kunci (*researcher as key instrument*), analisis data induktif (*inductive data analysis*), makna dari para partisipan (*participants meaning*), rancangan yang berkembang (*emergent design*), perspektif teoritis (*theoretical lens*), bersifat penafsiran (*interpretative*), pandangan menyeluruh (*holistics account*). (Creswell, 2010 : 225).

1. Lingkungan Alamiah (*Natural Setting*): terkait pemilihan Dalem Joyokusuman Yogyakarta sebagai lokasi penelitian yang memiliki pengaruh langsung terhadap perubahan fungsi tata ruang yang menjadi fokus penelitian.
2. Peneliti sebagai instrumen kunci (*researcher as key instrument*): peneliti mengumpulkan sendiri data melalui dokumentasi, observasi perilaku, atau

wawancara dengan para partisipan, bisa juga dengan mengumpulkan sejenis instrumen untuk mengumpulkan data tetapi diri peneliti lah yang sebenarnya menjadi satu-satunya instrumen dalam mengumpulkan informasi. Peneliti tidak menggunakan kuesioner atau instrumen yang dibuat oleh peneliti lain. Peneliti sebagai instrumen utama dalam pengumpulan data, seperti observasi langsung, wawancara dengan berbagai pihak terkait, dan pencatatan lapangan.

3. Analisis Data Induktif (*Inductive Data Analysis*): para peneliti membangun pola-pola, kategori-kategori, dan tema-temanya dari bawah ke atas (induktif), dengan mengolah data ke dalam unit-unit informasi yang lebih abstrak. Proses induktif ini mengilustrasikan usaha peneliti dalam mengolah secara berulang-ulang membangun serangkaian tema yang utuh. Proses ini jugamelibatkan peneliti untuk bekerja sama dengan para partisipan secara interaktif sehingga partisipan memiliki kesempatan untuk membentuk sendiri tema-tema dan abstraksi-abstraksi yang muncul dari proses ini dengan mengumpulkan data tanpa kerangka teoritis yang kaku, sehingga analisis data dilakukan secara induktif, memungkinkan temuan dan pola baru muncul dari data.

4. Makna dari Para Partisipan (*Participants Meaning*)

Dalam hal ini menggali pemahaman dan persepsi para partisipan, seperti pemilik Dalem Joyokusuman, pemangku kepentingan, dan masyarakat sekitar, terkait perubahan fungsi tata ruang, kesan terhadap ruang, hal edukatif apa yang diperoleh di Dalem Joyokusuman

5. Rancangan yang berkembang (*Emergent Design*):

Penelitian dirancang secara fleksibel, di mana desain penelitian dapat berkembang seiring berjalannya penelitian sesuai dengan temuan dan kebutuhan penelitian.

6. Perspektif Teoritis (*Theoretical Lens*)

Penelitian menggunakan perspektif tertentu dalam penelitian, seperti konsep kebudayaan, etnografi, perbedaan-perbedaan gender, ras, atau kelas yang muncul dari orientasi-orientasi teoritis. Terkadang pula penelitian dapat diawali dengan mengidentifikasi terlebih dahulu konteks sosial, politis, atau historis dari masalah yang akan diteliti, memilih perspektif teoritis yang relevan dengan penelitian, seperti teori perubahan tata ruang, teori produksi makna, atau teori partisipatif untuk memberikan landasan konseptual.

7. Bersifat penafsiran (*interpretive*)

penelitian kualitatif merupakan salah satu bentuk penelitian interpretif di mana di dalamnya para peneliti kualitatif membuat suatu interpretasi atas apa yang mereka lihat, dengar, dan pahami. Interpretasi-interpretasi bisa saja berbeda dengan latar belakang, sejarah, konteks, dan pemahaman-pemahaman sebelumnya. Penelitian kualitatif menawarkan pandangan-pandangan yang beragam atas suatu masalah. Pendekatan interpretatif dalam menganalisis data, memberikan penekanan pada makna dan interpretasi yang diberikan oleh partisipan terkait perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta.

8. Pandangan menyeluruh (*holistic account*)

Penelitian kualitatif berusaha membuat gambaran kompleks dari suatu masalah atau isu yang diteliti. Hal ini melibatkan usaha pelaporan perspektif-perspektif, pengidentifikasian faktor-faktor yang terkait dengan situasi tertentu, dan secara umum usaha pensketsaan atas gambaran besar yang muncul. Penyajian hasil penelitian secara menyeluruh, tidak hanya fokus pada satu aspek, tetapi mencakup aspek-aspek yang beragam terkait perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta dan segala aspek yang mempengaruhinya.

Penelitian ini akan mendasarkan diri pada paradigma konstruktivistik yang menekankan konstruksi sosial dari realitas. Melalui pendekatan ini, peneliti akan menggali bagaimana pemahaman dan representasi tentang ruang pendidikan kebudayaan Jawa terbentuk, diinterpretasikan di Dalem Joyokusuman, Yogyakarta.

Dalam paradigma konstruktivistik, penelitian ini akan melihat ruang pendidikan kebudayaan Jawa dalam perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman sebagai hasil dari konstruksi sosial yang terus-menerus dilakukan oleh penghuni dan didukung oleh masyarakat lokal. Paradigma ini memandang realitas sebagai hasil dari interaksi sosial, di mana pengetahuan, makna, dan nilai-nilai dibangun dan direkonstruksi oleh individu dan kelompok.

Dalam konteks penelitian ini, paradigma konstruktivistik akan menekankan beberapa aspek yaitu:

1. Pembentukan Representasi Ruang

Penelitian akan menyoroti bagaimana masyarakat membangun representasi tentang ruang pendidikan kebudayaan Jawa di Dalam Joyokusuman. Ini mencakup proses konstruksi makna, simbol, dan narasi yang terkait dengan ruang tersebut.

2. Interaksi Sosial

Paradigma konstruktivistik akan menekankan pentingnya interaksi sosial dalam pembentukan representasi ruang. Penelitian akan mengeksplorasi bagaimana interaksi antarindividu, kelompok, dan institusi memengaruhi pemahaman kolektif tentang ruang pendidikan kebudayaan Jawa.

3. Konteks Budaya

Penelitian akan mempertimbangkan konteks budaya yang mempengaruhi pembentukan representasi ruang. Ini mencakup nilai-nilai budaya Jawa, tradisi, dan praktik kebudayaan yang berperan dalam konstruksi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa.

4. Keterlibatan Subyektif

Paradigma konstruktivistik menyoroti peran subyektivitas dalam pembentukan pengetahuan dan representasi. Penelitian akan memperhatikan beragam perspektif, pengalaman, dan interpretasi individu terhadap ruang pendidikan kebudayaan Jawa dalam perubahan fungsi tata ruang.

Dengan mengadopsi paradigma konstruktivistik, penelitian ini akan menggali kompleksitas dan dinamika proses konstruksi sosial dari representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa dalam perubahan fungsi tata ruang Dalam

Joyokusuman, memahami bagaimana pemahaman kolektif tentang ruang tersebut terbentuk dan berkembang dalam konteks sosial dan budaya yang lebih luas.

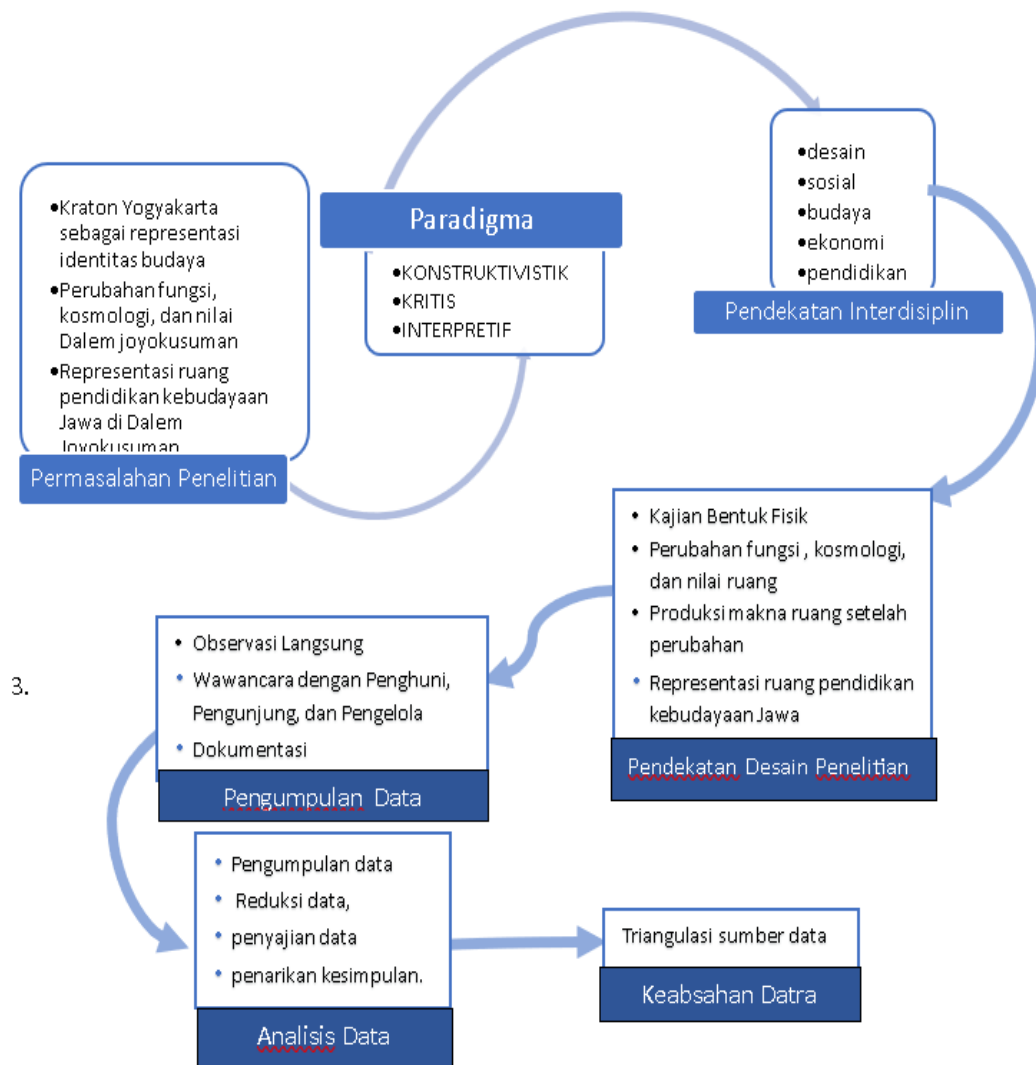
Selain itu, pendekatan kritis juga akan digunakan untuk menganalisis secara kritis perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman, faktor-faktor penyebabnya, makna baru yang terinterpretasi, serta implikasi perubahan fungsi ditinjau dari aspek sosial, budaya, serta pendidikan masyarakat.

Dengan menerapkan karakteristik-karakteristik ini, penelitian dapat memberikan pemahaman yang mendalam tentang produksi makna pada perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta.

3.2. Desain Penelitian

Desain penelitian yang dimaksud adalah pandangan menyeluruh mengenai langkah-langkah yang akan dilakukan dalam penelitian ini, sehingga dimungkinkan dalam pelaksanaannya akan lebih terarah dan kemungkinan kecil menyimpang dari yang diharapkan. Pendekatan ini terdiri dari pendekatan sosial, budaya, ekonomi untuk mengkaji faktor yang melatarbelakangi, nilai-nilai, pengetahuan, keyakinan dan lingkungan yang turut mempengaruhi terjadinya perubahan fungsi dan makna tata ruang *Dalem* Joyokusuman Yogyakarta. Pendekatan desain digunakan untuk menganalisis kajian bentuk secara nyata yang menunjuk kepada wujud fisik rumah tinggal. Hal ini disebabkan oleh beberapa hal. Pertama, tidak dapat dibayangkan sebelumnya tentang kenyataan-kenyataan ganda di lapangan; ke dua, tidak dapat diramalkan sebelumnya apa yang akan berubah karena hal ini akan terjadi dalam interaksi antara peneliti

dengan kenyataan; ketiga, bermacam sistem nilai yang terkait berhubungan dengan cara yang tidak dapat diramalkan. Peneliti langsung berada di lapangan melakukan pengamatan, wawancara dan komunikasi dengan penghuni, pengunjung, serta pengelola *Dalem Joyokusuman* Yogyakarta.



Gambar 3.1. Desain penelitian

3.3. Fokus Penelitian

Fokus penelitian meliputi objek dan subjek atau sasaran penelitian, waktu penelitian, dan lokasi penelitian.

1. Objek penelitian

Objek penelitian adalah Dalem Joyokusuman Yogyakarta. Analisis mendalam dilakukan terhadap ruang dan bangunan Dalem Joyokusuman dalam konteks perubahan fungsi dan makna, serta representasi ruang pendidikan budaya di Dalem Joyokusuman.

2. Subjek atau sasaran penelitian

Subjek atau sasaran penelitian yaitu penghuni Dalem Joyokusuman yaitu Ibu Nurida Joyokusumo, pengunjung restoran, masyarakat pengguna ruang, serta pengelola ruang untuk menggali data tentang persepsi terhadap ruang untuk menggali makna baru yang ditimbulkan oleh perubahan fungsi ruang dalam bangunan.

Sedangkan objek penelitian adalah ruang dan bangunan Dalem Joyokusuman sebelum perubahan dan setelah mengalami perubahan fungsi.

3. Waktu penelitian

Penelitian ini telah dimulai sejak tahun 2020 dan berakhir tahun 2023, sempat tidak dapat mengambil data di tahun 2021 karena pandemi sehingga lokasi ditutup lebih dari 1 tahun, dan baru dibuka secara terbatas di pertengahan tahun 2022.

4. Lokasi Penelitian

Penelitian berlokasi di Dalem Joyokusuman, Jl. Rotowijayan No. 4 Yogyakarta dan Keraton Yogyakarta sebagai lokasi pendukung, karena meneliti tentang representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa tak bisa lepas dari Keraton sumber acuan.

3.4. Data dan Sumber Data Penelitian

Data primer diambil secara langsung dari objek penelitian, dan sumber primer langsung memberikan data kepada pengumpul data. Peneliti mengumpulkan sendiri data-data yang dibutuhkan yang bersumber langsung dari objek pertama yang akan diteliti. (Sugiyono, 2012:137).

Untuk melakukan penelitian tentang representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa di Dalem Joyokusuman, data primer yang diperlukan sebagai berikut.

1. Hasil wawancara dengan tokoh-tokoh lokal, akademisi, atau tokoh masyarakat yang terlibat dalam pendidikan kebudayaan Jawa di Yogyakarta pada umumnya dan di Dalem Joyokusuman pada khususnya. Wawancara ini dilakukan untuk mendapatkan informasi tentang pandangan dan pengalaman mereka tentang konsep rumah Jawa, perubahan fungsi ruang dan faktor penyebabnya, aktivitas yang dilakukan di dalam ruang setelah mengalami perubahan, yang semuanya terkait dengan representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa di tempat tersebut.
2. Melakukan observasi langsung di Dalem Joyokusuman untuk mengamati secara langsung bagaimana ruang pendidikan kebudayaan Jawa

direpresentasikan dalam praktik sehari-hari. Pengamatan dilakukan pada kegiatan bisnis, sosial, dan keagamaan, acara budaya, atau kegiatan lain yang terkait dengan pendidikan kebudayaan dan kegiatan kemasyarakatan lainnya di Dalem Joyokusuman,.

3. Dokumen-dokumen terkait dengan pendidikan kebudayaan Jawa di Dalem Joyokusuman mencakup kegiatan, atau dokumentasi lainnya yang terkait dengan representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa.
4. Hasil wawancara kepada pengunjung untuk mengumpulkan data mengenai persepsi, sikap, atau pengetahuan mereka terkait dengan pendidikan kebudayaan Jawa di Dalem Joyokusuman. Survei ini dapat memberikan gambaran yang lebih luas tentang bagaimana representasi ruang pendidikan kebudayaan Jawa dipahami oleh berbagai pihak yang terlibat.

Data sekunder dikumpulkan dari berbagai sumber, dari penelitian yang relevan yang dilakukan pihak lain atau telah ada sebelumnya, literatur, publikasi ilmiah, database online, laporan pemerintah, jurnal, dan sumber lainnya. Data sekunder digunakan untuk menganalisis, menginterpretasi, dan menarik kesimpulan penelitian.

3.5. Teknik Pengumpulan Data

Sesuai dengan permasalahan dan pendekatan penelitian, peneliti akan memposisikan diri dan berperan sebagai alat pengumpul data (*human instrument*), artinya, peneliti akan terjun langsung ke lapangan untuk mengumpulkan data

yang diperlukan menggunakan teknik pengamatan fisik terfokus, observasi berpartisipasi, wawancara mendalam dan penelusuran bahan dokumen. .

Pengumpulan data dilakukan dengan studi pustaka, wawancara, observasi, dan pencermatan sumber dokumen. Hasil temuan data dianalisis secara kritis untuk menemukan kesimpulan penelitian.

- a. Studi pustaka digunakan untuk menemukan data dan informasi tentang, bangunan Keraton Yogyakarta, bangunan tradisional Yogyakarta, tata ruang *Dalem* pada umumnya dan *Dalem Joyokusuman* pada khususnya.
- b. Dokumentasi visual dan observasi di lapangan dilakukan untuk menemukan data faktual kondisi fisik bangunan dan tata ruang *Dalem Joyokusuman* Yogyakarta, difokuskan pada bentuk bangunan dan tata ruang asli, elemen interior yang didokumentasi meliputi orientasi bangunan dan bentuk bangunan; fungsi dan tata letak bangunan; organisasi ruang, sirkulasi dan sifat ruang; elemen ruang (dinding, lantai, dan plafon); elemen transisi (pintu dan jendela); elemen tektonik (tiang/*saka*); perabot; dan ragam hias.
- c. Wawancara mendalam (*in-dept interviewing*), dilakukan dengan penghuni *Dalem Joyokusuman*, pengunjung Gadri Resto, karyawan, komunitas pendukungnya, antara lain budayawan, ahli bangunan tradisional, dan anggota masyarakat yang memiliki pengetahuan dan wawasan yang memadai untuk memperoleh informasi yang lebih rinci untuk menjaring data-data tentang *Dalem Joyokusuman* setelah dikomersialkan. Teknik wawancara dimaksudkan untuk memperoleh data yang secara kontekstual mendukung analisis mendalam tentang perubahan nilai dan bentuk tata ruang rumah

tinggal. Berbagai informasi mengenai perubahan fisik bangunan bisa digali melalui teknik wawancara terpimpin.

- d. Sumber informasi lain yang bernilai adalah dokumen/arsip Keraton Yogyakarta. Dokumen ini mencakup arsip foto (album foto), peta, pencatatan resmi, dan tulisan-tulisan yang tidak diterbitkan.

Tabel 3.1. Tabel Teknik Pengumpulan Data Berdasarkan Analisis

	Masalah Penelitian	Aspek / Data Penelitian	Jenis Data	Teknik Pengumpulan Data					Sumber Data Primer dan Sekunder
				Obsv	Wwcr	Dok	Vid	Aud	
1	Representasi Identitas Budaya di Keraton Yogyakarta	Sejarah Keraton Yogyakarta	Hasil wawancara	√	√	√			•
		Tata Bangunan Keraton Yogyakarta	Hasil pengamatan	√	√	√			
		Representasi identitas budaya di Keraton Yogyakarta	Hasil Dokumen cetak dan non cetak	√	√	√			
2	Perubahan Fungsi dan Makna Baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta	Fungsi dan makna asli bangunan, elemen bangunan dan tata ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta	Hasil wawancara	√	√	√		√	
		Perubahan fungsi bangunan dan tata ruang Dalem Joyokusuman Yogyakarta	Hasil pengamatan	√	√	√		√	
		Penyebab perubahan fungsi ruang	Hasil Dokumen cetak dan non cetak	√	√	√		√	
		Perubahan makna ruang	Denah asli	√	√	√		√	
			Denah saat ini	√	√	√		√	
				√	√	√	√	√	
				√	√	√	√	√	
		√	√	√	√	√			

				√	√	√	√	√	
3	Representasi ruang pendidikan kebudayaan tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman	Data tentang kegiatan budaya yang diselenggarakan di Dalem Joyokusuman setelah fungsinya diubah.	Hasil wawancara Hasil pengamatan	√	√	√	√	√	<ul style="list-style-type: none"> • Sumber Pustaka di perpustakaan Keraton Yogyakarta • Wawancara dengan Ahli sejarah Kraton Yogyakarta Data lapangan
		Sikap penghuni dan pengunjung dalam memaknai perubahan tata ruang tradisional dan setelah mengalami perubahan fungsi dan dikomersilkan	Hasil wawancara Hasil pengamatan	√	√	√	√	√	

3.6. Teknik Keabsahan Data

Untuk memperoleh data yang valid atau sah, peneliti akan melakukan proses pengabsahan data melalui triangulasi data dan triangulasi informan. Triangulasi data merupakan salah satu cara untuk memastikan keabsahan data kualitatif dengan mengumpulkan data dari sumber yang berbeda atau melakukan pengamatan pada waktu yang berbeda. Dengan melakukan triangulasi data, dapat diketahui apakah hasil yang didapat konsisten atau tidak. (Sugiyono, 2015).

Triangulasi data dilakukan dengan membandingkan atau mengkonfirmasi antara perolehan data sejenis yang diperoleh dari berbagai sumber. Sementara itu triangulasi informan, dilakukan dengan cara melakukan *crosscheck* (cek silang) antara informasi sejenis yang diperoleh dari informan yang satu dengan informan lainnya.

3.7. Teknik Analisis Data

Analisis data kualitatif dilakukan secara interaktif dan berlangsung terus menerus sampai tuntas. Analisis data yang digunakan peneliti adalah analisis data model Miles Huberman yang meliputi reduksi data, display data, penarikan kesimpulan dan verifikasi (Sugiyono, 2015).

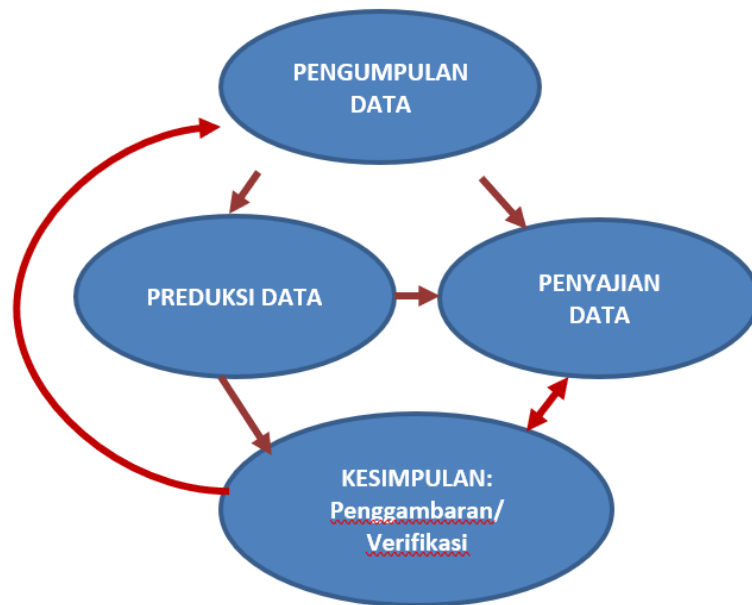
Analisis data berupa pengkajian hasil wawancara, observasi lapangan, dan dokumen yang telah dikumpulkan. Data yang berhasil dihimpun dikelompokkan dan diklasifikasikan berdasarkan variabel yang diselidiki. Kompilasi data tekstual yang berhasil dihimpun dikonfirmasi dengan data visual, data lapangan, dan hasil wawancara dengan ahli dan pakar yang relevan, baik secara tekstual maupun kontekstual. Data yang jumlahnya cukup banyak direduksi dengan membuat pengelompokan dan abstraksi. Kemudian dilakukan analisis kritis yang bersifat

terbuka, *open-ended*, induktif, bersifat longgar, tidak kaku, dan tidak statis. Analisis data induktif bertujuan untuk memperjelas informasi yang masuk melalui proses unitisasi dan kategorisasi. Data yang terkumpul dianalisis menggunakan pendekatan historis, hermeneutika, dan estetik. Kemudian dilakukan analisis lanjut dari data primer yang didapat, pengulasan data pendukung lainnya, hingga akhirnya merumuskan temuan teoretis.

Semua informasi dan data yang diperoleh akan dianalisis secara induktif dengan menggunakan model siklus-interaktif sebagaimana yang pernah dilakukan oleh Miles dan Huberman (1992). Proses yang berlangsung selama proses penelitian, ditempuh melalui serangkaian proses reduksi, penyajian dan verifikasi data.

Adapun reduksi data dimaksudkan sebagai langkah atau proses mengurangi atau membuang data yang tidak perlu, dan menajamkan data yang diperoleh. Penyajian data dimaksudkan sebagai proses analisis untuk mengkaitkan temuan data di lapangan dalam bentuk tabel, bagan, atau paparan-paparan deskriptif dalam satuan-satuan kategori bahasan dari yang umum menuju yang khusus. (Spradley, 1980). Berikut digambarkan model analisis data yang diambil dari model interaktif Miles dan Huberman.

Pada akhirnya, berdasarkan sajian data tersebut peneliti melakukan penarikan kesimpulan atau verifikasi setelah melihat kaitan hubungan satu sama lainnya dalam kesatuan bahasan, kemudian peneliti melakukan interpretasi untuk menetapkan pola atau tema dan menunjukkan makna yang terdapat didalamnya. Jika dalam proses verifikasi ini masih dijumpai kekuranglengkapan data maka, peneliti akan kembali lagi ke lapangan untuk menghimpun tambahan data yang diperlukan.



Gambar 3.2. Bagan Alur Analisis Data
(Miles dan Huberman dalam Rohidi, 1992: 20)

3.6. Teknik Keabsahan Data

Untuk memperoleh data yang valid atau sah, peneliti akan melakukan proses pengabsahan data melalui triangulasi data dan triangulasi informan. Triangulasi data merupakan salah satu cara untuk memastikan keabsahan data kualitatif dengan mengumpulkan data dari sumber yang berbeda atau melakukan pengamatan pada waktu yang berbeda. Dengan melakukan triangulasi data, dapat diketahui apakah hasil yang didapat konsisten atau tidak. (Sugiyono, 2015).

Triangulasi data dilakukan dengan membandingkan atau mengkonfirmasi antara perolehan data sejenis yang diperoleh dari berbagai sumber. Sementara itu triangulasi informan, dilakukan dengan cara melakukan crosscheck (cek silang) antara informasi sejenis yang diperoleh dari informan yang satu dengan informan lainnya.

BAB IV

REPRESENTASI IDENTITAS BUDAYA DI KERATON YOGYAKARTA

Keraton Yogyakarta, juga dikenal sebagai Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat, merupakan istana yang muncul setelah perjanjian Giyanti pada tahun 1755, yang membagi Kerajaan Mataram Islam menjadi Keraton Surakarta dan Keraton Yogyakarta. Keraton Yogyakarta dirancang dan dibangun oleh Sultan Hamengkubuwono I. Istilah "keraton" berasal dari "karatu-an", yang berarti tempat tinggal ratu-ratu, sementara "kedaton" berasal dari "ke + datu + an", yang merujuk pada tempat tinggal para datu atau ratu. Meskipun dalam Bahasa Indonesia, "keraton" diterjemahkan sebagai "istana", namun istana tersebut lebih dari sekadar bangunan fisik; melainkan juga memiliki makna keagamaan, filsafat dan kebudayaan yang dalam. (Brongtodiningrat, 1978)

Keraton Yogyakarta tidak hanya menjadi sebuah struktur fisik, melainkan juga suatu ruang simbolis yang kaya akan nilai-nilai budaya, mencerminkan dan merepresentasikan identitas yang mendalam dari warisan budaya Jawa dan merupakan pusat dari museum hidup kebudayaan Jawa yang ada di Daerah Istimewa Yogyakarta. Tidak hanya menjadi tempat tinggal raja dan keluarganya, Keraton juga menjadi kiblat perkembangan budaya Jawa, sekaligus penjaga keberlangsungan hidup kebudayaan tersebut. Di tempat ini masyarakat dapat belajar dan melihat secara langsung bagaimana budaya Jawa terus hidup serta dilestarikan.

Dalam struktur tata ruang kota kuno di Jawa, keberadaan keraton merupakan bagian penting dan tak terpisahkan; bahkan ia menjadi unsur pembentuk utamanya. Kenyataan sejarah telah menunjukkan bahwa pertumbuhan fisik kota-kota di Jawa, umumnya diawali dari keraton, sebuah kompleks kediaman raja beserta kerabatnya. Tata ruang kota pusat kerajaan dan kota-kota di luar pusat kerajaan, seperti kota-kota karesidenan dan kabupaten di Jawa pada dasarnya menunjukkan persamaan. Tata ruang kota yang masih asli mudah dikenal pada denah-denah kota-kota keraton kuno di Jawa, yaitu adanya alun-alun yang terletak di tengah kota; kediaman raja atau bupati dan asisten residen terletak di sisi selatan dan utara alun-alun, dan bangunan-bangunan penting pemerintah didirikan di sekitar alun-alun (Ashadi, 2017).

Legenda menyebutkan bahwa lokasi tempat Keraton Yogyakarta berdiri dulunya adalah pesanggrahan yang disebut Garjitawati, tempat yang digunakan untuk mempersiapkan jenazah raja-raja Mataram yang dimakamkan di Imogiri. Namun, ada versi lain yang menyatakan bahwa keraton berdiri di bekas mata air Umbul Pachetokan, di tengah-tengah pohon beringin yang legendaris. Dalam konteks ini, saat mendirikan keraton Kasultanan Yogyakarta, Sri Sultan Hamengkubuwono I tidak hanya mempertimbangkan aspek estetika, tetapi juga memperhatikan aspek kosmologi dan religius. Hal ini tercermin dalam penyusunan bangunan keraton yang didasarkan pada konsep dan wawasan integral makrokosmos dan mikrokosmos. Pendekatan ini melibatkan dimensi spasial lahir dan batin, serta

dimensi temporal awal-akhir, sehingga setiap bangunan yang terkait dengan keraton memiliki makna dan simbolik tersendiri sesuai dengan perannya dalam struktur keraton tersebut (Khairuddin, 1995).

Dalam pemahaman kultur Jawa, manusia adalah jagad cilik (mikrokosmos) dan dia menjadi satu kesatuan dengan jagad gede (makrokosmos). Dalam kaitannya dengan keberadaan kerajaan-kerajaan di Jawa, maka konsep yang bersifat makrokosmos selalu dikaitkan dan dapat diterapkan pada kekuasaan raja yang bersifat mikrokosmos. Kerajaan harus memiliki bagian-bagian yang sama dengan bagian-bagian alam semesta. Artinya, unsur yang ada di seluruh wilayah kerajaan akan terpusat pada raja. Raja dan keratonnya tidak hanya sebagai pusat kekuatan politik, melainkan juga merupakan pusat magi dari seluruh wilayah kerajaan.

4.1. Identitas Kawasan dan Bangunan Keraton Yogyakarta

Keraton adalah tempat dimana gagasan-gagasan utama kultur Jawa diproduksi. Di Jawa, keraton yang masih berfungsi hingga sekarang sebagai kediaman Raja beserta kerabatnya, yaitu keraton-keraton Kasultanan dan Pakualaman di Yogyakarta, Kasunanan dan Mangkunegaran di Surakarta, yang pernah menjadi pusat kekuatan politik dan keagamaan di tanah Jawa bagian timur dan tengah. Sedangkan wilayah Jawa bagian barat sebagian besar memiliki dan mengembangkan kulturenya sendiri yaitu kultur Sunda yaitu Kasepuhan dan Kanoman di Cirebon.. (Ashadi, 2017).

Arsitektur Keraton Yogyakarta, yang merupakan bagian dari arsitektur tradisional Jawa, memiliki karakteristik unik dalam penggunaan sistem

konstruksi. Sistem konstruksi ini terdokumentasi dalam sebuah naskah atau serat yang dikenal sebagai Kawruh Kambeng. Kawruh Kambeng secara harfiah diterjemahkan sebagai panduan atau catatan yang mengkaji tentang ilmu pertukangan kayu khususnya dalam pembangunan rumah tradisional Jawa. Naskah Kawruh Kambeng memberikan pedoman lengkap mengenai tata cara membangun rumah Jawa, mencakup informasi mengenai bahan material yang digunakan, perhitungan ukuran pembuatan rumah, istilah-istilah yang digunakan dalam bentuk bangunan Jawa, serta teknik sambungan kerangka kayu yang khas dalam arsitektur Jawa. (Samedyastoety, 2023).

Untuk membahas tentang Keraton Yogyakarta sebagai representasi identitas budaya, akan diuraikan terlebih dahulu tentang kompleks Keraton Yogyakarta beserta struktur pendukungnya, yang hingga kini masih dianggap sebagai monumen hidup budaya Yogyakarta.

4.1.1. Kompleks Bangunan Keraton Yogyakarta

Kompleks Keraton Yogyakarta meliputi seluruh lingkungan Kraton dari bangunan inti beserta unsur-unsur pendukungnya, yaitu Alun-alun utara, Benteng (Baluwarti), bangunan inti Keraton, Masjid Besar (Mesjid Gede), Taman Sari, dan Alun-alun Selatan. Berdasarkan Pola Dasar Pembangunan Kotamadya Yogyakarta 1988-1993, sebagaimana dikutip oleh Khairuddin (1995:3), bahwa corak pembentukan kota Yogyakarta pada hakekatnya merupakan implementasi dari konsep Pangeran Mangkubumi tahun 1755, yang berdasarkan pada bentuk tata tubuh manusia (antropomorfis), dimana kota Yogyakarta terbagi menjadi dua wilayah, bagian selatan Keraton merupakan simbol rohani dan bagian utara

Keraton merupakan simbol duniawi sehingga planologi kota Yogyakarta juga didasarkan pada keserasian makna filosofis sumbu imajiner.

Garis imajiner, yang disebut sebagai sumbu imajiner, adalah garis lurus yang secara imajiner ditarik dari poros Laut Selatan hingga gunung Merapi, melewati bangunan-bangunan yang memiliki arti dan makna filosofis tersendiri. Urutan bangunan-bangunan tersebut, dari Selatan ke Utara, adalah Panggung Krapyak, Kraton, Tugu, dan Monumen Yogya Kembali. Garis ini melambangkan sumbu kelanggengan atau garis ordinat alam semesta.

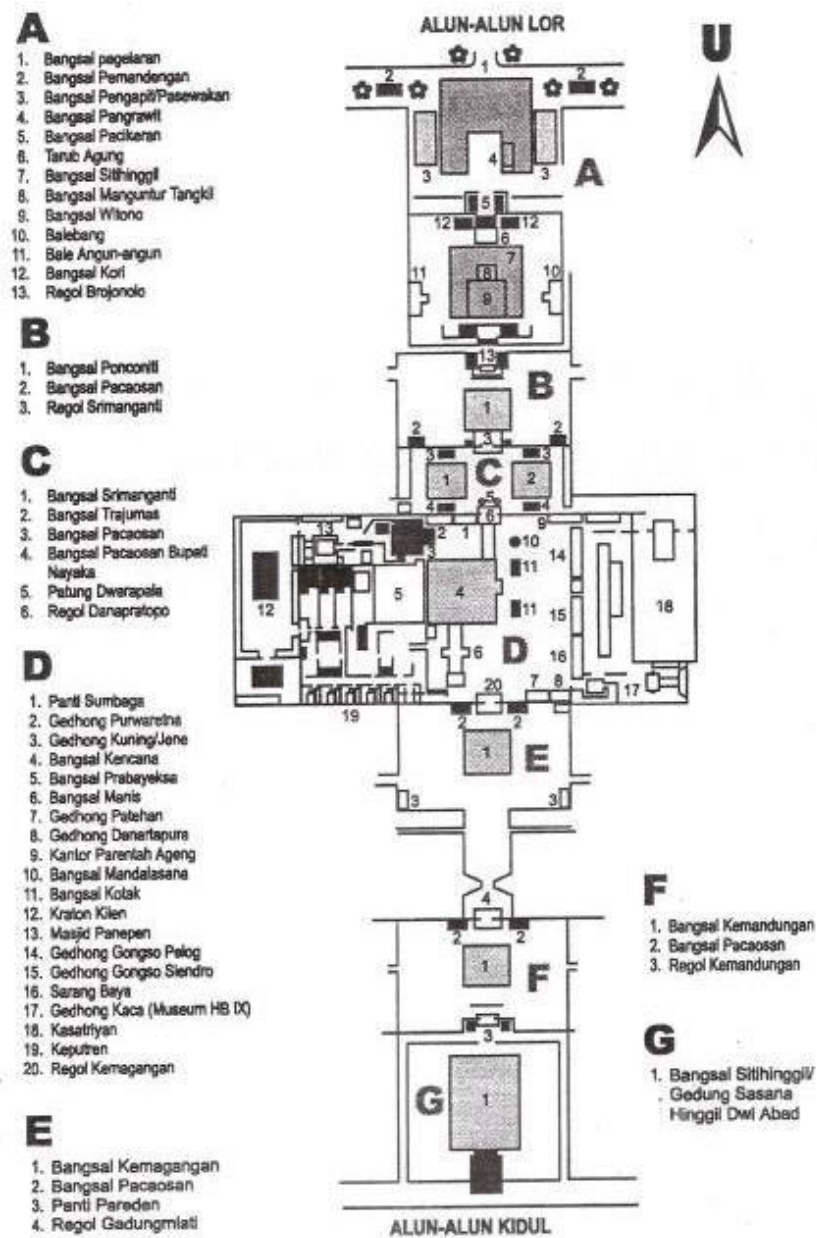


Gambar 4.1. Sumbu Imajiner Kota Yogyakarta (<https://www.jogjaspace.com/>)

4.1.1. Kompleks bangunan inti Keraton Yogyakarta

Kompleks keraton Yogyakarta memiliki orientasi dari utara ke selatan, dan secara umum menghadap ke arah utara. Di dalam kompleks ini, terdapat dua lapangan luas, Alun-alun Lor dan Kidul, serta tujuh halaman yang disusun berurutan dari utara ke selatan. Halaman-halaman tersebut antara lain Alun-alun Lor, Halaman Sitihinggil Lor, Kemandhungan Lor, Sri Manganti, Kedaton,

Kemagangan Kemandhungan Kidul, Sithinggil Kidul, dan Alun-alun Kidul. Bangunan-bangunan di dalam halaman-halaman tersebut memiliki hubungan yang erat dalam fungsi sebagai bagian dari sebuah keraton.



Gambar 4.2 Denah Kompleks Bangunan Inti Keraton Yogyakarta (Ashadi, 2017)

Bentuk susunan keseluruhan kompleks bangunan Keraton mengacu pada pola antropomorfis, yang membentuk kepala, badan, pusat, dan kaki. Berikut adalah gambaran keseluruhan kompleks bangunan Keraton Yogyakarta, yang secara umum membujur arah utara-selatan, bagian depan terdapat halaman luas (alun-alun utara) dan di bagian paling belakang juga terdapat halaman belakang (alun-alun selatan).

Sebagai tempat tinggal raja pada dasarnya bentuk bangunan Keraton dan fungsi ruang-ruangnya tidak jauh berbeda dengan bangunan tempat tinggal atau rumah penduduk dalam masyarakat Jawa pada umumnya, yang membedakannya adalah bentuk bangunan dan fungsi ruang-ruang di keraton lebih beragam dan kompleks. Seperti halnya rumah tradisional Jawa, keraton merupakan ungkapan dari hakekat penghayatan penghuninya terhadap kehidupan, representasi kosmologi atau keyakinan mengenai alam semesta, dan suatu lingkungan mikrokosmos yang dibangun dengan pertimbangan yang sarat makna.

4.1.1.1. Alun-alun utara

Alun-alun *Lor* (utara) adalah sebuah lapangan yang luas, terletak di sisi utara Keraton Yogyakarta, di pinggir-pinggirnya ditanami deretan pohon Beringin dan di tengah-tengahnya terdapat sepasang pohon beringin yang diberi pagar yang disebut dengan Waringin Sengkeran/Ringin Kurung (beringin yang dipagari). Kedua pohon ini diberi nama Kyai Dewadaru dan Kyai Janadaru. Tempat ini pula yang dulu dijadikan arena rakyat duduk untuk melakukan Tapa Pepe yang bermakna menjemur diri, cermin nilai-nilai demokrasi yang dibungkus oleh

kearifan lokal dalam bentuk demonstrasi secara tertib, tidak anarkis, dan tunduk pada aturan main yang telah ditetapkan.



Gambar 4.3 Alun-alun Utara

Saat Pisowanan Ageng (pertemuan besar yang dalam kegiatan ini rakyat dan pejabat menghadap/menemui Sultan sebagai tanda kesetiaan mereka kepada Sultan, pegawai /abdi-*Dalem* Kori akan menemui mereka untuk mendengarkan segala keluh kesah kemudian disampaikan kepada Sultan.

Alun-alun Lor sejak dulu digunakan sebagai tempat penyelenggaraan acara budaya dan upacara kerajaan yang melibatkan rakyat banyak. Di antaranya adalah upacara Garebeg serta Sekaten, Pisowanan Ageng (pertemuan rakyat dengan Raja), dan sebagainya. Tempat ini digunakan untuk berbagai acara yang juga melibatkan masyarakat. Kini, kawasan ini dikembalikan ke bentuk semula, dimana dibangun pagar mengelilingi lapangan alun-alun, serta mengganti tanah di alun-alun tersebut dengan pasir pantai, guna mendukung kawasan sumbu imajiner keraton sebagai warisan budaya dunia oleh UNESCO.

4.1.1.2. Bangunan Inti Keraton Yogyakarta

1. Pagelaran

Di sisi paling utara halaman Keraton Halaman keraton yang pertama, (halaman Sitihinggil) terdapat bangunan yang berukuran besar, berupa bangsal terbuka dan menghadap ke arah utara, yaitu Pagelaran. Ini merupakan bangsal yang bersifat publik, tempat diselenggarakannya kegiatan atau acara yang bersifat publik untuk masyarakat umum.



Gambar 4.4 Pintu masuk Pagelaran Kraton Yogyakarta

. Di bagian atas depan terdapat hiasan berupa lambang Kesultanan Yogyakarta berujud monogram huruf Jawa bermahkota dan bersayap; di bawahnya terdapat hiasan yang menunjukkan Sengkalan Memet, yaitu berupa lima ekor lebah dan seekor biawak yang dapat dibaca Panca Gana Salira Tunggal yang berarti tahun 1865 Tahun Jawa, yaitu tahun pemugaran Tratatag Pagelaran.



Gambar 4.5 Candrasengkala Panca Gana Salira Tunggal

Pada zamannya Pagelaran merupakan tempat para pegawai kesultanan menghadap Sultan pada upacara resmi. Sekarang sering digunakan untuk even-even pariwisata, religi, dan lain-lain disamping untuk upacara adat keraton.



Gambar 4.6 Pagelaran Keraton Yogyakarta

Bentuk bangunan Pagelaran dinamakan '*limas klabang nyander*' karena memiliki tiang lebih dari enam buah. Bangsal yang panjang ini (memanjang ke arah Timur-Barat) membelok kebelakang (ke arah Selatan) pada samping kiri dan kanannya.

2. **Tratag Siti Hinggil (Siti Hinggil bagian utara)**

Bangunan utama yang terletak di halaman ini adalah Tratag Sitinggil, sebuah bangunan yang berukuran besar menghadap ke arah Utara.



Gambar 4.7 Sitinggil (Ashadi, 2017)

Tratag Sitinggil adalah sebuah bangunan berbentuk rumah kampung *dara gepak*, yaitu sebuah bangunan yang mempunyai atap susun dua, atap bagian atas berbentuk limasan. Bangunan ini mempunyai emperan di kanan dan kirinya.

Bangunan ini berbentuk empat persegi dengan luas sekitar 30 x 40 meter. Di bagian depan tepat di tengah-tengah terdapat sebuah gapura dengan hiasan suluran tumbuhan pada bidang bagian atasnya. Pada bidang list gapura bagian atas terdapat tulisan dalam huruf Jawa yang berbunyi: *Sampeyan Dalem Inggang Sinuhun Kanjeng Sultan Hamengkubuwono Senapati Ing Ngalaga Ngabdurahman Sayidin Panatagama Kalifatullah Inggang Kaping Sanga*, yaitu nama lengkap Sri Sultan Hamengkubuwono IX. Bangunan Tratag Sitinggil

berfungsi sebagai tempat untuk menyelenggarakan upacara pasewakan agung, yaitu upacara pertemuan antara Sri Sultan dengan para pejabat, kerabat dan bawahannya yang lain untuk membicarakan masalah-masalah kenegaraan (Hendro, 2001:62-63).

3. Bangsal Pacikera

Di kedua ujung bawah tangga utara Siti Hinggil terdapat dua Bangsal Pacikera, berbentuk kanopi persegi dengan empat tiang, tempat para pembesar menunggu kedatangan rombongan mereka untuk masuk ke bagian dalam istana. yang dulunya digunakan oleh *abdi-Dalem* Mertolulut dan Singonegoro hingga sekitar tahun 1926. Kedua *abdi Dalem* tersebut merupakan 'algojo' petugas yang melaksanakan hukuman mati gantung atau potong leher (Depdikbud, 1980:66) yang sewaktu-waktu dapat menghukum atas perintah raja.



Gambar 4.8 Bangsal Pacikera (Ashadi, 2017)

Pacikera sendiri berasal dari kata 'ciker' yang berarti tangan yang putus. Bangsal ini berfungsi sebagai tempat *pecaosan* (piket) *abdi Dalem* tersebut.

4. Bangsal Manguntur Tangkil

Di timur laut dan barat laut Tarub Agung terdapat Bangsal Kori, tempat abdi-*Dalem* Kori dan abdi-*Dalem* Jaksa bertugas menerima permohonan dan pengaduan rakyat kepada Sultan. Bangsal Manguntur Tangkil terletak di pusat Siti Hinggil, berada di bawah *hall* besar terbuka yang dikenal sebagai Tratatag Sitihinggil. Tempat ini adalah tempat Sultan duduk di atas singgasananya pada acara resmi kerajaan seperti pelantikan Sultan dan Pisowanan Agung. Pada 17 Desember 1949, tempat ini menjadi saksi pelantikan Ir. Soekarno sebagai Presiden Republik Indonesia Serikat. Di selatan Manguntur Tangkil berdiri Bangsal Witono, dengan lantai utamanya yang lebih tinggi dari Manguntur Tangkil. Bangunan ini digunakan untuk meletakkan lambang-lambang Kerajaan dan pusaka Keraton.



Gambar 4.9 Bangsal Manguntur Tangkil

Letak bangsal ini berada di bawah atap Tratatag Sitihinggil dengan

atap berbentuk limas, *Manguntur* dalam bahasa Jawa berasal dari kata *huntur* yang berarti nyala, sedang kata *tangkil* dalam bahasa Jawa berarti menghadap (audiensi) Fungsi bangsal ini untuk upacara-upacara besar dan sakral antara lain sebagai tempat penobatan raja dan upacara garebeg.

Pada saat upacara berlangsung, Raja dalam keheningan duduk di singgasana dan berkonsentrasi menghadap ke utara tertuju ke Alun-alun, Jalan Pangurakan, Margamulya, Malioboro, Margautama, dan Tugu. Hal ini dilakukan raja untuk mengajak rakyatnya bersama-sama menghadap dan berserah diri kepada Tuhan. Dengan bersatunya raja dan rakyat (*golong-gilig*), maka segala nafsu angkara, hambatan, dan dinamika kehidupan akan serasi. (<https://www.detik.com/jogja/budaya>)



Gambar 4.10 Sultan duduk di singgasana
Sumber: kratonjogja.id

Disini terdapat *watu gilang* untuk duduk *sinewaka* di atas *dampar kencana* (singgasana). Di bangsal ini pula biasanya diberikan gelar-gelar kepada abdi *Dalem* dan pembesar-pembesar keraton dengan Surat

Keputusan dari Sultan yang ditandatangani oleh Parentah Hageng keraton. (Soelarto, 1993:51).

Sekarang bangunan bangsal Manguntur Tangkil ditutup dengan dinding kaca dan di dalamnya dipamerkan contoh suasana pada suatu *pisowanan*, berupa patung-patung para bawahan yang sedang duduk menghadap Sri Sultan, untuk memberikan informasi kepada masyarakat tentang fungsi ruang pada masa lalu.

5. Bangsal Pengrawit

Pada sudut dalam sebelah Timur bagian belakang bangsal *Pagelaran* didirikan bangunan bangsal yang terkesan menempel pada bangsal induk (*Pagelaran*). Di dalam bangsal ini terdapat dua buah bangsal kecil, berjajar berdampingan, berbentuk '*limasan apitan*'. Kedua bangsal kecil yang kaya akan hiasan ini bernama bangsal *Pangrawit*. Di dalam bangsal-bangsal *Pengrawit* itu didapati dua buah '*sela gilang*' berupa batu monolit berbentuk kubus (sekarang tampak batu marmer). Di sini digunakan untuk upacara penyumpahan dan penobatan patih.

6. Bangsa Pengapit

Agak ke belakang lagi, juga di samping kanan dan kiri, menempel dengan *Pagelaran* terdapat dua buah bangsal besar, yaitu bangsal *Pengapit* atau dinamakan juga bangsal *Pasewakan*. Di sebelah Timur berbentuk *limas lambang gantung* dan di sebelah Barat berbentuk *limas lambang teplok*. Kedua bangsal ini difungsikan

untuk tempat para bupati caos (piket) apabila ada acara upacara kerajaan.

7. Tarub Agung

Setelah meninggalkan *Pagelaran*, dengan menaiki trap tangga sebelas tingkat, sebelum memasuki *Tratag Sitihinggil* akan dijumpai *Tarub Agung*, persis di depan *Tratag inggil*.



Gambar 4.11 Tarub Agung (Ashadi, 2017)

Bangunan *Tarub Agung* ini mempunyai denah berbentuk empat persegi, ukuran 4 x 4 meter, dan atapnya berbentuk *tajug* dan berdiri di atas empat tiang tinggi dari pilar besi. *Tarub* berarti bangunan tambahan di bagian depan, dan *Agung* berarti besar. Bangunan ini berfungsi sebagai tempat Sri Sultan mempersiapkan diri apabila akan berjalan menuruni tangga menuju ke *Alun-alun Lor*.

8. Bangsal Witana

Tepat di sebelah Selatan bangsal *Manguntur Tangkil* terdapat bangsal besar yang diberi nama bangsal *Witana*, beratap *tajug lambang*

gantung, yaitu bangunan dengan atap *tajug* bersusun tiga, atap bagian bawah digantungkan pada atap bagian atasnya dengan empat buah kayu yang disebut tiang *bentung*.



Gambar 4.12 Peratapan *Bangsal Witana* (Ashadi, 2017)

Kata *Witana*, menurut Brongtodiningrat (1978), seperti dirujuk Soelarto, dalam bahasa Kawi memiliki arti tempat duduk di surga (Soelarto, 1993:51). *Bangsal Witana* berfungsi untuk menempatkan pusaka-pusaka keraton khususnya pusaka-pusaka utama sebagai lambang untuk legitimasi raja yang akan naik tahta. Pusaka tersebut di antaranya tombak Kiai Ageng Plered, Kiai Bau, Kiai Gada Tapan, dan Gadawahana, yang dipasang saat Sri Sultan sedang bertahta di *bangsal Manguntur Tangkil*, pada saat upacara *garebeg Mulud Dal* yang terjadi setiap delapan tahun sekali.

Bangunan *bangsal Witana* memiliki gaya arsitektur yang benar-benar tertib menurut aturan-aturan seni bangunan Jawa Klasik. Begitu pula seni hiasannya ditaburkan ke seluruh bagian bangunan, kelihatan

sekali mewah dan agung serta semarak indah. Di pusat langit- langit tampak empat buah uleng (pusat langit-langit dengan tingkat-tingkat tumpang sari) dengan lambang kesultanan.



Gambar 4.13 Interior Bangsal Witana
(<https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/>)

Semua hiasan yang bertaburan di seluruh kerangka bangsal dikerjakan secara halus dan teliti. Pada langit-langit atap terdapat hiasan sulur-suluran tumbuhan, patran dan nanasan dengan warna kuning emas di atas dasar merah tua. Pada tiang bangunan yang berjumlah 36 buah, terdapat hiasan segi tiga tumpal yang distilir dan hiasan yang disebut *mirong*, sedangkan umpak tiang (bagian bawah) dihias berbentuk bunga padma. (Ashadi, 2017)

9. Bangsal Pecaosan

Di depan bangunan *Tratag Sitihinggil*, tepatnya di samping kanan dan kiri *Tarub Agung*, terdapat bangunan kecil beratap bentuk limasan, yaitu di sebelah Barat *Tarub Agung* dinamakan *Pacaosan Jakso* dan di sebelah Timur *Tarub Agung* dinamakan *Pacaosan*

Gandhek.



Gambar 4.14 *Bangsral Pacaosan Jakso* (Ashadi, 2017)

Kedua bangsal menghadap ke Selatan, bagian bawah bangunan setinggi setengah meter berinding tembok, kecuali yang bagian Selatan tanpa dinding. Fungsi kedua bangsal ini adalah sebagai tempat berkumpulnya abdiDalem Gandhek dan Jakso pada saat berlangsungnya upacara di Tratatag Sitihiinggal. Sekarang di kedua bangsal ditempatkan seperangkat gamelan.

10. Bale Angun-angun

Agak ke belakang, di sebelah Timur *Tratatag Sitihiinggal* terdapat bangsal *Bale Angun-angun* menghadap ke arah Barat, dan di sebelah Barat terdapat bangsal *Bale Bang* yang menghadap ke arah Timur. Kedua bangunan beratap bentuk limasan, bagian tubuh bangunan berinding tembok dengan sebuah pintu dan jendela di kanan dan kirinya pada sisi bagian depan; jadi sifatnya tertutup. Bangsal-bangsral ini berfungsi untuk menempatkan gamelan (Kyai Keboganggang di sebelah Barat dengan gending *kodok ngorek* nya dan Kyai Guntur Laut

di sebelah Timur dengan gending *monggang* nya) yang dibunyikan untuk mengiringi Sri Sultan bila bertahta di bangsal *Manguntur Tangkil* dan mengiringi acara upacara *Pasewakan Agung*.

11. Halaman *Kemandhungan Lor*

Halaman *Kemandhungan Lor* yang luasnya sekitar 5000m², di sisi utara terdapat pintu gerbang *Brajanala* yang menghubungkan dengan halaman *Sitihinggil Lor*.



Gambar 4.15 Gerbang *Brajanala*

12. Bangsal *Pancaniti*

Di tengah halaman berdiri sebuah bangsal yang bergaya bangunan *Tajug Lambang Gantung*, yaitu bangsal *Pancaniti*. Bangsal *Pancaniti* merupakan bangunan terbuka tanpa dinding penutup ruangan dan berdenah bujur sangkar berukuran 11 x 11 meter. Lantai bagian tengah menonjol ke atas dan di atasnya terdapat batu marmer segi empat sebagai tempat duduk Sri Sultan. Pada langit-langit bangsal terdapat hiasan sulur-suluran tumbuhan, patran dan nanasan, sedangkan

tiang bangunan dihias dengan segi tiga tumpal. Di puncak atap bangunan terdapat hiasan yang disebut *Mustaka*. Bangunan bangsal *Pancaniti* mempunyai serambi yang terletak di sisi depan dan kedua sisi samping kanan dan kiri. Serambi ini merupakan bangunan terbuka dengan atap limasan (lihat Hendro, 2001:73-74).



Gambar 4.16. *Bangsal Pancaniti*

Atap *tajug* disangga oleh empat buah *sakaguru*, yang langit-langitnya terdiri atas empat *uleng* dengan hiasan yang cukup indah, yang didominasi dengan bentuk-bentuk geometris. *Ulung* yang berwarna kemerahan ditopang oleh empat buah tiang *sakaguru* dengan hiasan putri mirong.

Bangsal *Pancaniti* berfungsi sebagai tempat Sri Sultan mengadili suatu perkara dan juga dipergunakan untuk mewisuda para pejabat kerajaan yang berpangkat bupati ke bawah. Sesuai dengan namanya, *panca* berarti lima (indera manusia) dan *niti* berarti meneliti, maka bangsal *Pancaniti* bisa juga diartikan sebagai tempat untuk meneliti

atau merenungkan diri sendiri, mengheningkan cipta membersihkan diri sendiri sebelum melakukan upacara di *Sitihinggil Lor*.

13. Bangsal Antiwahono

Tepat di sebelah Selatan bangsal *Pancaniti* terdapat bangsal *Bale Antiwahono*, atapnya berbentuk limasan dengan empat buah tiang yang menyangganya. Fungsi *Bale* ini sebagai tempat pemberhentian kendaraan atau kereta Sri Sultan. Bangsal ini dihubungkan oleh sebuah ‘*kuncung*’ (atap tambahan) dengan pintu gerbang *Sri Manganti*. Di bawah ‘*kuncung*’ inilah sebenarnya kendaraan atau kereta Sri Sultan berhenti. Di sebelah kanan dan kiri bangunan ‘*kuncung*’ terdapat bangsal kecil dan pendek, keduanya sebagai tempat *pecaosan* para prajurit, sesuai dengan namanya yakni bangsal *Pecaosan* Prajurit.

14. Bangsal Sri Manganti

Melalui pintu gerbang atau regol Sri Manganti, kita memasuki halaman Sri Manganti yang memiliki suasana agak tertutup. Atapnya memiliki bentuk limasan Semar Tinandu, yang didukung oleh dua tiang yang juga berfungsi sebagai kusen pintu. Bangunan-bangunan di halaman Sri Manganti tersusun secara berjajar dari Barat ke Timur, menempati area yang luasnya lebih dari setengah hektar. Bangsal Srimanganti, yang mengusung gaya arsitektur Jawa dengan atap bertumpuk tiga berbentuk joglo, dilengkapi dengan struktur lambang gantung yang membatasi atap teratas dan atap kedua. Dahulu, Bangsal Srimanganti berfungsi sebagai tempat persinggahan Sultan ketika akan

kembali ke Kedhaton, di mana Sultan diterima dengan minuman dan dijemput oleh permaisuri serta putra-putra Sultan. Bangsal Sri Manganti digunakan sebagai tempat untuk menyelenggarakan pertunjukan seni budaya dan juga ruang untuk menerima tamu.



Gambar 4.17 Bangsal Sri Manganti



Gambar 4.18. Pertunjukan tari di bangsal Sri Manganti
Sumber: kompasiana.com

Bangsal Sri Manganti, seperti yang diungkapkan oleh Brongtodiningrat (1978: 22), dapat diibaratkan sebagai

analogi bagi manusia yang akan memasuki alam barzah. Singgah di Bangsal Sri Manganti, manusia seolah-olah sedang beristirahat dan minum sejenak, seperti halnya dalam kehidupan di dunia ini. Analogi ini mengingatkan manusia bahwa kehidupan di dunia hanyalah sementara, mirip dengan singgah sejenak untuk minum, sebelum mereka melanjutkan perjalanan mereka ke alam barzah yang merupakan fase selanjutnya setelah kematian. Dalam konteks ini, Bangsal Sri Manganti menjadi simbol akan pentingnya merenungkan hidup dan persiapan untuk perjalanan menuju alam setelah kematian.

15. Bangsal Trajumas

Di bagian Timur terdapat bangsal *Trajumas*, atapnya berbentuk limasan, sedangkan di bagian Barat terdapat bangsal *Sri Manganti*, atapnya berbentuk *joglo*. Di sebelah Utara dan Selatan dari masing-masing bangsal ini terdapat bangsal kecil yang fungsinya sebagai tempat *pecaosan* (piket) *abdiDalem* (punggawa keraton), jadi jumlahnya ada empat buah. Sekarang ini, keempat bangsal digunakan untuk menyimpan alat pengangkut barang, yakni *joli* (tandu berbentuk bundar) dan tandu.

Bangsal *Trajumas*, disebut demikian karena bangunan ini berbentuk limasan *trajumas* lambang gantung, dengan enam tiang *sakaguru*. Pada bangunan ini tidak banyak dijumpai hiasan, beberapa

hiasan yang ada berupa motif bunga pada keempat sudut langit-langitnya; dan umpak tiangnya berbentuk bunga padma. Konon, dahulu bangsal *Trajumas* berfungsi antara lain sebagai tempat ‘*pasowanan*’ pada malam ‘*midodareni*’ yaitu upacara di malam hari menjelang



Gambar 4.19 Bangsal Trajumas

Bangsal *Trajumas*, juga dipergunakan untuk tempat dibunyikannya gamelan *sekatén* yaitu *Kyia Nagawilaga*, pada hari pertama perayaan *sekatén*. Sekarang, bangsal ini difungsikan sebagai tempat menyimpan benda-benda perlengkapan keraton antara lain *jenpana* (tandu yang bagus) pengantin, yaitu *titihan* atau kendaraan pengantin putrid raja pada waktu upacara perkawinan sampai dengan masa pemerintahan Sultan Hamengkubuwono VII.

16. Gerbang Danapratapa

Tepat di tengah tembok pembatas halaman *Sri Manganti* di bagian Selatan terdapat pintu gerbang atau regol *Danapratapa*, yang menghubungkan halaman *Srimanganti* dengan halaman *Kedaton*,

halaman inti keraton Yogyakarta. Pintu gerbang ini merupakan sebuah bangunan berbentuk limasan *Semar Tinandu*, yaitu bentuk bangunan limasan yang ditopang oleh dua buah tiang.



Gambar 4. 20. Gerbang *Danapratapa*

Di depan kanan dan kiri regol *Danapratapa* terdapat sepasang patung raksasa yang terbuat dari batu monolit, yang disebelah Timur dinamakan *Cingkarabala* dan yang di sebelah Barat dinamakan *Balaupata*; keduanya menggambarkan raksasa penjaga pintu dan berfungsi sebagai penolak bala atau malapetaka, masing-masing memegang sebuah gada dan seekor ular.

Pada regol *Danapratapa* terdapat angka tahun berbentuk *sengkalan memet* yang berupa gambar daun kluwih, kepala kemamang, sepasang ular naga (biawak) yang masing-masing ekornya dalam genggam tangan, dan lambang keraton, yang berbunyi: *Kaluwihaning Yaksa Salira Aji*, menunjukkan tahun Jawa 1853, yaitu tahun dinobatkannya Sri Sultan Hamengkubuwono VIII menjadi raja.

17. Halaman *Kedaton*

Halaman *Kedaton* merupakan halaman pusat yang terletak di antara tiga buah halaman yang mengapitnya di sebelah Utara dan Selatan. Halaman ini dan komposisi bangunan-bangunan yang berada di dalamnya membentuk gugusan yang membujur dari Barat ke Timur, menempati areal kurang lebih lima hektar; ia dikelilingi dinding penyekat (*penyengker*) setinggi kurang lebih lima meter. Halaman *Kedaton* dibagi menjadi tiga bagian, yaitu halaman *Kedaton* bagian Tengah, bagian Barat, dan bagian Timur. Halaman *Kedaton* bagian Barat dinamakan *Keputren*, sedangkan halaman bagian Timur dinamakan *Kesatriyan*.

18. Bangsal Kencana

Di halaman *Kedaton* bagian Tengah terdapat sebuah bangunan besar dan sangat indah yang mempresentasikan bangunan utama di seluruh kompleks keraton, yaitu bangsal *Kencana*, berbentuk *joglo mangkurat*.

Suasana interior bangsal *Kencana* terkesan agung dan berwibawa. Hampir di seluruh bagian bangunan secara merata dijumpai hiasan-hiasan indah dan rumit. Bangunan ini menghadap ke arah Timur dan merupakan bangunan terbuka tanpa dinding penutup ruangan, dengan luas kurang lebih 25 x 20 meter. Pada sisi depan (Selatan) dan menyatu dengan bangsal ini adalah sebuah *tratag*, sedangkan pada kedua sisi samping kanan dan kiri adalah *emperan*



Gambar 4.21. Bangsal Kencono
(pariwisataindonesia.id)

. Bangsal ini berfungsi sebagai tempat menerima tamu negara, tempat pelantikan pangeran, tempat upacara persembahan putra-putri raja, dan tempat mengadakan tarian Bedaya Srimpi. Apabila bertahta, Sri Sultan duduk di singgasana di dalam bangsal Kencana agak ke belakang (dibagian Barat) dan menghadap ke Timur. Sementara tratag depan dan Kuncung dipergunakan sebagai tempat mengadakan pertunjukan wayang orang dan wayang kulit beserta gamelannya (lihat Hendro, 2001:84).

Bangsral *Kencana*, berarti bangsal keemasan, dibangun pada tahun Jawa 1719, ditandai dengan *Candrasengkala: Trus Satunggal Panditaning Rat*. Sampai saat ini, bangsal *Kencana* merupakan bangunan keraton yang paling sering digunakan untuk kegiatan keraton, baik acara biasa maupun acara spiritual. Pada tanggal 7 Oktober 1988, pada saat wafatnya Sri Sultan Hamengkubuwono IX, jenasahnya disemayamkan di bangsal *Kencana*. Kemudian, pada saat *Jumenengan* Sri Sultan Hamengkubuwono X, bangsal *Kencana*

dipergunakan untuk menerima *ngabekten* dari para kerabat dan *abdiDalem* keraton. Bangsal ini juga digunakan untuk menerima *sungkeman* dan tempat *ngabekten* para *abdiDalem* pada hari-hari tertentu, seperti Hari Raya Idul Fitri (Khairuddin, 1995:46).

19. Bangsal Prabayeksa

Di sebelah barat bangsal *Kencana*, dihubungkan oleh sebuah tratag adalah bangsal *Prabayeksa* yang merupakan bangunan rumah, induk dari keraton Yogyakarta. Bentuk bangunannya adalah *sinom klabang nyander lambang gantung*. Ruang bangsal *Prabayeksa* bersifat tertutup, dan selalu tertutup, dibuka hanya sekali dalam seminggu atau pada hari-hari istimewa. Daerah ini bersambung dengan bangsal *Kencana* dengan sekat kaca lebar.

Prabayeksa memiliki arti sinar yang sangat besar atau cahaya agung (*praba*=sinar, *yeksa*=raksasa). Bangsal ini berdiri ditandai dengan *candrasengkala: Warna Sanga Rasa Tunggal*, yang menunjuk tahun Jawa 1694. Di bagian dalam *Dalem Ageng Prabayeksa* terdapat tiga ruang atau bilik, yang dikenal dengan *Sentong*, yaitu *Sentong Tengen*, *Tengah*, dan *Kiwo*, lengkap dengan perlengkapannya, yang berderet dari Barat ke Timur. *Sentong Tengen* (kanan) yang terletak paling Timur menghadap ke arah Timur, sementara *Sentong Tengah* (tengah) dan *Sentong Kiwo* (kiri) (letaknya paling Barat) menghadap ke arah Selatan.

Di dalam *Sentong Tengah*, terdapat suatu tempat yang disebut

pasarean tengah, yaitu tempat bersemayamnya roh halus penjaga keraton. Di dekat *pasarean tengah* ini terdapat bekas tempat tidur Sri Sultan Hamengkubuwono I dan sebuah lampu *rombyong* yang tidak pernah padam bernama *Kyai Wiji*. Di depan *Sentong Tengah* terdapat sebuah rumah kecil yang berdiri di atas tiang, yaitu berfungsi sebagai tempat menyimpan pusaka-pusaka bertuah, di antaranya berupa tombak *Kyai Plered*, keris *Kyai Kopek* dan lain-lain (Hendro, 2001:85).



Gambar 4.22 *Dalem Ageng Prabayeksa*
(Soeratno, 2002:33)

Jadi *Dalem Ageng Prabayeksa* memiliki dualisme orientasi, yakni arah Timur di wujudkan dengan keberadaan *Sentong Tengen* yang menghadap ke arah Timur, tratag *Prabayeksa*, bangsal *Kencana*, tratag depan, *Kuncung*, dan halaman atau pelataran. Sedangkan orientasi arah Selatan diwujudkan dengan keberadaan *Sentong Kiwo* dan *Tengah* yang menghadap ke arah Selatan, ditambah lagi dengan adanya sebuah rumah- rumahan kecil di depan (di sebelah Selatan) *Sentong Tengah* yang berdiri di atas tiang-tiang.

Dalam tradisi Jawa rumah tinggal lazimnya menghadap ke arah Selatan. Hanya raja yang boleh melanggar kelaziman ini, yaitu menghadapkan rumahnya ke arah Timur, tetapi sebenarnya bagian inti *Dalem Ageng Prabayeksa*, yaitu *Sentong Tengah* dan bangunan rumah-rumahan tempat penyimpanan pusaka-pusaka keraton yang berada di depannya, berorientasi ke arah selatan.

20. Gedhong Jene (Gedhong Kuning)

Di sebelah Utara bangsal *Prabayeksa*, terdapat *Gedhong Kuning* atau *Gedhong Jene*, bangunan yang sebagian besar pintu dan jendelanya berwarna serba kuning gading, membujur dari Barat ke Timur dan menghadap ke arah Timur, beratap bentuk limasan dengan sebuah serambi di bagian depan. dan hingga sekarang berfungsi untuk tempat tinggal Sri Sultan.



Gambar 4.23 Gedong Jene

Di antara bangsal *Prabayeksa* dan *Gedong Jene* terdapat *Gedong Trajutrisna*, bangunan beratap limasan dan menghadap ke arah

Timur, berfungsi untuk tempat ‘penantun’ putri Sri Sultan yang akan menikah.

21. Gedhong Purwaretna

Di sebelah Timur *Gedong Jene* dan di sebelah Utara bangsal *Kencana*, terdapat bangunan yang dikenal *Gedong Purwaretna*, bangunan berlantai dua dengan atap limasan dan menghadap ke arah Selatan. Bangunan ini berfungsi, lantai bawah untuk kegiatan kantor Sri Sultan dan lantai atas sebagai tempat menyimpan arsip-arsip dan sebagai perpustakaan keraton. Di depan *Gedong Purwaretna* tumbuh sebuah pohon kanthil yang oleh sebagian orang dipandang keramat.

22. Bangsal Mandalasana

Di sebelah Utara salah satu bangsal *Kothak* (Utara) terdapat bangsal *Mandalasana* atau bangsal musik, berdenah dan beratap segi delapan, berfungsi untuk memainkan instrumen musik pada saat upacara-upacara tertentu yang diselenggarakan di bangsal *Kencana*.



Gambar 4.24. *Bangsal Mandalasana*

23. Kasatriyan

Di bagian Timur halaman *Kedaton* bagian Tengah terdapat Regol Gapura, yaitu gerbang penghubung antara halaman *Kedaton* bagian Tengah dengan bagian Timur atau halaman *Kesatriyan*. Bentuk bangunan seluruhnya tertutup dinding, pada bagian bawah berlorong dengan dua buah ruangan di sebelah kanan dan kirinya. Di sebelah Utara Regol Gapura adalah *Gedong Gangsa Pelog*, menghadap ke arah Barat dan beratap limasan, berfungsi untuk menyimpan perangkat gamelan *pelog* dan dibunyikan pada saat dilangsungkannya upacara kerajaan di bangsal *Kencana*. Di sebelah Selatan Regol Gapura adalah *Gedong Gangsa Slendro*, juga menghadap ke arah Barat dan beratap Limasan, berfungsi untuk menyimpan perangkat gamelan *slendro*.

24. Tepas Rantam Arta

Di bagian Tenggara halaman *Kedaton* bagian Tengah terdapat *Tepas Rantam Arta*, bangunan dengan atap kampung susun dua dan menghadap ke arah Utara, berfungsi sebagai kantor kas keraton.



Gambar 4.25 Gedhong Patehan

Di sebelah Barat *Tepas Rantam Arta* adalah *Gedong Patehan*, bangunan beratap limasan dan menghadap ke arah Utara, berfungsi sebagai tempat membuat minuman teh, baik untuk keperluan sehari-hari maupun untuk keperluan apabila ada tamu negara.

25. Kemagangan

Di sebelah Barat *Gedong Patehan* adalah pintu gerbang atau regol *Kemagangan* yang menghubungkan halaman *Kedaton* dengan halaman *Kemagangan* di sebelah Selatan. Di sebelah Barat pintu gerbang *Kemagangan*, masih di dalam halaman *Kedaton* bagian Tengah, adalah bangsal *Sedahan*, bangunan dengan atap limasan dan menghadap ke arah Utara, berfungsi sebagai tempat untuk menyimpan perlengkapan pesta dan benda-benda perlengkapan wayang orang.

26. Bangsal Manis

Bangsal Manis terletak di samping Bangsal Kencana dan menghadap ke arah timur. Bangunan berbentuk limasan klabang nyander, yaitu bangunan dengan atap limasan yang disangga oleh beberapa buah tiang berderet, memanjang arat Utara-Selatan. Di bangsal Manis sering diselenggarakan pesta kerajaan, apabila ada tamu kenegaraan. Sewaktu di keraton diselenggarakan pesta perkawinan putra-putra Sri Sultan Hamengkubuwono IX, tempat untuk menjamu para tamu bertempat di bangsal Manis. Sekarang tempat ini digunakan untuk membersihkan pusaka kerajaan pada bulan Suro.



Gambar 4.26. Bangsal Manis (<https://www.flickr.com/>)

Bangsal Manis bersekat kaca dengan bangsal Kencana dan berlantaikan marmer. Pada bidang tutup keong bangunan *Kuncung* terdapat hiasan lambang keraton, dan pada pagar kayu di bawahnya terdapat hiasan *sengkalan memet* yang berupa: kepala raksasa atau kemamang, seekor lintah pada rambut kemamang, dua ekor naga raja di sebelah kanan dan kiri kemamang, yang semuanya dapat dibaca: *Wredu Yaksa Naga Raja*, yang berarti tahun Jawa 1853, yaitu tahun pemugaran bangsal *Manis*.

27. Bangsal Pengapit

Di sebelah Selatan bangsal *Prabayeksa* agak ke Timur terdapat bangsal *Pengapit*, bangunan dengan atap limasan dan menghadap ke arah Timur, berfungsi sebagai tempat menerima tamu ketika bangsal *Kencana* belum selesai dibangun. Sekarang bangsal ini difungsikan sebagai tempat ‘*penantun*’ untuk para gadis calon menantu Sri Sultan.

Halaman *Kedaton* bagian Barat atau dikenal halaman *Keputren* ditempati bangunan-bangunan yang khas bagi kegiatan-kegiatan perempuan. Dinding pembatas antara halaman *Keputren* dan halaman *Kedaton* bagian Tengah tidak begitu jelas, namun bangunan-bangunan yang terdapat di kedua halaman itu dapat dipisahkan dan dikelompokkan. Sekarang bangunan-bangunan yang terdapat di halaman *Keputren* sebagian besar masih berfungsi dengan baik, yaitu sebagai tempat tinggal keluarga Sri Sultan Hamengkubuwono IX, oleh karena itu tidak setiap orang dapat masuk ke dalam halaman ini, hanya keluarga dan orang-orang tertentu yang boleh masuk.

Halaman *Keputren* mempunyai sebuah pintu gerbang, yaitu letaknya di sebelah Selatan bangsal *Pengapit*, di bagian Tenggara halaman *Keputren*; ia bernama gerbang *Manik Antaya* dan berfungsi sebagai pintu penghubung antara halaman *Kedaton* bagian Tengah dan halaman *Keputren* (lihat pula Hendro, 2001:94-95).

28. Gupit Mandragini

Di sisi Timur halaman *Keputren*, berhimpit dengan bangsal *Prabayeksa* terdapat tiga buah ruang yang berderet dari arah Utara ke Selatan, yaitu secara berurutan dari arah Utara ke Selatan, *Gupit Mandragini*, *Gedong Kepilih*, dan *Kedaton Kulon*. *Gupit Mandragini* letaknya seataap dengan bangsal *Prabayeksa*, berfungsi untuk tempat tidur permaisuri Sri Sultan.

29. Gedong Kepilih

Gedong Kepilih letaknya di sebelah Selatan dan berhimpit dengan *Gupit Mandragini*, seataap dengan bangsal *Prabayeksa*, berfungsi untuk tempat para *keparak* terpilih yang bertugas bersaji kepada pusaka-pusaka keraton; dan *Kedaton Kulon* letaknya di sebelah Selatan dan berhimpit dengan *Gedong Kepilih*, juga seataap dengan bangsal *Prabayeksa* tersekat oleh dinding kayu, menghadap ke arah Selatan, berfungsi untuk tempat tidur permaisuri Sri Sultan.

Agak jauh di sebelah Selatan bangsal *Prabayeksa*, di sebelah Barat pintu gerbang *Manik Antaya* terdapat *Gedong Gandakusuma* dan deretan empat buah *Dalem Klangeran* (tempat tinggal para selir raja) membujur dari arah Timur ke Barat, semuanya menghadap ke arah Utara. Di depan (sebelah Utara) *Dalem Klangeran* yang letaknya paling ujung (Barat) terdapat masjid *Keputren*, berfungsi untuk tempat *abdiDalem Suranata* dan *Punakawan Kaji* menjalankan ibadah sembahyang lima waktu dan juga untuk sembahyang terawih. Di sebelah Timur masjid *Keputren* atau di depan (Utara) deretan *Dalem Klangeran* yang letaknya kedua dari ujung (Barat) adalah *Gedong Maduretna*.

30. Dalem Klangeran

Di sebelah Utara masjid *Keputren* terdapat dua buah *Dalem Klangeran*. Di sebelah Utara kedua *Dalem Klangeran* tersebut terdapat sebuah masjid yang bernama masjid *Panepen*, berfungsi sebagai tempat

dilangsungkannya upacara ijab untuk putra-putri raja.

31. Dalem Keraton Kilen

Di bagian paling Barat halaman *Keputren*, atau di sebelah Barat masjid *Keputren*, dua buah *Dalem Klangeran* berderet dan masjid *Panepen* terdapat *Dalem Keraton Kilen* dengan halaman yang luas. Semasa Sri Sultan Hamengkubuwono VI, *Dalem Keraton Kilen* dipergunakan untuk tempat tinggal Kangjeng Ratu Ageng, permaisuri Sri Sultan, kemudian pada waktu berikutnya dipergunakan untuk tempat tinggal Sri Sultan dan keluarga dekatnya..

32. Bangsal Abrit dan Gedhong Indrakila

Di bagian Timur Laut halaman *Keputren*, tepatnya di sebelah Barat *Gedong Jene* terdapat dua buah bangunan yang berdekatan, yaitu yang sebelah Selatan bernama bangsal *Abrit* dan yang sebelah Utara bernama *Gedong Indrakila*, yang keduanya membujur arah Timur- Barat. Bangsal *Abrit* menghadap ke arah Selatan, pada bagian dalamnya terdapat ruang khusus untuk upacara sekali setahun, yakni berupa ‘siraman’ bagi pusaka Kangjeng Kyai Ageng Plered yang dilakukan sendiri oleh Sri Sultan (Tashadi, 1980:62).

Sementara *Gedong Indrakila* berfungsi untuk tempat tinggal bagi putra-putri Sri Sultan yang belum menikah. Di sebelah Selatan agak ke Barat dari bangsal *Abrit* adalah *Gedong Inggil*, menghadap ke arah Timur dan berfungsi sebagai tempat menyimpan pusaka-pusaka keraton, seperti Kangjeng Kyai Slamet, Kangjeng Kyai

Tunggulwulung, Kangjeng Kyai Pangarab-arab, dan lain sebagainya. Di sebelah Barat bangsal *Abrit* dan *Gedong Indrakila* terdapat bangunan *Gebayanan*, berfungsi untuk tempat para *abdiDalem keparak gebayan*. Di sebelah Barat *Gedong Inggil* terdapat bangsal *Asrep*. Di sebelah Utara agak ke Barat dari *Gebayanan* terdapat bangsal *Kemasan*, berfungsi sebagai tempat kerja para pengrajin emas. Di sebelah Barat agak ke Selatan dari bangsal *Kemasan* terdapat masjid *Panepen*.

33. Halaman Tamanan

Bagian paling utara dari halaman *Keputren* adalah halaman *Tamanan*, letaknya di sebelah utara *Gedong Jene*, bangsal *Abrit* dan *Gedong Indrakila*, dan di sebelah Barat halaman *Sri Manganti*. Di dalam halaman *Tamanan* terdapat bangsal *Tamanan*, berbentuk *joglo lambang sari*, dengan pahatan serta pewarnaan yang sangat halus dan indah (Tashadi, 1980:63).

Halaman *Kedaton* bagian Timur dinamakan halaman *Kesatriyan*, berisi bangunan-bangunan tempat tinggal pangeran, putra-putra Sri Sultan yang belum menikah. Semula bernama *Kadipaten*, ialah tempat tinggal putra mahkota. Untuk memasuki halaman ini, kita harus melewati Regol Gapura yang menghubungkan halaman *Kedaton* bagian Tengah dengan bagian Timur (halaman *Kesatriyan*). Sejak Sri Sultan Hamengkubuwono VI, *Dalem Kadipaten* dipindahkan di luar keraton, yaitu di sebelah Utara Taman Sari (*Dalem Mangkubumen* sekarang)(Tashadi, 1980:65).

34. Gedhogan

Setelah melewati Regol Gapura, terdapat sebuah halaman yang tidak begitu luas, di sebelah Utara dan Selatan terdapat *Gedogan* (kandang kuda), sedangkan di sebelah Timur terdapat sebuah pintu gerbang. Melewati pintu gerbang ini kita akan menjumpai bangsal *Kesatriyan* dengan halaman yang agak luas.

35. Gedhong Kapa

Gedong Kapa adalah bangunan dengan atap berbentuk limasan *kutuk manglung*, yaitu atap limasan dengan emperan pada salah satu sisinya, membujur arah Barat-Timur, dan menghadap ke arah Selatan. Bangunan ini, dahulu berfungsi sebagai tempat menyimpan pakaian dan peralatan kuda Sri Sultan. Kini dipergunakan untuk tempat pameran benda-benda keraton seperti barang-barang keramik hadiah para tamu negara, benda-benda upacara kerajaan, gambar-gambar, dan lain sebagainya.

36. Bangsal Kasatriyan

Bangsal *Kesatriyan* adalah sebuah pendopo berbentuk *joglo kepuhan limolasan*, menghadap ke arah Selatan, ditambah dengan emperan di sebelah belakang (Utara) dan depan (Selatan), masing-masing berbentuk limasan *klabang nyander*. Secara keseluruhan bangunan ini posisinya membujur arah Utara-Selatan. Bangunan ini merupakan pendopo dari *Dalem Kesatriyan* yang fungsinya sebagai tempat untuk latihan menari tiap hari Minggu, untuk *uyon-uyon Adi*

Luhung tiap malam Sabtu Pahing, untuk tempat *mengangin-anginkan* wayang- wayang keraton, dan lain sebagainya (lihat pula Tashadi, 1980:65-66).

37. Dalem Kasatriyan

Di sebelah Utara berhimpit dengan bangsal *Kesatriyan* adalah *Dalem Kesatriyan*, bangunan dengan atap limasan susun dua, membujur arah Barat-Timur, menghadap ke arah Selatan, pada bagian depan bangunan terdapat serambi terbuka yang atapnya bersambungan dengan atap emperan pendopo bagian Utara. *Dalem Kesatriyan* berfungsi sebagai tempat tinggal Pangeran Pati, yaitu calon pengganti Sultan ketika belum menikah (Hendro, 2001:103).

38. Gedhong Sri Katong

Di sebelah Utara *Dalem Kesatriyan* terdapat *Gedong Sri Katong*, dan di sebelah Timur *Gedong Sri Katong* terdapat *Gedong Purwarukma*, sementara di sebelah Barat *Gedong Sri Katong* terdapat dua buah *Gedong Putra Dalem*, keempat bangunan berfungsi sebagai tempat tinggal putra-putra raja yang belum menikah, termasuk juga putra mahkota. Sekarang keempat bangunan difungsikan sebagai tempat pemain wayang (laki-laki) berpakaian. Di sebelah Utara keempat bangunan itu terdapat *Gedong Keparak*, berbentuk memanjang arah Barat-Timur, menghadap ke arah Selatan.

39. Gedjong Pringgondani

Di sebelah Timur bangsal *Kesatriyan*, disela oleh sebuah lorong,

terdapat *Gedong Pringgondani*, bangunan dengan atap bentuk limasan susun dua, membujur arah Utara-Selatan, menghadap ke arah Barat, pada bagian depan ditambah serambi terbuka dengan atap tambahan pula. *Gedong Pringgondani* berfungsi sebagai *Tepas Krida Mardawa*, yaitu tempat untuk latihan menari. Sekarang bangunan ini berfungsi sebagai tempat pameran lukisan beberapa Sultan Yogyakarta (Hendro, 2001:104). Di tempat ini terdapat pula gambar-gambar karya besar pelukis kenamaan, Raden Saleh (Tashadi, 1980:66).

40. Pacaosan, Gedhong Gansa, Patehan dan Siliran

Di sebelah Selatan bangsal *Kesatriyan*, disela oleh halaman terdapat tiga buah bangunan yang posisinya berderet arah Barat-Timur, menghadap ke arah Utara. Ketiga bangunan itu : *Pacaosan*, *Gedong Gansa*, dan *Patehan*. Di sebelah Selatan agak ke Timur dari ketiga bangunan itu terdapat *Dalem Kedaton Wetan* dengan halaman yang agak luas, bangunan dengan atap limasan susun dua, membujur arah Barat-Timur, menghadap ke arah Barat. Pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengkubuwono VIII, bangunan ini dikenal dengan nama *Dalem Suryabranngtan*. Dahulu, bangunan ini berfungsi sebagai tempat tinggal salah satu kerabat keraton dan sekarang digunakan sebagai *Tepas Widya Budaya*, tempat menyimpan kitab-kitab keraton, yang sebagian besar berhuruf Jawa tulisan tangan berbentuk tembang (Hendro, 2001:105; Tashadi, 1980:66).

Di sebelah Barat *Dalem Kedaton Wetan* terdapat *Siliran*,

bangunan dengan atap limasan, membujur arah Utara-Selatan, menghadap ke arah Barat, berfungsi sebagai tempat menyimpan lampu-lampu yang dipergunakan apabila di keraton mengadakan keramaian di malam hari atau untuk keperluan yang lain. Agak jauh di sebelah Utara agak ke Barat dari *Siliran*, tepatnya di sebelah Selatan *Gedogan* bagian Selatan, terdapat *Pacaosan Siliran*, sebagai tempat *caos* para *abdiDalem* yang mengurus lampu-lampu di dalam keraton.

41. Balerata

Balerata dipergunakan oleh Sri Sultan untuk memberhentikan kendaraan (kereta) nya apabila dia pergi keluar untuk keperluan intern, seperti pesiar, upacara gladi resik di *Alun-alun Kidul*, dan keperluan-keperluan pribadi. Juga untuk masuknya kerabat keraton serta para *abdiDalem*. Termasuk apabila ada upacara kematian keluarga raja atau raja sendiri, kendaraan atau kereta jenasah akan berhenti di *Balerata*.

42. Bangsal Kemagangan

Bangsal ini dipergunakan untuk tempat '*tugur*' para prajurit bila di keraton ada upacara kenegaraan atau bila ada keluarga keraton yang meninggal. Selain itu juga untuk tempat *wayangan bedhol songsong* (penutupan) yang dilakukan pada malam hari setelah *garebeg Syawal*.



Gambar 4.27 *Bangsal Kemagangan*

Dewasa ini, bangsal *Kemagangan* dipergunakan pula untuk upacara *numplak gunungan*, yang dilaksanakan satu hari sebelum ada upacara *garebeg* (Tashadi, 1980:68).

43. Halaman *Kemandhungan Kidul*

Dengan melewati halaman panjang *Kemagangan* menuju ke arah Selatan, kita akan menjumpai pintu gerbang atau regol *Gadung Mlati*, yang menghubungkan halaman *Kemagangan* dengan halaman *Kemandhungan Kidul*, bangunan berbentuk limasan *Semar Tinandu*. Di bagian depan regol terdapat serambi, seperti pada regol *Kemagangan*, di kanan dan kirinya dijumpai dua buah ekor ular yang sedang menjulur ke arah Selatan, yang bisa terbaca : *Dwi Naga Rasa Wani*, yang menunjuk tahun Jawa 1682. Sedangkan di belakang regol terdapat *baturana* yang padanya terdapat hiasan dua ekor ular naga yang ekornya saling berlilitan, yang bisa terbaca : *Dwi Naga Rasa Tunggal*, menunjuk tahun Jawa 1682.

44. Bangsal Kemandhungan Kidul

Dari sini masuk ke halaman yang tidak terlalu luas dengan sedikit bangunan yang berdiri di atasnya. Pada kiri dan kanan pintu gerbang *Gadung Mlati* di halaman *Kemandhungan Kidul*, terdapat bangunan berbentuk limasan untuk jaga para prajurit atau untuk *caos* para *abdiDalem*. Di tengah halaman berdiri sebuah bangunan yang terlihat tua dan kurang terawat, yaitu bangsal *Kemandhungan Kidul*. Bangunan ini berbentuk *joglo lawakan*, yaitu bangunan dengan atap *joglo* susun dua. Dahulu dipergunakan sebagai tempat menyimpan benda-benda upacara seperti *tandu*, *jempana*, *joli*, *plangki*, dan lain sebagainya. Juga benda-benda yang dipergunakan dalam pertunjukan wayang orang. Dan pernah difungsikan pula sebagai gedung Sekolah Dasar. Berdasarkan namanya, aslinya bangsal *Kemandhungan Kidul* dipergunakan untuk *sowan* para *abdiDalem Mandhung*.

45. Halaman *Sitihinggil Kidul*

Halaman *Sitihinggil Kidul* merupakan halaman paling Selatan dalam kompleks keraton Kesultanan Yogyakarta. Sesuai dengan namanya, halaman ini berupa tanah yang ditinggikan dan berdenah segi empat. Pada halaman *Sitihinggil Kidul* sisi Utara, Barat dan Timur terdapat lorong yang lebarnya kurang lebih lima meter, mengelilingi halaman hingga tembus sampai di Alun-alun Kidul. Jalan yang menyerupai lorong ini dikenal dengan Supit Urang atau Pamengkang.



Gambar 4.28. Bangunan Sitihinggil Kidul

Dahulu halaman *Sitihinggil Kidul* dipergunakan untuk para putri keluarga raja ketika melihat keramaian *rampogan* harimau yang diselenggarakan di *Alun-alun Kidul*. Dari halaman *Sitihinggil Kidul* di sebelah Selatan terdapat tangga menurun menuju ke *Alun-alun Kidul* pada sebuah tratag, sehingga dikenal dengan tratag *Rambat*.

4.1.3. Alun-alun Kidul

Alun-alun Kidul atau Alun-alun Pengkeran yang memiliki ukuran kurang lebih 165 m x 165 m, pada masa dahulu dipenuhi pasir halus dan digunakan sebagai tempat melatih prajurit-prajurit dalam ilmu *kanuragan* dan juga ketangkasan berkuda untuk pasukan kavaleri. Di tengah-tengah Alun-alun terdapat dua buah pohon beringin kurung.



Gambar 4.29. Alun-alun Kidul

Di sebelah Barat Alun-alun terdapat bangunan kandang gajah, di mana setiap kali terjadi keramaian *garebeg*, gajah-gajah ini akan dibawa ke Alun-alun Utara. Pada saat-saat tersebut, gajah-gajah tersebut biasanya dihias untuk acara tersebut. Di sebelah Utara, tepat di depan *Sitihinggil*, terdapat sebuah bangunan *tratag* yang terbuat dari bambu dengan tiang-tiang besi. Dahulu, di tengah-tengah *tratag* ini terdapat sebuah *sela gilang* yang digunakan oleh Sri Sultan ketika ingin melihat keramaian rampogan harimau atau menghadiri keramaian gladi resik prajurit Keraton menjelang upacara *garebeg*. Di sekeliling Alun-alun Pengkeran, terdapat pohon-pohon gayam, kweni, dan pakel, seperti yang dijelaskan oleh Tashadi (1980: 71-72).

Bangsas Probayekso sendiri merupakan area inti bangunan, dengan pengaruh Hindu yang masih kental, ditandai dengan arah hadap bangunan ke arah timur, (tidak seperti umumnya rumah tradisional Jawa yang menghadap ke Selatan atau utara), atap Meru, bentuk bangunan segi empat, serta fungsi

bangunan sebagai tempat untuk menyimpan tahta Sultan (Dhampar Kencono), senjata pusaka dan benda keramat lainnya. Berikut adalah bagian-bagian dalam keraton Yogyakarta.

4.1.1.4. Masjid Gede Kraton Yogyakarta

Mesjid Gede dibangun Sri Sultan Hamengkubuwono I sebagai simbol sebuah kerajaan Islam. Di halaman depan masjid, di sebelah selatan dan utara dibangun dua tempat gamelan sekaten yang kemudian dikenal dengan pagongan yang dibunyikan selama tujuh hari pada saat perayaan Sekaten, menjelang Garebeg Mulud. (Ashadi: 2017). Masjid itu terletak di sebelah muka keraton, di sebelah barat alun-alun Utara. Bangunan masjid yang kemudian dikenal sebagai masjid Besar Yogyakarta itu selesai dibangun pada tahun 1773. Kemudian ditambahkan serambi di sebelah timurnya pada tahun 1775. Di halaman depan masjid, di sebelah Selatan dan Utara dibangun dua tempat gamelan sekaten yang kemudian dikenal dengan pagongan. Gamelan itu dibunyikan selama tujuh hari pada saat perayaan sekaten, menjelang garebeg Mulud.



Gambar 4.30. Masjid Gede Keraton Yogyakarta

Di masjid Besar Yogyakarta sering diadakan berbagai upacara keraton Yogyakarta, seperti dibunyikannya gamelan sekaten, tempat disajikan unung-gunungan keraton, udhik-udhik, pembacaan riwayat hidup Nabi, upacara ‘*njejak bata*’, dan lain sebagainya (Tashadi, 1980:44).

Masjid ini bentuk arsitekturalnya yang mengacu pada keraton dengan sistem atap tumpang tiga yang mempunyai makna tataran kesempurnaan hidup melalui tiga tahapan yakni Syariat, Makrifat dan Hakekat.

4.1.1.5. Benteng Kraton (Baluwarti)

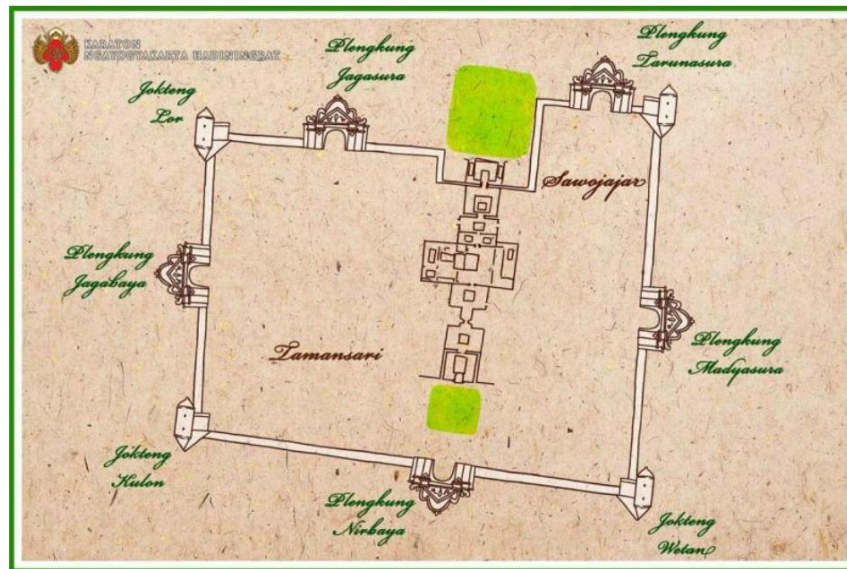
Benteng Keraton Yogyakarta dulunya berfungsi sebagai tembok pertahanan keraton saat melawan penjajah. (kratonjogja.id). Terdapat empat pojok benteng (bastion), yaitu Pojok Beteng Wetan (Timur), Pojok Beteng Wetan, Pojok Beteng Lor (utara), dan Pojok Beteng Lor Wetan. Keraton Yogyakarta dikelilingi dua lapis tembok, lapisan dalam berupa tembok cepuri yang mengelilingi *kedhaton*, atau kawasan keraton dan tembok berikutnya jauh lebih luas dan kuat, disebut dengan tembok Baluwarti, atau lebih sering disebut hanya sebagai Beteng. Selain *kedhaton*, tembok Baluwarti juga melingkupi kawasan tempat tinggal kerabat Sultan dan pemukiman Abdi *Dalem*, area yang kini sering disebut sebagai kawasan Jeron Beteng. (<https://www.kratonjogja.id/>).

Tembok keliling tersebut didesain dan dibangun pada masa pemerintahan Sri sultan Hamengku Buwono I (1755-1792), pendiri Kasultanan Yogyakarta. Bentuknya mirip persegi empat, namun lebih besar bagian timur. Benteng keraton dari timur ke barat memiliki panjang 1200 meter, sedang arah utara ke selatan 940 meter. Dilihat dari bekas-bekasnya, benteng pertahanan kota Yogyakarta kuno

mempunyai denah segi empat, tiap- tiap sisinya menghadap ke arah empat mata angin utama– Timur – Barat – Selatan - Utara. Pada sisi Timur, Barat dan Selatan masing-masing terdapat sebuah gapura (plengkung), sedangkan pada sisi Utara terdapat dua buah gapura (plengkung). Di tiap-tiap pojoknya terdapat gardu pengintai yang dinamakan tulak tala (bastion). Tiap-tiap sisi beteng yang panjangnya lebih kurang 1 kilometer, terdiri atas dua lapis dinding, masing-masing tebalnya 0,5 meter. Tinggi dinding bagian luar 3,5 meter dan bagian dalam tingginya 2 meter. Ruang di antara kedua dinding tersebut memiliki lebar kurang lebih 4 meter dan diisi dengan tanah (lihat Hendro, 2001:47-48). Di sepanjang dinding beteng bagian luar dibuatkan parit keliling atau jagang. Pintu gerbang beteng yang disebut plengkung ada lima buah. Setiap pintu gerbang dihubungkan dengan jembatan yang dapat ditarik ke atas. Pada masa kini, sebagian dari beteng sudah rusak, dan sebagian besar bagian dalam dari beteng-beteng tersebut sudah dijadikan perumahan oleh penduduk. Demikian pula parit yang mengelilingi parit, sudah lama ditimbun dengan tanah dan dijadikan permukiman. Juga jembatan-jembatan yang menghubungkan pintu gerbang sudah lama dibongkar. Dari kelima buah pintu gerbang beteng yang sampai sekarang masih memiliki bentuknya yang asli tinggal dua buah (periksa pula Soelarto, 1993:25-26).

Dulunya pada sisi luar benteng terdapat parit yang dalam dan jernih airnya. Parit itu disebut *jagang*, sisi luarnya diberi pagar bata setinggi satu meter. Pohon gayam ditanam sebagai peneduh di sepanjang jalan yang mengelilingi benteng. Benteng pertahanan kota Yogyakarta kuno mempunyai denah segi empat,

tiap-tiap sisinya menghadap ke arah empat mata angin utama –Timur –Barat – Selatan - utara.



Gambar 4.31 Ilustrasi utuh Kawasan Jeron Beteng Kraton Yogyakarta
Sumber: kraton.id

Pada sisi Timur, Barat dan Selatan masing-masing terdapat sebuah gapura (plengkung), sedangkan pada sisi utara terdapat dua buah gapura (plengkung). Di tiap-tiap pojoknya terdapat gardu pengintai yang dinamakan tula tala (bastion). Tiap-tiap sisi benteng yang panjangnya lebih kurang 1 kilometer, terdiri atas dua lapis dinding, masing-masing tebalnya 0,5 meter. Tinggi dinding bagian luar 3,5 meter dan bagian dalam tingginya 2 meter. Ruang di antara kedua dinding tersebut memiliki lebar kurang lebih 4 meter dan diisi dengan tanah (Hendro, 2001:47-48).

Di samping *bastion* dan plengkung, pada sisi luar benteng dulunya terdapat parit yang dalam dan jernih airnya yang disebut *jagang*, sisi luarnya diberi pagar bata setinggi satu meter. Pohon gayam ditanam sebagai peneduh di sepanjang

jalan yang mengelilingi benteng. Saat ini sebagian besar benteng telah tertutup oleh pemukiman. Tidak ada lagi *jagang* yang tersisa, kalau pun ada hanyalah selokan di sisi pojok benteng sebelah tenggara.



Gambar 4.32 Benteng Baluwarti

Benteng ini sendiri merupakan tembok lapis terluar yang mengelilingi Keraton Yogyakarta. Sebab, pada dasarnya, Keraton Yogyakarta memiliki dua lapis tembok. Lapisan dalam berupa tembok cepuri yang mengelilingi kedhaton, atau kawasan keraton.

Tembok berikutnya jauh lebih luas dan kuat, disebut dengan tembok *Baluwarti*, yang memiliki kesamaan bunyi dengan kata *baluarte* dari Bahasa Portugis yang juga berarti benteng. Selain *kedhaton*, tembok *Baluwarti* juga melingkupi kawasan tempat tinggal kerabat Sultan dan pemukiman *Abdi Dalem*, area yang kini sering disebut sebagai kawasan *Jeron Beteng*. (<https://jogjaprovo.go.id/>).

Satu kesatuan beteng itu sendiri dulunya terdiri dari lima buah pintu sebagai akses atau yang dikenal dengan plengkung dan dikelilingi oleh empat bastion pada empat sudut beteng. Plengkung tersebut antara lain Plengkung Tarunasura (Wijilan), Plengkung Nirbaya (Gadhing), Plengkung Jagasura, Plengkung Jagabaya, dan Plengkung Madyasura/Tambakbaya (Plengkung Bunthet). (Dinas Kebudayaan Kota Yogyakarta).

Saat ini, hanya dua dari lima plengkung tersebut yang masih dapat dilihat keberadaannya yakni Plengkung Tarunasura dan Plengkung Nirbaya. Plengkung Jagabaya yang berada di sisi barat jalan Kadipaten, telah berubah menjadi gapura atas perintah Sri Sultan Hamengku Buwono VIII. Hal yang sama terjadi pada Plengkung Jagasura yang berada di wilayah Ngasem, yang juga diubah menjadi gapura. Plengkung Madyasura hanya tersisa reruntuhannya saja. Saat peristiwa Geger Sepoy tanggal 20 Juni tahun 1812, plengkung ini digunakan ditutup secara permanen untuk menghalau pasukan Inggris dikabarkan akan menyerang keraton.

.4.1.1.6. Pola Antropomorf Keraton Yogyakarta

Dari uraian di atas dapat dijelaskan bahwa secara umum tata letak bangunan kompleks Keraton Yogyakarta menerapkan pola antropomorf, mengacu pada bagian badan manusia, kompleksnya terbagi menjadi 4 (empat) bagian, yaitu bagian kepala, badan, kaki, dan bahu kanan kiri.

Bagian kepala berada di sisi utara, badan di bagian tengah, kaki di bagian selatan, dan bagian bahu terdapat di kanan dan kiri bangunan pusat. Selain itu, terdapat pula area pusat suci (*sacred centre*) yang berada di bagian *puser/* pusat badan manusia yaitu di Senthong tengah yang ada di

bangsal Proboyekso (Gedhong Pusaka).

Tabel 4.1. Pembagian bagian bangunan

Kepala (bagian utara)	Badan (Bagian Tengah)	Kaki (Bagian Selatan)	Bahu (kanan dan kiri)
<ul style="list-style-type: none"> • Alun-alun lor (Utara) • Bangsal Pagelaran. • Bangsal Pemandangan • Bangsal Pengapit atau Bangsal Pasewakan • Bangsal Pangrawit • Bangsal Pacikeran • Bangsal Sitinggil Lor • Bangsal MangunturTangkil • Bangsal Witana • Bangsal Kori • Bale • BaleAnggun-Anggun • Bangsal Kori Tarub Agung 	<ul style="list-style-type: none"> • Pelataran Kemandungan • Bangsal Ponconiti bangsal Pacaosan • Regol Brojonolo • Regol Srimanganti • Bangsal Srimanganti • Bangsal Trajumas • Patung Dwarapala • Regol Danaprata • Gedhong Purwaretna • Gedhong Jene • (<i>gedhong kuning</i>) • Bangsal Kencana • Bangsal Prabayeksa (Gedhong Pusaka) • Bangsal Manis • Masjid Panepem • Keraton Kilen • Gedhong Kantor Prentah Ageng • Bangsal Mandalasana • Bangsal Kotak • Gedhong Gangsa • Gedhong Kaca • Gedhong Danartapura 	<ul style="list-style-type: none"> • Halaman Kemagangan • Regol kemagangan • Bangsal Kemagangan • Panti ParedenGedhong Patehan • Bangsal Kemandungan • Bangsal Pacaosan 	<ul style="list-style-type: none"> Kasatriyan (kanan) Keputren (kiri)

4.1.2. Kawasan Jeron Beteng Kraton Yogyakarta

Keraton Yogyakarta adalah pusat pemerintahan sekaligus kediaman raja beserta keluarga kerajaan, di masa lalu guna menjalankan kedua fungsi tersebut, dibutuhkan sumber daya manusia yang memadai sehingga untuk itu Keraton Yogyakarta memiliki *Abdi Dalem* yang memiliki tugas-tugas tertentu. Tiap kelompok *Abdi Dalem* mendapatkan pemukiman sendiri yang tidak jauh dari area

keraton. Beberapa di antaranya ditempatkan di dalam benteng keraton yang menjadi pusat dari perkembangan kota Yogyakarta sehingga Kawasan ini dinamakan Jeron Beteng.

Kawasan permukiman Jeron Beteng Kraton Yogyakarta merupakan kawasan permukiman yang memiliki kekhasan dan karakter lokal kota Yogyakarta. Dikatakan permukiman Jeron Beteng karena berada di dalam lingkungan beteng Kraton Yogyakarta, yang dibatasi oleh dinding tinggi dan tebal yang mengelilingi kawasan permukiman ini. Pada awalnya kawasan permukiman Jeron Beteng hanya dihuni oleh raja dan keluarga raja dan seiring berkembang waktu dalam kawasan ini hidup masyarakat yang berada di strata sosial yang berbeda-beda. Masing-masing strata sosial hidup berdampingan dalam kelompoknya, pada space yang diberikan oleh raja. Sejak masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono I, Bendara Raden Mas Sujono (1755-1792) kawasan permukiman Jeron Beteng ini sudah ada. Sehingga disebut Jeron Beteng Heritage karena memiliki nilai kultural yang tak ternilai (Toponim Kota Yogyakarta, 2010).

4.1.1.6. Kawasan Jeron Beteng

Bangunan kraton merupakan inti dari kawasan Jeron Beteng. Bangunan kraton dibangun pada tahun 1758 (Setyawati, 2000:9). Para punggawa (pejabat kraton) pada saat itu tinggal di luar kawasan kraton. Pada tahun yang sama juga dibangun taman sari, segaran gedong dan Dalem Panembahan, yang merupakan Dalem tempat tinggal para pangeran Kraton Yogyakarta yang dibangun pertama

kali. Letak bangunan-bangunan ini berada di bagian barat dan timur bangunan kraton.

Di sekitar bangunan Dalem pangeran, juga didirikan tempat tinggal para pegawai kraton, yang disebut abdi Dalem. Dikarenakan kebutuhan akan pelayanan dalam kegiatan kraton dan di rumah-rumah pangeran, maka para abdi Dalem diperkenankan tinggal di dalam kawasan ini. Para abdi Dalem ini memiliki status ngindung pada tanah tempat tinggal mereka. Kata ngindung lazim dikenal di Yogyakarta untuk menggambarkan orang atau warga yang belum memiliki rumah diperbolehkan tinggal di wilayah kraton milik Sultan. Wilayah tanah ngindung ini sebagian besar berada di bagian selatan ruang Kawasan Jeron Beteng (daerah Nagan, Siliran, Patehan).

Perkembangan bangunan permukiman di dalam kawasan ini terlihat membentuk pola spasial dengan kraton sebagai pusat orientasi. Sentono Dalem ini adalah kerabat raja yang memiliki kedudukan tertentu di pemerintahan. Mereka mendapat tanah palungguh (tanah yang diberikan karena jabatan/kedudukan) di sekitar kraton di dalam Benteng Keraton Yogyakarta

Para punggawa (pejabat kraton) pada saat itu tinggal di luar kawasan kraton. Pada tahun yang sama juga dibangun taman sari, segaran gedong dan Dalem Panembahan, yang merupakan Dalem tempat tinggal para pangeran Kraton Yogyakarta yang dibangun pertama kali. Letak bangunan-bangunan ini berada di bagian barat dan timur bangunan kraton.

Di sekitar bangunan Dalem pangeran, juga didirikan tempat tinggal para pegawai kraton, yang disebut abdi Dalem. Dikarenakan kebutuhan akan

pelayanan dalam kegiatan kraton dan di rumah-rumah pangeran, maka para abdi Dalem diperkenankan tinggal di dalam kawasan ini. Para abdi Dalem ini memiliki status ngindung pada tanah tempat tinggal mereka. Kata ngindung lazim dikenal di Yogyakarta untuk menggambarkan orang atau warga yang belum memiliki rumah diperbolehkan tinggal di wilayah kraton milik Sultan. Wilayah tanah ngindung ini sebagian besar berada di bagian selatan ruang Kawasan Jeron Beteng (daerah Nagan, Siliran, Patehan).

Perkembangan bangunan permukiman di dalam kawasan ini terlihat membentuk pola spasial dengan kraton sebagai pusat orientasi. Sentono Dalem ini adalah kerabat raja yang memiliki kedudukan tertentu di pemerintahan. Mereka mendapat tanah palungguh (tanah yang diberikan karena jabatan/kedudukan) di sekitar kraton di dalam Benteng Keraton Yogyakarta

Kini pemukiman-pemukiman tersebut sudah bukan lagi pemukiman khusus untuk *Abdi Dalem* keraton, namun sudah dihuni oleh masyarakat umum sejak pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (Gusti Raden Mas Sujadi: 1921-1939), kawasan permukiman Jeron Beteng ini diperbolehkan dihuni oleh masyarakat yang tidak mempunyai hubungan kekrabatan dengan raja maupun para abdi *Dalem* raja, artinya masyarakat di luar Beteng boleh tinggal dan bermukim di kawasan Jeron Beteng. Pada saat itu raja memberlakukan hak kepemilikan lahan dengan istilah Magersari yaitu hanya hak huni saja, artinya masyarakat hanya berhak atas bangunan saja, sedangkan lahan tetap milik raja. Selain itu juga ada istilah *ngindung* dan *ganjaran* yang merupakan hadiah dari raja, artinya raja memberikan hadiah berupa lahan untuk dihuni serta hak milik

atas bangunan dan lahan. Kebijakan ini berlaku sampai sekarang, di masa Pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwono X. (KRT.H. Jati Ningrat: 2012).

Dengan adanya kebijakan dari Kesultanan Kraton Ngayogyakarta Hadiningrat ini, menjadikan kawasan permukiman Jeron Beteng menjadi semakin padat permukiman masyarakat yang ada di dalamnya. Letak permukiman-permukiman tersebut masih bisa dilacak berdasar nama kampung, atau toponim yang ada. Adapun kampung-kampung berdasar nama tugas dan keahlian *Abdi Dalem* yang berada di dalam benteng tersebut menurut Dharma Gupta, dkk. (*Toponim Kota Yogyakarta*. 2017) yaitu:

a. Musikanan

Kampung Musikanan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Musikan*. Pada masa lalu, *Abdi Dalem Musikan* bertugas memainkan musik-musik Eropa ketika keraton menerima kunjungan resmi. Secara administratif kampung tersebut berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

b. Ngrambutan

Kampung Ngrambutan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* penata rambut keraton. Secara administratif kampung tersebut berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

c. Kenekan

Kampung Kenekan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem kenek* kereta keraton. Dalam penggunaan kereta, selain sais yang mengendalikan kuda juga terdapat kenek yang berada di bagian belakang kereta. Secara administratif kampung ini ada di wilayah Panembahan, Kecamatan Keraton.

d. Pandean

Kampung Pandean merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Pande* yang bertugas sebagai pandai besi atau pembuat peralatan dari bahan besi. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

e. Bludiran

Kampung Bludiran merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* yang bertugas di bagian pembuatan, perawatan atau perbaikan busana. Nama Bludiran berasal dari bahasa Belanda yaitu *borduuren*. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

f. Kemitbumen

Kampung Kemitbumen merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Kemitbumi* yang bertugas menjaga dan merawat halaman keraton. Secara administratif kampung ini berada di Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

g. Gebulen

Kampung Gebulen merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* yang bertugas di dapur istana menyiapkan *sekul gebuli* atau nasi kebuli. Hingga saat ini *pawon* atau dapur istana tersebut masih berfungsi dan dikenal sebagai *Pawon Kilen* atau Dapur Barat. Secara administratif kampung ini berada di Kelurahan Patehan, Kecamatan Keraton.

h. Sekullanggen

Kampung Sekullanggen merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* yang bertugas di dapur istana menyiapkan *sekul langgi* atau nasi langgi. Hingga saat ini *pawon* atau dapur istana tersebut masih berfungsi dan dikenal sebagai *Pawon Wetan* atau Dapur Timur. Secara administratif kampung ini berada di Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

i. Pandean

Kampung Pandean merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Pande* yang bertugas sebagai pandai besi atau pembuat peralatan dari bahan besi. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

j. Mantrigawen

Kampung Mantrigawen merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* kepala pegawai keraton. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

k. Pesindenan

Kampung Pesindenan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Sinden*. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

l. Gamelan

Kampung Gamelan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Gamel* yang bertugas mengurus kuda milik Sultan. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

m. Namburan

Kampung Namburan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* penabuh tambur atau genderang. Saat ini Kampung Namburan dibagi menjadi Namburan Lor dan Namburan Kidul. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

n. Siliran

Kampung Siliran merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Silir* yang bertugas menangani lampu keraton. Pada masa lalu saat belum ada listrik, keraton menggunakan lampu minyak. Untuk itu lampu perlu dinyalakan dan dimatikan sekaligus diisi minyak satu persatu. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Panembahan, Kecamatan Keraton.

o. Patehan

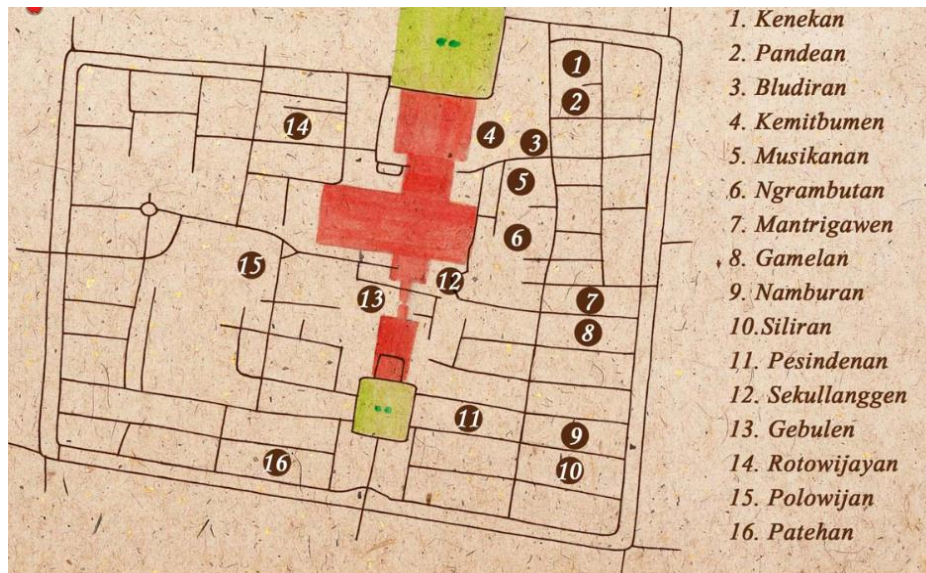
Kampung Patehan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* yang bertugas mempersiapkan minuman. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Patehan, Kecamatan Keraton.

p. Polowijan

Kampung Polowijan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem Palawija*, yaitu *Abdi Dalem* yang memiliki kelainan fisik. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Kadipaten, Kecamatan Keraton.

q. Rotowijayan

Kampung Rotowijayan merupakan tempat tinggal *Abdi Dalem* yang bertugas sebagai sais maupun pembuat kereta keraton. Secara administratif kampung ini berada di wilayah Kelurahan Kadipaten, Kecamatan Keraton.

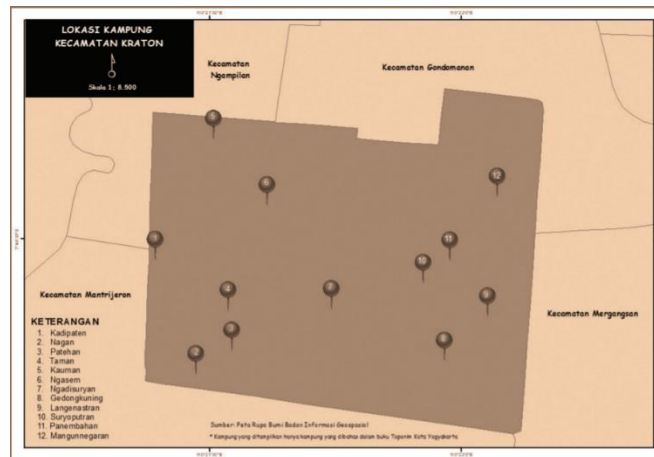


Gambar 4.33. Toponim Kawasan Jeron Beteng
Gupta (2017)

Toponim dan berbagai artefak tinggalannya merupakan jejak sejarah sebuah kota. Kedua aspek itu membangun narasi yang menceritakan tahap-tahap perkembangan kota dari masa ke masa. Jejak kampung *Abdi Dalem* dan pemahaman atas tugas dari masing-masing *Abdi Dalem* ini dapat menjadi panduan dalam memahami bagaimana kawasan *Njeron Benteng* menjalankan fungsi sebagai pusat perkembangan kota. Pemahaman ini harus dipahami dan direspon sebagai panduan dalam pemeliharaan dan penataan kota ke depannya. Sebuah kota tanpa penanda merupakan sebuah wajah tanpa identitas.

Kawasan Jeron Beteng Kraton Yogyakarta dimasukkan dalam satu wilayah Kecamatan, yaitu Kecamatan Kraton. Kecamatan Keraton terdiri dari 3 kelurahan, 13 kampung, 43 RW, dan 175 RT dengan luas 1,40 km². Sebelah utara berbatasan dengan Kecamatan Ngampilan dan Gondomanan, sebelah timur berbatasan dengan Kecamatan Gondomanan dan Mergangsan, sebelah selatan berbatasan dengan Kecamatan Mantrijeron dan Gondomanan, serta sebelah barat

berbatasan dengan Kecamatan Mantriheron dan Ngampilan. Berikut adalah gambar Kawasan wilayah kecamatan Kraton.



Gambar 4.34 Kawasan Kecamatan Kraton

Di kecamatan Kraton terdapat 12 kelurahan, yaitu: kelurahan Kadipaten, Nagan, Patehan, Taman, Kauman, Ngasem, Ngadisuryan, Gedongkuning, Langenastran, Suryoputran, Panembahan, dan Mangunnegaran. Di Kelurahan atau Kampung Kadipaten inilah paling banyak terdapat rumah-rumah pangeran atau putra mahkota. Dalam kamus Bausastra Jawa disebutkan istilah kadipatèn yang artinya adalah *dalème* Pangeran Adipati atau kediamannya Pangeran Adipati (Poerwadarminta, 1939). Dalam *Javaansch-Nederduitsch Woordenboek* juga disebutkan kata kadipatèn yang artinya istana atau wilayah Putra Mahkota atau Pangeran Adipati (Gericke dan Roorda (1847). Sama halnya dengan *Javaansch-Nederduitsch Woordenboek*, dalam *Javanese-English Dictionary*, kadipatèn berarti kediaman putra mahkota di Yogyakarta dan Surakarta (Horne, 1973).

Secara administratif, Kelurahan Kadipaten dibagi menjadi 4 kampung, yakni Kampung Kadipaten Kidul (titik koordinat -7.808442, 110.357249) yang

ada di sebelah selatan, kampung Kadipaten Kulon yang ada di sebelah barat, Kampung Kadipaten Wetan (titik koordinat -7.804839, 110.359102) yang ada di sebelah timur, dan Kampung Ngasem.

Ditelisik dari sejarahnya, wilayah ini pertama kali digunakan sebagai kediaman putra mahkota Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat saat masa pemerintahan Sri Sultan Hamengku Buwana VI. Kala itu sang putra mahkota, KGPAH Hamengku Negoro atau GPH Hangabehi (putra sulung dari Sri Sultan Hamengku Buwono VI dengan garwa permaisuri GKR Sultan atau GKR Hageng), tinggal di sebuah *Dalem* di sana (*Dalem* Mangkubumen) sehingga wilayah tersebut dikenal dengan nama Kadipaten.

4.1.3. Bangunan *Dalem* di Kawasan *jeron beteng* Kraton Yogyakarta

Lokasi bangunan *Dalem* sebagian besar berada di wilayah Kelurahan Kadipaten yang kini dijadikan sebagai Kampung Wisata yang secara kewilayahan berada di Kelurahan Kadipaten Kecamatan Kraton. Keberadaannya juga berfungsi sebagai penyangga obyek wisata Kraton Kasultanan Yogyakarta. Kawasan kampung wisata ini menjadi sangat unik dan spesifik karena disana banyak terdapat bangunan situs cagar budaya terutama bangunan *Dalem* Pangeran. Nama Kadipaten sendiri konon berasal dari nama kawasan yang di sana banyak terdapat bangunan situs cagar budaya terutama bangunan *Dalem* Pangeran. Nama Kadipaten konon berasal dari nama kawasan yang disana banyak ditinggali oleh kerabat Kraton yang sekaligus sebagai pengagung Kraton.

Dalem Pangeran yang terdapat di Kelurahan Kadipaten antara lain *Dalem* Mangkubumen yang awalnya ditempati oleh Adipati Anom (Putra Mahkota)

KGPAA. Hamengku Negoro (GPH. Hangabehi), putra ke-1 Hamengku Buwono VI dari garwa pemaisuri GKR. Sultan atau GKR. Hageng. Setelah beliau dinobatkan menjadi Sultan Hamengku Buwono VII, *Dalem* tersebut ditempati oleh adiknya yaitu KPPA. Mangkubumi sehingga akhirnya dikenal dengan *Dalem* Mangkubumen.

Keberadaan *Dalem* secara konsentris menyebar di sekitar benteng, cepuri keraton (njeron beteng) dan di sekeliling benteng baluwarti (njaban beteng). Komplek *Dalem* dikelilingi benteng tinggi dan dilengkapi gapura. Bagi masyarakat di lingkungannya, *Dalem* menjadi salah satu penanda fisik yang menonjol dan sekaligus sebagai "pusat orientasi", sehingga di lingkungan tersebut banyak dihuni oleh warga masarakat magersari atau pengindung. Menurut Data dari Dinas Kebudayaan Yogyakarta (<https://kebudayaan.jogjakota.go.id/>), sebagian besar *Dalem* kemudian namanya diabadikan menjadi nama kampung maupun nama jalan di kota Yogyakarta, seperti:

- a. Kampung Kadipaten, kampung Kadipaten berada di sekitar *Dalem* Adipati Anom (putra mahkota) KGPAA. Hamengku Negoro (GPH. Hangabehi, putra ke -1 Hamengku Buwana VI dari garwa permaisuri GKR Sultan atau GKR Hageng. Setelah beliau dinobatkan menjadi Sultan Hamengku Buwana VII, *Dalem* tersebut ditempati adiknya, yaitu KPPA Mangkubumi, sehingga dikenal dengan nama Mangkubumen.
- b. Kampung Suryoputran, kampung Suryoputran berada berada di sekitar *Dalem* GPH. Suryoputra, tepatnya di sebelah Magangan Keraton. GPH. Suryoputro adalah salah seorang putra Hamengkubuwana VI dari garwa BRAY.

Retnoningdiah, *Dalem* tersebut juga dikenal dengan nama Ngadikusuman. *Dalem* tersebut berada di Jalan Suryoputran.

- c. Kampung Ngadisuryan, kampung Ngadisuryan adalah nama kampung di sekitar *Dalem* GBPH. Hadisuryo, putra Hamengku Buwono VII dengan garwa BRAY. Retnowinardi. *Dalem* tersebut berada di sebelah barat Alun-alun Selatan, di Jalan Ngadisuryan. *Dalem* tersebut sebelumnya ditempati oleh GPH. Buminoto, putra Hamengku Buwono VI dari garwa permaisuri GKR. Kencono. Oleh karena itu juga dikenal dengan nama Buminatan. Dan pada masa Hamengku Buwono VIII ditempati oleh putranya dari garwa BRAY. Puspitoningdiah yaitu GBPH. Hangabehi, sehingga dikenal pula dengan nama *Dalem* Ngabean.
- d. Kampung Pakuningratan, kampung Pakuningratan adalah wilayah disekitar *Dalem* GBPH. Pakuningrat, suami GKR Pembayun (putri ke-1 Hamengku Buwono VIII dari garwa BRAY. Pujoningdiah). *Dalem* ini juga dikenal dengan nama Purbayan, karena sebelumnya diperuntukkan untuk kediaman GPH. Puruboyo putra Hamengku Buwono VII dari garwa permaisuri GKR. Hemas. *Dalem* tersebut merupakan tempat kelahiran GRM. Dorajatun yang kemudian menjadi Hamengku Buwono IX. *Dalem* ini terletak di sebelah utara simpul jalan Palawijan-Jalan Magangan Kulon dan Jalan Taman.
- e. Kampung Panembahan, kampung Panembahan adalah kampung di sekitar *Dalem* kediaman Gusti Panembahan Mangkurat (GPH. Mangkubumi), yaitu putra Hamengku Buwono II dari garwa permaisuri GKR. Kedhaton. Saat ini *Dalem* tersebut sudah tidak ada. Sebagian bangunan yang masih ada adalah

bangunan Masjid Selo dan sepasang gapura di selatan Plengkung Tarunasura. Tapak *Dalem* tersebut menjadi perkampungan penduduk dan dalam arah utara-selatan dibelah poros jalan Panembahan Mangkurat, ke utara menuju jalan Wijilan sampai Plengkung Tarunasura, ke selatan menuju Jalan Gamelan. Sementara ke timur dibelah Jalan Panembahan dan Jalan Mantrigawen, dan ke arah barat dibelah Jalan Kemitbumen.

- f. Kampung Mangunnegaran, Mangunnegaran adalah kampung di sekitar *Dalem* kediaman BRAY. Mangunnegoro, putri Hamengku Buwono VII dari garwa BRAY. Retnomandoyo. *Dalem* ini terletak di sebelah tenggara Plengkung Tarunosuro, tepatnya di Jalan Sawojajar. Jaringan jalan di kampung ini yaitu dari Jalan Sawojajar ke arah barat menuju Jalan Wijilan, ke timur menuju Jalan Mangunnegaran Wetan dan ke selatan menuju Jalan Mangunnegaran Kidul. Kampung Mangunneran berdekatan dengan kampung Panembahan.
- g. Kampung Wijilan, kampung Wijilan berada di sekitar *Dalem* KRT. Wijil, suami GKR. Dewi putri Hamengku Buwono VII dari garwa permaisuri GKR. Kencono. *Dalem* tersebut kemudian ditempati oleh BRA. Condrokirono, putri Hamengku Buwono VII dari garwa permaisuri GKR. Kencono. BRAY. Condrokirono menempati *Dalem* tersebut setelah suaminya, yaitu KPH Harjokusumo pensiun sebagai path Danurejo VIII. Oleh karena itu *Dalem* tersebut juga dikenal dengan nama *Dalem* Condrokiran. yang terletak di sebelah barat daya Plengkung Tarunasura, di sebelah barat Jalan Wijilan.

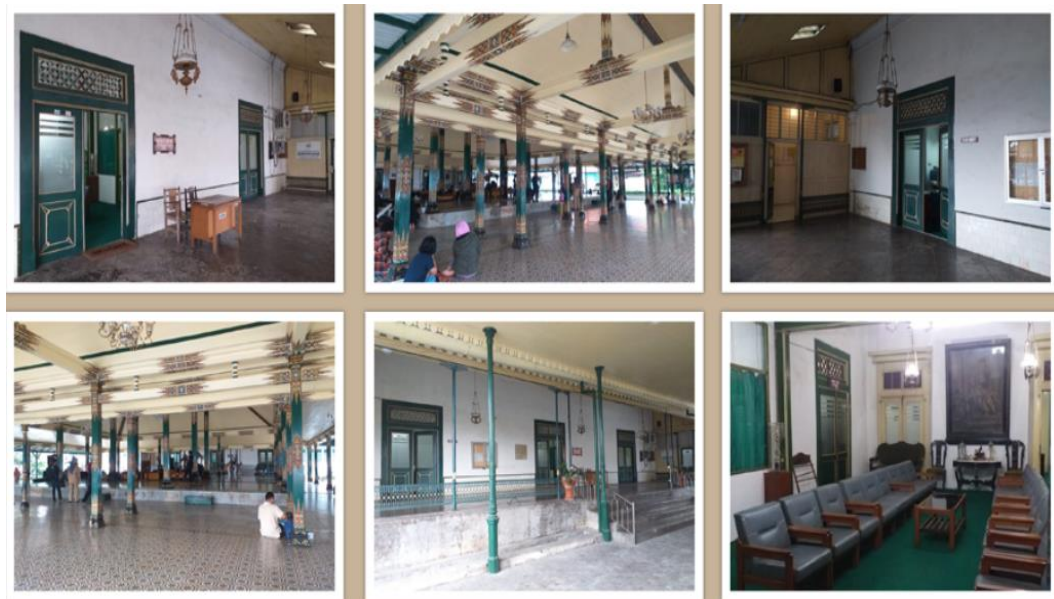
a. *Dalem* Mangkubumen

Dalem Mangkubumen diperuntukkan bagi putra mahkota atau Pangeran Pati, kedudukan tertinggi bagi pangeran yang kelak akan menggantikan kedudukan ayahandanya sebagai raja, mempunyai fasilitas bangunan terlengkap dibanding lainnya (Widayatsari, 2002: 129). Setelah naik tahta dan dinobatkan sebagai Sri Sultan Hamengku Buwana VII, *Dalem* tersebut ditempati oleh adiknya yang bernama KPPA Mangkubumi hingga tahun 1918. Pasca wafatnya KPPA Mangkubumi, *Dalem* Mangkubumen ditempati oleh adiknya, yaitu GPH Buminoto sampai tahun 1928. Selanjutnya *Dalem* ini tidak pernah lagi ditempati oleh kerabat Sultan, dan selanjutnya difungsikan sebagai Gedung Universitas Widya Mataram.



.Gambar 4.35 Tampak depan bangunan Kompleks *Dalem* Mangkubumen

Memasuki masa pendudukan Jepang di Indonesia, *Dalem* Mangkubumen difungsikan sebagai tempat perlindungan bagi tentara Indonesia (Yuniastuti, 2014: 98). Hal tersebut kemudian berlanjut pada masa revolusi kemerdekaan Indonesia, masyarakat Kadipaten banyak meninggalkan rumah mereka serta mengungsi ke tempat lain. Salah satu tempat yang dirasa paling aman sebagai basis pengungsian adalah *Dalem* Mangkubumen (Pratomoharjo & Sarjilah, 2019).



Gambar 4.36 *Dalem* Mangkubumen, yang kini menjadi Gedung Universitas Widya Mataram

Selain *Dalem* Mangkubumen, di sekitar sana juga terdapat beberapa *Dalem* lain: *Dalem* Condoprajan yang menjadi kediaman BRAY. Condoprojo (putri ke-39 dari Sri Sultan Hamengku Buwono VII dengan garwa BRAY. Retnojuwito) di sebelah timur; *Dalem* Wirogunan yang menjadi tempat tinggal seorang patih Putra Mahkota bernama KRT. Wiroguno (putra Pangeran Mangkubumi) di sebelah barat; dan sebuah *Dalem* yang ditempati oleh BRAY. Suronegoro (putri ke-32 dari Sri Sultan Hamengku Buwono VIII dengan garwa BRAY. Retno Murcito) di sebelah barat daya.

Sebagaimana tradisi keraton yang berlaku, setelah ditinggalkan penghuni sebelumnya rumah-rumah tersebut diambil alih oleh keraton dan diberikan kepada anggota keluarga keraton lainnya yang berhak, seperti yang terjadi pada *Dalem* Mangkubumen di atas.

b. *Dalem Kaneman/ Dalem Purwodiningratan*

Setelah BRAY. Condroprojo, *Dalem* Condroprajan ditempati oleh Gusti Pangeran Puruboyo (putra ke-8 Sri Sultan Hamengku Buwono VIII dengan garwa BRAY. Srengkoro Haningdiah, sedangkan sepeninggal KRT Wiroguno, *Dalem* Wirogunan didiami oleh putranya bernama KRT Purwodiningrat yang merupakan suami dari BRAY. Siti Swandari atau BRAY. Purwodiningrat (putri ke-19 Sri Sultan Hamengku Buwono VII dengan garwa BRAY. Puspitoningdiah) sehingga dikenal dengan nama *Dalem* Purwodiningratan.



Gambar 4.37 *Dalem Kaneman/ Dalem Purwodiningratan*

Selanjutnya, *Dalem* Purwodiningratan lebih dikenal dengan nama *Dalem* Kaneman karena dipakai oleh GKR Anom Adibrata (putra pertama dari Sri Sultan Hamengku Buwono IX dengan garwa KRAY. Pintokopurnomo.

c. *Dalem Wirogunan / Dalem Condrodiningratan*

Dalem Wironegaran dibangun sekitar abad ke-18. *Dalem* Wironegaran pada awalnya merupakan *Dalem* Condrodiningratan yang beralamat di RT 55/RW

.14, Panembahan, Kecamatan Kraton, Yogyakarta. Sejarah bangunan pada awalnya di tempati oleh GBPH. Suryomentaram (putra ke-55 dari Sultan Hamengku Buwono VII 1877-1921). Kemudian setelah itu ditempati oleh BR Ay. Condrodiningrat yaitu putri ke-15 dari Sri Sultan HB VIII (1921-1939) sehingga pernah dikenal dengan nama *Dalem* Condrodiningratan.



Gambar 4.38 alem Condrodiningratan/Wironegaran
Sumber: <https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/bpcbyogyakarta/Dalem-wironegaran-yogyakarta/>

Sekarang Dalem ini ditempati oleh GKR Pembayun (Putri sulung Sri Sultan Hamengku Buwono X) dan suaminya, KPH Wironegara, sehingga disebut Dalem Wironegaran. Bangunan berbentuk Dalem ageng tipe Joglo menghadap ke selatan terdiri dari kuncungan yang berfungsi sebagai paretan (jalan kereta), emper berbentuk limasan, pendopo berbentuk joglo terbuka, pringgitan, Dalem, dan gandok. Bangunan ini pernah roboh pada bagian pendoponya ketika gempa 2006 dan sudah dilakukan perbaikan. Kondisi bangunan sekarang masih asli walaupun ada beberapa material baru yaitu papan triplek sebagai penutup (plafond) langit-langit tetapi secara global keaslian tata letak, bentuk arsitektur masih terjaga keasliannya. (<https://kebudayaan.kemdikbud.go.id/>).

d. Dalem Pakuningratan

Dalem Pakuningratan terletak di Jl. Palawijan 12, Ngasem, Kadipaten, Keraton, Yogyakarta



Gambar 4.39. Bangunan Dalem Pakuningratan Yogyakarta

Bagian pendapa saat ini digunakan untuk rumah makan Restoran Pendapa Kraton *Dalem* pada siang hari, menyajikan menu khas Yogyakarta maupun mancanegara secara prasmanan, dengan penyajian *all you can eat* yakni konsep makanan tanpa batas dimana pengunjung bisa menikmati makanan sebanyak yang diinginkan dengan harga sesuai yang telah dipatok dalam batasan waktu sekitar 2 jam.

Dalem ini dibangun secara bertahap pada masa pemerintahan Sri Sultan HB VII. *Dalem* ini pertama kali ditempati oleh Pangeran Puruboyo (putra mahkota) yang kemudian naik tahta menjadi Hamengku Buwana VIII, sehingga *Dalem* ini diberikan kepada putri tertuanya GKR Pembayun yang menikah dengan BPH Pakoeningrat. Saat ini *Dalem* Pakuningratan dihuni oleh dua keluarga ahli waris dari GKR Pembayun.

Dalem ini secara keseluruhan masih mempertahankan bentuk arsitektur aslinya. *Dalem* ini menghadap ke selatan, terdiri atas bagian kuncungan, pendapa, dan pringgitan, merupakan bangunan terbuka yang sekarang digunakan sebagai ruang public Sementara area *Dalem* terbuka untuk umum akan tetapi tidak diperbolehkan dipergunakan untuk aktivitas bisnis, hanya boleh dilihat saja.



Gambar 4.40. Bagian area *Dalem*, *Dalem* Pakuningratan yang tatanannya masih asli
(Sumber: genpijogja.com)

Pada malam hari pendapa ini beralihfungsi sebagai Angkringan JAC, yang menyajikan berbagai menu masakan khas angkringan dan masakan Jawa seperti Bakmi Jawa, Nasi Goreng, dan Sate ayam Di bagian Gandok Kiwa dan Keputren sisi timur serta bagian belakang digunakan untuk bangunan sekolah STM Panca Sakti. Bangunan ini ditetapkan sebagai cagar budaya dengan Per.Men Budpar RI No. PM.89/PW.007/MKP/2011 dan masih dipertahankan bentuk aslinya, masih terdapat elemen-elemen asli bangunan seperti gapura dan latar belakang.



Gambar 4.41 Suasana Resto Kraton Dalem, Dalem Pakuningratan



Gambar 4.42 Angkringan JAC Pendapa *Dalem* di Pendapa *Dalem* Pakuningratan pada malam hari

e. *Dalem* Ngadiwinatan

Dalem Ngadiwinatan, milik Gusti Hadiwinoto, yang berada di kompleks Alun-Alun Selatan Yogyakarta.



Gambar 4.43 *Dalem Ngadiwinatan*

Keseluruhan kompleks bangunan kini dialihfungsikan sebagai kantor Balai Pembinaan Pemuda dan Olahraga Kanwil Depdikbud DIY.



Gambar 4.44 *D.alem Ngadiwinatan*, yang berubah fungsi menjadi Kantor Balai Pembinaan Pemuda dan Olahraga

f. *Dalem Yudoningratan*

Dalem Yudhaningratan berada di Jl. Ibu Ruswo No. 35, Kelurahan Prawirodirjan, Kecamatan Gondomanan, Yogyakarta. Lokasinya sekitar 200

meter di timur Alun-alun utara Yogyakarta dan 100 meter di timur Plengkung Wijilan Yogyakarta. Putri Hamengku Buwono VII dan istri tinggal di *Dalem* ini sekitar tahun 1811. Awalnya diperuntukkan sebagai kediaman GKR Dewi, putri dari Sultan HB VII, dan suaminya KRT Wijil.



Gambar 4.45. Ruang-ruang dalam *Dalem* Yudhoningratan

Pada awalnya *Dalem* ini merupakan bagian dari kompleks yang terdiri atas 3 *Dalem* dan dihubungkan oleh pintu dan *seketeng* di sisi kanan dan kiri. Setelah wafatnya GKR Dewi, *Dalem* kemudian diberikan kepada GBPH Yudaningrat, adik dari Sultan HB X. Di bawah pengelolaannya, *Dalem* tersebut disewakan sebagai gedung pertemuan dan sebagian dijadikan sebagai sekolah kejuruan. (Arvisista, 2020)

(<https://budaya.jogjaprov.go.id/>). Pada tahun 2015, *Dalem* ini ditempati oleh adik tiri dari Sultan HB X yaitu GBPH Yudhaningrat. Selain itu masih banyak *Dalem* yang ada di kelurahan Kadipaten antara lain, *Dalem* Condoprajan, namun

kini sudah mengalami pengalihan hak, kemudian ada *Dalem* Wirogunan, *Dalem* Purwodirjan yang menjadi kediaman GKR. Anom Adibroto (Putra ke-1 Hamengku Buwono IX dari garwa KR Ay. Pintokopurnomo sehingga akhirnya *Dalem* tersebut dikenal dengan nama *Dalem* Kaneman, *Dalem* Pakuningratan dan *Dalem* Joyokusuman.

Dalem Joyokusuman sendiri terletak di sebelah barat Kompleks kraton Yogyakarta, berada tepat di depan pintu masuk wisatawan menuju Kraton. Sebagaimana tipikal rumah bangsawan Yogyakarta, *Dalem* ini dilingkung oleh pagar tinggi berwarna putih dengan Regol berbentuk belah bentar sebagai pintu masuk ke halaman, dan kini bangunan difungsikan sebagai restoran Gadri (Gadri Resto)

Dengan banyaknya *Dalem* pangeran atau kerabat Kraton di Kampung Wisata Kadipaten memberikan aura dan suasana yang khas dan penuh nilai-nilai budaya yang adiluhung sehingga mampu menumbuhkan daya tarik tersendiri selain Kraton Kasultanan Yogyakarta.

(DinasPariwisata Kota Yogyakarta/ <https://pariwisata.jogjakota.go.id/>).

4.1.4. Regol dan Plengkung

Regol adalah pintu masuk atau gerbang. Letaknya tentu saja di bagian paling depan. Bagi orang yang mempunyai, regol ini diberi pintu dan disertai bangunan sederhana disamping kiri dan kanan. Bangunan tersebut bisa dipakai menginap tamu umum, misalnya orang tak dikenal yang kemalaman atau orang lewat yang ingin menumpang istirahat. Di desa jarang rumah penduduk yang

mempunyai regol. Umumnya regol hanya dimiliki oleh pejabat setingkat bekel ke atas. (<https://kmsgroups.com/>)

Dilihat dari bentuk fisik, regol-regol di kawasan keraton dapat digolongkan menjadi empat macam :

1. Regol Belah Bentar

Gapura Belah Bentar merupakan gapura yang mempunyai pintu (jalan) masuk yang cukup lebar bila dibanding dengan jenis gapura Paduraksa.



Gambar 4.46. Gapura Belah Bentar

Gapura ini berbentuk belah sehingga memungkinkan untuk membuat jalan yang lebar sesuai dengan kebutuhan; tetapi harus tetap sebanding dengan bentuk fisiknya. Bagian dalam gapura rata keduanya bagaikan bekas irisan/belahan dari suatu bentuk yang utuh (Bentar), sehingga andaikan dirapatkan akan terjadi bentuk yang utuh satu. Gapura Belah Bentar sering juga disebut Candi Bentar.(Suwarna: 1987).

Regol ini memiliki pintu (jalan) yang lebar. Bentuknya seperti gapura di kanan kiri jalan. Regol bentuk ini biasanya bersusun tiga dengan puncak (mustaka) berbentuk melati. Contohnya adalah Gapura Rotowijayan atau Gapura Ngasem. Tiga susun gapura belah bantar dengan mustaka kuncup melati dimaknai agar siapapun yang melewati mempunyai hati yang lapang, bersih serta harum.

2. Regol Paduraksa

Gapura Paduraksa merupakan gapura yang utuh, mempunyai pintu dan atap yang bersusun meninggi (langsing). Di kanan kirinya disambung dengan benteng (pagar) yang sesuai dengan corak gapura Paduraksa tersebut. Bila dibanding dengan gapura Belah Bantar biasanya relatif lebih kecil, karena terikat oleh lebar atau besar kedl pintunya. Jenis pintunya ada yang berdaun pintu, tetapi ada pula yang terbuka tanpa daun .pintu. Bahan bangunan juga mempengaruhi besar kecilnya gapura; begitu pula teknik konstruksinya. (Suwarna: 1987:66).



Gambar 4.47 Regol Paduraksa

Regol ini bentuknya utuh dengan celah pintu di tengah dengan atap bersusun ke atas. Regol Paduraksa berasal dari kata padu yang berarti “kaki”.

Kaki disini bermakna leluhur atau yang dimuliakan sehingga jenis regol ini terdapat pada makam atau masjid.

3. Regol Plengkung

Regol Plengkung merupakan pintu gerbang dalam benteng yang menghubungkan kompleks kraton dengan dunia luar, merupakan gerbang menuju Kraton Yogyakarta yang menjadi akses utama masyarakat untuk memasuki kraton yang dikelilingi tembok beteng besar. Wujudnya seperti lorong dan cenderung membulat. Semula, di muka tiap-tiap plengkung ini dibangun jembatan yang menghubungkan daerah kompleks kraton dengan daerah luar kraton. Jika ada bahaya, jembatan-jembatan itu dapat ditarik ke atas menutup jalan masuk ke daerah dalam benteng, dan pintu-pintu plengkung ditutup rapat. Sekeliling benteng kraton dilengkapi parit yang dalam, berpagar rapi dan ditanami pohon Gayam. Tetapi sekarang daerah tersebut sudah penuh dengan bangunan-bangunan rumah penduduk. (Suwarna: 1987: 70).

Kraton Jogjakarta memiliki lima plengkung, namun seiring perkembangannya gerbang ini sekarang tinggal dua saja yang masih utuh, sedangkan tiga lainnya telah berubah dari bentuk aslinya. Walau telah hilang namun keberadaan bangunan bersejarah tersebut tetap masih bisa terlihat.

4. Plengkung Nirbaya

Plengkung ini juga sering disebut sebagai Plengkung Gading. Nirbaya berasal dari kata '*Nir*' yang berarti tidak ada dan '*baya*' berarti bahaya, yang berarti tidak ada bahaya yang mengancam. Plengkung ini terletak di sisi selatan

Kraton Yogyakarta, atau tepatnya berada di belah selatan Alun-Alun Selatan (Kraton bagian belakang), kini dikenal dengan nama Plengkung Gading.



Gambar 4.48 Plengkung Nirbaya

5. Plengkung Taruna Sura

Dinamakan Tarunosuro karena dulu pintu ini dulunya berisikan prajurit-prajurit muda yang menjaganya. Plengkung Tarunosuro masih utuh bangunannya, walau tembok beteng di kiri dan kanannya sudah hilang dan berubah jadi pemukiman warga.



Gambar 4.49 Plengkung Tarunasura

Plengkung ini terletak di sisi timur Alun-Alun utara, sisi selatan Kraton Yogyakarta, yang kini dikenal sebagai Plengkung Wijilan, merupakan gerbang menuju pemukiman dalam beteng (Jeron Beteng).

6. Regol Semar Tinandhu

Gapura Semar Tinandu, merupakan gapura yang terdiri atas alas, tiang, dan atap. Dikatakan gapura Semar Tinandu, karena atap penanggap dan "brunjung" tidak disangga langsung oleh tiang utama (saka guru), tetapi dipikul oleh tiang-tiang yang berderet di pinggir, memakai balok "blandar". Tembok yang membujur di tengah beserta dua tiang utama (saka guru) sebagai benteng dan pintu gapura ikut memperkuat penyangga balok "blandar" pintu. Biasanya, dua tiang utama di tengah diganti dengan tembok sambungan dari benteng/cepuri (pagar tembok yang tinggi).



Gambar 4.50. Regol Semar Tinandu

Disebut *semar tinandhu* karena bagian atap yang berbentuk limasan atau kampung tidak disangga dengan soko guru melainkan dipikul dengan balok-balok (blandar) di atas pilar. Regol Semar Tinandhu dimaknai seperti halnya tokoh

Semar dalam pewayangan yang bijak serta dihormati (<https://www.kratonjogja.id/>).

4.1.5. Tanah Magersari

Magersari merupakan permukiman yang masyarakatnya sama sekali tidak memiliki surat tanah apa pun dari pemerintah, tetapi bisa hidup turun-temurun tanpa terusik oleh siapapun, karena hidup dalam tanah pemberian Raja Keraton Yogyakarta. Sejak sebelum berdirinya Negara Kesatuan Republik Indonesia, Keraton Kasultanan Yogyakarta yang dipimpin Sultan Hamengku Buwono (HB) VII memberikan tanah hak pakai di kawasan jeron beteng kepada masyarakat untuk ditempati sebagai permukiman. Tanah-tanah di wilayah kadipaten sebagian besar masih merupakan *magersari /pagersari* atau tanah-tanah yang mengelilingi wilayah Keraton. Rumah-rumah tersebut merupakan milik Keraton (Sultan *Ground* atau tanah Sultan) sehingga kepemilikannya tidak bisa diambil alih oleh orang lain, hanya bisa diturunkan kepada keluarganya saja. (Pratomoharjo & Sarjilah, 2019).

Hal tersebut ditegaskan oleh Kepala Dinas Pertanahan dan Tata Ruang DIY Krido Suprayitno saat sosialisasi mengenai pengelolaan dan pemanfaatan tanah Kesultanan dan tanah Kadipaten, Rabu (13/12/2020). Menurutnya, saat berada dalam kondisi demikian, warga harus melakukan konfirmasi terlebih dahulu dengan Panitikismo dan Kawedanan Hageng Kaprajan.

Untuk memanfaatkan tanah-tanah tersebut harus ada yang namanya serat kekancingan. Serat kekancingan adalah surat keputusan tentang pemberian hak atas tanah dari Kesultanan atau Kadipaten kepada masyarakat atau institusi yang

diberikan dalam jangka waktu tertentu dan dapat diperpanjang, dan yang berhak mengeluarkan surat itu hanya kedua lembaga yang disebut di atas.



Gambar 4.51 Rumah Magersari di kawasan Jeron beteng (dalam benteng) Kraton Yogyakarta.

Adapun jenis-jenis serat kekancingan terbagi kedalam empat kategori. Pertama, disebut dengan magersari. Magersari adalah hak adat yang diberikan kepada masyarakat sebagai penghuni/pengguna Tanah Kesultanan dan/atau Tanah Kadipaten dimana antara penghuni/pengguna dari tanah tersebut terdapat ikatan historis dan diberikan hanya kepada WNI pribumi dengan jangka waktu mereka menggunakan,”

Jenis kedua disebut dengan *ngindung*, yakni hak adat yang diberikan oleh Kesultanan atau Kadipaten kepada masyarakat atau institusi untuk menggunakan tanah bukan keprabon atau dede keprabon terhadap tanah Kasultanan atau tanah Kadipaten dengan membuat perjanjian yang jangka waktunya disetujui bersama. Ketiga, *anganggo* atau hak adat yang diberikan oleh Kesultanan atau Kadipaten kepada masyarakat atau institusi untuk menggunakan tanah bukan keprabon atau *dede Keprabon* tanpa memungut hasil dan sifatnya sendiri. (Krido). Jenis terakhir

adalah *anggadhuh*, yakni hak adat yang diberikan oleh Kesultanan atau Kadipaten untuk mengelola dan memungut/mengambil hasil dari Tanah Kasultanan atau Tanah Kadipaten terhadap tanah bukan keprabon atau dede keprabon kepada desa dalam menyelenggarakan pemerintah desa untuk jangka waktu selama dipergunakan.

Tujuan pengaturan pengelolaan dan pemanfaatan Tanah Kasultanan dan Tanah Kadipaten adalah untuk memberikan kepastian hukum, tertib administrasi, dan menjamin akuntabilitas dalam pengelolaan serta pemanfaatan Tanah Kasultanan dan Tanah Kadipaten.

4..2. Identitas Seni dan Tradisi Keraton Yogyakarta

Sebagai pusat budaya, Keraton Yogyakarta memiliki tanggung jawab yang besar untuk melestarikan budaya tradisional Jawa mencakup berbagai aspek, termasuk pelestarian seni, musik, tari, bahasa, arsitektur, adat istiadat, dan nilai-nilai budaya lainnya yang menjadi warisan leluhur bagi masyarakat Jawa. Keraton Yogyakarta adalah sebuah institusi kebudayaan yang menjadi simbol identitas budaya Jawa. Representasi identitas budaya dalam Keraton Yogyakarta tercermin dalam berbagai aspek, seni, arsitektur, tradisi, dan nilai-nilai budaya yang dijunjung tinggi.

Sebagai pusat kebudayaan, Keraton bukan hanya tempat tinggal Raja, tetapi juga menjadi pusat dipeliharanya identitas dan nilai-nilai budaya. Keraton Yogyakarta juga berperan aktif dalam menjaga keaslian dan keberlanjutan seni tradisional Jawa seperti wayang kulit, batik, gamelan, tari Jawa, seni pedalangan, dan ragam hias tradisional, termasuk berperan dalam membina seni tradisi dalam

bentuk sanggar dan mendukung para seniman tradisional, serta menyelenggarakan acara seni budaya untuk mempromosikan dan melestarikan seni budaya Jawa kepada wisatawan maupun masyarakat luas.

Pertunjukan seni pun secara rutin digelar di Bangsal Sri Manganti, dipentaskan dengan jam dan hari yang telah dijadwalkan dari Selasa hingga Minggu. Hari Selasa: Gamelan (uyon-uyon), Rabu Wayang Golek, Kamis : Wayang Kulit, Jumat : Mocapat, Sabtu: Karawitan dan pada hari Minggu. Waktu pertunjukan berkisar antara pukul 10.30-13.00 WIB.

(<https://borobudurtour.co.id/keraton-yogyakarta/>). Untuk memperingati hari-hari tertentu, diselenggarakan pula upacara adat di Bangsal Sri Manganti ini.

4.2.1. Seni Pedalangan dan Wayang Kulit Purwa

Wayang kulit Purwa sebagai salah satu identitas budaya Jawa dipergelarkan secara rutin di Keraton Yogyakarta dalam rangka melestarikan dan menjaga keberlangsungannya.



Gambar 4.52. Sekolah Pedalangan Habirandha
(<https://www.yogyes.com/>)

Di Keraton juga terdapat Sekolah Pedhalangan bernama Habirandha, kependekan dari kata *hanindakake biwara rancangan dhalang* (informasi dari KRT. Cermo Widyo Kusumo, Kepala Pamulangan pedhalangan “Habirandha” Keraton Yogyakarta).

Sanggar ini berdiri tanggal 27 Juli 1925 atas titah Sri Sultan HB VIII, dan merupakan lembaga milik Keraton Yogyakarta yang tujuan awal pendiriannya terutama untuk memberikan ketrampilan ke anak-anak abdi *Dalem dhalang*. Tetapi yang terjadi sekarang justru anak dhalang kurang tertarik belajar di Habirandha, karena merasa cukup belajar langsung dengan mengikuti pentas orangtuanya. Justru masyarakat umum lah yang kini belajar mendalang di sana. Sekolah Pedalangan Habirandha berlokasi di Jalan Rotowijayan 1, Yogyakarta. Sanggar seni wayang kulit ini sangat terkait dengan identitas budaya Jawa, sehingga secara rutin dipergelarkan di dalam keraton untuk melestarikan seni wayang kulit. (<https://www.yogyes.com/>).

4.2.2. Seni Tari Klasik Yogyakarta

Tari klasik lahir di lingkungan keraton dan berkembang di kalangan bangsawan (Tim Tunas Karya Guru, et al, 2019), Biasanya jenis tarian ini diwariskan secara turun temurun berawal dari Keraton, kemudian berkembang di sekitar Keraton serta meluas ke masyarakat umum. Tari klasik memiliki beberapa ciri yang membedakannya dengan seni tari lainnya, antara lain: 1) Memiliki peraturan yang pakem dan baku, 2) Menggunakan tata rias dan busana sesuai karakter tari, 3) Memiliki nilai estetika yang tinggi, 4) mengandung makna dan nilai-nilai luhur.



Gambar 4.53. Tari Klasik Serimpi di Keraton Yogyakarta
<https://jogja.disway.id/>

Pertunjukan tari pun secara rutin diselenggarakan di Keraton Yogyakarta, tidak hanya pada saat menyambut kunjungan tamu negara, akan tetapi juga untuk suguhan wisata.. Serimpi merupakan salah satu tarian tradisional Jawa yang menjadi bagian dari ritual kerajaan atau ditampilkan pada acara-acara resmi di dalam Keraton.



Gambar 4.54. Tari Klasik Bedhaya di Keraton Yogyakarta
<https://jogja.disway.id/>

Keraton juga menyelenggarakan Sanggar tari Kridha Budaya, yang melatih masyarakat dalam seni tari, khususnya tari klasik, sebagai wujud tanggung jawab Keraton sebagai penjaga identitas budaya Jawa.

4.2.3. Seni Batik Klasik

Keberadaan batik khas Yogyakarta sendiri tidak terlepas dari sejarah berdirinya kebangkitan Kerajaan Mataram Islam yang dibangun oleh Panembahan Senopati. Motif batik klasik berawal dan diciptakan dari lingkungan Keraton, seperti motif Parang yang diciptakan oleh Panembahan Senapati yang selama perjuangan mendirikan Mataram, sering bertapa melakukan pengembaraan dan laku spiritual di sepanjang pesisir selatan Pulau Jawa. Konon, lansekap dan pemandangan tempat tersebut, yang dihiasi oleh deburan ombak menghantam barisan tebing atau dinding karang, telah mengilhaminya menciptakan pola batik parang. Begitu juga motif Truntum, yang diciptakan oleh Susuhunan Pakubuwana VIII (Kasunanan Surakarta) yang melambangkan cinta yang bersemi kembali, dan masih banyak lagi motif klasik lainnya yang kemudian menjadi motif batik klasik yang khas dari busana Mataram. (<https://www.kratonjogja.id/>)

Proses pembuatan dan makna dari motif batik dapat memberi pemahaman bahwa batik bukan sekadar kain bergambar. Tiap goresan malam pada kain batik tak ubahnya untaian doa harapan bagi pembuat maupun pemakainya, sehingga dalam tradisi Keraton, tidak sembarangan orang boleh menggunakan batik dengan motif tertentu. Ada motif batik yang hanya boleh digunakan pada acara tertentu, atau digunakan oleh orang tertentu saja. Misalnya pada upacara *panggih* pengantin (saat kedua mempelai dipertemukan dalam suatu upacara adat), motif

batik yang dipakai oleh kedua pasang orang tua pengantin adalah Motif Truntum, yang melambangkan cinta yang tak berkesudahan (cinta abadi), sementara itu sang pengantin mengenakan batik motif Cakar Ayam, yang mengandung harapan agar dapat mencari nafkah sendiri, banyak rejeki, banyak anak, tenteram dan sejahtera sepanjang masa.



Gambar 4.55. Beberapa motif batik klasik Yogyakarta
1) Truntum, 2) Parang, 3) Gurda, 4) Sekar Jagat, 5) Cakar Ayam, 6)
Kawung (<https://id.pinterest.com/>)

Corak batik Keraton Yogyakarta memiliki ciri mendasar yang dipertahankan hingga saat ini. Sesuai dengan perannya sebagai penjaga identitas budaya Jawa. di Keraton juga terdapat Musium Batik Keraton, yang terletak di sebelah timur kompleks keraton.



Gambar 4.56. Diorama Wanita Jawa sedang membatik, di pintu masuk Musium Batik Keraton (SumberL detikcom)

Di sini tersimpan rapi koleksi lengkap sekitar 2000 an motif-motif batik asli milik keluarga Keraton Yogyakarta. Batik klasik sebagai simbol identitas budaya Jawa yang berasal dari Keraton mencerminkan nilai-nilai tradisional dan estetika budaya Jawa. Keraton sebagai pusat kebudayaan memainkan peran penting dalam melestarikan warisan batik klasik ini.

4.2.4. Bangunan Tradisional

Keraton Yogyakarta bertanggung jawab untuk merawat dan memelihara bangunan-bangunan bersejarah di dalam kompleks Keraton, mencakup perawatan rutin, restorasi, dan perlindungan terhadap kerusakan struktural atau lingkungan.

Tata ruang Keraton Yogyakarta masih asli sebagaimana tata ruang kota masa lalu, yaitu adanya alun-alun yang terletak di tengah kota dengan Keraton di sisi selatan alun-alun utara dan bangunan-bangunan penting pemerintah didirikan di sekitarnya. Sebagaimana pemahaman kultur Jawa, manusia adalah *jagad cilik* (mikrokosmos) dan menjadi satu kesatuan dengan *jagad gede* (makrokosmos), dan selalu dikaitkan dan dapat diterapkan pada kekuasaan raja yang bersifat mikrokosmos. Arsitektur Keraton Yogyakarta merupakan perpaduan elemen-elemen tradisional Jawa dengan pengaruh Hindu dan Islam. Identitas budaya Jawa pada arsitektur adalah sebagai berikut.

1. Susunan Bangunan

Di kraton terdapat unsur-unsur bangunan yang merupakan ciri khas bangunan kraton, seperti adanya benteng, gapura, parit keliling, alun-alun, Masjid Agung dan Kompleks Taman Sari. Di dalam kompleks kraton terdapat bangunan-bangunan yang terletak pada tujuh buah halaman yang tersusun berderet dari utara ke selatan.

2. Tata letak Bangunan dalam Kompleks Kraton

Kompleks kraton Yogyakarta menghadap ke utara dan dikelilingi tembok. Tujuh buah halaman yang terdapat di dalam kompleks kraton disusun berderet dari utara ke selatan dan antara halaman satu dengan halaman lainnya dipisahkan oleh dinding penyekat dan dihubungkan dengan pintu gerbang. Ketujuh halaman ini masing-masing berisi bangunan-bangunan dengan nama yang sama dengan bangunan yang terdapat di dalamnya, seperti diuraikan oleh Hendro (2001: 60-112) sebagai berikut:

- a) Halaman Sitihinggil Utara, di dalamnya terdapat bangunan-bangunan: Bangsal Manguntur Tangkil, Bangsal Witana, Tarub Agung, Bale Bang dan Bale Angun-Angun, Bangsal abdi *Dalem* Gandhek dan Jaksa, Pintu Gerbang Brajanala, Trtag pagelaran, Bangsal Pangrawit, dan Bangsal Pasewakan.
- b) Halaman Kamandungan Utara, di dalamnya terdapat bangunan-bangunan: Bangsal pancaniti, Bale Antiwahana, Bangsal Tepas Keprajuritan.
- c) Halaman Srimanganti, di dalamnya terdapat bangunan-bangunan sebagai berikut : Gerbang Srimanganti, Bangsal Srimanganti, Bangsal Trajumas, Pintu Gerbang Danapratapa
- d) Halaman Pusat Kraton Yogyakarta, di dalamnya terdapat Halaman Kraton Bagian Tengah, Bangsal Keputren, Halaman Kasatriyan.
- e) Halaman Kemanggangan, di dalamnya terdapat bangunan-bangunan sebagai berikut : Bangsal Penjagaan, Baangsal Kemanggangan, Pintu Gerbang Gadung Mlathi.
- f) Halaman Kemandungan Selatan, di dalamnya terdapat bangunan-bangunan sebagai berikut : Bangunan penjagaan, Bangsal kemandungan Selatan, Pintu Gerbang Kemandungan Selatan.
- g) Halaman Sitihinggil Selatan, di dalamnya terdapat bangunan Bangsal Sitihinggil.

Kraton Yogyakarta sebagai pusat kesultanan Yogyakarta yang berasal dari periode kerajaan Islam, tata letak bangunan-bangunan tersebut masih sangat kental dengan pengaruh Hindu. Hal ini dapat dilihat dari adanya benteng

pertahanan kota yang dikelilingi parit (pada awalnya dulu) yang berdenah segi empat. Begitu pula bangunan di dalam kraton memiliki bentuk dasar segi empat.

Susunan kota semacam ini mirip sekali dengan susunan ibukota kerajaan kuno di daratan Asia Tenggara yang dilandasi oleh konsep kosmologi Hindu. Parit yang mengelilingi kota menggambarkan lautan yang mengelilingi gunung Meru, sedangkan kompleks kraton menggambarkan gunung Meru. Bangunan di dalam Kraton yang bernama Indrakila dan Indrasana menunjukkan bahwa Kraton Yogyakarta menggambarkan istana dewa Indra yang terletak di puncak gunung Meru (Hendro, 2001: 199).

Adapun secara kosmologis, arah hadap Kraton yang berorientasi ke utara adalah menghadap ke arah gunung Merapi, akan tetapi agar tidak membelakangi Laut Selatan, maka halaman dan bangunan belakang kompleks Kraton disusun menyerupai halaman depan, yakni terdapat Sasoho Hinggil dan Alun-Alun selatan (Hendro, 2001: 199).

Disamping benteng dan parit keliling, unsur-unsur bangunan penting yang terdapat di lingkungan kompleks Kraton adalah masjid Agung, alun-alun, dan kompleks Taman Sari. Ketiga unsur bangunan tersebut dijumpai pula pada kraton-kraton periode Hindu. Banyaknya candi yang ditemukan di Indonesia menunjukkan bahwa pada masa Indoensia Hindu, kerajaan selalu dilengkapi dengan bangunan suci. Bentuk fisik bangunan-bangunan yang terdapat di kompleks Kraton Yogyakarta sebagian besar menggambarkan bentuk rumah tradisional Jawa, baik yang beratap tunggal maupun susun, seperti limasan, tajug, kampung, dan joglo (Hendro, 2001: 112-115). Selain itu, bangunan Keraton

memiliki bentuk dan memiliki tata letak simetris yang menyimbolkan kestabilan dan keseimbangan.

4.2.5. Ornamen bangunan

Ragam hias adalah unsur tambahan pada struktur bangunan yang menekankan pada keindahan estetika. Namun, dalam kepercayaan tradisional, ragam hias juga mengandung makna filosofis, seperti sebagai simbol status atau derajat pemiliknya (Iswanto D., 2008). Arsitektur tradisional Jawa kaya akan berbagai ornamen hias yang beragam dan ditempatkan dengan cermat pada setiap bagian bangunan, seperti umpak, kolom, balok, dan lain-lain. Setiap ornamen ini memiliki nilai filosofis yang mendalam. Tidak semua jenis bangunan dalam arsitektur tradisional Jawa memiliki ornamen tersebut; penempatannya biasanya ditentukan oleh status atau derajat pengguna atau pemilik bangunan.

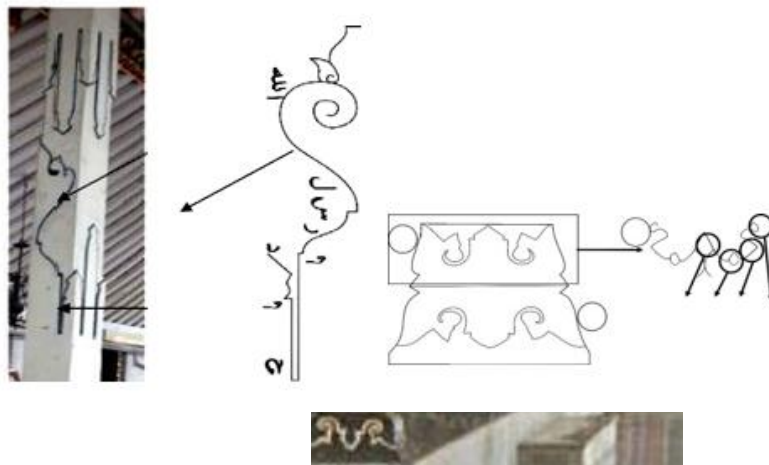
Menurut Dakung S. (1983) ornamen arsitektur tradisional Jawa memiliki empat jenis bentuk motif:

- a. Motif Flora (Lung-lungan, Saton, Wajikan, Nanasan, Tlancapan, Kebenan, Patran, dan Padma)
- b. Motif Fauna (Kemamang, Peksi Garuda, Ular Naga, Jago, dan Mirong)
- c. Motif Alam (Gunungan, Makutha, Praba, Panah, Kepetan, Mega Mendung, dan Banyu Tetes)
- d. Motif Agama/Kepercayaan (Ornamen aksara Jawa, Kaligrafi, dan Mustaka).

Keraton Yogyakarta dihiasi ornamen khas di setiap unsur bangunannya yang masing-masing memiliki makna filosofis

1. Motif putri merong

Motif Putri Merong berupa gambar atau deformasi bentuk seorang wanita yang terlihat dari samping (merong) dan jika ornamen tersebut direkonstruksi adalah pengembangan dari kaligrafi Arab: Alif - Mim - Ro.



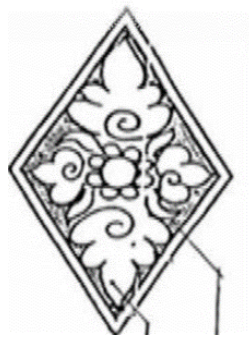
Gambar 4.57. Penempatan motif Putri Merong pada tiang

Huruf Alif adalah Allah; ini divisualisasikan sebagai seorang wanita atau putri; kata putri berasal dari fitri atau fitrah. Alam atau sifat suci adalah Allah, sehingga Putri Merong adalah perpanjangan dari Fitrah atau Allah, Mim adalah Muhammad, dan rok adalah Rasulullah. Pesan moral yang disampaikan adalah bahwa orang yang masuk Islam (Muslim) harus membaca kalimat syahadat: Alif-mim ro'; tidak ada Tuhan selain Allah, dan Muhammad adalah utusan Allah. Ikon putri lebih dikenal sebagai sosok yang melahirkan seorang bayi. Ornamen, jika dilihat dari tanda dalam bentuk seorang wanita yang terlihat dari samping dan belakang (merong = menoleh) berarti kembali dari apa yang telah dilampaui oleh peristiwa dan perbuatan kepada apa yang adalah perintah Allah melalui Nabi Muhammad. Motif Wajikan, berwarna emas, terletak di tengah-tengah kasau dan

pilar. (Pamadhi, 2021).

2. Motif wajikan

Motif Wajikan adalah simbol dari empat arah mata angin. Bunga teratai, melambangkan kebaikan, menandakan bahwa hubungan manusia harus selalu didasarkan pada prinsip-prinsip kebaikan.



Gambar 4.58. Motif Wajikan

Motif Wajikan ini diterapkan pada bagian tengah tiang, pada empat sisinya dan biasanya berwarna emas.

3. Motif praba

Motif Praba adalah pola yang ditemukan di pilar atas Bangsal Kencono, menggunakan warna kuning emas.



Gambar 4.59. Motif Praba

Ini memiliki bentuk yang menjuntai ke bawah, dengan motif diisi dengan pohon Kalpataru, melambangkan pohon kehidupan. Motif Praba berarti cahaya atau sinar, melambangkan kepemimpinan Sultan yang diharapkan memberikan penerangan dan perlindungan kepada rakyat.

4. **Motif tumpal**

Motif Tumpal memiliki bentuk dasar segitiga. Motif ini diisi dengan daun dan bunga yang distilasi. Terletak di bagian bawah (menghadap ke atas) dan di bagian atas pilar (menghadap ke bawah).



Gambar 4.60. Motif tumpal

Tumpal adalah bentuk segitiga yang melambangkan bentuk Gunung Mahameru, karakteristik ornamen Hindu. Makna ini terkait dengan 'Kekuatan Segitiga Jawa', kekuatan tertinggi adalah Allah, Nabi Muhammad di sebelah kiri, dan Raja di sebelah kanan. Ornamen Tumpal diinterpretasikan sebagai cahaya yang mewakili sifat-sifat yang bersinar, dengan bentuk segitiga dasar yang melambangkan konsep Manunggaling Kawula-Gusti (persatuan manusia dan Tuhan).

5. Tumpang sari di Pendapa Bangsal Kencono

Bentuk piramida ini memiliki 4 pilar utama. Setiap pilar utama dicat dengan emas, yang merupakan simbol keemasan, dengan harapan akan menjadi sukses atau sejahtera di masa depan. Kasau/ *tumpang sari* disusun seperti payung, yang berarti perlindungan, dan tiang-tiangnya adalah batang patung.



Gambar 4.61. Bentuk Tumpang Sari

6. Simbol Yogyakarta Palace yang disebut "Praja Cihna"

Simbol Keraton Yogyakarta disebut "Praja Cihna," yang diciptakan oleh Sultan Hamengku Buwono I dan berasal dari bahasa Sanskerta. "Praja" berarti pelayan negara, sedangkan "Cihna" menunjukkan sifat sejati. Ini terdiri dari elemen-elemen berarti:



Gambar 4.62. Simbol Yogyakarta

Aksara Jawa di tengah, mewakili 'Ha' dan 'Ba,' singkatan untuk Hamengku Buwono, melambangkan peran beliau dalam memelihara dan melindungi tanah. Mahkota melambangkan kepemimpinan dalam tata pemerintahan, di mana Sultan, sebagai pemimpin tertinggi, bertanggung jawab untuk membina tatanan sosial dan pemerintahan yang lebih baik. Motif Gurda (sayap Garuda) di kiri dan kanan menggambarkan kemegahan dan otoritas istana, menandakan kekuatan dan ketahanan.

Bunga teratai melambangkan kebijaksanaan dan kekuatan yang berdasarkan prinsip, berakar kuat seperti teratai di air. Tanaman memanjat Sulur melambangkan kemakmuran dan kemuliaan warisan budaya Nusantara, yang berkembang dan memberikan manfaat bagi beragam orang. Keraton Yogyakarta, mahkota raja Yogyakarta yang dipakai pada Hari Ulang Tahun Penobatan Raja, 2 buah sumpit, kanan dan kiri. Melambangkan Raja yang mendengarkan keluhan rakyat. Sayap melambangkan perkembangan dan kekuatan. Mekar sayap melambangkan mekar kekuasaan seorang raja.

7. Umpak dengan ukiran motif padma (bunga teratai)



Gambar 4.653. Motif Padma

Bunga teratai (Padma) dalam agama Buddha adalah simbol dari pengabdian. Posisi bunga ini berkembang tetapi terdistorsi menjadi bentuk kelopak; tersusun dalam bentuk membuka ke atas dan ke bawah. Ide ini dikembangkan berdasarkan bentuk bunga Padma (teratai merah yang sedang berkembang) seperti yang ada di Candi Borobudur. Modifikasi bentuk ukel (spiral) digabungkan dengan dekorasi sumping sehingga mengambil bentuk keseluruhan sebagai *sumping* yang berakhir ke belakang (modifikasi gunung atau tumpal yang terbuka seperti antefiks pada dekorasi candi).

8. Ornamen Nanas-nanasan

Motif nanas atau hiasan gantung Ganja Mayangkara terletak di penyangga atap pusat yang berbentuk Tumpang Sari









Gambar 4.64. Motif nanas-nanasan





Nanas melambangkan buah yang manis, sehingga memiliki makna: Jika manusia ingin hidup enak dan manis di surga, mereka harus selalu mengingat nama Allah, pencipta segalanya. (Pamadhi, 2022).

Setiap bangsal di kompleks Keraton Yogyakarta dihias dengan ornamen yang diterapkan pada elemen bangunanya seperti pada tiang, umpak, *listplank*, pagar, dinding, langit-langit maupun lantai, yang dirangkum dalam table di bawah ini.

Tabel 4.2. Ornamen Bangsal Sri Manganti Keraton Yogyakarta (Samedyastoety (2023))

Dokumentasi	Ragam Hias	Keterangan	Maksud/ Filosofi
	Padma	Umpak kolom	Estetika dan kesucian (padma), kokoh, kuat
	Wajikan	Di tengah tiang (kolom) penyangga	Estetika dan simbol kesucian kekeramatan (<i>wingit</i>)
	Nanasan	Di ujung bawah saka bentung dan terdapat pada kunci blandar	Keindahan (estetika)
	Surya Kembar	Bagian plafon (langit atap)	Dua jalan meraih kesuksesan usaha dan doa
	Campuran (Lung-lungan, Saton, Patran, dll.)	Balok pamidhangan (dada peksi)	urusan dunia dan akhirat manusia harus seimbang (terletak di antara surya kembar)
	Lantai motif flora	Ruangan Lantai bermotif semanggi 4 daun dengan tepian memiliki border strip berwarna merah, kuning, dan hijau	Manusia menapaki keberuntungan/ kesuksesan, dan estetika





Tabel 4.3. Ornamen yang diterapkan di Bangsal Trajumas Keraton Yogyakarta (Samedyastoety, 2023)

Dokumentasi	Ragam Hias	Keterangan	Maksud/ Filosofi
	Padma	Umpak kolom	Estetika dan kesucian (padma), kokoh, kuat
	Surya (matahari)	Pada bagian langit atap ada 8 motif surya (matahari)	Estetika atau keindahan
	Kebenan	Ujung bawah saka bentung	Keindahan dan proses dari yang tidak sempurna menuju sempurna
	Tegel kunci motif tanaman	Lantai di susun dengan variasi tegel/lantai polos, border (tepi) dan motif itu sendiri.	Keindahan (estetika) dan kesan mewah




Sumber: Dinas Kebudayaan DIY

Tabel 4.3.

Tabel 4.4. Ornamen yang diterapkan di Bangsal Mandalasana Keraton Yogyakarta (Samedyastoety, 2023)

Dokumentasi	Ragam Hias	Keterangan	Maksud/ Filosofi
	Kaca Patri	Tiap sisi bangunan	Estetika dan simbol kemewahan
	Wajikan	Tiap sisi bangunan (pagar) di antara tiang kolom struktur	Simbol <i>Wingit</i> (suci dan keramat)
	Tlacapan (atas) & Saton (bawah)	Tiap kolom struktur. Bentuk kotak (Saton), bentuk segitiga (Tlacapan)	Estetika atau keindahan
	candra sangkala	Puncak atap(mustaka) <i>*Sekarang dilepas</i>	Simbol tahun berdirinya Bangsal Mandalasana
Sumber: Suwito, 2020			
	Tegel Kunci	Lantai bangunan	Estetika dan simbol kemewahan

Tabel 4.5 Ornamen yang diterapkan di Bangsal Manis Keraton Yogyakarta (Samedyastoety, 2023)

Dokumentasi	Ragam Hias	Keterangan	Maksud/ Filosofi
	Cihnaning Pribadi HB VIII	segitiga kanopi (<i>tutup keyong</i>)	Identitas Kraton dan Rajanya HB VIII
Sumber: Dinas Kebudayaan DIY			
	Praba/Praban (lengkung), Saton (kotak di pangkalnya)	4 sisi pada kolom (saka) bagian atas dan bawah	Estetika atau keindahan
	Wajikan	Pertemuan palang diagonal pagar balustrade	Estetika dan <i>wingit</i>
	Kemamang, Werdu (di kepala Kemamang)	Di atas pagar balustrade diantara dua naga emas	Menelan/ memangsa hal-hal jahat

Dokumentasi	Ragam Hias	Keterangan	Maksud/ Filosofi
	Naga Raja	Di atas pagar balustrade	Kombinasi dengan kemamang, wedu membentuk sangkala "Wêrdu Yaksa Naga Raja (1853 J.)"
	Putri Mirong	Pagar balustrade dan kolom (saka)	Kepercayaan perwujudan Kanjeng Ratu Kidul
	Nanasan	Sekat antar pagar balustrade	Estetika atau keindahan
	Patran	Grid tepi atas dan bawah pagar balustrade	Keindahan dan kesempurnaan
	Kaca Patri	Antara atap dan cukit (celah) tritisan	Simbol megah (Kemewahan)
	Marmar Italia	Lantai Bangsal Manis	Simbol Kemewahan
Sumber: Dinas Kebudayaan DIY			
	Padma	Umpak kolom (saka)	Estetika dan kesucian (padma), kokoh, kuat

Tabel 4.6. Ornamen yang diterapkan di Bangsal Kemagangan Keraton Yogyakarta (Samedyastoety, 2023)

Dokumentasi	Ragam Hias	Keterangan	Maksud/ Filosofi
	Padma	Umpak kolom	Estetika dan kesucian (padma), kokoh, kuat
	Nanasan	Bagian bawah ujung saka bentung	Keindahan (estetika)
	Campuran (Lung-lungan, Saton, Patran, dll.)	Balok pamidhangan (dada peksi)	Keseimbangan, estetika dan wingit
	Lantai polos dan motif (border/ tepi)	Lantai bangunan	Kemurnian dan estetika (keindahan)
Sumber: Dinas Kebudayaan DIY			

4.2.6. Warna

Warna hijau, kuning emas, merah, putih dan untuk coraknya merupakan warna khas Keraton Yogyakarta. Warna-warna ini menyimbolkan keselarasan dengan alam lingkungan sekitarnya, dan warna emas menyimbolkan keagungan. (Rejeki, 2012).

4.2.7. Upacara Adat

Berbagai upacara adat juga diselenggarakan di Keraton, seperti; pernikahan agung putra-putri Sultan dan kerabatnya (Dhaup Ageng), tetesan (upacara untuk memperingati putri yang mengalami haid pertama), Supitan (untuk anak laki-laki), Tedhak siten (upacara untuk memperingati anak yang menginjakkan kaki pertama), Mitoni (upacara untuk memperingati usia kehamilan tujuh bulan), begitu juga upacara adat memperingati wafatnya kerabat Keraton, serta upacara Jumenengan (peringatan bertahtanya Sultan), dan sebagainya, yang diselenggarakan sesuai dengan tata cara yang sesuai dengan aturan baku untuk melestarikan keberlangsungannya,

1. Sekaten

Sekaten yang diadakan secara rutin di Keraton Yogyakarta untuk memperingati maulid Nabi Muhammad SAW, mencerminkan kekayaan tradisi dan kepercayaan lokal. Upacara ini melibatkan pemberian sesajen, prosesi, dan acara budaya lainnya. Masyarakat berbondong-bondong datang untuk menerima tumpeng (nasi kuning berbentuk kerucut) dan aneka makanan tradisional lainnya. Grebeg Maulud adalah peristiwa yang sarat makna sosial dan keagamaan, serta menjadi wujud kepedulian kerajaan kepada rakyatnya.



Gambar 4.65. Gunungan Sekaten (<https://jogja.disway.id/>)

2. Panggih

Panggih adalah tradisi yang berkaitan dengan upacara pernikahan di kalangan keluarga kerajaan. Panggih adalah momen di mana calon pengantin pria bertemu dengan calon pengantin wanita dalam sebuah prosesi yang sarat adat dan simbolik. Panggih menjadi pertemuan pertama antara kedua calon pengantin sebelum upacara pernikahan resmi berlangsung.



Gambar 4.67. Prosesi Panggih pernikahan putri Sultan (<https://jogja.disway.id/>)

Tradisi ini mencerminkan kelembutan dan kesopanan serta penghormatan istri kepada suami dalam budaya Jawa.

4.2.8. Tradisi Jawa

Keraton juga melestarikan tradisi Jawa lainnya seperti Macapatan, Labuhan, Panggih, Nyadran, Suran, Kirab Obor, dan sebagainya. Macapatan adalah salah satu bentuk seni sastra lisan Jawa yang masih dijaga dan dipertunjukkan di keraton Yogyakarta. Seni ini merupakan bentuk pembacaan syair-syair pujian yang ditujukan untuk menceritakan sejarah keluarga kerajaan, pujian kepada Tuhan, atau menyampaikan pesan moral kepada masyarakat. Para dalang (pengarang dan pembaca syair) akan tampil dengan gaya yang khas, menggabungkan gerak tubuh yang anggun dengan penggunaan bahasa Jawa yang berbentuk puisi. Macapatan performance menjadi bagian penting dalam budaya keraton dan dianggap sebagai bentuk penghormatan kepada kearifan lokal.



Gambar 4.68. Tradisi Macapatan (<https://jogja.disway.id/>)

Labuhan adalah tradisi upacara pemberkatan lautan yang diadakan oleh keraton Yogyakarta. Upacara ini merupakan bagian dari rangkaian perayaan

tahunan yang dilakukan sebagai bentuk ungkapan rasa syukur kepada Tuhan atas kelimpahan hasil laut dan keselamatan yang diberikan kepada masyarakat pesisir.



Gambar 4.69. Tradisi Labuhan (<https://jogja.disway.id/>)

Raja atau Sultan Yogyakarta beserta keluarga kerajaan dan para abdi *Dalem* akan melakukan prosesi persembahan di tepi pantai. Mereka membawa berbagai sesajian, bunga, dan dupa yang kemudian dilemparkan ke laut sebagai simbol permohonan dan penghormatan kepada roh nenek moyang.

Dengan memperhatikan aspek-aspek tersebut, Keraton Yogyakarta dapat memainkan peran yang penting dalam melestarikan dan mengembangkan budaya tradisional Jawa untuk masa depan, serta terus menjada identitas budaya secara berkelanjutan.

4.2.9. Bahasa

Penggunaan tata bahasa *krama* (halus) dan *ngoko* (kasar) merupakan salah satu aspek penting dalam berkomunikasi di lingkungan keraton. Penggunaan bahasa krama digunakan untuk menyatakan penghormatan kepada orang yang

lebih tua, lebih tinggi jabatannya, atau memiliki status sosial yang lebih tinggi. Dalam acara-acara resmi, upacara, atau pertemuan dengan orang yang memiliki kedudukan tinggi, penggunaan bahasa krama menjadi sangat penting. Ini mencerminkan tindakan sopan dan hormat kepada pihak yang lebih senior atau yang memiliki kekuasaan. Bahasa ngoko umumnya digunakan dalam konteks yang lebih santai, seperti dalam percakapan sehari-hari antara teman sebaya atau antara orang dengan status sosial yang setara. yang menciptakan suasana komunikasi yang lebih akrab dan santai. Ini lebih umum terjadi di kalangan orang dengan status sosial yang setara atau dalam kehidupan sehari-hari di luar upacara resmi.

Penggunaan tata bahasa krama dan *ngoko* mencerminkan pentingnya sopan santun dalam budaya Jawa. Norma-norma ini diterapkan untuk memastikan interaksi yang harmonis dan menghormati antaranggota masyarakat. Penggunaan bahasa krama dan ngoko juga mencerminkan pemahaman yang dalam terhadap hierarki sosial. Penggunaan kata dan ungkapan tertentu sesuai dengan posisi sosial seseorang dalam masyarakat.

Dalam acara-acara resmi di Keraton Yogyakarta, seperti upacara keagamaan atau kebudayaan, penggunaan bahasa krama sangat diutamakan untuk menciptakan suasana yang penuh dengan kehormatan dan kesakralan. Penggunaan bahasa Jawa dengan tata bahasa krama dan ngoko di dalam Keraton Yogyakarta bukan hanya sekadar aturan linguistik, tetapi juga merupakan bagian integral dari identitas budaya, menggambarkan nilai-nilai seperti sopan santun, penghormatan, dan hierarki sosial yang dijunjung tinggi dalam masyarakat Jawa.

4.2.10. Tata Krama (etiket)

Tata krama dan etiket adalah bagian yang sangat penting dari kehidupan sehari-hari di lingkungan Keraton. Hal ini mencerminkan dan memperkuat nilai-nilai budaya Jawa yang kaya, termasuk kesopanan, hormat kepada sesama, dan norma-norma sosial yang dijunjung tinggi. Berikut nilai-nilai budaya ini dalam konteks tata krama dan etiket di dalam Keraton Yogyakarta:

1. Tata Krama Berbicara

Penggunaan bahasa dengan tata krama yang baik adalah bagian integral dari kesopanan di dalam keraton. Menggunakan kata-kata yang sopan, menghindari ekspresi kasar, dan memilih kata yang tepat adalah prinsip yang dijunjung tinggi.

2. Tata Krama Berbusana

Salah satu identitas budaya Jawa adalah busana adat, yang pemakaiannya sesuai dengan norma kesopanan. Busana Jawa tradisional terdiri dari beberapa elemen yaitu:

- a. Surjan / busana pria: atasan untuk pria, biasanya terbuat dari kain batik atau kain Jawa lainnya. Biasanya memiliki kancing di bagian depan dan sering dipadukan dengan kain sarung atau celana panjang.
- b. Kemben untuk wanita, salah satu elemen utama busana tradisional Jawa. Ini adalah sepotong kain panjang yang dibalutkan di pinggang menutup dada dan diikat di bagian depan atau samping.
- c. Kutubaru: salah satu bentuk kebaya Jawa, berupa bagian depan kebaya yang atasan tradisional untuk wanita. Kebaya ini biasanya dipadukan dengan kemben dan kain batik sebagai bawahan.

- d. Jarik / Kain Batik: Ini adalah kain batik yang digunakan sebagai rok untuk wanita atau sebagai kain pembungkus tubuh untuk pria. Jarik sering dihiasi dengan motif batik yang indah dan bermakna.
- e. Selendang: Selendang adalah sepotong kain panjang yang digunakan oleh wanita untuk membungkus tubuh atau sebagai hiasan tambahan. Ini sering dikenakan di atas kebaya atau kemben.
- f. Dodot / Kain Panjang: Dodot adalah kain panjang yang sering dipakai oleh pria. Ini dapat digunakan sebagai hiasan tambahan di atas surjan atau sebagai selendang.
- g. Blangkon: topi tradisional Jawa yang terbuat dari kain yang dilipat dan diikat dengan cermat. Biasanya dipakai oleh pria dalam acara-acara formal atau tradisional.
- h. Keris: senjata tradisional Jawa yang kini sering dipakai sebagai pelengkap busana tradisional Jawa pria, yang memiliki nilai simbolis dan sering dianggap sebagai lambang keberanian dan kehormatan.



Gambar 4.70. Keluarga Sultan dengan busana adat Jawa

Busana Jawa tradisional ini sering dipakai dalam berbagai kesempatan seperti upacara adat, pernikahan, atau acara budaya lainnya, dan masih memegang nilai dan makna yang kuat dalam budaya Jawa.

3. Tata Krama Hormat kepada Sesama.

Anggota keraton, termasuk raja dan keluarganya, diberikan tingkat hormat yang tinggi. Tindakan seperti menunduk, membungkukkan badan, memberikan salam khusus dengan menangkupkan jari tangan merupakan ungkapan hormat.

Purwadi (2019) mengungkapkan bahwa dalam budaya Jawa ada lima sikap tangan yang melambangkan penghormatan dalam tradisi Jawa, yaitu:

- a. *jawat asto*, yakni saling berjabat tangan, yang bermakna kesetaraan kedua belah pihak,
- b. *ngapurancang*, yaitu posisi tangan di depan badan terbagi dua macam, yakni *ngapurancang inggil* yakni tangan kanan memegang tangan kiri di bawah pusar dan *ngapurancang andhap* yakni sebaliknya, tangan kiri memegang tangan kanan di bawah pusar. Maknanya menunjukkan hormat terhadap lawan bicara, rendah hati, mau mendengarkan aspirasi pihak lain. Posisi ini punya makna berbeda. *Ngapurancang inggil* menunjukkan kewibawaan, sedangkan *ngapurancang andhap* menunjukkan tahu diri akan posisinya.
- c. *sembah asta*, posisi tangan menangkupkan kedua telapak tangan di depan dada, bermakna menunjukkan kerendahhatian, ketundukan dan pengakuan bahwa lawan bicara memiliki posisi lebih tinggi. Sembah asta ini bersifat sukarela, tidak ada unsur paksaan.

- d. *asta lukar*, yaitu sikap berbicara dengan tangan lepas, menunjukkan keakraban, kedua belah pihak saling memahami dan mengerti.
- e. *asta pinentang* yang menunjukkan sikap gagah berani, tanggung jawab, penuh kehormatan dan sikap ksatria.



Gambar 4.71. Posisi tangan *ngapurancang*, kecuali mempelai pria posisi tangan *asta pinentang*

Posisi tangan *asta pinentang* yang ditunjukkan oleh mempelai laki-laki, (BPH Kusumo Bimantoro) di atas dilakukan karena mempelai pria sedang menjadi raja sehari. Dalam tradisi Jawa, seorang pengantin boleh mengenakan pakaian Raja, sekalipun ia adalah rakyat biasa.

4. Tata Krama Penghormatan kepada Tamu

Tamu yang datang ke keraton juga menerima perlakuan khusus dan disambut dengan penuh penghormatan, dan tata krama dijaga selama keberadaan mereka di istana.

5. Tata Karama Cara Makan

Cara makan di dalam keraton sering kali mengikuti etiket khusus. Penggunaan tangan kanan, cara meletakkan piring, dan tindakan seputar meja makan diatur dengan etiket tertentu.

7. Penampilan dan Gaya Hidup

Penampilan dan gaya hidup yang mencerminkan nilai-nilai budaya Jawa, serta mengikuti aturan adat istiadat yang berlaku di dalam keraton, termasuk tata krama dan etika yang berlaku dalam interaksi sosial. Dengan demikian, mereka dapat menjadi contoh yang baik dalam memelihara dan mempromosikan nilai-nilai budaya Jawa di dalam dan di luar keraton.

Setiap gerakan dan tindakan dalam upacara memiliki simbolisme dan makna tertentu. Memahami dan menghormati simbolisme ini adalah bagian integral dari tata krama di dalam keraton. Tata krama dan etiket di dalam Keraton Yogyakarta bukan hanya sekadar aturan formal, melainkan merupakan ekspresi dari nilai-nilai budaya Jawa yang dalam dan menciptakan lingkungan yang penuh hormat, tetapi juga memelihara dan mewarisi warisan budaya yang bernilai tinggi.

4.2.11. Makanan Khas Yogyakarta

Setiap bangsa atau etnik selalu memiliki pola pangan yang khas sebagai ekspresi dari aspek-aspek fisiologis, psikologis budaya, dan sosial yang dikenal sebagai kebiasaan makan. Keraton di Yogyakarta maupun Surakarta menyimpan begitu banyak warisan kuliner dan tradisi *bujana* / makan para raja yang khas dan banyak ragam dan jenis makanan tradisional khas kegemaran keluarga

Sultan, yang kemudian menjadi makanan khas Yogyakarta yang juga digemari dan diproduksi oleh masyarakat.



Gambar 4.72. Beberapa menu khas Keraton yang juga menjadi menu masyarakat Yogyakarta

(Sumber: <https://budaya.jogjaprovo.go.id/>)

Makanan khas keraton biasa disajikan dengan piranti saji yang khusus untuk acara-acara jamuan makan untuk menghormati tamu, acara santap sehari-hari maupun sebagai kelengkapan upacara ritual dalam berbagai event tertentu yang mengandung makna filosofis. (Nuraida Joyokusumo, 2022).

4.3. Representasi Identitas Budaya di Keraton Yogyakarta

Demikianlah, dalam konteks Keraton Yogyakarta, representasi identitas budaya tercermin melalui berbagai elemen, termasuk arsitektur, seni, tradisi, simbol, dan ritual yang terjadi di dalamnya. Menggunakan tiga teori representasi Hall yang disebutkan sebelumnya, dapat dilihat bagaimana identitas budaya Keraton Yogyakarta direpresentasikan sebagai berikut.

4.3.1. Reflective theory:

Dalam pendekatan ini, identitas budaya Keraton Yogyakarta tercermin dalam bangunan fisik keraton, tata ruangnya, serta berbagai artefak dan simbol yang digunakan di dalamnya. Contohnya, arsitektur bangunan yang megah mencerminkan keagungan dan kekuasaan Sultan. Simbol-simbol tradisional seperti wayang, gamelan, dan batik juga merefleksikan warisan budaya tradisional Jawa.

4.3.2. Intentional theory

Melalui pendekatan ini anggota keluarga atau kerabat Keraton menjadi produsen pesan yang mengekspresikan makna personal dari identitas budaya Jawa dengan memperkuat dan menyebarkan nilai-nilai kebangsawanan, tradisi, dan kebudayaan Jawa melalui berbagai upacara adat, seni pertunjukan, dan ritual keagamaan yang diadakan di dalam keraton.

4.3.3. Constructionist theory

Pendekatan ini menyoroti bagaimana identitas budaya Keraton Yogyakarta terkonstruksi melalui interaksi sosial dan pembentukan makna melalui bahasa dan simbol-simbol budaya. Identitas budaya tersebut tidaklah statis, melainkan terus

berkembang dan dipertahankan melalui praktik-praktik budaya yang diwariskan dari generasi ke generasi. Selain itu, identitas budaya Keraton Yogyakarta juga dipengaruhi oleh interaksi dengan masyarakat luas dan dinamika sosial-politik yang ada di sekitarnya.

Dengan menggunakan teori representasi di atas, dapat dilihat bahwa identitas budaya Keraton Yogyakarta bukanlah entitas yang statis, tetapi merupakan konstruksi yang kompleks yang terus berubah dan direproduksi melalui interaksi sosial, simbol-simbol budaya, dan praktik-praktik ritual.

BAB V

PERUBAHAN FUNGSI DAN MAKNA BARU DALEM JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA

Dalem Joyokusuman telah mengalami perubahan fungsi dari rumah tinggal kerabat dekat Sultan menjadi ruang komersial, meski tetap berfungsi sebagai rumah tinggal. Lebih lanjut akan dibahas lebih detail tentang tentang profil Dalem Joyokusuman, perubahan yang terjadi, serta makna baru yang timbul sebagai dampak dari perubahan fungsi tata ruang bangunan, serta pembahasan tentang makna baru yang ditimbulkan oleh perubahan fungsi tata ruang.

5.1. Gambaran Umum *Dalem Joyokusuman Yogyakarta*

Pada bagian ini akan dibahas lebih rinci tentang site lokasi Dalem Joyokusuman Yogyakarta, profil GBPH. Joyokusumo, denah awal sebelum perubahan, orientasi hadap bangunan, zoning dan hubungan antar ruang, dan penerapan pola antropomorf.

5.1.1. Site Lokasi Dalem Joyokusuman

Dalem Joyokusuman adalah salah satu rumah tinggal di sekitar Keraton Yogyakarta yang diperuntukkan bagi Sentono Dalem, yaitu anggota keluarga dekat Raja di Keraton Yogyakarta, Indonesia yang berlokasi di Jl. Rotowijayan No. 5, Yogyakarta, di sisi barat Keraton Yogyakarta dan sisi selatan alun-alun utara. Lokasi ini sangat strategis karena berdekatan dengan Keraton Yogyakarta,

tepat di depan pintu masuk wisata ke kompleks Kraton Yogyakarta, yang ditandai dengan keberadaan momumen jam (disebut Ngezaman) di area Keben



Gambar 5.1. Site lokasi Dalem Joyokusuman Yogyakarta
Sumber: Screenshoot Goglemaps mode satelite



Gambar 5.2. Momumen Ngezaman di area Keben, tepat di sebelah timur *Dalem* Joyokusuman.

Lokasi *Dalem* juga dekat dengan Museum Sonobudoyo, perkantoran (Kantor Pos Besar, Kantor Kecamatan keraton, Kantor bank BII dan BNI), pusat perdagangan (Malioboro, Pasar Beringharjo), pusat ibadah (Masjid Gedhe

Kauman, dan gereja Katolik Fransiskus Xaverius Kidul Loji, Gereja GPIB) dan sebagainya.

Sebagaimana Dalem lainnya, Dalem Joyokusuman juga terletak di lingkungan kraton, mungkin di dalam atau di luar benteng kraton. Jalan masuk menuju Dalem berupa akses dari pintu masuk atau regol ke jalan yang disebut gledhegan.



Gambar 5.3. Dalem Joyokusuman Yogyakarta

Ciri khas dari bangunan Dalem termasuk luas lahan yang besar, biasanya berkisar antara 2.000 hingga 10.000 meter persegi. Bangunan ini dapat dengan mudah dikenali melalui gaya arsitekturnya yang khas, yang mencakup struktur, bentuk atap, dan bangunan yang berbeda dengan rumah penduduk sekitar. Selain itu, Dalem Joyokusuman dan Dalem-Dalem lainnya biasanya dikelilingi oleh dinding tembok setinggi sekitar ± 3 meter yang disebut cepuri. atau tembok pembatas, berfungsi untuk memberikan privasi dan keamanan bagi keluarga keraton penghuni Dalem. Dalem dikategorikan sebagai rumah Joglo yang paling besar dan lengkap karena bagian-bagian rumah dapat diartikan sebagai suatu

bentuk atau sistem konstruksi bagian dari kompleks rumah Joglo, dalam hal ini diartikan sebagai keseluruhan atau kompleks rumah, termasuk dinding keliling, halaman, regol, dan bagian di dalamnya. (Wibowo: 1877).

Dalem Joyokusuman dibangun pada tahun 1916, ketika masa pemerintahan Sultan Hamengku Buwono VII. Pertama kali *Dalem* ini didiami oleh Raden Wedono Condrokusumo, sepupu Sultan Hamengku Buwono VII, oleh karena itu *Dalem* ini diberi nama *Dalem* Condrokusuman. Setelah Raden Wedono wafat, *Dalem* ini ditempati oleh salah satu adik Sultan Hamengku Buwono IX, yaitu GBPH Bintoro, seorang ajudan Sultan. Setelah GBPH Bintoro meninggal, Sultan Hamengku Buwono IX meminta agar *Dalem* ditempati oleh GBPH Joyokusumo, adik bungsu Sri Sultan Hamengku Buwono X semenjak tahun 1988, sehingga sejak itu sampai sekarang disebut sebagai *Dalem* Joyokusuman.

5.1.2. Profil GBPH. Joyokusumo

Rumah tinggal merupakan representasi dari penghuninya atau penggunanya Gusti Bendara Pangeran Haryo (GBPH) Joyokusumo terlahir dengan nama kecil Bendara Raden Mas Sumihandana lahir tanggal 27 Oktober 1955. GBPH. Joyokusumo merupakan adik kandung Gubernur Daerah Istimewa Yogyakarta Hamengkubuwana X. yang setelah dewasa berubah nama menjadi Gusti Bendoro Pangeran Haryo Joyokusumo, merupakan putra dari Sri Sultan Hamengku Buwono IX, dari salah satu garwa Ampil yaitu BR Ay. Windyaningrum. Sri Sultan Hamengkubuwana IX, ayah GBPH. Joyokusumo merupakan anak kesembilan

dari Sultan Hamengkubuwono VIII dengan istri kelimanya RA Kustilah/KRA Adipati Anum Amangku Negara/Kanjeng Alit.



Gambar 5.4. GBPH. Joyokusumo
Sumber: <https://www.beritasatu.com/nasional>

Sultan Hamengku Buwono IX sendiri memiliki lima istri: yaitu 1) BRA. Pintakapurnama/ KRA Pintakapurnama, 2) RASitiKustina/ BRA.Windyaningrum/ KRA Widyanyingrum/RAy. Adipati Anum, 3) KRA Hastungkara, 4). KRA Ciptamurti, dan 5) Norma Musa/KRA Nindyakirana. Dari kelima Garwa Ampil (bukan permaisuri), Sultan memiliki lima belas putra dengan rincian sebagai berikut.

1. Dengan KRA Widyanyingrum, memiliki putra-putri:

- a. BRM. Arjuna Darpita/KGPH Mangkubumi/KGPAA Mangkubumi/Sri Sultan Hamengkubuwono X
- b. BRM. Ibnu Prastawa/GBPH Hadiwinoto
- c. BRM. Sumyandana/GBPH Joyokusumo

d. BRA. Dr Sri Kuswarjanti/GBRAy. Dr. Riya Kusuma

2. Dengan KRA Pintakapurnama

- a. BRM. Murtyanta/GBPH Adi Kusuma/KGPH Adi Kusuma
- b. BRM. Kaswara/GBPH Adi Surya dari KRA Pintakapurnama
- c. BRA. Gusti Sri Murhanjati/GKR Anum
- d. BRA. Sri Murdiyatun/GBRAy. Murda Kusuma
- e. BRA. Dr Sri Muryati/GBRAy. Dr. Dharma Kusuma

3. Dengan KRA Hastungkara

- a. BRM. Arumanta/GBPH Prabu Kusuma
- b. BRM. Kuslardiyanta dari KRA Astungkara
- c. .BRM. Sulaksamana/GBPH Yudha Ningrat
- d. BRM. Abirama/GBPH Chandra Ningrat
- e. BRA. Sri Kusandanari
- f. BRA. Sri Kusuladewi/BRAY. Padma Kusuma

4. Dengan KRA Ciptamurti

- a. BRM. Anindita/GBPH Paku Ningrat
- b. BRM. Prasasta/GBPH Chakradiningrat
- c. BRM. Arianta
- d. BRM. Sarsana
- e. BRM. Harkamaya
- f. BRM. Svatindra
- g. BRA. Kuslardiyanta

Dari keterangan di atas, Gusti Joyokusumo merupakan adik kandung dari Sri Sultan Hamengku Buwono X. Dari pernikahan dengan Bendoro Raden Ayu Nuraida, Gusti Joyokusumo memiliki 3 putra putri, yaitu: Nyi Raden Riya Jayaningtyas (Raden Ajeng Cintya Paramastri), Kanjeng Raden Tumenggung Jayaningrat (Raden Mas Sumyandharto), dan Nyi Raden Riya Jayaningrum (Raden Ajeng Nurhmadani).

GBPH. Joyokusumo wafat pada tanggal 31 Desember 2013 karena sakit, dan hingga kini *Dalem Joyokusuman* masih dihuni oleh istri beliau, Ibu BRAy. Nurida Joyokusumo beserta 3 orang putra yaitu Jatiningtyas, Jayaningrat, dan Jayaningrum. Ibu Nurida merupakan wanita asli Kalimantan keturunan Padang (bukan asli Jawa), berkenalan dengan Gusti Joyokusumo saat mereka sama-sama menjadi mahasiswa, tetapi beda Perguruan Tinggi. Pada awal perkenalan Ibu Nurida tidak mengetahui jika pria yang mengajaknya berkenalan adalah seorang pangeran Kraton Yogyakarta, dan Guti Joyo pun tidak pernah menceritakan jati dirinya yang sebenarnya, hingga semuanya terungkap menjelang pernikahan. (wawancara dengan Ibu Nurida, tanggal 3 Desember 2020). Semasa hidup, Gusti Joyokusumo pernah menjadi anggota DPR, setelah itu, memilih fokus untuk mengurus keraton dan menjabat sebagai Kawedanan Hageng Panitra Putra yang bertugas menangani segala urusan dalam Keraton Yogyakarta. (wawancara dengan Ibu Joyokusumo, 3 Desember 2020)

Menurut Wakil Ketua MPR Hajriyanto Y Thohari yang diliput oleh ABTARA News (1 Januari 2013) saat pemakaman Guti Joyokusumo, mengatakan bahwa: “Gusti Bendara Pangeran Haryo (GBPH) Joyokusumo adalah seorang

ningrat yang merakyat dan hidupnya sederhana sekali. GBPH.Joyokusumo lebih tepat disebut sebagai ningrat, tetapi tidak sembarang ningrat: Beliau itu ningrat yang sangat merakyat, dan hidupnya sederhana sekali. Mas Joyo untuk ukuran keluarga kerajaan besar - terhitung sangat bersahaj”.

Masih menurut Hajriyanto Y Thohari (2013) diungkapkan bahwa

....“beliau dalam tanda petik "ningrat yang melarat" pas-pasan secara ekonomi-keuangan. Tetapi Mas Joyokusumo kaya raya secara moral, etika, dan spiritual. Beliau sangat aktif dalam kegiatan-kegiatan kebudayaan, keagamaan dan keislaman di Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat."Sebagai "Sekneg" Kesultanan atau Kerajaan, Gusti Joyo penuh antusiasme menghidupkan semangat kerohanian Islam dalam Keraton Ngayogyakarta sampai akhir hayatnya”.

Jadi meskipun Gusti Joyokusumo itu putra raja, yaitu Sri Sultan Hamengku Buwono IX, (seorang raja besar di Kasultanan Ngayogyakarta Hadiningrat, dan Raja Besar Jawa., dan mantan wakil presiden), Joyokusumo sangatlah sederhana, redah hati dan merakyat. Sebagai bangsawan dalam arti yang sebenarnya tidak pernah menonjolkan dirinya sebagai putra raja. Ditambahkan pula menurut sumber yang sama:

"Beliau jarang sekali menyantumkan gelarnya GBPH (Gusti Bendoro Pangeran Haryo) dalam penulisan nama dan juga dalam kehidupan (administrasi) sehari-hari. Maka salah besar kalau ada orang yang beranggapan bahwa semua keluarga raja itu feodal. Mas Joyokusumo adalah pengecualian. Beliau sangat jauh dari sikap-sikap feodalisme,"

Ibu Joyokusumo juga sependapat bahwa Gusti Joyokusumo adalah politisi yang sederhana dan tidak memiliki ambisi politik, terlibat dalam politik secara proporsional. Jika diberi tugas oleh partai, akan berusaha keras tanpa berharap mendapatkan jabatan. Dalam situasi ini, Gusti Joyokusumo lebih dianggap sebagai politisi moral daripada seorang politisi profesional.

Menurut perspektif ini, GBPH Joyokusumo adalah orang yang memiliki integritas moral, nilai-nilai budaya, dan komitmen untuk melayani masyarakat. Ini menunjukkan bahwa seorang bangsawan dapat menjalani kehidupan yang sederhana, rendah hati, dan tetap setia pada prinsip moral dan budaya yang dihormati tanpa menunjukkan kesombongan atau menjauhkan diri dari masyarakat. Kehidupan sehari-hari dan keinginan untuk tetap bersahaja mencerminkan perspektif umum ini.

Selain itu, GBPH Joyokusumo juga memiliki moral, etika, dan spiritual yang kokoh, seperti yang ditunjukkan oleh keterlibatannya dalam kegiatan budaya, keagamaan, dan keislaman di Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat. Ini menunjukkan penghargaannya terhadap nilai-nilai spiritual dan upayanya untuk hidup dengan integritas dan tanggung jawab. Selain itu, GBPH Joyokusumo tidak memiliki keinginan yang signifikan untuk berpartisipasi dalam politik; dia tidak aktif mencari jabatan penting, dan dia dikenal bekerja dengan komitmen jika ditugaskan oleh partai. Dia tidak pernah meminta atau bersaing untuk jabatan politik. (wawancara dengan Ibu Nurida Joyokusumo, 3 Desember 2020).

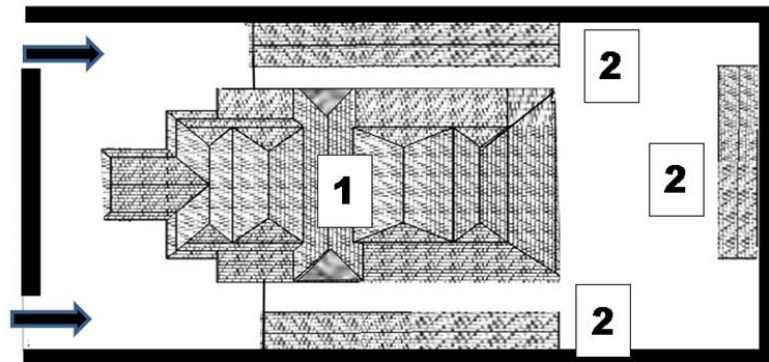
GBPH Joyokusumo dihormati sebagai orang yang menghargai tradisi dan masyarakatnya, terlibat dalam kegiatan kebudayaan, dan menjaga semangat kerohanian Islam di Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat. Semangatnya untuk mempertahankan identitas budaya ditunjukkan oleh kecintaannya terhadap tradisi dan nilai-nilai lokal.

Meskipun berasal dari keluarga kerajaan, GBPH Joyokusumo tidak menonjolkan gelar dan posisinya; dan jarang menggunakannya dalam kegiatan

sehari-hari. Ini menunjukkan bahwa dia tidak memiliki sikap feodalisme yang sering dikaitkan dengan keluarga kerajaan. Ini menunjukkan bahwa seorang bangsawan dapat hidup sederhana, merakyat, dan berkomitmen pada nilai-nilai moral dan budaya yang dijunjung tinggi. GBPH Joyokusumo digambarkan sebagai sosok yang menggabungkan kekayaan moral, nilai-nilai budaya, dan komitmen untuk melayani masyarakat. Gusti Joyokusumo, dengan karakternya yang merakyat, rendah hati, dan terbuka, memiliki pengaruh positif terhadap Dalem Joyokusuman. Keterbukaan dan sikap ramah dari Gusti Joyokusumo menciptakan suasana yang bersahabat dan terbuka di dalam Dalem Joyokusuman. Hal ini tidak hanya berdampak positif pada lingkungan internal Dalem, tetapi juga membuka peluang untuk manfaat *Dalem* yang lebih luas bagi masyarakat.

5.1.3. Denah awal *Dalem* Joyokusuman dan fungsi ruang-ruangnya

Denah awal *Dalem* Joyokusuman pada awal didirikan sama seperti rumah bangsawan yang lain karena tipikal rumah pangeran (*Dalem*) pada prinsipnya sama, seperti disajikan pada gambar di bawah ini yang menggambarkan kompleks keseluruhan bangunan, susunan ruang dan lingkungan sekitar *Dalem*, sebagaimana bangunan tradisional Jawa (rumah joglo) lainnya. Berikut adalah tampak atas dan penampang samping kompleks Dalem Joyokusuman Yogyakarta.

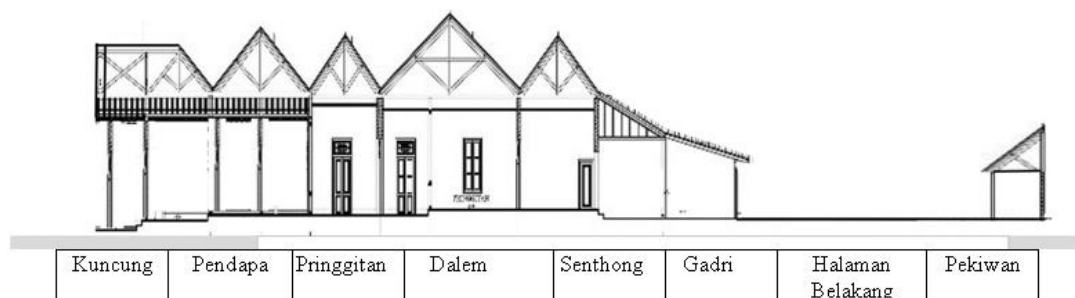


Keterangan:

1. Dalem Ageng (Bangunan Utama)
2. Bangunan tambahan

Gambar 5.5. Tampak Atas Kompleks Dalem Joyokusuman sebelum perubahan

Dalem Joyokusuman dibagi menjadi dua yaitu rumah induk (Dalem Ageng) dan bangunan tambahan. Rumah induk terdiri dari Pendapa, Pringgitan, Dalem, Senthong, dan Gadri, sedangkan rumah tambahan meliputi: Gandhok, Pekiwan, Sumur, Kandang, yang letaknya terpisah dari bangunan utama (Dalem Ageng).

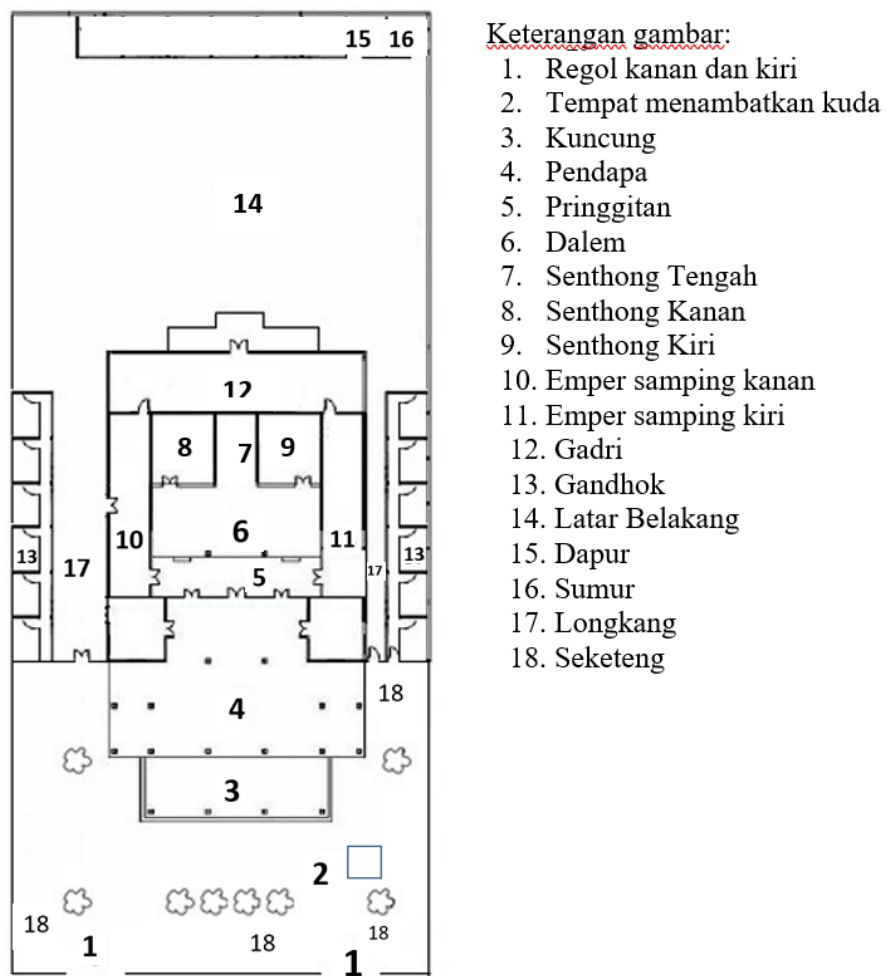


Gambar 5.6. Potongan Tampak Samping Kiri (barat) bangunan.

Dalam konsep bangunan Jawa, secara fisik sebagai bangunan tradisional, kompleks tata ruang *Dalem* ini disusun berdasarkan konsep material dan imaterial. Setiap ruang yang ada disusun berdasarkan sumbu yang membentuk hirarki privasi ruang yang semakin tinggi ke arah dalam. Beberapa ruang juga

disusun berdasarkan aspek imaterial, seperti pada bagian ruang *Senthongdan* lainnya. Aspek material meliputi pemilihan bahan konstruksi, struktur fisik, dan elemen-elemen bangunan yang terlihat menunjukkan betapa pentingnya aspek material. Berikut ini adalah susunan ruang Dalem Joyokusuman sebelum mengalami penambahan bangunan dan perubahan fungsi ruang.

Denah di bawah ini adalah denah asal bangunan sebelum dilakukan pengembangan dan penambahan ruang. Berikut adalah deskripsi keseluruhan kompleks utuh Dalem Joyokusuman



Gambar 5.7. Denah Asli *Dalem* Joyokusuman Yogyakarta (Digambar ulang berdasarkan situasi saat ini dan literatur)

Beberapa ruang, seperti Senthong, menunjukkan aspek imaterial yang paling menonjol. Nilai agama, makna simbolis, dan warisan budaya adalah komponen imaterial dalam konteks ini, yang tercermin dalam desain dan fungsi ruang tersebut yang mencerminkan tradisi atau prinsip kepercayaan yang dijunjung tinggi. Pertimbangan tentang aspek imaterial juga dapat mencakup gagasan tentang keharmonisan ruang, di mana setiap elemen yang dipilih memiliki makna dan peran khusus dalam konteks budaya atau kepercayaan tertentu.

Dalem Ageng (Bangunan utama) meliputi Pendhopo, Pringgitan, Dalem, dan tiga Senthong, sementara bangunan tambahan terdiri atas Gandhok, Gadri, Pekiwan, Pawon, dan Sumur. Bangunan tambahan dipisahkan dari Dalem Ageng oleh longkang dan halaman belakang.

1. Regol

Dalem Joyokusumo dilingkungi pagar tinggi, dengan Regol (gerbang) sebagai pintu masuk. Dilihat dari bentuk Regol, mengacu pada bentuk Regol Belah Bentar, salah satu bentuk regol Kraton Yogyakarta.

2. Latar Depan.

Dalam hal tata ruang luar (*landscape*) dan vegetasi, lingkungan pekarangan masyarakat Jawa memiliki citra yang khusus. Pekarangan rumah Jawa umumnya memiliki halaman yang luas di mana tanahnya ditaburi/diurug pasir, kemudian di atasnya ditanami tanaman pelindung yang rindang seperti pohon sawo kecil, sawo manila, nagasari dan sebagainya. (Kartono, 2005). Penataan taman pada rumah Jawa itu memberikan suasana kesegaran, keteduhan dan kenyamanan.

3. *Pendhopo*

Kata *Pendhapa* menurut Dagun (1997: 611) berasal dari kata dalam bahasa Sansekerta: *Mandapa*, yang berarti: serambi depan sebuah kuil tempat dilakukan upacara keagamaan, pertunjukan musik dan tari-tarian untuk memuja dewa-dewa. Disebutkan pula bahwa dari kata ini timbul kata *pandhapa*. Menurut Hajar Pamadhi (wawancara tanggal 30 Januari 2009) *pandhapa* berasal dari kata: *pa-andhap-an* (*andhap* = rendah), jadi *pendhopo* merupakan bagian rumah yang beratap rendah dan terbuka (tanpa dinding).

Menurut Ismunandar (1986) *pendhopo* berfungsi sebagai tempat pertemuan atau ruang tamu dan menurut Frick (1997: 23) *pendhopo* berfungsi sebagai tempat berkumpul orang banyak dan menerima tamu. Dengan demikian *Pendhopo* yang biasanya dipakai sebagai tempat untuk berkumpul/bertemu dengan keluarga, menerima tamu dan menyelenggarakan pesta secara tradisional mempunyai konsep sendiri. Konsep tentang *pendhopo* secara mendasar didalamnya terkandung suatu fungsi dan makna yang khusus, dan hal ini tidak saja dianut oleh golongan tertentu akan tetapi juga oleh kebanyakan orang. Bahwa susunan rumah tradisional Jawa (desa/tani) maupun istana raja Jawa pada dasarnya adalah sama (Hidayatun, 1999: 39). Ruang ini bersifat terbuka dan suasana yang tercermin adalah akrab, cocok dengan fungsinya sebagai bagian penerimaan. *Pendhopo* dapat dilihat langsung dari halaman luar, *pendhopo* juga merupakan zona publik yang siapa saja boleh berada di ruangan ini baik orang luar, maupun orang lain yang tidak dikenal oleh pemilik rumah (Ronald, A.: 2005).

Dalam konsep keluarga Jawa, prinsipnya menyatakan bahwa setiap kepala keluarga pada dasarnya adalah seorang petani, baik itu seorang raja atau rakyat biasa. Petani di sini bukanlah hanya merujuk kepada pekerja lapangan, melainkan sebagai pemilik rumah yang pada hakikatnya hanyalah pelayan atau abdi dari Sang Petani atau Sang Tani, yang merupakan Dewa yang menguasai keberhasilan dalam pekerjaan pertanian. Dewa ini sering kali diwakili oleh Dewi Sri, yang dianggap sebagai sumber segala kehidupan, kesuburan, dan kebahagiaan bagi keluarga Jawa. (Mangunwijaya, 1988: 106-108).

Konsep ini merupakan manifestasi dari konsep makro dan mikrokosmos yang tertuang dalam pola penataan ruang, bahwa tempat Sang Tani adalah di Petanen (*Senthong Tengah*) yang ada pada bagian Sakral yakni *Dalem*, sedangkan yang bersifat umum untuk pertemuan antara penghuni dengan masyarakat terdapat di bagian *pendhapa*.

Menurut Hajar Pamadhi (wawancara tanggal 12 Mei 2019), *pendhopo* merupakan tempat yang bersifat profan atau umum atau dalam makrokosmos merupakan dunia nyata, yang berarti segala bentuk kegiatan untuk berhubungan dengan orang lain dilakukan (sosialisasi) segala bentuk kegiatan untuk memenuhi kebutuhan akan pengembangan fisik seseorang dalam arti harafiah, maupun kebutuhan untuk mencukupi kebutuhan jasmani agar dapat bertahan hidup dilakukan di dalam *pendhopo* ini.

Demikianlah secara filosofis di *pendhopo* inilah terjadi dialog antara yang empunya rumah dengan sanak saudara atau tetangga (bisa juga masyarakat umum), dan ini merupakan suatu cerminan dari gaya hidup orang Jawa yang

menunjukkan adanya suasana *guyub rukun*, Konsep inilah yang menunjukkan betapa manusia Jawa mempunyai keterikatan dalam kekerabatan yang sangat tinggi, sehingga dicerminkan dalam bentuk kerukunan (Suseno, 1983: 38-69) yang akan membuat hidup ini sentausa. Disinilah peran *pendhopo* besar sekali, sebagai suatu tempat yang terbuka tapi terlindung dari sengatan sinar matahari dan merupakan tempat yang cukup luas sangat berperan kehadirannya untuk memenuhi konsep kerukunan.

Pendhopo terletak pada daerah umum (bersifat publik), dalam pengertian makrokosmosnya terletak pada zoning profan mempunyai tempat pada bagian paling depan dari sebuah rumah manusia Jawa, dan merupakan bagian dari sebuah pelataran. Penataan ruang rumah dalam arti keseluruhan terbagi dalam 2 komponen yang bersifat seperti yang telah disebutkan di atas yakni yang bersifat sakral yang disebut *Dalem* dan yang bersifat profan yang disebut *pendhopo* (Mangunwijaya, 1988: 106).

Menurut Ibu Gusti Joyokusumo, istri GBPH. Joyokusumo (wawancara 12 Mei 2020), *Pendhopo* merupakan tempat untuk menyaring tamu yang bertandang ke rumah, siapa yang boleh dan tidak boleh memasuki kediaman mereka. Hal ini merupakan tugas suami sekaligus menjadi tempat satu-satunya di seluruh bangunan, di mana yang berkuasa adalah sosok suaminya.

4.. *Pringgitan*

Diantara kedua komponen yaitu *pendhopo* dan *Dalem* tadi terdapat satu komponen antara yang disebut *pringgitan* yang berarti tempat untuk menyaksikan ringgit/wayang, dan secara konseptual di tempat ini merupakan tempat untuk

memperlihatkan diri sebagai simbolisasi dari pemilik rumah (warga mikrokosmos) tersebut bahwa dirinya hanyalah merupakan bayang-bayang/wayang dari Sang Petani (sumber segala kehidupan, kesuburan dan kebahagiaan). Dalam hal ini *pendhopo* mempunyai peranan besar karena merupakan bagian dari rumah yang dikaitkan dengan kepentingan keluarga, dimana dibutuhkan adanya fasilitas untuk mengadakan proses sosialisasi (Hidayatun, 1999: 37-39).

Menurut Frick (1997:40) *pringgitan* bentuknya seperti serambi, ruang ini berfungsi sebagai tempat pementasan wayang kulit (*ringgit*). Suasana yang tercipta adalah agak remang-remang dan mengandung mistis. Pendapat Heinz Frick tentang fungsi *pringgitan* sama dengan pendapat Ismunandar (1986), keduanya berpendapat bahwa *pringgitan* adalah ruang yang berfungsi untuk pementasan wayang kulit. Ruang ini termasuk ke dalam zona semi publik yaitu daerah yang mempunyai batas-batas tertentu sehingga tidak semua orang boleh berada pada area ini. Orang yang boleh berada di ruang ini adalah orang luar dan dikenal oleh pemilik rumah. (Ronald, 2005:23).

5. *Longkangan* (ruang antara)

Pada beberapa bangunan joglo milik bangsawan, di antara *pringgitan* dengan *pendhopo* dipisahkan oleh sebuah gang selebar kurang lebih dua meter yang disebut *longkangan* (ruang antara), *longkangan* biasanya juga terdapat di antara rumah induk dan *Gandhok*. Ruang ini digunakan untuk jalan *andhong* (kereta kuda model Yogyakarta) atau mobil keluarga. Adakalanya *longkangan*

digunakan sebagai tempat pemberhentian kendaraan, dibangun atap yang menerus dengan atap *pendhopo* (Indartoyo, 2008).

Ruang ini digunakan untuk jalan *andhong* (kereta kuda model Yogyakarta) atau mobil keluarga. Adakalanya *longkangan* digunakan sebagai tempat pemberhentian kendaraan, dibangun atap yang menerus dengan atap *pendhopo* (Indartoyo, 2008).

6 *Dalem*

Dalem bangunan utama dalam susunan rumah Jawa dan juga merupakan pusat susunan ruang-ruang lain. Bangunan ini merupakan ruang keluarga, tempat tinggal orang tua dan anak-anak perempuan, serta tempat menyimpan harta benda yang berharga (Dakung, 1982). Menurut Frick (1997: 24) *Dalem* berfungsi sebagai ruang keluarga yang bersifat pribadi. Suasana di dalamnya tenang dan berwibawa. Pintu dan jendela pada *Dalem* dipasang simetris. Keadaannya yang agak tertutup memberi kesan tenang, aman tenteram dan sejuk. *Dalem* termasuk ke dalam zona privat yaitu daerah yang tertutup untuk umum dan ruang ini hanya untuk pemilik rumah dalam lingkungan fisik (Ronald, 2005: 21).

7. *Senthong*

Senthong merupakan tiga buah kamar yang berjajar terdiri dari *Senthong Kiwa* (kamar bagian kiri), *Senthong Tengah* dan *Senthong Tengen* (kamar bagian kanan). *Senthong* Tengah berfungsi sebagai tempat pemujaan terhadap Dewi Sri atau Dewi Kesuburan dan kebahagiaan rumah tangga. *Senthong Tengen* (kamar bagian kanan) berfungsi untuk kamar tidur tuan rumah (Frick, 1997). *Senthong Tengah* juga memiliki nama lain, seperti *kerobongan*, *pasren*, dan *pedaringan*.

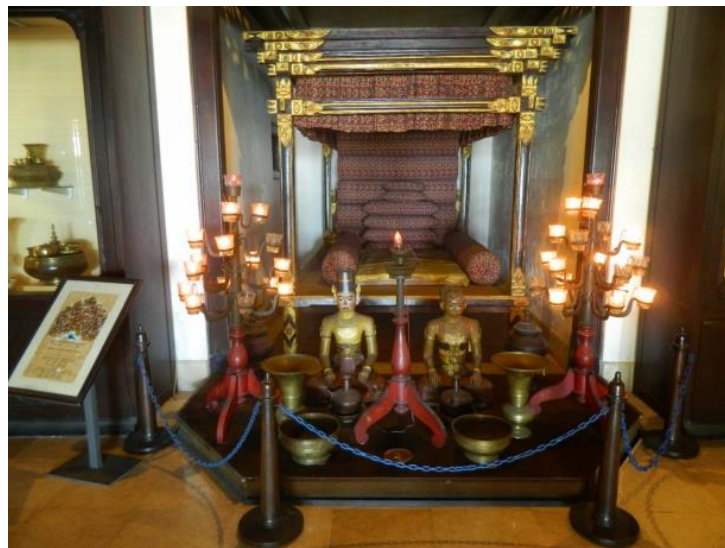
Biasanya di dalam *Senthong Tengah* ini selain terdapat tempat tidur, bantal, dan guling, juga terdapat meja sesaji, *lorob lonyo* (patung sepasang pengantin yang terbuat dari tanah liat), dan lampu robyong. *Senthong Kiwa* (kamar bagian kiri) berfungsi sebagai tempat menyimpan senjata dan barang-barang keramat (Dakung,1982).

Meski ukurannya relatif lebih sempit dibandingkan ruangan lain, tapi *Senthong tengah* dianggap sebagai inti dari sebuah rumah. Bagi masyarakat Jawa, *Senthong* memiliki tatanan nilai tersendiri, bukan sekadar ruang sempit tanpa makna. *Senthong* dipahami sebagai ruang yang penuh misteri, disakralkan, serta dimuliakan. Hal itu membuat *Senthong* memiliki keistimewaan tersendiri bagi masyarakat Jawa masa lalu dibandingkan ruang-ruang lain yang ada di rumahnya.

Ketua Dewan Kebudayaan DIY, Revianto Budi Santosa, mengatakan ada tiga nilai yang dibangun masyarakat Jawa melalui *Senthong tengah*, yakni kesuburan, kesejahteraan, dan keindahan. Karena itu, *Senthong* juga memiliki nama lain yakni *pasren* yang berarti indah atau asri karena dihias. Nama *pasren* ini juga dikaitkan dengan sosok Dewi Sri, yang bagi masyarakat Jawa khususnya para petani merupakan dewi kesuburan. Lombard (1996) menyatakan bahwa meskipun asal-usul mitos Dewi Sri berasal dari India, di beberapa pulau di Nusantara yang tidak terpengaruh oleh budaya India, masyarakat setempat juga mengenal Dewi Sri sebagai sosok yang melambangkan keberlimpahan kemakmuran dan kesuburan. Karena itu, di depan *Senthong* biasanya juga dihiasi dengan lambang-lambang kesuburan seperti *loro blonyo*, yakni arca laki-laki dan perempuan yang didandani seperti pengantin yang duduk di depan *Senthong*

Tengah yang bermakna kesuburan dalam konteks laki-laki dan perempuan. (Revianto Budi Santosa dalam webinar Perawatan dan Penataan Ruang *Senthong* di Kotagede yang diadakan oleh Dinas Kebudayaan DIY, Minggu (26/9/2021).

Di samping Loro blonyo juga ditempatkan *klemuk*, sebuah wadah berisi beras serta kendi yang berisi air yang menjadi doa supaya makan dan minum tercukupi. Sementara itu di bagian belakang atau dalam *Senthong tengah* berisi ranjang untuk tempat pengantin yang disebut Krobongan, sebuah sebagai ruangan khusus sebagai bentuk penghormatan terhadap Dewi Sri.



Gambar 5.8. Krobongan di depan Senthong Tengah
Sumber: Museum Sonobudoyo

Dewi Sri dilambangkan dengan padi yang diletakkan di dalam Krobongan; selain itu juga terdapat patung Loro-Blonyo; patung mempelai pria dan wanita adat Jawa yang melambangkan kebahagiaan suami istri dan lambang kesuburan; pusaka/keris; yang merupakan benda suci maka diletakkan di tempat suci pula; kain Cinde/patola India; penutup tempat tidur dan bantal serta guling di dalam

krobongan. Kain ini memiliki pola yang sarat dengan makna Hindu (pola *jlamprang* dan *cakra*-senjata Dewa Wisnu dan delapan tataran yoga) sehingga kain ini dianggap memiliki kesaktian dan keberadaannya pun dikeramatkan.



Gambar 5.9. Kain motif Jlamprang
Sumber: <https://fitinline.com/article/>

Bagi masyarakat Jawa lama, *Senthong Tengah* juga menjadi tempat untuk menikah atau pelaminan. Gagasan tentang kesuburan di dalam *Senthong* itu memang mendominasi makna keseluruhan dari ruang ini. *Senthong Tengah* menjadi ruang paling sakral dibandingkan *Senthong Kiwa* dan *Tengen*. Masyarakat Jawa lama biasa menggunakan ruangan ini untuk menghadirkan dewa-dewi maupun para leluhur. Misalnya jika ingin memohon keberhasilan panen, maka mereka akan melakukan pemujaan terhadap Dewi Sri, sedangkan ketika akan melakukan pernikahan, maka mereka akan melakukan pemujaan terhadap Dewa Kamajaya dan Dewi Kamaratih sebagai simbol cinta dan kasih. (Lombart: 1996).

Selain berisi ranjang sebagai tempat tidur, di dalam *Senthong Tengah* juga terdapat meja sesaji dengan kaki yang pendek. Fungsinya untuk meletakkan sesaji

ketika pemilik rumah bersembahyang, melakukan upacara selamat atau kenduri, maupun bermeditasi. Kaki yang pendek itu sengaja dibuat supaya pemilik rumah bisa menata sesaji sembari duduk bersila di belakang meja.

Sementara itu, *Senthong Kiwa* biasanya digunakan untuk menyimpan beras, gabah, maupun hasil pertanian lainnya. Ruang ini lebih dekat dengan gandok atau rumah makan dan *pawon* atau dapur untuk memudahkan aktivitas mengambil dan menyimpan bahan pertanian untuk diolah jadi makanan.

Sementara *Senthong Tengen* punya fungsi yang lebih bervariasi. Bagi masyarakat yang cukup berada seperti bangsawan atau priyayi, *Senthong Tengen* biasanya digunakan untuk menyimpan benda-benda keperluan upacara resmi seperti pakaian adat, pakaian kebesaran, dan perhiasan. Ruang ini juga dipakai untuk menyimpan benda-benda sarana upacara seperti dupa, kemenyan, atau wangi-wangian, serta benda-benda pusaka seperti keris, tombak, atau batu bertuah. Benda-benda tersebut disimpan di dalam lemari di ruang *Senthong Tengen* ini. Sementara untuk masyarakat petani yang umumnya tidak punya benda-benda seperti itu, ruang *Senthong Tengen* biasa digunakan untuk ruang tidur orangtua. (Revianto). Ketiga *Senthong* ini termasuk ke dalam zona privat yaitu daerah yang tertutup untuk umum dan ruang ini hanya untuk dirinya sendiri (pemilik rumah) dalam lingkungan fisik dan spiritual (Ronald, 2005).

8. *Gandhok*

Gandhok merupakan rumah tambahan yang terletak di samping rumah utama (*Dalem ageng*) yang memanjang di sebelah kiri, sebelah kanan, dan bagian belakang bangunan utama (*Dalem*). Bangunan yang terletak di sebelah kiri *Dalem*

disebut *Gandhok kiri* berfungsi untuk tidur kaum perempuan, dan yang terletak di sebelah kanan disebut *Gandhok tengen* berfungsi untuk tempat tidur kaum laki-laki. *Gandhok twngwn* dan *gandok kiwo* biasanya juga dipakai sebagai tempat tidur tamu atau keluarga yang ikut menumpang. Suasana di dalam *Gandhok* tidak formal dan terkesan santai (Frick,1997).

Gandhok termasuk ke dalam zona semi privat yaitu daerah yang mempunyai batas-batas sehingga tidak semua orang boleh memasukinya dan orang yang boleh masuk adalah keluarga sendiri, saudara jauh, dan saudara dekat dari pemilik rumah (Ronald, 2005: 70). Biasanya *Gandhok* digunakan untuk area tidur anak laki-laki atau keluarga yang menumpang.

9. *Gadri*

Gadri adalah ruang makan yang terletak di belakang *Senthong*. Untuk menuju *Gadri* dapat melalui pintu *Senthong Kiwa* dan *Senthong Tengen*, bisa juga lewat halaman-halaman di antara *Dalem* dan *Gandhok*. *Gadri* bersifat semi terbuka, dan bentuknya seperti *emper* (serambi). Suasananya santai dan akrab dan nyaman karena dindingnya terbuka dan hembusan angin bisa dirasakan (Frick, 1997). *Gadri* termasuk ke dalam zona servis yaitu daerah pelayanan yang mempunyai batas-batas sehingga tidak semua orang boleh memasukinya dan orang yang boleh masuk adalah keluarga sendiri, saudara jauh, saudara dekat dari pemilik rumah (Ronald, 2005).

10. Dapur (*pawon*) dan Kamar mandi (*pekiwan*).

Pawon terletak di belakang *Gandhok kiri* atau di sisi timur dari *Dalem*. Ruangan ini berfungsi sebagai dapur untuk masak dan menyambut tetangga atau

kerabat perempuan. Di samping *pawon*, terdapat *pekiwan* yang terdiri dari sumur dan kamar mandi. Kata *pawon* merupakan sebutan untuk dapur dalam masyarakat Jawa pada antara yang baik dan buruk, bersih dan kotor. Oleh karena itu dalam sistem klasifikasi itu maka kakus (jamban atau kamar kecil) maupun dapur letaknya selalu di belakang. Oleh karena dapur dianggap tempat kotor, maka dalam hal membuat bangunan dapur tidak begitu diperhatikan seperti halnya kalau membuat rumah induk. Menurut Daldjoeni (1985) pada umumnya bangunan dapur adalah bangunan tambahan, dan biasanya bangunan dapur dibuat sesudah bangunan rumah selesai.

Dapur atau *pawon* sebagai bangunan terpisah, tidak menjadi satu dengan *Dalem ageng* atau Rumah Utama. *Pawon* mengandung dua pengertian: pertama, bangunan rumah yang khusus disediakan untuk kegiatan masak-memasak dan; kedua, dapat diartikan tungku. Kata *pawon* berasal dari kata dasar *awu* yang berarti abu, mendapat awalan *pa* dan akhiran *an*, yang berarti tempat. Dengan demikian, *pawon* (*pa+awu+an*) yang berarti tempat awu atau abu. Kenyataannya memanglah demikian, dapur atau *pawon* memang tempat abu (bekas pembakaran kayu/arang di tungku), sehingga dianggap sebagai tempat yang kotor. Dapur dalam kehidupan tradisional orang Jawa, memang tempat abu, di sana-sini nampak bergelantungan *sawang* (jelaga) yang hitam oleh asap api. Demikian juga peralatan memasak berwarna kehitaman karena jelaga. Kemungkinan disebabkan oleh keadaan seperti itulah (penampilan yang serba hitam dan kotor), maka di dalam susunan rumah tradisional Jawa, dapur pada umumnya terletak di bagian belakang. (<https://wa-iki.blogspot.com/2013/07/pawon-dalam-budaya-jawa.html>)

Area pelayanan ini terpisah dari bangunan utama rumah. Pemisahan ini adalah cerminan kearifan lokal serta budaya masyarakat Jawa. Hal ini juga membuat penghuni rumah lebih sehat karena ruangan pelayanan tersebut dianggap kurang higienis. Hal itu sejalan dengan Frick (1997) bahwa dapur dan *pekiwan* (kamar mandi dan toilet) sebagai bagian pelayanan/servis, oleh sebab itu dapur dan *pekiwan* terletak paling belakang dan dibuat terpisah dari bangunan utama. Kamar mandi dan kamar kecil dahulu dianggap sebagai tempat kotor, maka diletakkan sejauh mungkin di sudut bagian belakang di dekat dapur dan kamar mandi juga terdapat sumur. Biasanya kamar mandi terletak di sudut arah timur laut pada joglo milik rakyat yang kebanyakan yang menghadap ke selatan.

Sebagai zona servis yaitu daerah pelayanan yang mempunyai batas-batas tertentu, tidak semua orang boleh memasuki *pawon* kecuali anggota keluarga sendiri, saudara jauh, dan saudara dekat dari pemilik rumah (Ronald, 2005). Jadi *pawon* dalam budaya Jawa adalah lebih dari sekadar tempat memasak. Ini adalah ruang yang mengandung makna simbolis tentang kebersihan, tradisi, dan tata nilai masyarakat. Pemisahan ruang pelayanan dari bangunan utama juga mencerminkan nilai-nilai sosial dan adat yang turun-temurun, menciptakan zona yang terpisah namun penting dalam kehidupan sehari-hari.

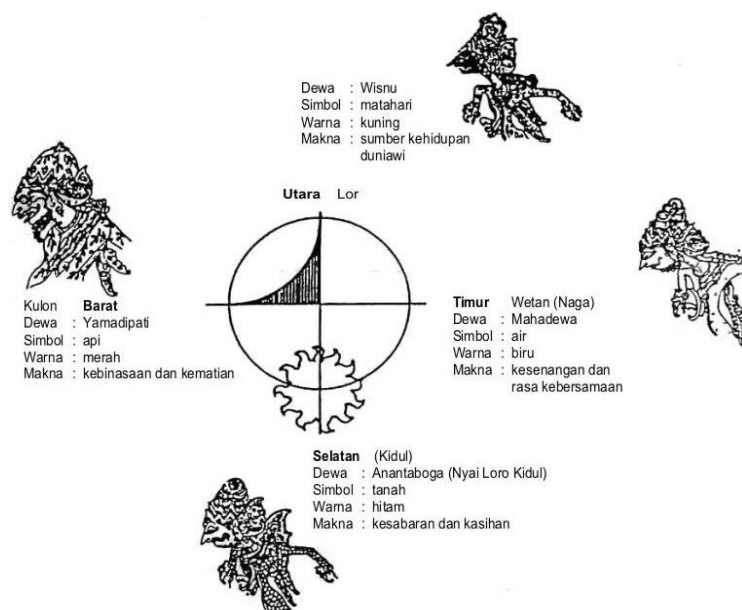
5.1.4. Orientasi Hadap Bangunan *Dalem* Joyokusuman Yogyakarta

Dalem Joyokusuman menghadap ke arah utara, sebagaimana aturan pada pendirian rumah tradisional Jawa di Yogyakarta pada umumnya, dan ini merupakan ungkapan hakekat penghayatan terhadap kehidupan. Orientasi

terhadap sumbu kosmis dari arah utara-selatan tempat tinggal Ratu Kidul (Dewi Laut Selatan dan Dewi Pelindung Kerajaan Mataram).

Orientasi terhadap sumbu kosmis dari arah barat-timur tidak mungkin untuk rakyat biasa karena arah timur digunakan untuk unsur keraton. Arah barat juga merupakan tempat tinggal Dewa Yamadipati, yang dalam cerita pewayangan mempunyai tugas mencabut nyawa orang dan urusan kematian juga berada di tangan Yamadipati (Frick, 1997), sehingga arah hadap bangunan umumnya menghadap arah utara-selatan. Arah selatan untuk rumah rakyat biasa, dan arah utara untuk Keraton atau rumah bangsawan.

Orientasi arah hadap ruang Dalem Joyokusuman sebagaimana rumah Joglo Yogyakarta lainnya, yang menurut Ronald (2005) mempunyai hubungan dengan arah utara-selatan di satu sisi dan timur-barat pada situasi lain, dengan bagian depan menghadap ke utara.



Gambar 5.10. Pedoman Sumbu Kosmis
Sumber: Frick (1997: 85)

. Arah lain yang juga menjadi pedoman untuk menentukan arah rumah adalah di bagian depan menghadap himpunan air (*bandaran agung*) dan bagian belakang membelakangi dataran tinggi, bukit atau gunung.

5.1.5. Zoning dan Hubungan Antar Ruang

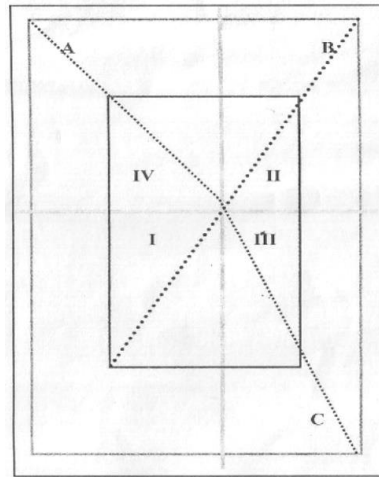
Secara fisik sebagai bangunan tradisional, kompleks tata ruang *Dalem* tentunya disusun berdasarkan konsep material dan imaterial. Setiap ruang yang ada disusun berdasarkan sumbu *Dalem* yang membentuk hirarki privasi ruang yang semakin tinggi ke arah dalam. Beberapa ruang juga disusun berdasarkan aspek imaterial, seperti pada bagian ruang *Senthong* dan lainnya. Konsekuensi perubahan fungsi *Dalem* sebagai bangunan publik adalah dengan melakukan modifikasi pada tata ruangnya, baik itu letak maupun pelingkup ruangnya. Ruang-ruang kemudian disusun untuk memudahkan sirkulasi, keterhubungan antar ruang, dan kenyamanan visual pengunjung agar efisiensi pergerakan pengunjung dapat tercapai.

Secara fisik, ruang-ruang pada bangunan *Dalem* Joyokusuman pada awalnya disusun berdasarkan konsep kosmologi Jawa, dimana posisi sentral merupakan area yang disucikan atau sacral, semakin keluar semakin profan. Ruang ditata secara hirarkis, ada bagian penting sebagai pusat orientasi yakni *Senthong Tengah* sebagai wilayah energi. *Senthong Tengah* sebagai pusat berisi bermacam-macam benda lambang (perlengkapan) yang mempunyai kesatuan arti yang sakral, melambangkan kesuburan, kebahagiaan rumah tangga berikut

perlengkapan pasren seperti genuk, kendhi, juplak, lampu robyong, paidon, loro blonyo, dan model burung garuda (H.J. Wibowo, 1998) dalam (Wardani, 2007).

Dalam arsitektur tradisional Jawa, pola atau susunan ruang merupakan hal yang sudah baku. Hal ini dapat diamati bahwa di semua rumahtinggal yang berarsitektur tradisional mempunyaipola atau susunan yang sama, baik ditinjau dari hirarkis ruangnya maupun darifungsi ruangnya. Di dalam konsepsi arsitektur Jawa, setiap ruang masing-masing mempunyai fungsi yang berbeda-beda yang ditentukan oleh pemikiran alam mikro dan makro kosmos, dengan demikian tentu mempunyai konsekwensi logis terhadap kegiatan yang dilakukan di dalam ruang tersebut. Disamping itu konsepsi arsitektur tradisional menurut makna/nilai terhadap pandangan makro dan mikro kosmos dibagi dalam urutan dari yang umum (bersifat profan) sampai pada yang khusus yang bersifat sakral, seperti yang diungkapkan Mangunwijaya. (1988: 106-113):

Menurut Ismunandar susunan ruang pada rumah Jawa yang berbentuk joglo biasanya dibagi menjadi tiga bagian, yaitu: *pendhopo* (ruang depan) yang berfungsi sebagai tempat pertemuan atau menerima tamu, *pringgitan* (ruang tengah) yang dipakai untuk pementasan wayang kulit (*ringgit*) dan *Dalem* atau *griya wingking* (rumah bagian belakang) yang berfungsi sebagai tempat tinggal atau hunian keluarga. Pada rumah induk selain *Dalem* juga terdapat tiga ruangan yang disebut dengan *Senthong* terdiri dari: *Senthong Kiwa* (kamar bagian kiri), *Senthong Tengah* (kamar bagian tengah) dan *Senthong Tengen* (kamar bagian kanan). Dalam penentuan konfigurasi ruang, rumah Joglo dibagi menjadi beberapa zone (daerah).



Gambar 5.11. Pembagian Proporsi Ruang berdasarkan Kwadran Ruang
 Sumber: Ronald (2005: 70)

Menurut Ronald (2005: 70) dalam penetapan daerah pada rumah Joglo dikenal pengelompokan ruang berdasarkan situasi kwadran (zoning), yaitu kwadran depan kanan, depan kiri, belakang kanan dan belakang kiri

- 1) Kwadran depan kanan untuk ruang umum (*public space*) → B, merupakan daerah umum yang mempunyai akses pencapaian paling mudah, yaitu *pendhopo*.
- 2) Kwadran depan kiri untuk ruang setengah umum (*zona semi publik*) → A, merupakan daerah yang mempunyai batas-batas sehingga tidak semua orang boleh berada pada area ini, yaitu *pringgitan*.
- 3) Kwadran belakang kanan untuk ruang setengah privat (*zona semi privat*) → C, merupakan daerah yang mempunyai batas-batas sehingga tidak semua orang boleh memasukinya. Selain terdapat zona semi privat pada kwadran ini juga terdapat zona servis yaitu ruang pelayanan seperti dapur, ruang makan dan *pekiwan* (kamar mandi).

- 4) Kwadran belakang kiri untuk ruang privat (*zona privat*), merupakan daerah yang tertutup untuk umum. Zona ini berfungsi untuk kegiatan-kegiatan pribadi yang membutuhkan privasi secara penuh, baik yang bersifat operasional maupun fisik, yaitu *Dalem* dan *Senthong*.

Bila bentuk pola itu dapat dipertahankan kebenarannya, maka terdapat beberapa kategori pendaerahan dalam rumah Jawa yaitu:

Atas-kanan-depan	: Publik-publik-publik: publik
Atas-kiri-depan	: Publik-privat-publik: semi publik
Atas-kanan-belakang	: Publik-publik-privat: semi privat
Atas-kiri-belakang	: Publik-privat-privat: privat
Bawah-kanan-depan	: Privat-publik-publik: semi publik
Bawah-kiri-depan	: Privat-privat-publik: semi privat
Bawah-kanan-belakang	: Privat-publik-privat: semi privat
Bawah-kiri-belakang	: Privat-privat-privat: privat

Pendaerahan itu dapat diterangkan lebih jelas lagi bahwa:

- 1) Publik : orang luar, orang yang tak dikenal
- 2) Semi publik (1) : orang luar dan dikenal
- 3) Semi publik (2) : orang luar, dikenal dan kerabat
- 4) Semi privat (1) : keluarga, saudara dekat
- 5) Semi privat (2) : keluarga, saudara jauh
- 6) Semi privat (3) : keluarga sendiri
- 7) Privat (1) : dirinya sendiri dalam lingkungan spiritual
- 8) Privat (2) : dirinya sendiri dalam lingkungan fisik.

Kaitannya dengan sifat ruang, selain menggambarkan pendaerahan atau zonasi ruang juga menggambarkan jalur sirkulasi kegiatan dalam ruang. Sirkulasi arus gerak penghuni ruang juga ditentukan oleh bentuk bangunan yang berbentuk simetri, membelah rumah secara secara seimbang kiri kanan.

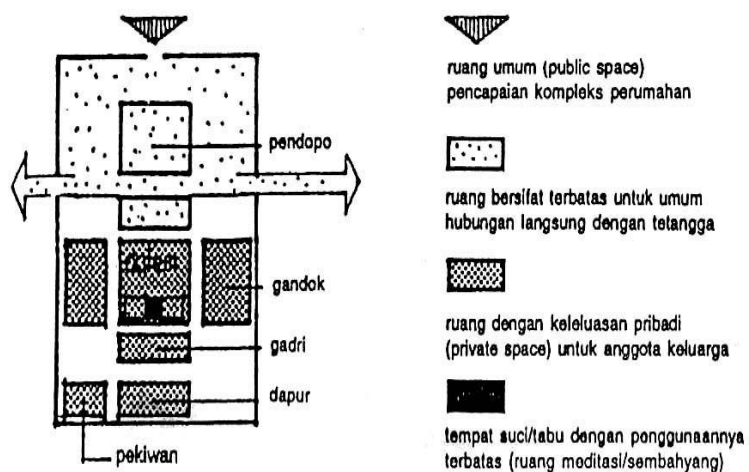
Zonasi ruang pada rumah Jawa terbagi berdasarkan kepribadian masyarakat Jawa yaitu mereka membutuhkan ruang privasi dan ruang interaksi. Dari

kebutuhan tersebut dapat dimengerti bahwa kebutuhan publik dan privat dalam suatu lingkungan manusia sangatlah penting. Pada kebutuhan papan, adanya kebutuhan ruang dalam jawak untuk menandai ciri kedekatan hubungan satu orang dengan orang lain.

Tabel 5.1. Zonasi ruang

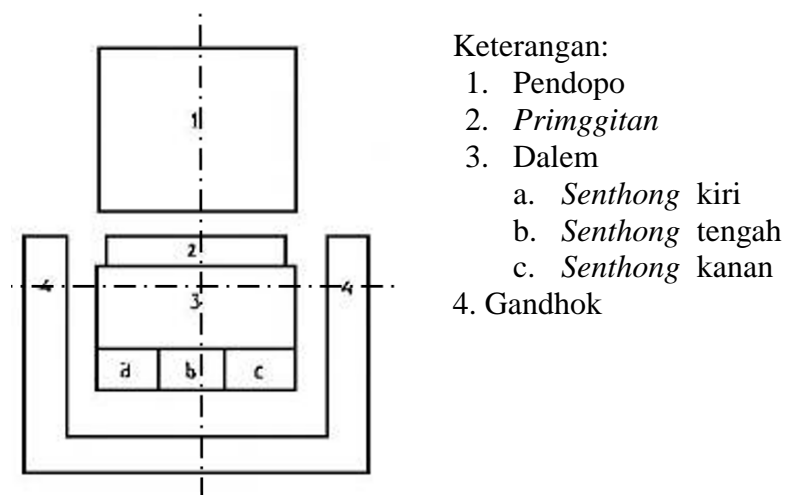
Jarak Horizontal Kanan- Kiri	Hubungan kedekatan dalam lingkup kekerabatan
Jarak Horizontal Depan Belakang	Hubungan kedekatan yang berkaitan dengan privasi.
Jarak Vertikal	Hubungan kedekatan yang berkaitan dengan tingkat kedudukan atau martabat.

Zonasi ruang pada rumah Jawa dengan susunan rumah Joglo terbagi ke dalam beberapa zonasi bergantung dari tingkat privasinya. Semakin privat zonasinya makin tamu atau kerabat luar tidak diperbolehkan untuk masuk dan hanya diperbolehkan bagi pemilik rumah saja.



Gambar 5.12. Sifat Ruang dalam Rumah Joglo sesuai zoning Ruang
Sumber: Frick (1997: 89)

Hal ini sejalan dengan konsep Kota Yogyakarta tradisional yang ditata berdasarkan konsep sumbu Laut Selatan sebagai dunia bawah dan Gunung Merapi sebagai dunia atas. Jadi, sumbu-sumbu membawakan makna yang sangat dalam. Dalam ruang maupun dalam kenampakan elevasi bangunan, sumbu-sumbu berada pada bagian yang membagi ruang dan elevasi tersebut secara simetris, dan memang demikianlah hakikat sumbu. Kedudukan ini juga sekaligus memperkuat pemaknaan bangunan atau bentuk.



Gambar 5.13. Bentuk dasar rumah joglo dengan proporsi simetris.
Sumber: (Dakung, 1982: 56)

Pada garis sumbu kebanyakan diletakkan fungsi-fungsi jalan utama, pintu masuk, atau pusat orientasi. Dengan melewati, memasuki atau pun memusatkan perhatian, orang seolah menyatakan sikap penghayatan, penghormatan, dan ketaatan kepada apa yang ada di balik maksud simbol-simbol tersebut dibuat. (Ni Ketut Agushinta Dewi, 2003 : 35).

Di samping itu, sumbu simetri memberikan kesan *equilibrium* (keseimbangan). Oleh karena itu bentuk ideal untuk rumah Joglo adalah bentuk bujursangkar dan persegi yang simetris. Bangunan yang simetris adalah

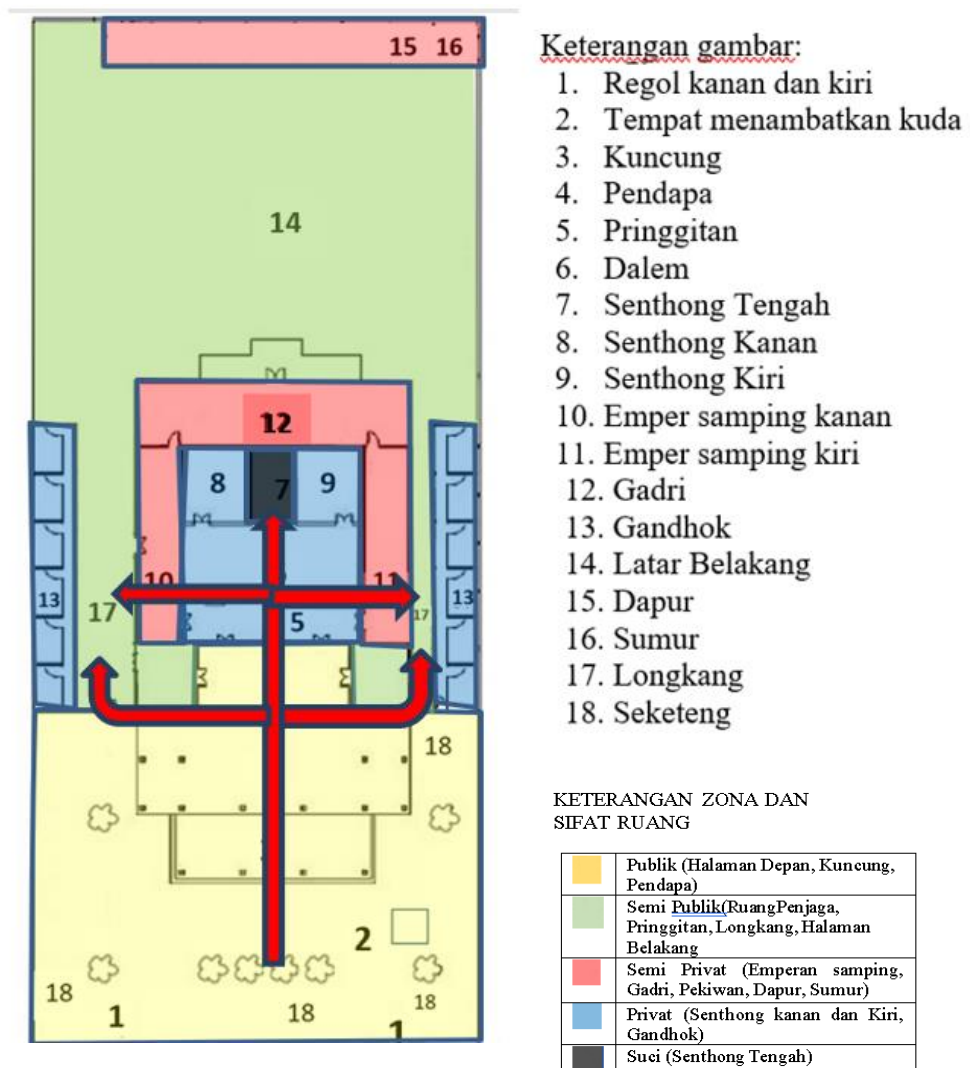
bangunan yang terkesan stabil, kokoh, diam, dalam posisi yang seimbang. Kesan keseimbangan ini tentunya diperlukan untuk mendukung sikap solemnitas, yaitu sikap yang tidak kritis, sikap menyerahkan diri tanpa perlawanan (pasrah), dan tanpa pikiran belakang sebagaimana sifat dasar dari orang Jawa yang cenderung sabar, narimo dan tidak berlebihan. Ruang yang simetris menggambarkan alam kosmos yang ideal, berputar dalam kondisi yang harmonis. Bahkan simetri bentuk menggambarkan idealisme atau cita-cita kesempurnaan. (Ni Ketut Agushinta Dewi, 2003 : 36). .

Ronald (2005) menjelaskan bahwa alur sirkulasi pada rumah joglo dari ruang depan juga simetris sesuai dengan empat arah penjuru angin, yakni menerus ke ruang belakang, bahkan juga dari kanan ke kiri atau sebaliknya. Alur sirkulasi dari ruang depan ke ruang belakang meliputi: pendhopo - longkangan - pringgitan - Dalem – *Senthong* (*Senthong* kanan, *Senthong* Tengah dan *Senthong* kiri). Alur sirkulasi dari kanan ke kiri meliputi: ruang pendhopo alur sirkulasi ke kanan dan ke kiri menuju ke halaman luar, ruang pringgitan dan ruang Dalem alur sirkulasi ke kanan dan ke kiri menuju *Gandhok* kanan dan *Gandhok* kiri dengan melalui longkangan. Dan alur sirkulasi selanjutnya adalah menuju pawon (dapur), gadri dan pekiwan melalui pintu yang berada di *Gandhok* kanan dan *Gandhok* kiri

Dalam susunan ruang berdasarkan sifatnya tersebut juga tergambarkan tahapan penyucian yang dapat terlihat dalam perwujudan ruang atau bagian rumah masing-masing. Secara fisik sebagai bangunan tradisional, kompleks tata ruang Dalem tentunya disusun berdasarkan konsep material dan imaterial. Setiap ruang

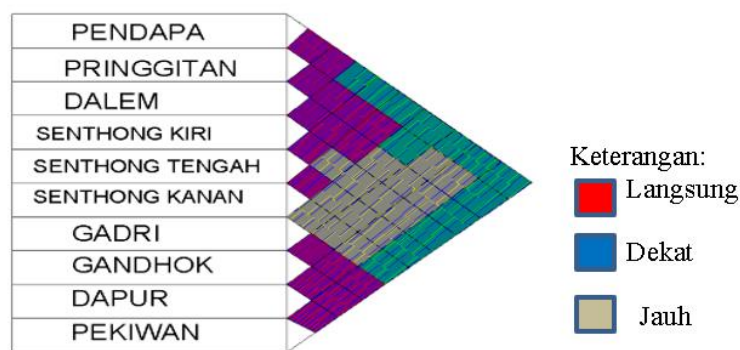
yang ada disusun berdasarkan sumbu Dalem yang membentuk hirarki privasi ruang yang semakin tinggi ke arah dalam.

Beberapa ruang dalam rumah joglo letaknya saling berhubungan dari ruang depan menuju ke ruang belakang yang terbagi atas ruang kiri dan kanan. Hubungan antar ruang pada rumah joglo dapat diartikan sebagai keterkaitan menurut jarak atau posisi ruang.



Gambar 5.14.
Kwadran Ruang (Zoning) dan pola sirkulasi simetris di *Dalem* Joyokusuman

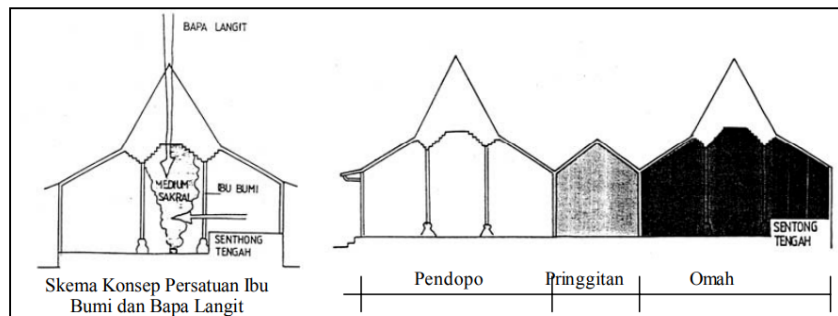
Ruang-ruang yang ada pada rumah joglo dapat dicapai secara langsung artinya menuju ruang tersebut tidak melalui ruang perantara, misalnya pringgitan dengan Dalem dan Dalem dengan Senthong. Ada juga hubungan antar ruang yang setengah langsung, misalnya *pendhopo* dengan *pringgitan* karena dari *pendhopo* untuk menuju *pringgitan* harus melalui *longkangan* (ruang antara).



Gambar 5.15. Hubungan antar ruang bangunan Dalem Joyokusumo sebelum perubahan fungsi

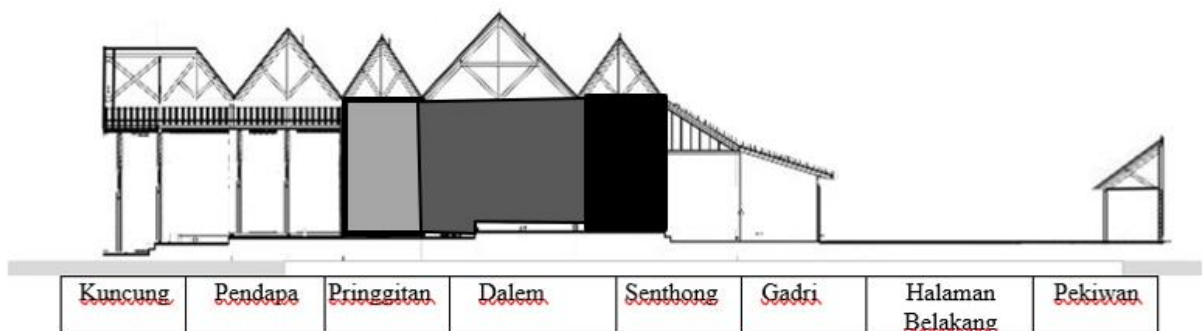
Selain hubungan antar ruang langsung dan setengah langsung ada juga hubungan antar ruang jauh (tidak langsung), contohnya *pendapa* dengan dapur karena dari *pendhopo* menuju dapur harus melalui beberapa ruang (Ronald: 2005).

Dalam susunan ruang berdasarkan sifatnya tersebut juga tergambar tahapan penyucian yang dapat terlihat dalam perwujudan ruang atau bagian rumah masing-masing, misalnya dalam *pendhopo* yang bersifat terbuka dan *pringgitan* yang menghadap *pendhopo*, sampai dengan *Senthong Tengah* yang kondisinya gelap tanpa cahaya dari luar sebagai tempat suci untuk meditasi dan pemujaan (Frick, 1997).



Gambar 5.16. Urutan Tingkat Kesakralan dan Cahaya Dalam Ruang
 Sumber: Gunawan Tjahjono, dalam Kartono (2005: 134-136)

Dari gambar di atas terlihat urutan tingkat kesakralan ruang dari profan hingga sakral, dimana semakin sakral cahaya dalam ruang semakin gelap (Frick,1997), misalnya dalam *pendhopo* yang bersifat terbuka dan *peringgitan* yang menghadap *pendhopo*, sampai dengan *Senthong Tengah* yang kondisinya gelap tanpa cahaya dari luar sebagai tempat suci untuk meditasi dan pemujaan.

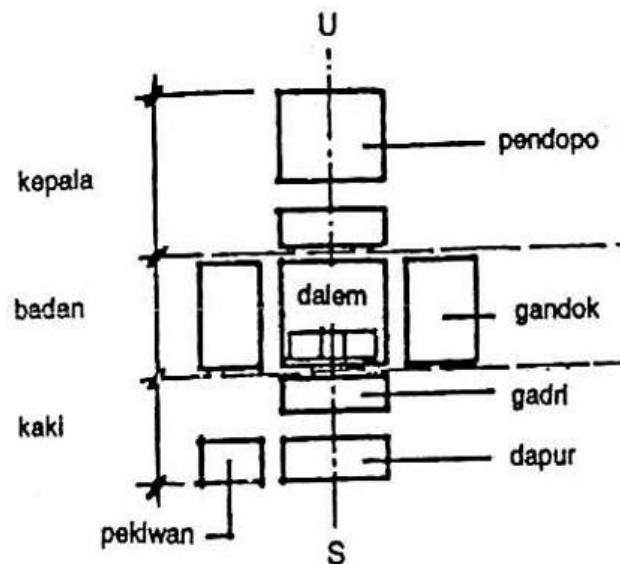


Gambar 5.17. Hirarki kesakralan ruang *Dalem* Joyokusuman

Adanya tata ruang seperti yang disebutkan di atas menandakan bahwa rumah tradisional Jawa memiliki nilai yang tak terlihat (*intangible*) selain sebagai fungsinya sebagai rumah tinggal.

5.1.6. Penerapan Pola *Antropomorf*

Rumah Joglo membentuk pola *antropomorf* yang menurut Dagun (1997: 58), merupakan kepercayaan masyarakat primitif yang menganggap bahwa segala pohon serta benda-benda mati lainnya mempunyai sifat seperti halnya manusia. Jadi pola *antropomorf* pada joglo berarti perlakuan terhadap bangunan joglo yang disamakan dengan wujud badan manusia, yakni memiliki kepala, badan dan kaki. Pola ini juga merupakan ekspresi yang berhubungan dengan seni bangunan yang dirangkaikan pada sumbu utara-selatan.

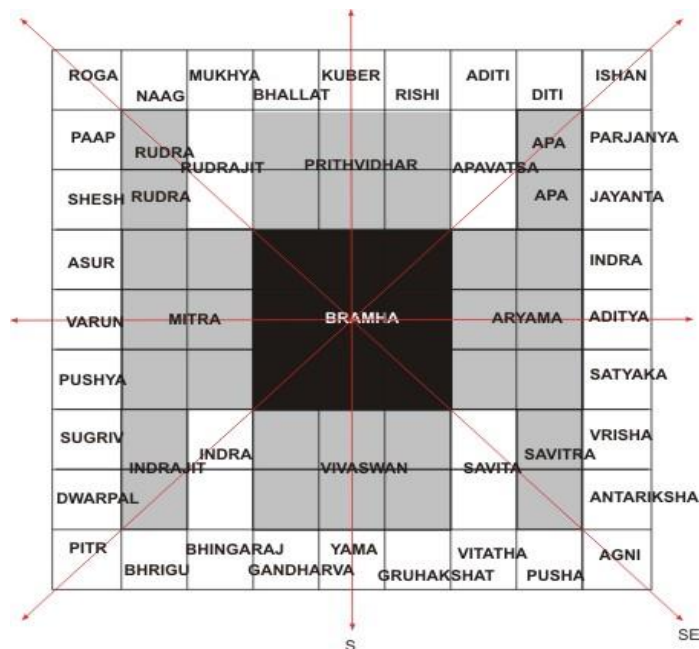


Gambar 5.18. Pola antropomorf pada ruang Rumah Joglo
Sumber: Frick (1997: 87)

Menurut pola antropomorf, bagian pendhopo dan pringgitan sepadan dengan kepala, Dalem dan *Gandhok* sepadan dengan badan dengan pengertian *Gandhok* sebagai lengan. Gadri, dapur dan pekiwan sepadan dengan kaki.

Hubungan antar ruang dalam kompleks rumah joglo diidentifikasi menurut pola antropomorf, hubungan antar ruang tidak langsung yaitu antara

bagian tubuh manusia (lewat halaman atau lewat ruang-ruang yang lainnya seperti *Gandhok kanan* dan *Gandhok kiri*) dan hubungan antar ruang langsung hanya di dalam bagian tubuh manusia (Frick: 1997). *Senthong Tengah* berada di pusatnya, ibarat badan adalah bagian pusar, dimana dalam kepercayaan Hindu merupakan pusat suci.



Gambar 5.19. Konsep Mandala
Sumber: Acharya (1981: 132)

Joglo Jawa sendiri merupakan bangunan peninggalan peradaban sebelumnya yang masih kental dengan pengaruh Hindu. Dalam kepercayaan Hindu, bangunan yang didirikan ibarat mandala, dan pusat dari mandala merupakan tempat kedudukan Brahma dan merupakan tempat yang paling suci. Brahma dianggap sebagai makhluk pertama dan menjadi arsitek susunan alam semesta. Di sekeliling Brahma adalah tempat 12 dewa lain yang disebut Putra Aditi yang membantu mengelola alam semesta, seperti dijelaskan oleh Narasingha (2009) sebagai berikut:

The center of the mandala is called the station of BRA. hma, the first of beings and the engineer of universal order. Surrounding Brahma are the places of twelve other entities known as the sons of Aditi, who assist in the affairs of universal management.

Dalam vastusastra, titik sentral merupakan titik suci, ibarat pusat alam semesta seperti diungkapkan oleh Sinha (1998) sebagai berikut:

The first thing to be said of the traditional sacred cities is that they are understood to be at the "center" of the world. Its importance as a center, however, is rather in that it is at the center of the ordered cosmos.

Tempat kedudukan Brahma tersebut disebut BRA. hmastana, yang merupakan lokasi paling penting di dalam bangunan candi, terletak di tengah Mandala, seperti penjelasan dari Narasingha (2009):

The Brahmasthana is said to be the principal location in a temple since it is here that the seat of God head will eventually be placed. At the base of the foundation of the Brahmasthana , located at the station of Brahma on the vastu-purusha-mandala.

Kraton Yogyakarta sendiri juga berada di pusat Mandala yang merupakan pusat suci, dimana posisi kepala adalah Gunung Merapi, dan posisi kaki ada di Laut Selatan. Dalam kepercayaan Hindu, dalam arti luas, pusat suci ini tidak dimaksudkan sebagai pusat dari politik atau ekonomi, bukan pula merupakan pusat jalur perdagangan atau kekuasaan, akan tetapi lebih sebagai pusat dari susunan alam semesta, bukan sebuah kota dalam arti biasa, akan tetapi sebuah gunung, Gunung Meru atau Semeru, yang berada pada pusat kosmologi India tradisional, baik Hindu maupun Budha. Letak gunung tersebut bukan berada di pusat dalam arti geografis, melainkan suatu gambaran imajinatif dari dunia yang disebut mandala dengan Gunung Meru sebagai pancangnya, seperti pendapat dibawah ini:

The first thing to be said of the traditional sacred cities of Asia is that they are understood to be at the "center" of the world. The sacred center may not be a center in any economic or political sense; it may not be the crossroads of trade routes or the seat of power. Its importance as a center, however, is rather in that it is at the center of the ordered cosmos. Interestingly, it is not a "city" in the ordinary sense, but a mountain, Mt. Meru or Sumeru, which is at the center of traditional Indian Asian cosmology, both Hindu and Buddhist. And it is not at the "center," in a geographic sense, of any of Asia's great cultures. This imaginative vision of the world is a mandala-world if there ever was one. Directly above Mt. Meru is the Pole Star. (Smith, 1987: 4).

Kepercayaan ini juga diterapkan dalam pembangunan Joglo, dimana pusat suci berada di *Senthong Tengah*. Bila diukur dari tiga penjuru arah mata angin, posisi *Senthong* memang berada tepat di pusat kompleks bangunan Joglo, sehingga fungsinya untuk menyimpan pusaka, atau menyembah Dewi Sri. Dalam konsep bangunan Jawa, semakin suci sifat ruang, maka ruang semakin gelap, minim pencahayaan.

Alur sirkulasi dari ruang depan ke ruang belakang meliputi: pendhopo-longkangan – pringgitan – Dalem - *Senthong* (*Senthong* kanan, *Senthong Tengah* dan *Senthong* kiri). Alur sirkulasi dari kanan ke kiri meliputi: ruang *pendhopo*: alur sirkulasi ke kanan dan ke kiri menuju ke halaman luar, ruang pringgitan dan ruang *Dalem*: alur sirkulasi ke kanan dan ke kiri menuju *Gandhok* kanan dan *Gandhok* kiri: melalui longkangan, dan alur sirkulasi selanjutnya adalah menuju pawon (dapur), gadri dan pekiwan melalui pintu yang berada di *Gandhok* kanan dan *Gandhok* kiri.

Alur sirkulasi membentuk pola simetris yang membelah bangunan tepat di Tengah, dari *pendhopo* menuju *dalem* membentuk garis bujur, dan dari *Pendhopo* menuju *gandhok* melalui *seketeng* dan dari *pringgitan* menuju *gandhok* melalui

pintu yang berada di kiri dan kanan *pringgitan* membentuk garis melintang. Alur sirkulasi ini bermakna keseimbangan, sikap patuh, lurus, tidak *neko-neko* (berbuat sesuka hati), sesuai karakter orang Jawa.

5.1.7. Furnitur

Furnitur di Dalem Joyokusuman terdiri atas meja, kursi, almari, cermin besar serta elemen pengisi ruang yang lain seperti lampu gantung, lampu meja, dan sebagainya, dengan gaya klasik Eropa. Memang pengaruh Eropa sangat mewarnai perabot klasik Jawa karena sejarah penjajahan Belanda. Sebagaimana era klasik di Eropa, Istana merupakan pusat keindahan dan keagungan, yang ditunjang dengan bentuk-bentuk furniture klasik. Sementara itu dalam budaya Jawa, rumah tidak memiliki banyak perabot, cenderung menghayati budaya lesehan, sehingga sulit menemukan furniture khas Jawa.

Tabel 5.2. Furnitur Dalem Joyokusuman



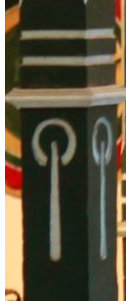
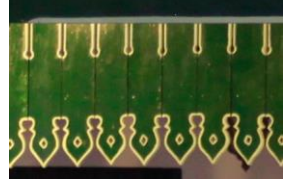
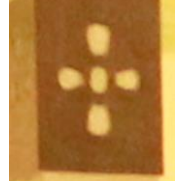

		
<p>Almari hias Dalem dan pringgitan</p>	<p>Almari kaca untuk menyimpan kain-kain di Senthong tengah</p>	<p>Cermin rias dan meja kecil di Senthong Kiwo</p>

 <p>Meja marmer untuk tempat replika makanan di Pendhopo</p>	 <p>Lampu Robyong di Ruang Dalem</p>	 <p>Tempat tidur tempat Sultan HB IX dilahirkan. (Senthongn Kiwo)</p>
 <p>Meja rias untuk Garwa ampil (selir) Sultan Hamengkubuwono IX (KRT. Windyaningrum, ibunda Gusti Joyokusumo, juga Sultan Hemengkubuwono X) di Senthong Kiwo</p>	 <p>Kursi makan restoran di Pendhopo</p>	 <p>Bufet untuk menyimpan souvenir di Senthong Kiwo</p>

5.1.8. Ornamen

Sebagaimana bangunan yang ada di Keraton, Dalem Joyokusuman juga menerapkan elemen estetik berupa ornamen pada elemen arsitekturnya, baik itu terdapat pada lantai, dinding, plafond, maupun tiangnya, meskipun secara umum jumlahnya sedikit. Ornamen yang sama dengan Keraton diterapkan pada bagian umpak atau penyangga soko guru, bahan lantai dari tegel Koentji, lambang Keraton Yogyakarta pada dinding, dan motif flora pada ukiran furnitur. Motif ornament yang berbeda dan tidak ada di Dalem lainnya adalah motif lingga yoni dan motif trumtum pada tiang.

Tabel 5.3. Ornamen di Dalem Joyokusuman

NO	Nama	Gambar	Letak	Makna
1	Ornamen flora, bunga yang mekar		Bagian kepala almari kaca	<ul style="list-style-type: none"> • kehidupan kesuburan. • siklus alam yang terus berlanjut
2	Ornamen motif Ulir		Bagian tiang almari	Kehidupan yang terus berlanjut
3	Ornamen tiang bentuk lingkaran dan garis vertical (lingga yoni)		Tiang bangunan	Simbol bersatunya dan laki-laki dan perempuan
4	Motif banyu netes		Listplank	menggambarkan tetesan air hujan yang melambangkan bahwa tiada kehidupan tanpa air.
5	Motif truntum		tiang	Lambang cinta abadi
6.	Lambang Keraton Yogyakarta "Praja Cihna"		Di atas pintu utama	Tulisan Jawa "ha" dan "ba", (Hamengku Buwana). Warna merah = keberanian dan kebenaran, warna emas = kemegahan yang agung

5.2. Perubahan Fungsi *Dalem* Joyokusuman

Dalem Joyokusuman telah ditempati oleh keluarga Gusti Joyokusumo sejak tahun 1980 an, merupakan satu-satunya *Dalem* yang diserahkan untuk digunakan melalui surat yang ditulis tangan sendiri oleh Sultan Hamengku Buwono IX. Pada awalnya, Gusti Joyokusumo tidak serta merta menerima, karena sudah memiliki rumah di daerah Timoho, dan berpikir dua kali untuk menghuni bangunan yang begitu besar dan luas, karena tentunya perawatannya membutuhkan biaya yang sangat besar. Akhirnya, beliau menerima, dengan syarat nantinya *Dalem* Joyokusuman diperbolehkan untuk difungsikan sebagai tempat usaha, aktivitas budaya, dan sosial, dan persyaratan itu dipenuhi oleh Sultan. (Wawancara dengan Ibu Joyokusumo, 12 Juli 2021).



Gambar 5.20. *Dalem* Joyokusuman

Pemanfaatan bangunan untuk usaha komersial diharapkan akan dapat menghasilkan dana untuk memelihara bangunan. Selain itu jiwa bisnis dari Ibu Joyokusumo yang ingin bekerja dan memiliki penghasilan sendiri tanpa harus meninggalkan rumah, mendorong pemanfaatan setiap ruang sebagai generator

bisnis untuk mendapatkan income. Sejak itu, Dalem Joyokusuman dibuka untuk umum, digunakan untuk melakukan berbagai aktivitas usaha. Seiring dengan kebutuhan usaha komersial beberapa perubahan fungsi bangunan dilakukan diantaranya pengubahan area-area dalam Rumah Utama menjadi galeri dan museum.

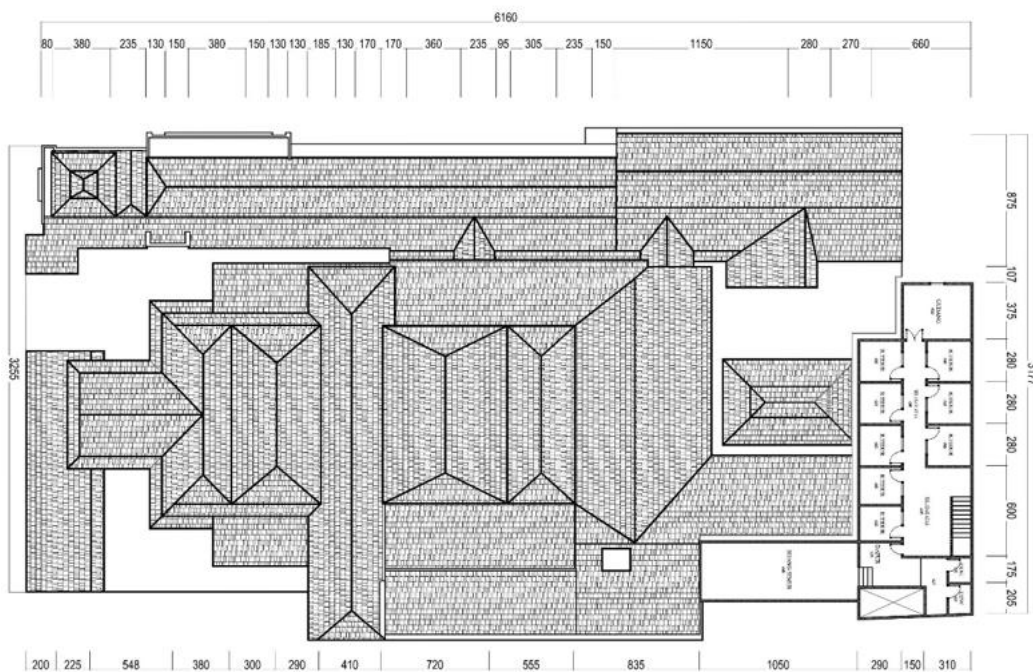
Restoran Gadri atau Resto Prince Joyokusumo's House (mulai 1988-sekarang), catering, penjualan alat-alat kantor, komputer mebel, minimarket, alat-alat kedokteran (1993), usaha Restoran Gadri diperlebar ke pendhopo (1995), penambahan toko Joy Rumah Teh & Roti (mulai tahun 2005), Catering Ayu Joyo, Ethnic (Digital Photography), Mini Market, Warnet, Wartel, Taman Pendidikan Al-Qur'an Dalem Joyokusuman Yogyakarta (1995-2007) (Widayatsari, 2002).

Setelah Gusti Joyokusumo wafat tahun 2013, Ibu Joyokusumo yang aktif dalam organisasi Wanita pengusaha DIY semakin membuka *Dalem* Joyokusuman untuk umum, karena putra-putri (Jayaningrat dan Jayaningrum) tidak tinggal di rumah karena menempuh pendidikan di luar negeri (Inggris), dan suami sudah wafat. Karena hanya sendiri, maka hanya tinggal ruang tidur saja yang masih memiliki privasi, karena semua ruang di *Dalem* sudah dikomersialkan dan semua orang bisa menjelajah masuk dari ruang ke ruang.

5.2.1. Perubahan Fungsi Ruang

Dalam perkembangannya *Dalem* Joyokusuman mengalami penambahan ruang yang diakibatkan oleh perubahan fungsi, karena kebutuhan aktivitas usaha memerlukan efektivitas dan efisiensi gerak, kedekatan antar ruang yang fungsinya

berhubungan, serta kemudahan akses. Dalam dunia usaha, aspek efektivitas dan efisiensi gerak sangat penting karena akan sangat menunjang produktivitas. Selain itu kebutuhan komersial menuntut penambahan ruang juga, sehingga susunan ruangnya juga mengalami perubahan meskipun bangunan tetap terlihat utuh. .



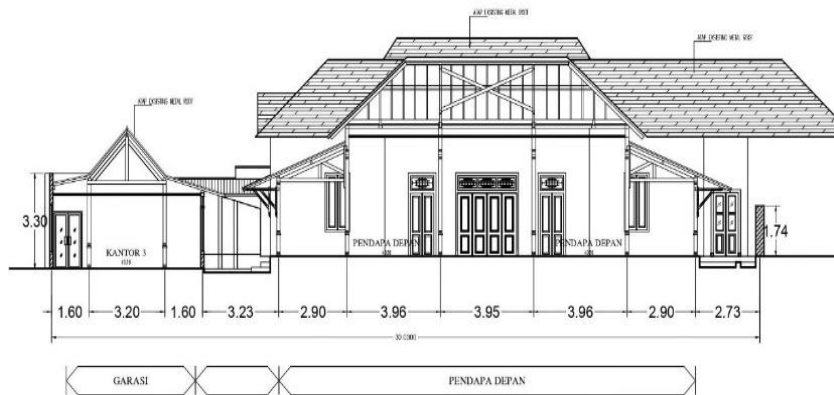
Gambar 5.21. Tampak atas kompleks *Dalem Joyokusuman*



Gambar 5.22. Potongan bangunan *Dalem Joyokusuman*

. Komplek Dalem Joyokusuman dilihat dari atas, terlihat bahwa seluruh kompleks kini telah dipenuhi oleh bangunan, hanya menyisakan halaman depan

saja yang juga telah menjadi sempit hanya cukup untuk sirkulasi kendaraan pribadi.



Gambar 5.23. Penampang Tampak Depan *Dalem Joyokusuman*

Gambar di atas adalah penampang potongan tampak samping dan tampak depan bangunan *Dalem Joyokusuman*, yang memperlihatkan seluruh permukaan lahan yang dipenuhi dengan bangunan, Secara umum tidak terdapat perubahan perataan dan elevasi lantai di *Dalem Ageng* (Rumah Utama), sehingga dapat diamati bahwa struktur asli bangunan tidak mengalami perubahan, akan tetapi banyak terdapat tambahan bangunan baru yang merupakan penunjang kebutuhan sebagai ruang yang berfungsi komersial. Konsekuensi perubahan fungsi *Dalem* menjadi bangunan komersial adalah terjadi modifikasi pada tata ruang, baik itu letak maupun pelingkup ruangnya.

Dari segi bentuk perataan, kompleks bangunan tambahan *Dalem Joyokusuman* tetap menggunakan bentuk atap bangunan Jawa seperti *limasan* dan *kampung*. Bagian *pekiwan* yang terletak di bagian paling belakang, atapnya menggunakan bentuk *panggungpe* (atap miring).

Tabel 5.4 .Perubahan fungsi runag

Fungsi asli	Perubahan Fungsi
Regol	Fungsi Regol tetap, tetapi ada perubahan bentuk
Halaman depan	Tetap, tetapi ada penambahan bangunan untuk garasi mobil dan penyimpanan gamelan.
<i>Pringgitan</i>	Museum barang peninggalan
<i>Dalem</i>	Museum barang peninggalan
<i>Senthong Kiwa</i>	Tempat tidur (tetap)
<i>Senthong Tengah</i>	Area sirkulasi (dinding belakang dibongkar untuk sirkulasi menuju ruang tambahan di belakang
<i>Senthong Tengen</i>	Museum barang peninggalan
<i>Gandhok</i> kiri dan <i>Gandhok</i> kanan	Sisi kiri untuk dapur, kantor, dan kamar tidur Sisi kanan untuk kamar tidur dan ruang penerimaan tamu.
Gadri	Tetap, ada ruang tambahan bangunan berupa mushola, ruang perjamuan.
Sumur	ditutup
Halaman belakang	Didirikan bangunan baru berupa <i>pendhopo</i> kecil digunakan untuk menempatkan gamelan.
Regol	Fungsi Regol tetap, tetapi ada perubahan bentuk
Halaman depan	Tetap, tetapi ada penambahan bangunan untuk garasi mobil dan penyimpanan gamelan.
Pendapa	Restoran dan toko souvenir
<i>Pringgitan</i>	Museum barang peninggalan
<i>Dalem</i>	Museum barang peninggalan
<i>Senthong Kiwa</i>	Tempat tidur (tetap)
<i>Senthong Tengah</i>	Area sirkulasi (dinding belakang dibongkar untuk sirkulasi menuju ruang tambahan di belakang
<i>Senthong Tengen</i>	Museum barang peninggalan
<i>Gandhok</i> kiri dan <i>Gandhok</i> kanan	Sisi kiri untuk dapur, kantor, dan kamar tidur Sisi kanan untuk kamar tidur dan ruang penerimaan tamu.
Gadri	Tetap, ada ruang tambahan bangunan berupa mushola, ruang perjamuan.
Dapur	gudang
Sumur	ditutup
Halaman belakang	Didirikan bangunan baru berupa <i>pendhopo</i> kecil digunakan untuk menempatkan gamelan.

Dari tabel di atas terlihat bahwa beberapa ruang berfungsi sesuai dengan sifatnya, ada yang dihilangkan, ada pula yang sudah tidak sesuai lagi dengan sifat

ruang aslinya, seperti mengubah ruang privat menjadi ruang bersifat publik yang bisa diakses oleh masyarakat umum..



Gambar 5.24. Denah Dalem Joyokusuman setelah mengalami penambahan bangunan

Denah ruang pada gambar 5.20 memperlihatkan bangunan asli serta penambahan ruang dan bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta. Dari denah di atas dapat dilihat bahwa terdapat beberapa perubahan fungsi ruang dan

penambahan pintu yang mengubah pola sirkulasi asli bangunan yang simetris. Ruang-ruang kemudian disusun untuk memudahkan sirkulasi, keterhubungan antar ruang, dan kenyamanan visual pengunjung agar efisiensi pergerakan pengunjung dapat tercapai.

Nilai fungsi ruang-ruang di *Dalem* Joyokusuman mengalami pergeseran, yakni dari rumah tinggal berubah menjadi ruang yang sangat fungsional untuk tujuan bisnis. Rumah tinggal yang disusun berdasarkan nilai ritual berubah menjadi ruang-ruang yang terhubung untuk memudahkan pergerakan penggunanya. Tidak terdapat batas yang jelas antara aktivitas usaha dan domestik. Selain itu, bangunan yang didirikan dengan memikirkan vegetasi alam atau konsep ruang terbuka, berubah menjadi sempit dan tampak padat karena penambahan ruang untuk aktivitas usaha. Ruang belakang yang awalnya berfungsi sebagai ruang keluarga berubah menjadi restoran dan museum.

Diperkenalkannya masyarakat sosial masuk dalam lingkungan pribadi merupakan upaya penghuni dalam memanfaatkan ruang untuk peningkatan ekonomi dan kesejahteraan hidup. Sedangkan penambahan mushola di belakang sebagai tempat sembahyang keluarga, menunjukkan pengaruh Islam terhadap pola pikir penghuni (Wardani, 2007).

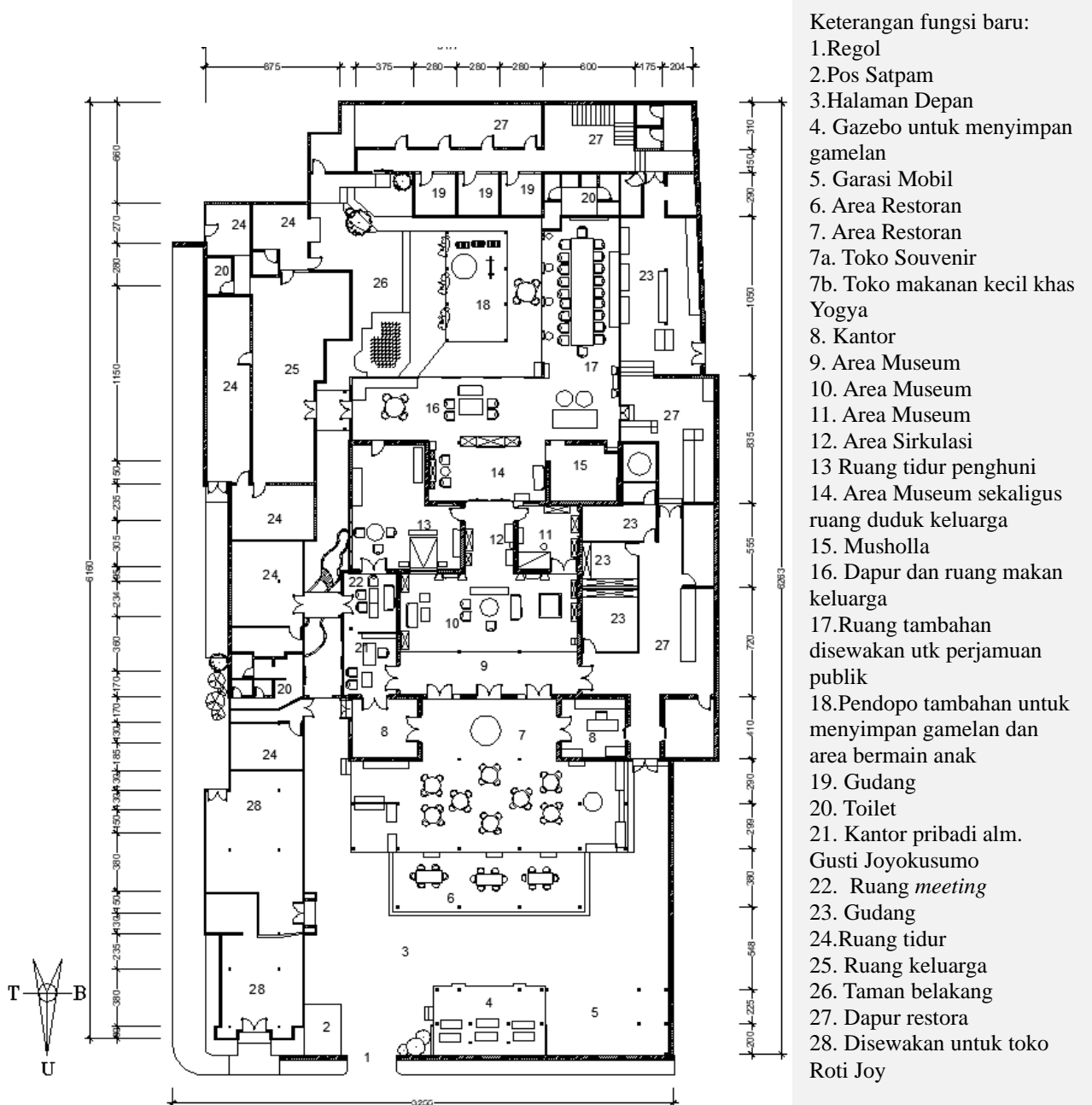
Secara fisik sebagai bangunan tradisional, kompleks tata ruang *Dalem* tentunya disusun berdasarkan konsep material dan imaterial. Setiap ruang yang ada disusun berdasarkan sumbu yang membentuk hirarki privasi ruang yang semakin tinggi ke arah dalam. Beberapa ruang juga disusun berdasarkan aspek imaterial, seperti pada bagian ruang *Senthong* dan lainnya. Konsekuensi perubahan

fungsi *Dalem* sebagai bangunan publik adalah dengan melakukan modifikasi pada tata ruangnya, baik itu letak maupun pelingkup ruangnya. Ruang-ruang kemudian disusun untuk memudahkan sirkulasi, keterhubungan antar ruang, dan kenyamanan visual pengunjung agar efisiensi pergerakan pengunjung dapat tercapai.

5.2.2. Perubahan Layout Ruang

Layout tata letak perabot mengalami perubahan seiring dengan perubahan fungsi ruang. Bangunan tradisional Jawa asli tidak menggunakan banyak perabot, karena konsep rumah Jawa memandang rumah sebagai tempat yang berkesan lapang dan tenang. Perubahan fungsi ruang yang disebabkan oleh tujuan perubahan fungsi mengharuskan ditambahkan banyak fasilitas sesuai dengan fungsi yang baru, seperti fasilitas pelayanan makan dan minum untuk tamu, fasilitas meja prasmanan, perlengkapan perkantoran, perabot display toko souvenir, ruang pertemuan, juga terkait dengan fungsinya sebagai museum terdapat banyak perabot dan benda-benda kenangan yang dipajang sedemikian rupa sepanjang ruang dan dinding untuk ditunjukkan kepada pengunjung.

Berikut adalah denah tata letak perabot *Dalem* Joyokusuman setelah mengalami perubahan fungsi.



Gambar 5.25. Denah tata letak perabot *Dalem Joyokusuman* Yogyakarta

Dari denah di atas terlihat bahwa ruang-ruang kini telah terisi dengan fasilitas sesuai dengan fungsi yang baru. Pemilik rumah telah melakukan modifikasi interior dan melakukan penataan sesuai dengan selera pribadi, meskipun struktur bangunan secara umum tetap terlihat asli.

5.2.2. Perubahan Sifat Ruang

Berikut ini satu persatu akan dibahas tentang fungsi dan aktivitas yang terjadi pada ruang-ruang di *Dalem Joyokusuman* setelah mengalami perubahan fungsi. Perubahan sifat ruang *Dalem Joyokusuman* dapat dilihat pada tabel berikut, dimana terdapat ruang atau elemen bangunan yang beralihfungsi, akan tetapi ada pula yang tetap seperti fungsinya semula.

Tabel 5.5. Perubahan sifat ruang

NO	Ruang	Sifat Ruang	Fungsi Asli	Perubahan Fungsi	Sifat ruang
1.	Regol	Publik	Pintu masuk utama	Tetap	Publik
2	Halaman depan	Publik	Transisi menuju pendapa,	Tetap, ditambah garasi mobil	Publik
3	Pendapa	Publik	Menerima tamu	Restoran	Publik
4	<i>Pringgitan</i>	Semi Publik	penyimpanan wayang	Museum barang peninggalan	Publik
5	<i>Dalem</i>	Privat	untuk aktivitas keluarga	Museum barang peninggalan	Publik
6	<i>Senthong Kiwa</i>	Privat	Ruang tidur pemilik rumah	tetap	Privat
7	<i>Senthong Tengah</i>	Sakral	menyimpan harta keluarga dan pusaka seperti keris, pemujaan Dewi Sri	Area sirkulasi (dinding belakang dibongkar untuk sirkulasi menuju ruang tambahan di belakang	Publik
8	<i>Senthong Tengen</i>	Privat	Ruang tidur	Museum barang peninggalan	Publik
9	<i>Gandhok</i> kiri dan <i>Gandhok</i> kanan	Privat	kamar tidur anak yang sudah menginjak dewasa. Anak laki- laki ditempatkan di gandok sebelah kanan sedangkan anak perempuan di sebelah kiri. Kadang kala ruang ini juga dapat digunakan sebagai ruang tidur tamu atau	Sisi kiri untuk dapur, kantor, dan kamar tidur Sisi kanan untuk kamar tidur dan ruang penerimaan tamu.	Publik

			saudara yang menginap.		
10	Gadri	Semi Publik	Ruang makan keluarga, ruang perjamuan saat disewakan untuk pernikahan	Tetap,	Publik
				ada ruang tambahan berupa mushola.	Publik
10	Dapur	Servis	Tempat mengolah makanan	gudang	Semi Publik
11	Sumur	Servis	Tempat mengambil air	ditutup	Semi Publik
12	Halaman belakang	Semi publik	Aktivitas outdoor keluarga dan kerabat dekat	Halaman belakang sudah dipenuhi bangunan, didirikan bangunan baru berupa <i>pendhopo</i> kecil digunakan untuk menempatkan gamelan.	Publik

Dari tabel di atas, terjadi beberapa perubahan fungsi dan sifat ruang serta penambahan ruang, yang secara lebih rinci diuraikan sebagai berikut.

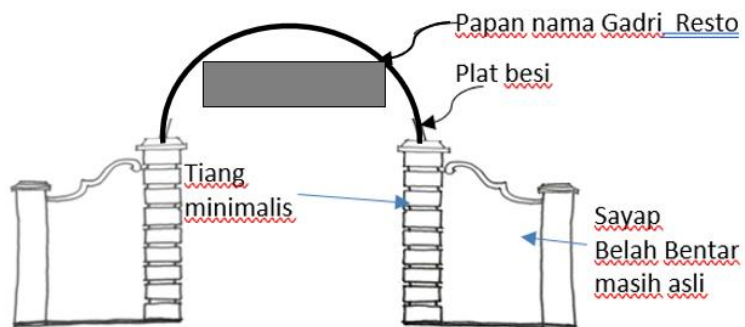
1. Regol

Untuk masuk kedalam kompleks *Dalem Joyokusuman* juga harus melewati gerbang (regol) yang terletak di beteng depan pada sisi kanan bangunan atau di kedua sisinya. Regol *Dalem Joyokusuman* masih tetap seperti fungsi semula yaitu bentuk Belah Bentar, akan tetapi lengkungan Regol sudah mengalami perubahan bentuk, karena diberi tambahan tulisan nama Restoran yaitu Gadri Resto menggunakan bahan besi. Disamping itu pintu gerbang aslinya adalah pintu dua bukaan, bukan pintu geser seperti sekarang.



Gambar 5.26. Regol *Dalem* Joyokusuman Yogyakarta

Dilihat dari berbagai Regol yang ada di Kawasan Jeron Beteng Kraton Yogyakarta, Regol *Dalem* Joyokusuman pada awalnya berbentuk Belah Bantar, regol tanpa lengkung di atasnya, dengan daun pintu pagar berbentuk pintu *kupu tarung* dua bukaan. Akan tetapi keadaan sekarang, bentuk tiang Regol telah berubah menjadi kotak lugas minimalis dengan nat-nat yang menjorok ke dalam memberi kesan ringan pada badan tiang.



Gambar 5.27. Perubahan bentuk Regol

Pengubahan bentuk tiang gapura menjadi lebih langsing dan minimalis bertujuan untuk memperlebar akses masuk ke halaman, sehingga mobil dengan ukuran besar bisa masuk. (wawancara dengan Ibu Joyokusumo, 24 Juni 2020). Bentuk tiang gapura diminimalisir ukuran dan bentuknya untuk kepentingan komersial (untuk mendapatkan akses masuk agar lebih lebar).



Gambar 5.28. Regol tampak dari halaman depan

Pemasangan papan nama Gadri Resto pada Regol telah dengan jelas mengidentitaskan diri sebagai bangunan berfungsi komersial, yang dengan sendirinya sudah menghilangkan kesan sakral pada bangunan *Dalem* itu sendiri, karena masyarakat dari luar pun menjadi tak sungkan untuk masuk gapura, karena kesan “agung” tidak terasa lagi karena kini fungsinya berubah menjadi Resto yang bersifat publik.

2. Halaman Depan

Tak banyak tersisa area di latar depan, karena sebagian difungsikan sebagai garasi mobil dan tempat penyimpanan gamelan (bangunan tambahan). Tak ada

lagi pohon sawo kecil di bagian depan karena halaman sudah penuh, hanya tersisa area sirkulasi keluar masuk mobil pribadi.



Gambar 5.29. Bangunan tambahan untuk menempatkan gamelan.

Ada beberapa pohon buah yang masih baru di bagian tepi pagar yang tidak terlewati mobil pemilik rumah. Tempat untuk menambatkan kuda tak diperlukan lagi di zaman modern sehingga ditiadakan, diganti *carport* untuk memarkir mobil dengan naungan atap. Bangunan baru di sisi kanan Regol difungsikan untuk sebagai rumah untuk menyimpan gamelan yang pada acara tertentu dimainkan untuk menghibur pengunjung.

3. Pendhopo

Fungsi pendapa semula sebagai area publik untuk menerima tamu, berkumpulnya masyarakat untuk kegiatan sosial maupun menonton pertunjukan wayang.



Gambar 5.30. Pendapa setelah beralihfungsi menjadi Restoran Gadri Resto

Kini difungsikan sebagai area restoran, toko souvenir dan toko makanan kecil khas Yogyakarta, sering juga disewakan untuk acara pernikahan (Area Pendapa, gadri, dan taman belakang), dan lokasi pengambilan foto *pre wedding*, maupun *wedding* dengan mengambil setting lokasi ruang-ruang di *Dalem* Dalam arsitektur tradisional Jawa, pola atau susunan ruang merupakan hal yang baku dan tidak berubah. Kebakuan diamati pada seluruh rumah tradisional. Rumah tradisional mempunyai pola ruang yang sama, baik ditinjau dari hirarkis ruang maupun dari fungsi ruangnya. Di dalam konsep arsitektur Jawa, setiap ruang mempunyai fungsi yang berbeda-beda yang ditentukan oleh pemikiran alam mikro dan makro kosmos.

Selain difungsikan sebagai Restoran, Pendapa juga sering digunakan untuk melakukan kegiatan usaha yang lain, seperti Demo memasak dengan menggandeng sponsor. Menu yang dimasak harus merupakan menu kegemaran Raja Yogyakarta, karena itu merupakan *brand image* dari *Dalem Joyokusuman*



Gambar 5.31. Ibu Nurida Joyokusumo sedang melakukan demo masak resep masakan kegemaran Raja Kraton Yogyakarta, 5 September 2021

Pada setiap acara yang didatangi oleh masyarakat umum dalam jumlah banyak Ibu Joyokusumo selalu tampil berkebayang khas Kraton Yogyakarta yang ber *kuthu baru* dan bertanggung dengan tujuan untuk ingin menampilkan nuansa Yogyakarta dan Kraton Yogyakarta yang utuh kepada khalayak sesuai dengan setting lokasinya. Pada setiap kesempatan dimana banyak orang berkegiatan di *Dalem Joyokusuman*, Ibu Joyokusumo juga menyempatkan untuk menjelaskan 7 (tujuh) Konsep Rumah Jawa dengan langsung membawa pengunjung berkeliling ke seluruh penjuru *Dalem* agar masyarakat semakin mengenal seluk beluk rumah bangsawan, keluarga Kraton Yogyakarta dan budaya Jawa secara umum.

Pengunjung acara yang diselenggarakan di *Dalem Joyokusuman* juga diperbolehkan mengakses seluruh rumah, menggunakan toilet dan mushola, serta mengambil gambar dimana saja, kecuali *Senthong Kiwa*.



Gambar 5.32. Suasana acara demo masak menu kegemaran keluarga Keraton Yogyakarta



Gambar 5.33. Aneka masakan kegemaran Raja yang dimasak saat Grand Demo

Dalem Joyokusuman juga menyediakan paket wisata dengan harga bervariasi, dengan fasilitas menyesuaikan dengan pilihan paket. Berikut adalah pilihan paket *Lunch and Dinner* beserta tarif per pax dengan *minimal order* 20 orang dan 30 orang per Agustus 2021:

- 1) Paket 1: Royal Lunch or Dinner Rp 500.000 or Rp 650.000 /Min 20 Pax
- 2) Paket 2: House Performance Package Royal Rp 500.000/ Min 20 Pax
- 3) Paket 3: Cepuri Lunch or Dinner Rp 200.000 or Rp 225.000/ Min 25 Pax
- 4) Paket 4: *Pendhopo* Lunch or Dinner Rp 100.000 or Rp 125.000/ Min 30 Pax
- 5) Paket 5; *Pringgitan* Lunch or Dinner Rp 75.000 / Min 30 Pax
- 6) Paket 6: Gadri Lunch or Dinner Rp 50.000 / Min 30 Pax

Selain paket makan siang dan makan malam, disediakan juga fasilitas paket pertunjukan tambahan khusus untuk paket 1 dan paket 2, dan untuk paket 3 sampai 7 bisa mendapatkan fasilitas tambahan dengan membayar sesuai tarif per fasilitas sebagai berikut.

- 1) MC or Host Rp 250.000/Host
- 2) Javanese Concept Tour Rp 500.000
- 3) Meet and Greet with BRAY. Hj. Joyokusumo Rp 1.000.000
- 4) Uyon-Uyon Rp 1.500.000
- 5) Welcome Dance (Golek Ayun-ayun with 3 dancers) Rp 1.750.000
- 6) Ramayana Dance (With Garuda) Rp 5.500.000
- 7) Ramayana Dance (Without Garuda) Rp 5.000.000 8.
- 8) Accoustic band (5 players) Rp 3.000.000
- 9) Electone (1 player, 1 singer) Rp 2.500.000
- 10) Angklung Malioboro Rp 4.500.000
- 11) Souvenirs Rp 15.000-35.000



Gambar 5.34. Paket Lunch Cepuri

Selain menu paket, Gadri Resto Joyokusuman juga menyediakan menu non paket yang bisa dipilih dari daftar menu yang sudah disediakan.



Gambar 5.35. Buku menu dengan pilihan non paket

Menu-menu yang disajikan merupakan kegemaran Sultan dan keluarganya seperti: Nasi Blawong, Bistik Glindhing, Mentho, Soup Vermicelly, Manuk Nom, Bir Jawa, Wedang Secang, Wedang Jahe, Setup Jambu, Brongkos, Lodeh kluwih, dan sebagainya.

Kegiatan usaha lain yang ada di area pendapa adalah toko souvenir, busana batik, kain batik dan barang kerajinan khas Yogyakarta.yang berada di sisi timur dan barat Pendapa.



Gambar 5.36. Toko Souvenir khas Yogyakarta di sudut Pendhopo



Gambar 5.37. Toko souvenir di sisi timur Pendapa, menjual produk-produk kerajinan khas Yogyakarta

Pengunjung Restoran biasanya selain menikmati hidangan juga sekalian mencari souvenir, sehingga usaha ini merupakan bisnis tambahan sebagai pelengkap keberadaan Restoran.

Kegiatan bisnis lain yang dijalankan dengan memanfaatkan bangunan *Dalem* yang berarsitektur Jawa asli adalah persewaan ruang untuk acara pernikahan. Pada saat digunakan untuk penyelenggaraan acara pernikahan, hampir seluruh ruang digunakan, dari pendapa sampai ke halaman belakang.



Gambar 5.38. Pelaminan dipasang di depan *Senthong Tengah* saat Dalem Joyokusuman disewakan untuk pesta pernikahan



Gambar 5.30.
Pelaminan pengantin di area *Dalem*, menutup *Senthong Tengah*
Sumber: Instagram Gadri Resto

Posisi pelaminan dipasang di depan *Senthong Tengah* simetris, kiri kanan pelaminan terdapat dua pasang kursi untuk duduk orang tua pengantin, membelakangi cermin besar di dinding.



Gambar 5.40. Meja prasmanan di area pendapa
Sumber Instagram Gadri Resto

Dilihat dari aspek sifat ruang tidak mengalami perubahan, tetap bersifat publik, akan tetapi kini berubah dari fungsi awal pendapa sebagai tempat beraktivitas sosial kemasyarakatan menjadi komersial. Perubahan fungsi mempengaruhi fasilitas ruang yang ada di dalamnya, karena fasilitas ruang erat kaitannya dengan aktivitas penghuni. Untuk menunjang fungsi sebagai Restoran, maka di Pendapa kini terdapat meja kursi makan 15 set, berbentuk meja bundar dan segi empat, dengan gaya klasik. Di depan pintu menuju ke *Pringgitan* terdapat meja besar klasik berbahan permukaan dari marmer yang berfungsi untuk memajang hiasan berupa replika berbagai makanan Jawa dalam bentuk

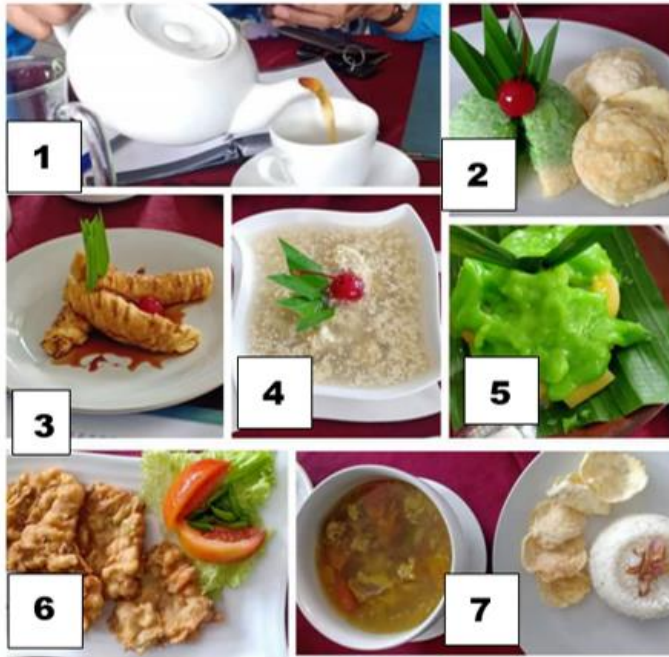
cetak dengan bahan fiber. Selain berfungsi sebagai hoasan, replika tiruan berbagai jenis makanan ini sekaligus sebagai contoh tampilan menu yang bisa dipilih oleh pengunjung yang ingin memesan makanan.

Penempatan meja bundar besar di lobi ini serupa dengan ruang-ruang bergaya klasik dan hotel-hotel besar yang menempatkan meja serupa di area lobi, dan di atasnya diberi hiasan vas bunga besar.



Gambar 5.41. Meja bundar berbahan kayu dengan permukaan dari manmer untuk memajang replika berbagai jenis kuliner yang tersedia di Prince Joyokusuman's House.

Salah satu daya tarik dan tujuan pengunjung datang ke Dalem Joyokusuman adalah untuk menikmati menu-menu khas Kraton Yogyakarta yang memang menjadi andalan restoran ini, dari menu kudapan, aneka minuman serta masakan kegemaran Raja Yogyakarta. Merupakan kebanggaan bagi masyarakat umum bisa menikmati menu kegemaran keluarga Kraton, di dalam ruang bangunan rumah bangsawan Yogyakarta, sehingga menu dan *setting* ruangan biasanya diabadikan oleh pengunjung sebagai ungkapan kebanggaannya.



Keterangan:

1. Wedang sere jahe
2. Manuk enom
3. Pandekoek
4. Asreng
5. Telo Ijo
6. Mendoan
7. Sup Iga

Gambar 5.42
Menu kudapan kegemaran Raja Yogyakarta yang dapat dinikmati di Dalam Joyokusuman



Gambar 5.43.
Beberapa minuman khas: Bir Jawa, The Leci, Es Tamansari



Gambar 5.44. Beberapa dari banyak pilihan menu utama Dalem Joyokusuman

Hidangan yang disajikan ditata menggunakan piranti makan yang elegan dan lengkap, dan disusun dengan cita rasa estetika,. Dari hasil wawancara dengan pengunjung, umumnya mereka datang untuk menikmati nuansa Jawa dan mencicipi menu kegemaran raja Kraton Yogyakarta dari Sultan Hamengkubuwono II-X. Pengunjung tetap merasakan ketenangan, ketenteraman saat makan di tempat itu karena suasana ruang dan bangunan sangat mendukung.

Kemegahan dan kenangan masa lalu tetap dirasakan oleh pengunjung karena hadirnya elemen ruang bernuansa Kraton yang klasik, juga foto-foto Sultan dan keluarga yang terpajang di sepanjang dinding.

4. *Pringgitan* dan *Dalem*

Area *pringgitan* menjadi area museum barang peninggalan yang bersifat publik, dimana tamu dapat dengan leluasa keluar masuk.



Gambar 5.45. *Pringgitan* setelah berubah fungsi menjadi area Museum Barang Peninggalan

Di area ini dipajang aneka hiasan dinding berupa foto-foto keluarga Sultan yang dipajang sesuai dengan urutan bertahtanya. Terdapat juga souvenir-souvenir dari tamu mancanegara yang dijadikan hiasan dinding. Paket wisata Javanesse Concept Tour *Dalem* Joyokusuman merupakan salah satu paket yang ditawarkan untuk pengunjung, dimana Ibu Joyokusumo sendiri membawa para tamu berkeliling rumah, memberikan penjelasan tentang tujuh konsep rumah Jawa dilanjutkan dengan penjelasan tentang hal ihwal souvenir-souvenir yang dipajang di seluruh ruangan, asalnya dari mana, siapa yang memberi, dan sebagainya.



Gambar 5.46. Ibu Joyokusumo sedang memberi penjelasan

Begitu juga area *Dalem* yang bersifat privat sebagai tempat aktivitas anggota keluarga kini menjadi area museum yang bersifat publik. Area *Pringgitan* dengan area *Dalem* dibatasi oleh lantai yang lebih tinggi 30 cm. Perbedaan level lantai menunjukkan perbedaan area ruang, dari semi public ke area privat, akan tetapi kini dua area tersebut telah membaaur menjadi satu tanpa sekat berubah fungsi menjadi ruang museum yang memajang barang-barang peninggalan Sultan dan keluarganya serta souvenir-souvenir dari tamu mancanegara yang datang berkunjung ke *Dalem* Joyokusuman, baik dari Eropa, America, Asia, China, Afrika, dan Timur Tengah, maupun dari berbagai penjuru tanah air.

5. *Senthong*

Sebagaimana rumah tradisional Joglo, *Dalem* Joyokusuman memiliki tiga *Senthong*(kamar), yakni *Senthong*Kiwo (Kiri,) *Senthong Tengen* (Kanan), dan

Senthong Tengah. Senthong Tengen (Kanan) berfungsi sebagai ruangan pusat tempat pemilik rumah rumah beraktivitas serta beristirahat.



Gambar 5.47. *Senthong Tengen*

Sampai sekarang, ruang bagian ini masih difungsikan seperti aslinya, akan tetapi terdapat pintu tambahan di bagian belakang, dan penutupan pintu dari arah depan, agar pemilik rumah bisa masuk dari ruang belakang (*gadri*) tanpa harus melalui area *Dalem* yang kini sudah menjadi area publik sebagai museum barang peninggalan. Area ini adalah satu-satunya yang masih berfungsi sebagaimana mestinya, yakni sebagai tempat tidur pemilik rumah, dan masih bersifat privat.

Sentong Kiwa (Kiri) mengalami perubahan fungsi, dari awalnya sebagai ruang tidur anak yang telah menikah, kini ruangan ini dijadikan sebagai museum mini barang – barang peninggalan Sultan Hamengku Buwono IX

Terdapat tempat tidur Sultan Hameng Buwono IX, yang dulunya menjadi tempat Sultan Hamengku Buwono X dilahirkan.



Gambar 5.48. Tempat tidur tempat Sultan Hamengku Buwono X dilahirkan, di *Senthong Kiwa*

Senthong Kiwa kini termasuk ruangan yang dijadikan museum barang peninggalan. Di dalamnya terdapat tempat tidur Sultan Hamengku Buwono ke-9, juga tempat Sultan Hamengku Buwono ke-10 dilahirkan. Di Dalam ruangan ini juga terdapat beberapa perabot, seperti Gedhah (Almari hias), dan meja rias yang dihadiahkan Sultan Hamengku Buwono ke-9 untuk KRAy. Windyaningrum, salah satu Garwo Ampil Sri Sultan Hamengkubuwono ke-9. Selain itu juga terdapat souvenir-souvenir dan foto-foto keluarga Sri Sultan Hamengku Buwono IX beserta para putra.

Di sisi utara terdapat meja rias, peninggalan Sultan Hameng Kuwono VIII yang diberikan kepada KRAy. Windyaningrum, salah satu Garwo Ampil Sultan Hamengku Buwono IX yang juga merupakan Ibunda dari Sultan Hamengku

Buwono X yang sekarang sedang bertahta, juga ibunda dari KGBH. Joyokusumo, penghuni *Dalem*.



Gambar 5.49.
Meja rias milik Garwa Ampil Sultan Hamengku Buwono IX

Perabot lain yang ada di *Senthong Kiwa* adalah Gedhah (Almari kaca tempat menyimpan souvenir yang mudah pecah) yang ditempatkan di sisi timur dinding. Di ruang ini pengunjung bebas keluar masuk dan mengambil foto, akan tetapi tetap harus menjaga sopan santun. Dari penuturan Ibu Gusti Joyokusumo (Wawancara tanggal 13 Juni 2020), dulu pernah ada tamu yang duduk di tempat tidur untuk berswafoto, pulang-pulang mengalami sakit yang tidak sembuh-sembuh. Baru setelah kembali lagi ke *Dalem* Joyokusuman dan meminta maaf, bisa sembuh.



Gambar 5.50. *Senthong Tengah*

Senthong Tengah, yang dulunya dianggap sebagai ruang paling sakral dalam Joglo Yogyakarta, telah dibongkar menjadi area sirkulasi penghubung antara bangunan depan dan belakang (*Gadri*). Akan tetapi di area ini juga digunakan sebagai tempat untuk menyimpan koleksi yang dianggap suci, seperti potongan Kiswah penutup Kabah yang dihadiahkan oleh salah seorang pengunjung dari Arab Saudi, juga pada saat disewakan sebagai tempat perhelatan upacara pernikahan, pelaminan ditempatkan di area *senthong tengah* ini. Dari aspek fungsi memang pembongkaran area ini sangat efektif dan efisien karena alur sirkulasi menuju area belakang menjadi lancar, tidak harus melewati dapur di samping kanan *Dalem*.

Di area *Senthong Tengah* kini di sisi kiri dan kanan dinding terdapat *Gedhah* (almari kaca) yang difungsikan untuk menyimpan souvenir yang didapat dari tamu-tamu yang berkunjung. Secara rutin *Dalem Joyokusuman* memang

sering didatangi tamu-tamu negara yang khusus datang untuk menikmati masakan kegemaran Raja Yogyakarta di sini.

6. Gadri

Gadri pada fungsi aslinya adalah ruang keluarga dan ruang makan yang berdasarkan kuadran ruang rumah tradisional bersifat semi privat.



Gambar 5.51. Area Gadri sisi barat

Saat ini ruangan masih difungsikan sebagaimana aslinya, terdapat kursi untuk duduk-duduk, sofa dua dudukan, sofa satu set untuk berkumpul keluarga sambil menonton televisi, set dapur modern, dan meja makan untuk makan keluarga. Di area ini pengunjung juga boleh menjelajah keluar masuk ruangan dan mengambil foto, bahkan duduk bergabung menonton televisi dengan pemilik rumah (wawancara dengan Ibu Gusti Joyokusumo tanggal 3 Agustus 2021).

Di area Gadri juga terdapat mushola, ruang tambahan di sisi timur Gadri, yang selain digunakan oleh pemilik rumah untuk bersembahyang, masyarakat umum yang mengunjungi *Dalem Joyokusuman* juga bisa menggunakannya untuk sholat secara bebas. Tempat wudhu terdapat di balik dinding mushola.



Gambar 5.52 Musholla di area Gadri sisi timur

Terdapat bangunan tambahan di sisi timur Gadri, yang didalamnya ditempatkan meja makan panjang untuk jamuan makan tamu dalam jumlah besar saat disewakan untuk pesta pernikahan.



Gambar 5.53. Ruang makan tambahan di sisi timur, memanjang ke belakang.

Bangunan tambahan ini berada di area halaman belakang sisi barat, sehingga bangunan Dalem kini tak lagi memiliki halaman belakang.

e. Pawon

Pawon menurut konsep aslinya adalah *pekiwan*, atau ruang yang tempatnya di kiri, di belakang, sehingga lokasinya berada terpisah dari rumah utama atau *Dalem* Ageng. Kondisi sekarang, dapur ada dua, dapur untuk aktivitas memasak melayani tamu Resto yang terletak di samping kiri *Dalem*, berupa ruang

memanjang tersambung dengan Gudang di ujung area *Dalem* di area *Gandhok Kiwa*.



Gambar 5.54. Dapur Resto menempati *Gandhok Kiwa*

Usaha restoran membutuhkan dapur yang cukup besar dan lokasinya dekat dengan area makan pengunjung. Oleh karena itu lokasi dapur mengalami pemindahan dari aslinya di bagian belakang, didekatkan dengan kegiatan usaha restoran, untuk mempermudah akses keluar masuk dan pelayanan pengunjung.

Dapur bersih yang berada di area Gadri digunakan untuk memasak ibu Gusti Joyokusumo pribadi, berada di area Gadri, menyatu dengan ruang makan keluarga inti, berupa dapur berdesain masa kini lengkap dengan meja dapur dan almari dapur. Desain dapur sebagaimana dapur modern, dengan meja dapur dan almari dinding di atasnya. Di sini Ibu Joyokusumo memasak khusus untuk keluarganya.



Gambar 5.55. Dapur dan ruang makan pribadi

Area dapur adalah tempat ibu menyiapkan makanan yang halal dan sehat untuk anggota keluarga, karena dari makanan yang halal akan terbentuk anak-anak yang sholeh, keluarga yang *Sakinah mawaddah warrahmah* (wawancara dengan Ibu Joyokusumo, 5 April 2021). Hal ini juga sesuai dengan konsep *pawon* pada rumah Joglo Jawa. *Pawon* atau dapur tradisional dalam budaya Jawa merupakan representasi dari tata kehidupan sehari-hari masyarakat Jawa, baik dari tata letaknya, fungsinya, dan isinya. *Pawon* atau dapur tradisional juga menegaskan adanya deskriminasi seks dalam pembagian kerja. (Sumintarsih dalam *Pawon* dalam Budaya Jawa dimuat dalam <https://wa-iki.blogspot.com/>)



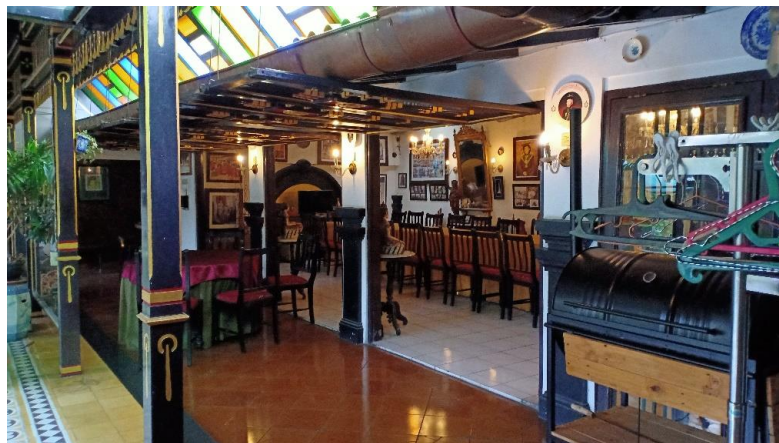
Gambar 5.56. Ruang keluarga (Gadri) dengan dinding terbuka ke arah taman belakang

Letak dapur kini tak lagi berada di area yang terpisah dari *Dalem* Ageng, akan tetapi didekatkan dengan area Resto dan area makan keluarga. Alasan kepraktisan dan efisiensi kegiatan merupakan tujuan perpindahan dan pergeseran fungsi ruang. Sifat ruang yang harusnya semi privat pun kini menjadi publik karena semua pengunjung boleh melihat-lihat area dapur, baik dapur restoran maupun dapur pribadi keluarga. Penghuni rumah, Ibu Joyokusumo, mengutarakan bahwa ia harus selalu keluar kamar tidur dalam keadaan rapi karena bisa saja keluar kamar tidur langsung bertemu dengan pengunjung yang sedang menjelajahi seluruh ruang bangunan. Terdapat gamelan di area taman belakang ini, yang dimainkan saat ruang disewakan untuk pesta pernikahan atau upacara adat Jawa.



Gambar 5.57. Area taman belakang

Sisi Sisi utara (belakang) ruang Gadri dindingnya dibuat terbuka sehingga menyatu dengan taman belakang yang di dalamnya terdapat pendapa kecil yang biasanya digunakan untuk bercengkerama dengan keluarga.



Gambar 5.58. Pendapa kecil di halaman belakang

Keberadaan pendapa kecil ini menghilangkan keberadaan halaman belakang, sehingga area belakang *Dalem ageng* (rumah utama) kini penuh dengan bangunan. Pendapa kecil dan taman ini juga terhubung secara langsung dengan

ruang makan besar yang ada di sisi utara Gadri, yang biasanya digunakan untuk perjamuan rombongan dalam jumlah banyak.



Gambar 5.59. Pendapa belakang yang terhubung dengan meja perjamuan

Menurut Ibu Joyokusumo (wawancara 6 Juni 2021) penambahan pendapa dan taman belakang yang terhubung langsung dengan Gadri ini bukan mengubah ruang, akan tetapi melengkapi fungsi ruang. Gadri sebagai tempat berkumpul dan bersantai keluarga perlu memiliki fasilitas yang mendukung yang dapat menambah kegembiraan penghuni rumah.

Pemikiran desain modern telah mempengaruhi tindakan penghuni rumah dalam menata ruangnya, dengan menerapkan prinsip desain modern *form follows function* (bentuk mengikuti fungsi) karena dirasa kondisi eksisting bangunan kurang kondusif dalam menunjang aktivitas penghuni. Tentunya ini tidak sejalan

dengan prinsip bangunan tradisional yang lebih mengedepankan *form follows meaning* (bentuk mengikuti makna).

f. *Gandhok Kiwa*

Gandhok dalam konsep rumah Joglo Jawa adalah deretan kama-kamar tidur yang terletak di sisi kanan dan kiri *Dalem ageng* (Bangunan Utama), yang berfungsi sebagai ruang tidur bagi keluarga non inti, atau kerabat yang ikut tinggal di *Dalem*..



Gambar 5.60 Dapur

Karena tidak ada lagi kerabat yang *Ndherek* atau menumpang tinggal, maka *Gandhok* pun dialihfungsikan menjadi Gudang penyimpanan segala macam barang-barang simpanan atau pun barang yang jarang dipakai. Sesuai fungsinya di area ini terdapat rak-rak terbuka untuk menyimpan perkakas dapur atau keperluan resto yang lain. Ruang ini cukup luas, membujur dari utara ke selatan dan karena cukup luas jadi terkesan seperti ruang kosong.

Penambahan bangunan baru secara konseptual melanggar pedoman susunan bangunan Joglo Jawa, karena selain menambah bangunan juga menghilangkan eksistensi halaman belakang. Susunan ruang Joglo sudah paten, tidak boleh diubah-ubah susunan ruang, baik *outdoor* maupun *indoor*, kalau terjadi penambahan ruang maka sudah terjadi dekontruksi dan sudah tidak asli lagi, meskipun menurut pemilik rumah, penambahan gazebo di halaman belakang bertujuan untuk menambah fungsi ruang, karena idealnya ruang keluarga terdapat fasilitas hiburan dan “*klangenan*” bagi anggota keluarga, sehingga terpikirkan untuk menambah bangunan baru untuk mewadahi kebutuhan tersebut. (Wawancara dengan Dr. Iswahyudi, 6 Agustus 2021).

g. Gandhok Tengen

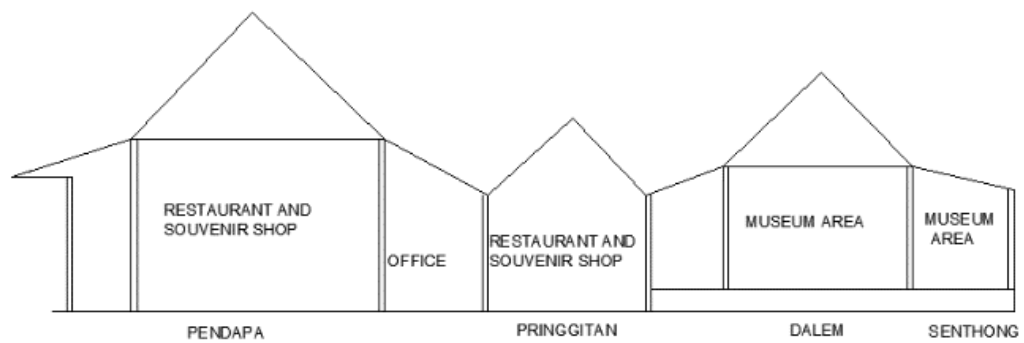
Gandhok Tengen adalah ruang berderet yang ada di sisi kanan *Dalem ageng*, yang dulu berfungsi sebagai ruang tidur anak-anak atau keluarga yang menumpang. Seiring perkembangan jaman, *Gandhok* tak lagi berfungsi karena tidak ada putra-putra yang tinggal di rumah, juga tidak ada lagi keluarga yang menumpang, sehingga kekosongan ruang yang tak bermanfaat mendorong Gusti Joyokusumo waktu itu untuk mengembangkan area *Gandhok* dengan menambah keluasan ruang hingga sejajar dengan pagar luar (sejajar dengan regol), kemudian difungsikan menjadi Joy Rumah Teh & Roti (2005), (diambil dari nama Joyokusumo). di bagian depa, dan bagian belakangnya digunakan untuk kantor biro perjalanan, serta ruang pegawai.



Gambar 5.61. Joy Rumah Kopi dan Teh, di area *Gandhok Kiwa*

5.2.3. Perubahan Hirarki Ruang

Perubahan fungsi ruang dari privat menjadi publik mengakibatkan tidak adanya lagi hirarki ruang yang erat kaitannya dengan tahapan penyucian ruang. Apabila pada konsep rumah tradisional yang asli terdapat urutan kesakralan ruang yang digambarkan dengan warna, yang semakin gelap semakin suci, semakin profan semakin terang, maka di sini semua ruang bersifat terang dan profan kecuali ruang tidur penghuni rumah yang berada di Senthong Tengen (SenthongKanan).



Gambar 5.62. Tidak terdapat hirarki dan tahapan penyucian ruang

Ruang suci ditandai dengan warna gelap, makin gelap makin suci. Dengan berubahnya sifat ruang menjadi publik dan dapat diakses oleh masyarakat umum maka semua ruang menjadi profan ditandai dengan warna terang.

5.2.4. Perubahan Sirkulasi Ruang

Perubahan fungsi ruang mengubah pula sirkulasi kegiatan dalam ruang dan berdampak pula pada zonasi ruang. Apabila sirkulasi rumah tradisional Jawa menganut pola sirkulasi simetris, setelah mengalami perubahan fungsi sirkulasi disesuaikan dengan fungsi dan efektifitas kegiatan, sehingga terdapat beberapa tambahan pintu antara lain:

1. Dari *Dalem* ke arah Gadri dengan menjebol dinding *Senthong Tengah*
2. Dari *Senthong Tengah* ke *Senthong Tengen* dan *Senthong Kiwa*
3. Dari *Senthong Tengen* ke emperan samping yang digunakan sebagai kantor
4. Dari *Senthong Kiwa* ke dapur

Alur sirkulasi kegiatan dalam ruang dapat tergambarkan dalam denah berikut ini, yang menunjukkan bahwa telah terjadi bukaan-bukaan pintu tambahan yang ditujukan untuk memperlancar arus kegiatan restoran.



- Keterangan fungsi baru:
- 1.Regol
 - 2.Pos Satpam
 - 3.Gazebo untuk menyimpan gamelan
 4. Halaman Depan
 5. Garasi Mobil
 6. Area Restoran
 7. Area Restoran
 - 7a. Kantor dan ruang tamu
 - 7b. Toko depan
 8. Joy Tea and Cofe
 9. Area Restoran
 10. Area Museum
 11. Area Museum
 12. Dapur Restoran
 - 13 Gudang
 14. Senthong Kiwa
 15. Area Sirkulasi
 16. Ruang tidur penghuni
 - 17.Ruang duduk
 - 18.Ruang tidur
 19. Ruang tidur
 20. Longkang
 21. Ruang keluarga
 22. Dapur dalam
 23. Gudang
 - 24.Ruang perjamuan
 25. Dapur
 26. Taman belakang
 27. Ruang tidur
 28. Pendopo tambahan untuk menyimpan gamelan dan area bermain anak
 - 29.Taman belakang
 30. Gudang

Zone	Sifat Ruang	Ruang
	Publik	Halaman depan Pendhopo, Pringgitan, Dalem, Senthong Tengah, Senthong Kiwo, Gadri, Halaman belakang
	Privat	Senthong tengen, Gandhok Tengen,
	Servis	Dapur, Gudang

Gambar 5.63. Zoning, sifat ruang, dan alur sirkulasi fungsional setelah perubahan.

Dari gambar itu terlihat bahwa pertimbangan efisiensi dan efektivitas kegiatan merubah pola sirkulasi ruang, dengan menjebol dinding belakang area *Senthong Tengah* sehingga membentuk sirkulasi lurus yang langsung mengarah ke bagian belakang *Dalem ageng* yaitu area Gadri.

Zone publik mendominasi seluruh ruang dalam bangunan. Zone privat hanya ada di *Senthong Tengen*, yang sampai sekarang masih difungsikan sebagai ruang tidur pemilik rumah. Hal ini bertentangan dengan konsep rumah di masyarakat Jawa, bahwa rumah sebagai hunian menjadi simbol prestasi atau status yang mempunyai kewibawaan. Hunian bagi masyarakat Jawa merupakan lingkungan tempat tinggal yang dalam bahasa Jawa disebut *panggonan*. yang dapat dimanfaatkan untuk beristirahat sambil merenungkan kejadian di masa lalu dan masa kini, tanpa meninggalkan kegiatan yang dilakukan saat ini, agar dalam sisa waktu hidupnya dapat memperkirakan kehidupan masa depan dengan keadaan yang lebih baik.

Dalam hal ini, perubahan fungsi tata ruang bangunan melanggar konsep privasi di dalam budaya Jawa yang meskipun tidak dinyatakan secara eksplisit, secara implisit terwujud dalam aturan-aturan serta model-model yang dijadikan pedoman berkelakuan dan berinteraksi dengan sesama manusia, dalam ruang-ruang yang sesuai penataan dengan corak kegiatan yang dilakukan. Tata ruang hunian Jawa merupakan sarana atau mekanisme yang menjaga privasi, demi tercapainya ketentraman batin yang berarti juga menjaga keteraturan alam semesta (Sativa, 2004:23).

Pengabaian privasi mengubah pedoman berkelakuan dan berinteraksi dalam ruang, dan mengubah fungsi rumah sebagai *panggonan* sehingga kehilangan haknya untuk mendapatkan keleluasaan beraktivitas, karena hampir seluruh kegiatan (kecuali tidur) bisa diintervensi pengunjung dari pihak luar. Hal ini juga menimbulkan kewajiban bagi penghuni untuk selalu tampil rapi setiap kali keluar dari zone privatnya (ruang tidur) karena begitu keluar kamar, sudah harus siap bertemu dengan pengunjung yang bisa menjelajah seluruh rumah. (Wawancara dengan Ibu Nurida Joyokusumo, April 2022). Hal ini menunjukkan transformasi tata ruang Dalem Joyokusuman dengan terjadinya pergeseran dalam struktur keluarga dan peran. Sebagai bangunan yang memiliki nilai sejarah dan budaya, perubahan fungsi memengaruhi tanggung jawab anggota keluarga untuk menjaga tradisi dan nilai-nilai budaya. Pranata keluarga perlu menyesuaikan diri dengan kebutuhan baru yang muncul sebagai hasil dari perubahan fungsi bangunan.

Transformasi fungsi Dalem Joyokusuman tidak hanya memanfaatkan peluang pariwisata budaya, tetapi juga mempertahankan elemen-elemen budaya dan sejarah yang memberi makna mendalam pada bangunan tersebut. Pergeseran dari nilai simbolik menjadi pragmatis mencerminkan dinamika antara tradisi dan kebutuhan finansial. Fokus yang meningkat pada aspek ekonomi sebagai akibat dari perubahan fungsi menunjukkan tanggapan terhadap evolusi zaman. Perubahan ini banyak dipengaruhi oleh sektor pariwisata, ekonomi, dan bisnis; sektor-sektor ini mengubah bangunan yang semula memiliki nilai simbolik menjadi sumber pendapatan yang berkelanjutan.

Secara kolektif, elemen eksternal ini memberikan dasar untuk perubahan fungsi. Pariwisata meningkatkan ekonomi lokal karena lebih banyak wisatawan datang. Bisnis dan ekonomi mendorong pergeseran nilai dari pragmatis ke simbolik. Peningkatan aktivitas sosial dan praktik keagamaan yang terkait dengan pariwisata budaya menunjukkan aspek sosial dan keagamaan.

Dalam konteks ini, perubahan yang terjadi pada fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman menunjukkan adaptasi budaya yang kompleks terhadap perubahan sosial dan ekonomi. Perubahan dalam nilai keluarga, perubahan dalam pranata keluarga, dan pengaruh dari sumber luar mengubah cara bangunan dilihat, digunakan, dan dihubungkan dengan masyarakat dan sejarahnya. Selain itu, transformasi ini menunjukkan betapa sulitnya menjaga keseimbangan antara melindungi warisan budaya dan memenuhi kebutuhan masa kini.

5.3. Makna Baru Dalem Joyokusuman Yogyakarta

Globalisasi telah membuat kebudayaan setiap bangsa berada dalam proses transformasi terus menerus sehingga masyarakat menjadi semakin heterogen. Simbol, makna, dan bahasa arsitektur yang dulunya disepakati bersama dalam suatu komunitas tradisional, saat ini makin tidak tersepakati secara homogen. Pluralisme budaya memang akan menjadi ciri setiap bangsa industrial modern yang sedang bergerak maju dan menuntut alternatif inovasi baru.

Produksi makna merujuk pada proses dimana seseorang atau kelompok menciptakan, menafsirkan, dan memberikan makna pada sesuatu. Produksi makna terjadi ketika seseorang menggunakan bahasa untuk menghasilkan arti atau makna, baik melalui ucapan, tulisan, atau tindakan. Produksi makna juga

melibatkan interpretasi makna yang diberikan oleh orang lain, baik secara lisan maupun tertulis, yang kemudian digunakan untuk memahami dan merespons pesan tersebut. Dalam konteks sosial, produksi makna juga dapat dipengaruhi oleh budaya, nilai, norma, dan pengalaman yang dimiliki oleh masing-masing individu atau kelompok.

Berubahnya fungsi tata ruang bangunan *Dalem* Joyokusuman akibat perubahan fungsi bangunan menghasilkan makna baru yang berbeda dari sebelumnya. Tapi sebelum dibahas tentang makna baru yang dihasilkan terlebih dulu harus diketahui apa penyebab terjadinya komersialisasi fungsi tata ruang agar diperoleh kesimpulan yang komprehensif.

5.3.1. Faktor Penyebab Perubahan Fungsi Tata Ruang Bangunan

Perkembangan rumah tinggal tradisional yang terjadi umumnya disebabkan oleh faktor internal yang timbul dari lingkungan keluarga (penghuni) dan perubahan yang diakibatkan oleh faktor eksternal yaitu faktor yang ditimbulkan oleh lingkungan sosial masyarakat dan alam. Pada bangunan *Dalem* Joyokusuman, perubahan fungsi tata ruang bangunan disebabkan oleh:

1. Berubahnya Pranata dan Struktur keluarga.

Dalam konteks perubahan fungsi bangunan, pranata keluarga dapat memainkan peran dalam mempengaruhi keputusan untuk mengubah fungsi bangunan dari rumah tinggal menjadi komersial. Perubahan struktur keluarga, memieui pemikiran tentang bagaimana ruang dan aset keluarga bisa lebih efisien dimanfaatkan. Pranata keluarga ini memandu bagaimana keputusan ini diambil,

sehingga tujuan keluarga untuk menjaga sumber daya dan mengatasi perubahan dapat dicapai dengan baik.

Perubahan struktur atau pranata keluarga, memiliki dampak langsung pada perubahan fungsi bangunan Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal menjadi bangunan komersial. Berikut adalah kaitan antara perubahan struktur keluarga dengan perubahan fungsi bangunan:

Perubahan struktur keluarga mempengaruhi aspek ekonomi rumah tangga. . Wafatnya Gusti Joyokusumo pada tahun 2013 dan anggota keluarga lain yang tidak lagi tinggal di rumah (para putra bersekolah di luar negeri), mengakibatkan ruang-ruang yang sebelumnya digunakan oleh anggota keluarga menjadi kosong atau kurang dimanfaatkan. Tidak adanya anggota keluarga yang tinggal di dalam rumah, kebutuhan akan ruang sebagai tempat tinggal menurun. Kamar-kamar yang sebelumnya digunakan oleh anggota keluarga dapat menjadi berlebihan dan tidak efisien sehingga muncullah pertimbangan untuk mengubah fungsi bangunan agar lebih sesuai dengan kebutuhan aktual. (wawancara dengan Ibu Joyokusumo, 23 Juni 2020). Dalem Joyokusuman yang luas menjadi kurang terurus dan kebutuhan finansial untuk pemeliharaan semakin meningkat, sehingga dicari cara untuk memanfaatkan aset bangunan, salah satunya adalah menjadikan bangunan sebagai bisnis komersial. (wawancara dengan Ibu Joyokusumo, 23 Juni 2020).

2. Perubahan Kebutuhan Ruang

Perubahan kegiatan masa lalu ke kegiatan zaman modern membuat banyak ruang dan fasilitas tak lagi berfungsi seperti asalnya, misalnya Gandhok yang berada di sisi kanan dan kiri *Dalem ageng* yang fungsi aslinya dipergunakan

untuk ruang tidur keluarga yang menumpang, karena tak ada lagi keluarga yang ikut menumpang maka ruang menjadi kosong sehingga kini dijadikan sebagai Gudang dan kantor. Gandok di sisi barat sudah mengalami renovasi menjadi rumah tambahan untuk putra-putri Gusti Joyokusumo. Bangunan *Dalem* dulunya memiliki halaman yang luas, dengan vegetasi alamnya seperti pohon sawo kecik, kini tak ada lagi karena area depan telah penuh dengan adanya rumah tambahan untuk menyimpan gamelan.

Kebutuhan zaman modern tidak lagi membutuhkan *longkangan* untuk sirkulasi *andhong*, latar depan untuk menambatkan kuda, menyimpan kereta kuda, dan sebagainya, sehingga ditambahkan bangunan baru untuk memenuhi kebutuhan zaman modern, seperti garasi mobil dan garasi motor.

3. Keinginan untuk memanfaatkan bangunan sebagai generator ekonomi

Jiwa bisnis dari Ibu Joyokusumo membuat bangunan ini kemudian dimanfaatkan untuk usaha yang bisa menghasilkan *income* (kebutuhan ekonomi). Jadi di sini penghuni mengambil modal bangunan untuk dikomersilkan, dari keunikan bangunan dan suasanaya. Ruang yang sebelumnya digunakan untuk aktivitas keluarga dapat dimanfaatkan secara ekonomis untuk menghasilkan pendapatan dan investasi yang berguna dalam pelestarian bangunan karena terdapat sumber daya yang lebih besar untuk merenovasi dan merawat bangunan, disamping sebagai salah satu sumber pendapatan bagi pemilik dan pengelolanya.

Ini menunjukkan adanya perombakan fungsi untuk pengembangan, dimana perubahan fungsi dari rumah tinggal menjadi restoran dan museum memanfaatkan lahan yang ada secara lebih efektif. Hal ini berkontribusi pada pengembangan

berkelanjutan di kawasan tersebut. Pengembangan fungsi ini juga mencerminkan pendekatan berkelanjutan dalam penggunaan sumber daya fisik, menghindari pemborosan lahan dan mengoptimalkan potensi yang ada.

Pemanfaatan *Senthong* Tengah yang aslinya merupakan ruang sakral, ruang pemujaan Dewi Sri untuk mendapatkan rejeki, kini dijebol sebagai jalur sirkulasi. Perubahan bentuk ini meminggirkan kepercayaan terhadap Dewi Sri, diganti dengan pemikiran akan lancarnya akses sirkulasi kegiatan ke ruang belakang (*Gadri*) karena di ruang makan sering disewakan untuk perhelatan pengantin oleh masyarakat umum, sehingga terjadi transformasi ruang sakral menjadi jalur sirkulasi.

Untuk meningkatkan sirkulasi antar ruang, dilakukan penambahan pintu-pintu meskipun secara struktural bangunan tidak mengalami perubahan signifikan. Hal ini mencerminkan adaptasi fungsional tanpa mengorbankan keseluruhan struktur bangunan.

Jadi meskipun *Dalem* Joyokusuman dimanfaatkan sebagai Restoran yang menawarkan arsitektur Jawa dan budaya keraton Yogyakarta seperti makanan raja dan sebagainya, akan tapi ada salah satu unsur bangunan Jawa yang penuh nilai dan makna adiluhung yang dihilangkan. Transformasi ini bertujuan untuk meningkatkan akses sirkulasi ke ruang belakang (*Gadri*), yang sering disewakan untuk perhelatan pengantin oleh masyarakat umum.

Pernyataan tersebut mencerminkan transformasi bangunan dari ruang tradisional yang bernilai tinggi secara kultural menjadi entitas komersial yang memanfaatkan aspek-aspek arsitektur dan budaya untuk menarik pengunjung.

4. Perubahan Fungsi untuk Pemeliharaan

Bangunan Dalem Joyokusuman yang luas dan besar memerlukan biaya pemeliharaan yang signifikan. Dengan mengubah fungsi menjadi lahan bisnis, pemilik dapat memastikan bangunan tetap terawat dan terpelihara. Ini mencerminkan adaptasi fungsional untuk memenuhi kebutuhan pemeliharaan yang memadai. Transformasi fungsi menjadi kegiatan perdagangan membantu mendukung keberlanjutan eksistensi bangunan. (Wawancara dengan Ibu Nurida Joyokusumo, 3 Desember 2021).

Karena fungsi bangunan berubah menjadi bisnis, tersedia biaya untuk perbaikan dan pemeliharaan rutin untuk memastikan bangunan tetap dalam kondisi baik untuk digunakan oleh pelanggan atau pengunjung. Ini dapat mencegah kerusakan dan memastikan bahwa bangunan akan bertahan lebih lama dan dapat menghasilkan dana yang diperlukan untuk memperbaiki atau mengembalikan kondisi aslinya jika diperlukan restorasi atau konservasi. Pernyataan ini merujuk pada penelitian sebelumnya yang dilakukan oleh Tarigan (2017) dan Muqqofa (2010) tentang pengembangan bangunan sebagai generator ekonomi produktif.

5. Perubahan cara pandang penghuni terhadap bangunan

Lunturnya pemikiran tradisional penghuni mengakibatkan penambahan bangunan, pengalihfungsian ruang dan perubahan zoning dan sirkulasi ruang. Meski sudah menjadi kewajiban bangsawan yang menempati rumah bangsawan (*Dalem*) untuk tetap mempertahankan simbol-simbol keyogyakartaan dan Kraton baik pada bentuk bangunan, ornamen eksterior maupun interior, akan tetapi

perubahan fungsi menunjukkan perubahan cara pandang penghuni terhadap bangunan.

6. Keinginan untuk menampilkan prestasi pribadi dan status sosial

Pengunjung Gadri Resto berasal dari berbagai negara, banyak kepala negara yang berkunjung ke Yogyakarta menyempatkan berkunjung di Gadri Resto, justru kadang ada yang malah tidak mengunjungi Kraton Yogyakarta (Wawancara dengan Ibu Joyokusumo, September 2021). Hal ini tak lepas dari promosi Sultan Hamengku Buwono ke-9 almarhum, pada saat beliau mengunjungi banyak negara. Promosi yang dilakukan oleh Sultan Hamengku Buwono ke-9 terhadap Yogyakarta tersebut telah memberikan dampak positif terhadap daya tarik Dalem Joyokusuman. Faktanya, banyak pengunjung, termasuk kepala negara, lebih memilih berkunjung ke restoran tersebut daripada ke restoran lain sejenis yang juga menawarkan hidangan khas keluarga Raja Yogyakarta. Begitu pun beberapa paket wisata eksklusif Kraton Yogyakarta juga banyak yang meneruskan kunjungan dengan makan siang di Dalem Joyokusuman.

Tamu-tamu negara yang berkunjung ke Dalem Joyokusuman biasanya meninggalkan kenang-kenangan berbagai bentuk souvenir dari negara masing-masing, dan semuanya oleh Ibu Joyokusumo dipajang sebagai hiasan ruangan Dalem Joyokusuman, baik dipajang di dinding maupun di dalam almari-almari kaca. Ibu Joyokusumo mengabadikan kenang-kenangan dari tamu-tamu negara berupa souvenir yang ditempatkan sebagai elemen estetik ruang sekaligus koleksi museum. Hal ini mencerminkan rasa terima kasih dan penghargaan terhadap tamu atas kunjungan mereka, sekaligus menjadi bukti luasnya pergaulan sosial yang

terjalin. Beberapa souvenir di antaranya yang menjadi kebanggaan Ibu Nurida Joyokusumo, yaitu souvenir Samurai dari tamu Jepang, Guci dari China, potongan Kiswah (potongan kain penutup Kabbah) pemberian tamu dari Arab Saudi, keramik dari Amerika Serikat, dan berbagai negara lainnya, serta souvenir dari berbagai penjuru tanah air.



Gambar 5.64. Souvenir Samurai dari Jepang dan Guci dari China, dipasang di depan lukisan potret Sultan Hamengku Buwono IX



Gambar 5.65. Souvenir dari berbagai daerah di Indonesia yang dipajang di Senthong Kiwo (Kiri) dan Dalem

Kepada setiap tamu yang mengunjungi restoran dan melihat-lihat koleksi museum, Ibu Joyokusumo selain memberikan penjelasan tentang hal ikhwal bangunan, konsep bangunan Jawa, dan silsilah keluarga Kraton Yogyakarta, tak lupa juga diceritakan kepada pengunjung tentang hal ikhwal koleksi-koleksi pribadi berupa souvenir dari berbagai negara dan daerah yang merupakan oleh-oleh dari suami saat bertugas ke luar negeri maupun dari pengunjung sebagai hadiah, yang kini menjadi pe ngisi museum benda peninggalan.

Ibu Joyokusumo menggunakan semua koleksi pajangan berupa foto kerajaan, museum barang peninggalan, dan souvenir sebagai media komunikasi terkait dengan status sosial keluarga Joyokusumo, juga sebagai sarana pembelajaran budaya.. Melalui pemajangan ini, terjadi mediasi citra dan identitas kepada pengunjung, Di sini penghuni memediasi status sosialnya, dengan mengekspos simbol prestasi pribadi yang berkaitan dengan Dalem Joyokusuman.. Ini menunjukkan bahwa penghuni ingin mengekspos prestasi dan keluasan hubungan internasional yang telah dicapai melalui koleksi tersebut.

Selain souvenir, di Dalem Joyokusuman juga terpajang simbol Kraton Yogya, foto-foto keluarga, gambar-gambar Raja Yogyakarta dari masa ke masa dan simbol kebangsawanan lainnya. seperti topi bangsawan, tombak, keris, busana bangsawan yang biasa dikenakan Gusti Joyokusumo semasa hidup, berbagai hiasan sanggul milik Ibu Joyokusumo, berupa bunga-bunga kecil dengan warna yang berbeda-beda sesuai acara yang diselenggarakan,, berbagai jenis cundhuk mentul (hiasan sanggul dari logam), dan masih banyak lagi.



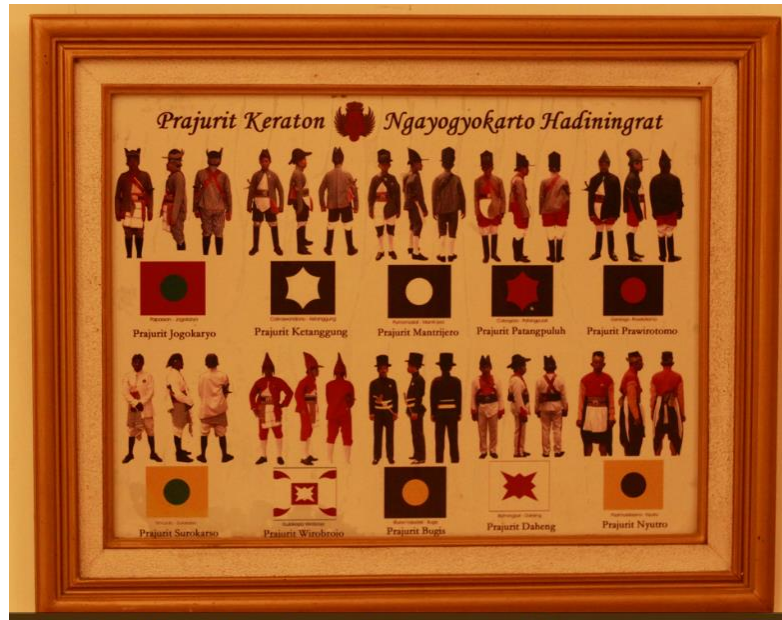
Gambar 5.66. Foto keluarga Raja yang dipasang di Senthong Kiwo



Gambar 5.67. Gambar Raja dari masa ke masa



Gambar 5.68. Topi bangsawan milik Gusti Joyokusumo, yang dipakai saat upacara adat di Kraton Yogyakarta



Gambar 5.69. Prajurit kraton Yogyakarta



Gambar 5.70. Simbol Kraton Yogyakarta dan foto-foto Raja Yogyakarta dari masa-ke masa ditempel di dinding Dalem



Gambar 5.71. Area Pringgitan di sisi selatan Dalem dengan pencahayaan yang terang untuk mendukung fungsi ruang

Pemajangan foto kerajaan, museum barang peninggalan, dicampur dengan pemajangan berbagai souvenir, terjadi semacam melting pot. Pemajangan

berbagai elemen, termasuk foto kerajaan, museum, dan souvenir, menciptakan suatu "*melting pot*" budaya di Dalem Joyokusuman. Souvenir dari berbagai negara juga berfungsi sebagai media untuk berkomunikasi dengan pengunjung.



Gambar 5.72 Foto Sultan dan keluarga Kraton

Secara keseluruhan, pernyataan ini menyoroti bagaimana Dalem Joyokusuman mengintegrasikan elemen-elemen dari hubungan internasional, prestasi pribadi, dan komunikasi budaya dalam tata ruang dan hiasan rumah mereka, terutama melalui pemajangan koleksi souvenir dari tamu-tamu negara yang berkunjung ke Dalem Joyokusuman.

7. . Penghormatan kepada bangsawan mengalami pergeseran

Tak bisa dipungkiri bahwa saat ini penghormatan terhadap bangsawan mengalami pergeseran, mengakibatkan antara masyarakat umum dan kalangan bangsawan di Yogyakarta seakan tak berjarak. Budaya dan pemikiran kapitalis di kalangan masyarakat Yogyakarta zaman sekarang yang lebih menghormati orang kaya meskipun bukan bangsawan, membuat para bangsawan pun berusaha untuk

menjadi kaya, salah satu caranya dengan memanfaatkan modal bangunan yang diberikan kepadanya, untuk menjadi sumber penghasilan, memberdayakan rumah dengan menjual label-label nama besar Kraton Yogyakarta. (Wawancara dengan Prof. Dr. Iswahyudi, M.Hum., 4 Nopember 2021).

Pernyataan tersebut menyatakan bahwa nilai penghormatan terhadap bangsawan mengalami pergeseran, kesenjangan antara masyarakat umum dan bangsawan semakin kabur, dan penghargaan lebih diberikan kepada orang kaya daripada hanya status kebangsawanan. Pengaruh budaya dan pemikiran kapitalis menjadi faktor utama dalam perubahan ini. Masyarakat lebih cenderung menghormati kekayaan materi daripada hanya gelar atau status sosial kebangsawanan. Hal ini menciptakan motivasi bagi bangsawan untuk berupaya menjadi kaya. Untuk itu Bangsawan Yogyakarta berusaha memanfaatkan modal bangunan yang dimiliki untuk meningkatkan pendapatan. Salah satu strateginya adalah dengan menjual label-label nama besar Kraton Yogyakarta yang terkait dengan bangunan tersebut. Pemanfaatan bangunan sebagai sumber penghasilan mencerminkan adaptasi terhadap perubahan nilai dalam masyarakat.

Prioritas masyarakat modern yang lebih condong ke arah kesuksesan materi daripada tradisi kebangsawanan mendorong para bangsawan beradaptasi dengan pergeseran ini dan mencoba meningkatkan perekonomian sebagai cara untuk tetap relevan dan dihormati dalam masyarakat. Pernyataan tersebut mencerminkan dinamika sosial yang kompleks dimana nilai-nilai tradisional dapat mengalami perubahan signifikan akibat pengaruh budaya modern dan kapitalis.

5.3.2. Transformasi Ruang

Perubahan fungsional bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta yang terlihat secara fisik meliputi:

1. Penambahan Bangunan

Penambahan bangunan mencerminkan kebutuhan baru penghuni atau perubahan dalam gaya hidup mereka. Hal ini bisa disebabkan oleh peningkatan jumlah penghuni, kebutuhan ruang tambahan, atau adaptasi terhadap keperluan modern.

2. Pengalihan Fungsi Ruang

Lunturnya pemikiran tradisional dapat tercermin dalam perubahan fungsi ruang. Ruangan yang sebelumnya memiliki makna dan fungsi tradisional diubah menjadi sesuatu yang lebih sesuai dengan pandangan modern atau kebutuhan praktis.

3. Pengubahan zoning dan sirkulasi ruang:

Perubahan dalam pemikiran tradisional mungkin memengaruhi tata letak dan pergerakan dalam bangunan. Zoning dan sirkulasi ruang diubah untuk mencerminkan perubahan preferensi atau kebutuhan penghuni dalam mengakomodasi aktivitas sehari-hari.

4. Penyesuaian dengan fungsi baru

Meskipun kewajiban bagi bangsawan untuk mempertahankan simbol-simbol keyogyakartaan dan Kraton tetap ada, perubahan fungsi menunjukkan bahwa penghuni mungkin lebih fleksibel dalam memodernisasi atau menyesuaikan ruang tanpa kehilangan identitas kultural.

Secara keseluruhan, lunturnya pemikiran tradisional penghuni dapat menjadi pendorong utama perubahan dalam tata ruang dan fungsi bangunan. Meskipun ada upaya untuk mempertahankan simbolisme tradisional, pergeseran dalam cara pandang dan kebutuhan praktis dapat tercermin dalam transformasi fisik dan fungsional dari Dalem Joyokusuman.

5.3.3. Produksi makna pada perubahan fungsi *Dalem Joyokusuman* Yogyakarta

Menurut Geertz dalam Tasmudji (2011), budaya adalah suatu sistem makna dan simbol yang disusun dalam pengertian dimana individu-individu mendefinisikan dunianya, menyatakan perasaannya dan memberikan penilaian-penilaiannya, suatu pola makna yang ditransmisikan secara historis, diwujudkan dalam bentuk-bentuk simbolik melalui sarana dimana orang-orang mengkomunikasikan, mengabdikan, dan mengembangkan pengetahuan, karena kebudayaan merupakan suatu sistem simbolik, maka haruslah dibaca, diterjemahkan dan diinterpretasikan

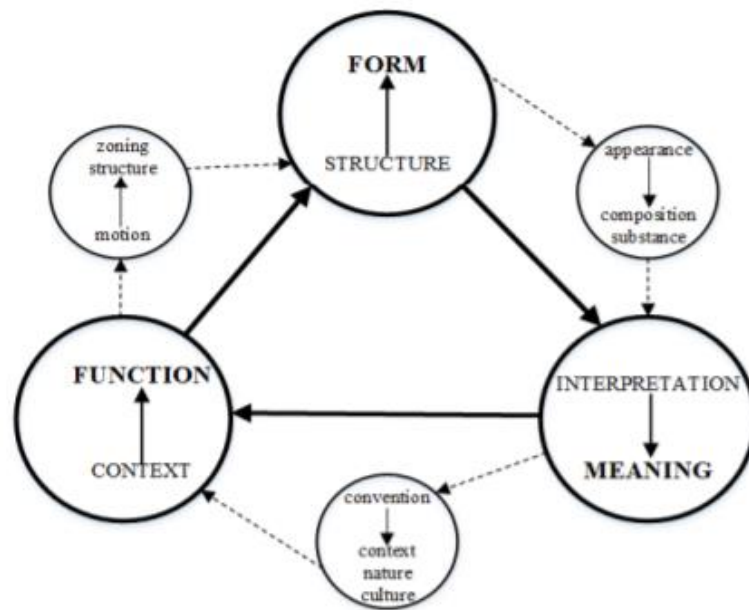
Budaya merupakan bagian dari strategi masyarakat mengkomunikasikan gagasan. Gagasan dikomunikasikan melalui sinyal yang mempunyai arti (makna). Dalam arsitektur, makna diwujudkan pada ruang dan bangunan yang menjadikan setiap benda buatan manusia merupakan “sistem tanda”. Sebagai sebuah sistem tanda, maka dibutuhkan adanya indikator yaitu kejadian/peristiwa dan orang yang menginterpretasikan (*interpreter*) (Bonta, 1979).

Penafsiran dalam arsitektur dilakukan dengan memahami makna yang merupakan relasi antara fungsi, ruang dan bentuk. Dalam hal ini, setiap fungsi

mengandung tidak hanya sekumpulan kegiatan, tempat dan pelingkup/struktur/bentuk secara fisik, namun mengandung makna. Demikian juga makna terjadi juga pada ruang dan bentuk. Makna dapat terjadi pada setiap unsur maupun relasi antar unsur di dalam elemen fungsi, ruang dan bentuk arsitektur. (Tarigan, R: 2013).

Perubahan fungsi juga berpengaruh terhadap makna-makna menghuni yang telah dikembangkan oleh masyarakat terkait dengan simbolisasi ruang secara spiritual. Makna spiritual berubah menjadi makna pragmatik atau sebaliknya sesuai dengan kebutuhan penghuni dan fungsi industri dan atau pengaruh internal dan eksternal lainnya. Aspek tanda menjadi untuk menyusun produksi makna yang dihasilkan dari perubahan fungsi ruang *Dalem Joyokusuman* berdasarkan pada kejadian/peristiwa/benda, indikator dan pengamat. Meskipun ciptaan lingkungan buatan sama, namun makna yang dihasilkan berbeda pada sebuah konteks yang berbeda dan pada waktu yang berbeda pula karena makna adalah sesuatu yang berubah berdasarkan pada manusia (*manpeople*), ruang (*place*) dan waktu (*time*). Setiap tanda pada elemen bangunan tidak berdiri sendiri, namun merupakan relasi antara bentuk, makna dan referensinya (Preziosi, 1979).

Menurut Fauzi, dkk (2012), pengertian makna selalu terkait dengan fungsi dan bentuk. Perwujudan hubungan antara fungsi, bentuk dan makna tidak dapat dipisahkan antara satu dengan yang lain; ketiganya saling mempengaruhi melalui proses bolak-balik.



Gambar 5.73. Hubungan Fungsi, Bentuk dan Makna
 Sumber: Salura, Purnama; Fauzi, Bachtiar, 2012

Berdasarkan pemahaman ini, perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman tidak hanya mencerminkan transformasi fisik bangunan, tetapi juga menghasilkan makna baru yang tercermin dalam relasi antara fungsi, bentuk, dan nilai-nilai budaya yang berubah seiring waktu. Perubahan fungsi tata ruang *Dalem* Joyokusuman telah menghasilkan makna baru dari makna semula sebagai ruang hunian kaum bangsawan yang tradisional dan penuh nilai-nilai *forms follows meaning* (bentuk mengikuti makna) berubah menjadi *form follows function* (bentuk mengikuti fungsi). Makna merupakan bagian sentral untuk menjelaskan hubungan antara fungsi dan bentuk. Makna dipengaruhi oleh interpretasi dari manusia terhadap obyek. Menurut Moustafa, (1988), makna terungkap melalui fungsi yang diungkapkan melalui elemen bentuk-bentuk secara pragmatik maupun simbolik dan timbal balik. Makna bangunan dipengaruhi oleh konteks kultur yang

berdasarkan pada ruang dan waktu. Oleh karenanya, tata ruang bangunan *Dalem* Joyokusuman sebagai produk budaya, maka masyarakat dan lingkungannya merupakan aspek yang penting dalam menemukan sistem-sistem tanda dan maknanya.

Berdasarkan uraian sebelumnya yang terkait dengan perubahan fungsi, ruang dan bentuk rumah tradisional Jawa maka dapat diuraikan bahwa makna baru yang muncul akibat perubahan fungsi tata ruang bangunan *Dalem* Joyokusuman adalah sebagai berikut.

5.3.3.1. Makna Fungsional

Berubahnya fungsi tata ruang bangunan dan berubahnya area privat menjadi area public komersial menjadikan definisi rumah sebagai *panggon/nggon* yang berarti “menghuni” berarti menetap pada suatu tempat yang berdampak terhadap keterkaitan antara manusia dengan “tempat” nya secara intensif menjadi terganggu karena adanya intervensi orang luar yang sama sekali asing masuk ke dalam ruang-ruang privat dan sacral.

Berubahnya *Senthong* Tengah menjadi area sirkulasi utama dari *Dalem ageng* menuju area belakang/ *gadri* dan *pekiwan*, menjadikan titik sentral suci yang dalam budaya Jawa sebagai pusat mengharap keselamatan (*semedi/ berdoa/ memuja*) menjadi hilang. Dalam rumah Jawa, fungsi keselamatan diartikan tidak dinyatakan pada bentuk fisik dalam tatanan ruang dan pelingkupnya secara pragmatis. Keselamatan diartikan sebagai hubungan pribadi dengan Yang Maha Agung yang diimplementasikan pada posisi dan makna ruang melalui ritual

tertentu, misalnya penancapan bendera dan hasil bumi pada ujung atap, sesajen dan sebagainya (Adiyanto, 2011).

Konfigurasi fungsi pada bangunan asli *Dalem* Joyokusuman sesuai konsep bangunan tradisional Jawa tidak dinyatakan sebagai wujud dari kebutuhan kegiatan manusia yang diimplementasikan secara pasti terhadap sistem sirkulasi, hubungan ruang, zonasi ruang dan persyaratan kenyamanan ruang berdasarkan pada sifat dan karakter kegiatan yang terjadi pada ruang. Konfigurasi fungsi ruang tradisional didasarkan atas relasi biner antara profan-sakral, utara-selatan, pusat-tepi, dan tertutup-terbuka. Konsep fungsi pada rumah tradisional lebih bersifat multifungsi dan kemungkinan terjadi fungsi yang bersifat bergantian dan bercampur dari pada fungsi ruang yang terbatas dan spesifik (Gantini, C.; J. Prijotomo; Y. Saliya, 2012). Dengan ditambahkan jumlah akses di ruang-ruang privat ke arah ruang publik sesuai dengan kebutuhan fungsional komersial menjadikan konsep relasi biner ruang tradisional tak lagi dijadikan sebagai pedoman.

Dalam konsep bangunan Jawa, fungsi pada ruang tidak selalu diwujudkan adanya kegiatan di dalamnya, contoh: *Senthong* tengah atau petanen atau krobongan. Di dalam ruang *Senthong* hanya terdapat ranjang, kasur dengan bantal dan guling, serta patung nyi loro blonyo, kendhi dan elemen lain. Pada ruang *Senthong* tidak terdapat kegiatan didalamnya. Ruang ini sebagai pengejawantahan pemujaan terhadap Dewi Sri yaitu dewi lambang kesuburan, lambang rumah tangga dan lambang kebahagiaan (Widayat, 2004).

Sementara pada perubahan fungsi tata ruang menjadi area museum dan restoran, konsep sirkulasi dan penataan perabot disesuaikan dengan kebutuhan kekinian, dan disesuaikan dengan aktivitas yang terjadi pada fungsi yang baru. Banyaknya perabot yang diletakkan dalam ruangan sudah menyesuaikan kebutuhan rumah masa kini, karena pada tata ruang asli, bangunan tradisional Jawa sangat minim dengan perabot, karena mementingkan aspek keheningan, kelapangan, dan ketenangan, yang akan sangat terganggu dengan riuhnya hiasan dan perabotan.

Ruang arsitektur bukan hanya diwujudkan dari ukuran dari panjang, lebar dan tinggi semata, melainkan dibentuk dari pengalaman dan kedalaman ruang. (Zevi, 1957). Ruang merupakan rongga yang terbentuk dari batas-batas yang diwujudkan melalui pelingkupnya serta didukung oleh struktur sebagai pendukung terwujudnya bentuk. Relasi ruang dan massa merupakan hal yang penting dalam mengkaji arsitektur, karena keduanya tidak dapat dipisahkan. Rongga terjadi karena adanya kebutuhan dan keinginan manusia untuk melakukan kegiatan, pergerakan dan pengalaman teritorial, pengalaman yang bersifat fisik maupun psikis didalamnya. (Ven, 1991).

Kondisi asli Dalem Joyokusuman secara umum terdiri dari Pendhapa, Pringgitan, *Dalem*, Gadri, Gandhok/*Pawon* yang disusun secara simetris dengan ukuran yang tidak sesuai dengan kebutuhan pengguna. *Senthong* mempunyai ukuran yang sama antara *Senthong kiwa* dan *tengen*, sedangkan dimensi *Senthong* tengah lebih luas dari keduanya. Hal ini memperlihatkan, dimensi tidak berdasarkan pada kebutuhan terhadap kegiatan yang terjadi, melainkan terhadap

bentuk dan struktur keruangan secara keseluruhan. Kedudukan ruang pada ruang tradisional tidak berdasarkan pada aspek hubungan dan zonasi ruang melainkan berdasarkan aspek hirarki dan struktur ruang tradisional yang menekankan pada aspek makna. Pemahaman ruang dalam masyarakat Jawa berkembang dari sosok dan wujud yang sederhana sampai kompleks.

Pada perkembangannya setelah ruang dialihfungsikan sebagai ruang komersial, dimensi ruang menjadi sangat berpengaruh terhadap fungsi ruang, sehingga dilakukan penyesuaian di sana sini dengan tujuan untuk efisiensi dan fungsionalitas.

Dualisme ruang menurut pandangan masyarakat Jawa tak lagi bisa dianut dalam desain modern, seperti kanan-kiri, rendah-tinggi, depan-belakang, atas-bawah, utara-selatan, profan-sakral dan lainnya merupakan ekspresi dari sikap dan orientasi ruang. Teori pasangan yang tercermin pada arsitektur dalam wujud bentuk susunan ruang yang simetri masih tetap ada karena bangunan akan tetapi tak lagi berdasarkan hirarki tingkat kesakralan ruang.

Salura (2015) menyatakan bentuk terdiri dari ruang, pelingkup dan struktur. Bentuk merupakan perwujudan dari ruang. Demikian juga ruang merupakan perwujudan dari kegiatan atau fungsi yang berada di dalamnya. Bentuk diwujudkan apabila ruang mempunyai pelingkup dan struktur. Berdasarkan pengertian bentuk, maka fungsi, ruang, pelingkup, struktur tidak dapat dipisahkan. Ke empat aspek tersebut selalu menjadi satu kesatuan. Ruang tidak dapat didefinisikan apabila tidak terdapat fungsi didalamnya dan komposisi elemen-elemen pelingkup sebagai pernyataan berbagai kebutuhan dan keinginan dari

fungsi dan ruangnya. Ketiga elemen bentuk (ruang, pelingkup dan struktur) mempunyai tugas masing-masing. Ruang bertugas sebagai wadah dari kegiatan (kehendak dari fungsi).



Gambar. 5.74 Area Dalem yang tetap terang benderang dengan adanya pencahayaan yang memadai

Ekspresi dinding *Dalem* terlihat lebih tertutup karena jendela yang ada merupakan jendela kecil, sedangkan *Pendhopo* tidak berdinding, sehingga ekspresi yang terjadi adalah terbuka. Makna kedua ruang berbeda dan memperlihatkan kontradiksi. Keterbukaan pada *pendhopo* memperlihatkan sifat formal, sedangkan ketertutupan *Dalem* memperlihatkan makna informal. Bagi orang Jawa kebebasan diperlihatkan pada bidang yang tertutup. Jendela yang berada di *Dalem* memiliki dimensi yang tidak sesuai dengan kebutuhan pencahayaan dan penghawaan. Jumlah dan dimensi jendela relatif sedikit dan kecil, sehingga cahaya yang masuk dalam ruang rendah dan tidak merata serta tingkat kelembaban ruang tinggi.



Gambar 5.75. Area Pringgitan yang terang

Untuk mengantisipasi keadaan tersebut di area Pringgitan dan Dalem dipasang lampu yang cukup terang untuk membuat ruangan menjadi benderang, karena penambahan jendela akan mengubah struktur bangunan asli yang dalam peraturan pelestarian cagar budaya tidak diperbolehkan.

5.3.3.2. Makna Pragmatis.

Perkembangan makna fungsi, ruang dan bentuk pada rumah tradisional saat ini dalam memahami makna rumah tinggal sebagai wujud kebudayaan tidak terlepas dari perkembangan manusia (masyarakat) yaitu: alam pikiran mitis, alam pikiran ontologis dan alam pikiran fungsional (Peursen, 1988). Apabila ditelaah melalui pendekatan pragmatis, maka ditemukan *Dalem* Joyokusuman yang asli tidak sesuai dengan standar kenyamanan ruang. Padahal pendekatan bukaan dinding menggunakan makna simbolik kegelapan ruang memberikan kebebasan manusia di dalamnya.

Alam pikiran mitis tradisional pada pembangunan rumah *Dalem* pada awalnya berada di dalam dominansi kekuatan alam, oleh karenanya manusia mengikuti pemikiran alam dengan maksud tidak mendapatkan bencana. Pemikiran mitis menghasilkan banyak larangan dan norma agar manusia tidak mengalami bencana atau *bebendu* saat menghuni rumah, sehingga tatanan ruangnya, bentuk atap, dan organisasi ruang semua merupakan pengejawantahan dari ketakutan akan alam yang dimaknai melalui sifat-sifat gaib, sehingga manusia tidak bebas dalam melakukan perubahan ruang sehendak hatinya karena segala sesuatu diwujudkan bagi kebaikan dan keseimbangan mikrokosmos maupun makrokosmos dan sudah bersifat pakem.

Alam pikiran ontologis pemilik *Dalem* yang sekarang adalah alam pikiran yang bersifat pembebasan diri dari mitis, yaitu ketakutan manusia terhadap kekuatan-kekuatan purba yang muncul melalui alam, merupakan pemikiran yang mengandung unsur logos, alam pikiran rasional (material dan imaterial) dan tindakan-tindakan praktis. Pada pemikiran ini, penghuni telah mengambil jarak terhadap kekuatan mitis yang membelenggu yaitu kekuatan gaib yang menguasai hidup dan mati, nasib, penderitaan dan dosa. Sesuai dengan pengertian ontologis yaitu pemikiran yang bersifat umum dan substansial, manusia mengembangkan tatanan/pemetaan ideal dalam menjalankan kehidupan.

Pemikiran mitis tidak akan sejalan dengan kebutuhan dunia modern dan cenderung membelenggu kemajuan, sehingga dalam memenuhi tuntutan kebutuhan perkembangan zaman dan ekonomi, diperlukan keberanian untuk membebaskan diri dari hal-hal yang kurang logis agar tetap dapat *survive*.

Idealisme tentang hidup menjadi norma-norma yang dijalankan oleh individu maupun masyarakat. Dilihat dari pemikiran ini, pandangan terhadap alam tidak hanya berada pada alam mitis melainkan juga alam yang bersifat riil (Peursen, 1988). Selanjutnya, alam pikiran manusia tidak berhenti pada pemikiran ontologis yang bersifat umum. Manusia tidak lagi mengambil jarak terhadap alam, tetapi memahami bahwa kehidupan selalu berkaitan dan membentuk relasi-relasi. Oleh karena itu, pikiran manusia dalam memahami alam tidak lagi bersifat umum melainkan spesifik dan memperlihatkan relasi-relasi sedemikian, sehingga benda selalu bersifat khusus dan unik mempunyai eksistensi tersendiri. Oleh karena itu, alam seperti pikiran ini disebut juga alam pikiran eksistensial atau fungsionalis.

Alam pikiran ontologis berbicara pada materi kulitnya, alam pikiran eksistensial memahami dengan menerobos ke dalam benda untuk mendapatkan kesejatian pada benda yaitu dengan menghayati dan mengekspresikan kenyataan yang ada pada benda. Bangunan *Dalem Joyokusuman* kini tidak diwujudkan untuk bangunan itu sendiri, melainkan eksistensi bangunan yaitu fungsi; sehingga bangunan harus memperlihatkan fungsi dari bangunan (Peursen, 1988).

Perkembangan budaya global berpengaruh terhadap budaya masyarakat. Perkembangan pengetahuan, kebutuhan gaya hidup dan teknologi mengakibatkan perubahan budaya masyarakat setempat. Budaya tradisional masyarakat sebelumnya yang bersifat sosiokomunal-spiritual berkembang menjadi budaya masyarakat yang bersifat individualistik dan pragmatik. Begitu juga cara berpikir penghuni rumah pun telah berkembang ke arah pragmatis, karena cara pandang

mitis tidak bisa berjalan seiring dengan kebutuhan untuk mengperubahan fungsi kan fungsi bangunan menjadi bernilai ekonomi.

5.3.3.3. Makna Modernitas

Kondisi kehidupan modern menghadirkan kontradiksi terhadap pemaknaan ruang serta pelingkupnya yaitu kontradiksi antara makna yang bersifat kosmologis-spiritual-sosial dengan makna yang bersifat pragmatis individual. Kontradiksi berpengaruh terhadap kompleksitas dalam mengembangkan makna-makna baru dalam ruang dan bentuk yaitu adanya. Tarik menarik antara makna kosmologis-spiritual dengan pragmatik duniawi.

Adanya budaya industri terhadap sifat biner dan sifat multifungsional rumah tradisional Jawa mengakibatkan kehadiran makna menjadi kompleks dan dinamis, dalam arti makna tidak lagi sesuai dengan kondisi rumah tradisional Jawa sebelumnya. Kompleksitas dan dinamika merupakan proses terbentuknya embrio keruangan, pelingkup dan makna-makna baru secara terstruktur pada rumah tradisional Jawa, meskipun ditinjau secara fisik, konfigurasi ruangnya tetap. Kehadiran makna dalam rumah tradisional Jawa tidak lagi diamati per ruang melainkan keseluruhan sistem dan konsep keruangannya.

Kontradiksi antara makna yang bersifat kosmologis-spiritual-sosial dengan makna yang bersifat pragmatis individual, seperti yang dihadapi dalam Dalem Joyokusuman, mencerminkan dampak dari proses modernisasi. Modernisasi mendorong penghuni untuk mengadaptasi ruang tradisional menjadi fungsional secara ekonomi.

Dalam hal ini, Dalem Joyokusuman tidak hanya menjadi tempat tinggal tetapi juga tempat bisnis seperti restoran dan museum. Ini menciptakan kompleksitas dalam makna, di mana rumah tidak hanya berfungsi sebagai tempat tinggal tetapi juga sebagai sumber penghasilan. Modernisasi menciptakan tarik menarik antara makna kosmologis-spiritual yang mencerminkan nilai-nilai tradisional dan makna pragmatis duniawi yang terkait dengan kegiatan ekonomi dan bisnis. Dalam Dalem Joyokusuman, terjadi perubahan dalam interpretasi dan pengalaman ruang sebagai akibat dari kontradiksi ini.

Modernisasi mengakibatkan kehadiran makna yang lebih kompleks dan dinamis dalam rumah tradisional Jawa seiring dengan perubahan fungsi dan adaptasi terhadap kebutuhan modern, makna tidak lagi terpaku pada aspek kosmologis-spiritual, melainkan melibatkan juga dimensi pragmatis yang lebih luas. Modernisasi juga menciptakan proses pembentukan makna baru secara terstruktur pada Dalem Joyokusuman. Meskipun konfigurasi fisik ruangnya tetap, namun makna berkembang dalam keseluruhan sistem dan konsep keruangannya, mencerminkan respons terhadap tuntutan modern. Modernisasi memaksa untuk memahami rumah tradisional tidak lagi per ruang, melainkan sebagai keseluruhan sistem ruang. Perubahan fungsi dan adaptasi terhadap kebutuhan modern mengubah cara penghuni dan masyarakat memaknai Dalem Joyokusuman secara menyeluruh. juga membawa perubahan makna yang mencakup spektrum kosmologis-spiritual hingga dimensi pragmatis dan ekonomis dalam keseluruhan tata ruang.

5.3.3.4. Makna Kemajemukan Budaya

Tercampurnya banyak unsur budaya dari berbagai etnis dan negara dalam satu ruang di *Dalem Joyokusuman* membentuk *melting pot* yang tidak terpola. Hubungan antar budaya akibat keberagaman tidak dalam ruang yang kosong dan diam, melainkan berada pada ruang yang berisi dan bergerak. Dengan adanya kemajemukan budaya pada *Dalem Joyokusuman*, maka terjadi bahwa hubungan antar budaya yang sifatnya acak dan tidak terkonstruksi sesuai dengan pola-pola tertentu. Penentuan makna sangat berbeda dengan yang dilakukan oleh strukturalisme. Membaca makna dengan kondisi “kacau” memerlukan kehati-hatian, karena belum tentu simbol yang terungkap dalam ruang merupakan makna sejatinya. Arsitektur tidak pernah lepas dari aspek manusia dan kegiatannya (fungsi), karena kegiatan membutuhkan wadah, dan wadah membentuk ruang yang terbatas oleh pelingkup (Salura, 2015).

Dengan adanya kegiatan didalamnya yang dilakukan oleh manusia, maka makna hadir pada objek fisik setiap elemen arsitektur. Pada kasus yang dikaji, makna hadir pada ruang dan menggantikan makna ruang akibat dari perubahan fungsi yang bersifat kompleks. Perubahan sistem tidak hanya menambah atau menggantikan, namun terjadi penumpukan, pergeseran dan perpindahan. Dengan perubahan sistem keruangan, maka makna juga berubah, tetap, berganti, bergeser atau hilang yang membentuk sistem makna baru. Makna dalam rumah tradisional *Dalem Joyokusuman* saat ini memperlihatkan adanya pertemuan budaya hunian tradisional dengan budaya global yang dapat menimbulkan kompleksitas makna didalamnya.

Kondisi perkembangan fungsi, ruang, dan pelingkup serta maknanya berubah dengan cara yang berbeda, yaitu tetap, berganti, dan bertambah. Ruang dipengaruhi oleh makna fungsi yang berkembang, tetapi kemungkinan material pelingkup dan makna awal tidak berubah (tetap). Hubungan antara fungsi, ruang, dan pelingkup serta makna yang terjadi pada rumah tradisional Jawa dengan adanya kegiatan komersial/bisnis adalah situasi alternatif untuk perkembangan. Mengingat banyaknya perubahan yang terjadi pada aspek kegiatan, ruang, dan pelingkupnya yang berdampak pada perubahan makna pada fungsi, ruang, dan pelingkup, makna menjadi sangat dinamis dan kompleks. Kompleksitas makna yang terjadi pada fungsi, ruang, dan pelingkup, disebabkan oleh ketidakpastian hubungan antara ketiganya serta adanya berbagai kemungkinan (variasi) tentang artinya sehingga interpretatif sebagai pendekatan dalam membaca kompleksitas makna ini.

5.3.3.5. Makna ekonomi

Berbagai aktivitas usaha yang dilakukan di *Dalem* Joyokusuman dengan hanya menyisakan satu ruang privat mengindikasikan bahwa seluruh modal budaya berupa bangunan rumah bangsawan telah dijadikan sebagai generator ekonomi. Hal ini tak lepas dari aspek penghuni rumah, dalam hal ini Ibu Gusti Joyokusumo yang memiliki prinsip bahwa wanita harus bekerja agar tidak menggantungkan diri pada suami. Tetapi meski begitu Ibu Joyokusumo menginginkan untuk bisa bekerja tetapi tetap di rumah saja, sehingga bangunan diberdayakan untuk usaha.

Nilai filosofi dan makna yang melekat pada bangunan tradisional Joglo Yogyakarta dengan begitu telah bergeser, karena fungsi rumah sebagai *panggonan* atau hunian yang bersifat privat menjadi public, dan unsur-unsur ruang dikomersialkan. Bentuk bangunan secara fisik masih mempresesntasikan keagungan dan keagungan Joglo bangsawan, akan tetapi elemen bangunan sudah dijadikan sebagai asset ekonomi.

Di sini bangunan sebagai kebudayaan fisik merupakan *overt culture*, yaitu bagian dari suatu kebudayaan yang cepat berubahnya dan mudah diganti dengan unsur-unsur asing. Meskipun bentuk bangunan secara umum tetap dipertahankan, akan tetapi perubahan fungsi mengakibatkan beberapa perubahan akses ruang yang meski tak terlihat secara umum tapi telah mengubah pola sirkulasi tradisional. Dalam hal ini diasumsikan sirkulasi dalam ruang arsitektur dan perancangannya mampu dan sangat dipengaruhi melalui fungsi sosial sebagai bentuk modernisasi yang bersentuhan langsung dengan perubahan-perubahan yang ada dalam kenyataan interaksi sosial yang mentransformasikan makna dan ide-ide baru.

5.3.3.6. Makna Sosial

Sosial adalah kata yang berasal dari bahasa latin yaitu '*socius*' yang berarti segala sesuatu yang lahir, tumbuh dan berkembang dalam kehidupan bersama. Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI) sosial adalah berkaitan dengan masyarakat. Hal ini berkaitan dengan bagaimana orang berinteraksi satu sama lain, berperilaku, berkembang sebagai budaya, dan mempengaruhi dunia.



Gambar 5.76. Travel Agent Media Gathering
Sumber: <https://jogja.tribunnews.com/>

Dalem Joyokusuman termasuk rumah bangsawan yang memiliki interaksi sosial dengan masyarakat yang sangat intens. Interaksi sosial ini meliputi hubungan yang mencakup antara anggota keluarga, masyarakat, teman, tetangga, rekan kerja, dan orang asing sekalipun yang mengunjungi *Dalem*.

Dalam berinteraksi dengan masyarakat terjadi sejumlah besar interaksi sosial, fisik, dan verbal yang menciptakan iklim untuk pertukaran perasaan dan ide. Interaksi dengan masyarakat yang begitu dekat dan akrab ini merupakan modal budaya yang dimiliki Ibu Joyokusumo beserta *Dalem* Joyokusuman yang membuat usaha yang dijalankan menjadi berkembang dan maju. Kegiatan sosial dan perkumpulan bisnis juga sering dilakukan di *Dalem* Joyokusuman yang erat kaitannya dengan usaha yang dilakukan di *Dalem* Joyokusuman.

Di *Dalem* Joyokusuman dalam berbagai kegiatan yang terjadi di dalamnya terjadi beberapa jenis interaksi sosial karena Ibu Joyokusumo menyediakan rumah dan bangunannya sebagai *meeting point*, tempat berkumpul masyarakat, melakukan perjamuan di acara adat seperti pernikahan, *tedhak siten* (upacara

turun tanah untuk bayi yang sudah mulai bisa berjalan), khitanan, pertemuan bisnis dengan relasi dan sebagainya. Bangunan yang luas dan lega serta suasana agung yang ditimbulkan oleh bentuk bangunan rumah bangsawan menjadikan tempat ini nyaman untuk berinteraksi sosial, baik antar individu dan individu, antar kelompok dan kelompok, antar individu dan kelompok, interaksi di sini berbeda-beda sesuai dengan keadaan.

Kegiatan sosial, pendidikan, dan perkumpulan bisnis juga sering dilakukan di *Dalem Joyokusuman* yang erat kaitannya dengan usaha yang dilakukan di *Dalem Joyokusuman* seperti workshop, seminar, dan pelatihan.



Gambar 5.77. Seminar yang bertempat di Pendapa *Dalem Joyokusuman*
Sumber: Facebook Gadri Resto

Ini menunjukkan bahwa *Dalem Joyokusuman* memiliki makna sosial setelah berubah fungsi, membuat masyarakat berbondong-bondong untuk datang, berkumpul, bersosialisasi, menjadikan *Dalem Joyokusuman* tak pernah sepi.

Regol yang selalu terbuka juga memberikan pesan bahwa *Dalem* ini sangat terbuka untuk masyarakat umum.

5.3.3.7. Makna Sosialisasi

Sosialisasi merupakan suatu proses bagaimana memperkenalkan sistem pada seseorang serta bagaimana orang tersebut menentukan tanggapan serta reaksinya (Sutaryo: 2004).

Dalem Joyokusuman dan kegiatan yang berlangsung di dalamnya kini berfungsi sebagai media sosialisasi yang berfungsi sebagai sarana pelestarian, penyebarluasan, dan pewarisan nilai-nilai serta norma yang terpelihara dari generasi ke generasi dalam masyarakat. Meski kini *Dalem* Joyokusuman telah menjadi ruang publik yang bisa diakses oleh seluruh lapisan masyarakat dan menjadi ruang komersial, akan tetapi seluruh aktivitas usahanya tetap dibawah bendera konservasi dan sosialisasi budaya Keraton Yogyakarta. Justru ini merupakan kekhasan dan kekuatan dari *Dalem* Joyokusuman itu sendiri. Dilihat dari besarnya animo masyarakat yang memiliki keingintahuan yang besar terhadap Kraton Yogyakarta dan keluarganya, serta apa saja yang berkaitan dengan Kraton, maka tercetuslah gagasan membuat usaha yang memanfaatkan latar belakang budaya Kraton Yogyakarta ini.

1. Sosialisasi tentang konsep rumah tradisional Jawa

Dalam setiap kesempatan Ibu Joyokusumo mensosialisasikan tentang tujuh konsep rumah Jawa dengan langsung mengajak pengunjung berkeliling ke setiap ruangan serta menjelaskan filosofinya, juga pengalamannya saat menggunakan ruang tersebut.

2. Sosialisasi tentang benda peninggalan keluarga Keraton.

Fungsi bangunan Joyokusuman selain difungsikan sebagai restoran di bagian Pendhapa, bagian Pringitan, Dalem, serta Senthong Tengah dan Kiri difungsikan sebagai Museum Benda Peninggalan keluarga Keraton, seperti tempat tidur di mana Sultan Hamengku Buwono IX dilahirkan, meja rias peninggalan Garwa Ampil KRAy. Windyaningrum (ibunda Gusti Joyokusumo), Gedhah (almari-almari kaca beserta isinya, kursi ukir, meja tamu ukir, cermin ukir besar, dan segala pernik-perniknya merupakan benda koleksi yang mengandung nilai sejarah budaya.

3. Sosialisasi tentang kuliner kegemaran Raja

Ibu Joyokusumo membawa tamu menjelajah seluruh bangunan sambil menjelaskan tentang foto-foto keluarga Raja yang terpajang di dinding beserta silsilah dan sejarahnya, koleksi museum beserta penjelasan sejarahnya, dan sebagainya, yang dapat dijelaskan sebagai berikut.

Menu yang disajikan di Restoran Dalem Joyokusuman bukan menu sembarangan, akan tetapi memiliki kekhasan karena semua harus memiliki korelasi dengan keluarga Kraton atau masakan kegemaran Raja dan keluarganya. Di sini pengunjung menjadi tahu dan bisa merasakan makanan keluarga raja Yogyakarta. Suatu kebanggaan dan kebahagiaan bisa menikmati menu kegemaran Raja dan keluarganya di suatu tempat yang pas, yaitu di rumah bangsawan Kraton Yogyakarta dengan kekhasan bangunannya. Suasana Jawa (Yogyakarta) semakin lengkap dengan alunan musik gamelan sepanjang waktu, kadang di paket-paket tertentu gamelan dimainkan secara *live show* oleh penabuh dan dipergelarkan pula

pertunjukan tari Yogyakarta di waktu-waktu tertentu, atau untuk paket khusus. Di masa sebelum pandemi, rombongan dalam jumlah besar harus antri untuk bisa mendapatkan kesempatan menikmati hidangan dan paket budaya Jawa di *Dalem* Joyokusuman karena besarnya peminat baik dalam maupun luar negeri, dan hingga kini pengunjung terus mengalir dan menjadi salah satu destinasi yang melengkapi paket wisata Keraton Yogyakarta.

Terkait dengan sosialisasi kuliner Keraton, Ibu Joyokusumo juga menulis buku berjudul *Warisan Kuliner Keraton Yogyakarta* yang berisi seni masakan Keraton yang banyak ragam dan jenis, serta variasinya setelah diadaptasi dari nama masakan Barat, misalnya makanan kegemaran Sri Sultan Hamengkubuwono VII; *Selat Hussar*, *Pastel Krukup*, *Buderdeg* atau *Pandekuk*.

Makanan khas keraton yang disajikan di *Dalem* Joyokusuman dihidangkan dengan perlengkapan yang khusus, seperti piranti saji yang terbuat dari bahan-bahan pilihan dan berbentuk indah. Penggunaan piranti saji ini bukan hanya untuk acara-acara jamuan makan yang bertujuan menghormati tamu, tetapi juga untuk santap sehari-hari.. Selain itu, piranti saji ini juga menjadi bagian penting dalam berbagai upacara ritual yang diadakan dalam berbagai even tertentu di keraton, yang memiliki makna filosofis yang dalam bagi masyarakat Jawa. Dengan demikian, penggunaan piranti saji ini tidak hanya sekadar aspek praktis dalam penyajian makanan, tetapi juga mengandung nilai-nilai tradisional dan spiritual yang kental dalam budaya Jawa yakni nilai penghormatan kepada tamu dan keramahan.

Sebagai pusat kebudayaan Jawa, Keraton Yogyakarta memang menyimpan begitu banyak warisan seni kuliner dan tradisi *bujana* (makan) para raja, yang sayangnya belum banyak didokumentasikan maupun dipublikasikan. Buku Warisan Kuliner Keraton Yogyakarta karya BR Ay. Nuraida Joyokusumo terbitan Gramedia Pustaka Utama - yang penyusunannya dibantu oleh suami (GBPH Joyokusumo) merupakan salah satu wujud usaha pelestarian seni tradisi kuliner Keraton. Di dalamnya terungkap rahasia kuliner Keraton yang istimewa berupa resep-resep aneka hidangan yang biasa disantap dan menjadi favorit Sri Sultan Hamengkubuwono VI hingga IX semasa hidup. Buku ini disusun dan diterbitkan dengan tujuan agar dapat menjadi jembatan yang akan membantu khalayak masyarakat mengenal seni kuliner Keraton yang merupakan bagian dari kekayaan budaya Nusantara yang *adiluhung*. Dari resep-resep hidangan yang disajikan bagi para raja ini didapat gambaran selera maupun sifat dari pribadi-pribadi yang menjadi sentra pemerintahan Yogyakarta di masa lalu.

5.3.3.8. Makna desakralisasi

Desakralisasi menurut KBBI adalah penghilangan kesakralan; proses hilangnya sifat sakral (suci). Hilangnya pusat suci berupa *Senthong* Tengah serta pengubahan hampir semua fungsi ruang menjadi ruang komersial menghilangkan nilai-nilai rumah tradisional, serta menghapus makna kesucian ruang yang melekat pada *Senthong* Tengah. Hal ini menandakan bahwa pemilik rumah tak lagi mempercayai hal-hal mistis dan sakral pada area *senthong* tengah.

Pada awalnya proses terbentuknya *Senthong* Tengah didasarkan pada kebutuhan dan cara hidup yang ada pada waktu itu. Layaknya sebuah bangunan tradisional Jawa pada masa lalu maka *Senthong* Tengah adalah pusat suci yang digunakan untuk memuja Dewi Sri, tapi dalam perjalanan waktu seiring dengan perubahan fungsi ruang menjadi komersial, ada unsur bangunan yang masih dipertahankan, ada yang hilang, ada yang ditambah. Namun perlu ditegaskan di sini bahwa secara layout, letaknya tetap, hanya mengalami perubahan makna dan fungsi. Perubahan makna inilah yang disebut sebagai desakralisasi ruang.

Desakralisasi dipahami sebagai peristiwa atau kejadian hilang atau lunturnya nilai-nilai sakral yang terkandung pada suatu ruang. Sementara itu sakral dalam hal ini punya dua arti yaitu sesuatu yang dikaitkan dengan keTuhanan atau upacara agama dan sesuatu yang punya kekuatan supranatural atau keramat. (Suastiwi T: 2009: 144). Desakralisasi bangunan *Dalem* Joyokusuman adalah peristiwa hilang atau lunturnya kepercayaan bahwa ruang memiliki kekuatan yang bersifat keTuhanan, supranatural atau keramat.

Desakralisasi ruang di *Dalem* Joyokusuman Yogyakarta terjadi karena beberapa alasan, pertama adalah berkurangnya kepercayaan penghuni terhadap hal-hal yang bersifat supranatural, yang kemudian mendorong munculnya desakralisasi ruang. Konsep ruang baru dan lebih menekankan pada fungsionalitas menunjukkan hilang atau lunturnya kepercayaan terhadap kekuatan sakral (yang berkaitan dengan ke-Tuhanan atau yang bersifat supranatural, keramat) pada mang-ruang yang telah ada sejak awal berdirinya bangunan. Terbangunnya konsep desakralisasi di *Dalem* Joyokusuman Yogyakarta dilandasi oleh beberapa

alasan yaitu penerapan tauhid Islam secara lebih murni yang selanjutnya mendorong muncul dan dipraktikkannya nilai rasional, egaliter, pembangunan ukhuwah serta keinginan penghuni untuk menjalankan amar ma'ruf nahi mungkar.

5.3.3.9. Makna religius

Religius adalah bersifat religi, bersifat keagamaan, yang bersangkutan paut dengan religi. (KBBI online). Penghilangan titik pusat suci bangunan dan penambahan mushola pada *Dalem* Joyokusumo dengan ukuran dan bentuk yang megah mengindikasikan religiusitas pemilik rumah. Keberadaan mushola itu sendiri menyimbolkan konsep mengenai penghargaan tinggi yang diberikan oleh pemilik rumah kepada beberapa masalah pokok dalam kehidupan keagamaan yang bersifat suci sehingga dijadikan pedoman bagi tingkah laku keagamaan, dalam hal ini agama Islam.

Makna religiusitas lebih luas (universal) daripada agama, karena agama terbatas pada ajaran-ajaran atau aturan-aturan, berarti ia mengacu pada agama (ajaran) tertentu. Menurut Koentjaraningrat ada perbedaan antara religi dengan agama. Religi merupakan bagian dari kebudayaan, tiap – tiap religi merupakan suatu sistem yang terdiri dari empat komponen yaitu: 1) Emosi keagamaan yang menyebabkan manusia itu bersikap religious, 2) Sistem keyakinan yang mengandung segala keyakinan serta bayangan manusia tentang sifat – sifat tuhan, tentang wujud dari alam gaib (supernatural) serta segala nilai, norma dan ajaran

dari religi yang bersangkutan. Relijiusitas penghuni, dalam hal ini Ibu Nurida Joyokusumo, terlihat dari ungkapannya:

..tidak ada menantu Sultan yang memakai hijab, saya pakai Hijab. Tapi pada upacara adat di Kraton tidak boleh memakai hijab, harus sanggulan. Saya mohon ijin ke Sultan untuk pakai hijab di keseharian, kesuali saat menghdiri upacara adat di dalam Kraton, dan diperbolehkan. (wawancara tanggal 3 September 2020)

Penambahan mushola, pengubahan fungsi *Senthong* Tengah dan pemasangan hiasan bernuansa agama Islam seperti Kaligrafi, Kiswah Kabah (souvenir dari Arab Saudi), dan lukisan Mekkah secara tegas menyiratkan orientasi relijius penghuni yang Islami, yang tercermin juga pada kegiatan-kegiatan yang sering dilakukan di *Dalem* Joyokusuman seperti penyelenggaraan pengajian, dan pernah juga di tempat itu digunakan sebagai Taman Pendidikan Al Quran (TPA), dan sebagai tempat Semaan Al Quran Purbojati, yang didirikan oleh Gusti Joyokusumo.



Gambar 5.78. Semaan Al Quran Purbojati di Dalem Joyokusuman.
Sumber :

https://www.youtube.com/watch?v=JaJKqnvKsrg&ab_channel=matasantri

Semaan adalah tradisi membaca dan mendengarkan pembacaan Al-Quran di kalangan masyarakat NU dan pesantren pada umumnya. Kata '*semaan*' berasal dari bahasa Arab *sami'a-yasma'u*, yang artinya mendengar. Awal didirikan, anggota Semaan hanya 10-15 orang, tetapi terus berkembang menjadi ribuan. Salah satu tokoh semaan Al-Quran di Yogyakarta adalah almarhum Gusti Joyokusumo, adik Sri Sultan Hamengkubuwono X



Gambar 5.79. Anggota Semaan dan Pengajian sedang melaksanakan Sholat di Pendhopo dalem Joyokusuman

Sumber: <https://net26.id/semaan-al-quran-mantab-purbojati-yogyakarta/>



Gambar 5.80. Pemimpin Semaan, duduk di depan pintu masuk ke arah Dalem

Sumber: [Semaan Al-Quran Mantab Purbojati Yogyakarta - Net26.id](https://semaan-al-quran-mantab-purbojati-yogyakarta-net26.id)

Penyelenggaraan Semaan dilaksanakan di Area Pendhopo, dimana pemimpinya duduk membelakangi pintu masuk ke arah Pringgitan dan Dalem. . Sepinggal Gusti Joyo, acara rutin semaan Al-Quran Mantab masih tetap berjalan sampai sekarang, yaitu setiap Ahad Legi. Pada Ahad Legi, 26 Desember 2021, acara tersebut digelar di Ndalem Joyokusuman, Gusti Ida Joyokusumo sebagai tuan rumahnya.(Semaan Al-Qurn Mantab Purbojati Yogyakarta - Net26.id)

5.3.3.10. Makna kedekatan kaum bangsawan dan masyarakat

Terjalannya interaksi sosial antara pemilik *Dalem* yang merupakan golongan bangsawan dengan masyarakat umum dalam berbagi aktivitas sosial menghilangkan jarak antara rakyat biasa dengan kaum bangsawan. Meskipun dalam struktur masyarakat masih terdapat stratifikasi sosial di mana keberadaannya menjadi bagian yang tidak kalah pentingnya dalam sejarah kehidupan manusia yaitu adanya golongan atas, golongan menengah, dan kelas menengah (Soekanto, 2012: 62). Setidaknya masyarakat merasakan ada ukuran yang membedakan secara ketat dalam setiap golongan.

Meski sejak kedatangan Islam, masuknya imperialis barat sampai saat ini, baik pada masyarakat non bangsawan maupun masyarakat bangsawan pada khususnya, golongan bangsawan bukan menjadi ukuran bahwa seseorang itu mempunyai derajat yang tinggi, namun kemampuan seseoranglah yang bisa membuat derajat berubah (Srianti: 2018: 12 – 24), akan tetapi di Jawa, Yogyakarta khususnya, stratifikasi sosial itu masih eksis karena peran Kraton masih besar dan berpengaruh bagi masyarakat Yogyakarta.

Salah satu perbedaan dalam pola interaksi antara masyarakat bangsawan dengan non bangsawan di sini seperti dalam hal adat istiadat, dimana golongan bangsawan menerapkan tata cara sopan santun dalam bergaul atau berinteraksi dibandingkan dengan golongan non bangsawan. Disamping itu pula dalam berkomunikasi dengan golongan bangsawan masyarakat Yogyakarta mempergunakan Bahasa halus, jika menggunakan Bahasa Jawa digunakan *kromo inggil* (Bahasa Jawa halus yang tingkatannya paling tinggi).

Gelar juga disematkan pada nama para bangsawan, hal ini juga merupakan pembeda antara bangsawan dengan non bangsawan. Tak kurang dari 11 jenis gelar yang disandang oleh bangsawan Yogyakarta sesuai dengan tingkatan keningatannya:

1. Sri Sultan, Ngarso *Dalem* atau Sinuwun merupakan gelar anugerah tertinggi yang diberikan kerajaan kepada seseorang yang menduduki tahta sebagai raja (sultan) di Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat. Gelar umum untuk sultan Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat secara lengkap yaitu Ngarsa *Dalem* Sampeyan *Dalem* Inkgang Sinuwun Kanjeng Sultan Hamengkubuwana Senapati ing Ngalaga Sayidin Panatagama Kalifatullah
2. Gusti Kanjeng Ratu (GKR): diberikan kerajaan kepada istri sultan yang diangkat menjadi permaisuri (garwa padmi).
3. B.R.Ay. merupakan singkatan dari Bendara Raden Ayu. Gelar B.R.Ay. diberikan kerajaan kepada selir (garwa ampeyan). Gelar untuk selir ini dibedakan menjadi dua, yaitu selir yang berasal dari golongan bangsawan (ningrat) dan selir yang berasal dari golongan rakyat biasa.

4. Selir yang berasal dari golongan ningrat bergelar B.R.Ay. (Bendara Raden Ayu), B.R. (Bendara Raden), K.R.Ay. (Kangjeng Raden Ayu) dan K.B.R.Ay. (Kangjeng Bendara Raden Ayu).
5. Selir yang berasal dari golongan rakyat biasa mendapat gelar B.M.Aj. (Bendara Mas Ajeng) atau B.M.Ay. (Bendara Mas Ayu).
6. G.R.M. merupakan singkatan dari Gusti Raden Mas. Gelar G.R.M. diberikan kerajaan untuk putra sultan yang lahir dari permaisuri (*garwa padmi*) pada usia anak-anak. Setelah memasuki usia dewasa dan diangkat menjadi pangeran, gelar G.R.M. berubah menjadi G.P.H. (Gusti Pangeran Harya).
7. B.R.M. merupakan singkatan dari Bendara Raden Mas. Gelar G.R.M. diberikan kerajaan untuk putra sultan yang lahir dari selir (*garwa ampeyan*) pada usia anak-anak. Setelah memasuki usia dewasa dan diangkat menjadi pangeran, gelar B.R.M. berubah menjadi B.P.H. (Bendara Pangeran Harya) atau G.B.P.H. (Gusti Bendara Pangeran Harya).
8. G.R.A. merupakan singkatan dari Gusti Raden Ajeng. Gelar G.R.A. diberikan kerajaan untuk putri sultan yang lahir dari permaisuri (*garwa padmi*) pada usia anak-anak. Saat memasuki usia dewasa (belum menikah) gelar G.R.A. berubah menjadi G.R.Ay. (Gusti Raden Ayu). Setelah menikah, gelar G.R.Ay. berubah menjadi G.K.R. (Gusti Kangjeng Ratu).
9. B.R.A. merupakan singkatan dari Bendara Raden Ajeng. Gelar B.R.A. diberikan kerajaan untuk putri sultan yang lahir dari selir (*garwa ampeyan*) pada usia anak-anak. Untuk putri sulung sultan dari selir (*garwa ampeyan*) pada usia anak-anak mendapatkan gelar B.R.A.G. (Bendara Raden Ajeng

- Gusti). Saat memasuki usia dewasa (belum menikah) gelar B.R.A. dan B.R.A.G. berubah menjadi B.R.A. (Bendara Raden Ajeng).
10. Setelah menikah, gelar B.R.A. berubah menjadi B.R.Ay. (Bendara Raden Ayu). Sedangkan untuk putri sulung, gelar B.R.A. berubah menjadi B.R.Ay.G. (Bendara Raden Ayu Gusti). Apabila putri sulung menikah dengan orang yang bergelar K.P.H. (Kangjeng Pangeran Harya) atau B.P.H (Bendara Pangeran Harya), maka gelarnya akan berubah menjadi G.K.R. (Gusti Kangjeng Ratu).
 11. R.M. merupakan singkatan dari Raden Mas. Gelar R.M. diberikan kerajaan untuk generasi laki-laki kedua ke bawah sampai generasi keempat (cucu, cicit dan canggah sultan). Gelar ini diberikan sejak usia anak-anak (sebelum menikah) hingga setelah menikah
 12. R.A. merupakan singkatan dari Raden Ajeng. Gelar R.A. diberikan kerajaan untuk generasi perempuan kedua kebawah sampai generasi keempat (cucu, cicit dan canggah sultan). Setelah menikah, gelar R.A. berubah menjadi R.Ay. (Raden Ayu).
 13. R.Bg. merupakan singkatan dari Raden Bagus. Gelar R.B. diberikan kerajaan untuk generasi laki-laki kelima ke bawah (*wareng*). Setelah menikah, gelar R.Bg. berubah menjadi R. (Raden).
 14. R.r. merupakan singkatan dari Raden Rara. Gelar R.R. diberikan kerajaan untuk generasi perempuan kelima ke bawah (*wareng*). Setelah menikah, gelar R.r. berubah menjadi R. Ngt. (Raden Nganten).

Masyarakat Yogyakarta masih banyak yang menganggap agung anugerah keningratan yang melekat pada diri bangsawan, dan ini merupakan *capital* (modal) yang bisa dimanfaatkan, khususnya dalam melakukan usaha bisnis. Begitu pun Ibu Joyokusumo, dengan bermodalkan kebangsawanannya yang didalamnya tersemat modal sosial, modal kultural, dan modal simbolik, mengembangkan usahanya dengan cerdas.

Dengan mengajak masyarakat umum untuk masuk ke *Dalem Joyokusuman*, menjelajah dari depan hingga belakang, mengamati koleksi peninggalan keluarga Kraton, mengenal keluarga Kraton dari foto-foto yang dipasang, dan yang paling utama bisa merasakan masakan kegemaran keluarga Raja di sebuah bangunan bangsawan, mengindikasikan pesan bahwa kaum bangsawan Kraton Yogyakarta dekat dengan rakyat dan makin menipisnya sekat antara keluarga Kraton dengan masyarakat umum. Para bangsawan atau putra Raja ingin dekat dengan masyarakat umum, dan tidak ingin berjarak. Ini merupakan satu hal yang positif dan masyarakat menyukainya.

Jadi dapat dikatakan bahwa perubahan fungsi tata ruang *Dalem Joyokusuman* adalah hasil dari transformasi yang kompleks dalam lingkup budaya dan sosial, dipengaruhi oleh sejumlah faktor yang saling berinteraksi. Perubahan ini mencakup perubahan dalam struktur/pranata keluarga, pergeseran nilai budaya dari simbolik menjadi pragmatis, dan bergesernya kebutuhan menuju dimensi ekonomi. Faktor eksternal seperti pengaruh pariwisata, ekonomi, bisnis, sosial, dan keagamaan turut memainkan peran kunci dalam perubahan ini.

Sebagai bangunan yang memiliki nilai sejarah dan budaya, perubahan fungsi memengaruhi tanggung jawab anggota keluarga untuk menjaga tradisi dan nilai-nilai budaya. Pranata keluarga perlu menyesuaikan diri dengan kebutuhan baru yang muncul sebagai hasil dari perubahan fungsi bangunan.

Transformasi fungsi Dalem Joyokusuman tidak hanya memanfaatkan peluang pariwisata budaya, tetapi juga mempertahankan elemen-elemen budaya dan sejarah yang memberi makna mendalam pada bangunan tersebut. Pergeseran dari nilai simbolik menjadi pragmatis mencerminkan dinamika antara tradisi dan kebutuhan finansial. Fokus yang meningkat pada aspek ekonomi sebagai akibat dari perubahan fungsi menunjukkan tanggapan terhadap evolusi zaman. Perubahan ini banyak dipengaruhi oleh sektor pariwisata, ekonomi, dan bisnis; sektor-sektor ini mengubah bangunan yang semula memiliki nilai simbolik menjadi sumber pendapatan yang berkelanjutan.

Secara kolektif, elemen eksternal ini memberikan dasar untuk perubahan fungsi. Pariwisata meningkatkan ekonomi lokal karena lebih banyak wisatawan datang. Bisnis dan ekonomi mendorong pergeseran nilai dari pragmatis ke simbolik. Peningkatan aktivitas sosial dan praktik keagamaan yang terkait dengan pariwisata budaya menunjukkan aspek sosial dan keagamaan.

5.4. Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman ditinjau dari teori perubahan sosial

Perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman jika ditinjau dari teori fungsionalisme struktural (Ritze dan Goodman, 2007; Parsons, 1964, 1961) dimana sebuah sistem harus menghadapi tantangan situasi eksternalnya untuk terus

eksis. Suatu sistem harus memenuhi prasyarat fungsional yang tercakup dalam skema AGIL (*Adaptation, Goal Attainment, Integration, dan Latency*), yang dapat dirinci sebagai berikut.

5.4.1. *Adaptation* (adaptasi)

Perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman dituntut dapat beradaptasi dengan tuntutan dan perkembangan zaman tanpa kehilangan akar budaya. Pengembangan harus mempertimbangkan bagaimana bangunan dapat berfungsi sesuai dengan kebutuhan dan tuntutan baru. Dalam konteks perubahan fungsi tata ruang bangunan yang terjadi di Dalem Joyokusuman, untuk mempertahankan eksistensinya harus melakukan adaptasi penyesuaian dengan perubahan zaman dan menyesuaikan lingkungan dengan kebutuhannya, akan tetapi tetap mempertahankan keaslian bangunan.

5.4.2. *Goal Attainment* (pencapaian tujuan):

Sebagai bangunan cagar budaya, dalam pengembangannya Dalem Jooykusuman tetap harus memiliki tujuan untuk melestarikan warisan budaya sambil mengakomodasi kebutuhan pengunjung modern. Tujuan ini harus tercermin dalam perwujudan fisik bangunan dan tata ruang yang tidak boleh berubah, meski aktivitas dan fungsi ruang berubah.

5.4.3. *Integration* (integrasi):

Perubahan fungsi harus diintegrasikan secara harmonis dengan nilai-nilai budaya dan sejarah yang ada. Pengembangan harus memastikan bahwa nilai-nilai

tradisional tetap terjaga dan terintegrasi dengan nilai-nilai yang berkembang. Oleh sebab itu perubahan yang terjadi tetap dalam koridor pelestarian budaya Yogyakarta, seperti penyajian menu khas Kraton Yogyakarta, pertunjukan tari untuk pengunjung, serta adanya edukasi kepada pengunjung melalui kegiatan *room tour* dan penjelasan tentang nilai-nilai bangunan.

5.4.4. Latency (latensi):

Pengembangan tata ruang membangkitkan kembali nilai-nilai luhur yang mungkin telah terlupakan atau kurang dihargai. Ini menciptakan kesadaran baru terhadap nilai-nilai budaya dan sejarah yang tersembunyi. Dalam konteks ini, perubahan yang terjadi pada fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman menunjukkan adaptasi budaya yang kompleks terhadap perubahan sosial dan ekonomi. Perubahan dalam nilai keluarga, perubahan dalam pranata keluarga, dan pengaruh dari sumber luar mengubah cara bangunan dilihat, digunakan, dan dihubungkan dengan masyarakat dan sejarahnya. Selain itu, transformasi ini menunjukkan betapa sulitnya menjaga keseimbangan antara melindungi warisan budaya dan memenuhi kebutuhan masa kini. Jadi, dapat dikatakan bahwa perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman menghadirkan tantangan dan peluang untuk mempertahankan nilai-nilai budaya yang tersembunyi dan mengembangkan nilai-nilai baru yang tampak dalam bentuk fisik bangunan dan susunan ruang. Dengan mempertimbangkan nilai-nilai yang tetap dipertahankan dan nilai-nilai yang bisa dikembangkan, pengembangan yang terjadi tetap menghormati warisan budaya sambil memberikan pengalaman yang relevan bagi masyarakat modern.

Secara keseluruhan, perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman menunjukkan hubungan yang kompleks antara berbagai faktor, termasuk nilai budaya, praktik, pariwisata, ekonomi, dan perkembangan sosial. Ini mencerminkan dinamika perubahan dalam masyarakat dan upaya untuk memanfaatkan warisan budaya secara berkelanjutan sambil menciptakan nilai tambahan bagi masyarakat dan pengunjung

5.5. Makna kosmologis, makna eksistensial, makna moral, dan makna metafisik

Makna-makna baru yang telah diuraikan sebelumnya, yang diinterpretasi melalui tanda-tanda yang dibaca dari konsep ruang yang baru, organisasi ruang, hubungan antar ruang, zoning, sirkulasi, elemen pengisi ruang, elemen estetis ruang, dan aktivitas ruang, dapat dikategorikan berdasarkan makna kosmologis, makna eksistensial, makna moral, dan makna metafisik.

5.5.1. Makna kosmologis

Setelah terjadi perubahan fungsi ruang, makna kosmologis Dalem Joyokusuman mungkin mengalami transformasi sesuai dengan peran baru yang dimilikinya. Perubahan ini dapat memengaruhi cara pandang terhadap bangunan tersebut dalam konteks kosmologi Jawa. Berikut beberapa kemungkinan dampak perubahan fungsi terhadap makna kosmologis Dalem Joyokusuman. Perubahan menjadi ruang publik menjadi restoran dan museum, makna kosmologisnya mungkin tetap terjaga dalam konteks pemanfaatan ruang publik tersebut.

Bangunan ini masih bisa dianggap sebagai simbol keseimbangan antara manusia, kekuasaan, dan alam semesta, meskipun dengan peran yang berbeda.

Hal ini terlihat dari upaya pemilik untuk tetap memfungsikan area sacral (Senthong Tengah) sebagai penyimpanan benda yang dianggap suci atau memiliki nilai religius Islam seperti potongan Kiswah, kaligrafi, akan tetapi juga terdapat mangkuk berisi bunga mawar merah dan outih di sudut ruangan.

Perubahan fungsi membuat Dalem Joyokusuman tidak membuatnya kehilangan keterkaitana dengan struktur sosial Keraton, sehingga makna kosmologisnya tidak berkurang dalam hal representasi hierarki dan harmoni kosmos Jawa, meskipun secara pragmatis lebih banyak dianggap sebagai bagian dari warisan budaya yang menarik wisatawan daripada sebagai simbol kekuatan kosmik. Dalam beberapa kasus, perubahan fungsi dapat diikuti dengan upaya untuk mengintegrasikan konsep baru yang mencerminkan nilai-nilai kosmologis dalam konteks modern. Misalnya, saat Dalem Joyokusuman menjadi pusat kegiatan sosial atau keagamaan, makna kosmologisnya dipertahankan melalui praktik-praktik tradisional atau ritual yang diadakan di tempat tersebut.

Perubahan fungsi dapat menyebabkan reinterpretasi makna kosmologis bangunan oleh masyarakat setempat karena peran baru bangunan tersebut memunculkan konteks baru yang mempengaruhi persepsi tentang hubungan antara manusia, kekuasaan, dan alam semesta. Makna kosmologis suatu bangunan tidak selalu tetap stagnan, melainkan dapat berubah dan beradaptasi dengan perubahan dalam konteks sosial, budaya yang melingkupinya.

5.5.2. Makna eksistensial

Setelah terjadi perubahan fungsi ruang, Dalem Joyokusuman mengalami transformasi makna sesuai dengan konteks baru yang dimilikinya. Berikut adalah beberapa kemungkinan dampak perubahan fungsi terhadap makna eksistensial Dalem Joyokusuman. Perubahan fungsi dapat mempengaruhi identitas budaya bangunan tersebut dalam masyarakat setempat. Dalem Joyokusuman mungkin tidak lagi dianggap sebagai tempat tinggal kerabat dekat Sultan yang mewakili kekuasaan dan keturunan bangsawan, tetapi mungkin menjadi pusat kegiatan komersial atau pariwisata yang mengalihkan perhatian dari nilai-nilai tradisional ke arah yang lebih modern.

Dalam beberapa kasus, perubahan fungsi bisa menjadi upaya untuk menyesuaikan bangunan dengan tuntutan zaman yang berubah. Dalem Joyokusuman mengubah fungsinya untuk menjaga relevansi dalam masyarakat modern yang mengutamakan kebutuhan praktis atau hiburan daripada nilai-nilai kosmologis atau sejarah.

Meskipun fungsi ruang berubah, Dalem Joyokusuman tetap bisa menjadi simbol penghargaan terhadap warisan budaya dan sejarah lokal. Meskipun telah berubah menjadi ruang publik atau komersial, bangunan tersebut tetap memiliki nilai simbolis sebagai bagian dari warisan budaya yang harus dijaga dan dilestarikan. Perubahan fungsi dapat menciptakan kesempatan bagi interaksi antar-generasi dalam masyarakat. Dalem Joyokusuman yang telah diubah fungsi menjadi ruang publik menjadi tempat bagi orang-orang dari berbagai kelompok

usia untuk bertemu, berinteraksi, dan berbagi pengalaman, menghubungkan masa lalu dengan masa kini.

Dalam konteks ini, penting untuk mempertimbangkan bagaimana perubahan fungsi ruang dapat memengaruhi makna eksistensial bangunan bagi masyarakat setempat dan bagaimana hal itu mencerminkan adaptasi dan evolusi budaya dalam menghadapi tantangan zaman yang terus berubah. Setelah mengalami perubahan fungsi ruang, Dalem Joyokusuman mengalami transformasi yang signifikan dari rumah tinggal bangsawan menjadi sebuah rumah makan dan museum benda peninggalan. Perubahan ini tidak hanya mengubah peran bangunan secara fisik, tetapi juga mempengaruhi cara masyarakat memandangnya.

Dahulu, Dalem Joyokusuman dianggap sebagai simbol kekuasaan dan keturunan bangsawan yang hanya bisa diakses oleh kalangan tertentu. Namun, dengan perubahan menjadi rumah makan dan museum, bangunan ini menjadi lebih terbuka untuk dikunjungi oleh masyarakat umum. Fungsi baru ini memberikan kesempatan bagi masyarakat untuk mengenal dan memahami lebih dalam akan sejarah dan budaya Keraton Yogyakarta.

Sebagai rumah makan, Dalem Joyokusuman tidak hanya menyajikan makanan, tetapi juga memberikan pengalaman gastronomi yang menghadirkan menu kegemaran Raja Keraton Yogyakarta. Hal ini tidak hanya menjadi wisata kuliner, tetapi juga memberikan kesempatan bagi masyarakat untuk merasakan bagian dari budaya istana yang sebelumnya tidak terjangkau. Di samping itu, fungsi museum benda peninggalan di Dalem Joyokusuman juga memberikan pendidikan budaya kepada masyarakat. Melalui pameran benda koleksi dan

informasi yang disajikan, pengunjung dapat mempelajari lebih dalam tentang sejarah, seni, dan kehidupan di Keraton Yogyakarta. Ini membuka pintu bagi generasi muda untuk memahami dan menghargai warisan budaya yang dimiliki oleh daerah mereka.

Dengan demikian, perubahan fungsi ruang dari rumah tinggal bangsawan menjadi rumah makan dan museum memberikan dampak yang positif dalam pendidikan dan apresiasi terhadap budaya lokal. Dalem Joyokusuman tidak hanya menjadi tempat untuk menikmati hidangan dan pameran benda bersejarah, tetapi juga menjadi pusat edukasi yang menyebarkan nilai-nilai budaya kepada masyarakat luas.

5.5.3. Makna moral

Nilai moral adalah suatu gambaran objektif terhadap tindakan manusia dalam menjalankan rutinitas kehidupannya, dalam arti moral dikaitkan dengan kodrat dan hakekat manusia yang ingin hidupan dalam kenyamanan, dan ketentraman. (Driyarkara). Nilai moral adalah sebagai segala sesuatu yang bisa digunakan sebagai dasar untuk menilai perbuatan seseorang yang dirasakan baik atau buruk di dalam masyarakat. (Kerraf).

Dalam konteks perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman, kaitannya dengan makna moral dapat dilihat melalui beberapa aspek, yang pertama adalah penghargaan terhadap warisan budaya. Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman dapat mencerminkan apresiasi terhadap warisan budaya dan sejarah

dengan menghormati dan merawat bangunan bersejarah Dalem Joyokusuman merupakan tindakan moral dalam menjaga identitas budaya suatu bangsa.

Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman tetap mempertimbangkan perlunya pelestarian bangunan bersejarah karena ini merupakan tuntutan peraturan pemerintah tentang pelestarian cagar budaya, dan sekaligus menyesuaikan dengan kebutuhan modern. Ini merupakan langkah moral dalam memastikan warisan budaya tetap dihargai dan dapat dinikmati oleh generasi masa kini dan mendatang.

Keterbukaan bagi masyarakat umum dan terciptanya ruang untuk kegiatan bisnis, kegiatan sosial dan apresiasi budaya, mencerminkan nilai-nilai moral seperti inklusivitas dan keadilan sosial yakni aksesibilitas bangunan dan fasilitas di dalamnya mudah diakses oleh semua orang, tanpa memandang latar belakang sosial, ekonomi, atau budaya mereka. serta penyelenggaraan kegiatan dan acara yang mencerminkan budaya Jawa seperti pengenalan kuliner Keraton Yogyakarta, konsep rumah Jawa, sejarah keluarga Keraton Yogyakarta dan sebagainya. Dengan begitu perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman dapat menjadi lebih relevan dan bermanfaat bagi masyarakat, sehingga memperkuat nilai-nilai moral seperti keadilan, keragaman, dan keterbukaan.

Makna moral dengan perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman dapat dilihat dari bagaimana perubahan tersebut diarahkan dan diimplementasikan, serta dampaknya terhadap masyarakat dan lingkungan sekitarnya.

5.5.4. Makna metafisik

Metafisika terkait persoalan tentang keberadaan (*being*) atau eksistensi (*existence*), yang dapat diartikan sesuatu yang ada di balik atau di belakang benda-

benda fisik. (Aristoteles, Muntasyir: 1997). Jadi makna metafisis sering terkait dengan hal-hal yang bersifat abstrak, konseptual, atau spiritual mencakup pemikiran tentang ide-ide, nilai-nilai, keberadaan, dan dimensi-dimensi yang tidak dapat diukur atau dijelaskan sepenuhnya dalam kerangka fisik atau material.

Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman memunculkan pertanyaan tentang hubungan dengan dimensi metafisis atau spiritual. Dalam tradisi Jawa, bangunan selalu dikaitkan dengan dengan aspek metafisis. Pertimbangan mengenai apakah perubahan tersebut menghormati dimensi metafisis dari bangunan tersebut menjadi relevan. Selain itu, Dalem Joyokusuman juga sarat dengan simbolisme dan ritual budaya Jawa. Perubahan fungsi ruang bisa mempengaruhi penggunaan bangunan dalam konteks praktik keagamaan dan ritual spiritual.

Dalam kosmologi Jawa Dalem Joyokusuman merupakan bagian dari tatanan kosmos yang lebih luas. Perubahan fungsi ruang tersebut memengaruhi hubungan antara bangunan dan kosmos. Peran pemilik dan pengguna dalam mengelola perubahan tersebut agar tetap mencerminkan mempertimbangkan aspek metafisis, menghormati nilai-nilai spiritual dalam mengelola perubahan menunjukkan penghargaan terhadap dimensi metafisis bangunan tersebut.

Senthong tengah sebagai area suci, keberadaannya tetap, tetapi mengalami perubahan fungsi. Perlakuan terhadap Senthong Tengah juga masih menyisakan penghormatan sebagai ruang suci dengan memfungsikannya sebagai tempat menyimpan pusaka, Kiswah Kabbah, dan simbol kerajaan, meski ditempatkan di area tepi, karena kini area tersebut digunakan sebagai jalur sirkulasi. Pada upacara

pernikahan yang sering diselenggarakan di sana, tempat pelaminan selalu ditempatkan di area depan *Senthong tengah*, Hal ini sesuai dengan tata letak Senthong pada keadaan aslinya, dimana terdapat boneka sepasang pengantin (Loro Blonyo) yang diletakkan di area Krobongan di depan *Senthong Tengah*, sebagai pengharapan agar mempelai mendapatkan kehidupan yang rukun, seperti *mimi lan mintuna*. Selain itu di area *Senthong Tengah* tetap ditempatkan perlengkapan seperti aslinya, seperti loro blonyo, *paidon*, lampu robyong, bokor, *klemuk* dan sebagainya, yang merupakan perlengkapan Krobongan dan masih terdapat bunga mawar yang diletakkan di dalam wadah.



Gambar 81. Bunga mawar di beberapa tempat.

Ini merupakan penanda bahwa makna metafisik masih ada, dan eksistensi Senthong Tengah sebagai area suci tetap berusaha dipertahankan, selain itu juga sebagai pewangi ruangan.

BAB VI
REPRESENTASI RUANG PENDIDIKAN KEBUDAYAAN
TRADISIONAL JAWA PADA PERUBAHAN FUNGSI RUANG DALEM
JOYOKUSUMAN YOGYAKARTA

Pendidikan merupakan upaya melestarikan dan mengembangkan kebudayaan, serta sebagai strategi adaptif dan kreatif dalam memanfaatkan sumber daya lingkungan yang senantiasa berubah, maka perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman dapat dilihat sebagai bagian dari adaptasi terhadap perubahan tersebut. Oleh karena itu, dalam konteks pendidikan, hal ini mencakup upaya melestarikan kebudayaan lokal dimana tata ruang dan bangunan mencerminkan nilai-nilai budaya yang tetap dijaga. Selain itu, pemanfaatan ruang untuk kegiatan budaya dapat mempromosikan pemahaman dan kecintaan terhadap warisan budaya.

6.1. Dalem Joyokusuman sebagai ruang pendidikan kebudayaan

Perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman merupakan strategi yang kreatif untuk memanfaatkan ruang-ruang secara lebih ekonomis dan efektif untuk menyesuaikan diri dengan perkembangan zaman dan tuntutan ekonomi. Melalui perubahan fungsi tata ruang, Dalem Joyokusuman dapat menjadi katalisator perubahan cara berpikir dan cara pandang masyarakat tentang keberadaan bangunan Dalem yang tadinya sulit diakses kini semua dapat mengakses dan memanfaatkannya sehingga hal ini membentuk pola pikir yang lebih terbuka, dan adaptif terhadap perubahan.

Dengan mengaitkan pendidikan sebagai pranata sosial dengan perubahan fungsi tata ruang, kompleks tersebut dapat menjadi pusat pembelajaran yang tidak hanya melestarikan kebudayaan tetapi juga menjadi motor penggerak perubahan positif dalam masyarakat. Sejalan dengan pendapat Rohidi (2014) bahwasanya pendidikan seni adalah upaya pendidikan dengan menggunakan seni sebagai medianya, merupakan bagian penting dalam sistem pendidikan secara menyeluruh, merupakan unsur yang strategis dan fungsional bagi upaya pemuliaan kemanusiaan. (Rohidi, 2014). Melalui seni, manusia dapat belajar mengenai nilai-nilai kemanusiaan, menggali aspek-aspek emosional, spiritual, dan intelektual dalam diri mereka, dan membentuk dan memperkaya pengalaman dan kemampuan manusiawi meliputi pengembangan kemampuan kognitif karena seni memacu imajinasi dan daya pikir, dan proses kreatif dalam seni dapat membantu pengembangan kemampuan berpikir kritis, pemecahan masalah, dan inovasi. Seni memberikan pemahaman mendalam tentang budaya karena melalui seni, manusia dapat memahami sejarah, tradisi, dan makna di balik karya seni yang mencerminkan nilai-nilai budaya, mengembangkan kemampuan sosial dan emosional serta kemampuan berkomunikasi dan bekerja sama. Seni juga menjadi cara ekspresi emosi yang sehat, sebagai saluran untuk mengatasi stres, kecemasan, atau emosi negatif lainnya.

Pentingnya pendidikan seni tidak hanya terbatas pada pembelajaran formal di kelas, tetapi juga dalam pengembangan karakter, kreativitas, dan pemahaman yang lebih dalam tentang kemanusiaan. Oleh karena itu, integrasi pendidikan seni dalam sistem pendidikan mendukung pemuliaan kemanusiaan

secara menyeluruh.(Rohidi, 2014).

6.1.1. Medium pemahaman nilai-nilai kebudayaan Jawa

Dalam konteks perubahan fungsi bangunan menjadi ruang yang dapat diakses oleh masyarakat luas, Dalem Joyokusuman dapat berperan sebagai medium pemahaman nilai-nilai nilai budaya Jawa dengan mempertahankan dan menyosialisasikan nilai-nilai budaya lokal dan nilai-nilai kultural sehingga bisa menjadi wahana untuk melestarikan warisan budaya dan mendorong pemahaman mendalam tentang nilai-nilai tersebut. Pendidikan di satu pihak dipandang sebagai upaya pelestarian bagi mempertahankan sifat tradisional kebudayaan, yaitu suatu proses yang bersifat konservatif. Di sisi lain, dalam pendidikan pun terkandung maksud adanya proses bagi pengembangan kebudayaan yang dihubungkan dengan dinamika perubahan masyarakat dan kebudayaannya dan tantangan globalisasi.(Rohidi, 2014).

Globalisasi diasumsikan sebagai pengaruh yang tak dapat dicegah, dan kemudian diterima sebagai suatu pandangan yang sah yang harus diterima; sesuatu yang, sesungguhnya, merupakan mistifikasi dari kesadaran budaya menjadi ideologi.(Rohidi, 2014). Untuk menghadapinya harus dilakukan strategi konkrit yang dapat diterapkan dalam mengintegrasikan elemen-elemen global tanpa mengorbankan integritas budaya lokal dan mengupayakan elemen bangunan, interior dan pengisi ruang untuk menghadapi realitas global sambil tetap terhubung dengan identitas budaya, dan ini terjadi di Dalem Joyokusuman.

Dalam mengatasi tantangan identitas dan internal, peran kesadaran budaya sangat penting dan ini dihasilkan melalui pendidikan seni. Bagaimana

pendidikan seni dapat membantu individu dan masyarakat menemukan dan memahami identitas budayanya sendiri. Mediumnya beragam, tidak hanya mengajarkan teknik, tetapi juga membekali individu dengan keterampilan emosional untuk mengenal identitas budaya. Dalam komunitas yang diwarnai oleh beragam latar belakang budaya, kesadaran budaya yang ditanamkan oleh pendidikan seni menjadi fondasi untuk membangun jembatan. Ketika individu memahami akar budaya akan tercipta pula pengertian dan toleransi terhadap perbedaan.

Pendidikan seni juga membawa misi pembaharuan kebudayaan, yaitu suatu proses yang bersifat kreatif. Tegasnya, pendidikan menunjukkan dua fungsi penting, yaitu melestarikan dan mengembangkan kebudayaan sesuai dengan kebutuhan (individu, sosial, dan budaya) para anggota masyarakatnya, yang hasilnya terwujud di dalam cara berfikir, bersikap (menghayati), berbicara, dan bertindak dari mereka yang menjadi peserta didikan.

Dengan demikian, pendidikan seni di Dalem Joyokusuman bukan hanya tentang pengajaran teknis, tetapi juga merupakan sarana untuk membentuk kesadaran budaya, memperkuat identitas, dan membawa dampak positif pada hubungan antarbudaya di masyarakat. Pendidikan seni dapat fokus pada pengenalan dan pemahaman terhadap warisan budaya lokal, studi tentang seni tradisional, dan unsur-unsur budaya yang menjadi bagian penting dari identitas lokal.

6.1.2. Pengalihan Kebudayaan melalui Proses Pendidikan

Dalam pengertian kebudayaan senantiasa terkandung tiga aspek penting.

yaitu bahwa: (1) kebudayaan dialihkan dari satu generasi ke generasi lainnya, (2) kebudayaan dipelajari, bukan dialihkan dari keadaan jasmaniah manusia yang bersifat genetik, dan (3) kebudayaan dihayati dan dimiliki bersama oleh para masyarakat pendukungnya. Dalam pengertian ini tersirat bahwa pengalihan kebudayaan senantiasa terjadi inelalui proses pendidikan. Pendidikan sebagai proses budaya dalam konteks ini dipandang sebagai upaya pengalihan, pengembangan, dan penciptaan nilai-nilai, pengetahuan, dan keyakinan, melalui suatu tradisi yang disepakati bersama oleh anggota masyarakat pendukungnya, baik dilakukan bersama-sama atau antarpribadi, dengan tujuan agar anggota masyarakat didikannya dapat memainkan peranan (sebagai individu di dalam kerangka sistem sosial-budayanya) di dalam kehidupan dan dunia yang dihadapinya. (Rohidi, 2014).

Pendidikan nonformal umumnya dilaksanakan di kalangan masyarakat, walaupun mungkin saja dilakukan di sekolah atau di dalam keluarga. Pendidikan dilakukan melalui sebuah tradisi, yaitu sistem norma dan peranan yang mengatur bagaimana sepatutnya anggota masyarakat berperilaku, yang melalui jejaring atau matriksnya dapat ditunjukkan kedudukan hari ini dan harapan kehidupan manusia di masa depan yang jelas. Sebagai sebuah tradisi, pendidikan sepatutnya mengandung nilai-nilai fitrah manusia yang dapat membedakan semangat dari angkara murka, yang mampu mengaitkan belajar dan kebudayaan, yaitu suatu proses yang bersifat konservatif. Di segi lain, dalam pendidikan pun terkandung maksud adanya proses bagi pengembangan kebudayaan yang dihubungkan dengan dinamika perubahan masyarakat dan kebudayaannya.

Upaya-upaya untuk melindungi, mengembangkan, dan melestarikan warisan budaya dan identitas pengelompokan etnik, ras, agama, dan bangsa acapkali menjadi sikap resistensi, permusuhan, dan penentangan masyarakat yang sedang menerima pengaruh global. Hal yang lebih mengkhawatirkan lagi adalah pertentangan atau perbenturan budaya dianggap sebagai suatu ancaman bagi keberlangsungan sekelompok masyarakat dan kebudayaannya, serta kesinambungan “identitas budaya” yang diterima dan dipertahankan di dalamnya. Pertemuan budaya lebih dipandang sebagai “padang pertempuran”, yaitu sebuah medan yang di dalamnya suatu kebudayaan berupaya mempertahankan keaslian, originalitas, dan keutuhan budaya dari berbagai pengaruh luar.

Dalam konteks perubahan fungsi Dalem Joyokusuman yang kini dapat diakses oleh masyarakat luas, peranannya sebagai pusat pendidikan apresiasi budaya semakin vital. Akses yang lebih luas memungkinkan lebih banyak orang mengalami dan memahami kekayaan budaya lokal. Dengan memandang pendidikan sebagai suatu proses budaya, Dalem Joyokusuman dapat menjadi agen yang aktif dalam pengembangan dan pelestarian kebudayaan, serta membentuk identitas masyarakatnya di tengah perubahan zaman.

6.1.3. Proses pendidikan kebudayaan di Dalem Joyokusuman

Nilai-nilai kemanusiaan akan makin berkembang dan meningkat manakala manusia mengalami proses pendidikan. Sebagaimana yang dikemukakan oleh Abdul Majid dan Ehaerul Roehman (2013: 1) yaitu, bahwa pendidikan merupakan proses untuk meningkatkan, memperbaiki, mengubah pengetahuan, keterampilan, dan sikap serta tata laku seseorang atau kelompok dalam usaha

mencerdaskan kehidupan manusia melalui kegiatan bimbingan pengajaran dan pelatihan. Jadi dengan pendidikan diharapkan akan mampu menghasilkan sumber daya manusia yang memiliki kompetensi yang utuh, yaitu kompetensi sikap, kompetensi pengetahuan, dan kompetensi keterampilan yang menjadi satu kesatuan utuh menjadi kepribadian dan membudaya.

Proses pendidikan budaya yang terjadi di Dalem Joyokusuman, mengacu Rohidi (2014:110), merupakan upaya pengalihan, pengembangan, dan penciptaan nilai-nilai, pengetahuan, dan keyakinan, melalui suatu tradisi yang disepakati bersama oleh anggota masyarakat pendukungnya, baik dilakukan bersama-sama atau antarpribadi dengan tujuan agar anggota masyarakat didikannya dapat memainkan peranan (sebagai individu di dalam kerangka sistem sosial-budayanya) di dalam kehidupan dan dunia yang dihadapinya.

Ada tiga jenis pendidikan, yakni 1) pendidikan formal yang umumnya berlangsung di sekolah, walaupun juga dapat berlangsung di rumah dan di masyarakat. 2) Pendidikan nonformal biasanya diselenggarakan di lingkungan masyarakat, yang berlangsung bagi peneapaian suatu kemahiran tertentu saja, dan lazimnya diraneang dalam jangka waktu yang singkat, umumnya dilaksanakan di kalangan masyarakat, walaupun mungkin saja dilakukan di sekolah atau di dalam keluarga, dan 3) Pendidikan informal ialah segala sesuatu aktivitas, yang melibatkan dua atau lebih individu, yang tak teraneang namun justru berdampak pada perubahan perilaku. Pendidikan informal berlangsung sebagai sebuah

peristiwa, baik disadari ataupun tak disadari lebih membentuk perilaku-perilaku tertentu. Keteladanan adalah peristiwa yang dapat menjadi contoh yang baik dari pendidikan informal. (Rohidi, 2014: 113). Mengacu pendapat tersebut, maka Dalem Joyokusuman merupakan ruang pendidikan informal karena dapat berlangsung di berbagai tempat dan dalam berbagai sifatnya. Pendidikan berlangsung sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari kehidupan masyarakat dan kebudayaannya secara menyeluruh. Dengan demikian seyogyanya dipahami bahwa pendidikan merupakan refleksi dari masyarakat atau bangsa yang tersurat dan tersirat dalam seluruh peraneangan dan pelaksanaannya. (Rohidi, 2014: 114).

Perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman dalam konteks pendidikan informal ini bertujuan untuk menyesuaikan dengan kebutuhan dan tuntutan zaman serta memberikan nilai manfaat dari bangunan untuk tujuan pendidikan. Dengan demikian, perubahan fungsi ruang Dalem Joyokusuman dapat digunakan sebagai sarana pendidikan informal bagi masyarakat. Pendidikan informal adalah proses pembelajaran yang terjadi di luar institusi pendidikan formal, seperti di masyarakat atau dalam kehidupan sehari-hari. Dalam hal ini, Dalem Joyokusuman dapat digunakan sebagai tempat untuk mengadakan kegiatan pendidikan informal, seperti kegiatan sosial dan budaya serta kegiatan keagamaan, seperti belajar. Ruangan yang ada di dalam Dalem Joyokusuman juga dapat digunakan sebagai ruang tempat pertemuan untuk mengadakan diskusi dan seminar. Dalam konteks pendidikan informal, Dalem Joyokusuman dapat berfungsi sebagai tempat pembelajaran yang

menyenangkan dan menarik bagi masyarakat. Penggunaan Dalem Joyokusuman sebagai sarana pendidikan nonformal juga dapat membantu melestarikan dan mempromosikan kebudayaan Jawa yang ada di Yogyakarta.

Dengan demikian, penggunaan Dalem Joyokusuman sebagai sarana pendidikan nonformal akan membantu melestarikan warisan budaya dan sejarah yang ada di Yogyakarta. Perubahan zaman, selain memiliki keunggulan yang patut untuk dibanggakan juga memiliki dampak negatif meski dampak negatif itu tidak secara eksplisit dapat diserap, maka hanya sebagian orang yang mampu mengidentifikasi dan menyadarinya. Dalam konteks perubahan makna ruang serta desakralisasi yang terjadi di *Dalem Joyokusuman*, semua itu disebabkan oleh perkembangan zaman dan modernisasi. Itu bisa dianggap sebagai hal yang negatif, akan tetapi suatu masyarakat yang tidak dapat mengikuti arus gerak modernisasi, yang ditandai oleh rasionalitas, logika ekonomi, teknologi, dan ideologi akan menjadi hidangan untuk memenuhi kebutuhan masyarakat lain yang lebih modern. (Abdul Aziz: 2016).

Dalam situasi seperti ini, penyesuaian dengan kemajuan zaman menjadi keniseayaan. Perubahan zaman memang dapat memiliki efek negatif yang tidak selalu terlihat. Nilai-nilai tradisional yang terkait dengan desakralisasi Dalem Joyokusuman dapat berubah karena perkembangan zaman dan modernisasi. Ada kemungkinan bahwa hal ini akan berdampak negatif karena dapat menghilangkan elemen sejarah dan budaya yang terkait dengan bangunan tersebut. Di sisi lain, modernisasi juga dapat menghasilkan kemajuan dalam teknologi dan ekonomi. Masyarakat yang mampu mengikuti perkembangan kontemporer akan memiliki

akses yang lebih baik ke sumber daya dan peluang untuk meningkatkan kualitas hidup mereka.

Mengingat perubahan makna ruang Dalem Joyokusuman, penting untuk mempertahankan nilai-nilai tradisional yang terkait dengan bangunan tersebut. Selain itu, perubahan fungsi ruang adalah cara untuk menggunakan bangunan secara eerdas dan inovatif dengan cara yang dapat menguntungkan masyarakat secara keseluruhan.

6.1.4. Representasi Ruang Pendidikan Kebudayaan Tradisional Jawa di Dalem Joyokusuman Yogyakarta

6.1.4.1. Pendidikan kebudayaan Jawa

Ki Hadjar Dewantara memasukkan kebudayaan dalam diri anak dan memasukkan diri anak ke dalam kebudayaan sejak dini, yaitu Taman Indria (balita). Konsep belajar “Tri No” *Nonton*: secara pasif dengan segenap panca indera. *Niteni*: menandai, mempelajari, mencermati apa yang ditangkap panca indera. *Nirokke*: menirukan yang positif untuk bekal menghadapi perkembangan anak. pendidikan yang memerdekakan dengan tujuannya adalah kemerdekaan. Pendidikan yang holistik, dimana murid atau peserta didik dibentuk menjadi insan yang berkembang secara utuh meliputi olah rasio, olah rasa, olah jiwa dan olah raga melalui proses pembelajaran dan lainnya yang berpusat pada murid dan dilaksanakan dalam suasana penuh keterbukaan, kebebasan, serta menyenangkan.

Hal ini seiring dengan empat pilar pendidikan menurut UNESCO yaitu *learning to know, learning to do, learning to be, and learning to live together*.

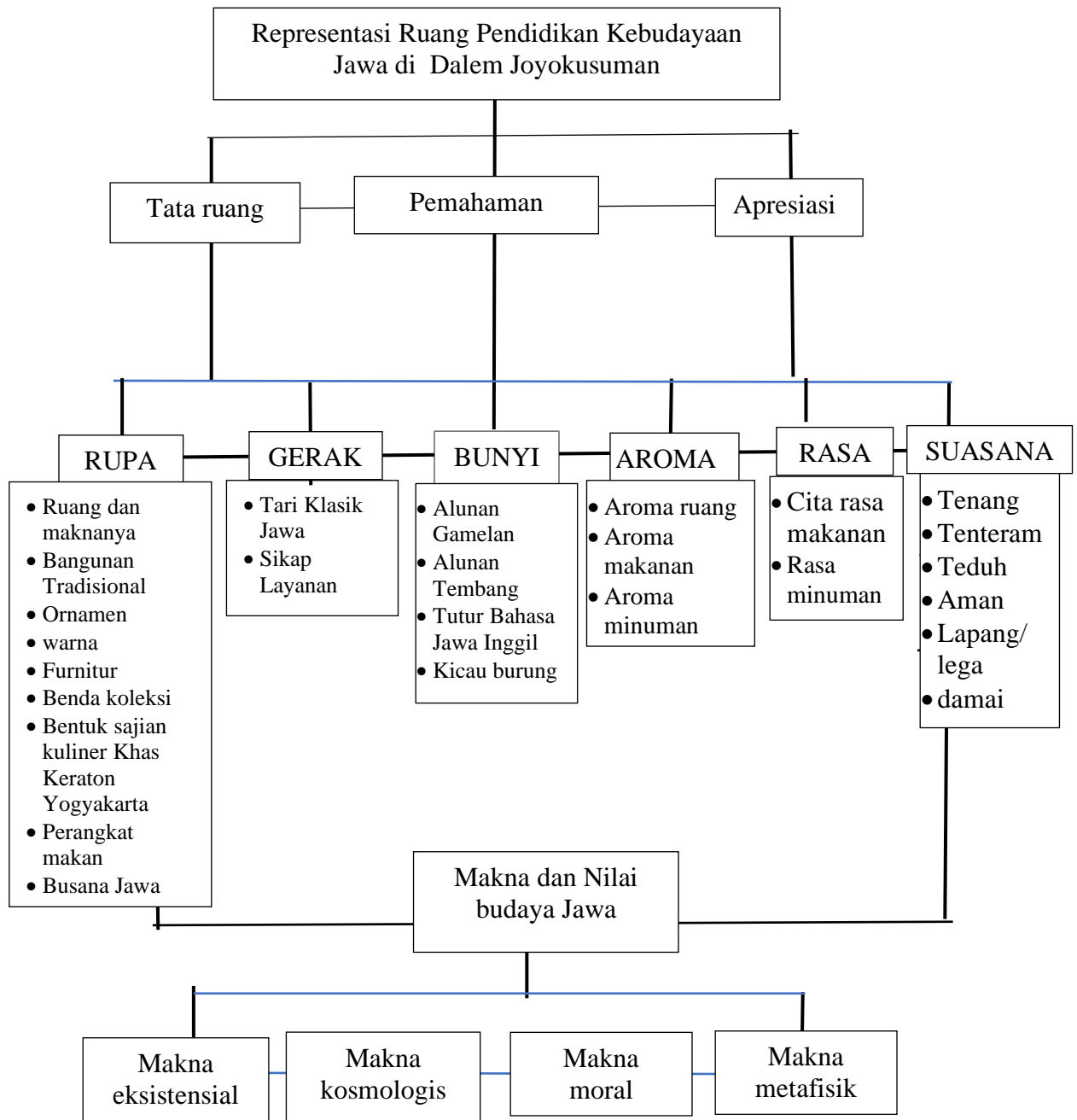
Ki Hajar Dewantara menekankan bahwa pendidikan harus menjadi sarana pembebasan bagi individu dari segala bentuk penindasan dan keterbelakangan. Dalam konteks pembelajaran di sekolah dasar kelas awal, pendekatan ini menggarisbawahi pentingnya memberikan kesempatan kepada setiap anak untuk mengembangkan potensi dan bakat mereka secara optimal. Guru diharapkan membantu anak-anak dalam mengenal diri mereka sendiri, menghormati perbedaan, dan mendorong kebebasan berpikir serta kreativitas mereka.

6.1.4.2. Pendidikan kebudayaan melalui panca indera

Sebagai rumah keluarga raja yang telah mengalami transformasi fungsi, Dalem Joyokusuman kini mewujudkan peran baru sebagai wadah pendidikan apresiasi budaya tradisional bagi masyarakat. Dalem Joyokusuman merepresentasikan ruang pendidikan yang memadukan elemen tradisional dengan kebutuhan modern. Desain ruang menciptakan lingkungan yang memungkinkan masyarakat untuk memahami, menghargai, dan mempertahankan warisan budaya tradisional.

Dalem Joyokusuman menjadi keterkaitan erat antara estetika Jawa, ajaran Jawa, dan kosmologi. Bangunan keraton menjadi representasi visual dari harmoni alam yang menjadi tujuan ajaran kosmologi Jawa, dalam menciptakan dasar bagi nilai-nilai estetika yang mendalam. Dalam konteks pendidikan seni budaya yang dapat dikaji dari berubahnya fungsi Dalem Joyokusuman Yogyakarta, terdapat tiga aspek yakni teori ruang, pemahaman dan apresiasi. Pemahaman tentang

apresiasi terkait dengan estetika, dalam hal ini adalah estetika Jawa yang memiliki tujuan Memayu Hayuning Bawana (mengupayakan indahnnya dunia).



Gambar 6.1. Pendidikan Budaya Tradisional Jawa di dalem Joyokusuman Yogyakarta

Apresiasi seni melibatkan kelima indra, menciptakan pengalaman belajar yang holistik melalui unsur rupa, gerak, bunyi, aroma, suara, dan suasana. Semuanya menjadi bentuk apresiasi seni yang total, yang dapat dirasakan oleh 5 indra, yaitu: penglihatan, pendengaran, pengecap, penciuman, juga perasaan yang terimplementasi sebagai berikut;

1. Indera Penglihatan

Mata berperan penting dalam menangkap keindahan visual dari benda-benda seni di Dalem Joyokusuman. Koleksi seni, ornamen, dan desain ruang dipilih dengan cermat untuk menciptakan estetika Jawa yang memukau. Mahkota, kain batik, atau ukiran kayu adalah contoh bagaimana rupa diapresiasi melalui mata sebagai indra penglihatan. Indera penglihatan merespon unsur-unsur bentuk yang ada di dalam ruang Dalem Joyokusuman, berupa bangunan dan ruang-ruang, Pendopo tetap mempertahankan fungsi ruang pertemuan publik, dengan tetap mengusung prinsip estetika terbuka Jawa. Penggunaannya mencerminkan nilai-nilai kearifan lokal yang terus dihormati. Transformasi fungsi ruang sakral seperti senthong kiwo dan senthong tengah menunjukkan adaptasi terhadap pragmatisme modern. Meskipun difungsikan berbeda, estetika Jawa tetap dijaga.

Benda koleksi, elemen pengisi ruang, ornamen, bentuk sajian kuliner berikut peralatan makan yang digunakan, serta busana Jawa yang dikenakan oleh pramusaji, penabuh gamelan, kostum penari, serta Ibu Joyokusumo yang berkebaya saat melayani tamu paket khusus juga merupakan elemen estetika. Busana yang digunakan dan penampilan di Dalem Joyokusuman bukan hanya

representasi visual, tetapi juga sebuah performance seni yang mencerminkan estetika Jawa. Setiap elemen busana memperlihatkan keindahan dan makna.

Eksibisi benda-benda koleksi di Museum batrang Peninggalan Keraton Yogyakarta serta souvenir menjadi ekspresi seni yang melibatkan penataan visual, penjelasan makna, dan pemilihan konteks yang menggambarkan kekayaan budaya. Benda koleksi tidak hanya memiliki nilai guna praktis, tetapi juga diberi hiasan yang mengandung estetika Jawa.

Benda koleksi tidak hanya memiliki nilai guna praktis, tetapi juga diberi hiasan atau ornament yang mengandung estetika Jawa. Estetika ini tidak sekadar dekoratif, melainkan merujuk pada nilai kosmologi yang tertanam dalam setiap detail. Estetika ini tidak sekadar dekoratif, melainkan merujuk pada nilai kosmologi yang tertanam dalam setiap detail.

2. Indera Pendengaran

Pendengaran merespon suara saat menikmati hidangan, seperti suara burung, gamelan, maupun tembang Jawa yang diperdengarkan untuk mengiringi pengunjung saat bersantap di restoran. Suara dalam bentuk gamelan, nyanyian, atau suara alam di sekitar Dalem Joyokusuman menjadi bagian penting dari apresiasi seni. Indra pendengaran digunakan untuk meresapi harmoni melodi, irama tarian, atau suara alam yang menciptakan suasana. Suara tidak hanya menyampaikan pesan, tetapi juga menciptakan mood dan emosi, yang menjadikan suasana saat menikmati hidangan menjadi lebih nikmat.

3. Indera Penciuman

Indera penciuman menangkap aroma makanan, serta aroma ruang yang

mengingat pada nuansa masa lalu, seperti aroma melati dan mawar. Aroma di Dalem Joyokusuman menjadi elemen yang menarik dan melibatkan indra penciuman. Baunya keraton, aroma dari bunga-bunga yang diatur dengan indah, atau aroma khas masakan Jawa yang disajikan di pendopo menjadi bagian dari apresiasi seni. Aroma memberikan dimensi sensorik yang mendalam dalam mengekspresikan keindahan dan makna.

4. Indera Pengecapan

Indera pengecap merespon cita rasa aneka masakan dan minuman yang disajikan. Menu yang disajikan di pendapa bukan hanya sekadar hidangan biasa, melainkan kuliner yang mencerminkan estetika Jawa. Pemilihan menu kegemaran keluarga Sultan menggambarkan keinginan untuk meneruskan tradisi budaya keraton kepada masyarakat. sehingga dapat ikut merasakan cita rasa menu khas kegemaran keluarga Keraton Yogyakarta, yang mewakili cita rasa khas kuliner Yogyakarta.

5. Perasaan.

Suasana di pendhopo dirancang dengan melibatkan elemen-elemen seperti suara burung, iringan gamelan, keindahan ruang, tempat yang lapang dan lega, suasana santai tanpa diburu-buru, pengunjung yang tidak terlalu ramai, membentuk rasa estetika yang mendalam dan menimbulkan perasaan tenang, damai, dan nyaman khas rumah tradisional Yogyakarta.

Penjelasan penyajian menjadi elemen penting dalam apresiasi seni di Dalem Joyokusuman, baik melalui papan informasi, pemandu, atau narasi yang disampaikan. Penjelasan ini membantu pengunjung untuk lebih memahami

konteks, makna, dan cerita di balik setiap seni yang dipamerkan. Ini menjadi jendela untuk meningkatkan pemahaman dan menguatkan pengalaman apresiasi seni secara keseluruhan. Jadi dapat dilihat di sini bahwa pendidikan seni di Dalem Joyokusuman tidak hanya mengajarkan teori seni, tetapi juga mengintegrasikan nilai-nilai kearifan lokal, estetika Jawa, dan kosmologi sebagai aspek pembelajaran kebudayaan Jawa. Tata nilai kearifan lokal menjadi landasan pendidikan seni di Dalem Joyokusuman dimana pembelajaran kebudayaan tidak hanya merangsang intelektualitas, tetapi juga membentuk karakter berdasarkan nilai-nilai kearifan lokal.

Pendidikan kebudayaan Jawa di Dalem Joyokusuman menjadi manifestasi *total art*, sebuah harmoni estetika yang menggabungkan nilai guna praktis, nilai estetika Jawa, dan kearifan kosmologi. Sebagai pusat estetika, setiap elemen di dalamnya menjadi bagian dari yang tidak hanya dilihat, tetapi juga dirasakan, dihayati, dan diapresiasi sebagai perwujudan budaya dan keindahan hidup dalam budaya Jawa. (*Hamemayu hayuning Bawana*).

Wawancara dilakukan untuk mendapatkan pemahaman tentang persepsi pengunjung terhadap perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal menjadi bangunan komersial, khususnya Resto Gadri Joyokusuman. Beberapa tema utama yang muncul dari wawancara termasuk suasana, arsitektur, kesan saat menikmati makanan, rasa bangga, penambahan wawasan, pelajaran yang diambil, dan persetujuan terhadap alih fungsi bangunan.

Dari hasil wawancara dengan pengunjung (merupakan rangkuman dari hasil wawancara terhadap 20 pengunjung dalam kurun waktu tahun 2010-2023),

secara umum, pengunjung menunjukkan penghargaan yang tinggi terhadap keaslian dan keindahan Dalem Joyokusuman. Mereka merasa betah dan terkesan dengan suasana keraton yang kental, arsitektur yang menarik, dan detail-detail klasik yang dipertahankan. Pengunjung juga mengekspresikan kegembiraan dan kebanggaan mereka atas kesempatan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta dan menikmati hidangan kegemaran keluarga Kraton.

Beberapa pelajaran yang diambil dari kunjungan mencakup pengetahuan lebih dalam tentang budaya Yogyakarta, sejarah keluarga Kraton, dan nilai-nilai tradisional yang terkandung dalam setiap sudut Dalem Joyokusuman. Ada juga kesepakatan umum bahwa alih fungsi menjadi bangunan komersial dapat meningkatkan pemahaman dan apresiasi masyarakat terhadap warisan budaya, asalkan keaslian dan privasi tetap terjaga.

Bangunan tradisional sebagai medium interaksi pendidikan

Demikianlah cara bangunan tradisional berfungsi sebagai medium interaksi pendidikan karena hal itu tercermin dalam bangunan tradisional. Pengunjung dapat belajar lebih banyak tentang adat istiadat, tradisi masa lalu, serba kebiasaan-kebiasaan penghuni melalui pengamatan ruang sehingga akan memperkaya pengetahuan mereka tentang sejarah dan kebudayaan.

6.1.4.3. Sebagai Media Pembelajaran alam Terbuka

Bangunan dalem Joyokusuman termasuk bangunan Cagar Budaya yang dilindungi kelestariannya oleh pemerintah, karena memiliki nilai-nilai luhur tradisi yang harus dijaga, dan diinformasikan kepada masyarakat sebagai media

pembelajaran alam terbuka. Media pembelajaran alam terbuka bangunan tradisional menurut Ulian Barus dan Suratno (2005), memiliki nilai-nilai sebagai berikut:

a. *The value of religions toleranee* (nilai toleransi agama)

Bangunan tradisional dapat menjadi simbol toleransi agama karena sering mencerminkan keberagaman kepercayaan dalam masyarakat. Desain dan struktur bangunan mungkin memperlihatkan pengaruh dari berbagai kepercayaan dan keyakinan.

b. *The value of the art of architecture* (nilai seni arsitektur)

Bangunan tradisional tidak hanya memiliki fungsi praktis, tetapi juga mencerminkan keindahan dan seni arsitektur. Desainnya sering menggabungkan unsur-unsur artistik yang unik, seperti ukiran, ornamen, dan pola tradisional

c. *Recreational value* (Nilai rekreasi)

Kebebasan menjelajah ke setiap ruang di dalam Dalem Joyokusuman menjadikan keberadaanya memberikan kesempatan bagi orang-orang untuk melakukan kegiatan rekreatif.

d. *The historical value* (nilai sejarah)

Bangunan tradisional mencerminkan nilai sejarah dengan mempertahankan karakteristik dan desain yang mungkin telah ada selama berabad-abad, menjadi saksi bisu perkembangan dan perubahan dalam masyarakat.

e. *The value of diversity* (Nilai keanekaragaman).

Bangunan tradisional sering mencerminkan keanekaragaman budaya,

arsitektur, dan tradisi dalam masyarakat, menjadi manifestasi visual dari kekayaan warisan budaya suatu daerah.

Jadi proses pendidikan bisa terjadi dimana saja. Aktivitas di dalam Dalem Joyokusuman juga dijadikan sebagai tempat terjadinya interaksi sekaligus objek pendidikan. Dengan nilai-nilai ini, media pembelajaran alam terbuka dengan mendapatkan wawasan dari bangunan tradisional tidak hanya memberikan informasi tentang arsitektur fisik tetapi juga merangsang pemahaman yang lebih mendalam tentang nilai-nilai budaya dan sejarah yang terkandung di dalamnya.

6.1.4.4. Manfaat langsung bagi masyarakat

Transformasi fungsi tidak hanya menggeser makna simbolik, tetapi juga menghasilkan nilai-nilai pragmatik yang memberikan manfaat langsung kepada masyarakat dan menciptakan pengalaman yang lebih holistik dalam penggunaan bangunan tersebut. Dengan membuka bangunan sebagai tempat bisnis, masyarakat memiliki kesempatan untuk mengenal dan menghargai nilai historis dan nilai arsitektur tradisional dari dekat. Pengalaman ini dapat mendorong minat lebih dalam terhadap sejarah dan budaya lokal.

Bisnis yang berfokus pada warisan dan prinsip budaya yang terselenggara di Dalem Joyokusuman, yang mengkhususkan penyediaan menu makanan khas kegemaran keluarga Kraton Yogyakarta, dapat memberi pengalaman pada masyarakat tentang budaya Yogyakarta, seperti pendapat Bilqis, salah satu pengunjung yang berasal dari luar daerah tentang kesannya saat berkunjung dan menikmati hidangan:

Banyak sekali yang dapat diambil sih dari beralihnya fungsi yang tadinya sebagai tinggal kemudian dibuka untuk publik jadi semua orang bisa mengenal

lebih dekat tentang kebudayaan jawa secara langsung bukan hanya sekedar dari buku atau medsos saja, dan benar-benar bisa merasakan bagaimana masakan kegemaran para keluarga keraton dan menikmatinya langsung dikediaman dari rumahnya adik Sultan HB IX ya, menjadi sesuatu sekali tentunya kita yang bukan dari golongan bangsawan bisa menikmati hidangan sama dengan yang mereka rasakan. (wawancara tanggal 2 Nopember 2023)

Pendapat Gina Prima, pengunjung Dalem Joyokusuman yang lain tentang pengalamannya saat berkunjung:

Banyak yang saya dapatkan dari Dalem Joyokusuman, karena kami bisa berkeliling dari hampir keseluruhan ruang yang ada ya, bisa memperhatikan lebih dekat untuk mengamati dari nilai-nilai kebudayaan Kraton, dari apa yang ada disekitar kita didalam Dalem Joyokusuman ini, hampir disetiap sudut ruang yang ada itu memiliki makna terkandung didalamnya, semua pernak pernik yang ada, meskipun seolah beberapa terlihat sederhana tapi memiliki nilai historis yang mendalam, dan makanan – makanan yang disajikan juga menambah wawasan dari budaya jawa yang sangat kaya sekali ya. (wawancara tanggal 2 Nopember 2023).

Terkait dengan nilai-nilai etika dan norma bangunan, Rian, salah satu pengunjung berpendapat:

.....masuk kesini itu jadi membuat kita menjaga sopan santun, menjaga sikap diri, ya karena ini rumahnya bangsawan begitu jadi kita secara otomatis sebagai orang jawa itu terbawa suasana dimana kita harus lebih menghormati wibawa keraton begitu. (wawancara tanggal 2 Nopember 2023)

Dari hasil wawancara tersebut terlihat bahwa masyarakat merasakan manfaat dari perubahan fungsi ruang bangunan karena dengan dibukanya akses yang luas dapat menambah pengalaman kultural masyarakat, serta pendidikan sopan santun dan budi pekerti.

6.1.4.5. Faktor Pariwisata, Ekonomi, Bisnis, dan Sosial, serta Keagamaan

Implikasi sektor pariwisata, ekonomi/bisnis, dan sosial memiliki dampak yang signifikan pada perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman. Berikut

adalah bagaimana masing-masing faktor dapat mempengaruhi perubahan dalam tata ruang bangunan tersebut:

1 .Pengaruh Pariwisata

Dalem Joyokusuman memiliki nilai sejarah dan budaya yang menarik bagi wisatawan, perubahan fungsi menjadi destinasi pariwisata dapat meningkatkan jumlah kunjungan. Ini bisa berdampak pada pemasukan finansial yang lebih besar dan pengenalan budaya kepada wisatawan. Dalam upaya untuk mengakomodasi wisatawan, tata ruang Dalem Joyokusuman disesuaikan dengan kebutuhan pariwisata menjadi usaha kuliner dan ruang-ruang yang dulunya berfungsi sebagai kamar tidur dan ruang pribadi keluarga berubah menjadi Museum tempat menyimpan benda-benda peninggalan Sultan Hamengku Buwono dan keluarganya yang dapat diakses oleh masyarakat luas sebagai objek pariwisata.

2. Pengaruh pada Aspek Ekonomi/Bisnis

Pengaruh ekonomi dapat mendorong perubahan fungsi bangunan menjadi bisnis komersial. Ruang yang sebelumnya digunakan untuk aktivitas keluarga dapat dimanfaatkan secara ekonomis untuk menghasilkan pendapatan dan investasi yang berguna dalam pelestarian bangunan karena terdapat sumber daya yang lebih besar untuk merenovasi dan merawat bangunan, disamping sebagai salah satu sumber pendapatan bagi pemilik dan pengelolanya. Ini menunjukkan adanya perombakan fungsi untuk pengembangan, dimana perubahan fungsi dari rumah tinggal menjadi restoran dan museum

memanfaatkan lahan yang ada secara lebih efektif. Hal ini berkontribusi pada pengembangan berkelanjutan di kawasan tersebut.

Pengembangan fungsi ini juga mencerminkan pendekatan berkelanjutan dalam penggunaan sumber daya fisik, menghindari pemborosan lahan dan mengoptimalkan potensi yang ada.

3. Pengaruh pada Aspek Sosial dan Keagamaan

Perubahan fungsi bangunan dapat menciptakan ruang untuk interaksi sosial antara masyarakat lokal dan wisatawan. Dibukanya bangunan untuk kegiatan sosial atau komersial, dapat mendorong pertukaran budaya dan peningkatan kesadaran masyarakat tentang warisan budaya. Pelibatan masyarakat setelah bangunan berubah fungsi dapat menciptakan rasa kepemilikan dan tanggung jawab bersama terhadap pengelolaan bangunan. Ini dilakukan melalui pelibatan masyarakat dalam operasional bisnis sebagai karyawan restoran dan pengelola bangunan, serta penyelenggaraan kegiatan budaya dan edukasi di Dalem Joyokusuman Yogyakarta.

Aktivitas sosial keagamaan yang dilakukan di Dalem Joyokusuman, seperti Semaan Al Quran Purbojati (didirikan oleh Gusti Joyokusumo), pengajian, Taman Pendidikan Al Quran, menunjukkan bahwa Dalem Joyokusuman memiliki peran penting dalam mendukung kegiatan keagamaan dan budaya masyarakat setempat. Kehadiran aktivitas keagamaan ini juga bisa mempengaruhi pertimbangan terkait perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman. Ini tak lepas dari relijiusitas Ibu Joyokusumo, yang tatat beribadah dan teguh memegang prinsip-prinsip Islam.

Dijinkannya aktivitas keagamaan di Dalem Joyokusuman dapat memperkuat peran bangunan dalam melestarikan nilai-nilai budaya dan keagamaan tradisional sehingga akar budaya tetap terhubung dengan spiritualitas. Kegiatan keagamaan di bangunan tersebut dapat menjadi simbol identitas lokal dan warisan budaya yang masih relevan hingga saat ini. Ini bisa memberikan makna yang lebih dalam bagi masyarakat setempat dan wisatawan yang ingin mengenal budaya lokal. Disediaknya tempat untuk aktivitas keagamaan seperti pengajian dan Semaaan Al Quran dapat memperkuat hubungan antara bangunan dan masyarakat. Ini bisa membuat bangunan menjadi lebih terintegrasi dengan kehidupan masyarakat sehari-hari.

BAB VII PENUTUP

7.1. Kesimpulan

Pada bagian kesimpulan ini akan diidentifikasi dan dirumuskan permasalahan penelitian dan pembahasannya melalui pendekatan teoritis dan metodologis sehingga diperoleh penjelasan-penjelasan untuk menjawab permasalahan berdasarkan data dan maupun informasi empirik yang diperoleh di lapangan.

Berdasarkan temuan-temuan dalam penelitian, dapat disimpulkan sebagai berikut.

7.1.1. Bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta dan perubahan fungsi dalam konteks perubahan sosial dan budaya.

1. Dari pembahasan yang dilakukan dapat dipahami bahwa nilai-nilai tradisional yang mendasari rumah tradisional Jawa pada hakekatnya bersifat langgeng biarpun terdapat pergeseran dan perubahan sejalan dengan perkembangan waktu serta kehidupan masyarakatnya.
2. Dalem Joyokusuman adalah rumah Sentono Dalem (Dalem) yang memiliki ciri khas yang sama dengan rumah Sentono Dalem lainnya, yang tersebar di kawasan Jeron Beteng Kraton Yogyakarta. Sebagaimana rumah bangsawan Yogyakarta, secara non fisik memiliki nilai-nilai bangunan tradisional yang sudah baku, dan sarat makna, menerapkan konsep form follows meaning (bentuk mengikuti makna)

3. Dalam perkembangannya Dalem Joyokusuman mengalami perubahan fungsi dari bangunan rumah tinggal menjadi bangunan berfungsi komersial yang mengakibatkan perubahan tata ruang, zoning, alur sirkulasi dan hierarki ruang dan penambahan ruang, karena tuntutan aktivitas usaha memerlukan efektivitas dan efisiensi gerak, kedekatan antar ruang yang fungsinya berhubungan, serta kemudahan akses sehingga susunan ruangnya juga mengalami perubahan meskipun bangunan tetap terlihat utuh.
4. Perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman, dalam konteks teori fungsionalisme struktural, menuntut adaptasi kompleks terhadap perubahan zaman dan lingkungan. Pengembangan harus mempertahankan nilai budaya sambil mengakomodasi kebutuhan modern, mencapai tujuan pelestarian dan keberlanjutan. Integrasi dengan nilai-nilai budaya dan sejarah dilakukan secara harmonis, Transformasi ini tetap berusaha menjaga keseimbangan antara melindungi warisan budaya dan memenuhi tuntutan masa kini.
5. Perubahan fungsi tata ruang bangunan disebabkan oleh: 1) berubahnya pranata dan struktur keluarga. 2) perubahan kebutuhan ruang, 3) keinginan untuk memanfaatkan bangunan sebagai generator ekonomi, 4) perubahan fungsi untuk pemeliharaan, 5) perubahan cara pandang penghuni terhadap

bangunan, 6) keinginan untuk menampilkan prestasi pribadi dan status sosial, 7) penghormatan kepada bangsawan mengalami pergeseran

7.1.2. Interpretasi makna baru pada perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman Yogyakarta

1. Perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman tidak hanya mencerminkan transformasi fisik bangunan, tetapi juga menghasilkan makna baru yang tercermin dalam relasi antara fungsi, bentuk, dan nilai-nilai budaya yang berubah seiring waktu.
2. Makna baru yang muncul akibat perubahan fungsi tata ruang bangunan Dalem Joyokusuman adalah: 1) Makna Fungsional, 2) Makna Pragmatis, 3) Makna Modernitas, 4) Makna Kemajemukan Budaya, 5) Makna ekonomi, 6) Makna Sosial, 7) Makna Sosialisasi, 8) Makna Desakralisasi, 9). Makna Relijius, dan 10) Makna kedekatan kaum bangsawan dan masyarakat.
3. Makna rumah tradisional sebagai unsur budaya tidak lepas dari perubahan dan perkembangan akibat dari perkembangan budaya, demikian pula yang terjadi pada Dalem Joyokusuman. Dalam proses perkembangannya, Dalem Joyokusuman mengalami modifikasi fungsi dan penambahan bentuk, akan tetapi tidak mengubah bentuk aslinya. Nilai-nilai tradisional yang mendasari bangunan Dalem Joyokusuman pada hakekatnya bersifat

langgeng biarpun terdapat pergeseran dan perubahan sejalan dengan perkembangan waktu serta kehidupan masyarakatnya.

7.1.3. Perubahan fungsi tata ruang bangunan menjadi medium pendidikan budaya masyarakat.

1. perubahan fungsi tata ruang Dalem Joyokusuman yang membuatnya menjadi bangunan yang terbuka untuk masyarakat umum, dapat dimanfaatkan sebagai pusat pembelajaran yang tidak hanya melestarikan kebudayaan tetapi juga menjadi motor penggerak perubahan positif dalam masyarakat.
2. Pendidikan seni di Dalem Joyokusuman dapat terwujud dalam konservasi nilai-nilai budaya, merubah paradigma budaya, mengatasi tantangan globalisasi, membangun kesadaran budaya dan identitas, serta mengalihkan kebudayaan melalui proses pendidikan.
3. Dalam upaya mempertahankan warisan budaya, pentingnya pendidikan seni tidak terbatas pada pembelajaran formal, melainkan juga dalam pengembangan karakter, kreativitas, dan pemahaman mendalam tentang kemanusiaan.
4. Dalam konteks perubahan fungsi Dalem Joyokusuman, pendidikan seni memiliki peran krusial sebagai tradisi pemuliaan dan pemahaman nilai-nilai kemanusiaan meliputi: mengembangkan aspek emosional, spiritual, dan intelektual, serta memperkaya pengalaman manusiawi.

5. Pendidikan seni di Dalem Joyokusuman dapat terwujud dalam konservasi nilai-nilai budaya, merubah paradigma budaya, mengatasi tantangan globalisasi, membangun kesadaran budaya dan identitas, serta mengalihkan kebudayaan melalui proses pendidikan.
6. Dalam upaya mempertahankan warisan budaya, pentingnya pendidikan seni tidak terbatas pada pembelajaran formal, melainkan juga dalam pengembangan karakter, kreativitas, dan pemahaman mendalam tentang kemanusiaan
7. Dalam konteks pendidikan sebagai proses budaya, Dalem Joyokusuman dapat menjadi agen aktif dalam mengembangkan dan melestarikan kebudayaan, serta membentuk identitas masyarakatnya di era perubahan zaman.

7.2. Arah baru Penelitian Pendidikan Seni

Bangunan tradisional dapat menjadi medium interaksi pendidikan yang sangat penting dalam proses belajar-mengajar karena memiliki nilai sejarah, budaya, dan arsitektur yang unik, sehingga dapat memberikan pengalaman belajar yang berbeda dan menarik bagi masyarakat pengunjungnya. Dalam konteks Dalem Joyokusuman, apresiasi seni menjadi pengalaman belajar yang holistik karena melibatkan kelima indra manusia. Setiap indra memberikan kontribusi unik dalam mengekspresikan dan memahami seni, menciptakan total art yang melibatkan rupa, gerak, aroma, suara, dan penjelasan penyajian.

Pengalaman apresiasi seni di Dalem Joyokusuman tidak hanya sekadar memandang, tetapi melibatkan seluruh kelima indra manusia. Mata, telinga, hidung, lidah, dan perasa bekerja sama untuk menciptakan pengalaman belajar yang holistik. Rupa, gerak, aroma, suara, dan penjelasan penyajian menjadi bentuk total art yang memperkaya pemahaman, menghadirkan keindahan, dan memperdalam koneksi emosional dengan seni dalam konteks budaya Jawa.

Dalam konteks pendidikan, di dalamnya dipandang sebagai upaya pelestarian bagi mempertahankan sifat tradisional kebudayaan, yaitu suatu proses yang bersifat konservatif. Di segi lain, dalam pendidikan pun terkandung maksud adanya proses bagi pengembangan kebudayaan yang dihubungkan dengan dinamika perubahan masyarakat dan kebudayaannya. Jadi pendidikan seni juga membawa misi pembaharuan kebudayaan, yaitu suatu proses yang bersifat kreatif, menunjukkan dua fungsi penting, yaitu melestarikan dan mengembangkan kebudayaan sesuai dengan kebutuhan (individu, sosial, dan budaya) para anggota masyarakatnya, yang hasilnya terwujud di dalam cara berfikir, bersikap (menghayati), berbicara, dan bertindak dari mereka yang menjadi peserta didikan.

Kegiatan pendidikan di sini diberikan melalui tradisi, yaitu sistem norma dan aturan yang mengatur bagaimana seharusnya orang berperilaku. Kedudukan saat ini dan harapan tindakan manusia di masa depan dapat dilihat melalui jejaring atau matriksnya. Pendidikan secara tradisional harus mengandung nilai-nilai fitrah manusia untuk membedakan semangat dari kebenaran. Ini harus mampu mengaitkan

belajar dan mengajar dengan benar, memadukan berpikir dan tindakan, dan memahami nilai pemberian dan penerimaan.

Nilai-nilai pendidikan ini dapat diintegrasikan dalam pembelajaran untuk mendorong pemahaman yang lebih mendalam tentang perubahan budaya, sosial, ekonomi, dan lingkungan yang diakibatkan oleh perubahan fungsi tata ruang. Selain itu, hal ini juga mendorong refleksi tentang bagaimana masyarakat dapat berkontribusi dalam pelestarian nilai-nilai budaya dalam era perubahan yang dinamis.

7.3. Saran

Berikut adalah beberapa saran terkait pemanfaatan bangunan tradisional, sebagai ruang pendidikan budaya seperti halnya yang terjadi di Dalem Joyokusuman, sebagai medium pendidikan budaya yang penting.

1. Pengembangan program pendidikan budaya yang holistik

Desain program pendidikan yang melibatkan semua indra manusia dapat memastikan bahwa pengalaman belajar menjadi holistik dan mendalam. Integrasi kegiatan yang melibatkan rupa, gerak, aroma, suara, dan penjelasan makna perlu dijadikan sebagai metode pembelajaran seni budaya dalam kurikulum satuan pendidikan.

2. Penggunaan teknologi untuk meningkatkan pengalaman

Manfaatkan teknologi dalam pendidikan untuk memperkaya pengalaman pembelajaran, seperti penggunaan multimedia, virtual reality, atau augmented reality

yang dapat mendukung pemahaman lebih baik tentang seni dan budaya.

3. Kolaborasi dengan komunitas lokal

Dalem Joyokusuman perlu membangun kemitraan yang lebih luas dengan komunitas lokal untuk mendukung kegiatan pendidikan budaya. Ini dapat melibatkan seniman lokal, tokoh budaya, dan ahli sejarah yang dapat memberikan wawasan tambahan.

4. Selalu melakukan upaya perbaikan

Meskipun Dalem Joyokusuman telah memiliki karakteristik yang khas dengan modal budaya yang ada, akan tetapi upaya pengembangan harus terus dilakukan karena kemajuan zaman serta kompetisi antar usaha sejenis sangat tinggi, sehingga perlu memiliki karakter pembeda yang lain dari yang lain.

Dengan mengimplementasikan saran-saran ini, diharapkan pengalaman pendidikan di bangunan tradisional seperti Dalem Joyokusuman dapat menjadi lebih bermakna dan relevan dalam konteks kebudayaan dan perubahan yang dinamis.

DAFTAR PUSTAKA

- Adiyanto, J. (2011). *Konsekuensi Filsafati Manunggaling Kawulo lan Gusti pada Arsitektur Jawa*. Surabaya: Program Doktor, Bidang Keahlian Arsitektur, Program Pasca Sarjana, Institut Teknologi Sepuluh Nopember.
- Amin, Darori. (2002). *Islam dan Kebudayaan Jawa*. Yogyakarta: Gama Media
- Arvisista, Y. Basuki Dwisusanto. (2020) "Transformation Of Dalem Spatial Structure Around Jeron Beteng Area, Yogyakarta" *Jurnal RISA (Riset Arsitektur)*, 4 (2): 138-154
- Atmakusumah (ed). (1982). *Tahta Untuk Rakyat: Celah-celah Kehidupan Sultan Hamengku Buwono IX*. Jakarta: PT. Gramedia.
- Baju Arie Wibawa. (2019). *Eksistensi dan Keberlanjutan Kampung Joglo dalam Masyarakat, Budaya dan Lingkungan Aslinya*. *Jurnal Teknik Sipil Dan Arsitektur* Vol. 24 No. 1 Januari 2019 ISSN: 2301-668X (2598-2257 Print)
- Berger, Peter L and Thomas Lucman (2011) *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Open Road Media
- Bonta, J. P. (1979). *Architecture and its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture*. New York: Rizzoli.
- Broadbent, G. (1973) *Design in Architecture: Architecture and the Human Sciences*. Publisher, John Wiley & Sons.
- Brontodiningrat. (1978). *Arti Keraton Yogyakarta, Museum Perpustakaan Keraton Yogyakarta*
- Budihardjo, Eko, (1997), *Arsitek Bicara Tentang Arsitektur Indonesia*, Alumni, Bandung.
- Budisantoso, S. (1982a) *Kesenian dan Nilai-nilai Budaya, dalam: Analisis Kebudayaan*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Budisantoso (1988b) *Arsitektur sebagai ungkapan nilai budaya*. Makalah dalam seminar Arsitektur Tradisional di Surabaya. Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi kebudayaan Derah.
- Cassirer, Ernst, (1987), *Manusia dan Kebudayaan*. Terjemahan: Alois A. Nugroho. Jakarta: PT. Gramedia.

- Chaika, Elaine, 1982. *Language the Social Mirror*, Newbury House Publishers, Inc., Massachusetts.
- Cohen, Phillip N. (2020) *The Family: Diversity, Inequality, and Social Change*. W.W. Norton Incorporated
- Dagun, Save M, (1997), *Kamus Besar Ilmu Pengetahuan*, Lembaga Pengkajian Kebudayaan Nusantara (LPKN), Gowo Riwu, Jakarta.
- Dakung S, (1982), *Arsitektur Tradisional DIY*, Yogyakarta: Depdikbud.
- Daliman A., (2001). Makna Simbolik Nilai-nilai Kultural Edukatif Bangunan Keraton Yogyakarta: Suatu Analisis Numerologis dan Etimologis. *Jurnal Humaniora* 8(1): 10-21
- Dharma Gupta, dkk. (2017). *Toponim Kota Yogyakarta*. Yogyakarta: Dinas
- Dharsono (Soni Kartika), (2007), *Budaya Nusantara, Kajian Konsep Mandala dan Konsep triloka terhadap Pohon Hayat pada Batik Klasik*, Rekayasa Sains, Bandung.
- Driyarkara, dkk. (ed), *Karya Lengkap Driyarkara; Esai-Esai Pemikiran yang Terlibat Penuh dalam Perjuangan Bangsanya*, (Jakarta: Gramedia, 2006), 264.
- Dini Daniswari "Keraton Yogyakarta: Sejarah Berdiri, Arsitek, Isi, dan Fungsi Bangunan
<https://yogyakarta.kompas.com/read/2022/01/15/133246778/keraton-yogyakarta-sejarah-berdiri-arsitek-isi-dan-fungsi-bangunan>).
- Dumarcay, Jacques, (2007), *Candi Sewu dan Arsitektur Bangunan Agama Budha di Jawa Tengah*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia,.
- Featherstone, M. (1990). *Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity*. Sage Publications.
- Franz Magnis-Suseno, (2001). *Etika Jawa* (Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Firsanto, Adi G. G. (2016). *Rumah adat Jawa dalam teks kawruh kambeng*. Under Graduates thesis, Universitas Negeri Semarang.
- Gani, Erizal. (2021), *Manusia : Pendidikan dan Kebudayaan*, Jakarta: Pustaka Reka Cipta.

- Gantini, C.; J. Prijotomo; Y. Saliya. (2012). Guna dan Fungsi pada Arsitektur Bale Banjar Adat di Denpasar, Bali. Kota, Tinjauan Multi-Perspektif (pp. 65-68). Bandung: Ikatan Peneliti Lingkungan Binaan Indonesia (IPLBI). Sejarah Antropologi I. Jakarta: UI Press.
- Geerts, Clifford (1973) *The Interpretations of Culture*. New York: Basic Book Inc. Publisher.
- Gelebet, I Nyoman, (1982), *Arsitektur Tradisional Daerah Bali*, Jakarta: Depdikbud Pusat Inventarisasi dan Dokumentasi kebudayaan Daerah.
- Gerald L. Gutek, (1988) *Philosophical and Ideological Perspectives on Education*, New Jersey: Prentice Hall.
- Goodenough, Ward (1970) Description and Comparison in Cultural Anthropology. Aldine Publishing Company.
- Gustami Sp, (2009), *Butir-Butir Mutiara Estetika Timur*, Prasista, Yogyakarta.
- H.J. Wibowo, G.M. (1998). *Arsitektur Tradisional Daerah Istimewa Yogyakarta*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan RI.
- Hall, Stuart . (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publication.
- Hanson, B.H. (1984). *The Social Logic of Space*. UK: Canbridge University Press.
- Hendro G, Eko Punto, (2001), *Kraton Yogyakarta dalam Balutan Hindu*, Penerbit Bendera, Semarang.
- Hidayatun, M. (1999, Juli 1999). *Pendhopo* dalam Era Modernisasi Bentuk, Fungsi dan Makna *Pendhopo* pada Arsitektur Tradisional Jawa dalam Perubahan Kebudayaan. *Jurnal Dimensi Teknik Arsitektur*, Vol. 27, No. 1, 37-47. Koentjaraningrat. (1987).
- Hillier, B. (1996). *Space is The Machine*. Cambridge.: Cambridge University Press.
- Holt, Claire, (1967), *Art in Indonesia: Continuities and Change* atau *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, terjemahan R.M. Soedarsono. (2000), Artline, Bandung.
- Ibnan Syarif, Muhammad (2011) *Illumination on The Javanese Script in Islamic Era: Local Wisdom of The Javanese Culture Tradition*, International

Seminar Exploring Noble Values of Local Wisdom and Prime Javanese Culture to Strengthen The Nation Identity, UNS.

- Ibnan Syarif, Muhammad, Arif Fiyanto & Dwi Budi Harto (2019). *Sunggingan on Islamic Javanese manuscript: The Acculturation of Javanese and Islamic Cultures*. Atlantis Press.
- Ibnan Syarif, Muhammad, D. Wahyuni Kurniawati (2018) "Fungsi Iluminasi pada Naskah Jawa Skriptorium Keraton." *Jurnal Imajinasi*: 12(2):85-96.
- Iconoclast, B.H. (1997). *An Advanced Tutorial in Axman* (ed. Vaughan, L). UK: Space Syntax Laboratory, the Bartlett School of Graduate Studies, University College London (UCL).
- Indartoyo, (2003), *Berbagai Kemungkinan Perubahan bentuk Bangunan Joglo di DIY*, Universitas Trisakti, Jakarta. *Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional*.
- Ismunandar K, (1986), *Joglo, Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, Praja Dalem Ngayogyakarta Hadiningrat, Yogyakarta.
- Iswanto, D. (2008). *Aplikasi Ragam Hias Jawa Tradisional Pada Rumah Tinggal Baru*. *Jurnal Ilmiah Perancangan Kota dan Permukiman*, 7(2), 90-97.
- J. W. M. Bakker. S.J., (2014). *Filsafat Kebudayaan*, Jakarta: BPK Gunung Mulia.
- Jalaluddin (1996). *Psikologi Agama*. Jakarta: PT. Raja Grafindo Persada.
- Jazuli, Muhammad, Slamet MD & Lesa Paranti (2020) "Bentuk dan Gaya Kesenian Barongan Blor". *Jurnal Dewa Ruci*, 15(1): 12-19.
- Johara T. Jayadinata. (1999). *Tata Guna Tanah dalam Perencanaan Pedesaan Perkotaan dan Wilayah*. Bandung: Penerbit ITB.
- John F. Pile, (2000). *A History of Interior Design*. London: Laurence King.
- Joyokusumo, Nuraida (2020). *Warisan Kuliner Keraton Yogyakarta*, Gramedia Pustaka
- Joyomartono, Mulyono, (1991), *Perubahan Kebudayaan dan Masyarakat dalam Pembangunan*, IKIP Semarang Press
- K.P.H. Brongtodiningrat. (1978). *Arti Kraton Yogyakarta*, Terj. R. Murdani Hadiatmaja. Yogyakarta: Museum Keraton,

- Kartono, Lukito L, 2005, Konsep Ruang Tradisional Jawa Dalam Konteks Budaya, *Dimensi Interior*, Vol. 3, No. 2, Desember 2005: 124 – 136
- Karyono, - and Suyahmo, - and Cahyo Budi Utomo, FIS Pendidikan Sejarah (2019) Implementation of Character Education for Creating Integrity Schools A Case Study At Public Junior High School 2 Pekalongan in 2015. *Journal of Educational Social Studies*, 8 (1). pp. 111-119. ISSN 2502-4442. *Kebijaksanaan Hidup Jawa*, Jakarta: PT.Gramedia, Cet ke 3.
- Kempers, Bernet, (1959), A.J., *Ancient Indonesian Art*, C.P.J. van Der Peet. Amsterdam.
- Koentjaraningrat (1994a) *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: Balai Pustaka
- Koentjaraningrat (1986b). *Pengantar Ilmu Antropologi*, Jakarta; Aksara Baru Jakarta.
- Koentjaraningrat (1989c), *Sejarah Teori Antropologi*, Jakarta: UI.Press.
- Koentjaraningrat (2002e) *Kebudayaan, Mentalitas, dan Pembangunan*.
- Koentjaraningrat. (1996d). *Pengantar Ilmu Antropologi Jilid I*. Jakarta: Rineka Cipta.
- Kramrisch, Stella, (1946), *The Hindu Temple I*, Calcutta: University of Calcutta.
- Kuntowijoyo, (2006), *Budaya dan Masyarakat*, Yogyakarta: Tiara Wacana.
- Laporan Penelitian. Jakarta: Proyek Penulisan Biografi Pahlawan Nasional.
- Littlejhon, S. W., & Foss, K. A. (2009). *Teori Komunikasi Edisi 9*. Jakarta: Salemba Humanika.
- Lombard, Denys, (2000), *Nusa Jawa Silang Budaya*, Jakarta: Penerbit Gramedia Pustaka Utama.
- Madjid, Nurcholis, (2007), *Kontekstualisasi Doktrin Islam Dalam Sejarah*, Jakarta: Yayasan Paramadina.
- Magnis-Suseno F (2001) *Etika Jawa*. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama.
- Mangunwijaya. (2009). *Wastu Citra*. Jakarta: PT. Gramedia
- Margantoro YB, RPA Suryanto S, Baskoro M, Agoes W, dan Ali S (1999) *Sri Sultan Hamengku Buwana X: Meneguhkan Tahta Untuk Rakyat*, Jakarta: Grasindo.

- Moleong, Lexy J, (1989), *Metodologi Penelitian Kualitatif*, Bandung: CV. Remaja Karya.
- Moustafa, A. (1988). *Architectural Representation and Meaning: Towards a Theory of Interpretation*. Massachusetts.
- Muhammad, Ardani & Ruvira Arindita (2019). *Jurnal Ilmu Komunikasi* Volume 9, Nomor 2, Desember 2019, hlm. 229-241.
- Mujiyono, Triyanto, Eko Sugiarto (2020) "Values of the authority of local art coaches as a source of learning for multicultural education" *.International Journal of Innovation, Creativity and Change*. 11(4): 463-480.
- Nawawi, H Hadari, (1983), *Metode Penelitian Bidang Sosial*, Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln, (2000). Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research, dalam Norman K. Denzin dan Yvonna S. Lincoln (ed.), *Handbook of Qualitative Research* (New Delhi: Sage Publikations, Inc, second edition,
- Nurtjahjo LA (1994) *Peranan Sri Sultan Hamengku Buwana IX Pada Masa Orde Baru*.
- Padmasudhi, (1983), *Aesthetic Theories of India*, Bhandarkar Oriental Institute, Poona.
- Pamadhi, Hajar, (2002), *Pengantar Sejarah Seni Rupa Timur*, Yogyakarta: FBS UNY.
- Pamudji Suptandar, (1999). *Desain Interior*. Jakarta: Penerbit Djambatan,
- Parsons, T. (1951). *The Social System*. Free Press.
- Parsudi Suparlan, (1986). *Kebudayaan dan Tata Ruang: Struktur Kehidupan Manusia, Tradisi, dan Perubahan*. Seminar Arsitektur Tradisional di Surabaya. Jakarta: Proyek IDKD, 1986.
- Prakoso, B. P., & Willianto, H. (2020). Penerapan Konsep Kejawen pada Rumah Tradisional Jawa. *ARTEKS: Jurnal Teknik Arsitektur*, 5(2), 165-172.
- Peraturan Presiden Republik Indonesia Nomor 114 Tahun 2022 Tentang Strategi Kebudayaan

- Pitana, T. (2007, Juli). Reproduksi Simbolik Rumah Tradisional Jawa: Memahami Ruang Hidup Material Manusia Jawa. *Jurnal Gema Teknik*, No. 2, Th. X, 126- 133.
- Pitana, T. S. (2013) „Arsitektur Joglo Ekspresi Ruang Kesadaran Manusia Jawa, Kearifan Lokal Jawa, Dan Sarana Komunikasi Visual“, pp. 1–12. Available at: <https://www.scribd.com/doc/135083487/Filosofi-Joglo>.
- Prijotomo, Josef, (2006a), *Ideas and Forms of Javanese Architecture*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Prijoutomo, J., (2006b), *(Re-) Konstruksi Arsitektur Jawa, Griya Jawa dalam Tradisi Tanpatulisan*, Surabaya: Penerbit PT. Wastu Lanas Grafika, Cetakan I.
- Rachmat Subagya, (1981). *Agama Asli di Indonesia* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan dan Yayasan Cipta Loka Caraka
- Riandy Tarigan.2019. Membaca Makna Tradisionalitas pada Arsitektur Rumah Tradisional. *Jurnal Arsitektur KOMPOSISI*, Volume 12, Nomor 3, April 2019 P-ISSN: 1411-6618 & E-ISSN: 2656-551X
- Rini Trisulowati, Imam Santoso, (2008), Pengaruh Religi terhadap Perkembangan Arsitektur (India, China, dan Jepang), Yogyakarta: Graha Ilmu.
- Riyanto, FX. E. Armada, 2021, Hamemayu Hayuning Bawono ("To beautify the beauty of the world"): A Javanese Philosophical Foundation of the Harmony for Interfaith Dialogue. *Advances in Social Science, International Symposium on Religious Literature and Heritage (ISLAGE 2021) Education and Humanities Research*, Volume 644
- Rohidi, Tjetjep Rohendi (2000b) Ekspresi seni orang miskin adaptasi simbolik terhadap kemiskinan. Nuansa.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi (2014a) Pendidikan Seni Isu dan Paradigma.Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Rochmimah Harini, Nurul Istiq'faroh, & Hendratno, (2023),Konsep pendidikan Ki Hadjar Dewantara dan implementasinya di Sekolah Dasar di Indonesia, *Journal of Contemporary Issues in Primary Education (JCIPE)*, Vol. 1, No. 2, Desember 2023, page: 81-94
- Ronald, A. (2005). Nilai-nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press. S.T.

- Ronald, Arya, (2005) *Nilai-Nilai Arsitektur Rumah Tradisional Jawa*, Yogyakarta: UGM University Press.
- Salura. (2012). Memahami Relasi Konsep Fungsi, Bentuk dan Makna Arsitektur Rumah Tinggal Masyarakat Kota Pesisir Utara di Kawasan Jawa Timur, Kasus Studi: Rumah Tinggal di Pecinan Kampung Karangturi dan Kampung Jawa Sumber Girang, Lasem. Seminar Nasional Dies Jurusan Arsitektur Universitas Kristen Petra "Towards Emphatic Architecture" (pp. -). Surabaya: Jurusan Arsitektur Universitas Kristen Petra.
- Sativa. (2004). Konsep privasi pada rumah-rumah di Kauman Yogyakarta. Tesis program pascasarjana UGM
- Setiawan AJ,. (1996). Rumah tinggal orang Jawa; Suatu kajian tentang dampak perubahan wujud arsitektur terhadap tata nilai sosial budaya dalam rumah tinggal orang Jawa di Ponorogo, Universitas Indonesia, Jakarta.
- Sigit Indra. (2002). *Arsitektur Keraton*, GATRA, Edisi Khusus Beredar Kamis 28 November 2002.
- Sindhunata (1999) Kata Pengantar. Dalam Sri Sultan Hamengku Buwana X, Bercermin di Kalbu Rakyat. Yogyakarta: Kanisius.Soedarso Sp. (1972). *Proses Pembentukan*, STSRI ASRI, Yogyakarta.
- Soemardjan S (1991) Perubahan Sosial di Yogyakarta. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.
- Soeratman, Darsiti, (1989), *Kehidupan Dunia Kraton Surakarta*, Tamansiswa, Yogyakarta.
- Srianti. (2018). Pola Interaksi Masyarakat Bangsawan Dengan Non Bangsawan Di Desa Sakra Kabupaten Lombok Timur. *Fajar Historia: Jurnal Ilmu Sejarah Dan Pendidikan* Volume 2 nomor 2, Desember 2018, Hal. 12 - 24 .
- Stephen W. Littlejohn, Karen A. Foss. (2012). *Teori Komunikasi Theories of Human Communication*, (Jakarta: Salemba Humanika, 2012), 57.
- Sumintardja, Djauhari. (1978). *Kompendium Sejarah Arsitektur*
- Suastiwi Triatmodjo, dkk. (2009). Ruang Cikal Bakal Di Permukiman Kauman Yogyakarta: Sebuah Perubahan Makna Ruang Permukiman Tradisional di Kota (The Desacralisation of Cikal Bakal Spuce in Kauman Neighborhood of Yogyakarta The changing of Meaning in City's Tradisional Settlemet)., *J. Manusia Dan Lingkungan*, Vol. 16, No.3, November2009: 141-152.

- Subanar GB (2006) Manunggaling Kawula-Gusti Dalam Transisi. Dalam: I Wibowo & Herry Priyono (eds). Esai-esai untuk Franz Magnis-Suseno: Sesudah Filsafat. Yogyakarta: Kanisius. 59-86.
- Sudyarsana HK (1988) Sri Sultan Hamengku Buwana IX sebagai Seniman dan Pemikir Seni. Kedaulatan Rakyat. 18 Oktober 1988. p.12.
- Sugiarto, Eko (2013) “Nilai-Nilai Karakter dalam Pembelajaran Apresiasi Seni Berbasis Multikultural” Sabda: Jurnal Kajian Kebudayaan 8(1):52-62.
- Sugiarto, Eko (2015) “Kajian Interdisiplin dalam Penelitian Pendidikan Seni Rupa: Substansi Kajian dan Implikasi Metodologis” Imajinasi: Jurnal Seni.9(1): 25-30.
- Sugiarto, Eko, Tjetjep Rohendi Rohidi, Dharsono Sony Kartika (2017)” The art education construction of woven craft society in Kudus Regency”. Harmonia: Journal of Arts Research and Education. 17(1) 87-95.
- Sumardiyanto. (2016). Persistensi Makna Zona Publik dan Privat pada Rumah Tradisional Masyarakat Jawa di Desa Jagalan dan Kelurahan Purbayan Kota Gede, Yogyakarta. Bandung: Program Doktor Arsitektur, Sekolah Pascasarjana, Universitas Katolik Parahyangan.
- Sumardjan, S. (1996b). Masyarakat dan kebudayaan di indonesia. Penerbit Djambatan.
- Sumarjan, Selo, (1962a), *Social changes in Yogyakarta*, Ithaca: Cornell University Press,
- Sumartono, (2005), Sejarah Seni Rupa: *Sebuah Panduan Studi, Arsitektur, Seni Rupa, Desain*, ISI Yogyakarta.
- Sunarmi, Guntur, Tri Prasetyo Utomo, (2007), *Arsitektur dan Interior Nusantara Seri Jawa*, Surakarta: UNS Press.
- Suparlan Supartono (2008). Filsafat Pendidikan. Jogyakarta: Ar-Ruzz Media.
- Suparlan, Parsudi, (1986) *Kebudayaan dan Pembangunan*, Jakarta: Media IKA-UI.
- Susena, Frans Magnis (1986b) Etika Jawa: sebuah Analisa Falsafi tentang Kebijaksanaan Hiduporang Jawa. Jakarta: Gramedia.
- Suseno, Franz Magnis, (1988a), Etika Jawa: Sebuah Analisa Falsafi Tentang
- Susilo, G. A. (2010). Peranan Arsitektur Tradisional Jawa Dalam Pembangunan Berkelanjutan (Studi Kasus Arsitektur Joglo Ponorogo)“, Pp. 1–8.

- Suwarno (1994) Sultan Hemengku Buwana IX dan Sistem Birokrasi Pemerintahan Yogyakarta 1942-1974. Yogyakarta: Kanisius.
- Suwatna (1987). Tinjauan Selintas Berbagai Bentuk Gapura di DIY. Cakrawala Pendidikan No.2 Volume VI 1987.
- Samedyastoety ,M K. (2023). Konstruksi Bangunan dan Ragam Hias pada Arsitektur di Kraton Yogyakarta: Kajian Eksploratif *TekstuReka*, 1(2), p 1
- Suwito, Yuwono S. (2020). Keraton Yogyakarta pusat budaya Jawa. Dinas Kebudayaan (Kundha Kabudayan) DIY.
- Syakir (2016) Seni Perbatikan Semarang: Tinjauan analitik prespektif bourdieu pada praksis arena produksi kultural. *Jurnal Seni Imajinasi*, 10(2)
- Tarigan, R. (2013). Pola pembagian lahan pekarangan di rumah tradisional jawa berdasar sistem pembagian warisan, studi kasus: jeron beteng, kraton, Yogyakarta. *Jurna Tesa Arsitektur*, 31-41
- Tarigan, R. (2017). Tantangan Pelestarian dan Perubahan Terhadap Manfaat Ruang Tradisional Akibat Pengaruh Kegiatan Industri Rumah Tangga; Studi Kasus: Rumah Tinggal Tradisional Kudus. *Jurnal Arsitektur Komposisi*, 77-84.
- Tri Widiarto. (2007). Pengantar Antropologi Budaya, Salatiga: Widya Sari Press.
- Triyanto, Mujiyono & Eko Sugiarto (2017). "Aesthetic Adaptation as a Culture Strategy in Preserving the Local Creative Potentials". *International Journalm of Indonesian Society and Culture Komunitas*. 9(2):255-266
- Triyanto, Mujiyono, Eko Sugiarto, Ratih Ayu Pratiwinindya (2019) Masjid Menara Kudus: Refleksi Nilai Pendidikan Multikultural pada Kebudayaan Masyarakat Pesisiran. *Imajinasi: Jurnal Seni*. 13(1): 69-76.
- Triyanto, Nur Rokhmat, Mujiyono & Eko Sugiarto (2016) Brebes Buroq: The Art Expression of Coastal Javanese Moslem Society. *Komunitas*. 8(1): 94-101.
- Triyanto. (2001a). Makna Ruang dan Penataannya Dalam Arsitektur Rumah Kudus. Semarang: Penerbit Kelompok Studi Mekar.
- Ulian Barus dan Suratno, (2015), Pemanfaatan Candi Bahal Sebagai Media Pembelajaran Alam Terbuka, Medan: Perdana Mitra handalan.

- Wagner, Frits A, (1959), *The Art of Indonesia*, Crown Publisher, Inc., New York.
- Wardani, L.K. (2007a). Perubahan Desain Rumah Tinggal Jawa menjadi Ruang Publik Terbatas (Dari Rumah Bangsawan ke Hunian Publik). *Dimensi Interior* , 5 (1): 98-108.
- Wardani, L.K. (2012b) Pengaruh Pandangan Sosio-Kultural Sultan Hamengkubuwana IX terhadap Eksistensi Keraton Yogyakarta. *Jurnal Masyarakat dan Kebudayaan Politik* .25(1): 56-63.
- Wibawa, B. A. (2018) „Pondokrejo, Kampung Joglo yang Lestari.“, 23 December, p. 14. Available at: <http://epaper.suaramerdeka.com/e-paper/detail/2018/12/23/14>.
- Widagdo, (2005), *Desain dan Kebudayaan*, ITB, Bandung.
- Widayat, R. (2004). Krobongan Ruang Sakral Rumah Tradisional Jawa. *Dimensi Interior*, Vol. 2, No. 1, 1 - 21. Zevi, B. (1957). *Architecture as Space*. New York: Da Capo Press.
- Widayatsari, S. (2002). “Tata Ruang Rumah Bangsawan Yogyakarta. *Dimensi Teknik Arsitektur*”, 12(1): 22-132.
- Woodward, Mark R, (2008), *Islam Jawa, Kesalehan Normatif Versus Kebatinan*, LkiS, Yogyakarta.
- <https://jogja.tribunnews.com/2019/05/27/menikmati-hidangan-kegemaran-para-raja-keraton-yogyakarta-di-gadri-resto>.
- <https://www.idntimes.com/hype/fun-fact/rlita-juniarti/arti-11-gelar-kebangsawanan-keluarga-keraton-ngayogyakarta-hadiningrat-c1c2/11>
- <https://www.kratonjogja.id/tata-rakiting-wewangunan/5/benteng-keraton-yogyakarta>
<https://jogjaprovo.go.id/berita/7975-beteng-baluwarti-simbol-pertahanan-dan-perlawanan-penjajah>
- Peraturan Daerah Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta Nomor 4 Tahun 2011 Tanggal 12 MEI 2011 tentang Tata Nilai Budaya Yogyakarta
- Dinas Kebudayaan DIY. (2022). *Bangsalsri Manganti Kraton Yogyakarta*.
- <https://jogjacagar.jogjaprovo.go.id/detail/166/bangsalsri-manganti-kraton-yogyakarta>, diakses 1 Agustus 2023 pada 20:11.
- Dinas Kebudayaan DIY. (2022). *Bangsalsri Trajumas Kraton Yogyakarta*.

https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/4306/bangsai-trajumas-kraton_yogyakarta, diakses 1 Agustus 2023 pada 20:18.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Kraton: Bangsal Mandalasana.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/159/kraton-bangsai-mandalasana>, diakses 2 Agustus 2023 pada 19:01.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Kraton: Bangsal Kotak Kidul.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/157/kraton-bangsai-kotak-kidul>, diakses 2 Agustus 2023 pada 19:06.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Kraton: Bangsal Manis.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/160/kraton-bangsai-manis>.

Dinas Kebudayaan DIY. (2022). Bangsal Kemagangan.
<https://jogjacagar.jogjaprov.go.id/detail/155/bangsai-kemagangan>, diakses 2 Agustus 2023

TRANSKRIP WAWANCARA

Wawancara ini bertujuan untuk mencari data penelitian tentang persepsi pengunjung tentang Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal sentono dalem menjadi bangunan komersial.

Nama : Bilqis Nurul
Pekerjaan : Digital Marketing
Usia : 25 tahun
Asal kota : Gunung Kidul

1. Berapa kali Anda berkunjung ke Gadri Resto Joyokusuman?
Ini untuk kedua kalinya saya berkunjung kesini.
2. Apa yang membuat Anda memilih Gadri Resto dibandingkan restoran yang lain?
Alasan saya memilih Gadri resto itu karena entrance nya disini itu pass banget terus perabot-perabotnya lengkap banget vibes keraton, kemudian fasadnya keraton banget, jadi masuk kesini itu jadi membuat kita menjaga sopan santun, menjaga sikap diri, ya karena ini rumahnya bangsawan begitu jadi kita secara otomatis sebagai orang jawa itu terbawa suasana dimana kita harus lebih menghormati wibawa keraton begitu.
3. Bagaimana kesan Anda terhadap suasana Dalem Joyokusuman?
Suasana disini itu tenang, nyaman, dengan musik gamelan jawa membuat suasana kratonnya itu semakin terasa.
4. Apakah Anda betah berlama-lama berada di Gadri Resto Joyokusuman ini?
Betah sih, disini itu nyaman, tenang.
5. Apabila iya, Apa yang membuat Anda merasa betah?
Ya karena tenang dan nyaman itu, dan sepertinya orang gak bakalan berisik juga disini, karena gak berani ya, karena masih lingkungan keraton, karena ya itu orang kesini itu menjadi menjaga sikap begitu.
6. Apa yang menarik perhatian Anda dari arsitektur dan tata ruang bangunan ini?
Ya arsitekturnya itu disini menarik sekali ya, perabot-perabotnya interiornya, eksteriornya itu menarik semuanya ya, suasananya vintage seolah kita kembali kemasalalu begitu, dan kita itu bisa tour kedalam ruangan yang menjadikan kita tahu ternyata dahulu itu seperti ini ya fasilitas untuk keluarga bangsawan.
7. Apakah kesan Anda saat menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton ?
Enak sih kalau diner disini itu, suasaanya itu kalau malam romantis begitu, suasana remang-remang, dengan irama musik gamelan jawa yang kental.
8. Apakah Anda merasa bangga dapat mengunjungi dan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta di dalam Dalem Joyokusuman?
Seneng sih, merasa bangga juga dengan apa yang ada disini.
9. Apakah kunjungan ini menambah wawasan Anda tentang budaya Yogyakarta masa lalu?
Menambah sih, karena disini kan banyak sekali barang-barang antik, perabot-perabot jaman dulu, sangat menambah wawasan, kemudian dari segi arsitektur juga dimana ini merupakan rumah peninggalan dari jaman keraton dulu ya, yang keadaanya sampai saat ini masih terawat dan terjaga dengan baik.
10. Pelajaran apa yang dapat Anda ambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman (Gadri Resto) ini?
Banyak sih yang didapatkan pelajaran disini, kita bisa mengenal lebih jauh tentang budaya keraton, khususnya dari menu makanan yang disediakan disini, apalagi yang disediakan dan

disajikan untuk para tamu merupakan makanan – makanan kegemaran keluarga keraton dan kita bisa ikut merasakannya juga.

11. Apakah Anda setuju apabila Dalem Joyokusuman dan juga beberapa Dalem lainnya dialihfungsikan menjadi bangunan komersial? Kemukakan alasannya.

Sepakat, selama pemilik memberikan izin tersebut, hal tersebut menjadikan kita menjadi lebih paham terkait warisan budaya leluhur pendahulu kita yang memang layak untuk kita jaga, dan tentunya menjadi destinasi wisata yang saling menguntungkan, pengunjung mendapatkan ilmu pengetahuan terkait kekayaan budaya khususnya budaya keraton Ngayogyakarta dan pemilik juga mendapatkan keuntungan juga, sejauh privasi dari Dalem lainnya tetap terjaga.

12. Apa yang menurut Anda bisa diambil sebagai pelajaran dari perubahan fungsi bangunan ini?

Banyak sekali yang dapat diambil sih dari beralihnya fungsi yang tadinya sebagai tinggal kemudian dibuka untuk publik jadi semua orang bisa mengenal lebih dekat tentang kebudayaan Jawa secara langsung bukan hanya sekedar dari buku atau medsos saja, dan benar-benar bisa merasakan bagaimana masakan kegemaran para keluarga keraton dan menikmatinya langsung dikediaman dari rumahnya adik Sultan HB IX ya, menjadi sesuatu sekali tentunya kita yang bukan dari golongan bangsawan bisa menikmati hidangan sama dengan yang mereka rasakan.

TRANSKRIP WAWANCARA

Wawancara ini bertujuan untuk mencari data penelitian tentang persepsi pengunjung tentang Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal sentono dalem menjadi bangunan komersial.

Nama : Gina Prima
Pekerjaan : Digital Marketing
Usia : 24 tahun
Asal kota : Padang

1. Berapa kali Anda berkunjung ke Gadri Resto Joyokusuman?
Baru sekali ini sih untuk kunjungan kesini.
2. Apa yang membuat Anda memilih Gadri Resto dibandingkan restoran yang lain?
Alasan memilih Gandri Resto dibandingkan resto yang lain ya karena pengen merasakan masakan-masakan kesukaan keluarga keraton, karena sebagai masyarakat umum ya ingin tau juga lah ya untuk menambah wawasan diri terhadap kuliner masa lalu yang masih tetap ada dan dilestarikan sampai dengan sekarang.
3. Bagaimana kesan Anda terhadap suasana Dalem Joyokusuman?
Kesannya itu disini tenang, adem, suasananya romantis banget dengan pencahayaan yang sedikit remang-remang dengan perabotan jadul ditambah dengan irama musik gamelan jawa yang terus ada jadi sesuatu banget begitu, terasa kental suasana klasik jawanya.
4. Apakah Anda betah berlama-lama berada di gadri Resto Joyokusuman ini?
Betah ya, suasana disini menenangkan.
5. Apabila iya, Apa yang membuat Anda merasa betah?
Banyak sih ya, karena berada disini tu seolah kita ikut merasakan privilege keluarga keraton maupun bangsawan itu sendiri, dengan suasana yang benar -benar masih asli keadaan bangunan lama yang masih terawat dengan baik.
6. Apa yang menarik perhatian Anda dari arsitektur dan tata ruang bangunan ini?
Yang menarik perhatian bagi saya sih hampir keseluruhan dari yang ada pada lingkungan Dalem Joyokusuman ini ya, keseluruhan arsitekturnya, interior yang ada furniture-furniture jaman dahulu yang masih tetap bagus ya, meskipun usianya yang sudah cukup lama sekali, perabotan yang ada dengan segala fungsinya yang masih bisa digunakan namun saat ini dijadikan sebagai pelengkap tata ruang itu menarik ya, menjadi sebuah alat untuk mempelajari nilai-nilai kebudayaan dari silsilah keluarga keraton, selain itu juga penempatan dari fungsi setiap ruang yang berbeda menjadi pelajaran juga ya untuk diri kita untuk estetika tata ruangan yang klasik tertata dengan baik seperti Dalem Joyokusuman.
7. Apakah kesan Anda saat menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton ?
Kesannya menarik sih ya, bisa ikut merasakan sesuatu yang disukai oleh para keluarga Kraton, hanya saja kurang cocok untuk lidah orang Sumatera yang lebih suka gurih pedas, karena ya seperti yang kita ketahui memang makanan khasnya Jogja ini memang identik manis-manis, jadi ya sebenarnya enak-enak kok makanannya, hanya saja bagi lidah orang Sumatera kurang nyaman saja.
8. Apakah Anda merasa bangga dapat mengunjungi dan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta di dalam Dalem Joyokusuman?
Ya merasa bangga ya, karena tidak bisa dipungkiri bahwasanya ini merupakan sebuah warisan

dari salah satu keberagaman budaya yang ada di Indonesia dan menjadi sebuah kebanggaan sendiri khususnya untuk Kraton Yogyakarta yang sampai detik ini eksistensinya masih tetap ada baik di Indonesia sendiri bahkan dunia pun mengakuinya, dan kita bisa merasakan atmosfer itu sendiri di Dalem Joyokusuman, dan kita menikmati makanan kegemaran seolah kita sebagai tamu agungnya Kraton begitu, padahal ya sebatas warga masyarakat biasa, bahkan sebagai orang minang namun bisa ikut merasakan juga.

9. Apakah kunjungan ini menambah wawasan Anda tentang budaya Yogyakarta masa lalu?
Tentu saja, sangat menambah wawasan bagi pengunjung luar daerah tentang budaya Yogyakarta langsung dari sumber yang sangat terjamin keasliannya, karena kan langsung dari keluarganya Sultan dan memang masih di lingkungan Kraton Yogyakarta khususnya terkait kuliner.
10. Pelajaran apa yang dapat Anda ambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman (Gadri Resto) ini?
Banyak yang saya dapatkan dari Dalem Joyokusuman, karena kami bisa berkeliling dari hampir keseluruhan ruang yang ada ya, bisa memperhatikan lebih dekat untuk mengamati dari nilai-nilai kebudayaan Kraton, dari apa yang ada disekitar kita didalam Dalem Joyokusuman ini, hampir disetiap sudut ruang yang ada itu memiliki makna terkandung didalamnya, semua pernak pernik yang ada, meskipun seolah beberapa terlihat sederhana tapi memiliki nilai historis yang mendalam, dan makanan – makanan yang disajikan juga menambah wawasan dari budaya jawa yang sangat kaya sekali ya.
11. Apakah Anda setuju apabila Dalem Joyokusuman dan juga beberapa Dalem lainnya dialihfungsikan menjadi bangunan komersial? Kemukakan alasannya.
Saya sih setuju saja ya, kan bisa menjadikan banyak orang lebih tahu lagi tentang nilai nilai budaya, serta adat tradisi jawa langsung dari sumber terpercaya, karena langsung dari sumber utama, dan benar-benar diakui oleh publik, bukan sekedar katanya mbahku, katanya kakekku namun secara bukti nyata itu tidak ada, atau hanya sebatas cerita turun temurun namun tidak didukung dengan bukti yang kuat, kan beda ya kalau disini memang secara silsilah dan literturnya memang tercatat dan masih terawat.
12. Apa yang menurut Anda bisa diambil sebagai pelajaran dari perubahan fungsi bangunan ini?
Secara pribadi menurut saya sih dengan beralih fungsinya bangunan ini menjadi bangunan yang bisa diakses oleh umum menjadikan Kraton lebih dekat dengan masyarakat umum, yang meskipun begitu kesan keistimewaan dari Dalem itu tidak serta merta hilang ya, justru kesan keistimewaan itu menjadi lestari dan tetap terjaga karena semakin dikenal banyak generasi selanjutnya lagi.

TRANSKRIP WAWANCARA

Wawancara ini bertujuan untuk mencari data penelitian tentang persepsi pengunjung tentang Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal sentono dalem menjadi bangunan komersial.

Nama : Rian Sabeti
Pekerjaan : Guru SMK Pelayaran
Usia : 34 tahun
Asal kota : Kalimantan Tengah

1. Berapa kali Anda berkunjung ke Gadri Resto Joyokusuman?
Baru pertama kali sih saya berkunjung kesini.
2. Apa yang membuat Anda memilih Gadri Resto dibandingkan restoran yang lain?
Alasannya memilih Resto karena penasaran peralihan yang dulunya merupakan kediaman namun saat ini dialihfungsikan menjadi Resto, menjadi penasaran ada apa yang ada didalam rumah kediaman keluarga Kraton yang tentunya kan jarang yang bisa mengakses ketika belum dialihfungsikan sebagai resto seperti sekarang ini.
3. Bagaimana kesan Anda terhadap suasana Dalem Joyokusuman?
Kesannya bagi saya sangat menarik apa yang ada pada Dalem Joyokusuman ini, apa yang ada sangat terasa sekali kesan Vintagenya, kesan Kraton dengan segala keistimewaan yang ada didalamnya.
4. Apakah Anda betah berlama-lama berada di gadri Resto Joyokusuman ini?
Saya betah berlama-lama disini.
5. Apabila iya, Apa yang membuat Anda merasa betah?
Hal yang membuat saya merasa betah disini karena suasananya itu masih terasa kuat banget suasana Kratonnya, jadi seolah kembali pada jaman dahulu, membuat diri saya membayangkan bagaimana ya jika saya hidup dijaman dahulu saya yang bukan siapa – siapa, dalam artian bukan dari golongan bangsawan tentunya sangat tidak mungkin bisa menikmati hidangan keluarga Kraton seperti saat ini.
6. Apa yang menarik perhatian Anda dari arsitektur dan tata ruang bangunan ini?
Yang menarik utamanya disini ya pada pendopo ini sebagai tempat makan ya, sebagaimana yang kita ketahui sendiri makan disini seolah kita meruupakan tamu agungya keluarga Kraton ya, padahal sebenarnya orang biasa saja, tata ruangnya bangunan ini sangat menarik ya, baik yang dipendopo sebagai tempat makan ini disuguhkan dengan gamelan dengan suara intrumen gamelan yang terus terdengar sembari menikmati hidangan makanan, belum lagi interor pada setiap sudut ruangan yang sangat menarik untuk diamati, yang jumlahnya banyak sekali dengan berbagai jenis barang baik yang terdisplay pada dinding dan pernak-pernik yang ditata dengan menarik.
7. Apakah kesan Anda saat menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton ?
Kesannya ketika menikmati makanan-makanan keluarga Kraton cukup menarik dari yang terdisplay pada replika makanan, karena saya sendiri belum mencoba semua menu, namun dari makanan yang saya pesan ini untuk orang yang bukan orang Jogja terlalu manis, namun untuk bumbu-bumbu rempahnya terasa kuat rasanya, hanya saja perbedaan kebiasaan antara orang Jogja dan luar jawa mungkin ya, tapi tetap enak kok sebenarnya, hanya saja tidak terbiasa dengan makanan yang bagi kami ini terlalu manis, itu saja masalahnya.
8. Apakah Anda merasa bangga dapat mengunjungi dan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta di

dalam Dalem Joyokusuman?

Saya merasa bangga dapat mengunjungi dan menikmati atmosfer Kraton Yogyakarta pada Dalem Joyokusuman, apalagi bisa menikmati makanan-makanan kegemaran keluarga Kraton Yogyakarta langsung pada tempat yang istimewa ini karena ini merupakan sebuah warisan budaya yang ada, serta menjadi kilas balik masa lalu, kita bisa banyak belajar dari apa yang ada disini tentang nilai – nilai budaya yang merupakan bagian dari kekayaan budaya Indonesia.

9. Apakah kunjungan ini menambah wawasan Anda tentang budaya Yogyakarta masa lalu?
Ya, tentu saja menambah wawasan dan menjadi pengalaman tersendiri yang kemudian bisa menjadi sebuah cerita yang bisa saya bagikan ketika saya kembali ke Kalimantan kepada murid—murid saya yang bisa menjadikan lebih mencintai lagi kebudayaan yang ada.
10. Pelajaran apa yang dapat Anda ambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman (Gadri Resto) ini?
Pelajaran yang dapat diambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman ini sangat banyak sekali ya, tentang nilai-nilai sejarah, karena kan banyak sekali dipajang foto-foto masalalu, kemudian pelajaran yang lainnya tentang kebudayaan, arsitektur, juga interior itu sendiri, kemudian nilai-nilai spiritual yang terkandung pada lingkungan Dalem Joyokusuman yang begitu kental ini merupakan sebuah pengalaman yang menarik untuk dibagikan.
11. Apakah Anda setuju apabila Dalem Joyokusuman dan juga beberapa Dalem lainnya dialihfungsikan menjadi bangunan komersial?Kemukakan alasannya.
Menurut saya tidak sih ya, saya tidak setuju jika semua dijadikan bangunan komersil nanti susah untuk privasinya, jadi yang mungkin tempat-tempat sesuatu yang sekiranya sakral untuk miliknya nanti semuanya terpublik jadi kurang privasinya, jadi ya jika mau dijadikan beberapa Dalem yang dikomersilkan namun tidak untuk semua Dalem bisa diakses, jadi nanti justru nilai iconicnya justru malah hilang kalau semua Dalem dijadikan sebagai tempat komersil.
12. Apa yang menurut Anda bisa diambil sebagai pelajaran dari perubahan fungsi bangunan ini?
Kita sebagai pengunjung atau wisatawan dari luar Jogja itu bisa mengetahui tentang banyak hal, dari nilai-nilai budaya, keseluruhan yang ada pada Dalem Joyokusuman, baik dari interiornya, bisa mempelajari silsilah keluarga Kraton Yogyakarta, dan kita sebagai orang awam yang bukan bagian dari keluarga Kraton bisa menikmati semuanya dengan sepuasnya.

TRANSKRIP WAWANCARA

Wawancara ini bertujuan untuk mencari data penelitian tentang persepsi pengunjung tentang Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal sentono dalem menjadi bangunan komersial.

Nama : Erwan Darmawan
Pekerjaan : Teknisi
Usia : 30
Asal kota : Lampung Tengah

1. Berapa kali Anda berkunjung ke Gadri Resto Joyokusuman?
Saya kesini untuk pertama kalinya ke Dalem Joyokusuman.
2. Apa yang membuat Anda memilih Gadri Resto dibandingkan restoran yang lain?
Alasan saya memilih Gadri Resto dibandingkan restoran yang lain karena saya ingin menikmati masakan kegemaran keluarga Kraton Yogyakarta.
3. Bagaimana kesan Anda terhadap suasana Dalem Joyokusuman?
Kesannya saya berada disini sangat menyukainya, kebetulan saya memang menyukai sesuatu hal-hal yang kaitannya dengan yang klasik yang memiliki nilai historis kebudayaan yang ada di Indonesia, dan kesan dari lingkungan Dalem Joyokusuman terasa masih sangat kental sekali suasananya, berlama-lama berada disini seolah kembali pada mesin waktu kembali pada masa jaman kerajaan masa lalu.
4. Apakah Anda betah berlama-lama berada di gadri Resto Joyokusuman ini?
Saya betah sekali berlama-lama disini.
5. Apabila iya, Apa yang membuat Anda merasa betah?
Alasannya kenapa saya betah berlama-lama disini karena suasana disini benar-benar asyik sekali untuk dinikmati suasananya, baik dari funiturenya, pernak pernik barang lawasan yang dipajang pada setiap sudutnya, foto-foto lama, barang-barang antik yang ada, irama gamelan yang terus menggema seolah kita sedang menikmati suguhan yang mahal sekali ya, suguhan yang benar-benar mewah yang tak lekang oleh zaman.
6. Apa yang menarik perhatian Anda dari arsitektur dan tata ruang bangunan ini?
Sebenarnya hampir keseluruhan pada bangunan ini sangat menarik, namun yang paling saya sukai pendoponya untuk bersantai yang tetap berdiri kokoh meskipun usianya sudah tua tapi tetap saja kesan mewahnya tetap kuat, untuk interiornya sendiri banyak sekali yang menarik, terutama pada kamar yang masih ada meja rias peninggalan Sultan HB IX untuk para selir beliau itu sangat menarik, belum lagi cermin-cermin besar yang terasa mewah sekali yang terdapat pada beberapa ruangan, itu merupakan sesuatu sekali.
7. Apakah kesan Anda saat menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton ?
Kesannya ketika menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton itu merasa sesuatu sekali bisa menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton dan langsung pada kediamannya itu seolah kita menjadi bagian dari keluarga Kraton itu sendiri, seolah terbawa suasa yang ada karena benar-benar menyatu dengan suasan Dalem Joyokusuman.
8. Apakah Anda merasa bangga dapat mengunjungi dan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta di dalam Dalem Joyokusuman?
Jelas, jelas sekali saya merasa bangga dapat mengunjungi dan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta dimana hal ini merupakan impian saya juga bisa memiliki rumah dengan bangunan

gaya klasik dengan pendopo seperti ini, apalagi dengan ditambahkan furniture-furniture klasik dengan tambahan berbagai pajangan yang begitu banyak ragamnya barang-barang antik yang tidak ternilai harganya itu.

9. Apakah kunjungan ini menambah wawasan Anda tentang budaya Yogyakarta masa lalu?
Ya, tentu saja kunjungan ini menambah wawasan saya tentang budaya Yogyakarta masa lalu, bangunan ini membuktikan sebuah peradaban masa lalu Yogyakarta yang luar biasa ya, karena hal tersebut dengan dibuktikannya Kraton Yogyakarta yang masih tetap berdiri sampai sekarang ini..
10. Pelajaran apa yang dapat Anda ambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman (Gadri Resto) ini?
Banyak pelajaran yang dapat diambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman ini, beberapa diantaranya menambah referensi terkait keinginan saya memiliki rumah klasik, apa yang ada pada Dalem Joyokusuman banyak sekali yang bisa dipelajari terkait seni, kebudayaan, baik budaya kulinernya, tradisinya, dan sejarah dari silsilah Kraton itu sendiri, serta banyak hal lainnya lagi yang bisa dipelajari sehingga bisa menambah banyak wawasan lagi tentang Kraton Yogyakarta.
11. Apakah Anda setuju apabila Dalem Joyokusuman dan juga beberapa Dalem lainnya dialihfungsikan menjadi bangunan komersial? Kemukakan alasannya.
Saya setuju-setuju saja sih ya, selagi masih tetap, mempertahankan originalitas dan perawatan serta keamanannya tetap terjaga, karena bisa mengenalkan lebih dekat lagi nilai-nilai dari warisan budaya leluhur yang merupakan sebuah ruh kebudayaan.
12. Apa yang menurut Anda bisa diambil sebagai pelajaran dari perubahan fungsi bangunan ini?
Yang bisa diambil dari perubahan fungsi bangunan ini bagi saya kita sebagai orang awam bisa ikut merasakan kemewahan dari apa yang dinikmati para keluarga Kraton Yogyakarta, selain itu juga menambah wawasan literatur tentang kebudayaan sebagai wawasan, dan menjadi terinspirasi untuk membuat bangunan yang ikonik juga untuk rumah tinggal pribadi.

TRANSKRIP WAWANCARA

Wawancara ini bertujuan untuk mencari data penelitian tentang persepsi pengunjung tentang Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal sentono dalem menjadi bangunan komersial.

Nama : Nur Salim
Pekerjaan : Pekerja Seni
Usia : 29 tahun
Asal kota : Mesuji

1. Berapa kali Anda berkunjung ke Gadri Resto Joyokusuman?
Saya berkunjung kesini sudah yang kedua kali.
2. Apa yang membuat Anda memilih Gadri Resto dibandingkan restoran yang lain?
Yang memilih saya ke Dalem Joyokusuman karena saya sangat menyukai hal-hal yang berkaitan dengan kebudayaan dan sejarah, baik itu bangunan ataupun apapun itu yang kaitannya dengan sejarah dan seni budaya.
3. Bagaimana kesan Anda terhadap suasana Dalem Joyokusuman?
Kesannya terhadap Dalem Joyokusuman itu sangat kagum ya, bangunan yang sudah lama namun tetap terawat dan terjaga dengan baik, dengan suasana yang tenang, nyaman tempatnya bersih, dan nuansa klasiknya benar-benar terasa kuat sekali.
4. Apakah Anda betah berlama-lama berada di gadri Resto Joyokusuman ini?
Ya, saya betah sekali berlama-lama berada disini.
5. Apabila iya, Apa yang membuat Anda merasa betah?
Alasannya sih banyak sekali ya, namun yang paling berkesan membuat saya betah berlama-lama disini karena suasananya membuat diri kita seolah bagian daripada keluarga Kraton itu sendiri, karena disini kita bebas berkeliling dan mendokumentasikan banyak hal dengan sesuka hati dengan catatan tetap memperhatikan batasan-batasan yang sudah dibuat pada Dalem Joyokusuman.
6. Apa yang menarik perhatian Anda dari arsitektur dan tata ruang bangunan ini?
Yang menarik dari arsitekturnya Dalem Joyokusuman terletak pada banyak bangunan, baik itu bangunan utama dan beberapa tempat lainnya, untuk tata ruang yang menarik pada ruang keluarga, ruang tengah, dan ruangan-ruangan lainnya juga menarik untuk diamati dan dinikmati.
7. Apakah kesan Anda saat menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton ?
Kesan saya ketika menikmati makanan kegemaran keluarga Kraton, ternyata begini ya rasanya menjadi keluarga Kraton Yogyakarta menikmati hidangan yang enak dengan dilayani pelayan ekstra, benar-benar seolah menjadi bagian keluarga Kraton, hal tersebut karena kita menikmatinya benar-benar berada pada Dalam Joyokusuman, dan makanannya memang enak sekali, wajar saja keluarga Kraton menggemarinya.
8. Apakah Anda merasa bangga dapat mengunjungi dan merasakan atmosfer Kraton Yogyakarta di dalam Dalem Joyokusuman?
Ya, saya merasa bangga bisa menikmati dan merasakan langsung atmosfer Kraton Yogyakarta, saya yang hanyalah orang biasa saja bukan dari golongan bangsawan ternyata bisa juga merasakan bagaimana rasanya menjadi bagian dari keluarga Kraton Yogyakarta yang mungkin jika saya hidup pada jaman kerajaan dahulu saya tidak bisa merasakan hal ini.
9. Apakah kunjungan ini menambah wawasan Anda tentang budaya Yogyakarta masa lalu?

Ya, kunjungan kesini tentu saja menambah banyak sekali wawasan akan kebudayaan Yogyakarta masa lalu yang berkaitan adat tradisi dari keluarga Kraton Yogyakarta, khususnya menambah wawasan terkait kegemaran makanan keluarga Kraton yang bisa kita nikmati hidangannya disini, selain itu juga kita akan banyak mempelajari banyak hal lainnya yang kaitannya dengan keluarga Kraton, karena disini merupakan tempat tinggal, yang sampai sekarang juga masih tetap digunakan sebagai tempat tinggal, meskipun beberapa ruangan tidak boleh dilihat-lihat karena memang menjadi privasi mereka dan itulah yang menjadikan Dalem Joyokusuman menjadi unik, selain menjadi kan resto, sekaligus menjadi tempat yang bisa dijadikan sumber dalam mencari tahu literatur keluarga Kraton, dengan sembari menikmati makanan kegemaran keluarganya, ini menjadi sesuatu sekali, jadi semacam mempelajari tentang literatur keluarga Kraton yang sekaligus kita ikut merasakan langsung bagaimana menjadi bagian dari mereka, karena kita disini dilayani dengan baik seolah kita merupakan keluarga Kraton itu sendiri.

10. Pelajaran apa yang dapat Anda ambil dari kunjungan ke Dalem Joyokusuman (Gadri Resto) ini?
Banyak hal yang bisa didapatkan dari berkunjung ke Dalem Joyokusuman, kita bisa mempelajari kekayaan budaya Yogyakarta dari sumber yang terpercaya, bisa menikmati langsung makanan-makanan kegemaran para bangsawan keluarga Kraton, mempelajari tradisi keluarga Kraton dari semua hal yang ada pada Dalem Joyokusuman, baik berupa furnitur, barang-barang antik, permainan tradisional, foto-foto lama, dan banyak lainnya.
11. Apakah Anda setuju apabila Dalem Joyokusuman dan juga beberapa Dalem lainnya dialihfungsikan menjadi bangunan komersial? Kemukakan alasannya.
Setuju untuk Dalem Joyokusuman, namun kurang setuju jika semua Dalem dijadikan bangunan komersial, hal tersebut nantinya akan membuat keunikan dari Dalem Joyokusuman sendiri hilang, karena semua Dalem bisa diakses oleh publik, cukup untuk Dalem Joyokusuman saja yang dibuat bangunan komersial yang semua orang bisa mengaksesnya, karena cukup sih dari satu Dalem, mungkin untuk Dalem lainnya kita bisa tanyakan pada Dalem Joyokusuman, sehingga ke otentikannya kebudayaan Yogyakarta tetap melekat, meskipun ketika semua Dalem dibuka menjadi bangunan komersial menjadikan masyarakat lebih dekat dengan Kraton, namun semuanya tentu memiliki plus minusnya, jadi kurang sepatat untuk Dalem, Dalem lainnya.
12. Apa yang menurut Anda bisa diambil sebagai pelajaran dari perubahan fungsi bangunan ini?
Yang menjadi pelajaran dari perubahan fungsi bangunan kita bisa mempelajari arsitektur masa lalu, melihat nilai otentik sesuatu hal yang memiliki nilai jual, merasakan kedekatan keluarga Kraton kepada masyarakat biasa, bisa menjadikan opsi wisata budaya yang bisa direkomendasikan juga untuk teman-teman yang penasaran terkait kebudayaan Yogyakarta masa lalu secara langsung dari sumber yang terpercaya.

TRANSKRIP WAWANCARA

Wawancara ini bertujuan untuk mencari data penelitian tentang persepsi pengunjung tentang Perubahan fungsi Dalem Joyokusuman dari rumah tinggal sentono dalem menjadi bangunan komersial.

Nama : Maysurah
Pekerjaan : Pelayan Dalem Joyokusuman
Usia : 22 tahun
Asal kota : Aceh

1. Pengunjung yang datang ke Dalem Joyokusuman perkiraan beraya orang?

Untuk pengunjung yang datang ke Dalem Joyokusuman perharinya sedikitnya empat sampai sepuluh orang, karena biasanya sih sudah reservasi, kalau yang pengunjung tanpa reservasi ya segitu, rata-rata pengunjung yang datang kesini pengunjung yang berkunjung ke Kraton, kemudian makan siangya disini, karena yang paling dekat, dan memang Dalem Joyokusuman merupakan rumah pangeran yang terbuka untuk umum hanya disini saja, yang lainnya tidak bisa, maka dari itu disini selain resto juga menjadi sebuah museum, itu semua yang didalam barang asli semua, dan keluarga masih tinggal disini juga.

Kanjeng tinggal di sebelah kanan, sebelah kiri itu Diajeng tinggal disebelah kiri, kalau Ibu yang tinggalnya yang dibelakang.

Kemudian kalau pengunjung pesan paket Royal itu disambut langsung oleh Ibu dan menjelaskan keseluruhan tour keliling semua ruangan.

2. Pengunjung harian yang datang ke Dalem Joyokusuman hari-hari apa saja?

Biasanya sih hari senin yang paling sedikit pengunjung, untuk sering banyak itu ketika weekend pengunjung yang tanpa reservasi.

3. Bangunan Dalem Joyokusuman ini digunakan untuk apa saja sih selain untuk resto?

Selain digunakan untuk resto bangunan Dalem Joyokusuman terkadang digunakan juga untuk acara-acara tertentu, seperti besok ini ada acara disini Jogja Tea Fest 2023.

4. Apakah masih sering Dalem Joyokusuman digunakan untuk acara sosial kemasyarakatan.

Masih digunakan, namun hari-hari tertentu saja yang bekerja sama dengan Dalem Joyokusuman.



KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN, RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A Kampus Pascasarjana Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237

Telepon: +62248440516, +62248449017, Faximile: +62248449969

Laman: <http://pps.unnes.ac.id>

SURAT TUGAS

Nomor: 5643/UN37.2/EP/2021

Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang, dengan ini memberi tugas kepada Saudara-saudara yang namanya tersebut di bawah ini:

No	Nama, NIP/NRP	Jabatan, golru	Jabatan dalam Tugas
1	Dr. Agus Cahyono, M. Hum. 196709061993031003	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Fortunata Tyasrinestu, M.Si	Lektor Kepala Pembina-IV/a	Anggota Penguji I
3	Dr. Sunarto, M, Hum 196912151999031001	Lektor Kepala Pembina - IV/a	Anggota Penguji II
4	Dr. Udi Utomo, M. Si. 196708311993011001	Lektor Kepala Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji III
5	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. 196107041988031003	Profesor Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji IV
6	VITA YULIANA, S. E. 90071916012498	Pengadministrasi Kemahasiswaan -	Pembantu Umum

sebagai Panitia Ujian Proposal Disertasi a.n. Eka Titi Andaryani, NIM. 0205619005, mahasiswa program studi Pendidikan Seni yang diselenggarakan pada hari Sabtu, tanggal 19 Juni 2021, Pukul 10:00 WIB, di ruang - (ujian daring) Pascasarjana UNNES.

Demikian tugas ini untuk dilaksanakan sebaik-baiknya apabila telah selesai melaksanakan tugas segera melapor kepada Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang.



14 Juni 2021
Dit. Direktur

Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001

Tembusan:

1. Dekan FBS, Pendidikan Seni S3 UNNES
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa. Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keu. Pascasarjana UNNES
4. Bendahara Pengeluaran Pembantu Pascasarjana UNNES
5. Sdr. Eka Titi Andaryani sebagai pemberitahuan

SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/555/UN37/HK/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
EKA TITI ANDARYANI, S.PD., M.PD. PADA SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Eka Titi Andaryani, S.Pd., M.Pd. pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat : 1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA EKA TITI ANDARYANI, S.PD., M.PD. PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

Nama/NIM : Eka Titi Andaryani, S.Pd., M.Pd./0205619005
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : LAGU DANGDUT TEGALAN KAJIAN NILAI –
NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA.

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 31 Juli 2023

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

SALINAN


LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/555/UN37/HK/2023
TANGGAL 31 JULI 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA EKA TITI
ANDARYANI, S.PD., M.PD. PADA SEKOLAH
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA EKA TITI ANDARYANI, S.PD., M.PD.
PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. NIP 196612101991031003	Pembina Utama - IV/e	Sekretaris
3.	Prof. Madya Dr. Mohamad Maulana Magiman	-	Anggota Penguji I
4.	Dr. Suharto, S.Pd., M.Hum. NIP 196510181990031002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji III
6.	Dr. Sunarto, M.Hum. NIP 196912151999031001	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Dr. Udi Utomo, M.Si. NIP 196708311993011001	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001 



**LAGU DANGDUT "TEGALAN": KAJIAN NILAI-NILAI
DAN IDENTITAS BUDAYA**

DISERTASI

Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor Pendidikan

Oleh:

Eka Titi Andaryani

0205619005

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI
SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2023**

PERSETUJUAN PEMBIMBING

Disertasi dengan judul “Lagu Dangdut Tegal: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya” karya,

Nama : Eka Titi Andaryani

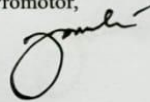
NIM : 0205619005

Program Studi : S3 Pendidikan Seni

Telah disetujui oleh pembimbing untuk diajukan ke Ujian Disertasi.

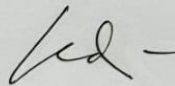
Semarang, 5 Juni 2023

Promotor,



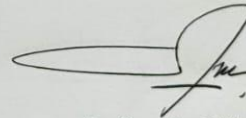
Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum
NIP196107041988031003

Kopromotor,



Dr. Udi Utomo, M.Si
NIP 196708311993011001

Anggota Promotor,



Dr. Sunarto, M.Hum
NIP 196912151999031001

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul "LAGU DANGDUT "TEGALAN" : KAJIAN NILAI-NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA" karya:

Nama : Eka Titi Andaryani

NIM : 0205619005

Program Studi : S3 Pendidikan Seni

telah diujikan pada hari Rabu tanggal 2 Agustus 2023 dan telah direvisi sesuai dengan masukan tim Penguji.

Semarang, 10 Agustus 2023

Ketua



Prof. Dr. S Martono, M.Si
NIP 196603081989011001

Sekretaris



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP 196612101991031003

Penguji I,



Prof. Madya Dr. M. Maulana Magiman
NIP -

Penguji II,



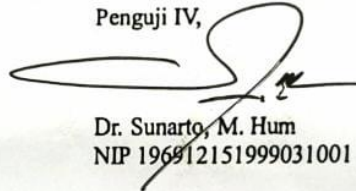
Dr. Suharto, M.Hum
NIP 196510181990031002

Penguji III,



Dr. Agus Cahyono, M. Hum
NIP 196709061993031003

Penguji IV,



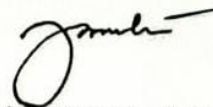
Dr. Sunarto, M. Hum
NIP 196912151999031001

Penguji V



Dr. Udi Utomo, M.Si
NIP 196708311993011001

Penguji VI



Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum
NIP 1961070419880310

PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya

Nama : Eka Titi Andaryani

NIM : 0205619005

Program studi : S3 Pendidikan Seni

menyatakan bahwa yang tertulis dalam disertasi yang berjudul "**Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya**" ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya **secara pribadi** siap menanggung resiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 11 Juli 2023
Yang membuat pernyataan,



Eka Titi Andaryani
NIM 0205619005

MOTO DAN PERSEMBAHAN

MOTO

1. Apapun yang menjadi takdirmu akan mencari jalannya menemukanmu (Ali bin Ali Thalib).
2. Terkadang orang dengan masa lalu paling kelam akan menciptakan masa depan yang cerah (Umar bin Khattab).
3. Orang yang hebat adalah orang yang memiliki kemampuan menyembunyikan kesusahan sehingga orang lain mengira bahwa ia selalu senang (Imam Syafi'i).

PERSEMBAHAN

Disertasi ini penulis persembahkan kepada:

1. Bapak Andaryoko Titi Wibowo dan Ibu Maria Murwati, orang tua yang selalu mendoakan, membimbing dan menyemangati saya
2. Ibu Endang Sri Sulastri yang melahirkan saya
3. Ibu Prasetyaningtyas Tuti dan Ibu Dewi Meirini.
4. Bapak Paulus Widjanarko, S.Pd., M.Pd. Terima kasih support dan kebersamaannya.
5. Zivanna Gabriella Putri Wieka dan Zabyer Valentino Putra Wieka, anak-anak hebat yang selalu menjadi semangat di hidup saya.
6. Ariyani Titi Wulandari, adik saya tersayang.

ABSTRAK

Kebudayaan masyarakat Tegal yang mencakup Kota Tegal dan Kabupaten Tegal juga tidak terlepas dari posisinya yang berada di pesisir utara Pulau Jawa. Kebudayaan terejawantahkan dalam berbagai corak, ritus, maupun aktivitas tertentu sebagaimana pandangan Koentjaraningrat (Koentjaraningrat, 2009). Hal ini dapat dilihat dan dibudayakan misalnya melalui Tegal Pesisir Carnival yang menampilkan Batik Pesisir Tegal, Pawai Budaya Apeksi, maupun tradisi khusus Labuhan nelayan Tegalsari. Merujuk pada pandangan Kluckhohn (1953) yang menyebut kesenian sebagai salah satu unsur dari 7 unsur budaya, selain yang tersebut, ada satu budaya dalam wujud kesenian yang bisa jadi juga mewakili sekaligus mengandung nilai-nilai yang paling tidak pada sebagiannya mewakili identitas masyarakat pesisir Tegal. Kesenian tersebut adalah Lagu Dangdut Tegal. Lagu Tegal merupakan lagu khas Kota Tegal Jawa Tengah sebagai pionir munculnya musik ini pada tahun sekitar 1970-an. Lagu Dangdut Tegal cenderung bergenre orkes Dangdut dengan instrumen musik utama keyboard, kendang, seruling, gitar, basa gitar, dan drum. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mengetahui sejarah munculnya lagu dangdut Tegal, refleksi identitas dan nilai-nilai budaya, serta nilai-nilai Pendidikan dan Pendidikan karakter yang terdapat dalam lagu dangdut Tegal.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif. Sumber data dalam penelitian ini adalah semua hal berkenaan dengan lagu dangdut Tegal. Pengumpulan data menggunakan teknik dokumentasi dengan instrumen berupa pedoman pencatatan dokumen dan analisis data secara kualitatif.

Hasil penelitian, bahwa dalam Lagu Tegal atau Lagu Dangdut Tegal mengandung nilai-nilai dan identitas budaya Tegal. Nilai-nilai dan identitas ini tersurat atau tersirat dalam judul-judul maupun lirik-lirik Lagu Dangdut Tegal. Nilai-nilai tersebut antara lain: (1) nilai-nilai estetika, pesisir Tegal; (2) percintaan; (3) humor dan canda; (4) nilai pendidikan karakter; (5) dan spiritualitas (agama). Nilai-nilai ini membentuk identitas Tegal yang diperkuat dengan penggunaan bahasa *ngoko*, keindahan alam tegal, syair tentang sejarah Tegal, budaya-budaya khas Tegal dan masyarakat Tegal yang egaliter. Lagu Tegal penting untuk dijadikan salah satu sumber ajar karena baik musik klasik maupun tradisional ditemukan memiliki banyak manfaat bagi proses pembelajaran.

Kata Kunci: Lagu Dangdut Tegal, Nilai-nilai karakter, Identitas Budaya

PRAKATA

Segala puji dan syukur kehadirat Allah Swt. yang telah melimpahkan rahmat-Nya. Berkat karunia-Nya, penulis dapat menyelesaikan disertasi yang berjudul “Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya”. Disertasi ini disusun sebagai salah satu persyaratan meraih gelar Doktor Pendidikan pada Program Studi Pendidikan Seni Pascasarjana Universitas Negeri Semarang. Penelitian ini dapat diselesaikan berkat bantuan dari berbagai pihak. Oleh karena itu, penulis menyampaikan ucapan terima kasih dan penghargaan setinggi-tingginya kepada pihak-pihak yang telah membantu penyelesaian penelitian ini. Ucapan terima kasih penulis sampaikan pertama kali kepada Promotor, Co Promotor, dan anggota promotor yang telah memberikan kesempatan serta arahan selama pendidikan, penelitian, dan penulisan disertasi ini. Ucapan terima kasih penulis sampaikan juga kepada semua pihak yang telah membantu selama proses penyelesaian studi, di antaranya:

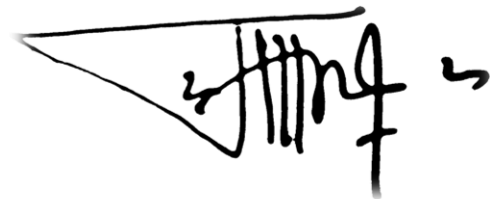
1. Prof. Dr. S Martono, M.Si., Rektor Universitas Negeri Semarang yang telah memberikan kesempatan untuk melaksanakan pendidikan di Universitas Negeri Semarang.
2. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum., Direktur Pasca Sarjana, Universitas Negeri Semarang yang telah mengizinkan dan mendukung dalam penelitian.
3. Dr. Agus Cahyono, M.Hum., Koorprodi S3 Pendidikan Seni, Universitas Negeri Semarang yang telah memfasilitasi, membimbing dan mendampingi penulis selama penulis menjadi mahasiswa S3.
4. Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum, Promotor yang telah bersedia memberikan bimbingan, arahan, saran, dan motivasi kepada penulis, sehingga disertasi ini dapat terselesaikan.

5. Dr. Udi Utomo, M.Si, Co Promotor yang telah bersedia memberikan bimbingan, arahan, saran, dan motivasi kepada penulis, sehingga disertasi ini dapat terselesaikan.
6. Dr. Sunarto, M.Hum, anggota Co Promotor yang telah bersedia memberikan bimbingan, arahan, saran, dan motivasi kepada penulis, sehingga disertasi ini dapat terselesaikan.
7. Dr. Suharto, M.Hum, penguji disertasi yang telah menguji penelitian penulis.
8. Prof. Madya Dr. Mohamad Maulana Magiman, penguji disertasi yang telah menguji penelitian penulis.
9. Bapak dan Ibu dosen Pascasarjana Unnes, yang telah banyak memberikan bimbingan dan ilmu kepada penulis selama menempuh pendidikan.
10. Tenaga Kependidikan pasca sarjana yang telah memberikan bantuan terkait dengan administrasi selama penulis menuntut ilmu di Universitas Negeri Semarang.
11. Indriana Eko Armaid, S.Pd., M.Pd, yang selalu bersedia membantu saya, menemani saya berjuang menyelesaikan disertasi ini.
12. Bapak ibu narasumber yang sudah memberikan informasi terkait lagu dangdut tegalan.
13. Teman-teman angkatan 2019 pendidikan seni S3 yang sudah memberikan dukungan doa dan semangat kepada penulis.

Semoga Tuhan Yang Maha Esa senantiasa melimpahkan berkat dan rahmat atas bantuan semua pihak yang diberikan kepada penulis dalam penulisan disertasi ini. Semoga disertasi ini dapat memberikan manfaat dan menambah wawasan terutama dalam pendidikan seni lebih khususnya seni musik lagu dangdut tegalan.

Penulis sadar bahwa dalam disertasi ini mungkin masih terdapat kekurangan, baik isi maupun tulisan. Oleh karena itu, kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak sangat penulis harapkan. Semoga hasil penelitian ini bermanfaat dan memberikan kontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan.

Semarang, 11-Juli-2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Eka Titi Andaryani', enclosed within a hand-drawn triangular shape. There are small decorative flourishes on the right side of the signature.

Eka Titi Andaryani
NIM 0205619005

DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
PERSETUJUAN PEMBIMBING	ii
PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI	iii
DAFTAR ISI	iv
ABSTRACT	v
BAB I PENDAHULUAN	
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah.....	6
1.3 Cakupan Masalah.....	9
1.4 Batasan Masalah.....	10
1.5 Rumusan Masalah.....	11
1.6 Tujuan dan Signifikansi Penelitian	
1.6.1 Tujuan.....	11
1.6.2 Signifikansi Penelitian.....	12
1.7 Manfaat Penelitian	
1.7.1 Manfaat Teoritis.....	13
1.7.2 Manfaat Praktis.....	13
BAB II KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS DAN KERANGKA BERPIKIR	
2.1 Kajian Pustaka.....	15
2.2 Kerangka Teoritis	
2.2.1 Bentuk Lagu.....	34
2.2.2 Kebudayaan dan Identitas Budaya.....	41
2.2.3 Kearifan Lokal.....	51
2.2.4 Estetika Seni Musik.....	56
2.2.5 Teori Pendidikan.....	58
2.2.6 Nilai-nilai Pendidikan Karakter.....	63
2.2.7 Etnomusikologi.....	67
2.3 Kerangka Teoritis.....	68
2.3 Kerangka Berpikir.....	69
BAB III METODE PENELITIAN	
3.1 Metode dan Pendekatan Penelitian.....	71
3.2 Sistematika Penelitian.....	76
3.3. Fokus Penelitian.....	77
3.4. Data dan Sumber Data Penelitian	
3.4.1 Sumber Data.....	78
3.4.2 Subyek Penelitian.....	78
3.4.3 Obyek Penelitian.....	79

3.4.4 Instrumen Penelitian.....	79
3.4.5 Data Primer.....	79
3.4.6 Data Sekunder.....	80
3.5 Teknik Pengumpulan Data.....	80
3.6 Teknik Keabsahan Data.....	85
3.7 Teknik Analisis Data.....	90
BAB IV GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN, ASPEK LINGKUNGAN ALAM, FISIK, DAN SOSIAL BUDAYA	
4.1 Gambaran Umum Lokasi Penelitian, Aspek Alam, Fisik, dan Sosial Budaya.....	92
4.1.1 Kota Tegal	92
4.1.2 Kabupaten Tegal.....	93
BAB V SEJARAH, DEFINISI DAN STRUKTUR LAGU DANGDUT TEGALAN	
5.1 Sejarah dan Definisi Lagu Dangdut Tegalan.....	98
5.2 Bentuk dan Struktur Lagu Dangdut Tegalan.....	106
5.2.1 Lagu <i>Tegal Keminclong Moncer Kotane</i>	107
5.2.2 Lagu <i>Galawi</i>	110
5.2.3 Lagu <i>Wong Tegal</i>	114
BAB VI LAGU DANGDUT TEGALAN MEREKLEKSIKAN NILAI-NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA TEGAL	
6.1 Nilai-Nilai dalam Lagu Dangdut Tegalan.....	117
6.1.1 Nilai-Nilai Estetika dan Pesisiran.....	133
6.1.2 Nilai <i>Blakasuta</i> dan Egaliter Masyarakat Tegal ...	140
6.1.3 Nilai Percintaan.....	143
6.1.4 Nilai Humor.....	145
6.2 Identitas Budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan.....	149
6.2.1 Budaya Khas Tegal.....	163
6.2.2 Bahasa <i>Ngoko</i>	164
6.2.3 Sejarah Tegal.....	168
6.2.4 Keindahan Alam Tegal.....	171
BAB VII NILAI-NILAI PENDIDIKAN DAN PENDIDIKAN KARAKTER DALAM LAGU DANGDUT TEGALAN SERTA POTENSI PEMERTAHANANNYA MELALUI MUATAN LOKAL DI SEKOLAH	
7.1 Nilai Pendidikan dan Karakter dalam Lagu Tegalan.....	174
BAB VIII PEMBAHASAN	
8.1 Nilai-Nilai dan Budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan.....	184
8.1.1 Nilai Estetika.....	197
8.2. Lagu Tegalan Sebagai Identitas Budaya Tegal	199
8.2.1 Lagu Tegalan Sebagai Kearifan Lokal.....	215
8.3 Nilai-Nilai Pendidikan dan Pendidikan Karakter	

dalam Lagu Tegalan	
8.3.1 Nilai-Nilai Pendidikan.....	227
8.3.2 Pendidikan Karakter dalam Lagu Tegalan.....	232
BAB V PENUTUP.....	239
Daftar Pustaka.....	247
Lampiran-Lampiran.....	258

DAFTAR TABEL

	Halaman
Tabel 2.1 Hasil penelitian yang relevan, diolah oleh peneliti	33
Tabel 3.1 Daftar Narasumber	103
Tabel 3.2 Kriteria Kepastian	107

DAFTAR GAMBAR

	Halaman
Gambar 2.1 Irama.....	63
Gambar 2.2 Kerangka Teoritis	91
Gambar 2.3 Kerangka Berpikir	92
Gambar 3.1 Diagram Alir Penelitian	97
Gambar 7.1 Lagu awal Album Remix Anyar Tegalan	207

DAFTAR LAMPIRAN

	Halaman
Lampiran 1 Panduan Wawancara.....	285
Lampiran 2 Pedoman Observasi	302
Lampiran 3 Pedoman Dokumentasi	303
Lampiran 4 Bahan dan Dokumentasi.....	304

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang Masalah

Sebuah pepatah Jawa bijak berbunyi ‘*desa mawa cara, negara mawa tata*’. Maksudnya, setiap daerah memiliki adat, budaya, dan aturan yang berbeda-beda. Adat dan budaya serta norma-norma yang berlaku di masing-masing daerah ini adalah lahir dari kebiasaan bergenerasi masyarakat setempat. Budaya sendiri, atau dalam kata lengkapnya kebudayaan, berasal dari bahasa Sanskerta *buddhayah* dalam bentuk tunggal. Sedangkan bentuk jamaknya adalah *buddhi* yang bisa dimaknai sebagai budi atau akal. Dengan demikian, kebudayaan adalah sesuatu yang berkaitan dengan budi dan akal manusia. Budaya dalam bahasa Inggris disebut *culture*, berasal dari bahasa Latin *colere* yang artinya mengolah atau mengerjakan. Dalam konteks asalnya *culture* dalam hal ini bermakna mengolah tanah atau bertani (Adorno, T. W. 2009).

Menurut Williams dalam Sutrisno dan Putranto (Sutrisno & Putranto, 2005), kebudayaan (*culture*) adalah salah satu kata yang kompleks karena banyak digunakan dalam konsep-konsep dari disiplin-disiplin ilmu dan kerangka berpikir yang berbeda. Oleh karena itu, menurut Williams, ada tiga arus penggunaan istilah budaya yaitu *pertama*, mengacu pada perkembangan intelektual, spiritual, maupun estetis yang terjadi secara individual, kelompok, maupun masyarakat. *Kedua*, yang mencoba memetakan khazanah kegiatan intelektual dan artistik sekaligus produk-produk yang dihasilkan. Dalam hal ini, budaya kerap diidentikkan dengan ‘kesenian’ (*the art*). *Ketiga*, yang menggambarkan keseluruhan cara hidup, berkegiatan, keyakinan-keyakinan, dan adat kebiasaan sejumlah individu, kelompok, atau masyarakat.

Koentjaraningrat (Koentjaraningrat, 2009) mengatakan bahwa setiap fenomena maupun ekspresi budaya selalu didasarkan pada: (1) sejumlah ide, proposisi, nilai dan norma; (2) pola-pola aktivitas atau tindakan dari orang-orang yang ada dalam masyarakat; dan (3) artefak. Secara lebih rinci, Kluckhohn mengidentifikasi ada tujuh (7) unsur dari kebudayaan yaitu peralatan dan perlengkapan hidup, sistem mata

pencapaian, sistem kekerabatan dan organisasi sosial, bahasa, *kesenian*, sistem kepercayaan, dan sistem ilmu pengetahuan (Kluckhohn, 1953).

Berdasarkan penjelasan di atas dapat diidentifikasi bahwa segala hal yang tercipta karena akal dan budi manusia adalah budaya. Dalam penjelasan Williams di atas, hasil karya dalam bentuk kesenian merupakan salah satu arus penggunaan kata budaya yang merupakan kekayaan intelektual yang bernilai artistik. Demikian juga, kesenian merupakan salah satu unsur dari tujuh unsur kebudayaan sebagaimana yang dijelaskan Kluckhohn di atas. Dengan demikian kesenian mewakili sistem nilai yang mengandung bukan hanya estetika tetapi juga cara hidup dan etika.

Pepatah bijak Jawa yang dikutip di awal mengindikasikan bahwa budaya masyarakat yang berbeda-beda juga disebabkan di mana budaya itu lahir dan eksis. Dalam konteks budaya pesisir, maka ragam budayanya pun akan mewakili apa yang eksis pada masyarakat pesisir. Menurut Geertz adanya ketergantungan masyarakat dari hasil laut memberikan identitas tersendiri sebagai masyarakat pesisir dengan pola hidup yang dikenal sebagai kebudayaan pesisir (Geertz, 1981). Kebudayaan pesisir menyangkut masyarakat Indonesia yang tinggal di wilayah-wilayah pesisir. Membentang panjangnya wilayah Indonesia menyebabkan banyak wilayahnya yang berada di wilayah pinggir pantai atau yang lebih dikenal dengan nama pesisir didiami oleh masyarakat yang berkebudayaan pesisir. Salah satunya adalah masyarakat yang berada di pesisir Tegal.

Kebudayaan masyarakat Tegal yang mencakup Kota Tegal dan Kabupaten Tegal juga tidak terlepas dari posisinya yang berada di pesisir utara Pulau Jawa. Kebudayaan tersebut terejawantahkan dalam berbagai corak, ritus, maupun aktivitas tertentu sebagaimana pandangan Koentjaraningrat di atas. Hal ini dapat dilihat dan dibudayakan misalnya melalui Tegal Pesisir Carnaval yang menampilkan Batik Pesisir Tegal, Pawai Budaya Apeksi, maupun tradisi khusus Labuhan nelayan Tegalsari. Merujuk pada pandangan Kluckhohn (1953) yang menyebut kesenian sebagai salah satu unsur dari 7 unsur budaya, selain yang tersebut, ada satu budaya dalam wujud kesenian yang bisa jadi juga mewakili sekaligus mengandung nilai-nilai yang paling

tidak pada sebagiannya mewakili identitas masyarakat pesisir Tegal. Kesenian tersebut adalah Lagu Dangdut Tegal.

Lagu Dangdut Tegal munculkan dari daerah Tegal yang mencakup Kota Tegal dan Kabupaten Tegal. Meski telah lahir sekitar setengah abad lamanya, belum banyak ditemukan penelitian yang mendalami Lagu Dangdut Tegal. Lagu Dangdut Tegal bisa didefinisikan sebagai lagu khas daerah Jawa Tengah, yang berpusat di Kota Tegal sebagai pionir munculnya jenis musik ini. Lagu-lagu Tegal yang diiringi musik Tegal mulai diciptakan pada tahun 1970-an. Lagu Dangdut Tegal cenderung bergenre orkes Dangdut dengan instrumen musik utama keyboard, kendang, seruling, gitar, basa gitar, dan drum. Saat itu, pemerintah daerah memanfaatkan Lagu Dangdut Tegal sebagai sarana promosi pariwisata Kota Tegal. Beberapa orang disebut-sebut sebagai pencetus Lagu Dangdut Tegal yaitu Lanang Setiawan, Nurgudiono, Dhimas Riyanto, Alm. Najeeb Bahresy, dan Tri Widarti sebagai pelantun Lagu-lagu Dangdut Tegal generasi pertama.

Pada awal mula penciptaannya, Lagu Dangdut Tegal dianggap bajakan oleh pendengarnya. Ketika alm. Najeeb Bahresy mempopulerkan Lagu Dangdut Tegal dengan single andalannya yang berjudul *Man Droup Tukang Becak*. Lagu ini, yang menjadi tonggak lahirnya Lagu Dangdut Tegal, merupakan versi bajakan dari lagu India yang populer pada tahun 1950-an. Najeeb Bahresy adalah penyanyi orkes Melayu yang sudah lama malang melintang di dunia musik sehingga memungkinkan baginya untuk menciptakan lagu dengan alunan musik yang serupa dengan apa yang sering dia dengar dan nyanyikan.

Ketika itu, Kota Tegal sedang menggemakan ‘Gerakan Tegal Pertiwi’ yaitu sebuah gerakan untuk menarik wisatawan yang bisa menyumbang pendapatan daerah melalui sektor pariwisata. Alm. Najeeb Bahresy saat itu melakukan rekaman di salah satu studio di Jakarta dengan biaya murah. Hasil rekaman tersebut untuk mengisi suara iklan radio. Lebih dari yang diharapkan, *Man Droup Tukang Becak* yang diputar di satu-satunya radio yang ada saat itu yaitu Radio Raka 1440 AM laris manis. Demikian juga dengan lagu “Teh Poci I”, melalui perusahaan MGM Record Jakarta, album lagu

ini menghasilkan penjualan yang fantastis bahkan lagu-lagunya menjadi *trand mark*. Paska dipopulerkan oleh alm. Najeeb Bahresy, rekannya yang bernama Tri Widarti juga turut menciptakan dan menyanyikan Lagu Dangdut Tegal. Beberapa misalnya lagu *Ketemu Maning, Man Pian Bakul Bakso, Jaran Lumpung, Ketagihan, Teh Poci Gula Batu, Ayu Ayu Bisu, Kembang Pitutur, Alun-Alun Tegal, Implang Impleng* dan *Tempe Mendoan*.

Pertengahan tahun 1990-an, Lagu Dangdut Tegal sempat mengalami kemunduran. Penyebab utamanya adalah karena krisis ekonomi dan biaya sewa studio rekaman yang meroket. Selain itu, selera anak muda pada masa itu juga bergeser ke jenis musik lainnya seperti rock, pop dan alternatif. Sony Muchson asal Sitanggal Brebes, tahun 1995 muncul dengan dua single-nya *Ana Kanda* dan *Nyong Cinta Padamu* ciptaan Dhimas Riyanto. Sayangnya, kehadiran juara Festival Lagu Remaja di stasiun televisi TVRI pertengahan tahun 1980-an tersebut belum mampu mengangkat kembali Lagu Dangdut Tegal. Krisis moneter saat itu menyebabkan seniman di Indonesia termasuk penyanyi Lagu Dangdut Tegal merasakan imbasnya. Lagu-lagu yang diedarkan ditarik kembali karena omzet penjualan yang tidak memenuhi target.

Lagu Dangdut Tegal mulai bangkit lagi pada akhir 1990-an. Setelah krisis ekonomi yang melanda Indonesia, para seniman kembali berkreaitivitas. Ketika itu, seorang Dalang Wayang asal Desa Bengle, Talang, Tegal, Ki Enthus Susmono menciptakan album bergenre Campursari dengan lirik Bahasa Tegal yang berjudul ‘Topeng Monyet’. Melalui grup musiknya, Sanggar Satria Laras, Ki Enthus Susmono (alm) membuat satu perubahan unik dan menarik. Ia menciptakan Lagu Dangdut Tegal dengan variasi yang berbeda dengan sebelumnya. Ki Enthus memadukan musik Reggae, Rock, Dangdut dan Jaipongan dalam satu lagu. Kreativitas ini membangkitkan industri Lagu Dangdut Tegal.

Pada perkembangan selanjutnya, akhir 1990-an sampai awal tahun 2000-an Lagu Dangdut Tegal muncul dengan variasi lucu, segar, merakyat, tapi juga kritis. Para penyanyi lagu ini kebanyakan masih sekolah atau bahkan menganggur. Sebut

contoh Amarrudin. Ia seorang yang tidak memiliki pekerjaan, berasal dari pedalaman Kabupaten Tegal. Namun, dia berhasil sukses lewat lagu *Poma Rong Poma* yang ia bawakan pada tahun 1999. Ada juga Album Remix Anyar Tegalan vokal: Vetty M dan Pipiet A., Musik: Alm Arief Effato, misalnya, *Kondangan Wurung, Aja Onggrongan, Mas Waridin, Gagal Maning* dan *Cinta Keder*. Muncul juga penyanyi-penyanyi Lagu Dangdut Tegalan generasi baru seperti Shanti Sartika-Brebes, Agus Jambrong-Kota Tegal, Mega Novia Arifiani-Tembok Kidul, Adiwerna-Tegal, Teguh Herdys-Tarub, Tegal, Yani Asmara-Slawi, Kabupaten Tegal, Windo Sapatuli-Slawi, Tuti Kirana, Erna Novita dan Mantan Bupati Tegal- H. Agus Riyanto dari Margasari.

Saat ini, Lagu Dangdut Tegalan bisa diunduh di internet dan menjadi jenis lagu yang perlu dilestarikan. Terlebih lagi ada kabar menghebohkan tentang lagu ciptaan Imam Joend yang berjudul *Man Warso*. Lagu tersebut diunggah oleh seseorang yang jahil telah mencuri lagunya. Menariknya, lagu ini telah terunduh sebanyak 3.262 kali. Disusul dengan lagu lainnya seperti *Tegal Banyumas* sebanyak 1.983 kali, kemudian *Cinta Tiba Tangi* sebanyak 1.225 dan *2 Q Yem* dengan jumlah unduh sebanyak 1.173 kali. Ini merupakan rekor yang belum pernah diraih dalam sejarah penyedia layanan simpan unduh. Pencapaian ini tentu harus mendapat apresiasi tinggi dan kebanggaan tersendiri dari masyarakat Tegal pada umumnya.

Sejak tahun 2012, setiap peringatan hari jadi Kabupaten Tegal yang diperingati setiap bulan Mei, sering diadakan ‘Lomba Nembang Tegalan’ yang diadakan Dewan Kesenian Kabupaten Tegal. Sayangnya, lomba semacam ini hanya ada di Kabupaten Tegal sedangkan di Kota Tegal tidak ada.

Sejumlah seniman pun masih aktif menciptakan Lagu Dangdut Tegalan. Imam Joend, misalnya, musisi Tegalan sekaligus Ketua Dewan Kesenian Kabupaten Tegal ini awal tahun 2019 meluncurkan Lagu Dangdut Tegalan terbarunya berjudul ‘Trasa’. Menurut Imam Joend, dengan memiliki kekuatan lokal karya cipta seni itu akan memiliki identitas tersendiri. Orang akan mudah menebak, dengan mendengar lantunan berbahasa Tegal orang akan bilang ini Lagu (Dangdut) Tegal, karena memiliki kekhasan tersendiri. Imam tetap konsisten dengan lagu-lagu berteman seputar Tegal

di antaranya *Purwahamba*, *Sate Tegal*, *Alun-Alun Slawi*, *Terminal Tegal*, *Galawi*, *Balapulang*, *Ngereni*, *Kali Gung* dan *Kelara-lara* (Ariadi 2019). Bahkan, di masa pandemi Covid-19 ini, Imam merilis sebuah lagu berjudul *Cintaku Di-lockdown* (Bentar 2020). Ada juga kabar gembira lainnya, lagu-lagu Dangdut khas Tegalan karya sastrawan Lanang Setiawan siap diaransemen band lokal Tegal, We Coustic. Lanang Setiawan mempersilakan Band ini untuk menyesuaikannya dengan genre anak muda saat ini (Faiz 2019).

1.2 Identifikasi Masalah

Meski telah mengalami perkembangan dengan beberapa senimannya yang masih aktif berkarya, minat untuk melestarikan Lagu Dangdut Tegalan masih kurang. Lagu-lagu Dangdut Tegalan, seharusnya, bukan hanya dilestarikan tapi juga harus menjadi salah satu materi muatan lokal di sekolah-sekolah yang ada di wilayah Tegal. Lagu-lagu Dangdut Tegalan baik lagu pioner maupun lagu-lagu yang diciptakan belakangan adalah sangat mungkin mengandung nilai-nilai edukasi, nilai-nilai moral dan budaya, serta pendidikan karakter yang menjadi identitas masyarakat Tegal. Nilai-nilai tersebut merupakan kearifan lokal (*local wisdom*) yang dimiliki daerah ini. Selain itu, Lagu-lagu Dangdut Tegalan tidak terlepas dalam konteks identitas budaya yang dimiliki masyarakat Tegal karena konteks budaya bisa menjadi inspirasi dalam penciptaan sebuah lagu. Lagu-lagu ini sudah sepantasnya mendapat posisi penting bagi masyarakat Tegal dalam bentuk apresiasi terhadap karya musik ini.

Adalah mungkin bahwa dalam lirik-lirik Lagu Dangdut Tegalan mengandung nilai-nilai edukasi, nilai-nilai identitas budaya, nilai-nilai karakter yang menggambarkan kearifan lokal sekaligus identitas masyarakat Tegal. Satu contoh Lagu Dangdut Tegalan misalnya yang berjudul *Tegal Keminclong Moncer Kotane* (Tegal Bersinar Terang Kotanya). Lirik lagu ini adalah sebagai berikut:

*Pan balik ya mana los pan balik ya mana los
Enyong ora bakal ngganduli*

*Ana sate ana sauto
Aja nggajog aja mlongo*

*Keminclong segarane keminclong segarane
Kinclong kinclong bening kaya kaca
Resik resik sawise didis
Ora sisik ora busik kabeh kalis
Ora nyana ora ngira kota Tegal saiki keminclong
Angger awan sedep disawang
Angger bengi padang njimbrang
Moncer moncer moncer kotane*

Terjemahan syair tersebut dalam Bahasa Indonesia:

Mau pulang ya silakan mau pulang ya silakan
Saya tidak akan memberatkan
Ada sate ada soto
Jangan menyesal jangan melamun

Bersinar pantainya bersinar pantainya
Bersinar bersinar jernih seperti kaca
Bersih bersih setelah membersihkan rambut
Tidak kasar tidak kotor semua menjadi sangat bersih

Tidak disangka tidak dikira, Kota Tegal sekarang bersinar
Saat siang enak dipandang
Saat malam terang benderang
Bersinar terang bersinar terang bersinar terang Kotanya

Dalam lirik lagu tersebut terlihat kekhasan masyarakat Tegal, beberapa syairnya bahkan menyinggung bagaimana Tegal itu adalah wilayah pesisir. Misalnya dalam syair “*Keminclong segarane keminclong segarane*”. Lirik ini secara eksplisit menyampaikan bahwa Tegal memiliki laut yang indah dan bersih. Nilai-nilai bisa digambarkan misalnya agar Tegal yang sudah indah dan bersih tetap dijaga dan dipertahankan.

Nilai-nilai lain juga tampak dalam Lagu Dangdut Tegalan karya Imam Joend. Dalam Lagunya yang berjudul ‘Kali Gung’, misalnya, dalam syair-syairnya mengandung pesan untuk menjaga lingkungan dan bersyukur. Hal ini merupakan nilai-

nilai karakter untuk bagaimana menjaga alam agar tetap lestari dan bersih sebagai salah satu wujud rasa syukur kita kepada Tuhan Yang Maha Kuasa. Demikian juga dalam lagu lainnya yang berjudul ‘Galawi’ yang mengajarkan tentang bagaimana mengajarkan menghargai dan berbuat baik bagi sesama yang merupakan bagian dari nilai pendidikan karakter.

Demikian juga dengan beberapa lagu lainnya yang secara eksplisit maupun implisit menggambarkan Identitas Budaya Tegal dan apa yang dimiliki Tegal. *Jaran Lumping, Teh Poci Gula Batu, Ayu Ayu Bisu, Kembang Pitutur, Alun Alun Tegal, dan Tempe Mendoan*, misalnya adalah judul-judul lagu yang menunjukkan hal-hal tersebut dapat ditemukan di Tegal. Tentu saja, melalui lagu ini selain mengandung pesan-pesan apa-apa yang dimiliki Kota Tegal sebagai ajang promosi bagi mereka yang berasal dari luar Tegal juga bisa menjadi satu dokumentasi untuk generasi selanjutnya bahwa Tegal memiliki semua yang tersebut pada lagu ini bila suatu saat apa yang tersebut sudah tidak ditemukan lagi.

Bercermin dari contoh-contoh Lagu Dangdut Tegal yang mencirikan masyarakat pesisir Tegal, maka adalah penting untuk melakukan penelitian tentang Lagu Dangdut Tegal ini. Urgensi penelitian ini dilakukan karena beberapa alasan: (1) relatif belum ditemukan penelitian signifikan dan mendalam tentang Lagu Dangdut Tegal; (2) belum ditemukan penelitian tentang kajian nilai-nilai (aksiologi) Lagu Dangdut Tegal secara komprehensif; (3) belum ada penelitian mendalam tentang identitas budaya yang ada dalam Lagu-lagu Dangdut Tegal; (4) belum ditemukan penelitian yang menghasilkan rekomendasi berdasarkan hasil penelitian ilmiah untuk memasukkan Lagu Dangdut Tegal dalam pelajaran pendidikan musik secara umum di Tegal; (5) untuk memperkaya khazanah kekayaan budaya Indonesia, Jawa Tengah, lebih khusus lagi Tegal dalam Lagu Dangdut Tegal. Penelitian seperti yang penulis lakukan ini terbilang baru dan diharapkan memberikan sumbangsih dalam konteks penelitian kearifan lokal melalui lagu dengan kekayaan nilai-nilai yang dimilikinya.

Oleh karena itu, penelitian ini memfokuskan pada kajian aksiologi yaitu nilai-nilai yang ada dalam Lagu Dangdut Tegal dan Identitas Budaya Tegal yang tersirat

maupun tersurat di dalamnya. Nilai-nilai yang dimaksud tidak mengharuskan bahwa nilai-nilai tersebut telah diajarkan di sekolah umum, melainkan bisa menjadi pengetahuan bagi masyarakat dan generasi muda Tegal. Selanjutnya, dari seluruh atau sebagian nilai-nilai tersebut diidentifikasi sebagai identitas budaya masyarakat Tegal sebagai masyarakat Pesisir Pantai Utara Jawa (Pantura). Setelah itu, diidentifikasi beberapa Lagu Dangdut Tegal yang potensial menjadi rekomendasi bagi Pemerintah Daerah untuk membuat kebijakan menjadikannya sebagai salah satu sumber ajar tentang kearifan lokal Tegal melalui lagu.

Sebagaimana dijelaskan pada bab-bab berikutnya, penelitian Lagu Dangdut Tegal ini dikaji dengan menggunakan metode Kualitatif dengan sumber data primer dan data sekunder. Data primer dikumpulkan melalui wawancara mendalam dengan seniman atau pemangku kepentingan yang berkaitan dengan Lagu Dangdut Tegal termasuk di dalamnya juga dengan akademisi, ditunjang data sekunder dari berbagai literatur. Untuk mengkaji Lagu Dangdut Tegal ini, sejumlah teori digunakan yaitu Bentuk Lagu, Teori Kebudayaan dan Identitas Budaya, Kearifan Lokal, Estetika Seni Musik, Teori Pendidikan, Nilai-nilai Pendidikan Karakter, dan Etnomusikologi. Penelitian ini dilakukan pada Bulan Januari hingga Juni tahun 2022.

1.3 Cakupan Masalah

Cakupan masalah penelitian ini adalah seni musik. Mengingat ilmu seni bersifat interdisipliner, maka penelitian ini pun kait-mengait pula dengan bidang studi lain seperti budaya dan identitas budaya, serta kearifan lokal. Lagu-lagu daerah termasuk Lagu Dangdut Tegal mengandung makna-makna tertentu. Makna-makna Lagu Dangdut Tegal dalam konteks penelitian ini diidentifikasi berdasarkan karakteristik umum yang dimiliki masyarakat Tegal yang terekam dalam Lagu-lagu Dangdut Tegal dengan beberapa kategori. Kategori-kategori ini membentuk satu kesatuan Lagu Dangdut Tegal dengan nilai dan identitas budaya masyarakat Tegal yang kemudian potensial menjadi bahan ajar di sekolah-sekolah dasar yang ada di Tegal.

Dalam penelitian Seni Musik Lagu Dangdut Tegal ini tujuannya bukan dalam rangka menularkan bakat seni kepada generasi selanjutnya untuk mencetak seniman atau yang disebut sebagai pendidikan di dalam seni (*education in arts*) (Kasiyan, 2002). Mengikuti trend abad ke-20 ke atas, masih dalam Kasiyan, terjadi pergeseran dari pendidikan seni sebagai ‘penuluran seni’ ke pendidikan seni sebagai ‘pemfungsian seni’ yaitu seni sebagai aset pendidikan atau ‘fungsi didik seni’ (*education through arts*). Dalam konteks penelitian ini, seni musik Lagu Dangdut Tegal berperan sebagai fungsi didik seni (*education through arts*). Lagu Dangdut Tegal dipelajari untuk mengetahui nilai-nilai etika dan estetika (aksiologi) yang dimiliki sebagai identitas budaya masyarakat Tegal. Dengan kata lain Lagu Dangdut Tegal dianggap vital sebagai salah satu sarana didik seni karakteristik yang dimiliki oleh masyarakat Tegal.

1.4 Batasan Masalah

Mengingat cukup banyaknya hasil karya Lagu Dangdut Tegal yang telah mencapai ratusan judul sejak mulai lahir tahun 1970-an, maka untuk menjaga kefokusannya penelitian ini, penelitian ini dibatasi pada beberapa kategori Lagu Dangdut Tegal yang menunjang penelitian ini yaitu *pertama*, Lagu Dangdut Tegal yang menunjukkan masyarakat Tegal yang lugas dan spontan. *Kedua*, Lagu Dangdut Tegal yang menunjukkan identitas Tegal sebagai daerah dan masyarakat pesisir. *Ketiga*, Lagu Dangdut Tegal yang berbicara tentang kuliner khas Tegal. *Keempat*, Lagu Dangdut Tegal yang menggambarkan budaya khas yang dimiliki Tegal. *Kelima*, Lagu Dangdut Tegal yang mengandung *dolanan* atau permainan bagi anak-anak. Dan *keenam*, Lagu Dangdut Tegal yang menunjukkan penggunaan bahasa yang *ngoko*. Sample-sample Lagu Dangdut Tegal yang dipilih adalah yang termasuk dalam keenam kategori di atas.

Batasan lainnya yaitu menyangkut periodisasi. Lagu Dangdut Tegal yang digunakan dalam penelitian ini adalah Lagu Dangdut Tegal sejak dipopulerkan oleh alm. Najeeb Bahresy tahun 1970-an hingga yang terbaru pada tahun 2022. Artinya lagu-lagu berbahasa Tegal sebelum alm. Najeeb Bahresy tidak menjadi bagian dari

penelitian ini. Kemudian kalau dilihat periodisasinya, paling tidak terdapat tiga periodesasi yaitu 1970-an sampai 1990-an, 1990-an sampai 2000-an, dan 2000-an sampai saat ini. Masing-masing periodesasi diambil sample-nya sejauh dan sepanjang sesuai dengan enam kategori di atas.

Penelitian ini juga dibatasi pada penelitian nilai-nilai etika dan estetika serta identitas budaya yang terdapat dalam lirik, melodi, irama, dan harmoni Lagu Dangdut Tegalan. Lirik atau syair Lagu Dangdut Tegalan terutama digunakan untuk mengetahui identitas budaya yang tertuang dalam lagu baik dari sisi alamnya, karakter masyarakatnya, kuliner, maupun budayanya. Kemudian melodi, irama, dan harmoni digunakan untuk mengetahui bentuk atau struktur Lagu Dangdut Tegalan.

1.5 Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang di atas, ada tiga rumusan masalah yang diajukan dalam penelitian ini yaitu: (1) Bagaimana Sejarah Lagu Dangdut Tegalan dan Struktur Lagu Dangdut Tegalan pada umumnya?. (2) Bagaimana Lagu Dangdut Tegalan dapat merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya Tegal melalui kategori-kategori tema yang diangkat dalam Lagu Dangdut Tegalan?. (3) Bagaimana nilai-nilai pendidikan dan pendidikan karakter dalam Lagu Dangdut Tegalan serta potensi pemertahanannya melalui pengikutsertaan dalam muatan lokal di sekolah?

1.6 Tujuan dan Signifikansi Penelitian

1.6.1 Tujuan

Berdasarkan tiga rumusan masalah di atas ada tiga tujuan dari penelitian yang dilakukan: (1) Untuk mengetahui bagaimana Sejarah Lagu Dangdut Tegalan dan Struktur Lagu Dangdut Tegalan pada umumnya. (2) Untuk mengetahui bagaimana Lagu Dangdut Tegalan dapat merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya Tegal melalui kategori-kategori tema yang diangkat dalam Lagu Dangdut Tegalan. (3) Untuk mengetahui bagaimana nilai-nilai pendidikan dan pendidikan karakter dalam Lagu Dangdut Tegalan serta potensi pemertahanannya melalui pengikutsertaan dalam muatan lokal di sekolah.

1.6.2 Signifikansi Penelitian

Penelitian ini dilakukan dengan sejumlah pertimbangan. Pertama, saya orang Tegal, lahir dan besar di Tegal, orangtua Tegal. Kedua, Seni termasuk seni musik itu indah, salah satu wujud keindahannya adalah karena ada nilai-nilai dan makna di dalamnya. Ketiga, belum ada penelitian mendalam tentang nilai-nilai dan identitas budaya dalam Lagu-lagu Dangdut Tegal. Penelitian yang ditemukan hanya menyangkut struktur musik yang dilakukan Jatmiko berjudul “Struktur Bentuk Komposisi dan Akulturasi Musik Terbang Biola Sabdo Rahayu Desa Pekiringan, Kecamatan Talang, Kabupaten Tegal”. Itu hanya satu musik tertentu. Di luar Tegal, ada penelitian Desyandri, D. (2015) tentang Nilai-Nilai Edukatif Lagu-Lagu Minang Untuk Membangun Karakter Peserta Didik. Ada penelitian Prawati, A. (2018) tentang Representasi Identitas Kultural dalam Lagu-lagu Pop Manggarai. Di luar negeri, Šabec (2017) Chapter Ten Expressing Ethnic and Cultural Identity Through Music and Song Lyrics: The Case of Slovenian Americans menemukan orang-orang Slovenia yang telah menjadi orang-orang Slovenia Amerika dan Kanada masih mengingat, menjaga, dan menjadikan musik dan syair lagu Slovenia sebagai sarana mengekspresikan identitas budaya daerah asal mereka. Dengan beberapa tema lagu.

Saya juga mempunyai keingintahuan tentang nilai-nilai dan identitas budaya Tegal yang ada di LDT. Sehingga, bisa dimanfaatkan sebagai pengetahuan dan alasan kecintaan serta kebanggaan terhadap Lagu Tegal yang selama ini masih kurang, dengan harapan ada kebijakan dukungan pemerintah melestarikan dan memperkenalkan lagu ini di sekolah yang ada di Tegal.

Penelitian yang berjudul ‘Lagu Dangdut Tegal: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya’ ini adalah penting dengan beberapa alasan: *pertama*, mengetahui bagaimana bentuk dan struktur Lagu Dangdut Tegal sehingga membedakannya dengan bentuk dan struktur Lagu-lagu Dangdut lainnya. *Kedua*, sebagian masyarakat Tegal terutama generasi mudanya malu atau tidak menjadikan Lagu Dangdut Tegal sebagai kebanggaan sehingga perlu penelitian untuk menemukan nilai-nilai yang

terkandung dalam Lagu-lagu Dangdut Tegal; dan *ketiga*, pentingnya masyarakat Tegal memahami Lagu Dangdut Tegal sebagai salah satu identitas budaya Tegal.

Penelitian yang penulis lakukan ini terbilang baru karena belum pernah dilakukan sebelumnya dalam konteks Tegal dan diharapkan memberikan sumbangsih dalam konteks penelitian kearifan lokal melalui lagu dengan kekayaan nilai-nilai yang dimilikinya. Meskipun penelitian ini hanya dilakukan dalam lingkup Tegal (Kota Tegal dan Kabupaten Tegal), diharapkan temuan dari penelitian ini bisa menjadi sarana pembelajaran bagi masyarakat Tegal, mereka yang berminat mempelajari Lagu Dangdut Tegal. Selain itu, penelitian ini juga bisa menjadi salah satu referensi untuk akademisi yang ingin melakukan penelitian yang serupa terhadap jenis-jenis musik lainnya yang ada di daerah-daerah lain di Indonesia.

1.7 Manfaat Penelitian

1.7.1. Manfaat Teoritis

Penelitian yang dilakukan di Tegal (Kota Tegal dan Kabupaten Tegal), Provinsi Jawa Tengah ini bisa memiliki sejumlah manfaat teoritis yaitu: (1) Menemukan satu konstruksi teoritis nilai-nilai dan identitas budaya yang dimiliki dalam lagu Tegal. (2) Menemukan satu konstruksi teoritis bagaimana nilai-nilai etika dan estetika yang terekpresikan dalam Lagu Dangdut Tegal menjadi identitas Lagu Tegal.

1.7.2 Manfaat Praktis

Adapun manfaat praktis dari penelitian ini: (1) Bagi masyarakat, penelitian ini menjadi sumber pengetahuan yang lebih mendalam tentang Lagu-lagu Dangdut Tegal sebagai identitas masyarakat Tegal dengan memaknai nilai-nilai yang dikandungnya. (2) Bagi Pemerintah Daerah baik Pemerintah Kota Tegal, Pemerintah Kabupaten Tegal maupun Pemerintah Provinsi Jawa Tengah, pentingnya memasukkan Lagu Dangdut Tegal dalam pendidikan Seni Musik di sekolah lebih khusus dalam pelajaran ekstrakurikuler untuk melestarikan salah satu kekayaan budaya yang dimiliki masyarakat Tegal. Penelitian ini bisa dimanfaatkan oleh Pemerintah Pusat, Pemerintah Provinsi Jawa Tengah dan kabupaten/kota yang ada di Indonesia sebagai pertimbangan empiris untuk membuat kebijakan pelestarian lagu-lagu yang bersifat kedaerahan. (3)

Bagi Dunia Usaha, melalui penghayatan makna-makna yang terkandung dalam Lagu Dangdut Tegalan bisa menjadi pertimbangan untuk turut membantu melestarikan Lagu Dangdut Tegalan.

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORITIS DAN KERANGKA BERPIKIR

2.1. Kajian Pustaka

Kajian pustaka adalah kegiatan yang meliputi mencari, membaca, dan mendengarkan laporan-laporan penelitian dan bahan pustaka yang memuat teori-teori yang relevan dengan penelitian yang akan dilakukan. Kegiatan ini merupakan bagian yang penting dari pendekatan ilmiah yang harus dilakukan dalam setiap penelitian ilmiah dalam suatu bidang ilmu (Creswell, 2015). Penelitian berjudul “Lagu Dangdut Tegal: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya” adalah penelitian baru dan relatif belum ditemukan penelitian sejenis terhadap Lagu Dangdut Tegal. Penelitian yang ditemukan hanya menyangkut struktur musik yang dilakukan Endri Muris Jatmiko berjudul “Struktur Bentuk Komposisi dan Akulturasi Musik Terbang Biola Sabdo Rahayu Desa Pekiringan, Kecamatan Talang, Kabupaten Tegal”. Hasil penelitian ini menunjukkan bahwa Terbang Biola Sabdo Rahayu merupakan kesenian bentuk musik campuran musik vokal dan musik instrumental. Bentuk komposisi musik di dalamnya mencakup notasi, tanda kunci, melodi, ritme, harmoni, tempo, dinamik, tangga nada, dan ekspresi. Terbang Biola Sabdo Rahayu merupakan kesenian akulturasi berdasarkan instrumen musik yang digunakan yaitu, rebana (Arab), biola (Eropa), dan gambang (Jawa) (Jatmiko, 2015). Untuk itu, penelitian sebelumnya akan mengambil dari penelitian-penelitian yang dilakukan pada lokus lainnya yang diharapkan memiliki sebagian kesamaan dengan penelitian ini:

Desyandri yang meneliti kearifan lokal dan literasi budaya di sekolah dasar menemukan bahwa kearifan lokal bisa menjadi sarana literasi budaya melalui beberapa langkah yaitu (1) apresiasi; (2) menirukan lagu; (3) mengekspresikan lagu; (4) mengidentifikasi dan memahami makna nilai-nilai kearifan lokal; dan (5) mengimplementasikan nilai-nilai kearifan lokal (Desyandri, 2018). Menurut

Kartawinata dikutip dari Desyandri kearifan lokal artinya kearifan setempat (*local wisdom*) yang dapat dipahami sebagai gagasan-gagasan lokal yang bersifat bijaksana, penuh kearifan, bernilai yang tertanam dan diikuti oleh warga masyarakatnya. Dalam konsep antropologi, kearifan lokal dikenal pula sebagai pengetahuan setempat (*indigenous or local knowledge*), atau kecerdasan setempat (*localgenius*), yang menjadi dasar identitas kebudayaan (*cultural identity*) (Desyandri, 2018).

Dalam konteks budaya dan adat Minangkabau, nilai-nilai adat yang dimiliki merupakan kearifan lokal milik budaya Minangkabau. Tujuannya untuk mengedukasi masyarakat agar melek budaya serta menampilkan perilaku yang beradat, beradab, dan berkarakter (Desyandri, 2018). Menurut Desyandri, nilai-nilai adat yang merupakan nilai-nilai kearifan lokal Minangkabau juga terkristalisasi pada keseniannya, yaitu lagu-lagu Minang. Kondisi ini mengindikasikan lagu-lagu Minang memiliki nilai-nilai kearifan lokal untuk membantu tercapainya tujuan adat budaya Minangkabau (Desyandri, 2018).

Kemendikbud, dikutip Desyandri (2018), mengatakan literasi budaya sebagai kemampuan dalam memahami dan bersikap terhadap kebudayaan Indonesia sebagai identitas bangsa. Maka, literasi budaya melalui pemahaman terhadap syair-syair lagu juga menjadi bagian dari identitas bangsa. Penelitian Desyandri ini menemukan pembudayaan nilai-nilai adat Minangkabau dan nilai-nilai edukatif lagu-lagu Minang dalam dunia pendidikan masih minim. Penelitian ini berpendapat pembelajaran seni musik di sekolah dasar, khususnya di Kota Padang ditengarai belum optimal (Desyandri, 2018).

Selama ini, pengamatan Desyandri pembelajaran untuk hiburan semata. Pemberian materi dalam bentuk hafalan musik/lagu-lagu Minang, mengeksplorasi kandungan nilai-nilai edukatif secara garis besar tanpa dilanjutkan dengan pengimplementasian dan pembudayaan nilai-nilai tersebut dalam kehidupan sehari-hari peserta didik. Bahkan sekolah-sekolah di Kota Padang terlihat mulai meninggalkan lagu-lagu Minang, sehingga nilai-nilai kearifan lokal lagu-lagu Minang tidak lagi difungsikan sebagaimana mestinya. Hal ini dapat dibuktikan dengan

sedikitnya lagu-lagu Minang yang dibelajarkan di sekolah dan kebanyakan peserta didik kurang mengetahui lagu-lagu Minang.

Seharusnya pendidikan seni musik dapat mengembangkan rasa keindahan, kreativitas, dan kepribadian, serta menjadikan peserta didik lebih produktif dan berbudaya. Permasalahan ini dapat menyebabkan munculnya kecenderungan perilaku dan karakter peserta didik yang tidak beradat/tidak beradab, seperti kurangnya rasa menghargai dan menghormati orang lain, kurangnya sopan-santun, lebih mementingkan diri sendiri, serta kurang peduli dengan adat atau budaya daerah mereka sendiri (Desyandri, 2018).

Hasil penelitian Desyandri menunjukkan lagu *Minangkabau* memiliki 7 nilai-nilai edukatif dan lagu *Kampuang nan Jauh di Mato* memiliki 6 nilai-nilai edukatif. Kedua lagu tersebut memiliki 13 nilai-nilai edukatif. Namun setelah dilakukan analisis untuk melihat kesamaan dan perbedaan arti masing-masing nilai-nilai tersebut, baik dari segi leksikal maupun arti secara denotatif dan konotatif, ditemukan 9 nilai-nilai edukatif, yakni (1) Ketuhanan (syarak atau agama); (2) kecintaan terhadap ranah Minang; (3) persaudaraan dan gotong-royong; (4) kesatuan dan kebersamaan; (5) musyawarah dan mufakat; (6) adil dan damai; (7) keteguhan hati; (8) waspada; dan (9) disiplin (Desyandri, 2015). Nilai-nilai edukatif lagu Minang tersebut merupakan nilai-nilai kearifan lokal Minang yang terkristalisasi ke dalam lagu-lagu Minang. Nilai-nilai kearifan lokal tersebut sangat bermanfaat dan dapat dijadikan sebagai pedoman dalam mengarahkan pikiran, perasaan atau keinginan, dan perilaku peserta didik, serta dapat juga dijadikan sebagai sarana lierasi budaya sehingga dapat mewujudkan karakter peserta didik yang beradat, beradab, berkarakter (Desyandri, 2018).

Penelitian berikutnya berjudul ‘Bentuk, Perubahan Fungsi, dan Nilai-Nilai Edukatif pada Musik Tari Japin Tahtul di Amuntai (Noviyanti & Sutiyono, 2017). Penelitian ini menggunakan pendekatan etnomusikologi. Penelitian ini juga menemukan nilai-nilai edukatif yang terdapat pada Musik Tari Japin Tahtul. Nilai-nilai tersebut dalam bentuk 10 karakter berdasarkan budaya bangsa seperti: (1) toleransi; (2) disiplin; (3) kerja keras; (4) kreatif; (5) mandiri; (6) rasa ingin tahu; (7) cinta tanah air,

(8) menghargai prestasi; (9) bersahabat/komunikatif; dan (10) bertanggung jawab (hal 110). Merriam dalam *The Anthropology of Music* mengajukan sepuluh fungsi musik, yaitu: (1) fungsi ekspresi emosional; (2) fungsi menikmati keindahan (estetika); (3) fungsi hiburan; (4) fungsi komunikasi; (5) fungsi representasi simbolik; (6) fungsi respon fisik; (7) fungsi memperkuat konformitas terhadap norma-norma sosial; (8) fungsi validasi terhadap ritual-ritual agama dan lembaga-lembaga sosial; (9) fungsi kontribusi terhadap keberlanjutan dan stabilitas budaya (*the function of contribution to the continuity and stability of culture*); dan (10) fungsi kontribusi bagi integrasi masyarakat (Merriam & Merriam, 1964).

Ada juga penelitian dalam kaitannya dengan ekspresi identitas budaya suatu komunitas melalui musik. Šabec (2017) meneliti bagaimana orang-orang Slovenia yang telah menjadi orang-orang Slovenia Amerika dan Kanada masih mengingat, menjaga, dan menjadikan musik dan syair lagu Slovenia sebagai sarana mengekspresikan identitas budaya daerah asal mereka. Penelitian ini menemukan bahwa musik menjadi faktor utama penentu identitas yang berada pada skor tinggi di atas bahasa hanya di bawah budaya. Musik daerah asal mereka dianggap sebagai ‘makanan bagi jiwa’ untuk mengingat memori masa lalu yang mana musik ini diwariskan secara turun temurun. Bagi orang-orang Slovenia Musik Polka merupakan cara yang paling tepat untuk mengkoneksikan diri dengan kampung halaman di mana mereka menghabiskan masa kanak-kanak dan masa muda. Musik membangkitkan perasaan identitas dan kesatuan saat dinyanyikan bersama. Musik Polka yang mereka miliki dimainkan dengan menggunakan kotak tombol (*button-box*), akordeon diatonis, saksofon, klarinet, drum, gitar, dan instrument-instrumen lainnya (Šabec 2017, hal. 144). Disebutkan juga dalam penelitian ini bahwa musik Polka memiliki genre yang dinamis yang bersifat hybrid karena merupakan genre perpaduan antara genre lama dan baru. Šabec (2017) menemukan beberapa motif dan tema dari musik Polka yaitu saat bersenang-senang (*good times*), kampung halaman (*home*), cinta dan romantisme, komedi, sejarah etnis dan Polka, kebanggaan terhadap identitas etnis, dan spiritualitas (agama).

Prawati dan kolega-koleganya meneliti identitas budaya dalam lagu-lagu Pop Manggarai (Prawati, 2018). Penelitian ini berkaitan dengan bagaimana lagu Pop Manggarai berperan dalam meneruskan nilai-nilai yang dimiliki dan identitas budaya Manggarai. Penelitian ini menemukan bentuk-bentuk identitas budaya dalam lagu-lagu Pop Manggarai. Terdapat beberapa identitas budaya dalam syair-syair lagu yang dipilih. *Pertama*, aktivitas masyarakat setempat dalam membakar ubi kayu terdapat dalam Lagu 'Daeng Tapa'. Makna lagu ini yaitu bagaimana menikmati hidup dengan bekerja keras untuk memenuhi kebutuhan hidup. *Kedua*, hubungan kekerabatan misalnya dalam lagu 'Katarina' dan 'Hop Hau Ngom' yaitu menceritakan tentang hubungan persaudaran, ayah, dan 'anak rona' dalam sistem kekerabatan setempat. *Ketiga*, terdapat juga lagu yang mengandung kritik terhadap kebiasaan masyarakat setempat misalnya dengan menghabiskan waktu untuk bergosip terdapat dalam lagu berjudul 'So Aso'. *Keempat*, ada juga lagu yang mengidentifikasi tempat-tempat tertentu seperti nama kampung, hutan, mata air dan sebagainya, misalnya dalam Lagu 'Daeng Tapa' dan 'Katarina'. Dan *kelima*, terdapat lagu tentang pentingnya menjaga kelestarian lingkungan misalnya dalam Lagu 'Ngkiong Ta'.

Dari kelima penelitian tersebut dapat diidentifikasi beberapa perbedaan dengan penelitian ini. *Pertama*, penelitian Jatmiko (2015) hanya membahas tentang struktur komposisi dan akulturasi satu jenis musik saja yaitu Terbang Biola Sabdo Rahayu Desa Pekiringan, sedangkan penelitian yang saya lakukan meneliti tentang berbagai macam Lagu Dangdut Tegalan secara umum. *Kedua*, penelitian Desyandri (2018) adalah tentang lagu-lagu Minang dengan pesan-pesan dan nilai-nilai moralnya yang menurutnya meskipun sudah diajarkan di sekolah tetapi belum diaplikasikan dalam praktek hidup peserta didik. Sedangkan penelitian ini berupaya menemukan nilai-nilai yang terkandung dalam Lagu Dangdut Tegalan sebagai ciri identitas budaya masyarakat Tegal. *Ketiga*, Penelitian Noviyanti dan Sutiyono (2017) yang menggunakan etnomusikologi ini hanya fokus pada satu jenis musik yaitu nilai-nilai edukatif pada Musik Tari Japin Tahtul, sedangkan penelitian yang peneliti lakukan mencakup gambaran umum Lagu Dangdut Tegalan yang diciptakan banyak seniman.

Penelitian Šabec (2017) dan Prawati (2018) berkaitan dengan ekspresi identitas budaya melalui musik dan syair lagu dalam konteks lokus penelitian masing-masing berbeda dengan lokus penelitian ini yaitu di Tegal. Demikian juga dengan kategori maupun tema lagu yang sekalipun adalah mungkin terdapat kesamaan tetapi juga terdapat perbedaan-perbedaan lebih-lebih dalam hal judul maupun syairnya yang sudah pasti berbeda mengingat satu merupakan penelitian di luar negeri (Amerika dan Kanada) dan satu lagi di Indonesia yaitu di Manggarai.

Selain tiga penelitian di atas, penelitian ini juga menggunakan penelitian-penelitian relevan lainnya yang mendukung penelitian ini. Peneliti mencoba mengkategorisasikan beberapa sumber-sumber relevan tersebut menjadi tiga (3) kategori sebagai penjabaran dari judul penelitian. Satu artikel bisa jadi masuk dalam lebih dari satu kategori. Adapun ketiga kategori yang dimaksud yaitu nilai-nilai dalam lagu (I), identitas budaya (II), dan nilai pendidikan (III).

No	Artikel	Ringkasan Hasil Penelitian	Kategorisasi dan Relevansi
1.	Pribady, H. (2019). Internalisasi Nilai-Nilai Positif Melalui Lagu Daerah Dalam Masyarakat Sambas. <i>Jurnal Ilmiah Edukatif</i> , 5(2), 124-129. (Pribady, 2019)	Lagu-lagu daerah Sambas ditemukan memiliki nilai-nilai dalam kandungan lagunya seperti nilai religius misalnya dalam Lagu Tandak Sambas dan Passan Nek Along. Ada juga nilai-nilai yang mengajarkan tentang etos kerja dan kerja sama. Misalnya, dalam Lagu Belallek (bekerja sama) dan Senandong Perantau. Selain itu, terdapat juga nilai sejarah dan budaya misalnya dalam lagu Punji Kate, Batu Mak Jage dan Bantellan	I Penelitian ini relevan sebagai bukti bahwa lagu daerah memiliki nilai-nilai dengan kategori tertentu, yang juga berlaku dalam Lagu Tegalan.
2.	Wakil, A. (2015). An Analysis of Moral and Educational Values on Madura Folk Songs. <i>Jurnal Ilmiah Bahasa dan</i>	Penelitian ini menemukan nilai-nilai moral dan pendidikan dalam lagu. Dalam lirik Lagu ‘Tondu Majang’ ditemukan semangat para nelayan Madura yang tidak pernah takut dalam menempuh segala resiko dan bahwa yang mengancam jiwa mereka saat melaut. Dalam lirik lagu	I dan II Penelitian ini relevan karena lagu-lagu yang diteliti memiliki nilai moral dan pendidikan, termasuk di

	Sastra, 2(1), 47-57. (Wakil, 2015)	'Pajjer Lagghu' mengangkat tentang semangat para petani Madura dalam bertani; dan dalam lirik 'Entar Akarang' menguraikan tentang aktivitas masyarakat Madura yang hidup di pesisir saat mereka tidak melaut	dalamnya corak hidup masyarakat pesisir sebagaimana halnya masyarakat pesisir Tegal.
3.	Putra, P. A. (2019). Implementasi Pendidikan Karakter: Integrasi Lagu Melayu Sambas Dalam Pembelajaran pada MIN Kabupaten Sambas. Sosial Budaya, 16(2), 83-92.(Putra, 2019)	Hasil penelitian menemukan nilai-nilai karakter khas Melayu Sambas sebagai landasan dasar dalam mempertahankan kearifan lokal, pendidikan seni lagu sebagai dasar pendidikan dalam membentuk jiwa dan kepribadian yang berakhlak mulia.	I dan III Nilai pendidikan dalam lagu khas Melayu Sambas juga menunjukkan bahwa kandungan lagu daerah tidak terlepas dari nilai. Demikian juga dalam Lagu Tegalan.
4.	Ambarwati, P., Wardah, H., & Sofian, M. O. (2019). Nilai Sosial Masyarakat Madura dalam Kumpulan Syair Lagu Daerah Madura. Jurnal Satwika, 3(1), 54-68.(Ambarwati et al., 2019)	Hasil temuan penelitian ini yaitu mengenai nilai-nilai sosial yang terdapat dalam beberapa lagu daerah Madura yaitu lagu Caca aghuna, Resere Penang, Bhing Ana, Pajjher Lagghu, dan Tandhu Majheng. Nilai-nilai yang terefleksikan dalam lagu tersebut yaitu terdiri dari nilai kepedulian dan nilai tanggung jawab.	I dan II Dalam Lagu Tegalan adalah sangat mungkin juga mengandung nilai-nilai kepedulian dan tanggung jawab yang mungkin akan ditemukan dalam penelitian ini nantinya.
5.	Setiowati, S. P. (2020). Pembentukan Karakter Anak Pada Lagu Tokecang, Jawa Barat. Jurnal Ilmu Budaya, 8(1), 172-	Pembentukan karakter anak dalam Lagu Tokecang mengajarkan kepada manusia bahwa sebagai makhluk sosial manusia harus memiliki sikap peka (afeksi) dan kepedulian sosial. Afeksi merupakan reaksi emosional terhadap seseorang, hewan, maupun objek.	I Penelitian ini relevan sebagai pembanding dalam Lagu-lagu Tegalan juga memuat unsur pendidikan karakter.

	177.(Setiowati, 2020)		
6.	Herliyana, S., & Rosmiati, R. (2019, May). Developing The Nationalism Character of Young Learners by Using Songs and Traditional Dances of Indonesia. In International Conference on Early Childhood Education (pp. 287-292).(Herliyana & Rosmiati, 2019)	Hasil penelitian ini menunjukkan strategi dalam pembangunan karakter pembelajar muda melalui lagu dan tari daerah dilalukan melauai bermain video, menyanyikan lagu dan tari dalam aktivitas ekstrakurikuler.	I dan III Sangat relevan. Penelitian ini menyangkut nilai-nilai edukasi serta potensi Lagu Tegalan sebagai bahan ajar pada pelajaran ekstrakurikuler. Strategi yang diterapkan dalam penelitian tersebut bisa menjadi studi tiru atau pembanding untuk pembelajaran Lagu Tegalan.
7.	Kristanto, W. (2020). Javanese Traditional Songs for Early Childhood Character Education. Jurnal Pendidikan Usia Dini, 14(1), 169-184.(Kristanto, 2020)	Data mengungkap bahwa pendidikan karakter pada anak-anak menunjukkan nilai rata-rata dari kelas eksperimen lebih tinggi daripada kelompok kontrol. Hal ini berarti bahwa pendidikan karakter pada anak bisa dibentuk melalui lagu-lagu tradisional. Penelitian ini juga menunjukkan bahwa anak-anak bisa mengerti makna karakter yang ada dalam lagu yang bisa mengarahkan mereka untuk berperilaku sama dengan karakter yang ada dalam lagu tersebut.	I dan III Nilai edukasi ada dalam lagu tradisional. Penelitian tersebut bisa menjadi contoh bahwa dalam beberapa Lagu Tegalan ada yang bisa menjadi jalan pemberian pengetahuan kepada peserta didik tentang budaya Tegal.
8.	Saliha, S. R., & Udu, S. Nilai dan Fungsi Lagu Daerah Tolaki Tinjauan Semiotik. Jurnal Pembelajaran Seni	Hasil penelitian menunjukkan bahwa nilai Lagu Daerah Tolaki Tinjauan Semiotik terdapat nilai religi, nilai sosial, nilai etika, nilai estetika dan nilai pendidikan. Sedangkan, Fungsi Lagu Daerah Tolaki Tinjauan Semiotik terdapat	I dan III Penelitian tersebut juga bisa menjadi referensi berbagai nilai yang bisa dimiliki oleh lagu-lagu daerah,

	& Budaya, 3(2). (Saliha & Udu, n.d.)	fungsi ekspresif, fungsi referensial, fungsi puisi dan nilai konotatif.	termasuk juga Lagu Tegalan.
9.	Sari, P. P. Nilai- Nilai Moral dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci Karya H. Atmajar Idris. Jurnal Nilai-Nilai Moral Dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci Karya H. Atmajar Idris.(Sari, n.d.)	Hasil penelitian menunjukkan bahwa terdapat nilai-nilai moral yang terkandung dalam hubungan manusia dengan Tuhan, hubungan manusia dengan sesama, dan hubungan manusia dengan diri sendiri dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci karya H. Atmajar Idris.	I Lirik lagu termasuk Lagu Tegalan tidak hampa nilai. Lagu Daerah Kerinci juga menjadi acuan bahwa nilai-nilai moral itu ada pada lagu-lagu daerah.
10	Sonsel, Ö. B. (2018). Analysis of the Children's Songs in 2017 Elementary School Music Lesson Curriculum in Terms of Universal Values. Journal of Education and Training Studies, 6(11), 75- 82.(Sonsel, 2018)	Sample penelitian terdiri atas lagu- lagu anak yang ada dalam Kurikulum Pelajaran Musik Sekolah Dasar tahun 2017. Lagu-lagu yang digunakan dalam penelitian ini telah dianalisis dalam hal dua belas nilai yang diidentifikasi oleh UNESCO dalam program pendidikan nilai hidup (<i>Living Values Education Program</i>). Penelitian ini menyimpulkan bahwa nilai-nilai 'cinta, tanggung jawab, dan kebahagiaan' banyak ditemukan dalam sample lagu-lagu anak. Sementara nilai-nilai 'respek dan toleransi' termasuk nilai yang sedikit ditemukan. Sedangkan nilai- nilai 'kejujuran, kerendahan hati, dan kesederhanaan' relatif tidak ada dalam sample lagu tersebut. Dan tidak ada nilai-nilai negatif yang ditemukan dalam lagu.	I Penelitian tersebut membahas tentang lagu anak dan nilai- nilai yang dimilikinya. Relevansinya adalah bagaimana beberapa Lagu Tegalan cocok untuk anak terutama anak-anak sekolah dasar.

11	Ojukwu, E., & Chidiebere, O. (2020). Folk Songs as Vital Tool In Entertainment Education. <i>Interdisciplinary Journal of African & Asian Studies (IJAAS)</i> , 6(1). (Ojukwu & Chidiebere, 2020)	Temuan dari penelitian ini menunjukkan siswa tampil lebih baik dan menunjukkan ketertarikan yang besar dalam belajar kapanpun hiburan dilibatkan. Ini juga menjelaskan pengaruh lagu daerah terhadap prilaku siswa.	III Belajar sambil menyanyi merupakan salah satu inti dari penelitian tersebut. Belajar tentang Tegal melalui menyanyikan Lagu Tegalannya tampaknya juga menarik.
12	Abdukhaliimovna, N. Z. (2020). Technology to Improve the System of Moral Education of Students Through Folk Songs. <i>European Journal of Molecular & Clinical Medicine</i> , 7(3), 2491-2496. (Abdukhaliimovna, 2020)	Untuk meningkatkan keefektifan pelajaran budaya musik di sekolah-sekolah menengah, guru harus menggunakan berbagai metode interaktif dalam teknologi pedagogi yang termutakhir, terutama teknologi komputer. Dari waktu ke waktu disarankan untuk mendengarkan sample-sample melodi dan lagu di tape atau radio dan rekaman video.	II dan III Hasil penelitian tersebut bisa diaplikasikan dalam konteks Lagu Tegalannya. Guru bisa memperdengarkan lagu ini saat mengajar.
13	Parasiz, G., & Kervancioglu, M. H. (2017). The Usability of Erzurum Folk Songs in Viola Education. <i>Journal of Education and Practice</i> , 8(8), 176-184. (Parasiz & Kervancioglu, 2017)	Studi ini menemukan bahwa lagu-lagu daerah Erzurum yang disesuaikan dengan biola dapat memberikan kontribusi yang besar pada vokalisasi dan pertunjukan dan sekaligus motivasi siswa.	III Bisa menjadi referensi bagaimana beberapa Lagu Tegalannya bisa menjadi motivasi bagi peserta didik.
14	Oghiator, K. A. 'The Use of Folk Songs In The	Lagu-lagu tradisional berfungsi sebagai media pembelajaran yang efektif bagi para siswa dan lirik lagu	I, II, dan III Sangat relevan. Melalui Lagu

	Education Of Children'.(OGHI ATOR, n.d.)	meningkatkan pengajaran budaya masyarakat di mana mereka berada dan bagaimana anak-anak muda bisa dididik dengan menggunakan lagu-lagu tradisional.	Tegalan, sebagaimana lagu tradisional lainnya, anak-anak bisa diajarkan tentang budaya Tegalan.
15	Banfield, B. (2015). Ethnomusicologizing: Essays on music in the new paradigms. Rowman & Littlefield.(Banfield, 2015)	Dalam artikel ini dibahas mengenai definisi dari etnomusikologi. Etnomusikologi dimulai dengan studi tentang sejarah orang-orang dan cara serta alasan mereka menciptakan musik. Juga tentang konsep tiga pemikiran: relevansi budaya, transfer budaya antar generasi, dan konteks budaya. Pada bab ke-13 buku ini juga ada artikel menarik berjudul 'Does Our Music Still Bring the Good News of the Day?'. Isi artikel tersebut yaitu bahwa kode nilai musik telah berubah banyak, arti penting musik berkurang, selain untuk kepentingan finansial (dijual). Industri musik tidak peduli panduan bagi musik. Industri kreatif musik hanya menjadi tanda hubung yang teralihkan untuk mengambil sampel, mengkopas, meretweet, mengunduh, dan mencari uang.	I Relevansinya adalah bahwa Lagu Tegalan semestinya dikembangkan bukan hanya untuk materi tetapi sebagai perwujudan kecintaan kepada nilai-nilai yang dimiliki Tegal.
16	Rogers, N., & Ottman, R. W. (2014). Music for sight singing. Upper Saddle River, NJ: Pearson. (Ottman, 1996)	Walaupun mengulangi sebuah melodi dan mengoreksi eror adalah menguntungkan, kita bisa benar-benar menyanyikan sebuah melodi secara tepat. Itulah mengapa dalam buku 'Music for Sight Singing' ini menyediakan banyak latihan (1.300 latihan dalam volume) ini yang diambil dari literatur karya musik dan sejumlah musik daerah dunia.	III Relevan untuk referensi mengetahui bentuk Lagu Tegalan.

17	Pettan, S., & Titon, J. T. (Eds.). (2015). <i>The Oxford handbook of applied ethnomusicology</i> . Oxford Handbooks. (Titon & Pettan, 2015)	Salah satu artikel yang menarik dalam buku ini berjudul ‘Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage, Understanding “Ecosystems of Music” as a Tool for Sustainability’ karya Huib Schippers. Artikel ini di antaranya menyebutkan lima macam ekosistem musik (hal. 145) yaitu sistem pembelajaran musik, musisi dan komunitas, konteks dan konstruk, regulasi dan infrastruktur, dan media dan industri musik.	III Artikel ini akan bermanfaat untuk memahami ekosistem musik dalam konteks Lagu Tegal.
18	Higgins, L. (2012). <i>Community music: In theory and in practice</i> . Oxford University Press. (Higgins, 2012)	Penulis menyarankan tiga perspektif yang luas dari musik komunitas yaitu (1) musik dari sebuah komunitas, (2) pembuatan musik komunal, dan (3) intervensi aktif antara fasilitator atau pimpinan musik dan audiens (peserta). Pada aspek ketiga inilah yang menjadi fokus dari buku ini yaitu pada interaksi pembuatan musik di luar institusi-institusi musik formal, juga pada kemitraan antara seting pendidikan musik informal, nonformal, dan formal.	III Sangat relevan untuk referensi tentang Teori Musik.
19	McClellan, E. (2014). <i>Undergraduate Music Education Major Identity Formation In the University Music Department. Sociology</i> . (McClellan, 2014)	Identitas sosial, nilai pendidikan musik, dan orientasi guru musik dikaitkan dengan konsep-diri sebagai pendidik musik. Identitas sosial and orientasi guru musik berkontribusi pada pengembangan konsep diri dan peningkatan dalam konsep-diri sebagai seorang pendidik musik dipengaruhi oleh perbedaan-perbedaan dalam identitas sosial, nilai pendidikan musik, dan orientasi guru-musik. Secara lebih spesifik, antusiasme menjadi seorang guru, identitas sosial saat berinteraksi dengan anak-	III Penelitian tersebut bisa menjadi referensi bagaimana pentingnya seorang guru mengajarkan musik karena memuat identitas sosial, nilai pendidikan, dan orientasi guru musik.

		anak sekolah, keterlibatan aktif dalam dalam pengawasan dan pengajaran yang diawasi, dorongan menjadi guru dari seorang guru oleh anggota komunitas departmen musik, dan nilai bagi fakultas pendidikan musik dan terapan keahlian berdampak pada konsep diri pendidikan musik sarjana bagi pendidik musik.	
20	Cultural Diversity in Music Education, Directions and Challenges for the 21st Century (editor:Patricia Shehan Campbell, John Drummond, dan lain-lain) (Howard et al., 2005)	<p>Buku ini memuat sejumlah artikel yang menarik keanekaragaman budaya dalam pendidikan musik. Di antaranya:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Cultural Diversity in Music Education: Why Bother? (John Drummond); 2. The Local and the Global in Musical Learning: Considering the Interaction Between Formal and Informal Settings (Göran Folkestad); 3. Musical Vernaculars as a Starting Point: Inspiration for Creative Composition in Formal and Informal Educational Environments (Jolyon Laycock); 4. Prospects and Challenges of Teaching and Learning Musics of the World's Cultures: An African Perspective (Rose Omolo-Ongati); 5. Training, Community and Systemic Music Education: The Aesthetics of Balinese Music in Different Pedagogic Settings (Peter Dunbar-Hall); 	<p>III</p> <p>Sejumlah artikel menarik tersebut bisa digunakan dalam peneitian Lagu Tegalan untuk rujukan dan menguatkan referensi.</p>

		6. 'Without a Song You Are Nothing': Songwriters' Perspectives on Indigenising Tertiary Music and Sound Curriculum (Steve Dillon and Jim Chapman)	
21	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. (Kurniawan & Abady, 2019)	Lomba Musik Tong-Tong se-Madura dan Festival Tong-Tong setiap tahunnya di Kabupaten Sumenep meningkatkan dan mengembangkan promosi dan pemasaran wisata Kabupaten Sumenep. Cara pengembangan dan pelestarian dilakukan oleh Pemerintah Kabupaten Sumenep ini sesuai Peraturan Bupati Sumenep Nomor 28 Tahun 2008 tentang Tugas dan Fungsi Dinas Daerah menurut Peraturan Bupati nomor 4 tahun 2018, Dinas Kebudayaan Pariwisata Pemuda dan Olahraga Kabupaten Sumenep dengan mengadakan event Kirab Musik Kesenian Tradisional Tong-Tong, Lomba Musik Tradisional Tong-Tong dan mengirimkan delegasi kelompok kesenian Tong -Tong mengikuti lomba di luar Kabupaten Sumenep. Tanpa adanya beberapa event ini, maka musik kesenian tradisional ini tidak akan dikenal oleh masyarakat Kabupaten Sumenep.	II Bisa menjadi rujukan upaya melestarikan Lagu Tegalan melalui festival yang saat ini jarang diadakan untuk Lagu Tegalan
22	Utomo, U. (2010). Model Pengembangan Materi Pembelajaran Seni Musik Di SD/MI Berdasarkan Kurikulum	Pengembangan materi pembelajaran seni musik berbasis seni budaya, berkonteks reaktif, kecakapan hidup, dan menyenangkan bagi siswa SD/MI di Jawa Tengah ini secara substansi dikembangkan dalam bentuk model pengembangan materi pembelajaran yang memiliki	II dan III Bisa menjadi referensi untuk mengangkat Lagu Tegalan sebagai salah satu sumber ajar di sekolah.

	Tingkat Satuan Pendidikan (KTSP). Jurnal Penelitian Pendidikan, 27(2). (Utomo, 2010)	karakteristik: 1) mudah diimplementasikan oleh guru SD/MI (aplicable); 2) mampu menjadi panduan pembelajaran yang komperhensif; dan 3) bisa berfungsi sebagai media dan sumber belajar bagi guru.	
23	Roffiq, A., Qiram, I., & Rubiono, G. (2017). Media Musik dan Lagu Pada Proses Pembelajaran. JPDI (Jurnal Pendidikan Dasar Indonesia), 2(2), 35-40. (Roffiq et al., 2017)	Musik diaplikasikan sebagai latar belakang suasana belajar dalam kelas. Peranan atau pengaruh musik terhadap suasana belajar dan proses pembelajaran masih berpotensi untuk menjadi obyek penelitian. Hal ini dapat dilakukan untuk jenis-jenis musik yang lain, misalkan musik daerah atau jenis musik yang digemari para siswa. Selain itu dapat juga dilakukan aplikasi lagu daerah atau tradisional untuk proses pembelajaran. Lagu dolanan anak dapat dikelompokkan menjadi 3 (tiga) yaitu pengetahuan, nasihat atau penanaman sikap, dan keterampilan fisik. Ini sesuai dengan pembagian dalam taksonomi Bloom tentang ranah pendidikan knowledge, affective, dan psychomotor (Hartiningsih S, 2015). Lagu dolanan anak juga sarat dengan pendidikan moral dan sosial. Oleh karena itu, lagu dolanan anak sangat penting untuk dikenalkan pada anak usia dini yaitu usia pra sekolah dan usia sekolah. Melalui lagu dolanan anak dapat dibentuk karakter yang seutuhnya.	I dan III Dalam Lagu Tegalan juga terdapat lagu-lagu yang bisa dikategorikan sebagai Lagu Dolanan Anak. Oleh karena itu, penelitian hasil penelitian tersebut relevan sebagai salah satu rujukan pentingnya Lagu Dolanan Anak sebagai sarana pembentuk karakter anak.
24	Joseph, W. (2009). Implementasi Kurikulum	Hasil penelitian menunjukkan pembelajaran musik di SMA Citischool Semarang 2008/2009 adalah sesuai dengan KTSP yaitu:	III Hasil penelitian tersebut bisa menjadi rujukan

	<p>Tingkat Satuan Pendidikan (KTSP): Dalam Pembelajaran Seni Musik di SMA CitiSchool Semarang. Harmonia: Journal of Arts Research and Education, 9(1). (Joseph, 2009)</p>	<p>(a) rencana pembelajaran telah dilakukan oleh guru dengan membuat silabus dan evaluasi, program tahunan, program semester, dan perencanaan pembelajaran; (b) proses pembelajaran juga sudah sesuai dengan KTSP dalam bentuk apresiasi dan kreasi, namun kualitas pembelajaran perlu ditingkatkan; (c) evaluasi masih dipengaruhi oleh evaluasi kurikulum sebelumnya mencakup tiga aspek: kognitif, psikomotorik, dan aspek efektif.</p>	<p>bagaimana pembelajaran seni musik, walaupun dalam konteks penelitian ini adalah Lagu Tegalan</p>
25	<p>Sukmayadi, Y. (2014). Musik Kontemporer dalam Kurikulum dan Buku Sekolah di Jerman. Resital: Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts), 15(2), 169-178. (Sukmayadi, 2014)</p>	<p>Berdasarkan analisis dapat disimpulkan bahwa melalui pelajaran musik kontemporer, siswa tidak hanya mempelajari hal musikal, namun juga mempelajari masalah kontekstualnya di masyarakat, termasuk di dalamnya masalah musik kontemporer dan perkembangan teknologi.</p>	<p>III Salah satu ajang memperkenalkan dan mempromosikan Lagu Tegalan lebih-lebih pada era digital ini adalah melalui teknologi digital. Oleh karena itu, penelitian ini bisa menjadi rujukan bagaimana kurikulum musik di Jerman dalam konteks pemanfaatan teknologi.</p>
26	<p>Halimah, L. (2016). Musik Dalam Pembelajaran. EduHumaniora Jurnal Pendidikan Dasar Kampus Cibiru, 2(2). (Halimah, 2016)</p>	<p>Penggunaan musik di kelas akan membantu meningkatkan kegembiraan siswa dalam belajar dan sekaligus juga dapat meningkatkan efektivitas ketercapaian tujuan. Yang tidak kalah pentingnya belajar melalui musik dan atau belajar dengan musik, serta belajar tentang musik dapat memberikan banyak manfaat</p>	<p>III Relevansinya bahwa mengajarkan musik di kelas melalui memperdengarkan musik adalah bermanfaat untuk membuat siswa gembira sehingga</p>

		bagi perkembangan baik fisik maupun mental siswa.	mendukung perkembangan fisik dan mentalnya.
27	Ridwan, R. (2017). Pembelajaran Seni Musik Tematik sebagai Implementasi Kurikulum 2013. <i>Ritme</i> , 2(2), 18-28. (R. Ridwan, 2017)	Implementasi kurikulum 2013 dalam pembelajaran seni, khususnya seni musik sangat bisa menerapkan paradigma peserta didik sebagai elemen pencari. Guru sebagai fasilitator bisa mengarahkan kreativitas peserta didik untuk mencari dan menemukan karya seni berdasarkan proses kreatif dan pengembangan imajinasi masing-masing melalui cara pandang dan pola pikir yang terarah. Tugas guru adalah memiliki kemampuan untuk membimbing, mengarahkan, mendiskusikan, dan membantu anak untuk mampu memecahkan masalah serta melakukan evaluasi dengan baik.	III Relevansinya dalam mengajarkan Lagu Tegalan nantinya guru bisa memancing peserta didik untuk menebak terlebih dahulu makna-makna yang terkandung di dalamnya.
28	Ma'unah, S. T., Ulfa, S., & Adi, E. P. (2020). Pengembangan Kurikulum Muatan Lokal Sebagai Upaya Pelestarian Budaya Seni Musik Hadrah Al-Banjari. <i>JINOTEP (Jurnal Inovasi dan Teknologi Pembelajaran): Kajian dan Riset Dalam Teknologi Pembelajaran</i> , 7(1), 42-48. (Ma'unah et al., 2020)	Penelitian ini menemukan draft kurikulum muatan lokal Hadrah Al-banjari dikatakan valid dan layak untuk digunakan. Kurikulum muatan lokal Hadrah Albanjari dikembangkan bertujuan untuk melestarikan seni budaya Islam khususnya Hadrah Al-banjari melalui Pendidikan formal untuk kelas lima jenjang pendidikan Madrasah Ibtidaiyah. selain itu, pengembangan kurikulum muatan lokal ini sebagai sarana mengenalkan peserta didik terhadap potensi dan kearifan lokal yang ada disekitarnya sejak dini.	II dan III Sebagai referensi bagaimana mengembangkan kurikulum muatan lokal seni untuk pelestarian budaya.

29	<p>Kos Jr, R. P. (2018). Policy and the K–12 music teacher: A literature review. Update: Applications of Research in Music Education, 37(1), 20-29. (Kos Jr, 2018)</p>	<p>Beberapa temuan penelitian ini: Karena para guru bereaksi terhadap kebijakan yang sebagian didasarkan pada pengetahuan dan keyakinan mereka, penting bagi mereka mengembangkan pemahaman tentang kebijakan dalam arti luas, serta kebijakan khusus yang memengaruhi pekerjaan mereka. Meskipun pengembangan profesional di sekolah dapat membantu guru memahami beberapa kebijakan baru, guru musik yang ingin menerapkan kebijakan khusus musik atau memahami bagaimana mencegah hasil negatif untuk program musik mungkin perlu mencari pengalaman yang kontennya spesifik, seperti konferensi dalam layanan, kursus pascasarjana, dan jurnal profesional.</p>	<p>III Bahwa untuk membuat bahan ajar di sekolah yang mengandalkan pengetahuan guru, guru perlu membaca referensi. Salah satu tujuan dari penelitian ini adalah untuk menyiapkan panduan umum bagaimana potensi Lagu Tegalan sebagai bahan ajar di sekolah.</p>
30	<p>Njoora, T. K. (2000). Guidelines for Incorporating Traditional Folk Music in the National General Music Curriculum of Kenya. University of Oregon. (Njoora, 2000)</p>	<p>Penelitian ini didasarkan pada premis yang dimiliki oleh lagu-lagu rakyat tradisional Kenya dengan potensi pengajaran yang luar biasa dan dapat digunakan untuk menambah materi pengajaran di bacaan musik, ritme, bentuk musik, dan komposisi. Dengan mempelajari bentuk-bentuk dasar dan gaya dalam musik rakyat, peserta didik akan memperoleh informasi berguna yang memperluas kemampuan mereka cakrawala dan mengakomodasi bentuk musik kompleks lainnya.</p>	<p>III Sebagai referensi mengetahui bentuk Lagu Tegalan</p>
31	<p>Sihombing, L. B. (2011). Pembelajaran Seni Budaya dalam Konteks Musik</p>	<p>Keseluruhan musik daerah Sumatera Utara yang minimal mencakup kajian musik tradisional etnik Melayu, Batak Toba, Simalungun, Mandailing/Angkola,</p>	<p>II dan III Sebagai referensi apakah Lagu-lagu Tegalan juga mengandung unsur</p>

	Daerah Melayu pada Siswa. (Sihombing, 2011)	Karo, Pakpak/Dairi, Pesisir, dan Nias. Musik daerah dapat berupa musik tradisional dimana peran atau fungsinya berkaitan dengan dinamika dan struktur adat-istiadat etnik tertentu. Artinya, penggunaan musik tradisional merupakan bagian dari pelaksanaan upacara ritual baik dalam sistem religi, adat-istiadat maupun hiburan.	sistem religi dan adat. Yang pasti adalah unsur hiburannya ada.
32	Triyanto, T. (2020). Belajar dari Kearifan Lokal Seni Pesisiran. Cipta Prima Nusantara. Semarang.	Buku ini menguraikan tentang Kearifan Lokal Pesisiran termasuk di wilayah Pantai Utara Jawa (Pantura), salah satunya Tegal.	II Buku tersebut sangat relevan karena memuat karakteristik khusus masyarakat pesisiran termasuk Tegal.
33	Andaryani, E.T., Widjanarko, P. & Yulianto, S. (2020). Inculcation of Character Values Through Traditional Songs In The Primary School of Pius Tegal City. International Journal of Scientific & Technology Research, 9(2), 5616-5621.	Penelitian ini menjelaskan tentang bagaimana lagu-lagu daerah nusantara bisa menjadi sarana untuk menanamkan nilai-nilai karakter bagi peserta didik di SD Pius Kota Tegal.	I dan III Penelitian tidak memasukkan Lagu Tegal sebagai salah satu lagu pilihan. Namun demikian, penelitian ini bisa menjadi salah satu referensi bahwa penanaman nilai-nilai karakter bisa dilakukan dengan pengajaran lagu-lagu daerah.

Tabel 3: Hasil penelitian yang relevan, diolah oleh peneliti.

2.2. Kerangka Teoritis

Untuk menjawab rumusan masalah dalam penelitian ini, teori/konsep yang digunakan yaitu Bentuk Lagu, Teori Budaya dan Identitas Budaya, Kearifan Lokal, Estetika Seni Musik, Teori Pendidikan, Nilai-Nilai Pendidikan Karakter, dan Etnomuskologi.

2.2.1 Bentuk Lagu

Bentuk lagu adalah salah satu dari unsur-unsur musik. Menurut Djelantik (1990) apapun jenis kesenian apakah audio maupun visual terdiri atas dua unsur utama yaitu bentuk (form) dan susunan (struktur). Senada dengan Djelantik, Prier (1996) berpendapat musik bisa dibedakan menjadi tiga bentuk yaitu bentuk lagu satu bagian (menggunakan satu kalimat), bentuk lagu dua bagian (dengan dua kalimat yang berbeda), dan bentuk lagu tiga bagian (dengan tiga kalimat yang berlainan). Pandangan Banoe (2003), bentuk musik berdasarkan susunan rangka lagu ditetapkan sesuai dengan bagian-bagian kalimatnya. Lagu Dangdut Tegal tentu memiliki bentuk/struktur lagu. Untuk bisa memahami bentuk Lagu Dangdut Tegal, hendaknya perlu memahami unsur-unsur musik terlebih dahulu. Unsur-unsur musik menurut Jamalus yaitu, irama, melodi, harmoni, bentuk lagu dan ekspresi (Jamalus, 1988).

2.2.1.1 Irama

Irama adalah Rangkaian gerak yang terdapat dalam musik (Joseph, 2001). Irama terbentuk dari sekelompok bunyi dan diam dengan panjang pendek nada dalam lagu. Irama juga diartikan panjang pendek nada dalam lagu. Istilah asing irama adalah *rhythm* (Inggris), yang diterjemahkan ritme.

Notasi birama terdiri dari tanda birama, ruas birama, garis birama, dan garis penutup. Tanda birama; ialah tanda beerbentuk bilangan pecahan bersusun yang menunjukkan birama mana yang digunakan pada sebuah lagu. Ruang (ruas) birama; tempat untuk menuliskan notasi kelompok irama yang termasuk dalam satu ayunan birama, terletak di antara dua garis birama. Ruang (ruang) birama; tempat untuk menuliskan notasi kelompok irama yang termasuk dalam satu ayunan birama, terletak diantara dua garis birama (birama satu dengan birama berikut atau sebelumnya). Garis penutup ialah garis birama yang terdiri dua garis; garis pertama tipis dan garis kedua tebal pada akhir penulisan notasi lagu.



Pola irama adalah bentuk susunan tertentu panjang pendeknya bunyi dan diam. Misalnya ketika menyanyikan lagu Cicak sambil bertepuk tangan sesuai dengan kata-katanya. Jika tidak ada kata suku kata baru yang jatuh pada pulsa lagu maka kedua telapak tangan tidak beradu atau tepuk bersilang (telapak tangannya tidak bertemu). Jadi, bila tepuk tangan bersilang, maka tidak ada bunyinya. Untuk tidak bunyi ini, kita menggunakan lambang tanda diam Not seperempat.

Jenis pola irama dapat terjadi atas pulsa dengan tiga macam bentuk, yaitu: Pola irama rata adalah pola irama yang susunan panjang pendek bunyinya terbagi rata atau terbagi sama atas pulsanya. Pola irama tidak rata adalah bentuk pola irama yang susunan panjang pendek bunyinya tidak terbagi rata atau tidak terbagi sama atas pulsanya. Pola irama sinkop adalah bentuk pola irama dengan tempat aksen yang kuat yang biasa berpindah ke tempat pulsa yang sebenarnya tidak mendapat aksen atau tekanan lebih. Pola irama lagu adalah bentuk-bentuk pola irama yang khas digunakan dalam lagu tertentu, seperti irama keroncong, dangdut, jazz, dan blues. Ostinato irama adalah bentuk pola irama yang dibunyikan atau terdengar berulang-ulang. Lagu Tegalan juga memiliki pola irama yang cenderung menyerupai Dangdut Melayu.

2.2.1.2 Melodi

Melodi adalah susunan rangkaian nada-nada yang kita dengar berurutan. Rentetan nada-nada yang disusun secara ritmis dengan ditetapkan ketinggiannya masing-masing (Sumaryo, 1987). Susunan rangkaian nada (bunyi dengan getaran teratur) yang terdengar berurutan serta berirama dan mengungkapkan gagasan (Jamalus, 1988).

Sistem nada ialah susunan rangkaian nada yang berjarak/berpola menurut pola-pola interval tertentu yang berhubungan satu sama lain yang ditentukan oleh perbedaan tinggi nada tertentu sehingga membentuk tangga nada tertentu pula.

Tangga nada pentatonik ialah sistem nada yang menggunakan lima nada dalam jarak nada-nada yang berfrekuensi dua kali lipat. Nada-nada pentatonik banyak ditemukan pada musik tradisional yang ada di Indonesia, misalnya pada musik karawitan atau musik gamelan.

Tangga nada diatonik ialah susunan rangkaian nada berurutan dengan dua macam perbandingan jarak nada atau interval, yang disebut interval penuh (1) dan interval setengah. Tangga nada diatonik disusun dalam abjad C D E F G A B C yang tersusun dengan pola yaitu $1\ 1\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ 1\ \frac{1}{2}$, $1\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ \frac{1}{2}\ 1\ 1$. Susunan tersebut ditetapkan sebagai tangga nada natural atau disebut *tangga nada C*. Jarak nada awal C-D-E, tiga nada awal masing-masing berjarak 1 1 dinamakan trinada besar atau trinada mayor. Maka tangga nada tersebut dinamakan C mayor. Tangga nada A minor disusun dari A B C D E F G A dengan pola tangga nada $1\ \frac{1}{2}\ 1\ 1\ \frac{1}{2}\ 1\ 1$ atau disebut juga tangga nada kecil. Jarak A-B-C, tiga nada awal masing-masing berjarak $1\ \frac{1}{2}$ disebut trinada kecil atau minor.

Gerak melodi dan satu nada ke nada yang lain dapat lebih tinggi (naik), lebih rendah (turun), atau tetap sama (datar). Gerak melodi berlangsung ke depan menurut panjang-pendek waktu yang digunakan. Oleh sebab itu dikatakan bahwa gerak melodi berlangsung dalam dua matra yaitu matra nada dan matra waktu. Tidak seperti gerak irama yang hanya mempunyai satu matra yaitu matra waktu (panjang-pendeknya). Jika semua nada dari tangga nada dinyanyikan berurutan, maka gerak melodi itu dikatakan melangkah (bisa naik atau turun). Jika dalam membunyikan nada-nada tangga nada tidak berurutan yaitu ada nada yang dilampaui, maka gerak melodi tersebut dikatakan melompat (bisa naik atau turun). Jika beberapa nada dibunyikan pada tempat yang sama tingginya, maka gerak melodi tersebut dikatakan mendatar. Melodi Lagu Dangdut Tegalan umumnya diatonis dan menggunakan melodi yang berurutan.

2.2.1.3 Harmoni

Harmoni adalah gabungan dua nada atau lebih yang berbeda tinggi rendahnya dan terdengar serempak. Paduan beberapa nada yang tidak sama tingginya dan kedengaran selaras serta merupakan satu kesatuan yang bulat (Basuki, 1980). Gabungan dari berbagai nada yang dibunyikan serempak atau arpeggio (berurutan) atau tinggi rendah nada tidak sama tetapi selaras terdengar dan merupakan kesatuan yang bulat (Rochaeni, 1989).

Dalam dunia musik ilmu yang mempelajari cara menyusun akor-akor disebut *harmoni*. Harmoni dapat diartikan sebagai ilmu untuk menyusun dan menyambung akor-akor. Harmoni juga dapat dikatakan *paduan nada*, yaitu paduan bunyi nyanyian atau permainan musik yang menggunakan dua nada atau lebih yang berbeda tinggi nadanya dan dibunyikan secara serentak. Harmoni menunjuk pada bagaimana cara akor disusun dan bagaimana akor tersebut mengikuti akor yang lain dalam sebuah lagu. *Akor* itu sendiri adalah susunan atau pasangan beberapa nada yang dibunyikan atau dibaca serempak. Pada dasarnya, akor adalah satu kelompok nada yang simultan atau serempak, sedangkan melodi adalah rangkaian nada secara tunggal yang terdengar satu-satu. Akor-akor yang dimainkan oleh guru dan semua siswa dengan harmonika akor atau alat musik akor dis lainnya, seperti piano, pianika, melodion, atau gitar. Pada tahap permulaan hanya diperkenalkan pada akor tonika, yaitu akor pada nada pertama dari sebuah tangga nada.

Susunan nada-nada sebuah melodi memberikan pedoman untuk harmonisasi. Beberapa nada dalam melodi biasanya tercakup dalam akor iringan, tetapi tidak selalu sebuah melodi menentukan rangkaian spesifik akor-akor atau progresi yang mengiringinya. Melodi yang sama dapat saja diharmonisasikan dalam beberapa cara secara musical. Seorang musikus akan mencoba dan memilih akor-akor yang paling sesuai untuk suasana melodi tertentu. Progresi akor akan memperkaya sebuah melodi dengan adanya penambahan tekanan, kejutan, penahanan, dan penyelesaian.

Secara jelas terdapat hubungan baik antara tingkat baik pada tangga nada mayor maupun minor yang nantinya berpengaruh pada operasionalnya untuk memainkan musik atau mengiringi Lagu Dangdut Tegalan.

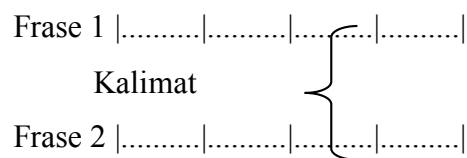
2.2.1.4 Bentuk atau Struktur Lagu

Susunan serta hubungan antar unsur-unsur musik dalam lagu sehingga menghasilkan suatu komposisi atau lagu yang bermakna (Jamalus, 1988). Dasar pembentukan lagu mencakup pengulangan suatu bagian (repetisi), pengulangan dengan macam-macam perubahan (variasi) atau penambahan bagian baru yang berlainan atau berlawanan dengan tetap memperhatikan keseimbangan antara pengulangan dan perubahannya. Bisa juga berdasarkan kalimat A-B, A-B-A, A-B-C dan seterusnya.

Pemakaian istilah bentuk (*form*) dalam bidang musik mempunyai dua pengertian, yaitu: Bentuk komposisi sebagai suatu hasil karya musik, seperti bentuk lagu, bentuk sonata, bentuk opera, bentuk oratorio, bentuk simfoni, dan lain sebagainya. Bentuk yang paling dasar dan sederhana adalah bentuk lagu. Bentuk sebagai bagian-bagian yang terdapat dalam suatu komposisi musik atau lagu istilah yang digunakan untuk nama bagian-bagian ini bermacam-macam. Untuk memudahkannya kita memakai istilah yang sederhana tetapi pengertiannya dapat dijadikan dasar pengembangan.

Sebuah lagu terdiri atas beberapa kalimat musik. Lagu yang sederhana terdiri dari dua kalimat musik, yang masing-masing terdiri dari delapan birama. Tiap kalimat musik terdiri dari dua anak kalimat musik atau frase yang biasanya terdiri dari empat birama. Motif biasanya terdiri dari dua birama, dikembangkan menjadi frase.

Bagian pembentukan kalimat musik yang sederhana dalam Lagu Dangdut Tegalan itu kita tuliskan sebagai berikut:



Kata bentuk diartikan sebagai bangun, rupa, sistem, wujud yang ditampilkan. Kamus Besar Bahasa Indonesia menyebut sementara struktur diartikan sebagai susunan serta hubungan antara unsur-unsur musik dalam suatu lagu, sehingga menghasilkan sebuah komposisi lagu yang bermakna. Masing-masing bagian tersebut akan diteliti menurut tema, harmoni dan tanda dinamik (W. S. Indrawan, 1998). Dalam musik,

bentuk berdasarkan susunan rangka lagu yang ditentukan menurut bagianbagian kalimatnya (Banoë, 2003). Sebuah karya musik yang mempunyai struktur frase dan struktur periode adalah bagian-bagian yang luas atau panjang dari struktur musik.

Dalam proses analisis sebuah karya musik, bentuk dibagi dalam: Bentuk lagu satu bagian. Terdiri atas satu buah kalimat saja (A). Banyak ditemui dalam komposisi lagu anak. Bentuk lagu dua bagian. Adalah lagu yang terdiri dari dua kalimat utuh yang berbeda. Sehingga jika ada kalimat yang diulang secara utuh belum termasuk lagu dua bagian (AB). Bentuk lagu tiga bagian adalah terdapatnya tiga kalimat yang kontras atau berbeda dari satu dan yang lainnya (A B C). Bentuk nyanyian (song form) apabila bagian 1 dari sebuah bentuk 3 bagian yang sederhana diulang (A A B A), struktur demikian dikenal dengan bentuk nyanyian (*song form*). Karena banyaknya lagu rakyat yang memiliki struktur ini, atau dikenal dengan nama binner melingkar (*rounded binary*).

Apabila dalam sebuah karya musik tidak terdapat pengulangan yang sama, baik dari tema, motif, maupun kalimatnya disebut bentuk tidak beraturan. Biasanya dijumpai dalam karya-karya musik modern dan kontemporer. Keterangan bentuk lagu tersebut telah mencakup dalam semua karya musik, artinya setiap karya musik akan mempunyai bentuk seperti keterangan tersebut.

Selain unsur-unsur musik yang terdiri atas melodi, ritmis, harmoni, dan dinamik, terdapat bentuk musik yang terdiri atas beberapa komponen, antara lain motif, tema, frase, dan kalimat.

Poerwadarminta mengatakan bahwa analisis yaitu “penguraian suatu pokok atas berbagai bagiannya dan penelaahan bagian itu sendiri serta hubungan antarbagian untuk memperoleh pengertian yang tepat dan pemahaman arti keseluruhan” (Prent et al., 2001). Brotowijoyo berpendapat, analisis merupakan suatu proses ulasan mengenai suatu obyek yang utuh sampai pada unsur-unsur terkecilnya, tetapi berbeda dengan klasifikasi, analisis dimulai dari mengulas keseluruhan bagian, kemudian memecahkannya menjadi bagian-bagian terpisah yang berdiri sendiri (Brotowidjoyo, 1993). Secara umum dalam Ensiklopedi Nasional Indonesia dijelaskan bahwa analisis

adalah memeriksa suatu masalah untuk menemukan semua unsur-unsur yang bersangkutan. Dari beberapa pengertian yang telah diuraikan tersebut, maka dapat disimpulkan bahwa analisis yaitu merupakan formula untuk mengurai suatu bentuk melalui proses membagi-bagi objek penelitian ke dalam komponen-komponen, hingga pada pembahasan bagian-bagian paling spesifik, untuk menemukan unsur-unsur yang tersusun di dalamnya secara keseluruhan (Indonesia, 1988).

2.2.1.5 Ekspresi

Ungkapan pikiran dan perasaan yang mencakup semua nuansa dari tempo, dinamik dan warna nada dari unsur-unsur pokok musik, dalam pengelompokan frase yang diwujudkan oleh pemusik atau penyanyi, untuk disampaikan kepada pendengarnya (Joseph, 2009). Jamalus menjelaskan beberapa unsur ekspresi dalam musik yaitu: tempo atau tingkat kecepatan musik, dinamik atau tingkat volume suara atau keras lunaknya suara, dan warna nada yang merupakan ciri khas bunyi yang terdengar beragam yang dihasilkan oleh sumber bunyi yang berbeda-beda.

Ekspresi dalam musik ialah ungkapan pikiran dan perasaan yang mencakup semua nuansa tempo, dinamik, dan warna nada/suara dari unsur-unsur pokok musik, dalam pengelompokan frase (phrasing) yang diwujudkan oleh seniman musik atau penyanyi, disampaikan kepada pendengarnya. Unsur-unsur ekspresi dalam musik terdiri dari: Tempo yaitu kecepatan suatu lagu, dan perubahan-perubahan kecepatan lagu itu. Alat yang digunakan untuk menentukan kecepatan tempo sebuah lagu disebut Metronom Maelzel. Metronome sebenarnya ditemukan oleh Dietrich Nikolous Winkel dari Belanda pada tahun 1812. namun, musisi Jerman yang bernama Johan Nopomuk Maelzel mematenkan alat ini pada tahun 1816. Dinamik yaitu tanda untuk menyatakan tingkat volume suara, atau keras lunaknya suara serta perubahan keras lunak suara itu. Istilah-istilah dalam tanda dinamik adalah sebagai berikut: ff fortissimo keras sekali, fF forte keras, mf mezzoforte agak keras, dan mp mezzopiano agak lunak. Gaya yaitu cara menyampaikan melodi atau lagu, legato (tersambung halus), staccato (terputus-putus), atau sforzando (bertekanan).

Teori tentang Bentuk Lagu di atas digunakan dalam penelitian ini untuk menentukan bentuk dan struktur umum dari Lagu Dangdut Tegal. Bagaimana irama Lagu Dangdut Tegal, melodi, harmoni, dan ekspresi secara umum apakah memiliki kekhususan atau tidak sebagaimana pandangan dan penjelasan Jamalus (1988) di atas. Hal ini sesuai dengan pandangan Djelantik (1990) di atas bahwa tidak ada jenis kesenian yang tidak memiliki struktur dan bentuk, termasuk Lagu Dangdut Tegal. Inilah yang ingin diketahui dalam penelitian ini. Demikian juga, untuk mengetahui bentuk Lagu Dangdut Tegal apakah satu bagian, dua bagian, atau tiga bagian. Hal ini bisa digunakan sebagai pembeda antara Lagu Tegal dengan lagu-lagu lainnya yang ada di Jawa Tengah bahkan yang ada di Indonesia yang pada akhirnya akan mencirikan kekhususan Lagu Dangdut Tegal sebagai identitas masyarakat Tegal.

2.2.2 Kebudayaan dan Identitas Budaya

Istilah kebudayaan menggambarkan ‘cara hidup tertentu, mengekspresikan makna dan nilai-nilai tertentu, tidak hanya dalam seni dan pembelajaran namun juga dalam institusi dan perilaku sehari-hari’ (Williams, 1961). Dari pengertian ini, kata Lee M.J., menjadikan kebudayaan sebagai respons khas suatu kelompok, dan efek yang terinternalisasi dari lokalitas sosial tertentu; kebudayaan bukanlah produk perilaku yang sepenuhnya rasional atau penuh perhitungan oleh kelompok-kelompok sosial dalam mengekspresikan cara hidup mereka, dan bukan pula hasil nilai kepercayaan dan sistem makna yang berasal dari kepentingan-kepentingan sosial tertentu, baik ditanamkan atau dipaksakan. Menurut Lee, kebudayaan adalah dimensi aktivitas sosial yang menyediakan apa yang Williams sebut ‘struktur perasaan’ (*structure of feeling*) yaitu proses-proses pemahaman dan kognisi yang sering kali tidak kasat mata namun sangat nyata, yang menyatukan komunitas dalam pengalaman hidup yang sama. Konsep struktur perasaan merepresentasikan mekanisme yang mengikat, mengenalkan dan membukakan refleksi kepada identitas kultural suatu kelompok dan kesadaran kolektifnya (Lee, 2015).

Sutrisno dan Putranto dalam pengantar bukunya ‘Teori-teori Kebudayaan’ mengungkapkan kebudayaan, sebagaimana dikatakan banyak ahli, adalah terminologi

yang kompleks dan rumit dalam bahasa. Kerumitan ini disebabkan kata ini melibatkan prasangka (apriori) yang kuat sebagai paradigma kebudayaan (*cultural paradigm*). Rene Char, seorang Sastrawan kenamaan Prancis secara lugas menyebut kebudayaan sebagai ‘warisan yang diturunkan tanpa surat wasiat’ (Sutrisno & Putranto, 2005).

Menurut Geertz (Geertz, 2008), kebudayaan dapat didefinisikan sebagai: (1) Suatu sistem keteraturan dari makna dan simbol-simbol yang dengan makna-makna dan simbol tersebut individu-individu mendefinisikan dunia mereka, mengekspresikan perasaan-perasaan mereka, dan membuat penilaian mereka; (2) Suatu pola makna yang ditransmisikan secara historis yang terkandung dalam bentuk-bentuk simbolik yang mana manusia berkomunikasi, memantapkan, dan mengembangkan pengetahuan mengenai dan bersikap terhadap kehidupan; (3) Suatu peralatan simbolik bagi mengontrol perilaku, sumber-sumber ekstrasomatik dari informasi; dan (4) Oleh karena kebudayaan adalah sistem simbol maka proses kebudayaan harus dipahami, diterjemahkan, dan diinterpretasi.

Williams (1961) membagi tiga mode penggunaan istilah budaya: (1) mengacu pada perkembangan intelektual, spiritual, maupun estetis yang terjadi secara individual, kelompok, maupun masyarakat; (2) yang mencoba memetakan khazanah kegiatan intelektual dan artistik sekaligus produk-produk yang dihasilkan. Dalam hal ini, budaya kerap diidentikkan dengan ‘kesenian’ (*the art*); dan (3) yang menggambarkan keseluruhan cara hidup, berkegiatan, keyakinan-keyakinan, dan adat kebiasaan sejumlah individu, kelompok, atau masyarakat. Koentjaraningrat (Koentjaraningrat, 2009) mengatakan bahwa setiap fenomena maupun ekspresi budaya selalu didasarkan pada: (1) sejumlah ide, proposisi, nilai dan norma; (2) pola-pola aktivitas atau tindakan dari orang-orang yang ada dalam masyarakat; dan (3) artefak. Secara lebih rinci, Kluckhohn mengidentifikasi ada tujuh (7) unsur dari kebudayaan yaitu peralatan dan perlengkapan hidup, sistem mata pencaharian, sistem kekerabatan dan organisasi sosial, bahasa, *kesenian*, sistem kepercayaan, dan sistem ilmu pengetahuan (Kluckhohn, 1953).

Menurut Koentjaraningrat (1985), kesenian merupakan bagian dari unsur-unsur kebudayaan universal. Kesenian dapat berwujud gagasan-gagasan, ciptaan-ciptaan pikiran, cerita-cerita dan syair-syair indah, dan dapat berupa tindakan-tindakan interaksi berpola antara seniman pencipta, seniman penyelenggara, sponsor kesenian, pendengar, penonton, dan konsumen hasil kesenian. Kesenian dapat pula disebut sebagai ekspresi hasrat manusia akan keindahan (Koentjaraningrat 2002). Ahimsa- Putra berpendapat kesenian berpijak pada filsafat estetika atau keindahan (Ahimsa- Putra, 2015). Sebagai ekspresi jiwa, kesenian tidak lepas dari lingkungannya, baik alam, sosial, maupun budaya (Setiowati, 2020). Lingkungan yang berbeda akan membuahkan kesenian yang berbeda, sehingga tidaklah mengherankan jika kesenian yang tumbuh dan berkembang di masyarakat suku bangsa yang satu berbeda dengan suku bangsa lainnya (Kuntowijoyo, dkk, 1986).

Desyandri menyebut beberapa aspek yang dapat digunakan untuk melihat kebudayaan yang melekat dalam suatu kesenian, yaitu: (1) aspek kebahasaan; (2) aspek musikalitas; (3) aspek psikologi; (4) aspek sosiokultural; (5) aspek pendidikan dan nilai-nilai edukatif (Maestro & Sinaga, 2018). Kesenian yang lahir dan hidup bersama masyarakatnya memiliki ciri kekhasannya masing-masing yang dipengaruhi oleh iklim, kebudayaan, adat istiadat, mata pencaharian, bahkan kepercayaan yang ada di daerah tersebut (Maestro & Sinaga, 2018). Menurut Syah, lagu yang berasal dari daerah pada umumnya menggunakan bahasa dari daerah tersebut, selain itu ide-ide dalam pembuatan lagu pasti terinspirasi dari kehidupan masyarakat dan alam sekitar (Maestro & Sinaga, 2018).

Berdasarkan penjelasan di atas, pengertian kebudayaan yang dipakai dalam penelitian ini adalah sebagaimana dijelaskan Williams (1961) yaitu pada penggunaan istilah budaya yang mencoba memetakan khazanah kegiatan intelektual dan artistik sekaligus produk-produk yang dihasilkan yang dalam hal ini budaya diidentikkan dengan kesenian (*the art*). Hal ini juga senada dengan pandangan Kluckhohn yang menyebutkan tujuh unsur kebudayaan, salah satunya kesenian (Kluckhohn, 1953). Kesenian yang dimaksud dalam penelitian ini adalah kesenian Lagu Dangdut Tegal.

Lagu Dangdut Tegal tidak terlepas dari nilai-nilai. Oleh karena itu, pengertian budaya oleh Koentjaraningrat yang bercirikan adanya ide, nilai serta mengandung unsur pola-pola aktivitas dari masyarakat tertentu, adalah tepat dalam kerangka bahwa Lagu Dangdut Tegal juga tidak akan terlepas dari nilai dan pola-pola aktivitas (Koentjaraningrat, 2009) masyarakat Tegal. Masih menurut Koentjaraningrat, yang juga relevan dalam pengertian budaya yang digunakan dalam penelitian ini, yaitu bahwa kesenian sebagai bagian dari budaya bisa berwujud syair-syair yang indah, atau dalam bahasa Koentjaraningrat (2002), ‘kesenian adalah hasrat manusia akan keindahan’. Syair-syair indah dalam konteks ini adalah syair lagu dan hasrat akan keindahan terhadap lagu. Kemudian, untuk melihat keindahan dari sebuah kesenian maka yang bisa dilihat adalah sebagaimana pandangan Desyandri di atas mencakup beberapa hal yaitu kebahasaan, musikalitas, psikologi, sosiokultural, dan pendidikan dan nilai-nilai edukatif. Seluruh atau sebagian dari aspek-aspek ini dilihat dalam penelitian Lagu Dangdut Tegal ini.

Kebudayaan dari masing-masing daerah sebagaimana dijelaskan di atas adalah berbeda-beda dan sangat tergantung dari alam lingkungannya. Secara teoretik Tegal memiliki unsur Kebudayaan Pesisir yang tidak terlepas dari fakta geografis bahwa Indonesia adalah negara kepulauan. Menurut Badan Pusat Statistik (BPS) tahun 2017 yang dirilis tahun 2018 jumlah pulau baik yang besar maupun yang kecil di Indonesia mencapai 16.000. Pulau-pulau ini terbentang dari Sabang sampai Merauke, dari Miangas sampai Pulau Rote. Pulau terbanyak terdapat di Provinsi Papua Barat dengan jumlah mencapai 4.108. Kemudian, disusul oleh Kepulauan Riau yang memiliki 1.994 pulau, Sulawesi Tengah 1.632, Maluku 1.286, dan Maluku Utara sebanyak 856 pulau (Yasmin 2020). Sekitar 62 persen wilayah Indonesia adalah lautan sehingga masyarakat banyak bergantung pada hasil laut yang melimpah. Menurut Geertz (Geertz, 1981) adanya ketergantungan masyarakat dari hasil laut memberikan identitas tersendiri sebagai masyarakat pesisir dengan pola hidup yang dikenal sebagai Kebudayaan Pesisir.

Menurut Triyanto (2020), Jawa Tengah sebagai salah satu wilayah provinsi di Indonesia, memiliki kekayaan budaya dalam wujud seni tradisi yang beragam dan unik. Salah satu kekayaan itu dapat dijumpai di wilayah pesisir pantai utara (Pantura) yang membentang dari arah barat mulai dari Brebes (perbatasan dengan Provinsi Jawa Barat) hingga Rembang (berbatasan dengan Provinsi Jawa Timur). Di tiap-tiap kota atau kabupaten wilayah pesisir pantura ini terdapat banyak kekayaan seni lokal yang acapkali disebut dengan seni pesisiran. Seni pesisiran di setiap wilayah pantura ini selain memiliki keunikannya masing-masing juga memiliki kearifan lokal yang merefleksikan budaya masyarakat pesisir dengan karakternya yang terkenal religius, terbuka, toleran, egaliter, dan spontan. Di balik perwujudan fisiknya itu seni pesisiran memiliki kearifan lokalnya sendiri yang perlu dipelajari untuk dijadikan sebagai sumber atau materi dalam mengimplementasikan pendidikan seni.

Masih menurut Triyanto (2020, hal. 6), istilah pesisir merujuk pada suatu wilayah atau kawasan yang berada di pantai (*coastal area*). Secara fisik wilayah pesisir merupakan kawasan daratan yang berbatasan dengan laut. Menurut Koentjaraningrat dalam Triyanto (2020, hal. 6), dilihat dari segi kebudayaan, secara historis masyarakat Jawa dapat dibedakan ke dalam tiga tipe kebudayaan yaitu Negarigung, Mancanegari, dan Pesisiran. Negarigung adalah masyarakat yang proses sosialisasinya berada dan tinggal di seputar Kota Solo dan Yogyakarta. Peradaban orang Jawa ini berakar dari Keraton. Ciri dari peradaban ini kehalusan bahasanya dan cenderung sinkretik. Masyarakat Mancanegari memiliki kemiripan-kemiripan dengan masyarakat Negarigung dalam hal bahasa dan keseniannya. Mancanegari merupakan sebutan untuk daerah-daerah di luar Kota Solo dan Yogyakarta yang berpusat di Madiun, Kediri, dan daerah Delta Sungai Brantas.

Ketiga, Kebudayaan Pesisiran adalah suatu wilayah kebudayaan yang proses sosialisasi masyarakatnya berada dan tinggal di sepanjang daerah pantai utara Jawa. Koentjaraningrat dalam Triyanto (2020, hal. 6-7) membagi pesisiran menjadi dua wilayah yaitu pesisiran *kilen* (barat) yang berpusat di Cirebon dan Indramayu dan pesisiran *wetan* (timur) yang berpusat di Kudus dan Demak. Termasuk di dalamnya ini

yaitu masyarakat dan kebudayaan pesisir yang ada pantai utara Jawa Tengah mencakup Brebes, Tegal, Pemalang, Batang, Kendal, Semarang, Demak, Jepara, Kudus, Pati hingga Lasem-Lembang.

Masyarakat pesisir umumnya bekerja sebagai pedagang, petani dan nelayan. Masyarakat ini memiliki kemudahan akses terhadap masyarakat luar baik luar pulau maupun luar nusantara. Awalnya, agama yang dianut adalah Islam puritan (santri), namun, seiring perkembangan zaman dan kehadiran pendatang yang menetap terutama di perkotaan, orientasi keagamaan yang bersifat puritan menjadi lebih cair, beragam, dan terbuka (Triyanto 2020, hal. 7). Lokasi yang relatif jauh dari pusat Kerajaan Mataram saat itu dan pengaruh dari Islam yang kuat maka masyarakat pesisir cenderung berpikir *equal* atau menempatkan posisi sejajar dengan pihak lain. Corak masyarakat pesisiran umumnya ditandai oleh sikapnya yang lugas, spontan, tutur kata yang digunakan cenderung kasar, demikian pula tipe keseniannya. Menurut Thohir (Triyanto 2020, hal 8), masyarakat pesisiran dalam bersikap cenderung lugas dan spontan; dalam ber tutur kata cenderung kasar (menggunakan bahasa ngoko). Dalam menyelesaikan masalah cenderung tidak suka berbelit-belit. Corak kehidupan sosialnya cenderung egaliter.

Kebudayaan masyarakat pesisir dapat diartikan sebagai keseluruhan pengetahuan atau sistem kognisi yang ada dan berkembang pada masyarakat pesisir, yang isinya adalah perangkat-perangkat model pengetahuan yang secara selektif dapat digunakan untuk memahami dan menginterpretasi lingkungan yang dihadapi untuk mendorong dan menciptakan kelakuan-kelakuan yang diperlukan (Thohir dalam Tryanto 2020, hal 8).

Dalam konteks ini, teori tentang kebudayaan masyarakat Pesisir sebagaimana dijelaskan Tryanto dan Thohir di atas digunakan untuk menganalisa kebudayaan pesisir dalam konteks Tegal dengan mengidentifikasi Lagu-Lagu Dangdut Tegal yang memuat unsur-unsur kebudayaan tersebut. Sebagai gambaran aplikasi yaitu ketika masyarakat Tegal dianggap egaliter dan blak-blakan, maka dicontohkan dalam syair-

syair Lagu Dangdut Tegalan tertentu. Demikian juga dengan Lagu Dangdut Tegalan sebagai identitas budaya masyarakat Tegal dicontohkan dalam lagu-lagu tertentu.

Menurut Fong (2004:6) budaya dan identitas budaya menjadi payung untuk menggolongkan identitas ras dan etnik. Ekspresi identitas budaya sebuah etnik tertentu bisa melalui banyak hal seperti bangunan-bangunan, pakaian, makanan, bahasa, termasuk di dalamnya adalah melalui lagu-lagu. Identitas merupakan tanda pengenal bagi seseorang mengenai kepada mana dia terkoneksi dalam sebuah struktur identitas yang besar. Identitas memiliki makna menjadikan sesuatu identik atau sama; mengakui eksistensi dari apa yang kita lihat, ketahui, gambarkan atau bahkan sesuatu yang kita klaim baik itu manusia atau benda; menjadikan sesuatu lebih dekat; dan memposisikan seseorang pada tempat orang lain dalam hal pertukaran pikiran, perasaan, masalah, dan rasa simpatik (*Webster New World Dictionary*).

Sementara itu, identitas budaya merupakan gambaran atau pemahaman manusia tentang sesuatu yang identik dan bersifat budaya. Ting-Toomey (Ting-Toomey, 2005) menggambarkan identitas budaya sebagai perasaan (*emotional significance*) dari seorang dalam hal ikut merasa memiliki (*sense of belonging*) atau merasa memiliki keterkaitan atau afiliasi dengan budaya tertentu. Masyarakat selanjutnya melakukan identifikasi budaya (*cultural identification*) yaitu menimbang-nimbang diri mereka masuk menjadi representasi dari suatu budaya tertentu. Oleh Rogers dan Steinfatt (1999:97) identifikasi budaya dikatakan akan menjadi sarana untuk mengetahui seseorang masuk ke dalam kelompok budaya tertentu (*in-group*) atau di luar itu (*out-group*). Cara individu berperilaku pada hal tertentu kemudian ditentukan pada apakah mereka terafiliasi ke dalam satu budaya tertentu atau tidak (Turnomo 2005). Lustig dan Koester (2006) melihat identitas budaya sebagai rasa memiliki seseorang akan kelompok budaya atau etnis tertentu .

Menurut Littlejohn (Littlejohn & Foss, 2009) identitas yang kita terafiliasi dengannya merupakan sebuah 'kode' bahwa kita masuk dalam suatu komunitas yang beraneka. Michael Hecht dan kawan-kawannya dalam Teori Komunikasi Identitas mengkategorikan tiga konteks budaya yaitu individu, komunal, dan public (Hecht et

al., 2005). Menurut Hecht, identitas melampaui dimensi diri dan dimensi yang digambarkan. Kedua dimensi tersebut bersinergi dalam empat lapisan yaitu pertama, *personal layer* yaitu perasaan akan eksistensi diri kita dalam sebuah situasi sosial. Kedua, *enactment layer* yaitu pemahaman orang lain tentang diri kita dari perbuatan kita, kepemilikan akan sesuatu, dan bagaimana kita berbuat. Ketiga, *relational layer* yaitu pengidentifikasian siapa diri kita dalam hubungannya dengan individu lain karena identitas tercipta melalui hubungan kita dengan orang lain. Dan terakhir yaitu *communal layer* diikat pada grup atau budaya yang lebih besar. Lapisan identitas terakhir ini sangat banyak dan kuat ditemukan dalam budaya Asia (Darmastuti et al., 2019).

Setiap orang akan merasa dirinya terafiliasi dalam satu kelompok dengan jangkauan besar. Seseorang yang meskipun sudah tidak berada di Indonesia tetapi lahir dan besar di Indonesia akan merasa menjadi bagian dari Indonesia. Karena kita sangat meresapi identitas budaya kita sehingga tidak merasakan betapa pentingnya arti keanggotaan kita dalam satu budaya yang besar. Faktanya, terafiliasinya individu dalam kelompok budaya diperoleh melalui orangtua dan interaksi selama bertahun-tahun. Dalam hal ini, sejumlah hal bisa menjadi pembentuk identitas budaya seperti bentuk fisik, ras, persamaan warna kulit, bahasa, pendidikan, rekan sebaya, aturan-aturan kelembagaan, musik, dan lainnya. Identitas budaya, dengan demikian, signifikansi emosional yang dilekatkan pada rasa memiliki kita terhadap budaya yang lebih besar (Suryandari & Trilaksono, 2019).

Untuk memahami identitas individu atau kelompok, Hecht mengajukan dimensi-dimensi identitas yang perlu dipertimbangkan yaitu (1) dimensi perasaan atau dimensi afektif (perasaan individu atau sekelompok orang pada saat mereka melihat afiliasi identitas yang mereka miliki); (2) dimensi pemikiran atau dimensi kognitif (pikiran dan cara berpikir yang sekelompok individu untuk memahami identitas mereka); (3) dimensi tindakan atau dimensi perilaku (perilaku yang dimunculkan dan ditampakkan oleh sekelompok masyarakat dalam kaitannya dengan identitas yang

dimiliki; (4) dimensi spiritual atau dimensi transenden (berkaitan dengan kepercayaan yang dimiliki ketika melihat diri mereka dan identitas diri mereka) (Hecht et al., 2005).

Identitas Budaya, menurut Alo Liliweri (Liliweri, 2003), berkembang melalui beberapa proses:

- (1) Identitas Budaya yang terjadi tidak disengaja yaitu terbentuk tanpa disadari atau tanpa disengaja. Interaksi intens sehari-hari memunculkan identitas budaya yang tidak disadari, tidak teruji, dan tidak sengaja.
- (2) Identitas Budaya yang sengaja dicari yaitu proses yang meliputi penjajakan, bertanya, dan uji coba atas sebuah identitas. Proses ini sering dilakukan ketika mencari identitas dari budaya lain.
- (3) Pencapaian Identitas Budaya (*cultural identity achievement*), menerima dengan yakin dan jelas internalisasi kebudayaan sehingga membentuk sebuah identitas.
- (4) Konformitas yaitu internalisasi pembentukan identitas untuk membuat norma-norma yang dimiliki seseorang setara (konformitas) atau berasimilasi dengan norma yang dominan. Dalam proses ini seseorang cenderung melihat dirinya sebagai bagian dari budaya dominan daripada budaya asal.
- (5) Melalui Proses Integrasi Budaya yaitu proses yang mana seorang atau sekelompok orang mengembangkan identitas baru yang merupakan hasil dari integrasi pelbagai budaya dari komunitas atau masyarakat asal.

Terbentuknya identitas budaya pada banyak kasus karena adanya perpindahan manusia dari satu tempat ke tempat lainnya. Selain itu, perkembangan teknologi seperti pada era Revolusi Industri 4.0 saat ini dengan adanya pengaruh dari media massa sehingga membentuk suatu identitas budaya. Menurut Appadurai dan Hannerz, ketika seorang individu berada pada suatu tempat tertentu, ia dituntut menyesuaikan diri dengan lingkungan di mana dia tinggal terus menerus sehingga terafiliasi dengan sistem yang lebih luas. Namun demikian seseorang tidak akan pernah bisa benar-benar meninggalkan identitas asalnya bahkan sangat mungkin menjadi panduan di tempat yang baru. Teorema yang diajukan oleh Collier dan Thomas adalah bahwa jika identitas

kultural diakui, maka identitas kultural tersebut menjadi penting bagi identitas-identitas yang lain (Chen & Lin, 2016).

Identitas budaya juga bisa tergambarkan melalui musik baik irama maupun syairnya. Šabec (2017) (ŠABEC, 2017) meneliti bagaimana ekspresi identitas dan budaya orang-orang Slovenia melalui lirik lagu dan musik daerahnya di Slovenia. Dia menemukan musik sebagai faktor penentu identitas berada pada skor yang cukup tinggi, lebih tinggi dari bahasa, hanya di bawah budaya. Musik polka yang mereka miliki diwariskan dari turun temurun yang membuat mereka terkoneksi dengan negaranya meskipun sudah meninggalkannya. Lagu daerah mereka mampu membangkitkan semangat nasional dan menciptakan perasaan memiliki terhadap budaya sendiri. Penelitian ini juga menemukan bahwa polka musik memiliki beberapa tema dan motif.

Pertama, tema bergembira bersama (*good times*). Semua musik polka adalah merayakan saat bersenang-senang, berpesta, dan perayaan-perayaan. Juga berbicara tentang kebahagiaan dan persahabatan. Sebagai contoh 'Friends Polka' yang menceritakan arti sebuah persahabatan.

Kedua, kampung halaman (*home*). Tema umum lainnya berkaitan dengan kampung halaman. Tema ini menggambarkan satu energi yang tidak terbatas untuk mensymbolisasi keseluruhan nilai dan harapan nostalgia "seemingly infinite power to symbolize the whole range of nostalgic desires and values" (Shallcross 2002, 1). Contohnya 'Beautiful Slovenia Waltz'.

Ketiga, cinta dan romantisme (*love and romance*). Tema ini merupakan tema yang sangat sering, dinyanyikan dengan penuh perasaan. Misalnya contohnya *Na Svidenje*, *Short Skirt Polka*, dan *Back Home to Pennsylvania*).

Keempat, komedi. Tidak semua lirik polka serius, beberapa lucu misalnya tentang makanan dan gaya hidup Amerika. Rasa humor dan mampu tertawa merupakan pertanda inteligensia dan sangat pas karena memberikan kita perspektif pada situasi yang menantang dan bisa bertahan pada masa-masa yang sulit.

Kelima, sejarah polka atau etnis. Yaitu lirik-lirik tentang tempat-tempat yang nyata, dan orang-orang dari lingkungan setempat. Ada pujian terhadap Slovenian di Cleveland, juga tentang musisi, tempat, institusi, dan event-event tertentu.

Keenam, kebanggaan terhadap identitas etnik, misalnya lagu Young Slovenians.

Ketujuh, spiritualitas yaitu lagu-lagu merefleksikan konteks spiritual.

Dalam konteks Lagu Tegal Teori Identitas Budaya dapat dianalisa dengan memahami bahwa identitas budaya melibatkan perasaan emosional seseorang sebagaimana pandangan Ting-Toomey (2017) bahwa dia memiliki sesuatu melalui lagu yang kemudian mengafiliasikan dirinya masuk dalam budaya yang dinyanyikan tersebut. Masyarakat yang mendengarkan selanjutnya melakukan identifikasi budaya (*cultural identification*) yaitu menimbang-nimbang diri mereka masuk menjadi representasi dari suatu budaya yang tertuang dalam Lagu Dangdut Tegal. Selain itu, pandangan Alo Liliweri (Liliweri, 2003) mengenai proses perkembangan identitas budaya juga bisa diterapkan dalam konteks ekspresi identitas budaya Tegal dalam Lagu Dangdut Tegal. Yang tidak kalah penting dari itu adalah tema-tema yang ditawarkan Sabec (2017) dalam penelitian terhadap orang-orang Slovenia perantauan digunakan untuk menganalisa dan membandingkan tema-tema atau kategorisasi konten Lagu-lagu Dangdut Tegal sebagaimana sudah disebutkan pada bab awal disertasi ini.

2.2.3 Kearifan Lokal

Quaritch Wales adalah orang pertama yang memperkenalkan istilah kearifan lokal (*local wisdom*). Wales memberi definisi kearifan lokal sebagai kemampuan dari suatu budaya tertentu untuk menjaga diri dari pengaruh budaya asing ketika terjadi hubungan satu sama lain. —*It is an ability of a certain culture to keep the influence of foreign culture when they contact each other*” (Wales, 1948). Secara konseptual kearifan lokal merupakan bagian dari kebudayaan. Haryati Subadio mengatakan kearifan lokal (*local genius*) secara keseluruhan meliputi, bahkan mungkin dapat dianggap sama dengan *cultural identity* yang dapat diartikan dengan identitas atau

kepribadian budaya suatu bangsa. Sementara itu konsep kearifan lokal (*local genius*) yang dikemukakan oleh Quaritch Wales (dalam Astra, 2004:112) adalah:

“....*the sum of cultural characteristics which the vast majority of people have in common as a result of their experiences in early life*” (keseluruhan ciri-ciri kebudayaan yang dimiliki oleh suatu masyarakat/bangsa sebagai hasil pengalaman mereka di masa lampau).

Sementara Ridwan mendefinisikan kearifan lokal sebagai seperangkat pengetahuan dan praktek-praktek dari suatu masyarakat tertentu-berasal atau diwarisi dari generasi sebelumnya dan mengalami hubungan dengan masyarakat lainnya-dalam rangka menyelesaikan suatu persoalan (N. A. Ridwan, 2007). Dalam kaitannya dengan budaya, kearifan lokal merupakan bagian dari budaya baik berupa nilai maupun aktivitas tertentu. Kearifan lokal bisa merupakan sebuah simbol yang bisa berarti baik-positif, tidak baik-negatif. Namun di Indonesia kearifan lokal bermakna positif karena kearifan (*wisdom*) selalu bermakna baik atau positif (Setiyadi, 2013).

Lebih lanjut Ridwan menggambarkan kearifan lokal sebagai nilai-nilai yang berlaku dalam suatu masyarakat, nilai-nilai yang diyakini kebenarannya dan menjadi acuan dalam bertingkah laku sehari-hari masyarakat setempat (N. A. Ridwan, 2007). Geertz menyebut kearifan lokal merupakan entitas yang sangat menentukan harkat dan martabat manusia dalam komunitasnya. Dalam hal ini terdapat satu teori David Matsumoto yang disebutnya *Human Ecology Theory*. Yaitu bahwa terdapat hubungan timbal balik antara lingkungan dan tingkah laku. Lingkungan dapat mempengaruhi tingkah laku atau sebaliknya, tingkah laku juga dapat mempengaruhi lingkungan. Teori ini menekankan bahwa adanya *setting* tingkah laku (*behavioral setting*) kelompok yang dipandang sebagai faktor tersendiri dalam interaksi sosial (N. A. Ridwan, 2007). Misalnya, dalam lingkungan pesantren telah diatur pola interaksi kiai/guru dan santri, kiai adalah model bagi santrinya yang harus dipatuhi. Demikian juga dalam suatu masyarakat tertentu, keberadaan kearifan lokal selain bisa merupakan kondisi yang tercipta karena kebiasaan tertentu bisa juga merupakan *by design*, ada upaya untuk melaksanakannya.

Amirrachman (J. Indrawan, 2016) mengungkapkan kearifan lokal mengacu pada berbagai kekayaan budaya yang bertumbuh kembang di dalam sebuah masyarakat serta dikenal, dipercayai, dan diakui sebagai elemen-elemen penting yang mampu mempertebal kohesi sosial di antara warga masyarakat. Agung (Agung, 2015) menyebut kearifan lokal merupakan sebuah istilah yang sering digunakan oleh para sarjana, pembelajar dan mahasiswa untuk merepresentasikan norma dan sistem nilai yang diorganisasikan, dilaksanakan, dipahami dan diterapkan oleh penduduk setempat berdasarkan pemahaman dan pengalaman mereka dalam berinteraksi dan saling berhubungan dengan lingkungan. Kearifan lokal merupakan tatanan nilai kehidupan yang diwarisi dari satu generasi ke generasi lainnya dalam bentuk agama, budaya atau adat yang umumnya digunakan secara alami dalam suatu sistem sosial masyarakat (Juniarta et al., 2013).

Meliono menulis kearifan lokal berkembang dan membutuhkan waktu yang panjang di mana aslinya lahir dari berbagai pengetahuan berbagai etnis dan suku yang ada di Indonesia. Kearifan lokal muncul dalam berbagai bentuk pengetahuan yang berbeda yang menampilkan keterampilan-keterampilan tertentu dan beberapa informasi yang bersifat teoritis dan praktis (Meliono, 2011). Oleh karena itu, kearifan lokal merupakan satu bentuk ekspresi etnis-etnis yang ada di Indonesia, dari mana, masyarakat melaksanakan aktivitas mereka, cita-cita dan berperilaku sesuai dengan ide dan pada akhirnya, tindakan-tindakan mereka menghasilkan karya-karya tertentu. Dahliani, dkk. mendefinisikan kearifan lokal sebagai hubungan harmonis antara manusia, alam dan lingkungan di suatu wilayah yang juga dipengaruhi oleh budaya.

“Local wisdom means harmonious relationship between man, nature and the built environment in an area that is also influenced by its culture”. (Dahliani, 2010).

Clifford Geertz mengatakan bahwa setiap budaya memiliki integrasi (penyatuan) logis dan bermakna, dan memiliki banyak makna. Struktur sosial, di lain sisi, memiliki integrasi fungsional yang kausal dan bahwa integrasinya ada pada setiap jaringan dengan suatu fungsi tertentu (Geertz, 2008). Hal ini bermakna bahwa budaya itu diikuti karena logis dan memiliki makna-makna tertentu, sedangkan struktur sosial

yang ada di masyarakat terintegrasi karena memiliki fungsi tertentu. Dalam kasus kearifan lokal, bisa saja dalam masyarakat terdapat struktur-struktur sosial berdasarkan ketokohan, pengalaman, ilmu, pengetahuan, dan lain-lain.

Oleh karena itu, kita bisa melakukan penelitian terhadap kearifan lokal melalui budaya yang memiliki makna yang logis, dan karena kearifan lokal terintegrasi dalam sistem sosial masyarakat. Dalam hal ini, analogi sering dipakai untuk bisa mengetahui secara lebih komprehensif tentang sifat dan asal-muasal kearifan lokal. Sebagaimana disebutkan pada bagian awal, kearifan lokal lahir melalui proses yang panjang pembelajaran manusia di mana sering ada *trial and error* dalam mengekspresikan tiga bentuk budaya: pemikiran, tindakan dan artefak. Tindakan yang bersifat sosial ini memberikan penekanan pada satu fenomena tindakan manusia yang terpola di mana pada setiap bagian bisa bersifat dinamis atau statis, atau aksi reguler yang memungkinkan seseorang melihat perbedaannya secara lebih jelas.

Di Indonesia, hampir setiap suku bangsa memiliki acuan norma yang bersumber dari kebudayaan masing-masing atau kearifan budaya lokal (*local genius*) atau kearifan lokal (*local wisdom*) yang tidak dapat dipisahkan dengan adat budaya sebagai adat istiadat yang berkaitan dengan ide-ide atau nilai-nilai yang dianut oleh kelompok masyarakat, sehingga dapat dikatakan sebagai perwujudan budaya lokal (Wahab, 2015). Dengan adanya kearifan lokal yang dijaga dan diwariskan turun-temurun, maka berbagai suku bangsa dengan beragam etnis, agama dan budaya dapat hidup berdampingan selama berabad-abad lamanya. Hal ini bisa dibuktikan dengan banyaknya situs dan catatan sejarah perjalanan Bangsa Indonesia, bahwa sejak masa kejayaan kerajaan-kerajaan nusantara hingga saat ini, beragam suku bangsa dapat hidup berdampingan secara damai dan berinteraksi sosial dengan semangat kerjasama dan kerukunan.

Menurut Kartawinata kearifan lokal artinya kearifan setempat (*local wisdom*) yang dapat dipahami sebagai gagasan-gagasan lokal yang bersifat bijaksana, penuh kearifan, bernilai yang tertanam dan diikuti oleh warga masyarakatnya. Dalam konsep Antropologi, kearifan lokal dikenal pula sebagai pengetahuan setempat (*indigenous*

orlocal knowledge), atau kecerdasan setempat (*localgenius*), yang menjadi dasar identitas kebudayaan (*cultural identity*) (Desyandri, 2018). Masih menurut Desyandri (2018), kearifan lokal melalui lagu bisa menjadi sarana untuk memahami budaya yang merupakan identitas dari masyarakat tertentu. Caranya yaitu dengan: apresiasi; menirukan lagu; mengekspresikan lagu; mengidentifikasi dan memahami makna nilai-nilai kearifan lokal; dan mengimplementasikan nilai-nilai kearifan lokal tersebut.

Pendidikan sebagai lembaga sosial memiliki peran strategis dalam melaksanakan pelestarian kearifan lokal. Sebagai mekanisme budaya, kearifan lokal memiliki beberapa fungsi. *Pertama*, kearifan lokal menjadi media pengendali bagi perilaku warga. *Kedua*, menjadi media untuk mempertahankan pengaruh nilai-nilai luar yang tidak tepat. *Ketiga*, ini berfungsi sebagai strategi adaptasi untuk mengakomodasi pengaruh nilai-nilai budaya dari luar dan mengintegrasikannya dalam budaya asli setempat. Manifestasi kearifan lokal dapat berupa kebiasaan, kebiasaan hidup, gaya atau cara hidup, atau berbagai tradisi budaya, seperti ritual keagamaan, ritual siklus hidup, dan seni tradisional. Dengan kata lain, kearifan lokal sebenarnya adalah perwujudan dari budaya lokal yang diwariskan secara turun-temurun untuk membimbing kehidupan menuju kebaikan bersama (Kristanto, 2020).

Rohidi berpendapat nilai-nilai primordial yang menghubungkan manusia dan masyarakat dengan masa lalunya tidak pernah hilang. Sehingga jati diri lokal senantiasa harus dijaga kelestariannya bahkan diberikan inovasi secara eksklusif sebagai bagian dari upaya manusia untuk melanjutkan kehidupannya (Murni et al., 2016). Pada dasarnya kesenian adalah refleksi dari budaya masyarakat yang mendukungnya yang merupakan salah satu fungsi dari kebudayaan. Sehingga melalui pendidikan seni seyogyanya dapat ditanamkan pemahaman dan wawasan budaya sehingga memungkinkan masyarakat termasuk siswa dapat bersinergi dengan arus perkembangan zaman dengan tidak menghilangkan identitas budaya mereka. Seperti kata Plato “Pendidikan seni harus menjadi dasar bagi pendidikan” (*art education should be the basic of education*). Senada dengan itu, Jazuli, M. berpandangan

transformasi budaya melalui pendidikan seni telah berlangsung sejak awal peradaban manusia hingga sekarang (Jazuli, 2008).

Dalam penelitian ini, mengingat Lagu-Lagu Dangdut Tegalan tidak terlepas dari pengaruh nilai-nilai yang dimiliki masyarakat Tegal, maka konsep kearifan lokal yang ada dalam Lagu Dangdut Tegalan yang mana kearifan selalu bermakna baik atau Positif (Setiyadi, 2013) menjadi pokok pembahasan, dengan tanpa maksud mengabaikan kandungan lagu yang mungkin tidak sepenuhnya mengandung unsur kebaikan. Hal ini juga sejalan dengan pandangan Ridwan bahwa kearifan lokal merupakan nilai-nilai yang berlaku dalam suatu masyarakat (N. A. Ridwan, 2007). Dalam penelitian ini, makna kearifan lokal yang tepat juga adalah sebagaimana yang diungkap Amirrachman bahwa kearifan lokal merupakan kekayaan budaya yang dikenal, dipercaya, dan diakui sebagai elemen yang memperkuat kohesi sosial masyarakat.

Selanjutnya, dalam Lagu Dangdut Tegalan juga mengandung aspek-aspek hubungan manusia dengan sesama manusia dan alam. Oleh karena itu, penelitian ini mengaplikasikan pandangan Dahliani (Dahliani, 2010) bahwa kearifan lokal merupakan hubungan harmonis antara manusia, alam, dan lingkungan di suatu wilayah yang juga dipengaruhi oleh budaya. Secara lebih khusus, pandangan Desyandri tentang kearifan lokal dan lagu juga digunakan dalam penelitian ini. Desyandri berpendapat kearifan lokal melalui lagu bisa menjadi sarana memahami budaya yang merupakan identitas dari masyarakat (Desyandri, 2018). Caranya yaitu dengan memberikan apresiasi, menirukan, mengekspresikan, mengidentifikasi dan memahami makna nilai-nilai kearifan lokal serta mengimplementasikannya. Oleh karena itu, kearifan lokal dalam konteks ini bisa dipahami sebagai nilai-nilai yang terkandung dalam aktivitas suatu masyarakat tertentu dan diingat serta disampaikan melalui medium-medium tertentu termasuk di antaranya melalui lagu.

2.2.4. Estetika Seni Musik

Istilah estetika pertama kali dipakai oleh Alexander Baumgarten pada tahun 1750 yang dimaksudkan sebagai teori persepsi, atau pelengkap logika (Dahlhaus, 1982). Menurut Murni, Rohidi, dan Syarif (Murni et al., 2016) seni mengandung

kegiatan berekspresi estetik di mana seni tergolong ke dalam kebutuhan integratif, yaitu kebutuhan yang muncul karena adanya dorongan dalam diri manusia secara hakiki senantiasa ingin merefleksikan keberadaannya sebagai makhluk bermoral, berakal, dan berperasaan. Musik itu menarik karena memiliki nilai estetika atau nilai keindahan. Dari sejarah awalnya, estetika musik mewakili semangat para pecinta musik borjuis yang dibudidayakan yang muncul pada abad ke-18 (Dahlhaus, 1982). Kemudian keindahan seni suara musik menyebabkan hampir semua orang menyukai musik. Unsur-unsur yang membentuk nilai estetis pada seni musik ini antara lain adalah harmoni, irama, dan melodi. Ada juga struktur lagu dan tempo.

- (1) Harmoni merupakan keselarasan bunyi yang merupakan gabungan dua nada atau lebih yang berbeda tinggi rendahnya.
- (2) Irama atau sering disebut ritme merupakan susunan panjang pendeknya nada dan tergantung pada nilai titik nada. Irama merupakan rangkaian gerak yang menjadi unsur dasar dalam musik (Widhyatama, 2012). Hampir dapat dipastikan bahwa ritme adalah unsur musik paling awal digunakan dalam musik (Martopo, 2013).
- (3) Melodi merupakan susunan rangkaian nada (bunyi dengan getaran teratur) yang terdengar berurutan serta bersama dengan mengungkapkan suatu gagasan (Widhyatama, 2012). Menurut Martopo, melodi adalah unsur musik yang pertama-tama digunakan oleh orang-orang primitif dalam berkata-kata dengan mengolah tinggi-rendah suaranya dalam berbagai pola (Martopo, 2013).
- (4) Bentuk lagu atau struktur lagu adalah susunan atau hubungan antara unsur-unsur musik dalam suatu lagu sehingga menghasilkan komposisi lagu yang bermakna (Widhyatama, 2012).

Materi pembelajaran musik yang lengkap bisa meliputi aspek bentuk musik, gaya musik, jenis-jenis musik, komposer, musisi, notasi, instrumen, budaya, tradisi, seni, dan corak sosial yang melingkupinya (Martopo, 2013). Semua unsur estetika tersebut haruslah dipelajari dalam pendidikan seni musik sehingga melengkapi salah satu unsur pembentuk paradigma seni musik. Estetika musik ada dalam berbagai jenis

musik, tidak terlepas juga musik daerah tertentu. Lagu Batanghari Sembilan, misalnya, karena rata-rata lirik lagu yang terdapat dalam lagu ini berupa pantun jadi dalam hal ini nilai estetikanya ialah dalam pengarang memilih sampiran dan isi yang pas dan enak didengar (Ulandari et al., 2018).

Oleh karena itu, dalam penelitian ini nilai-nilai etika dan estetika Lagu Dangdut Tegal dielaborasi, diteliti unsur-unsur estetikanya yang meliputi harmoni, irama, melodi, dan bentuk lagu. Adalah jelas juga bahwa melalui Lagu Dangdut Tegal para seniman melakukan ekspresi estetik karena dorongan dari dalam diri mereka sendiri. Maka di sini adalah tepat menguji pandangan Murni, Rohidi, dan Syarif (Murni et al., 2016) bahwa seni termasuk di dalamnya seni musik termasuk kebutuhan integratif yaitu karena dorongan dari dalam diri karena kodrat manusia sebagai makhluk yang berakal. Definisi-definisi oleh Widhyatama (2012) dan Martopo (2013) menjadi bagian dari konsep yang diaplikasikan dalam fenomena Lagu Dangdut Tegal.

2.2.5 Teori Pendidikan

Ilmu pendidikan tidak berdiri sendiri melainkan merupakan ilmu terapan (*applied science*). Ilmu pendidikan berasal dari disiplin ilmu lain seperti Ilmu Filsafat, Psikologi, Sosiologi, dan Humaniora. Dalam Teori Pendidikan terdapat dua pemikiran utama yaitu Ilmu Pendidikan secara filosofis, misalnya didukung oleh Langeveld dan Kohnstam, dan Ilmu Pendidikan dalam konteks pengajaran (*learning*) dengan pemikirannya di antaranya Gagne dan Skinner.

Beauchamp menyebutkan struktur hirarkis Teori Pendidikan yaitu pertama, Teori-teori Pengajaran; kedua, Teori-teori Kurikulum; dan ketiga, Teori-teori Evaluasi (Beauchamp, 1968). Dalam hubungannya dengan Ilmu Filsafat, aspek-aspek pendidikan merujuk pada filsafat yaitu dalam hal nilai dan etika pendidikan. Salah seorang pakar filsafat pendidikan progresif John Dewey bahkan menyebut filsafat sebagai teori yang bersifat umum dari Ilmu Pendidikan (Dewey, 1986).

Pendidikan adalah bahasa lain dari belajar yang merupakan bagian dari perkembangan manusia, sebuah proses interaksi dengan target-target tertentu. Interaksi yang dimaksud yaitu antara pendidik baik guru maupun dosen dengan peserta didik

siswa atau mahasiswa dengan tujuan menciptakan generasi yang mandiri. Melalui pendidikan terjadilah proses belajar dan perkembangan. Ketika siswa/mahasiswa belajar maka ia akan mengalami perkembangan jasmani dan mental siswa. Oleh karena itu, pendidikan berkaitan dengan Teori Belajar.

Teori Pembelajaran atau Pendidikan (*Learning Theory*) menjelaskan bagaimana siswa menerima, memproses, dan mempertahankan pengetahuan selama pembelajaran. Pengaruh kognitif, emosional, dan lingkungan, serta pengalaman sebelumnya, semuanya berperan dalam bagaimana pemahaman, atau pandangan dunia, diperoleh atau diubah dan pengetahuan dan keterampilan dipertahankan (Illeris, 2004) dan (Jeanne, 2012).

Menurut Plato pengetahuan hadir saat seseorang lahir dan semua informasi yang dipelajari oleh seseorang hanyalah ingatan akan sesuatu yang telah dipelajari jiwa sebelumnya, yang disebut Teori Perenungan atau Epistemologi Platonis (Silverman, 2003). Pemikir lainnya John Locke menawarkan teori "Batu Tulis Kosong" (*Blank Slate*) di mana manusia dilahirkan ke dunia tanpa pengetahuan bawaan dan siap untuk ditulis dan dipengaruhi oleh lingkungan (Brain & Mukherji, 2005).

Para pemikir berpendapat bahwa pengetahuan dan ide bersumber dari dua sumber yaitu sensasi dan refleksi. Yang pertama memberikan wawasan tentang objek eksternal (termasuk propertinya) sedangkan yang kedua memberikan gagasan tentang kemampuan mental seseorang yaitu berupa kemauan dan pemahaman (Dearden, 2012). Dalam teori empirisme, sumber-sumber ini merupakan observasi dan pengalaman langsung.

Dalam rangka menjaga kelestarian pengetahuan maka ia perlu ditransfer atau diteruskan. Transfer pembelajaran (*transfer of learning*) adalah gagasan bahwa apa yang dipelajari di sekolah entah bagaimana dapat dibawa ke situasi yang berbeda dari waktu tertentu dan pengaturan tertentu (Kleibard, 2004). Dalam *The Struggle for American Curriculum* (hlm. 77-105) disebutkan transfer adalah salah satu fenomena pertama yang diuji dalam psikologi pendidikan. Edward Lee Thorndike adalah pelopor dalam penelitian transfer. Ia menemukan bahwa meskipun transfer sangat penting

untuk pembelajaran, itu adalah fenomena yang jarang terjadi. Faktanya, dia mengadakan percobaan di mana dia meminta subjek memperkirakan ukuran bentuk tertentu dan kemudian dia akan mengganti bentuknya. Ia menemukan bahwa informasi sebelumnya tidak membantu subjek; sebaliknya hal itu menghambat pembelajaran mereka (Kleibard, 2004).

Ciri-ciri peserta didik meliputi kemampuan mereka untuk merefleksikan pengalaman masa lalu, kemampuan mereka untuk berpartisipasi dalam diskusi kelompok, keterampilan praktik, dan berpartisipasi dalam diskusi tertulis. Semua fitur unik berkontribusi pada kemampuan siswa untuk menggunakan transfer pembelajaran (Cormier & Hagman, 2014). Ada teknik struktural yang dapat membantu transfer pembelajaran di kelas. Strategi struktural ini termasuk merangkul (*hugging*) dan menjembatani (*bridging*) (Harris et al., 2008). Rangkulan menggunakan teknik simulasi aktivitas untuk mendorong pembelajaran refleksif. Contoh dari strategi rangkulan adalah ketika seorang siswa berlatih mengajar atau ketika seorang siswa bermain peran dengan siswa lain. Contoh-contoh ini mendorong pemikiran kritis yang melibatkan siswa dan membantu mereka memahami apa yang mereka pelajari - salah satu tujuan transfer pembelajaran (Harris et al., 2008).

Menjembatani adalah ketika instruksi mendorong pemikiran abstrak dengan membantu mengidentifikasi hubungan antara ide dan menganalisis koneksi tersebut. Contohnya adalah ketika seorang guru membiarkan siswa menganalisis hasil tes mereka yang lalu dan cara mereka mendapatkan hasil tersebut. Ini termasuk jumlah waktu belajar dan strategi belajar. Melihat strategi studi sebelumnya dapat membantu mereka menemukan strategi untuk meningkatkan kinerja. Cara ini penting untuk berhasil dalam praktik merangkul dan menjembatani (Harris et al., 2008).

Selain itu, ada juga Pembelajaran Transformatif (*Transformative Learning Theory*) yang berusaha menjelaskan bagaimana manusia merevisi dan menafsirkan kembali makna (Taylor, 2018). Pembelajaran transformatif adalah proses kognitif yang mempengaruhi perubahan dalam kerangka acuan (Mezirow, 1997). Kerangka acuan mendefinisikan pandangan kita tentang dunia. Emosi sering terlibat (Illeris, 2004).

Orang dewasa memiliki kecenderungan untuk menolak ide apa pun yang tidak sesuai dengan nilai, asosiasi, dan konsep khusus mereka (Mezirow, 1997). Pembelajaran transformatif terjadi dengan mendiskusikan dengan orang lain ‘alasan yang disajikan untuk mendukung interpretasi yang bersaing, dengan secara kritis memeriksa bukti, argumen, dan sudut pandang alternatif’ (Mezirow, 1997). Ketika keadaan memungkinkan, pembelajar transformatif bergerak menuju kerangka acuan yang lebih inklusif, diskriminatif, refleksi diri, dan integratif dari pengalaman (Mezirow, 1997).

Salah satu cara pembelajaran lainnya adalah dengan pembelajaran multimedia (*multimedia learning*) mengacu pada penggunaan bahan ajar visual dan auditori yang mungkin termasuk video, komputer dan teknologi informasi lainnya (Mayer, 2005). Teori pembelajaran multimedia berfokus pada prinsip-prinsip yang menentukan keefektifan penggunaan multimedia dalam pembelajaran, dengan penekanan pada penggunaan saluran visual dan pendengaran untuk pemrosesan informasi.

Dari Teori Pendidikan di atas, sejumlah bagian bisa diaplikasikan dalam penelitian ini. Pertama, sebagaimana pandangan Langeveld dan Kohnstam serta ilmuwan yang sejalur dengan mereka bahwa salah satu pemikiran dalam pendidikan adalah pendidikan secara filosofis. Dalam hal ini mencakup persoalan nilai estetika dan etika dalam pendidikan sebagaimana pandangan pakar filsafat pendidikan progresif John Dewey yang menyebut filsafat sebagai teori yang bersifat umum dari Ilmu Pendidikan (Dewey, 1986). Dalam konteks Lagu-Lagu Dangdut Tegal adalah tidak terlepas dari nilai-nilai khususnya yang dimiliki oleh masyarakat Tegal yang juga pada sebagiannya mengajarkan juga tentang etika dan perilaku. Kemudian, pandangan Beauchamp (Beauchamp, 1968) yang menyebutkan struktur hirarkis Teori Pendidikan yaitu, Teori-teori Pengajaran; Teori-teori Kurikulum; dan Teori-Teori Evaluasi diaplikasikan dalam konteks Lagu Dangdut Tegal dalam pengertian bagaimana lagu ini potensial sebagai salah satu sumber pengajaran pendidikan seni Musik di sekolah.

Selanjutnya, sebagaimana pandangan Plato pengetahuan hadir saat seseorang lahir dan semua informasi yang dipelajari oleh seseorang hanyalah ingatan akan sesuatu yang telah dipelajari jiwa sebelumnya (Silverman, 2003). Ketika Lagu Dangdut

Tegalan mengandung nilai-nilai identitas masyarakat Tegal dan bisa sering diperdengarkan kepada anak-anak Tegal, maka tidak akan sulit untuk mengajarkan tentang khazanah yang ada di Tegal kepada generasi muda karena sering diingatkan melalui syair-syair Lagu Dangdut Tegalan.

Dua teknik struktural yang dapat membantu transfer pembelajaran di kelas yaitu merangkul (*hugging*) dan menjembatani (*bridging*) (Harris et al., 2008) juga bisa dimanfaatkan dalam pembelajaran Lagu-Lagu Dangdut Tegalan. Menggunakan strategi Rangkulan, misalnya, ketika seorang anak menyanyikan Lagu Dangdut Tegalan di depan kelas berperan sebagai penyanyi, maka dalam hal ini mendorong pemikiran kritis yang melibatkan siswa dan membantu mereka memahami apa yang mereka pelajari (Harris et al., 2008).

Kemudian, dalam Teori Pembelajaran Transformatif (*Transformative Learning Theory*) disebutkan bagaimana manusia merevisi dan menafsirkan kembali makna (Taylor, 2018). Dalam hal inilah bagaimana peserta didik melalui Lagu Dangdut Tegalan mendapatkan pemahaman kembali tentang Lagu Dangdut Tegalan. Dan yang terakhir, Lagu Dangdut Tegalan dalam proses pengajaran dan pemahamannya tidak terlepas dari peran multimedia. Oleh karena itu, Teori Pembelajaran Multimedia (Mayer, 2005) membantu dalam mengkaji Lagu-Lagu Dangdut Tegalan sebagai lagu-lagu yang mengandung nilai-nilai dan potensial menjadi sumber ajar di sekolah dengan menggunakan sarana multimedia.

Dengan demikian, dalam penelitian ini Ilmu Pendidikan bisa dimaknai sebagai transfer pengetahuan yang berkaitan dengan nilai-nilai dan etika pendidikan di mana siswa menerima, memproses, dan mempertahankan pengetahuan tersebut melalui lagu yang sangat dipengaruhi oleh lingkungan dan pengalaman sebelumnya. Adapun cakupan pendidikan dalam penelitian ini yaitu *pertama*, nilai-nilai etika dan estetika dalam pendidikan dalam kaca mata filosofis. *Kedua*, pengetahuan yang hadir saat seseorang lahir sebagaimana pandangan Plato maka adalah perlu untuk memperdengarkan dan mengajari anak-anak Tegal Lagu Dangdut Tegalan. *Ketiga*, melalui metode rangkulan (*hugging*) dan menjembatani (*bridging*) mentransfer Lagu-

lagu Dangdut Tegal kepada anak-anak Tegal sehingga mereka memiliki pengetahuan tentang khazanah yang dimiliki daerahnya. *Keempat*, melalui pembelajaran transformatif yaitu bagaimana mentransformasikan makna-makna yang ada dalam Lagu-lagu Dangdut Tegal kepada generasi muda Tegal. Dan *kelima*, Pendidikan yang melibatkan penggunaan multimedia yang sangat tepat pada era Revolusi Industri 4.0 saat ini yaitu dalam konteks Lagu Dangdut Tegal para siswa bisa belajar melalui pemanfaatan media-media digital seperti YouTube, Smule, TikTok, Facebook, Instagram, dan lain-lain yang berfungsi untuk mempercepat proses pemahaman Lagu Dangdut Tegal.

2.2.6 Nilai-nilai Pendidikan Karakter

Menurut Spradley salah satu kemampuan manusia yang paling mendasar adalah kemampuannya untuk menemukan makna (Spradley, 1979). Nilai menurut C. Kluckhohn adalah suatu konsep yang dikuahi individu atau anggota suatu kelompok secara kolektif mengenai sesuatu yang diharapkan dan berpengaruh terhadap pemilihan cara maupun tujuan tindakan dari beberapa alternatif (Sindu Galba, hal. 231, dalam Kearifan Lokal Kemendikbud). Ulandari, dkk. (Ulandari et al., 2018) mengutip Ridzal mengatakan nilai adalah perasaan tentang apa yang diinginkan, ataupun apa saja yang boleh dan tidak boleh. Sedangkan menurut Bertens (dalam Ulandari) nilai merupakan sesuatu yang menarik bagi kita, sesuatu yang kita cari, sesuatu yang menyenangkan, sesuatu yang disukai dan diinginkan, singkatnya, sesuatu yang baik.

Nilai merupakan suatu kepercayaan yang berharga dan berguna bagi manusia yang merupakan aspek afektif dalam dirinya yang antara satu dengan yang lain saling berkaitan membentuk suatu sistem nilai. Hal ini sejalan dengan pernyataan Fraenkel (Fraenkel, 1877) yang mengatakan bahwa “nilai (value) adalah ide atau konsep yang bersifat abstrak tentang apa yang dipikirkan seseorang atau dianggap penting oleh seseorang”. Rokeah dalam Djahiri menyatakan bahwa nilai adalah kepercayaan atau ide keyakinan (*belief*) yang bersumber pada sistem nilai seseorang mengenai apa yang patut atau tidak patut dilakukan seseorang atau mengenai apa yang berharga dan apa yang tidak berharga (Wardhani, 2013).

Pendidikan karakter adalah suatu sistem penanaman nilai-nilai karakter kepada warga sekolah yang meliputi komponen pengetahuan, kesadaran atau kemauan, dan tindakan untuk melaksanakan nilai-nilai tersebut, baik terhadap Tuhan Yang Maha Esa (YME), diri sendiri, sesama, lingkungan, maupun kebangsaan sehingga menjadi manusia insan kamil (Kemendiknas, 2010). Menurut Thomas Lickona (Megawangi, 2004), pendidikan karakter terdiri dari 3 bagian yang saling terkait, yaitu pengetahuan tentang moral (*moral knowing*), perasaan (*moral feeling*), dan perilaku bermoral (*moral behavior*). Karakter yang baik terdiri dari mengetahui kebaikan (*knowing the good*), mencintai atau menginginkan kebaikan (*loving or dering the good*), dan melakukan kebaikan (*acting the good*). Oleh karena itu, cara membentuk karakter yang efektif adalah dengan melibatkan ketiga aspek tersebut. Ratna Megawangi menjelaskan bahwa dalam pendidikan karakter ada tiga hal yang harus ditekankan, yaitu:

- (1) *Knowing the good* yaitu anak harus dapat memahami apa makna dari perbuatan baik itu. Dalam konteks ini lebih ditekankan agar anak mengerti akan kebaikan dan keburukan.
- (2) *Feeling the good* yaitu bagaimana membangkitkan rasa cinta anak untuk melakukan perbuatan baik. Anak dilatih untuk merasakan efek dari perbuatan yang baik yang dilakukan.
- (3) *Acting the good* yaitu bukan cuma memahami dan membangkitkan rasa cinta anak terhadap perbuatan baik, tetapi yang terpenting adalah melakukannya.

Megawangi merumuskan pendidikan karakter memiliki sembilan pilar karakter, yaitu: (1) cinta Tuhan dan segenap ciptaan-Nya; (2) kemandirian dan tanggung jawab; (3) kejujuran/amanah, bijaksana; (4) hormat dan santun; (5) dermawan, suka menolong, dan gotong royong; (6) percaya diri, kreatif, dan pekerja keras; (7) kepemimpinan dan keadilan; (8) baik dan rendah hati; (9) toleransi, kedamaian, dan kesatuan (Megawangi, 2004). Megawangi yang mengutip pendapat Thomas Lickona, menjelaskan pendidikan karakter adalah pendidikan untuk membentuk kepribadian seseorang melalui pendidikan budi pekerti, yang hasilnya

terlihat dalam tindakan nyata seseorang, yaitu tingkah laku yang baik, jujur, bertanggung jawab, menghormati hak orang lain, kerja keras, dan sebagainya (Megawangi, 2002).

Salah satu cara yang dapat dilakukan untuk menumbuhkan rasa nasionalisme pada anak adalah dengan mengenalkan lagu-lagu daerah yang bersifat gembira. Kesenian dan lagu daerah Nusantara merupakan warisan bangsa Indonesia yang tidak ternilai. Musik nusantara disebut juga musik daerah (Sudiyanto dkk, 2006). Lagu daerah adalah jenis lagu yang ide penciptaannya berdasarkan atas budaya dan adat istiadat dari suatu daerah tertentu. Di dalam lagu tersebut terkandung suatu makna, pesan untuk masyarakat serta suasana/keadaan masyarakat setempat, dan bahasa yang digunakan adalah bahasa daerah setempat. Lagu daerah memiliki beberapa fungsi antara lain yaitu sebagai (1) media dakwah: digunakan dalam daya tarik menyebarkan agama, contoh: lagu Lir ilir; (2) media permainan: digunakan untuk permainan, contoh: lagu Cublak-cublak Suweng; dan (3) media pendidikan: syair dalam lagu mengandung nilai moral. (Andaryani, dkk, 2020).

Dari sudut pandang kemasyarakatan, pendidikan merupakan usaha pewarisan nilai-nilai budaya dari generasi tua kepada generasi muda, agar nilai-nilai tersebut dapat terpelihara. Dalam konteks ini dapat dilihat hubungan antara pendidikan dan tradisi budaya dan kepribadian suatu masyarakat (kearifan lokal). Ini dapat dilihat ketika tradisi sebagai muatan budaya senantiasa terlestarikan dalam masyarakat, dari generasi ke generasi berikutnya. (Muhammad, G. 2017).

Pencantuman seni dalam program-program pendidikan didasari oleh adanya asumsi bahwa seni mengandung potensi tertentu yang dapat difungsikan untuk membantu pendidikan. Khususnya potensi untuk menumbuhkembangkan individu peserta didik dalam usaha agar menjadi individu yang utuh. Dalam arti individu yang cerdas nalar, serta rasa, sadar rasa, rasa kepribadian dan rasa sosial, dan cinta kearifan lokal sendiri. Seni ketika berada pada dunia pendidikan bukan untuk menjadikan peserta didik seniman tetapi agar memiliki kompetensi pendewasaan potensi subyek

didik, sosial dan budayanya. Sejalan dengan itu, pendidikan seni bertujuan menumbuhkembangkan daya kesadaran dan kepekaan estetik (apresiasi), daya cipta (kreativitas), dan memberi kesempatan subyek didik untuk berekspresi (Soehardjo dalam Muhammad, G. 2017).

Terdapat tiga konsep pengajaran dalam pendidikan seni yaitu apresiatif, ekspresif, dan kreatif. Apresiatif yaitu agar peserta didik menghargai karya orang lain sehingga bisa menghargai manusia sekelilingnya termasuk warisan-warisan kearifan lokal yang dimilikinya. Ekspresif yaitu bagaimana mendorong serta menumbuhkembangkan gagasan atau ide yang menghasilkan karya seni. Kreativitas yaitu kemampuan menghasilkan suatu karya seni dengan pondasi utama kearifan lokal (Muhammad, G. 2017, hal. 137).

Berdasarkan penjelasan di atas, sebagaimana pandangan Spradley (Spradley, 1979) salah satu kemampuan manusia yang paling mendasar adalah kemampuannya untuk menemukan makna. Dalam hal ini, makna-makna baik berupa nilai-nilai pendidikan karakter juga bisa terdapat dalam lagu-lagu daerah. Oleh karena itu, konsep tentang nilai-nilai pendidikan karakter dalam penelitian ini digunakan dengan mendalami nilai-nilai pendidikan yang terkandung dalam Lagu Dangdut Tegalan, di mana nilai-nilai mengandung pengetahuan karakteristik masyarakat Tegal yang pada akhirnya bisa potensial untuk menjadi bahan ajar di sekolah-sekolah yang ada di Tegal.

Selain itu, sembilan pilar karakter pendidikan karakter sebagaimana pandangan Megawangi (Megawangi, 2004) juga dikaji dalam beberapa Lagu Dangdut Tegalan untuk mengetahui eksistensi dari nilai-nilai tersebut sebagian atau seluruhnya dalam Lagu Dangdut Tegalan. Demikian juga, pandangan Thomas Lickona di mana pendidikan karakter terdiri dari 3 bagian yang saling terkait, yaitu pengetahuan tentang moral (*moral knowing*), perasaan (*moral feeling*), dan perilaku bermoral (*moral behavior*) serta bagaimana karakter yang baik terdiri yang terdiri dari mengetahui kebaikan (*knowing the good*), mencintai atau menginginkan kebaikan (*loving or dering the good*), dan melakukan kebaikan (*acting the good*) terkandung dalam Lagu-lagu Tegalan.

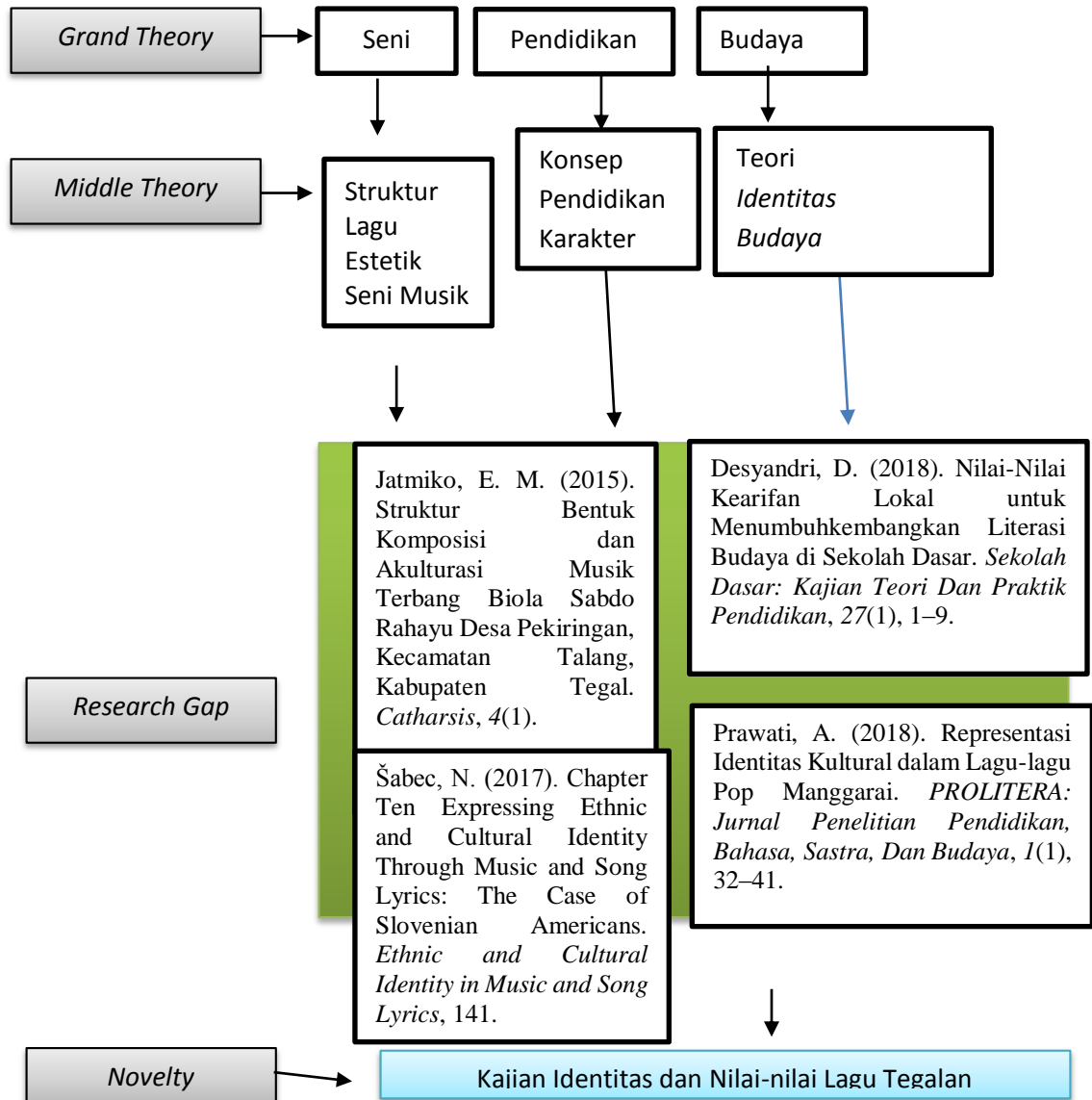
Dalam penelitian ini, sembilan pilar pendidikan karakter atau nilai-nilai pendidikan karakter yang dicetuskan Megawangi (2004) yaitu cinta Tuhan dan ciptaan-Nya, mandiri dan tanggung jawab, jujur-amanah-bijaksana, hormat dan santun, welas asih, percaya diri, adil, rendah hati dan toleran –menjadi bagian dari tolak ukur mengetahui nilai-nilai pendidikan karakter dalam Lagu-lagu Dangdut Tegal. Tujuan dari nilai-nilai ini adalah untuk menjadikan seseorang menjadi pribadi yang berbudi pekerti, baik, jujur, bertanggung jawab, menghormati hak orang lain, dan bekerja keras (Megawangi, 2002).

2.2.7 Etnomusikologi

Mantle Hood dalam Harvard Dictionary menyatakan bahwa etnomusikologi adalah suatu cara pendekatan; suatu penyelidikan untuk semua musik, dalam pengertian tidak hanya musiknya saja, tetapi termasuk juga keterkaitan dengan konteks budayanya (Seeger, 1985). Hal tersebut di atas sebagian besar etnomusikolog sepakat bahwa struktur musik dan konteks budayanya sama-sama harus dipelajari, dan harus diketahui sehingga penyelidikan yang dilakukan di lapangan dapat memadai (Nettl, 1983).

Selanjutnya Merriam menyarankan enam wilayah utama yang harus diperhatikan dalam mempelajari sebuah budaya musik selain musik itu sendiri meliputi: (1) instrumen, (2) lirik-lirik dalam lagu, (3) tipologi dan klasifikasi musik lokal, (4) peran dan status para musisi, (5) fungsi musik dalam kaitannya dengan aspek-aspek kebudayaan, (6) musik sebagai aktivitas kreatif. Pemaparan tersebut setidaknya dapat menjadi rujukan dan acuan kepada seorang etnomusikologis dalam memahami konteks kesenian khususnya musik yang berlaku di masyarakat (Merriam & Merriam, 1964).

Dengan demikian, Etnomusikologi dalam penelitian sangat bermanfaat dalam meneliti Lagu Dangdut Tegal berikut konteks budayanya. Menggunakan pandangan Merriam (1964) di atas, penelitian tentang Lagu Dangdut Tegal inipun mengelaborasi instrumen, lirik, klasifikasi, peran musisi, fungsi musik serta aktivitas kreatif – yang semuanya dalam Lagu Dangdut Tegal.



Gambar 2.2. Kerangka Teoritis

2.3. Kerangka Berpikir

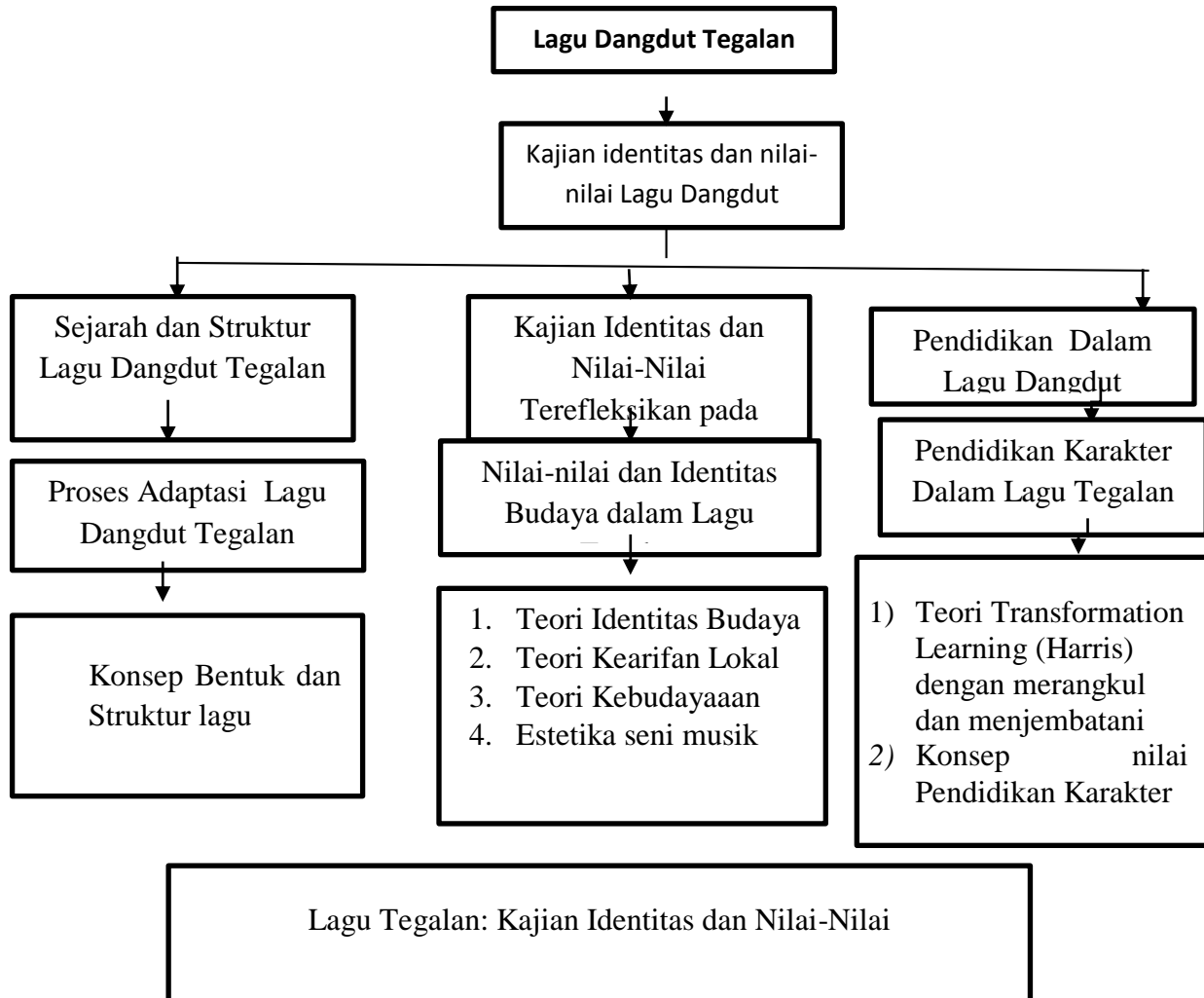
Pada halaman berikut, akan ditunjukkan kerangka pemikiran disertasi yang berjudul “Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya”. Penelitian ini adalah dalam rangka menjawab tiga persoalan yang diajukan dalam rumusan masalah berikut teori/konsep yang dipakai untuk menganalisisnya.

Ketiga pertanyaan yang diajukan dalam rumusan masalah di atas dijawab dan dianalisa menggunakan teori/konsep yang telah disebutkan dan tampak pada kerangka pemikiran pada halaman selanjutnya.

Pertanyaan pertama menyangkut bagaimana bentuk Lagu Dangdut Tegalan sebagai ekspresi identitas budaya masyarakat pesisir. Dari hasil penelitian yang dilakukan dianalisa menggunakan Teori Struktur Musik.

Pertanyaan kedua tentang nilai-nilai yang terefleksikan dalam Lagu Dangdut Tegalan. Lagu Dangdut Tegalan yang memiliki nilai-nilai bisa dijawab dengan pisau analisa Teori Kearifan Lokal, Estetika Seni Musik, Teori Budaya, dan Identitas Budaya, dan Konsep Nilai-Nilai Pendidikan Karakter.

Pertanyaan ketiga dianalisa dengan menggunakan Teori Kebudayaan dan Identitas Budaya, Teori Kearifan Lokal, dan Teori Pendidikan.



Gambar 2.3. Kerangka Berpikir

BAB III

METODE PENELITIAN

3.1 Metode dan Pendekatan Penelitian

Penelitian ini menggunakan kaidah-kaidah ilmiah dalam pelaksanaannya. Ditinjau dari Filsafat Ilmu Pengetahuan, penelitian ini dilakukan karena kekaguman sekaligus keingintahuan penulis tentang makna-makna yang terkandung dalam Lagu Dangdut Tegal. Dalam konteks ini, permasalahan yang dikaji mencakup tiga aspek permasalahan dalam Filsafat Ilmu Pengetahuan yaitu logika, etika, dan estetika. Logika menyangkut persoalan benar dan salah dikaji dengan asumsi bahwa Lagu-lagu Dangdut Tegal juga dalam sebagian syair-syairnya mengajarkan tentang hal-hal yang dianggap benar dan hal-hal yang dianggap salah baik yang tersurat maupun tersirat.

Demikian juga, persoalan etika yaitu baik dan buruk adalah diperkirakan termaktub dalam Lagu-Lagu Dangdut Tegal. Untuk itulah dihipotesakan bahwa Lagu-Lagu Dangdut Tegal mengandung nilai-nilai yang mencakup etika, baik dan buruk. Dalam syair-syair tertentu, Lagu-Lagu Dangdut Tegal mengajarkan tentang etika pada hal-hal yang tidak semestinya dilakukan meskipun dalam syair-syair lagunya terkesan ada yang kasar. Misalnya, penggunaan kata 'kunyuk' dengan tujuan agar perilaku seseorang tidak menyerupai kunyuk atau monyet. Dalam hal estetika adalah lebih jelas. Lagu pada umumnya mengandung nilai-nilai keindahan atau estetika yang juga terdapat dalam Lagu-Lagu Dangdut Tegal. Sisi estetika inilah yang pada umumnya menjadi daya tarik seseorang untuk mau menyimak, mendengarkan dan atau menyanyikan Lagu-lagu Tegal.

Kajian Ontologis yaitu apa yang dikaji atau menjadi objek dari penelitian ini yaitu ontologi musik secara lebih spesifik pada Lagu Dangdut Tegal yang ada di Kota Tegal dan Kabupaten Tegal, Jawa Tengah. Kajian ini mencakup nilai-nilai dan identitas budaya masyarakat yang ada pada Lagu-Lagu Dangdut Tegal. Dari aspek ontologis ini, penelitian dilakukan memenuhi sejumlah kriteria penelitian ilmiah dalam konteks ilmu yang masuk ke dalam rumpun ilmu sosial di antaranya yaitu metadis,

sistematis, dan komprehensif. Metodis yaitu dengan menggunakan metode ilmiah sebagaimana akan dijelaskan berikutnya. Sistematis yaitu saling berkaitan satu sama lain dalam pengertian penelitian ini juga menjadikan sejumlah penelitian-penelitian sebelumnya sebagai referensi meskipun bukan bertemakan Lagu Dangdut Tegal tetapi yang serupa dengan itu dan penelitiannya dilakukan di tempat lain. Demikian juga dengan komprehensivitas, penelitian ini menggunakan sudut pandang yang tidak tunggal tetapi multidimensional yaitu menggunakan disiplin ilmu yang multidisiplin, tidak melulu tentang musik dan pendidikan tetapi juga budaya, kebijakan pemerintah, dan lain-lain.

Kajian Epistemologi yaitu bagaimana cara untuk mendapatkan ilmu pengetahuan yaitu dengan menggunakan metode ilmiah. Penelitian ini menggunakan metode penelitian kualitatif yang menekankan pada makna-makna yang terkandung dalam setiap fenomena yang diteliti dan dengan pendekatan epistemologi sebagaimana akan dijelaskan berikutnya. Untuk membangun sebuah teori baru dari hasil penelitian ini digunakan sejumlah teori atau konsep-konsep yang sudah ada sebagai pisau analisa. Lengkapnya tentang teori-teori dan konsep dimaksud telah diuraikan pada bagian kerangka teoritis.

Kajian Aksiologi yaitu mengenai apa manfaat dari pengetahuan yang didapat dari penelitian ini terutama dalam hal baik dan buruk (etika) dan keindahan dan harmoni (estetika). Sebagaimana tema dari penelitian ini yaitu nilai-nilai dan identitas budaya pada Lagu Dangdut Tegal, maka aksiologis dari penelitian ini yaitu sisi-sisi etika yang ditawarkan dari Lagu-Lagu Dangdut Tegal sekaligus sisi estetika. Ketika sebuah lagu memiliki nilai-nilai etika dan didukung dengan keindahan dan harmoni maka lagu-lagu tersebut sejatinya telah memiliki daya tarik dan manfaat bagi penikmatnya. Hal ini juga sejalan dengan salah satu ukuran etika yaitu utilitarianisme yaitu bahwa ukuran baik buruk ditentukan oleh ada tidaknya manfaat dari suatu perbuatan bagi manusia. Lagu-Lagu Dangdut Tegal saya asumsikan memiliki manfaat khususnya bagi masyarakat Tegal. Detail mengenai manfaat dari penelitian ini telah dijelaskan pada bagian manfaat penelitian pada Bab Pendahuluan di atas.

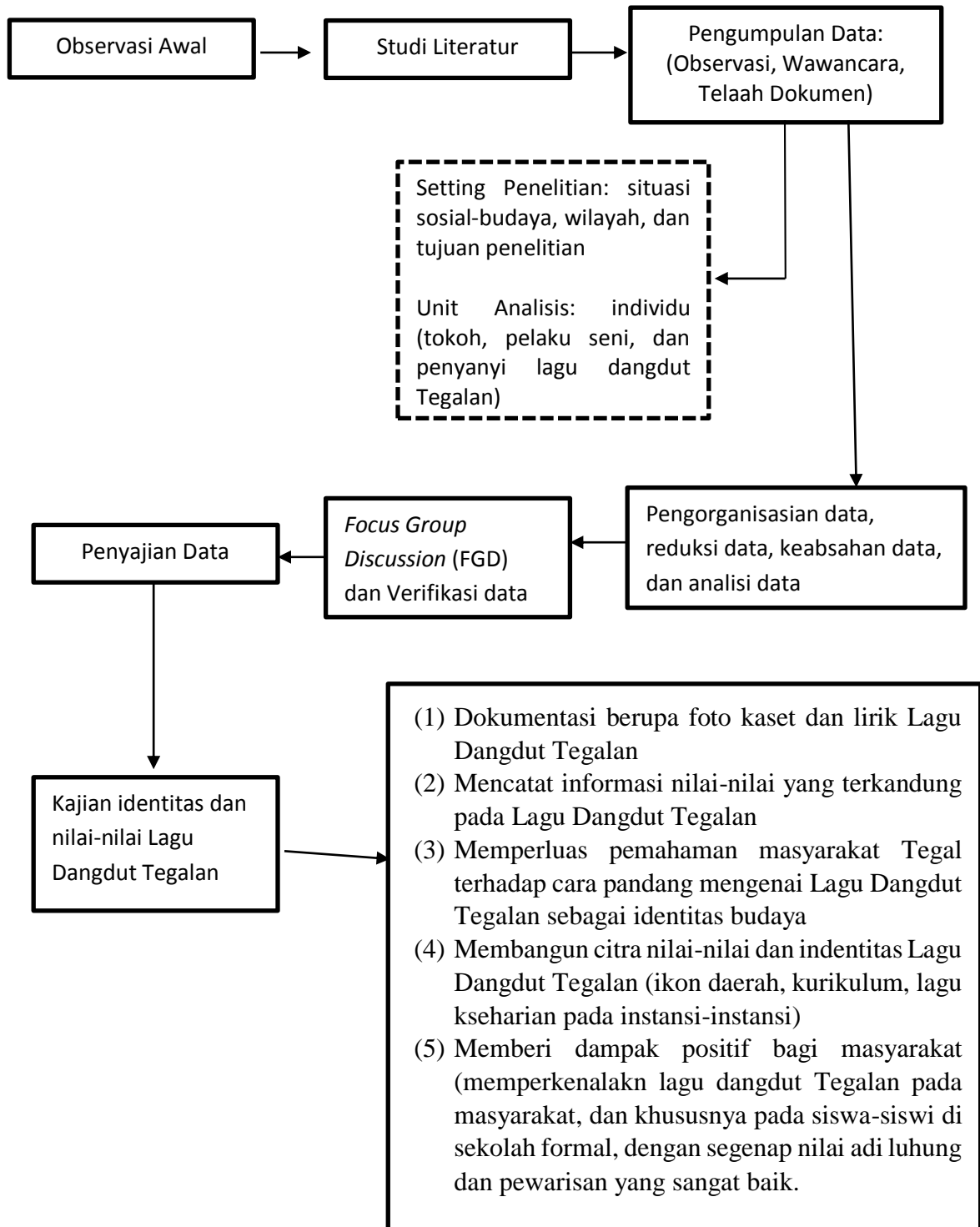
Penelitian yang dilakukan di Tegal ini menggunakan metodologi kualitatif dengan pendekatan Etnomusikologi. Mantle Hood dalam Harvard Dictionary menyatakan bahwa etnomusikologi adalah suatu cara pendekatan; suatu penyelidikan untuk semua musik, dalam pengertian tidak hanya musiknya saja, tetapi termasuk juga keterkaitan dengan konteks budayanya (Seeger, 1985). Hal tersebut di atas sebagian besar etnomusikolog sepakat bahwa struktur musik dan konteks budayanya sama-sama harus dipelajari, dan harus diketahui sehingga penyelidikan yang dilakukan di lapangan dapat memadai (Nettl, 1983).

Penelitian ini menggunakan metodologi kualitatif. Bogdan dan Taylor (Bogdan & Taylor, 1990) mendefinisikan metodologi penelitian kualitatif sebagai prosedur penelitian yang menghasilkan data deskriptif berupa kata-kata tertulis atau lisan dari orang-orang dan perilaku yang dapat diamati. Sedangkan Kirk dan Miller mendefinisikan penelitian kualitatif sebagai tradisi tertentu dalam ilmu pengetahuan sosial yang secara fundamental bergantung dari pengamatan pada manusia baik dalam kawasannya maupun dalam peristilahannya (Kirk et al., 1986). Richie dan Lewis (Richie & Lewis, 2004) mendefinisikan penelitian kualitatif sebagai upaya untuk menyajikan dunia sosial, dan perspektifnya di dalam dunia, dari segi konsep, perilaku, persepsi dan persoalan tentang manusia yang diteliti. Singkatnya menurut Moleong penelitian kualitatif adalah penelitian yang bermaksud untuk memahami fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian misalnya perilaku, persepsi, motivasi, tindakan, dan lain-lain., secara holistik dan dengan cara deskripsi dalam bentuk kata-kata dan bahasa, pada suatu konteks khusus yang alamiah dan dengan memanfaatkan berbagai metode ilmiah (Moleong, 2007a).

Sementara menurut Creswell (Creswell, 2015) penelitian kualitatif merupakan metode-metode untuk mengeksplorasi dan memahami *makna* yang – oleh sejumlah individu atau sekelompok orang –dianggap berasal dari masalah sosial atau kemanusiaan. Penulis lainnya Sugiyono (Soekanto, 2007) mendefinisikan metode penelitian kualitatif sebagai metode penelitian yang digunakan untuk meneliti pada kondisi obyek yang alamiah, (sebagai lawannya adalah eksperimen) di mana peneliti

adalah sebagai instrumen kunci, teknik pengumpulan data dilakukan secara triangulasi (gabungan), analisis data bersifat induktif, dan hasil penelitian kualitatif lebih menekankan *makna* daripada *generalisasi*.

Senada dengan itu, Denzin dan Lincoln (Denzin & Lincoln, 2005) menyebut kata kualitatif menyiratkan penekanan pada proses dan makna yang tidak dikaji secara ketat atau belum diukur dari sisi kuantitas, jumlah, intensitas, atau frekuensinya. Oleh karena itu, pendekatan kualitatif adalah proses penelitian dan pemahaman yang berdasarkan pada metodologi yang menyelidiki suatu fenomena sosial dan masalah manusia (Noor, 2011). Dalam mengumpulkan dan mengungkapkan permasalahan dan tujuan yang hendak dicapai maka penelitian ini dilakukan dengan pendekatan deskriptif analitis. Sugiyono (Soekanto, 2007) mendefinisikan penelitian kualitatif deskriptif sebagai metode penelitian yang berlandaskan pada filsafat post positivisme yang biasanya digunakan untuk meneliti pada kondisi objektif alamiah dengan peneliti berperan sebagai instrumen kunci. Tujuan penelitian ini adalah untuk mengkaji Lagu Dangdut Tegal dengan nilai-nilai yang dimilikinya sebagai identitas budaya Tegal sekaligus potensinya sebagai salah satu sumber pembelajaran seni musik.



Gambar 3.1. Diagram Alir Penelitian

3.2. Sistematika Penelitian

Penelitian ini akan dibuat menjadi delapan bab yang terdiri dari :

BAB 1 PENDAHULUAN

Menjelaskan mengenai gambaran umum penelitian yang terdiri dari Latar Belakang Masalah, Identifikasi Masalah, Cakupan Masalah, Rumusan Masalah, Tujuan Penelitian, dan Manfaat Penelitian.

BAB 2 KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR

Terdiri atas Kajian Pustaka, Kerangka Teoretis, dan Kerangka Berpikir yang menjelaskan mengenai tinjauan pustaka, teori yang mendukung penelitian, penelitian terdahulu yang relevan, kajian-kajian yang relevan dengan penelitian, dan kerangka berpikir.

BAB 3 METODE PENELITIAN

Menjelaskan Pendekatan Penelitian, Desain Penelitian, Fokus Penelitian, Data dan Sumber Data Penelitian, Teknik Pengumpulan Data, Teknik Keabsahan Data, dan Teknik Analisis Data.

BAB 4 GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN, ASPEK LINGKUNGAN ALAM, FISIK, DAN SOSIAL BUDAYA

Dalam bab ini dijelaskan tentang lingkungan alam Tegal dan apa saja yang dimiliki oleh daerah ini.

BAB V SEJARAH, DEFINISI, DAN STRUKTUR LAGU DANGDUT TEGALAN

Bab ini membahas upaya-upaya yang dilakukan atau harus dilakukan demi keberlangsungan Lagu Dangdut Tegal.

BAB VI LAGU DANGDUT TEGALAN MEREFLERKSIKAN IDENTITAS DAN NILAI-NILAI BUDAYA TEGAL

Bab ini membahas bagaimana nilai-nilai dan identitas yang ada dalam Lagu Tegal.

BAB VII NILAI PENDIDIKAN DAN PENDIKAN KARAKTER DALAM LAGU DANGDUT TEGALAN SERTA UPAYA PEMERTAHANNYA MELALUI MUATAN LOKAL DI SEKOLAH

Bab ini membahas bagaimana implikasi dari identitas dan nilai-nilai dalam Lagu Dangdut Tegal.

BAB VIII PEMBAHASAN

Bab ini akan membahas ‘Bagaimana Lagu Dangdut Tegal dapat merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya Tegal. Kemudian bagaimana nilai-nilai tersebut dari sisi pendidikan informal, serta bagaimana upaya-upaya pemertahanan (pewarisan) Lagu Dangdut Tegal dilakukan dalam rangka menjawab tantangan eksistensi dimasa depan.

BAB IX PENUTUP

Bagian ini berisi kesimpulan dari hasil penelitian dan saran. Saran termasuk di dalamnya rekomendasi yang dihasilkan dari pengolahan dan analisis data bagi institusi dan lembaga terkait sebagai bentuk dari manfaat dan tujuan dilakukannya penelitian ini.

3.3. Fokus Penelitian

Fokus penelitian berisi pernyataan tentang indikator dan faktor-faktor yang akan diteliti secara lebih detail. Rincian aspek yang diteliti tersebut berguna memberikan arah dan memperjelas jalinan fenomena yang diteliti. Dalam penelitian disertasi yang berjudul “Lagu Dangdut Tegal: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya” ini maka fokus penelitian pada:

- (1) Bentuk dan struktur Lagu-Lagu Dangdut Tegal
- (2) Nilai-nilai Lagu-Lagu Dangdut Tegal berdasarkan kriteria-kriteria yang disebut pada bagian pendahuluan
- (3) Identitas Budaya masyarakat Tegal yang tertuang dalam Lagu Dangdut Tegal berdasarkan kriteria-kriteria yang disebut pada bagian pendahuluan

3.4. Data dan Sumber Data Penelitian

3.4.1 Sumber Data

Penelitian ini menggunakan dua sumber data penelitian, yaitu data primer dan data sekunder (Bungin, 2001). Data primer di antaranya diperoleh langsung dari informan yaitu para seniman dan penyanyi Lagu Dangdut Tegal, budayawan, akademisi, dengan melakukan wawancara mendalam (*in depth interview*) dengan informan-informan tersebut. Di sisi lain, penelitian ini juga dilaksanakan melalui membaca literatur (*desk review*) dari buku, jurnal, artikel, sumber internet dan media massa yang berhubungan dengan seni musik, kearifan lokal dan sejenisnya.

3.4.2 Subjek Penelitian

Subjek penelitian menurut Amirin, merupakan seseorang atau sesuatu yang mengenainya ingin diperoleh keterangan (Amirin, 1986). Arikunto memberi batasan subjek penelitian sebagai benda, hal atau orang tempat data untuk variabel penelitian melekat, dan yang dipermasalahkan. Dalam sebuah penelitian, subjek penelitian memiliki peran yang sangat strategis karena pada subjek penelitian itulah data tentang variabel penelitian yang akan amati. Kesimpulan dari kedua pengertian di atas, Subjek penelitian adalah individu, benda, atau organisme yang dijadikan sumber informasi yang dibutuhkan dalam pengumpulan data penelitian (Arikunto, 1989).

Dalam penelitian kualitatif ini, pemilihan subjek penelitian menggunakan *criterion-based selection* (Muhajir, 1993), yang didasarkan pada asumsi bahwa subjek tersebut sebagai aktor dalam tema penelitian yang diajukan. Selain itu dalam penentuan informan digunakan model *snow ball sampling*. Metode ini digunakan untuk memperluas subjek penelitian. Dalam penelitian tentang Lagu Dangdut Tegal ini subjek penelitiannya adalah para seniman, musisi, budayawan, akademisi Lagu Dangdut Tegal, pengelola sanggar, juri-juri lomba Lagu Dangdut Tegal, maupun akademisi di bidang musik, akademisi di bidang kearifan lokal, dan sebagainya.

Dalam penelitian kualitatif ini, informan bukanlah obyek penelitian melainkan subyek. Hal ini disebabkan antara peneliti dan yang diteliti dalam kualitatif bersifat tidak bebas nilai/*value bound* (Lincoln & Guba, 1985) yang berarti antara peneliti dan

yang diteliti sama-sama sebagai subyek. Sebagai misal dalam kualitatif tidak boleh menitip wawancara dan observasi tapi kalau dalam penelitian kuantitatif boleh menitip angket karena hubungan antara peneliti dan yang diteliti terpisah (*free of value*) atau dengan kata lain ada hubungan antara subyek dan obyek.

3.4.3 Objek Penelitian

Sugiyono mendefinisikan objek penelitian adalah sesuatu yang menjadi pemusatan dalam kegiatan penelitian atau sasaran penelitian. Objek penelitian merupakan hal yang menjadi titik perhatian dari suatu penelitian (Soekanto, 2007). Titik perhatian tersebut berupa substansi atau materi yang diteliti atau dipecahkan permasalahannya menggunakan teori-teori yang bersangkutan. Oleh karena itu yang menjadi objek dalam kegiatan penelitian ini adalah bagaimana nilai-nilai etika dan estetika dan identitas budaya dalam Lagu Dangdut Tegal yang menjadi identitas masyarakat Tegal.

3.4.4 Instrumen Penelitian

Mengikuti Sugiyono, dalam penelitian kualitatif ini, yang menjadi instrumen atau alat penelitian adalah peneliti sendiri. Sehingga peneliti divalidasi seberapa jauh dia siap melakukan penelitian yang kemudian terjun ke lapangan (Soekanto, 2007). Validasi terhadap peneliti sebagai instrumen meliputi validasi terhadap pemahaman metode penelitian kualitatif, penguasaan wawasan terhadap bidang yang diteliti, kesiapan peneliti untuk memasuki obyek penelitian, baik secara akademik maupun logistiknya. Yang melakukan validasi adalah peneliti sendiri, melalui evaluasi diri seberapa jauh pemahaman terhadap metode kualitatif, penguasaan teori dan wawasan terhadap bidang yang diteliti, serta kesiapan dan bekal memasuki lapangan.

3.4.5 Data Primer

Data primer dalam kegiatan penelitian ini merupakan data yang diperoleh dari responden melalui kelompok fokus, dan panel, atau juga data yang didapatkan dari hasil wawancara dengan informan. Data yang diperoleh kemudian diolah sedemikian rupa. Dalam kegiatan penelitian ini, data primer didapatkan dari hasil wawancara dengan informan terkait tema penelitian.

3.4.6 Data Sekunder

Data sekunder adalah data yang diperoleh atau dikumpulkan oleh peneliti dari sumber-sumber yang telah ada (Hasan, 2002). Data ini digunakan untuk mendukung informasi primer yang telah diperoleh yaitu dari bahan pustaka, literatur, penelitian terdahulu, buku, dan lain sebagainya. Dalam kaitannya dengan kegiatan penelitian ini, data sekunder diperoleh dari buku-buku teori, buku, buku sejarah, jurnal, artikel, majalah, media massa dan online, serta dokumen resmi pemerintah dalam hal ini, Dinas Pendidikan dan Kebudayaan Kota Tegal dan Kabupaten Tegal, Dinas Pariwisata Kota Tegal dan Kabupaten Tegal, sanggar-sanggar, dan sumber-sumber terkait lainnya.

3.5 Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data merupakan cara mengumpulkan data yang dibutuhkan untuk menjawab rumusan masalah penelitian (Noor, 2011). Secara umum cara pengumpulan data dapat menggunakan teknik: wawancara (*interview*), pengamatan (*observation*), studi dokumentasi dan *Focus Group Discussion* (FGD).

Dalam penelitian ini, data yang dikumpulkan menggunakan teknik pengamatan langsung, wawancara, dan studi literatur. Pengamatan langsung (observasi) yang dilakukan mendapatkan hasil berupa ruang (tempat), pelaku, kegiatan, objek, perbuatan, kejadian atau peristiwa, waktu dan perasaan. Nasution menyatakan observasi adalah dasar semua ilmu pengetahuan. Para ilmuwan hanya dapat bekerja berdasarkan data, yaitu fakta mengenai dunia kenyataan yang diperoleh melalui observasi (Nasution, 1992). Melalui observasi, peneliti belajar tentang perilaku dan makna dari perilaku tersebut. Maka dalam penelitian ini observasi yang dilakukan adalah kesesuaian antara apa yang disampaikan informan dalam wawancara dengan kenyataan lapangan dalam proses belajar belajar. Peneliti melakukan pengamatan kepada setiap aktivitas yang berkaitan dengan Lagu Dangdut Tegal.

Wawancara selain bersifat mendalam (*in-depth interview*) juga dilakukan berhadapan-hadapan (*face-to-face interview*) dengan partisipan (Creswell, 2015). Wawancara ini menggunakan pertanyaan-pertanyaan yang tidak terstruktur (*unstructured*) dan bersifat terbuka (*open-ended*) yang dirancang untuk memunculkan

pandangan dan opini dari para informan. Inilah barangkali yang oleh Bungin sebut sebagai observasi tidak terstruktur yaitu observasi yang dilakukan tanpa menggunakan *guide* observasi. Pada observasi ini peneliti mengembangkan daya pengamatannya dalam mengamati suatu objek (Bungin, 2010). Lebih jelas Sugiyono menyebut wawancara tidak terstruktur sebagai wawancara yang bebas di mana peneliti tidak menggunakan pedoman wawancara yang telah tersusun secara sistematis dan lengkap untuk pengumpulan datanya (Soekanto, 2007).

Dalam wawancara yang dilakukan informasi yang diperoleh menyangkut bagaimana nilai-nilai yang dimiliki oleh Lagu Dangdut Tegal, apakah memiliki nilai-nilai etika dan estetika dan identitas budaya, bagaimana nilai-nilai ini bisa dianggap sebagai identitas masyarakat Tegal. Para informan terpilih ditentukan berdasarkan kepada kriteria-kriteria tertentu yang dianggap layak. Kriteria-kriteria tersebut ditentukan dengan indikator yang sesuai dengan tujuan penelitian. Narasumber yang diwawancara adalah mereka yang memahami atau bergelut dalam dunia Lagu Dangdut Tegal, kebudayaan, dan kesenian. Beberapa dari mereka adalah seniman Lagu Dangdut Tegal baik penulis lagu maupun penyanyinya, budayawan, dan akademisi. Berikut daftar narasumber yang diwawancara:

Daftar Nama Narasumber

NO	NAMA	PEKERJAA N	ALASAN	TANGGAL WAWANCARA
1.	Dhimas Riyanto	Budayawan Pencipta lagu	Dhimas tidak terlepas dari sejarah lahirnya Lagu Tegal. Dia sezaman dengan penyanyi pertama Lagu Tegal Najeeb B. Namun, Dhimas lebih fokus ke mengarang lagu.	1. 15 November 2020 2. 31 Januari 2021 3. 24 Februari 2021
2.	Lanang Setiawan	Budayawan Penulis surat kabar	Merupakan salah satu seniman Lagu Tegal yang produktif.	1. 15 November 2020 2. 31 Jnurai 2021
3.	Imam Joend	Ketua Dewan Kesenian Kabupaten Tegal	Imam adalah salah satu pengarang dan penyanyi produktif Lagu Tegal	13 Februari 2021
4.	Firman Haryo Susilo	Dalang dan Tokoh Budayawan Kabupaten Tegal	Sebagai dalang tentunya haryo selalu membawakan lagu ciptaannya dan ciptaan alm. Ayahnya yang notabenenya menggunakan bahasa Tegal, selain itu	30 Januari 2021

			beliau juga dikenal sebagai tokoh yang menyupport berkembangnya bahasa Tegalan di daerahnya.	
5.	Yono Daryono	Ketua Dewan Kesenian Kota Tegal Budayawan	Menyandang sebagai ketua dewan kesenian kota Tegal membuat Pak Yono dikenal sebagai tokoh budayawan yang paham akan perkembangan budaya khususnya budaya dan Lagu Tegalan yang menjadi fokus utama yang akan peneliti amati	24 Oktober 2020
6.	Jaka Nyong	Penyanyi Lagu Tegalan	Penyanyi Tegalan dianggap paham akan perkembangan lagu Tegalan dan memahami hal-hal yang dibutuhkan dalam mempopulerkan kembali Lagu Tegalan.	Selasa, 19 Januari 2022
7.	Gendra Wisnu Buana	Pemerhati Lagu Tegalan	Banyak berkecimpung dalam hal Ketegalan.	3 Februari 2022
8.	Bintoro Tampoaran	Pemusik	Penyanyi Tegalan dianggap memahami sejarah lagu Tegalan dan paham akan situasi	Minggu, 16 Januari 2022

			sekarang serta bagaimana tindakan yang harus dilakukan untuk mempopulerkan kembali lagu Tegalan.	
9.	Dr. Triyanto, MA	Akademisi	Memahami tentang Kearifan Lokal	15 Januari 2021
10.	Jaka Nyong	Penyanyi	Penyanyi Tegalan dianggap memahami sejarah lagu Tegalan dan paham akan situasi sekarang serta bagaimana tindakan yang harus dilakukan untuk mempopulerkan kembali lagu Tegalan.	Rabu, 19 Januari 2022
11.	Atmo Tan Sidik	Pemerhati Tegalan	Seorang pemerhati budaya Tegalan yang mengerti aspek-aspek budaya Tegalan termasuk Lagu Tegalan	17 Oktober 2022
12.	Sunarti Nur Nur ngudiyono	Penyayi Lagu Tegalan	Penyanyi Tegalan dianggap memahami sejarah lagu Tegalan dan paham akan situasi sekarang serta bagaimana tindakan yang harus dilakukan untuk	22 Februari 2022

			mempopulerkan kembali lagu Tegal.	
13.	R.Soedanto Ponco Sularso	Pegawai dinas Kebudayaan kabupaten Tegal	Salah satu pegawai dinas pendidikan dan kebudayaan kabupaten tegal yang memiliki wawasan cukup banyak terkait sejarah lagu tegalan dan keberadaan lagu dangdut tegalan di dalam lingkungan pemda setempat	8 februari 2022

Studi literatur yang relevan menjadi salah satu sumber data dalam melihat fenomena dalam penelitian ini. Data-data tersebut bisa berupa dokumen-dokumen seperti buku, foto, informasi dari media cetak maupun dokumen elektronik. Sujarweni mengatakan data-data tersebut mempunyai sifat utama yang tidak terbatas pada ruang dan waktu sehingga dapat digunakan untuk menggali informasi yang terjadi di masa lampau (Sujarweni, 2015). Berbagai sumber literatur seperti buku-buku seni dan seni musik, jurnal terkait, dokumen-dokumen dan sebagainya menjadi bagian dari studi literatur dalam penelitian ini.

3.6. Teknik Keabsahan Data

Dalam penelitian kualitatif, ada empat kriteria untuk menguji keabsahan dan keterandalan data yaitu derajat kepercayaan (*credibility*), keteralihan (*transferability*), kebergantungan (*dependability*), dan kepastian (*confirmability*). Kriteria *derajat kepercayaan* (kredibilitas) sebenarnya menggantikan konsep validitas internal yang ada pada metode penelitian non-kualitatif (Moleong, 2007b). Masih menurut Moleong kriteria kredibilitas ini memiliki dua fungsi: *pertama*, melaksanakan inkuiri

sedemikian rupa sehingga tingkat kepercayaan penemuannya dapat dicapai; *kedua*, mempertunjukkan derajat kepercayaan hasil-hasil penemuan dengan jalan pembuktian oleh peneliti pada kenyataan ganda yang sedang diteliti.

Kriteria *keteralihan* berbeda dengan validitas eksternal dari nonkualitatif. Konsep validitas itu menyatakan bahwa generalisasi suatu penemuan dapat berlaku atau diterapkan pada semua konteks dalam populasi yang sama atas dasar penemuan yang diperoleh pada sampel yang secara representatif mewakili populasi itu. *Keteralihan* sebagai persoalan empiris bergantung pada kesamaan antara konteks pengirim dan penerima. Untuk melakukan pengalihan tersebut seorang peneliti hendaknya mencari dan mengumpulkan kejadian *empiris* tentang kesamaan konteks. Dengan demikian peneliti bertanggung jawab untuk menyediakan data deskriptif secukupnya jika ia ingin membuat keputusan tentang pengalihan tersebut.

Kriteria *kebergantungan* merupakan substitusi istilah reliabilitas dalam penelitian yang non-kualitatif. Reliabilitas dilakukan dengan melakukan replikasi studi. Jika dua atau beberapa kali diadakan pengulangan suatu studi dalam suatu kondisi yang sama dan hasilnya secara esensial sama, maka dikatakan reliabilitasnya tercapai. Persoalan yang sulit dicapai adalah bagaimana agar kondisi benar-benar sama. Selain itu, ada pula ketidakpercayaan pada instrumen penelitian karena mengandalkan orang sebagai instrumen. Mungkin karena kelelahan, atau keterbatasan mengingat sehingga membuat kesalahan. Namun kekeliruan yang dibuat orang demikian jelas tidak mengubah keutuhan kenyataan yang distudi. Juga tidak mengubah adanya desain yang muncul dari data, dan bersamaan dengan hal itu tidak pula mengubah pandangan dan hipotesis kerja yang dapat bermunculan. Konsep kebergantungan lebih luas daripada reliabilitas. Hal itu disebabkan oleh peninjauannya dari segi bahwa konsep itu memperhitungkan segala-galanya yaitu yang ada pada reliabilitas itu sendiri ditambah faktor-faktor lainnya yang tersangkut.

Kriteria *kepastian* berasal dari konsep 'objektivitas' menurut nonkualitatif. Nonkualitatif menetapkan objektivitas dari segi kesepakatan antarsubjek. Di sini pemastian bahwa sesuatu itu objektif atau tidak bergantung pada persetujuan beberapa

orang terhadap pandangan, pendapat, dan penemuan seseorang. Di sini dapat dikatakan bahwa pengalaman seseorang itu subjyektif sedangkan jika disepakati oleh beberapa atau banyak orang barulah dapat dikatakan objektif. Jadi, objektivitas-subjektivitasnya suatu hal bergantung pada orang peorang (Moleong, 2007a). Menurut Scriven, selain itu masih ada unsur kualitas yang melekat pada konsep objektivitas. Hal itu digali dari pengertian bahwa jika sesuatu itu objektif berarti dapat dipercaya, faktual, dan dapat dipastikan. Berkaitan dengan persoalan itu, subjektif berarti tidak dapat dipercaya atau melenceng. Pengertian terakhir inilah yang dijadikan tumpuan pengalihan pengertian objektivitas-subjektivitas menjadi kepastian (*confirm-ability*) (Scriven, 2000).

Kriteria	Teknik Pemeriksaan
Kredibilitas (derajat kepercayaan)	(1) Perpanjangan keikutsertaan (2) Ketekunan pengamatan (3) Triangulasi (4) Pengecekan sejawat (5) Kecukupan referensial (6) Kajian kasus negatif (7) Pengecekan anggota
Keteralihan	(8) Uraian rinci
Kebergantungan	(9) Audit kebergantungan
Kepastian	(10) Audit Kepastian

(Moleong, 2014)

Creswell merekomendasikan prosedur lain yang perlu disertakan dalam proposal yaitu mengidentifikasi dan membahas satu atau lebih strategi yang ada untuk memeriksa akurasi hasil penelitian. Peneliti perlu menjelaskan strategi-strategi validitas ke dalam proposalnya. Delapan strategi yang ditawarkan Creswell yaitu:

- (1) Mentriangulasi (*triangulate*) sumber-sumber data yang berbeda dengan memeriksa bukti-bukti dari sumber-sumber yang berbeda tersebut dan

menggunakannya untuk membangun justifikasi tema-tema secara koheren. Tema-tema yang dibangun berdasarkan sejumlah sumber data atau perspektif dari partisipan akan menambah validitas penelitian.

- (2) Menerapkan *member checking* untuk mengetahui akurasi hasil penelitian. *Member checking* ini bisa dilakukan dengan membawa kembali laporan akhir penelitian atau deksripsi-deskripsi atau tema-tema spesifik ke hadapan partisipan untuk mengecek apakah mereka merasa bahwa laporan/deskripsi/tema tersebut sudah akurat. Yang dibawa bukan yang masih mentah tapi hasil penelitian yang sudah dipoles, seperti tema-tema, analisis kasus, *grounded theory*, deskripsi, kebudayaan, dan sejenisnya. Dalam hal ini, peneliti bisa jadi melakukan wawancara lanjutan dan memberi kesempatan partisipan untuk memberi komentar.
- (3) Membuat deskripsi yang kaya dan padat (*rich and thick description*) tentang hasil penelitian. Deskripsi ini setidaknya harus berhasil menggambarkan *setting* penelitian dan membahas salah satu elemen dari pengalaman-pengalaman partisipan. Ketika peneliti kualitatif menyajikan deskripsi yang detail mengenai *setting*, misalnya, atau menyajikan banyak perspektif mengenai tema, hasilnya bisa jadi lebih realistis dan kaya. Prosedur ini tentu saja akan menambah validitas hasil penelitian.
- (4) Mengklarifikasi bias yang mungkin dibawa peneliti ke dalam penelitian. Dengan melakukan refleksi diri terhadap kemungkinan munculnya bias dalam penelitian, peneliti akan mampu membuat narasi yang terbuka dan jujur yang akan dirasakan oleh pembaca. Refleksivitas dianggap sebagai salah satu karakteristik kunci dalam penelitian kualitatif. Penelitian kualitatif yang baik berisi pendapat-pendapat peneliti tentang bagaimana interpretasi mereka terhadap hasil penelitian turut dibentuk dan dipengaruhi oleh latar belakang mereka, seperti gender, kebuayaan, sejarah, dan status sosial mereka.
- (5) Menyajikan informasi “yang berbeda” atau “negatif” (*negative or discrepant information*) yang dapat memberikan perlawanan pada tema-tema tertentu.

Karena kehidupan nyata tercipta dari beragam perspektif yang tidak selalu menyatu, membahas informasi yang berbeda sangat mungkin menambah kredibilitas hasil penelitian. Peneliti dapat melakukan ini dengan membahas bukti mengenai suatu tema. Semakin banyak kasus yang disodorkan peneliti, akan melahirkan sejenis problem tersendiri atas tema tersebut. Akan tetap, peneliti juga dapat menyajikan informasi yang berbeda dengan perspektif-perspektif dari tema tersebut. Dengan menyajikan bukti yang kontradiktif, hasil penelitian bisa lebih realistis dan valid.

- (6) Memanfaatkan waktu yang relatif lama (*prolonged time*) di lapangan atau lokasi penelitian. Dalam hal ini, peneliti diharapkan dapat memahami lebih dalam fenomena yang diteliti dan dapat menyampaikan secara detail mengenai lokasi dan orang-orang yang turut membangun kredibilitas hasil naratif penelitian. Semakin banyak pengalaman yang dilalui peneliti bersama partisipan dalam *setting* yang sebenarnya, semakin akurat atau valid hasil penelitiannya.
- (7) Melakukan tanya jawab dengan sesama rekan peneliti (*peer debriefing*) untuk meningkatkan keakuratan hasil penelitian. Proses ini mengharuskan seorang peneliti mencari seorang rekan yang dapat mereviu untuk berdiskusi mengenai penelitian kualitatif sehingga hasil penelitiannya dapat dirasakan oleh orang lain, selain oleh peneliti sendiri. Strategi ini – yaitu melibatkan interpretasi lain selain interpretasi dari peneliti – dapat menambah validitas atas hasil penelitian.
- (8) Mengajak seorang auditor (*external auditor*) untuk mereviu keseluruhan proyek penelitian. Berbeda dengan *peer debriefing*, auditor ini tidak akan akrab dengan peneliti atau proyek yang diajukan. Akan tetapi, kehadiran auditor tersebut dapat memberikan penilaian obyektif, mulai dari proses hingga kesimpulan penelitian. Para auditor ini mirip dengan auditor fiskal; begitu pula dengan karakteristik pertanyaan-pertanyaan yang akan diajukan oleh keduanya (Lincoln & Guba, 1985). Yang akan diperiksa biasanya menyangkut banyak aspek dalam penelitian seperti keakuratan transkrip, hubungan antara rumusan masalah dan data, tingkat

analisis data mulai dari data mentah hingga interpretasi. Strategi ini dapat menambah validitas penelitian kualitatif.

Untuk menuju keabsahan dan keterandalan data dalam penelitian ini kriteria yang digunakan adalah Kredibilitas (derajat kepercayaan) dengan teknik triangulasi yaitu sumber-sumber data yang berbeda dengan memeriksa bukti-bukti yang berasal dari sumber-sumber tersebut dan menggunakannya untuk membangun justifikasi tema-tema secara koheren. Tema-tema yang dibangun berdasarkan sejumlah sumber data atau perspektif dari partisipan akan menambah validitas data (Creswell, 2015). Triangulasi yaitu mengecek kebenaran data dengan membandingkannya dengan data-data yang diperoleh dari sumber. Dengan kata lain tidak cukup puas dengan satu keterangan informan tetapi divalidasi dengan informan lain sumber-sumber data lainnya.

Dalam penelitian kualitatif tidak sering digunakan istilah generalisasi kualitatif karena merupakan istilah yang digunakan dalam penelitian kuantitatif. Maka dalam penelitian kualitatif lebih menekankan pada partikularitas ketimbang generalisabilitas (Caracelli & Greene, 1997). Namun, ada sejumlah literatur kualitatif yang membahas generalisabilitas ini terutama yang berlaku untuk penelitian studi kasus. Yin merasa bahwa hasil studi kasus kualitatif dapat digeneralisasi pada sejumlah *teori yang lebih luas*. Generalisasi ini muncul ketika para peneliti kualitatif meneliti kasus-kasus tambahan dan menggeneralisasi hasil penelitian sebelumnya pada kasus-kasus yang baru tersebut. Ini mirip *logika replikasi* yang berlaku dalam penelitian eksperimen. Akan tetapi, untuk mengulang atau mereplikasi hasil penelitian studi kasus dalam *setting* kasus yang baru, peneliti perlu melakukan dokumentasi yang baik atas prosedur-prosedur kualitatif, seperti protokol penelitian untuk mendokumentasikan kasus secara detail dan mengembangkan *database* studi kasus secara utuh (Yin, 2003).

3.7 Teknik Analisis Data

Miles dan Huberman mengemukakan bahwa aktivitas dalam analisis data kualitatif dilakukan secara interaktif dan berlangsung secara terus menerus sampai tuntas, sehingga datanya jenuh. Ukuran kejenuhan data ditandai dengan tidak

diperolehnya lagi data atau informasi baru. Aktivitas dalam analisis meliputi reduksi data (*data reduction*), penyajian data (*data display*) serta penarikan kesimpulan dan verifikasi (*conclusion*) (Miles & Huberman, 1994).

Penyajian data merupakan salah satu dari teknik analisis data kualitatif. Penyajian data adalah kegiatan ketika sekumpulan informasi disusun, sehingga memberi kemungkinan akan adanya penarikan kesimpulan. Bentuk penyajian data kualitatif berupa teks naratif (berbentuk catatan lapangan), matriks, grafik, jaringan dan bagan. Data-data sekunder maupaun primer dari hasil wawancara akan dianalisis menggunakan teori dan konsep yang dipakai sebagai pisau analisisnya. Kesimpulan yang didapat merupakan kelanjutan dari rumusan masalah dan tujuan penelitian berkaitan dengan Lagu Dangdut Tegal dengan nilai-nilai dan budayanya sebagai identitas masyarakat Tegal.

Jadwal Penelitian

Penelitian ini dilakukan dari bulan Juni 2021 hingga Desember 2022

BAB IV

GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN, ASPEK LINGKUNGAN ALAM, FISIK, DAN SOSIAL BUDAYA

4.1 Gambaran Umum Lokasi Penelitian, Aspek Alam, Fisik, dan Sosial Budaya

4.1.1 Kota Tegal

Kota Tegal adalah salah satu kota di Provinsi Jawa Tengah, Indonesia. Kota Tegal berbatasan dengan Kabupaten Brebes di sebelah barat, Laut Jawa di sebelah utara, serta Kabupaten Tegal di sebelah selatan dan timur. Hari jadi Kota Tegal adalah 12 April 1580. Penggunaan nama Tegal mengacu kepada istilah *tegalan*, *tetegil* (ladang), atau nama sebuah desa yang pada mulanya adalah merupakan bagian dari Kabupaten Pemalang yang setia kepada trah Kerajaan Pajang.

Pada masa lalu, Tegal adalah desa kecil yang terletak di tepi muara Kali Gung, dengan nama Tetegal. Tetegal merupakan bandar yang mengeluarkan hasil bumi, yang semula perairannya diatur oleh Ki Gede Sebayu saat berdiam di Danawarih. Karena pada saat itu daerah yang luas umumnya merupakan daerah ladang (Tetegalan), maka oleh Ki Gede Sebayu dinamakan Tegal. Versi lain mengatakan bahwa istilah Tegal berawal dari kedatangan Tome Pires, pedagang asal Portugis ke sebuah pelabuhan tua di muara Kali Gung pada abad ke-15, dimana dia menyebut pelabuhan tersebut dengan nama Teteguall.

Undang-Undang Nomor 16 Tahun 1950 tanggal 14 Agustus 1950 tentang Pembentukan Daerah Kota Besar dalam lingkungan Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur dan Daerah Istimewa Yogyakarta menetapkan tentang pembentukan pemerintahan daerah di Provinsi Jawa Tengah, termasuk Tegal. Dalam undang-undang tersebut, Kota Tegal ditetapkan menjadi Kotamadya sekaligus Ibukota Kabupaten Tegal, yang di mana Pemerintahan Kabupaten berada di Kompleks Alun-Alun, sedangkan Pemerintahan Kotamadya menempati eks Gedung Gewest Tegal di Jalan Pemuda.

Tahun 1984, Pemerintah Republik Indonesia menginstruksikan pembentukan Kota Slawi sebagai ibukota baru Kabupaten Tegal, berdasarkan Peraturan Pemerintah Republik Indonesia nomor 2 Tahun 1984. Dengan ditetapkannya peraturan tersebut, beberapa fasilitas pemerintahan milik Kabupaten Tegal secara bertahap dipindahkan ke Slawi, membuat Kota Tegal memiliki pemerintahan yang berdiri sendiri.

Kota Tegal dialiri lima sungai, kelima sungai tersebut adalah Sungai Ketiwon, Sungai Gangsa, Sungai Gung, Sungai Belis dan Sungai Kemiri. Seluruh sungai tersebut bermuara di pesisir Kota Tegal. Sungai Ketiwon dan Sungai Gangsa menjadi penanda batas wilayah Kota Tegal di bagian timur dan barat. Sedangkan kelurahan yang berbatasan langsung dengan laut sebanyak 4 kelurahan, yakni Kelurahan Panggung dan Mintaragen di Kecamatan Tegal Timur serta kelurahan Tegalsari dan Muarareja di Kecamatan Tegal Barat. Dengan curah hujan yang sangat rendah, temperatur (suhu) rata-rata kota ini mencapai 35 derajat celcius.

4.1.2 Kabupaten Tegal

Kabupaten Tegal adalah salah satu kabupaten yang terletak di bagian barat laut Provinsi Jawa Tengah, Indonesia yang memiliki luas 878,79 km². Ibu kotanya terletak di Kecamatan Slawi. Sebelumnya, Ibu Kota Kabupaten Tegal berada di Kota Tegal yang terletak di sudut barat laut kabupaten ini, tetapi kemudian Kota Tegal secara administratif terpisah dari Kabupaten Tegal dan membentuk wilayah sendiri. Kemudian digantikan oleh Kecamatan Slawi sebagai Ibu Kota Kabupaten Tegal hingga saat ini, yang merupakan pinggiran kota yang terletak sekitar 20 km dari selatan pusat kota dan dalam batas kabupaten.

Kabupaten Tegal berdiri pada tanggal 18 Mei 1601. Cikal bakal berdirinya Kabupaten Tegal tidak dapat dipisahkan dari sosok ketokohan Ki Gede Sebayu. Menurut silsilah, Ki Gede Sebayu merupakan keturunan trah Majapahit dari Batoro Katong atau Syech Sekar Delima.

Bagian utara dari Kabupaten Tegal merupakan dataran rendah. Sedangkan di bagian selatan merupakan pegunungan, dengan puncaknya Gunung Slamet (3.428 meter). Di perbatasan Kabupaten Pemalang, terdapat rangkaian perbukitan terjal dan

sungai besar yang mengalir, yaitu Kali Gung dan Kali Erang, keduanya bermata air di hulu Gunung Slamet.

Kabupaten Tegal merupakan salah satu kabupaten terpadat di Jawa Tengah. Persebaran populasi yang paling utama, yaitu di selatan Kota Tegal dan sepanjang Jalan Raya Tegal–Slawi. Dalam keseharian, masyarakat Kabupaten Tegal menggunakan bahasa Jawa dengan dialek Tegal. Namun, bahasa Jawa Tegal di wilayah ini memiliki sub-dialek yang beragam, bahkan berbeda desa dan kecamatan pun bisa berbeda pula dialeknnya.

Perbedaan yang paling mencolok adalah perbedaan dialek wilayah utara dan selatan Kabupaten Tegal. Wilayah selatan memiliki intonasi yang unik. Setengah Tegal, setengah lagi Bumiayu. Orang Tegal bagian selatan juga lebih sering menggunakan kata "rika" untuk menyebut kata "Anda", terpengaruh dari bahasa Jawa dialek Banyumasan, berbeda dengan wilayah utara yang lebih sering memakai "sampeyan". Penutur sub-dialek selatan berada di wilayah Lebaksiu, Balapulung, Margasari, Prupuk, Bojong, Bumijawa, Jatinegara, serta sebagian desa di wilayah Pangkah, dan Pagerbarang.

Sedangkan wilayah utara cenderung ke arah sub-dialek Kota Tegal-Brebes yang mengalun dan memanjangkan fonem akhir. Selain itu, sub-dialek wilayah utara juga terpengaruh oleh kosakata-kosakata dari bahasa etnis lain seperti Bahasa Jawa dialek Pesisiran pada umumnya, contoh kata ente untuk menyebut kata "anda" (pengaruh dari bahasa Arab). Penutur sub-dialek utara berada di wilayah Kramat, Suradadi, Warureja, Dukuhturi, Pagerbarang, Adiwerna, Talang, dan sebagian desa di kecamatan Tarub. Sedangkan wilayah tengah memiliki dialek yang unik karena merupakan pertemuan antara wilayah utara dan selatan seperti Slawi, Dukuhwaru, Pangkah, Tarub, Kedungbanteng, dan sebagian desa di Kecamatan Lebaksiu.

Masyarakat Kabupaten Tegal banyak yang membuka usaha di sektor industri rumah tangga, di antaranya pengecoran, pengerjaan logam, tekstile, *shuttlecock*, *furniture*, dan gerabah. Terdapat juga pabrik industri bahan baku kapur tulis dan bubuk di daerah Margasari sebagai pemasok utama bubuk di Kabupaten Tegal. Karena

banyaknya industri rumah tangga di wilayahnya, Kabupaten Tegal mendapat julukan ‘Jepang-nya Indonesia’ di masyarakat pada masa lalu.

Masyarakat Kabupaten Tegal juga banyak yang merantau ke kota-kota lain di Pulau Jawa terutama Jakarta dan pulau-pulau lain. Sebagian besar membuka usaha Warung Tegal (warteg) yang tergabung dalam Kowarteg (Koperasi Warung Tegal), menjual martabak telur (dari warga Kecamatan Lebaksiu), dan lain-lain. Setiap menjelang Hari Raya Idul Fitri warga Kabupaten Tegal mudik dari perantauan, dan membawa uang hasil usaha selama di perantauan. Selama masa mudik itulah, ekonomi Kabupaten Tegal menjadi lebih semarak perputaran uangnya dan lebih dinamis.

Tegal juga memiliki area wisata yang variatif. Di antaranya Waduk Cacaba, Pemandian Air Panas Guci (OW Guci), terletak di Kecamatan Bumijawa di lereng Gunung Slamet, sekitar 30 km dari Kota Slawi; Hotel dan Villa di Kecamatan Bumijawa, yang berhawa dingin; Pantai Purwahamba Indah (Purin), terletak di Kecamatan Suradadi di tepi jalan Pantura; Pantai Larangan Indah, Pelabuhan Perikanan Pantai Larangan, terletak di pesisir Desa Munjungagung, Kecamatan Kramat; Pantai Demangharjo Indah (Pandemi), salah satu pantai yang sedang dikembangkan di pesisir Desa Demangharjo, Kecamatan Warureja; Gunung Sitanjung, terletak di Kecamatan Lebaksiu yang merupakan tempat sakral pada hari-hari besar Jawa maupun Islam; Jembatan Gantung di Bendungan Kali Gung, Desa Danawarih, di dekat Makam Ki Gede Sebayu; Surau Ponolawen, merupakan wisata ziarah, terdapat makam keramat yang konon merupakan Makam Syekh penyebar agama Islam pertama di daerah tersebut, terletak di Desa Pagiyanten berbatasan dengan Desa Kedungsukun; Slutu Mlaku, terletak di Desa Kedungsukun, Kecamatan Adiwerna. Slutu Mlaku merupakan agrowisata, areal pesawahan yang indah dan udara yang sejuk untuk dikunjungi; Situs Manusia Purba Semedo, merupakan situs manusia dan hewan purba yang terletak di Desa Semedo, Kecamatan Kedungbanteng, Kabupaten Tegal.

Ada juga Alun-Alun Slawi (AAS), berupa taman dengan air mancur besar, ramai pada hari Minggu pagi dan malam Minggu berlokasi di depan halaman Pendopo Kabupaten Tegal; Monumen Perjuangan Gerakan Banteng Nasional (GBN), di Procot;

Pasar Trayeman, Pasar Tradisional tertua di Kabupaten Tegal; Masjid Agung Kabupaten Tegal; Pabrik Gula Pangkah, di Kecamatan Pangkah; Taman Rakyat Slawi, depan Terminal Slawi; Gunung Batu, di Desa Batuagung Kecamatan Balapulang, merupakan salah satu tempat untuk menyaksikan betapa indahny alam Kabupaten Tegal yang terbentang dari selatan ke utara, dari barat ke timur.

Kesenian salah satunya lagu dan musik Tegalan yang merupakan khas daerah Jawa Tengah, yang berpusat di Kota Tegal sebagai pionir munculnya jenis musik ini. Jenis musik ini diciptakan pada akhir era 70-an sebagai promosi pariwisata yang sedang digalakkan oleh pemerintah daerah setempat. Pencetusnya adalah Lanang Setiawan, Nurgudiono, Dhimas Riyanto, Najeeb Balapulang, dan Tri Widarti sebagai pelantun lagu-lagu tegalan generasi pertama.

Ada juga Budaya Moci yaitu budaya minum teh sebagai teman ngobrol, biasanya dilakukan beramai-ramai. Teh direbus pada poci tanah (teh poci). kemudian dituang ke dalam cangkir dengan gula batu. Teh dalam cangkir tidak diaduk agar rasa manis tetap ada meski cangkir hampir habis dan terus dituangi teh. Tegal punya juga kuliner khas di antaranya Kemronyos–Sate khas Tegal, Kupat Bongk asal Desa Bongkok, Kupat Glabed, Mendoan (tempe goreng dilapisi tepung dengan bumbu, digoreng setengah matang. Sebagai teman minum Teh Poci, dihidangkan dengan kecap dicampur cabe rawit. Ada juga Nasi Bogana (nasi sejenis Nasi Megon, Nasi Ponggol, Sate Tegal (sate kambing muda dengan bumbu sambal kecap), Soto Tegal (soto ayam/babat khas Tegal dengan bumbu tauco dan tauge), Rujak Teplak (rujak dengan sambal khas tapenya), Petis (jajanan yang terbuat dari sisa perasan kedelai yang dihaluskan dan diberi cabai rawit kemudian dimasak). Petis juga bisa dimasak dengan diberi tulang ayam/kambing agar lebih nikmat, Tahu Aci, Tahu Plethok, Kacang Asin Bogares (makanan ringan dari desa Bogares Kidul), Opak (makanan bundar tipis dari singkong, bisa dimakan dengan sambal), Pilus (makanan ringan (snack) dari tepung terigu), Gemblong kocar-kacir, Jenang/Dodol Glempang, serta Martabak Lebaksiu

Tegal juga terkenal dengan Warung Tegal (Warteg)-nya. Warteg merupakan warung makan dengan menu makanan sederhana sehari-hari. Sebagian Warung Tegal

dikelola oleh warga Kecamatan Dukuhturi tepatnya dari Desa Sidapura dan Sidakaton. Asal usul Warung Tegal adalah pada zaman Sultan Agung yang memimpin pasukan untuk menyerang Batavia, Sultan Agung dan Prajurit Mataram transit di Tegal. Karena Tegal sebagian besar adalah persawahan maka Tegal dijadikan pemasok logistik. Warga Tegal menyiapkan makanan untuk prajurit Mataram. Lama-kelamaan dari situ warga Tegal sudah terbiasa menyajikan makanan besar, sehingga membuka warung makan. Setelah Tegal dilalui Jalan Pantura kini Tegal menjadi transit Truk dan Bus, dari situ juga Warteg menyebar ke seluruh nusantara.

BAB V

SEJARAH, DEFINISI DAN STRUKTUR LAGU DANGDUT TEGALAN

5.1 Sejarah dan Definisi Lagu Dangdut Tegal

Lagu Dangdut Tegal adalah satu jenis lagu daerah yang lahir dan ada di Tegal. Seniman, pemerhati, maupun akademisi memiliki sejumlah pandangan tentang Lagu Dangdut Tegal. Seniman Tegal Yono Daryono mengatakan Lagu Dangdut Tegal adalah Orkes Galimpung. Galimpung merupakan orkes akustik tanpa ornamen-ornamen dengan tempo-tempo tertentu (Yono Daryono, wawancara 24 Oktober 2020). Sebelum istilah Dangdut muncul telah lebih dahulu ada istilah Melayu dan Orkes. Dangdut mulai populer setelah munculnya penyanyi Dangdut kenamaan nasional, Rhoma Irama.

Menurut Yono Daryono, Lagu Dangdut Tegal cenderung kembali ke orkes yaitu Orkes Galimpung dengan ciri-ciri lagu orkes yaitu memiliki aransemen yang sederhana. Dalam sejarahnya, lanjut Yono Daryono, banyak atau bahkan sebagian besar Lagu Tegal yang berbentuk Orkes Galimpung pada awalnya berisi puji-pujian yaitu puji-pujian pantai utara Jawa (Pantura). Misalnya, di masjid-masjid NU masih banyak kalau setelah adzan ada *Lagu Kuntulan* seperti lagu yang mengiringi silat yang pada dasarnya berisi puji-pujian.

Pandangan berbeda disampaikan Bintoro Tampoaran (wawancara 16 Januari 2022). Musisi sekaligus arranger Lagu Dangdut Tegal ini berpendapat Lagu Dangdut Tegal pada awalnya berasal dari puisi. Bintoro, sapaan akrabnya, mendasarkan pandangannya dari pengamatannya terhadap salah satu tokoh Lagu Dangdut Tegal yaitu Nur Ngudiyono. Nur Ngudiyono, menurutnya, pada awalnya berpuasa menghasilkan karya kemudian diaransemen oleh para seniman yang saat itu bernaung di bawah Komunitas Musik Sastra Warung Tegal (KMSWT).

“Itu adalah awal pertama di Kota Tegal munculnya Lagu (Dangdut) Tegal. Intinya awalnya adalah puisi yang dimusikkan. Lagu (Dangdut) Tegal sebenarnya merupakan perasaan yang dicurahkan ke puisi dan diaransemen

menjadi lagu dan akhirnya jadilah Lagu (Dangdut) Tegal dengan menggunakan Bahasa Tegal”. (Bintoro Tampoaran, wawancara 16 Januari 2022)

Bintoro juga telah mencoba mencari ciri khusus musik Lagu Dangdut Tegal tetapi tidak menemukannya. Dia pernah mencoba memasukkan ke musik *Balo-Balo* tapi tidak pas. Bintoro pun pernah mengamati apa yang pernah dinyanyikan mantan Wali Kota Tegal Ikmal yang ada nuansa Rebana tetapi juga tidak masuk dan bukan merupakan ciri musik Tegal. Akhirnya, Bintoro berkesimpulan bahwa Lagu Tegal lebih mirip ke Dangdut yaitu persambungan dari Melayu dan India. Dan yang lebih pas lagi, menurutnya, adalah Orkestra sebagaimana karya Lanang Setiawan yang diaransemennya.

Ditanya sejarah muncul pertama kalinya Lagu Dangdut Tegal Bintoro sependapat dengan pandangan umumnya yaitu mulai muncul pada era Nadjeeb B. (alm). Nadjeeb merupakan orang pertama yang rekaman Lagu Dangdut Tegal dan muncul dan dikenal pada level nasional dengan karyanya seperti ‘*Mandraup Teyol* dan *Teh Manis Gula Batu*’. “Yang Mandraup Teyol booming sekali dulu menasional”. (Bintoro Tampoaran, wawancara 16 Januari 2022)

Seniman yang merupakan penyanyi dan pencipta Lagu Dangdut Tegal lainnya M. Zakaria atau lebih dikenal dengan julukan Jaka Nyong menyebut tiga orang penyanyi Lagu Dangdut Tegal yang sering diperdengarkan kepadanya oleh orangtuanya melalui radio ketika dia masih kecil yaitu Nadjeeb B. (alm), Soni Muhson dan Tri Widharti yaitu era 1970-an hingga 1990-an. Jaka Nyong mengaku sebelum era 1970-an kemungkinan ada Lagu Tegal tetapi lebih ke semacam sandiwara. Ia mencontohkan ada sandiwara *Wayang Wong* pada pentas lawakan. Ada juga yang diceritakan abahnya (ayahnya) cerita tentang *Lawakan Tegal* yang diiringi musik seperti Drama Musikalisasi, tapi ia mengaku tidak menyaksikannya langsung.

Menurut Jaka Nyong, Lagu (Dangdut) Tegal adalah seperti lagu-lagu yang lain pada umumnya. Lagu ini menjelaskan tentang tragedi dan apa saja yang ada di Tegal dengan Bahasa Tegal yang tidak ada bedanya dengan lagu nasional yang mungkin bisa dimengerti seluruh orang Indonesia. Jadi Lagu (Dangdut) Tegal

menurutnya merupakan lagu daerah yang berbahasa Tegal yang bisa dinikmati semua kalangan pada umumnya. Jaka Nyong membedakan Lagu Dangdut Tegal dengan *Langgam Tegal*. Tegal, menurutnya, memiliki Langgam. Sebagai misal apa yang dibawakan Ki Enthus Susmono (alm) dengan Langgam Jawa yang dibarengi dengan Wayang Santri-nya, juga Shalawat Tegal yang hanya dinikmati oleh kalangan-kalangan tertentu.

Mengenai genre lagu, Jaka Nyong berpendapat Lagu (Dangdut) Tegal genrenya lebih ke *ngulon* dan *ngetan* yaitu bisa seperti *Tarling* ataupun *Campursari*, karena posisinya di tengah. Kadang juga, sambungnya, Lagu Dangdut Tegal menggunakan *Koplo* dengan memakai *Rampak* yang identik dengan lagu-lagu khas Jawa Barat. Yang unik lagi, kadang Lagu Dangdut Tegal juga ada *gamelan*-nya, *biola*-nya, dan ada unsur *pentatonik* seperti Campursari. Intinya Lagu Dangdut Tegal mengkombinasikan banyak ciri-ciri lagu daerah lain.

“Sehingga masuk semua. Tegal tidak beda terkait jati diri musik. Hampir semua lagu-lagu bergenre Medhok dan Ngapak, Tarling pun iramanya mirip Parahyangan, Jawa Barat, hanya menggunakan Bahasa Indramayu-Cirebon. Seperti juga Kebumen, Purwokerto, ada yang namanya lagu Ngapak. Itu musiknya mirip Campursari hanya bahasanya Ngapak. Nah itu Tegal hanya mengkombinasikan saja”. (Jaka Nyong, wawancara 19 Januari 2022)

Namun demikian, Jaka Nyong pun mengakui kalau Lagu Tegal itu memiliki Genre Dangdut. Hal ini menurutnya, karena pada awal hits-nya, Lagu Tegal dikemas secara Dangdut. Dangdut itu sendiri datangnya dari India, Arab, dan Melayu. Awal hits yang dimaksud yaitu ketika M. Nadjeeb B. (alm) melantunkan *Lagu Mandraup*, satu-satunya Lagu Dangdut Tegal yang fenomenal. Lagu ini bahkan jauh sebelum Lagu *Nyong Cinta Padamu* dinyanyikan oleh Soni Muchson. Menurut Jaka Nyong, Alm. Nadjeeb saat itu memakai Lagu India untuk Lagu (Dangdut) Tegal. Saat itu, belum ada *copyright* dan klaim hak cipta yang sekarang ini mungkin dianggap pelanggaran.

Mengenai ciri khas lagu yang dinyanyikannya, Jaka Nyong mengaku sifatnya universal. Ada yang *Mpop*, ada juga yang *Ambyar*. Jaka Nyong menceritakan lagu aransemen pertamanya yang mirip Bollywood yang berjudul *Bujang Kapiran*. Ada juga lagu lainnya yang dinyanyikan Ari Keling dengan judul *Wurung* yang artinya

tidak kesampaian. Aransemen lagu ini mirip *Wetanan* seperti *Koplo* yang di-*Campursari*-kan. Juga ada karya terbarunya berjudul *Sangkan Jaya Jembatan Gantung Danawarih* dengan aransemen mirip pop. Tujuan Jaka Nyong yaitu memperkenalkan Bahasa Tegal dengan etika yang baik yaitu tidak menjiplak lagu orang lain.

Gendra Wisnu Buana (wawancara 3 Februari 2022), seorang musisi, berpendapat Lagu Dangdut Tegal sebagai lagu populer yang syairnya menggunakan Bahasa Tegal. Seakan mendukung pandangan lainnya, Lagu Dangdut Tegal menurutnya mulai populer setelah karya-karya Najeeb Bahresy (alm.) terutama “*Man Draup Tukang Becak*” yaitu pada era tahun 1970-an. Namun demikian, diakuinya, sebelumnya juga telah ada lagu-lagu ‘klasik’ seperti *Balo-Balo* dan *Gending Tegal* seperti *Pangkur Comal*, *Blenderan*, dan *Ayun-Ayun Badan*. Akan tetapi, menurut Gendra, kategorinya bukan sebagai lagu, dalam pengertian musik modern. Mereka lebih kepada *tembang-tembang* dengan iringan Rebana Jawa (*Balo-Balo*) dan *tembang-tembang* dengan iringan *Gamelan*.

Pandangan lainnya datang dari R. Soedanto Ponco Soelarso (wawancara 8 Februari 2022). Ponco adalah pemerhati Lagu Dangdut Tegal yang telah lama berkecimpung di birokrasi Pemerintah Kabupaten Tegal. Menurutnya, Lagu (Dangdut) Tegal adalah lagu yang identik dengan menggunakan Bahasa Ngapak Tegal dengan keunikan pada lirik dan syairnya yang terkadang tidak ada di daerah lain. Menurutnya, Lagu Tegal lama maupun saat ini ada kesamaan dengan lagu-lagu di daerah pesisir *Kulon* yaitu Indramayu dan Cirebon atau *Tarling*. Saat ini, menurutnya, Lagu Dangdut Tegal sudah bercampur dengan berbagai macam instrumen dan budaya sehingga kekhasan identiknya ada di bahasanya serta genre yang umumnya lebih ke Dangdut.

“Dari beberapa literatur yang saya baca di dokumen Universitas Leiden, itu perpindahan penduduk secara otomatis akan membawa kebudayaan baik perilaku atau karya cipta. Tegal sendiri kenapa lebih identik ke Ngulon? Bukan karena persamaan bahasa. Tegal sebenarnya bagian dari Pesisir Kulon, baik geografis dan historinya. Dan masyarakat dan pejabatnya pun dari Kulon bukan dari Wetan. Periode 1700 bukan 1800, itu mengakar di Tegal. Kepemimpinan mempengaruhi budaya”. (R. Soedanto Ponco Soelarso, wawancara 8 Februari 2022)

Lagu Dangdut Tegal, menurutnya, muncul karena perilaku masyarakat Tegal yaitu sebagai masyarakat yang umumnya bekerja di sektor Pertanian. Biasanya petani suka menghibur diri dan muncul *Lagu Tembangan* yang kemudian diserap oleh para seniman. Dalam sejarahnya, sebelum Lagu-lagu Dangdut Tegal era alm. Nadjeeb B, menurut Ponco, sapaan akrabnya, ada lagu-lagu *Dolanan* yang menggunakan Bahasa Tegal Kuno yaitu bahasa para raja. Saat itu, katanya, Lagu Tegal juga digunakan untuk ritual pemujaan. Dia mencontohkan seperti saat membahas *Tari Jepetan*, tari khas *Tegal Kuno* sejenis *Tari Topeng*. Lagunya menggunakan syair lagu Tegal Kuno asli Tegal yang terdapat di Candi Tegal.

Kalau diperhatikan, Lagu Tegal telah mengalami beberapa tahap pengadaptasian, di antaranya adaptasi lirik lagu, adaptasi genre musik, serta adaptasi pasar musik.

(1) Adaptasi lirik lagu

Lagu Tegal dalam konteks yang belum disebut sebagai lagu melainkan langgam dan sejenisnya sudah lama berkembang, bahkan dari zaman kerajaan dulu, ini merupakan salah satu kesenian tradisi yang berkembang dari masa ke masa di kalangan masyarakat Tegal dan sekitarnya. Tentu dalam perkembangannya dari dahulu hingga saat ini terdapat beberapa perubahan yang dilalui Lagu Dangdut Tegal terkhusus pada lirik lagu yang sudah menyesuaikan kejadian yang terjadi di masyarakat Tegal dan sekitarnya.

Pengadaptasian bersumber dari faktor internal dan faktor eksternal. Secara internal adaptasi Lagu Dangdut Tegal dari penyanyi Tegal itu sendiri. Terdapat banyak penyanyi Lagu Dangdut Tegal yang terkenal dalam kehidupan masyarakat Tegal dari masa ke masa. Pakem wawancara bersama Imam Joend di kediamannya, daerah Slawi Kabupaten Tegal menyebutkan bahwa terdapat beberapa ragam lirik Lagu Dangdut Tegal yang disesuaikan dengan peristiwa yang terjadi di masyarakat. Selain itu, Imam menyatakan bahwa lirik lagu yang disampaikan pada lagunya merupakan peristiwa ataupun tempat yang nyata dilihat oleh masyarakat Tegal dan sekitarnya. Hal tersebut menandakan bahwa lirik lagu merupakan identitas budaya

Tegal yang dinamis dari tahun ke tahun. Berikut penjelasan Imam Joend dalam wawancara:

“Menurut saya terdapat beberapa lirik Lagu Dangdut Tegal yang saya ciptakan merupakan tempat, peristiwa ataupun kebudayaan Tegal yang dapat menyesuaikan masyarakat Tegal dari masa ke masa. Hal itu saya buat agar mudah diterima oleh masyarakat Tegal karena merasa sesuai dengan apa yang mereka rasakan. Lirik lagu pada Lagu Dangdut Tegal menurut saya sangat bersifat blakasuta atau apa adanya. Hal ini menunjukkan bahwa masyarakat Tegal merupakan masyarakat yang jujur dan apa adanya. Itulah yang menjadi kekhasan Lagu Dangdut Tegal dibanding lagu lainnya. Namun terdapat kesulitan yang dirasakan kami para pelaku seni Lagu Tegal dalam akhir-akhir ini salah satunya adalah banyak remaja sekarang yang lebih menyukai lagu daerah lain daripada lagu dari tanah kelahirannya yaitu Tegal” (Wawancara dengan Imam Joend).

Dari informasi yang telah dijabarkan, adaptasi di sini memperjelas bahwa lirik Lagu Tegal menyesuaikan peristiwa ataupun hal yang terbiasa dilihat dan dirasakan masyarakat Tegal dan sekitarnya. Gunanya sebagai dinamisasi Lagu Dangdut Tegal yang telah berdar di masyarakat luas dan mengalami degradasi atas perkembangannya yang sudah bertahan dari masa ke masa. Soedanto Ponco menambahkan bahwa penyebab dari dinamisasi pokok Lagu Dangdut Tegal karena kurangnya perhatian pemerintah terhadap keberadaan penyanyi Lagu Dangdut Tegal.

“Lirik Lagu Dangdut Tegal hingga kini kerap berubah dikit demi sedikit. Perubahan ini terjadi diakibatkan karena peristiwa yang terjadi di masyarakat selalu dinamis berubah dari masa ke masa. Namun perhatian pemerintah terhadap pengenalan Lagu Dangdut Tegal terhadap pemuda Tegal dirasa kurang. Selama ini pemerintah memang pernah memainkan Lagu Dangdut Tegal namun hanya pada beberapa acara tertentu. Alangkah lebih baiknya jika dimainkan dalam instansi-instansi di setiap harinya”. (Wawancara dengan Soedanto Ponco)

Selain itu menurut Ponco, lirik lagu Tegal sangat terasa perubahannya dari tahun ke tahun. Awal mulanya dulu lagu Tegal jauh sebelum kerajaan Mataram Islam, lagu Tegal berisi lirik sakral yang kaitannya dengan Tuhan dan dijadikan sebagai iringan peribadatan. Namun dari tahun ke tahun lagu Tegal berubah menjadi lagu yang asik dan mudah dinyanyikan oleh pendengarnya, karena lirik lagu yang mudah dipahami dan sesuai dengan isi hati masyarakat terkini.

Adaptasi yang berlangsung pada Lagu Dangdut Tegal mengindikasikan adanya perhatian terhadap lirik Lagu Tegal, sehingga adanya maksud untuk

mengkombinasikan Lagu Dangdut Tegal yang sesuai dengan kondisi masyarakat Tegal terkini. Hal ini memungkinkan bahwa bila di kemudian hari para anak muda ingin belajar Lagu dangdut Tegal akan lebih mudah menyesuaikan lirik karena sudah sesuai dengan apa yang mereka alami secara umum.

(2) Adaptasi genre musik

Genre musik yang tersaji pada lagu Tegal selalu menyesuaikan zaman dari masa ke masa. Genre music lagu Tegal menurut Imam Joend dalam wawancaranya menjelaskan bahwa awalnya terdengar seperti lagu India, namun dari tahun ke tahun semakin terkombinasi, banyak pencipta lagu Tegal yang membuat lagu tersebut dengan genre lain seperti pop, dangdut, rock, namun tetap dengan kekhasannya yaitu liriknya yang unik memakai Bahasa Tegal.

Menurut Dimas dalam wawancara juga menjelaskan bahwa Lagu Dangdut Tegal memiliki genre music khas yang selalu menyesuaikan dari masa ke masa. Hal ini berkaitan erat kaitannya dengan dinamisasi kehidupan masyarakat Tegal yang selalu berkembang setiap masanya. Hal ini tentu berdampak baik bagi keberlangsungan Lagu Dangdut Tegal yang akan tercipta banyak lagu dengan peristiwa yang berbeda dari tahun ke tahun dan genre yang menarik.

(3) Adaptasi pasar musik

Adaptasi pasar musik tidak lepas kaitannya dengan perkembangan lirik lagu dan genre music lagu Dangdut Tegal itu sendiri. Akibat dari konsumsi pasar yang berkembang membuat lirik lagu dan genre lagu berkembang juga. Hal ini membuat pencipta dan penyanyi lagu Tegal berpikir kreatif untuk keberlangsungan Lagu Dangdut Tegal.

Kembali lagi pada kekurangan yang telah dijelaskan di atas, perlunya perhatian pemerintah terhadap keberlangsungan Lagu Dangdut Tegal sangatlah penting. Perlunya pengenalan Lagu Dangdut Tegal pada instansi, hari penting, tempat umum, dan juga dalam pendidikan formal. Hal ini diperlukan agar Lagu Dangdut Tegal mudah dikenal dan diingat oleh masyarakat Tegal dan sekitarnya. Selain itu, dengan langkah-langkah pemertahanan Lagu Dangdut Tegal dapat menciptakan rasa cinta

dan bangga masyarakat Tegal terdapat kesenian dan kebudayaan daerahnya, dan juga nilai-nilai baik yang terdapat dalam Lagu Dangdut Tegal dapat memberikan dampak baik bagi masyarakat Tegal dalam kelangsungan hidupnya. Seperti pada lirik lagu Setan Kopet yang diciptakan oleh Jaka Nyong. Lagu tersebut berisi informasi baik dan penting bagi kehidupan masyarakat Tegal, dan sesuai dengan target pasar pada tahun tersebut.

Dari penjelasan di atas dapat disimpulkan beberapa hal:

- (1) Lagu Tegal lahir sejak lagu pertama alm. Najeeb B. berjudul ‘Man Draup Tukang Becak’ yaitu tahun 1970-an. Lagu Tegal menggunakan Bahasa yang *ngapak* dengan lirik dan syair yang unik dengan memiliki kesamaan dengan Lagu Tarling di Pesisir Kulon (Indramayu dan Cirebon).
- (2) Lagu Tegalan begenre Dangdut dengan kekhasannya pada penggunaan Bahasa Tegal yang *ngapak* (pandangan sebagian besar narasumber).
- (3) Lagu Tegal muncul karena perilaku masyarakat pertanian yang suka menghibur diri melalui Lagu Tembangan. (Pandangan Ponco).
- (4) Sebagian Lagu Tegal diserupakan dengan Orkes Galimpung dengan aransemen sederhana yang berisi puji-pujian untuk wilayah pantai utara Jawa (Pantura) (Pandangan Yono Daryono). Jadi Lagu Tegal adalah bagian dari orkestra sebagai misal lagu-lagu karya Lanang Setiawan. (Pandangan Bintoro).
- (5) Sebagian Lagu Tegal terutama karya Nur Ngudiyono yang tergabung dalam KMSWT adalah berasal dari puisi. Artinya, Lagu Tegal pada sebagiannya adalah puisi yang dimusikkan. LDT bergenre Dangdut yaitu persambungan dari Melayu dan India. (Pandangan Bintoro)
- (6) Sebelum era 1970-an, lagu-lagu berbahasa Tegal sudah ada tapi lebih ke dalam bentuk sandiwara. Misalnya, sandiwara Wayang Wong dan Lawakan Tegal yang diiringi musik (drama musikal). Ada juga Langgam Tegal dengan Langgam Jawa yang sering dibawakan alm. Dalang Ki Enthus Susmono. (Pandangan Jaka Nyong). Ada juga *Balo-Balo* dan *Gending Tegal* tetapi bukan sebagai lagu tapi tembang-tembang. (Pandangan Gendra). Selain itu, ada juga Lagu Dolanan

dengan Bahasa Tegal Kuno (bahasa para raja). Lagu berbahasa Tegal saat itu digunakan untuk ritual pemujaan, misalnya Tari Jepetan, syairnya menggunakan Lagu Tegalan Kuno. (Pandangan Ponco)

- (7) Lagu Tegalan adalah termasuk Dangdut yang mengkombinasikan banyak ciri dengan paling tidak tiga genre yaitu *Tarling* atau Campursari *Ngulon* atau *Wetan*; Koplo seperti Rampak khas Jawa Barat; dan ada juga dengan iringan gamelan dan biola. (Pandangan Jaka Nyong)
- (8) Perbedaan Lagu Dangdut Tegalan dulu dan sekarang. LDT telah mengalami adaptasi. Sesuai Strategi Adaptasi John William Bennett (1976), LDT telah mengalami adaptasi baik lirik lagu, genre musik, maupun adaptasi pasar. Selain itu, LDT dulu lebih bernilai sastra dan puitis dengan menggunakan sajak-sajak. Sedang saat ini mengangkat tema-tema yang viral seperti ‘Warmad Hajatan’. LDT saat ini didominasi genre Dangdut. LDT dulu lewat kaset rekaman, sekarang lewat YouTube, TikTok, dan lain-lain. LDT saat ini oleh pengarang dan penyanyi milenial seperti Jaka Nyong, memanfaatkan sarana Revolusi Industri 4.0 supaya bisa dinikmati oleh generasi gadget saat ini. Yang tidak kalah penting juga bahwa LDT saat ini instrumennya lebih canggih.

5.2 Bentuk dan Struktur Lagu Dangdut Tegalan

Pada bagian ini akan ditampilkan tiga sample Lagu Tegalan dengan struktur dan analisisnya. Tiga Lagu Tegalan tersebut yaitu *Tegal Keminclong Moncer Kotane* (2004) karya Yono Daryono, *Galawi* (2001) karya Imam Joend, dan *Wong Tegal* (2022) karya Jaka Nyong. Ketiga lagu dipilih karena mengungkap identitas Tegal. Lagu pertama mewakili Kota Tegal yang digambarkan sebagai kota pesisir yang bersih. Lagu kedua mewakili Kabupaten Tegal dengan ibu kotanya di Slawi serta sejumlah wilayah yang dimiliki Kabupaten Tegal. Sedangkan lagu ketiga mewakili keduanya baik Kota Tegal maupun Kabupaten Tegal yang mengangkat kebanggaan sebagai orang Tegal. Lagu terakhir ini juga mewakili Lagu Tegalan karya generasi milenial. Berikut struktur lagu-lagu tersebut:

5.2.1 Lagu Tegal Keminclong Moncer Kotane

TEGAL KEMINCLONG MONCER KOTANE 4

VOKAL

kalimat tanya (1-5)
 PAN BA LIK YA MA NA LOS PAN BA LIK YA MA NA LOS NYONG O SA BA A KA NGGAN PU
 motif 1 motif 2

kalimat jawab (5-9)
 LI PAN BA LIK YA MA NA LOS PAN BA LIK YA MA NA LOS NYONG O SA BA A KA NGGAN PU
 motif 3 motif 4

kalimat tanya (10-15)
 RE SIK RE SIK SA WI DE PI PU O SA SI SIK O SA BU
 motif 5 motif 6

frase jawab
 SIK KA SEH KA O SA NYA
 motif 7 motif 8

kalimat tanya (16-18)
 NA O SA NGI SA KO TA TE
 motif 9 motif 10

kalimat jawab (19-22)
 GAL SA I KI KE MIN CLONG
 motif 11

kalimat tanya (25-32)
 A NIGER A WAN SE DEP DI SA WA A ANG
 motif 12

kalimat tanya (33-37)
 A NIGER SE NGI PA PANG NTING OSA A ANG
 motif 13

kalimat jawab (33-37)
 MON CER MON CER MON CER KO TA
 motif 14 motif 15

kalimat tanya (38-42)
 NE PAN BA LIK YA MA NA LOS PAN BA LIK YA MA NA LOS NYONG O
 motif 16

2

3

44 **kalimat jawab (42-45)**
 RA BA A KA NIGGAN DU LI PAN BA LIK YA MA NA LOS PAN BA LIK YA MA NA LOS E NYONG O
 motif 17 motif 18

45 **kalimat tanya (47-49)**
 RA BA A KA NIGGAN DU RE SIK RE SIK SAK WI SE DI DIS
 motif 19 motif 20

48 **kalimat tanya (47-49)**
 O RA SI SIK O RA BU SIK TE GAL KE MIN LONG RE SI K KO TA NE
 motif 21 motif 22

50 **kalimat jawab (50-54)**
 TE GAL KE MIN LONG RE SI K KO TA NE
 motif 23

Lagu ini mempunyai 23 motif yang membentuk 5 kalimat, yaitu:

Motif 1 di birama 1-3

Motif 2 di birama 3-5

Motif 1 dan 2 adalah kalimat tanya pada kalimat A

Motif 3 di birama 5-7

Motif 4 di birama 7-9

Motif 3 dan 4 adalah kalimat jawab dari kalimat A

Motif 5 di birama 10-11

Motif 6 di birama 12-13

Motif 5 dan 6 adalah kalimat tanya dari kalimat B

Motif 7 di birama 14-15

Motif 7 adalah kalimat jawab dari kalimat B (ada motif tambahan setelah pengulangan)

Motif 8 di birama 16-17

Motif 9 di birama 18-19

Motif 8 dan 9 adalah kalimat tanya dari kalimat C

Motif 10 di birama 20-21

Motif 11 di birama 22-23

Motif 10 dan 11 adalah kalimat jawab dari kalimat C

Motif 12 di birama 25-28

Motif 13 di birama 29-31

Motif 12 dan 13 adalah kalimat tanya dari kalimat D

Motif 14 di birama 33-34

Motif 15 di birama 35-37

Motif 14 dan 15 adalah kalimat jawab dari kalimat D

Motif 16 di birama 38-40

Motif 17 di birama 40-42

Motif 16 dan 17 adalah kalimat tanya dari kalimat A

Motif 18 di birama 44-46

Motif 19 di birama 47-48

Motif 18 dan 19 adalah kalimat jawab dari kalimat A

Motif 20 di birama 47-48

Motif 21 di birama 49-50

Motif 20 dan 21 adalah kalimat tanya dari kalimat B'

Motif 22 di birama 51-52

Motif 23 di birama 53-54

Motif 22 dan 23 adalah kalimat jawab dari kalimat B'

Dari hasil analisis bentuk / struktur music tersebut maka bisa dilihat bahwa lagu ini merupakan lagu yang memiliki 5 kalimat simetris. Simetris ini bisa dilihat dari pola-pola motif yang membentuk kalimat (tanya-jawab) dan kalimat utuh.

5.2.2 Lagu Galawi

GALAWI 4

A kal tanya (1-4)

GA LA WI GA LA WI KA BU PA TEN TE GAL I BU KU TA NE SLA

m1 m2

kal jawab (5-8)

WI I I GA LA WI GA LA WI WA RU RE

m3

B kal tanya (9-12)

TA NGAN TI KAN MAR GA SA RI GA LA WI GA LA

m4 m5

WI TA RAT LA UT GU NUNG KA BEH NDU WE NI I I

m6

2

kal jawab (13-16)

BU RUH TA NI NE LA YAN PE NGU SA HA SE NI MAN E GA WAI SI PIL ANG KA

m7 m8 m9

motif penutup B

TAN GA LA WI GA LA WI

m10

C kal tanya (20-23)

TE RO NE BA NYU NING WA DUK LA LA BAN

m11

TE TEG AN TENG SA BAR PA DI CE KE LAN GEM RENG TENG E KA LI SING

m12

kal jawab (24-27)

PE GU NU NGAN / KEN TENG O RA NGRE SU LA HAN

m14

kal tanya (28-31)

LI NGAK LI NGUK SA DA WA NE GA LA WI / KI WA TE NGEN TO KU NING

m15 m16

kal jawab (32-35)

PING GIR GI LI / PI PA OOR WE SI NGAN TI KAN KON VEK SI

m17

kal penutup

WA RUNG SA TE TA HU A / GA LA WI GA LA

m18

WI / PAN CE NE MBE TA HI / GA LA WI GA LA WI / PAN CE NE NGA NGE NI

m19 m20 m21

Lagu Galawi ini terdiri dari 21 motif. Dari 21 motif tersebut membentuk beberapa kalimat.

Motif 1 terdiri dari birama 1 dan 2

Motif 2 terdiri dari birama 2 - 4

Kedua motif ini (birama 1-4) adalah frase tanya

Motif 3 terdiri dari birama 5 dan 6

Motif 4 terdiri dari birama 6 – 8

Kedua motif ini (birama 5 – 8) adalah frase jawab. Kedua frase ini (birama 1-8) disebut dengan KALIMAT A

Motif 5 terdiri dari birama 9 dan 10

Motif 6 terdiri dari birama 10 – 12

Kedua motif ini (birama 9-12) membentuk frase tanya

Motif 7 terdiri dari birama 13 dan 14

Motif 8 terdiri dari birama 14 dan 15

Motif 9 terdiri dari birama 15 dan 16

Motif 10 terdiri dari birama 17 dan 18

Keempat motif ini (birama 13-16) membentuk frase jawab, dengan motif 10 sebagai frase penutup. Ketiga frase ini membentuk kalimat yang disebut KALIMAT B

Motif 11 terdiri dari birama 20 dan 21

Motif 12 terdiri dari birama 22 dan 23

Kedua motif ini (birama 20-23) membentuk frase tanya

Motif 13 terdiri dari birama 24 dan 25

Motif 14 terdiri dari birama 26 dan 27

Kedua frase ini (birama 20-27) membentuk kalimat yang disebut KALIMAT C

Motif 15 terdiri dari birama 28 dan 29

Motif 16 terdiri dari birama 30 dan 31

Kedua motif ini (birama 28-31) membentuk frase tanya

Motif 17 terdiri dari birama 32-35

Motif 17 ini merupakan frase jawab. Kedua frase ini (birama 28-35) disebut KALIMAT D

Motif 18 terdiri dari birama 36 dan 37

Motif 19 terdiri dari birama 37 dan 38

Motif 20 terdiri dari birama 38 dan 39

Motif 21 terdiri dari birama 39 dan 40

Keempat motif ini (birama 36-40) disebut frase/kalimat penutup

Dari uraian struktur bentuk lagu ini, maka bisa disimpulkan bahwa lagu Galawi ini mempunyai 21 motif yang membentuk \$ kalimat simetris.

5.2.3 Lagu Wong Tegal

WONG TEGAL
(JAKA NYONG)

4

A *kal tanya A 1-4*

E NYONG KI YE WO NG TE GAL
WO NEE BOM BO NGAN O RA DE NENG DU GAL

m1 m2

kal jawab A 5-8

E NYONG KI YE WO NG TE GAL
DE NE NGE NGU MUNG NGANG GO BA SA TE GAL

m3 m4

B *kal tanya B 9-12*

KMINLONG RE SIK KO TA NE
KU WE BU LU KAN KANG GO KO TA TE GAL

m5 m6

kal jawab B 13-16

NGA NGE NI LAN MBE TA HI
KU WE MAU KO TE KA BU PA TE TE GAL

m7 m8

2

kal tanya C.17-24

Musical notation for 'kal tanya C.17-24' in treble clef, key of D major. A box labeled 'C' is above the first measure. The melody consists of two phrases: the first phrase (measures 17-19) is bracketed and labeled 'm9', and the second phrase (measures 20-21) is bracketed and labeled 'm10'. The lyrics are: E NYONG SE NENG PA DI WONG TE BEL E NYONG BU NGAH PA DI WONG TE.

Musical notation for measures 22-24 in treble clef, key of D major. The melody consists of three measures: measure 22 is bracketed and labeled 'm11', measure 23 is bracketed and labeled 'm11', and measure 24 is bracketed and labeled 'm11'. The lyrics are: BAL E NYONG LI LIK NGAN TI GE DE YA NANG TE BAL.

kal jawab C.24-33

Musical notation for 'kal jawab C.24-33' in treble clef, key of D major. The melody consists of two phrases: the first phrase (measures 26-27) is bracketed and labeled 'm12', and the second phrase (measures 28-29) is bracketed and labeled 'm13'. The lyrics are: BA PA NE NYONG A SJI WONG TE BAL MA ME NE NYONG A SJI WONG TE.

Musical notation for measures 30-32 in treble clef, key of D major. The melody consists of three measures: measure 30 is bracketed and labeled 'm14', measure 31 is bracketed and labeled 'm14', and measure 32 is bracketed and labeled 'm14'. The lyrics are: BAL NYONG SE KO LAH NYAM BUT GA WE YA NANG TE BAL.

Lagu ini mempunyai 14 motif yang membentuk 3 kalimat, yaitu:

Motif 1 di birama 1-2

Motif 2 di birama 2-4

Motif 1 dan 2 adalah kalimat tanya pada kalimat A

Motif 3 di birama 5-6

Motif 4 di birama 6-8

Motif 3 dan 4 adalah kalimat jawab dari kalimat A

Motif 5 di birama 9-10

Motif 6 di birama 10-12

Motif 5 dan 6 adalah kalimat tanya dari kalimat B

Motif 7 di birama 13-14

Motif 8 di birama 14-16

Motif 7 dan 8 adalah kalimat jawab dari kalimat B

Motif 9 di birama 17-19

Motif 10 di birama 19-21

Motif 11 di birama 21-14

Motif 9, 10 dan 11 adalah kalimat tanya dari kalimat C

Motif 12 di birama 24-26

Motif 13 di birama 27-29

Motif 14 di birama 29-33

Motif 12, 13 dan 14 adalah kalimat jawab dari kalimat C

Dari hasil analisis bentuk / struktur musik tersebut maka bisa dilihat bahwa lagu ini merupakan lagu yang memiliki 3 kalimat simetris. Simetris ini bisa dilihat dari pola-pola motif yang membentuk kalimat (tanya-jawab) dan kalimat utuh.

BAB VI

LAGU DANGDUT TEGALAN MEREKLEKSIKAN NILAI-NILAI DAN IDENTITAS BUDAYA TEGAL

6.1 Nilai-Nilai dalam Lagu Dangdut Tegal

Sebagai sebuah karya seni sebagaimana karya-karya seni lainnya, Lagu Dangdut Tegal juga tidak hampa makna dan nilai. Sederet judul maupun dalam syair-syair Lagu Dangdut Tegal juga mengandung nilai-nilai. Dalam lagu yang berjudul *Pituttur* karya Dhimas Riyanto, dalam syair-syairnya mengandung nasehat sebagaimana makna dari *pituttur* yaitu pesan atau nasehat. Dalam wawancara dengan Dhimas Riyanto (31 Januari 2021), disebutkan potongan syair Lagu Dangdut Tegal tersebut: *koen kenapa maring luar negeri, wong koen ora duwe kepinteran apa... , mending balik usaha nang tanahe dewek li majukna kotane dewek oo...*

Makna lagu tersebut yaitu ‘kamu kenapa ke luar negeri? kamu juga tidak punya keahlian lebih. Lebih baik pulang kampung. Di kampung kembangkan daerahmu. Jadi lebih maju kampungmu’. Pesan atau nilai moral dari syair yang ceplas ceplos tersebut yaitu ajakan untuk kembali pulang kampung dan membangun kampung sendiri. Syair selanjutnya dari Lagu *Pituttur* tersebut yaitu:

Nang Saudi Arabia mung angon onta..
(di Saudi cuma beternak unta)
Momong anakke wong sih...
(hanya mengasuh anak orang)
Nang Korea malah dadi nelangsa...
(ke Korea malah jadi sengsara)
Malaysia jebule mung mreteli kelapa,
(ke Malaysia ternyata cuma ngupas kelapa)
Kebanyakan cuma kerja jadi buruh di kelapa sawit,..
(kebanyakan cuma kerja jadi buruh di kelapa sawit)
Nang Taiwan malahan njagani anda,
(di Taiwan kerjanya hanya menjaga tangga)
di sana jadi cleaning servis..
(di sana jadi tukang bersih-bersih)

Menurut Dhimas, lagu ini mengandung nilai ajakan untuk membangun daerah sendiri daripada merantau ke luar negeri. Lagu ini diperkuat dengan alasan kenapa merantau ke luar negeri itu tidak dianjurkan dengan memberikan alasan-alasan. Ke Saudi Arabia hanya jadi tukang asuh anak, ke Malaysia cuma jadi buruh kelapa sawit, dan seterusnya.

“Saya perhatikan ga ada yang dia menduduki jabatan yang bagus. Nah saya sebutkan begitu. Makanya secara ceplas ceplos saya mending balik kerja nang (di) tanah Jawa” (Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Menurut Dhimas nilai estetika atau sisi keindahan dari Lagu Dangdut Tegalan yaitu pada pilihan kata dan bahasanya yang ceplas ceplos. Sehingga menurut Dhimas, Lagu Dangdut Tegalan tidak boleh jauh dari karakter ceplas ceplos.

“Saya bikin Lagu Tegalan juga karakternya ga boleh jauh dari ceplas ceplos itu. Artinya, dalam ‘tanda kutip’ tidak boleh terlalu serius. Kalau serius ceritanya ga ada yang dengerin”. (Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Dhimas menjelaskan dia dalam membuat lagu tidak pernah terlalu serius baik kalimat maupun not-nya. Dicontohkan Dhimas lagu berjudul *Sendehan Lawang* yang artinya sandaran pintu. Lagu tersebut mengandung estetika tentang bagaimana percintaan orang Tegal dengan bahasa yang ceplas ceplos namun mengandung unsur rasa yang manis dan berkarakter. Lagu ini, menurut Dhimas, tidak bisa diterima oleh masyarakat atau tidak populer. Berbeda dengan sebuah lagu yang berjudul *Ngodor Dewek*, yang sangat bisa diterima dan malah menjadi viral. Berikut syair *Lagu Ngodor Dewek (sakit hati sendiri)*:

*Bapane..
(Bapakku)
Tuku Pit Ora Sida
(Beli Sepeda tidak jadi)
Tuku Motor Duwite Laka...
(Beli motor uangnya tidak ada)*

*Nyong Isin Karo Tangga Kiwa Tengen
(Aku malu dengan tetangga kiri kanan)
Pada Ngece, Ngeledeke Kebangetan
(semua menghina, menghujat keterlaluhan)
Apa Maning Angger Dijak Lunga Kanca
(Apa lagi kalau diajak pergi teman)*

*Belih Sida. Gara-gara Motore Laka.
(Tidak jadi, gara-gara motornya tidak ada)*

*Astagfirullah, Bocah Saya Gede Saya Mbajug
(Astaghfirullah, anak semakin besar semakin bandel)
Nggoda Bae Pegaweyane...
(Merengek terus kerjanya)*

*Iloken Nyong Kiye Kere Bae
(masa aku ini miskin terus)
Mana Mene Akeh Uwong Pada Ngece
(Sana-sini banyak yang menghina)
Emoh Sekolah, Enyong Uwis Belih Betah
(Tidak mau sekolah, aku sudah tidak betah)
Duwe Bapak Ora Kogel Maring Bocah
(Punya bapak tidak sayang kepada anak)*

*E..E...Bocah!
(E..E.. anak)
Aja Ngomong Sing Ngayawara
(Jangan bicara yang ngelantur)
Dipakani, Diopeni....Mbajug Temenan
(diberi makan, dibesarkan, durhaka beneran)
Tak Grujug Mengko!
(aku siram nanti)
Metu Kana, Adus!...Sholat!
(keluar sana, mandi! Sholat!)*

*Bapane....
(bapakku)
Enyong Kiye Anake Sapa
(aku ini anaknya siapa)
Kaya Belih Duwe Bapak
(seperti tidak punya bapak)*

*Awas Engko Kowen...
(awas nanti kamu)
Tak Tutuma Adong Bapane Teka...
(aku laporkan kalau bapak datang)*

“Artinya Tegal emang harus begitu (ceplas-ceplos)... agak lebih vulgar lagi”.
(Dhimas Riyanto, 2021)

Wawancara dengan seniman Lagu Dangdut Tegalan Firman Haryo Susilo (30 Januari 2021) menyebutkan letak nilai keindahan syair-syair Lagu Dangdut Tegalan yaitu pada romantisme bahasa.

“Ketika orang itu mendengarkan Lagu (Dangdut) Tegalan, yang orang Tegal sendiri teramat senang. Sebab disuruh dengerin Lagu Tegalan itu asik ya, pasti gitu”. (Firman Haryo Susilo, 2021)

Haryo juga menjelaskan tentang budaya dan kebudayaan. Budaya menurutnya berasal dari kata *digdaya* yaitu ada di angan-angan atau pikiran manusia. Daya itu merupakan kekuatan sehingga kebudayaan itu merupakan hasil pemikiran manusia yang menjadi kekuatan sehingga menciptakan keselarasan, menciptakan kerukunan, menciptakan perdamaian di kebudayaan tertentu.

“Kebudayaan itu kan disepakati oleh sekelompok orang, di situ menjadi kekuatan kelompok orang itu. Dan budaya Tegalan disepakati oleh orang-orang Tegalan. Budaya orang Jawa Timuran disepakati oleh orang-orang Jawa Timuran. Jadi di dalam kebudayaan itu ada tiga unsur: etika, estetika, dan hati nurani. Dengan karakter Tegalan etikanya dengan Tegalannya”. (Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021)

Dijelaskan Haryo, Lagu Tegalan ada yang mengandung nilai religi. Misalnya dalam lagu berjudul *Kembang Asmara*. Lagu ini menurutnya merupakan inspirasi dari kata syahadat *laailaaha illallah muhammadurrasulullah*. Lagu ini menceritakan tentang sebuah cinta yang tidak bisa diekspresikan dengan mantra, dengan harta benda ataupun dengan kata-kata. Wujud dari bait pertama itu wujud dari *laailaaha illallaah*, bait keduanya wujud dari *muhammadurrasulullah*.

Kembang Asmara:

Ana Crita Carita Ing Tanah Jawa
(Ada cerita, cerita dari tanah Jawa)
Caritane Babagan Kembang Asmara
(Ceritanya tentang bunga asmara)
Tanpa Banda Tanpa Mantra Lan Ukara
(Tanpa harta tanpa mantera dan kata-kata)
Asmara Amba Kaya Banyu Segara
(Asmara tumbuh seperti air di lautan)

Senadyan Netra Ra Bisa Mirsani
(Meskipun mata tidak bisa melihat)

Gumelaring Alam Langit Lan Bumi
 (Megahnya alam langit dan bumi)
Titisan Mulya Kanjeng Nabi Muhammad
 (Titisan kemuliaan Nabi Muhammad)
Mugi Paring Slamet Ana Ing Jagat
 (Semoga diberikan keselamatan di dunia)

Reff
Lebur Siji Ana Ing Ati
 (Melebur menjadi satu ada di hati)
Tresnaku Sampun Nyawiji
 (Cintaku sudah menyatu)
Anugrah Rasa Dateng Illahi
 (Anugerah rasa untuk illahi)
Tresnaku Nganti Teka Ning Pati
 (Cintaku sampai mati)

“Alasannya, ya itu tadi saya terinspirasi dari kalimat syahadat bukti kecintaan saya dengan dua kalimat syahadat, cinta sama Allah kemudian cinta sama Kanjeng Nabi Muhammad SAW”. (Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021)

Seniman, pencipta lagu sekaligus penyanyi Imam Joend (wawancara 13 Februari 2021) menyebutkan nilai-nilai kebudayaan yang bersifat edukatif dalam Lagu Dangdut Tegalan ada dalam lagu karyanya yang berjudul *Kali Gung*. Dalam lagu tersebut dijelaskan Imam mengandung nilai ajakan untuk menjaga lingkungan dan untuk bersyukur. Berikut potongan syair lagunya:

Sing akeh muji syukure
 (Yang banyak mengucap syukurnya)
Anane Kali Gung ning kene
 (Adanya Sungai Gung di sini)
Yuh dirumat dipiara
 (Ayok dirawat dipelihara)
Indahe tetep dijaga
 (Keindahannya tetap dijaga)

Demikian juga dengan lagu berjudul *Galawi* yang mengenalkan tentang kehidupan sosial masyarakat yang ada di Kota Tegal yang mengandung nilai saling menghargai antar sesama.

Berikut syair Lagu Galawi (Andy R):

Galawi

(Tegal Slawi)

Galawi Galawi

(Galawi Galawi)

Kabupaten Tegal

(Kabupaten Tegal)

Ibukotane Slawi

(Ibu Kotanya Slawi)

Galawi Galawi.., Warureja ngantikan Margasari

(Galawi-Galawi, Warureja sampai Margasari)

Galawi Galawi.., darat laut gunung kabeh nduweni

(Galawi-galawi... darat laut gunung semua dimiliki)

Buruh tani, nelayan, pengusaha, seniman, pegawai sipil, angkatan

(Petani nelayan, pengusaha, seniman, pegawai sipil, sampai tantara)

Galawi....Galawi

(Galawi-Galawi)

Reff:

Jerone banyu ning Waduk Cacaban

(Dalamnya air di Waduk Cacaban)

Teteg anteng sabar dadi cekelan

(Yakin tenang sabar yang jadi pegangan)

Gemrenjenge kali sing pegunungan

(Suara air dari sungai yang ada di pegunungan)

Kenteng ora ngresulahan

(Rajin tidak suka mengeluh)

Lingak linguk sadawane Galawi

(Tengah tengok sepanjang Galawi)

Kiwe tengen toko ning pinggir gili

(Kiri kanan toko di pinggir jalan)

Pompa cor wesi ngantikan konveksi

(Pompa beton besi sampai konveksi baju)

Warung Sate Tahu Aci

(Warung Sate Tahu Aci...)

(Galawi Galawi..), pancene mbetahi..

(Galawi Galawi...) memang membuat betah

(Galawi Galawi..), pancene ngangeni –

(Galawi Galawi..) memang bikin kangen

Galawi..Galawi.., Kabupaten Tegal, Ibukotane Slawi

(Galawi... Galawi... Kabupaten Tegal Ibukotanya Slawi)

Galawi..Galawi.., Warureja ngantikan Margasari
 (Galawi ... Galawi... Warureja sampai Margasari....)
Galawi..Galawi.., darat laut gunung kabeh nduweni
 (Galawi.. Galawi... darat laut gunung semua dimiliki)
Buruh tani nelayan, pengusaha seniman, pelajar santri pondokan
 (Petani, nelayan, pengusaha, seniman, pelajar santri pondokan...)
Galawi...Galawi (Galawi...Galawi...)

Reff:

Jerone banyu ning Waduk Cacaban
 (Dalamnya air yang ada di Waduk Cacaban)
Teteg anteng sabar dadi cekelan
 (Yakin, tenang, sabar - jadi pegangan)
Gemrenjenge kali sing pegunungan
 (Mengalirnya air sungai dari pegunungan)
Kenteng ora ngresulaha..
 (Rajin tidak mudah mengeluh...)
Purwahamba pancen indah pantaine
 (Purwahamba memang indah pantainya)
Adus banyu panas Gucci enggone
 (Mandi air panas guci tempatnya)
Kabupaten Tegal langka tunggale
 (Kabupaten Tegal tidak ada duanya)
Tentrem ayem rakyate
 (Tentram tenang rakyatnya)

(Galawi Galawi..), pancene mbetahi..
 (Galawi.. Galawi...) Memang membuat betah)
(Galawi galawi..), pancene ngangeni
 (Galawi...Galawi... Memang membuat rindu)
Galawi..Galawi.., Kabupaten Tegal, Ibukotane Slawi
 (Galawi Galawi... Kabupaten Tegal Ibu Kotanya Slawi)
Galawi..Galawi.., Bumi Jawa ngantikan Dukuh Turi
 (Galawi Galawi Bumi Jawa sampai Dukuh Turi)
Galawi..Galawi.., darat laut gunung kabeh nduweni
 (Galawi Galawi.. darat laut gunung semuanya dimiliki)
 Buruh tani nelayan, pengusaha seniman, pegawai sipil, Angkatan
 (Petani, pengusaha, seniman... pegawai sipil, tentara)
Galawi Galawi
 (Galawi.. Galawi)

Penjelasan tentang nilai-nilai dalam Lagu Dangdut Tegal juga disampaikan Bintoro Tampoaran (wawancara 16 Januari 2022). Menurutnya, nilai-nilai yang bisa diambil dari Lagu Dangdut Tegal adalah nilai etika dan estetika. Bintoro mengaku memperhatikan lagu-lagu karya Pak Ngudiyono tahun 1997 dalam syair dan liriknya ada yang mengandung nilai-nilai mengkritik, bahkan kebanyakan mengkritik.

Lalu apa “Pentingnya Lagu Tegal terhadap moral masyarakat?” dijawab Bintoro belum ada, masih terlalu umum seperti lagu lainnya. Hanya menampilkan perjalanan si pembuatnya. Dijelaskan Bintoro, yang membuat Lagu Dangdut Tegal tampak estetik yaitu dari segi bahasanya yang *blakasuta* atau blak-blakan. Itu justru yang membuatnya menjadi indah.

“Jadi pada syairnya. Kalau nilai-nilai kembali lagi pada karakternya yang blak-blakan menandakan orang Tegal yang jujur dengan bahasanya sendiri yaitu Tegal dan apa adanya. Bahwa masyarakat Tegal jujur apa adanya”. (Bintoro Tampoaran 2022)

Dalam hal nilai-nilai pendidikan dalam Lagu Dangdut Tegal dijelaskan Bintoro dari aransemenya tidak ada, namun dari syair terlihat jelas ada. Selanjutnya Bintoro satu persatu mencoba memberikan contoh Lagu Tegal dengan kategori nilai-nilainya. Lagu yang menganjurkan mencintai Tuhan (*Wulan Bunder* karya Nur Ngudiyono); Lagu tegalan yang menganjurkan untuk jujur dan bertanggung jawab (*Digebukin* karya Lanang Setiawan); Lagu Tegal yang menganjurkan bertoleransi terhadap sesama (*Lagu Tegal Keminclong Moncer Kotane*) mengajak masyarakat untuk bergotong royong; dan *Sengkuyung Bareng* sebagai Lagu Tegal yang menganjurkan untuk ekspresif terlihat dari bahasa yang digunakan. Lagu Tegal juga dapat memberikan ekspresi kreatif yaitu dari karakteristik *blakasuta* (blak-blakan) yang sudah terlihat sangat ekspresif. Namun tidak semua Lagu Tegal dapat menumbuhkan dan mengembangkan rasa percaya diri. Dari hasil pengamatan peneliti, pemuda Tegal yang mendatangi event Lagu Tegal kadang malu untuk menghafal Lagu Tegal karena bahasanya dianggap aneh. Mereka merasa kurang pede dengan menyanyikan Lagu Tegal.

Wawancara juga dilakukan dengan penulis sekaligus penyanyi Lagu Dangdut Tegalan lainnya yaitu Jaka Nyong (19 Januari 2022). Jaka berpendapat bahwa nilai-nilai estetika dan etika dalam Lagu Dangdut Tegalan pasti dan harus ada, dengan syarat harus tidak menyindir orang dan tidak menggunakan bahasa yang jorok. Dicontohkan Jaka Nyong, Dalang nyentrik Ki Enthus Susmono pernah mengatakan bahwa Bahasa Tegal itu sebenarnya bahasa yang indah bukan bahasa yang seronoh yaitu terutama ketika partner yang mendengarkan atau lawan bicara sama-sama orang Tegal, bukan dari *wetan* (timur) atau lainnya.

Unsur-unsur norma masyarakat Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan terdapat misalnya dalam Lagu *Semblotongan*. Lagu ini menggunakan bahasa Tegal yang artinya *mblatang mbajor* atau nakal. Lagu ini menceritakan anak yang tidak menghormati orang tuanya dan suka main *handphone* (hp) terus. Artinya lagu ini mengandung nilai atau pesan moral sebaliknya yaitu agar anak-anak menghormati orangtua dan tidak terlalu sibuk main hp.

Jaka Nyong berpandangan, letak keindahan Lagu Tegalan yaitu panggilan jiwa dan hati yang indah sebagaimana dijelaskannya:

“Kalau saya itu menyanyi Lagu Tegalan dari panggilan jiwa, panggilan dari hati. Sesuatu yang datang dari hati maka hasilnya akan indah. Tentunya karya yang indah, saya rasa semua Lagu Tegalan indah jika dibuat dan rasakan dengan hati”.
(Jaka Nyong, wawancara 19 Januari 2022)

Demikian juga, nilai-nilai kebudayaan yang bersifat edukatif di Lagu Tegalan itu ada. Setiap Lagu Tegalan yang dibuat Jaka Nyong harus ada pesan moralnya, sebagai misal lagu *Warmad*. Menurut Jaka, arti penting Lagu Tegalan terhadap moral masyarakat yaitu dalam hal mengajak dan menyampaikan kepada masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri orang Tegal serta bangga dan tidak malu menggunakan Bahasa Tegal serta mencintai budaya Tegal.

Keindahan Lagu Dangdut Tegalan diakuinya yaitu saat dinyanyikan terdengar indah, lebih-lebih saat didengarkan orang lain. Baginya, apakah lagunya bagus atau tidak yang terpenting dia sudah berkarya. Tampak bahwa Jaka Nyong sangat fanatik

terhadap Lagu Tegalan sehingga siapapun yang menyanyikan Lagu Tegalan itu terasa indah.

“Pertama mengajak dan menyampaikan masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri kita orang Tegal untuk tidak malu menggunakan Bahasa Tegal. Serta mencintai budaya Tegal itu sendiri”. (Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Jaka Nyong menjelaskan beberapa tipe Lagu Tegalan serta memberikan contohnya masing-masing.

Pertama, Lagu Tegalan yang mengandung corak sosial, misalnya tentang kehidupan sosial masyarakat Tegal yang guyub rukun. Contoh lagu misalnya *Desa Kedawung*, menggambarkan desa yang guyub rukun dan hasil tani yang melimpah.

“Ada, lagu saya banyak sekali. Kehidupan sosial masyarakat Tegal yang guyub rukun. Contoh lagu *Desa Kedawung*, menggambarkan desa yang guyub rukun dan hasil tani yang melimpah”. (Jaka Nyong, 19 Januari 2022).

Berikut syair lagu *Desa Kedawung*:

Wanita:

Desane Ngangeni Lan Mbetahi

(Desanya Bikin Kangen & Betah)

Gemah Ripah Nan Loh Jinawi

(Subur Makmur & Banyak Rakyatnya)

Desa Kedawung Arane

(Desa Kedawung Namanya)

Bojong Kecamatanane

(Bojong Kecamatananya)

Sing Guyup Rukun Wargane

(Yang Kompak Rukun Warganya)

Pria:

Adem Ayem Suasane

(Sejuk Nyaman Suasannya)

Ijo - ijo Pemandangane

(Hijau Hijau Pemandangannya)

Paling Jos Hasil Tanine

(Paling Hebat Hasil Taninya)

Tanduri Apa Bae

(Ditanami Apa Saja)

Subur Pertaniane

(Subur Pertaniannya)

Koor:

Ayo Warga Kedawung

(Ayo Warga Kedawung)

Gotong Royong Mbangun Desa...

(Gotong Royong Bangun Desa)

Senajan Kita Wong Gunung

(Walaupun Kita Orang Gunung)

Tapi Tenagane Rosa

(Tapi Tenaganya Kuat)

Kompak, Kenteng Lan Sregep

(Kompak, Rajin & Tak Kenal Lelah)

Gotong Royong Mbangun Desa

(Gotong Royong Bangun Desa)

Desa Kedawung Mantep

(Desa Kedawung Mantap)

Masyarakat Sejahtera

(Masyarakat Sejahtera)

Lagu ini menggambarkan satu desa di Tegal yang indah, yang subur, yang masyarakatnya mengutamakan kebersamaan melalui gotong royong, tekun dan ulet sehingga bisa menjadi contoh bagi desa-desa lainnya.

Kedua, lagu-lagu Tegalan mengandung nilai baik. Karena menurutnya, jangan sampai keadaan yang sudah baik di Tegal rusak atau menjadi tidak baik karena adanya lagu yang kurang baik.

Ketiga, Lagu Tegalan juga mengandung nilai-nilai Pendidikan, misalnya lagu tembang *Pitutur* karya Ki Enthus Susmono. Sebagai contoh lagu *Topeng Monyet* mengandung pesan agar tidak menjadi orang yang rakus. Demikian juga lagu *Kebletengen* yang mengandung pesan agar menjadi orang yang secukupnya dan tidak rakus.

“Contoh, lagu tentang pitutur pada Ki Enthus misal, lagu Topeng Monyet agar tidak menjadi orang rakus. Dan laguku yang Kebletengen biar menjadi orang yang secukupnya dan tidak rakus”. (Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Berikut lirik lagu *Topeng Monyet*:

Senajan jarene Darwin, manungsa asale monyet

(walaupun kata Darwin, manusia berasal dari monyet)
Nanging diparingi akal, becik ketitik ala ketara
 (tapi diberi akal, baik terasa jahat terlihat)
Serakah sifat si monyet, yen memangan coprat-capret
 (serakah sifat si monyet, kalua makan belepotan)
Kancane blih pada duman, karepe kabeh dijarah raya
 (temannya tidak diberi sisa, keinginannya dikuasai semua)

Mulane ya... sinok sitong
 (maka dari itu ya, mas mba)
Mulane ya... sinok sitong
 (maka dari itu, mas mba)
Aja pada dadi monyet....
 (jangan jadi monyet)

Angger kambing mangane suket godong
 (kalau kambing makan daut rumput)
Angger kucing mangane iwak daging
 (kalau kucing makan daging ikan)
Angger kambing nek mangan iwak daging
 (kalua kambing misal makan daging ikan)
Angger kucing mangane suket godong
 (kalau kucing missal makan daun rumput)

Suket godong, iwak daging
 (daun rumput, daging ikan)
Suket godong, iwak daging
 (daun rumput, daging ikan)
Kambing kucing... dipangan uwong
 (kambing kucing dimakan manusia)

Nyet... Nyet... Nyet... Topeng Monyet
 (nyet nyet topeng monyet)
Gaweane ngeret-eret...
 (pekerjaannya mengeret)
Nyet... Nyet... Nyet... Topeng Monyet
 (nyet nyet topeng monyet)
Watu kerikil rasane tongseng
 (batu kerikil terasa tongseng)

Ana monyet topenge uwong
 (ada monyet bertopeng manusia)
Topeng ucul, katon monyetnya

(topengnya copot, terlihat monyetnya)

Putra Ki Enthus, Haryo, menanggapi lagu Topeng Monyet ini berpendapat:

“...sebagai nasehat untuk masyarakat. Contoh dalam lagu karya abah Enthus yang Topeng Monyet. Topeng Monyet itukan sebenarnya paweling, paweling itu pengineat. Paweling itukan pengineat-ingat, di situ mengatakan tentang tentang Teori Darwin. Sebelum apa namanya? Sebelum dimulai lagu, itu ada ngobrolnya pakai Bahasa Tegalan ‘dulur dulur’ ngerti artine ya?” (Wawancara Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021)

Keempat, kecintaan kepada Tuhan juga menjadi salah satu tema dari Lagu Tegalan karya Jaka Nyong. Misalnya, Lagu *Duda Ditinggal Mati* yaitu agar bisa ikhlas, bahwa apa yang diambil Tuhan dari kita adalah kasih sayang-Nya kepada kita.

“Lagu ‘Duda Ditinggal Mati’. Agar saya bisa ikhlas, bahwa apa yang diambil Tuhan dari kita adalah kasih sayang Allah kepada kita”. (Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Lirik Lagu *Duda Ditinggal Mati*:

Wis takdire.. menungsa..
(Sudah takdirnya manusia)
Ditinggal mati.. balik nang Gusti..
(Meninggal... Kembali kepada Tuhan)
Wis genep patang puluh dina,
(Sudah genap empat puluh hari)
Bojone enyong ninggal lunga..
(Istriku meninggal dunia)

Lunga sing ora dinyana-nyana,
(Pergi yang tidak disangka-sangka)
Balik maring sing kuasa..
(Kembali pada sang kuasa)
Ya Allah..
(Ya Tuhan)
Tulung diampura sgala kesalahane,
(Mohon dimaafkan segala kesalahannya)
Bojone enyong selama urip neng dunia..
(Istriku selama hidup di dunia)

Enyong pasrah jiwa lan raga,
(Saya pasrah jiwa dan raga)
Nyandang status dadi duda..

(Menyandang status menjadi "duda")

Reff:

Kie rasane duda ditinggal mati,

(Ini rasanya menjadi laki-laki yang ditinggal istri)

Turune dewekan langka sing dikeloni..

(Tidur sendirian tidak ada yang menemani)

Emane cintane laka sing ngganteni,

(Sayang dan cinta nya tidak ada yang menggantikan)

Karep ati ora bakal luruh ganti..

(Maksud hati tidak ingin mencari ganti)

Sampe tekan mati..

(Sampai aku pun meninggal)

Saben dina nyong kirim donga,

(Setiap hari saya mengirim doa)

Nggo almarhumah tercinta..

(Untuk almarhumah istri tercinta)

Ya Allah..

(Ya Tuhan...)

Tulung diterima amal ibadahe,

(Tolong diterima amal ibadah istriku)

Jembar kuburane swarga panggonane..

(lapang kuburnya surga tempatnya...)

Kelima, Jaka Nyong juga menciptakan Lagu Tegalan yang mengandung makna kejujuran dan tanggung jawab. Misalnya, dalam lagu berjudul *Bujang Kapiran*. Lagu itu menceritakan kejujuran bahwa semakin hari semakin tua harus bertanggung jawab terhadap keluarga dan orang tua.

Lirik Lagu *Bujang Kapiran* (Pria Terlantar):

Dirasa - rasa Tambah Dina Tambah Tua

(Dirasakan semakin hari semakin tua)

Dirasa - Rasa Uripe Wis Kayong Anta

(Dirasakan hidup sudah terasa hampa)

Dipoyoki Kanca, Didedes Keluarga

(Diejek teman, didesak keluarga)

Diarani Bujang Kapiran

(Disebut sebagai pria terlantar)

Pancen Jodoh Kehendaki Sing Kuasa

(Memang jodoh kehendak Yang Kuasa (Tuhan))

Nanging Jodoh Ora Ujug Ujug Teka
 (Tetapi jodoh tidak bisa tiba-tiba datang)
Butuh Kemantapan, Butuh Kemapanan
 (Butuh kemantapan, butuh kemapanan)
Duwe Cinta Sing Temenan
 (Memiliki cinta yg sungguh-sungguh)

Reff:

Nelangsa, Enyong Nelangsa
 (Merana saya merana)
Durung Bisa Gawe Bungahe Wong Tua
 (Belum bisa membuat bahagia orang tua)
Bapa Mane Pengin Momong Putu
 (Bapak Ibu sudah ingin menimang cucu)
Enyonge Durung Bisa Nein Mantu
 (Saya belum bisa memberi menantu)
Ibarat Panganan Uwis Kadaluarsa
 (Ibarat makanan sudah kadaluarsa)
Pengine Kawinan Jodone Durung Ana
 (Pengen menikah belum ada jodohnya)
Perawan Randa Wis Mestine Enyong Nrima
 (Perempuan perawan maupun janda saya terima)
Sugih Lan Melarat Dudu Syarat Sing Utama
 (Kaya dan miskin bukan syarat utama)
Sing Gelem Nerima Enyong Sing Wis Tua
 (Yang mau menerima saya yang sudah tua)
Gelem Njalani Rumah Tangga.
 (Mau menjalani rumah tangga)

Keenam, ada juga Lagu Tegalan yang mengajarkan hormat dan santun hasil karya Jaka Nyong. Misalnya, dalam lagu *Semblotongan* (liriknya dicantumkan pada bagian lain disertai ini) yang mengandung pesan agar hormat dan santun kepada orang tua. Pada lirik “*akeh bocah klalen karo wong tua, pada sembrono nggal dina dolanan hp sampe klalen pejratan*” bermakna pentingnya menghargai orangtua dan tidak hanya sibuk dengan bermain hp.

Ketujuh, Lagu Tegalan karya Jaka juga ada yang mengandung semangat untuk memiliki kepercayaan diri apapun profesi kita. Contoh lagunya: *Mas Budi Ani* yang

menceritakan tentang orang yang berangkat ke luar negeri untuk mencari modal bertani, agar berhasil di pertanian. Dia percaya diri menjadi anak petani.

Kedelapan, terdapat juga Lagu Tegalan yang mengandung pesan agar dalam hidup ini bersikap baik dan rendah hati, misalnya tersirat dalam lagu berjudul *Semblotongan*.

Kesembilan, orang Tegal itu blak-blakan yang menyebabkan mereka itu ekspresif, bercerita lugas dan apa adanya, jujur dan tidak dibuat-buat. Contohnya dalam lagu Jaka yang berjudul *Warmad Hajatan* dan *Setan Kopet*.

Kesepuluh, meskipun orang luar Tegal banyak yang menganggap orang Tegal itu kasar karena bahasanya, Lagu Tegalan banyak yang menyiratkan nilai-nilai etika. Misalnya dalam lagu *Man Warso Rika Semrawut*. Lagu ini mengandung pesan agar manusia mempunyai tata krama terhadap orang lain. Bahkan Lagu Tegalan yang dari judulnya saja terlihat kasar, tapi bisa mengandung pesan etika yang baik. Sebuah lagu berjudul *Dasar Kunyuk*, misalnya, mengandung pesan pendidikan, yaitu agar tidak mengeluh dan kufur nikmat seperti kunyuk atau *kurang nyukuri* dengan penyampaiannya khas Tegal yang apa adanya.

Kesebelas, dalam karya-karya Jaka Nyong, Lagu Tegalan ada yang bisa menjadi sarana bermain bagi anak-anak hingga remaja. Sebagai misalnya, mereka suka main Tiktok dengan lagu *Setan Kopet*, bahkan mereka mengenal lagu *Setan Kopet* melalui Tiktok.

Gendra Wisnu Buana (wawancara 3 Februari 2022) menyebut Lagu Tegalan lebih sebagai ekspresi masyarakat lokal dalam kehidupan sehari-hari mereka. Nilai-nilai yang dimiliki merupakan potret dari realitas masyarakat Tegal. Ada beberapa kriteria yang disebutkan Gendra berikut contoh lagunya yaitu: cinta dan romantisme: *Kebanjur Wis Seneng* (Najeeb Bahresy); komedi: *Ronggeng Kethek* (Najeeb Bahresy); sejarah Tegal: *Numpak Dokar* (Najeeb Bahresy); kebanggaan terhadap Tegal: *Tegal Keminclong Moncer Kotane* (Nurngudiono/Yono Daryono); religiusitas: Lagu-lagu milik Slamet Gundono; nilai-nilai pendidikan: Lagu-lagu milik Slamet Gundono; cinta Tuhan: Lagu-lagu milik Slamet Gundono; hormat dan santun: *Tembang Pitutur* (Cipt. S Noeridin yang dinyanyikan Tri Widiarti); anjuran berbuat baik, rendah hati, dan

toleran: Lagu-lagu milik Slamet Gundono; Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk ekspresif dan terbuka: *Menek Pucang* (Najeeb Bahresy).

Selain seniman, penulis juga mewawancarai pemerhati Lagu Tegalan dari Pemerintah Kabupaten Tegal yaitu R. Soedanto Ponco Soelarso (wawancara 8 Februari 2022). Menurut Ponco, nilai-nilai edukasi terekspresi dalam Lagu Tegalan misalnya dalam Lagu *Galawi*, bahwa Kabupaten Tegal ibu kotanya Slawi, yaitu pengetahuan tentang ibukota sebuah kabupaten. Demikian juga dalam Lagu *Kali Gung* yang mengandung informasi tentang sungai yang menghidupi masyarakat banyak. Ponco selanjutnya menjelaskan karakteristik dan beberapa di antaranya disertai contoh Lagu Tegalan: norma (dalam hal menjunjung norma dan nilai kesopanan, tidak mengumbar aib); budaya, etika estetika (karakter dan kesopanan Lagu Tegalan, karakter blak-blakan dan tetap *unggah-ungguh*); cinta (*Kasri* dan lagu-lagu Agus Riyanto); sejarah Tegal (*Kali Gung*); kebanggaan Tegal (*Galawi*); keyakinan (*Balo-Balo*); informatif (*Budaya Moci*, *Tempat Guci*, dan lain-lain); cinta terhadap Tegal (*Moncer Kotane*, *Wong Tegal*); kejujuran (hampir semua karena Lagu Tegalan blak-blakan); kesantunan, cara berbuat baik kepada alam dan manusia (lagu *Balo-Balo*); percaya diri yang *blak-blakan* (semuanya, karena sifat khas Lagu Tegalan); ekspresif (*Balo-Balo*. “*eh godong kecipir, disengget ana susuhe. aja pada gadi wong kikir, wong sing kikir akeh musuhe*”); dan nilai etika (*Balo-Balo*).

Di atas adalah gambaran umum nilai-nilai yang ada dalam Lagu Dangdut Tegalan. Selain itu, berikut sebagian nilai-nilai dalam Lagu Dangdut Tegalan secara lebih spesifik.

6.1.1 Nilai-Nilai Estetika dan Pesisiran

Sebagai sebuah hasil karya seni, Lagu Dangdut Tegalan mengandung nilai-nilai keindahan yang menjadikannya enak didengar, sedap ditonton, dan menentramkan perasaan saat dinikmati. Dengan kata lain, lagu-lagu Tegalan adalah identik dengan nilai-nilai estetika sesuai dengan hati dan perasaan yang pas bagi penikmatnya. Keindahan inipun bergantung pada siapa yang mendengarnya. Nilai-nilai estetika yang

ada di dalam Lagu Tegal pun bervariasi, mulai dari lagu-lagu yang bertemakan pesisir, keindahan alam Tegal, percintaan, humor dan canda.

“Yang saya rasakan keindahan Lagu Tegal. Kalau orang Tegal itu kan kekhasannya ceplas ceplos,.. saya bikin Lagu Tegal juga karakternya ga boleh jauh dari ceplas ceplos itu. Artinya dalam tanda kutip tidak boleh terlalu serius.. kalau serius ceritanya ga ada yang dengerin. Yaa.. contohnya.. saya kalau bikin Lagu Tegal ga pernah serius sekali kalimatnya maupun not-nya,.. contoh lagu yaa... dalam satu album itu ada lagu *Sendehan Lawang*, itu udah mulai estetika..bahwa ini percintaan orang Tegal ini begini, bahasanya ceplas ceplos tapi ada unsur manisnya gitu.. berkarakter,.. itu ga bisa diterima sama masyarakat.. tapi di deret yang kesekian yang di bawah yang judulnya *Ngodor Dewek*, malah yang diambil.. masyarakat malah viral gitu, artinya Tegal emang harus begitu... agak lebih vulgar lagi”. (Wawancara dengan Dhimas Riyanto 31 Januari 2021)

Sebagai daerah pesisir yang berada di Pantai Utara Jawa (Pantura), Tegal (Kota Tegal dan Kabupaten Tegal) memiliki nilai-nilai estetika yang berhubungan dengan laut atau pesisir. Salah satu sarana pengungkapan keindahan Tegal sebagai sebuah pesisir adalah melalui lagu yaitu Lagu Dangdut Tegal. Meskipun tema lagu ini tidak sebanyak tema lagu lainnya seperti percintaan, keindahan alam lainnya, maupun makanan khas Tegal, tema tentang pesisir menjadi daya tarik tersendiri dan kekhasan yang tidak terlupakan menunjukkan identitas posisi kewilayahan Tegal.

Seniman Dhimas Riyanto mengatakan nilai-nilai masyarakat Tegal sebagai masyarakat pesisir meskipun tidak banyak juga ada dalam Lagu Dangdut Tegal (wawancara dengan Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021). Dijelaskan Dhimas, nilai-nilai keindahan pesisir eskplisit tertuang keindahan alam lautnya. Misalnya dalam lagunya *Tembang Pesisir* dan *Sing Nalar* yang secara jelas tentang pesisir namun dibumbui dengan unsur percintaan. Ada juga Lagu Tegal tentang pesisir Tegal karya Imam Joend yang berjudul *Purwahamba*. Lebih lanjut kata Dhimas, ada lagu-lagu Dangdut Tegal yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan masyarakat Tegal sebagai masyarakat pesisir. Seniman yang masuk kategori seniman awal Lagu Tegal ini menyebutkan dua contoh lagu tentang kehidupan nelayan pesisir yang judulnya *Kang Daroji* dan *Wulan Bunder*.

Syair Lagu *Tembang Pesisir*:

Disekseni Angin Sing Semilir
 (disaksikan angin yang sumilir)
Pinggir Pesisir Ngudar Rasa Njero Dada
 (di pinggir pesisir meluapkan rasa dalam hati)
Katresnanku Ora Wayu Ora Mambu
 (kecintaanku tidak layu tidak bau)
Senajan Wis Lingsir Wektu
 (walaupun sudah bersilih waktu)

Disekseni Lintang Lintang Wengi
 (disaksikan bintang-bintang malam)
Langit Pesisir Aku Ngucapna Janji
 (langit pesisir aku mengucapkan janji)
Ora Bakalan Aku Mblenjani
 (tidak akan aku mengkhianati)
Salawase Nganti Kaki Nini
 (selamanya sampai kakek nenek)

Ombak Segara....
 (ombak lautan)
Aku Kangen Nang Sebrang Kana
 (aku rindu di seberang sana)
Ombak Segara...
 (ombak lautan)
Tulungna Aku Mana
 (bantu aku kesana)

Ana Sing Nunggu Wiwit Wulan Pitu
 (ada yang menunggu dari bulan ke tujuh)
Gadis Karimunjawa Sing Ayu
 (gadis Karimunjawa yang cantik)

Syair Lagu *Sing Nalar* (syair lagu yang masuk di akal)

Sadawane Mlaku Mlaku Nang Pesisir
 (sepanjang jalan jalan di pesisir)
Karo Dzikir Akeh Nemen Sing Tak Pikir
 (sambil dzikir banyak sekali yang aku pikir)
Banyu Laut Ombake Ngambungi Pasir
 (air laut ombaknya mencium pasir)
Hawane Sing Adem Angine Semilir
 (udaranya yang sejuk anginnya semilir)

Sadawane Mlaku Mlaku Wayah Bengi
 (sepanjang jalan jalan waktu malam)
Sorote Lampu-Lampu Padang Gemebyar
 (sorot lampu-lampu terang benderang)
Suasana Katon Dunya Kiye Jembar
 (suasana terlihat dunia ini terasa luas)
Muji Syukur Kanggo Pikiran Sing Nalar
 (puji syukur atas pikiran yang nalar)

Astaghfirullah, Ampuni Aku Ya Allah
 (astaghfirullah, ampuni aku ya Allah)
Sing Kurang, Kurang Akeh Matur Suwune
 (yang kurang, kurang banyak bersyukur)
Kadang Klalen Terkadang Anggep Sepele
 (kadang lupa, terkadang menganggap sepele)
Nang Dunya Polahe Sekarep Karepe
 (di dunia bertingkah semanya sendiri)

Alhamdulillah diparingi urip Nang Kene
 (alhamdulillah diberikan hidup di sini)
Laka Tsunami, Apa Maning Gempa Bumi
 (tidak ada tsunami, apa lagi gempa bumi)
Ayem Tentrem Gemah Ripah Loh Jinawi
 (Bahagia tentram kondisi masyarakat dan wilayah yang subur Makmur)
Bumi Tegal Tumpah Darah Ibu Pertiwi
 (bumi Tegal tumpah darah ibu pertiwi)

Seniman Lagu Tegalan sekaligus Dalang Muda putra dari Ki Entus Susmono (alm), Firman Haryo Susilo juga senada dengan Dhimas bahwa ada lagu-lagu Tegalan yang menceritakan atau paling tidak menyindir tentang keindahan laut dan pesisir Tegal. Dua contoh disebutkan Haryo yaitu lagu yang berjudul *Tegal Keminclong Moncer Kotane* dan *Ana Carita Ana Kanda* (wawancara 30 Januari 2021).

“Syair Lagu Tegalan mengandung unsur identitas masyarakat pesisir Tegal jelas ada Mbak, namun hanya sebagian”. (Firman Haryo Susilo, wawancara 30 Januari 2021)

Seniman dan pengamat Lagu Tegalan lainnya Bintoro juga mengakui ada lagu-lagu Tegalan yang memiliki makna-makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat peisisir. Ia mencontohkan lagu yang diaransemennya sendiri yaitu *Tegal Keminclong Moncer Kotane*. Seniman milenial Jaka Nyong memiliki Lagu Tegalan yang memiliki

makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat Tegal sebagai masyarakat pesisir meskipun diakuinya ada momen cintanya. *Burak Rantak*, salah satunya, menunjukkan letak geografis Tegal yang pesisir. Diceritakan Jaka, *shooting* atau pengambilan gambarnya dilakukan di Pantai Alam Indah (PAI), yang sebagian berlatar belakang sebuah Bengkel Kapal di Suradadi. Lagu tersebut mengisahkan seorang lelaki yang bekerja sebagai nelayan, istrinya selingkuh dan dibawa oleh lelaki lain karena faktor ekonomi. Dengan kata lain, lagu-lagu bertemakan pesisir karya Jaka Nyong meskipun secara lirik tidak disebut tetapi dengan memanfaatkan media pada Revolusi Industri 4.0 saat ini (misalnya, YouTube), lagu-lagu tersebut mengambil video klip dengan latar belakang keindahan pantai pesisir yang ada di Tegal.

Lirik Lagu *Burak Rantak* (Rusak Berantakan)
karya Jaka Nyong

Semriwingine Angin Segara

(ademnya angin laut)

Atise Nusuk Ning Njero Dada

(dinginnya menusuk di dalam dada)

Kelingan Kowen Sing Gawe Lara

(teringat kamu yang membuat sakit)

Demenan Karo Wong Lanang Liya

(selingkuh dengan laki-laki lain)

Hubungan Sing Dibangun Tahunan

(hubungan yang telah dibangun sejak bertahun-tahun)

Burak Rantak Ancur Sakeprasan

(rusak berantakan hancur seketika)

Harta Benda Sing Dadi Inceran

(harta benda yang jadi incaran)

Rumah Tangga Ujunge Pegatan

(rumah tangga ujungnya cerai)

Ombak Segara Saksi Perkara

(ombak lautan menjadi saksi permasalahan)

Pancen Enyong Rejeki Ne Pas Pasan

(memang aku rezekinya pas pasan)

Tapi Enyong Dudu Lanang Kanggo Edekan

(tapi aku bukan lelaki yang dapat diinjak)

Sugih Dunya Aja Kanggo Kadiran

(kaya dunia tidak menjadi jaminan)

Harta Nyawa Kabeh Titipane Pengeran

(harta nyawa semua titipannya Tuhan)

Aja Semena-Mena Nglarani Wong Sing Setia

(jangan semena-mena menyakiti orang yang setia)

Mbokatan Mengkone Rika Dinein Karma

(barangkali nanti kamu diberi karma)

Reff:

Hubungan Sing Dibangun Tahunan

(hubungan yang telah dibangun sejak bertahun-tahun)

Burak Rantak Ancur Sakeprasan

(rusak berantakan hancur seketika)

Harta Benda Sing Dadi Inceran

(harta benda yang jadi incaran)

Rumah Tangga Ujung Pegatan

(rumah tangga ujungnya cerai)

Ombak Segara Saksi Perkara

(ombak lautan menjadi saksi masalah)

Pencen Enyong Rejekine Pas Pasan

(memang aku rezekinya pas pasan)

Tapi Nyong Dudu Lanang Kanggo Edekan

(tapi aku bukan lelaki yang dapat diinjak)

Sugih Dunya Aja Kanggo Kadiran

(kaya dunia tidak menjadi jaminan)

Harta Nyawa Kabeh Titipan Pangeran

(harta nyawa semua titipannya Tuhan)

Aja Semena-Mena Nglarani Wong Sing Setia

(jangan semena-mena menyakiti orang yang setia)

Mbokatan Mengkone Rika Dinein Karma

(barangkali nanti kamu diberi karma)

Ponco, narasumber dari Pemkab Tegal, menyebutkan ciri masyarakat pesisir Tegal yaitu artikulasi keras dan seru. Ini terjadi karena Tegal berada di pesisir dan itu dipengaruhi oleh angin. Hal ini menurutnya berbeda dengan masyarakat yang berada di dataran tinggi, walaupun *ngapak* tapi tidak keras. Ponco menilai kebudayaan pesisir dalam Lagu Tegalan ada dalam alat musik asli Tegal dan disebutkan di naskah Belanda

menggunakan alat musik *Terbangan*, sama seperti di musik *Balo-Balo*. Ada juga Lagu Tegal yang secara tersurat menyebut keindahan salah satu pantai di Tegal yang berjudul *Pantai Widuri*.

“Artikulasi keras dan seru. Karena berada di pesisir dan itu dipengaruhi oleh angin. Beda dengan dataran tinggi, walaupun ngapak tapi tidak keras”.(Wawancara dengan R. Soedanto Ponco Soelarso, 8 Februari 2022)

Sementara itu, salah satu Lagu Dangdut Tegal yang banyak disebut para seniman menggambarkan Tegal sebagai daerah pesisir yaitu sebuah lagu berjudul *Tegal Keminclong Moncer Kotane* (Tegal Bersinar Terang Kotanya).

Lirik lagu ini adalah sebagai berikut:

Pan balik ya mana los pan balik ya mana los
(Mau pulang ya silakan mau pulang ya silakan)
Enyong ora bakal ngganduli
(Saya tidak akan memberatkan)
Ana sate ana sauto
(Ada sate ada soto)
Aja nggajog aja mlongo
(Jangan menyesal jangan melamun)

Keminclong segarane keminclong segarane
(Bersinar pantainya bersinar pantainya)
Kinclong kinclong bening kaya kaca
(Bersinar bersinar jernih seperti kaca)
Resik resik sawise didis
(Bersih bersih setelah membersihkan rambut)
Ora sisik ora busik kabeh kalis
(Tidak kasar tidak kotor semua menjadi sangat bersih)

Ora nyana ora ngira kota Tegal saiki keminclong
(Kota Tegal sekarang bersinar)
Angger awan sedep disawang
(Saat siang enak dipandang)
Angger bengi padang njimbrang
(Saat malam terang benderang)
Moncer moncer moncer kotane
(Bersinar terang bersinar terang bersinar terang kotanya)

Dalam lirik lagu tersebut terlihat kekhasan masyarakat Tegal yang menyinggung bagaimana Tegal itu adalah wilayah pesisir yaitu dalam syairnya

“*Keminclong segarane keminclong segarane, kinclong kinclong bening kaya kaca, resik resik sawise didis, ora sisik ora busik kabeh kalis*”. Lirik ini secara eksplisit menyampaikan bahwa Tegal memiliki laut yang indah dan bersih. Dalam hal ini, selain menceritakan kondisi akan keindahan laut dan pesisir Tegal juga merupakan pesan agar Tegal yang sudah indah dan bersih tetap dijaga dan dipertahankan.

Selain lagu-lagu yang banyak menyinggung pesisir, sebagian narasumber juga berpendapat bahwa lagu tentang pesisir dalam Lagu Tegalan tidak banyak.

“Ya ada.. sebagian kecil ya... yang lainnya lebih universal aja.. di semua daerah ada unsur-unsur itu. Yang sebagian besar umum, universal. Kadang kebanyakan Lagu Tegalan tidak identik sekali dengan Tegalan yang dalam gitu, tapi dengan pertimbangan komersial gitu”. (Wawancara dengan Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Jaka Nyong, pengarang dan penyanyi Lagu Tegalan milenial menyebut dalam lagunya tidak banyak menyebut tentang pesisir. Namun latar belakang video klipnya, ada yang yang ditunjukkan di pantai.

“Ada tapi ada momen cintanya. Yaitu Burak Rantak. Itu menunjukkan letak geografis Tegal yang pesisir dulu saya shootingnya di Pantai PURIN. Lagu tersebut ciptaannya saya. Yang mengisahkan seorang lelaki yang bekerja sebagai nelayan dan istrinya sekarang selingkuh dan dibawa oleh lelaki lain karena faktor ekonomi.” (Wawancara Jaka Nyong Selasa, 19 Januari 2022)

Lagu-lagu bertemakan pesisir tersebut makin menunjukkan bahwa Tegal baik kota maupun kabupaten pada sebagian wilayahnya berbatasan langsung dengan laut dan membawa pada karakteristik pesisiran.

6.1.2 Nilai *Blakasuta* dan Egaliter Masyarakat Tegal

Teks Lagu Tegalan juga, cenderung lugas, spontan, dan *blakasuta* (blak-blakan). Artinya lugas, *to the point*, bahkan disebut 'kasar'. Untuk itu, orang luar Tegal terkadang salah paham saat menilai orang Tegal melalui teks bahasa yang mereka gunakan karena pada pandangan atau pendengaran pertama mereka akan dianggap kasar karena mereka cenderung apa adanya, berbicara terus terang dan blak-blakan. Dhimas Riyanto, mencontohkan salah satu lagunya yang menggunakan kata-kata lugas dan spontan berjudul *Ana Crita Ana Kanda*. Lirik lagunya adalah sebagai berikut:

*Jarene nang Tegal kuwe
Apa bae bisa digawe
Paling komplit industrine
Ana Crita Ana Kanda*

*Tegal kuwe Jepang Jawa
Wesi bekas wesi lawas
Dadi barang sing berguna
Golet dandang, Ya ning Talang
Pompa tangan, Ya Pagongan
Engsel grendel, Ora Angel
Sikil mesin, Lan Liyane*

*Ana Crita Ana Kanda
Jepang jawa nggoleti bapak
Melu nyangking melu nyinjing
Eben bisa mlayu mlencing*

*Tegal belih tau turu
Industrine akeh sing nunggu
Melek mata akeh rencana
Sederhana tapi nyata*

*Margasari... Gunung gampinge
Balapulang,... Mebelane
Lebaksiu... Matrabake
Nang Bogares... Kacang Asine*

*Adiwerna... Ya Satene
Randugunting... Kupat Glabed te
Nang Babakan... Pesantrene
Pasar Senggol... Sautone*

Mengomentari lagunya, Riyanto berkata:

“Ana Cerita Ana Kanda.. tidak ada di daerah lain, tidak ada istilah seperti itu. Di dalamnya juga, isinya lugas dan spontan”. (Dhimas Riyanto, 2021)

Hal senada disampaikan Firman Haryo Susilo, seniman dan dalang muda Tegal, lugas dan spontanitas orang Tegal saat bertemu sesama orang Tegal sebenarnya bisa menjadi bahasa percintaan. Namun, jika bertemu dengan orang Jawa di luar Tegal

mungkin terdengar kasar. Sementara itu, Lanang Setiawan saat ditanya apakah ada Lagu Tegal dengan kata-kata kasar, awalnya menjawab tidak.

“Sejauh yang saya tahu Lagu Tegal tidak menggunakan bahasa yang kasar”.
 (Lanang Setiawan, 2021)

Namun kemudian, Lanang mengoreksi jawabannya dengan mencontohkan, ada Lagu Tegal yang menggunakan bahasa yang menyinggung. Misalnya, *lagu Dasar Kunyuk* karya Atik Apriyanti (contoh ini juga diakui Dhimas Riyanto).

“Ada, ngoko kasar, ‘Dasar Kunyuk’ itu *mendupaki*, kami ada lagu seperti itu di Tegal”. (Dhimas Riyanto, 2021)

Lagu dengan kata kunyuk (monyet) ini menyindir suatu kondisi yang tidak terduga di masyarakat. Sindiran ini juga tumpul menggunakan kata 'kunyuk'. Koreksi jawaban dari Lanang Setiawan yang awalnya menjawab tidak ada penggunaan bahasa kasar, kemudian dikoreksi lagi – bisa jadi karena kerancuan makna yang ditangkap oleh kata ‘kasar’ tersebut. Bahkan kalau ditelaah lagi, Kunyuk di sini sebenarnya merupakan singkatan dari ‘kurang nyukuri’ alias kurang bersyukur.

Dalam konteks ini, makna 'kasar' harus didefinisikan ulang. Ketika di suatu tempat semua orang menggunakan kata yang dianggap kasar atau terdengar kasar, tidak harus dianggap kasar. Sehingga kekasarannya harus dilihat oleh siapa dan dimana digunakan. Selain itu, kasar dalam berbicara tidak boleh diartikan sebagai kasar hati atau perangai kasar. Hal ini juga disampaikan oleh artis lagu Tegal lainnya, Firman Haryo Susilo (Haryo). Menurut Haryo, kasar menurut orang luar Tegal karena belum terbiasa mendengar dan menggunakan kata-kata seperti itu.

“Kasar kalau Lagu Tegal dinyanyikan di Jawa Tengah dan yang mendengarkan bukan berasal dari Tegal, jadi terdengar kasar”. (Wawancara dengan Firman Haryo Susilo, 2021)

Secara implisit, Dhimas Riyanto bahkan berpendapat bahwa Bahasa Tegal yang lugas, terus terang, dan blak-blakan harus tetap demikian karena merupakan salah satu ciri khas Tegal.

“Bagi orang Tegal, keunikannya adalah berbicara jujur, tidak berbohong. Saya membuat Lagu Tegal dan karakternya tidak jauh dari itu. Artinya jangan terlalu serius, kalau serius tidak akan ada yang mendengarkan”. (Dhims Riyanto, 2021)

Dijelaskan Dhimas, dalam mengarang Lagu Tegal, dia tidak pernah membuat kalimat atau kata yang terlalu serius. Ada lagu, misalnya, berjudul *Sendehan Lawang*. Lagu ini secara estetis menggambarkan bagaimana kecintaan masyarakat Tegal dengan unsur kemanisan dan karakter. Sayangnya, kata Dhimas, lagu ini tidak laris karena memiliki unsur manis dan karakter yang membuatnya kurang diterima masyarakat. Berbeda dengan lagu lain dengan judul 'Ngodor Dewek' yang sempat viral.

“Artinya Tegal harus seperti itu... sedikit lebih vulgar (kasar)”. (Dhimas Riyanto, 2021)

Penjelasan di atas menunjukkan bahwa lirik Lagu Tegal juga tidak terlepas dari konteks budaya, sosial dan lingkungan masyarakat Tegal. Menurut Dhimas Riyanto, sebagian besar Lagu Tegal yang ada berbicara tentang konteks Tegal.

“Sekitar 90 persen Lagu Tegal dipengaruhi oleh lingkungan, alam, sosial, dan budaya. Begitulah budaya orang Tegal yang berbicara terus terang”.

“Memang tidak kasar, itu budayanya. Kalau kita buat lembut. 'Menyetrika' dulu, akan aneh.. seperti lagu *wetanan* (timur), halus sekali”. (Dhimas Riyanto, 2021)

Sementara itu, Bintoro berpendapat yang membuat Lagu Dangdut Tegal tampak estetis yaitu dari segi bahasanya yang *blakasuta* atau blak-blakan. Itu justru yang membuatnya menjadi indah.

“Jadi pada syairnya. Kalau nilai-nilai kembali lagi pada karakternya yang blak-blakan menandakan orang Tegal yang jujur dengan bahasanya sendiri yaitu Tegal dan apa adanya. Bahwa masyarakat Tegal jujur apa adanya”. (Bintoro Tampoaran 2022)

6.1.3 Nilai Percintaan

Sebagaimana halnya lagu-lagu berbahasa lainnya termasuk Bahasa Indonesia, Lagu Tegal juga sebagian besar atau banyak yang bertemakan tentang cinta. Yaitu cinta antara dua insan berbeda bernama manusia laki-laki dan perempuan. Dhimas menyebut lagu berjudul *Sendehan Lawang*. Lagu ini mengandung estetika tentang bagaimana percintaan orang Tegal dengan bahasa yang ceplas ceplos namun mengandung unsur rasa yang manis dan berkarakter. Demikian juga dalam lagu karya Najeeb Bahresy (alm) berjudul *Kebanjur Wis Seneng*. Lagu ini mengandung makna cinta dan romantisme yang dari judulnya sudah bermakna cinta terlanjur suka.

Demikian juga dalam lagu-lagu lainnya seperti *Kasri*, juga *GBN Slawi* yang menceritakan kisah cinta yang bertemu di *GBN Slawi*.

Berikut lirik lagu *Sendehan Lawang* (Sandaran Pintu):

Sendekala Ora Ilok Jare Wong Tuwa
 (waktu senja pamali kata orang tua)
Bocah Wadon Delag-Delag Njanggleng Nang Njaba
 (anak perempuan berdiri di luar)
Eben Bae Ora Dingapa
 (biar saja tidak apa)
Lagi Nunggu Sing Apan Teka
 (sedang menunggu yang akan hadir)

Nyong Dandan Eben Katon Ayu Temenan
 (aku dandan agar terlihat cantik beneran)
Lipen Setip, Minyak Wangi, Rai Pupuran
 (lipstick, minyak wangi, wajah bedakan)
Klambi Abang Tak Sawang-Sawang
 (baju merah aku pandang-pandang)
Kayong Pantes Dinggo Lendotan
 (seperti pantas dipakai manjaan)

Males Temen Sampeyan Niku
 (kasihan sekali anda ini)
Malem Minggu Pngen "I Love You"
 (malam minggu ingin "I Love You")
Maca Layang Pipine Abang
 (membaca surat pipinya memerah)
Karo Nglamun, Sendehan Lawang
 (sambal melamun sandaran pintu)

Nyong Pancen Sendehan Lawang
 (aku memang sandaran pintu)
Uwis Paes, Uwis Dandan
 (sudah berhias, sudah berdandan)
Esuk Mau Bubar Janjian
 (pagi tadi telah janji)
Nyong Bae Cinta Padanya
 (aku saja cinta padanya)

Duh Aduh Duh, Bocah Ayu
 (duh aduh aduh anak cantik)

Malem Minggu Rupane Rindu
 (malam minggu rupanya rindu)
Rindu Kangen Rindu Temenan
 (rindu kangen rindu beneran)
Tekan Bengi Sendehan Lawang
 (sampai malam sandaran pintu)

Lirik-lirik dalam lagu tersebut mengandung makna-makna percintaan. *Sendehan Lawang* artinya sandaran pintu. Lagu ini menggambarkan seorang gadis yang menunggu diapeli sang kekasih. Sang gadis berdandan cantik, memakai lipstick, minyak wangi. Ia juga memakai baju merah dengan harapan bisa bermanjaan. Dia rindu pada seseorang, dia rindu kata `I love you` dari seseorang. Ia menunggu, berdiri di luar rumah. Namun, yang ditunggu tidak kunjung datang. Akhirnya ia melamun, duduk di sandaran pintu.

6.1.4 Nilai Humor

Lagu Tegalan adalah lagu yang kebanyakan syair dan liriknya tidak terlalu serius. Bahkan pesan-pesan seriuspun bisa disampaikan dengan cara yang lucu. Ini juga bagian dari keunikan Lagu Tegalan, lagu yang bertemakan Jatuh Cinta bisa dibuat komedi dalam liriknya. Walaupun sedih namun dibuat lucu. Contoh Lagu berjudul *Man Warso* (Imam Joend):

Man warso, rika semrawud
 (Man warso, rika semrawud)
Pacare ponakan dewek direbut
 (Pacar keponakannya ditangkap)
Aja kadiran sawahe amba
 (Jangan melihat ke ladang yang luas)
Aja kadiran duite sa ha ha ha ha..
 (Jangan buang-buang uang untuk itu ha ha ha ha..)

Man warso, rika blih nalar
 (Man warso, alasan rika blei)
Wulan ngarep, pacar enyong pan tak lamar
 (Bulan depan, pacarmu tidak akan melamar)
Nyong ning Jakarta, lagi umpul-umpul
 (Kamu di Jakarta, ramai)
Lah ujug-ujug, rika nyrobot kaya tuyul

(Tiba-tiba jadi tuyul..)

Rika kolu temen, Rika Tegel temen

(Rika Kolu adalah teman, Rika Tegel adalah teman)

Nggawe enyong aduh stress nemen

(Membuat Anda merasa sangat stress)

Putu wis selikur, umur ya meh butul

(Cucu berusia dua puluh satu tahun)

Tapi rika utekke ning dengkul..

(Tapi otaknya berlutut..)

Ari pan mbojo maning

(Apakah kamu sudah menikah)

Sing lemu sing gering

(Yang gendut sakit)

Donge liyane, aja si ening

(Cerita lain, jangan khawatir)

Man warso, rika semrawud

(Man warso, rika semrawud)

Seneng ya seneng, donge ndeleng-ndeleng

(Saya senang, saya senang, saya akan melihatnya)

Bisa ya bisa, donge kira-kira

(mungkin, ini tentang)

Aja mung seneng, aja mung bisa

(jangan hanya menyukainya, jangan hanya melakukannya)

Enyong karo rika, kudu sing kira-kira

(Anda dengan Rika, seharusnya tentang)

Reff:

Man warso, rika blih nalar

(Man warso, alasan rika blei)

Wulan ngarep, pacar enyong pan tak lamar

(Bulan depan, pacarmu tidak akan melamar)

Nyong ning Jakarta, lagi umpul-umpul

(Kamu di Jakarta, ramai)

Lah ujug-ujug, rika nyrobot kaya tuyul..

(Tiba-tiba jadi tuyul..)

Rika kolu temen, rika tegel temen

(Rika Kolu adalah teman, Rika Tegel adalah teman)

Nggawe enyong aduh stress nemen

(Membuat Anda merasa sangat stress)

Putu wis selikur, umur ya meh butul

(Cucu berusia dua puluh satu tahun)
Tapi rika utekke ning dengkul
 (Tapi otaknya berlutut..)

Ari pan mbojo maning
 (Apakah kamu sudah menikah)
Sing lemu sing gering
 (Yang gendut sakit)
Donge liyane, aja si ening
 (Cerita lain, jangan khawatir)
Rika kolu temen, rika tegel temen
 (Rika Kolu adalah teman, Rika Tegel adalah teman)

Nggawe enyong aduh stress nemen
 (Membuat Anda merasa sangat stress)
Putu wis selikur, umur ya meh butul
 (Cucu berusia dua puluh satu tahun)
Tapi rika utekke ning dengkul
 (Tapi otaknya berlutut..)
Ari pan mbojo maning
 (Apakah kamu sudah menikah)

Sing lemu sing gering
 (Yang gendut yang sakit)
Donge liyane, aja si ening
 (Cerita lain, jangan khawatir)
Man warso, rika semrawud
 (Man warso, rika semrawud)

Ada juga lagu berjudul *Tembang Guyonan* (Lagu Bercandaan).
 Berikut liriknya:

Sekien jaman komunikasi canggih
 (sekian zaman komunikasi canggih)
Ana telpon ana hendphone ana tipi
 (ada telepon ada handphone ada tv)
Kalimat disingkat kelewatan
 (kalimat disingkat kelewatan)
Mulane kudu ngarti singkatan
 (makannya harus paham singkatan)

RUU Rombongan Umbul Umbul
 (RUU Sekumpulan umbul-umbul)

ATM Anak Tukang Macul
 (ATM anak tukang cangkul)
KPB Kumpulan Para Bakul
 (KPB sekumpulan para pedagang)
PBB Pitak Bekas Bisul
 (PBB pitak bekas bisul)

Lamon Tarling wis pasti gitar lan suling
 (kalau Tarling sudah pasti gitar dan suling)
Tarling bisa uga taraweh keliling
 (Tarling dapat juga tarawih keliling)
Tarling bengene mlatar dadi eling
 (Tarling dulunya nakal jadi taubat)
Tarling dekem ning latar disangka maling
 (Tarling jongkok di pelataran disangka maling)

Kertas halus arane tisu
 (kertas halus namanya tisu)
Kurang tenaga arane lesu
 (kurang tenaga namanya lesu)
Yen wong sewot arane nafsu
 (kalau orang marah namanya nafsu)
Gunung ning dada arane tutup ketel
 (gunung di dada namanya tutup ketel)

Lamon wartel wis pasti warung telepon
 (kalua wartel sudah pasti warung telepon)
Lamon warnet wis pasti warung internet
 (kalau warnet sudah pasti warung internet)
Yen warteg wis pasti warung Tegal
 (kalau warteg sudah pasti warung Tegal)
Wa Kolor wong e tua tukang molor
 (wa kolor orangnya tua tukang tidur)

SELAMAT SEring LARA kuMAT
 (selamat sering sakit kambuh)
PERAGAT PERAWAN mingGAT
 (peragat gadis kabur)
JAGAT JANDA di peGAT
 (jagat janda ditalak)
KEMAT barang mingKEM gawe nikMAT
 (kemat barang tutup mulut membuat nikmat)

Yen ning endas ikuh diarani rambut
 (kalau di kepala itu dinamakan rambut)
Sore cungr ikuh diarani kumis
 (di bawah hidung dinamakan kumis)
Ning dada ikuh diarani simbar
 (di dada itu dinamakan biji asam)
Ning sikil arane wulu wentis
 (di kaki dinamakan bulu rambut)

Mobil cilik arane taksi
 (mobil kecil namanya taksi)
Mobil bagus arane mersi
 (mobil bagus namanya merci)
Kandang mobil arane gerasi
 (tempat mobil namanya garasi)
Uwa kolor hobi e ngambung trasi
 (wa kolor hobinya mencium terasi)

Sekien jaman komunikasi canggih
 (Sekian zaman komunikasi canggih)
Ana telpon ana hendphone ana tipi
 (ada telepon ada handphone ada tv)
Kalimat disingkat kelewatan
 (kalimat disingkat kelewatan)
Mulane kudu ngarti singkatan
 (makanya harus paham singkatan)

SK Susu Kalengan
 (SK susu kemasan kaleng)
SC Susu dan Coklat
 (SC susu dan coklat)
SB Susu Strowberi
 (SB susu strawberi)
KS Kenyotan Susu
 (KS sedotan susu)

6.2 Identitas Budaya dalam Lagu Dangdut Tegal

Identitas budaya sebuah daerah tidak hanya eksplisit ditunjukkan melalui pertunjukan, bahasa, maupun peninggalan dalam bentuk artefak, dokumen, dan sejenisnya tetapi juga bisa diketahui melalui syair-syair lagu-lagu tertentu. Penulis lagu dalam hal ini sengaja menciptakan lagu yang memang tujuannya untuk

memperkenalkan atau mengingat dan mengingatkan budaya yang dimiliki daerah tertentu yang biasanya merupakan tempat lahir pengarang dan atau penyanyi lagu. Identitas ini bisa eksplisit tersampaikan baik melalui judul maupun syair-syair sebuah lagu.

Seniman Lagu Dangdut Tegalan Dhimas Riyanto (wawancara 31 Januari 2021) berpendapat dalam Lagu Dangdut Tegalan juga terdapat identitas masyarakat Tegal sebagai masyarakat pesisir meskipun tidak banyak karena secara umum bersifat universal. Sehingga kebanyakan Lagu Tegalan tidak identik sekali dengan pesisir. Kebanyakan adalah dibuat dengan pertimbangan komersial. Dijelaskan Dhimas, dalam Lagu Dangdut Tegalan tertentu, unsur identitas masyarakat Pesisir Tegalan itu ada. Misalnya dalam kegiatan-kegiatan yang termuat dalam lagu *Teh Poci Gula Batu*. Aktivitas ini menurut Dhimas merupakan salah satu aktivitas masyarakat Tegal yang termasuk dalam unsur identitas yang disebut dengan *Budaya Moci*. Alunan lirik lagu *Teh Poci Gula Batu* selain terdengar indah di telinga juga mengandung pesan-pesan budaya moci (budaya membuat teh poci) di Tegal.

*Aduh-aduh nikmat rasane
Aduh-aduh dadi segere
Pikiran sing ruwet bisa ilang sakabehe
Aduh-aduh nikmat rasane
Aduh-aduh sedep mambune
Teh Poci Gula Batu karo udude melu
Nganti klalen karo mantu
Teh Poci Gula Batu karo udude srutu
Nganti klalen karo mantu
Nginunge tangi turu jajane alu-alu
Pancen kan dadi gemuyu....
Malah dadi gemuyu....
Pikiran sing ruwet bisa ilang sakebehe*

Lagunya santai, bahkan ada kesan humornya, menggambarkan kesederhanaan tapi memuat identitas. Penyebutan Teh Poci berulang-ulang menandakan bahwa teh jenis ini adalah familiar di Tegal dan bahkan berasal dari Tegal dan menjadi identitas dari daerah ini. Bahkan Teh Poci sebagai kekhasan Tegal ada dalam Tugu Poci di Alun-

Alun Hanggawana yang juga disebutkan dalam sebuah lagu karya Ki Sengkek Suharno berjudul ‘Teh Slawi’. Berikut syair lagu tersebut:

Sedep Mantep Buket Mambune Wangi

(sedap mantap pekat aroma wangi)

Teh Slawi Teh Slawi Wis Terkenal Nganti Nang Luar Negeri

(teh Slawi teh Slawi sudah terkenal sampai di luar negeri)

Teh Slawi Teh Slawi Ibarate Suasana Galawi

(teh Slawi teh Slawi ibaratnya suasana Galawi)

Sing Sregep Ulet Wargane Guyub Rukun Damai Lan Unik Budayaane

(yang rajin giat warganya rukun damai dan unik budayanya)

Pirang Pirang Wernane Budaya Wong Tegal Asli Sing Ana

(beragam warna budaya orang Tegal asli yang ada)

Manuskrip Nganti Seni Ritus Lan Adat Istiadate

(manuskrip sampai seni daerah dan adat istiadatnya)

Bahasa Tradisi Lisan Permainan Nganti Olahragane

(bahasa tradisi lisan permainan sampai olahraganya)

Tambah Pengetahuan Teknologi Tradisionale

(tambah pengetahuan teknologi tradisional)

Gari Piben Ngolahe Pinter Pinter Ngature Eben Tambah Majune Maju Budayaane

(tinggal bagaimana mengolahnya pintar-pintar mengaturnya supaya tambah maju budayanya)

Tambah Wangi Kaya Teh Slawi

(makin harum seperti teh Slawi)

Teh Slawi Teh Slawi Sedep Mantep Buket Mambune Wangi

(teh Slawi teh Slawi sedap mantap baunya wangi)

Teh Slawi Teh Slawi Wis Terkenal Nganti Nang Luar Negri

(teh Slawi teh Slawi sudah terkenal sampai di luar negeri)

Teh Slawi Teh Slawi Ibarate Suasana Galawi

(teh Slawi teh Slawi ibaratnya suasana Galawi)

*Sing Sregep Ulet Wargane Guyub Rukun Damai *Lan Unik Budayaane*

(yang rajin giat warganya rukun damai dan unik budayanya)

Tradisi Cipok Nang Sanja Sing Wis Ana Awit Miyen Jaman Kuna

(tradisi cipok di Sanja yang sudah ada dari jaman dahulu)

Industri Logame Handal Sing Terkenal Jepang Jawa

(industri logamnya yang terkenal Jepang Jawa)

Taman Rakyat Slawi Ayu Tugu Poci Alun alun Hanggawana

(Taman Rakyat Slawi Ayu Tugu Poci Alun Alun Hanggawana)

Batik Tegal Tari Endel Wayang Suket lan Wayang Santrine

(Batik Tegal Tari Endel Wayang Suket dan Wayang Santrinya)
Gari Piben Ngolahe
 (tinggal bagaimana mengolahnya)

Pinter-Pinter Ngature Eben Tambah Majune Maju Budayane
 (pintar-pintar mengaturnya supaya tambah maju budayanya)
Tambah Wangi Kaya Teh Slawi
 (makin wangi seperti teh Slawi)

Catatan:

Cipok = Moci karo ndopok (minum teh Poci sambil bercerita)
Sanjaya=nama GOR/stadion olahraga yang ada di Slawi
Galawi=Tegal Slawi

Syair-syair lagu tersebut secara lebih rinci menyebut identitas budaya Tegal yang bukan hanya teh sebagaimana tersebut dalam syairnya *'Taman Rakyat Slawi Ayu Tugu Poci Alun alun Hanggawana'*, tetapi juga lainnya. Yaitu di Tegal ada tradisi Cipok yang sudah sejak zaman kuno. Melalui lagu ini diketahui bahwa salah satu identitas budaya Tegal adalah tradisi Cipok atau *Moci karo ndopok* yang berarti minum teh Poci sambil bercerita. Adalah sudah biasa bagi orang Tegal saat kumpul untuk minum teh Poci dan mengobrol tentang banyak hal. Selanjutnya dalam lagu itu juga disebutkan tentang Batik Tegal, Tari Endel, Wayang Suket, dan Wayang Santri. Ada juga identitas budaya penting betapa terkenalnya industri logam Tegal hingga dijuluki Jepang-nya Jawa. Julukan ini termuat jelas dalam Lagu Tegal lain berjudul *Ana Carita Ana Kanda* karya Dhimas Riyanto.

Ana Crita Ana Kanda
Jepang Jawa nggoleti bapak
Melu nyangking melu nyinjing
Eben bisa mlayu mlencing
Tegal belih tau turu
Industrine akeh sing nunggu
Melek mata akeh rencana
Sederhana tapi nyata

Menurut Ki Sengkek Suharno, lagu 'Teh Slawi' tercipta dari sebuah kegelisahannya melihat tradisi dan budaya yang menjadi identitas dan jati diri sebagai *wong Tegal* tidak mendapat tempat bahkan terkesan menjadi penonton di rumah

sendiri. Sementara, UU No. 5 Tahun 2017 tentang Pelestarian dan Pemajuan kebudayaan sudah ada tapi belum dapat diimplementasikan sepenuhnya oleh pemangku kebijakan. Padahal, menjadi tugas bersama menjaga keberlangsungan budaya. Ki Sengkek berpendapat pemerintah daerah tidak menjadikan kebudayaan sebagai prioritas dalam program pembangunannya meski visi misi-nya menuju masyarakat yang mandiri sejahtera dan berbudaya.

“Dari situlah saya mulai mengajak semua kalangan untuk peduli dengan tradisi kebudayaan lokal Tegal. Salah satunya adalah lewat lagu untuk mensosialisasikan bahwa Tegal ini punya manuskrip, seni, ritus, adat istiadat, bahasa Tegal, tradisi lisan, permainan tradisional, olahraga tradisional, pengetahuan tradisional dan teknologi tradisional yang tidak dimiliki oleh daerah lain agar bisa didengarkan oleh siapapun dan minimal tahu dan mengerti dahulu”. (Ki Sengkek Suharno).

Lagu ‘Teh Slawi’ yang diciptanya, hanya sebuah simbol cita-cita, bahwa Tegal itu punya kebudayaan yang luar biasa dan seharusnya orang Tegal bangga dan wajib menjaganya dan melestarikannya agar tambah maju agar tambah wangi seperti ‘Teh Slawi’ yang sudah mendunia.

Ada juga lagu-lagu Tegal lainnya yang menggambarkan makanan atau minuman khas Tegal misalnya *Sega Ponggol* dan *Ponggol Setan* yang memang hanya ada di Tegal.

“Ciptaan saya *Sega Ponggol*, sama *Jajanan Pantura* itu juga ciptaan saya. Lagu *Jajanan Pantura* itu malah masuk tiga terbaik di Jawa Tengah. Artinya diakui Jawa Tengah bahwa itu spesifik makanan Tegal”. (Dhimas Riyanto, wawancara 31 Januari 2021)

Dijelaskan Dhimas, secara umum Lagu Tegal mengandung bahasa-bahasa yang lugas dan spontan. Ia mencontohkan lagunya berjudul *Ana Crita Ana Kanda*.

“Lagu ini mengandung istilah yang tidak ada di daerah lain dengan isi yang menggunakan kata-kata yang lugas dan spontan”. (Dhimas Riyanto, wawancara 31 Januari 2021).

Berikut potongan lagu *Ana Crita Ana Kanda*:

Ana Crita Ana Kanda
Jarene nang Tegal kuwe
Apa bae bisa digawe

Paling komplit industrine

*Ana Crita Ana Kanda
Tegal kuwe Jepang Jawa
Wesi bekas wesi lawas
Dadi barang sing berguna*

*Golet dandang, Ya ning Talang
Pompa tangan, Ya Pagongan
Engsel grendel, Ora Angel
Sikil mesin, Lan Liyane*

*Margasari... Gunung gampinge
Balapulang,... Mebelane
Lebaksiu... Matrabake
Nang Bogares... Kacang Asine*

*Adiwerna... Ya Satene
Randugunting... Kupat Glabed te
Nang Babakan... Pesantrene
Pasar Senggol... Sautone*

Senada dengan lagu Teh Slawi lagu ini dengan rinci menyebut satu persatu apa yang dimiliki Tegal yang bisa menjadi identitas Tegal yang ada atau yang pernah ada dan mungkin akan tiada lagi. Di antara yang bisa disebutkan bisa dibagi menjadi beberapa kategori:

Peralatan dan perlengkapan:

Golet Dandang di Talang

Pompa tangan, engsel Grendel, sikil mesin di Pagongan

Mebel di Balapulang

Alam dan tempat:

Gunung Gamping di Margasari

Pesantren di Babakan

Kuliner:

Martabak di Lebaksiu

Kacang asin di Bagores

Sate di Adiwerna

Kupat Glabed di Randuginting

Soto di Pasar Senggol

Yang tersebut di atas adalah di antara identitas yang dimiliki oleh Tegal. Dalam sejumlah lagu lainnya juga disebutkan kekhasan yang dimiliki Tegal, misalnya Pilus juga masuk dan tersebut dalam Lagu Tegalan.

Lagu Tegalan juga ada yang menceritakan tentang Tegal sebagai daerah pesisir dengan keindahan alam lautnya. Misalnya dalam lagu Dhimas Riyanto berjudul *Tembang Pesisir* dan *Sing Nalar*. Dhimas juga mencontohkan Lagu Tegalan tentang pesisir Tegal karya Imam Joend yaitu *Purwahamba*.

Selain itu, disebutkan Dhimas, ada lagu-lagu Dangdut Tegalan yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan masyarakat Tegal sebagai masyarakat pesisir. Satu contoh lagu tentang kehidupan nelayan pesisir yang judulnya *Kang Daroji*. Begitu juga dalam *Lagu Wulan Bunder* dan *Tembang Pesisir* yang mencerminkan masyarakat pesisir dengan dibumbui unsur percintaannya.

Selain pesisir, Lagu Tegalan juga mengandung unsur struktur perasaan masyarakat Tegal. Dhimas memperkirakan sekitar 30 persen Lagu Tegalan yang muncul mewakili struktur perasaan masyarakat Tegal. Misalnya dalam lagunya yang berjudul *Aja Klalen*. Dari judulnya itu isinya pitutur.

“Kiye nang Tegal kaya kiye angger koen wes maring kota besar aja klalen karo sing nang kampung, karo sedulur” artinya kalau kamu sudah merantau jauh ke luar kota jangan lupa sama kampung halaman yaitu Kota Tegal. Itu artinya pituturnya orang tua untuk muda yang sedang merantau. Salah satunya itu. Tapi yang lain masih ada. Banyak lah!” (Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Dhimas menjelaskan letak keindahan syair-syair Lagu Tegalan ada pada kekhasannya yang ceplas ceplos. Sehingga, Lagu Tegalan yang diciptakan karakternya tidak boleh jauh dari ceplas ceplos. Dengan kata lain Lagu Tegalan tidak boleh terlalu serius. Karena menurutnya, kalau serius ceritanya tidak ada yang mendengarkan. Misalnya dalam lagu *Sendehan Lawang* yang kalimat dan not-nya serius yang menceritakan tentang percintaan orang Tegal dan bahasanya ceplas ceplos tapi ada unsur manisnya. Lagu ini tidak laku di masyarakat. Berbeda dengan sebuah lagu lain

di deret yang kesekian di bawahnya dengan judul *Ngodor Dewek*, yang malah menjadi viral. Artinya, menurut Dhimas, Tegal memang harus ceplas ceplos dan tidak terlalu serius.

Selanjutnya Dhimas menjelaskan bahwa di atas 50 persen Lagu Tegalan itu dipengaruhi lingkungan, alam, sosial, dan budaya Tegal. Dalam konteks itulah Lagu Tegalan dibuat, dalam budaya masyarakat Tegal yang ceplas ceplos. Ceplas ceplos bukan berarti kasar tetapi merupakan budaya Tegal.

“Kalau kita kasih yang halus, disetrika disit (dulu) aneh. Daning kaya Lagu Wetanan, alus nemen (kalau dihaluskan, disetrika dulu malah jadi aneh. Jadinya seperti lagu Wetanan, halus banget)”. (Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Lagu Tegalan juga menurut Dhimas dipengaruhi oleh kondisi budaya, adat dan iklim Tegal dan sekitarnya. Ia memperkirakan sekitar 90 persen Lagu Tegalan dipengaruhi oleh budaya, adat, dan iklim setempat.

“Kita tidak bisa lari dari itu. Ga bisa ngarang kayak macam kita secara nasional ya. Itu kita tetap pengaruh kondisi budaya, adat dan iklim Tegal tentu sangat mempengaruhi pembuatan karya Lagu Tegalan yang saya ciptakan”. (Wawancara dengan Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Seniman Lagu Tegalan yang masih terbilang muda Firman Haryo Susilo (wawancara 30 Januari 2021), menyebutkan Lagu Tegalan yang menceritakan tentang Tegal sebagai daerah pesisir dengan keindahan alam lautnya ada yaitu lagu-lagu yang berjudul *Tegal Keminclong Moncer Kotane*, *Martabak Lebaksiu*, dan lain-lain.

Imam Joend (wawancara 13 Februari 2021), salah seorang seniman Lagu Tegalan yang produktif bahkan pada masa pandemi Covid-19 menyebutkan lagu-lagunya biasanya lebih banyak bicara tentang percintaan orang Tegal, makanan, tradisi, dan alam. Misalnya dalam Lagu *Galawi*. *Galawi* itu singkatan dari Tegal-Slawi. Istilah tersebut dahulu dipakai orang-orang kondektur Brebes. Ini bercerita tentang alam dan apapun yang ada di Kabupaten Tegal. Ada juga lagu-lagunya yang lain tentang alam Tegal seperti *Kali Gung*, *Endog Asin*, *Purwahamba*, dan *Pantai Widuri*. Kata Imam Joend, lagu-lagu Tegalan juga ada yang potensial bisa diajarkan di sekolah karena mengandung edukasi misalnya lagu *Galawi*. Karena lagu ini berkisah tentang alam dan kehidupan masyarakat di Tegal. Ada juga *Kali Gung*. Lagu ini bercerita tentang *Kali*

Gung dan manfaatnya agar bisa dirasakan oleh masyarakat. Ada juga lagu, disebutkan Imam, karangan Nadjeeb yang judulnya *Dolanan* yang berisi tentang kegiatan anak-anak Tegal. Lagu Imam Joend yang menggambarkan makanan atau minuman khas Tegal juga ada misalnya *Tahu Banjaran*. Imam Joend juga menciptakan lagu yang menceritakan tentang Tegal sebagai daerah pesisir dengan keindahan lautnya yaitu *Purwahamba*.

Bintoro Tampoaran (wawancara 16 Januari 2022) memberikan contoh Lagu Dangdut Tegal sebagai identitas budaya masyarakat Tegal sebagai misal Lagu *Tegal Keminclong Moncer Kotane*. Lagu ini pernah menjadi ikon Kota Tegal pada zaman Walikota Ikmal. Etika dan estetikanya memang diperuntukkan untuk Kota Tegal, baik syairnya dan judulnya yaitu *Tegal Keminclong Moncer Kotane*. Lagu itu cukup mewakili sebagai identitas ikon Kota Tegal.

Sebagaimana beberapa seniman lain, Bintoro sepakat Budaya Tegal dan sekitarnya terlihat dalam isi Lagu Tegal, misalnya dalam Lagu *Ponggol Setan* yang mewakili makanan khas Tegal, dinyanyikan Ikmal, karya dari Dhimas Riyanto. Bintoro juga mengakui ada lagu-lagu Tegal yang memiliki makna-makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat peisisir. Misalnya, di lagu yang diaransemennya *Tegal Keminclong Moncer Kotane*. Meski demikian ia mengaku karya yang diaransemennya lebih banyak menceritakan pengalaman hidup si pencipta Lagu Tegal, yang mana Bintoro banyak menyanyikan lagu karya Lanang Setiawan.

“Karena basic-nya Pak Lanang adalah sastrawan, seperti karyanya yang berjudul apa saya lupa yang liriknya bahwa beliau digebuki masyarakat karena main ke rumah biduan”. (Bintoro Tampoaran, wawancara 16 Januari 2022)

Seniman Lagu Tegal yang diwawancarai juga sepakat bahwa Lagu Tegal juga memuat unsur yang mewakili budaya Tegal. Bintoro, sebagaimana beberapa seniman lain, menyebutkan contoh seperti *Teh Manis Gula Batu*, *Sega Ponggol*, dan *Ponggol Setan*. Bintoro, saat ditanya apakah ada kekhususan Lagu Tegal dengan lagu daerah lainnya yang menunjukkan identitas budaya Tegal, mengaku yang paling terlihat adalah di bahasanya yang menggunakan Bahasa Tegal, tidak di musiknya.

“Kalau musik Tegalan, di musiknya belum ada tapi di syairnya kelihatan dari Bahasa Tegal. Dan kalau di lagu tidak terlalu lugas dan tegas, hanya di unsur bahasa. Jadi yang jadi kekhususannya adalah bahasanya”. (Bintoro Tampoaran, wawancara 16 Januari 2022)

Mengenai kelahiran Lagu Tegalan, Bintoro menyebut masyarakat Tegal mempengaruhi lahir dan berkembangnya Lagu Tegalan. Seperti Lagu Tegalan karya Jaka Nyong yang *Wasmad* dipengaruhi oleh aktivitas dan fenomena masyarakat yang ada di masyarakat sehingga terciptalah lagu tersebut.

Pengarang sekaligus penyanyi Lagu Tegalan lainnya adalah M. Zakaria atau yang lebih dikenal dengan sebutan Jaka Nyong (wawancara 19 Januari 2022). Jaka Nyong adalah seniman Lagu Dangdut Tegalan milenial yang produktif. Ia memiliki link YouTube sebagai sarana promosi lagu-lagunya. Menurut Jaka Nyong, ekspresi identitas masyarakat Tegal dalam Lagu Tegalan terlihat dari bahasanya yang *medhok* Tegal yang menjadi karakter dari setiap Lagu Tegalan. Lagu Tegalan menurutnya apa adanya, blak-blakan dan ada penekanan di tiap-tiap pembawaannya.

“Seperti yang sudah-sudah kebanyakan duplikatnya lagu lain, hanya diganti Bahasa Tegal. Tapi saya berusaha Tegalan tidak mencontek lagu yang lain”. (Jaka Nyong, wawancara 19 Januari 2022)

Ditegaskan Jaka, bentuk Lagu Tegalan sendiri secara umum yang mewakili identitas masyarakat Tegal dan sekitarnya sebenarnya ada pada bahasanya dan cara bernyanyi menggunakan Bahasa Tegal itu sudah mewakili mereka orang Tegal yang *medhok* dan blak-blakan. Demikian juga dengan budaya, dalam Lagu Tegalan budaya Tegal dan sekitarnya sudah terlihat. Dalam penyampaian penyanyi Lagu Tegalan terdahulu seperti *Man Draup Tukang Becak* dan *Teh Poci Gula Batu* itu menggambarkan budaya Tegal yang sering dilihat dan dilakukan di Tegal oleh masyarakat Tegal. Demikian juga dengan Galawi, yang sering diucapkan oleh para kenek, merupakan kepanjangan dari Tegal-Slawi.

Jaka Nyong juga memiliki Lagu Tegalan yang memiliki makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat Tegal sebagai masyarakat pesisir meskipun diakuinya ada momen cintanya. Lagunya berjudul *Burak Rantak*, misalnya. Lagu ini menunjukkan letak geografis Tegal yang pesisir. Diceritakan Jaka, *shooting* atau

pengambilan gambarnya dilakukan di Pantai Alam Indah (PAI). Lagu tersebut mengisahkan seorang lelaki yang bekerja sebagai nelayan, istrinya selingkuh dan dibawa oleh lelaki lain karena faktor ekonomi.

Menjelaskan apakah lagunya ada yang mewakili Budaya Tegal, Jaka mengaku kurang mengetahui. Dia mengaku lagu-lagu karyanya agak *nyeleneh*. Seperti *Kebletengen*, yang agak aneh dan jarang, sementara budaya sendiri sesuatu yang sering dilakukan. Lagu Tegalan yang mengandung unsur perasaan masyarakat tegal disebutkan Jaka, ada dalam lagu-lagunya. *Setan Kopet*, misalnya. Lagu ini sangat mewakili perasaan masyarakat terkait pandemi dan cara penanganannya. Ada juga lagu sejenis yang berjudul *Lawan Corona*. Lagu ini menyemangati pendengar dan penikmat lagu akan pentingnya menjaga kesehatan dan kebersihan.

Kata Jaka, kekhususan Lagu Tegalan dengan lagu daerah lainnya yang menunjukkan identitas Tegal condong ada dari sisi bahasa, sementara musiknya masih bisa masuk ke manapun.

“Karena jika dibuat dalam musik yang identik belum tentu bisa dinikmati oleh seluruh kalangan, jadi saya serahkan pada keinginan masyarakat dan pasar agar tidak menjauhi Lagu Tegalan”. (Jaka Nyong, wawancara 19 Januari 2022)

Mengenai pengaruh faktor lingkungan, alam sosial budaya dalam Lagu Tegalan, Jaka menyebut faktor lingkungan ada. Hal ini terlihat dalam lirik lagu yang dibuatnya misalnya *Sidapurna*, serta dalam video clipnya selalu menampilkan aktivitas khas dan tempat di Tegal sebagai misal Gucci dan Bukit Bintang. Lagu-lagu Jaka Nyong juga dipengaruhi oleh budaya yang ada dan terjadi di Tegal dan sering menjadi viral. Lagu Tegalan mempunyai pengaruh terhadap kehidupan masyarakat Tegal karena masyarakat Tegal masih banyak yang tidak lupa dengan Lagu Tegalan.

Melalui Lagu Tegalan masyarakat dapat memahami sebagian budaya masyarakat Tegal. Namun demikian, tergantung individu masyarakat. Karena semua bergantung pada diri sendiri. Menurutnya, sebenarnya banyak masyarakat yang ingin melestarikan Lagu Tegalan hanya saja sarananya yang susah dan ini menjadi salah satu pekerjaan rumah pemerintah. Lagu-lagu Tegalan juga bisa mengekspresikan nilai-nilai masyarakat Tegal misalnya tentang makanan, aktivitas, lokasi, dan lain-lain.

Dalam corak kehidupan sosial masyarakat Tegal, Lagu Tegalan juga memainkan perannya dalam banyak segi. Misalnya tentang kehidupan masyarakat Tegal yang guyub rukun ada dalam lagu *Dukuh Kedawung*. Lagu ini menggambarkan suatu kondisi di suatu tempat di mana masyarakatnya hidup guyub dan rukun dengan hasil pertanian yang melimpah.

Menurut Jaka Nyong, semua seniman memiliki niat masing-masing. Jaka Nyong membaginya menjadi dua yaitu seniman sebagai *pekerja seni* yang menghasilkan uang dari seni. Dan ada *pengabdian seni* yang mengabdikan dan menghasilkan seni. Kalau pekerja seni bisa memakai karya orang lain, kalau pengabdian seni totalitas memberikan seni kepada semua masyarakat.

Aktivitas budaya di Tegal juga, jelas Jaka, ada dalam Lagu Tegalan. Satu contoh, yang juga banyak disebut oleh seniman lainnya, yaitu *Teh Poci Gula Batu*. Jaka berusaha membuat lagu fenomenal dan kekinian agar mudah diterima dengan tetap menceritakan lokasi atau budaya Tegal yang dikombinasikan dengan kisah hidup. Contoh lagu disebutkannya yaitu tentang GBN Slawi yang menceritakan kisah cinta yang bertemu di GBN Slawi.

Saya menggambarkan lokasi di Tegal tapi saya tidak menceritakan kisah tempat tersebut, lebih ke kisah hidup yang dilaksanakan di lokasi tersebut. (Jaka Nyong, wawancara 19 Januari 2022)

Gendra Wisnu Buana (wawancara 3 Februari 2022) menyebut penggunaan Bahasa Tegal dalam lirik Lagu Tegalan adalah bagian dari budaya Tegal. Lagu-lagu pada umumnya menyampaikan potret realitas masyarakat Tegal, seperti budaya minum Teh Poci pada lagu *Teh Poci Gula Batu* karya Najeeb Bahresy. Jadi Lagu *Teh Poci Gula Batu* karya Najeeb Bahresy ini adalah bagian dari budaya Tegal.

Struktur perasaan masyarakat Tegal dalam Lagu Tegalan ada dalam lirik Lagu Tegalan. Demikian juga, kekhususan Lagu Dangdut Tegalan dengan lagu-lagu lainnya yaitu penggunaan Bahasa Tegal dalam lirik Lagu Tegalan. Ada pandangan yang agak berbeda disampaikan oleh Gendra. Lagu Tegalan menurut Gendra dipengaruhi oleh lingkungan atau kondisi masyarakat Tegal. Menurutnya, ciri masyarakat Pesisir Tegal

yaitu egaliter, jujur, dan apa adanya. Kata Gendra, masyarakat Tegal dikenal egaliter walaupun saat ini mungkin sulit untuk digeneralisir. Hal ini berdampak kepada Lagu Tegal yang *to the point* dan tidak berbelit-belit, misalnya, *Teh Poci Gula Batu*. Dalam Lagu Tegal terdapat pesan-pesan yang memuat nilai-nilai keseharian di dalam kehidupan masyarakat. Menurut Gendra, masyarakat Tegal yang terbuka dan apa adanya terhadap masyarakat luar disebabkan bukan hanya kedekatan dengan laut tetapi juga karena masyarakat Tegal khususnya Kota Tegal adalah masyarakat urban, terbiasa bertemu dengan banyak orang. Itu yang membuatnya lebih terbuka.

Namun demikian, Gendra sepertinya termasuk generasi yang pesimistis dengan Lagu Tegal. Gendra mengaku ketika menyanyikan, mendengarkan, atau melihat pertunjukan Lagu Dangdut Tegal masih ada rasa “aneh” atau perasaan “lucu”. Bahkan ketika dia mendengarkan Lagu Dangdut Tegal dia tidak merasa itu sebagai identitasnya, meski ketika mendengarkan Lagu Dangdut Tegal ia merasa sebagai bagian dari orang Tegal. Gendra bahkan mengaku tidak bangga dengan keberadaan Lagu Dangdut Tegal meski ia merasa sebagai bagian dari masyarakat Tegal karena adanya penggunaan Bahasa Tegal dalam lirik Lagu Tegal. Akan tetapi, tetap, ketika mendengarkan atau menyanyikan Lagu Tegal dengan orang lain Gendra merasa memiliki hubungan yang kuat sebagai orang Tegal namun dengan catatan, menurutnya, belum ada Lagu Tegal yang cukup kuat untuk menumbuhkan rasa memiliki bahwa kita orang Tegal.

Gendra juga berbicara blak-blakan, apa adanya, dan *to the point* serta tidak malu dan sungkan menundukkan muka saat berbicara dengan orang lain. Yang masih menjadi persoalan adalah Bahasa Tegal tetap menjadi olok-olok. Ketika orang Tegal merasa egaliter, maka mereka tidak merasa minder saat berbicara dengan mereka yang di atas mereka dari sisi pendidikan, jabatan, maupun materi. Gendra juga mengaku memperlakukan orang lain sama dengan memperlakukan keluarga atau teman namun tidak dengan mantap menerima semua budaya yang dimiliki Tegal. Gendra menyebutkan Lagu Tegal yang berbicara tentang kampung halaman yaitu *Cacaban* karya Najeeb Bahresy (alm).

Wawancara berikutnya dengan R. Soedanto Ponco Soelarso (8 Februari 2022). Ponco melihat ada budaya Tegal dalam Lagu Tegalan, secara khusus dia mengamati lagu-lagu Imam Joend yang ada di antaranya sering diputar di Pemerintah Kabupaten Tegal. Ponco menjelaskan lagu yang memiliki makna tertentu yang mewakili identitas Tegal yaitu *Kali Gung*. *Kali Gung* menurutnya filosofinya sangat tinggi. *Kali Gung* adalah saksi sejarah perjalanan Tegal dari masa ke masa, yaitu nama gunung yang berganti nama. Mata airnya dari Gunung Agung berganti Gunung Gorah atau segara, dan berubah menjadi Gunung Slamet. Untuk tidak melupakan nama Gunung Agung maka dijadikan sebuah Desa Gunung Agung Bumijawa. Gunung Segara dijadikan nama Desa Segara Bumijawa. Peradaban tua luar biasa sastra, musik dan Kriya asli, Jawa tulen, Tegal tulen di Bumi Ayu di Candi Bentar. Sumbernya, kata Ponco, ditulis oleh Pujangga Malik keturunan Siliwangi. Tegal juga diceritakannya disebut tanah suci. Sehingga, lanjut Ponco, ada faktor alam, sosial dan budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan. Sebagai contoh lagu tentang *Guci*, *Kali Gung*, dan lain-lain.

“Jadi itu jelas ada. Menggambarkan lingkungan Tegal”. (R. Soedanto Ponco Soelarso, wawancara 8 Februari 2022)

Menurut Ponco, ciri masyarakat pesisir Tegal yaitu artikulasi keras dan seru. Ini terjadi karena Tegal berada di pesisir dan itu dipengaruhi oleh angin. Beda dengan yang ada dataran tinggi, walaupun *ngapak* tapi tidak keras. Kebudayaan pesisir dalam Lagu Tegalan ada dalam alat musik asli Tegal dan disebutkan di naskah Belanda menggunakan alat musik *Terbangan*, sama seperti di musik *Balo-Balo*. Karakter seni musik dari masyarakat Tegalan untuk lagu lama yaitu untuk pemujaan, jadi bersifat religi.

Ponco memiliki jawaban yang berwawasan ketika ditanya apakah Lagu Tegalan bersifat spontan. Menurutnya, Lagu Tegalan menggunakan kata-kata yang spontan. Dikatakan Ponco, Bahasa Tegal itu bahasa yang sangat tua. Tegal di era Mataram berdasarkan naskah tua Belanda ada namanya daerah Pager atau Wates. Yang juga ada di Ponorogo. Aslinya itu Tegal-Pemalang sampai Banyumas itu Wates. Di sana terdapat tempat Kertanegara atau sekarang Bumiayu. Daerah inilah yang

mempertahankan bahasa *ngapak* yang unggul dan berbeda dengan daerah lain. Kata Ponco, Tegal itu *pesisir kulon* bukan *brang wetan brang kulon* atau *pesisir wetan*. Dijelaskan Ponco, naskah catatan Sultan Agung menyebutkan bahasa *ngapak* adalah bahasa raja.

Selanjutnya, Ponco melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter yaitu sejajar di kebiasaan masyarakatnya dan itu adalah cerminan masyarakat Tegal. Syair-syairnya tidak berbelit namun spontan apa adanya. Misalnya Lagu *Kasri*, lagunya bagus meski dibuat seperti komedi. Ponco memiliki jawaban yang menarik mengenai ada tidaknya identitas Budaya Tegal dalam Lagu Dangdut Tegal. *Teh Poci Gula Batu*, menurutnya, merupakan perilaku khas Tegal tapi produknya asli Purbalingga. Namun aktivitasnya *Moci* itu orang Tegal banget. Selanjutnya, Ponco mencontohkan Lagu Tegal yang menggambarkan kampung halaman Tegal yaitu *Galawi*, yang menunjukkan Ibu Kota Tegal yaitu Slawi. *Galawi* juga menurutnya menggambarkan kebanggaan Tegal. Lagu Tegal yang menggambarkan agama atau keyakinan yaitu lagu *Balo-Balo*.

Ponco sependapat dengan pandangan seniman sebelumnya bahwa Lagu Tegal dipengaruhi masyarakat Tegal, namun tidak mempengaruhi masyarakat. Yang ada adalah rasa memiliki. Dengan Lagu Tegal Ponco memastikan dapat untuk mengetahui sebagian budaya masyarakat Tegal dan sekitarnya. Misalnya menggambarkan aktivitas budaya Tegal yang disebut *Budaya Moci*.

6.2.1 Budaya Khas Tegal

Penciptaan sebuah lagu tidak akan terlepas dari budaya yang ada di sekitar pengarang lagu. Demikian juga dalam lagu-lagu Tegal, banyak di antaranya yang terang-terangan mengambil tema budaya yang ada di Tegal. Budaya daerah adalah kekayaan daerah. Seniman Haryo menjelaskan tentang kebudayaan. Budaya menurutnya berasal dari kata *digdaya* yaitu ada di angan-angan atau pikiran manusia. *Daya* itu merupakan kekuatan sehingga kebudayaan itu merupakan hasil pemikiran manusia yang menjadi kekuatan sehingga menciptakan keselarasan, menciptakan kerukunan, menciptakan perdamaian di kebudayaan tertentu.

“Kebudayaan itu kan disepakati oleh sekelompok orang, di situ menjadi kekuatan kelompok orang itu. Dan budaya Tegalan disepakati oleh orang-orang Tegalan. Budaya orang Jawa Timuran disepakati oleh orang-orang Jawa Timuran. Jadi di dalam kebudayaan itu ada tiga unsur: etika, estetika, dan hati nurani. Dengan karakter Tegalan etikanya dengan Tegalannya”. (Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021)

Salah satu lagu Tegalan yang terang-terangan menyindir budaya yaitu *Teh Poci Gula*

Batu karya alm. Najeeb Bahresi:

Aduh-aduh nikmat rasane
(aduh-aduh nikmat rasanya)
Aduh-aduh dadi segere
(aduh-aduh jadi segar)

Pikiran sing ruwet bisa ilang sakabehe
(pikiran yang ruwet bisa hilang semuanya)

Aduh-aduh manis rasane
(aduh-aduh manis rasanya)

Aduh-aduh sedep mambune
(aduh-aduh sedap wanginya)

Teh Poci Gula Batu karo udude melu
(teh poci gula batu sambil merokok)

Nganti klalen karo mantu
(sampai lupa dengan menantu)

Teh Poci Gula Batu karo udude srutu
(teh poci gula batu sambil merokok cerutu)

Nganti klalen karo mantu (sampai lupa dengan menantu)

Nginunge tangi turu jajane alu-alu (minumnya setelah bangun tidur jajannya alu-alu)

Pancen kan dadi gemuyu
(Memang membuat tertawa)

Malah dadi gemuyu
(makin menjadi tertawa)

Pikiran sing ruwet bisa ilang sakebehe
(pikiran yang ruwet bisa hilang semuanya)

6.2.2 Bahasa Ngoko

Dhimas Riyanto menjelaskan secara umum Lagu Tegalan menggunakan bahasa dengan pilihan kata-kata yang lugas dan spontan. Ia mencontohkan lagunya berjudul *Ana Crita Ana Kanda*. Lagu ini mengandung istilah yang tidak ada di daerah lain dengan isi yang menggunakan kata-kata yang lugas dan spontan. Dhimas menjelaskan

letak keindahan syair-syair Lagu Tegalan ada pada kekhasannya yang ceplas ceplos. Sehingga, Lagu Tegalan yang diciptakan karakternya tidak boleh jauh dari ceplas ceplos.

Berikut lirik Lagu *Ana Crita Ana Kanda* (ada cerita ada pembicaraan):

Ana Crita Ana Kanda (Ada cerita ada pembicaraan)
Jarene nang Tegal kuwe (Katanya di Tegal itu)
Apa bae bisa digawe (Apa saja bisa dibuat)
Paling komplit industrine (Paling lengkap industrinya)

Ana Crita Ana Kanda (Ada cerita ada pembicaraan)
Tegal kuwe Jepang Jawa (Tegal itu Jepangnya Jawa)
Wesi bekas wesi lawas (Besi bekas besi lama)
Dadi barang sing berguna (Menjadi barang yang berguna)

Golet dandang, Ya ning Talang (Mencari tempat masak ada di daerah Talang)
Pompa tangan, Ya Pagongan (Alat pompa ada di daerah Pagongan)
Engsel grendel, ora angel, sikil mesin, lan liyane (Kunci gembok tidak susah, kaki mesin, dan lainnya)

Ana Crita Ana Kanda (Ada cerita ada pembicaraan)
Jepang Jawa nggoleti Bapak (Jepang Jawa mencari Bapak)
Melu nyangking melu nyinjing (Ikut membawa barang)
Eben bisa mlayu mlencing (Biar bisa lari cepat)

Tegal belih tau turu (Tegal tidak pernah tidur)
Industrine akeh sing nunggu (Industrinya banyak yang nunggu)
Melek mata akeh rencana (Membuka mata banyak rencana)
Sederhana tapi nyata (Sederhana tapi nyata)

Margasari... Gunung Gamping (Margasari... Ada Gunung Gamping)
Balapulang... Mebelane (Balapulangi... Penghasil mebel)
Lebaksiu... Martabake (Lebaksiu... Terkenal martabaknya)..
Nang Bogares... Kacang Asine (Di Bogares ... ada kacang asin)

Adiwerna... Ya Satene (Adiwerna... Ada sate)
Randugunting... Kupat Glabed te (Randugunting... ada Kupat Glabed...)
Nang Babakan... Pesantrene (Di Babakan ada pesantren)
Pasar Senggol... Sautone (Pasar Senggol... Ada soto)

Lagu tersebut menggambarkan blak-blakannya orang Tegal. Sehingga, dalam konteks itulah Lagu Tegal dibuat, dalam budaya masyarakat Tegal yang ceplas ceplos. Ceplas ceplos bukan berarti kasar tetapi merupakan budaya Tegal.

“Kalau kita kasih yang halus, disetrika disit (dulu) aneh. Daning kaya Lagu Wetanan, alus nemen (kalau dihaluskan, disetrika dulu malah jadi aneh. Jadinya seperti lagu Wetanan (timur), halus banget)”. (Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Senada dengan Dhimas, seniman Tegal Bintoro, saat ditanya apakah ada kekhususan Lagu Tegal dengan lagu daerah lainnya yang menunjukkan identitas budaya Tegal, mengaku yang paling terlihat adalah di bahasanya yang menggunakan Bahasa Tegal, tidak di musiknya.

“Kalau musik Tegal, di musiknya belum ada tapi di syairnya kelihatan dari Bahasa Tegal. Dan kalau di lagu tidak terlalu lugas dan tegas, hanya di unsur bahasa. Jadi yang jadi kekhususannya adalah bahasanya”. (Bintoro Tampoaran, wawancara 16 Januari 2022)

Penyanyi dan seniman Jaka Nyong juga berpendapat serupa, dikatakannya ekspresi identitas masyarakat Tegal dalam Lagu Tegal terlihat dari bahasanya yang *medhok* Tegal yang menjadi karakter dari setiap Lagu Tegal. Lagu Tegal menurutnya apa adanya, blak-blakan dan ada penekanan di tiap-tiap pembawaannya.

“Seperti yang sudah-sudah kebanyakan duplikatnya lagu lain, hanya diganti Bahasa Tegal. Tapi saya berusaha Tegal tidak mencontoh lagu yang lain”. (Jaka Nyong, wawancara 19 Januari 2022)

Ditegaskan Jaka, bentuk Lagu Tegal sendiri secara umum yang mewakili identitas masyarakat Tegal dan sekitarnya sebenarnya ada pada bahasanya dan cara bernyanyi menggunakan Bahasa Tegal itu sudah mewakili mereka orang Tegal yang *medhok* dan blak-blakan.

Pengamat Lagu Tegal, Ponco menyebutkan ciri masyarakat pesisir Tegal yaitu artikulasi bahasanya keras dan seru. Ini terjadi karena Tegal berada di pesisir dan itu dipengaruhi oleh angin. Hal ini berbeda dengan yang ada dataran tinggi, walaupun *ngapak* tapi tidak keras.

Banyak contoh lagu yang jelas menggunakan bahasa yang *ngoko*, salah satunya, misalnya, Lagu Imam Joend berjudul *Cintaku Dilockdown*. Lirik lagunya seperti di bawah ini (terjemahan lengkapnya ada pada bagian lain disertasi ini):

*Wis rong wulan
Nyong ora nyambut gawe
Akhire dompete tipis
Tabungane gripis*

*Kangen pacar nyong dolan
Nang umahe
Biasane nyangking martabak
Nggo bapane sing galak*

*Akibat lockdown duite entong
Teka apel terpaksa enyong
Tangan kosong*

*Laka modal seperak peraka
Kanggo nyogok calon mertua
Lagi guyunan karo pacarku
Ujug ujug bapane teka
Nggawa sapu*

*Ngromed, mendelik
Lan mucu mucu
Nyong kon lunga
Nyong gongkon lunga
Nyong pamitan ora olih salaman*

*Nyong mlaku gentayangan
Mumet belih karuan
Duh nelangsa nasib cintane nyong
Gara garane corona
Cintane nyong di-lockdown*

Dalam lagu ini terlihat kata-kata khas masyarakat pesisir Tegal. "*Nyong ora nyambut gawe, akibat lockdown duite entong (selesai), teka apel terpaksa enyong tangan kosong, laka modal seperak peraka, nggawa sapu". Dalam teks tersebut, kata-kata yang digaris bawah, terlihat menjadi keunikan Bahasa Pesisir Tegal yang *ngapak* (Pratama & Wafa, 2020). *Ngapak* adalah istilah yang diberikan orang Jawa untuk aksan Jawa yang diucapkan oleh orang Jawa di bagian barat Provinsi Jawa Tengah: Banyumas, Cilacap, Tegal, Brebes.*



Gambar 1. Lagu awal 'Album Remix Anyar Tegalan' (sumber: Andaryani, 2021)

Penggunaan *ngapak* karena masyarakat pesisir cenderung lugas dan spontan. Menurut salah satu seniman senior Lagu Tegalan, Dhimas Riyanto, sekitar 90 persen lagu Tegalan termasuk karya-karyanya menggunakan bahasa *ngoko*. Tegal, kata Dhimas, hanya mengenal dua strata dari tiga strata bahasa Jawa, yakni *Kromo* dan *Ngoko*. Tidak ada bahasa *Madya* (perantara).

“Di Jawa pada umumnya Tegal adalah *ngoko*, itu saja. Tidak ada alasan. Memang Bahasa Tegalan adalah *ngoko*. Bahasa dasarnya adalah *ngoko*. Karena di Tegal tidak mengandung tiga strata bahasa, ingat hanya dua strata, *ngoko* dan *kromo*. Tapi *Kromo Inggil* (Inggil tingkat tinggi) sama sekali tidak ada di Tegal. Jadi *Ngoko* dan *Kromo*. Tapi *Kromo* Tegal, kalau pakai di *Wetan* (timur), masih agak kasar masih bagian *Ngoko*”. (Dhimas Riyanto, wawancara 2021)

Namun penggunaan bahasa *ngoko* tidak menggambarkan isi Lagu Tegalan yang ditulis sembarangan tanpa makna. Hal ini sebagaimana diungkapkan oleh artis Lagu Tegalan lainnya, Lanang Setiawan:

“Sebagian besar lagu saya memiliki nilai puisi, saya menyusun teks sedemikian rupa, saya tidak pernah membuat lagu tanpa makna”. (Lanang Setiawan, 2021)

6.2.3 Sejarah Tegal

Sejarah adalah identitas atau sejarah membentuk identitas suatu daerah atau masyarakat. Ada dua model Lagu Tegalan yang mengandung sejarah:

Pertama, yang secara eksplisit menyebutkan tentang apa yang dimiliki Tegal baik yang masih ada maupun yang sudah tidak ada lagi.

Kedua, dari judul maupun syair-syairnya Lagu Tegalan juga mengandung unsur sejarah. Salah satu contohnya yaitu sebuah lagu yang berjudul *Kali Gung* (Sungai Gung) karya Agus Riyanto.

Ponco, pengamat Lagu Tegalan, menjelaskan lagu *Kali Gung* memiliki makna filosofi sangat tinggi. *Kali Gung* adalah saksi sejarah perjalanan Tegal dari masa ke masa, yaitu nama gunung yang berganti nama. Mata airnya dari Gunung Agung berganti Gunung Gorah atau segara, dan berubah menjadi Gunung Slamet. Untuk tidak melupakan nama Gunung Agung maka dijadikan sebuah Desa Gunung Agung Bumijawa. Gunung Segara dijadikan nama Desa Segara Bumijawa. Berikut lirik lengkap Lagu *Kali Gung* dan artinya:

Kali Gung
(Sungai Gung)

Kali Gung, tuke metu sing gunung
(Sungai Gung, sumber airnya keluar dari gunung)
Mili anjog laut, ngliwati Bukit Sitanjung
(Mengalir sampai laut, melewati bukit Sitanjung)
Kali Gung, nggawa berkah nggawa untung
(Sungai Gung, membawa berkah membawa untung)
Sing jaman gemiyen, jasane ora keitung
(Dadi jaman dahulu, jasanya tidak terhitung)

Banyune sing mambrah mambrah
(Airnya yang berlimpah)
Nggo ngeleb tanduran ning sawah
(Untuk mengairi tanaman di sawah)
Watu krikil lan wedhine
(Batu kerikil dan pasirnya)
Nganggo mbangun, apa bae
(Untuk bahan membangun apa saja)
Sing akeh muji syukure
(Yang banyak mengucap syukurnya...)

Anane Kali Gung ning kene
(Adanya sungai Gung di sini)
Yuh dirumat dipiara
(Ayok dirawat dipelihara)
Indahe tetep dijaga
(Keindahannya tetap dijaga)
Ho..bbaa..

Reff:

Kali Gung, tuke metu sing gunung
 (Sungai Gung, airnya keluar dari gunung)
Mili anjog laut, ngliwati Bukit Sitanjung
 (Mengalir sampai laut, melewati Bukit Sitanjung)
Kali Gung, nggawa berkah nggawa untung
 (Sungai Gung membawa berkah membawa keuntungan)
Sing jaman gemiyen, jasane ora keitung
 (Dari jaman dahulu, jasanya tidak terhitung)

Banyune sing mambrah mambrah
 (Airnya yang melimpah)
Nggo ngeleb tanduran ning sawah
 (Untuk mengairi tanaman di sawah)
Watu krikilan wedhine
 (Batu kerikil dan pasirnya)
Nganggo mbangun, apa bae
 (Untuk membangun apa saja)

Sing akeh muji syukure
 (Yang banyak memuji dan bersyukur)
Anane Kali Gung ning kene
 (Adanya Kali Gung di sini)
Yuh dirumat dipiara
 (Ayok dirawat dan dipelihara)
Indahe tetep dijaga
 (Keindahannya tetap dijaga)

Banyune sing mambrah mambrah
 (Airnya yang melimpah)
Nggo ngeleb tanduran ning sawah
 (Untuk mengairi tanaman di sawah)
Watu krikil lan wedhine
 (Batu kerikil dan pasirnya)
Nganggo mbangun, apa bae
 (Untuk membangun apa saja)

Sing akeh muji syukure
 (Yang banyak mengucapkan syukur)
Anane Kali Gung ning kene
 (Adanya Sungai Gung di sini)
Yuh dirumat dipiara
 (Ayok dirawat dan dipelihara)
Indahe tetep dijaga

(Keindahannya tetap dijaga)

Banyune sing mambrah mambrah
 (Airnya yang melimpah ruah)
Nggo ngeleb tanduran ning sawah
 (Untuk mengairi tanaman di sawah)
Watu krikil lan wedhine
 (Batu kerikil dan pasirnya)
Nganggo mbangun, apa bae
 (Untuk membangun apa saja)

Sing akeh muji syukure
 (Yang banyak mengucap syukur)
Anane Kali Gung ning kene
 (Adanya Sungai Gung di sini)
Yuh dirumat dipiara
 (Ayo dirawat dan dipelihara)
Indahe tetep dijaga
 (Keindahannya tetap dijaga)

Dalam lagu karya Najeeb Bahresy *Numpak Dokar* juga mengandung makna sejarah.

6.2.4 Keindahan Alam Tegal

Selain keindahan yang secara spesifik tentang laut dan pesisir Tegal, Lagu Tegalan juga mengandung nilai-nilai keindahan alam yang ada di Tegal, suatu tempat, area wisata, sungai dan sebagainya. Sebagai misalnya sebuah Lagu Dangdut Tegalan yang berjudul '*Kali Gung*'. Lagu ini memiliki lirik-lirik yang mengandung informasi tentang keindahan alam berupa sungai yang menjadi sumber penghidupan bagi masyarakat banyak. Ponco menjelaskan lagu *Kali Gung* memiliki makna filosofi sangat tinggi. *Kali Gung* adalah saksi sejarah perjalanan Tegal dari masa ke masa, yaitu nama gunung yang berganti nama. Mata airnya dari Gunung Agung berganti Gunung Gorah atau segara, dan berubah menjadi Gunung Slamet. Untuk tidak melupakan nama Gunung Agung maka dijadikan sebuah Desa Gunung Agung Bumijawa. Gunung Segara dijadikan nama Desa Segara Bumijawa. Demikian juga dengan beberapa lagu yang lain tentang alam Tegal seperti *Endog Asin*, *Purwahamba*, dan *Pantai Widuri*. Ada juga lagu tentang keindahan alam Tegal yang cukup fenomenal yang berjudul

Galawi yang merupakan kepanjangan dari Tegal dan Slawi. Lagu ini berkisah tentang alam dan kehidupan masyarakat di Tegal.

“Saya tertarik dengan lagu Kali Gung. Karena banyak filosofinya, lagu tersebut menceritakan aslinya Tegal itu apa. Karena peradaban Tegal tidak akan jauh dari sungai”. (R. Soedanto Ponco Soelarso, wawancara, Selasa, 8 Februari 2022)

Lebih lanjut dijelaskan Ponco:

“Kali Gung, filosofinya sangat tinggi. Kali Gung adalah saksi sejarah perjalanan Tegal dari masa ke masa, yaitu nama gunung yang berganti nama. Mata airnya dari Gunung Agung berganti Gunung Gorah atau segara, dan berubah menjadi Gunung Slamet. Untuk tidak melupakan nama Gunung Agung dan dijadikan sebuah Desa Gunung Agung Bumi Jawa. Gunung Segara dijadikan nama desa, Desa Segara Bumi Jawa, peradaban tua luar biasa sastra, musik dan kriya asli Jawa tulen, Tegal tulen di Bumi Ayu di Candi Bentar. Dan itu ditulis oleh Pujangga Malik keturunan Siliwangi. Dan Tegal disebut tanah suci”. (R. Soedanto Ponco Soelarso, wawancara, Selasa, 8 Februari 2022)

Jaka Nyong yang sering menciptakan lagu dengan video klip keindahan alam Tegal, mengaku Lagu-lagu Tegalan lahir dari pengaruh lingkungan, alam, dan sosial budaya setempat. Misalnya dalam lirik lagu yang dibuatnya *Sidapurna*. Dalam video clipnya selalu menampilkan aktivitas khas dan tempat di Tegal yang terkenal keindahan alamnya yaitu Gucci dan Bukit Bintang. Keindahan alam Tegal juga ditampilkan dalam lirik-lirik yang bertemakan tempat tertentu yang didiami banyak masyarakat. Misalnya tentang kehidupan masyarakat Tegal yang guyub rukun ada dalam lagu *Desa Kedawung*. Dalam konteks keindahan alam lagu ini menggambarkan suatu kondisi di suatu tempat di mana masyarakatnya hidup guyub dan rukun dengan hasil pertanian yang melimpah.

“Jadi itu jelas ada. Menggambarkan lingkungan Tegal”. (Wawancara Jaka Nyong)

Berikut syair Lagu *Desa Kedawung* karya Jaka Nyong:

Wanita:

Desane Ngangeni Lan Mbetahi

(Desanya Bikin Kangen & Betah)

Gemah Ripah Nan Loh Jinawi

(Subur Makmur & Banyak Rakyatnya)

Desa Kedawung Arane, Bojong Kecamatan

(Desa Kedawung Namanya Bojong Kecamatannya)

Sing Guyup Rukun Wargane

(Yang Kompak Rukun Warganya)

Pria:

Adem Ayem Suasane

(Sejuk Nyaman Suasanya)

Ijo - ijo Pemandangane

(Hijau Hijau Pemandangannya)

Paling Jos Hasil Tanine

(Paling Hebat Hasil Taninya)

Tanduri Apa Bae

(Ditanami Apa Saja)

Subur Pertaniane

(Subur Pertaniannya)

Koor:

Ayo Warga Kedawung

Gotong Royong Mbangun Desa

(Gotong Royong Bangun Desa)

Senajan Kita Wong Gunung

(Walaupun Kita Orang Gunung)

Tapi Tenagane Rosa

(Tapi Tenaganya Kuat)

Kompak, Kenteng Lan Sregep

(Kompak, Rajin & Tak Kenal Lelah)

Gotong Royong Mbangun Desa

(Gotong Royong Bangun Desa)

Desa Kedawung Mantep

(Desa Kedawung Mantap)

Masyarakat Sejahtera

Dengan demikian Tegal memiliki sejumlah hal yang menjadi identitas yang dimilikinya, berupa keindahan alam, budaya, bahasa yang *ngoko*, yang bisa ditemukan dalam Lagu Tegalan.

BAB VII

NILAI-NILAI PENDIDIKAN DAN PENDIDIKAN KARAKTER DALAM LAGU DANGDUT TEGALAN SERTA POTENSI PEMERTAHANANNYA MELALUI MUATAN LOKAL DI SEKOLAH

7.1 Nilai Pendidikan dan Karakter dalam Lagu Tegalan

Selain nilai-nilai estetik, Lagu Tegalan juga mengandung pesan-pesan moral dan etika baik yang bersifat Pendidikan karakter maupun nilai-nilai religiusitas. Imam Joend (diwawancarai 13 Februari 2021), seorang seniman dan penyanyi Lagu Dangdut Tegalan yang produktif mengakui Lagu Tegalan mengandung nilai-nilai edukatif. Dalam karyanya yang berjudul *Kali Gung*, misalnya, mengandung nilai ajakan untuk menjaga lingkungan dan untuk bersyukur. Demikian juga dalam karya lainnya yang berjudul *Galawi* sebagaimana tersebut dalam halaman lain disertasi ini. Lagu ini selain memperkenalkan kehidupan sosial masyarakat Tegal juga mengandung nilai etika untuk saling menghargai antar satu sama lain.

Seniman Bintoro menjelaskan dari aransemennya, Lagu Tegalan tidak memiliki nilai Pendidikan, tetapi dari lirik dan syairnya jelas terlihat. Seniman senior Lagu Tegalan ini memberikan contoh lagu-lagu dengan nilai-nilai yang dimilikinya:

- (1) Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk jujur dan bertanggung jawab, mengajak untuk bersikap jujur dan tidak malu: *Digebukin* (Lanang Setiawan).
- (2) Lagu Tegalan untuk menganjurkan supaya percaya diri, Bintoro menyebut kebanyakan Lagu Tegalan memang sangat percaya diri karena merupakan karakter orang Tegal yang memang percaya diri.
- (3) Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk berbuat baik dan rendah hati: kebanyakan mengajarkan untuk berbuat baik.
- (4) Lagu Tegalan yang menganjurkan bertoleransi terhadap sesama: *Lagu Tegal Keminclong Moncer Kotane* mengajak masyarakat untuk bergotong royong dan *Sengkuyung Bareng* sebagai Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk ekspresif terlihat dari bahasa yang digunakan.

(5) Unsur-unsur norma masyarakat Tegal: ada dalam Lagu *Semblotongan*. Lagu ini menggunakan Bahasa Tegal yang artinya *mblatang mbajor* atau nakal. Lagu ini menceritakan anak yang tidak menghormati orang tuanya dan suka main handphone (hp) terus. Artinya lagu ini mengandung nilai atau pesan moral yang sebaliknya yaitu agar anak-anak menghormati orangtua dan tidak terlalu sibuk main hp.

Berikut lirik Lagu *Semblotongan* karya Jaka Nyong dan terjemahannya:

*Ceritane bocah jaman saiki,
Maring wong tuwa ora ngabekti..
Angger hpne muni gagian digoleti,
Nganti turu hpne dikekepi..*

*Angger wong tuwa butuh sambatan,
Kuping disumpel kanggo handset-an..
Wong tuwane gemboran bocahe cengengesan,
Lagi chatting karo video call-an..*

Reff:

*Jaman saiki akeh teknologi,
Sing gawe bocah rusak jati diri..
Hpnan esuk sore awan bengi,
Nganti klalen sholat klalen ngaji..*

*Jaman saiki jaman wis edan,
Akeh bocah klalen neng kewajiban..
Maring wong tuwa pada semblotongan,
Ora mikir mbesuk neng pejaratan..*

*Mungkar nakir nyiksa sekarang-karang..
Ceritane bocah jaman saiki,
Maring wong tuwa ora ngabekti..
Angger hpne muni gagian digoleti,
Nganti turu hpne dikekepi..
Angger wong tuwa butuh sambatan,
Kuping disumpel kanggo handset-an..
Wong tuwane gemboran bocahe cengengesan,
Lagi chatting karo video call-an..*

Reff:

*Jaman saiki akeh teknologi,
Sing gawe bocah rusak jatidiri..
Hpnan esuk sore awan bengi,
Nganti klalen sholat klalen ngaji..*

*Jaman saiki jaman wis edan,
Akeh bocah klalen neng kewajiban..
Maring wong tuwa pada semblotongan,
Ora mikir mbesuk neng pejaratan..
Mungkar nakir nyiksa sekarang-karang..*

Terjemahan Lagu:

Semblotongan (Seenaknya Sendiri)
Ceritane bocah jaman saiki
(Ceritanya Anak Jaman Sekarang)
Maring wong tuwa ora ngabekti
(Kepada Orang Tua Tidak Berbakti)
Angger hpne muni gagian digoleti
(Kalau Hpnya Bunyi Langsung Dicari)
Nganti turu hpne dikekepi
(Sampai Tidur Hpnya Dipeluk)
Angger wong tuwa butuh sambatan
(Kalau Orang Tua Butuh Pertolongan)
Kuping disumpel kanggo handset-an
(Telinganya Ditutup Pake Handset)
Wong tuwane gemboran bocahe cengengesan
(Orangtuanya Teriak Anaknya Malah Ketawa)
Lagi chatting karo video call-an
(Sedang Chatting & Video Call)
Reff:
Jaman saiki akeh teknologi
(Jaman Sekarang Banyak Teknologi)
Sing gawe bocah rusak jati diri
(Yang Bikin Anak Rusak Jatidiri)
Hpnan esuk sore awan bengi
(Main HP Pagi Sore Siang Malam)
Nganti klalen sholat klalen ngaji
(Sampai Lupa Sholat Lupa Ngaji)
Jaman saiki jaman wis edan
(Jaman Sekarang Jaman Sudah Gila)
Akeh bocah klalen neng kewajiban
(Banyak Anak Lupa Dengan Kewajiban)

Maring wong tuwa pada semblotongan
 (Kepada Orang Tua Seenaknya Sendiri)
Ora mikir mbesuk neng pejaratan
 (Tidak Berpikir Besok di Alam Kubur)
Mungkar nakir nyiksa sekarang-karang
 (Munkar & Nakir Beri Siksa Yang Sangat Pedih)

Nilai-nilai baik nilai karakter, moral, maupun religius, dijelaskan Jaka Nyong, harus ada dalam lagu-lagunya. Sebagai misal dalam lagu *Warmad Hajatan*. Menurut Jaka, arti penting Lagu Tegalan terhadap moral masyarakat yaitu dalam hal mengajak dan menyampaikan kepada masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri orang Tegal serta bangga dan tidak malu menggunakan Bahasa Tegal serta mencintai budaya Tegal.

Berikut lirik dan terjemahan Lagu *Warmad Hajatan* (Jaka Nyong):

Mang Warmad sampean pancen pentolan
 (Paman Warmad Anda Memang Hebat)
Mang Warmad duite ora itungan
 (Paman Warmad Uangnya Tak Terhitungkan)
Mang Warmad Hajatanne nang Lapangan
 (Paman Warmad Hajatannya Di Lapangan)
Nanggap hiburan orkes dangdut saka wetan.
 (Pake Hiburan Orkes Dangdut dari Timur)
Botol Ciu Wadahi krombong, artise ayu moblong-moblong
 (Botol Miras Taruh Di Tempat Sampah Gendong Artisnya Cantik & Menarik)
Manggul gedang di kewer kewer
 (Gendong Pisang Di Bawa Kesana Kemari)
Man Warmad Goyang karo Nyawer
 (Paman Warmad Joged Sambil Nyawer)
Man Warmad Bungah tamune pada Sumringah
 (Paman Warmadnya Senang, Tamunya Pun Ikut Gembira)
Jubel ora lumrah sosolalan nonton dangdutan.
 (Banyak Tidak Nalar, Desak-desakan Nonton Dangdutan)
Barang uwis lubar, Man Warmad olih kabar
 (Setelah Selesai Paman Warmad Dapat Kabar)
Hajatane viral, Man Warmad dadi terkenal
 (Hajatannya Viral Paman Warmad Jadi Terkenal)

Banyu klapa wadahi gendul
Bonggane sapa ana sing wadul

(Air Kelapa Taruh di Botol Suruh Siapa Ada yang Lapor)

Ngingung Obat dicampur kopi

Man Warmad Hebat Bisa Mlebu Tipi.

(Minum Obat di Campur Kopi, Paman Warmad Hebat Bisa Masuk Televisi)

Jaka Nyong menyebutkan satu persatu kategori dan contoh Lagu Dangdut Tegalan yang mengandung pesan-pesan etika dan moral:

- (1) Nilai pendidikan dalam Lagu Tegalan: ada dalam *Tembang Pitutur* karya Ki Enthus Susmono. Lagu *Topeng Monyet* mengandung pesan agar tidak menjadi orang yang rakus. Demikian juga lagu yang berjudul *Kebletengen* mengandung pesan agar menjadi orang yang secukupnya dan tidak rakus.
- (2) Lagu Tegalan yang mengajarkan jujur dan tanggung jawab: misalnya, *Bujang Kapiran*. Lagu itu menceritakan kejujuran bahwa semakin hari semakin tua harus bertanggung jawab terhadap keluarga dan orang tua.

Lirik Lagu *Bujang Kapiran* (Pria Terlantar):

Dirasa - rasa Tambah Dina Tambah Tua

(Dirasakan semakin hari semakin tua)

Dirasa - Rasa Uripe Wis Kayong Anta

(Dirasakan hidup sudah terasa hampa)

Dipoyoki Kanca, Didedes Keluarga

(Diejek teman, didesak keluarga)

Diarani Bujang Kapiran

(Disebut sebagai pria terlantar)

Pancen Jodoh Kehendaki Sing Kuasa

(Memang jodoh kehendak Yang Kuasa (Tuhan))

Nanging Jodoh Ora Ujug Ujug Teka

(Tetapi jodoh tidak bisa tiba-tiba datang)

Butuh Kemantapan, Butuh Kemapanan

(Butuh kemantapan, butuh kemapanan)

Duwe Cinta Sing Temenan

(Memiliki cinta yg sungguh-sungguh)

Reff:

Nelangsa, Enyong Nelangsa

(Merana saya merana)

Durung Bisa Gawe Bungahe Wong Tua

(Belum bisa membuat bahagia orang tua)

Bapa Mane Pengin Momong Putu

(Bapak Ibu sudah ingin menimang cucu)
Enyonge Durung Bisa Nein Mantu
(Saya belum bisa memberi menantu)
Ibarat Panganan Uwis Kadaluarsa
(Ibarat makanan sudah kadaluarsa)
Pengine Kawinan Jodone Durung Ana
(Pengen menikah belum ada jodohnya)
Perawan Randa Wis Mestine Enyong Nrima
(Perempuan perawan maupun janda saya terima)
Sugih Lan Melarat Dudu Syarat Sing Utama
(Kaya dan miskin bukan syarat utama)
Sing Gelem Nerima
Enyong Sing Wis Tua
(Yang mau menerima saya yang sudah tua)
Gelem Njalani Rumah Tangga.
(Mau menjalani rumah tangga)

- (1) Lagu Tegalan yang mengajarkan hormat dan santun: misalnya *Semblotongan* agar hormat dan santun kepada orang tua. Pada lirik “*akeh bocah klalen karo wong tua, pada sembrono nggal dina dolanan hp sampe klalen pejratan*” bermakna pentingnya menghargai orangtua dan tidak hanya sibuk dengan hp.
- (2) Lagu Tegalan yang mengajarkan untuk percaya diri: Misalnya, *Mas Budi Ani* yang menceritakan tentang orang yang berangkat ke luar negeri untuk mencari modal bertani, agar berhasil di pertanian. Dia percaya diri menjadi anak petani.
- (3) Lagu Tegalan yang mengajarkan untuk rendah hati dan baik juga ada dalam *Semblotongan*.
- (4) Lagu Tegalan yang mengajarkan ekspresif: hampir semua lagunya, apa adanya dan jujur sebagai misal Lagu berjudul *Warmad Hajatan* dan *Setan Kopet*.

Lirik Lagu *Setan Kopet* (Virus Covid):

Siji Cerita Tekane Mahluk Sing Paling Peta Ora,
(Satu cerita datangnya makhluk yang tidak jelas)
Sing Gawe Geger Menungsa Se Alam Jagad Raya,

(Yang membuat ramai manusia di dunia ini)

Sing Diarani Setan Kopet..

(Yang dinamakan setan kopet)

Preview:

Bakul Obat Gawe Geger Wong Sejagat,

(Penjual obat membuat ramai orang sedunia)

Kopet Liwat Menungsa Dadi Sekarat..

(Kopet datang.. manusia menjadi sekarat)

Apa Maning Yen Urip Pada Sembrana,

(Apalagi kalau hidupnya semrawut)

Setan Kopet Digede-Gedekena..

(Setan kopet dibesar-besarkan)

Setan Kopet Tekane Ora Dinyana,

(Setan kopet datangnya tidak diduga)

Gawe Menungsa Dibongsong Kaya Ninja..

(Membuat manusia dibungkus seperti ninja)

Lanang Wadon Gede Cilik Enom Tua,

(Laki-laki perempuan besar kecil muda dan tua).

Setan Kopet Gawe Nelangsa..

(Setan kopet membuat sengsara)

Masuk Angin (Kopet) Lara Untu (Kopet),

(Masuk angin (kopet) sakit gigi (kopet))

Umbele Meler (Kopet)

(hidungnya pilek (kopet))

Kopoke Ndlewer (Kopet)

(Kotorang telinganya keluar (kopet))

Nguyuhe Crat-Cret (Kopet)

(Air kencingnya sedikit-sedikit (kopet))

Ngisinge Alot (Kopet),

(Buang air besarnya susah (kopet))

Setan Kopet Seminggah Sing Adoh..

(Setan kopet pergi saja yang jauh...)

- (5) Lagu Tegalan mengandung makna pendidikan etika, misalnya lagu *Man Warso Rika Semrawut*, liriknya tertulis pada bagian lain disertasi ini. Bahwa orang harus tahu pendidikan yang baik seperti apa agar menjadi manusia yang memiliki tata krama terhadap orang lain. Banyak Lagu Tegalan memiliki unsur pendidikan. lagu *Dasar Kunyuk* pun mengandung makna pendidikan, yaitu agar tidak mengeluh dan kufur nikmat seperti kunyuk atau *kurang nyukuri* dengan penyampaiannya khas Tegal yang apa adanya.

Seniman lainnya Gendra menyebutkan Lagu-lagu Tegalan yang mengandung nilai-nilai pendidikan banyak ditemukan dalam lagu-lagu karya Slamet Gundono. Beberapa contoh lagu berikut nilai-nilai yang dikandungnya disebutkan Gendra. Lagu *Tembang Pitutur* Cipt. S Noeridin yang dinyanyikan Tri Widiarti mengandung nilai yang menganjurkan untuk hormat dan santun. Ada lagu-lagu karya Slamet Gundono yang banyak menganjurkan untuk berbuat baik, toleransi, dan rendah hati.

Pemerhati Lagu Tegalan Ponco menyebut lagu *Balo-Balo* sebagai lagu yang ekspresif. Dicontohkannya syairnya: “*eh godong kecipir, disengget ana susuhe. aja pada gadi wong kikir, wong sing kikir akeh musuhe*” yang menganjurkan untuk berbuat kebaikan dengan tidak menjadi orang yang kikir dan pelit.

Lagu Tegalan juga tidak terlepas dari bagian-bagiannya yang mengandung makna-makna atau nilai-nilai religiusitas. Menurut Yono Daryono, Lagu Dangdut Tegalan cenderung kembali ke orkes yaitu Orkes Galimpung dengan ciri-ciri lagu orkes yaitu memiliki aransemen yang sederhana. Dalam sejarahnya, lanjut Yono Daryono, banyak atau bahkan sebagian besar Lagu Tegalan yang berbentuk Orkes Galimpung pada awalnya berisi puji-pujian (kepada Allah SWT) yaitu puji-pujian pantai utara Jawa (Pantura). Misalnya, di masjid-masjid NU masih banyak kalau setelah adzan ada *Lagu Kuntulan* seperti lagu yang mengiringi silat yang pada dasarnya berisi lagu-lagu puji-pujian.

“Galimpung itu istilah. Orkes Galimpung itu orkes akustik, jadi tanpa ornamen-ornamen. Dengan tempo-tempo tertentu itu. Sebelum ada Dangdut ada istilah orkes, beda kan orkes itu sama Dangdut. Munculnya Dangdut itu setelah ada Rhoma Irama, dulu ya orkes. Sebelum orkes juga ada Melayu, perkembangannya kan begitu. Nah lagu Tegalan itu cenderung itu kembali ke orkes, kayak istilahnya saya mengatakan orkes Galimpung itu. Kalau lagu-lagu orkes itu kan aransementnya sederhana sekali. Cirinya menurut saya seperti itu kalau Anda menanyakannya. Lagu Tegalan dulu bahasanya beda dengan yang sekarang. Banyak lagu-lagu puji-pujian itu sebagian besar lagu-lagu Tegal”. (Wawancara dengan Yono Daryono, 20 Oktober 2020)

Lagu Tegalan karya Jaka Nyong juga ada yang menganjurkan untuk cinta kepada Tuhan, misalnya lagu *Duda Ditinggal Mati*. Pesan religiusitasnya yaitu agar bisa ikhlas, bahwa apa yang diambil Tuhan dari kita adalah kasih sayang Allah kepada

kita. Pada sisi lain, Jaka Nyong membedakan Lagu Dangdut Tegalan dengan *Langgam Tegalan*. Tegalan, menurutnya, memiliki Langgam. Sebagai misal apa yang dibawakan Ki Enthus Susmono (alm) dengan Langgam Jawa yang dibarengi dengan Wayang Santri-nya, juga Shalawat Tegalan yang hanya dinikmati oleh kalangan-kalangan tertentu. Karya-karya ini dalam wujud langgam mengandung pesan-pesan religiusitas.

“Lagu Tegalan ya seperti lagu-lagu yang lain sebenarnya. Karena kita menyanyikan lagu menjelaskan tentang tragedi dan apa saja yang ada di Tegalan dengan Bahasa Tegalan, ya tidak ada bedanya dengan lagu nasional yang mungkin bisa dimengerti seluruh orang Indonesia. Kalau Tegalan berarti bahasa daerah, kalau lagu daerah skala Tegalan kalau dinyanyikan secara khas di panggung yaitu namanya Lagu-Lagu Tegalan yang bisa dinikmati dan diterima setiap kalangan. Lain dengan Langgam Tegalan, karena Tegalan juga punya langgam loh. Semacam yang dibawakan Ki Enthus Susmono dengan Langgam Jawa yang dibarengi dengan wayang santrinya. Dan shalawat Tegalan, itu hanya dinikmati oleh kalangan-kalangan tertentu.” (Wawancara dengan Jaka Nyong, Selasa, 19 Januari 2022)

Berikut lirik Lagu *Duda Ditinggal Mati* karya Jaka Nyong:

Wis takdire.. menungsa..
(Sudah takdirnya manusia)
Ditinggal mati.. balik nang Gusti..
(Meninggal... Kembali kepada Tuhan)
Wis genep patang puluh dina,
(Sudah genap empat puluh hari)
Bojone enyong ninggal lunga..
(Istriku meninggal dunia)
Lunga sing ora dinyana-nyana,
(Pergi yang tidak disangka-sangka)
Balik maring sing kuasa..
(Kembali pada sang kuasa)
Ya Alloh..
(Ya Tuhan)
Tulung diampura sgala kesalahane,
(Mohon dimaafkan segala kesalahannya)
Bojone enyong selama urip neng dunia..
(Istriku selama hidup di dunia)
Enyong pasrah jiwa lan raga,
(Saya pasrah jiwa dan raga)
Nyandang status dadi duda..
(Menyandang status menjadi "duda")
Reff:

Kie rasane duda ditinggal mati,
(Ini rasanya menjadi laki-laki yang ditinggal istri)
Turune dewekan langka sing dikeloni..
(Tidur sendirian tidak ada yang menemani)
Emane cintane laka sing ngganteni,
(Sayang dan cinta nya tidak ada yang menggantikan)
Karep ati ora bakal luruh ganti..
(Maksud hati tidak ingin mencari ganti)
Sampe tekan mati..
(Sampai aku pun meninggal)
Saben dina nyong kirim donga,
(Setiap hari saya mengirim doa)
Nggo almarhumah tercinta..
(Untuk almarhumah istri tercinta)
Ya Alloh..
(Ya Tuhan...)
Tulung diterima amal ibadahe,
(Tolong diterima amal ibadah istriku)
Jembar kuburane swarga panggonane..
(lapang kuburnya surga tempatnya...)

Selain Jaka Nyong, Bintoro juga memiliki lagu-lagu yang menganjurkan mencintai Tuhan. *Wulan Bunder* karya Nur Ngudiyono yang tercipta pasca tsunami Aceh misalnya mengandung pesan untuk kembali dan mengingat Tuhan. Selain itu, karya-karya Dalang Slamet Gundono (alm) juga mengandung pesan-pesan mendalam untuk cinta kepada Tuhan.

Sejumlah Lagu Tegalan baik yang sudah tersebut di atas maupun lagu-lagu lainnya potensial untuk diajarkan di sekolah Tegal paling tidak dalam Kurikulum muatan lokal. Dengan cara ini akan menjadi satu cara untuk memperkenalkan nilai dan budaya Tegal yang menjadi identitas Tegal.

BAB VIII

PEMBAHASAN

8.1 Nilai-Nilai dan Budaya dalam Lagu Dangdut Tegal

Budaya adalah khazanah yang melengkapi kehidupan manusia. Tidak ada manusia sebagai sebuah kolektivitas yang terlepas dari budaya. Dalam pandangan Williams (1961) budaya merupakan langkah-langkah yang dilakukan untuk memetakan kekayaan intelektual dan seni termasuk hasilnya dalam bentuk karya-karya sehingga budaya dalam pengertian ini diidentikkan dengan ‘kesenian’ (*the art*) yang tidak hampa nilai. Dalam syair atau lirik sebuah lagu atau alunan musik, adalah juga tidak hampa makna. Alunan musik Gong, misalnya, dengan bunyinya ‘gong’, bisa dimaknai dengan ‘agong’ atau agung yang artinya besar. Harapannya hati nurani manusia dengan mendengarkan gong bergetar tergugah akan kebesaran Tuhan (Sularso, 2017). Demikian juga dengan *Tembang Pangkur* yang dinyanyikan dalam ekstrakurikuler Karawitan di SMPN 1 Jiwan mengandung nilai-nilai moral. Nilai-nilai moral ini bisa menjadi bagian dari nilai-nilai edukasi karena pada dasarnya mengandung pesan-pesan yang bernilai edukatif. Nilai yang dimaksud dalam *Tembang Pangkur* yaitu bagaimana agar manusia mengendalikan diri untuk tidak melakukan perbuatan jahat (Sularso, 2017).

Sebelum menuju ke nilai-nilai Lagu Dangdut Tegal, sebagai pembanding bagaimana lagu memiliki nilai-nilai, adalah menarik untuk melihat dalam konteks budaya dan adat Minangkabau. Nilai-nilai adat yang dimiliki merupakan kearifan lokal milik budaya Minangkabau. Tujuannya untuk mengedukasi masyarakat agar melekat budaya serta menampilkan perilaku yang beradat, beradab, dan berkarakter (Desyandri, 2018). Menurut Desyandri, nilai-nilai adat yang merupakan nilai-nilai kearifan lokal Minangkabau juga terkristalisasi pada keseniannya, yaitu lagu-lagu Minang. Kondisi ini mengindikasikan lagu-lagu Minang memiliki nilai-nilai kearifan lokal untuk membantu tercapainya tujuan adat budaya Minangkabau (Desyandri, 2018). Hasil

penelitian Desyandri menunjukkan lagu *Minangkabau* memiliki 7 nilai-nilai edukatif dan lagu *Kampuang nan Jauah di Mato* memiliki 6 nilai-nilai edukatif. Kedua lagu tersebut memiliki 13 nilai-nilai edukatif. Namun setelah dilakukan analisis untuk melihat kesamaan dan perbedaan arti masing-masing nilai-nilai tersebut, baik dari segi leksikal maupun arti secara denotatif dan konotatif, ditemukan 9 nilai-nilai edukatif.

Menurut Koentjaraningrat (1985), kesenian merupakan bagian dari unsur-unsur kebudayaan universal. Koentjaraningrat menjelaskan selain berwujud gagasan-gagasan, ciptaan-ciptaan pikiran, serta cerita-cerita, kesenian juga dapat berupa syair-syair indah. Kesemuanya kemudian dapat menciptakan tindakan-tindakan interaksi berpola antara seniman pencipta, seniman penyelenggara, sponsor kesenian, pendengar, penonton, dan konsumen hasil kesenian. Lagu Tegal dengan bahasa khas Tegal juga mengandung syair-syair yang indah yang enak didengar bukan hanya oleh pendengar asli Tegal tapi bisa jadi juga oleh mereka yang di luar Tegal (Kota Tegal dan Kabupaten Tegal) terutama suku Jawa yang masih bisa memahami makna syairnya. Lagu-lagu Tegal telah hadir bukan hanya dalam lirik-lirik lagu yang didengarkan secara digital tetapi juga dalam konser-konser dan ajang-ajang lomba Lagu Tegal.

Sebagai bagian dari unsur budaya, Lagu Tegal merupakan bagian dari seni yang sejajar sekedudukan dengan seni-seni lainnya seperti seni lukis, seni tari, dan seni drama. Ia mengekspresikan makna-makna yang terkandung dalam sebuah lagu, sebagaimana pandangan William (1961) bahwa seni adalah salah satu bagian dari kebudayaan yang mengekspresikan makna dan nilai-nilai tertentu. Senada dengan William, Koentjaraningrat (2009) berpendapat setiap fenomena maupun ekspresi budaya selalu didasarkan pada sejumlah ide, proposisi, nilai dan norma. Kondisi ini berlaku terhadap seni musik dan Lagu Dangdut Tegal, alunan irama, judul, maupun syair dan liriknya mengekspresikan makna dan nilai-nilai tertentu sesuai dengan kondisi seniman dan lingkungannya. Lagu Dangdut Tegal sebagai sebuah karya seni tidak hampa nilai dan makna. Ia mengandung makna-makna baik yang dengan mudah bisa ditebak melalui pemaknaan kata-kata dan kalimat dalam syair-syairnya (tersurat)

maupun yang membutuhkan perenungan untuk memahaminya karena hanya penulis dan penyanyi lagu yang lebih memahami maksudnya (tersirat). Sebagai contoh, sebuah lagu *Pitutur* atau *Critane Kanca* karya Dhimas Riyanto, syair-syairnya mengandung makna atau nilai untuk cinta kampung sendiri daripada memilih ke luar negeri untuk bekerja yang menurut lagu ini banyak buruknya. Berikut kutipan syairnya:

Nang Saudi Arabia mung angon onta..

(di Saudi cuma beternak unta)

Nang Korea malah dadi nelangsa...

(ke Korea malah jadi sengsara)

Malaysia jebule mung mreteli kelapa..

(ke Malaysia ternyata cuma ngupas kelapa)

Nang Taiwan malahan njagani anda,

(di Taiwan kerjanya hanya menjaga tangga)

Lagu ini selain secara eksplisit menjelaskan bahwa bekerja di luar negeri dianggap banyak kerugiannya sebagaimana sebagian terjemahan lagu tersebut yaitu di *Saudi beternak unta*, *di Korea malah jadi sengsara*, dan seterusnya, juga mengandung pesan dan nilai untuk cinta tanah air dan kampung sendiri. Artinya lagu ini mengandung ajakan untuk lebih baik membangun kampung sendiri, negara sendiri sebagaimana potongan syairnya yaitu *mending balik usaha nang tanahe dewek li majukna kotane dewek oo*. Maknanya, lebih baik berusaha di tanah air sendiri, majukan kota sendiri. Pendapat Dhimas ini berdasarkan hasil pengamatannya sendiri yang melihat bekerja di luar negeri tidak bagus.

“Saya perhatikan ga ada yang dia menduduki jabatan yang bagus. Makanya secara ceplos ceplos saya mending balik kerja nang (di) tanah Jawa” (Wawancara dengan Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Pandangan Dhimas ini mengandung pesan bahwa lebih baik membangun daerah sendiri daripada menjadi TKI atau TKW di negara orang atau dalam satu pribahasa terkenal Indonesia ‘Hujan batu di negeri sendiri lebih baik dari hujan emas di negara orang’. Pandangan Dhimas ini tentu tidak sejalan dengan banyak orang yang ingin bekerja ke luar negeri dan di samping ada kasus cerita gagal, sudah banyak contoh orang yang berhasil, mampu berpendapatan lebih daripada di dalam negeri dan mampu meningkatkan taraf hidup keluarga dan menyekolahkan anak-anak mereka. Banyak

orang yang bekerja ke Korea, Arab Saudi, Malaysia, Taiwan, dan sebagainya yang terbukti berhasil, meskipun ada juga ditemukan mengalami kegagalan atau kesengsaraan. Namun demikian, poin penting dan nilai penting dari lagu ini yaitu cinta tanah air, bangun kampung sendiri, daripada harus merantau.

Selanjutnya, sebagai sebuah lagu daerah, Lagu Dangdut Tegalan tidak terlepas dari konteks lokalitas di mana lagu ini lahir yaitu di Tegal, Jawa Tengah. Ia merupakan salah satu perwujudan dari cara orang Tegal mengekspresikan Ketegalan-nya atau yang dalam bahasa Lee M.J. yang memaknai kebudayaan merupakan ‘respons khas suatu kelompok, dan efek yang terinternalisasi dari lokalitas sosial tertentu’ (Lee, 2015). Dengan demikian, lahirnya Lagu Dangdut Tegalan tidak terlepas dari respons para seniman lagu ini terhadap lokalitas Tegal baik Kota Tegal maupun Kabupaten Tegal. Para seniman yang diwawancarai sepakat bahwa Lagu Tegalan dipengaruhi oleh lingkungan sekitar dalam penciptaannya.

Imam Joend, pencipta dan penyanyi Lagu Dangdut Tegalan menyebut faktor lingkungan dan budaya sekitar dengan kata ‘sangat’ dalam hal pengaruhnya dalam penciptaan lagu Tegalan.

“Itu sangat dipengaruhi. Jangankan Lagu Tegalan, lagu nasional pun kadang saya sisipkan hal-hal seperti itu (unsur-unsur lingkungan, sosial dan budaya).” (Wawancara dengan Imam Joend 13 Februari 2021).

Imam Joend lebih jauh memberikan contoh bukan hanya lingkungan sosial dan budaya mempengaruhi penciptaan Lagu Dangdut Tegalan tetapi isi dari Lagu Dangdut Tegalan juga ada yang berbicara tentang lingkungan Tegal.

“Mungkin seperti Kali Gung ya, di situ ada ajakan untuk menjaga lingkungan dan untuk bersyukur. Misalnya juga, Galawi juga itu ada mengenalkan tentang sosial masyarakat yang ada di Kota Tegal, kehidupannya seperti apa lalu juga menghargai sesama dan segala macam” (Wawancara dengan Imam Joend, 13 Februari 2021).

Potongan syair Lagu Kali Gung yang dimaksud Imam Joend yaitu sebagai berikut: *Kali Gung, tuke metu sing gunung* yang bermakna Sungai Gung, sumber airnya keluar dari gunung. Selanjutnya *mili anjog laut, ngliwati Bukit Sitanjung* yang bermakna mengalir sampai laut, melewati Bukit Sitanjung. Lingkungan alam termasuk keindahan alam yang dimiliki Tegal menjadi inspirasi untuk menciptakan Lagu

Tegalan berjudul Kali Gung tersebut. Lagu ini dalam syairnya pun menyisipkan ajakan untuk menjaga kelestarian Kali ini yaitu *Yuh dirumat dipiara, indahe tetep dijaga* yang maknanya ayo dirawat dipelihara, keindahannya tetap dijaga.

Hal senada juga tampak dalam lagu Iman Joend lainnya berjudul *Galawi*, terinspirasi dengan panggilan kenek-kenek (kondektur) bus yang menyebut Galawi-Galawi sebagai singkatan dari Tegal-Slawi, Imam Joend menciptakan lagu ini. Lagu ini menceritakan tentang lingkungan Kabupaten Tegal dengan ibukotanya di Slawi. Mulai dari lingkup wilayah Kabupaten Tegal dengan liriknya '*Galawi galawi... Warureja ngantikan Margasari*' bahwa wilayah Kabupaten Tegal itu dari Warureja sampai Margasari. Selanjutnya, Imam Joend juga dalam lagunya ini menyebut Kabupaten Tegal memiliki darat laut dan gunung (*Galawi galawi... darat laut gunung kabeh nduweni*). Juga, tidak terlepas dari isi lagu ini yaitu berbagai macam pekerjaan yang dimiliki oleh warga Kabupaten Tegal.

“Buruh tani nelayan, pengusaha seniman, pegawai sipil angkatan”

Memperhatikan syair-syair tersebut, Lagu Tegalan tidak terlepas dari ekspresi jiwa para pengarangnya mengenai lingkungan di mana mereka berada dalam hal ini Tegal, baik alam, sosial, maupun budaya sebagaimana pandangan Setiowati (2020). Lagu Tegalan yang lahir di Tegal akan berbeda dengan lagu-lagu lain yang lahir di daerah lain karena, sebagaimana pandangan Kuntowijoyo, dkk. (1986), lingkungan yang berbeda akan membuahkan kesenian yang berbeda, sehingga tidaklah mengherankan jika kesenian yang tumbuh dan berkembang di masyarakat suku bangsa yang satu berbeda dengan suku bangsa lainnya. Perbedaan ini menjadi keunikan tersendiri dari Lagu Tegalan yang membedakannya dengan lagu-lagu lainnya. Adalah sangat kecil kemungkinannya seseorang dari Tegal menciptakan lagu tentang Ciamis, Jawa Barat, misalnya, kecuali memiliki referensi yang cukup berdasarkan pengalaman, membaca, atau meneliti tentang lingkungan budaya Ciamis.

Selain yang tersebut di atas, pada bagian Reff lagu ini, penulis lagu menyebutkan berbagai macam keunikan dan keindahan yang bisa ditemukan di Tegal berikut nilai-nilai masyarakat yang dimiliki Kabupaten Tegal.

Jerone banyu ning Waduk Cacaban
(dalamnya air di Waduk Cacaban)
Teteg anteng sabar dadi cekelan
(yakin tenang sabar yang jadi pegangan)
Gemrenjenge kali sing pegunungan
(suara air dari sungai yang ada di pegunungan)
Kenteng ora ngresulahan
(rajin tidak suka mengeluh)
Lingak linguk sadawane Galawi
(tengah tengok sepanjang Galawi)
Kiwe tengen toko ning pinggir gili
(kiri kanan toko di pinggir jalan)
Pompa cor wesi ngantikan konveksi
(pompa beton besi sampai konveksi baju)
Warung sate Tahu Aci
(warung sate Tahu Aci)

Lirik-lirik lagu tersebut selain mengungkap lingkungan Tegal juga mengidentifikasi nilai-nilai yang dimiliki masyarakat Tegal yaitu yakin, tenang, sabar, rajin dan tidak suka mengeluh. Nilai-nilai ini merupakan nilai-nilai edukatif yang dimiliki atau harus dimiliki oleh setiap orang di Tegal termasuk anak-anak yang masih usia sekolah. Lagu Tegalan sebagai salah satu jenis kesenian memiliki aspek nilai-nilai edukatif sebagaimana pandangan Desyandri sebagaimana dikutip Maestro dan Sinaga (2018).

Apa yang ada, terasa, terlihat, terdengar, terbersit di Tegal, dengan kondisi atau fakta-fakta yang ada di Tegal menjadi inspirasi bagi seniman Lagu Dangdut Tegalan untuk menuangkannya dalam bentuk lirik-lirik lagu. Sebagai contoh, sejak awal 2020 hingga awal 2023, dunia digemparkan oleh satu virus bernama korona. Seniman lagu Tegalan pun merespon itu dengan menciptakan lagu Tegalan dalam konteks korona tetapi masih dalam lokalitas Tegal. Imam Joend menciptakan lagu berjudul '*Cintaku Dilockdown*' yang menggambarkan susahnya hidup bagi bujangan karena korona, plus

dengan eksplisit menggunakan kata ‘*lockdown*’ sebagai salah satu kata yang sangat populer saat pandemi korona sebagai salah satu cara pencegahan penyebaran korona. Dalam liriknya di antaranya berbunyi: *Akibat lockdown duite entong, teka apel terpaksa enyong tangan kosong* yang artinya karena *lockdown* uangku habis, pergi apel terpaksa tangan kosong.

Jaka Nyong, pencipta lagu dan penyanyi muda Tegalan juga tidak mau ketinggalan. Peduli dengan dampak korona, pria yang aktif mempopulerkan dan memviralkan karya-karya lagu Tegalannya melalui saluran *YouTube* ini menciptakan dan menyanyikan tiga lagu yang berkaitan dengan korona yaitu berjudul *Lawan Korona*, *Setan Kopet* dan *Warmad Hajatan*. *Setan Kopet* (lirikya ada dalam bagian lain disertasi ini) yang merupakan plesetan dari *Setan Covid-19* menceritakan kekesalan masyarakat saat pandemi korona karena kegiatan yang dipersulit dan penanganan pandemi yang kurang maksimal. *Lawan Corona* mengajak masyarakat akan pentingnya protokol kesehatan dan vaksinasi di masa pandemi. Jadi lagu ini mendukung upaya pemerintah untuk mencegah persebaran korona. Berikut lirik lagu *Lawan Corona*:

Ayo Ayo Sedulur Masyarakat Indonesia
(ayo saudara masyarakat Indonesia)
Kita Lawan Virus Corona
(kita lawan virus corona)

Iwak Sepat Dipangan Baya
(ikan sepat dimakan buaya)
Baya Ompong Untune Lima
(buaya ompong giginya lima)
Ayoo Masyarakat Indonesia
(ayo masyarakat Indonesia)
Bareng Remojong Lawan Corona
(bersama memberantas corona)

Jangan Bayam Gorengan Tempe
(sayur bayam tempe goreng)
Sambel Urab Enak Rasane
(urapan enak rasanya)
Kepengin Ayem Penak Uripe

(ingin damai enak hidupnya)
Corona Merad Aja Mene-Mene
 (corona pergi jangan kesini-sini)

Covid-Covid Virus Corona
 (covid-covid virus corona)
Minggat Mana
 (pergi sana)

Wit Weringin Tengah Kuburan
 (pohon beringin di tengah kuburan)
Pocong Mrengut Neng Pejaratan
 (pocong cemberut di kuburan)
Angger Pengin Aja Ketularan
 (kalau pengen jangan tertular)
Ayoo Nurut Protokol Kesehatan
 (ayo mentaati protocol Kesehatan)

Kaping Siji Ngumbahi Tangan
 (nomor satu mencuci tangan)
Ping Pindone Ayoo Maskeran
 (nomor dua ayo maskeran)
Keping Telu Aja Gerombolan
 (nomor tiga jangan bergerombol)
Adoh-Adohan Aja Umpel-Umpelan
 (berjauhan jangan berdesakan)

Covid-Covid Virus Corona
 (covid covid virus corona)
Minggat Mana
 (pergi sana)
Reff:
Ana Cina Mripate Sipit
 (ada cina matanya sipit)
Ana Arab Irunge Dawa
 (ada arab hidungnya Panjang)
Lawan Corona Lawan Si Covid
 (lawan cirina lawan si covid)
Ayo Sing Sregep Pada Jaga Tangga
 (ayo yang rajin jaga tetangga)
Banyu Laut Rasane Asin
 (air laut rasanya asin)
Banyu Ciu Rasane Enek

(air arak rasanya bikin mual)
Ayoo Manut Pada Divaksin
 (ayo nurut semua divaksin)
Corona Mlayu Ora Wani Marek
 (corona lari tidak berani mendekat)

Covid-Covid Virus Corona
 (covid covid virus corona)
Minggat Mana
 (pergi sana)
Putih-Putih Gentayangan
 (putih-putih gentayangan)
Ambulan Liwat Pada Sliweran
 (ambulan lewat silih berganti)
Yuh Saiki Pada Dokoh Mangan
 (ayo sekarang doyan makan)
Ben Awak Sehat Ora Mriyangan
 (biar badan sehat tidak gampang sakit)

Masyarakat Indonesia
 (masyarakat Indonesia)
Ayo Bareng-Bareng Dedonga
 (ayo bersama-sama berdoa)
Nyawang Maring Allah Ta'ala
 (memandang ke Allah SWT)
Muga-Muga Corona Cepat Lunga
 (Semoga corona cepat pergi)

Allahumma Inni Audzubika Minal Barashi
Waljununi Waljudzami
Wa Sayyi'il Asqomi

Sedangkan lagu *Warmad Hajatan* (lirik lengkapnya ada dalam bagian lain disertai ini) merupakan sebuah lagu sindiran karena adanya masyarakat yang menyelenggarakan hajatan meski di tengah serangan Covid-19 yang membuat yang empunya acara menjadi viral di Indonesia. Berikut potongan lirik *Warmad Hajatan*:

Barang uwis lubar, Man Warmad olih kabar
 (setelah selesai Paman Warmad dapat kabar)
Hajatane viral, Man Warmad dadi terkenal
 (hajatan nya viral, Man Warmad jadi terkenal)

Sebagai sebuah lagu yang lahir, tumbuh, dan berkembang di Tegal, Lagu Dangdut Tegal secara umum dipahami, paling tidak dari liriknya, oleh masyarakat yang tinggal di Tegal. Dari sisi bahasa yang digunakan yaitu bahasa Jawa khas Tegal orang Tegal pasti tahu bahwa itu adalah lagu (berbahasa) Tegal. Lagu-lagu ini kemudian menyatukan kesepahaman pada mereka yang mengerti bahwa ini adalah bagian dari mereka, meski mungkin tidak semua mengakuinya. Dari wawancara yang dilakukan dengan para narasumber, sebagian besar sepakat bahwa mendengarkan Lagu Tegal akan membuat mereka merasa bagian dari lagu tersebut, bahwa itu adalah lagu saya yang secara bersamaan akan menciptakan kebanggaan. Namun demikian, ada juga yang menganggap biasa-biasa saja yaitu lagu Tegal tidak menjadikan mereka merasa menjadi bagian dari lagu atau yang diceritakan lagu. Umumnya berpandangan belum ada lagu yang betul-betul membuat mereka merasa bangga menjadi orang Tegal melalui lagu.

“Saya tidak merasa bangga dengan keberadaan Lagu Tegal, saya tidak merasa memiliki Lagu Dangdut Tegal dan saya tidak merasa bahwa Lagu Tegal adalah identitas saya”. (Wawancara dengan Gendra Wisnu Buana, 3 Februari 2022)

Lebih lanjut dikatakan Gendra:

“Saat menyanyikan, mendengarkan, atau melihat pertunjukan Lagu Dangdut Tegal, saya masih ada rasa “aneh” atau perasaan “lucu” ketika mendengar Bahasa Tegal dinyanyikan. Belum ada Lagu Tegal yang cukup kuat untuk menumbuhkan rasa memiliki bahwa kita orang Tegal”. (Wawancara dengan Gendra Wisnu Buana, 3 Februari 2022)

Namun demikian, Gendra mengaku tetap memiliki hubungan dengan Tegal saat mendengarkan Lagu Tegal.

Sebaliknya, bagi sebagian besar narasumber, mereka memiliki kebanggaan dan merasa terikat dalam Ketegalan saat mendengarkan lagu ini. Mereka merasa memiliki lagu ini dan pada sebagiannya merasa sesuai dengan apa yang mereka dengar atau lihat, yang oleh Williams (1961) dalam Lee (2015) sebut sebagai ‘struktur perasaan’ (*structure of feeling*) yaitu proses-proses pemahaman dan kognisi yang sering kali tidak kasat mata namun sangat nyata, yang menyatukan komunitas dalam pengalaman hidup

yang sama. Struktur perasaan mengikat komunitas masyarakat Tegal melalui Lagu-lagu Dangdut Tegal bahwa mereka mengaku memiliki lagu tersebut.

“Pasti, karena si pembuatnya adalah masyarakat Tegal secara tidak langsung dia merasakan apa yang terjadi di Kota Tegal. Seperti karya Pak Ngudiyono kebanyakan kritikan terhadap Pemerintah Kota Tegal pada waktu itu” (Wawancara dengan Bintoro, Minggu, 16 Januari 2022)

Konsep struktur perasaan ini kemudian merepresentasikan mekanisme yang mengikat, mengenalkan dan membukakan refleksi kepada identitas kultural suatu kelompok dan kesadaran kolektifnya (Lee, 2015) yaitu kesadaran sebagai bagian dari komunitas Tegal. Lagu Dangdut Tegal memuat syair-syair tentang Tegal, apa yang ada dan dimiliki Tegal sehingga para pendengarnya yang merupakan orang Tegal akan merasa memiliki pengalaman hidup yang sama dengan apa yang diceritakan dalam lagu bahkan bisa menjadi satu perwakilan identitas budaya yang mereka miliki.

Gendra menyebutkan struktur perasaan masyarakat Tegal ada dalam bahasa yang digunakan.

“Struktur perasaan masyarakat Tegal ada dalam penggunaan Bahasa Tegal dalam lirik Lagu Tegal”. (Wawancara dengan Gendra Wisnu Buana, 3 Februari 2022)

Lagu Dangdut Tegal melalui kandungan makna-makna yang tersurat maupun tersirat dalam syair-syairnya menjadi salah satu sarana bagi mereka yang terkait dengan Tegal untuk merasa terhubung dengan budaya Tegal. Dalam kata-kata Geertz (2008), seseorang mengkaitkan diri dengan budaya tertentu melalui makna-makna yang dengan makna-makna tersebut individu-individu mendefinisikan dunia mereka dan mengekspresikan perasaan-perasaan mereka. Dalam konteks ini adalah pengakuan akan Lagu Dangdut Tegal baik melalui bahasa yang digunakan maupun isi lirik-liriknya menunjukkan nilai-nilai yang dimiliki orang Tegal. Secara tidak kasat mata, masih menurut Geertz, melalui budaya dalam wujud seni musik dan lagu, manusia sejatinya melakukan komunikasi sebagai satu cara bersikap kepada kehidupan. Proses menyanyi oleh seniman, lalu didengarkan sekaligus dimaknai oleh pendengar sejatinya telah terjadi komunikasi mengenai kehidupan Tegal dan masyarakat Tegal. Ketika penyanyi menyanyikan lirik-lirik lagu *Teh Poci Gula Batu*, misalnya, maka orang

Tegal akan teringat dengan salah satu minuman terkenal di Tegal yaitu teh poci, mungkin dengan respon senyum atau mengiyakan dalam hati apa yang tertuang dalam lagu.

Keindahan yang terkandung dalam Lagu Dangdut Tegalan adalah salah satu perwujudan atau sarana untuk mewujudkan, sebagaimana disebutkan Koentjaraningrat, ekspresi hasrat manusia akan keindahan (Koentjaraningrat 2002). Hal ini karena seni musik, termasuk Lagu Dangdut Tegalan, sebagaimana pandangan Ahimsa-Putra yang berpijak pada filsafat estetika atau keindahan (Ahimsa-Putra, 2015), tidak lepas dari lingkungannya, baik alam, sosial, maupun budaya (Setiowati, 2020), dalam konteks ini lingkungan, sosial, dan budaya Tegal.

Lagu Tegalan memiliki keindahan yang bersifat lokal khas Tegal yang mampu menghibur dan pada lagu tertentu mengedukasi karena memiliki kandungan makna-makna edukatif tertentu serta memuat identitas Tegal. Dari judul-judul maupun syair-syairnya terlihat jelas bahwa lagu Dangdut Tegalan dipengaruhi lingkungan budaya Tegal. Apa yang terjadi, apa yang pernah terjadi, apa yang ada dan/atau masih aja di Tegal menjadi tema-tema dari Lagu Tegalan.

“Di atas 50 persen itu dipengaruhi lingkungan, alam, sosial, budaya itu Lagu Tegalan dibuat. Itu budayanya masyarakat Tegal yang ceplas ceplos.. memang begitu.. dia tidak kasar..memangnya budayanya begitu, kalo kita kasih yang alus.. disetrika disit (dulu) aneh.. daning kaya lagu wetanan ,... alus nemen (seperti lagu wetanan, halus sekali)”. (Wawancara dengan Dhimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Letak keindahan atau nilai estetika lagu Tegalan bukan hanya dalam syair maupun lirik-liriknnya yang membuat pendengarnya *happy*. Keindahan Lagu Tegalan juga tampak dalam pilihan kata maupun bahasanya yang ceplas ceplos dan apa adanya. Lagu Tegalan yang menjadi kekhasan di Tegal bercirikan ceplas ceplos. Dhimas Riyanto berpandangan, Tegalan yang jauh dari karakter ceplas ceplos apalagi terlalu serius maka akan menjauhkan pendengarnya. Diwawancarai akhir Januari 2021 yang lalu, Dhimas berargumen.

“...Ga boleh jauh dari ceplas ceplos itu. Artinya, dalam ‘tanda kutip’ tidak boleh terlalu serius. Kalau serius ceritanya ga ada yang dengerin”.

Dengan alasan tersebut, Dhimas secara umum tidak pernah membuat Lagu Tegalan yang terlalu serius baik kalimat maupun not-nya. Baginya, menciptakan Lagu Tegalan yang terlalu serius dan manis yang tampak tidak mencirikan orang Tegal akan membuat Lagu Tegalan sepi peminat khalayak orang Tegal. Lebih jelas ia mencontohkan lagu karyanya berjudul *Sendehan Lawang* yang tampak serius yang akhirnya kurang laku dibanding lagu lain berjudul *Ngodor Dewek*. Lagu ini jauh lebih mewakili karakter orang Tegal. Dalam hal ini, kata Dhimas, *Tegal memang harus ceplas ceplos, harus agak lebih vulgar* (wawancara 31 Januari 2021). Hal ini karena, sebagaimana pandangan Ahimsa-Putra (2015) di atas bahwa lagu berpijak pada filsafat keindahan. Keindahan ini tidak akan lepas dari lingkungan, baik alam, sosial, maupun budaya di mana sebuah lagu dibuat (Setiowati, 2020). Menciptakan lagu Tegalan dengan meninggalkan karakter khas Tegal sama saja dengan menghilangkan salah satu unsur pembentuk keindahan Lagu Tegalan.

Pandangan serupa disampaikan oleh seniman Lagu Tegalan lainnya yaitu Firman Haryo Susilo. Menurutnya Lagu Tegalan itu indah karena romantisme bahasa yang digunakan. Bagi Haryo, dengan keindahan bahasa romantis yang digunakan yaitu bahasa Tegal pendengar Tegal pasti senang.

“Ketika orang itu mendengarkan Lagu (Dangdut) Tegalan, yang orang Tegal sendiri teramat senang. Sebab disuruh dengerin Lagu Tegalan itu asik ya, pasti gitu”. (Firman Haryo Susilo, 2021).

Keasikan ini tercipta karena lagu yang didengarkan mewakili perasaan pendengarnya karena bahasa yang digunakan familiar dan dikenal.

Kekhasan sebuah lagu, dengan berbagai pengaruh di atas, disampaikan lebih rinci oleh Maestro dan Sinaga (2018). Mereka berpandangan bahwa kesenian yang ada di masyarakat memiliki ciri kekhasannya masing-masing yang dipengaruhi oleh iklim, kebudayaan, adat istiadat, mata pencaharian, bahkan kepercayaan yang ada di daerah tersebut. Diperjelas Syah, lagu yang berasal dari daerah pada umumnya menggunakan bahasa dari daerah tersebut, selain itu ide-ide dalam pembuatan lagu pasti terinspirasi dari kehidupan masyarakat dan alam sekitar (Maestro & Sinaga, 2018). Karena itu,

Lagu Dangdut Tegal dalam judul maupun syair dan kontennya tidak akan jauh dari apa yang ada dan ditemukan di Tegal. Dalam hal ini, paling tidak, dari lima unsur yang melekat dalam kesenian yang disebutkan Desyandri, ada empat aspek yang paling tampak dalam Lagu Dangdut Tegal yaitu kebahasaan, musikalitas, sosiokultural, dan aspek Pendidikan serta nilai-nilai edukatif sebagaimana dikutip Maestro dan Sinaga (2018).

8.1.1 Nilai Estetika

Estetika atau keindahan merupakan persepsi sebagai pelengkap logika dicetuskan oleh Alexander Baumgarten tahun 1750 (Dahlhaus, 1982). Seni itu indah dan menciptakan keindahan. Seni musik yang mengiringi syair-syair lagu juga pada umumnya indah dan menciptakan keindahan. Demikian juga dengan Lagu Dangdut Tegal, ia memiliki keindahan atau nilai estetika yang bisa menghibur atau menyenangkan pendengarnya. Melalui Lagu Tegal seniman atau orang Tegal bereskrepsi estetis yang tercipta karena sifat manusiawi manusia yang ingin merefleksikan eksistensinya sebagai makhluk yang punya moral, akal, dan perasaan. Ini yang menjadi pandangan Murni, Rohidi, dan Syarif (Murni et al., 2016). Para narasumber yang diwawancarai cukup banyak menjelaskan tentang keindahan atau nilai estetika Lagu Dangdut Tegal.

“Yang saya rasakan keindahan Lagu Tegal. Kalau orang Tegal itu kan kekhasannya ceplas ceplos. Saya bikin Lagu Tegal juga karakternya ga boleh jauh dari ceplas ceplos itu. Artinya dalam tanda kutip tidak boleh terlalu serius. Kalau serius ceritanya ga ada yang dengerin. Yaa.. contohnya.. saya kalau bikin Lagu Tegal ga pernah serius sekali kalimatnya maupun notnya. Contoh lagu yaa... dalam satu album itu ada lagu *Sendehan Lawang*, itu udah mulai estetika, bahwa ini percintaan orang Tegal ini begini, bahasanya ceplas ceplos tapi ada unsur manisnya gitu, berkarakter. Itu ga bisa diterima sama masyarakat. Tapi di deret yang kesekian yang di bawah yang judulnya *Ngodor Dewek*, malah yang diambil masyarakat. Malah viral gitu, artinya Tegal emang harus begitu... agak lebih vulgar lagi”. (Wawancara dengan Dimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Jaka Nyong berpendapat:

“Dalang nyentrik Ki Enthus, beliau mengatakan bahwa Bahasa Tegal itu sebenarnya bahasa yang indah bukan bahasa yang seronoh. Terutama partner yang

mendengarkan atau bicaranya sama-sama orang Tegal, bukan dari *wetan* atau lainnya. (Wawancara dengan Jaka Nyong Selasa, 19 Januari 2022)

Dalang muda Haryo mengatakan letak estetika Lagu Tegal ada pada bahasa yang digunakan:

“Romantisme bahasa ketika orang itu mendengarkan Lagu Tegal yang orang Tegal sendiri teramat senang, Mbak. Sebab disuruh dengerin Lagu Tegal itu asik ya, pasti gitu”. (Wawancara dengan Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021)

Pandangan berbeda disampaikan Imam Joend:

“Jadi indah itu kan persepsinya beda-beda ya, kadangkala ada lagu yang kelihatannya lucu tapi sebenarnya tidak. Tapi ketika saya membuat lagu yang lucu tapi dengan komposisi bahasa yang beda, biasanya ada sajak-sajak lucu yang sama itu kan butuh pemikiran yang lama. Itu juga sebuah keindahan menurut saya. Jadi ketika membuat lirik saya maunya seperti itulah. Jadi saat membuat lagu *Purwahamba* tidak kelihatan Bahasa Tegal walaupun sebenarnya itu ya Bahasa Tegal, karena pemilihan kata yang tidak seperti Lagu Tegal lainnya karena ada unsur sastranya”. (Wawancara Imam Joend, 13 Februari 2021)

Seniman Bintoro, ditanya letak keindahan Lagu Tegal mengatakan:

“Kebanyakan yang membuat sastrawan seperti Lanang, Pak Ngudiyono, dan lain-lain. Jadi memiliki banyak estetika seperti bahasa yang tidak seperti biasanya dan dituangkan dalam Bahasa Tegal. Seperti kita ngobrol sekarang, lebih apa adanya dan itulah estetikanya”. (Wawancara dengan Bintoro Minggu, 16 Januari 2022)

Ditambahkan Bintoro:

“Dari segi bahasanya yang blakasuta atau blak-blakan malah itu menjadi khas dan indahnya. Jadi pada syairnya”. (Wawancara dengan Bintoro Minggu, 16 Januari 2022)

Ponco, pengamat Lagu Tegal dari unsur Pemerintah Kabupaten Tegal menganggap penggunaan bahasa Tegal yang dipahami oleh orang Tegal menjadi letak estetika atau keindahan Lagu Tegal.

“Karena kita mengetahui bahasa, dan itu keindahan sendiri. Saat bahasa kita dijadikan sebuah lagu, di situlah keindahan sebuah lirik. Contoh lagu luar negeri, walaupun *rate*-nya tinggi di sana belum tentu indah bagi kita karena kita tidak memahami”. (R. Soedanto Ponco Soelarso, Selasa, 8 Februari 2022)

Nilai estetika seni musik tercipta paling tidak karena beberapa unsur yaitu harmoni, irama, dan melodi, struktur lagu dan tempo. Unsur-unsur inilah yang menciptakan nilai keindahan sebuah karya musik. Harmoni sebagai keselarasan nada,

irama (ritme) sebagai rangkaian gerak, serta melodi yang merupakan susunan rangkaian nada (Widhyatama, 2012) menciptakan keindahan suara musik termasuk dalam Lagu Tegalan. Melodi menurut Widhyatama (2012) bisa berfungsi untuk mengungkapkan gagasan dalam hal ini gagasan seniman. Melodi dianggap sebagai unsur musik yang mula-mula dipakai manusia primitif untuk berkata-kata yaitu dengan mengolah sedemikian rupa tinggi-rendah suaranya (Martopo, 2013). Sementara struktur yang dibuat sample dalam disertasi ini merupakan unsur-unsur musik dalam suatu lagu sehingga menghasilkan komposisi lagu yang bermakna (Widhyatama, 2012).

Musik yang lengkap yang harus dipelajari oleh pembelajar musik harus meliputi bentuk musik, gaya musik, jenis-jenis musik, komposer, musisi, notasi, instrumen, budaya, tradisi, seni, dan corak sosial yang melingkupinya (Martopo, 2013). Estetika musik ada dalam berbagai jenis musik, tidak terlepas juga musik daerah tertentu. Lagu Batanghari Sembilan, misalnya, karena rata-rata lirik lagu yang terdapat dalam lagu ini berupa pantun jadi dalam hal ini nilai estetikanya ialah dalam pengarang memilih sampiran dan isi yang pas dan enak didengar (Ulandari et al., 2018). Oleh karena itu, dalam Lagu Dangdut Tegalan juga unsur harmoni, irama, melodi, dan bentuk lagu menjadi satu kesatuan pembentuk estetika lagu ini yang dibentuk sesuai dengan imajinasi pengarang pada saat itu.

8.2. Lagu Tegalan Sebagai Identitas Budaya Tegal

Tegal berada di Pantai Utara Jawa (Pantura) sehingga kental dengan budaya pesisiran, sebagaimana dijelaskan Koentjaraningrat. Koentjaraningrat dalam Triyanto (2020, hal. 6-7) membagi pesisiran menjadi dua wilayah yaitu pesisiran *kilen* (barat) yang berpusat di Cirebon dan Indramayu dan pesisiran *wetan* (timur) yang berpusat di Kudus dan Demak, termasuk di dalamnya Tegal. Hal ini menyebabkan syair-syair Lagu Tegalan juga tidak sedikit yang menyebut atau menyinggung wilayah pesisir, yang, sebagaimana dikatakan Geertz (1981) masyarakat pesisir memiliki pola hidup yang dikenal sebagai Kebudayaan Pesisir.

Mereka yang mendiami wilayah pesisir memiliki keunikan yaitu dengan karakter yang terkenal religius, terbuka, toleran, egaliter, dan spontan (Triyanto, 2020). Posisi Tegal yang berada di Pantura yang menyebabkan masyarakatnya memiliki karakter unik sebagaimana disebutkan tidak terlepas dari pengaruh pergaulan mereka dengan pihak luar yaitu kemudahan akses terhadap masyarakat luar baik luar pulau maupun luar nusantara. Lokasi yang relatif jauh dari pusat Kerajaan Mataram saat itu dan pengaruh dari Islam yang kuat menyebabkan masyarakat pesisir cenderung berpikir setara (*equal*) atau menempatkan posisi sejajar dengan pihak lain. Lagi, sebagaimana ditegaskan Triyanto untuk masyarakat pesisir secara umum, corak masyarakat pesisiran umumnya ditandai oleh sikapnya yang lugas, spontan, tutur kata yang digunakan cenderung kasar, demikian pula tipe keseniannya. Thohir dalam Triyanto (2020, hal 8) mendetail bahwa masyarakat pesisiran dalam bersikap cenderung lugas dan spontan; dalam berutur kata cenderung kasar (menggunakan bahasa *ngoko*). Dalam menyelesaikan masalah cenderung tidak suka berbelit-belit. Corak kehidupan sosialnya cenderung egaliter. Lagu-lagu Tegal pada sebagiannya mengangkat tema pesisir atau pantai. Secara logika, tidak akan mungkin seorang pengarang lagu menciptakan lagu bertemakan pesisir bagi daerah tertentu apabila di sana tidak terdapat atau dekat dengan laut. Lagu-lagu Tegal yang mengangkat tema pesisir misalnya *Tegal Keminclong Moncer Kotane* (TKMK), *Pantai Widuri*, dan lain-lain. Dalam lagu TKMK, jelas dalam syairnya ada lirik *keminclomg segarane, keminclong segarane*. Juga *kincong-kinclong bening kaya kaca*. Jernih lautnya, jernih lautnya, jernih jernih bening seperti kaca. Itu menjadi bagian dari identitas letak Tegal.

Identitas diibaratkan seperti kartu atau tanda pengenal yang dimiliki seseorang yang memberikan informasi ke mana seseorang terkoneksi. Dengan memiliki identitas seseorang akan diakui eksistensinya dalam hal apa yang bisa dilihat, diketahui dan digambarkan (sesuai dengan pengertian identitas dari *Webster New World Dictionary*) ketika dikaitkan dengan satu komunitas, masyarakat, atau etnis tertentu. Identitas sebagai orang Tegal akan diakui apabila memiliki sifat, sikap, prilaku serta bahasa yang menyerupai atau sama dengan masyarakat Tegal pada umumnya. Dari pengertian

identitas tersebut maka bisa dipahami bahwa identitas budaya merupakan gambaran pemahaman manusia mengenai sesuatu yang serupa berkaitan dengan budaya. Identitas budaya melalui Lagu Dangdut Tegal, dengan demikian, dapat dipahami sebagai nilai-nilai budaya Tegal yang termaktub dalam Lagu Dangdut Tegal baik secara tersirat maupun tersurat. Nilai-nilai budaya ini terlihat dalam syair-syairnya yang menyebutkan budaya-budaya yang ada di Tegal yang bisa dilihat, diketahui dan digambarkan.

Narasumber-narasumber yang diwawancarai pada umumnya ketika mendengarkan Lagu Dangdut Tegal merasa memiliki keterkaitan dengan Tegal bahwa Lagu Tegal adalah identitas mereka. Namun, ada juga narasumber yang mengaku merasa aneh saat mendengarkan Lagu Tegal.

“Masih ada rasa “aneh” atau perasaan “lucu” ketika mendengar Bahasa Tegal dinyanyikan”. (Wawancara dengan Gendra Wisnu Buana, 3 Februari 2022)

Bahkan Gendra merasa bahwa mendengarkan Lagu Dangdut Tegal tidak membuatnya merasa menjadi bagian dari identitas Tegal. Jawaban Gendra ini bisa dipahami dan menjadi representasi dari sebagian generasi muda Tegal yang kurang memiliki kebanggaan dengan Lagu Tegal. Dari hasil observasi yang peneliti lakukan, anak-anak muda Tegal banyak yang merasa sungkan dan kurang percaya diri menyanyikan Lagu Tegal. Namun demikian, kurangnya rasa bangga tersebut karena kurangnya pengetahuan akan hal-hal penting yang termuat dalam Lagu Tegal. Narasumber-narasumber lain menunjukkan kebanggaan dengan adanya Lagu Tegal.

“Ya dan saya sangat bangga. Karena apa yang disampaikan sangat mempengaruhi secara psikologis ketika Bahasa Tegal disyairkan. Itulah kebanggaan saya atau kedekatan psikologis”.

“Saat saya di Yogya ada beberapa mahasiswa sana menyanyikan lagu Kasri (karya Imam Joend), saat itu saya merasa bangga dan memiliki (Lagu Tegal)”

(Wawancara dengan R. Soedanto Ponco Soelarso, 8 Februari 2022)

Seniman Lagu Tegal Jaka Nyong berpendapat kebanggaan dan arti penting Lagu Tegal adalah agar orang Tegal ingat dengan budayanya sendiri.

“Pertama, mengajak dan menyampaikan masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri kita orang Tegal untuk tidak malu menggunakan Bahasa Tegal.

Serta mencintai budaya Tegal itu sendiri”. (Wawancara dengan Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Kebanggaan dan rasa memiliki akan Lagu Tegal adalah sejalan dengan pandangan Ting-Toomey (2005) bahwa mereka memiliki perasaan identitas emosional (*emotional significance*) dengan ikut merasa memiliki (*sense of belonging*) atau merasa memiliki afiliasi dengan budaya Tegal. Lalu kemudian ketika mendengarkan Lagu Dangdut Tegal mereka merenung dan melakukan identifikasi budaya (*cultural identification*) yaitu menimbang-nimbang bahwa mereka menjadi representasi dari budaya-budaya yang ada di Tegal baik secara keseluruhan maupun sebagiannya.

Melalui proses identifikasi budaya ini, sebagaimana pandangan Rogers dan Steinfatt (1999:97), akan bisa diketahui seseorang masuk menjadi anggota budaya orang Tegal (*in-group*) ataukah tidak (*out-group*). Tidak mesti, bahwa pengidentifikasian mereka harus secara total memenuhi cara, bahasa, maupun tindak tanduk orang Tegal. Cukup dengan melihat dan mengamati tata laku mereka, sebagaimana pandangan Turnomo (2005), mereka bisa dipertimbangkan atau dikategorikan sebagai yang memiliki budaya Tegal atau tidak. Pengakuan dan rasa memiliki terhadap budaya atau etnis tertentu (Lustig dan Koester, 2006) juga menjadi bagian dari cara melihat identitas budaya seseorang apakah mereka beridentitas budaya Tegal atau luar Tegal. Pengakuan para narasumber akan keterkaitan dengan Tegal saat mendengarkan Lagu Tegal baik dalam skala kecil, sedang, atau besar menunjukkan bahwa mereka mengakui identitas sebagai orang Tegal.

“Dengan memiliki kekuatan lokal karya cipta seni itu akan memiliki identitas tersendiri. Orang akan mudah menebak, dengan mendengar lantunan berbahasa Tegal orang akan bilang ini Lagu (Dangdut) Tegal, karena memiliki kekhasan tersendiri”. (Wawancara Imam Joend, 13 Februari 2021)

Kepemilikan dan pengakuan identitas orang Tegal melalui Lagu-lagu Dangdut Tegal yang mana mereka yang mendengar pada umumnya mengaku dan merasa memiliki lagu tersebut sebagai bagian dari identitasnya, mengindikasikan adanya bermacam komunitas sebagaimana pandangan Littlejohn (Littlejohn & Foss, 2009). Dengan kata lain, ketika seseorang sudah merasa terafiliasi dengan suatu komunitas

budaya tertentu maka tidak akan mengidentikkan dirinya dengan komunitas budaya lainnya yang dimiliki oleh anggota-anggota komunitas lainnya. Hal ini menunjukkan adanya banyak komunitas yang beragam yang masing-masing orang mengidentikkan dirinya dengan yang memang dia merasa menjadi bagian dari komunitas tersebut. Orang Tegal mendengarkan Lagu Dangdut Tegal merasa menjadi bagian dari komunitas Tegal, tetapi orang Banyumas atau Brebes tidak akan mengidentikkan diri mereka sebagai orang Tegal tetapi sebagai bagian dari orang Banyumas atau Brebes.

“Ketika mendengarkan Lagu Tegal saya merasa bagian dari orang Tegal dan saya sangat bangga. Karena apa yang disampaikan sangat mempengaruhi secara psikologis ketika Bahasa Tegal disyairkan. Itulah kebanggaan saya atau kedekatan psikologis”. (Wawancara dengan R. Soedanto Ponco Soelarso, Selasa, 8 Februari 2022)

Michael Hecht dan kawan-kawan dalam sebuah teori yang dinamakan Teori Komunikasi Identitas membagi konteks budaya menjadi tiga yaitu individu, komunal, dan publik (Hecht et al., 2005). Menurut teori ini, identitas tidak terkungkung pada dimensi diri dan dimensi yang digambarkan, ia melampaui itu. Dimensi diri dan dimensi yang digambarkan tersebut bersinergi membentuk empat lapisan. Berikut keempat lapisan dan penjabarannya dalam konteks Lagu Dangdut Tegal.

Pertama, personal layer yaitu perasaan akan eksistensi diri kita dalam sebuah situasi sosial. Dalam Lagu Dangdut Tegal, seorang Tegal, meskipun tidak mendengarkan atau menyanyikan Lagu Dangdut Tegal, pengetahuan dan kesadaran tentang adanya Lagu Dangdut Tegal, mungkin dari iklan-iklan, cerita-cerita orang, dan seterusnya, akan turut membuatnya merasakan eksistensi dirinya mengingat bahasa yang digunakan adalah Bahasa Tegal. Bahkan ketika mendengarkan Lagu Tegal, dengan alunan musiknya yang merdu, orang Tegal sering tidak sadar menyadarinya sebagaimana diungkap pamarhati Tegal Atmo Tan Sidik:

“Lagu Tegal saya yakin makin kuat lagi. Karena itu lugas. Jujur aja, Mbak, orang boleh misalnya mencibir, tapi kakinya ada angguk-angguk mendengarkan (memperagakan)”. (Wawancara dengan Atmo Tan Sidik, 17 Oktober 2022)

Kedua, enactment layer yaitu pemahaman orang lain tentang diri kita dari perbuatan kita, kepemilikan akan sesuatu, dan bagaimana kita berbuat. Seorang Tegal mengamati

seorang Tegal lainnya. Yang diamati tampak bisa menyanyikan Lagu Dangdut Tegal atau paling tidak terlihat ikut menikmati lagu ini. Maka hal ini menunjukkan bahwa orang yang diamati itu merasa memiliki dengan Lagu Dangdut Tegal.

“Orang boleh misalnya mencibir, tapi kakinya ada angguk-angguk mendengarkan (Lagu Tegal)”. (Wawancara dengan Atmo Tan Sidik, 17 Oktober 2022)

Ketiga, relational layer yaitu pengidentifikasian siapa diri kita dalam hubungannya dengan individu lain karena identitas tercipta melalui hubungan kita dengan orang lain. Bila seseorang Tegal bertemu, mungkin saja keduanya akan saling bercerita, salah satu yang diceritakan adalah tentang lagu daerah yaitu Lagu Dangdut Tegal. Ketika salah satu atau masing-masing dari mereka bisa atau memahami sebagian atau seluruh dari syair sebuah Lagu Tegal, maka sebenarnya telah terjadi *relational layer* yaitu bahwa mereka mengaku memiliki Lagu Dangdut Tegal. Aspek pemahaman ini penting meskipun dalam konteks tidak mendalami tapi hanya memahami sebagian isi dari lagu. Kondisi ini mungkin lumrah terjadi ketika orang-orang berkumpul sambil minum teh poci mendengarkan Lagu Tegal, mereka bisa saling menceritakan tentang isi dari lagu tersebut. Ini akan menjadi lebih massif lagi apabila Pemerintah Kota Tegal dan Pemerintah Kabupaten Tegal memperdengarkan Lagu-Lagu Tegal di tempat-tempat umum seperti terminal, stasiun, acara hari ulang tahun Kota Tegal atau Kabupaten Tegal, hari ulang tahun RI setiap tanggal 17 Agustus, dan sebagainya.

“Memahami, tapi tergantung individu masyarakat. Karena semua bergantung pada diri sendiri. Sebenarnya banyak masyarakat yang ingin melestarikan Lagu Tegal hanya saja sarananya saja yang susah, jadi ini menjadi PR untuk Pemerintah”. (Wawancara dengan Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Dan terakhir yaitu *communal layer* diikat pada grup atau budaya yang lebih besar. Menurut Darmastuti dan kawan-kawan (2019), lapisan identitas terakhir ini sangat banyak dan kuat ditemukan dalam budaya Asia yang mana setiap orang akan merasa dirinya terafiliasi dalam satu kelompok dengan jangkauan besar. Seseorang yang meskipun sudah tidak berada di Indonesia tetapi lahir dan besar di Indonesia akan merasa menjadi bagian dari Indonesia. Dalam konteks Lagu Dangdut Tegal, para

perantau Tegal atau orang Tegal yang tinggal di luar Tegal misalnya membuka warung Tegal di wilayah Jawa lain, Sumatra, Bali, Lombok, dan seterusnya, akan tetap merasa terafiliasi dengan Tegal melalui proses mendengarkan lagu tersebut. Hal ini karena ia lahir dan besar di Tegal sehingga sangat meresapi identitas budaya Tegal yang tertuang melalui lagu. Meskipun berdomisili di luar Tegal, mereka terkenang dan teringat akan afiliasi mereka sebagai orang Tegal melalui lagu bahwa mereka lahir dan besar di Tegal terbentuk identitas melalui orangtua dan interaksi dengan teman-teman mereka selama bertahun-tahun. Dengan demikian, benar dikatakan Suryandari dan Trilaksono (2019) bahwa pembentuk identitas budaya bisa berupa kepemilikan akan musik. Maka bahasa dalam musik dan Lagu Dangdut Tegal merupakan bagian dari pembentuk identitas Tegal. Identitas budaya dalam hal ini berarti signifikansi emosional yang dilekatkan pada rasa memiliki kita terhadap budaya yang lebih besar.

Mengaplikasikan pandangan Hecht dan kawan-kawan (2005), dalam konteks pemahaman identitas Tegal melalui lagu, paling tidak ada empat dimensi yang harus dipertimbangkan yaitu dimensi perasaan, dimensi pemikiran, dimensi perilaku, dan dimensi spiritual. Dimensi perasaan atau disebut juga dimensi afektif, bisa dilihat dari bagaimana perasaan orang Tegal ketika mendengarkan Lagu Dangdut Tegal, apakah ia merasa menjadi bagian dari identitas tersebut atau tidak.

“Dari syairnya mungkin orang akan mengerti bahwa itu Lagu Tegal. Seperti Banyumasan dan Tarling itu kan terlihat berbeda, mungkin dari syair lirik yang membedakan. Tetapi dari musiknya gak, karena belum ada cirinya”. (Wawancara dengan Bintoro, Minggu, 16 Januari 2022)

Hal senada disampaikan Jaka Nyong:

“Iya medhok Tegal. Karakternya itu. Yang sudah-sudah kan seperti ini, apa adanya blak-blakan dan ada penekanan di tiap-tiap pembawaannya. Seperti yang sudah-sudah kebanyakan duplikatnya lagu lain hanya diganti Bahasa Tegal. Tapi saya berusaha Tegal tidak mencontek lagu yang lain”. (Wawancara dengan Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Dimensi pemikiran atau dinamakan juga dimensi kognitif bisa dilihat dalam lirik-lirik Lagu Dangdut Tegal apakah cara berpikir para seniman lagu ini sama dengan cara berpikir yang menjadi karakteristik orang Tegal. Salah satunya Tegal yang

blak-blakan. Atmo Tan Sidik, pemerhati Tegal menyebut sikap, karakter, dan ucapan yang blak-blakan (*blakasuta*) menjadi salah satu ciri khas dari orang Tegal.

“Iya, tetap. ‘*cablaka*’ itu kan identitas pantura. Karena ‘*tok melong*’ istilah Banyumasan, ‘*blaka suta*’, ‘*gemprong bombong*’. Ya, saya kira, dalam satu segi, keunggulan dalam konteks pemahaman berkomunikasi masyarakat Pantura. Jadi, sangat edukatif”. (Wawancara dengan Atmo Tan Sidik, 17 Oktober 2022).

Pemerhati Lagu Tegal lainnya dari unsur Pemerintah Kabupaten Tegal juga berpendapat serupa, bahwa Tegal itu blak-blakan namun tidak saru.

“Tingkat karakter dan kesopanan Lagu Tegal. Karakter blak-blakan dan tetap unggah-ungguh. Bahasa baku Tegal yang blak-blakan. Namun perlu dicatat Tegal tidak vulgar. Tetap menjaga *attitude* (sikap), tidak membahas tentang kegiatan seksual atau organ tubuh”.

“Semuanya Lagu Tegal itu blak-blakan dan percaya diri karena itu sifat khas Lagu Tegal”. (Wawancara R. Soedanto Ponco Soelarso, Selasa, 8 Februari 2022)

Berikutnya dimensi tindakan atau prilaku. Meskipun dalam membawakan sebuah lagu, cara bertindak atau berperilaku para seniman, baik pengarang maupun penyanyinya bisa saja terlihat, yaitu bahwa tindakan atau prilaku mereka, dalam video klipnya, misalnya, atau dalam hal cara membawakan lagu, adalah mencirikan gaya umum orang Tegal yang menjadi kebiasaan sehingga menjadi bagian dari identitas mereka. Nada yang *ngapak* dengan pilihan bahasa yang *ngoko* merupakan perwujudan prilaku karakteristik orang Tegal dalam Lagu Dangdut Tegal.

“Sebagai orang Tegal, jelas saya blak-blakan saat menggunakan dialek Tegal. Ketika kumpul dan ngobrol dengan orang Tegal saya antusias”. (Wawancara R. Soedanto Ponco Soelarso, Selasa, 8 Februari 2022)

Dimensi spiritual atau transenden bisa sangat jelas dilihat rata-rata seniman Lagu Dangdut Tegal adalah orang yang beragama terutama Islam sebagaimana kepercayaan mayoritas penduduk Tegal. Artinya identitas Tegal yang tertuang lagu adalah identitas Islam, yang tampak dalam banyak lagunya yang dikemas bernuansa religi.

“Banyak lagu Tegal yang bernuansa religi, misalnya lagu-lagu karya Slamet Gundono”. (Wawancara dengan Gendra Wisnu Buana, 3 Februari 2022)

“Ada, lagu ‘Duda Ditinggal Mati’. Agar saya bisa ikhlas, bahwa apa yang diambil Tuhan dari kita adalah kasih sayang Allah kepada kita”. (Wawancara Jaka Nyong Selasa, 19 Januari 2022)

“Ada, judulnya ‘Kembang Asmara’. Itu inspirasi dari kata syahadat *Laailaaha Illallah Muhammadurrasulullah*. Itu menceritakan tentang sebuah cinta yang tidak bisa diekspresikan dengan mantra, dengan harta benda ataupun dengan kata-kata. Wujud dari bait pertama itu wujud dari *Laailaaha Illallah*, bait keduanya wujud dari *Muhammadurrasulullah*”. (Wawancara dengan Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021).

Berikut lirik Lagu *Kembang Asmara*:

*Ana Crita Carita Ing Tanah Jawa
Caritane Babagan Kembang Asmara
Tanpa Banda Tanpa Mantra Lan Ukara
Asmara Amba Kaya Banyu Segara
Senadyan Netra Ra Bisa Mirsani
Gumelaring Alam Langit Lan Bumi
Titisan Mulya Kanjeng Nabi Muhammad
Mugi Paring Slamet Ana Ing Jagat*

Reff

*Lebur Siji Ana Ing Ati
Tresnaku Sampun Nyawiji
Anugrah Rasa Dateng Illahi
Tresnaku Nganti Teka Ning Pati*

Menurut Alo Liliweri (2003), perkembangan identitas budaya bisa melalui lima proses yaitu melalui interaksi yang tidak disengaja atau tidak disadari, sengaja melalui penjajakan, pencapaian identitas baru, konformitas, dan proses integrasi budaya. Dalam konteks budaya Tegal melalui lagu, yang paling menonjol yaitu Identitas Budaya yang terjadi melalui interaksi yang tidak disengaja yaitu terbentuk tanpa disadari atau tanpa disengaja. Ini terbentuk melalui interaksi intens sehari-hari karena kesamaan daerah tinggal. Seorang Tegal ketika mendengar Lagu Dangdut Tegal yang di saat yang sama orang-orang Tegal yang lainnya juga sedang mendengarkan maka mereka akan merasa terafiliasi dengan budaya Tegal meskipun tanpa mereka sadari. Mereka tidak perlu berepot-repot mencari dan menentukan identitas mereka melalui penjajakan dan uji coba. Mereka juga tidak dalam rangka proses menerima internalisasi sebuah kebudayaan secara yakin dan jelas karena budaya yang terungkap melalui lagu itu sudah menjadi bagian dari hidup mereka. Apalagi konformitas, orang Tegal tidak berkompromi dengan identitas budaya yang mereka miliki, tidak pula

berasimilasi dengan norma yang dominan karena mereka memang sudah menjadi bagian dari budaya yang dominan yaitu budaya Tegal. Mereka juga tidak dalam proses mengintegrasikan berbagai budaya asli setempat karena budaya itu sudah terbentuk secara otomatis.

Terbentuknya identitas budaya pada banyak kasus karena adanya perpindahan manusia dari satu tempat ke tempat lainnya. Dalam konteks Lagu Tegal sebagai identitas budaya, tidak ditemukan secara spesifik yang menjelaskan tentang hal itu, hanya saja diketahui bahwa identitas Tegal dalam Lagu Tegal pada awalnya tidak terlepas dari mayoritas orang Tegal yang berprofesinya sebagai petani dan suka menghibur diri.

“Dari beberapa literatur yang saya baca di dokumen Universitas Leiden, itu perpindahan penduduk secara otomatis akan membawa kebudayaan baik perilaku atau karya cipta. Tegal sendiri kenapa lebih identik ke *ngulon* (Barat), bukan karena persamaan bahasa, Tegal sebenarnya bagian dari pesisir *kulon* (Barat), baik geografis dan historinya. Dan masyarakat dan pejabatnya pun dari *kulon* bukan dari *wetan* (Timur). Periode 1700-an itu mengakar di Tegal. Kepemimpinan mempengaruhi budaya. Lagu Tegal itu muncul karena perilaku masyarakat Tegal yaitu pertanian. Biasanya petani suka menghibur diri dan muncul Lagu Tembang yang diserap oleh para seniman”. (Wawancara dengan R. Soedanto Ponso Soelarso Selasa, 8 Februari 2022)

Menurut Appadurai dan Hannerz, ketika seorang individu berada pada suatu tempat tertentu, ia dituntut menyesuaikan diri dengan lingkungan di mana dia tinggal terus menerus sehingga terafiliasi dengan sistem yang lebih luas. Namun demikian seseorang tidak akan pernah bisa benar-benar meninggalkan identitas asalnya bahkan sangat mungkin menjadi panduan di tempat yang baru (dalam Chen & Lin, 2016). Dalam hal ini, bisa diamati dari orang-orang Tegal perantauan, mereka yang membuka warung Tegal (*warteg*), menjual Martabak Lebaksiu, di daerah lain, menjadi TKW atau TKI di luar negeri, ataupun pekerjaan-pekerjaan lainnya, tidak akan kehilangan identitas budaya Tegal. Melalui mendengarkan Lagu Dangdut Tegal, orang Tegal perantauan akan teringat atau diingatkan kembali tentang daerahnya, tentang budayanya. Ini banyak terlihat dalam komen-komen yang diberikan dalam video-video

Lagu Tegalan yang diupload di YouTube. Bahwa upload-an video Lagu Tegalan di YouTube menyebabkan mereka teringat dan kangen kampung halaman. Teorema yang diajukan oleh Collier dan Thomas adalah bahwa jika identitas kultural diakui, maka identitas kultural tersebut menjadi penting bagi identitas-identitas yang lain (Chen & Lin, 2016). Sebagai contoh, dari hasil observasi penulis, sebuah lagu berjudul ‘Wong Tegal’ karya Jaka Nyong (2022) yang dinyanyikan Eka Titi Andaryani mendapat tanggapan positif dari reviewer.

“Walaupun bapa karo emane enyong dudu wong Tegal., Enyong juga ora lahir neng Tegal... Tapi enyong bangga dadi wong Tegal/walaupun bapak dan ibu saya bukan orang Tegal, saya juga tidak lahir di Tegal, tapi saya bangga jadi orang Tegal”(Ocha Marocha, salah satu viewer YouTube lagu ‘Wong Tegal’, 2023)

Demikian juga lagu-lagu lainnya:

“Setiap mau adu sparringan di lapangan mbah Gede mlangse selalu musik Tegalan Jaka Inyong, ditunggu karya selanjute” (Nur Sodik, viewer ‘Lagu Tegalan Jaka Nyong’, 2023)

“Sabèn kerja & dagang ra pernah klalen play lagu-lagune Mas Jaka Nyong” (setiap kerja dan dagang tidak pernah lupa dengerin lagunya Mas Jaka Nyong) (Guna Wan, viewer ‘Lagu Tegalan Jaka Nyong’, 2023)

Sebagai komparasi, identitas budaya yang tergambarkan melalui musik tampak dalam kasus orang-orang Slovenia perantauan, baik dalam irama maupun syair lagunya. Adalah Šabec (2017) meneliti bagaimana ekspresi identitas dan budaya orang-orang Slovenia melalui lirik lagu dan musik daerahnya di Slovenia. Dia menemukan musik sebagai faktor penentu identitas berada pada skor yang tinggi. Musik *Polka* yang mereka miliki diwariskan dari turun temurun yang membuat mereka terkoneksi dengan negaranya meskipun sudah meninggalkan negaranya. Lagu daerah mereka mampu membangkitkan semangat nasional dan menciptakan perasaan memiliki terhadap budaya sendiri. Ada beberapa tema dalam musik *Polka* mereka yaitu bergembira, kampung halaman, cinta dan romantisme, komedi, sejarah *Polka* atau etnis *Polka*, kebanggaan terhadap identitas mereka, dan religiusitas.

Dalam konteks Lagu Tegalan, kesadaran akan identitas sebagai orang Tegal bisa terbentuk melalui lagu ini baik bagi mereka yang memang berdomisili di Tegal maupun mereka yang merantau ke luar Tegal baik di Pulau Jawa maupun di luar Pulau

Jawa. Berikut komparasi contoh-contoh lagu *Polka* dengan masing-masing tema tersebut dengan tema-tema dan contoh-contoh Lagu Dangdut Tegal.

Pertama, tema bergembira bersama (*good times*). Sebagaimana salah satu fungsi lagu yaitu untuk menghibur, musik *Polka* bagi orang-orang Slovenia juga ada yang dimainkan saat pesta dan perayaan-perayaan, cerita tentang kebahagiaan sebuah persahabatan, dan sebagainya. Sebagai contoh sebuah lagu yang berjudul '*Friends Polka*' yang menceritakan arti sebuah persahabatan. Lagu Dangdut Tegal juga banyak isinya kegembiraan dan kesenangan, juga menceritakan tentang pertemanan atau persahabatan. Misalnya sebuah lagu karya Dhimas Riyanto yang berjudul '*Plesiran Nang Tegal*'. Lagu ini menceritakan suka cita berlibur di Tegal dengan keindahan kota, pantai, atau daerah-daerah wisata lainnya yang dimiliki. Berikut lirik lagu ini:

*Pancen Bener Jarene, Tegal Apik Kotane
Sekang Kotamadyane Tekan Kabupatene
Ngendi Bae Akeh Tempat Plesiran
Sekag Pesisir Nganti Pegunungan*

*Pancen Bener Jarene, Tegal Apik Kotane
Lanang Wadon Plesiran Adong Dina Liburan
Maring Cacaban Utawa Muara Tuwa
Bisa Mancing, Iwake Ya Gede-Gede*

*PAI – Pantai Alam Indah
Guci – Banyune Seger Mili
Purwahamba – Dawegan Kelapa
Dina Rebo – Rebo Wekasan*

*Ayo-Ayo Kanca-Kanca Dina Libur Nggo Plesiran
Ayo-Ayo Kanca-Kanca Olih Bae Nggo Gerelan
Asal Aja Kebangetan*

Yang perlu menjadi catatan adalah karakter masyarakat mempengaruhi lagu-lagu yang lahir di masyarakat tersebut. Dari segi budaya tentunya terdapat perbedaan mendasar antara orang-orang Slovenia dan orang-orang Tegal. Orang-orang Slovenia termasuk Barat sehingga budayanya pun serupa dalam banyak hal dengan budaya

Barat. Orang-orang Tegal tentu akan lebih terlihat dengan budaya Ketimurannya sebagaimana budaya orang Indonesia pada umumnya. Sebagai contoh, lagu-lagu tentang bersenang-senang (*good times*) dalam konteks *Polka* Slovenia mungkin adalah lagu-lagu yang dibawa saat berpesta dengan diiringi minum-minuman keras seperti bir. Akan tetapi, Lagu-lagu Tegal yang diinterpretasikan sebagai bersenang-senang mungkin dalam bentuk menghadiri acara kondangan, syukuran, dan sebagainya, sebagaimana sebuah lagu Jaka Nyong berjudul *Warmad Hajatan* (lirik lagu ini ada pada bagian lain disertasi ini). Juga sejumlah lagu karya Ki Enthus yang banyak bertemakan dengan keagamaan yang sering dibawakan dalam acara-acara syukuran dan selamat yang bernuansa religi. Sehingga, adalah tipis kemungkinan Lagu-lagu Tegal mengiringi acara-acara yang berisi minum-minuman keras.

Kedua, kampung halaman (*home*). Tema tentang kampung halaman akan lebih populer bagi orang-orang yang dalam perantauan yaitu untuk mengingatkan mereka akan kampung halaman atau daerah asalnya. Tema ini menggambarkan satu energi yang tidak terbatas untuk mensymbolisasi keseluruhan nilai dan harapan nostalgia.

“...seemingly infinite power to symbolize the whole range of nostalgic desires and values” (Shallcross 2002, 1).

Contohnya dalam lagu berjudul *Beautiful Slovenia Waltz*. Lagu Dangdut Tegal juga memiliki lagu-lagu yang berkonten kampung halaman Tegal. Misalnya lagu karya Dhimas Riyanto berjudul *Brebes Tegal Slawi*, atau *Tanjung Losari*, atau karya terbaru Jaka Nyong yang dibawakan Eka Titi Andaryani berjudul *Wong Tegal*. Lagu-lagu ini menceritakan tentang Tegal dan keindahan serta apa yang dimilikinya. Lagu-lagu ini akan mengingatkan lebih-lebih mereka yang berada di luar Tegal akan daerah asalnya. Kehadiran Revolusi Industri 4.0 dengan keberadaan media-media online yang langsung bisa menunjukkan gambar bergerak wilayah Tegal melalui video klip lagu akan makin mendekatkan orang-orang Tegal perantauan akan kampung halamannya. Berikut lirik lagu *Wong Tegal* karya Jaka Nyong:

Enyong Kie Wong Tegal
Wong Bombongan Ora Seneng Dugal

Enyong Kie Wong Tegal
Senenge Ngomong
Nganggo Basa Tegal
Keminclong Moncer Kotane
Kuwe Julukan Kanggo Kota Tegal

Ngangeni Lan Mbetahi
Kuwe Maskote Kabupaten Tegal

Reff:
Enyong Seneng
Koor: (Dadi Wong Tegal)
Enyong Bungah
Koor: (Dadi Wong Tegal)
Enyong Cilik Nganti Gede Ya Nang Tegal

Bapane Nyong
Koor: (Asli Wong Tegal)
Manene Nyong
Koor: (Asli Wong Tegal)
Nyong Sekolah, Nyambut Gawe Ya Nang Tegal.

Ketiga, cinta dan romantisme (*love and romance*). Tema tentang cinta dan romantisme adalah tema yang paling umum dan biasanya paling banyak diangkat dalam sebuah lagu. Hal ini karena kebanyakan pencinta lagu adalah generasi muda yang menyukai lagu-lagu bertemakan cinta. Beberapa contoh lagu *Polka* Slovenia yaitu *Na Svidenje*, *Short Skirt Polka*, dan *Back Home to Pennsylvania*. Lagu Dangdut Tegal juga banyak memuat tema-tema tentang cinta dan romantisme, bahkan tema ini cukup mendominasi. Misalnya, lagu-lagu karya Dhimas Riyanto seperti *Nyong Cinta Padamu*. Juga lagu-lagu karya Jaka Nyong seperti *Burak Rantak*. Juga lagu-lagu lain *Cinta Ning Lamunan*, *Demen Sampean*, *Kasmaran*, *Cintaku Dilockdown*, dan sebagainya. Sebagaimana dalam lagu-lagu lain, tema tentang cinta menjadi salah satu tema yang paling banyak dinyanyikan.

Berikut lirik lagu *Nyong Cinta Padamu*:

Meseme, manis pisan kaya.. madu...

Pandangan, matane gawe kelayu...

Kepengin e..nyong dadine
Kenalan ka..ro deweke
Gadis pu..jaane wong sapa.. bae...
Mlakune, dadi sawangan wong lanang...
Bengine, sing nyawang mesti kemutan...
Enyong bae, geregetan
Kangene wis, belih tahan...
Gadis pujaan, enyong cinta padamu...

Gadis pujaan
Sing kondang paling terkenal...
Enyong ke..pingin, dadi gerele...
Mangan belih marem
Bengi.. kangelan me..rem...
Kemutan bae, karo deweke...
Oh gadi..i..is, pu..jaan...
Nyong cinta..aa, pa..damu...

Mlakune, dadi sawangan wong lanang...

Bengine, sing nyawang mesti kemutan...
Enyong bae, geregetan
Kangene wis, belih tahan...
Gadis pujaan, enyong cinta padamu...

Gadis pujaan

Sing kondang paling terkenal...
Enyong ke..pingin dadi gerele...
Mangan belih marem
Bengi.. kangelan me..rem...
Kemutan bae, karo deweke...
Oh gadi..i..is, pu..jaan...
Nyong cinta..aa, pa..damu...

Meseme, manis pisan kaya madu...
Pandangan, matane gawe kelayu...
Kepengin e..nyong dadine
Kenalan ka..ro deweke
Gadis pujaan, enyong cinta padamu...
Kepengin e..nyong dadine

Kenalan ka..ro deweke

Gadis pujaan, enyong cinta padamu...

Keempat, komedi. Salah satu fungsi lagu adalah fungsi menghibur (*to entertain*). Oleh karena itu, lagu-lagu yang diciptakan umumnya untuk membuat pendengar senang bahkan tertawa. Tema-tema khusus tentang lagu seperti ini bersifat komedi. Dalam hal *Polka*, tidak semua lirik *Polka* serius, beberapa lucu misalnya tentang makanan dan gaya hidup Amerika. Rasa humor dan kemampuan membuat tertawa merupakan pertanda inteligensia dan sangat pas karena memberikan kita perspektif pada situasi yang menantang dan bisa bertahan pada masa-masa yang sulit. Dalam Lagu Tegalan sejumlah judulnya menunjukkan cerita komedi. Misalnya saat pandemic Covid-19, Jaka Nyong menciptakan satu lagu berjudul *Setan Kopet*. Juga dalam lagu-lagu lainnya seperti *Tembang Guyonan*.

Kelima, sejarah atau etnis yaitu lirik-lirik tentang tempat-tempat yang nyata, dan orang-orang dari lingkungan setempat. Ada pujian terhadap Slovenian di Cleveland, juga tentang musisi, tempat, institusi, dan event-event tertentu. Dalam Lagu Tegalam, lagu berjudul *Kali Gung* dan *Galawi*, misalnya menceritakan tentang sejarah masa lalu apa yang ada di Tegal.

“*Kali Gung*, filosofinya sangat tinggi. *Kali Gung* adalah saksi sejarah perjalanan Tegal dari masa ke masa, yaitu nama gunung yang berganti nama. Mata airnya dari Gunung Agung berganti Gunung Gorah atau Segara, dan berubah menjadi Gunung Slamet. Untuk tidak melupakan nama Gunung Agung dan dijadikan sebuah desa, Gunung Agung Bumijawa. Gunung Segara dijadikan nama desa, Desa Segara Bumijawa. Peradaban tua luar biasa sastra, musik dan kriya asli Jawa Tulen, Tegal Tulen di Bumi Ayu di Candi Bentar. Dan itu ditulis oleh Pujangga Malik Keturunan Siliwangi. Dan Tegal disebut tanah suci”. (R. Soedanto Ponco Soelarso Selasa, 8 Februari 2022)

Keenam, kebanggaan terhadap identitas etnik, misalnya lagu *Young Slovenians*. Dalam Lagu Tegalan misalnya berjudul ‘*Wong Tegal*’ sebagaimana tersebut dalam lirik di atas.

Ketujuh, spiritualitas yaitu lagu-lagu merefleksikan konteks spiritual. Dalam Lagu Tegalan misalnya dalam lagu berjudul *Aja Klalen*, *Tembang Asmara*, dan lain-lain.

8.2.1 Lagu Tegalan Sebagai Kearifan Lokal

Pencetus istilah kearifan lokal (*local wisdom*), Wales, mendefinisikan kearifan lokal sebagai kemampuan suatu entitas budaya untuk tetap eksis dan tidak terpengaruh budaya asing (Wales, 1948). Lagu Tegalan yang berumur sekitar 50-an (sejak 1970-an) tahun bisa juga dianggap sebagai bagian dari kearifan lokal yang dimiliki oleh Tegal. Alasannya, meskipun mengalami pasang surut, lagu ini tetap eksis hingga saat ini dengan menggunakan Bahasa Tegal, tidak terpengaruh budaya asing. Ia merupakan suatu kearifan lokal yang diwarisi dari generasi ke generasi turun temurun (Juniarta et al. 2013 & Kristanto 2020). Selain itu, Lagu Tegalan juga dalam sejumlah judul maupun syair atau liriknya menceritakan budaya atau kearifan lokal yang ada di Tegal, misalnya *Budaya Moci*. Haryati Subadio berpandangan bahwa kearifan lokal sejajar atau bisa dianggap sebagai identitas budaya (*cultural identity*) yaitu identitas atau kepribadian suatu bangsa. Sehingga, Lagu Tegalan bisa dianggap sebagai bagian dari identitas budaya. Identitas ini telah terbentuk sejak lama sejak bahkan sebelum orang-orang yang terafiliasi di sana menyadari akan budayanya. Karakteristik menggunakan bahasa Tegalan, logat Tegalan, *ngoko*, dan sebagainya adalah identik dengan apa yang Wales (1948) dalam Astra (2004, hal. 112) sebut sebagai seluruh budaya yang dimiliki suatu komunitas sebagai hasil pengalaman masa lalu.

Lagu-lagu Tegalan mengandung nilai-nilai yang secara khusus ada di masyarakat Tegal, yang dipercaya dan diyakini kebenarannya. Nilai-nilai seperti ini, sebagaimana pandangan Ridwan (2007), merupakan bagian dari kearifan lokal. David Matsumoto mengajukan satu teori yaitu *Human Ecology Theory* yang berpandangan bahwa ada hubungan timbal balik antara lingkungan dan tingkah laku. Lingkungan dapat mempengaruhi tingkah laku atau sebaliknya, tingkah laku juga dapat mempengaruhi lingkungan. Bila dikaitkan dengan lagu Dangdut Tegalan maka bisa dijelaskan bahwa Lagu Tegalan lahir karena pengaruh lingkungan. Artinya peristiwa-peristiwa, fakta-fakta yang ada di Tegal melahirkan inspirasi bagi seniman untuk menciptakan lagu. Di sinilah teori Matsumoto itu berlaku. Dhimas Riyanto menebak,

lebih dari lima puluh persen Lagu Tegal dipengaruhi oleh lingkungan, sosial, dan budaya yang ada di Tegal.

“Di atas 50 persen itu dipengaruhi lingkungan, alam, sosial, budaya itu Lagu Tegal dibuat. Itu budayanya masyarakat Tegal yang ceplas ceplos.. memang begitu.. dia tidak kasar..memangnya budayanya begitu, kalau kita kasih yang alus.. disetrika *disit* (dulu) aneh.. *daning kaya lagu wetanan* ,... *alus nemen* (jadinya seperti lagu timuran, halus banget)”. (Wawancara dengan Dimas Riyanto, 31 Januari 2021)

Senada dengan itu, penyanyi milenial Tegal Jaka Nyong mengaku Lagu Tegal tidak terlepas dari pengaruh lingkungan Tegal.

“Ada, lingkungan sering saya sampaikan dalam lirik yang saya buat dalam karya saya semisal Sidapurna, dan di video clip saya selalu menampilkan khas aktivitas dan tempat di Tegal. Contoh di Guci, Bukit Bintang, dan lain-lain”. (Wawancara dengan Jaka Nyong, Selasa, 19 Januari 2022)

Seniman produktif lainnya, Imam Joend, mencontohkan dua lagu karyanya yang terkait dengan lingkungan:

“Mungkin seperti Kali Gung ya, di situ ada ajakan untuk menjaga lingkungan dan untuk bersyukur. Misalnya Galawi juga itu ada mengenalkan tentang sosial masyarakat yang ada di Kota Tegal, kehidupannya seperti apa lalu juga menghargai sesama dan segala macam”. (Wawancara dengan Imam Joend, 13 Februari 2021)

Seniman Tegal lainnya Bintoro berpendapat:

“Pasti ada karena terpengaruh oleh aktivitas yang pengarang itu rasakan dan lihat di sekitarnya”. (Wawancara dengan Bintoro, Minggu, 16 Januari 2022)

Lebih lanjut kata Bintoro:

“Budaya Tegal itu sendiri kan dari makanannya, pekerjaannya, iklimnya, geografis, karakter, cara bicarannya, dan lain-lain. Jadi pokoknya ada dan banyak. Seperti lagu *Teh Poci*, *Tahu Aci*, *Tegal Keminclong Moncer Kotane*, *Guciku*, dan lain-lain”. (Wawancara dengan Bintoro, 16 Januari 2022)

Diulang dan diperjelas oleh Ponco: “Guci, Kali Gung, dan lain-lain. Jadi itu jelas ada. Menggambarkan lingkungan Tegal”. (Wawancara dengan R. Soedanto Ponco Soelarso, Selasa, 8 Februari 2022)

Lagu Tegal adalah bagian dari seni buah karya dari para seniman. Ia merupakan, memakai istilah Meliono (2011), bentuk keterampilan tertentu serta memuat informasi tertentu juga. Lagu Tegal, sebagaimana termuat dalam sejumlah syairnya, tidak hanya tentang manusia, tapi harmonisasi antara manusia, alam, dan lingkungan. Itu pandangan Dahliani, dkk (2010) dengan tambahan catatan bahwa

harmonisasi tersebut dipengaruhi oleh budaya setempat. Sebagaimana definisi kearifan lokal, yang lahir dari proses yang panjang, ada *trial* dan *error*-nya, maka Lagu Tegalan yang eksis dan berkembang hingga saat ini telah mengalami pasang surut termasuk kemundurannya pada awal-awal krisis moneter tahun 1997-an. Saat ini, oleh generasi muda atau seniman Lagu Tegalan terkini Lagu Tegalan muncul dengan pemanfaatan media-media sosial termasuk YouTube untuk memperluas ketenarannya. Dengan demikian, Lagu Tegalan sebagai bagian dari kearifan lokal yang menjadi pendukung unsur identitas budaya suatu komunitas merupakan bentuk ekspresi dari etnis Jawa yang ada di Tegal, Kota Tegal dan Kabupaten Tegal.

Lagu Tegalan adalah milik orang Tegal sebagai sebuah masyarakat yang hidup dan tinggal di Tegal ataupun orang Tegal yang dalam perantauan. Hal ini sesuai dengan pandangan kearifan lokal sebagai kearifan atau kebijaksanaan yang dimiliki oleh masyarakat setempat (Kartawinata dalam Desyandri 2018) dengan ide-ide atau nilai-nilai yang dianut oleh kelompok masyarakat setempat (Wahab, 2015). Kearifan ini menurut Desyandri (2018) menjadi dasar identitas kebudayaan (*cultural identity*). Secara lebih spesifik Desyandri (2018) menjelaskan kearifan lokal melalui lagu bisa menjadi sarana untuk memahami budaya yang merupakan identitas dari masyarakat tertentu. Caranya yaitu dengan: apresiasi; menirukan lagu; mengekspresikan lagu; mengidentifikasi dan memahami makna nilai-nilai kearifan lokal; dan mengimplementasikan nilai-nilai kearifan lokal tersebut. Pandangan Desyandri ini sangat tepat dalam aplikasi Lagu Dangdut Tegalan bahwa memahami budaya Tegal salah satunya bisa melalui apresiasi, menyanyikan, mengekspresikan, memahami, dan menerapkan kearifan nilai-nilai kearifan lokal yang tertuang dalam Lagu Tegalan. Keberadaan seniman Tegalan yang menciptakan dan menyanyikan Lagu Tegalan adalah wujud dari apresiasi dan ekspresi terhadap Lagu Tegalan. Sebagaimana penggambaran dari Jaka Nyong:

“Kalau saya itu menyanyi Lagu Tegalan dari panggilan jiwa, panggilan dari hati. Sesuatu yang datang dari hati maka hasilnya akan indah. Tentunya karya yang indah, saya rasa semua Lagu Tegalan indah jika dibuat dan rasakan dengan hati”.
(Wawancara dengan Jaka Nyong Selasa, 19 Januari 2022)

Pemerhati Lagu Tegalan Ponco menyebut cara menghargai Lagu Tegalan oleh berbagai pihak adalah dengan membuat dan menyanyikannya:

“Saya mengalami di zaman Pak Agus Riyanto, Bupati Tegal yang juga seniman. Beliau sering membuat lagu dan menyanyikan Lagu Tegalan yang ditampilkan. Periode beliau Lagu Tegalan hits. Lagu Kali Gung dan Galawi lagu yang dinyanyikan beliau. Saya tertarik dengan lagu Kali Gung. Karena banyak filosofinya, lagu tersebut menceritakan aslinya Tegal itu apa. Karena peradaban Tegal tidak akan jauh dari sungai”. (Wawancara dengan R. Soedanto Ponco Soelarso Selasa, 8 Februari 2022)

Dalam hal ekspresi, mengekspresikan Lagu Tegalan juga bagian dari cara memahami lagu ini:

“Hampir semua (ekspresif), apa adanya dan jujur. Lagu saya itu, masyarakat memberikan kepercayaan untuk lagu saya yang *Warmad* dan *Setan Kopet*”.

“Iya medhok Tegal. Karakternya itu. Yang sudah-sudah kan seperti ini, apa adanya blak-blakan dan ada penekanan di tiap-tiap pembawaannya”.

(Wawancara dengan Jaka Nyong, Selasa, 19 Januari 2022)

Dalam hal memahami Lagu Tegalan, Jaka Nyong berpendapat:

“Memahami, tapi tergantung individu masyarakat. Karena semua bergantung pada diri sendiri. Sebenarnya banyak masyarakat yang ingin melestarikan lagu tegalan hanya saja sarananya saja yang susah, jadi ini menjadi PR untuk Pemerintah”.

(Wawancara dengan Jaka Nyong, Selasa, 19 Januari 2022)

Atmo Tan Sidik, pemerhati Tegalan, menjelaskan penghargaan terhadap Lagu Tegalan bisa dalam skala yang paling bawah. Mungkin lagu ini dicibir, tapi kaki kadang tidak sengaja digerakkan saat mendengarkan lagu ini.

“Lagu Tegalan saya yakin makin kuat lagi. Karena itu lugas. Jujur aja, Mbak, orang boleh misalnya mencibir, tapi kakinya ada angguk-angguk mendengarkan (Lagu Tegalan). (Wawancara dengan Atmo Tan Sidik, 17 Oktober 2022)

Menurut Kristanto (2020) kearifan lokal memiliki beberapa fungsi, salah satu yang bisa direfleksikan dalam konteks Lagu Tegalan yaitu sebagai strategi adaptasi untuk mengakomodasi pengaruh nilai-nilai budaya dari luar dan mengintegrasikannya dalam budaya asli setempat. Artinya, lagu-lagu Tegalan pada sejumlah lagunya mengingatkan tentang budaya Tegal untuk tidak tergerus budaya asing. Nilai-nilai yang dimiliki oleh suatu daerah termasuk Tegal bisa dituangkan melalui lagu. Inilah yang dalam Murni dan kawan-kawan (2016) Rohidi berpendapat nilai-nilai primordial yang

menghubungkan manusia dan masyarakat dengan masa lalunya tidak pernah hilang, salah satunya melalui lagu.

Dari penjelasan di atas, peneliti bisa mengatakan Lagu Tegalana merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya Tegalana yang bisa penulis jelaskan sebagai berikut:

Praktek berkesenian melalui Lagu Dangdut Tegalana adalah identik atau merupakan bagian dari budaya sebagaimana pandangan William (1961) tentang kategorisasi budaya. Berkesenian Lagu Dangdut Tegalana melalui lirik-liriknya mengandung makna dan nilai-nilai tertentu yang dimiliki manusia lebih khusus lagi orang Tegal. Menurut Desyandri (2018) yang meneliti nilai-nilai kearifan lokal lagu Minang, nilai-nilai dalam lagu daerah ditujukan untuk mengedukasi masyarakat melaksanakan budaya melalui perilaku yang berkarakter. Sebagaimana pandangan Lee (2015) mengenai berkesenian melalui lagu, dapat dikatakan bahwa hadirnya Lagu Dangdut Tegalana merupakan perwujudan dari respon khas sekelompok orang Tegal dalam hal ini seniman Lagu Tegalana dan efek yang terinternalisasi dari lokalitas sosial Tegal. Nilai-nilai dalam Lagu Dangdut Tegalana dengan demikian adalah nilai-nilai lokal yang ada di Tegal. Lagu Kali Gung dan Galawi, misalnya, menyimpan pesan-pesan dan makna nilai kebanggaan akan apa yang dimiliki Tegal berupa darat, laut, dan gunung. Dalam Lagu Galawi yang terinspirasi dari ujaran kenek bus kepada penumpang sambil melambaikan tangannya 'Galawi-Galawi' (Tegal-Slawi) mengandung unsur-unsur nilai ajakan untuk sabar, rajin, dan tidak suka mengeluh.

Kandungan nilai dalam lagu-lagu daerah bisa dicontohkan dengan hasil penelitian Sabec (2017) tentang musik *Polka* Slovenia dan Prawati (2018) tentang lagu-lagu Pop Manggarai. Kandungan nilai dalam Lagu Tegalana bisa dianalisa menggunakan temuan penelitian Sabec (2017) yang meneliti orang-orang Slovenia yang merantau ke Amerika bahwa mereka membawa serta musik *Polka* yang dimilikinya dengan berbagai macam kategorisasinya yaitu bersenang-senang (*good times*), kampung halaman (*home*), cinta dan romantisme (*love and romance*), komedi (*humour*), sejarah/etnis (*history/ethnicity*), kebanggaan (*pride*), dan spiritualitas (*spirituality*). Dalam Lagu Tegalana, kategorisasi yang disebutkan Sabec tersebut juga

ada. Saat bersenang-senang bisa dicontohkan dalam Lagu Tegal dengan kegiatan-kegiatan yang menunjukkan aktivitas kebersamaan misalnya dalam lagu *Warmad Hajatan* yang menceritakan aktivitas syukuran pernikahan. Yang berbeda adalah dalam hal budaya, dalam budaya Slovenian, *good times* mungkin saja bermakna aktivitas kumpul-kumpul yang disertai dengan dansa dan minum-minuman beralkohol. Namun dalam konteks orang-orang Tegal, adalah kecil kemungkinan bersenang-senang yang umum dilakukan diiringi dengan minum-minuman keras.

Kategori lainnya lagu tentang kampung halaman, misalnya, *Brebes Tegal Slawi* dan *Wong Tegal*. Lagu tentang cinta dan romantisme adalah cukup mendominasi dalam Lagu Dangdut Tegal, misalnya, *Nyong Cinta Padamu*. Lagu tentang humor dan komedi pun cukup banyak karena sejumlah Lagu Tegal berisi hiburan yang lucu, misalnya *Tembang Guyonan*. Lagu Tegal juga mengandung unsur sejarah misalnya dalam lagu *Galawi* dan *Kali Gung*. Berikutnya, sebagaimana halnya kebanggaan Slovenia terhadap negaranya melalui musik *Polka*-nya, lagu-lagu Tegal juga mengandung kebanggaan terhadap Tegal atau apa yang dimiliki Tegal, lagu *Teh Slawi* dan *Wong Tegal* adalah contohnya. Ada juga lagu-lagu yang mengandung makna spiritualitas, misalnya, *Duda Ditinggal Mati* dan *Kembang Asmara*.

Namun demikian, Lagu Tegal tidak terbatas pada nilai-nilai yang disebutkan Sabec (2017) terhadap orang-orang Slovenia tersebut. Lagu Tegal juga memiliki lagu berkaitan dengan pesisiran seperti *Tegal Keminclong Moncer Kotane*, *Purwahamba*, dan *Tembang Pesisir*. Selain itu, nilai-nilai pesisir yang egaliter dan blak-blakan juga tercermin dalam Lagu Tegal, misalnya dalam lagu *Ana Crita Ana Kanda*. Demikian juga dengan penggunaan bahasa *ngoko* menjadi karakteristik Tegal, lagu-lagu Tegal pada umumnya menggunakan bahasa *ngoko*. Contoh yang paling jelas dalam lagu berjudul *Dasar Kunyuk*.

Sebagaimana diungkap Triyanto (2020), mereka yang mendiami wilayah pesisir memiliki keunikan yaitu dengan karakter yang terkenal religius, terbuka, toleran, egaliter, dan spontan. Sifat mereka yang terbuka dan blak-blakan terbentuk karena pergaulan mereka dengan pihak luar yaitu kemudahan akses terhadap

masyarakat luar baik luar pulau maupun luar nusantara. Karakter inipun bisa ditemukan dalam Lagu-lagu Tegalana sebagaimana diuraikan sebelumnya. Karakteristik yang dimaksud disebabkan lokasi yang relatif jauh dari pusat Kerajaan Mataram saat itu dan pengaruh dari Islam yang kuat menyebabkan masyarakat pesisir cenderung berpikir setara (*equal*) atau menempatkan posisi sejajar dengan pihak lain. Thohir dalam Triyanto (2020, hal 8) memperjelas bahwa masyarakat pesisiran dalam bersikap cenderung lugas dan spontan; dalam ber tutur kata cenderung kasar (mengggunakan bahasa *ngoko*). Namun demikian, seniman Tegalana tidak sepenuhnya menerima sebutan sebagai pengguna bahasa kasar karena harus didefinisikan lagi kasar menurut siapa. *Ngoko* adalah bahasa yang semua orang Tegal menggunakan itu, untuk itu adalah tidak tepat apabila sebuah bahasa yang digunakan oleh sekelompok orang banyak dianggap sebagai kasar ketika di tempat itu dianggap biasa-biasa saja.

Oleh karena itu, penggunaan bahasa *ngoko* yang oleh orang luar Tegal sering dianggap kasar juga terbantahkan dengan kenyataan bahwa itulah Tegal dan kata-kata itu tidak kasar di Tegal. Ketika disetrika atau diperhalus, seperti kata salah seorang seniman, Dhimas, maka akan menghilangkan kekhasan dari daerah tersebut. Saya ingin mencontohkan diri saya sebagai orang Tegal. Kesan pertama orang luar Tegal ketika berbicara dengan saya yang *blakasuta* mungkin kasar, tetapi saya yakin setelah lama mengenal saya akan tercipta pemahaman bahwa saya tidak kasar seperti yang diprasangkai. Saya hanya menggunakan bahasa *ngoko* yang semua orang Tegal menggunakan bahasa yang sama. Oleh karena itu, kasar atau halus itu adalah persepsi bukan fakta. Orang luar Tegal bisa saja mempersepsi Bahasa Tegal kasar, meski faktanya tidak. Identitas ini, penggunaan bahasa *ngoko* bisa ditemukan dalam Lagu Dangdut Tegalana.

Keindahan alam Tegal yang memiliki gunung, dialiri beberapa sungai, dan dibatasi pesisir menjadikan seniman Lagu Tegalana pun menciptakan lirik-lirik tentang keindahan alam Tegal seperti *Desa Kedawung*, *Galawi*, dan sebagainya. Khazanah Tegal berupa industri dan kuliner juga tidak luput menjadi pembahasan dari Lagu Dangdut Tegalana seperti *Teh Poci Gula Batu*, *Jajanan Pantura*, *Ana Crita Ana Kanda*,

dan banyak lagi yang lainnya. Ada juga lagu-lagu yang dirasa cocok untuk anak-anak misalnya *Lagu Dolanan* karya Imam Joend.

Sebagai tambahan, dari lingkungan alam Tegal sebagaimana dijelaskan pada bab empat sebelumnya ditemukan sejumlah informasi yang menjadi identitas Tegal seperti kuliner, tempat bersejarah, aktivitas-aktivitas tertentu, julukan Tegal, semboyan Kota Tegal dan Kabupaten Tegal, daerah pariwisata, dan seterusnya. Informasi ini oleh masyarakat umum mungkin tidak banyak diketahui lebih-lebih oleh mereka yang berasal dari luar Tegal. Termasuk generasi muda Tegal yang tidak mempelajari atau baru belajar mengenai sejarah. Dengan hasil penelitian ini didapati bahwa mendengarkan, menyimak, dan menyanyikan Lagu Tegalan membuka identitas Tegal dan masyarakat Tegal yang disampaikan melalui lirik Lagu Tegalan. Selama ini, orang mungkin tidak menyadari Teh Poci Gula Batu, Martabak Lebaksiu, Kali Gung, Pilus, sebutan sebagai Jepang Jawa adalah identitas Tegal yang tertulis dalam deskripsi sejarah Tegal. Lagu-lagu Tegalan mengungkap itu yang menjadi novelty sekaligus proposisi bahwa identitas Tegal dan masyarakat Tegal bisa ditemukan dalam Lagu Tegalan.

Terkait dengan Lagu Tegalan sebagai identitas budaya Tegal yang di dalamnya tidak akan terlepas dari nilai-nilai yang dimiliki Tegal, menggunakan pandangan Lee (2015) Lagu Tegalan membuka refleksi identitas kultural orang Tegal dan kesadaran kolektifnya. Selain itu, sebagaimana pandangan Geertz (2008), melalui pemaknaan syair-syair Lagu Tegalan, orang-orang Tegal merasa terhubung dengan budaya Tegal. Dengan kata lain, masih mengutip pandangan Geertz, melalui menikmati Lagu Tegalan telah terjadi ‘komunikasi’ tentang kehidupan Tegal. Sebagai contoh, ketika mendengar Lagu *Teh Poci Gula Batu* maka terjadi komunikasi yaitu orang akan teringat akan minuman khas Tegal yang bernama Teh Poci dengan budaya Moci-nya.

Nilai Keindahan yang ada dalam Lagu Tegalan, mengutip Ahimsa-Putra (2015), tidak akan terlepas dari lingkungan budaya (Setiowati 2020) Tegal. Dengan kata lain, penciptaan lagu tidak terlepas dari filsafat estetika yang tergantung dari lingkungan di mana lagu diciptakan. Lagu lahir dari pengaruh lingkungan sekitar

(Maestro dan Sinaga, 2018). Oleh karena itu, adalah suatu keniscayaan menciptakan Lagu Tegal dengan pengaruh alam lingkungan Tegal. Menciptakan Lagu Tegal dengan meninggalkan karakter khas Tegal sama saja dengan menghilangkan salah satu unsur pembentuk keindahan Lagu Tegal.

Mengutip pandangan Desyandri dalam Maestro dan Sinaga (2018), ada empat aspek yang paling tampak dalam Lagu Dangdut Tegal yaitu kebahasaan, musikalitas, sosiokultural, dan aspek pendidikan dengan nilai-nilai edukatifnya. Kebahasaan yaitu menggunakan bahasa Tegal yang *ngoko* dan *blakasuta*. Musikalitas yaitu dengan genre Dangdut namun juga memiliki unsur-unsur lain. Sosiokultural yaitu mengangkat sosial dan budaya Tegal serta ada kandungan aspek pendidikan baik pendidikan karakter maupun potensi lagu-lagu tertentu dalam pembelajaran di sekolah.

Sebagai lagu yang mengandung identitas budaya, Lagu Tegal mengajarkan untuk tidak lupa dengan budaya sendiri sebagaimana kata Jaka Nyong:

“Pertama, mengajak dan menyampaikan masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri kita orang Tegal untuk tidak malu menggunakan Bahasa Tegal. Serta mencintai budaya Tegal itu sendiri”. (Wawancara dengan Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Ting-Toomey (2005) menyebutkan proses untuk terciptanya identitas budaya yaitu identitas emosional (*emotional significance*) dengan ikut merasa memiliki (*sense of belonging*) akan sesuatu yang dimiliki suatu kelompok, dalam hal ini budaya dalam Lagu Dangdut Tegal dan lalu identifikasi budaya (*cultural identification*) yaitu bahwa dari karakteristik yang dimiliki mengindikasikan bahwa seseorang berbudaya Tegal. Setelah dua proses tersebut kemudian akan tampak bahwa seseorang masuk dalam kelompok (*in-group*) atau di luar kelompok (*out-group*) (Rogers dan Steinfatt 1999).

Dalam hal ini ada hal yang menarik, selain bahwa sebagian besar narasumber mengaku beridentitas Tegal karena mereka lahir dan besar di Tegal, dari hasil wawancara dan observasi penulis ada dua hal yang peneliti temukan. Pertama, dari sejumlah informan, ada di antaranya yang meragukan eksistensi Lagu Tegal, kurang

menarik, dan tidak ada yang istimewa. Temuan ini sejalan dengan hasil observasi peneliti bahwa generasi muda Tegal ada yang tidak menunjukkan kebanggaan dengan Lagu Tegal. Di sinilah menariknya bahwa hasil penelitian ini bias ditindaklanjuti oleh pemerintah daerah baik Pemerintah Kota Tegal maupun Kabupaten Tegal agar membuat satu program atau kebijakan bagaimana menarik minat anak-anak muda Tegal terhadap lagu daerahnya sendiri. Mereka pada dasarnya bukannya tidak mau belajar tapi mereka tidak tahu bagaimana cara belajar. Berlakulah di sini pepatah tak kenal maka tak sayang. Dengan hasil penelitian ini terbuka sumber yang bisa dipercaya tentang arti penting Lagu Tegal yang diciptakan para pengarang baik yang mula-mula yang sebagiannya masih ada maupun para seniman Tegal milenial.

Kedua, adalah menarik peneliti menemukan orang luar Tegal yang mengaku beridentitas Tegal. Sebagai contoh, sebuah lagu berjudul *Wong Tegal* karya Jaka Nyong (2022) yang dinyanyikan Eka Titi Andaryani di saluran YouTube mendapat tanggapan positif dari reviewer.

“*Walaupun bapa karo emane enyong dudu wong Tegal., Enyong juga ora lahir neng Tegal... Tapi enyong bangga dadi wong Tegal* (walaupun bapak dan ibu saya bukan orang Tegal, saya juga tidak lahir di Tegal, tapi saya bangga jadi orang Tegal)” (Ocha Marocha, salah satu viewer YouTube lagu ‘Wong Tegal’, 2023)

Kondisi ini tentu menarik karena ternyata orang luar Tegal, yang tidak lahir di Tegal, yang orangtuanya juga bukan orang Tegal, tetapi merasa bangga sebagai orang Tegal. Fenomena ini mungkin bisa dijelaskan dengan pandangan Lustig dan Koester (2006) bahwa pengakuan dan rasa memiliki terhadap budaya atau etnis tertentu menjadi bagian dari cara melihat identitas budaya seseorang apakah mereka beridentitas budaya Tegal atau luar Tegal. Artinya, orang luar Tegal apabila mengaku beridentitas orang Tegal karena memiliki kesamaan dengan orang Tegal atau paling tidak pernah tinggal di Tegal maka ia bisa dianggap sebagai orang Tegal. Dan dalam hal ini pengakuan ini terbentuk karena menikmati dan mendengarkan Lagu Dangdut Tegal. Dengan demikian, Lagu Dangdut Tegal menjadi identitas orang Tegal. Bahkan diperjelas Turnomo, untuk mengetahui identitas seseorang tidak mesti dengan bahasa

yang digunakan tetapi cukup dengan tata laku dan tindak tanduk mereka (Turnomo, 2005).

Temuan ini juga sedikit berbeda dengan temuan Littlejohn dan Foss (2009) bahwa ketika seseorang sudah merasa terafiliasi dengan suatu komunitas budaya tertentu maka tidak akan mengidentikkan dirinya dengan komunitas budaya lainnya yang dimiliki oleh anggota-anggota komunitas lainnya. Pandangan Littlejohn dan Foss (2009) tersebut seharusnya berlaku bila orang Tegal mendengarkan Lagu Dangdut Tegal maka ia merasa menjadi bagian dari komunitas Tegal. Sebaliknya, orang Banyumas atau Brebes tidak akan mengidentikkan diri mereka sebagai orang Tegal tetapi sebagai bagian dari orang Banyumas atau Brebes. Viewer YouTube di atas menunjukkan hal berbeda, bisa jadi orang luar Tegal karena mungkin pernah tinggal di Tegal atau alasan lainnya merasa sebagai orang Tegal, meskipun tidak lahir di Tegal dengan orangtua yang bukan orang Tegal.

Satu pandangan yang mungkin bisa diterima walaupun tidak mesti akurat terhadap fenomena di atas yaitu Alo Liliweri (2003) yang menyebut perkembangan identitas budaya bisa melalui lima proses yaitu melalui interaksi yang tidak disengaja atau tidak disadari, sengaja melalui penjajakan, pencapaian identitas baru, konformitas, dan proses integrasi budaya. Pengakuan sebagai orang Tegal oleh viewer YouTube Jaka Nyong tersebut bisa dianggap sebagai perkembangan identitas budaya yang sengaja dilakukan melalui penjajakan.

Selain temuan spesifik yang berbeda di atas, yang paling umum diterima adalah sebagaimana pandangan Appadurai dan Hannerz (dalam Chen & Lin, 2016), ketika seorang individu berada pada suatu tempat tertentu, ia dituntut menyesuaikan diri dengan lingkungan di mana dia tinggal terus menerus sehingga terafiliasi dengan sistem yang lebih luas. Namun demikian seseorang tidak akan pernah bisa benar-benar meninggalkan identitas asalnya bahkan sangat mungkin menjadi panduan di tempat yang baru. Dalam hal ini, bisa diamati dari orang-orang Tegal perantauan, mereka yang membuka warung Tegal (warteg), menjual Martabak Lebaksiu, di daerah lain, menjadi TKW atau TKI di luar negeri, ataupun pekerjaan-pekerjaan lainnya, tidak akan

kehilangan identitas budaya Tegal. Melalui mendengarkan Lagu Dangdut Tegal, orang Tegal perantauan akan teringat atau diingatkan kembali tentang daerahnya, tentang budayanya. Ini banyak terlihat dalam komen-komen yang diberikan dalam video-video Lagu Tegal yang diupload di YouTube. Bahwa upload-an video Lagu Tegal di YouTube menyebabkan mereka teringat dan kangen kampung halaman. Teorema yang diajukan oleh Collier dan Thomas adalah bahwa jika identitas kultural diakui, maka identitas kultural tersebut menjadi penting bagi identitas-identitas yang lain (Chen & Lin, 2016).

Michael Hecht dan kawan-kawan (2005) dalam sebuah teori yang dinamakan Teori Komunikasi Identitas (2005) menyebutkan empat dimensi komunikasi identitas yang bisa kita aplikasikan dalam konteks komunikasi identitas Lagu Dangdut Tegal. *Pertama, personal layer* yaitu perasaan akan eksistensi diri kita dalam sebuah situasi sosial. Seseorang yang menciptakan atau menyanyikan Lagu Tegal akan merasakan eksistensinya sebagai orang Tegal. Para narasumber yang diwawancarai secara umum mengakui ini, kecuali seorang narasumber yang belum begitu yakin dengan eksistensi lagu Tegal. *Kedua, enactment layer* yaitu pemahaman orang lain tentang diri kita dari perbuatan kita, kepemilikan akan sesuatu, dan bagaimana kita berbuat. Artinya, penilaian terhadap seseorang apakah dia beridentitas Tegal atau tidak bisa dilakukan oleh orang lain. Ketika seseorang mengerti dan menikmati Lagu Tegal, bminimal ikut menggerakkan kaki, serta berbahasa Tegal, sebagaimana dikatakan narasumber Tan Sidik, maka bisa dinilai bahwa orang tersebut beridentitas Tegal. *Ketiga, relational layer* yaitu pengidentifikasian siapa diri kita dalam hubungannya dengan individu lain karena identitas tercipta melalui hubungan kita dengan orang lain. Berbeda dengan dua dimensi sebelumnya, dimensi mencakup komunikasi antar satu orang dengan orang lain yang kemudian mengidentifikasi diri sebagai orang Tegal karena memiliki sejumlah kesamaan, keduanya paham dan menyukai lagu Tegal tertentu, misalnya. Dan *terakhir yaitu communal layer* diikat pada grup atau budaya yang lebih besar. Menurut Darmastuti dan kawan-kawan (2019), lapisan identitas terakhir ini sangat banyak dan kuat ditemukan dalam budaya Asia. Orang Tegal di manapun mereka

berada termasuk di perantauan akan tetap mengaku sebagai orang Tegal terlebih dengan mendengarkan Lagu Tegal. Dengan demikian, benar dikatakan Suryandari dan Trilaksono (2019) bahwa pembentuk identitas budaya bisa berupa kepemilikan akan music.

Secara lebih spesifik Desyandri (2018) menjelaskan kearifan lokal melalui lagu bisa menjadi sarana untuk memahami budaya yang merupakan identitas dari masyarakat tertentu. Caranya yaitu dengan: apresiasi; menirukan lagu; mengekspresikan lagu; mengidentifikasi dan memahami makna dan nilai-nilai lagu dan mengimplementasikan nilai-nilai dari lagu tersebut. Orang Tegal yang mengapresiasi, menirukan, dan menyanyikan Lagu Tegal sudah merupakan perwujudan dari upaya untuk memahami budaya. Dari penjelasan di atas terbuka bahwa Lagu Dangdut Tegal merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya Tegal. Artinya, semakin orang menyimak dan memahami Lagu Dangdut Tegal semakin paham akan identitas yang dimilikinya. Inipun berlaku dalam konteks lagu-lagu daerah lain di mana lagu-lagu daerah yang mereka miliki bisa merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya mereka.

8.3 Nilai-Nilai Pendidikan dan Pendidikan Karakter dalam Lagu Tegal

8.3.1 Nilai-Nilai Pendidikan

Sebagai ilmu terapan (*applied science*), Ilmu Pendidikan berasal dari disiplin ilmu lain seperti Ilmu Filsafat, Psikologi, Sosiologi, dan Humaniora. Dua konteks Ilmu Pendidikan yaitu secara filosofis (didukung Langeveld dan Kohnstam) dan pengajaran (dengan pemikir Langeveld dan Kohnstam). Struktur hirarkis Teori Pendidikan (Beauchamp 1968) dibagi tiga yaitu teori-teori Pengajaran, teori-teori Kurikulum, dan teori-teori Evaluasi. Dalam hubungannya dengan Ilmu Filsafat, aspek-aspek pendidikan merujuk pada filsafat yaitu dalam hal nilai dan etika pendidikan. Secara filosofis, selain etika, Pendidikan juga mengandung unsur estetika. Dalam hal inilah lagu Tegal dianalisa. Bahwa lagu Tegal dalam konteks Pendidikan secara filosofis mengandung unsur keindahan.

Seni musik dalam kontes Pendidikan, bisa dipahami sebagai salah satu cara menanamkan pemahaman dan wawasan budaya mengikuti arus perkembangan zaman

namun tetap tidak melupakan identitas mereka. Itu pandangan Jazuli (2008). Artinya bahwa pemahaman budaya suatu masyarakat bisa disampaikan melalui syair-syair lagu. Memahami budaya Tegal maka bisa dilakukan melalui lagu-lagu berbahasa daerah Tegal. Bahkan, sebagaimana kata Plato dalam Jazuli (2008), Pendidikan seni harus menjadi dasar Pendidikan pada umumnya (*art education should be the basic of education*). Lebih jelas Jazuli (2008) memperkirakan transformasi budaya melalui pendidikan seni telah berlangsung sejak awal peradaban manusia hingga sekarang (Jazuli, 2008). Jadi suatu keniscayaan sekaligus fakta bahwa penyampaian budaya melalui seni termasuk seni musik terjadi.

Pakar filsafat John Dewey menyebut filsafat sebagai teori yang bersifat umum dari Ilmu Pendidikan (Dewey, 1986). Bahwa Pendidikan adalah belajar sebagai bagian perkembangan manusia dalam proses interaksi yaitu antara pendidik dan peserta didik. Di sinilah terjadi proses belajar dan perkembangan. Lagu Dangdut Tegal dalam beberapa judulnya bisa dipilih sebagai salah satu muatan lokal di sekolah-sekolah terutama sekolah dasar yang ada di Tegal dalam pengertian bagaimana lagu ini potensial sebagai salah satu sumber pengajaran pendidikan seni Musik di sekolah. Sebagaimana sudah diuraikan di atas, sejumlah lagu memiliki kandungan-kandungan yang menarik. Kategori-kategori sebagaimana disebutkan sebelumnya bisa menjadi bagian dari pengisi materi muatan lokal seni musik di sekolah. Di antara yang bisa disebutkan yaitu *Tegal Keminclong Moncer Kotane, Galawi, Ana Carita Ana Kanda, Wong Tegal, Tembang Pesisir, Purwahamba, Kali Gung, Teh Poci Gula Batu*, dan lain-lain. Lagu-lagu ini adalah di antara lagu-lagu yang fenomenal yang bisa digunakan untuk memperkenalkan Tegal dan apa yang dimiliki dan ada di Tegal kepada para peserta didik.

Lagu Tegal perlu dipelajari karena ia mengandung pengetahuan tentang Ketegalan. Sebagaimana pemahaman akan teori pembelajaran (*Learning Theory*), diharapkan generasi Tegal dengan mempelajari lagu ini akan menerima, memproses, dan mempertahankan pengetahuan tentang Ketegalan. Sebagaimana dijelaskan Illeris (2004) dan Jeanne (2012) pengaruh emosional, lingkungan, serta pengalaman

sebelumnya, berpengaruh pada bagaimana pemahaman terhadap pandangan dunia dan bagaimana pengetahuan dijaga. Mereka yang mempelajari lagu Tegalan akan menyadari bahwa lagu ini amat dipengaruhi lingkungan dan pengalaman para seniman. Ia merupakan bagian dari ingatan dari peristiwa yang disaksikan sebelumnya (Silverman, 2003).

Bila lagu Tegalan diputar termasuk di tempat publik dan diajarkan di sekolah kepada anak-anak Tegal maka akan menjadi bekal pengingat bagi mereka. Karena, mereka masih murni dan mudah mengingat. Inilah yang oleh John Locke disebut teori *Batu Tulis Kosong (Blank Slate)* yaitu manusia dilahirkan ke dunia tanpa pengetahuan bawaan dan siap untuk ditulis dan dipengaruhi oleh lingkungan (Brain & Mukherji, 2005). Lagu Tegalan dengan diperdengarkan kepada anak-anak Tegal secara kontinuitas pada masa kanak-kanak mereka akan menjadi bekal ingatan akan Tegal hingga mereka dewasa. Dengan lagu-lagu yang mengandung sejarah seperti *Man Draup Tukang Becak* sebagai lagu perintis, kemudian *Ana Crita Ana Kanda, Galawi*, dan sebagainya, anak-anak Tegal akan lebih paham dan mengetahui tentang Ketegalannya baik bahasa maupun kisah yang ada dalam lagu-lagu tersebut. Mempelajari dan mendengarkan lagu Tegalan merupakan upaya untuk transfer pembelajaran tentang Tegal dan apa yang dimilikinya. Hal ini dilakukan untuk menjaga kelestarian pengetahuan tentang Tegal. Dalam hal ini, mengutip pendapat Kleibard (2004), apa yang didengarkan atau dipelajari tentang lagu Tegalan diharapkan bisa diingat sepanjang hidup seseorang meskipun mengalami waktu yang berbeda.

Menurut Cormier dan Hagman (2014) salah satu kemampuan yang harus dimiliki peserta didik yaitu kemampuan merefleksikan pengalaman masa lalu. Pengalaman masa lalu yang mungkin dialami sendiri oleh peserta didik maupun pengalaman-pengalaman orang lain yang berkaitan dengan dirinya. Di sinilah bisa terjadi proses transfer pembelajaran. Terdapat strategi struktural yang bisa membantu transfer pembelajaran di kelas termasuk melalui merangkul (*hugging*) dan menjembatani (*bridging*) (Harris et al., 2008). Merangkul dilakukan dengan simulasi aktivitas sehingga tercipta satu pembelajaran yang refleksif. Seorang siswa berlatih

mengajar atau ketika seorang siswa bermain peran dengan siswa lain adalah di antara contoh strategi merangkul ini yang tujuannya mendorong pemikiran kritis dan memahami apa yang dipelajari sebagai satu di antara tujuan transfer pembelajaran (Harris et al., 2008).

Bila Lagu Tegal sudah mulai diajarkan di sekolah, peserta didik bisa merefleksikan diri mereka dengan masa lalu atau masa sekarang yang dimiliki Tegal, yang pernah dimiliki Tegal, terkait dengan bermacam tema sehingga bisa menambah pengetahuan dan wawasan. Peserta didik diajarkan dan diminta untuk menyanyikan lagu Tegal di kelas atau pendidik memberikan penjelasan tentang sebuah lagu Tegal bisa menjadi sarana untuk mengingatkan akan khazanah yang dimiliki Tegal. Adalah mungkin kemudian terjadi dialog karena adanya pertanyaan kritis dari peserta didik tentang sesuatu yang terjadi pada masa lalu tapi tidak pernah disaksikan saat ini yang membutuhkan jawaban yang mencerahkan dari pendidik.

Menjembatani (*bridging*) dapat dipahami sebagai perintah yang diberikan pendidik mendorong peserta didik untuk mampu membuat keterkaitan antara ide yang satu dan ide lainnya dan menganalisa hubungan tersebut. Dicontohkan siswa yang mampu mengambil pelajaran dari hasil tes sebelumnya sehingga bisa menentukan strategi untuk meningkatkan hasil tes pada tes-tes selanjutnya (Harris et al., 2008). Memahami budaya Tegal melalui lagu, misalnya Budaya Moci, akan memberikan pemahaman kepada generasi sekarang tentang moci sehingga paling tidak bisa merasa memiliki budaya tersebut dan terus mempertahankannya. Demikian juga dengan lagu-lagu yang bernuansa kuliner atau industri yang ada di Tegal akan membuat peserta didik familiar dengan kekayaan budaya Tegal.

Selain Teknik *hugging* dan *bridging*, ada juga yang disebut teori pembelajaran transformatif (*transformative learning theory*). Teori ini pada intinya mengarahkan seseorang untuk bisa menafsirkan kembali makna (Taylor, 2018). Bahwa dalam lagu Dangdut Tegal terdapat makna-makna tertentu yang disisipkan oleh seniman. Pembelajaran ini melibatkan proses kognitif yang dapat memberikan pengaruh pada kerangka acuan (Mezirow, 1997) mengenai definisi tentang dunia yang mana emosi

seseorang sering terlibat (Illeris, 2004). Sehingga seseorang atau peserta didik yang mendengarkan lagu Tegalan akan mempengaruhi cara pandang akan Ketegalan yang sebelumnya mungkin belum diketahuinya atau bisa juga mempertebal pengetahuan yang sudah didapat sebelumnya. Ini adalah alami karena sebagai orang Tegal bukan perkara sulit untuk menerima apa yang memang sudah mereka miliki, karena sesuai pandangan Mezirow (1997) seseorang yang sudah dewasa cenderung susah menerima ide yang bertolak belakang dengan nilai, asosiasi, dan konsep khusus mereka. Untuk itulah perlu ditanamkan cara-cara kreatif tentang Tegal dan budayanya melalui lagu.

Dalam hal lagu-lagu Tegalan yang mana pengarang lagu atau penyanyinya sudah tidak ada maka pemaknaan sebuah lagu terutama yang bersifat implisit membutuhkan re-interpretasi karena pembelajaran transformatif mendorong seseorang berdiskusi dengan orang lain mengenai interpretasi yang berbeda dengan disertai bukti, argumen, dan sudut pandang alternatif (Mezirow, 1997). Dengan adanya diskusi termasuk diskusi di Tegal tentang makna-makna lagu Tegalan, maka seorang pembelajar transformatif akan bisa mengutamakan kerangka acuan yang lebih inklusif, bersifat refleksi diri, dan integratif dari pengalaman (Mezirow, 1997).

Di era Revolusi Industri 4.0 saat ini, salah satu sarana yang bisa dimanfaatkan dalam proses pembelajaran yaitu pemanfaatan multimedia (*multimedia learning*) yaitu pembelajaran dengan bahan ajar visual dan auditori termasuk video, komputer dan teknologi informasi lainnya (Mayer, 2005). Teori pembelajaran multimedia sangat didukung dengan pemanfaatan YouTube dan media sosial lainnya. Adalah mudah bagi seorang guru untuk menunjukkan secara audio-visual lagu-lagu Tegalan kepada peserta didiknya melalui YouTube, Facebook, Twitter, Instagram, dan sejenisnya. Dari sini juga bisa dilihat bahwa apabila dimanfaatkan dengan maksimal pemanfaatan multimedia dalam proses pembelajaran akan bisa efektif. Lagu Tegalan misalnya telah ditonton oleh ribuan orang melalui pemanfaatan multimedia. Karya-karya seniman milenial Jaka Nyong sebagai contoh, adalah sangat mudah diakses melalui pemanfaatan multimedia.

8.3.2 Pendidikan Karakter dalam Lagu Tegal

Seni dan budaya kaya makna, dan sebagaimana diperkuat Spradley (1979), manusia memiliki kemampuan untuk menemukan makna atau nilai dalam berbagai hal termasuk seni dan budaya. Kluckhohn dalam Galba (Kearifan Lokal Kemendikbud, hal. 231) mendefinisikan nilai sebagai konsep yang diyakini secara individu dalam konteks kolektivitas mengenai sesuatu hal yang berpengaruh terhadap pemilihan cara atau tujuan dari beberapa pilihan yang tersedia. Lagu Dangdut Tegal juga kaya akan makna dan bisa ditemukan tersirat atau tersurat dalam judul atau lirik lagunya. Makna atau nilai yang terkandung sebagian merupakan nilai yang sudah dikenal dan menjadi karakteristik orang Tegal, sebagaimana pandangan Kluckhohn di atas.

Nilai atau makna bisa merupakan perasaan terhadap yang diinginkan, apa yang boleh dan tidak boleh (Ridzal dalam Ulandari, et al., 2018), apa yang berharga dan tidak berharga (Wardhani, 2013), sesuatu yang menarik dan dicari serta menyenangkan (Bertens dalam Ulandari, et al., 2018) yang dianggap penting oleh seseorang (Fraenkel, 1877). Dengan pengertian ini maka jelas terlihat dalam lagu Tegal mengandung nilai baik dan buruk, sesuatu yang disukai atau tidak disukai atau hal yang menyenangkan untuk dilakukan karena bersifat penting. Nilai budaya moci, misalnya.

Para narasumber yang merupakan seniman ataupun pemerhati Lagu Tegal menyampaikan pandangan mereka tentang nilai-nilai Pendidikan dalam Lagu Tegal. Jaka Nyong, seniman dan penyanyi milenial mengatakan:

“Ada jelas, semisal lagu *Man Warsa Rika Semrawut*. Bahwa orang harus tahu pendidikan yang baik seperti apa agar jadi manusia yang memiliki tata krama terhadap orang lain. Semua Lagu Tegal memiliki unsur pendidikan. (lagu) *Dasar Kunyuk* pun mengandung pendidikan, agar tidak mengeluh dan kufur nikmat seperti kunyuk atau kurang nyukuri. Penyampaiannya khas Tegal yang apa adanya”.

“Contoh, lagu tentang pitutur pada Ki Enthus misal, lagu *Topeng Monyet* agar tidak menjadi orang rakus. Dan laguku yang *Kebletengen* biar menjadi orang yang secukupnya dan tidak rakus.” (Wawancara dengan Jaka Nyong Selasa, 19 Januari 2022)

Haryo, Dalang Muda Tegal, berharap Lagu Tegal masuk dalam kurikulum sekolah karena diyakininya akan berdampak pada pemahaman lebih tentang Tegal melalui lagu.

“Makanya nanti kalau betul-betul diresmikan Bahasa Tegal masuk ke dalam kurikulum, saya kira ada sebuah batu loncatan yang luar biasa termasuk untuk kesenian lagu tegalan. Karena anak-anak kecil itu mungkin tahu Bahasa Tegal ya seperti itu tidak tahu esensinya dan bagaimana mencipta puisi Tegal. Sama sebenarnya di sekolah itu ada pelajaran Bahasa Jawa kenapa tidak diajarkan Bahasa Tegal juga? Makanya jangan sampe ketika ada kurikulum itu masuk, mungkin akan mengikis ketika orang mengatakan saya malu berbicara Bahasa Tegal. Kasus yang seperti itu akan berkurang karena di dalamnya akan dikaji bahwa Bahasa Tegal juga mempunyai nilai-nilai dan unsur-unsur kebaikan, edukasi, spiritual dan sebagainya”. (Wawancara dengan Firman Haryo Susilo, 30 Januari 2021)

Yono Daryono, seniman Lagu Tegal lainnya, seirama dengan Haryo dalam hal memperjuangkan Bahasa Tegal termasuk Lagu Tegal dalam kurikulum.

“Yang kita perjuangkan sudah dari tahun 2006 adalah Bahasa Tegal. Ini diperjuangkan lagi, terakhir bikin kongres gitu juga diupayakan. Sampai sekarang belum ada. Yang lagi diupayakan adalah membuat PERDA tentang mulok Bahasa Tegal bahkan itu akan mendampingi Bahasa Jawa”.

“Seperti tadi, contoh kasus yang Bahasa Tegal. Dalam Undang Undang Pemajuan Kebudayaan itu, Undang-Undang Nomer 5 tahun 2007 kalau nggak salah. Yang namanya budaya itu kan ada manuskripnya, kemudian tradisi, kemudian seni, lainnya adalah bahasa. Sebuah bahasa sudah digunakan lebih dari 200 orang sudah dikatakan bahasa. Lalu orang-orang mengatakan bahwa itu asalnya dari bahasa Ngapak atau Banyumas gitu. Jadi kalau dikatakan kasar, semua orang punya bahasa tergantung orangnya. Tetapi Bahasa Tegal itu adalah Bahasa Ngoko bukan untuk bahasa orang-orang wetan”. (Wawancara dengan Yono Daryono, 24 Oktober 2020)

Imam Joend secara lebih spesifik menyebutkan lagu yang mengandung unsur atau nilai Pendidikan.

“Ada, ya misalnya Lagu *Galawi* itukan kisah tentang alam, kehidupan, masyarakat di Tegal, itu sangat bisa. Lalu *Kali Gung*, itu saya bercerita tentang *Kali Gung* dan manfaatnya agar bisa dirasakan sama masyarakat. Kalau Nadjeeb itu dulu ada lagu yang judulnya *Dolanan* yang berisi tentang kegiatan anak-anak Tegal. (Wawancara dengan Imam Joend, 13 Februari 2021)

Bintoro mengemukakan:

“Model pembelajaran Lagu Tegalan yang tepat (adalah) dengan Bahasa Tegalan yang harus mampu mengedukasi siswa dengan bahasanya yang lugas dan apa adanya”.

“Nilai-nilai pendidikan dalam Lagu Tegalan dari aransemen tidak ada, namun dari syair terlihat jelas ada”.

“Jadi, Lagu Tegalan ini menurutku lebih ke aset. Jadi kalau dari aset itu bahasanya sudah aset milik Kota Tegal yang dapat menjadi pengantar proses pembelajaran”.

“Dalam hal masuk kurikulum: dari segi musik biasa saja, namun dari segi lirik potensial. Karena mengandung unsur muatan lokal bahasa daerah yang harus kita uri-uri pada anak-anak sejak dini”.

(Wawancara dengan Bintoro, Minggu, 16 Januari 2022)

Pandangan berbeda disampaikan Gendra, ia tidak yakin dengan Lagu Tegalan mengandung nilai Pendidikan.

“Lagu Tegalan lebih kepada ekspresi masyarakat lokal, kehidupan sehari-sehari. Nilai-nilainya sebagai potret realitas masyarakat Tegal. Belum mengandung nilai-nilai edukasi”. (Wawancara dengan Gendra Wisnu Buana, 3 Februari 2022)

Sebagai lagu khas Tegalan, sebagian dari lagu Tegalan juga bisa mengandung nilai-nilai pendidikan karakter. Pendidikan karakter adalah penanaman nilai-nilai karakter baik terhadap Tuhan, diri sendiri, sesama manusia dan lingkungan (Kemendiknas, 2010). Pendidikan karakter ini dibagi tiga yang mana ketiganya kait mengait satu sama lain yaitu pengetahuan moral (*moral knowing*), perasaan (*moral feeling*), dan perilaku moral (*moral behaviour*), ini menurut Thomas Lickona dalam Megawangi (2004). Masih menurut Lickona karakter yang baik yang memenuhi tiga hal yaitu kenal kebaikan (*knowing the good*), cinta kebaikan (*loving or daring the good*), dan berbuat kebaikan (*acting the good*). Oleh karena itu, cara membentuk karakter yang efektif adalah dengan melibatkan ketiga aspek tersebut. Demikian juga dalam lagu Tegalan, sejumlah syairnya mengajarkan tentang pengetahuan akan moral, perasaan moral dan bagaimana bertindak dan berperilaku sesuai dengan moral.

Megawangi (2004) secara rinci memberikan tiga penekanan dalam pendidikan karakter yaitu *knowing the good* di mana peserta didik harus memahami makna perbuatan baik yaitu bisa membedakan mana yang baik dan buruk; *feeling the good* yaitu mencintai perbuatan baik dengan merasakan efeknya, dan; *acting the good* yaitu bukan sekedar faham dan cinta tapi juga bertindak. Dalam lagu Dangdut Tegalan,

Pendidikan karakter mungkin hanya pada tahap faham dan cinta akan perbuatan baik (*knowing and feeling the good*) tidak sampe pada prilaku baik (*acting the good*), tetapi setidaknya bisa memahami dan merasakan bisa mengarahkan peserta didik untuk mau berbuat baik. Artinya, kandungan-kandungan isi dari Lagu Tegalan diharapkan bisa menjadi pembelajaran bagi anak-anak untuk mau mengikutinya dengan dipandu oleh orangtua.

Nilai-nilai pendidikan karakter, dengan demikian, ada dalam lagu termasuk dalam lagu Dangdut Tegalan. Megawangi (2004) menyebutkan Pendidikan karakter memiliki sembilan (9) pilar yang mana sebagian besar dari karakter-karakter ini juga ada dalam lagu dangdut Tegalan. Kesembilan karakter itu yaitu: (1) cinta Tuhan dan segenap ciptaan-Nya; (2) kemandirian dan tanggung jawab; (3) kejujuran/amanah, bijaksana; (4) hormat dan santun; (5) dermawan, suka menolong, dan gotong royong; (6) percaya diri, kreatif, dan pekerja keras; (7) kepemimpinan dan keadilan; (8) baik dan rendah hati; (9) toleransi, kedamaian, dan kesatuan (Megawangi, 2004). Meski tidak totalitas semua unsur itu ada, lagu-lagu Tegalan juga mengandung karakter-karakter sebagaimana tersebut. *Lagu Kembang Asmara*, misalnya, mengandung pesan cinta kepada Tuhan. Lagu *Desa Kedawung* mengandung pesan gotong royong dan kedamaian, dan seterusnya.

Tujuan Pendidikan karakter adalah untuk membentuk kepribadian seseorang yang *outcome*-nya bisa dilihat dari tingkah laku yang jujur, bertanggung jawab, menghormati hak orang lain, bekerja keras, dan sejenisnya (Thomas Lickona dalam Megawangi 2002). Lagu daerah yang menggembirakan merupakan salah satu cara yang efektif untuk menumbuhkan nasionalisme anak-anak. Lagu daerah adalah warisan berharga (Sudiyanto dkk, 2006) berdasarkan atas budaya dan adat istiadat dari suatu daerah tertentu. Di dalam lagu tersebut terkandung suatu makna, pesan untuk masyarakat serta suasana/keadaan masyarakat setempat, dan bahasa yang digunakan adalah bahasa daerah setempat. Sebenarnya, sebagaimana disebutkan dalam Andaryani, dkk. (2020), lagu daerah bisa memiliki tiga fungsi yaitu media dakwah (*Lir Ilir*), media permainan (*Cublek-cublek Suweng*), dan media Pendidikan (syair lagu

yang mengandung moral). Ketiga fungsi ini bisa ditemukan dalam Lagu Tegal. Media permainan bisa dalam lagu *Dolanan*, dakwah dalam lagu *Kembang Asmara*, serta Pendidikan dalam lagu *Galawi*.

Pencantuman seni dalam program-program pendidikan didasari oleh adanya asumsi bahwa seni mengandung potensi tertentu yang dapat difungsikan untuk membantu pendidikan. Khususnya potensi untuk menumbuhkembangkan individu peserta didik dalam usaha agar menjadi individu yang utuh. Dalam arti individu yang cerdas nalar, serta rasa, sadar rasa, rasa kepribadian dan rasa sosial, dan cinta kearifan lokal sendiri. Seni ketika berada pada dunia pendidikan bukan untuk menjadikan peserta didik seniman tetapi agar memiliki kompetensi pendewasaan potensi subyek didik, sosial dan budayanya. Sejalan dengan itu, pendidikan seni bertujuan menumbuhkembangkan daya kesadaran dan kepekaan estetik (apresiasi), daya cipta (kreativitas), dan memberi kesempatan subyek didik untuk berekspresi (Soehardjo dalam Muhammad, G. 2017). Asumsi ini bisa berlaku dalam Lagu Tegal, anak-anak diperkenalkan dan diajarkan tentang Lagu Tegal bukan agar mereka menjadi seniman Tegal, meskipun tidak menutup kemungkinan, tetapi lebih kepada pembangunan pendewasaan tentang budaya dan lingkungan. Tujuannya, agar anak-anak bisa apresiatif, ekspresif, dan kreatif. Apresiatif yaitu agar peserta didik Tegal menghargai karya orang lain sehingga bisa menghargai manusia sekelilingnya termasuk warisan-warisan kearifan lokal yang dimilikinya. Ekspresif yaitu bagaimana mendorong serta menumbuhkembangkan gagasan atau ide yang menghasilkan karya seni. Kreativitas yaitu kemampuan menghasilkan suatu karya seni dengan pondasi utama kearifan lokal (Muhammad, G. 2017, hal. 137).

Mantle Hood dalam Harvard Dictionary menyatakan bahwa etnomusikologi adalah suatu cara pendekatan; suatu penyelidikan untuk semua musik, dalam pengertian tidak hanya musiknya saja, tetapi termasuk juga keterkaitan dengan konteks budayanya (Seeger, 1985). Hal tersebut di atas sebagian besar etnomusikolog sepakat bahwa struktur musik dan konteks budayanya sama-sama harus dipelajari, dan harus

diketahui sehingga penyelidikan yang dilakukan di lapangan dapat memadai (Nettl, 1983).

Selanjutnya Merriam menyarankan enam wilayah utama yang harus diperhatikan dalam mempelajari sebuah budaya musik selain musik itu sendiri meliputi: (1) instrumen, (2) lirik-lirik dalam lagu, (3) tipologi dan klasifikasi musik lokal, (4) peran dan status para musisi, (5) fungsi musik dalam kaitannya dengan aspek-aspek kebudayaan, dan (6) musik sebagai aktivitas kreatif. Pemaparan tersebut setidaknya dapat menjadi rujukan dan acuan kepada seorang etnomusikologis dalam memahami konteks kesenian khususnya musik yang berlaku di masyarakat (Merriam & Merriam, 1964). Dengan demikian, Etnomusikologi dalam penelitian ini bermanfaat dalam meneliti Lagu Dangdut Tegal berikut konteks budayanya.

Sebagai trademark Pendidikan Seni, Lagu-lagu Tegal mengandung unsur nilai-nilai dan identitas budaya Tegal. Dapat dikatakan Lagu daerah bisa mengandung nilai-nilai dan identitas dari daerah tersebut. Semakin kita memahami makna dari lagu daerah semakin kita memahami identitas dari daerah tersebut. Nilai pendidikan karakter Lagu Dangdut Tegal juga bisa ditransformasi ke dalam tuntutan kurikulum Merdeka Belajar (pembelajaran abad 21) utama dalam konteks 4 C (*critical thinking, creativity, collaboration, dan communication*). Sebagai contoh, lagu ‘Warmad Hajatan’ mengandung makna kritis, yaitu kritikan pesta pernikahan pada saat pandemic. Dalam lagu ‘Ana Crita Ana Kanda’ mengandung pesan kreativitas yaitu aktivitas dan kreativitas di Tegal, misalnya, kreativitas orang Tegal sehingga dijuluki Jepang-nya Jawa. Ada juga berjudul ‘Semblotongan’ yang menggambarkan komunikasi antara orangtua dan anak agar anak tidak hanya terpaku pada gadget sehingga lupa kewajiban yang lain. ‘Tegal Keminclong Moncer Kotane’ adalah contoh lagu yang mengajak untuk bergotong royong dan berkolaborasi. Demikian juga dalam lagu Teh Poci Gula Batu. Lagu ini menggambarkan kolaborasi yaitu ngobrol-ngobrol, diskusi ringan sambal minum teh. Sehingga LDT sejalan dengan tuntutan dalam Kurikulum Belajar dengan 4C-nya. Dengan demikian, Lagu Tegal dengan demikian

bisa diajarkan di sekolah, tidak harus menunggu dimasukkan di Kurikulum tapi bisa melalui pelajaran Seni dan Budaya.

Dari sekian potensi di atas, terdapat angin segar kebijakan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia pada tahun 2021 ini yaitu pertama, Kemendikbud akan menyusun tata kelola perlindungan hak kekayaan intelektual bagi musisi tradisi yang mengembangkan musik-musik dan instrumen-instrumen tradisional Indonesia, serta mengeksplorasi model-model penataan kekayaan intelektual musik-musik tradisional. Kedua, Kemendikbud akan mengembangkan materi dan metode pembelajaran apresiasi musik yang berbasis eksperiential dan pendidikan kontekstual untuk siswa tingkat Pendidikan Usia Dini hingga SMP (Indriani 2021). Kedua kebijakan besar ini adalah sangat relevan dengan penelitian ini yaitu bagaimana agar Pemerintah Daerah (Kota Tegal dan Kabupaten Tegal) menindaklanjuti kebijakan tersebut dengan memasukan Lagu Dangdut Tegalan dalam kurikulum lokal yang merupakan bagian dari upaya apresiasi terhadap musik tradisional berbasis eksperiential dan kontekstual. Beberapa di antara lagu-lagu Tegalan yang potensial untuk diajarkan atau paling tidak dipekenalkan di sekolah sebagai misal *Tegal Keminclong Moncer Kotane, Kali Gung, Ana Carita Ana Kanda, Galawi, dan Wong Tegal*.

BAB IX

PENUTUP

Lagu Tegalan atau Lagu Dangdut Tegalan mengandung nilai-nilai dan identitas budaya Tegal. Nilai-nilai dan identitas ini tersurat atau tersirat dalam judul-judul maupun lirik-lirik Lagu Dangdut Tegalan. Dalam Lagu Tegalan terdapat nilai-nilai yang beraneka yaitu nilai-nilai estetika, pesisir Tegal, percintaan, humor dan canda, nilai pendidikan karakter, dan spiritualitas (agama). Nilai-nilai ini membentuk identitas Tegal yang diperkuat dengan penggunaan bahasa *ngoko*, keindahan alam tegal, syair tentang sejarah Tegal, budaya-budaya khas Tegal dan masyarakat Tegal yang egaliter.

Munculnya Lagu Dangdut Tegalan merupakan perwujudan dari respon khas seniman Lagu Tegalan dan efek yang terinternalisasi dari lokalitas sosial Tegal. Nilai-nilai dalam Lagu Dangdut Tegalan adalah nilai-nilai lokal yang ada di Tegal. Sejumlah lagu menyimpan pesan-pesan dan makna nilai kebanggaan akan apa yang dimiliki Tegal berupa darat, laut, dan gunung. Dalam Lagu Galawi yang terinspirasi dari ujaran kenek bus kepada penumpang sambil melambaikan tangannya ‘Galawi-Galawi’ (Tegal-Slawi) mengandung unsur-unsur nilai ajakan untuk sabar, rajin, dan tidak suka mengeluh.

Kandungan nilai dalam Lagu Tegalan bisa dianalisa menggunakan temuan penelitian Sabec (2017) yang meneliti orang-orang Slovenia yang merantau ke Amerika bahwa mereka membawa serta musik *Polka* yang dimilikinya dengan berbagai macam kategorisasinya yaitu bersenang-senang (*good times*), kampung halaman (*home*), cinta dan romantisme (*love and romance*), komedi (*humour*), sejarah/etnis (*history/ethnicity*), kebanggaan (*pride*), dan spiritualitas (*spirituality*). Ratusan Lagu Tegalan juga memiliki kategorisasi yang disebutkan Sabec tersebut. Saat bersenang-senang bisa dicontohkan dalam Lagu Tegalan dengan kegiatan-kegiatan yang menunjukkan aktivitas kebersamaan misalnya dalam lagu *Warmad Hajatan* yang menceritakan aktivitas syukuran pernikahan. Yang membedakan adalah dalam hal budaya, dalam budaya Slovenian, *good times* mungkin saja bermakna aktivitas

kumpul-kumpul yang disertai dengan dansa dan minum-minuman beralkohol. Namun dalam konteks orang-orang Tegal, adalah kecil kemungkinan bersenang-senang yang umum dilakukan diiringi dengan minum-minuman keras. Demikian juga dengan contoh dari kategorisasi lainnya.

Akan tetapi, Lagu Tegal tidak terbatas pada nilai-nilai yang disebutkan Sabec (2017) terhadap orang-orang Slovenia tersebut. Ada Lagu Tegal tentang pesisiran seperti *Tegal Keminclong Moncer Kotane*, *Purwahamba*, dan *Tembang Pesisir*. Selain itu, nilai-nilai pesisir yang egaliter dan blak-blakan juga tercermin dalam Lagu Tegal, misalnya dalam lagu *Ana Crita Ana Kanda*. Demikian juga dengan penggunaan bahasa *ngoko* menjadi karakteristik Tegal, lagu-lagu Tegal pada umumnya menggunakan bahasa *ngoko* dengan contoh lagu berjudul *Dasar Kunyuk*.

Thohir dalam Triyanto (2020) mengatakan masyarakat pesisiran dalam bersikap cenderung lugas dan spontan; dalam berutur kata cenderung kasar (menggunakan bahasa *ngoko*). Namun demikian, pandangan ini dibantah oleh narasumber. Menurut mereka, makna kasar harus didefinisikan lagi dalam konteks Tegal dengan Bahasa *ngoko*-nya yaitu kasar menurut siapa. Adalah tidak tepat apabila sebuah bahasa yang digunakan oleh sekelompok orang banyak dianggap sebagai kasar ketika di tempat itu dianggap biasa-biasa saja. Oleh karena itu, penggunaan bahasa *ngoko* yang oleh orang luar Tegal sering dianggap kasar juga terbantahkan dengan kenyataan bahwa itulah Tegal dan kata-kata itu tidak kasar di Tegal. Ketika disetrika atau diperhalus, seperti kata salah seorang seniman, Dhimas, maka akan menghilangkan kekhasan dari daerah tersebut.

Saya ingin mencontohkan diri saya sebagai orang Tegal. Kesan pertama orang luar Tegal ketika berbicara dengan saya yang *blakasuta* mungkin kasar, tetapi saya yakin setelah lama mengenal saya akan tercipta pemahaman bahwa saya tidak kasar seperti yang diprasangkai. Saya hanya menggunakan bahasa *ngoko* yang semua orang Tegal menggunakan bahasa yang sama. Identitas ini, penggunaan bahasa *ngoko* bisa ditemukan dalam Lagu Dangdut Tegal.

Keindahan alam Tegal yang memiliki gunung, dialiri beberapa sungai, dan dibatasi pesisir menjadikan seniman Lagu Tegal pun menciptakan lirik-lirik tentang keindahan alam Tegal seperti *Desa Kedawung*, *Galawi*, dan sebagainya. Khazanah Tegal berupa industri dan kuliner juga tidak luput menjadi pembahasan dari Lagu Dangdut Tegal seperti *Teh Poci Gula Batu*, *Jajanan Pantura*, *Ana Crita Ana Kanda*, dan banyak lagi yang lainnya. Ada juga lagu-lagu yang dirasa cocok untuk anak-anak misalnya *Lagu Dolanan* karya Imam Joend.

Dari lingkungan alam Tegal ditemukan sejumlah informasi yang menjadi identitas Tegal seperti kuliner, tempat bersejarah, aktivitas-aktivitas tertentu, julukan Tegal, semboyan Kota Tegal dan Kabupaten Tegal, daerah pariwisata, dan seterusnya. Informasi ini oleh masyarakat umum mungkin tidak banyak diketahui lebih-lebih oleh mereka yang berasal dari luar Tegal. Termasuk generasi muda Tegal yang tidak mempelajari atau baru belajar mengenai sejarah. Dengan hasil penelitian ini didapati bahwa mendengarkan, menyimak, dan menyanyikan Lagu Tegal membuka identitas Tegal dan masyarakat Tegal yang disampaikan melalui lirik Lagu Tegal. Selama ini, orang mungkin tidak menyadari *Teh Poci Gula Batu*, *Martabak Lebaksiu*, *Kali Gung*, *Pilus*, sebutan sebagai Jepang Jawa adalah identitas Tegal yang tertulis dalam deskripsi sejarah Tegal. Lagu-lagu Tegal mengungkap itu yang menjadi novelty sekaligus proposisi bahwa identitas Tegal dan masyarakat Tegal bisa ditemukan dalam Lagu Tegal.

Menerapkan pandangan Lee (2015) Lagu Tegal membuka refleksi identitas kultural orang Tegal dan kesadaran kolektifnya. Melalui pemaknaan syair-syair Lagu Tegal, orang-orang Tegal merasa terhubung dengan budaya Tegal. Dengan kata lain, melalui menikmati Lagu Tegal telah terjadi ‘komunikasi’ tentang kehidupan Tegal. Sebagai contoh, ketika mendengar Lagu *Teh Poci Gula Batu* maka terjadi komunikasi yaitu orang akan teringat akan minuman khas Tegal yang bernama *Teh Poci* dengan budaya *Moci*-nya. Oleh karena itu, adalah suatu keniscayaan menciptakan Lagu Tegal dengan pengaruh alam lingkungan Tegal. Menciptakan Lagu Tegal dengan

meninggalkan karakter khas Tegal sama saja dengan menghilangkan salah satu unsur pembentuk keindahan Lagu Tegal.

Sebagai lagu yang mengandung identitas budaya, Lagu Tegal mengajarkan untuk tidak lupa dengan budaya sendiri sebagaimana kata Jaka Nyong: “Pertama, mengajak dan menyampaikan masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri kita orang Tegal untuk tidak malu menggunakan Bahasa Tegal. Serta mencintai budaya Tegal itu sendiri”. (Wawancara dengan Jaka Nyong, 19 Januari 2022)

Ting-Toomey (2005) menyebutkan proses untuk terciptanya identitas budaya yaitu identitas emosional (*emotional significance*) dengan ikut merasa memiliki (*sense of belonging*) akan sesuatu yang dimiliki suatu kelompok, dalam hal ini budaya dalam Lagu Dangdut Tegal dan lalu identifikasi budaya (*cultural identification*) yaitu bahwa dari karakteristik yang dimiliki mengindikasikan bahwa seseorang berbudaya Tegal. Setelah dua proses tersebut kemudian akan tampak bahwa seseorang masuk dalam kelompok (*in-group*) atau di luar kelompok (*out-group*) (Rogers dan Steinfatt 1999).

Dalam hal ini ada hal yang menarik yang peneliti temukan. Selain bahwa sebagian besar narasumber mengaku beridentitas Tegal karena mereka lahir dan besar di Tegal, dari hasil wawancara dan observasi penulis ada dua hal berbeda yang peneliti temukan. Pertama, dari sejumlah informan, ada di antaranya yang meragukan eksistensi Lagu Tegal, kurang menarik, dan tidak ada yang istimewa. Temuan ini sejalan dengan hasil observasi peneliti bahwa generasi muda Tegal ada yang tidak menunjukkan kebanggaan dengan Lagu Tegal. Di sinilah menariknya bahwa hasil penelitian ini bisa ditindaklanjuti oleh pemerintah daerah baik Pemerintah Kota Tegal maupun Kabupaten Tegal agar membuat satu program atau kebijakan bagaimana menarik minat anak-anak muda Tegal terhadap lagu daerahnya sendiri. Mereka pada dasarnya bukannya tidak mau belajar tapi membutuhkan fasilitas dan jalan untuk belajar. Dengan hasil penelitian ini terbuka sumber yang bisa dipercaya tentang arti penting Lagu Tegal yang diciptakan para pengarang baik yang mula-mula yang sebagiannya masih ada maupun para seniman Tegal milenial.

Kedua, peneliti menemukan orang luar Tegal yang mengaku beridentitas Tegal. Sebagai contoh, sebuah lagu berjudul *Wong Tegal* karya Jaka Nyong (2022) yang dinyanyikan Eka Titi Andaryani di saluran YouTube mendapat tanggapan positif dari reviewer.

“Walaupun bapa karo emane enyong dudu wong Tegal., Enyong juga ora lahir neng Tegal... Tapi enyong bangga dadi wong Tegal (walaupun bapak dan ibu saya bukan orang Tegal, saya juga tidak lahir di Tegal, tapi saya bangga jadi orang Tegal)” (Ocha Marocha, salah satu viewer YouTube lagu ‘Wong Tegal’, 2023)

Kondisi ini menarik karena ternyata orang luar Tegal, yang tidak lahir di Tegal, yang orangtuanya juga bukan orang Tegal, tetapi merasa bangga sebagai orang Tegal. Fenomena ini mungkin bisa dijelaskan dengan pandangan Lustig dan Koester (2006) bahwa pengakuan dan rasa memiliki terhadap budaya atau etnis tertentu menjadi bagian dari cara melihat identitas budaya seseorang apakah mereka beridentitas budaya Tegal atau luar Tegal. Artinya, orang luar Tegal apabila mengaku beridentitas orang Tegal karena memiliki kesamaan dengan orang Tegal atau paling tidak pernah tinggal di Tegal maka ia bisa dianggap sebagai orang Tegal. Dan dalam hal ini pengakuan ini terbentuk karena menikmati dan mendengarkan Lagu Dangdut Tegalan. Dengan demikian, Lagu Dangdut Tegalan menjadi identitas orang Tegal. Bahkan diperjelas Turnomo, untuk mengetahui identitas seseorang tidak mesti dengan bahasa yang digunakan tetapi cukup dengan tata laku dan tindak tanduk mereka (Turnomo, 2005).

Temuan ini juga sedikit berbeda dengan argumen Littlejohn dan Foss (2009) bahwa ketika seseorang sudah merasa terafiliasi dengan suatu komunitas budaya tertentu maka tidak akan mengidentikkan dirinya dengan komunitas budaya lainnya yang dimiliki oleh anggota-anggota komunitas lainnya. Pandangan Littlejohn dan Foss (2009) tersebut seharusnya berlaku bila orang Tegal mendengarkan Lagu Dangdut Tegalan maka ia merasa menjadi bagian dari komunitas Tegal. Sebaliknya, orang Banyumas atau Brebes tidak akan mengidentikkan diri mereka sebagai orang Tegal tetapi sebagai bagian dari orang Banyumas atau Brebes. Viewer YouTube di atas menunjukkan hal berbeda, dengan mendengarkan Lagu Tegalan orang bukan Tegal

merasa sebagai orang Tegal, meskipun tidak lahir di Tegal dengan orangtua yang bukan orang Tegal.

Selain temuan spesifik yang berbeda di atas, yang paling umum diterima adalah sebagaimana pandangan Appadurai dan Hannerz (dalam Chen & Lin, 2016), ketika seorang individu berada pada suatu tempat tertentu, ia dituntut menyesuaikan diri dengan lingkungan di mana dia tinggal terus menerus sehingga terafiliasi dengan sistem yang lebih luas. Namun demikian seseorang tidak akan pernah bisa benar-benar meninggalkan identitas asalnya bahkan sangat mungkin menjadi panduan di tempat yang baru. Dalam hal ini, bisa diamati dari orang-orang Tegal perantauan, mereka yang membuka warung Tegal (warteg), menjual Martabak Lebaksiu, di daerah lain, menjadi TKW atau TKI di luar negeri, ataupun pekerjaan-pekerjaan lainnya, tidak akan kehilangan identitas budaya Tegal. Melalui mendengarkan Lagu Dangdut Tegal, orang Tegal perantauan akan teringat atau diingatkan kembali tentang daerahnya, tentang budayanya. Ini banyak terlihat dalam komen-komen yang diberikan dalam video-video Lagu Tegal yang diupload di YouTube. Bahwa upload-an video Lagu Tegal di YouTube menyebabkan mereka teringat dan kangen kampung halaman.

Teori Komunikasi Identitas yang dicetuskan Michael Hecht dan koleganya (2005) menyebutkan empat dimensi komunikasi identitas yang bisa kita aplikasikan dalam konteks komunikasi identitas Lagu Dangdut Tegal. *Pertama, personal layer* yaitu perasaan akan eksistensi diri kita dalam sebuah situasi sosial. Seseorang yang menciptakan atau menyanyikan Lagu Tegal akan merasakan eksistensinya sebagai orang Tegal. Para narasumber yang diwawancarai secara umum mengakui ini, kecuali seorang narasumber yang belum begitu yakin dengan eksistensi lagu Tegal. *Kedua, enactment layer* yaitu pemahaman orang lain tentang diri kita dari perbuatan kita, kepemilikan akan sesuatu, dan bagaimana kita berbuat. Artinya, penilaian terhadap seseorang apakah dia beridentitas Tegal atau tidak bisa dilakukan oleh orang lain. Ketika seseorang mengerti dan menikmati Lagu Tegal, minimal ikut menggerakkan kaki, serta berbahasa Tegal, sebagaimana dikatakan narasumber Atmo Tan Sidik, maka bisa dinilai bahwa orang tersebut beridentitas Tegal. *Ketiga, relational layer* yaitu

pengidentifikasi siapa diri kita dalam hubungannya dengan individu lain karena identitas tercipta melalui hubungan kita dengan orang lain. Berbeda dengan dua dimensi sebelumnya, dimensi mencakup komunikasi antar satu orang dengan orang lain yang kemudian mengidentifikasi diri sebagai orang Tegal karena memiliki sejumlah kesamaan, keduanya paham dan menyukai lagu Tegalan tertentu, misalnya.

Dan *terakhir yaitu communal layer* diikat pada grup atau budaya yang lebih besar. Orang Tegal di manapun mereka berada termasuk di perantauan akan tetap mengaku sebagai orang Tegal terlebih dengan mendengarkan Lagu Tegalan. Dengan demikian, benar dikatakan Suryandari dan Trilaksono (2019) bahwa pembentuk identitas budaya bisa berupa kepemilikan akan musik. Caranya yaitu dengan: apresiasi; menirukan lagu; mengekspresikan lagu; mengidentifikasi dan memahami makna dan nilai-nilai lagu dan mengimplementasikan nilai-nilai dari lagu tersebut. Orang Tegal yang mengapresiasi, menirukan, dan menyanyikan Lagu Tegalan sudah merupakan perwujudan dari upaya untuk memahami budaya. Dari penjelasan di atas terbuka bahwa Lagu Dangdut Tegalan merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya Tegal. Artinya, semakin orang menyimak dan memahami Lagu Dangdut Tegalan semakin paham akan identitas yang dimilikinya. Inipun berlaku dalam konteks lagu-lagu daerah lain di mana lagu-lagu daerah yang mereka miliki bisa merefleksikan identitas dan nilai-nilai budaya mereka.

Seni musik dalam hal ini Lagu Tegalan sangat urgen untuk dimasukkan ke dalam kurikulum pendidikan. Mengingat masing-masing daerah memiliki musik daerahnya sendiri, maka adalah pentingnya juga untuk memberi perhatian dan memasukkan musik daerah sebagai salah satu sumber ajar di sekolah. Lagu Tegalan penting untuk dijadikan salah satu sumber ajar karena musik baik musik klasik maupun tradisional ditemukan memiliki banyak manfaat bagi proses pembelajaran. Penelitian ini menemukan lagu daerah seperti Lagu Dolanan dapat menjadi sarana pembentukan karakter karena memiliki tiga kandungan yaitu pengetahuan, nasihat atau penanaman sikap, dan keterampilan fisik. Selain itu, Lagu Tegalan juga sejalan dengan Kurikulum

Merdeka Belajar yang menekankan 4c (*collaboration, critical thinking, creativity, dan communication*) karena sejumlah LDT mengandung unsur-unsur tersebut.

Tedapat angin segar kebijakan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia pada tahun 2021 ini yaitu pertama, Kemendikbud akan menyusun tata kelola perlindungan hak kekayaan intelektual bagi musisi tradisi yang mengembangkan musik-musik dan instrumen-instrumen tradisional Indonesia, serta mengeksplorasi model-model penataan kekayaan intelektual musik-musik tradisional. Kedua, Kemendikbud akan mengembangkan materi dan metode pembelajaran apresiasi musik yang berbasis eksperiential dan pendidikan kontekstual untuk siswa tingkat Pendidikan Usia Dini hingga SMP (Indriani 2021). Kedua kebijakan besar ini adalah sangat relevan dengan penelitian ini yaitu bagaimana agar Pemerintah Daerah (Kota Tegal dan Kabupaten Tegal) menindaklanjuti kebijakan tersebut dengan memasukan Lagu Dangdut Tegal dalam kurikulum lokal yang merupakan bagian dari upaya apresiasi terhadap musik tradisional berbasis eksperiential dan kontekstual. Beberapa di antara lagu-lagu Tegal yang potensial untuk diajarkan atau paling tidak diperkenalkan di sekolah sebagai misal *Tegal Keminclong Moncer Kotane, Kali Gung, Ana Carita Ana Kanda, Galawi, dan Wong Tegal*.

Disertasi Lagu Dangdut Tegal ini memiliki kekurangan-kekurangan yang bisa menjadi bahan penelitian bagi peneliti-peneliti selanjutnya. Pertama, penelitian ini memfokuskan pada vocal atau syair yang ada dalam LDT dan tidak menyindir instrumen musiknya yang menarik juga untuk diteliti melihat sejarah LDT dengan varian awalnya. Kedua, penelitian ini menggunakan penelitian kualitatif dan menemukan makna-makna. Penelitian ini akan menjadi lengkap apabila ditambah dengan metode kuantitatif misalnya dengan melakukan survey seberapa kenal dan suka generasi muda dan masyarakat umum terhadap LDT. Ketiga, penelitian lanjutan bisa dilakukan dengan aplikasi di kelas LDT tertentu untuk mengetahui pengetahuan dan reaksi dari para pendidik dan peserta didik.

DAFTAR PUSTAKA

- Abdukhalimovna, N. Z. (2020). Technology to improve the system of moral education of students through folk songs. *European Journal of Molecular and Clinical Medicine*, 7(3), 2491–2496.
<https://www.embase.com/search/results?subaction=viewrecord&id=L2010488723&from=export>
- Abu, S. (2003). *Semangat Orang-Orang Tegal*. Tegal: Pemerintah Kota Tegal dan Penerbit Masscom Media.
- Achmad, F. S. (2005). *Antropologi Kontemporer: Suatu Pengantar Kritis Mengenai Paradigma*. Jakarta: Kencana Prenada Media Grup
- Agung, A. A. G. (2015). Pengembangan Model Wisata Edukasi-Ekonomi Berbasis Industri Kreatif Berwawasan Kearifan Lokal Untuk Meningkatkan Ekonomi Masyarakat. *Jurnal Ilmu Sosial dan Humaniora*, 4(2).
- Ahimsa-Putra, H. S. (2015). Seni Tradisi, Jatidiri dan strategi kebudayaan. *Jurnal Ilmu Sosial Mamangan*, 4(1), 1–16.
- Ahmad, H. Rochani (2005). *Babad Negari Tegal*. Semarang: Intermedia Paramadina.
- Ambarwati, P., Wardah, H., & Sofian, M. O. (2019). Nilai Sosial Masyarakat Madura dalam Kumpulan Syair Lagu Daerah Madura. *Satwika: Kajian Ilmu Budaya Dan Perubahan Sosial*, 3(1), 54–68.
- Amirin, M. (1986). *Tatang, Menyusun Rencana Penelitian, Suatu Pendekatan Praktek*. Rineka Cipta, Jakarta.
- Arikunto, S. (1989). *Prosedur Penelitian Suatu Pengantar*. Jakarta: Bina Aksara.
- Banfield, B. (2015). *Ethnomusicologizing: Essays on music in the new paradigms*. Rowman & Littlefield.
- Banoe, P. (2003). *Kamus musik*. Kanisius.
- Basuki, S. (1980). *Seni Musik*. Solo: Tiga Serangkai.
- Beauchamp, G. A. (1968). *Curriculum theory*. Kagg press Wilmette, Ill.
- Bogdan, R., & Taylor, S. J. (1990). *Looking at the bright side: A positive approach to*

- qualitative policy and evaluation research. *Qualitative Sociology*, 13(2), 183–192.
- Brain, C., & Mukherji, P. (2005). *Understanding child psychology*. Nelson Thornes.
- Brotowidjoyo, M. D. (1993). *Penulisan Karangan Ilmiah Edisi Kedua*. Jakarta: Akademik Pressindo.
- Bungin, B. (2001). *Metodelogi Penelitian Kualitatif*, Jakarta, PT. *Raja Grafindo Persada*.
- Bungin, B. (2010). *Penelitian Kualitatif: Komunikasi, Kebijakan Publik, dan Ilmu Sosial Lainnya*.
- Caracelli, V. J., & Greene, J. C. (1997). Crafting mixed-method evaluation designs. *New Directions for Evaluation*, 74, 19–32.
- Chen, Y.-W., & Lin, H. (2016). Cultural identities. In *Oxford Research Encyclopedia of Communication*.
- Cormier, S. M., & Hagman, J. D. (2014). *Transfer of learning: Contemporary research and applications*. Academic Press.
- Creswell, J. W. (2015). *Penelitian Kualitatif & Desain Riset: Memilih di Antara Lima Pendekatan*, terj. Ahmad Lintang Lazuardi, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Dahlhaus, C. (1982). *Aesthetics of music*. Cambridge University Press.
- Dahlhani, D. (2010). Local Wisdom Inbuilt Environment in Globalization Era. *Local Wisdom Inbuilt Environmentinglobalization Era*, 3(6).
- Darmastuti, R., Purnomo, J. T., Utami, B. S., & Yulia, H. (2019). Literasi Media Berbasis Kearifan Lokal Masyarakat Bali. *Jurnal Studi Komunikasi*, 3(3), 402–423.
- Dearden, R. F. (2012). *Theory & Practice in Education (RLE Edu K)*. Routledge.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). Introduction: the discipline of qualitative research. *The Sage Handbook of Qualitative Research*. 3rd Ed., Thousand Oaks, CA: Sage, 1–43.
- Desyandri, D. (2015). Nilai-Nilai Edukatif Lagu-Lagu Minang Untuk Membangun Karakter Peserta Didik. *Jurnal Pembangunan Pendidikan: Fondasi Dan Aplikasi*,

3(2), 126–141.

- Desyandri, D. (2018). Nilai-Nilai Kearifan Lokal untuk Menumbuhkembangkan Literasi Budaya di Sekolah Dasar. *Sekolah Dasar: Kajian Teori Dan Praktik Pendidikan*, 27(1), 1–9.
- Dewey, J. (1986). September. Experience and education. *Iñe Educational Forum*, 50(3), 241–252.
- Endang W. Winarni (2018). *Teori dan Praktik Penelitian Kuantitatif Kualitatif: Penelitian Tindakan Kelas (PTK), Research and Development (R&D)*. Jakarta: Bumi Aksara.
- Erwin Widiasworo (2018). *Strategi Pembelajaran Edutainment Berbasis Karakter*. Yogyakarta: Ar-Ruzz Media.
- Fraenkel, A. (1877). Einige Bemerkungen zu dem Aufsatz des Herrn Eichhorst:“Der Einfluss des behinderten Lungengaswechsels beim Menschen auf den Stickstoffgehalt des Harns.” *Archiv Für Pathologische Anatomie Und Physiologie Und Für Klinische Medicin*, 71(1), 117–123.
- Geertz, C. (1981). Santri, priyayi, abangan dalam masyarakat Jawa. *Jakarta: Pustaka Jaya*.
- Geertz, C. (2008). *Tafsiran Budaya*. ITBM.
- Halimah, L. (2016). Musik Dalam Pembelajaran. *EduHumaniora/ Jurnal Pendidikan Dasar Kampus Cibiru*, 2(2).
- Harris, S., Lowery-Moore, H., & Farrow, V. (2008). Extending transfer of learning theory to transformative learning theory: A model for promoting teacher leadership. *Theory into Practice*, 47(4), 318–326.
- Haryo Guritno, dkk. (2017). *Kumpulan Cerita Rakyat Tegal*. Tegal: Dinas Arpusda Kota Tegal.
- Hasan, M. I. (2002). *Pokok-pokok materi metodologi penelitian dan aplikasinya*. Jakarta: Ghalia Indonesia.
- Hecht, M. L., Warren, J., Jung, E., & Krieger, J. (2005). The communication theory of identity. *Theorizing about Intercultural Communication*, 257–278.

- Herliyana, S., & Rosmiati, R. (2019). Developing the Nationalism Character of Young Learners By Using Songs and Traditional Dances of Indonesia. *International Conference on Early Childhood Education*, 287–292.
- Higgins, L. (2012). *Community music: In theory and in practice*. Oxford University Press.
- Howard, K., Campbell, P. S., Schippers, H., Drummond, J., Dunbar-Hall, P., & Wiggins, T. (2005). *Cultural diversity in music education: Directions and challenges for the 21st century*. Australian Academic Press.
- Illeris, K. (2004). Transformative learning in the perspective of a comprehensive learning theory. *Journal of Transformative Education*, 2(2), 79–89.
- Indonesia, E. N. (1988). Jilid IA/Amy, PT. *Cipta Adi Pusaka, Jakarta*.
- Indrawan, J. (2016). Integrasi Otonomi Daerah Dengan Kearifan Lokal Sebagai Usulan Upaya Pencegahan Konflik Bagi Pemerintahan Baru Indonesia Pasca-sby Studi Kasus: Harmonisasi Kehidupan Masyarakat Di Kota Mataram. *Masyarakat Indonesia*, 40(2), 177–190.
- Indrawan, W. S. (1998). *Kamus Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
- Jamalus, D. (1988). *Pengajaran Musik Melalui Pengalaman Musik*. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan.
- Jatmiko, E. M. (2015). Struktur Bentuk Komposisi dan Akulturasi Musik Terbang Biola Sabdo Rahayu Desa Pekiringan, Kecamatan Talang, Kabupaten Tegal. *Catharsis*, 4(1).
- Jazuli, M. (2008). *Paradigma kontekstual pendidikan seni*. Unesa University Press.
- Jeanne, E. O. (2012). *Human learning*. Boston: Pearson.
- John W. Cresswell (2015). *Penelitian Kualitatif & Desain Riset, Memilih di Antara Lima Pendekatan*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
- Joseph, W. (2001). *Teori musik I dan II*. Fakultas Bahasa Dan Seni Universitas Negeri Semarang.
- Joseph, W. (2009). Implementasi Kurikulum Tingkat Satuan Pendidikan (KTSP): Dalam Pembelajaran Seni Musik di SMA CitiSchool Semarang. *Harmonia*:

Journal of Arts Research and Education, 9(1).

Juniarta, H. P., Susilo, E., & Primyastanto, M. (2013). Review of Local Wisdom Profile of Coastal Communities of Gili Island Sumberasih Sub-District, Probolinggo District of East Java. *The Journal of ECSOFiM*, 1(1).

Kasiyan, K. (2002). Pendidikan Kesenian dalam Pembangunan Karakter Bangsa. *Jurnal Cakrawala Pendidikan*, 1(1).

Kemendiknas, R. I. (2010). Pengembangan pendidikan budaya dan karakter bangsa. *Jakarta: Balitbang Puskur Kemendiknas RI*.

Kirk, J., Miller, M. L., & Miller, M. L. (1986). *Reliability and validity in qualitative research* (Vol. 1). Sage.

Kleibard, H. M. (2004). *The struggle for the American 1893–1958*. New York: Routledge.

Kluckhohn, C. (1953). Universal categories of culture. *Anthropology Today*, 276, 507.

Koentjaraningrat, K. (2009). Pengantar Ilmu Antropologi, Edisi Revisi PT. *Rineka Cipta: Jakarta*.

Kos Jr, R. P. (2018). Policy and the K–12 music teacher: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*, 37(1), 20–29.

Kristanto, A. (2020). Urgensi Kearifan Lokal melalui Musik Gamelan dalam Konteks Pendidikan Seni di Era 4.0. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 2(1), 51–58.

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.

Lanang, S. & SL. Gaharu (2005). *Kamus Tegalana*. Tegal: Media Tegal Tegal.

Lee, M. J. (2015). Kebudayaan Konsumsi & Komoditas (Sebuah Kajian Politik Budaya Konsumen). *Yogyakarta: Kreasi Wacana*.

Lexy J. Moleong (2021). *Metode Penelitian Kualitatif*. Bandung: Rosda.

Liliweri, A. (2003). *Makna budaya dalam komunikasi antarbudaya*. LKiS Pelangi

Aksara.

- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). Establishing trustworthiness. *Naturalistic Inquiry*, 289(331), 289–327.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2009). *Encyclopedia of communication theory* (Vol. 1). Sage.
- Lofland, J., & Lofland, L. H. (1984). A guide to qualitative observation and analysis. *Belmont, CA: Wadsworth*.
- M. H., Utomo (2017). *Kamus Bahasa Jawa Tegal – Indonesia*. Semarang: Balai Bahasa Jawa Tengah.
- M. Hadi Utomo (2016). *Kamus Tegal – Indonesia*. Adiwerna: Nitikata Adiwarna.
- Ma'unah, S. T., Ulfa, S., & Adi, E. P. (2020). Pengembangan Kurikulum Muatan Lokal Sebagai Upaya Pelestarian Budaya Seni Musik Hadrah Al-Banjari. *JINOTEP (Jurnal Inovasi Dan Teknologi Pembelajaran): Kajian Dan Riset Dalam Teknologi Pembelajaran*, 7(1), 42–48.
- Maestro, E., & Sinaga, F. S. S. (2018). *Kearifan Lokal Lagu Ayam Den Lapeh Garapan Orkes Gumarang*.
- Martopo, H. (2013). Sejarah Musik Sebagai Sumber Pengetahuan Ilmiah Untuk Belajar Teori, Komposisi, Dan Praktik Musik. *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*, 13(2).
- Maufur, dkk. (2018). *Salah Kelola Tragedi Kota Tegal*. Tegal.
- Mayer, R. E. (2005). Introduction to multimedia learning. *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*, 2, 1–24.
- McClellan, E. (2014). Undergraduate music education major identity formation in the university music department. *Sociology*.
- Megawangi, R. (2002). Mampukah Kita Memperbaiki Moral Bangsa. *Suara Pembaruan*, (10 Mei 2002).
- Megawangi, R. (2004). Pendidikan karakter solusi yang tepat untuk membangun bangsa. *Jakarta: Indonesia Heritage Foundation*.

- Meliono, I. (2011). Understanding the Nusantara thought and local wisdom as an aspect of the Indonesian education. *Tawarikh*, 2(2).
- Merriam, A. P., & Merriam, V. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Mezirow, J. (1997). Transformative learning: Theory to practice. *New Directions for Adult and Continuing Education*, 1997(74), 5–12.
- Miles, Matthew B., & Michael Huberman (2007). *Analisis Data Kualitatif: Buku Sumber Tentang Metode-Metode Baru*. Jakarta: UI-Press.
- Miles, M. B., & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. sage.
- Moleong, L. J. (2007a). *Metode penelitian kualitatif*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Moleong, L. J. (2007b). *Metodologi penelitian kualitatif edisi revisi*.
- Muhajir, N. (1993). *Metode Penelitian Kualitatif Rakasarasin*. Yogyakarta.
- Murni, E. S., Rohidi, T. R., & Syarif, M. I. (2016). Topeng Seni Barongan di Kendayakan Tegal: Ekspresi Simbolik Budaya Masyarakat Pesisiran. *Catharsis*, 5(2), 150–159.
- Nasution, N. (1992). Psikologi pendidikan. *Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan*.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts* (Issue 39). University of Illinois Press.
- Njoora, T. K. (2000). *Guidelines for incorporating traditional folk music in the national general music curriculum of Kenya*. University of Oregon.
- Noor, J. (2011). *Metodologi Penelitian: Skripsi, Tesis, Disertasi dan Karya Ilmiah*. Kencana Prenada Media Group.
- Noviyanti, S. R., & Sutiyono, S. (2017). Bentuk, Perubahan Fungsi, dan Nilai-Nilai Edukatif pada Musik Tari Japin Tahtul di Amuntai. *Imaji: Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni*, 15(1), 97–112.
- Nurmalisa, D. (2021). *Konstruksi Identitas Ketegalan Sebagai Strategi Kebudayaan*

Dalam Tiga Antologi Puisi Tegalana (disertasi)

- Oghiator, K. A. (n.d.). *The Use of Folk Songs in the Education of Children*.
- Ojukwu, E., & Chidiebere, O. (2020). Folk Songs as Vital Tool in Entertainment Education. *Interdisciplinary Journal of African & Asian Studies (IJAAS)*, 6(1).
- Ottman, R. W. (1996). *Music for sight singing*. Prentice Hall.
- Parasiz, G., & Kervancioglu, M. H. (2017). The Usability of Erzurum Folk Songs in Viola Education. *Journal of Education and Practice*, 8(8), 176–184.
- Prawati, A. (2018). Representasi Identitas Kultural dalam Lagu-lagu Pop Manggarai. *PROLITERA: Jurnal Penelitian Pendidikan, Bahasa, Sastra, Dan Budaya*, 1(1), 32–41.
- Prent, K., Subrata, A., & Poerwadarminta, W. J. S. (2001). *Ensiklopedi Nasional Indonesia*. Cetakan Keenam, Yogyakarta, Kanisius.
- Pribady, H. (2019). Internalisasi Nilai-Nilai Positif Melalui Lagu Daerah Dalam Masyarakat Sambas. *Jurnal Ilmiah Edukatif*, 5(2), 124–129.
- Putra, P. A. (2019). Implementasi pendidikan karakter: integrasi lagu melayu sambas dalam pembelajaran pada min kabupaten sambas. *Sosial Budaya*, 16(2), 83–92.
- Richie, J., & Lewis, J. (2004). Generalising from Qualitative Data. Teoksessa. *Qualitative Research Practice (A Guide for Social Sciences Students and Research)*, 263–286.
- Ridwan, N. A. (2007). Landasan keilmuan kearifan lokal. *Jurnal Studi Islam Dan Budaya*, 5(1), 27–38.
- Ridwan, R. (2017). Pembelajaran Seni Musik Tematik sebagai Implementasi Kurikulum 2013. *Ritme*, 2(2), 18–28.
- Rochaeni, E. (1989). Seni Musik 3. *Bandung: Ganeca Excact*.
- Roffiq, A., Qiram, I., & Rubiono, G. (2017). Media musik dan lagu pada proses pembelajaran. *JPDI (Jurnal Pendidikan Dasar Indonesia)*, 2(2), 35–40.
- ŠABEC, N. (2017). Chapter Ten Expressing Ethnic and Cultural Identity Through Music and Song Lyrics: The Case of Slovenian Americans. *Ethnic and Cultural*

Identity in Music and Song Lyrics, 141.

Saliha, S. R., & Udu, S. (n.d.). Nilai dan Fungsi Lagu Daerah Tolaki Tinjauan Semiotik. *Jurnal Pembelajaran Seni & Budaya*, 3(2).

Sari, P. P. (n.d.). Nilai-Nilai Moral dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci Karya H. Atmajar Idris. *Jurnal Nilai-Nilai Moral Dalam Lirik Lagu Daerah Kerinci Karya H. Atmajar Idris*.

Scriven, M. (2000). Evaluation ideologies. In *Evaluation models* (pp. 249–278). Springer.

Seeger, A. (1985). General Articles on Ethnomusicology and Related Disciplines. *Ethnomusicology*, 29(2), 345–351.

Setiowati, S. P. (2020). Pembentukan Karakter Anak Pada Lagu Tokecang, Jawa Barat. *Jurnal Ilmu Budaya*, 8(1), 172–177.

Setiyadi, D. B. P. (2013). Kearifan Lokal dan Nilai-Nilai Luhur Budaya Jawa Dalam Tembang Macapat sebagai Media Pendidikan Karakter Bangsa Indonesia. *Proceeding*.

Setyoadi, P. (2016). *Pendidikan Karakter Melalui Seni*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Sihombing, L. B. (2011). Pembelajaran seni budaya dalam konteks musik daerah Melayu pada siswa. -.

Silverman, A. (2003). *Plato's middle period metaphysics and epistemology*.

Soedarso, Sp. (2006). *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni*. Yogyakarta: Badan Penerbit Institut Seni Indonesia Yogyakarta.

Soekanto, S. (2007). Statistika Untuk Penelitian. Bandung: Alfabeta. Risk Perception Pada Pengambilan Keputusan Investasi. *Journal of Business and Banking*, 4(1), 55–66.

Sonsel, Ö. B. (2018). Analysis of the Children's Songs in 2017 Elementary School Music Lesson Curriculum in Terms of Universal Values. *Journal of Education and Training Studies*, 6(11), 75–82.

Spradley, J. P. (1979). *The ethnographic researcher*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

- Sudarno, Ki H.M. (2016). *Cerita Rakyat Menggali Gending Gaya Brebes, Tegal, dan Pemalang*. Yogyakarta: Grafika Indah.
- Sugiyono (2022). *Metode Penelitian Kualitatif, untuk penelitian yang bersifat: eksploratif, enterpretif, interaktif, dan konstruktif*. Bandung: Alfabeta.
- Sujarweni, V. W. (2015). *Metodologi penelitian bisnis dan ekonomi*.
- Sukmayadi, Y. (2014). Musik Kontemporer dalam Kurikulum dan Buku Sekolah di Jerman. *Resital: Jurnal Seni Pertunjukan (Journal of Performing Arts)*, 15(2), 169–178.
- Sularso, P. (2017). Upaya pelestarian kearifan lokal melalui ekstrakurikuler karawitan di SMP Negeri 1 Jiwan tahun 2016. *Citizenship Jurnal Pancasila Dan Kewarganegaraan*, 5(1), 1–12.
- Sumaryo, L. E. (1987). *Komponis, pemain musik*. Jakarta: Pustaka Jaya.
- Sunarto (2018). *Musik Nusantara: Dari Sumatera sampai Timor Barat hingga Pan-Indonesian*. Semarang: Unnes Press.
- Suparno E.P. (1997). *Dialek Tegal, Kata dan Ungkapan Khusus Dalam Konteks*. Purwokerto: Harta Prima.
- Suriali, A. K., dkk. (2004). *Tegal, Kota yang Tak Pernah Tidur*. Tegal: Media Post Advertising.
- Suriali, A. K., dkk. (2009). *Jejak Kota Tegal (1999-2009)*. Tegal: Bagian Humas dan Protokol Setda Kota Tegal.
- Suryandari, N., & Trilaksono, A. (2019). Relasi Antaretnis di Kampung Arab (Studi Komunikasi Antarbudaya di Kelurahan Ampel Surabaya). *Jurnal Komunikasi*, 13(2), 141–148.
- Suryo, H. (2016). *Kamus Bahasa Jawa Tegal-Indonesia*. Semarang: Balai Bahasa Jawa Tengah.
- Sutrisno, M., & Putranto, H. (2005). *Teori-teori kebudayaan*. Kanisius.
- Suwadji, Slamet Riyadi, Dirgo Sabariyanto, & Gina (1981). *Struktur Dialek Bahasa Jawa di Pesisir Utara Jawa Tengah (Tegal dan Sekitarnya)*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

- Taylor, E. W. (2018). Transformative learning theory. *Transformative Learning Theory*, 301–320.
- Ting-Toomey, S. (2005). Identity negotiation theory: Crossing cultural boundaries. *Theorizing about Intercultural Communication*, 211–233.
- Titon, J. T., & Pettan, S. (2015). An Introduction to Applied Ethnomusicology. In *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*.
- Ulandari, S., Suryani, I., & Armariena, D. N. (2018). Nilai kearifan Lokal Yang Terkandung Dalam Lagu Batang Hari Sembilan. *Prosiding Seminar Nasional Program Pascasarjana Universitas PGRI Palembang*, 5(05).
- Utomo, U. (2010). Model pengembangan materi pembelajaran seni musik di SD/MI berdasarkan kurikulum tingkat satuan pendidikan (KTSP). *Jurnal Penelitian Pendidikan*, 27(2).
- Victor, G. (2019). *Musik Dalam Kultur Pendidikan*. Yogyakarta: Penerbit Thafa Media.
- Wahab, A. J. (2015). *Harmoni di Negeri Seribu Agama*. Elex Media Komputindo.
- Wakil, A. (2015). An Analysis of Moral and Educational Values on Madura Folk Songs. *Jurnal Ilmiah Bahasa Dan Sastra*, 2(1), 47–57.
- Wales, H. G. Q. (1948). Culture change in greater India. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 80(1–2), 2–32.
- Wardhani, N. W. (2013). Pembelajaran nilai-nilai kearifan lokal sebagai penguat karakter bangsa melalui pendidikan informal. *Jurnal Penelitian Pendidikan*, 13(1).
- Widhyatama, S. (2012). *Sejarah Musik dan Apresiasi Seni*. PT Balai Pustaka (Persero).
- Williams, R. (1961). 2. The Analysis of Culture. In *The long revolution* (pp. 41–71). Columbia University Press.
- Yin, R. K. (2003). Case study research. Design and methods. *Appl. Soc. Res. Methods Ser*, 5.
- Yono, D. dkk. (2008). *Tegal Stad, Evolusi Sebuah Kota*. Tegal: Kantor Informasi dan Humas Kota Tegal

Yono, D. (2020). *LOKDON*. Tegal: PT Sukses Berkah Inspiratif.

Lampiran-Lampiran:

Lampiran 1: Panduan Wawancara

Panduan Wawancara Disertasi ‘Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya’

Variabel	Sub-Variabel	Indikator
Nilai-Nilai dan Identitas Budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan	(1) Bentuk Lagu	<ul style="list-style-type: none">✓ Irama, melodi, harmoni, dan bentuk Lagu✓ Ekspresi termasuk tempo, tingkat kecepatan musik, dinamika atau volume suara, serta warna nada
	(2) Teori Budaya dan Identitas Budaya	<ul style="list-style-type: none">✓ Budaya sebagai cara hidup tertentu✓ Sebagai ekspresi makna dan cara-cara tertentu✓ Terinternalisasi dalam suatu masyarakat tertentu✓ Perilaku yang tidak sepenuhnya rasional✓ Tidak terjadi karena kepentingan tertentu✓ Tidak dipaksakan✓ Merupakan struktur perasaan (structure of feeling) yang sering tidak kasat mata✓ Merupakan identitas kultural kelompok masyarakat tertentu✓ Warisan tanpa surat wasiat (Rene Char)✓ Manusia awalnya sebagai ‘pasien’ sebelum menjadi ‘agen’ kebudayaan✓ Sistem keteraturan✓ Ekspresi perasaan✓ Transmisi historis dari generasi ke generasi✓ Kebudayaan dipahami, diterjemahkan, diinterpretasikan,

		<ul style="list-style-type: none"> ✓ Memetakan kegiatan yang artistik atau dikenal dengan the art (kesenian) ✓ Ada ide, nilai, norma ✓ Ada pola-pola aktivitas ✓ Artefak ✓ Kesenian sebagai salah satu unsur budaya ✓ Kesenian: termasuk syair-syair indah ✓ Interaksi seniman, penyelenggara, pendengar, penonton (Koentjaraningrat) ✓ Ekspresi hasrat manusia terhadap keindahan ✓ Kesenian tidak terlepas dari faktor lingkungan, alam, sosial, dan budaya ✓ Lingkungan berbeda, kesenian pun berbeda ✓ Ada beberapa aspek kesenian (Desyandri): musikalitas, psikologi, sosiokultural, pendidikan dan nilai-nilai edukatif ✓ Kesenian dipengaruhi iklim, budaya, adat, pekerjaan, dan kepercayaan ✓ Lagu daerah memakai bahasa daerah yang terinspirasi kehidupan masyarakat dan alam (Syah) ✓ Indonesia negara kepulauan sehingga penduduknya banyak bergantung pada hasil laut ✓ Menyebabkan masyarakat pesisir punya identitas tersendiri ✓ Pesisir terutama pantura ✓ Memiliki seni lokal ✓ Berkarakter religius ✓ Terbuka ✓ Toleran ✓ Egaliter ✓ Spontan ✓ Tiga macam masyarakat Jawa: (1) negarigung
--	--	---

	(3) Kearifan Lokal	<p>(Solo dan Yogyakarta) atau wilayah Keraton. Umumnya berbahsa halus, juga sinkretik; (2) mancanegari (Madiun, Kediri, Delta Sungai Berantas); (3) Pesisiran (pantura). Pusatnya di Barat Cirebon, Timur Kudus dan Demak. Termasuk Pesisir ini Brebes, Tegal, Pemalang, dan lain-lain.</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Mata pencaharian: pedagang, petani, nelayan ✓ Memiliki akses ke luar mudah ✓ Awalnya santri lalu cair, beragam, dan terbuka ✓ Berpikir equal/sejajar ✓ Lugas ✓ Tutur kata kasar (ngoko) ✓ Tidak berbelit-belit <ul style="list-style-type: none"> ✓ Local Wisdom pertama kali diperkenalkan Q.Wales ✓ Bagian dari kebudayaan ✓ Cultural identity ✓ Arif selalu baik ✓ Human ecology theory: lingkungan dapat mempengaruhi tingkah laku, tingkah laku dapat mempengaruhi lingkungan ✓ Mempertebal kohesi sosial ✓ Dari generasi ke generasi ✓ Hubungan harmonis manusia, alam, dan lingkungan ✓ Kearifan lokal lewat lagu untuk memahami budaya masyarakat tertentu dengan cara apresiasi, meniru, mengekspresikan, mengimplementasikan nilai-nilai ✓ Nilai-nilai masa lalu yang tidak pernah hilang
--	--------------------	--

		<ul style="list-style-type: none"> ✓ Kesenian adalah refleksi budaya masyarakat ✓ Kesenian harus menjadi dasar pendidikan (Plato) ✓ Transformasi budaya lewat seni dimulai sejak manusia ada
	(4) Estetika Seni Musik	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Seni sebagai kebutuhan integratif yaitu sebagai refleksi keberadaan sebagai makhluk yang bermoral, berakal, dan berperasaan. ✓ Karena musik itu estetis hampir semua orang suka musik ✓ Estetika musik dibentuk oleh harmoni, irama, dan melodi ✓ Termasuk juga di dalamnya bentuk musik, gaya musik, jenis musik, komposer, musisi, notasi, instrumen ✓ Budaya ✓ Tradisi ✓ Corak sosial
	(5) Teori Pendidikan	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Filosofis pendidikan: etika dan nilai ✓ Struktur hirarkis teori pendidikan ✓ Pengetahuan lahir saat seseorang lahir ✓ Transfer pembelajaran: merangkul (hugging) dan menjembatani (bridging) ✓ Teori Pembelajaran Transformatif: merevisi dan menafsirkan kembali makna ✓ Peran multimedia
	(6) Nilai-Nilai Pendidikan Karakter	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Nilai adalah perasaan tentang apa yang diinginkan ✓ Sesuatu yang baik ✓ Ide penting ✓ Tentang sesuatu yang patut dan tidak patut ✓ Ada kesadaran dan kemauan ✓ Moral knowing

		<ul style="list-style-type: none"> ✓ Moral feeling ✓ Moral behaviour ✓ Knowing the good ✓ Loving the good ✓ Acting the good ✓ Cinta Tuhan ✓ Mandiri dan tanggung jawab ✓ Jujur dan amanah ✓ Hormat dan santun ✓ Dermawan ✓ Percaya diri ✓ Kreatif ✓ Adil ✓ Baik dan rendah hati ✓ Toleran ✓ Lagu daerah bisa menjadi media dakwah, permainan, pendidikan ✓ Apresiatif ✓ Ekspresif
	(7) Etnomusikologi	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Penyelidikan bukan hanya struktur musik tapi juga konteks budaya ✓ Instrumen ✓ Membahas tentang lirik-lirik ✓ Tipologi dan klasifikasi musik lokal ✓ Peran dan status musisi ✓ Fungsi musik terhadap aspek kebudayaan ✓ Musik sebagai aktivitas kreatif

Panduan Wawancara Umum

Tempat/Tanggal:

Perkenalkan:

Nama saya: **Eka Titi Andaryani**

Mahasiswa S3 Pendidikan Seni Universitas Negeri Semarang (UNNES)

Saya ingin mewawancarai Bapak/Ibu terkait dengan disertasi saya yang berjudul: '**Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya**'

Mohon izin nama lengkap Bapak/Ibu:

Mohon izin untuk merekam wawancara ini.

Pertanyaan pendahuluan:

1. **Apa yang Anda ketahui tentang Lagu Dangdut Tegalan?**
2. **Bagaimana sejarah Lagu Dangdut Tegalan yang Anda ketahui?**
3. **Sebelum Lagu Dangdut Tegalan lahir 1970-an, apakah ada Lagu Tegalan sebelumnya?**

Tema	Pertanyaan
(1) Bentuk Lagu	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bagaimana bentuk Lagu Dangdut Tegalan sebagai ekspresi identitas masyarakat Pesisir Tegal dan sekitarnya? 2. Apakah ada nilai-nilai edukasi yang terekspresi dalam Lagu Dangdut Tegalan dan bagaimana nilai-nilai itu bisa menjadi sumber muatan lokal di sekolah? 3. Bagaimana bentuk Lagu Dangdut Tegalan yang Bapak buat? 4. Bagaimana irama, melodi, dan harmoninya? 5. Bagaimana ekspresi termasuk tempo, tingkat kecepatan musik, dinamika atau volume suara serta warna nadanya. 6. Bagaimana bentuk Lagu Dangdut Tegalan yang Bapak/Ibu tahu secara umum yang mewakili identitas pesisir masyarakat Tegal dan sekitarnya?
(2) Teori Kebudayaan dan Identitas Budaya	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apa budaya Tegal dan sekitarnya yang terlihat pada Lagu Dangdut Tegalan? 2. Adakah lagu-lagu yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan identitas masyarakat Tegal? 3. Adakah lagu yang isinya sangat mewakili budaya Tegal? 4. Apakah Lagu Dangdut Tegalan mengandung struktur perasaan (structure of feeling) masyarakat Tegal? 5. Apakah ada kekhususan Lagu Dangdut Tegalan dengan lagu-lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas Tegal? 6. Bagaimana masyarakat Tegal secara umum menerima Lagu Dangdut Tegalan? 7. Apakah ada unsur norma-norma masyarakat Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan? 8. Di mana letak keindahan syair-syair Lagu Dangdut Tegalan? 9. Apakah ada pengaruh faktor lingkungan, alam, sosial, dan budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan? 10. Apa nilai-nilai kebudayaan yang etika dan estetika dalam Lagu Dangdut Tegalan?

	<ol style="list-style-type: none">11. Apakah pengarang Lagu Dangdut Tegal dipengaruhi oleh kondisi budaya, adat, dan iklim Tegal dan sekitarnya?12. Apa ciri masyarakat Pesisir Tegal yang Bapak ketahui?13. Apa kebudayaan pesisir khususnya Tegal?14. Apa karakter seni termasuk seni musik dari masyarakat pesisir Tegal?15. Apakah Lagu Tegal bersifat Lugas dan spontan?16. Apakah Bapak setuju Lagu Tegal menggunakan kata-kata yang kasar (ngoko)?17. Bagaimana bapak melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter atau merasa sejajar?18. Apakah syair lagu-lagu Tegal to the point dan tidak berbelit-belit? Contohnya?19. Pesan-pesan apa saja yang Bapak ketahui terkandung dalam Lagu Tegal?20. Apakah kedekatan dengan laut membuat masyarakat Tegal apa adanya dan terbuka terhadap masyarakat luar?21. Apakah ada identitas budaya Tegal dalam Lagu Dangdut Tegal seperti judul atau syairnya yang berbicara tentang bangunan di Tegal, pakaian, makanan, kegiatan budaya?22. Apa yang Anda rasakan ketika menyanyikan, mendengarkan, atau melihat pertunjukan Lagu Dangdut Tegal?23. Apakah Anda merasa teringat dengan masa lalu yang pernah ada di Tegal baik yang masih ada maupun yang sudah tidak ada lagi?24. Apakah Anda merasa memiliki Lagu Dangdut Tegal yaitu ketika Anda mendengarkan Anda merasa bahwa ini adalah lagu saya, ini adalah identitas saya?25. Apakah ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal Anda merasa sebagai bagian dari orang Tegal?26. Apakah Anda bangga dengan keberadaan Lagu Dangdut Tegal?27. Kenapa Anda merasa sebagai bagian dari masyarakat Tegal ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal?28. Apakah cara seseorang menyanyikan Lagu Dangdut Tegal bisa menggambarkan bahwa dia orang Tegal?29. Ketika Anda menyanyikan Lagu Dangdut Tegal ataukah Anda menunjukkan pengetahuan Anda tentang lagu ini apakah orang lain bisa mengetahui bahwa Anda orang Tegal?30. Apakah ketika Anda mendengarkan atau menyanyikan Lagu Tegal dengan orang lain Anda merasa memiliki hubungan yang kuat sebagai orang Tegal?31. Apakah Anda menyadari arti penting Anda sebagai orang Tegal yang memiliki lagu tersendiri?32. Bagaimana perasaan Anda ketika berkumpul atau bertemu dengan sesama orang Tegal?
--	--

	<ol style="list-style-type: none"> 33. Apakah Anda kalau berbicara blak-blakan, apa adanya, to the point? 34. Apakah Anda malu sungkan menundukkan muka saat berbicara dengan orang lain? 35. Apakah Anda merasa minder saat berbicara dengan mereka yang di atas Anda dari sisi Pendidikan, jabatan, maupun materi? 36. Apakah Anda memperlakukan orang lain sama dengan memperlakukan keluarga atau teman? 37. Apakah Anda merasa memiliki keyakinan yang sama dengan sesama orang Tegal? 38. Apakah Anda sejak lahir sebagai orang Tegal ataukah Anda dari luar tapi berdomisili dan merasa menjadi bagian dari Tegal serta sudah biasa dengan budaya Tegal? 39. Apakah Anda dengan mantap menerima budaya-budaya yang dimiliki Tegal? 40. Ketika Anda berada atau tinggal di luar Tegal apakah Anda masih merasa sebagai orang Tegal? 41. Lagu apa yang paling Anda suka dari Lagu Tegal? 42. Apakah ada lagu tentang kehidupan bersenang-senang di Tegal misalnya dalam kegiatan tertentu? 43. Apakah ada Lagu Tegal yang berbicara tentang kampung halaman apakah Kota Tegal atau tempat-tempat tertentu di Tegal? 44. Apakah ada Lagu Tegal tentang cinta dan romantisme? 45. Apakah ada Lagu Tegal yang lucu atau komedi? 46. Apakah ada Lagu Tegal tentang sejarah masa lalu Tegal? 47. Apakah ada Lagu Tegal tentang kebanggaan terhadap Tegal? 48. Apakah ada Lagu Tegal tentang nilai-nilai agama atau keyakinan?
(3) Kearifan Lokal	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah Lagu Dangdut Tegal memiliki pengaruh terhadap kehidupan masyarakat Tegal atau sebaliknya? (Human Ecology Theory) 2. Apakah kohesi sosial internal masyarakat Tegal makin melalui Lagu Dangdut Tegal? 3. Apakah dengan Lagu Dangdut Tegal bisa memahami sebagian budaya masyarakat Tegal dan sekitarnya? 4. Apakah lagu-lagu dangdut Tegal mengekspresikan nilai-nilai Tegal? 5. Apakah Lagu Dangdut Tegal bisa menjadi materi muatan lokal di sekolah?
(4) Estetika Seni Musik	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah pentingnya Lagu Dangdut Tegal terhadap moral masyarakat? 2. Bagaimana gaya musik, jenis musik, dan genre Lagu Dangdut Tegal? 3. Apa yang membuat Lagu Dangdut Tegal itu indah? 4. Adakah Lagu Dangdut Tegal yang mengandung corak sosial masyarakat Tegal?

(5) Nilai-nilai Pendidikan Karakter	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah seniman Lagu Tegal menyampaikan apa yang dilihat, diinginkan, dan dirasakan dalam Lagu Tegal? 2. Apa nilai-nilai baik dalam Lagu Tegal menurut Bapak? 3. Apa saja pengetahuan moral, perasaan moral, dan perilaku moral dalam Lagu Tegal? 4. Apa saja nilai-nilai pendidikan dalam Lagu Tegal? Contohnya? 5. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk cinta Tuhan? 6. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk jujur dan bertanggung jawab? 7. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk hormat dan santun? 8. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk percaya diri? 9. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk baik dan rendah hati? 10. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk toleran? 11. Adakah Lagu Tegal yang menganjurkan untuk eskpresif dan terbuka?
(6) Etnomusikologi	<ol style="list-style-type: none"> 1. Termasuk klasifikasi musik apakah Lagu Tegal? 2. Adakah lirik-lirik Lagu Tegal yang menonjolkan aktivitas budaya Tegal?
(7) Teori Pendidikan	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah dalam lagu Tegal mengandung makna pendidikan filosofis yaitu tentang nilai dan etika dalam pendidikan? 2. Apakah Lagu Tegal potensial masuk dalam kurikulum pendidikan musik di sekolah? 3. Lagu Tegal mengandung nilai-nilai identitas masyarakat pesisir Tegal dan bisa sering diperdengarkan kepada anak-anak Tegal. Bagaimana cara membuat Lagu-lagu Tegal ini familiar bagi anak-anak Tegal? 4. Sebagai salah satu teknik dalam transfer pembelajaran, teknik merangkul (hugging) juga dipakai. Misalnya dengan meminta siswa untuk menyanyikan Lagu Tegal di depan kelas. Bagaimana pandangan Anda tentang teknik ini? 5. Bagaimana agar siswa-siswa Tegal mendapatkan pemahaman kembali tentang kandungan Lagu Tegal (Teori Pembelajaran Transformatif)? 6. Bagaimana peran multimedia membantu proses pengajaran dan pemahaman Lagu Tegal?

Pertanyaan penutup: Apakah ada data, dokumen, foto penting tentang Lagu Tegal, baik dari sisi sejarah maupun kondisi terkini?

Panduan Wawancara Akademisi/Stakeholder

Tempat/Tanggal:

Perkenalkan:

Nama saya: **Eka Titi Andaryani**

Mahasiswa S3 Pendidikan Seni Universitas Negeri Semarang (UNNES)

Saya ingin mewawancarai Bapak/Ibu terkait dengan disertasi saya yang berjudul: **'Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya'**

Mohon izin nama lengkap Bapak/Ibu:

Mohon izin untuk merekam wawancara ini.

Pertanyaan pendahuluan:

4. Apa yang Anda ketahui tentang Lagu Tegalan?

5. Bagaimana sejarah Lagu Tegalan yang Anda ketahui?

6. Sebelum Lagu Tegalan lahir 1970-an, apakah ada Lagu Tegalan sebelumnya?

Tema	Pertanyaan
(1) Bentuk Lagu	Bagaimana pandangan Bapak tentang Lagu Tegalan sebagai identitas masyarakat Pesisir Tegal?
(2) Teori Budaya dan Identitas Budaya	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bagaimana peran Pemda dalam melestarikan Lagu Tegalan pada masa lalu, saat ini, dan pada masa yang akan datang? 2. Apa keunggulan Lagu Tegalan dibanding lagu-lagu daerah lainnya? 3. Bagaimana pandangan Bapak bila Lagu Tegalan diputar di tempat-tempat umum? 4. Apakah Bapak suka mendengarkan Lagu Tegalan? 5. Adakah nilai-nilai edukatif Lagu Tegalan? 6. 1. Apa ciri masyarakat Pesisir Tegal yang Bapak ketahui? 7. Apa kebudayaan pesisir khususnya Tegalan? 8. Apa karakter seni termasuk seni musik dari masyarakat pesisir Tegalan? 9. Apakah Lagu Tegalan bersifat Lugas dan spontan? 10. Apakah Bapak setuju Lagu Tegalan menggunakan kata-kata yang kasar (ngoko)? 11. Bagaimana Bapak melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter atau merasa sejajar? 12. Apakah syair lagu-lagu Tegalan to the point dan tidak berbelit-belit? Contohnya? 13. Pesan-pesan apa saja yang Bapak ketahui terkandung dalam Lagu Tegalan? 14. Apakah kedekatan dengan laut membuat masyarakat Tegal apa adanya dan terbuka terhadap masyarakat luar? 15. Apa budaya Tegal dan sekitarnya yang terlihat pada Lagu Dangdut Tegalan? 16. Adakah lagu-lagu yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan identitas masyarakat Tegal? 17. Adakah lagu yang isinya sangat mewakili budaya Tegal?

	<ol style="list-style-type: none"> 18. Apakah Lagu Dangdut Tegalan mengandung struktur perasaan (structure of feeling) masyarakat Tegal? 19. Apakah ada kekhususan Lagu Dangdut Tegalan dengan lagu-lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas Tegal? 20. Bagaimana masyarakat Tegal secara umum menerima Lagu Dangdut Tegalan? 21. Apakah ada unsur norma-norma masyarakat Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan? 22. Di mana letak keindahan syair-syair Lagu Dangdut Tegalan? 23. Apakah ada pengaruh faktor lingkungan, alam, sosial, dan budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan? 24. Apa nilai-nilai kebudayaan yang etika dan estetika dalam Lagu Dangdut Tegalan? 25. Apakah pengarang Lagu Dangdut Tegalan dipengaruhi oleh kondisi budaya, adat, dan iklim Tegal dan sekitarnya? 26. Apa ciri masyarakat Pesisir Tegal yang Bapak ketahui? 27. Apa kebudayaan pesisir khususnya Tegalan? 28. Apa karakter seni termasuk seni musik dari masyarakat pesisir Tegalan? 29. Apakah Lagu Tegalan bersifat Lugas dan spontan? 30. Apakah Bapak setuju Lagu Tegalan menggunakan kata-kata yang kasar (ngoko)? 31. Bagaimana bapak melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter atau merasa sejajar? 32. Apakah syair lagu-lagu Tegalan to the point dan tidak berbelit-belit? Contohnya? 33. Pesan-pesan apa saja yang Bapak ketahui terkandung dalam Lagu Tegalan? 34. Apakah kedekatan dengan laut membuat masyarakat Tegal apa adanya dan terbuka terhadap masyarakat luar? 35. Apakah ada identitas budaya Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan seperti judul atau syairnya yang berbicara tentang bangunan di Tegal, pakaian, makanan, kegiatan budaya? 36. Apa yang Anda rasakan ketika menyanyikan, mendengarkan, atau melihat pertunjukan Lagu Dangdut Tegalan? 37. Apakah Anda merasa teringat dengan masa lalu yang pernah ada di Tegal baik yang masih ada maupun yang sudah tidak ada lagi? 38. Apakah Anda merasa memiliki Lagu Dangdut Tegalan yaitu ketika Anda mendengarkan Anda merasa bahwa ini adalah lagu saya, ini adalah identitas saya? 39. Apakah ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegalan Anda merasa sebagai bagian dari orang Tegal?
--	--

	<ol style="list-style-type: none">40. Apakah Anda bangga dengan keberadaan Lagu Dangdut Tegal?41. Kenapa Anda merasa sebagai bagian dari masyarakat Tegal ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal?42. Apakah cara seseorang menyanyikan Lagu Dangdut Tegal bisa menggambarkan bahwa dia orang Tegal?43. Ketika Anda menyanyikan Lagu Dangdut Tegal atukah Anda menunjukkan pengetahuan Anda tentang lagu ini apakah orang lain bisa mengetahui bahwa Anda orang Tegal?44. Apakah ketika Anda mendengarkan atau menyanyikan Lagu Tegal dengan orang lain Anda merasa memiliki hubungan yang kuat sebagai orang Tegal?45. Apakah Anda menyadari arti penting Anda sebagai orang Tegal yang memiliki lagu tersendiri?46. Bagaimana perasaan Anda ketika berkumpul atau bertemu dengan sesama orang Tegal?47. Apakah Anda kalau berbicara blak-blakan, apa adanya, to the point?48. Apakah Anda malu sungkan menundukkan muka saat berbicara dengan orang lain?49. Apakah Anda merasa minder saat berbicara dengan mereka yang di atas Anda dari sisi Pendidikan, jabatan, maupun materi?50. Apakah Anda memperlakukan orang lain sama dengan memperlakukan keluarga atau teman?51. Apakah Anda merasa memiliki keyakinan yang sama dengan sesama orang Tegal?52. Apakah Anda sejak lahir sebagai orang Tegal atukah Anda dari luar tapi berdomisili dan merasa menjadi bagian dari Tegal serta sudah biasa dengan budaya Tegal?53. Apakah Anda dengan mantap menerima budaya-budaya yang dimiliki Tegal?54. Ketika Anda berada atau tinggal di luar Tegal apakah Anda masih merasa sebagai orang Tegal?55. Lagu apa yang paling Anda suka dari Lagu Tegal?56. Apakah ada lagu tentang kehidupan bersenang-senang di Tegal misalnya dalam kegiatan tertentu?57. Apakah ada Lagu Tegal yang berbicara tentang kampung halaman apakah Kota Tegal atau tempat-tempat tertentu di Tegal?58. Apakah ada Lagu Tegal tentang cinta dan romantisme?59. Apakah ada Lagu Tegal yang lucu atau komedi?60. Apakah ada Lagu Tegal tentang sejarah masa lalu Tegal?61. Apakah ada Lagu Tegal tentang kebanggaan terhadap Tegal?
--	--

	62. Apakah ada Lagu Tegalan tentang nilai-nilai agama atau keyakinan?
(3) Kearifan Lokal	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah Lagu Tegalan mengekspresikan nilai-nilai yang ada di masyarakat Tegal? 2. Apakah Lagu Tegalan bisa menjadi materi muatan lokal di sekolah?
(4) Estetika Seni Musik	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apa yang membuat Lagu Tegalan itu indah? 2. Apakah pentingnya Lagu Dangdut Tegalan terhadap moral masyarakat? 3. Bagaimana gaya musik, jenis musik, dan genre Lagu Dangdut Tegalan? 4. Apa yang membuat Lagu Dangdut Tegalan itu indah? 5. Adakah Lagu Dangdut Tegalan yang mengandung corak sosial masyarakat Tegalan?
(5) Nilai-nilai Pendidikan Karakter	<ol style="list-style-type: none"> 6. Apa nilai-nilai baik dalam Lagu Tegalan menurut Bapak? 7. Apa saja pengetahuan moral, perasaan moral, dan perilaku moral dalam Lagu Tegalan? 8. Apa yang akan dilakukan oleh Pemda ke depan untuk memajukan Lagu Tegalan dalam bentuk dukungan kebijakan tertulis?
(6) Etnomuskologi	Adakah lirik-lirik Lagu Tegalan yang menonjolkan aktivitas budaya Tegal?
(7) Teori Pendidikan	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah dalam lagu Tegalan mengandung makna pendidikan filosofis yaitu tentang nilai dan etika dalam pendidikan? 2. Apakah Lagu Tegalan potensial masuk dalam kurikulum pendidikan musik di sekolah? 3. Lagu Tegalan mengandung nilai-nilai identitas masyarakat pesisir Tegalan dan bisa sering diperdengarkan kepada anak-anak Tegal. Bagaimana cara membuat Lagu-lagu Tegalan ini familiar bagi anak-anak Tegal? 4. Sebagai salah satu teknik dalam transfer pembelajaran, teknik merangkul (hugging) juga dipakai. Misalnya dengan meminta siswa untuk menyanyikan Lagu Tegalan di depan kelas. Bagaimana pandangan Anda tentang teknik ini? 5. Bagaimana agar siswa-siswa Tegal mendapatkan pemahaman kembali tentang kandungan Lagu Tegalan (Teori Pembelajaran Transformatif)? 6. Bagaimana peran multimedia membantu proses pengajaran dan pemahaman Lagu Tegalan?

Pertanyaan penutup: Apakah ada data, dokumen, foto penting tentang Lagu Tegalan, baik dari sisi sejarah maupun kondisi terkini?

Panduan Wawancara Seniman

Tempat/Tanggal:

Perkenalkan:

Nama saya: **Eka Titi Andaryani**

Mahasiswa S3 Pendidikan Seni Universitas Negeri Semarang (UNNES)

Saya ingin mewawancarai Bapak/Ibu terkait dengan disertasi saya yang berjudul: ‘**Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya**’

Mohon izin nama lengkap Bapak/Ibu:

Mohon izin untuk merekam wawancara ini.

Pertanyaan pendahuluan:

7. Apa yang Anda ketahui tentang Lagu Tegalan?

8. Bagaimana sejarah Lagu Tegalan yang Anda ketahui?

9. Sebelum Lagu Tegalan lahir 1970-an, apakah ada Lagu Tegalan sebelumnya?

Tema	Pertanyaan
(1) Bentuk Lagu	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bagaimana bentuk Lagu Tegalan sebagai ekspresi identitas masyarakat Pesisir Tegal dan sekitarnya? 2. Apakah ada nilai-nilai edukasi yang terekspresi dalam Lagu Tegalan dan bagaimana nilai-nilai itu bisa menjadi sumber muatan lokal di sekolah? 3. Bagaimana bentuk Lagu Tegalan yang Bapak buat? 4. Bagaimana irama, melodi, dan harmoninya? 5. Bagaimana ekspresi termasuk tempo, tingkat kecepatan musik, dinamika atau volume suara serta warna nadanya. 6. Bagaimana bentuk Lagu Tegalan yang Bapak/Ibu tahu secara umum yang mewakili identitas pesisir masyarakat Tegal dan sekitarnya?
(2) Teori Budaya dan Identitas Budaya	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apa budaya Tegal dan sekitarnya yang terlihat pada Lagu Dangdut Tegalan? 2. Adakah lagu-lagu yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan identitas masyarakat Tegal? 3. Adakah lagu yang isinya sangat mewakili budaya Tegal? 4. Apakah Lagu Dangdut Tegalan mengandung struktur perasaan (structure of feeling) masyarakat Tegal? 5. Apakah ada kekhususan Lagu Dangdut Tegalan dengan lagu-lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas Tegal? 6. Bagaimana masyarakat Tegal secara umum menerima Lagu Dangdut Tegalan? 7. Apakah ada unsur norma-norma masyarakat Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan? 8. Di mana letak keindahan syair-syair Lagu Dangdut Tegalan? 9. Apakah ada pengaruh faktor lingkungan, alam, sosial, dan budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan?

	<ol style="list-style-type: none"> 10. Apa nilai-nilai kebudayaan yang etika dan estetika dalam Lagu Dangdut Tegal? 11. Apakah pengarang Lagu Dangdut Tegal dipengaruhi oleh kondisi budaya, adat, dan iklim Tegal dan sekitarnya? 12. Apa ciri masyarakat Pesisir Tegal yang Bapak ketahui? 13. Apa kebudayaan pesisir khususnya Tegal? 14. Apa karakter seni termasuk seni musik dari masyarakat pesisir Tegal? 15. Apakah Lagu Tegal bersifat Lugas dan spontan? 16. Apakah Bapak setuju Lagu Tegal menggunakan kata-kata yang kasar (ngoko)? 17. Bagaimana bapak melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter atau merasa sejajar? 18. Apakah syair lagu-lagu Tegal to the point dan tidak berbelit-belit? Contohnya? 19. Pesan-pesan apa saja yang Bapak ketahui terkandung dalam Lagu Tegal? 20. Apakah kedekatan dengan laut membuat masyarakat Tegal apa adanya dan terbuka terhadap masyarakat luar? 21. Apakah ada identitas budaya Tegal dalam Lagu Dangdut Tegal seperti judul atau syairnya yang berbicara tentang bangunan di Tegal, pakaian, makanan, kegiatan budaya? 22. Apa yang Anda rasakan ketika menyanyikan, mendengarkan, atau melihat pertunjukan Lagu Dangdut Tegal? 23. Apakah Anda merasa teringat dengan masa lalu yang pernah ada di Tegal baik yang masih ada maupun yang sudah tidak ada lagi? 24. Apakah Anda merasa memiliki Lagu Dangdut Tegal yaitu ketika Anda mendengarkan Anda merasa bahwa ini adalah lagu saya, ini adalah identitas saya? 25. Apakah ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal Anda merasa sebagai bagian dari orang Tegal? 26. Apakah Anda bangga dengan keberadaan Lagu Dangdut Tegal? 27. Kenapa Anda merasa sebagai bagian dari masyarakat Tegal ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal? 28. Apakah cara seseorang menyanyikan Lagu Dangdut Tegal bisa menggambarkan bahwa dia orang Tegal? 29. Ketika Anda menyanyikan Lagu Dangdut Tegal ataukah Anda menunjukkan pengetahuan Anda tentang lagu ini apakah orang lain bisa mengetahui bahwa Anda orang Tegal? 30. Apakah ketika Anda mendengarkan atau menyanyikan Lagu Tegal dengan orang lain Anda merasa memiliki hubungan yang kuat sebagai orang Tegal? 31. Apakah Anda menyadari arti penting Anda sebagai orang Tegal yang memiliki lagu tersendiri?
--	---

	<ol style="list-style-type: none"> 32. Bagaimana perasaan Anda ketika berkumpul atau bertemu dengan sesama orang Tegal? 33. Apakah Anda kalau berbicara blak-blakan, apa adanya, to the point? 34. Apakah Anda malu sungkan menundukkan muka saat berbicara dengan orang lain? 35. Apakah Anda merasa minder saat berbicara dengan mereka yang di atas Anda dari sisi Pendidikan, jabatan, maupun materi? 36. Apakah Anda memperlakukan orang lain sama dengan memperlakukan keluarga atau teman? 37. Apakah Anda merasa memiliki keyakinan yang sama dengan sesama orang Tegal? 38. Apakah Anda sejak lahir sebagai orang Tegal ataukah Anda dari luar tapi berdomisili dan merasa menjadi bagian dari Tegal serta sudah biasa dengan budaya Tegal? 39. Apakah Anda dengan mantap menerima budaya-budaya yang dimiliki Tegal? 40. Ketika Anda berada atau tinggal di luar Tegal apakah Anda masih merasa sebagai orang Tegal? 41. Lagu apa yang paling Anda suka dari Lagu Tegalan? 42. Apakah ada lagu tentang kehidupan bersenang-senang di Tegal misalnya dalam kegiatan tertentu? 43. Apakah ada Lagu Tegalan yang berbicara tentang kampung halaman apakah Kota Tegal atau tempat-tempat tertentu di Tegal? 44. Apakah ada Lagu Tegalan tentang cinta dan romantisme? 45. Apakah ada Lagu Tegalan yang lucu atau komedi? 46. Apakah ada Lagu Tegalan tentang sejarah masa lalu Tegal? 47. Apakah ada Lagu Tegalan tentang kebanggaan terhadap Tegal? 48. Apakah ada Lagu Tegalan tentang nilai-nilai agama atau keyakinan?
(3) Kearifan Lokal	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah Lagu Tegalan memiliki pengaruh terhadap kehidupan masyarakat Tegal atau sebaliknya? (Human Ecology Theory) 2. Apakah kohesi sosial internal masyarakat Tegal makin melalui Lagu Tegalan? 3. Apakah dengan Lagu Tegalan bisa memahami sebagian budaya masyarakat Tegal dan sekitarnya? 4. Apakah lagu-lagu Tegalan mengekspresikan nilai-nilai Tegal? 5. Apakah Lagu Tegalan bisa menjadi materi muatan lokal di sekolah?
(4) Estetika Seni Musik	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah pentingnya Lagu Tegalan terhadap moral masyarakat? 2. Bagaimana gaya musik, jenis musik, dan genre Lagu Tegalan? 3. Apa yang membuat Lagu Tegalan itu indah?

	4. Adakah Lagu Tegalan yang mengandung corak sosial masyarakat Tegalan?
(5) Nilai-nilai Pendidikan Karakter	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah seniman Lagu Tegalan menyampaikan apa yang dilihat, diinginkan, dan dirasakan dalam Lagu Tegalan? 2. Apa nilai-nilai baik dalam Lagu Tegalan menurut Bapak? 3. Apa saja pengetahuan moral, perasaan moral, dan perilaku moral dalam Lagu Tegalan? 4. Apa saja nilai-nilai pendidikan dalam Lagu Tegalan? Contohnya? 5. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk cinta Tuhan? 6. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk jujur dan bertanggung jawab? 7. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk hormat dan santun? 8. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk percaya diri? 9. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk baik dan rendah hati? 10. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk toleran? 11. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk ekspresif dan terbuka?
(6) Etnomusikologi	<ol style="list-style-type: none"> 1. Termasuk klasifikasi musik apakah Lagu Tegalan? 2. Adakah lirik-lirik Lagu Tegalan yang menonjolkan aktivitas budaya Tegal?
(7) Teori Pendidikan	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apakah dalam lagu Tegalan mengandung makna pendidikan filosofis yaitu tentang nilai dan etika dalam pendidikan? 2. Apakah Lagu Tegalan potensial masuk dalam kurikulum pendidikan musik di sekolah? 3. Lagu Tegalan mengandung nilai-nilai identitas masyarakat pesisir Tegalan dan bisa sering diperdengarkan kepada anak-anak Tegal. Bagaimana cara membuat Lagu-lagu Tegalan ini familiar bagi anak-anak Tegal? 4. Sebagai salah satu teknik dalam transfer pembelajaran, teknik merangkul (hugging) juga dipakai. Misalnya dengan meminta siswa untuk menyanyikan Lagu Tegalan di depan kelas. Bagaimana pandangan Anda tentang teknik ini? 5. Bagaimana agar siswa-siswa Tegal mendapatkan pemahaman kembali tentang kandungan Lagu Tegalan (Teori Pembelajaran Transformatif)? 6. Bagaimana peran multimedia membantu proses pengajaran dan pemahaman Lagu Tegalan?

Pertanyaan penutup: Apakah ada data, dokumen, foto penting tentang Lagu Tegalan, baik dari sisi sejarah maupun kondisi terkini?

Lampiran 2. Pedoman Observasi

Dalam pengamatan (observasi) yang dilakukan adalah mengamati bagaimana respons masyarakat terhadap Lagu dangdut Tegalan dan hubungannya dengan identitas masyarakat pesisir Tegalan:

A. Tujuan : Untuk memperoleh informasi dan data tentang nilai-nilai Lagu Dangdut Tegalan termasuk potensinya sebagai untuk sumber pembelajaran muatan lokal.

B. Aspek yang diamati :

1. Aktivitas seniman
2. Sanggar-sanggar pengembangan Lagu Dangdut Tegalan
3. Masyarakat yang menikmati Lagu Dangdut Tegalan
4. Lagu Dangdut Tegalan di internet baik di Google maupun YouTube
5. Sisa-sisa rekaman dalam bentuk kaset CD, VCD, dan lain-lain
6. Generasi muda dan responnya terhadap Lagu Dangdut Tegalan
7. Lagu-lagu Dangdut Tegalan dalam resepsi pernikahan
8. Dokumen-dokumen Lagu Dangdut Tegalan yang sudah dipublikasikan
9. Siapa saja yang berperan dalam terciptanya Lagu Dangdut Tegalan

Lampiran 3: Pedoman Dokumantasi

Setiap aktivitas, seniman, atau apapun yang terkait dengan Lagu Dangdut Tegalan akan didokumentasikan.

Lampiran 4: Transkrip wawancara dengan narasumber

Lampiran Transkrip Wawancara

Transkrip wawancara bersama Dimas Riyanto, 29 Januari 2021

Eka: “Pakemnya Lagu Tegalan atau Lagu Dangdut Tegalan Menurut Pak Dimas Bagaimana?”

Dimas : “Rekam?”

Dimas: “Kalau Bicara Lagu,lagu saja,Bicara Musik,musik saja.?”

Dimas: “Jadi gini Musik Adalah Baju,Sebuah Lagu artinya Lagu itu Tubuh Mau Dikasih Baju Apa saja itu Bisa,Jadi Kita Bicara Lagu Atau Musik?.”

Eka : “Lagu Tegalan atau Lagu Dangdut Tegalan

Dimas: “Owh Berarti Musiknya Dangdut?,Tidak semua Lagu Tegalan dengan Dangdut.”

Eka : “Memang iya Seperti Karyanya pak Lanang itu kan Genrenya Orkestra?”

Dimas: “iya..Nurngudiyono. “

Eka: “Kalau Pak Nurngudiyono Lebih ke Puisi Musikalisasi?”

Dimas: “ya jadi Berbagai Macam Lagulah,Dangdut,Saya Tidak Merasa membuat lagu Dangdut Tegalan Karena Musiknya Mengalir Begitu saja,Saya Sedang Mencari Format Musik Apa Yang Pas Untuk Lagu Tegalan.”

Eka : “Yang Akhirnya Bisa Jadi Kekhasan yah?”

Dimas: “Akhirnya Saya Mencari Gimana Nih Rumusan Notasi Asli Untuk Menjadikan Khas itu Menjadi Lagu Tegalan Jadi Saya Menemukan La,SI,DO,MI,DO,SILA,SI,DO,MI,DO,SILA(6,7,1,3,1,7,6,7,1,3) Hanya Berkutat disitu saja Itu NOT Tegal Selebihnya Ngambang Bisa Masuk Ke Tarling bisa masuk ke Banyumas.”

Eka : “Campursari?”

Dimas : “Ternyata Itu La,SI,DO,MI,DO,SILA(6,7,1,3,1,7,6 bolak Balik kesitu Oke”.

Eka: “Hmmm..Pakemnya yah ini?”

Dimas: “iya.”

Eka : “Yang Berusaha di rumuskan Pak Dimas untuk lagu Tegalan”

Dimas: “Ya saya akan menjadikan itu,Kok keluar Warna dan Masyarakat Tahu Owh ini Lagunya Dimas Riyanto,Ah ini identik Bener dan Not itu bukan hanya di lagu,Dimusik aku coba untuk intro,ih Tegalan Yah? Itu ya baru Intro.Artinya La,Si,Do,Mi.Saya Statement ajalah,orang boleh berdebat dengan saya tapi saya menemukan rumusan itu Tangga Nada itu,itu Tegalan jadi kembali lagi ke Musik dangdut,saya Tidak merasa membuat musik Dangdut Tegalan,tetapi mengalir begitu aja,siapa Pemusiknya(arangnya)”

Eka : “Pada Akhirnya Menurut Pak Dimas Lagu Tegalan itu giman Genrenya bisa apa aja? Dimas : “Biosa Apa saja,musik lagu Tegalan ini Multi genre bisa masuk lagu Tegalan adalah lagu Jawa dialek Tegal sebetulnya aslinya aslinya itu tulisan aja itu

statement saya,jangan ngomong Lagu Tegalan Populer yang bener itu lagu Jawa Dialek Tegal O jadi A?”

Eka : “Lagu Jawa Dialek Wetan Jadinya Campursari”

Dimas: “Lagu Jawa Dialek Banyumasan beda lagi kan?”

Dimas: “hmmm,beda”

Tapi Pak Dimas setuju gak misal ada statement begini,lagu Tegalan belum punya Khas belum ada ciri khasnya misal tarling ada Blampak ini dan sebagainya, penggunaan alat loh ya

Nah kalau lagu tegalan itu belum ada sejauh ini karena masih ada baunya itu bau dari barat dan Timur

Dimas: “Kami Kesulitan sebagai Penulis lagu saya meng Observasi istilahnya untuk mencari rumusan lagu tegalan atau jadi diri sendiri tegalan kaya apa sih ya, sampai sekarang memang dan saya mencarinya bukan sebentar dari tahun 1990 saya sudah mengorek-ngorek?”

Eka: “Hmmm,belum yah? Belum ketemu ”

Dimas: “Karena Tegal itu Terbawa tiga warna yang tadi njenengan bilang mepet Cirebon,meper Banyumasan,meper Wetan,karena belum punya pijakan.”

Eka: “Oke .”

Dimas: “Begitu Ibu?”

Eka : “Kalau menurut Pak dimas Apa Budaya Tegal dan sekitarnya yang terlihat di lagu dangdut Tegalan itu,Budaya Tegalan kelihatan gak?Tegal dan sekitarnya.”

Dimas: “Kliatan”

Eka: “Adakah Lagu-Lagu Tegalan itu yang memiliki makna tertentu berkaitan dengan identitas masyarakat Tegal?”

Dimas: “Ada”

Eka : “Misal? Pak Karyanya Pak Dimas.”

Dimas: “Kalo Karya saya sendiri yang identik Tegal yah?”owh..nanti dulu

Eka : “Yang berkaitan dengan identitas Masyarakat Tegal”

Dimas: “Ana Cerita Ana Kanda?”

Eka: “Owh ya,ya,ya..Owh gitu yah,terus ada nggak lagu yang isinya mewakili budaya Tegal dari ciptaannya Pak Dimas?”

Dimas: “Budaya itu Luas loh.arti Budaya luas ”Kebiasaan Masyarakat yang sudah Lazim dilakukan

Eka :Apa Pak?

Dimas:”Kan tadi sudah saya Jawab”

Eka:”ada yah yang mewakili itu yah

TRANSKRIP WAWANCARA KEDUA DENGAN PAK DIMAS RIYANTO TANGGAL

31 JANUARI 2021 JAM 20.00WIB

Eka : selamat malam om dimas, lama ga ketemu lagi, alhamdulillah kita bisa ketemu lagi ya om.. uummh.. maaf mengganggu om.. mau Tanya-tanya lagi seputar lagu tegalan om, berkenan ya om?

Dimas : slamat malam, oiya silahkan saja...

Eka : wah terima kasih kesempatannya om... menurut om dimas, apakah syair lagu tegalan mengandung unsur identitas masyarakat pesisir tegal om?

Dimas : yaa ada.. sebagian kecil yaah... yang lainnya lebih universal aja.. disemua daerah ada unsur-unsur itu.

Eka : berarti kalo sebagian kecil, yang sebagian besar umumnya tentang apa om?

Dimas : umum,, universal. Kadang kebanyakan lagu tegalan tidak identik sekali dengan tegalan yang dalem gitu, tapi eeee... dengan pertimbangan komersial gitu.

Eka : ooo gitu.. tapi kan mengandung unsur identitas masyarakat pesisir tegalan itu kan missal kaya kegiatan-kegiatan kaya the poci gula batu itu kan juga salah satu aktifitas masyarakat tegal yang termasuk dalam unsur identitas masyarakat pesisir tegal salah satunya kan budaya moci. Kayak gitu gitu

Dimas : iya itu sebagian kecil, lainnya umum..

Eka : ada tah ada ya om... trus menurut om dimas, apakah lagu tegalan menggunakan bahasa ngoko?

Dimas : iya...sebagian besar ngoko, 90 persen ngoko..

Eka : kalo dari om dimas sendiri... karya nya om dimas gitu, con tohnya apaa om? Lagu-lagu yang pake bahasa ngoko tegalan?...

Dimas : eeee...90 persen lagu saya pake bahasa ngoko

Eka : om dimas punya list lagu ciptaan om dimas sendiri om?

Dimas : ada nanti tak foto... secara jawa pada umumnya tegal itu ngoko, titik. Ga ada alasannya. Emang bahasa tegalan itu ngoko. Bahasa dasarnya ngoko. Karena di tegal itu tidak mengandung 3 strata bahasa, inget yaaa... hanya mengandung 2 strata, ngoko dan kromo. Tapi kromo inggil ga ada ditegal sama sekali. Jadi ngoko dan kromo. Lah kromonya tegal itu kalo diwetan malah termasuk masih agak kasar, masih bagian ngoko.

Eka : oke om.. lanjut ya om...apakah ada lagu tegalan yang menggambarkan makanan atau minuman khas tegal? Menurut om dimas ini,..versi nya gimana?

Dimas : ada contohnya the poci gula batu, sega ponggol, ponggol setan, itu jelas 3 itu hanya ada di tegal, yang lain ga ada..

Eka : ciptaannya om dimas oo... apa?

Dimas : ciptaan saya sega ponggol, sama jajanan pantura itu juga ciptaan saya. Lagu jajanan pantura itu malah masuk 3 terbaik di Jawa Tengah, artinya diakui Jawa Tengah bahwa itu spesifik makanan Tegal,

Eka : oke om.. terus om.. apakah ada lagu tegalan yang syairnya mengangkat tentang pakaian khas tegal om?

Dimas : belum ada. Saya belum denger, saya penulis lagu tegalan selama ini belum pernah bikin juga. Nah ini ada keinginan saya juga akan saya bikin.

Eka : berarti baju khas tegal apa pakaian khas tegal ini seputaran batik tegalan, mungkin ada kata-katanya gitu ya om

Dimas : yaa gitu,.. nanti tak bikin sama modelnya juga sama ikatnya juga...

Eka : nama-namanya gitu yaa... mengenalkan itu kan .. kekhasan batik tegalan

Dimas : iyaaa.. setau saya belum ada,.. baru mau di mulai

Eka : apakah lagu tegalan mengandung bahasa-bahasa yang lugas dan spontan om?

Dimas : iya betul

Eka : contohnya apa om? Kalo untuk karya nya om dimas sendiri? Yang bahasa-bahasanya mengandung bahasa lugas dan spontan?

Dimas : ooh... yang pertama saya bikin itu.. ana crita ana kanda.. itu ga ada di daerah lain ga ada istilah begitu. Didalamnya juga begitu isinya.. lugas dan spontan

Eka : apakah ada syair lagu tegalan yang dianggap kasar menurut om dimas? Ada gak?

Dimas : ada. Ngoko kasar,... “dasar kunyuk” .. itu “di dupaki”.. di tegal ada lagu lagu yang seperti itu

Eka : apakah ada lagu tegalan yang menceritakan tentang tegal sebagai daerah pesisir dengan keindahan alam lautnya

Dimas : ada sebagian kecil

Eka : karyanya om dimas ada?

Dimas : karya saya ada, tembang pesisir sama sing nalar, karya pak imam joend ada purwahamba juga

Eka : oke.. terus menurut om dimas, apa aja judul lagu tegalan yang pernah om dimas nyanyikan?

Dimas : saya gak pernah nyanyi.. saya hanya menciptakan lagu..

Eka : kenapa om dimas mengarang atau mencipta lagu tegalan ? ka nom dimas dikenal nih sebagai pencipta lagu tegalan, sebetulnya apa alasan om dimas menciptakan lagu tegalan?

Dimas : itu saya sampaikan singkat saja. Pada tahun 1977 ada rekan saya, dia pionernya pencipta lagu tegalan (alm) Najeeb B. kita bicara yuh bagaimana caranya lagu berbahasa tegal entah itu genre nya masih belum kita pikirkan,.. karna kita belum menemukan genre lagu tegalan sampe sekarang. Yuuh jeeb, bagaimana kita bikin lagu berbahasa tegal terus kita tawarkan ke nasional, ya sudah sejarahnya itu, dasarnya itu,.. nah itu berlanjut perjuangannya sampai sekarang, Cuma najeeb beberapa bulan yang lalu meninggal dunia,.. berarti tinggal saya,.. untung ini ada junior-yuniornya yang juga bikin-bikin lagu tegalan sampai sekarang..

Eka : mmmh... siapa om....

Dimas : nah itu,.. termasuk lanang setiawan,.. dia coba bikin lagu .. walaupun belum sampai ke komersil belum... ada junior saya seperti imam joend, taufik alfalalah yaaa... terus fadilah.. terus kesininya banyak sekali... walopun dia hanya satu dua lagu.. terus selesai. Kalo saya tetep konsisten. Saya mungkin salah satu orang yang konsisten seperti najeeb yaa,... artinya tetep membuat lagu tegalan...berkala.. walopun selisih berapa tahun tapi tetep produktif yaaa...

Eka : hanya publish nya ya yang masih mengalami itu yaa.. karna nyatanya kan sampai sekarang juga belum tersampaikan ke audience secara luas.

Dimas : berdarah-darah sampai detik ini berdarah darah.. walopun sudah ada sedikit ditengok orang lah sekarang ini lagu tegalan tapi masih berdarah-darah...

Eka : hm emmh,,... bener-bener om.. teruuss menurut om dimas,.. bagaimana perhatian pemerintah daerah terhadap perkembangan lagu daerah..

Dimas : kalo bahasa tegalannya “paribasane niba tangi” niba tangi itu.. kadang iya oke... tapi nanti niba alias tidur.. ga diperhatikan ga jelas.. tidak ada tindak lanjutnya. Tapi insyaallah sih saya sudah bicara panjang lebar banyak kebetulan walikota yg sekarang ini tahun 2021. insyaallah ini sudah mulai ada kecerahan... di perhatikan sekali sama pengambil kebijakan yaa dalam hal ini walikota tegal juga bupati tegal

wakilnya.. kemudian bupati brebes juga antusias. Kita sedang mulai bersinergi sekarang.. sudah mulai ada langkah-langkah kongkrit.

Eka : trus kalo ini mungkin pertanyaan,.. apakah om dimas pernah ikut dalam nembang lagu tegalan gitu-gitu? Enggak mungkin ya om,.. krna emang pyur pencipta lagu tegalan...

Dimas : enggak ... saya mendingan nulis konsentrasi lagu.

Eka : apa yang sebenarnya dilakukan oleh pemda untuk pengembangan lagu tegalan? Kalo menurut om dimas sendiri gimana om, sejauh ini? Sampai hari ini?

Dimas : belum banyak dilakukan. Jujur belum banyak yang dilakukan. Hanya itu.. saya mulai tahun anggap aja mulai tahun 2021 langkah kecil dari pemkot... termasuk kongres bahasa tegalan. Ya untuk bocoran aja.. lagu tegalan versi yang paling sederhana .. versi umum yang bisa dinyanyikan oleh anak anak,.. artinya kalo anak-anak dalam tanda petik kan tidak ada unsur percintaan tidak ada unsur politik. Kita usahakan bisa masuk ke sd dan smp. Ini sedang kami siapkan.. materi lagu sudah ada tapi belum produksi

Eka : menurut om dimas, adakah lagu-lagu yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan masyarakat tegal sebagai masyarakat pesisir?

Dimas : ada.. pesisir yaa... satu contoh ada satu lagu mungkin beberapa lagu saya belum control tapi yang jelas satu lagu saya pernah nangani lagu itu tentang kehidupan nelayan, pesisir kan .. itu identik dengan pesisir. Cuma itu pake nama identitas orang.. judulnya kang daroji. Tapi belum ada di youtube.. yang terpublish ada juga... nanti tak kirim link nya. Lagu wulan bunder juga bisa masuk... yang ciptaan saya juga ada itu yang judulnya tembang pesisir itu juga mencerminkan masyarakat pesisir. Hanya ada unsur percintaannya...

Eka : apakah lagu tegalan mengandung unsur struktur perasaan om masyarakat tegal? Mewakili perasaan masyarakat tegal?

Dimas : banyak ada beberapa. Mungkiin sekitar 30 persen lagu tegalan yang muncul mewakili struktur perasaan masyarakat tegal.. yang ciptaan saya misalnya “aja klalen” judulnya itu isinya pitutur.. “kiye nang tegal kaya kiye angger koen wes maring kota besar aja klalen karo sing nang kampong, karo sedulur” artinya kalo kamu sudah merantau jauh ke luar kota jangan lupa sama kampong halaman yaitu kota tegal. Itu artinya pituturnya orang tua untuk muda yang sedang merantau. Salah satunya itu... tapi yang lain masih ada... banyak laah...

Eka : apakah ada kekhususan lagu tegalan dengan lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas tegalan? Itu saya tertarik sama pakem not yang dulu pernah kita bicarakan.. pakem not lagu tegalan yang dirumuskan atau ditemukan om dimas.

Dimas : la si do mi do si la.. catet itu.. yaa itu tidak dipunyai daerah lain. Dengan oktaf yang begitu. Yang larinya kesitu. Itu udah identik dengan lagu tegalan itu. Warnanya udah tegalan.. tinggal itu dibantu dengan genre. Tadi pertanyaan sebelumnya apa ya? Yang ini.

Eka : kekhususan lagu tegalan yang menunjukkan identitas tegal ya? Identitas tegal yang menunjukkan lebih ke bahasanya orang-orang nya itu lugas... apa adanya..ceplas ceplos.. kalo ngomong itu medok

Dimas : ada.. banyak,... kalo ciptaan saya sendiri ga banyak tapi dari temen-temen banyak kok... itu mesti ada contoh fisiknya. Nanti tak kasih 50 lagu tak kasih. Untuk penelitian kan.. biar bisa dianalisis.

Eka : kata om dimas, dimana letak keindahan syair-syair lagu tegalan?

Dimas : yang saya rasakan keindahan lagu tegalan.. kalo orang tegal itu kan kekhasannya ceplas ceplos,.. saya bikin lagu tegalan juga karakternya ga boleh jauh dari ceplas ceplos itu. Artinya dalam tanda kutip tidak boleh terlalu serius.. kalo serius ceritanya ga ada yang denerin. Yaa.. contohnya.. saya kalo bikin lagu tegalan ga pernah serius sekali kalimatnya maupun notnya,... contoh lagu yaa... dalam satu album itu ada lagu sendehan lawang, itu udah mulai estetika..bahwa ini percintaan orang tegal ini begini, bahasanya ceplas ceplos tapi ada unsur manisnya gitu.. berkarakter,... itu ga bisa diterima sama masyarakat.. tapi di deret yang kesekian yangdibawah yang judulnya ngodor dewek, malah yang diambil.. masyarakat malah viral gitu, artinya tegal emang harus begitu... agak lebih vulgar lagi.

Eka : apakah ada pengaruh faktor lingkungan, alam, sosial dan budaya lagu tegalan kalo menurut om dimas gimana ? misalnya apa om? Yang lebih spesifik dari karya om dimas om? Gimana?

Dimas : ada. diatas 50 persen itu dipengaruhi lingkungan , alam.. sosial, budaya itu lagu tegalan dibuat. Itu budayanya masyarakat tegal yang ceplas ceplos.. memang begitu.. dia tidak kasar..memangnya budayanya begitu, kalo kita kasih yang alus.. disetrika disit (dulu) aneh.. daning kaya lagu wetanan ,... alus nemen.

Eka : om.. apa nilai-nilai kebudayaan yang bersifat edukatif dalam lagu tegalan... nah ini nih.. salah satu point yang jadi pertanyaan penelitian saya

Dimas : menurut saya ada. nanti dijabarkan sendiri yaaa.. tapi tak kasih sampel lagunya aja.. itu ada . kaya macem tadi.. itu kan termasuk nasehat yaa.. ya itu pitutur. contoh.. koen kenapa maring luar negeri.. wong koen ora duwe kepinteran apa... mending balik usaha nang tanahe dewek li majukna kotane dewek oo... (kamu kenapa keluar negeri, kamu juga ga punya keahlian lebih, mending pulang kampung..

dikampung ngembangin daerahmu.. jadi lebih maju kampungnya) pesan moral dengan bahasa lagu yang ceplas ceplos tapi tetap ada makna edukasinya. Contoh lagi.. tak sebutin aja yaa baris-baris kalimatnya.. contoh kalimatnya.. nang Saudi Arabia mung angon onta.. momong anakke wong sih... nang korea malah dadi nelangsa.. Malaysia jebule mung mreteli kelapa, kebanyakan Cuma kerja jadi buruh dikelapa sawit,.. nang Taiwan malahan njagani anda, disana jadi cleaning servise. Saya perhatikan ga ada yang dia menduduki jabatan yang bagus. Nah saya sebutkan begitu. Makanya secara ceplas ceplos saya mending balik kerja nang tanah jawa. Yaa intinya ada lah nilai edukasinya.

Eka : satu pertanyaan lagi om... apakah pengarang.. om dimas kan posisinya sebagai pengarang lagu tegalan yaaa...dipengaruhi oleh kondisi budaya, adat dan iklim tegal dan sekitarnya?

Dimas : iya.. 90 persen. Kita tidak bisa lari dari itu. Ga bisa ngarang kaya macam kita secara nasional yaa.. itu kita tetep pengaruh kondisi budayaa dat dan iklim tegal tentu sangat mempengaruhi pembuatan karya lagu tegalan yang saya ciptakan.

Eka : oke... sekiian dulu ngobrol-ngobrolnya ya om...kapan-kapan kita sambung lagi.. terima kasih ya om...

Transkrip wawancara bersama Jaka Nyong Selasa, 19 Januari 2022

Eka: “Assalamualaikum mas Jaka Nyong, senang sekali akhirnya bisa bertemu dengan mas jaka nyong”

Jaka Nyong : “walaikumussalam, nggeh sami sami mbak eka”

Eka : “saya ingin ngobrol tentang lagu tegalan nih, ,as kan saat ini lagi new banget dan booming banget ya di kota Tegal karena membawakan beberapa lagu ciptaan mas jaka sendiri tentang lagu tegalan ya? saya pengen tahu apa sih lagu tegalan itu?”

Jaka nyong: “ lgu tegalan ya seperti lagu-lagu yang lain sebenarnya. Karena kita menyanyikan lagu menjelaskan tentang tragedi dan apa saja yang ada di tegal dengan bahasa tegal, ya tidak ada bedanya dengan lagu nasional yang mungkin bisa dimengerti seluruh orang indonesia. Kalau tegalan berarti bahasa daerah , kalau lagu daerah skala tegal kalau dinyanyikan secara khas di panggung yaitu namanya lagu-lagu tegalan yang bisa dinikmati dan diterima setiap kalangan. Lain dengan langgam tegalan, karena tegal juga punya langgam loh. Semacam yang dibawakan ki entus susmono dengan langgam jawa yang dibarengi dengan wayang santrinya. Dan shalawat tegalan, itu hanya dinikmati oleh kalangan-kalangan tertentu.”

Eka : “apa mungkin boleh saya simpulkan bahwa lagu tegalan itu masih bisa diterima oleh banyak kalangan. Nah, kalau lagu tegaln itu sendiri genrenya lebih ke apa ya?”

Jaka nyong: “kalau lagu tegalan genrenya lebih ke ngulon dan ngetan”

Eka : “apa itu?”

Jaka nyong: “jadi bisa seperti tarling ataupun campursari, karena posisinya ditengah. Terkadang tegalan pakai koplo yang menggunakan rampak yang identik jawa barat, kadang juga tegal ada gamelannya, biolanya, ada unsur pentatonik seperti campursari. Sehingga masuk semua, dan tegal tidak beda tgerkait jati diri musik. Hampir lagu-lagu bergenre medhok dan ngapak, tarling pun iramanya mirip parahyangan jawa barat hanya menggunakan bahasa indramayu cirebon. Seperti juga kebumen purwokerto ada yang namanya lagu ngapak, itu musiknya mirip campursari hanya bahasanya ngapak. Nah itu tegal hanya mengkombinasikan saja. “

Eka: “tapi setuju tidak kalau misalnya lagu tegalan genrenya lebih banyak dangdut?”

Jaka nyong: “karena awal hitsnya dikemas secara dangdut, dimana dangdut itu sendiri datangnya dari india, arab, dan melayu. Jadi ketika m. nadjieb b. melantunkan lagu man draup satu-satunya lagu tegalan yang fenomenal sekali, dan sebelum mas roni musron menyanyikan lagu nyong cinta padamu, pak nadjieb sudah menyanyikan terlebih dahulu. Tapi pak nadjieb itu memakai lagu india untuk lagu tegalan, kala itu belum ada copyright klaim hak cipta dll, kalau sekarang susah tidak bisa.”

Eka : “lah kalau karyanya mas jaka sendiri cenderung apa? Dangdutkah atau apa?”

Jaka nyong : “kalau saya lebih ke universal mbak, jadi apapun lagu itu dengan aransemen apapun kalau pakai bahasa tegal yang penting tidak menjiplak melodi dan accord sendiri. Karena kemarin yang terjadi seperti ini, lagu roma irama diganti bahasa tegal itu malah justru jika sebagai seniman lagu daerah akan mencoreng nama daerahnya sendiri.”

Eka : “jadi, spesifikasinya karya mas sendiri apa?”

Jaka : “saya universal tadi, ada yang mpop, ambyar, juga ada. Ini adalah lagu pertama saya bujang kapiran, aransementnya mirip bollywood. Ada juga karya saya untuk mas ari keling dengan judul wurung yang artinya tidak kesampaian, itu aransementnya mirip wetanan seperti koplo yang dicampursarikan. karena tujuan saya untuk memperkenalkan bahasa kita juga dengan etika yang baik, yaitu tidak menjiplak lagu orang lain. Nanti ada lagu terbaru saya berjudul sangkan jaya jembatan gantung danawarih, itu aransementnya mirip pop”.

Eka: “mas apa sih yang mas jika ketahui terkait sejarah lagu tegalan?”

Jaka: “yang saya tahu saat kecil saya sering didengarkan oleh orang tua saya tentang lagu tegalan, tapi yang saya tahu hanya tiga orang yaitu m nadjeb dan soni muhson dan mba tri widharti. Era 70an, 90an. Karena orang tua sering mendengarkan lewat radio dan saya ikut terbiasa mendengarkan juga.”

Eka: “berarti menurut mas sebelum lahir 70an, ada gak lagu tegalan sebelum era itu?”

Jaka : “sepertinya ada, tetapi lebih ke semacam sandiwara. Dulu kan ada sandiwara wayang wong pada pentas lawakan. Abah saya juga pernah cerita tentang lawakan tegalan yang diiringi musik. Seperti drama musikalisasi, tapi saya tidak mengetahui hal itu secara langsung”

Eka: “menurut mas bagaimana bentuk lagu tegalan sebagai ekspresi identitas masyarakat tegal?”

Jaka : “iya medhok tegal. Karakternya itu. Yang sudah sudah kan seperti ini, apa adanya blak-blakana dan ada penekanan di tiap tiap pembawaannya. Seperti yang sudah-sudah kebanyakan duplikatnya lagu lain hanya diganti bahasa tegal. Tapi saya berusaha tegalan tidak mencontek lagu yang lain”

Eka : “menurut mas jika ada gak sih nilai-nilai estetika dan etika dalam lagu tegalan?”

Jaka : “pasti dan harus ada, terutama harus tidak menyindir orang dan tidak menggunakan bahasa yang jorok. Contoh dalang nyentrik ki enthus, beliau mengatakan bahwa bahasa tegal itu sebenarnya bahasa yang indah bukan bahasa yang seronoh. Terutama partner yang mendengarkan atau bicaranya sama-sama orang tegal, bukan dari wetan atau lainnya”

Eka : “tapi menurut mas jika karya lagu tegalan tetap mempertahankan nilai etika dan estetika ya?”

Jaka : “ya ada dan harus dijaga”

Eka : “bagaimana bentuk lagu tegalan yang mas buat?”

Jaka: “universal, jadi saya mengajak rekan-rekan seniman untuk jangan ragu sesuai kesukaannya dan passionnya. Jangan sampai orang tegal lupa bahasa daerahnya”

Eka: “menurut mas jaka, irama dan melodi serta harmoninya bagaimana pada lagu ciptaan mas?”

Jaka: “kalau saya sendiri sering konsultasi dengan arrangernya bagaimanapun yang terbaik dan yang tegal banget. Dan jangan salah lagu tegalan yang dulu pun hampir mirip mandarin loh. Contoh lagunya mas imam joend. Jadi kalau ditanya patokannya lagu tegaln itu apa ya susah, karena semua genre bisa masuk. Dan saya yakin mas imam joend mas dimas riyanto dan seniman lain sampai sekarang belum menemukan patokan khas musik lagu tegalan itu seperti apa.”

Eka: “kalau dari unsur tempo, dinamika itu bagaimana?”

Jaka : “ya sesuai dengan yang disampaikan, jika lagunya sedih ya musiknya tidak begitu keras tapi mellow, dan kebalikannya.”

Eka: “nah kalau bentuk lagu tegalan sendiri secara umum yang mewakili identitas masyarakat tegal dan sekitarnya menurut mas gimana?”

Jaka : “lagu yang mewakili sebenarnya bahasanya dan cara kita bernyanyi menggunakan bahasa tegal itu sudah mewakili mereka orang tegal. Medhok dan blak-blakan.”

Eka: “terkait dengan budaya, budaya tegal dan sekitarnya menurut mas sudah kelihatan di lagu tegalan belum sih sampai detik ini?”

Jaka : “jelas sudah terlihat, dalam penyampaian penyanyi lagu tegalan terdahulu seperti man draup dan teh poci yaitu budaya tegal yang sering kita lihat dan lakukan disini, masyarakat tegal. Lalu galawi, yang sering diucapkan oleh para kenek, kepanjangannya yaitu tegal slwai. Jadi ya jelas ada”

Eka : “lalu, ada gak lagu yang memiliki makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat tegal sebagai masyarakat pesisir?”

Jaka : “ada tapi ada momen cintanya. Yaitu burak rantak. Itu menunjukkan letak geografis tegal yang peisisir dulu saya shootingnya di pantai PURIN. Lagu tersebut ciptaannya saya. Yang mengisahkan seorang anak lelaki yang bekerja sebagai nelayan dan istrinya sekarang selingkuh dan dibawa oleh lelaki lain karena faktor ekonomi.”

Eka : “lagu tegalan ada tidak yang isinya mewakili budaya tegal?”

Jaka : “sementara ini saya belum mengetahui. Tapi lagu-lagu saya agak nyleneh. Seperti kebletengen, jadi agak aneh.budaya sendiri itu kan sesuatu yang sering dilakukan.”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengandung unsur perasaan masyarakat tegal?”

Jaka : “ada, setan kopet misalnya. Itu mewakili banget terkait pandemi dan cara penanganannya. Jadi lagu saya mewakili masyarakat tegal banget dan tidak ada orang yang mencela. Lalu lagu saya, lawan corona itu saya menyemangati pendengar dan penikmat lagu saya bahwa pentingnya menjaga kesehatan dan kebersihan.”

Eka : “lalu ada tidak kekhususan lagu tegalan dengan lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas tegal?”

Jaka : “tetap menurut saya condongnya lebih ke bahasa, namun musiknya masih bisa masuk kemanapun.karena jika dibuat dalam musik yang identik belum tentu bisa dinikmati oleh seluruh kalangan, jadi saya serahkan pada keinginan masyarakat dan pasar agar tidak menjauhi lagu tegalan”

Eka : “menurut mas, bagaimana masyarakat tegal secara umum menerima lagu tegalan?”

Jaka : “masih setengah, karena masyarakat tegal lebih menyukai daerah lain. Tapi masalah apresiasi mereka menyukai dan apresiasi tapi tidak mengkonsumsi. Karena musisi tegal kurang guyub, jika pemda mewajibkan menyetorkan karyanya saya yakin lagu tegalan bisa menyaingi lagu lain. Jika pemerintah peduli ya masyarakat siap kok”

Eka : “lalu ada tidak unsur-unsur norma masyarakat tegal dalam lagu tegalan?”

Jaka : “banyak dan ada, seperti lagu saya semblotongan. Itu bahasa tegal yang artinya mblatang mbajor atau nakal. Menceritakan anak yang tidak menghormati orang tuanya dan suka mainan hp terus. “

Eka : “dimana letak keindahan lagu tegalan?”

Jaka : “kalau saya itu menyanyi lagu tegalan dari panggilan jiwa, panggilan dari hati. Sesuatu yang datang dari hati maka hasilnya akan indah. Tentunya karya yang indah, saya rasa semua lagu tegalan indah jika dibuat dan dirasakan dengan hati. “

Eka : “ada tidak pengaruh faktor lingkungan, alam sosial budaya dalam lagu tegalan?”

Jaka : “ada, lingkungan sering saya sampaikan dalam lirik yang saya buat dalam karya saya semisal Sidapurna, dan di video clip saya selalu menampilkan khas aktivitas dan tempat di Tegal. Contoh di Guci, n=bukit bintang, dll”

Eka : “lalu ada tidak nilai-nilai kebudayaan yang bersifat edukasi di lagu tegalan?”

Jaka : “ada, jadi setiap lagu tegalan yang saya buat harus ada pesan moralnya, semisal lagu warmad.”

Eka : “apakah pengarang lagu tegalan dipengaruhi oleh budaya dan iklim di Tegal?”

Jaka : “iya, kadang lagu saya yang viral adalah lagu yang terjadi di Tegal.”

Eka : “apakah lagu tegalan mempunyai pengaruh terhadap keidupan masyarakat Tegal?”

Jaka : “berpengaruh, karena masyarakat Tegal masih banyak yang tidak lupa dengan lagu tegalan.”

Eka : “apakah sudah ada nilai ekonominya?”

Jaka : “saya lahir dan bekerja di Tegal, kalau dibilang untung lebih ke entertaintmen mc dan seniman. Kalau lagu Tegalan yang menghasilkan itu belum. Malah kebalikannya, pendapatan saya malah saya dedikasikan untuk membuat lagu Tegalan”

Eka : “apakah dengan lagu tegalan dapat memahami sebagian budaya masyarakat Tegal?”

Jaka : “memahami, tapi tergantung individu masyarakat. Karena semua bergantung pada diri sendiri. Sebenarnya banyak masyarakat yang ingin melestarikan lagu tegalan hanya saja sarananya saja yang susah, jadi ini menjadi PR untuk oemerintah”

Eka : “apakah lagu tegalan mengekspresikan nilai-nilai masyarakat Tegal?”

Jaka : “tergantung lagunya, jika yang mengisahkan masyarakat Tegal ya itu mengekspresikan. Contoh mkanan, aktivitas, lokasi, dll”

Eka : “lagu tegalan apakah bisa dijadikan materi muatan lokal di sekolah?”

Jaka : “sangat bisa, khususnya daerah Tegal. Dari bahasanya dulu saja, harus diajarkan dan dimasukkan ke kurikulum bahasa jawa. Jadi siswa akan melaksanakan secara baik dengan bahasa Tegal yang baik.”

Eka : “ada juga kamusnya bahasa tegalan yang krama dan ngoko ya”

Jaka : “iya ada”

Eka : “apa sih pentingnya lagu tegalan terhadap moral masyarakat?”

Jaka : “pertama mengajak dan menyampaikan masyarakat untuk tidak sampai lupa dengan jati diri kita orang Tegal untuk tidak malu menggunakan bahasa Tegal. Serta mencintai budaya Tegal itu sendiri”.

Eka : “apasih yang membuat lagu tegalan itu indah?”

Jaka : “ketika lagu saya di dengar orang lain, menurutku indah. Perkara bagus tidak yang penting saya sudah berkarya. Sipapaun dan apapun lagu tegalan saya rasa indah”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengandung corak sosial?”

Jaka : “ada, lagu saya banyak sekali. Kehidupan sosial masyarakat tegal yang guyub rukun. Contoh lagu dukuh kedawung, menggambarkan sesa yang guyub rukun dan hasil tani yang melimpah.”

Eka : “apakah seniman lagu tegalan menyampaikan apa yang dilihat diinginkan dan dirasakan dalam lagu tegalan?”

Jaka : “iya tentu, semua seniman memiliki niat masing-masing. Ada dua aspek, bahwa seniman ada pekerja seni yang menghasilkan uang dari seni, ada pengabdian seni yang mengabdikan dan menghasilkan seni. Kalau pekerja seni bisa memakai karya orang lain, kalau pengabdian seni totalitas memberikan seni kepada semua masyarakat.”

Eka : “apa nilai-nilai baik dari lagu tegalan?”

Jaka : “semua lagu tegalan baik, jadi yang sudah baik jangan sampai tidak baik karena lagu yang kurang baik”

Eka : “apa saja nilai pendidikan dalam lagu tegalan?”

Jaka : “contoh, lagu tentang pitutur pada ki entus misal, lagu topeng monyet agar menjadi orang rakus. Dan laguku yang kebletengen biar menjadi orang yang secukupnya dan tidak rakus.”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang menganjurkan untuk cinta kepada Tuhan?”

Jaka : “ada, lagu ditinggal mati. Agar saya bisa ikhlas, bahwa apa yang diambil Tuhan dari kita adalah kasih sayang Allah kepada kita”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan jujur dan tanggung jawab?”

Jaka : “ada, bujang kapiran. Lagu itu menceritakan kejujuran bahwa semakin ahri semakin tua dan harus tanggung jawab terhadap keluarga dan orang tua.”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan hormat dan santun?”

Jaka : “ada, itu semblotongan agar hormat dan santun kepada orang tua. Pada lirik “akeh bocah klalen karo wong tua, pada sembrono nggal dina dolanan hp sampe klalen pejratan”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan untuk percaya diri?”

Jaka : “ada, contoh lagunya mas budi ani. Menceritakan orang berangkat ke luar negeri untuk mencari modal bertani, agar berhasil di pertanian. Dia percaya diri menjadi anak petani”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan untuk rendah hati dan baik?”

Jaka : “ada, di smeblotongan itu loh banyak sekali”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang menganjurkan untuk toleransi?”

Jaka : “saya belum tahu. Tapi lagu saya dapat dikonsumsi semua agama.”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan ekspresif?”

Jaka : “ada, hampir semua, apa adanya dan jujur. Lagu saya itu, masyarakat memberikan kepercayaan untuk lagu saya yang warmad dan setan kopet.”

Eka : “termasuk klasifikasi musik apa lagu tegalan?”

Jaka : “termasuk genre dangdut yang diberi bahasa tegal, jadi dangdut tegalan. Tapi menurut saya semua genre bisa masuk lagu tegalan”

Eka : “ada tidak lirik lagu tegalan yang menggambarkan aktivitas budaya tegal?”

Jaka : “banyak, teh poci gula batu, dan banyak lagi. Saya berusaha membuat lagu fenomenal dan kekinian agar mudah diterima. Saya tetap menceritakan lokasi atau budaya tegal tapi saya kombinasikan terkait kisah hidup, contoh lagu saya tentang GBN Slawi yang menceritakan kisah cinta yang bertemu di GBN Slawi. Dll. Saya menggambarkan lokasi di Tegal tapi saya tidak menceritakan kisah tempat tersebut, lebih ke kisah hidup yang dilaksanakan di lokasi tersebut”

Eka : “apakah dalam lagu tegalan mengandung makna pendidikan nilai etika dll?”

Jaka : “ada jelas, semisal lagu man warso rika semrawut. Bahwa orang harus tahu pendidikan yang baik seperti apa agar jadi manusia yang memiliki tata krama terhadap orang lain. Semua lagu tegalan memiliki unsur pendidikan. Dasar kunyuk pun mengandung pendidikan, agar tidak mengeluh dan kufur nikmat seperti kunyuk atau kurang nyukuri. Penyampaiannya khas tegal yang apa adanya”

Eka : “apa lagu tegalan potensial masuk dalam kurikulum musi di sekolah?”

Jaka : “masuk sekali, harus jadi planning pemda agar lagu tegalan masuk menjadi materi di kurikulum sekolah, penelitian ini semoga bisa menjadi referensi rujukan untuk memasuukan lagu tegalan dalam materi sekolah”

Eka : “saya pernah pas hut tegal, lomba paduan suara lagu keminclong moncer kotane ciptaannya pak yono daryono dan aransemennya oak nur ngudiyono.”

Jaka : “harusnya pr warga tegalan, kalau bisa lagu anak-anak dengan bahsa tegal agar bisa dikonsumsi anak anak Tegal, agar mendidik anak-anak”

Eka : “lagutegalan mengandung nilai identitas anak-anak Tegal?”

Jaka : “anak-anak tegal banyak main tiktok menggunakan lagu setan kopet itu, jadi anak anak mengenal lagu setan kopet melalui tiktok”

Eka : “bagaimana cara memfamiliarkan lagu tegalan ke anak-anak?”

Jaka : “saya yakin itu perlu materi dan orang tua harus menjelaskan ke anak-anak mana yang pantas dan kurang pantas dikonsumsi anak anak.”

Eka : “anda sepakat untuk mengembangkan lagu tegalan butuh dukungan pemerintah?”

Jaka : “wajib, pemerintah jadi karena dukungan masyarakat. Jadi pemerintah harus mendukung kita untuk mengembangkan lagu tegalan. Agar masyarakat produktif, tegal tidak kekurangan seniman, musisi, dll.”

Eka : “apakah melalui lagu tegalan dapat memberi kebebasan ekspresi kreatif?”

Jaka : “ya, agar tidak hjanya menjadi angan-angan maka dibuat sebuah karya.”

Eka : “apakah dengan lagu tegalan dapat menumbuhkan percaya diri?”

Jaka : “banget, saya juga sangat percaya diri hehhe.

Eka : “alhamdulillah, sementara cukup ya mas, terimakasih sudah membantu saya mengenai lagu tegalan”

Jaka : “ok sama sama mbak”

TRANSKRIP WAWANCARA DENGAN MAS HARYO TANGGAL 30 JANUARI 2021

Eka : Assalamualaikum mas haryo, selamat sore, alhamdulillah akhirnya dapat bertemu lagi ya mas. Saya ingin bertanya-tanya terkait lagu tegalan boleh ya mas.

Haryo : ya boleh mbak.

Eka : Menurut mas haryo, apakah syair lagu tegalan mengandung unsur identitas masyarakat pesisir tegal?

Haryo : jelas iya mbak, namun hanya sebagian.

Eka : jika hanya sebagian kecil, lalu sebagian besarnya tentang apa ya mas?

Haryo : Hanya sebagian mbak, ada juga yang sebagai nasehat untuk masyarakat. Contoh dalam lagu karya abah Enthus yang Topeng Monyet. Topeng monyet itu kan sebenarnya paweling, paweling itu pengingat. Paweling itu kan pengingat-ingat, di situ mengatakan tentang tentang teori darwin. Sebelum apa namanya? Sebelum dimulai lagu, itu ada ngobrolnya pakai bahasa tegalan ‘dulur dulur’ ngerti artine ya?

Eka : oh iya ya mas

Haryo : ya itu ada salah satu memang

Eka : kalo bowo itu kan dinadakan ya kalo ini mungkin lebih prolog ya. Kalo saya amati dari yang topeng monyet itu itu loh lagu topeng monyet kan memang sama Pak Enthusm emang yang diharapkan ada prolognya dulu gitu ya.

Haryo : coba kalo amati liriknya ‘senadyan jarene darwin, menungsa asale monyet nanging diparingi akal, becik ketitik ala ketara, srada sifat sing monyet yen memangan coprat capret, pancene blih pada duman, karepe kabeh dijarah rayah. Mulane ya dulur dulur, mulane ya jakwir jakwir, aja pada tiru monyet, amgger kambing mangane suket godong, annger kucing mangane iwak daging , angger kambing mangane suket godong, angger kucing mangane iwak daging, suket godong iwak daging, suket godong iwak daging, auket godong iwak daging, kambing kucing dipangan uwong’. Seperti itu lagunya. Kalo yang di topeng monyet itu kaya lagu seperti ada guyonannya gitu lah mba, makanya di pertanyaan njenengan ada yang tidak bisa terjawab di lagu topeng monyet.

Eka : oalah yang mana ya mas?

Haryo : yang masalah makanan atau pakaian nomer 3 itu ngga bisa terjawab.

Eka : tapi ada dong. Jika apakah ada lagu tegalan yang menggambarkan makanan dan minuman khas tegal itu adalah mendoan, teh poci gula batu.

Haryo : iya ada tapi lagu topeng monyet tidak bisa menjawab pertanyaan itu.

Eka : maksudnya saya menyusun ini mungkin kan untuk umum ya sebetulnya, maksudnya misalkan mas haryo sendiri dari koleksi lagu tegalan yang mas haryo ketahui saya kira ada ngga lagu tegalan yang menggambarkan lagu tentang makanan minuman khas tegal kan pasti ada ya?

Haryo : kalo saya ngga ada lagunya.

Eka : kalau yang ciptaan bapa ngga ada? Ciptaan jenengan ngga ada juga?

Haryo : ciptaan om dimas ada. Itu ada berapa puluh makanan khas tegal kan dinyanyikan juga.

Eka : jika tentang pakaian, yang mengangkat pakaian khas tegal apa ya pakaian khas tegal berarti? Apakah syair syair lagu tegalan mengandung unsur unsur identitas masyarakat pesisir tegal? Kalo menurut mas haryo gimana secara umum dan tidak berpatok pada topeng monyet saja.

Haryo : iya, terutama identitas masyarakat itu di tegalan itu khususnya susah ya mba, dia los kalo ngomong cablok tapi itu sebuah romantisme.

Eka : iya, apa adanya. Jujur tapi sebenarnya ada karakter kejujuran ya kalo dari bahaa tetegalan itu sendiri.

Eka : kalau saya berharap setelah penelitian saya ini, why not lagu tegalan itu juga diajarkan disekolah sekolah formmal. Itu rekomendasi lanjutan dari disertasi saya harapannya untuk bisa membuat rumusan itu saya harus bikin ramuannya dulu. Kenapa saya yakin banget nih mengajukan kalo lagu tegalan ini bisa diangkat jadi bahan pembelajaran di sekolah formal. Kan harus kuat dulu teorinya.

Haryo : di situ kan emang sudah ada kajian akademis. Dari dasar kajian akademik itu nanti itu turunannya itu membentuk sub sub kurikulum yang lain lagu tegalan, puisi tegalan, wangsalan tegalan. Wangsalan itu sepeti pantun.

Eka : apakah lagu tegalan menggunakan bahasa yang lugas dan spontan?

Haryo : iya, nanti mungkin bisa ketemu di lagu rumangsa.

Eka : salah satu problematika teman teman saya karena ini kan termasuk sudah masuk ke penelitian sebetulnya. Sebelum ini saya prosesnya kan lumayan rumit ya, saya benar benar menganalisa. Seperti ada komunitas kelompok lagu anak gitu saya datengin dan saya tanya “kamu tau ga sih lagu tegalan?” ‘tau, tapi kalo mau bawain itu malu kaya wagu gitu loh mba. Jadi mereka itu tidak sadar sedang saya.

Haryo : pak maufur itu pernah membuat konsep tulisan judulnya memartabatkan bahasa tegal. Nah itu nanti untuk kasus yang anda sampaikan bisa dikaji di pak maufur.sejauh mana bahasa tegal itu dipandang di nasional katakanlah seperti itu. Kenapa masih ada orang yang masih malu menggunakan bahasa tegal. Nanti beliau bisa menguak kasusnya.

Eka : selanjutnya mas, apakah ada syair lagu tegalan yang dianggap kasar? Menurut mas haryo ada ngga?

Haryo : kasar itu krtika lagu tegalan dinyanyikan di jjawa tengah dan didengarkan tidak berasal dari bahasa tegal ya jadi kesannya kasar.

Eka : tapi untuk orang tegal sendiri sebenarnya ngga ya mas?

Haryo : jadi lugas dan spontannya orang tegal itu ketika ketemu orang tegal itu bahasa romantisme. Nah itu kalo saya melihat ketika dikatakan kasar itu ketika bahasa tegal, berhubung bahasa tegal itu mungkin ketemu dengan orang orang jawa wetan dan sebagainya.

Eka : jadi kalo menurut mas haryo sih sejauh ini bukan istilah kasar tapi bagaimana pendengarnya aja ya. Apakah ada lagu tegalan menceritakan tentang tegal sebagai daerah pesisir dengan keindahan alam lautnya?

Haryo : ada mbak, contoh Tegal keminclong moncer kotane, lagu lebaksiu dll.

Eka : apa saja judul lagu tegalan yang pernah mas haryo nyanyikan? mungkin ngarang pernah ngga?

Haryo : ada, judulnya kembang asmara. Itu inspirasi dari kata syahadat laillaha ilallah muhammadurrasulullah. Itu menceritakan tentang sebuah cinta yang tidak bisa diekspresikan dengan mantra, dengan harta benda ataupun dengan kata kata. Wujud dari bait pertama itu wujud dari lailaha ilallah, bait keduanya wujud dari muhammadu rasulullah.

Eka : alasan apa mas haryo menciptakan lagu kembang asmara tadi?

Haryo : ya itu tadi saya terinspirasi dari kalimat syahadat bukti kecintaan saya dengan dua kalimat syahadat, cinta sama Allah kemudia cinta sama kanjeng nabi muhammad.

Eka : jadi intinya lagu itu maknanya lebih menggambarkan spiritual ya. Selanjutnya Bagaimana perhatian pemerintahan daerah terhadap pengembangan lagu tegala?

Haryo : ya belum ada program yang detail mengenai pelestarian lagu tegalan.

Eka : apakah ada informasi misalnya apakah lagu tegalan itu sudah di godog di dinas-dinas tertentu di kota maupun kabupaten gitu?

Haryo : ini kan temen temen senior budayawan sedang mengajukan pembentukan dewan kebudayaan.

Eka : bedanya apa sama dewan kesenian?

Haryo : dewan kesenian itu ada di dalam dewan kebudayaan itu. Kalo kesenian kan cuman kesenian tok, kalo kebudayaan kan ada kebudayaan lisan, arkeolog, dll.

Eka : apakah mas haryo pernah ikut nembang yang maksudnya kalo perform serringkali membawakan lagu-lagu tegalan secara live, biasanya lagu lagunya apa aja sih selain pasti tadi lah kembang asmara sama topeng monyet itu?

Haryo : belum, kalo lagu tegalan baru dua itu.

Eka : menurut menurut mas haryo sebagai seiman apa yang seharusnya dilakukan pemerintah daerah untuk pengembangan lagu tegalan?

Haryo : saya pikir perlu ada keseriusan dari pemerintah. Sebuah produk itu kan disukai masyarakat ketika masyarakat itu butuh produk tersebut. Kemudian yang perlu kita tanamkan di masyarakat adalah bahwa masyarakat itu betul betul butuh tentang lagu-lagu tegalan.

Eka : kalo memang iya lagu tegalan itu sebuah produk kearifan lokal itu disukai, diminati masyarakat gitu ya Masyarakat itu perlu tau bagaimana dan seperti apa lagu tegalan tersebut ya mas?

Haryo : makannya nanti kalau betul betul diresmikan bahasa tegalan masuk ke dalam kurikulum, saya kira ada sebuah batu loncatan yang luar biasa termasuk untuk kesenian lagu tegalan. Karena anak-anak kecil itu mungkin tau bahasa tegal ya seperti itu tidak tahu esensinya dan bagaimana mencipta puisi tegal. Sama sebenarnya di sekolah itu ada pelajaran bahasa jawa kenapa tidak diajarkan bahasa tegalan juga? Makanya jangan sampe ketika ada kurikulum itu masuk, mungkin akan mengikis ketika orang mengatakan saya malu berbicara bahas tegal. **Kasus yang seperti itu akan berkurang karena di dalamnya akan di kaji bahwa bahasa tegal juga mempunyai nilai nilai dan unsur unsur kebaikan, edukasi, spiritual dan sebagainya.**

Eka : adakah lagu lagu yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan masyarakat tegal sebagai masyarakat pesisir?

Haryo : belum.

Eka : apakah lagu tegalan mengandung struktur perasaan?

Haryo : pasti ya, bahasa lugas dan spontan itu masuk ke kebahasaan bahasa tegal. Kemudian tegal itukan saya bisa katakan kota wali juga, di sini banyak ulama ulama yang sudah dimakamkan di sini. Jadi nilai spiritualnya orang tegal itu juga ngga kalah gede. Mungkin ya kita melihatnya tegal itu berbeda di segi bahasa, juga mungkin tidak bisa diterima di masyarakat jawa tengah sekitar. Itu yang belm dikaji mungkin.

Eka : apakah ada kekhususan lagu tegalan dengan lagu-lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas tegal? Kalo menurut mas haryo gimana?

Haryo : kalau notasi sih belum mengkaji ya, dan masalah bentuk-bentuk struktur bahasa saja sih. Ada prokem-prokem mungkin yang akan muncul. Prokem itu adalah bahasa khusus daerah jakwir itu di tegal. Daerah lain itu ngga ada jakwir.

Eka : lalu dimana letak keindahan syair syair lagu tegalan?

Haryo : romantisme bahasa ketika orang itu mendengarkan lagu tegalan yang orang tegal sendiri teramat senang mba. Sebab disuruh dengerin lagu tegalan itu asik ya, pasti gitu.

Eka : saya sementara ini mendengarkan pa imam jun itu lebih ke sosial ya, kalo didengerin ya kita merasakan banget orang kecil yang hidup di tegal. Lanjut lagi ya, apakah ada pengaruh faktor lingkungan alam sosial dan budaya dalam lagu tegalan?

Haryo : yess... malah itu wujud romantismenya di situ.

Eka : seperti apa nilai nilai kebudayaan yang bersifat edukatif dalam lagu tegalan?

Haryo : kebudayaan itu kan berasal dari kata digdaya, diangen angen atau pikiran manusia. Daya itu kekuatan jadi kebudayaan itu hasil pemikiran manusia itu yang menjadi kekuatan sehingga menciptakan keselarasan, menciptakan kerukunan, menciptakan perdamaian di kebudayaan tertentu. Kebudayaan itu kan disepakati oleh sekelompok orang, di situ menjadi kekuatan kelompok orang itu. Dan budaya tegalan di sepakati oleh orang orang tegalan, budaya orang jawa timuran disepakati oleh orang orang jawa timuran. Jadi di dalam kebudayaan itu ada tiga unsur, etika, estetika, dan hati nurani. Dengan karakter tegalan loh ya... etikanya degan tegalannya.

Eka : apakah pengarang lagu tegalan dipengaruhi kondisi budaya, adat, iklim setempat?

Haryo : betul. Kalau saya seringnya buat lagu itu tengah malam setelah memproses suatu hal. Saya kemarin baru membuat lagu mba, tapi ini lagunya belum tak tegalkan. Ini saya mencoba untuk mengarti pasar bahwa secara umum. Judulnya lagu kenangan, ini cerita saya kangen banget sama abah, begitu. saya bisa tetap tersenyum itu saya tetap mengingat apa yang dinasehati abah. **Seperti pada lagu topeng monyet itu sindiran pemerintah dan pejabat yang senenge jarah rayah, mapeg karakternya waktu tahun 1990an.**

Eka : itu tahun berapa sih topeng monyet itu?

Haryo : 1999 kalo ngga salah. Jadi memang saya dalang yang terangkat oleh zaman. Zamannya lagi seperti itu saya banter membela rakyat akhirnya keangkat lah. Kemudian masalah pakemisasi lagu tegalan, saya kira kalo pake itu malah sulit untuk eksplornya. Kalo mau, nanti ada pengembangan pengembangan lagu tegalan. Kalau mau dibuat pakem boleh tapi masuknya lagu tegalan klasik. Tapi ada lagu tegalan yang tidak memakai pakem itu gapapa.

Eka : berarti mungkin akan muncul teori tentang lagu tegalan klasik dan lagu tegalan kontemporer?

Haryo :baiknya keduanya berjalan bersama.

Eka : alhamdulillah. Terimakasih banyak ya mas haryo sudah mau membantu melengkapi data saya dalam penelitian ini. Jangan bosan saya wawancara ya mas.

Haryo : iya mbak sama-sama. Silakan.

TRANSKRIP WAWANCARA DENGAN PAK YONO DARYONO TANGGAL 24 OKTOBER 2020

Eka :Assalamualaikum Pak Yono, selamat sore, alhamdulillah akhirnya dapat bertemu lagi ya pak. Saya ingin bertanya-tanya terkait lagu tegalan boleh ya pak.

Yono : iya boleh mbak, monggo.

Eka : untuk lagu tegalan sendiri baru beberapa loh seperti lagu Tegal Keminclong

Yono : itu lagu saya itu...

Eka : nah itu karena kebetulan tahun 2016, waktu itu saya ngelatih. Itu ada kompetisi kan itu sempet kayanya lagu itu dipakai untuk pake lomba. Ada anak sd mau lomba dan kebetulan lagunya itu, akhirnya kan saya dengerin nah terus ditambah lagi pas kegiatan di kampus ada tim padus saya melatih sekalian lagunya itu. Pas ada seminar nasional yaudah dilaksanakan di kampus tegal. Tegal keminclong itu saya aransemen dan saya bikin padusnya.

Yono : kalau lagu tegal itu masih batas syairnya, belum bisa dikatakan ini lagu tegal atau bukan. Kalo tidak ada syairnya kita ngga tahu itu lagu mana. Jadi kalau anda menanyakan ciri-cirinya apa, ciri-cirinya ya bahasanya. Lebih dari itu, musiknya sederhana.

Eka : karena memang tidak ada yang memback up bentuk pembiayaan rekaman itu ya.

Yono : sekarang ini sebagian besar biaya sendiri.

Eka : pak Dimas Riyanto itu profilnya apa pak? Itu memang seniman? Orang kota tegal atau kabupaten pak?

Yono : orang kota tegal. Lokasi rumahnya Sebelum sampai ke gedung wanita ada jalan ke panggung.

Eka : jadi sebenarnya lagu tegalan itu punya ko tegal atau kabupaten pak?

Yono : kalau masalah seni budaya itu belum ada wilayah sih. Tapi berkembangnya lebih banyak di kabupaten.cirinya lagu tegalan memang orkes galimpung namanya kalau dulu.

Eka : orkes galimpung ya pak, itu ada kepanjangannya atau gimana? Itu nama alat musik?

Yono : galimpung itu istilah. Orkes galimpung itu orkes akustik, jadi tanpa ornamen-ornamen. Dengan tempo-tempo tertentu itu. Sebelum ada dangdut ada istilah istilah orkes, beda kan orkes itu sama dangdut. Munculnya dangdut itu setelah ada Roma Irama, dulu ya orkes. Sebelum orkes juga ada melayu, perkembangannya kan begitu. Nah lagu tegalan itu cenderung itu kembali ke orkes kaya istilahnya saya mengatakan orkes galimpung itu. Kalau lagu-lagu orkes itu kan aransemennya sederhana sekali. Ciinya menurut saya sepert itu kalo anda menanyakannya. Lagu tegalan dulu bahasanya beda dengan yang sekarang. Banyak lagu-lagu puji-pujian itu sebagian besar lagu-lagu tegal.

Eka : mengenalkan juga kan ya pa, mengenalkan tegal itu secara geografisnya, dia punya laut gitu kan, kulinernya juga ada.

Yono : iya, nah itu diperkenalkan oleh najib.

Eka : pak najib itu orang mana pak?

Yono : orang bumiayu. Seperti halnya lagu tegal yang apa adanya. jadi menurut saya ditelusuri itu puji-pujian pantura di masjid-masjid itu kan masih banyak masjid-masjid NU masih banyak kalau setelah adzan ada lagu kuntulan juga itu yang kaya silat. Lagunya lagu puji-pujian juga.

Eka : kalo ga salah loh pak, kuntulan itu kan di claim punya pekalongan ya?

Yono : iya, pekalongan mengaku, tegal juga mngaku. Dulu waktu saya kecil kalau maulidan yang ditunggu adalah kuntulannya. Di kabupaten masih ada itu kuntulan.

Eka : menurut Pak Yono sendiri, mungkin nggak sih lagu tegalan itu diajarkan di sekolah-sekolah formal? Kenapa sampai detik ini tidak diterapkan, sementara pekalongan kan sudah ada mata pelajaran mulok membatik gitu kan?

Yono : yang kitaperjuangkan sudah dari tahun 2006 adalah bahasa tegal. Ini diperjuangkan lagi, terakhir bikin kongres gitu juga diupayakan. Sampai sekarang belum ada. Yang lagi diupayakan adalah membuat PERDA tentang mulok bahasa tegal bahkan itu akan mendampingi bahasa jawa.

Eka : kan ada lagu Gundul gundul Pacul, di sekolah – sekolah lama diajarin tuh lagu-lagu itu. Itu kan lagu jawa ya secara umum jawa tengah, kenapa gak lagu tegalan misalnya dengan beberapa aksen-aksen yang memang punya nilai pendidikan lah ya gitu. Berarti kalau misalnya dalam waktu dekat ini ngga mungkin ya pak? Sepertinya masih jauh banget ya?

Yono : seperti tadi, contoh kasus yang bahasa tegal. Dalam undang undang pemajuan kebudayaan itu undang undang nomer 5 tahun 2007 kalo ngga salah. Yang namanya budaya itu kan ada manuskripnya, kemudian tradisi, kemudian seni, lainnya adalah bahasa. sebuah bahasa sudah digunakan lebih dari 200 orang sudah dikatakan bahasa.lalu orang-orang mengatakan bahwa itu asalnya dari bahasa ngapak atau banyumas gitu. Jadi kalau dikatakan kasar, semua orang punya bahasa tergantung orangnya. Tetapi bahasa tegal itu adalah bahasa ngoko bukan untuk bahasa orang orang wetan.

Eka : kalau pak Imam Jun itu udah lebih tegal ya, sekilas saya dengarkan yang Kopi apa gitu ada beberapa itu.

Yono : kalo ada a mencari literatur musik tegalan itu ngga ada, adanya cerit.

Eka : ya tapi nggapapa juga sih pak penelitian saya kan penelitian kualitatif jadi ya sumber data yang utama itu bisa saja yang utamanya adalah orang yang memang bisa memberikan informasi. Tapi memang karena ini kan ke karya ilmiah, memang harus ada sumbernya itu. Sumber referensi literatur-literturnya itu jelas juga.

Yono : literatur untuk internet itu juga kurang bisa ditanggungjawabkan. Mangkanya tadi kan saya tanya ini sudah disetujui belum literatur yang dari internet. Jadi lagu-lagu tegalan itu ciri khasnya ya pertama bahasanya. Kemudian musiknya istilah saya itu orkes galimpung.

Eka : orkes ya tadi? Melayu, orkes, terus dangdut. Nah kalo lagu tegalan itu lebih ke orkesya ya.

Yono : itu mestinya menjadi momentum itu lagu-lagunya.

Eka : menurut Pak Yono, apakah lagu tegalan itu layak di pelajari sebagai salah satu mulok di sekolah-sekolah formal?

Yono : untuk bisa belajar bahasa bisa jadi. Kita waktu anak anak itu kan diajari seni ya, jadi mengajari orang dengan nyanyian lebih mudah. Tinggal kontennya dengan memilah milah konten lagu tegalan. Jadi lebih ke komunikatif mengajarkan dengan musik. Hanya persoalannya bahwa bahasa tegal itu belum bisa diterapkan.

Eka : saya fikir kalau guru itu berani-berani saja tapi kalau pemerintah ngebolehkan gitu ya.

Yono : jadi maksudnya begini, bahasa tegal itu ada beberapa perbedaan dengan bahasa jawa. Bahwa orang tegal itu suka dengan membahasakan dirinya sendiri,kalau

orang wetan itu awak dewek di kramani. Tapi itu bahasa bukan sebuah permasalahan. Itu jadi mengajarkan lewat lagu itu sebenarnya lebih mudah.

Eka : tapi itu kembali lagi ke tadi ya ke kebijakan pemerintah, kan tadi disampaikan kan kepedulian pemerintah terhadap lagu tegalan.

Yono : ya tadi, itu salah satu upaya untuk memperkenalkan tegalan saya bikin lagu itu tafi Tegal Keminclong.

Eka : tapi ini ya, kalo lagu tegal keminclong kan kebetulan saya juga membuat aransementnya karena waktu itu saya ngelatih juga karena ada detailnya agak ngeh gitu kan. Kenapa itu dari pemerintah atau mungkin dari Pak Yono sendiri, kenapa ngga punya ide untuk coba diputar di stasiun tegal atau tempat tempat umum?

Yono : awalnya pernah waktu itu di putarkan di tanggreban atau pintu palang kereta, tapi di stasiun belum.

Eka : berarti kemungkinannya itu terhentu itu juga karena kompetisi person ya.

Yono : waktu itu pernah di lombakan ya.

Eka : alhamdulillah cukup banyak informasi pendukung data penelitian saya. Terimakasih banyak ya pak yono sudah membantu

Yono: iya mbak sama sama.

Transkrip Wawancara Imam Joend 1 (13 Februari 2021)

Eka : “Assalamualaikum pak, perkenalkan saya eka titi andaryani mahasiswa S3 Pendidikan Seni Unnes. Kebetulan saya sedang meneliti tentang lagu tegalan melalui beberapa tokoh budayawan , dan pembuat lagu tegalan semuanya merujuk bapak, bapak semoga berkenan saya wawancarai ya pak”.

Imam joend : “iya silakan mbak gapapa”

Eka : “Bapak imam ketua dewan kesenian kabupaten tegal ya pak? Dari tahun berapa bapak menjadi ketua?”

Imam joend: “berarti dari februari 2019”.

Eka : “sudah mau 2 tahun nggeh?”

Imam joend: iya mbak, tapi sedang tidak aktif mbak, karena pandemi semua kegiatan dihentikan.”

Eka : “atau mungkin konser virtual?”

Imam joend: “masalahnya kemarin anggaran gak cair, semua ditarik untuk covid 19. Ada anggaran hibah alat tapi tetep tidak bisa berkegiatan. Jadi, bukan hanya tentang modal, teman teman seniman biasanya tanpa anggaran ya gapapa. Virtual tetep, tapi terbatas paling live virtual mengisi kekosongan.”

Eka : “aktivitas keseharian pak imam joend sendiri apa ?”

Imam joend: “dari 1995 saya membuat lagu, saya dulu pencipta lagu nasional bukan tegalan dari 1995-2001, baru tergugah buat lagu tegalan karena pak nadjeeb sudah tidak aktif.”

Eka: “untuk karya anda sendiri biasanya dalam bentuk apa pak? Kaset atau cd?”

Imam joend: “kalo dulu era kaset ya kaset, cd ya cd”.

Eka: “awalnya pak imam joend buat lagu apa?”

Imam joend: “saya dulu pencipta dangdut, baru tegalan.”

Eka : “sempat buat cd juga pak?”

Imam joend: “sempat juga”

Eka: “berarti sudah ada karya lagu tegalan sebelum anda berkarya?”

Imam joend : “ada karya nadjeeb, dulu sebelum tarling booming, lagu tegalan sudah ada, jaman aku sd”.

Eka: “apa lagu pak nadjeeb yang paling bapak suka?”

Imam joend :” lagu teh poci gula batu, dan man draup. Tapi nadjeeb masih pakai kaset pita, dan saya mengenal rekaman dari nadjeeb, dia guru saya. Dan yang membantu nadjeeb di era digital adalah saya yang menyimpan file karya beliau, termasuk milik dimas.”

Eka : “saya kemarin dikasih buku lirik lagu oleh pak dimas”

Imam joend : “kalau orang dulu begitu, hanya lirik tanpa notasi. Tapi kalo pak dimas paham notasi kalo saya dan nadjeeb buta notasi. Hanya membuat lagu saja menggunakan feeling dan ketukan.”

Eka : “awal mula membuat lagu tegalan inspirasimu gimana?”

Imam joend: “2001, saya terpanggil karena nadjeeb vaccum. Dan generasi lagu tegalan putus tahun itu gak ada dimas riyanto terakhir tahun 1999-2000 setelah itu gak ada. Saya berpikir buat lagu tegalan, saya mempunyai produser ari wibowo penyanyi madu dan racun. Saya waktu itu nawarin lagu-lagu tegalan bukan buat saya, malah buat doyok pelawak. Waktu itu doyok kena kasus narkoba, jadinya terpaksa saya nyanyi itu.”

Eka : “itu lagu perdananya ya, judulnya apa pak?”

Imam joend : “judulnya ora tak sangka.”

Eka : “pada waktu membuat lagu tegalan yang ada dipikiran bapak itu apa?”

Imam joeend : “kalau nadjeeb itu kan tradisi musik lama jadi banyak mengadopsi dari lagu-lagu luar, kalo dangdut kebanyakan dari india. Hampir 90% lagunya nadjeeb itu lagunya terinspirasi dari lagu india. Ada beberapa yang ngambil dari lagu barat. Dari tahun 60-80an itu kebanyakan ngambil dari lagu india. Ketika saya masuk ke industri rekaman semuanya sudah beda. Ada beberapa yang masih bertahan dengan warna-warna india, tapi kalo saya lebih suka yang lokal. Lebih baik warna jawa atau melayu saya lebih suka yang seperti itu. Makanya saya lebih bermain imajinasi sendiri, saya nyaris tidak pernah pakai lagu-lagu india. Kecuali atas permintaan dari produser.”

Eka : “biasanya lagu-lagu ciptaan njenengan itu terkait apa pak?”

Imam joend : “biasanya lebih banyak bicara tentang percintaan wong tegal, makanan, ya semuanya tentang tradisi, alam, kaya lagu galawi. Galawi itu singkatan dari tegal slawi, istilah tersebut dahulu dipakai orang-orang kondaktur brebes. Ini bercerita tentang alam dan apapun yang ada di kabupaten tegal, yang tentang alam ada kaligung, endog asin, purwahamba, pantai widuri.”

Eka : “kalau menurut pak imam, lagu tegalan ini sudah pernah eksis belum?”

Imam joend : “kalau bicara eksis secara nasional itu eksis pada saat jaman nadjeeb.”

Eka : “berarti benar ya pak kalau misalnya analisa awal saya bahwa lagu tegalan itu malah tidak cukup eksis di kotanya sendiri?”

Imam joend : “iya benar, itu saya akui. Kalau sesuai ekspektasi saya sih belum, harapan saya bukan hanya sekedar lagu sebetulnya. Ini saya usul di pariwisata untuk menghidupkan kesenian tegal seperti memutar lagu tegalan di semua tempat pariwisata yang ada di tegal. Lagu tegalan itu jauh sebelum ada lagu-lagu tarling itu sudah terkenal, tapi sekarang lebih dikenal sebagai lagu ngapak namanya, padahal ngapak itu lebih ke daerah banyumas. Secara kuantitas, produktifitas lagu banyumas itu lebih banyak, dan kita kalah. Ya karena mereka itu ditunjang sama dinas, baik kebumen dan banyumas itu luar biasa. Dan kita sekarang juga sudah era youtube kan,

kita di youtube kita kalah banget. Sebetulnya untuk kualitas kita ngga kalah tetapi secara kuantitas itu kita kalah. Jadi kuantitas itu penting kalo strategi untuk zaman sekarang.”

Eka : “berarti salah satu alasannya lagu tegal itu karena pilihannya belum banyak dan penciptanya juga itu-itu aja ya”

Imam joend : “ada lagu saya yang cukup terkenal dan saya perhatikan itu banyak mengcover tetapi tidak ada yang cocok, karena nggak dapet karakternya pada penyanyi.”

Eka : “kalo lagu tegalan pa imam ini, itu lebih banyak tentang percintaan atau mengangkat tentang kekhasan tegal?”

Imam joend : “saya ada keinginan untuk mengangkat lagu tentang tempat-tempat wisata. Dan yang sudah jadi itu seperti purwahamba itu bercerita tentang cinta sebetulnya. Tragedi cinta yang terjadi di purwahamba tepatnya.”

Eka : kalo karya pak imam sendiri yang menurut pak imam bisa diajarkan di sekolah karena mengandung edukasi itu apakah ada?”

Imam joend : “ ada, ya misalnya lagu galawi itukan kisah tentang alam, kehidupan, masyarakat di tegal, itu sangat bisa. Lalu kaligung, itu saya bercerita tentang kaligung dan manfaatnya agar bisa dirasakan sama masyarakat. Kalo nadjeeb itu dulu ada lagu yang judulnya dolanan yang berisi tentang kegiatan anak-anak Tegal.”

Transkrip Wawancara Imam Joend 2 (13 Februari 2021)

Eka : “assalamualaikum pak, ketemu lagi ya pak dengansaya eka titi andaryani, semoga bapak berkenan saya wawancarai ya pak.”

Imam joend : “iya silakan mbak gapapa”

Eka : “ini ada beberapa pertanyaan yang sudah saya buat, jadi saya bisa bacakan satu persatu ya pak. Yang pertama ni pak, apakah menurut pak imam syair syair lgu tegalan itu mengandung unsur-unsur identitas masyarakat pesisir tegal?”

Imam joend : “kita tidak spesifik ke satu daerah kawasan ya, ada yang bercerita tentang daerah pesisir itu sebenarnya.”

Eka : “kalo karya-karya pak imam sendiri bagaimana?”

Imam joend : “kalo lagu saya nggak ada sebetulnya, tapi yang menyentuh itu ada. Lagu galawi itu saya menyebut tentang nelayan dan segala macamnya. Jadi galawi itu

lengkap, saya menyebut hampir semua profesi yang ada di tegal dari pantai sampai gunung. Kalo karya nadjeeb juga ada.”

Eka : “Kalo menurut pak imam lagi, apakah lagu tegalan menggunakan bahasa ngoko?”

Imam joend : “sebenarnya bahasa tegal itu kita tidak memandang status sosial ya, Jadi pemilihan kosakata mungkin bisa dipilih. Setiap bahasa kan pasti mempunyai kosakata-kosakata yang dianggap sebagai kosakata yang jorok misalnya tidak pantas dibicarakan dengan orang yang lebih tua misalnya seperti itu. Di karya saya tidak ada, karena saya lebih suka yang bahasanya halus. Walaupun sebenarnya lagu saya yang judulnya man warso itu kasar karena marah-marah, tetapi saya tetap memakai bahasa yang biasa saja tidak kasar dan tidak halus.”

Eka : “menurut pak imam, apakah ada karya pak imam yang menggambarkan makna atau minuman khas tegal?”

Imam joend : “karya saya ada judulnya tahu banjaran.”

Eka : “lalu apakah ada lagu tegalan yang syairnya mengangkat pakaian khas tegal?”

Imam joend : “kalau karya saya tentang pakaian hampir tidak ada. Ya itu harus dimaklumi juga, karena kita produktifitas lagu tegalan kan sangat minim dan umumnya lagu-lagu yang bisa diterima lagu yang bercerita tentang keadaan sosial Tegal.”

Eka : “apakah lagu tegalan menggunakan bahasa-bahasa yang lugas dan spontan?”

Imam joend : “hampir semua kalau karya saya, kalau bahasa yang saya gunakan bahkan menggali kata-kata yang lama ngga kepakai di Tegal.”

Eka : “nah menurut pak imam, apakah ada syair lagu tegalan yang dianggap kasar?”

Imam joend : “kalau karya saya tidak ada.”

Eka : “terus, apakah ada lagu tegalan karya pak imam yang menceritakan tentang tegal sebagai daerah pesisir dengan keindahan lautnya?”

Imam joend : “ada itu purwahamba.”

Eka : “apa saja judul lagu tegalan yang pernah bapak nyanyikan? Dan mengapa bapak mengarang atau menyanyikan lagu itu?”

Imam joend : “kalau yang terkenal sebetulnya ada purwahamba sama man warso yang saya nyanyikan sendiri. Karena untuk lagu man warso itu belum ada orang lain yang karakternya pas akhirnya saya bawa sendiri.”

Eka : “menurut pak imam, bagaimana perhatian pemerintah daerah terhadap perkembangan lagu tegalan sampai hari ini?”

Imam joend : “ya sebenarnya tergantung pemimpinnya, karena kan memang setiap beda pemimpin beda kebijakannya dan pemikirannya. Makanya saya sedang mendorong pemerintah untuk membuat regulasi yang jelas supaya nanti siapapun nanti pemimpinnya sitemnya sama. Untuk sekarang ini sih sudah mulai bagus, dan sekarang juga pemerintah sedang berusaha.”

Eka : “apa bapak pernah mengikuti seperti konser lagu tegalan gitu?”

Imam joend : “tahun ini kan tidak boleh ya, paling tahun ini dengan virtual ya. Sekarang sudah tidak boleh.”

Eka : “kalo menurut pak imam, apa sih yang seharusnya dilakukan oleh PEMDA buat penegmbangan lagu tegalan?”

Imam joend : “mensupport ya, seperti membuat regulasi dan kebijakan. Caranya dengan memutar lagu-lagu tegalan di setiap tempat wisata, di radio, dan seperti sarana umum seperti stasiun. Saya sudah ngomong baik secara pribadi ataupun secara lembaga atau forum, mudah-mudahan kedepannya dapat terealisasi.”

Eka : “menurut pak imam nih, ada tidak lagu-lagunya pak imam yang mempunyai makna-makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat tegal sebagai masyarakat pesisir?”

Imam joend : “kayaknya nggak ada sih”

Eka : “menurut pak imam, apakah lagu tegalan yang bapak ciptakan itu mengandung struktur perasaan masyarakat tegal?”

Imam joend : “kalau seperti itu mungkin hampir semua ya karena karakter kita kan memang lugas ya.”

Eka : “berarti semuanya menandung struktur perasaan masyarakat ya pak. Nah, apakah ada kekhususan lagu tegalan dengan lagu-lagu daerah sekitarnya yang meunjukkan identitas tegal?”

Imam joend : “sebenarnya sangat beda, cuma memang ini belum bisa ditangkap oleh orang umum. Kalo dari segi bahasa sudah pasti bisa ya, tapi dari notasi lagu ataupun musik mungkin hanya musisi yang tahu karena perbedaannya tipis antara lagu tegal dengan lagu lain seperti banyuwangi. Ternyata memang ada kesamaan dengan banyuwangi.”

Eka : “nah menurut pak imam, dimana letak keindahan syair-syair lagu tegalan?”

Imam joend : “jadi indah itu kan persepsinya beda-beda ya, kadangkala ada lagu yang kelihatannya lucu tapi sbenarnya tidak. Tapi ketika saya membuat lagu yang lucu tapi dengan komposisi bahasa yang beda, biasanya ada sajak-sajak lucu yang sama itu kan butuh pemikiran yang lama. Itu juga sebuah keindahan menurut saya. Jadi ketika membuat lirik saya maunya seperti itulah. Jadi saat membuat lagu purwahamba tidak kelihatan bahasa tegal walaupun sebenarnya itu ya bahasa tegal, karena pemilihan kata yang tidak seperti lagu tegalan lainnya karena ada unsur sastranya.”

Eka : “apakah ada pengaruh faktor lingkungan seperti alam, sosial, budaya dalam lagu tegalan yang bapak ciptakan?”

Imam joend : “ada”

Eka : “apa nilai-nilai kebudayaaan yang bersifat edukasi dalam lagu tegalan yang bapak ciptakan sampai hari ini?”

Imam joend : “mungkin seperti kaligung ya, disitu ada ajakan untuk menjaga lingkungan dan untuk bersyukur. misalnya galawi juga itu ada mengenalkan tentang sosial masyarakat yang ada di kota tegal, kehidupannya seperti apa lalu juga menghargai sesama dan segala macam.”

Eka: “pertanyaan terakhir ya pak, apakah pengarang lagu tegalan seperti bapak ini dipengaruhi oleh kondisi misalkan budaya,adat,iklim,tegal dan sekitarnya?”

Imam joend : “itu sangat dipengaruhi. Jangankan lagu tegalan, lagu nasionalpun kadang saya sisipkan hal-hal seperti itu.”

Eka: alhamdulillah, ok pak imam terimakasih banyak sudah mau membantu menjawab pertanyaan demi kepentingan data saya ya”

Imam joend: “ iya sama-sama mbak”.

TRANSKRIP WAWANCARA DENGAN PAK TRI

Eka :Assalamualaikum Pak Tri, selamat sore, alhamdulillah akhirnya dapat bertemu lagi ya pak. Di sini saya mau menanyakan terkaitpenelitian saya pak.

Tri : baik, silahkan ditanyakan.

Eka : penelitian saya berbasis kearifan lokal ya pak.

Tri : iya, kearifan lokal.identitas masyarakat pesisir atau berbasis identitas budaya itu juga bisa. Identitas budaya masyarakat pesisir.

Eka : jadi manfaat teoritisnya satu aja gitu pak?

Tri : iya ini kan sudah menemukan teori kan sudah cukup. Ya kalau mau antarpratisnya nanti bisa dilihat dalam masyarakat atau para peneliti gitu kan. Nah nanti dalam kajian teoritis, itu jangan lupa ada konsep kebudayaan pesisir ya, kebudayaan masyarakat pesisir. Nah konsep yang lain mengikuti rumusan masalah ya, tadi yang edukasi ya. Ada teori bentuk lagu gitukan, kalau ada identitas ya daerah pesisir itu apa. Sumber pembelajaran itu apa gitu ya, jadi itu nanti tinggal dicari teori-teori besarnya dan konsep-konsep operasionalnya. Perhatikan sistematika pembuatan proposal ya yang dikeluarkan oleh pasca sarjana ya. Jadi kalau bab 2 itu biasanya berisi kajian pusaka, kajian teoritis, kerangka berfikir. Nah kajian pustaka itu berupa kajian terdapat hasil-hasil penelitian terdahulu yang relevan. Jadi artikel-artikel dari jurnal ya, hasil dari laporan penelitian, terus observasi yang tentang seni pesisir, karakter masyarakat pesisir, kemudian lagu-lagu daerah. Itu nanti bisa dicari di berbagai sumber untuk dipertanyakan. Nanti disitu kamu bisa menemukan isinya apa, sub sajinya apa, relevansinya apa, sehingga nanti di akhir kajian pustaka eka bisa menunjukkan perbedaan antara penelitian yang sudah dilakukan tegal itu, berbeda dengan apa yang akan kamu teliti. Nah perbedaannya dimana dan disitulah ditegaskan pembaruannya baru jadi yang tadi ditanyakan pembaruannya apa. Itu setelah kajian pustaka itu simpulkan bahwa penelitiannya berbeda, jangan kamu bolak balik sering mengatakan ini belum ada yang meneliti gitu ya. Yang penting dari kajian yang ada itu berbeda dengan apa yang akan di teliti. Yang diteliti lebih fokus kepada ini selain seakan belum ada yang meneliti juga ini ada pembaruan mengenai ditemukannya bahwa seni itu bisa menjadi media edukasi ya, untuk menunjukkan identitas budaya masyarakat pesisir. Itu nanti bisa begitu nanti. Jadikalau kamu belum mengkaji menarasikan hasil penelitian itu kamu ngga bisa menemukan perbedaannya, perbedaannya itulah yang nanti menunjukkan pembaruan. Pembaruannya ditegaskan, pembaruannya terletak pada ditemukannya nilai nilai apa ini ini itu. Jadi nanti dipelajari lagi sistematika penulisan proposal di pedoman, terus kerangka karangan berfikirnya didata kembali. Kalau penelitian kan tergantung masalahnya kan, masalahnya tadi pertama adalah kebudayaan pesisir, terus ada lagu, ada nilai edukasi, kemudian adanya identitas ya, terus ada pembelajaran muatan lokal kan gitu. Tinggal membuat produk-produk dihubungkan dengan satu sama lain. Jadi kamu harus melihat rumusan masalah. Kalau kamu membuat kerangka berfikir berdasarkan kajian teori, sehingga kamu bisa mempersatu sistem penjelasan membuat kerangka berfikir itu. Nah kerangka berfikir itulah yang selanjutnya menjadi kerangka teoritikmu dalam bentuk bagan-bagan. Di konsep konsep utama tadi harus dihubungkan satu sama lain. Sambil dilihat punya teman ya. Kan semua teman sudah mengshare di grup yaitu kan pada membuat kerangka berfikir, nah disitu bisa menimbulkan inspirasi kamu agar bisa menata konsep berfikir dari penelitianmu itu seperti apa dalam sebuah sistem. Kemudian sebuah bagan itu ya. Yang menghubungkan konsep-konsep utama itu. Itu caranya begitu eka. Yang diatas adalah kebudayaan pesisir dulu domg, kemudian dulu turun ada lagu-lagu tegalan kemudian turun ada nilai-nilai edukasi. Ada bentuk itu kan, masalahnya itukan. Gampang kalau kamu mau kembali ke judul masalah dan kajian teorinya itu. Jadi tadi kan ada

kebudayaan pesisir, lagu ya dan nilai edukasi yaterus ada pembelajaran seni. Dari situ aja digambarkan gitu ngga usah bingung. Bingung karena kmu buat sendiri sih kamu tidak melihat kembali ke rumusan masalah dan kajian teori. Nanti coba disusun dan di konstruksi ya. Oke saya kira itu ya.

Transkrip wawancara bersama Bintoro Minggu, 16 Januari 2022

(Part 1)

Eka : “Assalamualaikum mas bintoro”.

Bintoro: “walaikumussalam, bu eka..

Eka: :akhirnya ya setelah sekian lama tidak bertemu, sekarang bisa ngobrol lagi. Sebelumnya saya mau minta tolong, saya dapat informasi dari mas lanag setiawan sealku pelaku seni Tegal, bahwa mas bintoro ini terlibat dalam pembuatan aransemen musik karya karya pak lanang, maka dari itu saya berniat ingin mewawancarai mas bintoro terkait lagu tegalan, kebetulan disertasi saya juga terkait lagu tegalan.”

Bintoro : “oiya siap ok”.

Eka: “ma’s bin, menurutmu apasih yang kamu ketahui tentang lagu tegalan?”

Bintoro: lagu tegalan menurutku adalah kalo aku lihat dari pak nur ngudiyono awalnya dia dulu puasa terus diaransemen oleh teman teman KMSWT (KOMUNITAS MUSIK SASTRA WARUNG TEGAL). Pertama di kota tegal munculnya lagu tegalan.”

Eka: “lalu bagaimana mas?”

Bintoro: “intinya awalnya adalah puisi yang di musikkan”.

Eka: “apakah sama seperti musikalisasi puisi?”.

Bintoro: “iya betul, hampir sama”.

Eka: “nah itu eranya pak ngudiyono?”

Bintoro: “iya betul”

eka: “lah lalu hubungannya apa mas sama era era awal saat lagu tegalan baru muncul yang eranya pak nadjieb?”

Bintoro: “kalau nadjib itu malah seliting sama mas imam joend.”

Eka: “kalau pak nadjieb berkembangnya lebih banyak di slawi ya?”

Bintoro: iya, lebih banyak di slawi. Kalau pak ngudyono di kota Tegal.

Eka: “kalau anda sendiri membersamai berkembangnya lagu tegalan di kota tegal?”

Bintor: “iya di kota tegal bareng pak ngudiyono, setelah itu sama mas lanang setiawan, kalau sama pak dimas riyanto baru akhir-akhir ini, itupun formatnya lagu indonesia bukan lagu tegalan”.

Eka : “jadi menurut mas bintoro, lahu tegalan itu kesimpulannya apa/ sepanjang perjalananmu membersamai musisi Tegal?”

Bintoro : “nah itu tadi, bahwa kagu tegalan sebenarnya perasaan yang dicurahkan ke puisi dan diaransemen menjadi lagu dan akhirnya jadilah kagu tegalan dengan menggunakan bahwa tegalan.”

Eka: “lagu tegalan sendiri itu cenderung genrenya apa mas?”

Bintoro: “sampai detik ini belum ada ciri musik tegalan itu seperti apa, dulu aku pernah mencari dan tak masukin ke balo-balo kok tetap tidak masuk. Dulu seperti yang dinyanyikan pak ikmal walikota tegal, itukan ada nuansa rebana tapi gak masuk dan bukan ciri musik tegalan.”

Eka: “jadi menurut mas kekhasannya bagaimana?”

Bintoro: “musiknya tidak ada”.

Eka: “apa lebih condong ke dangdut?”

Bintoro: “mungkin iya sih, lebih mirip ke dangdut.”

Eka: “kalau aku baca di sejarahnya awalnya lebih ke dangdut melayu kalau pak nadjieb ya?”

Bintoro: “iya, melayu dan india”.

Eka: “ok apa anda setuju statement lagu tegalan lebih cenderung seperti lagu dangdut?”

Bintoro: “setuju”.

Eka: “apa anda mengetahui ada lagu tegalan yg mirip pop?”

Bintoro: “mungkin orkestra, yang saya aransemen. Karya mas lanang yang saya aransemen menjadi orkestra.”

Eka: “berarti orkestra baru dibikin ya?”

Bintoro: “iya, baru saya belum ada di era pak nadjieb”

Eka: “boleh gak kalau begitu disimpulkan secara garis besar bahwa lagu tegalan kebanyakan "nuansa dangdut atau lagu dangdut tegalan?”

Bintoro : “setuju”

Eka: “lanjut, apa yang mas ketahui terkait sejarah lagu tegalan?”

Bintoro: “sejarah lagu tegalan, mungkin di era pak nadjieb diawalinya. Mungkin dia yang pertama kali rekaman dan muncul di nasional dengan karyanya seperti mandraup teyol dan teh manis gula batu.”

Eka: “itu sempat booming kah?”

Bintoro: “iya yang man draup teyol booming sekali dulu menasional.”

Eka: “mas tahu tidak sebelum lagu tegalan lahir di eka 1970an, apakah ada lagu tegalan lain?”

Bintoro: “saya kurang tahu”

Eka: “tentang bentuk lagu, menurut anda bagaimana bentuk lagu tegalan terkait dengan ekspresi identitas masyarakat tegal? Lagu dangdut tegalan apakah sudah menunjukkan sebagai bagian dari identitas masyarakat tegal dan sekitarnya?”

Bintoro: “dari syairnya mungkin orang akan mengerti bahwa lagu tegalan. Seperti banyumasan dan tarling itu kan terlihat berbeda, mungkin dari syair lirik yang membedakan. Tetapi dari msuiknya gak, karena belum ada cirinya.”

Eka: “terus menurut mas, ada gak sih nilai-nilai yang bisa diambil dari lagu tegalan, seperti niali etika dan estetika, dari karya yang kamubuat msialnya”.

Bintoro: “berarti saya ikut pak ngudiyono 1997 itu malah dari syair liriknya dia mengkritik, kebanyakan mengkritik. Seperti salah satunya lagu dinyanyikan pak eddy DPRD Tegal.”

Eka: “berarti ada ya nilai etika dan estetika?”

Bintoro: “ada”

Eka: “menurut anda, dari semua lagu yang anda aransemen, kira-kira bagaimana bentuk lagu tegalan yang selama ini buat?”

Bintoro: “dulu saya buat karena mas lanang meminta yang berbeda, karena saya dulu oendidikan di musik orkestra, jadi saya buat orkestra. Saya buat sekitar 6 lagu dan saya buat mba atik 7 lagu. Tapi dulu pas saya buat pak ngudyono itu dangdut”

Eka: “menurut mas bagaimana irama, melodi, harmoni lagu tegalan?”

Bintoro: “kalau lagu tegalan kebanyakan tentatonis ya, jadi do mi fa sol si do, jadi tidak ada re sama la.”

Eka: “berarti itu tercermin di lagu dangdut tegalan maupun orkestra tegalan?”

Bintoro: “iya, sama.”

Eka: “terus apalagi mas yang terkait dengan irama melodi harmoni?”

Bintoro: “kalau di musik mungkin umum ya, mungkin nada musiknya umum. Hanya di tentatonis tadi. Dan iramanya bebas karena gak ada cirinya”

Eka: “kalau menurut mas, bagaimana sih ekspresinya terkait lagu lagu tegalan baik karyamu atau yang anda dengar karya orang lain terkait tempo, kecepatan musik, dinamika, warna nada suara, volume dll?”

Bintoro: “mungkin sama seperti lagu-lagu pada umumnya, hanya yaitu tadi syairnya berbeda.”

Eka: “tapi lebih cenderung ke lagu ceria gak?”

Bintoro: “ada yang ceria ada yang mellow, jadi umum.”

Eka: “berarti dari unsur ini umum ya gak ada yang spesial?”

Bintoro: “hanya syairnya saja”

Eka: “menurut mas bagaimana lagu tegalan secara umum dari pandangan mas sebagai masyarakat dan arranger lagu tegalan itu kira-kira yang terwakili sebagai identitas pesisir atau budaya masyarakat Tegal itu apa?”

Bintoro: “seperti contoh lagu tegal keminclong itu kan pernah terjadi icon kota tegal pada zaman pak Ikmal. Etika dan estetikanya memang diperuntukkan untuk kota Tgeal, baik syairnya dan judulnya.yaitu tegal keminclong moncer kotane. Lagu itu cukup mewakili sebagai identitas icon kota Tegal.”

Eka: “menrut anda, apa budaya tegal dan sekitarnya yang terlihat di isi lagu tegalan?”

Bintoro: “ada, seperti lagu ponggol setan, itukan mewakili makanan khas Tegal. Yang dinyanyikan pak imal, karyanya pak dimas riyanto.”

Eka: “bukan sega ponggol karya pak dimas?”

Bintoro: “lain mbak”

Eka: “menurut mas adakah lagu-lagu yang memiliki makna-makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat tegal sebagai masyarakat peisisir yang dekat dengan pantai?”

Bintoro: “iya ada, di lagu yang saya aransemen seperti tegal keminclong/ tetapi karya yang saya aransemen lebih banyak menceritakan pengalam hidup si pencipta lagu tegalan. Karena basicnya pak lanang adalah sastrawan, seperti karyanya yang berjudul apa saya lupa yang liriknya bahwa beliau digebuki masyarakat karena main kerumah bdiduan.”

Eka: “menurut mas ada tidak lagu tegalan yang isinya mewakili budaya tegal?”

Bintoro: “banyak, teh manis gula batu, sega ponggol, ponggol setan, dll”

Eka: “apa lagu tegalan mengandung unsur perasaan masyarakat Tegal?”

Bintoro: “pasti, karena si pembuatnya adalah masyarakat Tegal secara tidak langsung dia merasakan apa yang terjadi di kota Tgeal. Seperti karya pak ngudiyono kebanyakan kritikan terhadap pemerintah kota Tegal pada waktu itu”

Eka: “menurut mas apakah ada khsusuan lagu tegalan dengan lagu daerah lainnya yang menunjukkan identitas budaya tegal?”

Bintoro: “kalau musik tegalan, di musiknya belum ada tapi di syairnya kelihatan dari bahasa tegal. Dan kalau di lagu tidak terlalu lugas dan tegas, hanya di unsur bahasa. jadi yang jadi khususnya adalah bahasanya.”

Eka: “menurut mas bagaimana masyarakat tegal menerima lagu tegalan?”

Bintoro: “sangat menerima, seperti yang terbaru mas jika nyong dia kan juga banyak membuat lagu tegalan salah satunya viral yang man wasmad, dan ki sengkek dengan lagunya teh slawi tapi di slawi. Kalau di kota tegal lebih ke tegal keminclong moncer kotane. Jadi, ya cukup diterima.”

Eka: “apakah ada unsur norma-norma masyarakat tegal dalam lagu tegalan?”

Bintoro: “tidak ada sih, mirip lagu pada umumnya.”

Eka: “norma norma khusus yang tercermin sebagai masyarakat tegal secara normatif yang lebih apa adanya, blakasuta atau blak blakan dalam lagu tegalan?”

Bintoro: “kalau syairnya iya, seperti lagunya mas lanang yang digebuk dan tendang yang terjadi pada diri mas lanang”

Eka : “tapi itu yang sebagai di masyarakat sendiri, kalau dalam lagu biasa aja?”

Bintoro: “biasa saja dan umum”

Eka: “dimana letak keindahan syair lagu tegalan?”

Bintoro: “kebanyakan yang membuat sastrawan seperti lanang, pak ngudiyono, dll jadi memiliki banyak estetika seperti bahasa yang tidak seperti biasanya dan dituangkan dalam bahasa tegal”

Eka: “jadi kalau dikhususkan dimana letak keindahan syair lagu tegalan itu misalnya yang pernah kamu buat itu penggunaan kata apa?”

Bintoro: “seperti kita ngobrol sekarang, lebih apa adanya dan itulah estetikanya”

Eka: “apa ada faktor lingkungan ala, sosial, budaya dalam lagu tegalan?”

Bintoro: “sepertinya ada, pasti ada karena terpengaruhi oleh aktivitas yang pengarang itu rasakan dan lihat di sekitarnya”

Eka: “apa nilai nilai kebudayaan yang bersifat edukatif dalam lagu tegalan? Karena lagu tegalan bersifat blak-blakan semisal di lagunya jaka nyong yang kopet, yang bukan orang tegal pasti dianggap fulgar dari segi bahasanya. Secara keseluruhan apa masih ada nilai edukasi?”

Bintoro: “kalau bagi warga tegal itu biasa saja. Tapi untuk warga luar pasti berpersepsi beda”

Eka: “apa pengarang lagu tegalan dipengaruhi adat budaya dan iklim masyarakat tegal?”

Bintoro: “pasti, contoh pada lagu tukang-tukang. Karangan nurngudiyono yang dinyanyikan oak eddy.”

Transkrip wawancara bersama Bintoro Minggu, 16 Januari 2022

(Part 2)

Eka : “ ok mas kita lanjut ya, apakah lagu tegalan mempunyai pengaruh terhadap kehidupan masyarakat tegal, atau sebaliknya masyarakat tegal mempunyai pengaruh terhadap lahirnya lagu tegalan?”

Bintoro : “mungkin yang kedua, masyarakat tegal mempengaruhi lahir dan berkembangnya lagu tegalan. seperti lagu tegalan karya jaka nyong yang wasmad itu kan dipengaruhi oleh aktivitas dan fenomena masyarakat dan jadilah lagu tsb.”

Eka : “nah kalau lagu tegalan pengaruh gak bagi masyarakat tegal sejauh ini menurut anda?”

Bintoro: “ kalau menurutku seperti lagu pada umumnya sih ya. jadi mengalir saja tidak ada yang khusus. Secara ekonomis belum ada kontribusinya bagi masyarakat.”

Eka: “boleh tidak saya simpulkan bahwa pada akhirnya lagu tegalan ini memang sudah cukup dikenal di tegal tapi hanya pada beberapa kalangan saja, dan belum merata orang menyukai lagu tegalan?”

Bintoro : “iya”

Eka : “apa lagu tegalan itu bisa dipahami sebagai sebagian budaya masyarakat tegal pada umumnya?”

Bintoro : “bisa, ya tadi dengan syairnya. Bisa mewakili”

Eka: “apakah lagu tegalan mengekspresikan nilai-nilai tegal?”

Bintoro : “ya kembali yang tadi oh seperti lagu ponggol setan, tegal keminclong, itu kan samacirinya estetika tegalan karakternya.”

Eka :”menurut mas apakah lagu tegalan dapat menjadi muatan lokal di sekolah formal?”

Bintoro : “bisa, jadi dari segi bahasanya menguri-uri bahasa tegalan. Seperti mas rudi iteng dan mertua saya mengajarkan bahasa tegalan di setiap sekolah sd.”

Eka: “berarti anda sepakat jika penelitian saya ini dijadikan referensi untuk bahan ajuan tindak lanjut pemda memasukkan materi lagu tegalan mulok di sekolah?”

Bintoro : “sepakat”

Eka : “mas, apasih pentingnya lagu tegalan terhadap moral masyarakat?”

Bintoro : belum ada menurut saya, masih terlalu umum seperti lagu lainnya. Hanya menampilkan perjalanan si pembuatnya. Walaupun berifat blak-blakan namun ada pesan moralnya jujur dll”

Eka :”menurut mas bagaimana jenis musik dan genre lagu tegalan?”

Bintoro : “kebanyakan dangdut, dari segi nada pentatonik.”

Eka : “apa yang membuat lagu tegalan tampak estetik?”

Bintoro : “dari segi bahasanya yang blakasuta atau blak-blakan malah itu menjadi khas dan indahnya. Jadi pada syairnya”

Eka : “ada tidak sih lagu tegalan yang mengandung corak sosial masyarakat tegal?”

Bintoro : “ ada tadi yang judulnya tukang-tukang karya pak ngudiyono. Itukan mencertakan masyarakat tegal yang sedang bekerja.”

Eka: “apakah seniman lagu tegalan menyampaikan apa yang dilihat, didengar, dirasakan dalam lagu tegalan?”

Bintoro : “asti mereka merasakan dari setiap lagu yang dibuat”

Eka : “menurut anda, apa nilai-nilai baik dalam lagu tegalan?”

Bintoro : “kembali lagi pada karakternya yang blak-blakan menandakan orang tegal yang jujur dengan bahasanya sendiri yaitu tegalan dan apa adanya.”

Eka : “apa pengetahuan moral dan perilaku moral dalam lagu tegalan?”

Bintoro : :”bahwa masyarakat tegal jujur apa adanya”

Eka : “apa saja nilai-nilai pendidikan dalam lagu tegalan? Contohnya”

Bontoro : “dari aransemen tidak ada, namun dari syair terlihat jelas ada.”

Eka : “ ada gak menurut anda lagu tegalan yang menganjrkkan mencintai tuhan?”

Bintoro : “ada salah satu karya pak ngudiyono yaitu wulan bunder. Jadi dulu tercipta karena tsunami aceh.”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang menganjurkan unuk jujur dan bertanggung jawab?”

Bintoro : “seperti lagunya maslanang yang digebukin, itu kan jujur gak malu”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang menganjurkan untuk sopan dan santun? Meskipun karakternya yang seakan kasar”

Bintoro : “ada, tapi saya lupa judulnya.”

Eka : “ adakah lagu tegalan untuk menganjurkan supaya percaya diri?”

Bintoro : “kebanyakan malah percaya diri banget karena karakter orang tegal seperti itu.”

Eka : “adakah lagu tegalan yang menganjurkan untuk berbuat baik dan rendah hati?”

Bintoro : “pasti ada, dan kebanyakan semuanya mengajarkan untuk berbuat baik.”

Eka: “ adakah lagu tegalan yang menganjurkan bertoleransi terhadap sesama?”

Bintoro : “ada pastinya. Pada lagu tegal keminclong moncer kotane itu kan mengajak masyarakat untuk bergotong royong dan sengkuyung bareng”

Eka : “adakah lagu tegalan yang menganjurkan untuk ekspresif?”

Bintoro : “dari segi bahasa saja sudah terlihat jelas”

Eka : “termasuk klasifikasi musik apasih lagu tegalan?”

Bintoro : “dangdut, orkestra”

Eka : “adakah lirik-lirik lagu tegalan yang menonjolkan aktivitas budaya tegal?”

Bintoro : “sama lah, budaya tegal itu sendiri kan dari makanannya, pekerjaannya, iklimnya, geografis, karakter, ciri bicaranya, dll. Jadi pokoknya ada dan banyak. Seperti lagu teh poci, tahu aci, tegal keminclong moncer kotane, guciku, dll”

Eka : “apakah dalam lagu tegalan mengandung filosofis pendidikan etika dalam pendidikan?”

Bintoro : “ya, pastinya”

Eka : “apakah dalam lagu tegalan potensial masuk dalam kurikulum musik di sekolah?”

Bintoro : “dari segi musik biasa saja, namun dari segi lirik potensial. Karena mengandung unsur muatan lokal bahasa daerah yang harus kita uri-uri pada anak-anak sejak dini”

Eka : “lagu tegalan kan mengandung nilai-nilai identitas masyarakat pesisir, dan bisa sering didengarkan pada anak-anak tegal. Bagaimana menurut mas bintoro sebagai arranger musik menjadikan lagu tegalan ini familiar bagi anak tegal?”

Bintoro : “salah satu contoh menguri-uri budaya tegalsaat ini pemda mengadakan acara pasti pak dedy selaku walikota tegal mengundang kita untuk menampilkan lagu tegalan di pendopo”

Eka: “sebagai salah satu teknik dalam transfer pembelajaran, bagaimana teknik atau model yang tepat?”

Bintoro : “bisa, merangkul siswa untuk membiasakan menyanyikan lagu tegalan, jadi sampai kapanpun mereka mengingat lagu tegalan. Begitu cara atau teknik yang tepat. Seperti pada zamannya pak ikmal itu malah wajib di sekolah-sekolah yaitu lagu tegal keminclong”

Eka :”kenapa berhenti?”

Bintoro: “karena pergantian pimpinan berganti pula kebijakannya”

Eka :”bagaimana menurut anda agar siswa tegal mendapatkan kembali makna dari lagu tegalan?”

Bintoro : “yaitu dengan memasukkan materi lagu tegalan dalam oembelajaran di kelas”

Eka : “bagaimana peran multimedia dalam membantu pelaksanaan pembelajaran lagu tegalan di kelas?”

Bintoro : “sangat membantu dan dominan, contoh jika nyong itu kan booming karena sosial media”

Eka : “karena anda kan basicnya pendidikan seni, apakah lagu tegalan berperan sebagai pendidikan dalam seni (education in art) atau sebagai aset pendidikan (education to art)?”

Bintoro : “jadi, lagu tegalan ini menurutku lebih ke aset. Jadi kalau dari aset itu bahasanya sudah aset milik kota tegal yang dapat menjadi pengantar proses pembelajaran”

Eka : “apakah lagu tegalan dapat dijadikan sebagai sarana pengembangan sikap dan pengetahuan dalam pembelajaran seni musik?”

Bintoro : “sangat bisa”

Eka : “apa melalui lagu tegalan dapat memberikan ekspresi kreatif?”

Bintoro : “dari karakteristik blakasuta tersebut sudah terlihat sangat ekspresif”

eka : “apakah dengan lagu tegalan dapat menumbuhkan dan mengembangkan rasa percaya diri?”

bintoro : “tidak semua”

eka : “benar, setuju. Saya sempat mewawancarai pemuda tegalan yang mendatangi event lagu tegalan, jawaban mereka adalah mereka malu untuk menghafal lagu tegalan karena bahawanya aneh”

eka : “kemudian apakah lagu tegalan dapat menumbuhkan kebersamaan dalam perbedaan atau pluralisme budaya?”

bintoro : “terlalu jauh sepertinya, karena masih di kalangan lokal”

eka : “lalu, bagaimana model pembelajaran lagu tegalan yang tepat menurut anda?”

bintoro : “ya tadi dengan bahasa tegalan tersebut harus mampu mengedukasi siswa dengan bahasanya yang lugas dan apa adanya”

eka : “ok makasih mas sudah mau saya wawancarai”

bintoro :”sama-sama mbak”

Panduan Wawancara Seniman

Tempat/Tanggal: 3 Februari 2022

Perkenalkan:

Nama saya: **Eka Titi Andaryani**

Mahasiswa S3 Pendidikan Seni Universitas Negeri Semarang (UNNES)

Saya ingin mewawancarai Bapak/Ibu terkait dengan disertasi saya yang berjudul:

‘Lagu Dangdut Tegal: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya’

Mohon izin nama lengkap Bapak/Ibu: Gendra

Mohon izin untuk merekam wawancara ini.

Pertanyaan pendahuluan:

Apa yang Anda ketahui tentang Lagu Tegal?

Lagu populer yang syairnya menggunakan bahasa Tegal.

Bagaimana sejarah Lagu Tegal yang Anda ketahui?

Lagu Tegal populer setelah karya-karya Najeeb Bahresy seperti “Man Draup Tukang Becak” (Tahun 1970-an)

Sebelum Lagu Tegal lahir 1970-an, apakah ada Lagu Tegal sebelumnya?

Ada lagu-lagu “klasik” seperti balo-balo dan gending tegalan (Pangkur Comal, Blenderan, Ayun-Ayun Badan, dll). Namun kategorinya bukan sebagai lagu, dalam pengertian musik modern. Namun tembang-tembang dengan iringan rebana jawa (balo-balo) dan tembang-tembang dengan iringan gamelan.

Tema	Pertanyaan
(8) Bentuk Lagu	<ol style="list-style-type: none"> 1. Bagaimana bentuk Lagu Tegal sebagai ekspresi identitas masyarakat Pesisir Tegal dan sekitarnya? <i>Pada lagu tegalan yang diciptakan Najeeb lebih cenderung “meniru” lagu populer india.</i> 2. Apakah ada nilai-nilai edukasi yang terekspresi dalam Lagu Tegal dan bagaimana nilai-nilai itu bisa menjadi sumber muatan lokal di sekolah? <i>Lagu tegalan lebih kepada ekspresi masyarakat lokal, kehidupan sehari-sehari. Nilai-nilainya sebagai potret realitas masyarakat Tegal. Belum mengandung nilai-nilai edukasi.</i> 3. Bagaimana bentuk Lagu Tegal yang Bapak buat? 4. Bagaimana irama, melodi, dan harmoninya? <i>Seperti lagu populer dan banyak terpengaruh dari lagu populer india/dangdut.</i> 5. Bagaimana ekspresi termasuk tempo, tingkat kecepatan musik, dinamika atau volume suara serta warna nadanya.

	<p><i>Seperti lagu populer dan banyak terpengaruh dari lagu populer india/dangdut. Hanya saja menggunakan lirik dan “cengkok” dialek tegal.</i></p> <p>6. Bagaimana bentuk Lagu Tegalan yang Bapak/Ibu tahu secara umum yang mewakili identitas pesisir masyarakat Tegal dan sekitarnya? <i>Secara singkat, merupakan lagu yang menggunakan bahasa tegal. Namun identitas dalam komposisi musiknya belum cukup kuat. Tidak seperti musik indramayu/cirebonan.</i></p>
(9) Teori Budaya dan Identitas Budaya	<p>7. Apa budaya Tegal dan sekitarnya yang terlihat pada Lagu Dangdut Tegalan? <i>Penggunaan bahasa tegal dalam lirik lagu tegalan.</i></p> <p>8. Adakah lagu-lagu yang memiliki makna-makna tertentu berkaitan dengan identitas masyarakat Tegal? <i>Potret realitas masyarakat tegal, seperti budaya minum teh poci pada lagu “Teh Poci Gula Batu” Karya Najeeb Bahresy.</i></p> <p>9. Adakah lagu yang isinya sangat mewakili budaya Tegal? <i>Lagu “Teh Poci Gula Batu” Karya Najeeb Bahresy.</i></p> <p>10. Apakah Lagu Dangdut Tegalan mengandung struktur perasaan (structure of feeling) masyarakat Tegal? <i>Penggunaan bahasa tegal dalam lirik lagu tegalan.</i></p> <p>11. Apakah ada kekhususan Lagu Dangdut Tegalan dengan lagu-lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas Tegal? <i>Penggunaan bahasa tegal dalam lirik lagu tegalan.</i></p> <p>12. Bagaimana masyarakat Tegal secara umum menerima Lagu Dangdut Tegalan? <i>Memandang remeh/sebatas lagu yang lucu dan menghibur.</i></p> <p>13. Apakah ada unsur norma-norma masyarakat Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan? <i>Tembang Pitutur lagu Cipt. S Noeridin yang dinyanyikan Tri Widiarti mengandung pesan-pesan menjaga martabat perempuan.</i></p> <p>14. Di mana letak keindahan syair-syair Lagu Dangdut Tegalan? <i>Bahasa-bahasa yang jujur yang dicurahkan menggunakan bahasa tegal.</i></p> <p>15. Apakah ada pengaruh faktor lingkungan, alam, sosial, dan budaya dalam Lagu Dangdut Tegalan? <i>Pengaruh lingkungan/kondisi masyarakat tegal.</i></p>

	<p>16. Apa nilai-nilai kebudayaan yang etika dan estetika dalam Lagu Dangdut Tegalan? -</p> <p>17. Apakah pengarang Lagu Dangdut Tegalan dipengaruhi oleh kondisi budaya, adat, dan iklim Tegal dan sekitarnya? <i>Ya.</i></p> <p>18. Apa ciri masyarakat Pesisir Tegal yang Bapak ketahui? <i>Egaliter, Jujur, dan Apadanya.</i></p> <p>19. Apa kebudayaan pesisir khususnya Tegalan? <i>Bahasa dan dialek tegal.</i></p> <p>20. Apa karakter seni termasuk seni musik dari masyarakat pesisir Tegalan? <i>Seni untuk hiburan masyarakat.</i></p> <p>21. Apakah Lagu Tegalan bersifat Lugas dan spontan? <i>Ya.</i></p> <p>22. Apakah Bapak setuju Lagu Tegalan menggunakan kata-kata yang kasar (ngoko)? <i>Ya.</i></p> <p>23. Bagaimana bapak melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter atau merasa sejajar? <i>Masyarakat Tegal dikenal egaliter. Namun, saat ini mungkin sulit untuk digeneralisir.</i></p> <p>24. Apakah syair lagu-lagu Tegalan to the point dan tidak berbelit-belit? Contohnya? <i>Benar. Teh Poci Gula Batu.</i></p> <p>25. Pesan-pesan apa saja yang Bapak ketahui terkandung dalam Lagu Tegalan? <i>Nilai-nilai keseharian di dalam kehidupan masyarakat.</i></p> <p>26. Apakah kedekatan dengan laut membuat masyarakat Tegal apa adanya dan terbuka terhadap masyarakat luar? <i>Ya. Namun, masyarakat Tegal khususnya kota Tegal adalah masyarakat urban, terbiasa ketemu dengan banyak orang. Itu yang membuatnya lebih terbuka.</i></p> <p>27. Apakah ada identitas budaya Tegal dalam Lagu Dangdut Tegalan seperti judul atau syairnya yang berbicara tentang bangunan di Tegal, pakaian, makanan, kegiatan budaya? <i>Teh Poci Gula Batu.</i></p> <p>28. Apa yang Anda rasakan ketika menyanyikan, mendengarkan, atau melihat pertunjukan Lagu Dangdut Tegalan?</p>
--	--

	<p><i>Masih ada rasa “aneh” atau perasaan “lucu” ketika mendengar bahasa tegal dinyanyikan.</i></p> <p>29. Apakah Anda merasa teringat dengan masa lalu yang pernah ada di Tegal baik yang masih ada maupun yang sudah tidak ada lagi?</p> <p>-</p> <p>30. Apakah Anda merasa memiliki Lagu Dangdut Tegal yaitu ketika Anda mendengarkan Anda merasa bahwa ini adalah lagu saya, ini adalah identitas saya?</p> <p><i>Tidak.</i></p> <p>31. Apakah ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal Anda merasa sebagai bagian dari orang Tegal?</p> <p><i>Ya.</i></p> <p>32. Apakah Anda bangga dengan keberadaan Lagu Dangdut Tegal?</p> <p><i>Tidak.</i></p> <p>33. Kenapa Anda merasa sebagai bagian dari masyarakat Tegal ketika Anda mendengarkan Lagu Dangdut Tegal?</p> <p><i>Penggunaan bahasa tegal dalam lirik lagu tegalan.</i></p> <p>34. Apakah cara seseorang menyanyikan Lagu Dangdut Tegal bisa menggambarkan bahwa dia orang Tegal?</p> <p><i>Ya.</i></p> <p>35. Ketika Anda menyanyikan Lagu Dangdut Tegal atukah Anda menunjukkan pengetahuan Anda tentang lagu ini apakah orang lain bisa mengetahui bahwa Anda orang Tegal?</p> <p><i>Ya.</i></p> <p>36. Apakah ketika Anda mendengarkan atau menyanyikan Lagu Tegal dengan orang lain Anda merasa memiliki hubungan yang kuat sebagai orang Tegal?</p> <p><i>Ya. Namun, belum ada lagu tegal yang cukup kuat untuk menumbuhkan rasa memiliki bahwa kita orang Tegal.</i></p> <p>37. Apakah Anda menyadari arti penting Anda sebagai orang Tegal yang memiliki lagu tersendiri?</p> <p><i>Ya.</i></p> <p>38. Bagaimana perasaan Anda ketika berkumpul atau bertemu dengan sesama orang Tegal?</p> <p><i>Rahat.</i></p> <p>39. Apakah Anda kalau berbicara blak-blakan, apa adanya, to the point?</p> <p><i>Ya.</i></p>
--	---

	<p>40. Apakah Anda malu sungkan menundukkan muka saat berbicara dengan orang lain? <i>Tidak. Namun, bahasa Tegal tetap menjadi olok-olok.</i></p> <p>41. Apakah Anda merasa minder saat berbicara dengan mereka yang di atas Anda dari sisi Pendidikan, jabatan, maupun materi? <i>Tidak.</i></p> <p>42. Apakah Anda memperlakukan orang lain sama dengan memperlakukan keluarga atau teman? <i>Ya.</i></p> <p>43. Apakah Anda merasa memiliki keyakinan yang sama dengan sesama orang Tegal? <i>Ya.</i> Apakah Anda sejak lahir sebagai orang Tegal ataukah Anda dari luar tapi berdomisili dan merasa menjadi bagian dari Tegal serta sudah biasa dengan budaya Tegal? <i>Ya.</i></p> <p>44. Apakah Anda dengan mantap menerima budaya-budaya yang dimiliki Tegal? <i>Tidak.</i></p> <p>45. Ketika Anda berada atau tinggal di luar Tegal apakah Anda masih merasa sebagai orang Tegal? <i>Ya.</i></p> <p>46. Lagu apa yang paling Anda suka dari Lagu Tegal? -</p> <p>47. Apakah ada lagu tentang kehidupan bersenang-senang di Tegal misalnya dalam kegiatan tertentu? -</p> <p>48. Apakah ada Lagu Tegal yang berbicara tentang kampung halaman apakah Kota Tegal atau tempat-tempat tertentu di Tegal? <i>Cacaban karya Najeeb Bahresy.</i></p> <p>49. Apakah ada Lagu Tegal tentang cinta dan romantisme? <i>Kebanjur Wis Seneng karya Najeeb Bahresy.</i></p> <p>50. Apakah ada Lagu Tegal yang lucu atau komedi? <i>Ronggeng Kethek karya Najeeb Bahresy.</i></p> <p>51. Apakah ada Lagu Tegal tentang sejarah masa lalu Tegal? <i>Numpak Dokar karya Najeeb Bahresy.</i></p> <p>52. Apakah ada Lagu Tegal tentang kebanggaan terhadap Tegal?</p>
--	--

	<p><i>Tegal Keminclong Moncer Kotane karya Nurngudiono/Yono Daryono</i></p> <p>53. Apakah ada Lagu Tegalan tentang nilai-nilai agama atau keyakinan? <i>Lagu-lagu milik Slamet Gundono.</i></p>
(10)Kearifan Lokal	<p>54. Apakah Lagu Tegalan memiliki pengaruh terhadap kehidupan masyarakat Tegal atau sebaliknya? (Human Ecology Theory) <i>Lagu-lagu tegalan dipengaruhi oleh kehidupan sosial.</i></p> <p>55. Apakah kohesi sosial internal masyarakat Tegal makin melalui Lagu Tegalan? -</p> <p>56. Apakah dengan Lagu Tegalan bisa memahami sebagian budaya masyarakat Tegal dan sekitarnya? <i>Ya.</i></p> <p>57. Apakah lagu-lagu Tegalan mengekspresikan nilai-nilai Tegal? <i>Ya. Namun, tidak semua.</i></p> <p>58. Apakah Lagu Tegalan bisa menjadi materi muatan lokal di sekolah? -</p>
(11)Estetika Seni Musik	<p>59. Apakah pentingnya Lagu Tegalan terhadap moral masyarakat? <i>Penggunaan bahasa Tegal yang seiring waktu mulai punah.</i></p> <p>60. Bagaimana gaya musik, jenis musik, dan genre Lagu Tegalan? <i>Seperti lagu populer dan banyak terpengaruh dari lagu populer india/dangdut.</i></p> <p>61. Apa yang membuat Lagu Tegalan itu indah? -</p> <p>62. Adakah Lagu Tegalan yang mengandung corak sosial masyarakat Tegalan? <i>Hampir keseluruhan lagu tegalan bercerita tentang kehidupan masyarakat Tegal.</i></p>
(12)Nilai-nilai Pendidikan Karakter	<p>63. Apakah seniman Lagu Tegalan menyampaikan apa yang dilihat, diinginkan, dan dirasakan dalam Lagu Tegalan? <i>Ya.</i></p> <p>64. Apa nilai-nilai baik dalam Lagu Tegalan menurut Bapak? <i>Kebanggaan menggunakan bahasa Tegal.</i></p>

	<p>65. Apa saja pengetahuan moral, perasaan moral, dan perilaku moral dalam Lagu Tegalan? <i>Kehidupan masyarakat Tegal yang “polos” dan terbuka.</i></p> <p>66. Apa saja nilai-nilai pendidikan dalam Lagu Tegalan? Contohnya? <i>Lagu-lagu milik Slamet Gundono.</i></p> <p>67. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk cinta Tuhan? <i>Lagu-lagu milik Slamet Gundono.</i></p> <p>68. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk jujur dan bertanggung jawab? -</p> <p>69. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk hormat dan santun? <i>Tembang Pitutur lagu Cipt. S Noeridin yang dinyanyikan Tri Widiarti.</i></p> <p>70. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk percaya diri? -</p> <p>71. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk baik dan rendah hati? <i>Lagu-lagu milik Slamet Gundono.</i></p> <p>72. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk toleran? <i>Lagu-lagu milik Slamet Gundono.</i></p> <p>73. Adakah Lagu Tegalan yang menganjurkan untuk eskpresif dan terbuka? <i>Menek Pucang karya Najeeb Bahresy.</i></p>
(13)Etnomusikologi	<p>74. Termasuk klasifikasi musik apakah Lagu Tegalan? <i>Lagu populer.</i></p> <p>75. Adakah lirik-lirik Lagu Tegalan yang menonjolkan aktivitas budaya Tegal? <i>Teh Poci Gula Batu.</i></p>
(14)Teori Pendidikan	<p>76. Apakah dalam lagu Tegalan mengandung makna pendidikan filosofis yaitu tentang nilai dan etika dalam pendidikan? -</p> <p>77. Apakah Lagu Tegalan potensial masuk dalam kurikulum pendidikan musik di sekolah? <i>Belum.</i></p> <p>78. Lagu Tegalan mengandung nilai-nilai identitas masyarakat pesisir Tegalan dan bisa sering diperdengarkan kepada anak-anak Tegal. Bagaimana</p>

	<p>cara membuat Lagu-lagu Tegal ini familiar bagi anak-anak Tegal? <i>Membuat tembang-tembang dolanan anak tegal.</i></p> <p>79. Sebagai salah satu teknik dalam transfer pembelajaran, teknik merangkul (hugging) juga dipakai. Misalnya dengan meminta siswa untuk menyanyikan Lagu Tegal di depan kelas. Bagaimana pandangan Anda tentang teknik ini? <i>Buat anak Tegal senang dengan bahasa Tegal, budaya Tegal, kemudian cari lagu-lagu atau musik yang pas untuk anak-anak (jika ada) baru mendorong anak-anak untuk cinta dengan karya-karya seniman Tegal.</i></p> <p>80. Bagaimana agar siswa-siswa Tegal mendapatkan pemahaman kembali tentang kandungan Lagu Tegal (Teori Pembelajaran Transformatif)? <i>Menggaungkan lagu atau musik khas Tegal kepada siswa-siswa. Membuat workshop tentang lagu atau musik khas Tegal.</i></p> <p>81. Bagaimana peran multimedia membantu proses pengajaran dan pemahaman Lagu Tegal? <i>Peran multimedia sangat penting di zaman modern seperti ini. Lagu tegalan bisa dibuat film, animasi, atau karya lain, agar tidak berhenti pada lagu saja, dengan memperhatikan sisi visual agar siswa semakin tertarik untuk mengenal budaya Tegal.</i></p>

Pertanyaan penutup: Apakah ada data, dokumen, foto penting tentang Lagu Tegal, baik dari sisi sejarah maupun kondisi terkini?

Wawancara bersama R. Soedanto Ponco Soelarso

Selasa, 8 Februari 2022

Eka: selamat siang, dengan siapa ya mas?

Ponco: Perkenalkan saya R. Soedanto Ponco Soelarso

Eka: Salam kwnal ya mas saya Eka Titi Andaryani mahasiswa S3 Pendidikan Seni Unnes. Hari ini saya ingin wawancara terkait lagu tegalan khususnya di Kab. Tegal karena dengar-dengar lagu Tegal berkembang awalnya di Kab. Tegal. Mas ponco aktivitas sehari-harinya apa ya kalau boleh tahu?

Ponco: saya Humas Pemdok Kab. Tegal. Sebelumnya saya ajudan Ketua Dewan Kab. Tegal dan kepercayaan ki Enthus Susmono saat beliau menjabat, saya yang mendokumentasikan.

Eka: apa sih yang anda ketahui tentang lagu tegalan?

Ponco: lagu tegalan adalah lagu yang identik dengan menggunakan bahasa ngapak tegalan. Dan memounyai keunikan sendiri dari lirik dan syairnya terkadang tidak ada di daerah lain. Baik lagu tegalan jaman now ataupun jaman old. Lagu tegalan ada kesamaan juga dengan daerah pesisir kulon yaitu indramayu dan cirebon atau tarling. Tapi tegal sendiri memiliki lagu yang karakternya khas yaitu dari bahasanya.

Eka: kalau lagu tegalan musiknya cenderung apa ya mas?

Ponco: kalau zaman sekarang lagu tegalan sudah bercampur dengan berbagai macam instrumen, budaya dan akhirnya menurut saya jadi khas identiknya ada di bahasanya. Dan umumnya lebih ke dangdut.

Eka: menurut mas perlu tidak kebijakan pim[inan agar lagu tegalan diputar di kegiatan-kegiatan atau di protokoler pemda?

Ponco: iya harus, saya mengalami di zaman pak agus riyanto bupati Tegal yang juga seniman. Beliau sering membuat lagu dan menyanyikan lagu tegalan yang ditampilkan. Periode beliau lagu tegalan hits. Lagu kaligung dan galawi lagu yang dinyanyikan beliau. Saya tertarik dengan lagu kaligung. Karena banyak filosofinya, lagu tersebut menceritakan aslinya tegal itu apa. Karena peradaban tegal tidak akan jauh dari sungai.

Eka: sejauh ini yang mas tahu tentang sejarah lagu tegalan?

Ponco: dari beberapa literatur yang saya baca di dokumen universitas leiden, itu perpindahan penduduk secara otomatis akan membawa kebudayaan baik perilaku atau karya cipta. Tegal sendiri kenapa lebih identik ke ngulon. Bukan karena persamaan bahasa, tegal sebenarnya bagian dari pesisir kulon, baik geografis dan histyorinya. Dan masyarakat dan pejabatnya pun dari kulon bukan dari wetan. Periode 1700 bukan 1800 dan itu mengakar di Tegal. Kepemimpinanan mempengaruhi budaya

Eka: sejauh itu yang mas tahu tentang lagu tegalan itu bagaimana?

Ponco: lagu tegalan itu karena perilaku masyarakat tegal yaitu pertanian, biasanya petani suka menghibur diri dan muncul lagu tembang. Yang diserap oleh para seniman.

Eka: siapa pencipta lagu tegalan awalnya ya mas?

Ponco: sebenarnya ada lagu asli tegalan sebelum era Nadjieb bawazier, yaitu lagu dolanan. Menggunakan bahasa Tegal kuno bahasa para raja. Selain digunakan lagu Tegalan tapi digunakan untuk ritual pemujaan. Seperti halnya membahas tari jepetan tari khas tegalan kuno. Sejenis tari topeng, dan lagunya menggunakan syair lagu tegalan kuno asli tegal. Dan terdapat di candi Tegal.

Eka: menurut mas bagaimana bentuk lagu tegalan? Apakah lagu tegalan dapat dikatakan sebagai ekspresi identitas masyarakat peisisr tegal dan sekitarnya?

Ponco: kalau dulu lagu permainan mengidentitaskan masyarakat petani kita, tapi lagu tegalan sekarang sudah akultuasi budaya. Yaitu petani bukan nelayan. Lagu permainan diciptakan di dataran tinggi, ditemukan di daerah percandian di bumijawa dan pangkah.

Eka: sependapat tidak bentuk lagu tegalan menjadi ekspresi masyarakat pesisir tegal?

Ponco: ya tentu.

Eka: ada tidak nilai-nilai edukasi yang terekspresi dalam lagu tegalan?

Ponco: ada, contoh di lagu galawi, bahwa kab tegal ibu kotanya yaitu slwai, itu kan edukasi. Kaligung juga edukasi, sungai yang menghidupi masyarakat banyak.

Eka: lalu bagaimana nilai-nilai yang tadi tercermin di lagu lagu tegalan bisakah menjadi sumber muatan lokal di sekoah?

Ponco: sebenarnya bisa namun harus dipilah dan dipilih agar makna dan syairnya tepat.

Eka: setuju tidak mas kalau karakter lagu tegalan itu blak-blakan?

Ponco: setuju, dan itu bagi orang tegal biasa aja namun belum tentu bagi masyarakat luar tegal.

Eka: jika irama lagu tegalan secara umum bagaimana?

Ponco: lebih ke dangdut tarling. Percampuran antara lagu tarling dan melayu.

Eka: apa budaya tegal yang terlihat di lagu tegalan?

Ponco: sangat terlihat, kebetulan saya mengamati lagu-lagu imam joend. Dan lagu itu sering diputar di pemda.

Eka: ada tidak lagu yang memiliki makna tertentu yang mewakili identitas tegal?

Ponco: kaligung, filosofinya sangat tinggi. Kaligung adalah saksi sejarah perjalanan tegal dari masa ke masa, yaitu nama gunung yang berganti nama. Mata airnya dari

gunung agung berganti gunung gorah atau segara, dan berubah menjadi gunung slamet. Untuk tidak melupakan nama gunung agung dan dijadikan sebuah dea gunung agung bumijawa. Gunung segara dijadikan nama desa desa segara bumijawa, peradaban tua luar biasa sastra, musik dan kriya asli jawa tulen tegal tulen di bumi ayu di candi bentar. Dan itu ditulis oleh pujangga malik keturunan siliwangi. Dan tegal disebut tanah suci.

Eka: apa ada lagu tegalan yang mengandung unsur perasaan masyarakat tegal?

Ponco: ada, lagu kasri karya imam joend. Tentang orang kasmaran namun pihak perempuannya berbeda perasaannya.

Eka: ada gak kekhususan lagu tegalan yang berbeda dengan lagu lain?

Ponco: abahasanya, bahasa baku tegal yang blak-blakan. Namun perlu dicatat tegalan tidak fulgar. Tetap menjaga attitude, tidak membahas tentang kegiatan seksual atau organ tubuh.

Eka: bagaimana masyarakat tegal menerima lagu tegalan?

Ponco: responnya bagus, terbukti penonton ikut nyanyi. Pemda dulu sering mengadakan lagu tegalan zaman ki enthus dan agus riyanto. Berarti penonton masih tahu dan mengikuti.

Eka: ada tidak unsur norma masyarakat tegal dalam lagu dangdut tegalan?

Ponco: masih, contoh menjunjung norma dan nilai kesopanan, tidak mengumbar aib.

Eka: diaman letak keindahan syair lagu tegalan?

Ponco: karena kita mengetahui bahasa, dan itu keindahan sendiri. Saat bahasa kita dijadikan sebuah lagu, disitulah keindahan sebuah lirik. Contoh lagu luar negeri, walaupun ratenya tinggi disana belum tentu indah bagi kita karena kita tidak memahami.

Eka: apa ada faktor alam, sosial dan budaya dalam lagu dangdut tegalan?

Ponco: guci, kaligung dll. Jadi itu jelas ada. Menggambarkan lingkungan Tegal.

Eka: apa nilai-nilai kebudayaan etika estetika lagu tegalan?

Ponco: ada, yaitu tingkat karakter dan kesopanan lagu tegalan. Kareakter blak-blakan dan tetap unggah-ungguh.

Eka: apakah pengarang lagu dangdut tegalan menurut mas ponco sebagai budayawan bahwa dipengaruhi oleh budaya adat dan iklim tegal?

Ponco: jelas, sangat berpengaruh. Baik iklim dan geografis.

Eka: apa ciri masyarakat peisis tegal yang mas tahu?

Ponco: artikulasi keras dan seru. Karena berada di pesisir dan itu dipengaruhi oleh angin. Beda dengan dataran tinggi, walaupun ngapak tapi tidak keras.

Eka: kebudayaan peissir khasnya apa ya mas dalam lagu tegalan?

Ponco: dalam lagu tegalan ada alat musik asli tegal dan disebutkan di naskah belanda menggunakan alat musik terbang, sama seperti di musik balo-balo.

Eka: apa karakter seni musik dari masyarakat tegalan?

Ponco: kalau lagu lama itu khasnya untuk pemujaan, jai bersifat religi.

Eka: apakah lagu tegalan berifat spontan?

Ponco: ya sangat jelas.

Eka : apa mas setuju lagu tegalan bahasnaya kasar?

Ponco: tidak, karena itu bahas akita. Bahas ategal itu bahasa yang sangat tua. Tegal di era mataram berdasarkan naskah tua belanda ada namanya daerah pager atau wates, kan tahunya ada di ponorogo. Aslinya itu tegal pemalang sampai banyumas itu wates. Disitu ada tempat kertanegara atau sekarang bumiayu. Itu mengawasi perbatasan itu. Daerah inilah yang mempertahankan bahasa ngapak yang unggul dan berbeda dengan darah lain. Tegal itu peisir kulon bukan brang wetan brang kulon atau pesisir wetan. Naskah catatan sultan agung bahwa bahas angapak adalah bahasa raja.

Eka: bagaimana mas melihat masyarakt tegal masyarakat yang egaliter? Artinya pesan di lagu tegalan sejajar di kebiasaan masyarakatnya?

Ponco: sama, karena mencerminkan masyarakat.

Eka: apa syair tegalan tidak berbelit?

Ponco: ya, spontan apa adanya. contoh lagu kasri itu tadi. Lagunya bagus tapi dibuat seperti komedi.

Eka: pesan apa yang mas tahu dalam lagu tegalan?

Ponco: seperti di lagu balo balo, pesannya dalam banget. Namun karen adianggap ketinggalan zaman akhirnya pesan tersebut hilang.

Eka: apakah kedekatan dengan laut membuat masyarakat tegal terbuka dengan masyarakat laut?

Ponco : ya, karena tegal adalah pusat syahbandar mau tidak mau membuat masyarakat open minded.

Eka: apakah ada identitas budaya tegal dalam lagu dangdut tegalan?

Ponco: ada, tapi teh poci adalah perilakunya khas tegal. Tapi produknya asli purbalingga. Namun aktivitasnya itu orang tegal banget.

Eka: apakah mas merasa memiliki lagu tegalan saat mendnegarkan?

Ponco: ya, saat saya di Yogya ada beberapa mahasiswa sana menyanyikan lagu kasri, saat itu saya merasa bangga dan memiliki.

Eka: apakah ketika mas mendengarkan lagu tegalan merasa bagian jadi orang tegal?

Ponco: ya dan saya sangat bangga. Karena apa yang disampaikan sangat mempengaruhi secara psikologis ketika bahasa tegal disyairkan. Itulah kebanggan saya atau kedekatan psikologis.

Eka: apakah cara seseorang saat menyanyikan lagu tegalan menandakan ciri orang tegal?

Ponco: tidak, tidak selalu asli tegal yang menyanyikan.

Eka: ketiak mas menyaikan lagu tegalan, apakah orang lain tahu mas orang tegal?

Ponco: iya

Eka:apa mas menyadari arti penting orang tegal yang memiliki lagu tegalan?

Ponco: alangkah baiknya kita mencintai apa yang kita miliki di Tegal.

Eka: bagaimana perasaan anda saat berkumpul dengan orang tegal?

Ponco: senang dan antusias mengobrol dengan bahsa tegal.

Eka: apa anda blak-blakan saat menggunakan dialek tegal?

Ponco: iya jelas

Eka: apa anda malu dan menundukkan muka saat berbicara menggunakan bahsa tegal?

Ponco: tidak, justru saya bangga.

Eka: apakah ada lagu tentang kehidupan bersenang-senang di Tegal?

Ponco: mungkin ada, hanya saya kurang tertarik dengan lagu yang sifatnya happy happy

Eka: apakah ada lagu tegalan yang menggambarkan kampung halamannya tegal?

Ponco: itu galawi, menunjukkan ibukota tegal yaitu slawi.

Eka: apakah ada lagu tegalan yang tentang cinta-cinta?

Ponco: ada kasri, lalu lagu Pak Agus riyanto.

Eka: apa ada lagu tegalan yang lucu atau komedi?

Ponco: lahu tegal itu unik, contoh lagu jatuh cinta saja dibuat komedi liriknya. Walaupun sedih namun dibuat lucu.

Eka: apa ada lagu yang menceritakan sejarah tegal?

Ponco: ada,

Eka: apakah ada lagu yang menggambarkan kebanggaan tegal

Ponco: ada, bagiku galawi itu.??

Eka: apakah lagu tegalan yang menggambarkan agama atau keyakinan ?

Ponco: ada, itu lagu balo-balo.

Eka: apa lagu tegalan mempengaruhi kehidupan masyarakat tegal?

Ponco: kalau dipengaruhi masyarakat tegal iya, namun kalau mempengaruhi masyarakat tidak. Ada, mungkin rasa memiliki ya.

Eka: apa dengan lagu tegalan dapat untuk mengetahui sebagian budaya masyarakat tegal dan sekitarnya?

Ponco: ya, banget.

Eka: apakah lagu dangdut tegalan mengekspresikan nilai-nilai tegal?

Ponco: ya

Eka: apakah pentingnya lagu tegalan terhadap moral masyarakat?

Ponco: lebih ke jati diri masyarakat. Bahwa kalau kita menguri-uri maka melestarikan budaya tegal

Eka: bagaimana genre lagu tegalan?

Ponco: ceria, dan lebih ke pesisir kulon

Eka: apa saja pengetahuanmoral dalam lagu tegalan?

Ponco: tidak mengubar sesuatu yang bersifat tabu, itu pengetahuan moralnya. Bahwa ada beberapa hal yang tidak boleh dituangkan dalam lagu.

Eka: apa nilai-nilai dalam lagu tegalan?

Ponco: memberikan pengetahuan kepada masyarakat, contoh budaya moci, tempat guci dll.

Eka: ada tidak lagu tegalan yang menceritakan rasa cinta terhadap tegal

Ponco: ada

Eka: ada tidak lagu tegalan yang mencerminkan jujur?

Ponco: ada, karen alagu tegalan blak-blakan

Eka: ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan kesantunan?

Ponco: ada , tadi itu lagu balo-balo. Cara berbuat baik kepada alam dan masyarakat

Eka: Ada tidak lagu tegalan yang mengajarkan percaya diri yang blak-blajkan?

Ponco: semuanya, karena sifkat khas lagu tegalan

Eka: ada tidak lagu tegalan yang menganjurkan untuk rendah hati?

Ponco: ada.

Eka: ada tidak lagu tegalan yang menggambarkan rasa menghormati antar keragaman di masyarakat tegal?

Ponco: selama ini saya belum melihat.

Eka: ada tidak lagu tegalan yang menggambarkan untuk ekspresif.

Ponco: bentar saya playkan lagu balo-balo. “eh godong kecipir, disengget ana susuhe. Aja pada gadi wong kikir, wong sing kikir akeh musuhe” ini mengajarkan kebaikan.

Eka: termasuk klasifikasi apa lagu tegalan itu?

Ponco: masuk semua, baik dangdut, popdut, rock, reff dll. Semuanya lebih ke populer.

Eka: ada tidak lagu tegalan yang liriknya menggambarkan aktivitas orang tegal?

Ponco: ada, itu teh poci.

Eka: apa dalam lagu tegalan mengandung pendidikan dan nilai etika?

Ponco: ada tadi sih balo0-balo

Eka: apakah lagu tegalan bisa masuk kedalam mulok sekolah?

Ponco: sangat bisa namun harus dipilahndan dipilih man ayang tepat dan mana yang tidak tepat untuk dipelajari anak.

Eka: bagaimana saran mas agar anak-anak menguri-uri dan mengetahui lagu tegalan?

Ponco: itu kaitannya dengan dikbud dan dinpora terkait kurikulum, dan pemda agar membiasakan untuk memutar lagu tegalan.

Eka:sebagai teknik mengajar yaitu teknik merangkul, apakah bisa digunakan dalam mengajarkan lagu tegalan?

Ponco: sangat bisa, agar anak meras nyaman dalam mempelajari lagu tgegalan.

Eka: bagaimana teknik atau cara agar anak memahami kandungan dari lagu tegalan?

Ponco: yang pertama kali jadikan lagu tegalan menjadi sebuah muatan lokal, karena ktika anak terbiasa mendengar dan menyanyikan lagu tegalan tersebut anaka akan tahu dan paham makna dari lirik yang ada dalam lagu tegalan tersebut.

Eka:ok mas, terimakasih sudah mau saya wawancarai terkait lagu tegalan.

Ponco: sama-sama mbak.

Transkrip wawancara bersama Pak Lanang Setiawan, 22 Februari 2022

Eka: “Tegal itu terkenal Jepangnya Indonesia,Cenderung industri keras”

Lanang: “Dudu kaya Dangdut.. kaya kaelah ganing niru kae”

Loh saya gak niru!. Lagu barat karo kie laire ndisit ndi sih..jare ente sing wis musik?

Lagu Cadas kayong wis sue owh Jamane kae o PJKA/ Jaman landa,Nyong ana kae Landasan,Landasan bahwa Tegal itu keras ,saya gak ada peduli dengan gemiyen nembe mlebu rock mene/cadas itu gak bisa dibantah,daning kaya rock kowen weruh belih sih,Tegal itu Jepangnya Indonesia,saya lebih cenderung ke cadas musik, Tegalan atau musik yang lainlah itukan syair menurut saya akan kuat kalo sekarang kemana sih len ndi wis?

Eka:”ya belum ada ciri khasnya

Lanang : “kalau ada siji loro ora bakal ditiru kue menurut nyong”

Lanang: “jadi kalau pak dimas lebih ke notasine yah, mencoba menciptakan mungkin itu lebih ke karakter, karya-karya Pak Dimas.” ya itu tadi sol si ..lah

Dimas: “Bukan.. bukan ciri khas saya,

Eka: “Menyimpulkan?!”

Dimas: “Tapi saya ingin mewakili penulis lagu tegal ini loh kita ramu nih kaya gini coba kalian bikin dengan NOT-NOT ini nanti akan menemukan lagu Tegalan cirinya kaya gini kedepan suatu saat karena saya udah observasi selama sepuluh duapuluh tahun?”

Eka : “Ketemunya itu tadi Sol si do mi

Dimas: “ngawur nanti larinya kesana(pelag pentatonik) tak coba beberapa kali ga masuk, Tegalan nya ilang, begitu ibu”

Lanang : “kue kudune kae apayah kudune Pak Dimas kalau ini disiplin e ente kaya kue kaya misale kaya cirebon, pan nganggo bahasa Cirebonan, Indonesianan musike tetp katon?”

Eka: “Sudah ada karakternya. “

Lanang: “Jadi kie mana yang memulai yang punya konsep ini kue terus, ngko sue-sue anuk, Puisi Tegal an, Koe ina Nyong koen tak jojrot terus nganggo karyane aku, koe ngina si anuk nyong ora bakal mandeg?”

Dimas: “Sekarang banyak yang mengekor puisi-puisi Teagalan”

Lanang: “lah kie Dimas kudune kaya kue terus, Dimas tetep koen mana tak jojrot pake karya sampe koen ora bisa apa-apa”

Eka : “Di itunya Pake karya.”

Dimas + Lanang: “ya?”

Lanang: “Sapa sing saiki Tegalan ana sing olih kae Penghargaan 50 juta Dsb, darso ya olih job nggo Kongres Bahasa Tegalan, ana belih sih kongres bahasa Tegalan dijadikan syair, sajak, akhire dicaplok go kongres.. Wani wisnu ora nganggo tegalan nganggo pemalangan sebab wis tegalan kui wis moncer, mana koen owh, koen bisa nganggo pemalangan, Pemalangan gak ada

Dimas: “Ketika saya ikut lomba cipta lagu daerah jawa tengah kita menang, dari 32 kabupaten atau kota peserta 63 lagu saya bisa masuk 10 Terbaik, masuk lagi jadi 3 besar sejateng(Lagu Tegalan loh)

Lanang: “Dimas Tau lagu Indonesia kue ana Namane(semisa)l)..tegalan menang

Dimas: “Nah dari sini kategorine juri ne ada 5 yang tidak dipunyai oleh Jateng kategori saya itu lagu unik (bahasa medok, yang tidak dipunyai oleh jateng orang pada ketawa nyanyinya)..miki laka maning yah mas pencipta kue kudune ana nyong mii ipoh, sing esih urip kui, nurgudiono ora olih, soleh ora bisa, susmono tegalan juga bikin mati..um haryo anaknya, haryo kan dudu pencipta

Eka: “musik”

Dimas: “Karena Musiknya”

Eka: “ya musiknya belum punya”

Dimas : “saya musiknya sambil nyari genre sambil nyari?”

Lanang : “Aransemen lagu kaya kie Sol, Mi, Do apalah kudune gawene kaya kue, kie nyong pan mene buang kudu mene disipline harus kuat”

Dimas: “saya coba ini not 6713176 Antem ke musik sekarang dan terbukti Youtube intro depan 6731176713 judul teh tubruk ini lagi Viral nih

Eka : “Ciptaane Pak Dimas?”

Dimas: “ya di simpangna syair ga ada hubungan itu tuk masukan 6713176,6713176756”

Lanang: “ya disimpangna seccuil orapapa ,lebih kental musik ini angger kie terus ko kurang enak misale

Dimas: “iya itu uji coba saya ternyata lah kok berhasil tak masukin ke intro padahal itu saya temukan untuk not lagu,masuk ke musik intro monggo dibuka ‘Teh tubruk’ disetel sekang intro begitu bunyinya gak pake not lain”

Lanang: “kaya kie contoh dekene najib kan klentingan kue awit pertama ky kue ,.....Cuma saiki kan karena ana organ tunggal daio melu-melu kaya organ tunggal ,ora disiplin kue,donge disiplin?”

Dimas : “makin langka”

Lanang: “ana pengikute bisa menciptakan

Eka: “terkait dengan budaya, budaya tegal dan sekitarnya menurut mas sudah kelihatan di lagu tegalan belum sih sampai detik ini?”

Jaka : “jelas sudah terlihat, dalam penyampaian penyanyi lagu tegalan terdahulu seperti man draup dan teh poci yaitu budaya tegal yang sering kita lihat dan lakukan disini, masyarakat tegal. Lalu galawi, yang sering diucapkan oleh para kenek, kepanjangannya yaitu tegal slwai. Jadi ya jelas ada”

Eka : “lalu, ada gak lagu yang memiliki makna tertentu yang berkaitan dengan masyarakat tegal sebagai masyarakat pesisir?”

Jaka : “ada tapi ada momen cintanya. Yaitu burak rantak. Itu menunjukkan letak geografis tegal yang peisisir dulu saya shootingnya di pantai PURIN. Lagu tersebut ciptaannya saya. Yang mengisahkan seorang anak lelaki yang bekerja sebagai nelayan dan istrinya sekarang selingkuh dan dibawa oleh lelaki lain karena faktor ekonomi.”

Eka : “lagu tegalan ada tidak yang isinya mewakili budaya tegal?”

Jaka : “sementara ini saya belum mengetahui. Tapi lagu-lagu saya agak nyleneh. Seperti kebletengen, jadi agak aneh.budaya sendiri itu kan sesuatu yang sering dilakukan.”

Eka : “ada tidak lagu tegalan yang mengandung unsur perasaan masyarakat tegal?”

Jaka : “ada, setan kopet misalnya. Itu mewakili banget terkait pandemi dan cara penanganannya. Jadi lagu saya mewakili masyarakat tegal banget dan tidak ada orang yang mencela. Lalu lagu saya, lawan corona itu saya menyemangati pendengar dan penikmat lagu saya bahwa pentingnya menjaga kesehatan dan kebersihan.”

Eka : “lalu ada tidak kekhususan lagu tegalan dengan lagu daerah sekitarnya yang menunjukkan identitas tegal?”

Jaka : “tetap menurut saya condongnya lebih ke bahasa, namun musiknya masih bisa masuk kemanapun.karena jika dibuat dalam musik yang identik belum tentu bisa

dinikmati oleh seluruh kalangan, jadi saya serahkan pada keinginan masyarakat dan pasar agar tidak menjauhi lagu tegalan”

Eka : “menurut mas, bagaimana masyarakat tegal secara umum menerima lagu tegalan?”

Jaka : “masih setengah, karena masyarakat tegal lebih menyukai daerah lain. Tapi masalah apresiasi mereka menyukai dan apresiasi tapi tidak mengkonsumsi. Karena musisi tegal kurang guyub, jika pemda mewajibkan menyetorkan karyanya saya yakin lagu tegalan bisa menyaingi lagu lain. Jika pemerintah peduli ya masyarakat siap kok”

Eka : “lalu ada tidak unsur-unsur norma masyarakat tegal dalam lagu tegalan?”

Jaka : “banyak dan ada, seperti lagu saya semblotongan. Itu bahasa tegal yang artinya mblatang mbajor atau nakal. Menceritakan anak yang tidak menghormati orang tuanya dan suka mainan hp terus. “

Eka : “dimana letak keindahan lagu tegalan?”

Dimas : “Pelog not nya 6,7.1,3 Cuma monggo pemain gelem main ora?lah mohlh Tegalan

Lanang: “kae kuduneanuk apayah tokoh siji kie sing getol di ina ya tetep kue ,ora apik ya tetep kue,koen semakin ngina enyong jojrot terus?”

Dimas: “Cuma neng kene nang butuh waktu dan butuh biaya”

Lanang : “ya iyta Cuma neng kene ora setahun kadang rong tahun sisji masalahe kaya kie3 ora guyub ora kaya cirebonan,begitu ana album biduane gelem nembang digawe sing player ana programe dewek pan nyong bangset raimu kene laka lah koen dang bisa ngomong ya..asu nyong pan nembang lagune nyong,laka diskete lah kae kan ?”

Eka : “laka musik”

Lanang : “njenengan paham laka diskete?pokoke pahamlah wong gawe dewek kie tah wong ora krungu?”

dimas : “coba habiisn dicek lagu tegalan teh tubruk.”

Wawancara dengan Atmo Tan Sidik

Wawancara dilaksanakan pada hari selasa tanggal 6 desember 2022, Bapak Atmo Tan Sidik adalah budayawan dari Tegal

Panjang durasi rekaman 46 menit 46 detik. Penanda waktu adalah setiap sekitar 5 menit karena ini rekaman ini ditranskripsi dengan teknik substantif.

P : Pewawancara

A : Narasumber, Bapak Atmo tan sidik

0		
	P	Assalamualaikum, Pak Atmo...
	A	Waalaikumsalam wr. wb.

P	Perkenalkan nama saya Eka Titi Andaryani, mahasiswa S3 Pendidikan Seni, Bapak. Saya dari UNNES, Universitas Negeri Semarang. Saya mohon izin ingin mewawancarai Bapak tentang disertasi saya yang berjudul “Lagu Dangdut Tegal”. Kajiannya itu tentang nilai-nilai dan identitas budaya. Saya juga mohon izin untuk merekam wawancara ini. Bapak, nuwun sewu, saya langsung bertanya, nggih, Pak.
A	Nggih.
P	Yang pertama, apa sih yang bapak ketahui tentang lagu Tegal?
A	Jadi... Lagu Tegal itu yang saya ketahui... lagu yang menggunakan teks-teks yang sangat karib di telinga orang Tegal. Sebutlah misalnya lagu “Mandra Up”, ya. Itu saya menghadiri purnatugas seorang profesor dari Brebes atau Tegal, itu lagunya “Mandra Up”. Kemudian ada, waktu itu beliau seorang pemikir ekonomi, ya, ada begini, <i>Tukang becak mangane ge olih utang, nyaure dang wis olih penumpang.</i> Waktu itu, teman-teman dari Batak di IPB itu. Alhamdulillah teks itu saya awetkan di buku saya, antologi “ <i>Dugale Asu Maring Menungsa</i> ”, judul “ <i>Sapicuk Blendung Kanggo Sedulur sing Dina Kiye Pangsiun</i> ”. Saat itu Pak Profesor Doktor “...”. Saya menyetel lagunya siapa...?
P	Pak Najib, ya?
A	Iya. <i>Yen esuk sarapane ponggol, padahal nggenjot becak nganti teyol. Wong sarapan be jarene utang, nyaure mengko yen wis olih penumpang. Sampeyan mesti matane ngrembicak...</i>
P	P : Ngrembicak itu berair?
A	A: Iya. <i>Kemutan lagune tukang becak. [penggalan syair]</i> Ya itu tadi. Nah, jadi yang saya ketahui itu. Dan pada era sebelum reformasi, jujur sajalah ini saya berbicara seperti orang bahan tertawaan, ya, Mba. Tetapi fenomena... mohon maaf saya subjektif kalau ini. Fenomena Tajudin, Fenomena Enthus, Fenomena Neno Daryono, Adi Winarso dengan upacara khas Tegal, Dalang Tegal, ini menjadi <i>icon</i> nih, ketika Kompas [menulis] “ <i>bahasa Tegal bukan lawakan</i> ”. Saya kira wajar kalau semula, tetap itu ditertawakan seorang Wisnu ketika...

	<p><i>Gawe film Indonesia judule be angel, kowen songkrah pan gawe basa Tegalan.</i></p> <p>Tapi, olehe dari Allah, diangkat wibawa bahasa daerah ini dalam film yang masuk <i>Nominasi Oscar</i> betapa pun ada kekurangan belum maksimal dan sebagainya. Jadi, saya melihat lagu-lagu daerah di mana pun, ini lagi booming. Yang dinyanyikan Farel, itu menjadi viral. Dan itu orang gak usah berkerut kening. Didi Kempot dengan lagu “Suket Teki”,</p> <p><i>nandur pari jebule tukul suket teki, wong salah ora gelem ngaku salah... sopo suwe-suwe sing betah... [menyanyi]</i></p> <p>Kan orang mana? Ini ungkapan yang konkret, ya. Jadi, lagu Tegalan, saya yakin semakin konkret. Ada fraksimi psikologis, ada kedekatan emosional psikologis, ketika orang merantau, dia ingin celutukan-celutukan yang nostalgik:</p> <p><i>He kowen teka kapan, Jon? kaya kuwe. [mengutip ucapan]</i> <i>Kayong sombong karo wong sing nggeyong. Kowen jare... lah... bar olih waledan? Sukuran oh!</i></p> <p>itu kan masuk. Jadi, saya memaknai di Tegal itu, melalui jenjang bahasa, orang tahapannya kenalan apa sahabat.</p> <p><i>Assalamualaikum, Pak... anu... bade... nginunge apa?”</i> <i>Terserah, monggo. Matur nuwun.</i> itu masih tahap kenalan. [memeragakan dialog]</p> <p><i>Pengine apa, Pak Atmo? Angger ana kyeh, angger ana.</i> <i>Gula batu ana?</i> <i>Ana.</i> <i>Ya wis, moci.</i> Itu sudah geser menjadi sahabat. [memeragakan dialog]</p> <p>Dan ini bukan kurang ajar, tapi sudah masuk dalam perhatian.</p>
5	<p>A : Nah, kembali pada lagu-lagu Tegal, saya yakin makin rumit. Coba lagu “Man Warmad” bukan “Man Wasem”, ya, coba jujur aja kalau dia itu berapa itu <i>rating</i>-nya? Terus tadi, film “Turah” ketika di situ puisi. Puisi dan lagu, kan, tunggal bapa, tunggal embok, ya, kan hanya syair yang dilagukan. Ketika politik kotor sastra yang membersihkan konsepnya “John...” itu sudah membuktikan, Dolanan Rakyat.</p>

	<p><i>Dolanan rakyat, rakyate nggo dolanan (menyanyi)</i></p> <p>itu kan memang betul, ya, bagi yang memahami substansi politik bahwa kita itu hanya... sebuah partai tertentu, tetap <i>icon</i>-nya mengusung wong cilik tapi praktekte berpihak kepada wong licik. Dengan dukungan fenomena-fenomena hari ini, “Judi03” dan seterusnya, lagu Tegalan saya yakin makin kuat lagi. Karena itu lugas. Jujur aja, Mba, orang boleh misalnya mencibir, tapi kakinya ada angguk-angguk mendengarkan (memperagakan).</p>
P	Ok, berarti lagu Tegalan ini, sekarang ini, Pak Atmo sendiri menilai, pasti <i>booming</i> ... lah?
A	A : Pasti <i>booming</i> .
P	P : Pasti <i>booming</i> , gak kalah...
A	A : Pasti <i>booming</i> . Harus diakui kita kalah dengan misal... Cirebon, ya, Mba. Lagu “Sega Jamblang”. Lagu “Warung Pojok” dengan “Abdul Ajid”-nya, itu kan ramai.
P	P : Iya. Cibulan...
A	A : Iya... iya... itu
P	P : Lah itu kenapa, Pak, kok bisa? Menurut Pak Atmo, kok bisa lagu Cirebonan lebih hits daripada lagu Tegal. Toh, mungkin lahirnya sama, kan, Pak? Berkembangnya sama. Menurut Pak Atmo bagaimana, Pak?
A	<p>A : Jika ukurannya adalah kerumunan ketika saya menjadi kepala desa, seorang seniman Abdul Ajid yang notabennya ngarang lagu “Warung Pojok”</p> <p><i>akeh wong pada kedanan... warung pojok go ampiran... [menyanyi].</i></p> <p>Kemudian, “Sega Jamblang”. Itu silaturahmi ke ulama... ke PBNU saat itu. Dan di situ ada Pak Bupati segala, mencair. Kalau dulu di sini, ya, kan ada segmennya ketika kiai tidak begitu karib dengan lagu-lagu itu. Padahal mohon maaf, ketika lagu-lagu bahasa daerah ini amanat Qur’an loh. Bisa lihat saja di surat Ibrahim ayat 4:</p> <p><i>Wamaarsalna mirrosul illabillasinil qaum [mengutip Al Qur’an], bahasa daerah.</i></p> <p>Apalagi misalkan:</p> <p><i>aja sombong kayong ora isin</i>” [memeragakan dialog], ya wong Tegal itu kan lugas. Konsep ta’aruf, ya, kali ayat yang mengatakan:</p>

	<p><i>su uba wa aqoba illa liitarohi</i>" [mengutip Al qur an].</p> <p>Berbangsa-bangsa, bersuku-suku, itu ada pengakuan identitas etnis. Lagune wong Ambon, beda karo lagune wong Batak. Wong Batak beda karo wong Indramayu. Indramayu beda karo wong Tegal. Jadi, kalau di tempat-tempat lain, itu sinergi ulama-umaro niku satu. Nah, mudah-mudahan ini di sini. Saya lihat misalkan, ini sudah mulai, ya, Hari Jadi, upacarane basa Tegal. Lomba-lomba lagu Tegal... kebetulan puisi Tegal, saya, ya, menjadi salah satu juri dengan Pak Maghfur. Jadi itu, Mba... ini gak lepas dari <i>politic world</i> pemerintah, apalagi Sinyampang dan UU 5 tahun 2017 tentang Kemajuan Kebudayaan, ini pemerintah, masyarakat, bersinergi mutlak. Dan, dalam konteks "Tri Gatra Bangun Bahasa" lagu-lagu Tegal itu kompleks.</p>
P	Tri Gatra...?
A	Bangun Bahasa. Itu konsepnya...
P	Napa niku, Pak?
A	Tri Gatra Pembangunan Bahasa: Mengutamakan Bahasa Indonesia, Menguasai Bahasa Asing, Jangan tinggalkan bahasa Daerah. Nah, bahasa daerah ini, oleh UNESCO ditengarai, dalam satu abad, ratusan yang punah, basa Tegal dalam ancaman. Nah, salah satu... anu, melalui lagu-lagu, melalui wangsalan, melalui teks lain, semboyan-semboyan yang memang Tegal. Penerjemahan Alqur an basa Tegal ini yang telah dicontohkan secara apik oleh basa Banyumasan. Bengkulu sudah. Cirebon sudah. Lampung sudah. Ini basa Banyumasan tahun 2016, yang dikasih.
10	
A	<p>Nah, kalau ulama-ulama Tegal ini sangat banyak. Cuma jangan salah tafsir... ketika kita mengusulkan itu, yang menerjemahkan adalah ulama, yang menerjemahkan adalah profesor, yang menerjemahkan adalah budayawan. Karena harus ada sepuluh orang tertentu dengan latar belakang tertentu. Jadi, itu, jadi bahasa daerah saatnya diitulah, ya. Pembinaan karakter, saya yakin itu harus dengan bahasa daerah. Nah, saya menengarai, ada kondisi gawat dalam konteks pembangunan karakter bangsa:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Orang tidak hapal sejarah desanya. Monggo. 2. Orang tidak cukup fasih mengungkap silsilahnya. Mba Eka apal berapa? Sampe di atas buyut apal? Ini gak apa-apa. Kalau Anda melarat, yang disapa juga melarat. Lah, kalau Anda jadi bupati misalkan, kemudian yang aslinya dia miskin. Cuma si saudara mungkin gak tersapa, bukan karena sombong, tapi karena gak cukup mengenal, ini... lantas mau mengusulkan partisipasinya gimana? Mau mendoakannya gimana? Padahal dia satu buyut

	<p>dengan saya loh. Orang gak paham silsilahnya. Orang tidak cukup fasih dalam berbahasa daerah. Tidak paham sejarah desanya. Pek! NKRI HARGA MATI! Karena itu, saya mendukung disertai Anda bertajuk “Lagu Daerah Tegalan”. Karena sak sombong-sombonge wong Tegal, angger...</p> <p><i>Kayong weruh empere. Sombong kayong karo nyong</i> [memperagakan dialog]</p> <p><i>Eling pangkat wenang minggat, dunia wenang lunga, umur gantungan, bojo silihan, anak titipan.</i> [mengutip] Mohon maaf, ini qur an kok:</p> <p><i>Watirta ayyamu jawilha bainas.</i></p> <p>Orang tergetar karena kalimat ini dibangun oleh syekh ulama melalui riyadhoh. Saya yakin itu bukan kalimat biasa. Ter... tirakat, riyadhoh, men-<i>download</i> estetika sepertiga malam setelah berwudu. Kalimatnya menggetarkan. Saya mengamati, Mba. Saya pernah (12:28 sampai 12:43 tidak jelas karena ada suara motor yang lewat). Termasuk dalam membangun optimisme.</p> <p><i>Wis... saja runtag. Gusti Allah neng ngga we menungsa, nggawe pangane. Angger obah neng ana sing dimamah. Gelem kloyong, ana sing dicangklong. Gelem kliling, balike nyangking. Ana dina ana upa. Ana awan ana pangan. Segara mangsa asata. Pasar mangsa (tidak jelas). Sing penting jare wong, BERGERAK.</i></p> <p>Itu betul. Ini kalimat “tokhim”, Mba. Ini dalam quran. Allah menciptakan manusia, bertanggung jawab atas kelengkapannya, sepanjang ikhtiar. Nah, bahasa-bahasa Tegal ini perlu digali dalam lagu-lagu. Ada lagu saya juga “Ruwat Desa”, juga berbicara tentang moral. Kemudian... lagu yang ini, Mba, tadi... “Sega Ompreng”-nya Enthus.</p>
P	“Sega Ompreng”...
A	<p>“Sega Ompreng”. Panjenengan baca literturnya, saya ada di sini, ada, “Sega Ompreng”-nya Enthus. Kemudian “Udud Dulu” itu teknik kedekatan emosional untuk gaul, ya, gaul, ya. Betapa pun, pada satu sisi, dengan orang yang dengan latar belakang Badan Narkotik, saya tidak suka “Udud Dulu” yang itu. Tapi, kalau konteksnya guyon, ya, mengubah suasana stres agar menjadi fresh melalui humor, itu saya kira lagu itu berhasil. Nah, “Sega Ompreng”. “Sega Ompreng” itu Enthus hendak mengatakan:</p>

	<p><i>Is, saja nyalahna sapa-sapa. Wong salahe dewek kowen nganti manjing penjara [mengutip], ibaratnya.</i></p> <p>Ini bentuk ketulusan seorang Enthus dalam “Sega Ompreng”, dan itu ada di buku Ki Drs. H.M Sudarsono, Lagu “Sega Ompreng”.</p>
P	Lagu itu, Pak?
A	Lagu!
P	Tegalan?
A	Klik, njenengan! “Sega Ompreng” ada. Saya di ada ini.
P	Lagu Tegalan niku?
A	Iya.
P	Kalau sekarang yang tenar itu...
A	“Udud Dulu”?
P	“Topeng Monyet” oh
A	Iya
P	“Topeng Monyet” itu kan...
A	Pinjaman renggeh-renggeh...
P	Yang sering dibawakan pada saat di itu...
A	Tapi “Sega Ompreng” waktu di itu... Jadi Pak Enthus di dalang.
P	Oh... di dalang...
A	<p>Enthus itu, nuwun sewu, nrokcok ngomong karo nyong kaya kiye:</p> <p><i>Kiyeh, Tik, titeni, kiye ana wayang nusul dalang. [mengutip]</i></p> <p>Nah, kepada LAPAS, Enthus mengatakan:</p> <p><i>Pak, mohon maaf, saya ingin berpartisipasi dalam rangka hari LAPAS, saya ingin menyumbangkan wayang gratis, Ndan... [mengutip] kan, mbajor. Nah, Enthus kiye, wayang menyusul dalang. Tapi, kesana, ya, bar viral, kan?</i></p>
P	Iya, iya [tertawa] Betul, betul.
15	
P	Pak, sejauh ini, saya menggali tentang sejarah Lagu Tegalan itu, kan lahirnya sekitar tahun 70-an, ya, eranya Pak Najib.
A	Najib Bahresi?
P	Nggih. Lagu perdananya ya tadi itu tadi “Mandra Up”... itu “Tukang Becak”, segala macam. Menurut Pak Atmo, apa ada Lagu Tegalan sebelum di tahun itu? Mungkin saya terlewat, begitu?
A	Ada. Ta’lif-ta’lif dalam bentuk solawatan. Ada. Misalkan, ya, “sindiran seorang bujangan” [mengutip kalimat yang kurang jelas], Cuma gak ada [mengatakan istilah yang tidak jelas], maka ditembangkan.
P	Parikan apa, ya, Pak?

A	<p>Iya.</p> <p><i>Mbena mben kayune nangka</i> <i>Diganti kayu belimbing</i> <i>Mben mben Mba Eka ngenteni apa</i> <i>Mumpung saiki lagi kesan...</i> [menyanyikan lirik yang kurang jelas]</p> <p>Saya kecil itu sudah ada.</p> <p><i>Umbul-umbul korekan balon</i> <i>Bocah ireng kanggo rebutan</i> <i>Sopo wani</i> [tidak menyelesaikan kutipan]</p> <p>Ada itu. Cuma tidak sepopuler... yang punya link.</p>
P	Kalau itu biasanya dibawakan pada saat apa, Pak?
A	<p>Tontonan “Umbul”, “Kawulan”. “Kawulan” ngerti, ya? Bocah sunatan:</p> <p><i>Tong kowen adong engko apa-apane sehat, engko tak tanggapna umbul</i> [memeragakan dialog]</p>
P	Terus mungkin, ini... di musola... kayak begitu sih, Pak?
A	<p>Ada.</p> <p><i>Den ayun... ayun...</i> [menyanyi]</p> <p>Nah, kebetulan saya memberi pengantar buku “Ayun-Ayun Badan”, puji-pujian yang dikarang oleh Imam Khumedi, S. Sos alumni fakultas dakwah Sunan Kalijaga. Saya dengan Pak Maghfur. Bukunya ada? Ada. Penerbitnya Pustakan Senja.</p>
P	Berarti ada, ya, Pak, lagu Tegalan sebelum 70-an?
A	Ada.
P	Cuma mungkin komposisinya lebih banyak semacam parikan
A	Iya
P	Saut menyahut, begitu?
A	Mba, saya tidak setuju dengan konsep budaya asing. Bahwa itu asli adat, tapi pada akhirnya nunggaksemi kebudayaan. Ini yang saya pakai. Contoh: buroq itu kesenian mana? Hayo? Ini dulu, Mba. Dengan segala lagu-lagunya.
P	Buroq?
A	Iya.
P	Banyumasan, Pak?
A	Nggak... Cirebon. Murni kah Cirebon?
P	Mungkin juga tidak.

	<p>A <i>Icon</i> paksinagaliman, di mana Ontinyo Dewi Rara Sumandi, putri Cina dari Tiongkok, dipersunting oleh Syarif Hidayatullah. Paksi itu representasi versi, naga itu Tiongkok, Liman itu Muantai. Nah, lagunya:</p> <p><i>Turun, turun sintren Sintrene widadari Nemu kembang yun ayunan Kembange siti ngelendra Widadari Temuruna</i></p> <p>Dan, [tidak jelas] diadusi, udan, Mba. Saya pada puasa, pada tirakat dengan cara masing-masing, kuwe [tidak jelas] diadusi, guyur, Mba, nganggo banyu kembang. Ya, arane istisqo, ya. Ini, kan bukan ilmiah. Nah, njenengan juga bisa melihat di “Ronggeng Duku Paruk”. Sebab Tegalan dengan “peng-enyong-an” kiye sedulur, i dan o, inyong, enyong. Itu di lagu Ronggeng Duku Paruk.</p>
	<p>P Apa, Pak, judulnya?</p>
	<p>A Ronggeng Duku Paruk. Punya novelnya?</p>
	<p>P Engga punya. Saya sastra...</p>
	<p>A <i>Eman teman, eman teman Wong gagah ora sembayang, ora sembayang Nabi Yusuf luwih gagah, tetap sregep</i></p> <p><i>Eman teman, eman teman Wong mlarat ora sembayang, ora sembayang Nabi Syueb luwih mlarat,</i></p> <p><i>Nan, nek nggo wong ayu? Siti Aisyah, wong ayu, sregep sembayang. [menyanyi]</i></p>
20	<p>A Ini lagu-lagu sintren. Cuma ya memang hentakan-hentakan erotis.</p> <p><i>Timba ucul senggote Tiwas ngangkut ing ora...</i></p> <p>P Pendil lah?</p> <p>A Iya. Lagu-lagu rakyat.</p> <p>P Dan, lagu Tegalan itu kan memang khasnya, salah satunya centil, ya, Pak, ya?</p> <p>A Iya.</p> <p>P Kenes lah... jadi membawakannya itu agak centil. Karena tokoh utamanya Srintil. [Ada suara orang lain di sini?] Srintil uwil-uwil, amit...</p>

A	Itu di situ di balik lagu, banyak [mungkin menunjukkan sesuatu]. Nganti Pak Akhmad Tohari nganti nangis, Mba, maca kiye. Dadi suami-istri nangis. <i>Si bisane ka ngarti...?</i> [mengutip agak tidak jelas]. Dia gak tahu bahwa saya riset ka saudara-saudara.
P	[memperhatikan sesuatu] Ih, ini dilaminating oh, Pak, eman-eman, Pak. Oh, ini malah depan belakang, Pak? Ini tulisane Pak Atmo semua ini loh...
A	Nah, itu yang tadi masih. Saya itu, lima buku lagi, Mba, itu ada. Sudah, di rumah kami sudah siap.
P	Bagaimana pandangan Pak Atmo tentang Lagu Tegalan sebagai identitas masyarakat pesisir?
A	Iya... sangat tepat. Karena... dalam bicara kebudayaan, identitas, kan bukan hanya artefak, tapi sosiefak dan nemtifak [tidak terlalu jelas]. Lagu adalah bagian dari satu di antara tiga itu. Nah, ini “Sega Ompreng”. [menunjukkan sesuatu]. Jadi, sepakat sekali bahwa lagu Tegalan merupakan peneguh identitas.
P	Lagu Tegalan itu lahir, berkembang, sebagai cerminan identitas masyarakat pesisir.
A	Iya
P	Pak, menurut Pak Atmo, bagaimana sih peran pemda atau Pemkot begitu, dalam melestarikan Lagu Tegalan pada masa lalu, terus sekarang, terus masa yang akan datang, begitu?
A	Nggih. Mohon maaf, UU No. 23 tahun 2014 di Tingkat Pemerintahan daerah, Pasal 31 huruf F: <i>Pemerintah daerah idealnya memelihara unikung.</i> [mengutip] Kemudian Permendagri No. 18 tahun 18 [2018] itu juga begitu. UU No. 5 tahun 2017 Tentang Kemajuan Kebudayaan. PP No. 27 tahun 2001. UU Pedesaan, azaznya adalah lokalitas. Maka pemerintah mutlak, di samping undang-undang loh. Undang-Undang memulyakan apa kebudayaan daerah.
P	Jadi, berperan penting sekali sebetulnya, ya, Pak, ya?
A	Mutlah. Memang harus begitu.
P	Jadi memang harus melestarikan, begitu? Tapi, menurut Pak Atmo, bagaimana, Pak? Maksudnya, perkembangannya, peran Pemkot sendiri, sampai saat ini terhadap lagu Tegalan?
A	Menurut saya perlu ditingkatkan lagi, ya. Karena saya akan mengatakan, keberpihakan secara konkret adalah pada anggaran. Coba njenengan, orang mau pentas, mesti di anggaran.
P	Hm... iya... mentoknya di anggaran.

	A	<i>Political will</i> ada dalam konteks ini, saya lihat secara kuantitatif sejauh mana APBD berpihak kepada ini. Jadi, perlu ditingkatkan. Nah, adanya Dewan Kebudayaan, Dewan Kesenian, kemudian... institusi-institusi lain harus lebih maksimal.
	P	Pak, lalu...
	A	[menyodorkan sesuatu] “Sega Ompreng” nih.
	P	Oh, iya... [memperhatikan yang disodorkan]
	A	Coba diwaca, Mba. Itu tuh karangan Enthus.
	P	Oh iya... <i>Sega, sega ompreng</i> <i>Sega ompreng lawuh gesek</i> <i>Pada manjing krangkeng</i> <i>Bonggane salahe dewek</i> [mengutip dari buku yang disodorkan] <i>Sega, sega ompreng</i> <i>Sega ompreng lawuhe kripik</i> <i>Metu saka krangkeng</i> <i>Semoga menjadi baik</i> <i>Sega, sega ompreng</i> <i>Sega ompreng dijangani</i> <i>Kabeh kesalahan jangan sampe diulangi</i>
	A	Nah, itu kan tidak terlalu berkerut kening, ya? Karena di tengah kaum buruh dan lainnya, gak butuh yang njlimet-njlimet. Dia ingin ceger. Ger gitu. Mengubah stres menjadi fresh. Ini “Udud Dulu” juga ada.
	P	Ok... Pak, lanjut, ya, Pak?
	A	Nggih, nggih.
25		
	P	Pak, menurut Pak Atmo, apa sih keunggulan lagu Tegalan dibanding lagu-lagu daerah lain?
	A	Yang pertama, tadi, ya, kalau bagi orang Tegal sendiri, ada kedekatan emosional psikologis. Nah, saya kira orang begitu duduk, misalnya di sebuah pertemuan. Di Taman Mini ketika ada forum silaturahmi IKBT (Ikatan Keluarga Paguyuban Tegal [agak tidak jelas]), disetelna iku langsung, wah... njerit-njerit... Langsung memunculkan hormon endorphine. Ada suasana bahagia.
	P	Rasa senasib, sepenanggungan.
	A	Iya, iya. Ada kedekatan emosional di situ. Ada istilah <i>Rahat, ruket</i>

	<p>Nah, ini yang tidak terjangkau secara kuantitatif.</p> <p><i>Piben, Jon, pertemuane?</i> <i>Huwis... rahat, ruket [memeragakan dialog]</i></p>
P	[respon tidak terlalu jelas]
A	Nah, ini <i>rahat, ruket</i> kan gak terwadahi. Akrab? Gak. Lebih dari itu.
P	Lebih dari akrab?
A	<p>Iya.</p> <p><i>Kasan kembang, rahatun</i></p> <p>Itu gini:</p> <p><i>Sing nanggap seneng, sing njoget seneng, penontone juga seneng</i></p> <p>Tiga itu, kesuksesan tiga itu.</p>
P	Pak, Bagaimana pandangan Bapak kalau lagu Tegalan itu diputer di tempat-tempat umum? Seperti misalkan, kita ke Semarang begitu, kan, Pak...
A	Iya, Kereta?
P	Nah, iya itu. Itu kan sampai Semarang kita disambut lagu “Gambang Semarang”. Tegal punya lagu “Tegal Keminclong Moncer Kotane”, atau mungkin tadi yang Pak Atmo... ruwat apa tadi, ya? “Ruwat Desa” atau apalah lagu Tegalan banyak sekali. Kan, bisa juga, kan, Pak?
A	Ini salah satu komunikasi budaya, ya. Antara lain... sekarang kan otonomi daerah, saya kira yakin bisa. Dan Mas Dimas Riyanto selaku paguyuban artis itu, tidak memasalkan ini. Iya, kan? Betul tadi...
P	Jadi, setuju, ya, Pak, kalau misalkan itu diputarkan di tempat-tempat umum, atau di tempat di tempat... misalnya nih sekarang kita punya Tugu Pancasila... setiap berapa jam sekali... puterlah, lagu tegalan dari jaman Pak Najib... misalnya, sampai era sekarang begitu, kan, Asyik, ya, Pak? Ini seperti Mba siapa?
A	Nabila
P	Mbak Nabila jadinya gak Jepang K-Pop [tertawa] didengerin juga lagu Tegalan begitu maksudnya. Tapi, Bapak sendiri seneng gak sih dengerin lagu Tegalan?
A	Ya, seneng! Ya, ketika saya melantunkan tadi sampai hafal di luar teks, kan, berarti...
P	Iya, iya... biasanya saat apa, Pak? Sengaja mendengarkan lagu Tegalan itu?

	A	Ya, ketika di kerumunan-kerumunan itu sesama ngapak, sesama itu. Ketika misal saya ketemuan di Bogor, ya. Ikatan. Ada namanya Masiwab, Majelis Silaturrahim Warga Brebes. Itu lagune, lagu Tegal.
	P	Pak, ada gak sih, Pak, nilai-nilai edukatif di lagu Tegal?
	A	Ketika Ki Enthus mengajarkan “Sega Ompreng” itu, <i>saja nyalahnya wongliya, salahe dewek manjing krangkeng, salahe dewek</i> . Tuli, lah... setelah keluar harus menjadi lebih baik, saya kira nilai edukatif. Kan, sebagaimana kegelapan nabiyullah Yunus setelah mengakui kedzaliman terus mendapat minaddzulumati...
	P	Bertanggung jawab, ya?
	A	Iya, kan? <i>Minaddzulumati ila nur. Mina jahilati ilal ilmi. Al adzabi minatta' ruf.</i> [kuitpan berbahasa Arab] Itu sangat edukatif.
	P	Walaupun sebagian orang mungkin mengenal atau memaknai lagu Tegal... <i>Lah... lirike wagu nemen, blak-balakan nemen</i> , kayak begitu. Tapi, tetap ada nilai edukatifnya, ya?
	A	Iya, tetap. “Cablaka” itu kan identitas pantura. Karena “Tok melong” istilah Banyumasan, “belaka suta”, “gemprong bombong”, ya, saya kira, dalam satu segi, keunggulan dalam konteks pemahaman berkomunikasi masyarakat Pantura. Jadi, sangat edukatif. Coba itu lagu... “Sega Ompreng”.
	P	Iya, betul...
30		
	P	Terus, kalau ini sih, Pak, menurut Pak Atmo, apa sih ciri-ciri masyarakat Tegal begitu yang Pak Atmo tahu, gitu?
	A	Ciri... kepribadiannya memang terbuka.
	P	Bersifat terbuka?
	A	Iya.
	P	Egaliter?
	A	Kalau saya mempelajari di Kuncoro Ningrat itu, ya, maupun... anu... saya bukan mengatakn ini pendapat profesor, tapi saya mengatakan bahwa yang dimaksud Tegal adalah, Tegal dalam arti kultur loh, bukan Tegal administratif: Pemalang, Slawi, Kota Tegal, dan Brebes. Itu kan jika unsur “dombreng” adalah sebagai apa itu? Masyarakat Tegal kan sangat... Nah, peristiwa berdarah dengan pejabat di “dombreng” itu karena berkomunikasi terlalu elit, tidak bisa menggunakan lagu Tegal. Iya. Coba dipelajari. Mohon maaf, kebetulan saya baca betul

	berulang kali, tentang “Wansul Wansrajul [tidak terlalu jelas]”, tentang Tegal berjuang. Ketegangan elit kan karena komunikasinya yang hierarkis, ya.
P	Kurang... kekeluargaan, ya, maksudnya kurang akrab?
A	Sedangkan masyarakat pesisir itu, <i>adoh saka ratu, pereke karo watu</i> lah gampangane. Ya, orang agraris, orang nelayan, gitu. Nah, kemudian, kembali. Ada satu lagu unggulan dari Nurdiyono, <i>Wulan bunder nduwur laut Muara Reja Mbuh mbang kanane ombake gede Udan barat ngampar-ngampar Prau kudu didayung Jala kudu ditebar Sebab go makani cangkeme bocah Go nyangoni bocah engko esuk sing sekolah</i> Jadi ini menggambarkan etos kerja. Kayak sekali layar terkembang.
P	Kerja keras. Masyarakat pesisir begitu, ya? Tegal.
A	Iya. Itu ada di buku “Ruwat Desa”. Nah, jadi syair atau lagu-lagu Tegal, sangat edukatif.
P	Ok, Pak. Terus, kebudayaan pesisir itu apa aja sih, Pak, khususnya?
A	Ya... kebudayaan pesisir itu, kan, secara umum, tidak terjangkau oleh keraton, ya. Tadi, perilaku yang terbuka. Komunikasi yang egaliter... begitu jelas. Kemudian... tapi yang menonjol, saya kira di komunikasi, Mba. Contoh, bati-batik pesisir semacam Lasem, Tegal, Cirebon, lebih dinamis dalam merespon motif begitu loh. Kalau sana kan harus Sidamukti, Parang garuda, Parang Barong gak boleh dipakai rakyat, kan, ada SK nya itu. Nah, ketat. Kalau ini bebas.
P	Bebas?
A	Tapak kebo. Kemudian... tumbang bolong, yang dianukan Kardinah di bukunya Pak Heru Jalino. Sekarang itu banyak motif-motif. Motif pesawat. Pesawat itu ternyata dari kalimat “solawat”. Kemudian di sana ada... itu lah. Dan, saya menambahi motif gelombang cinta itu saya kasih puisi Tegal. Ini ambil yang warteg itu loh. Yang...
P	Oh, iya ya... luar biasa. Oh, foto ini? [memperhatikan sesuatu] [tertawa] Sastra, ya? Lebih ke sastra?
A	Engga, secara umum.
P	Oh, secara umum?
A	Iya. Di UU tentang bahasa, kan, boleh kita menggunakan bahasa daerah.
P	Pak apakah lagu Tegal bersifat lugas dan spontan? Menurut Pak Atmo bagaimana?

	A	<i>Pan balik mana los...</i> [menyanyi]
	P	<i>Pan balik ya mana los...</i> [menyanyi] Palagi <i>dasar kunyuk</i> [tertawa]
	A	Iya.
	P	Ada loh, dek, lagunya
	A	Iya, Atik.
	P	Lagunya “Dasar Kunyuk”, ya, Pak, Bu Atik. Itu.
	A	Coba kalau lagunya misal <i>Semua terserah padamu Aku begini jadinya Kuhormat... Pan balik mana los</i> Wah langsung [tertawa]
	P	Langsung <i>to the point</i> . Terus, Pak, Apa Pak Atmo setuju, ya, lagu Tegalan menggunakan kata-kata <i>ngoko</i> ?
	A	Setuju. Setuju, Mbak.
	P	Padahal <i>ngoko</i> itu kan cenderung kasar kalau dalam rangkaian urutan bahasa Jawa? Itu kan <i>ngoko</i> , krama alus, krama inggil, begitu, kan?
	A	Coba Anda lagu tegalan yang tadi “Aku wong Tegal”. Di mana sarunya?
	P	Ya... enggak.
	A	Ya, kan, estetis juga, kan? Jadi, kelugasan adalah kejujuran. Di tengah Indonesia yang berkelimang eufimisme, bertopeng, begitu loh.
35		
	P	Pak, bagaimana Bapak melihat masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang egaliter atau merasa sejajar aja sih gitu?
	A	Ya. Yang pertama, masyarakat Tegal ini dengan pralambang “Banteng Loreng Bironcengan”, ya. Jadi, Tegal kan Banteng Loreng Bironcengan. Brebes, Gong Pejatinabuh. Pemalang, Nyambung Watang Putung. Pekalongan Merak Migel Sinoe. Di sini itu orangnya sangat terbuka. Tapi, ada ambang yang tidak bisa dianulir. Ketika sudah menyangkut martabat, maka Banteng Loreng Bironcengan, yang sesungguhnya oleh estetika, kan simbolnya seruling loh. Jadi, ana bocah cilik nabuh seruling. Atas kebersihannya, atas fitrahnya, dia bisa berkomunikasi dengan pemimpin. Tapi, ketika sudah keterlaluhan, ingat! Kolonel Angkatan Darat, wali kota pertama ditumbangkan di Jawa Tengah atau Indonesia itu... Tegal. Revolusi dengan lakon “Lupit Kecemplung Sumur”. Itu sangat lugas sekali. Jadi, masyarakat Tegal itu gampang. Bukti fisiknya? Pernah dipimpin angkatan darat, ya cocok.

	Zakir, kan? Angkatan Laut? Ya, cocok. Angkutan darat, Ikmal, ya cocok. Orang luar... ya cocok. Jadi, orang Tegal itu sangat... “brayan”. Nah, ini bisa saya gambarkan... ini kalau saya meyakini begini, adzan itu yang suruh kita solat. Ngomong masih boleh, tapi dalam hati. Tegal itu punya keunggulan geospiritual. Wong genah, waline Konghucu. [tidak jelas]. Waline Landa [tidak jelas] betahe nang Tegal. Waline dari trah Arab, Sayyid Abdurrohman Al Hadad, betah ning Tegal. Wong Jawa, bahkan Amangkurat Agung, minta dimakamkan di tepi guru spiritualnya, Syeh [kurang jelas]. Siapa? Mataram. Jadi, jangan dikaitkan dengan politik pro dan kontra, tapi itu tanah Tegal. Jadi, Jawa, Cina, Arab, Belanda...? Oke semua, brayan. Tegal adalah pancer.
P	Pancer itu apa, Pak? Pusat? Atau apa, Pak?
A	Nah, ini... <i>Sedulur sing mbang lor dikirim antor Sing mbang kidul dikirim gandul Sing mbang wetan kirim tape ketan Sing mbang kulon [tidak jelas] Sing tengah iki lo pancer</i>
P	Titik pusatnya?
A	Iya. Maka ini saya jadikan motif batik dan menjadi puisi saya di biografi Presiden halaman 35 dan 37 [membuka buku], “Kidung Urat Tapak Jalan”.
P	Kayaknya ini saya ada pernah foto kopi. Kayaknya ada ini, Pak. Di... [tidak jelas]
A	Laka. Ora tuku. Arep tuku monine larang [tertawa/seperti ada orang lain di sini?] Kalau dia minta ta kasih, wong saya beli lebih dari 10, ta bagikan. Termasuk ibu kapolres. Barang moni “Mas, kayonge larang,” ya wis. Tapi kalau dia minta ta kasih. Jujur saja, saya senang kalau karya saya diawetkan, kan?
P	Ada banyak kok karyanya Pak Atmo, tapi dari...
A	Oh, yang ini gak ada. Saya sudah ngecek.
P	Satu lagi, ya, Pak. Masih banyak, tapi [tertawa] Apakah syair lagu-lagu Tegalan yang to the point itu... syair lagu Tegalan kan cenderung yang to the point, apa adanya begitu, dan tidak berbelit-belit begitu. Apakah Pak Atmo juga sepakat? Contohnya?
A	Sepakat. Sekarang tadi, lagu “Suket Teki” yang dulu Didi Kempot. Atau yang dinyanyikan Farel, “Dibanding-bandingke” itu juga lugas. Lagu Tegalan, ya... pertahankan, satu identitas begitu.
P	Terbukalah begitu, ya? Apa adanya, ya?
A	Terbuka.

P	Terus... pesan kesan apa saja, Pak, yang sering bapak tahu banyak terkandung dalam lagu Tegalan?
A	Nah, ternyata lagu-lagu Tegalan itu hasil perenungan itu tadi. Yang misalkan ketika Ki Enthus menulis “Sega Ompreng”, itu kan masuk “Gua Hiro”, ya. Artinya, Ki Enthus artinya, ditahanan, penyesalan, gitu, muncul lagu “Ompreng”. Kemudian, syairnya Mas Luhur Mudiyono, ketika situasi politik terlalu transaksional, dia membikin lagu “Dolanan Rakyat”. Saya kira lugas. Coba kalau dinarasikan? Dinyanyikan di istana? [menyanyi kutipan lagu] laka sing wani jogedan. Betul, kan?
P	Jadi, lagu Tegalan itu... cerminannya itu bisa mulai dari politik bisa masuk, keseharian masyarakat Tegal, aktivitas, terus... makanan juga, ya, Pak? Kuliner Tegal. Ada <i>sega ponggol</i> [menyanyi Sega Ponggol]
A	[menyanyi kutipan lagu teh poci gula batu]
P	Nah, iya.
A	Nah, itu kan lugas. Saya mengumpulkan 25 lagunya Mas Dimas antaranya. Ya itu juga bagus.
P	Pak, menurut Pak Atmo, bagaimana sih masyarakat Tegal secara umum menerima lagu dangdut Tegalan?
A	Ya... ini sih, kan, sudah mulai, ya? Ketika... struktur anggaran dalam hajatan itu pas-pasan, ngundange kan cukup <i>orjen-orjen</i> Tegalan. Ini sudah mulai, ini. Dan elit pun juga gak ragu. Betapa pun itu ada motivasi untuk mendekati konstituen, ya? Karena <i>grass rout</i> lebih mudah diarahkan di level komunikasi bawah. Itu saja lah. Tapi, saya kira, ini...
P	Sekarang ini masyarakat lebih menerima?
A	Iya. Lebih menerima. Coba orang, misalkan mohon maaf... dia hanya punya uang 3,5juta. Ingin hajatan, tapi ana musike. Wis gen, nyewa iki bae gen. Saya cukup karib dengan teman-teman yang... kan wong Tegalan tapi seri minimalis. Ya, saya brayan, niate brayan. Nah, orang Tegal, kan, pemusiknya juga indah. Wis... nyong tah sing penting alate balik, sing penting brayan. Nah, ini loh yang menarik. Saya kira, keterkenalan Slamet Gundono itu dengan “Wayang Suket” bermula dari lillahitaala. Balik disangoni ya kena, ora ya kena, kaya kuwe. Ini awal loh. Ini nilai ikhlas ini yang di-back up oleh awam. Jadi, orang Tegal... berkesinian... wong buyung, Mbak, buyung ngerti, ya, buyung? Terus taleni sampe bisa “deng-deng... deng-deng” [menirukan suara]
P	Pipa itu, Pak? Buyung itu pipa?
A	Iya. Buyung itu... bocah cilik-cilik laka sing wis kenal, ya? Kuwe lagu cangkeman ya kuwe mau. Yang saling... bersahut-sahut dengan mulut itu juga...
P	Oh... accapela?
A	Iya. Tapi ketika...

P	Seperti accapella begitu, ya?
A	<p>Tapi itu kan menggambarkan... hanya misalkan bekas potongan pralon, terus nanti icik-icike nganggo tutupe lemon, <i>icik-icik-icik</i> [menirukan suara], kae pas karo suarane. Mohon maaf, ya. Taruhlah, Mbak Eka, dengan duara yang gitu... nganggone tutup lemon <i>icik-icik-icik</i> Anda menyanyi tadi itu, orang... bingung. Apalagi misal... “Demikian yang disampaikan oleh ibu Dr. Eka...” [memberi contoh]. Seperti film “Ju masuk desa”. Orang... mahasiswa KKN...</p> <p><i>Ini biar income desa... harus ditanami udang windu. Eng... terima kasih... tapi di sini unsur haranya... Gak, sudah! Pokoknya....</i></p> <p>Belih ngarti kuwe insinyur IPB yang menjadi kadus. Tapi orang kampung kan ngene... setelah pembubaran...</p> <p><i>Terimakasih Ir. Dudung telah menerima saran-saran. Beliau juga alumni IPB yang mengabdikan diri di sana.</i></p> <p>Saya ada. Saya nonton filmnya dan saya punya resensinya. Ya... itu kan alat dengan icik-icik, ya? Tutup limun, ya? Gemiyen tutup limun oh. Kari cik-cik-cik. Coba Mbak Eka gitu... orang gak bisa menyepelekan. Tegal itu unik, sekali lagi saya tambahi... kamuse be ongrongan, Mbak, duwe telu. Kamus Prokem. Jangan dianggap enteng loh, prokem itu singkatan “Pro Kemerdekaan”. Ini i'tibar meniru sikapnya Syeh Umar Al Samarani, Mbah Soleh Darat, untuk menggarap perjuangan itu dengan lagu apa... [tidak jelas]. Prokem, iku wolak walik sing ajarkan oleh letkol M. Yunus, ditulis oleh Ipuk M.M Nur. Yigo Nowo, Kamus Tegal-Indonesia. M. Hadi Utomo, ya... Kamus Dialek Tegal. Suparno Esar Pramuga, saya ada bukunya itu.</p>
P	Ada, Pak? Saya lihat... Saya dapat dari [arpus] itu kayaknya ada itu?
A	Iya ada. Ada.
P	Saya makanya... <i>bisane kamus Tegal ada beberapa, ya?</i> Kalo gak salah lebih dari satu. Tiga, ya, ternyata?
A	<p>Kupat, be ongrongan. Kupat glabed. Kupat bongkok. Kupat Blengong. Ada kupat Randugunting tersendiri seperti yang ini ditulis oleh Pak Irman dalam buku [tidak jelas]. Nah, ongrongan maning! Apa... lontong lampion. Lontong cap gomeh. Aku ya isa ongrongan gawe solawat lampion! Iya, itu saya ada bukunya. Tahu ya kaya kuwe. Jadi tahu aci, tahu pletok, tahu gejrot, tahu tahu... akeh. Meskipun asalnya dari [tidak jelas], tapi sekali lagi, konsep tombak seni, seni ini kebudayaan Tegal.</p>

Transkrip wawancara bersama Bu Sunarti , 22 Februari 2022

Eka: “Assalamualaikum,Ibu perkenalkan saya Eka Mahasiswa S3 Pendidikan seni UNNES Mohon maaf mengganggu waktunya,saya ingin wawancara dengan ibu,apakah ibu berkenan?”

Bu Sunarti: “owh ya mba silakan”

Eka: “oke baik ,Ibu terimakasih ibu mohon maaf sebelumnya ,sebelum kesini kan saya sudah menggali informasi tentang lahirnya lagu tegalan,dari mulai pak Najib,kebetulan kan lahirnya dari situ,dikota tegal itu memang yang saya baca referensinya termasuk juga sudah ngobrol-ngobrol dengan beberapa yang saya wawancarai yang memang mengarah ke Pak Nurgudiyono semua”

Bu Sunarti : “Soale memang gini mba,Semua memang berkiprah di Lagu Tegalan tapi yang murni pure di lagu tegalan memang Pak Nur Almarhum dari Arransem dari lagu dari bahasanya itu Tegal semua,kalau Tegalan yang lain kan lagu india yang di Tegalkan atau lagu Tegal yang di Indiakan. Kan gitu misale kaya dulu (ibu nyanyi) Teh kopi gula batu itukan lagu India”

Eka : “Ibu nyanyi suaranya Enak juga?”

Bu Sunarti: “Lumayanlah daripada lumanyun,gitu jadi awalnya saya terjun sama bapak memang mohon maaf bukan saya meninggikan memang beliau jenius kalau disuruh ngarang lagu tegalan,disamping beliau ahli memainkan segala alat musik,ya memang beliau pintar bikin lagu”

Eka : “Putranya ada yang meneruskan bu?”

Bu Sunarti: “Tidak ada,saya tidak mengarahkan anak-anak saya untuk terjun di dunia seni meskipun bapak punya sanggar “

Eka : “Bapak dulu profesinya Guru nggih bu?”

Bu Sunarti: “owh ya guru SD?,tapi memang dari bujang (single) itu menggeluti seni,mungkin ada darah seninya dari nenek moyangnya

Eka: “Kalau ibu?”

Bu Sunarti: “Kalau saya hanya ibu rumah tangga biasa mba,sekolahnya aja Cuma S2(SD,SMP). Saya hanya pendamping beliau ya bisa tidak bisa karena saya sudah menerima jadi saya terjun didunia musik beliau itu awalnya ketidak sengajaan sebetulnya karena waktu itu mencari penyanyi yang bisa dialek tegal fasih bahasa tegal.lah Pak Hadi itukan dulu pakarnya Bahasa Tegal.”

Eka : “Pak sinten bu?”

Bu Sunarti: “Pak Hadi dari slawi,itu waktu itu orangnya sudah sepuh sekali dulu dulu dia itu pakarnya Tegalan,menurut saya karena kalau seperti pak Daryono itu seumuran sama Pak Nurgudiyono kalau Pak Hadi itu lebih senior,Pak Nur itu satu letting dengan Pak Dimas Riyanto,Pak Lanang setiawan,Cuma bedanya kalau Pak Dimas Lagu Tegalan untuk Komersil,kalau Pak Nur itu memang pyur ingin apa yah..ee mengangkat kota Tegal,iniloh bahwa di Tegal itu..selalu kan ngomomng

Tegal aja kalah karo Cirebon wong cerbon be ana Tarling cerbonan masa tegal ora bisa (orang dicirebon saja ada musik/lagu tarling Cirebonan masa Tegal tidak bisa) gitu saya ingin benar benar bahasa tegal, arrasement tegal tidak ke barat tidak ke timur gitu kata Pak Nur yang saya ingat mencipta sendiri, dinyanyikan sendiri akhirnya nyanyi peempuan biarv sampai pesannya gitu loh, orang kalau liat pementasan Laki-Laki kan biasanya boring dulu saya masih muda..lah akhirnya dipilihlah saya, karena kalau mau mengajak penyanyi dangdut waktu itu pastikan nyanyinya yang komersil, ada uangnya, dangdutan. Hampir susah dulu nyari orang yang mau diajak proyek bareng nyanyi lagu Tegalan (karena dianggap kurang Komersil) Lagu tegalan Eksis kan Baru-baru aja kemaren owh mba itupun untuk yang komersil, dulu saya diajak abah Nur, Bu koen gelem nyanyi lagu Tegalan? (Bu Kamu Mau nyanyi lagu Tegalan? Dih nyong ora bisa njoget ya pak? (duh saya tidak mahir joget kok pak) coba didengarkan dulu sih kata pak Nur, beliau kan punya sanggar kelompok musik sastra warung Tegal (KMSWT) Ibu disuruh ikut latihan bareng KMSWT. dari situ saya mulai berpikir kalau bukan saya yang membantu lalu siapa? akhirnya ya sudah Bismillah saya bantu, bapak memnyanyikan lagu Tegalan waktu itu ada Pak Hadi datang pas saya latihan” Wah kie tah cocok nemen o Bah” Bojone ente kie bener, dialek eTegal deles”

Eka : “Ibu asli Tegal yah?”

Bu Sunarti: “ya mba saya orang Tegal dari kejamboan saya sempet minta mundur jadi penyanyinya bapak karena merasa sudah tua, ora pantes, saya tau diri, akhirnya tercetus ide untuk melombakan lagu Tegalan, DKT Melombakan Lagu Tegalan”.

Eka: “berarti ibu sempet menyanyikan??”

Bu Sunarti: “ya samapai ke taman mini, Solo, Semarang.”

Eka: “Lagu pertam yang diciptakan Pak Nur apa bu? ibu tau tidak?”

Bu Sunarti : “Tukang tukang kalau gak salah”

Eka: “Owh Tukang-Tukang saya Pernah Dengar?”

Bu Sunarti : “Banyak sih mba ada beberapa lagu berapa yah..empat an tah ada diantaranya: Dolanan Rakyat, waktu itu dipinjem mas teguh Juwarno untuk pencalonan dia jadi anggota Dewan RI (PAN) nah kalau lagu Tukang-Tukang yang meneliti Richard Curtis dari Australia” lagu tukang-tukang sempet di alih bahasakan judulnya “labour-Labour sama kemana salah satu lagu tegalan yang dibuat dilagu bahasa Indonesia, Arranementanya sama Judulnya “Tsunami” Ppan

Mlayu...na..na..na itu kalau saya dampingi anak buah saya itu lagunya tau semua mba, Gitarisnya Bapak itu Pak Edi itu semua tau Lagu-Lagunya Bapak , sama lagu Chairil Basser yang pegang Bass

Eka : “Ibu Sunarti Pernah Bawain Lagu Bapak?”

Bu Sunarti: “Iya dong mba, diantaranya lagu Dolanan Rakyat, Tukang-Tukang Versi Cewek, Rekaman juga, bentuknya kaset CD karena setiap kali pentas, terus ada yang Shooting, nanti saya minta CD nya gitu, tapi seiring berjalannya waktu ada yang pinjam tapi gak kembali, sayang sekali sebenarnyamba, pernah rekaman sama Pak Ikmal (Mantan Walikota Tegal) Beliau menyanyikan lagu ponggol setan ciptaan no name, lagu itu berasal dari lagu “Balo-Balo”, semacam lagu

wangsalan,parika,sebetulnya lagu lagu terdahulu th 50an lah.Darah seni saya lumayan kental,tapi kalau saya dikatakan seniman tidak sih,ditambah saya istrinya Pak Noor,Bapak saya dulu pembina atau pimpinan Balo-Balo,Lagu tegalan juga terinspirasi dari kesenian Balo-Balo,kalau menurut saya Balo-Balo lebih khas Tegal,dilihat dari dialek,lirik,alat musiknya,rebana umum,tapi pukulannya (khas).kalau dulu ada kesenian seperti orang bersholawat tapi dengan gerakan Silat itu bapak saya yang nglatih juga.

Eka : “Jadi kaya saut-sautan?,saya pernah diceritain kaya Pak Yono nama nya apa yah saya lupa

Bu Sunarti: “Namanya apa yah saya juga lupa”

Eka : “Menurut ibu apakah Lagu Tegalan itu?dari sisi ibu yang sudah Pengalaman mendampingi bapak sebagai pencipta lagu sekaligus pelaku kesenian”

Bu Sunarti: “Lagu Tegalan itu semacam identitas biar Kota Tegal itu punya cirinya seninya sendiri (khas) seperti Cirebon punya seninya Lagu Cirebon,Wetanana Campursari,Kalau versi Abah nur itu dulu menginginkan menciptakan istilahnya jati diri Tegal Lewat Musik atau lagu Tegalan”

Eka: “Sejarah Lagu Tegalan menurut ibu bgimana?”

Bu Sunarti: “Kalau sejarah lagu Tegalan saya kurang kurang tau banget sejarah lagu itu dulu kan mas Najib itu tahun 70an setahu saya,Cuma versinya Menggubah lagu India diganti liriknya jadi lirik Tegalan(Bahasa Tega),nah saya pengen lagu Tegalan itu jangan condong ke Barat(Cirebonan),seperti yang abah bilang meskipun jelek meskipun pake tong-tong prek,nih loh lagu tegalan itu seperti ini,dialeknya pake ya kaya gini jangan banyumas,wetan,jangan Barat ,itu biar punya jati diri,Tegal kan kota Transit yang bisa dilalui siapa saja masa gak punya jati diri,selama saya terjun di lagu Tegalan memang banyak liku-liku,tidak semua orang mencintai,menerima lagu tegalan”

Eka: “Sanggar sastranya sampai sekarang masih bu?”

Bu Sunarti: “Sebenarnya sih masih tapi karena tidak ada.....,Kelompok musik Sastra Wong Tegal(KMSWT) ketuanya kan Pak Nur Personilnya masih ada semuanya Cuma kan kalau mau mengumpulkan itu agak susah karena masing-masing punya kegiatan sendiri-sendiri dan sekarang mereka tidak seperti dulu waktu bapak masih ada sekarang mereka lebih komersil’..Ekonomi”

Eka: “Yang mengelola sapa Bu?KMSWT?”

Bu Sunarti : “Ya tidak ada,obesi bapak dari dulu punya Karya identitas yang menunjukkan Tegal,nyatanya sampai sekarangtidak begitu terlihat,eh tapi ada ding yah mba?.,Jaka Nyong kalau tak liat di FB,Youtube,bapak sama Pak Imam Joen satu angkatan.Mbak sudah ketemu sama Pak Hadi Slawi?”

Eka: “Belum bu saya baru denger namanya”

Bu Sunarti: “Nah itu cikal bakale karena dulu Pak Hadi sering menciptakan lagu Tegalan,untuk Komersil,tapi menurut Bapak Karyanya Pak Hadi itu Cuma Menggubah Saja.Musiknya kaya mau ke Wetan kaya Kulon haruse kalau Lagu Tegalan itu aja Ngetan ja Ngidul dari situ akhirnya bapak bikin,ditunjukkan pada Pak Hadi ,itulah pak Hadi bilang,lah ini yang Pas MenyanyikanIstrimu,dari situlah

Akhirnya saya ikut terjun menyanyikan lagu Ciptaan Bapak,saya mulai menyanyi Tegalan usia 31”

Eka : “Berarti Ibu Mulai Tahun 1996 yah bu?”

Bu Sunarti: “11 Sepetember 1996 KMSWT Lahirdi KMSWT awalnya lebih ke sastra lalu berkembang jadi musikalisasi puisi,maka kalau lagu-lagu Bapak itu sendiri lagu musikalisasi Puisi”

Eka : “Lagunya Bapak yang Ibu nyanyikan Apa?”

Bu Sunarti: “Tukang –Tukang,Dolanan Rakyat.”

Eka : “Sepengetahuan ibu ada gak lagu tegalan eranya Pak Najib?”

Bu Sunarti: “Saya Kurang tahu mungkin pak Nur (Alm)mungkin tahu tapi setau saya tidak”

Eka: “menurut ibu bentuk lagu Tegalan yang bagaiman?identitas sepakat gak?kalau lagu Tegalan itu sebagai ekspresi masyarakat Tegal”

Bu Sunarti: “ya sepakat sih,tapi lagu tegal asli lah,bukan tegal komersil,tegal komersil itulagu khas tegal yang dikomersilkan yang dijual”

Eka : “menurut Ibu apa ada nilai Edukasi yang terekspresi dari lagu tegalan?”

Bu Sunarti : “Semua mengandung nilai edukasi Mba seperti contoh lagunya bapak”nangisor langit saya di pedek pada bae neng nduwur bumi saya mayungi pada bae”itu kan edukasi,ada nilai-nilai ketuhanan”

Eka : “Menurut ibu bentuk lagu Tegalan versi bapak bagaimana?”

Bu Sunarti : “Khasnya Blak-blakan ,apa adanya,yo kaya gitu memang,diterima tidak diterima memang kaya gitu “

Eka : “Kira-kira dilihat dari melodinya,musiknya,ada gak ke Khasannya?”

Bu Sunarti: “ya Masing-masing punya ke Khasanya tersendiri,apa yah masing masing saling menutupi kekurangan masing-masing antara pemain musik,melodi,bass,dll“

Eka : “Lagu Tegalan Bapak lebih ke Band atau orkes yah?”

Bu Sunarti: “Gak nge band atau Orkes”

Eka : “Komposisinya apa?alat musiknya apa?gitar,bass,drum”

Bu Sunarti: “Alat musiknya Unik mba,Termasuk yang buat cuci penggilasan baju dipakai untuk alat musik.”

Eka : “Berarti bisa disimpulkan lagu Tegalan ala bapak itu memasukkan unsur benda-benda yang bukan alat musik?”

Eka : “Terus kalau Ekpresi di lagu-lagunya Bapak kaya gimana bu?.”

Bu Sunarti : “Semua ada ,Sedih contohnya Tsunami,semua ada contohnya Tegal keminclong moncer Kotane”

Eka: “Ada gak lagu karya bapak yang terkesan blaka suta atau apa adanya?”

Bu Sunarti : “Semua Lagunya bapak mencerminkan blaka suta apa adanya Mba?”

Eka : “Budaya Tegal dan sekitarnya terlihat gak di lagu Tegalan Karya Bapak?”

Bu Sunarti: “Ada”

Eka : “Ada gak lagu karya bapak yang mencerminkan identitas masyarakat Tegal”

Bu Sunarti: “Tukang-Tukang karena Tukang-Tukangan menyeluruh dari mereka?”

Eka: “Karya bapak cenderung Genrenya apa?apa dangdut,Rock,Pop?”

Bu Sunarti: “gak Dangdut,Pop, tapi memang ada salah satu yang judulnya tukang-tukang agak sedikit dangdut?”

Eka : “dilagu Tegalana Bapak tidak hanya merujuk pada dangdut saja yah?”

Bu Sunarti: “Genre nya bisa apa saja”

Eka : “Menurut Ibu bagaaimana secara umum masyarakat menerima lagu Tegalana”

Bu Sunarti : “Kayaknya kurang Mba,kecuali mereka juga mempunyai darah seni,jiwa seni Tinggi?”

Eka: “Kecintaannya kurang,gak begitu antusias,kira-kira karena apa sih bu?”.

Bu Sunarti : “ya karena anak-anak jaman sekarang lebih cenderung ke Barat-Baratan,apasih K Pop,India,ya kaya gitulah nasionalisme kedaerahannya kurang?”

Bu Sunarti : “ada gak Norma-norma yang terkandung dalam lagu Tegalana yang ibu tau?”

Bu Sunarti : “ada banyak ya itu contohnya lagu tentang lagu ke Tuhanan dan masih banyak lagi mba tapi sayangnya saya lupa”aja Kadirana yang lagunya kaya gini mba”petitang-petingting kaya buta cakil ngadiraken duniane,ngadiraken baguse,ngadiraken ayune,ngadiraken La..la..la..la?”

Eka: “Menurut Ibu Letak keindahan syair itu dimana?indah gak sih.”

Eka : “Tergantung,untuk saya menurut saya lagu Tegalana itu Indah dan Unik?”

Eka: “Kalau dari syair lagunya,keindahannya dimana Bu?”

Bu Sunarti: “Semua lagu Tegalana Indah semuanya lah?jadi kita bisa menjiwai,kaya ngomong biasa,uniknya lagu tegalana itu lucu karena menggunakan bahasa Tegal unik is Lucu

Eka: “Ibu a,ada gak sih pengaruh Faktor lingkungan,sosial dan budaya tegal, didalam lagu Tegalana”

Bu Sunarti : “Ada semua?”

Eka: “Apakah pengarang lagu itu dipengaruhi kondisi adat iklim Tegal”

Bu Sunarti: “Ya,ya sih kalau menurut saya Bapak menciptakan Lagu ya dipengaruhi saya,disaya mengalir darah seni,dia lahir di tegal,terus ingin mendedikasikan Kota tegal,ingin apasih ya kaya kuelah?”

Eka: “ada bu karya-karya Bapak tentang aktifitas masyarakat Tegal seperti Moci,melekan?”

Bu Sunarti : “kayaknya ada?”

Eka: “Yang karyanya Bapak,ada bu?”

Eka : “apasih Ciri-ciri Masyarakat Pesisir Tegal yang ibu tau?Pesisir”

Bu Sunarti: “Senenge Reg-Regan,Cipok seneng moci karo Ndopok”

Eka : “Menurut Ibu ada gak lagu Tegalana yang lugas,spontan?”

Bu Sunarti: “Ya itu lagunya Pak nur lugas,spontan hampir semuanya karena disetiap pementasan ada disisipkan Puisi spontan misal saya lagi nyanyi ada jeda beliaunya baca Puisi spontan”

Bu Sunarti : “karena itu identitas mba,sebetulnya bahasa Tegal itu halus mba,Cuma tinggal kita menyampaikanya saja,jadi gak kasar bedakan antara kata kasar dan kotor.

Eka: “jadi Ibu gak setuju ya”

Bu Sunarti: “Tidak sama sekali, justru bahasa Tegal itu paling halus diantara bahasa ngapak yang lain?”

Eka: “Bagaimana Ibu menilai Masyarakat Tegal sebagai masyarakat yang Elagiter merasa sejajar sama rata.”

Bu Sunarti: “ya memang seharusnya begitu?”

Eka: “Contoh lagu Tegalan yang syairnya To the Point tidak Berbelit”

Bu Sunarti: “Hampir semua, Aja kadiran, Tukang-Tukang, Dolanan Rakyat, maksude ngomongi pejabat?”

Eka: “Pesan-Pesan apa saja yang terkandung dalam lagu Tegalan, semua pesan pada Masyarakat seperti Tukang-Tukang bahwa manusia harus kerja keras Dolanan Rakyat jadi Pemimpin jangan Semena-mena”

Eka: “Menurut ibu ada gak kedekatan Laut atau pantai yang bikin masyarakat Tegal itu lebih terbuka terhadap masyarakat Luar?”

Bu Sunarti: “Ada, orang tegal itu lebih terbuka terhadap”

Eka: “apakah dalam lagu tegalan mengandung makna pendidikan nilai etika dll?”

Jaka: “ada jelas, semisal lagu man warso rika semrawut. Bahwa orang harus tahu pendidikan yang baik seperti apa agar jadi manusia yang memilki tata krama terhadap orang lain. Semua lagu tegalan memiliki unsur pendidikan. Dasar kunyuk pun mengandung pendidikan, agar tidak mengeluh dan kufur nikmat seperti kunyuk atau kurang nyukuri. Penyampaiannya khas tegal yang apa adanya”

Eka: “apa lagu tegalan potensial masuk dalam kurikulum musi di sekolah?”

Jaka: “masuk sekali, harus jadi planning pemda agar lagu tegalan masuk menjadi materi di kurikulum sekolah, penelitian ini semoga bisa menjadi referensi rujukan untuk memasukan lagu tegalan dalam materi sekolah”

Eka: “saya pernah pas hut tegal, lomba paduan suara lagu keminclong moncer kotane ciptaannya pak yono daryono dan aransemennya oak nur ngudiyono.”

Jaka: “harusnya pr warga tegalan, kalau bisa lagu anak-anak dengan bahsa tegal agar bisa dikonsumsi anak anak Tegal, agar mendidik anak-anak”

Eka: “lagu tegalan mengandung nilai identitas anak-anak Tegal?”

Jaka: “anak-anak tegal banyak main tiktok menggunakan lagu setan kopet itu, jadi anak anak mengenal lagu setan kopet melalui tiktok”

Eka: “bagaimana cara memfamilierkan lagu tegalan ke anak-anak?”

Jaka: “saya yakin itu perlu materi dan orang tua harus menjelaskan ke anak-anak mana yang pantas dan kurang pantas dikonsumsi anak anak.”

Eka: “anda sepakat untuk mengembangkan lagu tegalan butuh dukungan pemerintah?”

Jaka: “wajib, pemerintah jadi karena dukungan masyarakat. Jadi pemerintah harus mendukung kita untuk mengembangkan lagu tegalan. Agar masyarakat produktif, tegal tidak kekurangan seniman, musisi, dll.”

Eka: “apakah melalui lagu tegalan dapat memberi kebebasan ekspresi kreatif?”

Jaka: “ya, agar tidak hganya menjadi angan-angan maka dibuat sebuah karya.”

Eka: “apakah dengan lagu tegalan dapat menumbuhkan percaya diri?”

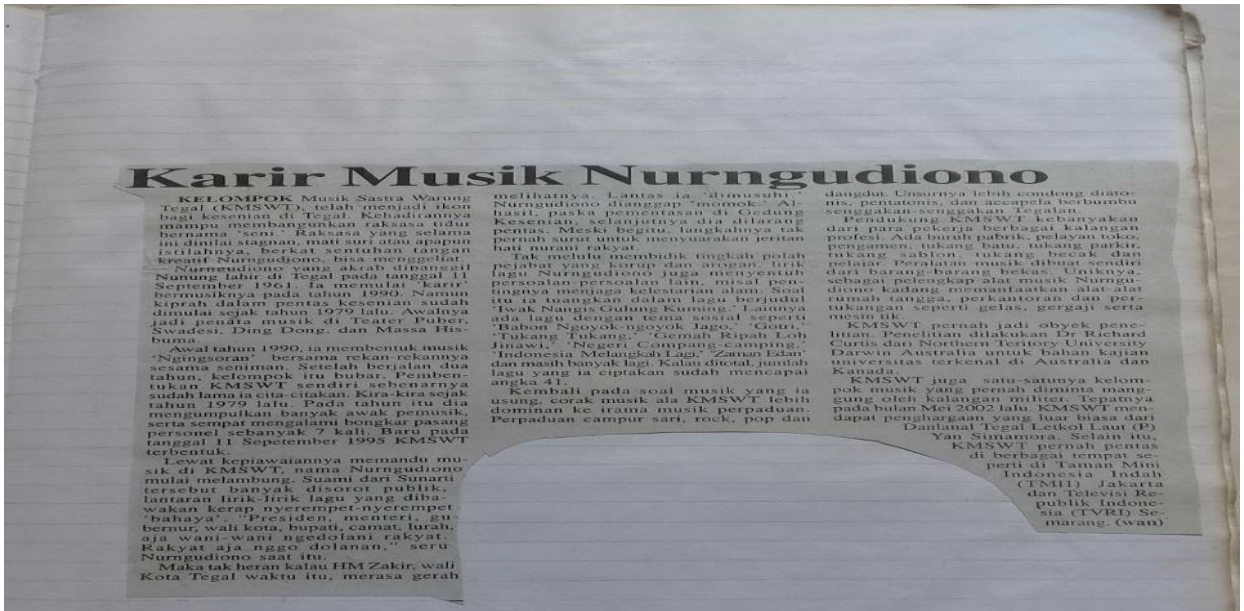
Jaka: “banget, saya juga sangat percaya diri hehhe.

Eka : “alhamdulillah, sementara cukup ya mas, terimakasih sudah membantu saya mengenai lagu tegalan”

Jaka : “ok sama sama mbak”

Lampiran 5: Bahan dan Dokumentasi

1. Nurngudiono



2. Narti Diono



3. Najeeb B.



4. Lanang Setiawan

KOMPAS

HALAMAN H [KOMPAS] JUMAT, 3 DESEMBER 2004

Lanang Setiawan, "Dendam" dari Pencipta Lagu Tegalan

RASA "dendam" terhadap keberhasilan musik dari daerah lain menjadi tekadnya untuk menghidupkan dan membangkitkan musik dari daerahnya sendiri, Tegal. Dengan kemampuan dan dana seadanya, ia pun mencoba membuat album bagi lagu dalam musik yang dinamakan sebagai musik tegalan.

Lanang Setiawan (45), demikianlah nama orang itu. "Kenekatannya" membuat album lagu tegalan didasarkan pada kecemburuannya melihat kemajuan musik Cirebon.

Menurutnya, musik dari daerah itu mengalami perkembangan yang pesat. Karena itu, ia pun ingin agar musik dari Tegal bisa menjadi "emas" dan menjadi tuan seperti halnya musik daerah lain.

♦ ♦ ♦

PERJALANAN
Lanang sebagai pencipta lagu tegalan dimulai setelah ia lepas dari profesinya sebagai reporter di radio Serenda (sekarang sudah tidak ada) di Tegal tahun 1990. Pada waktu menjadi reporter radio, ia memegang program Insa (informasi sacimit), yaitu program radio dengan menggunakan bahasa Tegal secara keseluruhan. Ia pun biasa membuat teks dan naskah drama dalam bahasa Tegal.

Selepas dari Serenda, ia mendapat tawaran dari mantan pemimpin redaksinya, yaitu M Hadi Utomo untuk membuat lagu dengan syair bahasa Tegal. Berbekal pada pengalamannya membuat berita dan naskah drama dengan ba-

hasa Tegal, ia menerima tawaran itu.

Lanang mengakui jika saat itu ia tak bisa memainkan satu alat musik pun, sehingga untuk membuat nada ia menggunakan alunan suara dari mulut yang direkam di *tape recorder*. Barulah setelah itu, ada teman lain yang mengaransemennya.

Dalam album pertama yang direkam secara resmi tahun 1996 itu, dua lagunya ikut ditampilkan, yaitu *Manuk Blekok* dan *Apus Asmara*. Sedangkan sisanya adalah lagu ciptaan Hadi Utomo dan Ipuok M Noor.

Sering berjalannya waktu, ia pun kemudian berpikir untuk membuat album sendiri dengan lagu yang ia ciptakan semuanya. Karena itu, muncullah kemudian album yang lain berjudul *Lagi Kedanan* tahun 2002, *Rika Tega Enyong Tega* tahun 2002, dan terakhir *Cinta Pendem* yang baru diluncurkan November lalu. Dalam album *Rika Tega Enyong Tega*, dari 10 lagu yang ada, sembilan di antaranya cipta-

annya. Sedangkan untuk album lainnya, semua lagu merupakan hasil ciptanya.

Namun, karena ia tak memiliki cukup dana, ia membuat album itu secara manual. Untuk album *Lagi Kedanan* dicetak dalam bentuk kaset, sedang untuk dua album lainnya dicetak dalam bentuk *compact disc* (CD). Semua album itu ia buat secara manual. Ia melakukan rekaman di studio radio, kemudian menyablon sendiri sampul album, mengemasnya sendiri, dan memasarkannya dari pintu ke pintu.

Lanang mengaku nekat membuat album meski dengan berbagai keterbatasan, sebab ia berpikir jika hanya melakukan pentas musik tanpa rekaman, tidak akan punya keberget dan tidak bisa diabadikan. Dengan rekaman, jalur menuju kepopuleran musik tegalan akan terwujud. Untuk mempromosikan album itu, ia banyak menyanyi di kafe, kondangan pernikahan, maupun sunatan.

Lagu itu dijual dengan harga bervariasi. "Ya, tergantung berapa teman mau ngasihnya, ada yang Rp 20.000, tetapi ada juga yang Rp 500.000," ujarnya.

Harga senilai Rp 500.000 ia terima dari rekannya di Australia yang dulu pernah membuat disertasi tentang Tegal, Richard A Curtis. Ia selalu mengirimkan hasil rekaman lagunya ke Richard dan temannya di Kanada, Michael Boden, sehingga lagunya kini dikenal hingga luar negeri.

♦ ♦ ♦

KECINTAANNYA pada Tegal tak hanya diwujudkan ayah tiga itu dengan membuat lagu tegalan. Ia pun aktif menulis berbagai hal terkait dengan budaya dan kondisi Kota Tegal. Beberapa buku yang dihasilkannya antara lain *Mantu Poci, Tegal Dugal, Jalan Panjang Teater dan Sastra Tegal*, dan drama lakon *Lenggaong Asmara Nyi Ronggeng*. (oi)



SIVI NURBAJANTI

PASUGATAN

5. Serba Serbi Lagu Tegalan



RADAR TEGAL

RADAR TEGAL SELASA, 11 NOPEMBER 2014
website: radartegal.com, epaper: epaper.radartegal.com

TEGAL METROPOLIS II

Album Orkestra Tegalan Segera Diluncurkan

LAGU Tegalan semakin semakin bergairah. Hal ini terlihat salah satunya yakni gairah lagu-lagu lokal dari daerah tersebut. Tegalan ini menjadi bagian yang tak terpisahkan dari masyarakatnya. Ini semua berkat terdapatnya lagu-lagu lokal sebagai bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu Tegalan diwariskan, diturunkan dan terus hidup, serta terus diwariskan.

Adalah sosok Tegalan Liris yang sangat penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Memiliki kemampuan dalam lagu-lagu lokal ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Dengan kesediaan lagu-lagu lokal ini, diharapkan akan semakin meningkatkan kemampuan dalam lagu-lagu lokal.



ALBUM - Penyanyi Atik Apriyanti saat pengambilan gambar video klip mini album orkestra Tegalan di sebuah lokasi.

sebagai vokalis. Baik Liris dan Liris yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Sebagai vokalis, baik Liris dan Liris yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Liris dan Liris yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Sebagai vokalis, baik Liris dan Liris yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Kami ingin mempromosikan lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.

Kami ingin mempromosikan lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting dalam kehidupan masyarakat Tegalan. Berbagai lagu-lagu lokal yang ada di Tegalan ini merupakan bagian yang penting sebagai pemertama kemampuan dalam lagu-lagu lokal.



ESKIP/SP - Peserta Lomba Nyanyi Tegalan Album Orkesira "Titisan Bintang" sempat diprovokasi mendaki dengan jati.

Finalis Siap Bersaing

SETELAN akhirnya telah terpilih sebagai juara I, II, dan III dalam ajang Lomba Nyanyi Tegalan Album Orkesira "Titisan Bintang" yang diselenggarakan oleh Dinas Kebudayaan, Pemuda, dan Olahraga Kabupaten Tegalan pada Sabtu (12/11/2016) malam di Gedung Pertemuan Kecamatan Tegalan. Juara I diraih oleh peserta dengan nama jati yang bernomor 123, Juara II oleh peserta dengan nomor 456, dan Juara III oleh peserta dengan nomor 789.

Juara I dalam ajang Lomba Nyanyi Tegalan Album Orkesira "Titisan Bintang" adalah peserta dengan nomor 123 yang bernama jati. Peserta lainnya yang mengikuti lomba adalah peserta dengan nomor 456 dan 789. Lomba ini diselenggarakan untuk mempromosikan budaya lokal Tegalan dan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap seni pertunjukan tradisional.

Acara ini dihadiri oleh ratusan penonton yang antusias menyaksikan penampilan para peserta. Lomba ini juga bertujuan untuk melestarikan bahasa ibu Tegalan dan memperkaya khazanah budaya masyarakat. Dengan adanya ajang seperti ini, diharapkan generasi muda akan lebih tertarik untuk mempelajari dan melestarikan budaya lokal.

Penyelenggara acara adalah Dinas Kebudayaan, Pemuda, dan Olahraga Kabupaten Tegalan yang berkolaborasi dengan Dinas Pendidikan dan Kebudayaan. Acara ini mendapat dukungan penuh dari masyarakat setempat. Dengan adanya ajang ini, diharapkan akan lahir generasi muda yang bangga dengan budaya lokal dan siap bersaing di tingkat internasional.

Dialek Tegalan Perlu Dilestarikan

Salah satu upaya untuk melestarikan bahasa lokal adalah dengan mempromosikan dialek Tegalan. Dialek Tegalan memiliki ciri khas yang membedakannya dengan dialek lain. Oleh karena itu, penting untuk melestarikan dialek ini agar tidak punah. Dengan melestarikan dialek, kita juga dapat melestarikan budaya dan identitas masyarakat Tegalan.

Dialek Tegalan yang masih digunakan di berbagai daerah di Kabupaten Tegalan adalah dialek Tegalan Tengah, Tegalan Selatan, dan Tegalan Utara. Dialek-dialek ini memiliki kosakata dan tata bahasa yang unik. Oleh karena itu, penting untuk melestarikan dialek-dialek ini agar tidak punah.

Salah satu upaya untuk melestarikan dialek Tegalan adalah dengan memasukkan dialek ke dalam kurikulum pendidikan. Dengan demikian, generasi muda akan lebih mengenal dan mencintai dialek lokal. Selain itu, penting juga untuk melestarikan dialek melalui media massa dan seni pertunjukan.

Dilestarikan sebagai salah satu upaya untuk melestarikan budaya lokal Tegalan. Dengan melestarikan dialek, kita juga dapat melestarikan identitas masyarakat Tegalan. Oleh karena itu, penting untuk melestarikan dialek Tegalan agar tidak punah. Dengan melestarikan dialek, kita juga dapat melestarikan budaya dan identitas masyarakat Tegalan.

SUARAPANTURA

SUARA MERDEKA KOMUNITAS

Lomba Menyanyi Lagu Tegalan Akan Digelar Lagi

TEGAL - Lanang Setiawan pantang menyerah meski harus bergerak sendiri untuk mempromosikan acara yang akan digelar. Misalnya, dia harus kesana-kemari hanya untuk menempelkan selebaran yang berisi informasi tentang lomba menyanyi yang ia akan gelar. Padahal dalam lomba itu, dia juga menyiapkan sendiri lagu ciptaannya bersama Atik Aprianti, yang dijadikan materi lomba.

"Saya menggelar acara ini

pada 11 - 12 Maret 2015, juga dengan maksud untuk memperingati setahun kepemimpinan wali kota dan wakil wali kota," ujar dia saat memasang pamflet di rumah makan Tuty Foyo.

Menurut Lanang yang lebih dikenal sebagai novelis itu, peserta dikenai biaya pendaftaran Rp 50.000 dengan mendapat CD album "Titisan Bintang" rase orkestra.

Acapun hadiah yang disediakan total Rp 5 juta. Pendaftaran



BBH/nyang.Fy

Lanang Setiawan

dan lomba di Kantor Perpustakaan Daerah Kota Tegal. "Album lagu tegalan itu sengaja kami ciptakan untuk dilombakan," tukasnya.

Cari Bibit Penyanyi

Di CD itu, ada tiga lagu yang dipilih menjadi materi lomba, yakni *Titisan Bintang* (karya Atik Aprianti), *Dasar Kurjuk* (Atik Aprianti) dan *Lagi Kecekan* (Lanang Setiawan).

Wakil Wali Kota Nursholeh yang kemarin berada di warung makan Tuty pun langsung membeli 20 keping CD. Dia pun menyambut baik gagasan Lanang yang akan mengadakan peringatan setahun kepemimpinannya. Mantan wakil wali kota, Maufur yang kemarin juga makan di warung itu, benjang akan mengikuti lomba. "Mudah-mudahan betul dan itu saya sambut saat lomba nanti," kata Maufur yang kemarin suaranya nampak serak. Atik menambahkan, semangatnya lomba nyanyi dengan materi lagu tegalan baru kali ini ada di Tegal. (aj-47)

ACARA BIOSKOP DI KOTA PEKALONGAN

Jadwal diputar bertahap sesuai waktu tayang di pertunjukan bioskop umum.

BOROBUDUR 1 12.45-14.45-16.45-18.45-20.45



BOROBUDUR 2 13.00-15.00-17.00-19.00-21.00



28 PESISIRAN

JUMAT, 13 FEBRUARI 2015

SIARA MERDEKA

RABU, 7 JANUARI 2015

SUARA PANTURA 21

"Titisan Bintang", Lagu Tegalan Rasa Orkestra

Oleh Nuryanto Aji

SUDAH banyak tokoh masyarakat, pebisnis, pemusik dan penyanyi yang melelehkan album lagu tegalan. Namun rata-rata lagu yang direleased ini melodiya hampir mirip lagu cirebonan. Itu wajar, karena Tegalan belum memiliki melodi khas, seperti Cirebon.

Keserunya hasilnya sampai saat ini belum ada lagu yang mengudara merengkuh hits. Namun kini muncul album lagu tegalan yang berani menantang tradisi baik melodi maupun irama.

Terebongan ini dilakukan oleh duet Larung Setiawan dan Atik Apriyanti. Ini karena keduanya berusaha mencari perhatian dengan menggunakan lagu yang dikemas dengan sentuhan orkestra.

"Kenapa kami membuat eksperimen, karena selama ini album tegalan didominasi oleh irama dangdut yang mengarah ke lagu cirebonan," ujar Atik. Akibatnya, dia menambahkan, beda lagu tegalan.

(Bersembang him 27 hal 43)



(IM Nuryanto Aji)

SYUTING VIDEO KLIP - Atik Apriyanti bergaya saat syuting video klip album mini lagu tegalan. (15)

dengan lagu cirebonan amat tipis, apalagi itu dituang oleh akorntani pebisnis dan intonas balasa kekau daerah yang agak mirip.

Lebih Santun

Dengan menggunakan konsep "lagu tegalan orkestra", menurut Atik, bahasa tegalan yang dibuang seopak-opak kasar, seronok, hasilnya terkesan lebih santun, artistik dan lembut.

"Kalau kadang percaya, dengarkan saja lagu-lagu kami," ujar Atik di sela-sela proses pembuatan video klip mini album orkestra *Titisan Bintang* di obyek wisata Waduk Cacaban, Karawang. Di album mini itu, duet tersebut memangg lima judul lagu karya kekauya, yakni "Titisan Bintang", "Aja Ngalub", "Lagu Kedaran", "Dusur Kinyuk" dan Melati Indonesia. Penggarap aransemen lagu itu, Larung menyebutkan, musisi sekaligus vokal asal Tegalan, Bintoro TA.

Mauflur, pengisi kolom *Wawancara Poeci Suara Pantura Suara Merdeka* saat mengawal pembuatan klip berbagai, album itu nantinya bisa menjadi acuan, sehingga penggunaan bahasa tegalan akan lebih menyenangkan.

"Dari suksesnya penerbitan album ini, saya harus rela mengawal pembuatan klip," ujar mantas wakil wali kota itu. Larung menaruh perhatian, untuk memasyarakatkan lagu ini, pada Februari 2015 dia akan menggelar lomba menyanyi yang materinya diambil dari album ini. (15)

RA
we

TE

Alb

LAD
tu ligit
yakuva
dari dan
melah
pasah
su diti
tegalan
penyat
can tem
dan keli
gi. Teg
repat d
daerah

Atah
samban
manya k
laga luga
banan bu
Atik Apri
yang per
uang ke
melatih
Mena
niti alu
adalah
aman di
ronak di
album
tidak ba
rekan bu
dewikan
bung ne
pinya k
Serusan
bilan sa
bak kem
Dengi
spayor
dalam
wente





KMSWT Pukau Warga Bumiayu

UNTUK membela dan menyuarakan kepentingan rakyat kecil tidak harus duduk dulu menjadi anggota dewan. Dengan seni pun kepentingan rakyat bisa disuarakan untuk didengar oleh para pejabat atau lainnya. Itulah yang terjadi pada Kelompok Musik Sastra Warung Tegalan (KMSWT). Saat penampilannya di Bumiayu, Rabu (26/9) malam kemarin, KMSWT cukup membuat penonton terpukau. Lagu-lagu rohani yang dibawakannya juga membuat penonton yang jumlahnya seratusan itu merasa puas dan terhibur.

"Apik ya musike komplit, lagune ya enak dirongkuna," komentar salah satu penonton kepada penonton lain yang ada disampingnya.

Malam itu KMSWT tampil untuk yang pertama kali di Bumiayu, tepatnya di Gedung

Majelis Ta'lim Al Hayaat, Desa Bumiayu Kecamatan Bumiayu, Kabupaten Brebes. Dengan jumlah personel 15 orang yang semuanya mahir memainkan alat musik itu, semakin membuat grup ini nampak kompak.

Nurgudiono, sang pemimpin KMSWT, menuturkan pada NP, semua personel grup terdiri atas para seriman dari Desa Bedug, Kecamatan Pangkah, Kabupaten Tegal. Uniknya semua personel tersebut sehari-harinya bekerja sebagai tukang batu dan kayu. "Kami ini kumpulan para tukang yang berjiwa seni," ungkapnya.

KMSWT berdiri sejak 1997 dan sejak berdirinya telah pentas di beberapa tempat, termasuk di Taman Mini Indonesia Indah (TMI) Jakarta. "Lewat TVRI Semarang dan TV Swasta juga



MEMUKAU - Penampilan KMSWT sempat memukau warga Bumiayu, Rabu (26/9) malam kemarin. Foto NP, Zaenal Muttaqien

telah beberapa kali menayangkan pementasannya," tutur Nurgudiono.

Lagu-lagu yang bertema-

kan rohani dan kritik sosial merupakan andalan kelompoknya. Visi dan misinya pun bukanlah sekedar menghibur,

lebih dari itu adalah menyuarakan kepentingan rakyat kecil yang terindas, yang selama ini tidak banyak dilirik oleh para elit.

Saat pentas di Bumiayu malam kemarin, KMSWT levat vokalis andalannya, Sunarti, membawakan lagu-lagu rohani seperti Tombo Atinya Opik dan juga lagu ciptaan grup itu sendiri. Lagu yang cukup membuat penonton terkesima adalah Dolanan

Rakyat, yang diciptakan oleh Nurgudiono sendiri. Lirik lagu tersebut, cukup pas dengan situasi Brebes yang akan menggelar Pilkada.

"Lagu itu mengingatkan agar mereka yang akan maju ke Pilkada jangan mempermainkan rakyat, dan rakyat juga tak mau dipermainkannya," terang Nurgudiono tentang maksud lagu tersebut, kepada NP saat ditemui usai pementasan. ■ ZM

Malam Ini

KMSWT Tampil di Pengajian Padhang Wulan Bumiayu



BANGKIT LAGI -Kelompok Musik Sastra Warung Tegal saat tampil di Kampung Seni beberapa waktu lalu. Kelompok tersebut bangkit kembali setelah fakum setahun kemudian. Foto SP. Oky Lukmansyah

SETELAH fakum setahun lebih, Kelompok Musik Sastra Warung Tegal (KMSWT) pimpinan Nurgudiono, Rabu (26/9) malam ini, siap berkiprah kembali. Tak tanggung-tanggung kelompok tersebut bakal tampil di Bumiayu dengan susunan personil yang baru.

Penampilan kali pertama kelompok tersebut, nantinya di halaman rumah Kades Bumiayu dalam acara Padhang Wulan. Demikian Ketua KMSWT Nurgudiono menyampaikan berita tersebut kepada NP, Selasa (25/9).

Menurutnya, acara tersebut digagas oleh Ketua Dewan Kesenian Brebes, Lukman Suyanto, dalam acara pengajian usai sholat taraweh. Acara yang bertajuk 'Seni Untuk Kita' menjadi sebuah idaman masyarakat setempat guna pencerahan estetika berkese-nian mereka.

"Kami disambut Mas Lukman Suyanto untuk memberikan sebuah pengjian kebudayaan khususnya melalui seni musik," ujar-nya.

Dalam acara Padhang Wulan itu, KMSWT siap menggelontorkan lagu-lagu

Tegalan yang bertemakan sosial karyanya dan lagu-lagu yang bertemakan ketuhanan. "Lagu-lagu Tegalan yang akan kami suguhkan diantaranya Tragedi Jatilawang, Dolanan Rakyat, Wulan Buder, Kang Daroji dan lagu yang paling baru 'Negri Para Bantongan,'" kata Nurgudiono.

Vokalis andalan yang bakal memeriahkan acara tersebut diantaranya Narti Diono dan Nurgudiono sendiri. Kelompok tersebut merupakan satu-satunya kelompok Tegalan alternatif yang kini mulai bangkit kembali. ■ LS

Nikmala post, Kamis 27 September 2007



Kampoeng Seni Lebih Besar dari Gedung Kesenian

DI panggung tanpa dinding. Angin atis menjadi selimut abstrak. Terkadang terasa sangat saat wajah warga kampoeng terbakar. Terkadang dingin mengiris apatis. Seperti syair penuh satire. Sang perawan tergolek di atas panggung desa. Tubuhnya terbungkus awan. Diterangi lampu sorot keperasaan. Dihiasi kredap-kredip lampu senthir menyala khawatir. Dipayungi rimbun bambu. Luruhkan desir rindu yang lama menggebu. Mata sang perawan merem melek dirayu syair para penyair. Langkah beratnya berderap. Bangkit dari gua-gua yang tertimbin pesta kota. Dada sang perawan diendus hawa kampoeng yang lugu penuh gairah. Jemari sang perawan diremas tetabuhan pembangkit harga diri. Lagu-lagu dolanan semakin membangunkan nafas sang perawan. Ia terjaga, ia membuka mata, ia menatap wajah sesama, wajah kampoeng, ia mencerna ide-ide

yang menyala, ia merenungi syair-syair yang bernyali. Sang perawan melihat ada gairah yang tengah merasuki dirinya. Sang perawan menguak mata. Ia sadar. Selepas senja, malam tadi, ia tidak bermimpi. Ia berdiri saksi kelahiran kembali. Lahir di tengah kampoeng untuk kembali menjadi diri segati di kampoeng sendiri di pojok negeri. Itulah sekilas ilustrasi puisi dari sebuah 'Gelar Seni Jelang Ramadhan' di Kampoeng Seni Desa Bedug, Kecamatan Pangkah Kabupaten Tegal, diselenggarakan Forum Lintas Pelaku Seni (FLPS), Minggu (9/9). Kegiatan diisi dengan pembacaan puisi beragam ekspresi dari para penyair. Diselingi lantunan tembang Tegal dan berirama musik khas dari grup musik Sholawat Qubro dan Kelompok Musik Sastra Warung Tegal (KM-SWT), menampilkan penyanyi Narti Diono dan Putikha.



PENTAS SENI - Para penonton memadati arena pagelaran di Kampoeng Seni di Desa Bedug Kecamatan Pangkah Kabupaten Tegal, Minggu (9/9) malam. Foto NP: Oky Lukmansyah

Para penggiat sastra yang hadir dan membacakan puisi, Asep Syahrial (penyair) asal Indramayu, R. Jayeng Jaladara dengan puisi tegalan, Thamrin Sonata (sastrawan) dan Jacky (dramawan) keduanya dari

Pemalang, Apas Rempelo dan sejumlah penyair Tegal yang tampil secara spontan. Mereka guyub dan asyik बात-membantu hembuskan semangat berkesenian di desa. Adat desa tidak seperti ruang terlantar. Tanpa

adanya jaman pembangunan, khususnya di bidang kesenian. Untuk menggaibahkan nafas kesenian di setiap kampoeng, sejumlah seniman di jalur pantura mendirikan FLPS. Forum ini diketuai Nurgudiono. Tujuannya untuk mawadahi sejumlah kampoeng seni yang ada di setiap sudut desa.

Para seniman yang tergabung dalam FLPS ini, memiliki visi yang sama. "Kami sama-sama ingin mengembalikan kesenian ke desa," kata Nurgudiono.

Terbukti, dari pentas semalam, terasa nuansa Gedung Kesenian Jakarta tiba-tiba seperti menjelma di tengah rumpun bambu Desa Bedug. "Bahkan kampoeng seni lebih besar dari gedung kesenian. Kegiatan di kampoeng seni manfaatnya lebih banyak," ujar Kepala Desa Bedug, H. Mohamad Dimiyati usai menyaksikan aksi para penyair dan pemusik di Kampoeng Seni Desa Bedug. ■KB13/EK



SUARA MERDEKA

RABU PON
31 MARET 2010
TAHUN 61 NO. 47 TERBIT 32 HALAMAN

PEREKAT KOMUNITAS JAWA TENGAH

H



SM/Prayono Tegara

GRAND FINAL : KMSWT tampil dalam ajang "Kompetisi Musik Paling Aksi dan Kreatif" alias Kompak di Gedung Kesenian Kota Tegal. Mereka maju ke grand final. (61)

TIGA dewan juri "Kompetisi Musik Paling Aksi dan Kreatif" alias Kompak, Zoel, Gombloh dan Gondrong Purwono dari ISI Solo, melempar senyum melihat grup musik

akustik "Lincak Perkusi" tampil.

Bahkan, saat grup pimpinan Wicaksono Wisnu Legowo dengan personel Windra Paul, Anang, Agung, Rofi' alias Joe

Lincak Perkusi Wakili Tegal ke Grand Final

■ Kompetisi Musik Paling Aksi dan Kreatif

dan Jeki Cun memadukan alat musik akustiknya, Zoel langsung menganggukkan jempol.

"Hebat. Tegal memang kaya dengan bakat seni. Musisinya tak kalah dengan deretan penyair lainnya. Hebat, hebat. Saya suka musiknya," ucap Zoel yang tak henti memuji penampilan musik tradisional khas Tegal itu usai unjuk kebolehan di panggung.

Pujian dewan juri juga dalammatkan ke Kelompok Musik Sastra Wanang Tegal (KMSWT) pimpinan Nungudiono.

Saat menampilkan rancangan aransemenya lewat terbang bertajuk "Kembang Geni" cip-taan Nungudiono/Lanang Setiawan.

Gesekan dawai biola yang dilengkingkan Bintoro Tanto

Aran, awalnya sayup-sayup. Kemudian mengentak hingga batas akhir lengkingnya mampu mengundang aplaus penonton yang memadati Gedung Kesenian Kota Tegal.

Grup musik khas Kota Bahari itu, juga unjuk kebolehan kepriwaaian personelnnya lewat sentuhan ritem dan melodi gitar yang disajikan Edy Syaefudin.

Ditingkahi harmonisasi bas Bazar Jotet, ketipung, dan Drammer yang ditabuh oleh Iskandar Ick, kian menunjukkan kematangan dalam berm-provisasi.

Grand Final
Tak pelak, tiga juri itu menaptakan grup musik "Lincak Perkusi" dan "KMSWT" sebagai Juara I dan II dalam ajang musik yang digelar PT Semen

Gresik (SG).

Keduanya menjadi wakil Kota Tegal dalam Grand Final tingkat Jateng/DIY di Yogyakarta, Juli mendatang. Ketua KMSWT Nungudiono menyata-

takan senang dan bangga grupnya lolos ke babak berikutnya. "Seandainya kami telah ikut andil mengharumkan nama baik Kota Tegal," ucap Nungudiono yang kerap disapa dengan panggilan Abah Nung.

Dirinya yakin prestasi kelompok musiknya bakal lebih baik lagi di babak berikutnya. Keyakinan itu ditopang kemampuan personelnnya yang sudah 13 tahun berlatih bersama menuangkan ide dalam bermusik di grupnya.

Meski yakin kelompok musiknya bakal berprestasi

lebih baik, dia tak ingin jumawa atau menyombongkan diri. Berlatih terus untuk memamatkan sajian bermusik.

Sebagai sepeuh di KMSWT, dirinya selalu meluangkan waktu dan mencurahkan pikiran untuk kelompoknya.

Bahkan diskusi demi melahirkan ide aransemen yang diharapkan terus dilakukan.

"Abah Nung adalah guru kami, maka sewajarnya kami butuh masukan dan bimbingan agar bisa tampil semaksimal mungkin. Karena kami di Yogyakarta akan dikarantina selama beberapa hari dan tidak boleh dijenok. Jadi jauh-jauh hari kami harus bersah untuk mencari formula musik akustik yang mengentak dan bermutu," ucap Bintoro. (Riyono Tepra-61)

Hidup...

(Sambungan hlm A)

Meski lagu itu beredar setahun kemudian atau pada 1979. Dia saat itu hanya terima honor sebesar Rp 15.000. Sebagai perbandingan, tarif bis kota di Jakarta hanya Rp 50/orang.

Sukses lewat lagu ciptaannya itu, dia kembali membuat tembang dengan aliran yang sama bertajuk "Kemping" dan "Butsi". Sebuah lagu yang terinspirasi dari gerakan Badan Usaha Tenaga Sukarela Indonesia untuk mengajak warga bertransmigrasi ke luar Pulau Jawa. Sebagai seniman, karyanya tak hanya ngetop di jalur pop keroncong. Lagu pop anak-anak, juga mampu diciptakannya. Tembang bertajuk "Keong Emas" berkumandang nyaring, berbarengan dengan peresmian Taman Mini Indonesia Indah (TMII).

Karyanya dari tahun ke tahun terus lahir berjubel. Bahkan di Karya Cipta Indonesia (KCI), sudah lebih dari 200 lagu ciptaannya yang terdaftar. "Dari mencipta lagu inilah saya bisa hidup," terang bapak dari Eka Permata (23) dan Septia Riandini (20).

Mempertajam Kemampuan

Meski sudah ratusan lagu diciptakan, dan telah menjadi andalan hidupnya, belajar untuk mempertajam kemampuannya dalam mencipta lagu tetap dijalani. Itu dialami pada 1980 saat masuk sekolah musik di Yamaha Musik Indonesia (YMI).

Di sekolah itu, dia banyak ditempa oleh musisi dan pencipta lagu kenamaan, Uly Sigar Rusady yang merupakan kakak kandung artis Paramitha Rusady. Pelajaran paling berharga yang diserap adalah dirinya kian matang dalam menulis not balok. Keinginannya untuk terus ngangsu ilmu, membuat sekolah musikinya hanya dilakoni selama dua semester.

Tahun itu, dia bertemu dengan musisi Najeeb Bahressy yang melejitkan lagu tegalan yang cukup ngetop. Antara lain berjudul, "Man Draup", "Teh Poci Gula Batu", dan "Man Pi'an". Dia juga yang akhirnya

menduetkan Najeeb dengan Santi Sartika lewat lagu tegalan berjudul "Wis Isin".

Selanjutnya berguru di Institut Kesenian Jakarta (IKJ) jurusan musik pada 1981. Salah satu guru pembimbingnya dalam mengaransemen musik dan mencipta lagu adalah Arjuna yang sering berkeliling Eropa. Dia juga hanya bertahan selama dua semester. "Saya jadi kian mudah membuat lagu, tanpa alat bantu seperti alat musik. Jadi cukup dengan mulut, kemudian tangan menulis not balok. Terutama pada 1982 dan 1983," terang dia.

Dia yang lebih suka disebut pekerja seni atau musik, kematangannya kian memancar saat Dian Record kembali memintakan membuat lagu untuk Album Ke-2 Pop Jawa. Lewat tembang "Kepiye Maneh" dan jadi label album berisi delapan lagu, namanya kian berkibar.

Lagu Tegalan

Sebagai orang Tegal asli, dia tak henti untuk terus meningkatkan *brand image* soal lagu tegalan. Lewat lagu di album "Nyong Cinta Padamu" (1995) yang didekakan Sony Muchson. Dia juga mencipta lagu "Ana Cerita, Ana Kanda", "Plesiran Nang Tegal" yang didekakan penyanyi yang sama.

Lagu tegalan lain yang cukup kondang di album itu adalah "Ngater Bojo Lunga" lewat alunan suara Elina Devi. Hal lain dan cukup menarik, bila sekarang ngetop tembang rap bernuansa tegalan bertajuk "Okelah Kalau Begitu", Dhimas Riyanto pada 1995 juga sudah membuat lagu rap khas tegalan. Judulnya "Aja Kelalen" yang disuarakan Bambang Suhud.

Lagu di album tersebut cukup ngetop dan mudah dicerna warganya. Bahkan di tahun yang sama mampu bersaing ketat dengan lagi Cirebonan berjudul "Manuk Kepodang", "Pemuda Idaman", "Klambi Kuning" dan "Wau Doyong". Soal lagu tegalan, dia juga tengah sibuk melakukan proses editing untuk "Album Tembang Tegalan 4". Pembuatan album tersebut sesuai dengan janjinya untuk mengorbitkan juara satu, dua dan tiga lomba karaoke tem-

bang tegalan 2009 lewat dapur rekaman.

Album yang digarap menggunakan peralatan studio rekaman "Arepas Studio" yang bermarkas di Slipi, Jakarta Barat, berisi sekitar 11 lagu-lagu khas tegalan. "Kami tinggal melakukan berbagai proses editing. Baik untuk *finishing* hasil rekaman maupun untuk video klipnya," ucap Dhimas yang juga memproduksi sendiri album itu di bawah bendera Ariawani Production, Jakarta. Tembang tegalan yang siap meramaikan khasanah lagu-lagu khas daerah, karyanya, antara lain, berjudul, Jare Sapa, Critane Kanca, Mbokan Jodone, Los Pan Pora dan Yu Ipah.

Ketiga penyanyi yang diusung adalah, Shylvia AP (Juara 1), Jaka Priya (Juara 2) dan Windhy Astri (Juara 3). Shylvia berduet dengan Jaka di tembang Jare Sapa, sedangkan Windhy akan melantunkan tembang Mbokan Jodone.

Selain lagu-lagu ciptaannya, di album tersebut juga melibatkan sejumlah pencipta lagu tegalan lainnya seperti Ipuk NM Nur yang melejit lewat tembang bertajuk "Kang Daroji". Kemudian Lanang Setiawan, Ali Purwa, Slamet BL dan Iman Jund. (Riyono Toepra-55)

laki Penghibur

Aku berjingkrak-ncipta lagu Tegalan omba Nyanyi Lagu Ariawani Record dan Tegal.

lita datang. Seorang kami dengan sikap crab Lolita- pagi itu gan *stoking* hitam, dipakai Ita dengan k mata bak bintang pesona, memancing g tengah kelaparan iran penampilan dia

amat kental dengan aura pesona memabokkan. Lebih dari itu, diriku merasa sekali bak lelaki yang telah mampu menaklukkan bidadari dari Jatilawang itu, apa lagi tangan Ita selalu menggigit lenganku penuh kehangatan menjadikan kami laksana sepasang Dewa Dewi yang turun dari khayangan. Tak ayal kami pun menjadi medan magnet tanpa tanding.

SUARA MERDEKA

SELASA
16 FEBRUARI 2010

SM/Riyono Toepira

Dhimas Riyanto (55)

Hidup dari Mencipta Lagu

Sakpore

MENGANDALKAN hidup dari mencipta lagu, memacu seorang pencipta lagu asal Tegal, Dhimas Riyanto (55) untuk terus berkreasi dalam berkarya. Sebab, bila berhenti berkarya, dapurnya seperti terengah-engah mengepulkan asap.

Sebagai pencipta lagu, kehidupannya memang dapat terus berputar dari tahun ke tahun. Itu berawal saat hengkang ke belantara ibu kota Jakarta pada 1975. Dia tanpa lelah, mencoba *ngangsu* ilmu ke sejumlah musisi dan pencipta lagu.

Akhirnya tuah sebagai pencipta lagu mulai dirasakan pada 1978. Saat itu tembang beraliran Pop Keroncong atau yang sekarang lebih kental disebut Campursari berjudul "Mencla-Mencle" ditawarkan ke Dian Record.

Studio rekaman itu pun, tanpa banyak pertimbangan langsung menerimanya. Bahkan sempat menjadi hits lewat suara yang didendangkan penyanyi keroncong papan atas, Sundari Sukoco.

(Bersambung hlm D kol 3)

Nama : Dhimas Riyanto (55)

TTL : Balapulang, Kabupaten Tegal, 20 Juni 1955
Tahun 1960 pindah di Jl Kapuas RT 5 RW 5,
Kelurahan Panggung, Kecamatan Tegal Timur,
Kota Tegal

Istri : Sri Rahayu Kusumaningrum (46)

Anak : Eka Permata (23)
Septia Riandini (20)

Peluncuran Album Tegalan 'Jaman Bocah' Jual Eksistensi Bram



JAMAN BOCAH - Bram Moersas dan Bambang Teguh melantunkan tembang 'Jaman Bocah' pada launching album perdana lagune wong Tegal Sabtu (19/5) di Café Cosmopolitan Jalan AR Hakim Kota Tegal. Foto NP: Nino Moebi

TEMBANG Tegalan tidak bakal mati. Karena sifat orang Tegal itu tak pernah mau mengalah. Mereka senantiasa melawan dan terus melahirkan fenomena-fenomena

baru dalam berkesenian. Orang Tegal itu sombong, angkuh, binal dan liar plus 'dlawèran' saat metu-

Bersambung Hal. 7

SENIN, 21 MEI 2007

Sambungan hal 1

tuskan untuk melahirkan sebuah karya. Ambil contoh dalam jagat sastra. Puisi Rendra dan beberapa puisi penyair nasional yang kesohor pun, 'dirusak' ke dalam bahasa Tegalan. Saat itu terjadi pada pembacaan puisi Tegalan di TBS tahun 1994, membuat jagat sastra terguncang oleh ramainya media massa melansir habis-habisan tentang Tegalan. Karena itulah, jika Sabtu (19/5) malam kemarin musisi Tegal Bram Moersas, meluncurkan album *Jaman Bocah, Lagune Wong Tegal* di Cafe Cosmopolitan, adalah bentuk 'perlawanan' perjalanan seniman Tegalan terhadap gemuruhnya lagu-lagu Cirebonan maupun Campursari ke wilayah Tegal.

"Saya menyambut baik adanya album *Jaman Bocah*. Ini album Tegalan alternatif yang dilahirkan oleh seorang Bram Moersas" ujar Moch. Hadi Utomo, salah satu pencipta lagu Tegalan dan pemerhati Bahasa Tegalan dalam sambutannya pada acara peluncuran album tersebut.

Menurut Hadi Utomo, album tersebut merupakan sebuah jejak pengembaraan musik seorang Bram Moersas. Ia berharap, album itu bisa lebih progresif menjangkau sasaran yang lebih luas. Karena musik yang ditawarkan Bram beda dari yang lain. Soal kosakata Tegalan yang masih kontroversi seperti: *aku, inyong, enyong, nyong, dudu, gudu, nang, neng, goneng, durung, guring* dan lain sebagainya, semua itu bentuk keliraran Bahasa

Tegal yang menurutnya tak perlu diatur. Karena jika diatur, akan hilang ketegalannya.

"Bahasa Tegalan itu liar, *compong, kemplu dan dlawèran*. Di Tegal sendiri masih dijaga oleh Begawan Tegalan yang orangnya juga 'bengal' dan 'compong' dalam berkesenian dan banyak membuat album Tegalan secara indie label," tambah Hadi Utomo usai acara.

Lain lagi penuturan Budayawan SN Ratmana. Menurutinya, begitu dia mendengar

album tersebut, ia seperti terbuai ke alam masa lalu yang lucu, lucu dan penuh haru. Dia bercerita, awal-awal masuk Tegal dan menjadi guru di salah satu SMA I Tegal tahun 60-an, tembang-tembang dolanan kanak-kanak Tegal kerap dia dengar. Tembang itu meyakini dan ia merasa terkesan. Lain halnya di Pekalongan, tempat kelahirannya, hal itu tak pernah dijumpai.

Pak Sutji (sebutan akrab SN Ratmana) pun mencontohkan lirik tembang dolanan bocah-bocah Tegal: *nyik-unyikan suradadi mpok-empokan*. Padahal dolanan yang sama, oleh bocah-bocah Pekalongan tidak ditembangkan. "Ini bukti wong Tegal suka menyanyi," katanya.

Oleh karenanya tidak salah bila dikatakan bahwa pemunculan *Jaman Bocah* adalah langkah merekam budaya masa lalu yang memiliki nilai historis sangat tinggi.

Sementara itu Ketua Komite Sastra Dewan Kesenian Brebes, Atmo Tan Sidik dalam sambutan-

annya mengungkapkan, walau delapan lagu yang disajikan di album *Jaman Bocah* menggunakan lokal setting Kota Tegal, namun suasana yang hendak dicuatkan melalui teks lagu pada album tersebut, dipandang cukup mewakili suasana psikologi masyarakat pantura, Brebes, Tegal, Pemalang dan Pekalongan.

"Terlebih lagu ini diluncurkan dalam suasana peringatan hari ulang tahun baik kota maupun Kabupaten Tegal, sehingga diharapkan mampu menggugah kenangan masa lalu yang mengasyikkan" papar Atmo.

H. Thomas Budiono selaku ketua penyelenggara menuturkan, album tersebut merupakan salah satu lagu dari delapan lagu yang ada di album ini. Album ini adalah album *Lagune Wong Tegal*. Artinya, semua lagu dan lirik dibuat oleh orang Tegal.

"Karena itu kami optimis, insya Allah album ini akan diburu masyarakat Tegal dan sekitarnya" tegas Thomas.

Menggigit

Peluncuran album *Jaman Bocah*, malam itu cukup menawan. Pada awal acara peluncuran, Bram Moersas memberi peluang pada Grup Musik Jenglot pimpinan Mamo membawakan tiga tembang dari album tersebut berjudul *Dugal, Randa Randugunting dan Tukang Bècak*. Tiga tembang itu didendangkan vokalis Imam dengan bagus. Kemudian tampil vokalis Dirman salah satu ikon Tegalan membawakan 3 tembang berjudul *Sing Waras Ngalah, Yen, dan Bi Tarui* yang dibawakan amat memikat dengan musik rancak menggigit. Juga ketika Bram Moersas melantunkan di antara tembang *Daryuma, Jaman Bocah* dan salah satu lagu baru berjudul *Kupat Glabed* berduet dengan Bambang Teguh Is, produser album tersebut. Malam peluncuran album *Jaman Bocah* terbilang sukses. Agaknya eksistensi Bram Moersas sebagai musikus dan penyanyi masih bisa untuk dijual ■ LS

Date

BALADA

Selalu Gelisah

"Saya, orangnya selalu gelisah. Ketika kawan-kawan seni man mandeg berkesenian, saya merasa gerah, dan ketika kawan-kawan berkarya, naluri kesenian saya tertantang dan ingin lebih banyak berbuat. Saya memang tak bisa hanya berpangku tangan.

Nawaitu saya, Kota Tegal yang dulu menjadi kota yang tak pernah sepi dari kesenian, jangan sampai hanya menjadi sebuah catatan. Begitulah jawaban Nurgudiono, pekerja seni Kota Tegal yang saat ditanya soal kesenian.



Nurgudiono

Nama Nurgudiono tidak asing lagi bagi kalangan seniman Tegal. Pria yang suka herambut cepak itu seringkali lupa kalau dia telah beristri dan beranak pinak. Baginya, dunia seni ibarat *istri* kedua di luar kehidupan rumah tangganya. Tidak jarang kalau Nurgudiono kerap pulang pagi hanya karena kecintaannya kepada dunia seni.

Kiprah Nurgudiono dalam kental kesenian dimulai pada waktu dia bersekolah di SPG Tegal dan mendirikan Teater Anpes (Anak Pesisir) Tahun 1978 bersama Nurhidayat Poso. Pada saat itu, dia kerap dipasrahi sebagai pemain utama sekaligus aransir musik seperti ketika teater tersebut memainkan lakon *Ahrokadabra*, *Antigone*, *Setan Dalam Balanya* dan *Njanjian Sunyi*.

Kegilaan Nurgudiono dalam berteleter dan bermusik, terus menggelora ketika tahun 1970 bersama Nurhidayat Poso dan Dwi Ery Santoso mendirikan Teater Puber. Di Teater Puber, Nurgudiono masih tetap dipasrahi sebagai pemain dan aransir musik.

"Basic saya memang musik. Tapi saya mencoba menjadi pemain. Sampai sekarang, hidup saya tidak pernah lepas dari kesenian," kata bapak dari empat putra ketika diwawancarai lewat telepon.

Eksistensi Nurgudiono dalam berkesenian, tak satu pun orang yang meragukannya. Ketika era pementasan teater sepi di Kota Tegal, bukannya dia tu-

Selalu

rut 'tarap', melainkan dengan semangatnya membesarkan nama Tegal di jagad seni, ia mendirikan Kelompok Musik Sastra Warung Tegal (KMSWT) pada tahun 1995. Tak heran, kalau KMSWT yang dipimpinnya, cukup banyak melakukan perjalanan keliling ke berbagai kota besar. Tak terhitung berapa kali KMSWT-nya diundang dan ditanggap oleh berbagai lembaga politik dan LSM ataupun perguruan tinggi. Karena musik dan syair lagu yang dibawakan dalam KMSWT total menggunakan bahasa Tegal. Tidak heran kalau Dr. Richard Curtis dari Universitas Darwin, Australia, membuat film dokumenter untuk bahan studi di negaranya. Tak heran pula kalau kisah perjalanan KMSWT pun dibikin film oleh Sindoro Production.

"Dulu ketika kami mendirikan KMSWT" tidak berpikir bagaimana musik saya bisa di-

undang ke berbagai tempat dan kota-kota besar. Niat saya mendirikan kelompok musik hanya satu bahwa saya tak mau berhenti berkesenian. Entah sampai kapan," katanya.

Dua album indie yang pernah dia bikin bersama kelompoknya, antar lain album bertajuk "Kembang Geni" dan "Babun Ngoyok-ngoyok Jago". Album tersebut setiap kali dia pentas menjadi rebutan hingga ia berencana untuk mengcopy ulang.

"Satu pun saya tidak punya dokumennya. Saya berniat akan memperbanyak album tersebut," katanya.

Nurgudiono, yang sekarang menjadi Ketua Dewan Kesenian Kota Tegal, pernah menjadi pemain film. Di antaranya film "Kembang Warung Tegal" sutradara Abnar Romli, "Jejak Sang Guru" sutradara Imam Tantowi dan "Tukang-tukang Kemoncer" sutradara Ady Prasetyo. ■ LS

Sambungan hal 1

Aneh dan Tegalan

Pondokan

WIS olih telung wulan Dasmad buka tempat pondokan wong-wong sedeng alias sinting. Pondokané Dasmad diarani 'Ketok Méjik Wong-wong Sedeng' disingkat dadi KMWWS.

Jalaran KMWWS-é Kang Dasmad jemplan, dadi ora heran adong akèh wong sing pada sedeng mondok nang tempaté. Lan nyatané, Dasmad bener-bener pentol ndandani wong-wong sing pada sinting cepet waras.

Salah sijiné dina, Dasmad deleng-deleng catetan medis salah sijiné pasien sing arané Daronah. Miturut catetané Kang Dasmad, Daronah wis bisa balik.

"Ibu Daronah...." omongé Dasmad sawisé adep-adepan kambé Daronah.

"Catetan medis, sampéyan wis kena balik maring omah. Ibu Daronah wis mari blas."

Kang Dasmad nglanjutna ngomong.

"Matur nambah nuwun mbah Dukun...." semauré Daronah maring Kang Dasmad.

"Adong kaya kuwé, Ibu Daronah tata-tata ninggal omoh pondokan kéné" omongé Dasmad maning.

"Apa?" Daronah ujug-ujug nduwak-nduwak. "Nyong ora gelem balik. Hake mbah Dukun apa ngongkon nyong balik maring omahé euwong."

Kang Dasmad skita mbelok maring Daronah dibanda trus dipasong. ■ Lanang Setaiawan

Date

Kemi

REAL seperti yang dia rakat, m bagi per untuk dij lukisan. I bidik real karena p nyak me jadi di li

"Saya pangku t melihat l masyarakat segera m deritaan i do ketika perlihatk

Ana

CRITA nang salah Tugase Kaj lara utawa sawayah-w bener-bene udané riw mobil Ani sing keada satugel-tu

"Wadu ngerickek y nggara m Aduuhhlll tenguk de

Lagi n saka njeri lawang la ketulungu saprana, pundaké

"His dewékan

"O. S

Sampe Kapo

mentu

sebab

prati

■ Lanang

BALADA

Total Cipta Lagu

PRSA dengan cara lain mungkin dikenal sebagai penulis lirik dan penyanyi. Namun, setelah berkecimpung di dunia cipta lagu dan rekaman, dia telah mencoba dengan berbagai jenis lagu.

Ismail Jovan lahir 28 tahun silam, di Kabupaten Watan, Kabupaten Tegal, sebagai penyanyi lagu. Ia memulai kariernya di Jakarta sekitar tahun 1964. Ia begitu tertarik pada dunia cipta dan rekaman lagu ketika dirinya berpindah kerja ke Jember melalui ayah Koesek B, salah satu penyanyi lagu dan penulis lagu-lagu Tegal yang sedang terkenal.

"Pada saat itu saya berpindah sebagai kolumnis di berbagai media massa di Jakarta. Tetapi, karena saya begitu menyukai musik kesukaan, tidak ada salahnya saya ikut terjun ke dunia seni yang baru. Ternyata, dunia cipta dan rekaman lagu sangat mengesankan bagi saya," ujar Ismail Jovan ketika ditemui di rumahnya dengan NP beberapa waktu lalu.

Lagu pertama yang diciptakan Ismail berjudul "Tukutan-tukutan" dalam rangka Ismail dengan Tegal sebagai tanggapan, lagu tersebut diwujudkan penyanyi kerdas Osa Sutra dan menjadi hit pada tahun 1967.



Ismail Jovan

Ismail mengaku, masih lagi produksinya telah dalam bilik-bilik musik daerah, pebuker lagu karawati tepuk, angklung Tegal Sutra, pendongkongan Sunda lainnya banyak memusatkan untuk diwujudkan lagu di antaranya Tegal Tegal dengan lagu "Sutra Sutra". Di Tegal dengan lagu "Masa Masa" dan "Pusat Negeri", juga pelung dan Lila Karitas dengan lagu berjudul "Purwana di Kira Kembar".

"Waktu itu, saya seperti kerubahan dari tercipta lagu itu begitu dengan angklung bilik-bilik seni budaya yang berwujud," lanjut dia.

Tetapi demikian, ia adalah juga penulis lirik dan penyanyi. Setelah sekian lama, dia telah kembali ke dunia musik. Tidak heran jika berbagai jenis lagu cipta Ismail banyak diwujudkan dengan lagu karawati Sunda dan angklung Tegal. Ia telah menulis banyak pendongkongan berkebudayaan di pertengahan era total pada tahun 1970-an, lagu dan rekaman.

"Saya sudah puluhan, lebih-lebih saya ini untuk cipta lagu dan rekaman," lanjutnya.

Sikap keteguhan Ismail ternyata telah membuahkan hasil. Setelah yang lalu, ia telah

larga sama dengan salah satu produsen rekaman asal Tegal dan sekitarnya album Tegal berjudul "Man Wana" yang diwujudkan sendiri. Salah satu hitnya yang sempat masuk album tersebut adalah pendongkongan Lila Lila. Album tersebut termasuk masuk ke dalam di pasaran dan banyak terjual di kawasan Purwokerto akhir dengan album tersebut. Ternyata, waktu itu Ismail juga telah dan kemudian Ismail telah menandatangani lagu tersebut dengan nama Tegalana yang berwujud.

Meneruskan semangat di dunia musik Tegal, Ismail terus menulis dan berkecimpung pada lagu dengan judul "Osa Sutra", produknya dengan nama Osa Sutra dan Tegal Sutra Sutra.

"Selain orang Tegal yang ada, saya juga mengabdikan lagu-lagu saya sendiri. Dan ternyata, lagu-lagu Tegalana juga itu tak kalah banyak dengan lagu-lagu daerah yang lain. Padahal ini baru sebuah Tegalana..." kata Ismail.

Selain pendongkongan Ismail, sebuah pendongkongan Tegalana cukup lama lagi akan menjadi pilar kebudayaan di Purwokerto. Ia berkolaborasi dengan kerubahan para seniman Kota Tegal banyak melibatkan pemertanian ke berbagai daerah dengan menggunakan Sutra Tegalana.

"Saya kok yakin akan dan semoga akan lagu-lagu Tegalana bakal menjadi pilar kebudayaan di wilayah Purwokerto dan antara lainnya," kata Ismail yang tengah mempersiapkan pendongkongan album Tegalana "Man Wana Seri 2". Album tersebut saat ini sudah dalam penggarapan video klip yang nantinya diharapkan akan diwujudkan di kawasan Kabupaten Tegal. ■

NIRMALA POST

Bersambung Hal. 7

NIRMALA POST, SABTU, 21 APRIL 2007

Menelisik Perjalanan



PENTAS - Nurgudiono dan Kelompok Musik Sastra Warung Tegal (KMSWT) tengah mentas di atas panggung, dalam sebuah pertunjukan yang digelar di Kota Tegal beberapa waktu lalu. (foto: dok)

■ Catatan Pendek Wijanarto Atas Proses Kreatif Kelompok Musik Sastra Warung Tegal

Mengeksplorasi Bahasa Lokal dan Keriuhan Bunyi

TERUS terang, jika dibandingkan dengan kawasan Cirebon dan Indramayu, tradisi musik yang populis serta mengakar, Tegal kurang dikenal meski dalam produk seni musik tradisional, oleh Pemerintah Kota (Pemkot) dijadikan semacam ikon musiknya wong Tegal. Sebutlah musik Balo Balo. Jenis kesenian tersebut mirip kesenian Terbangun yang lagunya dilantunkan dengan syair Tegalan. Dalam catatan terakhir produk kesenian ini oleh pemerintah setempat pernah dijadikan sebagai strategi 'politik'. Namun kepopulerannya kalah jika dibanding dengan jenis musik Tarlingan Cirebonan, yang diklaim sebagai napas musik pantura. Tarlingan menghasilkan bentuk ekspresi estetik, dan mewujudkan bentuk produk kesenian yang menyelami sekaligus menghibur masyarakat pantura.

Kesadaran untuk mempolakan ikon ketegalan tampaknya dipertegas oleh Kelompok Musik Sastra Warung Tegal. Bermula dari kelompok musik pengiring pertunjukan pentas teater, tampak KMSWT memiliki keinginan mempertegas pilihan berkesenian, dengan mengusung musikalitas sastra membahasakan puisi-puisi Tegalan ke dalam bahasa musik. Tentu terdapat pertanyaan mengemuka mengapa harus mengibarkan identifikasi kelokalan yang cenderung tidak bisa disimplifikasikan begitu saja. Tentu ini berkaitan dengan pembahasan antara Musik Sastra dan Warung Tegal. Adakah keduanya membangun proses signifikasi yang mempertautkan proses pertumbuhan ke arah dinamis? Sebagaimana kita ketahui, Warung Tegal

(Warteg) di Jakarta khususnya 'brand images' institusi ekonomi kerakyatan yang terus menunjukkan eksistensinya di tengah bisnis urusan perut macam warung-warung waralaba, dan sudah teruji sebagai penyuplai logistik orang-orang Jakarta. Ia menjelma sebagai cendawan yang menguntungkan bagi publik dalam hajat soal makan. Nuansa inilah yang kemungkinan ditangkap Sang Kreator kelompok ini, Nurgudiono. Gerilya musik dan mempertegas perlunya sikap eksistensi serta nilai eksklusif pada hasil produk berkeseniannya.

KMSWT merupakan cendawan yang menyuarakan ikon kelokalan, yang membedakan dengan kelompok musik lainnya. Meski ada gugatan mengapa perlu mempertegas dengan pengistilahan musik sastra? Toh bermusik juga menyadur apresiasi sastra ke dalam bahasa musik.

Dalam perspektif historis kemunculan kelompok musik sastra dikenal lama. Sebutlah Leo Christie, Ebiat G Ade, atau kelompok Bimbo yang kreatif membahasakan musik puitis karya Taufik Ismail. Ada nuansa lain pada KMSWT saat mengusung syair-syair puisi Tegalan.

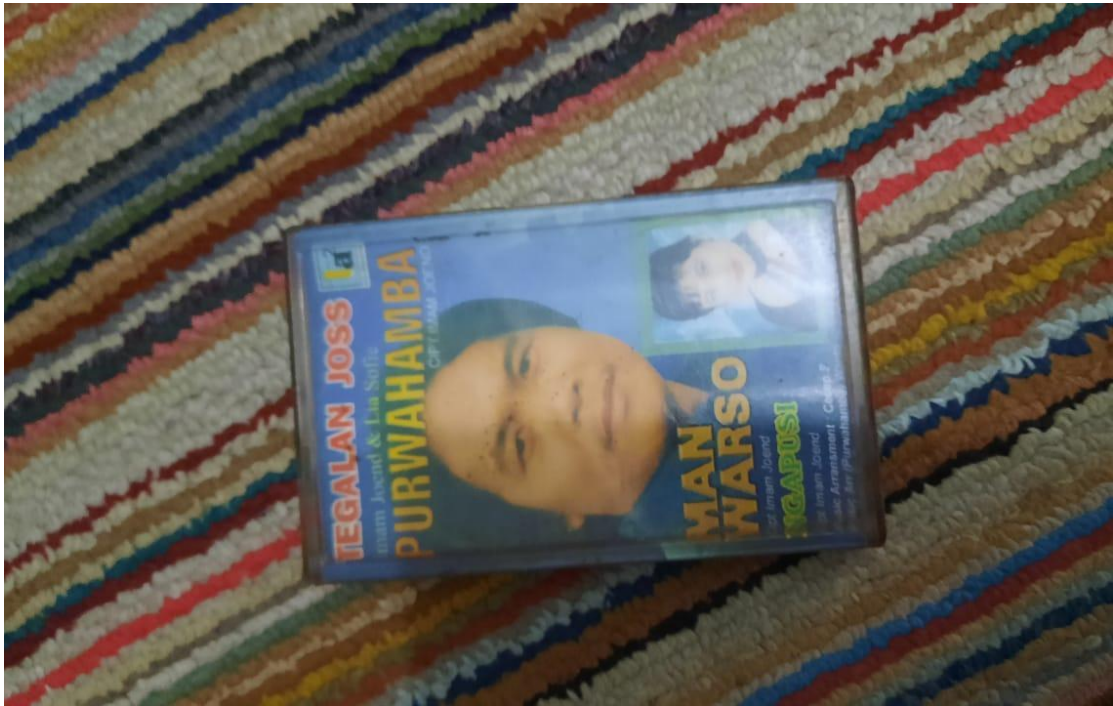
Kebutuhan pengidentitasan bagi KMSWT merupakan alasan pragmatis untuk membedakan musik Tarling Cirebonan, yang secara bahasa hampir sama dengan bahasa Tegal. Sebuah tipikal bahasa yang pernah menjadi pembicaraan dalam sastra saat karya-karya Rendra, Taufik Ismail, dan Chairil Anwar diterjemahkan, 'dirusak' ke dalam bahasa Tegal melalui antologi puisi Roa suntingan Lanang Setiawan. Identifikasi

dengan menuatkan ranah psikokultural Tegal, terutama bahasa-bahasa membuat KMSWT mengibarkan sensibilitas kelokalan dan mengusung tema-tema sosial yang dipahami oleh masyarakat setempat. Walaupun warna musik mereka akrab berkompromi dengan modernitas berkesenian. Simbol ekspresi inilah yang sangat kentel, dan menjadi pilihan bagi kelompok ini. Simak keketusan mereka dalam tembang Dolanan Rakyat:

*Dolanan rakyat, rakyat nggo dolanan
Dodolan rakyat, rakyat didol-odol...*

*Sapa sing dolanan rakyat
Bakale nemui kwalat...*

Ekspresi mereka sangat kentara pada lagu ini. Nada kejengkelan, luapan kemarahan yang dimunculkan terhadap mereka yang mengatasnamakan kepentingan rakyat atau demokrasi kerakyatan. Lagu tersebut merupakan pencerminan terhadap diri kelompok ini. Dimana kebanyakan anggota KMSWT orang-orang yang kalah atau meminjam bahasa Pramodya Ananta Toer, 'mereka yang dilumpuhkan' oleh kekuasaan bangsanya sendiri. Mereka adalah tukang becak, pengangguran, buruh, bangunan yang notabene merupakan kelompok tidak mempunyai posisi tawar cukup tinggi dalam ring kekuasaan. Bahkan dalam realitas sosio politik mereka adalah orang-orang yang termarginalisasi. (*)



REMIX ANYAR TEGALAN

vokal : Vetty M. & Pipiet A.
musik : ARIEF EFFATO



1. CINTA KEDER
vokal : PAPIET A.
cipt. M. Hadi Utomo
2. SLINGKUH
vokal : VETTY M.
cipt. M. Hadi Utomo
3. KONDANGAN WURUNG
vokal : VETTY M.
cipt. M. Hadi Utomo/Budi Wijaya
4. MANUK BLEKOK
vokal : VETTY M.
cipt. Lanang Setiawan
5. CINTANE LUNTUR
vokal : PAPIET A.
cipt. Wartoyo



1. MAS WARIDIN
vokal : VETTY M.
cipt. M. Hadi Utomo
2. AJA ONGGRONGAN
vokal : VETTY M.
cipt. M. Hadi Utomo
3. KE LARA-LARA
vokal : PAPIET A.
cipt. Ipuck M. Noor
4. APUS ASMARA
vokal : VETTY M.
cipt. Lanang Setiawan
5. GAGAL MANING
vokal : PAPIET A.
cipt. M. Hadi Utomo

utk sampeyan para penggemar

Salam Warteg.

Kaset ini adalah Album Tegalan pertama yang digarap oleh dan untuk Wong Tegal dan sampeyan yang cinta Tegal.

Kalau sampeyan sudah kangen dengan lagu-lagu Tegalan yang pas untuk didengar sambil moci maka album ini dijamin pasti yakher.

Terima kasih untuk kanca seniman yang dengan susah payah mengangkat lagu-lagu "nyong dewek" serta rekan-rekan Crew Radio STAR 846 AM yang banyak memberikan inspirasi dan dukungan moril dalam merampungkan album ini.

Semoga sampeyan tetap bangga jadi Wong Tegal.

Matur kesuwun,

M. HADI UTOMO
Pemrakarsa



Karya WONG TEGAL buat SAMPEYAN.

REMIX ANYAR TEGALAN
Vokal : VETTY M. & Pipiet A.
musik : ARIEF EFFATO

1. CINTA KEDER
2. SLINGKUH
3. KONDANGAN WURUNG
4. MANUK BLEKOK
5. CINTANE LUNTUR

1. MAS WARIDIN
2. AJA ONGGRONGAN
3. KE LARA-LARA
4. APUS ASMARA
5. GAGAL MANING

utk sampeyan para penggemar

Salam Warteg.

Kaset ini adalah Album Tegalan pertama yang digarap oleh dan untuk Wong Tegal dan sampeyan yang cinta Tegal.

Kalau sampeyan sudah kangen dengan lagu-lagu Tegalan yang pas untuk didengar sambil mood maka album ini dijamin pasti yahker.

Terima kasih untuk kanca seniman yang dengan susah payah mengangkut lagu-lagu "nyong dewek" serta rekan-rekan Crew Radio STAR 846 AM yang banyak memberikan inspirasi dan dukungan moril dalam merampungkan album ini.

Semoga sampeyan tetap bangga jadi Wong Tegal.

Matur kesuwun.

M. HADI UTOMO
Pemrakarsa

CINTA KEDER
(Cipt. M. Hadi Utomo)
Mas, nyong ora bisa
Nalupa kabegawan cinta
Wong tuwa ora pada setuju
Oih dudu anake wis lulu

Mas apa manka
Ufio barung kaya kuwe
Sampeyan taku lara nyawa
Kara nyong seduluran bas
*1. Eryong cinta, eryong keder
Eryong cinta, cinta keder

Ref:
Kembang jembu kembang kemuning
Nyong kudu nyorhon maning
Luru wedar nang pinggir wangun
Nyong keder duha katwara

Mas, macap bas
Cintase eryong mung samane
Mokan bae wis dudu nandhi
Uwung... lora durung jedone
Kembali ke *

SLINGKUH
(Cipt. M. Hadi Utomo)
Wis wis cukup mas nyong dilelara
Eryong ora bakal nyong ora bisa
Wis mung laun ngakali sing barung
Kudu langga durung laun netem seneng
Angger bangsi mas setimo lampa
Balihe paksi nyong nang sapa
Angger nyong takon "Ma ora mangual"
Malihe langga nsa sing ampir nang pipi
Bali

Wis lo gonggong diklu
Cintu balihe dawa selingkuh
Adus... ngerti kapusi nyong ora wemb
E...
Cudang sapa gonggong trawitan
Bumali langga sening takusan
Adus... leya kye nandhi badan
Wis wis cukup mas katonke bae
Eryong baketane ndang wong kewan
Setajale selki wis ana sibilu
Bocah yji pan tak rawal nganti gade

KONDANGAN WURUNG
(Cipt. M. Hadi Utomo/Budi Wijaya)
(Wanka)
Kondangan e, kondangan, e kondangan
Pamile paa, kondangan, e kondangan
Ebak tak fusan, e dusa
Ninggal boja dewakan, e dewakan

(Pria)
Golem busung nyong amtek, selom kluwung
Motor mogok, da dine mailling wanung
Wanung Tegal, warteg, Ebak Ronyung
Dawa esting, abiki, kerdangan wanung
kapp.

E, wong lanang ka kungsi eger ya
Pamile paa kondangan katon tarohan
Nalar mogok ya dipawa kregel on
Dasa maning maning wanung ab... ?
Interlude:
(Pria)
Nyong ora priyaya, nyong ora priyaya
Ma aya mudi

(Senggakan)
Dasa wong lanang, dasa wong lanang
dyaan mampun-manip

(Pa)
Aja sembarangan, aja sembarangan,
maning wanung lanang
Eryong lagi madang, eryong lagi madang,
Ganggop paratan

Balmain (Kadul)
Sing jalar, jalar, pada jalar
Aja ngawut, ngawut, aja ngawut
Sing emak, emak, pada emak
Rumah lungga, pada, ajalutaran... (2x)
Bali

Golem busung... dur...
Interlude (sanggakan)
Balmain... ud... pada tuturan... (Hade out)

Rang in
E, paron wong lanang silan rebodon ya...
Bali, pan kya kawa bali, dadi komponi!
Pan kondangan ka malihirangit kang
Wanung

Ref:
Nyong kewan lagi nguter lungane
Terminal Tegal dadi sakine
Gajuh bali...!

MANUK BLEKOK
(Cipt. Lenang Srikawa)
Manuk blekok manuk ngantung
Yen wis cocok cepti dirinding
Cepti dirinding cepti dirinding... aja
kearwan

Manuk glakuk manuk ketulung
Wis kerdhi aja nganti ilang
Ja nganti ilang ja nganti ilang
Ja nganti ilang ja nganti ilang... dihilni
Bali

Angger gresuk kudu ketulung
Aja gawehun aja sembarangan
Mokan bae, kidon setan
Bali dadi urasan
Luna bojo nggo ulip bawayan
Duda sing bawo sing peting emak
Aja dipulani aja onggrongan
Pamali langga bentakan
Manuk emil manuk waket
Endah nganti kudu dipulit
Kudu dipulit kudu dipulit... jaran gungang
Manuk bae mendak wai bapuk
Luna bojo pale sing bapuk
Suka sing bapuk maka sing bapuk... nggo
lambutan

CINTANE LUNTUR
(Cipt. Arief Effato)
Apa wis klawan ya mas karo eryong
Ngomong pan salla wasu gresan
Cantel canda, langga sije
Apa wis klawan karo jantine... e, karo jantine
Tayan golot gawean nang jalante
Wis jani setan langga kakuwe
Eryong nang kene zunggo baik
Sing dlanggungit langga ngantune... e,
langga ngantune

Ref:
Nyong kewan lagi nguter lungane
Terminal Tegal dadi sakine

Apa wis seneng ulip nang kota
Nganti klawan maning nyong nang dusa
Ref:
Mas, aja baya juru
Ora kemali jantene
Jari dicapit ketut
Abine ceme ketur
Ora nyangka mas, nyong ora ngira
Cinta perimane dilunggal lunga
Pamali dudu juru makore dudur
Barung nang jalante cintane luntur,
e cintane luntur

MAS WARIDIN
(Cipt. M. Hadi Utomo)
Mas Waridin emak patere eryong
Mas Waridin wawong gawon ngomong
Eryong emak gawon busung sakunteng
Pamali telung wulan aji isane kangun
Mas Waridin bawak madang Jakarta
Pawilane (Jash ES EM A)
Eryong jek dadi wira-wirane
Eryong gaw dilaer megoke nang wulan bura

Ref:
Mas Waridin... Mas Waridin
Jantene pati tukar cind
Mas Waridin... Mas Waridin
Bisa aja gawe cin
Mas Waridin Mas Waridin
Nyong dadi kewan kewan
Mas Waridin saki mas bawung
Mas Waridin jantine ora maung
Makan suri ngantun wulan Hubud
Mas Waridin paler jantine endat endat
kembali ke Ref...

AJA ONGGRONGAN
(Cipt. M. Hadi Utomo)
Tadi wong aja saka onggrongan
Sakan onggrongan
Wah! mudi anyer langung malu kriditan
Langung malu kriditan
Ora milih jigne mung pas-pasan
Nyong nyid soben wulan

Migor didol manuk, aduh kumung unang,
Aduh kumung atang
Ref:
Aja onggrongan-aja gagahan
Koyong ora wruh sing ngoyong
Aja onggrongan-aja gagahan
Koyong ora wruh sing ngoyong
Dadi luwang aja sakan onggrongan
Sakan onggrongan
Ndieng wado apa mas langung jilak-ila
Mala langung jilak-ila
Wong wedone tatur maning sing lanang
Tatur maning sing lanang
Sing lanang ngomuk aduh endas
dikemplang
Aduh endas dikemplang

Ref:
Aja onggrongan-aja gagahan
Koyong ora wruh sing ngoyong
Aja onggrongan-aja gagahan
Koyong ora wruh sing ngoyong
Aja onggrongan... (Hade out)

KE LARA-LARA
(Cipt. Lenang Srikawa)
Malem minggu walane ora katon
Sepi peryenti kaya atine eryong
Nierdad dewakan ngomong lantang
Eryong kemulan lagi pedangan
Aha ceki manggon ana nang endi
Apa wis klawan apa wis ingkati janti
Pirang pitang surut ora diwalesi
Bisa aja sawi lara nang di

Ref:
Aduh-aduh gadi... mung kelara lara
Duh nandhi eryong... lagi nandani cind
Aduh... bingung... aduh-aduh bingung
Aduh... bingung... aduh-aduh bingung
Angin wangi salame nyong gawana
Saka eryong sing lagi nandani cind

APUS ASMARA
(Cipt. Lenang Srikawa)
Madup madang maning sing Kuasa
Ora kesa netes banyu mata

Ngawit langga kewan
Uda desu bengi nganti sraw
Ara desu bengi nganti sraw
Ndu desu bengi nganti sraw
Ndu desu bengi nganti sraw
Aja maling langga kerdian
Bali

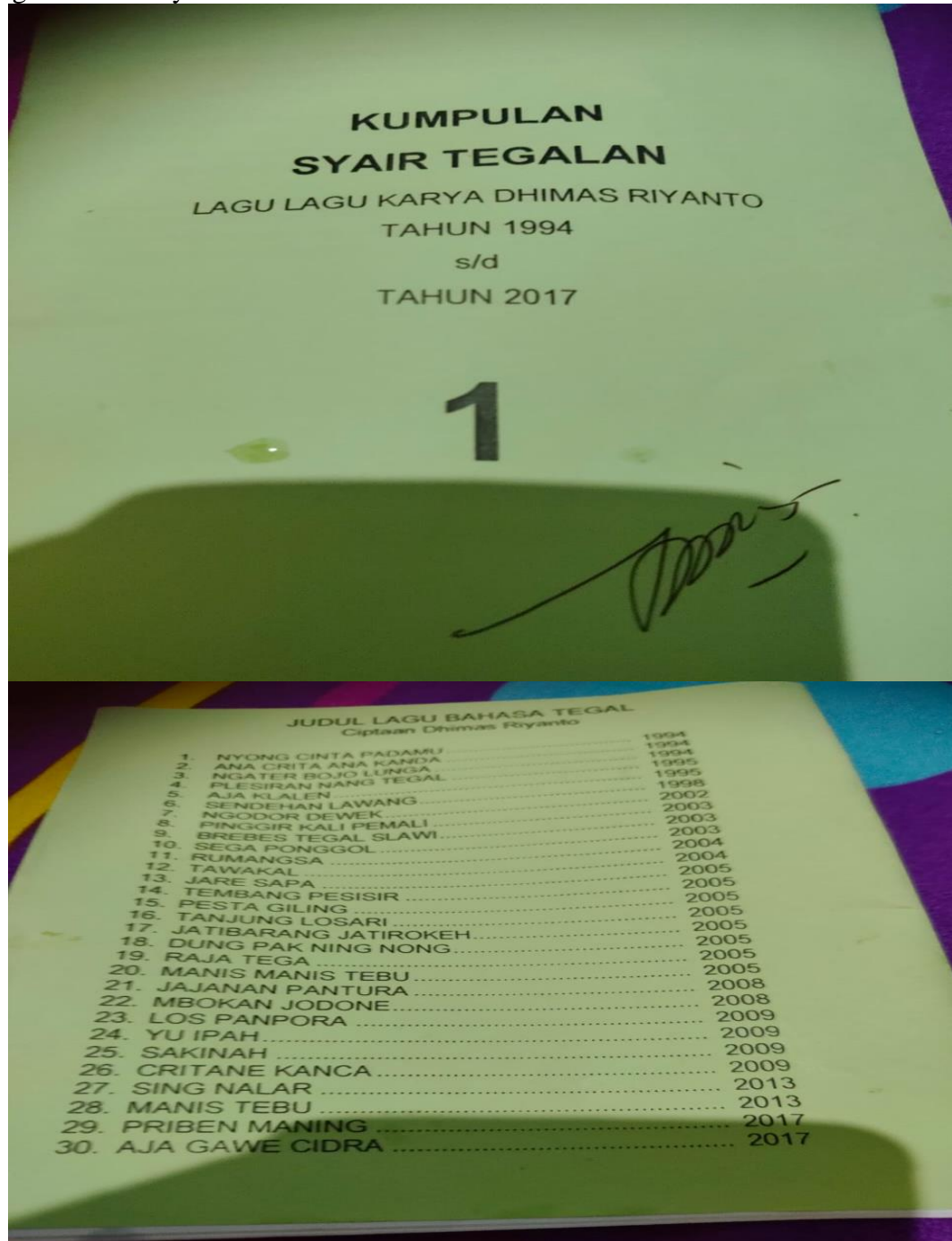
Perkante eryong maning Pangena
Adha bali kewan iman
Cukup pisan nyong dadi kewan
Aja kakuwa urig dewakan
Bawak putul yan sing kuasa
Pamali kerdian aji nyong thapa
Sakab pira ora tak puruya
Jantene palu mung apus asma

GAGAL MANING
(Cipt. M. Hadi Utomo)
Gagal maning cintane nyong gagal maning
Eryong wis kepok gresuk umpet umpetan
Kandudo sing nandhi bae pagitan
Bae wruh nyong digabugi empun-
empun

Gagal maning nyong gagal maning
Gagal maning nyong gagal maning
Gagal maning cintane nyong gagal maning
Pamali karo bujangan mala ketulung
Gagal maning cintane mung nggo...
Jan dino makan ati saka balihe
Gagal maning nyong gagal maning
Gagal maning nyong gagal maning
Gagal maning nyong gagal maning

Kari glibed nanduging
Tabung pured golot masung
Kualig glibed sate bulkar
Taman oped sate mudiur
Gagal maning cintane nyong gagal maning
Gagal maning cintane nyong gagal maning
Gagal maning cintane nyong gagal maning
Gagal maning cintane nyong gagal maning

6. Lagu Dhimas Riyanto



7. Jaka Nyong









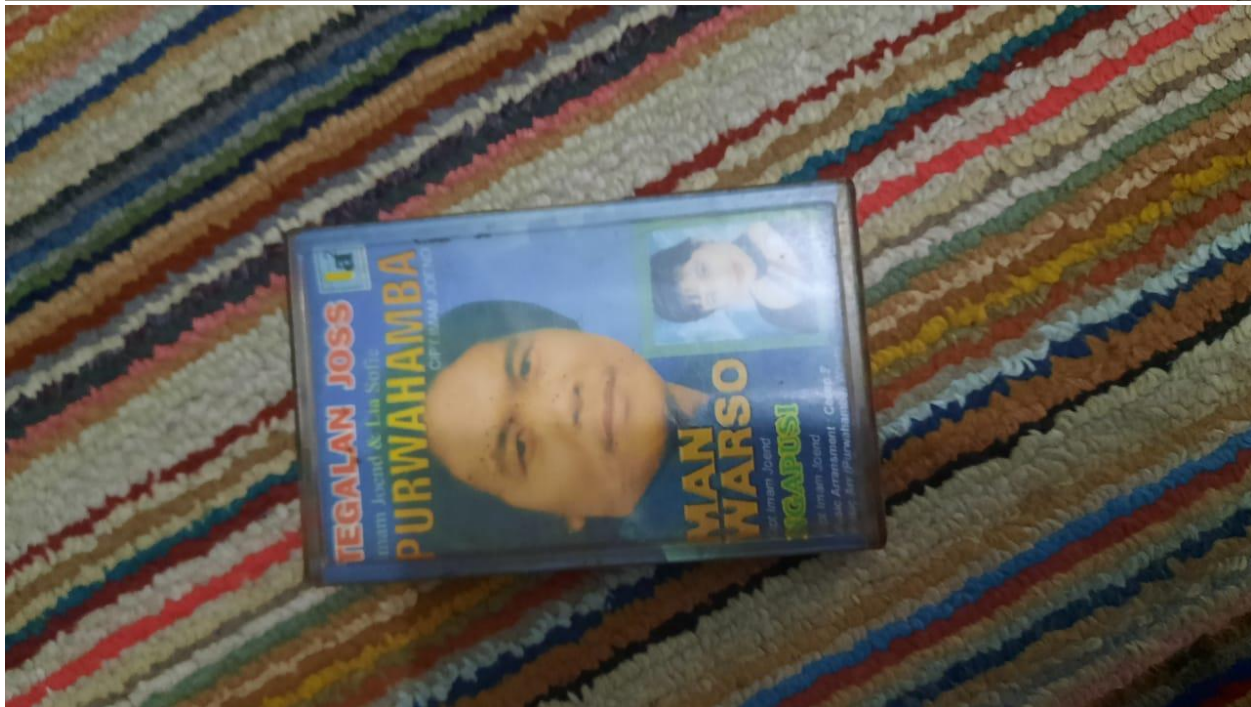




8. Nur Ngudiono



9. Imam Joend



SIDE A

- 1. ABANG OPO KUNING**
CIPT. MASKUR PRIMA / IMAM JOEND
- 2. LORO SEWU DADI SIJI**
CIPT. AGUS COKRO
- 3. NUSANTARA**
CIPT. BUDI JOLONG
- 4. LALI**
CIPT. YUNUS ERA
- 5. GOYANG SEMARANG**
CIPT. KI NARTO SABDO

SIDE.B

- 1. 'RA MASALAH**
CIPT. IBNU SUKOCO
- 2. BUKA NO LAYAR CINTAMU**
CIPT. RIRIN.S
- 3. KAWIN MUDA**
CIPT. IMAM JOEND
- 4. SANDARAN ATI**
CIPT. YUNUS ERA
- 5. DURUNG KULINO**
CIPT. BUDI JOLONG

VOCAL :
DIDI KEMPOT - ANITA.T - BUDI JOLONG













9. Haryo, Dhimas, Lanang







(2) Atmo Tan Sidik







(3) Disertasi Lagu Tegalan Dalam Berita



Home

Tegal Berkah

Berita Tegal

Disertasi Tentang Nilai-nilai Edukasi Lagu Tegalan Bakal Ikut Pameran Seni Unnes

Jumat, 8 Januari 2021 06:40 WIB

Penulis: [Fajar Bahruddin Ac...](#)
Editor: [Rival Almanaf](#)



Poster pameran dan penelitian seni Mahasiswa program



Home > Moci

Lagu Tegalan Dadi Bahan Kajian Mahasiswa S3

Setengah abad lagu Tegalan mowak-mawik ning blantika musik lokal.



by **Lanang Setiawan** — 16 November 2020

4 min read



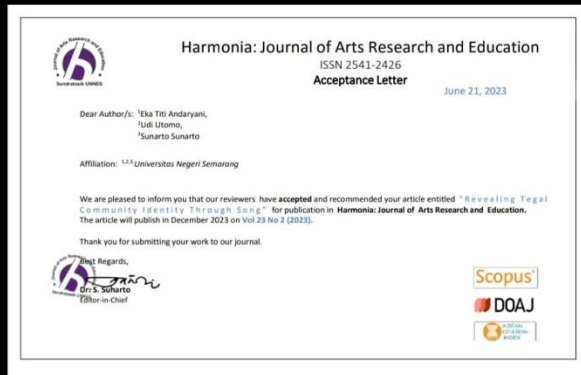
0 Bonus Deposit*

ng cepat

Layanan kami melib
mengakibatkan kerugian moda

Publikasi Jurnal International

LUARAN PENELITIAN



Wujud Cinta dan Bangga pada Daerah Kelahiran, Jaka Nyong Ciptakan Lagu 'Wong Tegal'

Lazarus
Sandya Wella

4 April 2022, 01:24 WIB



Jaka Nyong ciptakan lagu baru berjudul 'Wong Tegal'
/Tangkapan layar YouTube Jaka Nyong/





KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A, Kampus Pascasarjana, Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237
Telepon +622486008700 Ext. 900, Faksimile +62248449969
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>, surel: pascasarjana@mail.unnes.ac.id

Nomor : B/14387/UN37.2/PG/2022 11 Mei 2022
Hal : Izin Penelitian

Yth. Ketua Dewan Kesenian Kota Tegal
Dewan Kesenian Kota Tegal

Dengan hormat, bersama ini kami sampaikan bahwa mahasiswa di bawah ini:

Nama : Eka Titi Andaryani
NIM : 0205619005
Program Studi : Pendidikan Seni, S3
Semester : Genap
Tahun akademik : 2021/2022
Judul : LAGU DANGDUT TEGALAN: KAJIAN NILAI-NILAI
DAN IDENTITAS BUDAYA

Kami mohon yang bersangkutan diberikan izin untuk melaksanakan penelitian tesis di perusahaan atau instansi yang Saudara pimpin, dengan alokasi waktu 1 Juni s.d 1 November 2022

Atas perhatian dan kerjasama Saudara, kami mengucapkan terima kasih.



Tembusan:
Direktur Pascasarjana;
Universitas Negeri Semarang





KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A, Kampus Pascasarjana, Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237
Telepon +622486008700 Ext. 900, Faksimile +62248449969
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>, surel: pascasarjana@mail.unnes.ac.id

Nomor : B/14386/UN37.2/PG/2022

11 Mei 2022

Hal : Izin Penelitian

Yth. Ketua Dewan Kesenian Kabupaten Tegal
Dewan Kesenian Kabupaten Tegal

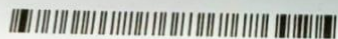
Dengan hormat, bersama ini kami sampaikan bahwa mahasiswa di bawah ini:

Nama : Eka Titi Andaryani
NIM : 0205619005
Program Studi : Pendidikan Seni, S3
Semester : Genap
Tahun akademik : 2021/2022
Judul : LAGU DANGDUT TEGALAN: KAJIAN NILAI-NILAI
DAN IDENTITAS BUDAYA

Kami mohon yang bersangkutan diberikan izin untuk melaksanakan penelitian tesis di perusahaan atau instansi yang Saudara pimpin, dengan alokasi waktu 1 Juni s.d 1 November 2022

Atas perhatian dan kerjasama Saudara, kami mengucapkan terima kasih.

Tembusan:
Direktur Pascasarjana;
Universitas Negeri Semarang



Hal : **UNDANGAN UJIAN DISERTASI**

20 Juli 2023

Yth. 1. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
2. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
3. Prof. Madya Dr. Mohamad Maulana Magiman
4. Dr. Suharto, M.Hum
5. Dr. Sunarto, M.Hum
6. Dr. Udi Utomo, M.Si
7. Prof. Dr. M. Jazuli, M.Hum

Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Sekolah Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang

Dengan hormat kami beritahukan bahwa Mahasiswa Sekolah Pascasarjana:

Nama : Eka Titi Andaryani

NIM : 0205619005

Program studi/jenjang : Doktor Pendidikan Seni

Direncanakan akan menempuh ujian Disertasi pada:

Hari/tanggal : Rabu, 02 Agustus 2023

Pukul : 13.00 s.d 15.00 wib

kami mohon kepada Bapak/Ibu untuk berkenan menguji mahasiswa tersebut,
undangan dan link zoom akan kami kirimkan kemudian.

Atas perhatian dan kerjasama Bapak/Ibu kami mengucapkan terimakasih.

Koorprodi S3 Pendidikan Seni

Agus Cahyono

Disertasi yang Memantik Sensasi

Oleh: Atmo Tan Sidik

Penyimak Paparan di Gedung Pasca Sarjana UNNES

ATAS dasar pemikiran bahwa meskipun hingga saat ini lagu dangdut Tegalan masih dilupakan pelestariannya oleh sejumlah seniman, namun promovenda Eka Titi Andaryani MPd yang menulis disertasi bertajuk "Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya" menyatakan bahwa hingga kini belum ditemukan penelitian signifikan dan mendalam tentang lagu dangdut Tegalan, belum ditemukan penelitian tentang kajian nilai-nilai (Aksiologi) lagu dangdut Tegalan secara komprehensif, belum ada penelitian mendalam tentang identitas budaya yang ada dalam lagu-lagu dangdut Tegalan. Belum juga ditemukan penelitian yang menghasilkan rekomendasi berdasarkan hasil penelitian ilmiah untuk memasukkan lagu dangdut tegalan dalam pelajaran pendidikan musik secara umum di Tegal.

Setidaknya empat alasan itulah yang menjadi niat promovenda untuk bukan hanya berupaya melestarikan agar lagu dangdut Tegalan menjadi muatan lokal di sekolah-sekolah. Di samping pertimbangan untuk memperkaya khasanah kekayaan budaya Indonesia dari Provinsi Jawa Tengah lebih khusus lagi di daerah yang memiliki kebudayaan Tegal yang meliputi Kabupaten Pemalang, Tegal, Brebes dan Kota Tegal.

Karena masalah musik di samping merupakan identitas kebudayaan juga pada satu sisi dapat memainkan peran untuk membantu pendidikan karakter, untuk menghumorkan suasana stress menjadi fresh, untuk mengenang sejarah kampung halaman, menumbuhkan kebanggaan serta merekonstruksi nostalgia tentang romantisme bercinta. Bahkan ketika harus menyampaikan kritik sosial yang bukan hanya beralaskan logika, tetapi dengan alur estetika.

Ketika Eka Titi Andaryani "dikejar" oleh tim penguji untuk membuktikan apa yang telah ditulis dalam disertasi-nya pada hari Rabu Kliwon tanggal 2 Agustus 2023 bertempat di Gedung Pasca Sarjana Universitas Negeri Semarang (UNNES) di hadapan tujuh tim penguji masing-masing Prof Dr Fathurohman, Prof Dr M Jazuli, Prof Dr Maulana Magiman, Dr Suharto, Dr Agus Cahyono, Dr Sunarto, serta Dr Udi Utomo; dengan tegas ia menjelaskan bahwa lagu Tegalan yang berjudul "Man Warmad Hajatan" adalah kritik sosial di tengah pandemi Covid, lagu "Nyong Cinta Padamu" itu bercerita tentang romantisme, lagu tentang "Tegal Keminclong Moncer Kotane" itu menggambarkan tentang kebanggaan atau pride, lagu tentang "Nyong Wong Tegal", lagu tentang "Jatibarang, Jatirokeh", "Lagu



Galawi", serta lagu "Ana Cerita, Ana Kanda" juga menggambarkan tentang sejarah spiritualitas identitas etnis.

Oleh tim penguji ketiga, Dr Agus Cahyono, setelah promovenda menunjukkan bukti-bukti hasil penelitiannya, lebih lanjut diminta untuk menyanyikan lagu dangdut Tegalan. Hal itu dimaksudkan agar para penulis disertasi bukan hanya bisa menguraikan secara ilmiah, tapi dapat "manjing ajur ajer, melebu njerone kahanan" sehingga secara kerohanian ada kekuatan antara ilmu dan laku bahwa sang promovenda juga menjadi warga yang mencintai dan punya kepedulian untuk bukan hanya melestarikan tapi juga mengembangkan kesenian dan kebudayaan daerahnya.

Suasana menjadi ger-geran ketika promovenda memainkan peran sebagai penyanyi lagu dangdut Tegalan, karena suaranya yang baik, dengan lirik-lirik menghadirkan kelu-

cuan, maka suasana forum terasa segar berhasil mengubah keseriusan. Stress menjadi fresh karena ibarat burung perkutut sang promovenda berhasil menghadirkan suara "Kung"-nya, maka mengalir pula lah sebuah pertanyaan dari tim penguji yang selanjutnya bertanya, "Jika Anda akan berlanjut sebagai penyanyi dangdut Tegalan, akan memilih sebagai penyanyi radio, penyanyi yang ada di televisi, ataukah yang secara live?" Eka Titi Andaryani menjawab: "Saya memilih menjadi penyanyi live" jawaban itu spontan disambut dengan tepuk tangan dan senyuman semua yang hadir termasuk para penyimak paparan di disertasi yang diundang mewakili penulis dari rumah sastra Piek Ardianto Supriadi dari Kota Tegal beserta dari Komunitas Studi Budaya (KSB) yang juga guru bahasa di SMP Al-Khairiah, Nur Sidiq Shaleh Anwar yang lebih kondang dengan nama Mas Seng-song.

Jika judul dalam tulisan ini "Disertasi Yang Memantik Sensasi" karena memang cukup mengembirakan bahwa dari kegiatan ini telah membuktikan bahwa kebudayaan Tegal masih diperhatikan oleh generasi muda, hal ini antara lain dapat dibuktikan dari makin banyaknya mahasiswa yang menulis skripsi, tesis, disertasi dengan tema bahasa budaya Tegal, hal lainnya yang

menghadirkan sensasi sebagaimana dalam ringkasan disertasi promovenda dengan tegas mengatakan bahasa Tegal tidak kasar. Hal ini dapat terlihat dari kaos yang bertulis "Nyong Bungah Dadi Wong Tegal" dan "Tegal Ngoko Yes, Tegal Kasar No." Demikian pula menolak secara tegas bahwa bermusik dangdut selalu menghancurkan minuman keras dan mabuk, di Tegal tidak demikian.

Sensasi lainnya adalah berupa keyakinan bahwa perjuangan untuk menjadikan lagu dangdut tegalan bisa diperjuangkan untuk menjadi muatan lokal kurikulum di sekolah-sekolah dalam wilayah kebudayaan tegalan yang meliputi daerah yang ada di Kabupaten Pemalang, Tegal, Brebes dan Kota Tegal. Apalagi banyak tokoh masyarakat, pemuda, pejabat, pengusaha yang menggemari lagu dangdut betapapun mereka sering tersipu agak malu, namun kita juga telah menyaksikan Mas Dedy Yon Supriyono yang notabene Wali Kota Tegal viral karena dangdutannya di tahun baru.

Selamat untuk Dr Eka Titi Andaryani MPd yang telah berhasil keluar dari "kawah candradimuka" dengan disertasi bertajuk "Lagu Dangdut Tegalan: Kajian Nilai-Nilai dan Identitas Budaya." Lulus dengan predikat sangat memuaskan bukan memuakkan. (*)

Home > Kolom Kolam

Disertasi Judule “Lagu Dangdut Tegalan”



by **Atmo Tan Sidik** — 4 Agustus 2023

4 min read



Dr. Eka Titi Andaryani MPd (tengah)





**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 130/IT5.4/PP/2024**

TENTANG

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP II
(TERBUKA) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Bimbingan dan Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024.

Mengingat : 1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran** Keputusan ini sebagai Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 dan diberikan Honorarium sesuai ketentuan yang berlaku;
- KEDUA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2024;
- KETIGA : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, bahwa apabila terjadi kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar

pada Tanggal 22 Januari 2024

REKTOR,



WAWAN ADNYANA

Lampiran : Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia
Denpasar
Nomor : 130/IT5.4/PP/2024
Tanggal : 22 Januari 2024
Tentang : Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka
Mahasiswa Program Studi Seni Program
Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar
Semester Gasal Tahun Akademik
2023/2024;

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

NO.	NAMA/NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/ JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM : 201831001	Jumat, 26 Januari 2024 Pk. 10.00 Wita – Selesai	Penciptaan Seni Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor dan Penguji) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1 dan Penguji) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2 dan Penguji) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. Drs. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par. (Penguji) 10. Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 11. Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn. (Penguji)





**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 130/IT5.4/PP/2024**

TENTANG

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP II
(TERBUKA) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Bimbingan dan Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap II (Terbuka) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024.

Mengingat : 1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran** Keputusan ini sebagai Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Semester Gasal Tahun Akademik 2023/2024 dan diberikan Honorarium sesuai ketentuan yang berlaku;
- KEDUA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2024;
- KETIGA : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, bahwa apabila terjadi kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar
Pada Tanggal 22 Januari 2024
REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

Lampiran : Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia
Denpasar
Nomor : 130/IT5.4/PP/2024
Tanggal : 22 Januari 2024
Tentang : Pembimbing dan Penguji Ujian Terbuka
Mahasiswa Program Studi Seni Program
Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar
Semester Gasal Tahun Akademik
2023/2024;

**PEMBIMBING DAN PENGUJI UJIAN TERBUKA MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR SEMESTER GASAL TAHUN AKADEMIK 2023/2024**

NO.	NAMA/NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/ JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM : 201831001	Jumat, 26 Januari 2024 Pk. 10.00 Wita – Selesai	Penciptaan Seni Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor dan Penguji) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1 dan Penguji) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2 dan Penguji) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. Drs. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par. (Penguji) 10. Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 11. Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn. (Penguji)

REKTOR,

I WAYAN ADNYANA



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 1427/IT5.4/PP/2023**

**TENTANG
TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023, maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023.

Mengingat : 1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran I** Keputusan ini sebagai Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023;
- KEDUA : Menetapkan besarnya tarif honorarium Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023. yang tercantum pada **Lampiran II** surat keputusan ini;
- KETIGA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya Keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2023;
- KEEMPAT : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, dan apabila terdapat kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar
Pada Tanggal 19 Desember 2023

REKTOR,
WAYAN ADNYANA



Lampiran I : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tim Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

**TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	NAMA/ NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM: 201831001	Kamis, 21 Desember 2023 Pk. 10.00 WITA - Selesai	Pengkajian Seni Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana M.Par. (Penguji)



REKTOR,

I WAYAN ADNYANA

Lampiran II : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tarif Honorarium Tim
Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

=====

**TARIF HONORARIUM TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI
TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	JABATAN/KUALIFIKASI	HONORARIUM/(SATUAN)
1.	Penguji	Rp 325.000,- /(orang)/Mahasiswa

REKTOR,

WAYAN ADNYANA



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN, KEBUDAYAAN,
RISET, DAN TEKNOLOGI
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR**

Alamat: Jalan Nusa Indah, Denpasar 80235

Telp. 0361-227316, 0361-233100

E-mail: rektor@isi-dps.ac.id, Website: <http://www.isi-dps.ac.id>

**KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
NOMOR : 1427/IT5.4/PP/2023**

**TENTANG
TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP)
MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR,

- Menimbang** : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023, maka dipandang perlu menetapkan Keputusan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar tentang Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023.
- Mengingat** :
1. Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5336);
 2. Peraturan Pemerintah Republik Indonesia Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
 3. Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2003, tentang Pendirian Institut Seni Indonesia Denpasar;
 4. Peraturan Menteri Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2015 tentang Organisasi dan Tata Kerja Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2015 Nomor 1392);
 5. Peraturan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 24 Tahun 2017 tentang Statuta Institut Seni Indonesia Denpasar (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2017 Nomor 475);
 6. Peraturan Menteri Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia Nomor 53 Tahun 2023 tentang Penjaminan Mutu Pendidikan Tinggi (Berita Negara Republik Indonesia Tahun 2023 Nomor 638);
 7. Keputusan Menteri Riset, Teknologi, dan Pendidikan Tinggi Republik Indonesia Nomor 137/KPT/I/2017 tentang Pembukaan Program Studi Seni Program Doktor pada Institut Seni Indonesia Denpasar;

8. Keputusan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia Nomor 17510/MPK.A/RHS/KP/2021, Tanggal 16 Maret 2021 tentang Pengangkatan Rektor Institut Seni Indonesia Denpasar Periode Tahun 2021-2025.

MEMUTUSKAN:

- Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TENTANG TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023.
- KESATU : Menetapkan Nama-nama yang tercantum dalam **Lampiran I** Keputusan ini sebagai Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023;
- KEDUA : Menetapkan besarnya tarif honorarium Tim Penguji Ujian Hasil Penelitian Disertasi Tahap I (Tertutup) Mahasiswa Pada Program Studi Seni Program Doktor Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun 2023. yang tercantum pada **Lampiran II** surat keputusan ini;
- KETIGA : Semua biaya yang ditimbulkan akibat ditetapkannya Keputusan ini, dibebankan pada DIPA Institut Seni Indonesia Denpasar Tahun Anggaran 2023;
- KEEMPAT : Keputusan ini berlaku sejak tanggal ditetapkan, dan apabila terdapat kekeliruan akan dilakukan perbaikan sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Denpasar
Pada Tanggal 19 Desember 2023
REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

Lampiran I : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tim Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

**TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PADA PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	NAMA/ NIM	HARI/TANGGAL, WAKTU UJIAN	MINAT/JUDUL KARYA	NAMA DOSEN/JABATAN
1.	I Wayan Agus Eka Cahyadi NIM: 201831001	Kamis, 21 Desember 2023 Pk. 10.00 WITA - Selesai	Pengkajian Seni Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	1. Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn. (Promotor) 2. Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn. (Co-Promotor 1) 3. Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si. (Co-Promotor 2) 4. Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Sn. (Penguji) 5. Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds. (Penguji) 6. Dr. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn. (Penguji) 7. Dr. I Wayan Karja, MFA. (Penguji) 8. Dr. Agus Cahyono, M.Hum. (Penguji) 9. Dr. Drs. I Wayan Mudana M.Par. (Penguji)

REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

Lampiran II : Keputusan Rektor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Nomor : 1427/IT5.4/PP/2023
Tanggal : 19 Desember 2023
Tentang : Tarif Honorarium Tim
Penguji Ujian Hasil
Penelitian Disertasi Tahap
I (Tertutup) Mahasiswa
Pada Program Studi Seni
Program Doktor Institut
Seni Indonesia Denpasar
Tahun 2023;

=====

**TARIF HONORARIUM TIM PENGUJI UJIAN HASIL PENELITIAN DISERTASI
TAHAP I (TERTUTUP) MAHASISWA PROGRAM STUDI SENI PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR TAHUN 2023**

NO.	JABATAN/KUALIFIKASI	HONORARIUM/(SATUAN)
1.	Penguji	Rp 325.000,- /(orang)/Mahasiswa

REKTOR,



I WAYAN ADNYANA

**NARASI VISUAL LUKISAN WAYANG KAMASAN
BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG**



**DISERTASI
PENGKAJIAN SENI**

I Wayan Agus Eka Cahyadi

**PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
2024**

**NARASI VISUAL LUKISAN WAYANG KAMASAN
BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG**



**DISERTASI
PENGKAJIAN SENI**

**I Wayan Agus Eka Cahyadi
NIM. 201831001**

**PROGRAM STUDI SENI
PROGRAM DOKTOR
INSTITUT SENI INDONESIA DENPASAR
2024**

NARASI VISUAL LUKISAN WAYANG KAMASAN BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG

DISERTASI

Untuk memperoleh Gelar Doktor
Dalam Studi Seni Program Doktor
Pada Institut Seni Indonesian Denpasar
Telah dipertahankan di hadapan
Panitia Ujian Doktor Terbuka
Pada hari: Jumat
Tanggal: 26 Januari 2024
Jam: 12.00 Wita

Oleh:
I Wayan Agus Eka Cahyadi
NIM. 201831001

DISERTASI INI TELAH DISETUJUI

Tanggal: 26 Januari 2024

Oleh

Promotor,



Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.
NIP. 197604042003121002

Kopromotor I,



Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn.
NIP. 196311251988031002

Kopromotor II,



Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si.
NIP. 195912311992031112

Mengetahui,

Ketua Program Studi Seni, Program Doktor
Institut Seni Indonesia Denpasar



Dr. Ikt. Suteja, S.ST., M.Sn.
NIP. 196106111990021001

Disertasi Pengkajian ini telah diuji pada Ujian Terbuka

Tanggal: 26 Januari 2024

Panitia Penguji Disertasi Pengkajian Berdasarkan Surat Keputusan Rektor

Institut Seni Indonesia Denpasar Nomor: 130/IT5.4/PP/2024

Tanggal 22 Januari 2024

Panitia Penguji:

Ketua : Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.

Anggota : Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn.

: Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si.

: Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Si.

: Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds.

: Dr. Drs. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn.

: Dr. Drs. I Wayan Karja, M.FA.

: Dr. Agus Cahyono, M.Hum.

: Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par.












: Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn.

: Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn.

Halaman Hasil Penilaian Naskah Disertasi Pengkajian Seni

Naskah Disertasi ini telah diuji dan dinilai
Oleh Panitia Penguji pada Program Studi Seni Program Doktor
Institut Seni Indonesia Denpasar
Pada Hari Jumat, Tanggal 26 Januari 2024
Berdasarkan SK Rektor ISI Denpasar, Nomor: 130/IT5.4/PP/2024

Panitia Penguji,

Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.	
Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn.	
Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si.	
Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Si.	
Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn., M.Ds	
Dr. Drs. Anak Agung Gede Rai Remawa, M.Sn.	
Dr. Drs. I Wayan Karja, M.FA.	
Dr. Agus Cahyono, M.Hum.	
Dr. Drs. I Wayan Mudana, M.Par.	
Dr. I Wayan Setem, S.Sn., M.Sn.	
Dr. I Kt. Suteja, SST., M.Sn.	

Mengetahui,
Rektor Institut Seni Indoensia Denpasar

Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn.
NIP. 197604042003121002

SURAT PERNYATAAN KEASLIAN KARYA

Saya yang bertanda tangan di bawah ini,


Nama : I Wayan Agus Eka Cahyadi
NIM : 201831001
Program Studi : Seni Program Doktor
Judul Disertasi : Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman
Gili Klungkung

Dengan ini menyatakan bahwa disertasi karya ilmiah/karya seni ini bebas plagiat dan belum pernah diajukan untuk memperoleh gelar akademik di suatu perguruan tinggi manapun, serta belum pernah dipublikasikan.

Disertasi ini merupakan hasil penelitian/ pengkajian yang didukung berbagai referensi dan sepanjang sepengetahuan saya tidak terdapat pendapat yang pernah ditulis, atau diterbitkan orang lain, kecuali secara tertulis diacu dalam naskah ini dan disebutkan dalam daftar pustaka.

Apabila dikemudian hari disertasi ini terbukti plagiat dan tidak sesuai dengan uraian di atas, karya ilmiah ini, maka saya bersedia menerima sanksi sesuai dengan Peraturan Mendiknas RI Nomor 17 Tahun 2010 dan peraturan perundang undangan yang berlaku.

Denpasar, 19 Januari 2024
Yang membuat pernyataan


37ALX054355259
I Wayan Agus Eka Cahyadi
201831001

ABSTRAK

Lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang mengandung konsep-konsep narasi visual yang menjadi fokus penelitian disertasi ini. Tujuan dari penelitian ini adalah untuk mengeksplorasi struktur visual, struktur narasi visual, dan makna narasi visual dari lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang Taman Gili Klungkung. Keberadaan lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang dianggap sebagai dokumen yang menyimpan konsep-konsep narasi visual yang semakin terpinggirkan dan terlupakan dalam konteks seni lukis Wayang Kamasan.

Metode penelitian yang digunakan adalah penelitian kualitatif, yang melibatkan pengumpulan data melalui observasi, studi pustaka, wawancara, dan dokumentasi. Data yang terkumpul disajikan secara deskriptif kualitatif.

Hasil penelitian mengungkapkan bahwa struktur visual lukisan Wayang Kamasan terdiri dari objek-objek dengan ungkapan yang mampu menggambarkan karakter, sifat, kondisi, ruang, dan waktu. Objek-objek ini diatur dalam rangkaian adegan yang terstruktur. Struktur narasi visual Wayang Kamasan di Bale Kambang menjelaskan pola narasi dalam satu unit adegan serta pola narasi antar adegan. Pola komposisi dalam satu unit adegan menunjukkan konsistensi dengan menerapkan pola komposisi seperti *patemon*, *petangkilan*, *petuding*, *pesiat*, *pengipuk*, *pejalan*, *pamurtian*, dan pola fokus tengah menyebar.

Alur narasi visual menggunakan konsep gerak kiri ke kanan (*pradaksina*) dan alur aliran air (*hulu-teben*). Hubungan antar adegan dijelaskan sebagai jalinan berkelanjutan melalui pengulangan karakter antar adegan. Keberlanjutan progresif ditemukan dalam rangkaian adegan yang merupakan kelanjutan dari adegan sebelumnya, dengan penambahan atau pengurangan karakter tertentu. Adegan transisi ditandai oleh ketidak konsistenan tampilan karakter.

Makna narasi visual lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang ditemukan melalui struktur visual baru yang memberikan dimensi dinamis pada seni lukis Wayang Kamasan.

Kata kunci: Wayang, Kamasan, struktur, narasi, visual

ABSTRACT

The Kamasan Wayang paintings in Bale Kambang contain visual narrative concepts, which are the focus of this dissertation research. This research aims to explore the visual structure, visual narrative structure, and visual narrative meaning of the Wayang Kamasan paintings in Bale Kambang Taman Gili Klungkung. The existence of Wayang Kamasan paintings in Bale Kambang is considered a document that stores visual narrative concepts that are increasingly marginalized and forgotten in the context of Wayang Kamasan painting.

The research method used is qualitative research, which involves collecting data through observation, literature study, interviews, and documentation. The collected data is presented in a qualitative descriptive manner.

*The research results reveal that the visual structure of Wayang Kamasan paintings consists of objects with expressions that are able to describe character, nature, condition, space, and time. These objects are arranged in a structured series of scenes. The visual narrative structure of Wayang Kamasan in Bale Kambang explains the narrative pattern within one scene unit as well as the narrative pattern between scenes. The composition pattern in one scene unit shows consistency by applying composition patterns such as *patemon*, *petangkalan*, *petuding*, *pesiat*, *pengipuk*, *pejalan*, *pamurtian*, and the center spread focus pattern.*

*The visual narrative flow uses the concept of left-to-right movement (*pradaksina*) and water flow (*hule-teben*). The relationship between scenes is explained as a continuous thread through the repetition of characters between scenes. Progressive continuity is found in a series of scenes that are a continuation of the previous scene, with the addition or removal of certain characters. Inconsistencies in character appearance characterize transition scenes.*

The meaning of the visual narrative of the Wayang Kamasan paintings in Bale Kambang is discovered through a new visual structure that gives a dynamic dimension to the art of Wayang Kamasan paintings

Keywords: Wayang, Kamasan, structure, narration, visual

KATA PENGANTAR

Puji syukur penulis panjatkan ke hadapan Ida Sang Hyang Widhi Wasa, Tuhan Yang Maha Esa, karena berkat rahmat Nya penulis dapat menyelesaikan naskah disertasi dengan judul: “Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung”. Penelitian ini dapat terlaksana atas bantuan, bimbingan, dan dorongan dari berbagai pihak. Oleh karena itu penulis ingin mengucapkan terima kasih yang sebesar-besarnya kepada Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn., selaku Promotor, Prof. Dr. Drs. I Wayan Mudra, M.Sn., selaku Kopromotor I dan Prof. Dr. Drs. I Wayan Swandi, M.Si., selaku Kopromotor II, atas segala saran, bimbingan, nasehat selama pengerjaan disertasi ini. Serta kesediaan meluangkan waktu untuk memberikan arahan dan memberikan pemahaman-pemahaman, pengetahuan baru yang berkaitan dengan penelitian. Terima kasih diucapkan kepada Rektor ISI Denpasar melalui Ketua LP2MPP yang telah memfasilitasi hibah dalam skema Penelitian Disertasi Doktor (PDD) dari dana DIPA ISI Denpasar yang sangat membantu kelancaran dalam proses penyelesaian disertasi ini.

Ungkapan terima kasih juga penulis ucapkan kepada Rektor ISI Denpasar, Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn., beserta jajarannya. Dekan Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Denpasar, Dr. Anak Agung Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Si., beserta jajarannya, dan Koordinator Program Studi Desain Komunikasi Visual FSRD ISI Denpasar, Ngurah Arya Putraka, S.Sn., M.Sn., atas ijin yang diberikan untuk melanjutkan studi jenjang pendidikan Doktor

(S3). Terima kasih kepada Dr. I Ketut Suteja, SST., M.Sn., selaku Ketua Program Studi Seni Program Doktor ISI Denpasar, atas kesempatan yang diberikan kepada penulis untuk menjadi mahasiswa Program Doktor ISI Denpasar. Penulis juga mengucapkan terima kasih kepada Prof. Dr. Drs. I Nyoman Artayasa, M.Kes., selaku pembimbing akademik, atas bimbingan dan motivasinya.

Ucapan terima kasih juga ditujukan kepada seluruh dosen pengajar Program Doktor ISI Denpasar, antara lain Prof. Dr. I Gede Arya Sugiarta, S.Skar., M.Hum., Prof. Dr. I Wayan Dibia, SST., MA., Prof. Dr. I Nyoman Artayasa, M.Kes., Prof., Dr. I Made Gede Arimbawa, M.Sn., Prof. Dr. I Nyoman Sedana, MA., Prof. Dr. I Made Bandem, MA., Prof. Dr. I Nengah Duija, M.Si., Dr. Drs. I Gusti Ngurah Seramasara, M.Hum., dan Dr. A.A. Gde Rai Remawa, S.Sn., M.Sn., Prof. Dr. Drs. I Gede Mugi Raharja, M.Si., Prof. Dr. I Wayan Adnyana, S.Sn., M.Sn., Dr. I Gede Yudarta, S.Skar., M.Si. Dr. I Ketut Suteja, M.Sn., Prof. Dr. Phil. Ketut Ardhana, MA., yang telah banyak memberikan pengetahuan dan wawasan yang berharga.

Terimakasih yang terhingga kepada para narasumber: I Nyoman Mandra (alm.), Drs. I Made Yasana, M.Erg., Tjokorda Gde Raka Putra, Dr. Hardiman, M.Si., Ida Dalem Semara Putra, Dr. I Ketut Kodi, SSP., M.Si., I Wayan Pande Sumantra, Mangku Muriati, Ni Wayan Sri Wedari, S.Sn.. Putu Mira Novianti, I Wayan Seriyoga Parta, M.Sn., dan I Made Susanta Dwitanaya, S.Pd., M.Pd. yang telah banyak memberikan dukungan data dalam melengkapi kajian disertasi ini.

Ucapan terimakasih juga penulis sampaikan kepada teman-teman seperjuangan angkatan tahun 2018, pada Program Studi Seni, Program Doktor (S3) ISI Denpasar, Ni Ketut Rini Astuti, S.Sn., M.Sn., Dr. I Made Bayu Pramana, S.Sn., M.Sn., I Nyoman Kariasa, S.Sn., M.Sn., Dr. I Wayan Budiarsa, S.Sn., M.Si., Ni Made Pira Erawati, S.Pd., M.Sn., Dr. I Ketut Supartha, S.Sn., M.Si., Dicky Maryoga Hutadjulu, S.Sos., M.M., Dr. Sri Wahyuning Septarina, S.D., M.D., Dr. Vera Jenny Basiroen, MFA., atas dukungan, motivasi dan kebersamaan dalam menempuh studi Program Doktor. Terimakasih penulis sampaikan kepada seluruh rekan dosen di Prodi DKV ISI Denpasar, Prof. Dr. Drs I Wayan Swandi, M.Si., Dr. A.A. Gde Bagus Udayana, S.Sn., M.Si., Drs I Nengah Sudika Negara, M.Erg., Drs. Cokorda Gde Raka Swendra, M.Si., Ida Bagus Ketut Trinawindu, S.Sn., M.Erg., Arya Pageh Wibawa, S.T., M.Ds., Ni Ketut Rini Astuti, S.Sn., M.Sn., Cokorda Alit Artawan, S.Sn., M.Sn., Dr. I Nyoman Larry Julianto, S.Sn, M.Ds., Dr. Alit Kumala Dewi, S.Sn., M.Ds., Ni Ketut Pande Sarjani, S.Sn., M.Sn., Ni Luh Desi In Diana Sari, S.Sn., M.Sn., Ida Ayu Dwita Krisna Ari, S.Sn., M.Sn., Eldiana Tri Narulita, S.Sn., M.Sn., I Gusti Ngurah Wirawan, S.Sn., M.Sn., I Putu Arya Janottama, S.Sn., M.Sn., I Wayan Nuriarta, S.Pd., M.Sn., Wahyu Indira, S.Sn., M.Sn., Agus Ngurah Arya Putraka, S.Sn., M.Sn., I Gede Agus Indram Bayu Artha, S.Sn., M.Sn., Gede Bayu Segara Putra, S.Ds., M.Sn., I Kadek Jayendra Dwi Putra, S.Ds., M.Sn., Putu Wahyuning Sri Purnami, S.Ds., M.Sn., I Putu Satria Kharismawan, S.Ds., M.Sn., Putu Agastyadi, S.Ds., M.Sn. Terimakasih juga kepada Prof. Dr. I Wayan Rai S., M.A., Dr. I Wayan Sujana Suklu, S.Sn., M.Sn, I Putu Udiyana

Wasista, S.Sn., M.Sn, Gede Pasek Putra Adnyana Yasa, S.St., M.Sn., serta seluruh teman-teman di lingkungan ISI Denpasar yang tidak bisa disebutkan satu persatu, atas dukungan dan motivasi, sehingga penulis dapat menyelesaikan disertasi ini.

Ucapan terima kasih kepada kedua orang tua, I Wayan Subadi dan Ni Wayan Nadi, S.Pd. (alm), Ni Made Puji, I Wayan Sudiana, Ni Wayan Nariani, adik-adik, dan seluruh keluarga di Ubud dan Melaya yang selalu memberikan semangat, dukungan, dan doa selama kuliah hingga penulis dapat menyelesaikan disertasi ini. Kepada istri, Ni Wayan Ariyanti, S.KM, dan anak-anak tercinta, perkenankan penulis persembahkan rasa cinta dan terima kasih yang tidak terhingga.

Penulis memiliki keterbatasan, sehingga disertasi ini pun memiliki kekurangan, dan jauh dari sempurna. Semoga tulisan ini bermanfaat, mohon maaf jika ada kekurangan, dan penulis mengharap mendapatkan masukan dari semua pihak agar disertasi ini bermanfaat bagi pengembangan ilmu pengetahuan.

Ubud, 11 Januari 2024

penulis

Daftar Isi

Halaman Judul	i
Halaman Persyaratan Gelar.....	ii
Halaman Pengesahan	iii
Halaman Penetapan Tim Penguji	iv
Halaman Hasil Penilaian Naskah Disertasi Pengkajian Seni	v
Halaman Pernyataan Bebas Plagiat.....	vi
Abstract	vii
Abstrak	viii
Kata Pengantar	ix
Daftar Isi	xiii
Daftar Istilah	xv
Daftar Tabel	xvii
Daftar Gambar.....	xviii
Daftar Lampiran.....	xxii
Bab I Pendahuluan	1
a. Latar Belakang	1
b. Rumusan Masalah	12
c. Tujuan Penelitian	12
d. Manfaat Penelitian	13
Bab II Tinjauan Sumber, Konsep dan Landasan Teori.....	14
2.1 Tinjauan Pustaka	14
2.2 Konsep	26
2.3 Landasan Teori.....	33
2.4 Model Penelitian	38
Bab III Metode Penelitian.....	40
3.1 Rancangan Penelitian.....	40
3.2 Lokasi Penelitian.....	41
3.3 Jenis dan Sumber Data.....	42
3.4 Instrumen Penelitian	43
3.5 Penentuan Informan	44
3.6 Teknik Pengumpulan Data.....	44
3.7 Teknik Analisis Data.....	47
3.8 Teknik Penyajian Data.....	50
Bab IV Gambaran Umum Lokasi Penelitian Puri Semarapura Klungkung.....	52
4.1 Lokasi dan Kondisi Umum Puri Semarapura Klungkung	52
4.1.1 Kondisi Geografis	54
4.1.2 Kondisi Demografis	55
4.2 Puri Semarapura Istana Kerajaan Klungkung.....	56
4.2.1 Bangunan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	63
4.2.2 Wayang Kamasan pada Bangunan Puri Semarapura Klungkung.....	71

4.3 Narasi Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	83
4.3.1 Tradisi Naratif yang Terwariskan	84
4.3.2 Tradisi Visualisasi Narasi	88
4.3.3 Narasi Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	93
4.3.4 Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	114
Bab V Hasil dan Pembahasan	116
5.1 Struktur Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	116
5.1.1 Isi Wimba Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	117
5.1.2 Cara Wimba Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang	136
5.2 Struktur Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	171
5.2.1 Struktur Morfologis	172
5.2.2 Struktur Narasi Visual.....	221
5.3 Makna Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	246
Bab VI Penutup.....	254
6.1 Simpulan	254
6.2 Temuan	256
6.3 Saran	256
Sumber Pustaka.....	258
Daftar Narasumber.....	265

Daftar Istilah

<i>Ancak Saji</i>	: Halaman pertama puri dan berfungsi untuk tempat berkumpul dan mempersiapkan diri menghadap raja.
<i>Anggara</i>	: hari Selasa
<i>Babad</i>	: karya sastra yang mengandung campuran antara sejarah, mitos dan kepercayaan
<i>Bale Kambang</i>	: Bangunan terbuka bertiang atau bersaka 28 yang dikelilingi oleh kolam, berada di area Puri Semarapura Klungkung
<i>Bale Kertha Gosa</i>	: Bangunan terbuka dengan atap berbentuk limas segi empat yang terdapat di Puri Semarapura, yang pernah difungsikan sebagai tempat pengadilan tradisional
<i>Budha</i>	: hari Rabu
<i>Cara Wimba</i>	: Cara menggambarkan objek
<i>Coma</i>	: hari Senin
<i>Condong</i>	: pelayan wanita
<i>Denawa</i>	: raksasa
<i>Galuh</i>	: putri raja
<i>Kadean</i>	: pelayan wanita yang sudah tua
<i>Kamben</i>	: kain yang dipakai menutup bagian badan dari pinggang ke bawah
<i>Kamben tegeh</i>	: jenis kamben yang dipakai pada bagian badan dari dada ke bawah.
<i>Kancut</i>	: ujung kain yang dibiarkan menjuntai pada busana laki-laki
<i>Lintang</i>	: bintang atau horoskop
<i>Malat</i>	: cerita panji
<i>Manusa</i>	: manusia
<i>Mekamben</i>	: mengenakan kamben
<i>Memanisan</i>	: karakter manis
<i>Memadi</i>	: bentuk mata yang ideal
<i>Men</i>	: Ibu
<i>Mesaput</i>	: mengenakan kain tambahan setelah kain kamben
<i>Paksi</i>	: burung
<i>Palelintangan</i>	: pengetahuan perbintangan
<i>Pan</i>	: Bapak
<i>pancawara</i>	: nama sebuah pekan atau minggu yang terdiri dari 5 hari
<i>Pempatan Agung</i>	: perempatan jalan besar
<i>Pegundeman</i>	: adegan pertemuan untuk melakukan dialog
<i>Pejalan</i>	: adegan perjalanan, berpindah tempat
<i>Pengipuk</i>	: adegan percintaan
<i>Pesiat</i>	: adegan pertempuran
<i>Petangkilan</i>	: adegan menyembah atau menghormat oleh satu bagian ke bagian yang ada di depannya
<i>Pemurtian</i>	: perubahan wujud untuk menunjukkan kesaktian

<i>pradaksina</i>	: berjalan berkelilingi dengan arah searah jarum jam
<i>Redite</i>	: Hari Minggu
<i>Reroncodan</i>	: karakter rakyat biasa
<i>Sangging</i>	: orang yang mampu memvisualkan hasil karya sastra
<i>Saniscara</i>	: hari Sabtu
<i>saptawara</i>	: nama sebuah pekan atau minggu yang terdiri dari 7 hari
<i>Sato</i>	: binatang
<i>Sukra</i>	: Hari Jumat
<i>Tata Ungkapan Dalam</i>	: cara menyusun beraneka Wimba yang disertai dengan Cara Wimbanya dalam suatu adegan
<i>Tata Ungkapan Luar</i>	: Cara menyusun atau menggambar sehingga masing-masing bidang gambar yang bersambung bercerita
<i>Taru</i>	: pohon
<i>Wayang Beber</i>	: Seni pertunjukan wayang yang disajikan dengan ilustrasi wayang yang dilukis dalam lembaran kain atau kertas ulantaga.
<i>Wimba</i>	: Objek yang digambar atau dideskripsikan
<i>Wrespati</i>	: Hari Kamis

Daftar Tabel

Tabel Model Penelitian 39

Daftar Gambar

Gambar 1.1 Lukisan Wayang Kamasan di langit-langit gedung kesirarnawa lantai 1 Taman Budaya Bali	6
Gambar 1.2 Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	9
Gambar 3.1 Model Struktur Narasi Visual Neil Cohn. (Dok. Cohn, 2013)	48
Gambar 4.1 Denah puri Semarapura tahun 1905.....	62
Gambar 4.2 Gaya Wayang Kamasan Menghias Relief Daun Pintu Pemedal Agung (abad 17)	80
Gambar 4.3 Gaya Wayang Kamasan Menghias Relief Tembok yang terbuat dari bahan batu padas Tusan (abad 17)	81
Gambar 4.4 Dokumen beberapa bagian lukisan wayang kamasan Bale Kambang yang diganti tahun 1980an koleksi Museum Klasik Nyoman Gunarsa dan bagian lukisan yang baru dibuat oleh I Nyoman Mandra tahun 1980an	96
Gambar 5.1 Wujud Dewa dan Dewi dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	119
Gambar 5.2 Gambar wayang manusia dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	120
Gambar 5.3 ragam karakter <i>reroncoda</i> n dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung.....	121
Gambar 5.4 ragam karakter raksasa dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	122
Gambar 5.5 wujud binatang (<i>sato</i>) dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	123
Gambar 5.6 ragam tumbuh-tumbuhan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	124
Gambar 5.7 ragam bentuk batu-batuan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	127
Gambar 5.8 ragam bentuk hiasan bingkai dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	127
Gambar 5.9 ragam bentuk senjata dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	129
Gambar 5.10 ragam bentuk benda langit dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	129
Gambar 5.11 ragam motif air dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	131
Gambar 5.12 ragam bentuk bangunan dalam lukisan 123Wayang Kamasan Bale Kambang.....	132
Gambar 5.13 ragam bentuk alat musik dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	132
Gambar 5.14 bentuk alat transportasi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	134
Gambar 5.15 bentuk perlengkapan dapur dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	134

Gambar 5.16 bentuk perlengkapan dapur dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	135
Gambar 5.17 ragam perlengkapan profesi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	135
Gambar 5.18 wujud wajah bagus mem manis dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	144
Gambar 5.19 wujud wajah mem manis dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	145
Gambar 5.20 wujud wajah manis keras dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	147
Gambar 5.21 wujud wajah keras dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	147
Gambar 5.22 wujud wajah punakawan halus dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	148
Gambar 5.23 wujud wajah parekan keras dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	149
Gambar 5.24 wujud wajah manis galuh dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	149
Gambar 5.25 wujud wajah bayan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	149
Gambar 5.26 wujud wajah condong dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	150
Gambar 5.27 ragam wujud wajah <i>reroncoda</i> n dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	151
Gambar 5.28 ragam wujud wajah wanita <i>reroncoda</i> n dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	152
Gambar 5.29 ragam wujud wajah denawa dan raksasa dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	153
Gambar 5.30 ragam wujud wajah binatang dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	155
Gambar 5.31 penjelasan jenis hiasan badan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	162
Gambar 5.32 sikap berdiri diam karakter laki-laki dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	167
Gambar 5.33 sikap duduk dan berdiri diam karakter wanita dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	168
Gambar 5.34 sikap menyatakan berkomunikasi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.....	169
Gambar 5.35 Adegan 1 cerita Sutasoma.....	174
Gambar 5.36 Adegan 2 cerita Sutasoma.....	175
Gambar 5.37 Adegan 3 dan adegan 4 cerita Sutasoma.....	176
Gambar 5.38 Adegan 5 cerita Sutasoma.....	177
Gambar 5.39 Adegan 6 cerita Sutasoma.....	178
Gambar 5.40 Adegan 7 cerita Sutasoma.....	179
Gambar 5.41 Adegan 8 dan adegan 9 cerita Sutasoma.....	180
Gambar 5.42 Adegan 10 dan adegan 11 cerita Sutasoma.....	181

Gambar 5.43 Adegan 12 cerita Sutasoma.....	182
Gambar 5.44 Adegan 13 cerita Sutasoma.....	182
Gambar 5.45 Adegan 14 cerita Sutasoma.....	183
Gambar 5.46 Adegan 15 cerita Sutasoma.....	184
Gambar 5.47 Adegan 16 dan adegan 17 cerita Sutasoma.....	185
Gambar 5.48 Adegan 18 cerita Sutasoma.....	185
Gambar 5.49 Adegan 19 dan adegan 20 cerita Sutasoma.....	186
Gambar 5.50 Adegan 21 cerita Sutasoma.....	187
Gambar 5.51 Adegan 22 cerita Sutasoma.....	188
Gambar 5.52 Adegan 23 dan adegan 24 cerita Sutasoma.....	189
Gambar 5.53 Adegan 25 cerita Sutasoma.....	190
Gambar 5.54 Adegan 26 cerita Sutasoma.....	191
Gambar 5.55 Adegan 27 cerita Sutasoma.....	192
Gambar 5.52 Adegan 28 cerita Sutasoma.....	192
Gambar 5.56 Adegan 29 cerita Sutasoma.....	193
Gambar 5.57 Adegan 30 cerita Sutasoma.....	194
Gambar 5.58 Adegan 40 cerita Sutasoma.....	195
Gambar 5.59 Adegan 41 cerita Sutasoma.....	196
Gambar 5.60 Adegan 42 cerita Sutasoma.....	197
Gambar 5.61 Adegan 43 cerita Sutasoma.....	198
Gambar 5.62 Adegan 44 cerita Sutasoma.....	198
Gambar 5.63 Adegan 45 dan adegan 46 cerita Sutasoma.....	199
Gambar 5.64 Adegan 47 cerita Sutasoma.....	200
Gambar 5.65 Adegan 48, 49,50,51, 52, 53, 54, dan 55 cerita Sutasoma.....	201
Gambar 5.66 Adegan 1 dan adegan 2 cerita Brayut	202
Gambar 5.67 Adegan 3 cerita Brayut.....	203
Gambar 5.68 Adegan 4, 5 dan 6 cerita Brayut.....	203
Gambar 5.69 Adegan 7, 8, 9, dan 10 cerita Brayut.....	204
Gambar 5.70 Adegan 11 cerita Brayut.....	206
Gambar 5.71 Adegan 12 cerita Brayut.....	206
Gambar 5.72 Adegan 13, 14 dan 15 cerita Brayut.....	207
Gambar 5.73 Adegan 16, 17, 18 cerita Brayut	208
Gambar 5.74 Adegan 19 dan adegan 20 cerita Brayut	209
Gambar 5.75 Adegan 21 cerita Brayut.....	209
Gambar 5.76 Adegan 22 cerita Brayut.....	210
Gambar 5.77 Adegan 23 cerita Brayut.....	211
Gambar 5.78 Adegan 24 cerita Brayut.....	211
Gambar 5.79 Adegan 25 cerita Brayut.....	212
Gambar 5.80 Adegan 25 dan 26 cerita Brayut.....	212
Gambar 5.81 kelompok adegan palelintangan rahina Redite	214
Gambar 5.82 Kelompok adegan Lintang Rahine Coma	216
Gambar 5.83 pembagian pola ruang narasi visual cerita Sutasoma, Brayut, dan Palelintangan pada langit-langit bangunan Bale Kambang.....	222

Daftar Lampiran

Lampiran I. Geguritan Brayut.....	265
Lampiran II. Palelintangan.....	286
Lampiran III. Cerita Sutasoma.....	288

BAB I

PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Penelitian ini mengulas lukisan bergaya Wayang Kamasan yang terdapat pada langit-langit bangunan Bale Kambang Taman Gili Klungkung. Lukisan ini merupakan kekayaan seni peninggalan Kerajaan Klungkung. Keberadaan lukisan ini tidak sekedar sebagai hiasan pada bangunan Bale Kambang, tetapi merupakan dokumen sejarah yang merekam masa itu dalam konteks seni, agama, sejarah dan politik yang lebih luas serta mengandung konsep-konsep narasi visual Wayang Kamasan dalam penerapannya pada suatu bangunan Bale Kambang yang terletak Taman Gili, taman peninggalan Kerajaan Klungkung.

Bale Kambang sebagai tempat keberadaan lukisan bergaya Wayang Kamasan ini, diperkirakan dibangun bersamaan dengan pembangunan Puri Semarapura (abad XVII). Puri atau istana ini dibangun untuk mengganti istana Kerajaan di Gelgel (Suwecapura), pusat kerajaan Bali sebelumnya, yang berhasil direbut Mahapatih I Gusti Agung Maruti dari raja Gelgel, Dalem Dimade pada paruh kedua abad ke 17 (Creese, 1991: 240, Parimatha ed., 2015: 288). Pewaris tahta kerajaan Gelgel, Dewa Agung Jambe, dibantu dengan pasukan dari Badung, Buleleng dan Sidemen berhasil mengalahkan Gusti Agung Maruti di Gelgel (Putra, 2015 :194). Dewa Agung Jambe memutuskan memindahkan kerajaan ke arah Utara tepatnya di Klungkung, dengan nama kerajaan Klungkung, yang

berpusat di Semarapura dengan nama Puri Semarapura atau Semarajaya (Putra, 2015: 198)

Puri Semarapura dibangun dengan sumber daya terbaik pada masanya. Geguritan Padem Warak (1842) mengungkap gambaran keindahan Puri Klungkung yang dilengkapi dengan berbagai hiasan yang mewah dan indah (Vickers, 1991: 115-117). Meskipun tidak menyebut secara tersurat tentang keberadaan Lukisan Wayang Kamasan, namun diyakini pada masa itu Wayang Kamasan ini telah menghiasi bangunan istana kerajaan. Hal ini dikuatkan dengan tinggalan berupa relief bergaya Wayang Kamasan pada pintu kayu *Pemedal Agung* (pintu utama masuk ke bagian dalam kawasan puri) dan relief Wayang Kamasan pada tembok pembatas antara kawasan Taman Gili dengan kawasan *Ancak Saji* (halaman pertama sebelum menuju ke bagian dalam Puri) berbahan batu padas.

Pada tahun 1908, Puri Semarapura digempur oleh pasukan Belanda yang bersenjatakan senapan dan meriam hingga mengalami kerusakan parah. Serangan pasukan Belanda terhadap Kerajaan Klungkung, berakhir dengan peristiwa Puputan Klungkung (Agung, 1988: 654, Parimartha ed., 2015: 445). Puputan Klungkung, perang habis-habisan Kerajaan Klungkung menghadapi invasi pasukan Belanda. Kejadian ini mengakibatkan hampir seluruh bangunan Puri terbakar, dan hanya menyisakan beberapa bagian kecil dari bangunan Puri Semarapura yang masih tersisa, di antaranya Bale Kertha Gosa, Bale Kambang dan *Pemedal Agung*.

Pada awal abad ke 20, sekitar tahun 1930-an hingga 1940-an Bale Kambang direnovasi. Renovasi ini terjadi pada masa akhir penjajahan Belanda dan awal masa penjajahan Jepang. Renovasi Bale Kambang pada masa penjajahan Belanda, terjadi seiring dengan diberlakukan kebijakan “Balinizing” yang bertujuan mengembalikan keadaan Bali dengan keunggulan seni dan budayanya (Vickers, 2012: 84, Adnyana, 2018: 100). Pada tahun 1929, Belanda mengubah status Klungkung menjadi *zelfbestureend landschap* dan mengangkat Cokorda Oka Geg sebagai *Besturder* (penguasa) dengan kembali memakai gelar Dewa Agung (Parimatha ed., 2015: 447).

Renovasi terhadap lukisan dan bangunan Bale Kambang berlangsung masa Raja Dewa Agung Gde Oka Geg. *Bale* atau bangunan yang berada di tengah kolam ini pada awalnya berukuran kecil dan agak rendah, kemudian direnovasi dengan meninggikan pondasi dan menggeser ke arah Barat dengan ukuran bangunan dan kolam yang lebih luas (Pham, 2015:13). Sedangkan pengerjaan dan pemasangan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang diperkirakan dilakukan pada masa penjajahan Jepang. Penampakan bendera Jepang yang terdapat pada adegan “lintang perau pegat”, dianggap sebagai indikasi masa pembuatan lukisan, yaitu pada masa kekuasaan Jepang (Kam, 1993 dan Vickers, 2012).

Lukisan di Bale Kambang dikerjakan oleh para *sangging* dari Desa Kamasan dipimpin oleh I Wayan Kayun (Kam, 1993 dan Vickers, 2012). Kayun diketahui turut serta membuat Lukisan Wayang Kamasan Bale Kertha Gosa pada tahun 1933 bersama Pan Ngales, Nyoman Dogol dan Pan Seken. Nyoman Dogol dan Pan Seken tercatat sebagai anggota Pita Maha (Adnyana, 2015: 152-154),

sehingga sangat mungkin Kayun dan para sangging dari desa Kamasan yang turut serta mengerjakan lukisan di Bale Kambang masih dilingkupi suasana jaman Pita Maha. Renovasi berikutnya terjadi pada tahun 1980an yang dikerjakan oleh I Nyoman Mandra. Renovasi ini dilakukan secara terbatas, mengganti beberapa bagian lukisan yang mengalami kerusakan (Vickers, 2012). Beberapa bagian lukisan Bale Kambang yang diambil dan diganti dengan lembaran yang baru, disimpan di Museum Klasik Nyoman Gunarsa.

Tradisi penempatan lukisan naratif pada bangunan istana kerajaan di Bali memiliki kemiripan dengan tradisi penempatan relief naratif pada bangunan candi di Jawa Timur (Kieven, 2013: 59). Relief naratif pada candi Jawa zaman klasik tidak hanya dipahat untuk menghias candi atau menghibur pengunjung, tetapi juga untuk mengkomunikasikan simbolisme tertentu (Kieven, 2013: 5). Tradisi ini juga memiliki kedekatan dengan tradisi Wayang Beber yang populer sebagai seni pertunjukan dan media komunikasi masyarakat pada masa kerajaan Majapahit abad ke 15 (Soekmono, 1990: 78). Diyakini, tradisi Wayang Beber masuk ke Bali berbarengan dengan tegaknya kekuasaan Majapahit di pulau ini. Terdapat asumsi yang menyatakan Wayang Beber yang ada di Bali bertransformasi menjadi Seni Lukis Wayang Kamasan.

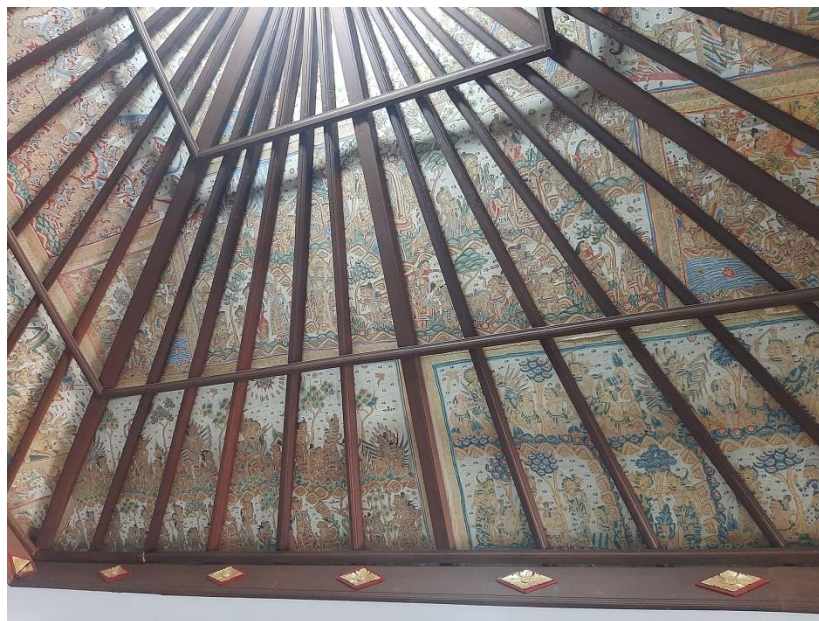
Penempatan lukisan pada bangunan Puri, memiliki fungsi religius dan sosial. Geertz menyebut Puri dan bangunan di dalamnya sebagai bagian dari representasi dan simbolisasi kekuasaan tentang konsep raja-dewata. Pada tempat-tempat sakral di areal Puri adalah tempat bertemunya para dewa dan manusia (1979: 238-241). Wayang Kamasan difungsikan sebagai penghubung antara dunia

manusia dan dewa. Menurut Tabrani, gambar tradisional termasuk Wayang Kamasan sejatinya bukan dimaksudkan sebagai karya seni tetapi lebih sebagai bahasa rupa, suatu media komunikasi untuk bercerita dan menyampaikan pesan (Tabrani, 2005: 177). Pernyataan ini berkesesuaian dengan pendapat Karja, yang menyebut Seni Lukis menjadi salah satu media informasi budaya dari masa ke masa yang dapat menjelaskan keberadaan manusia, perkembangan peradaban dan kebudayaan pada zamannya (2020: 56). Hal ini menjadi pijakan awal dalam memandang Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

Namun pemahaman terhadap seni lukis tradisional Wayang Kamasan sebagai media komunikasi visual diduga sudah mulai memudar. Pergeseran ini di antaranya didorong oleh maraknya komersialisasi terhadap Wayang Kamasan, yang mengarah menjadi produk komodifikasi, yaitu berupa produk reproduksi massa, pencitraan, pengkaburan makna, standarisasi dan idealisme semu (Mudana, 2015: 13). Gejala ini mulai terasa dalam penerapan Seni Lukis Wayang Kamasan pada sejumlah bangunan modern. Beberapa di antaranya diduga telah menunjukkan penyimpangan dan pengabaian terhadap tatanan yang berlaku dalam tradisi Wayang Kamasan.

Penyimpangan yang sangat kentara penulis temukan di langit-langit gedung Ksirarnawa lantai satu Taman Budaya Bali, serta di ruang Kantor Dinas Kebudayaan Provinsi Bali. Di tempat yang seharusnya memberi contoh pelestarian nilai-nilai tradisi Seni Lukis Wayang Kamasan, tetapi malah menunjukkan pengabaian terhadap pakem-pakem yang telah diwariskan oleh para leluhur Bali. Lukisan Wayang Kamasan yang ditampilkan di sana, hanya sebagai

tempelan dan hiasan semata. Struktur visual diabaikan, terdapat pemenggalan dan pemotongan yang tidak pantas. Struktur narasi visual ditiadakan dan sulit untuk diketahui cerita yang ditampilkan. Sejumlah informan budayawan dan seniman berpendapat jika tampilan Wayang Kamasan seperti itu tidak tepat (Sumantra, 2022), (Yasana, 2022), (Laksmi Nilotama & Santosa, 2012). Sehingga sangat penting melakukan penyelidikan yang lebih mendalam terhadap Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, sebagai salah satu dokumen penting yang masih menyimpan konsep-konsep narasi visual Seni Lukis Wayang Kamasan. Pemilihan objek penelitian Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, juga memperhatikan keberadaan lukisan ini yang hingga saat ini, dijadikan “guru” dan sumber rujukan *sangging* atau seniman di Desa Kamasan (Sumantra 2022).



Gambar 1.1 Lukisan Wayang Kamasan di langit-langit gedung kesirarnawa lantai 1 Taman Budaya Bali (sumber : dokumen Cahyadi, 2021)

Bentuk Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, jika dilihat sepintas, tidak jauh berbeda dengan lukisan gaya Wayang Kamasan pada umumnya.

Bentuk dan komposisi mengikuti pakem atau tata aturan tradisional yang terwariskan dalam gaya Wayang Kamasan. Tubuh setiap karakter ditampilkan dari sudut pandang samping tiga per empat. Dibentuk dengan susunan garis dan warna yang lembut, penerapan anatomi yang sederhana, dan cenderung datar. Aneka karakter tergambar dengan jelas dan lengkap (utuh). Karakter dewa, manusia, raksasa, hewan dan tumbuh-tumbuhan terkonfigurasi dalam sejumlah adegan. Karakter halus atau kasar dibedakan melalui penampakan wajah, postur tubuh, atribut dan kostum yang dikenakan.

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang menjadi objek penelitian yang istimewa, karena juga menampilkan sejumlah karakter, elemen baru dan modern. Seperti perwujudan senjata senapan atau bedil, bendera jepang, rokok dll (Cahyadi I. W., 2021). Hal ini berbeda dengan pendapat Covarrubias yang menyebutkan Wayang Kamasan jarang atau tidak pernah merepresentasikan adegan dari kehidupan sehari-hari atau menampilkan subjek kontemporer (1937: 193). Hadirnya elemen modern ini menyiratkan ada dinamika dan inovasi dalam penggambaran struktur visual dan narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang pada masa itu.

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang menarasikan tiga tema cerita yaitu tema Palelintangan yang terdapat pada baris paling bawah, cerita keluarga Brayut yang memanjang di tingkat ke dua, dan cerita Sutasoma di tingkat tiga, empat, lima dan enam. Narasi dibangun melalui sejumlah adegan, mirip dengan format komik modern (Dwija Putra, 2018: 231), namun di sini dijejer memenuhi

langit-langit Bale Kambang, dengan sistem pembacaan khusus, *pradaksina*, membaca memutar dari kiri ke arah kanan.

Palelintangan merupakan pengetahuan yang berisikan informasi tentang ramalan watak dan nasib seseorang berdasarkan hari kelahiran. *Lintang* atau bintang seseorang ditentukan dari perhitungan pertemuan antara *saptawara* dan *pancawara*. Terbagi menjadi tiga bagian yaitu *lintang*, dewa/wayang dan bagian *sato* atau binatang. Bagian lintang berjumlah 35 panel, dewa dan *sato* masing-masing berjumlah 7 panel. *Palelintangan* di langit-langit Bale Kambang seluruhnya berjumlah 49 panel (Cahyadi, 2015).

Tema keluarga Brayut menarasikan kehidupan keseharian keluarga *Men* (ibu) Brayut dan *Pan* (Bapak) Brayut dengan anak-anak mereka yang banyak (berjumlah 18 anak). Dalam tema ini penggambaran kehidupan keseharian rakyat biasa tampil dengan sangat natural. Cerita Sutasoma tampil di empat tingkat bagian atas langit-langit bangunan. Menarasikan perjalanan pangeran Kerajaan Astina, Sutasoma, dalam menemukan pencerahan dan menyebarkan perdamaian terhadap seluruh mahluk hidup. Untuk bisa membaca dan memahami narasi dari Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dibutuhkan pengetahuan dan metode membaca narasi visual yang sangat khas.



Gambar 1.2 Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung
(Dokumen, Cahyadi, 2018)

Forge (1978: 12-13) membedakan tema cerita Wayang Kamasan menjadi dua jenis, yaitu cerita mitologi (cerita yang bersumber dari naskah “India”: Mahabaratha dan Ramayana) dan post-mitologi (Cerita malat, babad dan cerita rakyat). Namun Forge belum menjelaskan dan menggolongkan naskah atau lukisan Palelintangan dimasukkan dalam jenis cerita mitologi atau post-mitologi. Lukisan bertema Palelintangan di Bale Kambang memadukan adegan dan karakter dari cerita mitologi dan post-mitologi. Sehingga penyelidikan ini bisa memberi penjelasan tentang jenis tema cerita yang ada dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Dengan menyelidiki dan mengurai struktur visual dan struktur narasi visual yang terdapat dalam lukisan di Bale Kambang, sehingga juga dapat mengungkap makna-makna yang terkandung dalam objek penelitian ini.

Penelitian dan tulisan mengenai Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang sangat sedikit (Pham, 2015 : 54). Catatan atau tulisan pengunjung asing pada masa awal abad ke 20, cenderung lebih banyak mengungkap keberadaan lukisan pada bangunan Bale Kertha Gosa. Seperti tulisan Martin Birnbaus (1936) dan Covarrubias (1937) yang mencatat tentang keberadaan Lukisan Wayang Kamasan di Bale Kertha Gosa (Covarrubias, 2013: 73). Dokumentasi photo tentang Lukisan Wayang Kamasan di langit-langit bangunan, lebih banyak merekam lukisan yang ada di Kertha Gosa, seperti dokumentasi oleh Walter Spies (dipublikasikan di KPM tahun 1930) dan Hwa Heng tahun 1937 yang dipublikasikan di majalah Djawa tahun 1938 (Hinzler, 1981: 189-190). Publikasi dan perhatian yang melimpah terhadap lukisan di Bale Kertha Gosa seolah menutup perhatian banyak orang terhadap keberadaan Lukisan Wayang Kamasan yang terdapat pada langit-langit bangunan Bale Kambang. Bahkan nama Taman Gili sebagai lokasi keberadaan kedua bangunan ini cenderung dikenal dengan nama Kertha Gosa.

Penyelidikan terhadap Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang belum pernah dilakukan secara koheren dan menyeluruh. Apalagi yang melakukan penelitian khusus tentang struktur visual, struktur narasi visual dan makna, masih sangat langka. Sejumlah tulisan sudah pernah menyinggung keberadaan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Vickers (2012), dan Kam (1991), menyatakan penampakan bendera Jepang dalam adegan “lintang perau pegat” sebagai indikasi pembuatan lukisan ini pada masa penjajahan Jepang. Namun mereka menyebut penggambaran Bendera Jepang hanya tampil pada adegan “lintang perau pegat saja”. Dari pengamatan penulis, Bendera Jepang ternyata juga hadir pada

sejumlah adegan yang lain, yaitu pada adegan Sutasoma dijemput Raja Dasabahu dan adegan Sutasoma dijemput oleh Raja Purosadha. Gambar bendera ini memang terlihat samar karena ditutupi dengan blok warna hitam.

I Nyoman Suarka dkk., telah menerbitkan satu Buku berjudul *Lukisan Sutasoma pada Bale Kambang, Kerta Gosa, Klungkung, Bali* (2012). Namun dalam tulisan ini hanya menyoroti satu tema cerita Sutasoma saja, sedangkan tema Keluarga Brayut dan *Palelintangan* yang juga terdapat pada bangunan Bale Kambang tidak diulas. Buku ini memberikan penjelasan terhadap lukisan cerita Sutasoma dengan mengacu pada naskah Sutasoma, sehingga banyak ditemukan penjelasan narasi yang tidak sesuai dengan visual lukisan di Bale Kambang. Seperti penjelasan tentang pertemuan Sutasoma dengan Dewi Widyutkarali di kuburan (xxxvi), yang tidak ditemukan sama sekali dengan presentasi lukisan di Bale Kambang. Hal-hal yang berkaitan dengan munculnya elemen-elemen modern seperti senjata *bedil* dan bendera Jepang juga tidak disinggung sama sekali dalam buku ini.

Pada masa penjajahan Jepang dianggap masa minim produktivitas dalam bidang seni. Peperangan, propaganda dan kesengsaraan rakyat lebih menonjol dalam setiap pemberitaan maupun tulisan tentang masa Jepang. Ulasan terhadap keberadaan dokumen dan artefak seni yang merekam masa itu masih sangat sedikit. Penelitian terhadap lukisan di Bale Kambang ini bisa mengisi kelangkaan tulisan tentang kesenian Bali pada masa penjajahan Jepang. Penelitian ini memiliki objek yang berbeda dengan kecenderungan penelitian terkait Seni Lukis Wayang Kamasan sebelumnya, sehingga penelitian ini memiliki nilai keotentikan

dan relevan untuk dilaksanakan. Penelitian ini menekankan pada pemahaman terhadap struktur narasi visual dan makna narasi visual Lukisan Wayang Kamasan pada langit-langit bangunan Bale Kambang.

1.2 Rumusan Masalah

1.2.1. Bagaimana struktur visual Lukisan Wayang Kamasana pada langit-langit Bale Kambang, Taman Gili Klungkung?

1.2.2. Bagaimana struktur narasi visual Lukisan Wayang Kamasan pada langit-langit Bale Kambang, Taman Gili Klungkung?

1.2.3. Bagaimana makna narasi visual Lukisan Wayang Kamasan pada Bale Kambang Taman Gili, Klungkung?

1.3 Tujuan Penelitian

1.3.1. Tujuan Umum

Penelitian ini secara umum bertujuan untuk mendapatkan informasi yang jelas tentang lukisan bergaya Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili, Klungkung. Dengan penelitian dan penelusuran secara mendalam, diharapkan dapat mengungkap struktur narasi visual dan makna lukisan ini, sehingga ditemukan konsep-konsep narasi visual lukisan tradisi Wayang Kamasan yang dapat menjadi pedoman dan model pembuatan Lukisan Wayang Kamasan serta penerapan narasi visual Wayang Kamasan dalam perancangan media komunikasi visual. Selanjutnya penelitian ini juga bertujuan untuk melestarikan warisan leluhur Bali khususnya tradisi Seni Lukis Wayang Kamasan.

1.3.2. Tujuan Khusus

1. Untuk mengetahui struktur visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung.
2. Untuk menjelaskan struktur narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung.
3. Mengetahui makna narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung.

1.4 Manfaat Penelitian

1.4.1. Manfaat Teoritis

1. Melestarikan dan mempublikasikan nilai-nilai dan konsep narasi visual lukisan tradisi Bali gaya Wayang Kamasan
2. Memperkaya ragam konsep narasi visual yang bermuatan lokal Bali

1.4.2. Manfaat Praktis

1. Sebagai model dalam penerapan konsep narasi visual gaya Wayang Kamasan
2. Bermanfaat bagi praktisi seni dan desain terutama para desainer komunikasi visual yang ingin menerapkan konsep narasi visual dan komunikasi visual gaya Wayang Kamasan dalam perancangan media komunikasi visual.

BAB II

TINJAUAN SUMBER, KONSEP DAN LANDASAN TEORI

2.1 Tinjauan Pustaka

Salah satu fungsi dari perlunya tinjauan pustaka adalah menghimpun informasi-informasi mengenai penelitian yang lampau yang berhubungan dengan penelitian yang akan diteliti. Proses ini untuk menghindari pengulangan yang tidak disengaja dari penelitian-penelitian terdahulu dan membimbing pada apa yang perlu dikaji. Pembahasan mengenai lukisan tradisional khususnya Lukisan Wayang Kamasan Bali tidak begitu banyak ditemukan, apalagi sumber tulisan yang membahas secara khusus tentang lukisan bergaya Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung masih sangat terbatas. Refrensi yang ada pada umumnya merupakan karya tulis dalam bentuk uraian singkat, dan hanya membahas secara garis besar saja.

Buku berjudul *Proses Melukis Tradisionil Wayang Kamasan* yang ditulis oleh I Made Kanta tahun 1977/1978, menguraikan tentang tahapan membuat Lukisan Wayang Kamasan dari mulai menyiapkan bahan, alat, teknik dan proses pengerjaannya. Dalam buku ini disebutkan bahwa Lukisan Wayang Kamasan merupakan kelanjutan dari tradisi Melukis *Wong Wongan* (bentuk-bentuk manusia) yang sudah dikenal dari masa lampau. Bagian lain dalam buku ini juga menjelaskan tentang tokoh-tokoh seniman Kamasan, dari I Gede Modara, Pekak Lui, I Nyoman Dogol, I Ngales, I Wayan Kayun dll. Seniman I Wayan Kayun

yang merupakan pemimpin pengerjaan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang diuraikan dengan cukup Panjang. Disebutkan I Wayan Kayun adalah murid terbaik dari Pekak Lui dan sangat produktif menghasilkan karya Lukisan Wayang Kamasan di Klungkung dan seluruh Bali.

Sebuah disertasi berjudul “Transformasi Seni Lukis Wayang Kamasan pada Era Postmodern di Klungkung Bali”, yang dikerjakan oleh I Wayan Mudana untuk meraih gelar Doktor dalam ilmu Kajian Budaya di Universitas Udayana Denpasar pada tahun 2015. Mengungkapkan adanya fenomena transformasi terhadap keberadaan Seni Lukis Wayang Kamasan pada era Postmodern. Ditemukan pada era modern telah terjadi komersialisasi terhadap Seni Lukis Wayang Kamasan, pekerjaan membuat lukisan ini menjadi suatu profesi yang kemudian mendorong munculnya identitas pribadi. Sedangkan pada era postmodern terjadi komodifikasi terhadap produk seni lukis Wayang Kamasan yang merupakan transformasi fungsi sakral ke profan, dari idealisme tradisi ke idealisme pasar dan dari produsen ke konsumen. Ada beberapa hal penting yang ditemukan penulis, yaitu pada masa kini tampak semakin lunturnya nilai-nilai tradisi lokal dan terpasungnya kebebasan kreativitas melukis (xvii). Hal ini sejalan dengan tujuan penelitian disertasi ini untuk menggali dan mengenalkan nilai-nilai tradisi lokal khususnya konsep-konsep narasi visual lukisan tradisi Wayang Kamasan yang semakin dilupakan dan terancam punah.

Penelitian yang dilakukan oleh Daniel M. D. Pham yang berjudul “Power, Ecstasy and Enlightenment: The Role of The Bale Kambang in 17th Century Balinese Kingship”, sebuah Tesis yang dikerjakan pada tahun 2005, mencoba

menguraikan tentang fungsi dan makna bangunan Bale Kambang pada abad 17. Penulis melakukan penelitian dengan pendekatan sejarah, untuk mengetahui fungsi dan arti penting dari bangunan Bale Kambang pada masa kerajaan Klungkung. Dengan mengacu dari tema cerita Sutasoma yang dipresentasikan dalam Lukisan Wayang Kamasan di langit-langit bangunan Bale Kambang, Pham menyimpulkan Bangunan Bale Kambang difungsikan raja untuk meneguhkan kekuasaan, ekstasi dan pencerahan. Dari tulisan ini dapat diperoleh sejumlah informasi mengenai kondisi Bale Kambang sebelum dilakukan renovasi dan ulasan tentang makna dari cerita Sutasoma. Pham tidak mengulas secara khusus tentang narasi visual Lukisan Wayang Kamasan pada bangunan Bale Kambang.

Buku berjudul *Lukisan Sutasoma pada Bale Kambang, Kerta Gosa, Klungkung, Bali* (2012), ditulis oleh (Suarka, Cika, Riana, Suatjana, & Tjatra, 2012), berisi kajian tentang naskah Sutasoma untuk memberikan penjelasan tentang aneka gambar di Bale Kambang. Naskah yang dikaji adalah Buku Sutasoma I, II yang dikeluarkan Dinas Pendidikan Dasar Provinsi Bali tahun 1993. Mereka memberikan penjelasan terhadap lukisan di Bale Kambang dengan membuat sinopsis berdasarkan uraian lukisan tersebut. Selanjutnya mereka menjelaskan makna naskah Sutasoma dan menyandingkan cerita Sutasoma dari naskah dengan presentasi visual dalam lukisan di Bale Kambang. Hal ini menyebabkan ada ketidak sesuaian antara penjelasan teks naskah dengan gambar. Seperti penjelasan teks tentang pertemuan Sutasoma dengan Dewi Widyutkarali di kuburan (xxxvi), yang sama sekali tidak ditemukan dalam presentasi lukisan di Bale Kambang. Hal-hal yang berkaitan dengan munculnya elemen-elemen

kontemporer seperti senjata bedil dan bendera Jepang juga tidak disinggung sama sekali dalam buku ini. Buku ini memberikan penjelasan cerita Sutasoma yang mengacu dari naskah kakawin Sutasoma dan hanya terfokus pada tema Sutasoma, sedangkan tema Keluarga Brayut dan *Palelintangan* yang juga terdapat pada bangunan Bale Kambang tidak disinggung.

Buku berjudul *Bhima Swarga, the Balinese Journey of the Soul* (1992) merupakan buku karya dari Idanna Pucci. Buku ini mengulas tentang keberadaan lukisan di bangunan Kertha Gosa Klungkung khususnya yang menampilkan salah satu cerita Mahabaratha, yang menggambarkan Bhima mengadakan perjalanan menuju Swargaloka untuk menemui kedua orang tuanya. Dalam perjalanan Bhima harus menghadapi para dewa yang mencoba menghalangi maksudnya, terjadilah peperangan antara para dewata dengan Bhima. Neraka diobrak-abrik, Bhima dengan tangguh mempecundangi para penjaga neraka dan menemui kedua orang tuanya (Pandu dan Kunti). Dalam buku ini menampilkan rekaman foto panel-panel yang berisikan Lukisan Wayang Kamasan secara lengkap yang menceritakan kisah perjalanan Bhima menuju Swargaloka yang disertai teks tulisan. Pembahasan tentang lukisan di Bale Kambang hanya ditampilkan sepintas. Disebutkan “*a manuscript written in 1842 mentions beautiful decorations at Bale Kerta Ghosa without describing any details, not even subject matter* (Pucci, 1992: 17). Dengan mengacu dari penjelasan geguritan ini, Pucci hanya bisa menunjukkan jika bangunan *Puri* Klungkung dilengkapi dengan berbagai hiasan, tetapi belum bisa memastikan jika hiasan tersebut berupa Wayang Kamasan.

Buku *Pita Maha: Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*, (Adnyana, 2018) mengulas tentang gerakan Pita Maha sebagai gerakan seni lukis modern Bali pada 1930 an. Hal yang penting diungkapkan penulis antara lain : mengutip dari katalog pameran Pita Maha, 26 Mei – 4 Juni 1936: 10-17 disebutkan ada nama pelukis Kamasan yang ikut serta sebagai peserta pameran yaitu Nang Seken dan Ida Bagus Gelgel, dan mengutip dari katalog pameran di Bataviasche Kunstkring (2-12 Desember 1937 ada nama I Made Rabeg dan I Dogol dari Kamasan (Adnyana, 2018: 151-152). Hal ini memberi bukti jika sejumlah pelukis Wayang Kamasan juga menjadi peserta dan anggota Pita Maha. "... Presentasi narasi yang diungkap dalam karya pelukis-pelukis Pita Maha lebih menekankan pada konstruksi metanarasi" (Adnyana, 2018: 167). Pernyataan ini menunjukkan ada perubahan pola presentasi terhadap narasi wiracarita, epos maupun legenda, yang dilakukan oleh para pelukis Pita Maha, sesuatu yang dianggap berbeda dan atau tidak ditemukan dalam seni lukis gaya Wayang Kamasan. "Jika dilihat dari segi tema karya yang telah berkembang, pelukis Pita Maha harus diakui tidak lagi secara utuh dan bulat melanggengkan langgam seni lukis wayang klasik Kamasan. Presentasi detail figurasi manusia mengalami perombakan luar biasa; figur wayang yang pipih tetap menjadi pijakan kreatif, lalu dikembangkan menjadi semakin mendekati kebenaran objektif proporsi manusia biasa" (Adnyana, 2018: 175). Hal ini menegaskan jejak-jejak tradisi Seni Lukis Wayang Kamasan tetap terasa dalam Seni Lukis Pita Maha.

Balinese Art: Painting and Drawings of Bali 1800-2010, Buku ini ditulis oleh Adrian Vickers, dengan jumlah halaman 256, diterbitkan oleh Tuttle

Publising pada tahun 2012, merupakan sumber referensi yang cukup lengkap tentang seni lukis dan seni gambar di Bali dari tahun 1800 sampai tahun 2010. Vickers telah lama menjadi pemerhati dan peneliti seni lukis di Bali, dia dekat dengan I Nyoman Mandra, Pelukis Kamasan, sejak tahun 1978. Penjelasan buku terbagi menjadi lima bagian yaitu pertama: “Understanding Balinese Painting and Drawing”, kedua: “Traditions: Classical Art of Bali”, ketiga: “Tradition: Pre-War Modernists”, keempat: “The Rebirth of Balinese Painting”, dan kelima: “Bali and Indonesian Art”. Dilengkapi dengan 223 dokumentasi lukisan dan gambar yang diperoleh dari koleksi berbagai museum di Bali maupun di luar negeri. Dalam buku ini disinggung tentang keberadaan lukisan di langit-langit Bale Kambang tetapi hanya sepintas. Disebutkan bahwa munculnya bendera Jepang pada salah satu adegan dalam lukisan di Bale Kambang sebagai indikasi masa pengerjaan lukisan ini pada masa penjajahan Jepang, dan masa itu dunia dianggap perlu pemurnian (Vicker, 2012: 83)

Buku *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia* merupakan terjemahan dari buku dengan judul *Art in Indonesia: Continuities and Change*, ditulis oleh Claire Holt dan diterjemahkan oleh Prof. Dr. R.M. Soedarsono, memiliki ketebalan 564 halaman, diterbitkan pertama kali pada tahun 1967 oleh Cornell University Press, dan edisi terjemahan Bahasa Indonesia diterbitkan oleh Arti.Line untuk MSPI pada tahun 2000, merupakan sebuah sumber yang menyajikan hasil penelitian pada 1960-an tentang kesinambungan dan perubahan seni (seni rupa maupun seni pertunjukan) di Indonesia. Dalam buku ini seni di Indonesia ditata dalam tiga bagian yang diatur dalam zaman-zaman sejarah

Indonesia secara kronologis. Bagian pertama, menguraikan ciptaan-ciptaan seni dari masa Prasejarah Indonesia dan sejarah kuna yang masih dilestarikan, dilanjutkan dengan ‘Tradisi-Tradisi Yang Hidup’ meliputi seni rupa khususnya yang ada di Bali dan seni pertunjukan. Bagian ketiga ‘Seni Modern’ yang kontemporer, yaitu sebuah fenomena urban yang telah berkembang di Jawa yang ditunjukkan pada seni lukis. Buku ini sangat komprehensif menyajikan kesinambungan maupun perubahan-perubahan kehidupan kesenian di Indonesia khususnya di Jawa dan Bali. Buku ini dilengkapi sejumlah lampiran yang berisi sinopsis Wiracarita dan Ceritera, seni Pertunjukan yang terekam dalam prasasti-prasasti Kuna dan kesusastraan Jawa Kuna, delapan lakon wayang dan ringkasan Biografi Seniman. Buku ini juga dilengkapi dengan 200 gambar dokumentasi karya-karya seni rupa dan seni pertunjukan.

Ada beberapa hal yang dinyatakan penulis. Pertama, “tak perlu disangsikan bahwa perkembangan kesusastraan ini memainkan pengaruh penting pada seni rupa, yaitu menyediakan tema-tema, pandangan, rasa puitis tertentu, serta mungkin juga gaya-gaya tertentu” (2000: 77). Pernyataan ini menegaskan adanya keterkaitan yang kuat antara karya sastra sebagai sumber inspirasi penciptaan karya-karya seni rupa. Kedua, “bertentangan dengan perwujudan-perwujudan luar biasa dan distilisasi sekali dari figur-figur legendaris pada lukisan-lukisan kain tradisional, ada pula penggambaran adegan-adegan rakyat yang digarap dengan cara sederhana dan dengan tak dibuat-buat yang realistis. Tema-tema sederhana seperti itu dari kehidupan desa sehari-hari dengan demikian juga dikenal pada seni piktorial Bali sebelum sekularisasinya yang lebih intensif pada

abad ke-20” (2000: 251). Pernyataan ini memberikan petunjuk bahwa seni lukisan tradisional gaya wayang (Ubud) tidak hanya mengambil tema-tema pewayangan dengan tokoh dan karakter dari cerita pewayangan, tetapi juga terdapat karya-karya yang menyajikan tema-tema keseharian yang realis, hal ini dianggap sebagai perintis munculnya karya-karya sekuler selanjutnya mengambil tema-tema keseharian pada masa Pita Maha.

Pulau Bali Temuan yang Menakjubkan, Buku terjemahan dari buku berjudul *Island of Bali* yang ditulis oleh Miguel Covarrubias diterbitkan pertama kali pada tahun 1937 dan diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia oleh Sunaryo Basuki ks yang diterbitkan oleh Udayana University Press tahun 2013, dengan tebal xvii + 465 halaman, mengungkapkan tentang keadaan Bali pada tahun 1930an setelah bersentuhan langsung dengan pengaruh Barat. Pada Bab VII terdapat uraian tentang keberadaan Seni Lukis Wayang Kamasan, yaitu “Sering lukisan merepresentasikan adegan-adegan mitologi, episode-episode dan pertempuran dari epic sastra, tetapi jarang ada adegan dari kehidupan sehari-hari dan tidak pernah dari subjek kontemporer” (hal: 193). Hal ini menjadi acuan penulis untuk menyusun disertasi ini dalam membuktikan adanya tema-tema keseharian dalam langgam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

Buku *Suatu Saat di Banjar Sangging* ditulis oleh Umar Kayam yang menyajikan secara deskriptif tentang hasil sebuah penelitian etnografi yang mengambil lokasi di banjar Sangging desa Kamasan Klungkung. Penjelasan dimulai dengan latar sejarah kultural desa Sangging yang sejak jaman kerajaan Gelgel hingga kerajaan Klungkung merupakan desa pelukis dan pengrajin yang

memproduksi lukisan dan kerajinan perak untuk istana, dan berlanjut pada 1970-an juga memproduksi lukisan sebagai komoditi wisatawan. Kemudian dilanjutkan dengan cerita keseharian penduduk di desa Kamasan khususnya di banjar Sangging Kamasan Klungkung dengan mengacu pada sampel dua keluarga pelukis dan perajin perak, yaitu keluarga I Nyoman Mandra sebagai pelukis Wayang Kamasan dan keluarga I Made Mandra seorang perajin perak.

Buku ini menjelaskan “pengrajin dan pelukis banjar Sangging mungkin tidak mewakili apa yang sering dinyatakan oleh pengamat Barat tentang seniman Bali sebagai petani yang menari atau memahat atau menabuh gamelan (hal 25). Hal ini memberi informasi bahwa pekerjaan melukis, membuat kerajinan perak di desa Kamasan merupakan pekerjaan professional yang dilakukan secara turun temurun. “Dalam pemilihan suatu tema lukisan, ada keterkaitan idealisme dan ideologis dari pelukis utamanya pelukis-pelukis yang sudah matang seperti Mandra, Mangku Mura, Pan Rumiasih, Ketut Kantor” (hal 37). Hal ini dapat menunjukkan ada ideologi tertentu yang ingin diungkapkan oleh masing-masing seniman melalui pemilihan tema atau cerita tertentu.

Kalangwan, Sastra Jawa Kuno Selayang Pandang Adalah buku yang disusun oleh Zoetmulder, P.J. yang diterjemahkan Dick Hartoko S.J, dari judul asli *Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature* yang diterbitkan oleh KITLV di Leiden tahun 1974. Bagian I mencakup penjelasan ringkas isi dari karya-karya sastra *Parwa* yaitu *Adiparwa*, *Wirataparwa*, *Udyogaparwa*, *Bhismaparwa*, *Asramaparwa*, *Mosalaparwa*, *Prasthanikaparwa*, *Uttarakanda*, dengan penjelasan kapan ditulis serta siapa penulisnya. Bagian II berisi tentang

Ramayana, Arjuna-wiwaha, Bhomantaka, Nagarakartagama, Parthayajna, dan Kunjarakarna. Selain itu dibicarakan secara singkat sastra kidung: Kidung Harsawijaya, Rangga Lawe, Sorandaka, Kidung Sunda, cerita-cerita Panji, dll. Di buku ini juga disajikan ringkasan cerita Sutasoma karya Mpu Tantular, yang merupakan salah satu cerita yang menjadi narasi visual dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

Perception of Paradise: Images of Bali in the Arts Merupakan sebuah buku yang ditulis oleh Garrett Kam yang diterbitkan oleh penerbit Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 1993, mengupas citra Bali yang dipersepsikan sebagai surga dalam kaca mata seni. Buku ini disajikan dalam dua bagian yaitu bagian pertama menjelaskan tentang “Heritage and History”, termasuk di dalamnya tentang keberadaan seni tradisional Bali dari masa lampau sampai sekarang yang dipandu dengan karya-karya sastra terkenal. Bagian ini membahas gambar dan lukisan dalam kaitannya dengan mitos, religi, ritual, dan sosial. Bagian kedua, berfokus membahas tema “Tradition and Transformation” sebuah kajian interpretasi terhadap kebudayaan Bali melalui karya-karya seniman dari budaya dan latar belakang pendidikan yang berbeda. Buku ini tidak hanya membahas karya seni tetapi bagaimana karya seni itu hadir memiliki keterkaitan atau sangat dipengaruhi oleh lingkungan alam dan budaya Bali. Dari buku ini diperoleh informasi tentang tradisi penempatan lukisan pada bangunan tradisional yang dibaca dari bait atau syair karya sastra seperti ditemukan dalam kakawin Jayaprana abad 17, kidung wargasari dan cerita Juarsa abad 18.

Buku berjudul, *Balinese Traditional Paintings: a Selection from The Forge Collection of The Australian Museum Sydney*, Merupakan karya seorang antropolog Australia yang bernama Anthony Forge, melakukan penelitian tentang keberadaan seni lukis tradisional Bali di desa Kamasan pada tahun 1972-1973. Buku ini merupakan katalog dari lukisan-lukisan tradisi Bali yang dikoleksi oleh Anthony Forge di desa Kamasan yang dikumpulkan dalam rentang waktu satu tahun, diterbitkan di Sydney oleh Australian Museum pada tahun 1978. Tulisan ini merupakan studi yang pertama dan penting dengan mengkhususkan pada dua persoalan yaitu lukisan Kamasan dalam konteks sosial dan ikonografi dari lukisan-lukisan tersebut. Dilengkapi dengan foto-foto berwarna reproduksi lukisan yang disertai dengan sejumlah catatan singkat. Studi tentang lukisan di Bali masih sangat terbatas jika dibandingkan dengan studi seni pertunjukan, dan kebanyakan menaruh perhatian pada gaya baru yang merupakan hasil inovasi yang muncul pada 1930-an. Forge berfokus pada berbagai gaya yang terdapat dalam seni lukis tradisional Bali, meskipun tulisannya singkat, namun sudah dengan baik dan komprehensif menjelaskan tentang gaya-gaya utama yang ada.

Buku ini diawali dengan menjelaskan sedikit tentang para seniman, teknik melukis, sejarah dan ikonografi. Dilengkapi lebih dari 48 foto reproduksi lukisan dengan catatan singkat dan ada enam kalender dengan disertai penjelasan berupa diagram dan tulisan. Kesimpulan berisi biografi singkat pelukis Kamasan dan synopsis cerita mitologi yang terkait. Penulis mengungkap antara lain, *“from the multireferent character of their elements such art systems can convey a wide range of often subtel meanings”*, which only those who have been socialized into

the society within which they werw created” (Forge, 1977: 31). Hal ini menunjukkan bahwa untuk memahami makna dalam Lukisan Wayang Kamasan sangat dibutuhkan pengetahuan mengenai tradisi yang hidup dalam masyarakat pendukungnya. Forge (1978:13), “dalam lukisan tradisional Bali terdapat dua *genre* cerita yang sering digambarkan, yaitu 1) kisah mitologis, yang bersumber dari epos India Kuna, 2) kisah pos-mitologis, seperti kisah-kisah petualangan romantic dan kepahlawanan, kisah kerajaan masa lalu (babad), dan pahlawan rakyat” Hal ini memberi petunjuk *genre* cerita yang biasanya diungkapkan dalam seni lukis tradisional Bali.

Dermawan T., (2007) dalam tulisan buku *Leksikon Pelukis Tradisional Bali* menyebutkan, Seni lukis klasik berkembang hampir di seluruh wilayah Bali, perkembangannya berkaitan dengan raja sebagai patron utama. Selain berkembang di desa Kamasan Klungkung, yang sampai sekarang tetap memproduksi, tradisi lukisan wayang klasik dulu juga pernah berkembang di beberapa desa seperti di wilayah Bali Aga di Karangasem, tepatnya di desa Julah, berkembang seni lukis wayang yang bentuknya lebih sederhana dibandingkan seni Wayang Kamasan yang kemungkinan berkembang lebih awal daripada di Kamasan. Seni lukis wayang di Desa Kamasan, sudah berkembang sejak abad ke-15 dan sangat maju pada saat pemerintahan Dalem Watu Renggong.

Fungsi dari seni lukis pada waktu itu terutama untuk kepentingan adat, pura dan *Puri*. Seni lukis dipersembahkan untuk hiasan Pura, ritual agama, balai adat, serta untuk menghias tempat tinggal raja. Pada dinding *parba* suatu bangunan suci di areal pura biasanya dilengkapi dengan lukisan wayang yang cukup indah. Hal

ini juga dapat ditemui pada beberapa bangunan rumah tradisional Bali di lingkungan *Puri*, maupun di rumah-rumah penduduk. Lukisan wayang juga sering ditemui pada beberapa sarana ritual upacara, yang berupa lukisan-lukisan naratif wayang, seperti pada *ider-ider*, *kobér*, maupun *umbul-umbul*. Lukisan wayang banyak mengambil tema dari cuplikan epos Ramayana dan Mahabarata, serta legenda *malat panji*, *cupak grantang*, *calonarang* dan sejumlah cerita *tantri* lainnya.

Dari tinjauan pustaka tersebut, penelitian tentang narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung, belum pernah dilakukan secara khusus dan mendalam.

2.2 Konsep

Konsep yang terkandung dalam penelitian ini terdiri atas: (1) Narasi Visual (2) Wayang Kamasan, (3) Bale Kambang.

2.2.1. Narasi Visual

Narasi visual terdiri dari kata narasi dan visual. Narasi berasal dari kata latin *narre* yang berarti membuat tahu. Narasi adalah sebuah cerita atau peristiwa yang terjadi secara berurutan dan tersusun. Narasi berkaitan dengan bentuk, pola, atau struktur bagaimana cerita dibangun dan dituturkan (Barker, 2014, p. 186). Chatman (1980: 19), dengan mengacu pada teori para strukturalis, melihat dua bagian pokok dari sebuah narasi, yaitu adanya (1) sebuah cerita atau *story* (*histoire*), yaitu isi atau rangkaian peristiwa (tindakan, kejadian), ditambah dengan

apa yang disebut *existents* (karakter, dan hal-hal yang berhubungan dengan latar); serta (2) wacana (*discours*), yaitu ekspresi, yang menjadi sarana dalam mengkomunikasikan isi cerita. Sederhananya, cerita atau *story* adalah apa yang dinarasikan atau apa yang digambarkan, sedangkan wacana merupakan bagaimana cara menarasikan. Kedua istilah ini sejajar dengan istilah yang digunakan oleh kaum Formalis Rusia, yaitu *fabula*, atau hal-hal dasar cerita, jumlah total dari peristiwa yang akan terkait dalam narasi, dan sebaliknya *sjuzet*, cerita yang secara nyata berkisah dengan menghubungkan kejadian secara bersama-sama.

Prince (1982:1) menyatakan bahwa narasi adalah representasi dari berbagai peristiwa dan situasi nyata maupun fiktif dalam urutan waktu. Prince menekankan arti penting dimensi waktu (*dimension of time*) dalam sebuah narasi. Konsep dimensi waktu yang terdapat dalam sebuah kisah akan menentukan sebuah representasi adalah naratif atau bukan. Jika sebuah teks terdapat urutan waktu, teks tersebut merupakan naratif. Sebagai contoh, kalimat “John sangat kaya maka ia mulai berjudi dan ia menjadi sangat miskin”, merupakan naratif karena di dalamnya ada urutan waktu. Kalimat “Ada perkelahian kemarin” maupun “Ini adalah perjalanan yang indah” bukanlah merupakan naratif karena keduanya tidak merepresentasikan rangkaian peristiwa, namun hanya sebagai salah satu peristiwa.

Abbot (2002: 12) berpendapat bahwa narasi adalah representasi dari sebuah peristiwa atau rangkaian dari peristiwa. Abbot lebih menekankan konsep “peristiwa” (*event*) sebagai kata kunci dalam sebuah narasi. Sebagian pakar

menggunakan kata “tindakan” (*action*). Tanpa suatu peristiwa atau tindakan, itu mungkin hanya sebuah "deskripsi," "eksposisi," "argumen," "lirik," atau yang lainnya. Misalnya, kalimat "Anjing saya berkutu" hanyalah merupakan deskripsi tentang anjing saya, dan bukan merupakan naratif karena tidak ada yang terjadi. Berbeda dengan kalimat "Anjing saya digigit kutu" yang merupakan naratif, karena di dalamnya menceritakan suatu peristiwa. Peristiwanya mungkin sangat kecil -gigitan kutu-, tetapi itu cukup untuk membuat kalimat itu menjadi sebuah naratif.

Schmid (2010: 2) berpandangan bahwa naratif mengacu pada representasi yang di dalamnya terdapat perubahan keadaan (atau situasi). Berbeda dengan para pakar sebelumnya, Schmid lebih menekankan konsep perubahan keadaan (*change of state*) sebagai indikator utama sebuah narasi. Keadaan yang dimaksud adalah seperangkat sifat yang berkaitan dengan sesuatu yang diwakili atau situasi eksternal pada titik tertentu dalam waktu. Kita dapat membedakan keadaan internal dan eksternal atas dasar apakah sifat yang diwakili terkait dengan kehidupan batin dari yang diwakili atau unsur-unsur situasi eksternal. Sebagai contoh, kalimat "Raja meninggal dan kemudian ratu meninggal" merupakan naratif. Perubahan keadaan mereka tidak perlu secara eksplisit direpresentasikan. Kalimat tersebut menunjukkan perubahan keadaan tersirat, melalui representasi dua keadaan yang saling kontras. Currie (2010: 1) menyatakan bahwa narasi adalah produk perantara, yang dijadikan sebagai sarana komunikasi cerita seseorang kepada orang lain. Narasi tidak lain merupakan artefak representasional yaitu sesuatu yang dibuat untuk menceritakan sebuah kisah, dengan cara

merepresentasikan peristiwa, cerita, dan tokoh-tokoh. Narasi menceritakan berbagai hal dengan menyediakan representasi orang dan tindakan, benda dan kejadian. Walaupun terkadang yang disajikan dalam naratif bukanlah sebuah kebenaran, misalnya narasi fiksi, namun kita bisa memahami dan menerima bahwa isi cerita dalam narasi merupakan representasi dari kebenaran. Pandangan lain tentang narasi seperti dikemukakan oleh Altman. Menurut Altman (2008:10-15), terdapat dua ciri utama dalam sebuah naratif yaitu tindakan (*action*) dan karakter (*character*). Narasi memerlukan tindakan. Sebuah telepon, mobil, dan detektif tidak menghasilkan narasi sampai mereka digerakkan oleh serangkaian tindakan: telepon berdering, detektif menjawab, kemudian melompat di dalam mobil. Narasi membutuhkan hadirnya karakter. Karakter merujuk pada tokoh/aktor dan juga sifat dari tokoh tersebut. Eksistensi narasi tergantung pada kehadiran secara bersama-sama dan terkoordinasi antara tindakan (*action*) dan karakter (*character*).

Berdasarkan pandangan beberapa pakar di atas, dapat ditarik beberapa karakteristik tentang narasi. Pertama, narasi merupakan representasi peristiwa fakta atau fiktif dalam bentuk cerita. Kedua, peristiwa itu harus dibangun dalam urutan waktu. Ketiga, narasi harus menampakkan perubahan baik secara implisit maupun eksplisit. Keempat, narasi merupakan sarana komunikasi. Kelima, narasi memerlukan kehadiran tindakan/aksi dan karakter. Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa narasi adalah representasi peristiwa nyata atau fiktif yang di dalamnya terdapat perubahan keadaan atau situasi yang dibangun berdasarkan

urutan waktu melalui tindakan dan karakter sebagai sarana komunikasi cerita seseorang kepada orang lain.

Kata “Visual” berasal dari Bahasa Inggris, sebagai kata benda *visual* adalah gambar/lukisan, peta film dan sebagainya. Sebagai kata sifat, *visual* terkait dengan penglihatan dan pengamatan. Visual adalah sesuatu yang dapat dilihat dengan menggunakan mata manusia. Setiap visual yang direpresentasikan dengan maksud untuk mengkomunikasikan sebuah cerita kepada penonton dapat dikatakan sebagai narasi visual. Visual yang termasuk dalam kategori narasi visual adalah 1) visual yang menarasikan cerita tanpa disertai teks, 2) visual yang merepresentasikan cerita dan mengiringi teks (Saidi, 2008: 32).

Sebuah karya rupa bisa disebut naratif jika memiliki struktur yang saling berelasi membangun kesatuan cerita. (Saidi, 2008: 225). Struktur cerita tersebut dibangun oleh berbagai unsur atau elemen visual. Unsur atau elemen visual yang dimaksud adalah sebagai berikut: Peristiwa; Tokoh dan penokohan; Ruang atau setting; Waktu atau alur atau sekuen; Sudut pandang; Vokalisasi. Secara keseluruhan unsur atau elemen visual tersebut tidak harus hadir secara bersamaan dalam gambar. Sebuah gambar bisa disebut naratif, misalnya, karena ada relasi yang terbangun antar tokoh dan ruang saja. Relasi antara tokoh dan ruang yang hadir secara eksplisit ini akan membentuk dan memunculkan unsur lain pembentuk narasi secara implisit. Antara unsur yang hadir secara eksplisit dan implisit itu kemudian terjadi hubungan yang saling melengkapi sehingga terbentuk gambaran cerita secara keseluruhan di benak apresiator. Hal ini yang disebut sebagai cerita yang *after image*.

Narasi dibagi ke dalam dua kategori, yakni unsur intrinsik dan ekstrinsik. Dari segi intrinsik, narasi (cerita) terdiri atas beberapa aspek, yakni peristiwa, tokoh dan penokohan, setting (latar), dan alur (plot). Selain itu ada aspek sudut pandang (*point of view*), gaya (*style*), pola ucap dan metafora (Culler dalam Gannette, 1995: 25). Sementara itu, secara ekstrinsik cerita terbangun atas aspek tematik. Di dalam aspek tematik terkandung pesan, amanat, kritik, dan nilai-nilai. Narasi visual adalah cerita yang diceritakan melalui media visual secara be urutan dan tersusun. Karakteristik dari narasi visual adalah 1) kehadiran sebuah cerita, 2) visual dibangun untuk mengkomunikasikan suatu cerita kepada penonton, 3) aktor atau tokoh dalam cerita yang melakukan tindakan, 4) memiliki dimensi waktu dan ruang sendiri, 5) dapat diekspresikan pada media apapun.

2.2.2. Wayang Kamasan.

Istilah “wayang” telah disebutkan dalam sejumlah dokumen tertulis di Bali. Prasasti Bebetin (818 Caka atau 896 M), menyebutkan “*parbawayang*”, pada masa pemerintahan raja Anak Wungsu (1045-1071 M), wayang disebutkan dengan istilah *aringgit*. Selain itu ditemukan pula gambar atau bentuk wayang yang dipahat pada “Sangku Sudamala” berbahan logam, menampilkan gambar dua sosok wayang yang diperkirakan Semara-Ratih. Artepak ini ditemukan bersama prasasti peninggalan Raja Anak Wungsu tahun 1071 Masehi. Gambar wayang, diperkirakan sosok “Bhatara Guru”, terpahat pada permukaan logam juga ditemukan tersimpan di Pura Kehon, berangka tahun 1204 (Goris & Dronkers, 1955: 193).

Wayang Kamasan merupakan jenis wayang diam atau pajangan yang memiliki gaya yang sangat khas, dibuat oleh *sangging* dari desa Kamasan Klungkung. Menyuguhkan wiracarita dan mitologi Bali dalam bahasa gambar (Adnyana, 2018: 70). Kanta menyatakan, Wayang Kamasan merupakan kelanjutan dari tradisi masa lampau yang dikenal dengan nama Melukis Wong Wongan yang mengandung arti lukisan yang menampilkan banyak manusia dan alam sekitarnya (Kanta, 1978: 9). Tradisi melukis Wong Wongan sebenarnya dapat ditemui di seluruh Bali, tetapi hanya di Desa Kamasan yang paling terkenal dan lestari hingga kini. Wayang Kamasan biasanya dibuat pada media kayu, kain, kulit kayu dan lain-lain. Keberadaan gaya Wayang Kamasan tidak terpisahkan dari keberadaan kerajaan Gelgel dan Klungkung.

2.2.3. Bale Kambang

Bale Kambang merupakan sebuah bangunan terbuka di tengah-tengah kolam yang berada dalam area Taman Suci peninggalan Puri Semarapura istana Kerajaan Klungkung (abad XVII). Bangunan ini berada dalam kawasan taman yang disebut dengan nama Taman Gili, merujuk pada keberadaan bangunan yang berada di tengah kolam, menyembul seperti pulau di tengah lautan. Menurut Geertz (1979: 109-113), area Taman Suci termasuk area suci atau sakral dalam kawasan istana Kerajaan Klungkung. Selain Bale Kambang, di area ini terdapat satu bangunan lagi yang disebut Bale Kertha Gosa.

Bale Kambang diperkirakan dibangun bersamaan dengan pembangunan Puri Semarapura yang dibangun untuk menggantikan istana Kerajaan Gelgel

(Suwecapura). Istana Suwecapura, pusat kerajaan Bali sebelumnya, mengalami kerusakan akibat terjadi pemberontakan oleh Adipati Agung Maruti terhadap kekuasaan raja Gelgel Dalem Di Made (Parimartha ed., 2015: 288). Meskipun berhasil direbut kembali, namun karena sudah rusak dan dianggap tidak layak dijadikan pusat kerajaan, maka pewaris tahta kerajaan Gelgel Dewa Agung Jambe I memindahkan pusat kerajaannya ke arah Utara tepatnya di Klungkung (Parimartha ed., 2015: 291).

Mengenai fungsi Bale Kambang pada masa kerajaan, Geertz (1979) menyebut sebagai tempat suci yang sangat disakralkan. Sedangkan Kam (1993) menyatakan digunakan keluarga kerajaan sebagai tempat berekreasi, dan menikmati hiburan. Pham (2015), yang mencoba mengupas fungsi Bale Kambang dengan mengacu pada narasi cerita (Sutasoma) yang ditampilkan dalam ilustrasi tersebut, menyimpulkan Bale Kambang sebenarnya difungsikan raja sebagai tempat melakukan meditasi. Ragam tafsir mengenai fungsi Bale Kambang pada masa kerajaan masih menyisakan pertanyaan. Sedangkan setelah runtuhnya kerajaan Klungkung, pada jaman Belanda, area Taman Gili khususnya Bale Kertha Gosa difungsikan untuk tempat pengadilan, sedangkan Bale Kambang difungsikan sebagai ruang tunggu (Covarrubias, 2018: 73).

2.3 Landasan Teori

Landasan teori adalah teori yang dianggap paling relevan untuk menganalisis objek (Ratna, 2010: 281). Penulis akan mengacu pada teori yang

dianggap relevan untuk menjawab permasalahan penelitian mengenai narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung. Dari berbagai pengamatan awal, baik dari penelitian pustaka maupun dari observasi lapangan terhadap Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, penelitian ini bertujuan untuk mengetahui struktur visual dan struktur narasi visual serta makna narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Penelitian ini merupakan penelitian kualitatif dengan pendekatan multi-disiplin. Untuk mengupas struktur visual dan struktur narasi visual serta makna narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang menggunakan teori Bahasa Rupa dan teori *Visual Language*.

Kieven menyebut relief naratif pada bangunan candi di Jawa Timur memiliki kemiripan dengan Lukisan Wayang Kamasan di Bali. Relief naratif pada candi Jawa zaman klasik tidak hanya dipahat untuk menghias candi atau menghibur pengunjung, tetapi juga untuk mengkomunikasikan simbolisme tertentu (Kieven, 2013: 5). Tradisi ini juga memiliki kedekatan dengan seni Wayang Beber yang populer sebagai pertunjukan dan media komunikasi masyarakat pada masa kerajaan Majapahit abad ke 15 (Soekmono, 1990: 78). Diyakini, tradisi Wayang Beber masuk ke Bali berbarengan dengan tegaknya kekuasaan Majapahit di pulau ini dan bertransformasi menjadi Lukisan Wayang Kamasan. Sehingga sifat-sifat naratif yang ada dalam relief naratif candi dan wayang beber juga dapat ditemukan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

Dalam membedah narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang berlandaskan pada teori Bahasa Rupa Tabrani dan teori Bahasa Visual (*Visual*

Language Theory) Neil Cohn. Penggunaan kedua teori ini dimaksudkan untuk dapat mengungkap secara utuh model struktur narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang serta makna yang ada. Bahasa Rupa Tabrani yang beranjak dari rangkaian penelitian tentang gambar-gambar pra sejarah, primitif, tradisi, anak dan bahasa rupa modern, menawarkan suatu mekanisme yang terstruktur dalam mengidentifikasi gambar naratif. Demikian halnya juga yang terdapat dalam teori bahasa visual Neil Cohn, memberikan kaidah-kaidah yang runut dalam menelaah gambar naratif. Teori bahasa rupa maupun bahasa visual beranjak dari pemahaman tentang struktur media visual memiliki kesejajaran seperti yang ditampilkan dalam struktur bahasa lisan.

Secara prinsip, teori Bahasa Rupa Tabrani dan teori Bahasa Visual Neil Cohn merupakan dua teori yang serupa dan saling melengkapi dalam menjelaskan narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang. Teori Bahasa Rupa Tabrani menjelaskan bahwa gambar tradisional sejatinya bukan dimaksudkan sebagai karya seni tapi lebih sebagai bahasa rupa, suatu media komunikasi untuk bercerita dan menyampaikan pesan (Tabrani, 2005: 177). Teori ini dipilih karena menempatkan gambar tradisional tidak sebatas menampilkan nilai estetis dan simbolis, tetapi lebih menekankan aspek bercerita (9). Teori ini memberikan mekanisme penceritaan dalam gambar naratif. Teori Bahasa Visual Neil Cohn juga memandang gambar naratif sebagai sistem bahasa. Teori ini memberikan bentangan yang lebih lebar dan detail dalam mengurai struktur narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang.

Dalam teori bahasa rupa, dijabarkan unsur-unsur yang membangun narasi visual yang terdiri atas *Isi Wimba*, *Cara wimba*, *Tata ungkapan Dalam* dan *Tata ungkapan luar* (Tabrani, 2005: 7). *Isi Wimba* adalah objek yang digambar, *Cara wimba* adalah dengan cara apa objek itu digambar. *Tata Ungkap Dalam* adalah cara menyusun berbagai *wimba* dan termasuk *cara wimba* agar gambar dapat bercerita. *Tata ungkap luar* adalah perubahan isi *wimba*, *cara wimba* lengkap dengan *tata ungkapan dalam*, antara gambar (Tabrani, 2005: 21).

Neil Cohn berpandangan, jika “bahasa visual” dapat ditemui dalam aneka konteks budaya dengan wujud dan struktur yang sangat bervariasi, serupa dengan keragaman bahasa lisan lintas budaya. Bahasa visual lumrah ditemukan dalam komik dunia, yang sering menggunakan grafik yang konsisten secara sistematis dan metode pengurutan naratif berpola, dan sering juga digabungkan dengan bahasa tertulis (Cohn 2013; McCloud 1993). Jadi, manga Jepang menggunakan “Bahasa Visual Jepang” yang secara sistematis berbeda dari “Bahasa Visual Amerika” yang digunakan dalam komik dari Amerika Serikat (Cohn 2013, 2020). Demikian pula dengan Lukisan Wayang Kamasan ditengarai memiliki sistem bahasa visual yang sangat khas “Bahasa Visual Wayang Kamasan”, yang tentu berbeda dengan bahasa visual Jepang dan Amerika.

Dalam teori Bahasa Visual Neil Cohn (2013), menjelaskan terdapat kesejajaran antara bahasa lisan, isyarat dan bahasa gambar. Kesejajaran ini ditekankan pada kesamaan pikiran dan otak dalam memperlakukan modalitas ekspresif. Jadi yang dimaksud bukanlah perbandingan antara modalitas, melainkan kesamaan tanggapan terhadap struktur dan pemahaman yang serupa.

Teori yang dikembangkan Neil Cohn, bersandar pada model Jackendoff dari bidang ilmu linguistik (Jackendoff, 2002), yang menjelaskan bahwa bahasa mengungkapkan suatu makna melalui pemetaan suatu modalitas. Dalam bahasa lisan, modalitas pendengaran-vokal menggunakan suara yang dipandu oleh struktur fonologis. Sedangkan dalam bahasa visual-grafis menggunakan tanda dan gambar yang diatur oleh struktur grafis. ekspresi komunikatif melibatkan tiga komponen yang saling berhubungan yaitu : makna, modalitas dan tata bahasa. Dari model itu, Cohn menawarkan model struktur narasi visual yaitu jalinan antara modality, tata bahasa dan makna.

Makna diungkapkan dengan modalitas (visual-grafis) dan diatur oleh tata bahasa. Struktur ini beroperasi pada gambar individual dan gambar berurutan. Bahasa visual dibuat dengan modalitas grafis, artinya ekspresi yang digambar terdiri dari garis dan bidang dalam susunan konfigurasi, dan sistem yang mengatur elemen-elemen ini yang disebut dengan struktur grafis. Struktur grafis dapat berupa pola-pola (leksikon visual) yang berkisar dari subbagian kecil gambar (tangan, mata, bentuk kepala, dll.), hingga gabungan yang lebih besar seperti figur utuh dalam postur tertentu, bahkan hingga pemandangan penuh. Struktur grafis juga menjangkau struktur komposisi eksternal atau layout. Layout adalah penjajaran gambar dalam susunan fisik baik temporal (waktu) maupun spasial (ruang) (Cohn, 2021, p. 24). Leksikon visual baik individu atau kelompok merupakan ciri “gaya visual” gambar. Semua pola tersebut harus tersimpan dalam benak orang yang menggambar. Penjelasan ini dapat memberi bayangan tentang karakteristik Wayang Kamasan sebagai media komunikasi visual yang tersusun

atas struktur grafis atau struktur visual dengan pola-pola yang sudah menjadi pakem dan diwariskan secara turun temurun.

Dalam kajian narasi, dikenal konsep narasi yang terbagi atas unsur intrinsik dan unsur ekstrinsik. Marjorie Boulton menyebut segi intrinsik sebagai *physical form*, sedangkan unsur ekstrinsik atau aspek tematik sebagai *mental form*. Dari segi intrinsik narasi terbagi atas peristiwa, tokoh dan penokohan, setting (latar), dan alur (plot). Sedangkan dari segi ekstrinsik narasi terbangun atas aspek tematik (Culler dalam Gannette, 1995: 25). Acep Iwan Saidi dalam buku *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia* membagi narasi menjadi aspek bentuk dan aspek tematik. Bentuk narasi adalah berbagai elemen yang saling berhubungan sehingga membentuk sebuah bangun cerita. Sedangkan aspek tematik narasi adalah hal yang dikandung dibalik bentuk tersebut yang tidak lain berupa pesan, makna, nilai yang secara keseluruhan bisa disebut sebagai inti pengetahuan (Saidi, 2008: 32-33).

2.4 Model Penelitian

1. Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung sebagai dokumen penting yang menyimpan konsep-konsep narasi visual
2. Diduga sering terjadi kekeliruan dalam menerapkan narasi visual Wayang Kamasan
3. Dibutuhkan pengetahuan konsep-konsep narasi visual dalam merumuskan model narasi visual Lukisan Wayang Kamasan

Narasi Visual Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung

Rumusan Masalah		
1. Bagaimana Struktur Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung	2. Bagaimana struktur narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, Taman Gili Klungkung?	3. Bagaimana makna narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili, Klungkung?
Teori 1 Teori Bahasa Rupa (<i>Wimba dan Cara wimba</i>) Teori Bahasa Visual (Struktur Grafis dan Morfologis)	Teori 2 Teori Bahasa Rupa (<i>Tata ungkapan</i> dalam dan luar) Teori Bahasa Visual (<i>Grammar</i>)	Teori 3 Teori Bahasa Visual (<i>mening</i>)
Metode		
Pembahasan	Pembahasan	Pembahasan
kesimpulan		
Temuan 1	Temuan 2	Temuan 3
Konsep-konsep narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang yang dapat menjadi pedoman dan model penerapan narasi visual dalam bidang seni lukis maupun Desain Komunikasi Visual		

Tabel I. Model Penelitian

BAB III

METODE PENELITIAN

3.1 Rancangan Penelitian

Rancangan penelitian memiliki arti yaitu sebagai usaha merencanakan dan menentukan segala kemungkinan dan perlengkapan yang diperlukan dalam suatu penelitian. Rancangan penelitian adalah suatu proses perencanaan penelitian ilmiah yang mencerminkan logika yang dapat diuji kebenarannya dengan menggunakan metode ilmiah sebagai petunjuk yang disusun secara sistematis (Ratna, 2010: 288-289)

Langkah-langkah rancangan penelitian tersebut adalah sebagai berikut. Pertama, langkah persiapan yaitu menyiapkan kertas kerja serta menentukan lokasi dan waktu penelitian. Melakukan observasi tentang situasi dan kondisi Taman Gili Klungkung, berkomunikasi dengan seniman, pemuka desa, dan masyarakat sekitar. Dilanjutkan menginformasikan kepada informan yang terkait dengan penelitian untuk minta izin melakukan penelitian.

Kedua, melakukan observasi dan wawancara terstruktur yang dipandu dengan daftar pertanyaan yang harus ditanyakan kepada para informan sebagai sumber data di lapangan. Sumber data dikelompokkan menjadi kelompok budayawan yang memahami latar belakang lukisan di Bale Kambang, dan seniman praktisi Wayang Kamasan;

Ketiga, dokumentasi untuk mengumpulkan alat-alat bukti sebagai data-data sekunder berupa pemotretan terhadap lukisan di Bale Kambang dan sejumlah lukisan yang dilukiskan di langit-langit bangunan, serta dokumen lukisan di buku atau lukisan yang ada di museum.

Keempat, analisis data, yaitu melakukan analisis terhadap data-data yang diperoleh di lapangan sesuai dengan fakta-fakta lapangan dengan alat analisis teori Visual Language dari Neil Corn (2013) yang membagi tahapan analisis bahasa visual menjadi tiga yaitu *modality*, *grammar* dan *meaning*. *Modality* dalam bahasa visual adalah rangkaian struktur grafis yang membentuk citraan yang dapat ditangkap oleh indera. *Grammar* atau tata bahasa sebagai system aturan yang berlaku dalam menampilkan rangkaian narasi. *Meaning* atau makna yang tercermin dari *modality* dan *grammar* (Cohn, 2013 : 4).

3.2 Lokasi Penelitian

Penelitian ini dilakukan di Bale Kambang Taman Gili Klungkung. Lokasi ini merupakan peninggalan Kerajaan Klungkung yang masih tersisa, setelah peristiwa Perang Puputan Klungkung. Kerajaan Klungkung memutuskan melaksanakan Perang Puputan dalam menghadapi invasi pasukan Belanda. Puri Semarapura menjadi benteng pertahanan terakhir pasukan dan para kerabat kerajaan. Serangan pasukan Belanda dari berbagai penjuru, yang disokong dengan senjata modern, menyebabkan Puri Semarapura mengalami kerusakan yang sangat parah. Banugnan Puri Semarapura, sebagian besar roboh dan terbakar dibombardir meriam-meriam yang ditembakkan dari atas kapal-kapal perang

Belanda. Kini hanya menyisakan satu kompleks pertamanan yang disebut Taman Gili dan satu gapura utama yang disebut Pemedal Agung.

Dalam kompleks Taman Gili Klungkung terdapat dua bangunan yaitu Bale Kertha Gosa dan Bale Kambang. Bale Kertha Gosa berada di arah Timur Laut berbatasan langsung dengan Perempatan Agung kota Klungkung. Untuk menuju ke Bale ini dihubungkan dengan anak tangga yang berada di sebelah Barat bangunan. Bale Kambang berada di sebelah Selatan Bale Kertha Gosa. Terletak di tengah-tengah kolam, dihubungkan dengan satu jembatan batu yang berada di sebelah Utara bangunan. Bentuknya kotak persegi Panjang dengan atap berbentuk limas.

Lokasi Bale Kambang sangat mudah untuk dicapai. Berada di jantung kota Klungkung, berdekatan dengan kantor Bupati Klungkung dan monument Puputan Klungkung yang berada di seberang jalan sebelah Utara. Di sebelah Timur berbatasan dengan Pasar Tradisional Klungkung. Dekat dengan desa Kamasan, desa pengrajin Lukisan Wayang Kamasan. jarak dari kota Denpasar sekitar 44 km, dengan waktu tempuh sekitar satu setengah jam.

3.3 Jenis dan Sumber Data

Jenis data yang digali dalam penelitian ini adalah jenis data kualitatif. Data kualitatif adalah data yang dinyatakan berupa ungkapan kata-kata, kalimat, narasi, uraian, dan berbagai bentuk pemahaman lainnya. Data tersebut terdiri atas rekaman hasil-hasil wawancara (mendalam) dengan para informan. Data juga dikumpulkan melalui observasi dan dokumen-dokumen lain yang dianggap perlu.

Wawancara, dilakukan dengan para tokoh masyarakat, ilmuwan, dan seniman yang memiliki pengetahuan yang mendalam dengan Lukisan Wayang Kamasan maupun sejarah keberadaan Bale Kambang di Taman Gili Klungkung. Observasi dilakukan dengan mengunjungi tempat-tempat yang memiliki keterkaitan dengan objek penelitian. Dokumen berupa data-data dokumentasi foto Wayang Kamasan yang ada di Bale Kambang Klungkung, Museum Nyoman Gunarsa, dan lain-lain.

3.4 Instrumen Penelitian

Instrumen penelitian adalah alat bantu yang dipilih oleh peneliti dalam melakukan kegiatannya untuk mengumpulkan data agar kegiatan tersebut menjadi sistematis dan mudah. Dalam penelitian kualitatif, penulis juga menjadi instrumen utama penelitian. (Sugiyono, 2005:59). Didukung dengan pedoman wawancara dan catatan kecil observasi (*field notes*). Pedoman wawancara berupa pertanyaan terbuka dikembangkan dan diperdalam di lapangan sebagai usaha validasi data. Dalam proses observasi dan wawancara dibutuhkan kamera sebagai alat untuk merekam gambar dan *recorder* (HP) untuk merekam suara.

Peneliti sebagai instrumen utama penelitian harus didukung oleh sejumlah instrumen lain seperti, daftar pertanyaan, catatan lapangan, perekam suara, kamera. Peneliti hadir langsung di lokasi penelitian, melihat dan mendengarkan data yang ada dan disampaikan oleh informan dengan daftar pertanyaan yang sudah disusun sesuai dengan format penelitian. Data yang diperoleh dicatat, direkam baik suara dan gambar sebagai data dokumentasi.

3.5 Penentuan Informan

Informan adalah seseorang yang memberi informasi dalam penelitian melalui wawancara. Penentuan informan dilakukan dengan memilih informan yang dianggap memiliki pengetahuan memadai terhadap subjek penelitian untuk tujuan tertentu. Informan dipilih dengan kriteria mempunyai pengalaman dan pengetahuan tentang keberadaan dan perkembangan Lukisan Wayang Kamasan. Informan ditentukan dengan purposif, dengan mempertimbangkan kompetensi masing-masing dalam kaitannya dengan pengumpulan data.

3.6 Teknik Pengumpulan Data

Pengumpulan data dilakukan melalui observasi lapangan, wawancara dan studi pustaka. Observasi lapangan dilakukan dalam memperoleh data visual mengenai Wayang Kamasan yang terdapat di Bale Kambang Taman Gili Klungkung. Wawancara dilakukan dengan narasumber yang berkompeten dalam bidang lukisan tradisional Bali khususnya Wayang Kamasan. Sedangkan pengumpulan data melalui studi pustaka dimaksudkan untuk merangkai fakta sejarah, memperoleh beberapa teori dan pendekatan dalam membedah serta memecahkan masalah penelitian.

3.6.1. Studi Kepustakaan

Studi kepustakaan adalah teknik pengumpulan data dengan melakukan penelaahan terhadap buku, literatur, catatan, serta berbagai laporan yang berkaitan dengan masalah yang ingin dipecahkan. Studi pustaka merupakan proses untuk melakukan tinjauan umum dari karya literatur yang diterbitkan sebelumnya. Penelusuran melalui kepustakaan merupakan proses pemahaman subjek penelitian yang berkaitan dengan penelusuran terhadap data sejarah seni dan desain yang relevan dilakukan, juga untuk memberikan landasan dalam penerapan teori. Hal ini berguna untuk memberikan landasan pengetahuan dasar terhadap topik, mengetahui teori yang relevan untuk mengulas subjek penelitian. Studi kepustakaan dilakukan untuk mendapatkan data sekunder.

3.6.2. Observasi

Observasi adalah salah satu cara untuk mendapatkan informasi. Secara umum observasi dapat dibedakan menjadi empat jenis yaitu 1) pengamatan penuh, 2) pengamatan sebagai partisipan, 3) partisipan sebagai pengamat dan 4) partisipan penuh (Densin & Lincoln, 1944: 248). Pengamatan penuh, peneliti melibatkan diri secara penuh, berinteraksi langsung di lokasi penelitian dengan pengunjung, pelukis, masyarakat dan tokoh masyarakat, peneliti akan tinggal di lokasi penelitian selama penelitian dilakukan. Pengamatan partisipan dilakukan melalui pengamatan pada saat-saat tertentu. subjek dan objek yang diteliti seolah-olah sudah diketahui sebelumnya. Partisipan pengamat hanya mengamati

sesuatu dengan sesaat. Peneliti dapat mempercayakan kepada orang lain untuk melakukan pengamatan terhadap subjek atau objek yang diteliti.

Metode pengamatan atau observasi pada dasarnya sama dengan metode *verstehen* (pemahaman). Pendekatan ini menjadi cara pandang terhadap suatu gejala dari sudut pandang pelaku yang diteliti. Pengamatan melibat merupakan metode pengumpulan data yang mewajibkan peneliti untuk terlibat langsung dalam kehidupan masyarakat. Peneliti harus memahami gejala yang ada dan harus memahami maknanya seperti yang diberikan atau dipahami warga masyarakat yang tengah diteliti. Metode wawancara, mendengarkan dan memahami apa yang didengar, termasuk dalam pengertian metode pengamatan melibat (Suparlan, 1994:9; Salim, 2006: 220).

3.6.3. Pencatatan

Cara ini dilakukan agar peneliti dapat memperoleh gambaran yang lebih jelas tentang subjek penelitian. Catatan dalam penelitian dibuat secara terstruktur sehingga data-data yang diperoleh selama berada di lapangan tercatat dan terkumpul untuk dianalisis dalam pembahasan penelitian

3.6.4. Wawancara

Wawancara merupakan proses pencarian data primer tentang subjek penelitian yang dilakukan melalui tanya jawab dengan para informan. Data primer yang diperoleh langsung di lapangan dari hasil wawancara mendalam dengan informan pangkal, informan kunci dan informan biasa (Koentjaraningrat, 1973:162). Informan pangkal adalah informan yang memiliki pengetahuan luas di

lapangan tentang segala sesuatu terkait dengan subjek penelitian ini. Informan pangkal dalam penelitian ini antara lain seniman Wayang Kamasan. dari informan pangkal, akan mengarahkan dan memberikan petunjuk sejumlah informan kunci.

3.6.5. Dokumentasi

Dokumentasi adalah pengumpulan data dengan cara mengambil catatan dalam bentuk dokumen, file, transkrip, prasasti, formulir, agenda dan merekam foto secara langsung dari subjek penelitian. Data dokumentasi dapat berupa teks-teks tertulis dan artefak-artefak budaya yang menjadi bahan analisis.

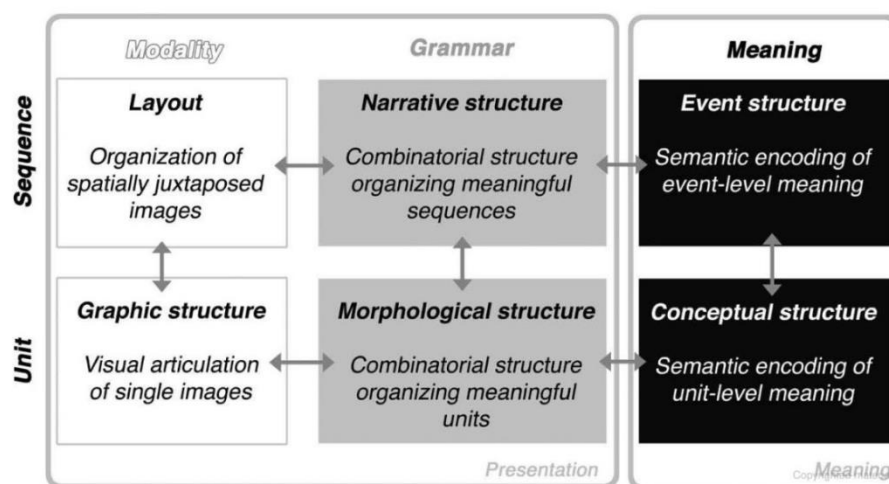
3.7 Teknik Analisis Data

Analisis dilakukan sejak pengumpulan data di lapangan, dilanjutkan dengan analisis data itu sendiri. Data dianalisis melalui proses pengkodean (*coding*), keputusan dalam memberikan tanda-tanda tertentu terhadap keseluruhan data, yang dibedakan menjadi kode terbuka (*open coding*), kode terhubung (*axial coding*), dan kode terpilih (*selective coding*) (Strauss dan Corbin, 2003: 52). Analisis dilakukan secara induktif sekaligus emik, pemahaman atas dasar hakikat data itu sendiri, sebagai data ilmiah. Penggunaan teori dengan demikian juga didasarkan atas hakikat data bukan sebaliknya. Instrumen analisis data secara keseluruhan sama dengan instrumen pengumpulan data di atas. Perbedaannya dalam analisis yang berperan adalah keseluruhan hasil yang diperoleh melalui berbagai peralatan teknologi tersebut.

Tahap analisis menggunakan teori *Visual Language* dari Neil Corn (2013) yang membagi tahapan analisis bahasa visual menjadi tiga yaitu *modality*,

grammar dan meaning. *Modality* dalam bahasa visual adalah rangkaian struktur grafis yang membentuk citraan yang dapat ditangkap oleh indera. *Grammar* atau tata bahasa sebagai sistem aturan yang berlaku dalam menampilkan rangkaian narasi. *Meaning* atau makna yang tercermin dari *modality dan grammar* (Cohn, 2013 : 4).

Teori Bahasa Visual, Cohn mengikuti teori linguistik yang menyatakan bahasa terwujud dari interaksi antara tiga komponen struktural utama (Jackendoff, 2002 dan Jackendoff Audring, 2018), yaitu, pertama bahasa mengekspresikan makna melalui pemetaan ke modalitas. Dalam bahasa visual modalitas grafis visual dari tanda yang digambar diatur oleh struktur grafis. Unit-unit yang tercipta dari pemetaan sistematis antara modalitas dan makna menciptakan leksikonnya. Grafik yang berpola yaitu konfigurasi garis dan bentuk dengan bentuk teratur dan berulang menciptakan kosakata visual bahasa visual. Baik untuk bagian gambar yang berpola, gambar utuh dan urutan gambar (cohn: 2013b)



Gambar 3.1 Model Struktur Narasi Visual Neil Cohn. (Dok. Cohn, 2013)

Model arsitektur narasi visual yang menggabungkan komponen utama dari modalitas, tata bahasa, dan makna untuk level unit dan urutan (Cohn, 2019 : 28). Bahasa visual dibuat dalam modalitas grafis. Ini berarti ekspresi yang digambar terdiri dari garis dan bentuk dalam konfigurasi, dan sistem yang mengatur elemen ini adalah struktur grafis (*graphic structure*). Struktur seperti ini analog dengan struktur fonologis yang mengatur modalitas suara yang diartikulasikan dalam bahasa lisan. Seperti fonem yang membentuk ucapan, grafem adalah blok bangunan kognitif yang sesuai dengan tanda grafik yang membentuk penggambaran visual, seperti garis (lurus, melengkung) dan titik. Elemen-elemen ini pada gilirannya diatur menggunakan prinsip-prinsip kombinasi yang dapat mengoptimalkan pemahaman mereka seperti persimpangan garis yang muncul saat menggabungkan garis membentuk persimpangan berbentuk seperti sinyal “T” bahwa satu objek mungkin berada di belakang yang lain. Jika konfigurasi garis dipolakan sebagai skema grafis mereka dapat menjadi bagian dari leksikon visual (Cohn, 2013b) yang disimpan dalam memori jangka panjang dan dikenali oleh seseorang yang memahaminya. Pola-pola ini dapat berkisar dalam ukuran dari subbagian kecil gambar (tangan, mata, bentuk kepala dll.), hingga gabungan yang lebih besar seperti sosok utuh dalam postur tertentu, dan bahkan hingga pemandangan penuh. Sebuah leksikon visual juga harus menyertakan pola grafik non-ikonik, seperti balon ucapan, gelembung pikiran, garis gerak dan aspek morfologi visual konvensional lainnya (Cohn 2013b).

Struktur Morfologis : sementara tanda grafik mungkin terhubung ke makna, informasi ini diatur oleh struktur morfologis, yang mengkodekan cara

elemen bergabung untuk membentuk unit yang dapat diekspresikan. Di sini kami fokus pada dua tipe dasar elemen morfologi: unit yang dapat berdiri sendiri dan unit yang perlu dilampirkan ke unit lain. Panel sebagai unit gambar dapat terdiri dari sub unit yang berdiri sendiri (seperti karakter tunggal) atau kombinasi dari mereka (seperti adegan).

3.8 Teknik Penyajian Analisis Data

Penelitian ini menerapkan penelitian kualitatif dengan pendekatan studi kasus. Pendekatan ini dipilih karena objek penelitian yang fokus dan mendalam satu kasus khusus, yakni keberadaan lukisan yang berlokasi di Bale Kambang (1940), melalui pengumpulan data yang mendalam dari beragam sumber informasi, seperti observasi lapangan, wawancara, dan dokumen. Ciri utama pendekatan studi kasus adalah memperlihatkan pemahaman mendalam terhadap sebuah kasus dengan melibatkan beragam data kualitatif dan melaporkan hasil penelitian secara deskriptif (Creswell, 2015:135-136). Hasil analisis disajikan secara informal, secara deskriptif yaitu melalui kata-kata, kalimat dan bentuk-bentuk narasi yang lain. Penyajian secara formal, melalui ilustrasi, gambar, foto, tabel, diagram, dan table hanya bersifat sebagai pelengkap. Secara keseluruhan hasil penelitian disajikan dalam delapan bab, dilengkapi dengan indeks dan lampiran-lampiran lain yang diperlukan. Bab I merupakan uraian mengenai fenomena yang melatar belakangi peneliti memilih topik dalam disertasi ini. Bab ini menjabarkan fakta-fakta dan kesenjangan yang ada di lapangan terkait dengan

narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dan ruang lingkupnya. Diuraikan pula rumusan masalah, tujuan dan manfaat yang ingin dicapai melalui penelitian ini. Bab II berisi tentang kajian pustaka yang memuat beberapa buku yang terkait dengan pembahasan penelitian, serta hasil penelitian terdahulu mengenai Lukisan Wayang Kamasan khususnya narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Bab ini juga menjelaskan definisi konsep atau variable-variabel yang terdapat pada judul, memaparkan teori-teori dan relevansinya, dan menggambarkan model penelitian yang memberikan landasan dan alur pikir dalam penelitian ini.

Bab III menjelaskan metode penelitian yang digunakan mulai dari rancangan penelitian sampai dengan Teknik penyajian analisis data. Bab IV adalah uraian mengenai gambaran umum Lukisan Wayang Kamasan dan Bale Kambang. Bab V merupakan analisis dan pembahasan, yang terbagi atas tiga sub bab yaitu pertama, membahas dan menjelaskan struktur visual Wayang Kamasan Bale Kambang, kedua, membahas dan menjelaskan Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dan ketiga, membahas dan menjelaskan makna-makna yang ditemukan dari jalinan struktur visual dan struktur narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang. Bab VI berisi simpulan dari hasil penelitian, temuan-temuan, serta saran-saran yang bisa digunakan untuk penelitian lebih lanjut.

BAB IV

GAMBARAN UMUM LOKASI PENELITIAN

BALE KAMBANG TAMAN GILI KLUNGKUNG

Lukisan Wayang Kamasan sebagai objek penelitian ini, berada di langit-langit bangunan yang disebut Bale Kambang. Bangunan ini merupakan salah satu peninggalan Kerajaan Klungkung yang masih tersisa. Bale Kambang berada dalam *palebahan* atau kawasan Puri Semarapura, istana Kerajaan Klungkung. Kawasan ini berlokasi di bagian Timur Laut Puri Semarapura, berupa sebuah taman suci yang disebut dengan Taman Gili. Kawasan ini termasuk dalam kawasan suci atau sakral dalam *palebahan* Puri Semarapura.

4.1 Lokasi dan Kondisi Umum Puri Semarapura Klungkung

Puri Semarapura Klungkung, kini berada di pusat Kota Semarapura berdekatan dengan pusat pemerintahan Kabupaten Klungkung. Di lokasi ini dapat disaksikan tiga bangunan peninggalan kerajaan Klungkung yaitu Bale Kertha Gosa, Bale Kambang, serta Pemedal Agung atau pintu masuk menuju bagian dalam Istana Semarapura. Komplek peninggalan Puri Semarapura ini, pada masa kini lebih dikenal dengan sebutan Taman Kertha Gosa Klungkung.

Kabupaten Klungkung, memiliki luas wilayah sekitar 315 km persegi. Pada masa kerajaan, wilayah Kabupaten Klungkung merupakan bagian dari Kerajaan Klungkung. Setelah peristiwa Perang Puputan yang mengakhiri kekuasaan Kerajaan Klungkung, Pemerintah Kolonial Belanda menjadikan Klungkung

sebagai *Zelfbestuur* atau Swapraja dengan mengangkat Ida Dewa Agung Oka Geg sebagai *regen* (Juli 1929). Setelah Indonesia merdeka, melalui Undang-undang Darurat Republik Indonesia no 69 tahun 1958 tanggal 9 Agustus 1958 tentang Pembentukan daera-daerah Tingkat II dalam Wilayah Daerah-daerah tingkat I Bali, Nusa Tenggara Barat dan Nusa Tenggara Timur, daerah Swapraja Klungkung diubah bentuk menjadi Daerah Tingkat II Klungkung. Tahun 1965 (Undang-undang No 18 tahun 1965) dirubah menjadi DATI II dengan nama Kabupaten DATI II Klungkung dan terakhir tahun 1974 (Undang-Undang No. 5 tahun 1974) menjadi Kabupaten Klungkung. Kabupaten ini, terdiri atas empat Kecamatan yaitu Kecamatan Nusa Penida, Kecamatan Banjarangkan, Kecamatan Dawan, dan Kecamatan Klungkung. Puri Semarapura Klungkung, secara administratif berada dalam wilayah Kecamatan Klungkung. Kecamatan ini memiliki luas wilayah 29,05 km² atau terkecil diantara tiga kecamatan lainnya. Kota Klungkung diresmikan dengan nama Kota Semarapura, pada tanggal 28 April 1992 berdasarkan PP No 18 tahun 1992.

Puri Semarapura adalah pusat pemerintahan kerajaan Klungkung dengan raja bergelar Ida Dewagung, dan memiliki status tertinggi di antara kerajaan lain di Bali. Tata penempatan atau pelebahan Puri Semarapura memiliki penampilan yang berbeda dengan puri-puri lainnya di Bali. Jika kebanyakan puri-puri di Bali berlokasi di sebelah Timur Laut dari perempatan dan menghadap ke Selatan, Puri Semarapura berlokasi di sebelah Barat Daya dari perempatan dengan menghadap ke arah Utara atau menghadap ke arah Gunung Agung. Puri Semarapura adalah pusat pemerintahan Kerajaan Klungkung (abad ke 17-20). Puri Semarapura juga

merupakan kediaman raja beserta keluarga Kerajaan Klungkung. Istana ini dibangun di atas lahan berbentuk persegi dengan panjang sisi sekitar 500 kaki atau 150 meter (Geertz, 1980: 110). Dalam Perang Puputan menghadapi serangan militer Belanda tahun 1908, Puri Semarapura menjadi benteng terakhir Kerajaan Klungkung. Puri ini menjadi saksi pertempuran terakhir raja Ida Dewagung Jambe II, beserta para keluarga kerajaan dan diiringi pengikut setia, melakukan Perang Puputan (perang sampai akhir) yang menjadi akhir masa kerajaan di Bali.

Bangunan Puri Semarapura mengalami kerusakan parah pada saat peristiwa Puputan Klungkung. Serangan militer Belanda dengan senjata meriam dan senapan modern telah meluluh lantakkan pertahanan terakhir pasukan Klungkung. Kebakaran melanda bangunan-bangunan dalam Istana Semarapura. Hanya menyisakan satu kawasan Taman Suci atau Taman Gili dengan dua bangunan yaitu bangunan Bale Kertha Gosa dan Bale Kambang, serta satu pemedal agung atau pintu gerbang masuk ke dalam kawasan puri. Puri Semarapura pada masa kini hanya menyisakan seperempat bagian, Kawasan Puri bagian tengah dan bagian selatan yang merupakan kediaman Raja dan para keluarganya telah berubah fungsi menjadi pemukiman penduduk. Area Puri di sebelah barat menjadi bangunan museum Semarajaya, dibangun oleh Belanda tahun 1929 sebagai sekolah MULO.

4.1.1. Kondisi Geografis

Puri Semarapura terletak pada koordinat 8 derajat 32' 08.37" LS, 115 24' 11.97" BT, dan pada ketinggian 93 mdpl. Puri Semarapura terletak di pusat kota Semarapura, yang merupakan pusat pemerintahan dan perekonomian kabupaten

Klungkung. Batas-batas bangunan Puri Semarapura: sebelah Utara adalah jalan Untung Surapati dan di seberangnya terdapat bangunan Kantor Bupati serta Monument Puputan Klungkung. Sebelah Timur adalah jalan raya Puputan, yang di seberangnya terdapat Pasar Rakyat Klungkung sebagai pusat perekonomian di Klungkung. Sebelah Barat dibatasi dengan Jalan Mawar yang bersebelahan dengan Lapangan Puputan Klungkung. Di sebelah Selatan berbatasan dengan jalan Kenanga dan sebagian juga berbatasan dengan bangunan kantor pemerintahan dan rumah-rumah penduduk.

Akses untuk mencapai Puri Semarapura sangat mudah, karena berada di sisi jalan Untung Surapati yang merupakan jalan utama di kota Semarapura. Sisa kemegahan Puri Semarapura Klungkung dapat terlihat dengan mudah dari jalan raya. Bale Kertha Gosa yang berada di sisi Timur Laut areal Puri, yang berbatasan langsung dengan perempatan jalan, dapat dengan mudah disaksikan dari jalan raya. Demikian pula bangunan Bale Kambang dan Pemedal Agung yang tinggi juga dapat disaksikan dari jalan raya.

4.1.2. Kondisi Demografis

Berdasarkan hasil registrasi yang dilakukan oleh Badan Pusat Statistik Kabupaten Klungkung pada tahun 2020, jumlah penduduk Kabupaten Klungkung adalah sebanyak 214.012 jiwa, dengan kepadatan 570/km persegi (BPS Kabupaten Klungkung, 2023). Jenis kelamin laki-laki berjumlah 107.177 jiwa dan jenis kelamin wanita berjumlah 106.835 jiwa. Penduduk yang memeluk agama Hindu (95,16 %), Islam (4,17%), Kristen (0,37%), Buddha (0,02%), Konghucu (0,005 %) dan kepercayaan (0,001 %). Bahasa yang digunakan dalam percakapan

sehari-hari adalah Bahasa Bali dan Bahasa Indonesia. Kecamatan Klungkung memiliki luas wilayah 29,05 km persegi, dengan tinggi wilayah sekitar 161 mdpl. Penduduk di Kecamatan Klungkung berjumlah 64.966 jiwa, dengan kepadatan 2269 atau merupakan yang tertinggi jika dibandingkan dengan kecamatan yang lain di Kabupaten Klungkung.

4.2 Puri Semarapura Istana Kerajaan Klungkung

Sumber awal yang dapat dijadikan rujukan terkait dengan sejarah keberadaan Puri Semarapura Klungkung adalah naskah Babad Dalem (1805/1812). Naskah ini menceritakan peristiwa-peristiwa penting yang berkaitan dengan kerajaan Klungkung (1686-1908) dan mencatat silsilah para penguasa Kerajaan Klungkung yang merupakan penerus garis keturunan kerajaan Gelgel (1380-1651) dan bertalian erat dengan kerajaan Majapahit di Jawa Timur (1293) (Creese, 1991). Babad Dalem juga menjelaskan pola penataan Puri Semarapura dibangun dengan tetap mengikuti pola tata bangunan di Puri Gelgel yang juga mengacu dengan desain Istana kerajaan Majapahit. Pernyataan ini didukung oleh Munandar yang melakukan penelitian terhadap pola penataan puri-puri di Bali yang disandingkan dengan catatan dalam naskah *Negarakertagama* (Munandar, 2005: 252). Pada naskah kakawin *Negarakertagama* yang digubah oleh Mpu Prapanca dan selesai ditulis tahun 1365 M. Seperti dibahas oleh Dr. Th. Pigeaud dalam "*Java In The Fourteenth Century*" (1960) dan Agus Aris Munandar dalam "Gambaran Penataan Keraton Majapahit Berdasarkan Tafsiran Atas Pupuh 8-12 Kakawin *Negarakertagama* dan Halaman puri-puri Bali" (2003), yang

menguraikan tentang keadaan Keraton Majapahit. Pupuh ini menggambarkan suasana Keraton Majapahit yang penataannya mirip dengan keadaan beberapa istana (puri) Bali antara abad ke 17-19 M (Pigeaud, 1960 (I) : 8-10, (II): 18-30, (III): 9-15; Munandar, 2003: 52-53). Kakawain Nagarakertagama pupuh 8: 5 (Pigeaud, 1960 (I): 8, (II): 23, (III): 10; Munandar, 2003: 63-64).

Puri Semarapura Klungkung diperkirakan dibangun pada akhir abad 17. Menurut keterangan Surya Sangkala yang terpahat di Pemedal Agung, Puri sudah ada pada tahun Caka cakra-yuyu-paksi-paksi, yang bernilai 1622 Caka atau 1700 Masehi (Warsika, 1986). Puri ini didirikan untuk menggantikan Puri Suwecapura, istana Kerajaan Gelgel yang mengalami kerusakan ketika terjadi perebutan kekuasaan antara Dewa Agung Jambe I dengan Gusti Agung Maruti pada tahun 1686 (Creese, 1991). Menurut Babad Dalem dan sumber-sumber Belanda, kejatuhan Gelgel terjadi pada paruh kedua abad ke-17 sebagai akibat dari pemberontakan yang dilakukan oleh Gusti Agung Maruti, seorang patih pada masa raja Gelgel terakhir Dalem Dimade (Vickers, 2012).

Pemerintah Belanda menerima surat dari Kerajaan Gelgel (1665) yang menyebutkan Gusti Agung Maruti sebagai penguasa baru di Kerajaan Gelgel (Creese, 1991). Pada masa kekuasaan Agung Maruti, Dalem Dimade mengungsi ke desa Guliang, sedangkan putranya Dewa Agung Jambe melarikan diri ke Sidemen dan diasuh oleh Kiyai Anglurah Singarsa. Keberhasilan Gusti Agung Maruti mengambil alih kekuasaan Gelgel menjadi awal keruntuhan Kerajaan Gelgel. Keadaan ini dimanfaatkan oleh para pangeran dan bangsawan di wilayah

Bali, untuk menyatakan tidak lagi berada di bawah kerajaan Gelgel, dan menjadi kerajaan yang merdeka.

Dewa Agung Jambe I menyerang Gelgel untuk merebut kembali kekuasaan kerajaan Gelgel dari tangan Gusti Agung Maruti pada tahun 1668. Penyerangan ini dibantu oleh pasukan dari Badung, Buleleng dan Sidemen. Melalui pertempuran yang sengit, Dewa Agung Jambe I berhasil merebut puri Gelgel. Setelah berhasil dikuasai, Dewa Agung Jambe I memindahkan pusat pemerintahan ke arah Utara Gelgel, tepatnya ke wilayah Klungkung, dan membangun istana baru yang bernama Puri Semarapura. Istana di Gelgel tidak digunakan kembali karena dianggap telah *leteh* atau kotor karena mengalami bencana peperangan dan pertumpahan darah.

Puri Kerajaan Klungkung yang bernama puri Semarapura atau Semarajaya selesai didirikan pada tahun 1687. Nama Semarapura terdiri atas kata *Semara* yang berarti ngelangunin atau menyenangkan, *Pura* artinya *genah* atau tempat. Sehingga Semarapura sebagai nama istana dan pusat pemerintahan kerajaan dimaksudkan sebagai tempat yang menyenangkan bagi raja dan rakyat Klungkung (Putra, 2015, p. 198). Puri dan kerajaan Klungkung menjadi simbol keberlanjutan warisan Majapahit yang mampu bertahan hingga awal abad ke 20. Selama rentang abad 17 hingga 18, catatan dan laporan mengenai Puri Semarapura sangat sedikit, dan baru muncul kembali sekitar awal abad ke-19. Selama kuartal pertama abad kesembilan belas, Bali menderita beberapa bencana, terutama letusan gunung berapi Gunung Tambora di pulau Sumbawa, yang dilaporkan telah menyebabkan serangan kelaparan dan penyakit di Bali selama sekitar satu dekade. Hal ini

diperburuk dengan terjadinya wabah cacar pada tahun 1828 yang melanda Bali Selatan. Selama masa yang sulit ini kerajaan-kerajaan melakukan perbaikan-perbaikan fisik maupun spiritual terhadap dampak dari bencana yang melanda.

Pemerintahan Dewa Agung Putra II bersama Dewa Agung Istri Kania (kuartal ke dua abad ke 19), banyak melakukan perbaikan dan renovasi terhadap Puri Semarapura. Meskipun catatan mengenai bagian apa dan sejauh mana dilakukan perubahan terhadap istana, masih sangat kurang, namun dapat diyakini jika pada masa itu telah dilakukan sejumlah renovasi. Dewa Agung Istri Kania dikenal sebagai seorang raja dan sastrawan (*rakawi*) yang sangat memperhatikan seni, memberikan keyakinan terhadap adanya perbaikan dan renovasi terhadap sejumlah bangunan di puri maupun di tempat-tempat suci pura.

Catatan dari seorang Kapten Siam yang melakukan kunjungan ke Klungkung pada tahun 1946 (Vickers, 2012, pp. 63-71) atau dua tahun sebelum meletusnya perang Kusamba, memberikan gambaran yang sangat jelas tentang perhatian dan kegemaran penguasa Klungkung terhadap kesenian. Sejumlah pertunjukan seni ditampilkan kepada tamu dari negeri Siam, seperti pertunjukan wayang dan tarian yang ditarikan penari wanita dan sejumlah pengibing lak-laki (mungkin tarian gandrung). Kondisi istana juga dicatatkan dengan baik, sejumlah bangunan dibuat dengan bata merah, bale-bale dibuat dari bahan kayu dan bambu serta beratapkan jerami dan ijuk. Dalam catatan ini juga dijelaskan tentang keberadaan sebuah kolam yang terletak di dalam istana. Kolam ini berukuran 72 meter persegi, namun belum dapat dipastikan apakah kolam yang dilaporkan

pengunjung Siam itu adalah penggambaran terhadap kolam yang mengitari Bale Kambang di kawasan Taman Gili.

Masa pemerintahan Ida Dewagung Putra III dan Ida Dewagung Istri Kanya, bangsa Belanda mulai intensif melakukan kunjungan ke kerajaan-kerajaan di Bali. Pada bulan Juli 1856, kontroler Belanda bernama Van Bloemen Waanders merekam kunjungannya ke Istana Klungkung. Waanders mencatat sebagai berikut: “Kloengkoeng adalah negara kecil, tidak penting, dengan populasi yang diperkirakan sekitar 30.000 hingga 36.000 jiwa. Keseluruhan, bahkan kediaman kerajaan tidak terkecuali, bernafas dalam kemiskinan dan kemunduran” (Waanders, 1870, p. 16).

Kondisi istana yang terbengkalai dan Kerajaan Klungkung yang relatif kecil, baik dalam hal wilayah maupun populasi, membuatnya percaya bahwa pengaruh Dewa Agung hanya sebagai simbol dan tidak memiliki kekuatan politik nyata. Tema pembusukan dan degradasi diulangi dalam tulisan Dr. Julius Jacobs, petugas kesehatan yang baru diangkat di Jawa Timur. Jacobs melakukan perjalanan ke Klungkung pada tahun 1881, dan setelah tiba mencatat pengamatannya tentang lingkungan di Klungkung:

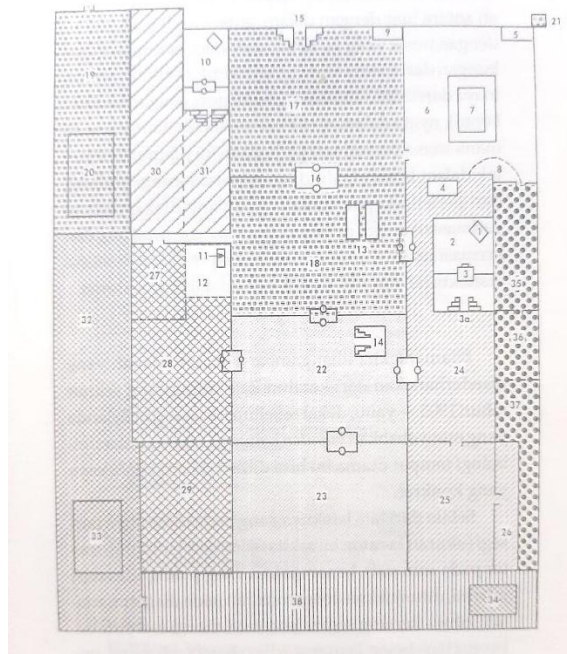
“Kloengkoeng, kerajaan yang dulunya sangat kuat yang pangeran-pangeran itu adalah raja absolut di seluruh Bali, saat ini sedang membusuk dengan tajam dan paling sedikit dari semua wilayah Bali. Tetapi lama setelah monarki absolut dari pangeran Kloengkoeng telah berhenti, raja kerajaan ini masih dianggap sebagai pangeran paling terkemuka di Bali dan tidak ada radja lain yang berani melakukan apa pun tanpa persetujuan Dewa-Agoeng dari Kloengkoeng”. (Jacobs, 1883, p. 95)

Catatan Jacobs, menunjukkan pendapat yang senada dengan Wanders. Pernyataan negatif dari catatan Belanda dapat mencerminkan dinamika interaksi

antara Dewa Agung Klungkung dan Belanda. Selama abad ke-19, dengan tumbuhnya keterlibatan politik Belanda di Bali, mulai dari penaklukan Buleleng dan Karangasem di Bali Utara, telah menyebabkan kerjaan Klungkung menjadi tidak senang dengan bangsa Belanda. Hal ini menciptakan keretakan hubungan antara kedua pihak dan mengakibatkan kecaman Belanda terhadap berbagai aspek istana Bali. Demikian pula dari pihak penguasa Klungkung juga menunjukkan ketidak senangan terhadap kehadiran Belanda di Bali. Sebagaimana dicatatkan oleh Ida Dewagung Istri Kanya ketika menggambarkan kehadiran perwakilan Belanda menghadap Raja Klungkung. Catatan Belanda maupun Klungkung telah menunjukkan ketidak harmonisan hubungan antara Belanda dengan penguasa Klungkung pada masa itu. Kondisi ini selanjutnya berdampak pada terjadinya perang Kusamba, perang antara pasukan Belanda menghadapi pasukan Klungkung.

Informasi selanjutnya tentang Istana Klungkung adalah laporan dari H.H. Van Kol yang melakukan pencatatan mengenai peristiwa Puputan Klungkung (1908). Disebutkan bahwa istana kerajaan Klungkung Semarapura mengalami rusak total akibat diserang pasukan Belanda dengan senjata modern seperti meriam dan senapan, hanya menyisakan sebuah pintu gerbang (pemedal agung) (Vickers, 2012, p. 131). Setelah peristiwa puputan, terdapat catatan rekonstruksi denah Puri Semarapura yang dilakukan Geertz, dengan berlandaskan pada informasi dan penjelasan Ida Dewagung Oka Geg, putra Adipati Kerajaan Klungkung yang pada saat invasi Belanda tahun 1908 sudah berumur 10 tahun

(Geertz, 1979.) Geertz menemukan terdapat pembagian kawasan dalam puri Semarapura, yaitu menurut area publik, private, kotor, dan sakral.



Gambar 4.1 Denah puri Semarapura tahun 1905 (dok: Geertz, 1979)

Puri Semarapura masih difungsikan sebagai pusat pemerintahan Kerajaan Klungkung hingga tahun 1908. Serangan Belanda terhadap Kerajaan Klungkung memicu peristiwa puputan yang menjadi akhir kekuasaan Kerajaan Klungkung. Peristiwa ini dilakukan oleh raja beserta keluarga dan para pengikut setia Kerajaan Klungkung. Serangan Belanda yang dimulai dari wilayah Gelgel, selanjutnya pasukan Belanda menuju Puri Semarapura, pertahanan terakhir kerajaan Klungkung, untuk memaksa Raja Dewa Agung menyerah. Namun pasukan yang tersisa dan keluarga kerajaan yang berpakaian serba putih keluar dari pintu istana, mengamuk, menyerang pasukan Belanda yang dipimpin oleh adik raja. Raja Dewa Agung Jambe II menancapkan keris ke permukaan tanah dengan harapan tanah terbelah menelan musuhnya. Namun Dewa Agung terkena

tembakan hingga tewas, para istrinya melakukan ritual *mesatia*, menikam tubuh mereka sendiri dengan keris (Kol, 1914), seperti dikutip dari (Vickers, 2012, p. 131). Hanya sedikit keluarga kerajaan yang luput dari kematian, salah satu yang lolos dari kematian adalah Cokorda Gde Oka Geg keponakan Dewa Agung Jambe II, yang saat itu berusia 10 tahun. Bersama keluarga kerajaan yang lain yang masih hidup, diasingkan ke Pulau Lombok selama 15 tahun.

Sejumlah pertanda hadir sebelum kerajaan Klungkung ditaklukkan oleh Belanda, seperti terbakarnya pura kawitan Dewa Agung di Pura Besakih pada tahun 1905 akibat disambar petir (Wiener, 1995, pp. 278-301). Dalam peristiwa puputan itu, api membakar bangunan-bangunan di Puri Semarapura. Hampir seluruh bagian puri hangus terbakar api, kecuali bangunan Bale Kambang, Bale Kertha Gosa, Bale Kulkul dan Kori Agung. Setelah kemenangan mereka, Belanda menduduki dan mengadaptasi apa yang tersisa dari istana untuk memenuhi kebutuhan mereka. Mereka memerintahkan penghancuran reruntuhan istana dan mengubah Kerta Ghosa menjadi pengadilan hukum Belanda yang lengkap dan melengkapinya dengan kursi dan meja gaya barat. Di dekat Kerta Ghosa, Belanda membangun beberapa struktur kecil untuk digunakan sebagai sel penampung. Sedangkan bangunan Bale Kambang kurang begitu mendapat perhatian dan fungsinya tidak jelas pada masa itu.

4.2.1. Bangunan Bale Kambang Taman Gili Klungkung

Bale Kambang di Puri Semarapura kerajaan Klungkung diperkirakan telah dibangun bersamaan dengan pembangunan Puri Semarapura pada akhir abad ke-17. Bangunan Bale Kambang berada dalam kawasan atau *palebahan* yang

bernama Taman Agung. Merujuk catatan dari Geertz yang bersumber dari informasi Ida Dewa Agung Geg, Taman Agung (Taman Gili) merupakan areal sakral yang sangat disucikan. Seajar dengan kawasan tempat suci atau pura keluarga, Semanggen dan Pemedal Agung. Dalam area Taman Agung terdapat tiga bangunan yaitu, Bale Kambang yang dikelilingi oleh kolam besar yang dihubungkan oleh sebuah jembatan pada sisi Utara. Kemudian ada bangunan Bale Kertha Gosa, sebuah bangunan tinggi yang terletak di arah Timur Laut, dan juga terdapat sebuah bukit kecil buatan di bagian selatan Bale Kambang disebut Gunungan (Geertz, 1979.). Namun dari tiga bangunan tersebut hanya bangunan Bale Kambang dan Bale Kertha Gosa yang masih bisa dijumpai, sedangkan bangunan yang disebut Gunungan tidak tersisa lagi.

Kawasan yang disebut taman, selalu menempati tempat yang khusus dalam *palebahan* istana-istana kerajaan di Nusantara. Taman pada masa kerajaan tidak hanya dibangun sebagai tempat untuk menghibur dan menyenangkan diri para keluarga kerajaan, tetapi taman sebagai ruang terbatas dan tertutup juga dipergunakan oleh raja untuk menyepi dan bersemedi (semadi, tapa), untuk mempertinggi tingkat kesaktiannya dengan latihan dan untuk meresapi pancaran pengaruh yang memberi kehidupan baru (Lombard, 1996:120). Dapat diasumsikan, keberadaan Bale Kambang yang berada dalam kawasan suci Taman Agung di Puri Semarapura, tidak hanya sekedar menyimpan nilai-nilai keindahan tetapi juga menjadi elemen penting dalam menterjemahkan konsep-konsep kepemimpinan dan keutamaan hidup.

Wujud bangunan Bale Kambang dalam istana kerajaan, diperkirakan telah ada pada masa majapahit di Jawa Timur (abad ke-12), maupun masa kerajaan Gelgel di Bali (abad 14-16). Hal ini dapat dijelaskan melalui Babad Dalem serta telah diungkapkan Aris Munandar yang melakukan Tafsiran Atas Pupuh 8-12 Kakawin Nagarakertagama. Babad Dalem menyebutkan jika Puri Semarapura merupakan replika dari Puri Gelgel. Naskah Nagarakertagama juga menjelaskan tentang keberadaan bangunan yang identik dengan Bale Kambang. Pupuh 8:5 menyebutkan:

“nkanen jro kidulin wanuntur ahlt/palawanan ika na (pasewan atatha, wemarjjajajar anhapit hawan anulwan I tnah ika tanjung anjrah (askar, ndah kulwan/mahit muwah kidul I pangun ika balay aneka (medran I tpi, arddalwa ri tnah natar nikina mandapa pasatan asankya lot mawurahan.” (Nag, 8:5)

Terjemahannya: (“[tentang] keadaan di dalam [pura] di selatan Wanguntur, dibatasi bangunan pintu [gapura], terdapat paseban yang tertata. Bangunan-bangunan [yang] dihias berjajar mengapit sarana ke arah Barat, di tengah [pelataran] terdapat pohon tanjung sedang berbunga mekar. Di sisi Barat dibatasi tembok [pula], sementara sebelah Selatan panggung terdapat bale, bangunan itu disekitarnya dikelilingi [oleh] parit yang lebar, di tengah halaman terdapat tempat [orang] mengadu ayam jantan [ayam jago], yang tak terputus-putusnya ramai riuh rendah. (Munandar, 2005)

Pupuh ini menggambarkan mengenai keadaan bangunan di dalam istana majapahit. Terdapat sebuah bangunan bale yang disekitarnya dikelilingi oleh parit yang lebar. Penggambaran ini memperlihatkan kondisi yang mirip dengan bangunan Bale Kambang.

Penampakan bangunan yang menyerupai Bale Kambang juga dapat ditemui dalam catatan relief di Candi Penataran (Stutterheim, 1989:156). Selain ditemukan dalam naskah Nagarakertagama, penggambaran Bale Kambang juga ditemukan pada relief candi, seperti relief yang terdapat pada candi induk penataran (1347-1375 M) yang terletak di Kediri Jawa Timur. Relief bangunan

Bale Kambang terdapat dalam relief candi yang menampilkan cerita Ramayana. Dalam buku “*Rama-Legends and Rama Reliefs in Indonesia*” (1989: 156),

Penggambaran Bale Kambang juga ditemukan pada artefak-artefak diantaranya berupa lampu perunggu (berangka tahun 1208 S/ 1358 M). pada artefak tersebut Bale Kambang digambarkan seorang pria sedang melakukan meditasi (duduk bersila dengan kedua tangan di depan dada). Tokoh ini duduk di suatu bangunan tanpa dinding (bale) yang beratap tumpang, di sekitarnya terdapat kolam tentunya diisi dengan minyak tertentu sebagai bahan bakar untuk keempat sumbu dasar lampu tersebut (Munandar, 2005: 216).

Penggambaran bale yang menyerupai Bale Kambang juga ditemukan dalam cerita atau Kakawin Sutasoma. Disebutkan tentang Taman Suralaya yang sangat indah, di tengah-tengahnya terdapat nusa yang dikelilingi kolam dan di atasnya dibangun sebuah bale yang disebut *Sphatigrha* atau *Spahatikaratna* yang berarti balai kristal. Disebutkan jika tempat itu digunakan untuk membabarkan *dharmadesana* (khotbah dharma) kepada para dewa yang memohon amerta ajarannya (235-239). Di bale ini Sutasoma dan Candrawati dinikahkan dan memadu kasih.

Foto-foto dari arsip Perpustakaan Leiden (Vink, 1925), yang berasal dari tahun 1920-an, mengkonfirmasi bahwa halaman Taman Gili dan strukturnya yang masih ada selamat dari invasi Belanda dan kemudian beberapa mengalami pembongkaran dan modifikasi. Kerta Ghosa, dan Kori Agung telah mempertahankan bentuk yang sama dan tampaknya tidak mengalami perubahan besar apa pun. Menurut foto-foto yang dikutip di atas, sebelum tahun 1930-an,

Bale Kambang adalah paviliun sederhana dan agak rendah. Hal ini juga dijelaskan oleh Warsika, bahwa sebelum peristiwa puputan, Bale Kambang berupa bangunan kecil dan agak rendah, serta tidak memiliki tiyang yang banyak seperti sekarang. (Warsika, 1979, p. 31). Selama penelitian lapangan di tahun 1970-an, Adrian Vickers bertanya tentang sejarah Puri Semarapura dan Bale Kambang dan, menurut kontakannya, awal Bale Kambang adalah sebuah bangunan sederhana dan pribadi yang terhalang oleh pandangan publik dan dikelilingi oleh tanaman-tanaman yang harum (Vickers, 1979, p. 37).

Fungsi Bale Kambang pada masa kerajaan diyakini menempati posisi yang sangat penting. Hal ini berkaitan dengan status seorang raja yang memiliki fungsi pemimpin duniawi dan pemimpin rohani. Sehingga seorang raja tidak hanya menguasai nilai-nilai kepemimpinan duniawi tetapi juga merupakan pemimpin rohani. Seorang raja diharapkan menjalankan *brata-semadi* yaitu dapat mengendalikan diri dan selalu menjaga ketenangan batin, hidup berdampingan pendeta yang telah sempurna dalam bidang weda dan melindungi pendeta Siwa-Budha dengan memberi kesejahteraan. Kehidupan raja yang penuh dengan kebesaran dan kemegahan harus diimbangkan dengan perilaku kesucian, sehingga raja dapat menjaga dan membangun citranya sebagai pusat dunia yang suci. Raja disamakan dengan dewa, yaitu sebagai pemilik, sekaligus sebagai pemberi berkah kemakmuran bagi rakyatnya (Agung A. A., 2009, p. 120)

Fungsi Bale Kambang di Puri Semarapura pada masa kerajaan, telah diungkapkan dari berbagai sumber. Geertz (1979) berdasarkan penjelasan dari Ida Dewagung Geg, menempatkan Bale Kambang dengan Taman Gili dalam area suci

yang sangat disakralkan. Sedangkan Kam (1993) berpendapat Bale Kambang digunakan keluarga kerajaan sebagai tempat berekreasi, dan menikmati hiburan. Pham (2015), yang melakukan penelitian terhadap Bale Kambang, menganggap fungsi Bale Kambang sebagai tempat raja melakukan meditasi. Hal ini diketahui dari melakukan pengkajian terhadap narasi cerita (Sutasoma) yang terdapat pada langit-langit bangunan Bale Kambang. Menurut penjelasan dari Ida Bagus Kaut Griya Pidada, pada masa kerajaan, Bale Kambang difungsikan sebagai tempat tempat raja mengadakan paruman atau rapat dengan pandita atau pedanda, membicarakan perihal keagamaan (wawancara, 21 Maret 2021). Sedangkan setelah runtuhnya kerajaan Klungkung, pada jaman Belanda, area Taman Gili khususnya Bale Kertha Gosa difungsikan untuk tempat pengadilan, sedangkan Bale Kambang difungsikan sebagai ruang tunggu (Covarubias, 2018: 73).

Bangunan Bale Kambang juga diyakini dijadikan sebagai tempat raja melakukan meditasi, perenungan atau kontemplasi. Dalam mitologi Bali dikenal kisah samudramantana atau disebut juga pemutaran Mandhara Giri di lautan Ksirarnawa. Kisah ini bersumber dari kitab Adi Parwa yang digubah ke dalam bahasa Jawa kuno pada abad ke-10. Bentuk bangunan Bale Kambang yang berada di tengah kolam mengingatkan pada mitologi samudramantana, dimana kolamnya sebagai simbol lautan ksirarnawa, dan bangunan di tengah kolam (bale kambang) sebagai Gunung Mandhara, pondasi bangunan mengambil bentuk penyu raksasa sebagai jelmaan Dewa Wisnu. Dari kisah ini, bangunan Bale Kambang dianggap sebagai personifikasi Gunung, tempat beryoganya para Dewa. Dari penjelasan berbagai sumber terkait fungsi Bale Kambang pada masa kerajaan, merupakan

tempat atau lokasi yang disucikan, disakralkan. Tempat raja melakukan yoga-semadi, mengadakan pertemuan, berdiskusi dengan para sulinggih membicarakan urusan keagamaan, kenegaraan dan memutuskan keputusan raja.

Setelah terjadi peristiwa puputan yang menandai berakhirnya kekuasaan kerajaan Klungkung, Belanda menguasai Kerajaan Klungkung dengan menempatkan pejabat Belanda sebagai pimpinannya. Klungkung berada di bawah pemerintahan kerajaan Hindia Belanda dengan status *Gouvernements-landschap*, dan dipimpin oleh seorang kontroling pejabat Belanda. Sembilan tahun setelah peristiwa Puputan Klungkung (1908), Bali dilanda gempa bumi dahsyat (gejor). Gempa ini sangat mengerikan dan tercatat dalam naskah Kekawin Lubdaka, koleksi I Dewa Gede Catra, Sidemen (Noowatha, 2022). Kejadian Gempa Bumi ini menyebabkan ribuan tempat tinggal termasuk beberapa puri dan pura mengalami kerusakan parah. Dapat diperkirakan bangunan Puri Semarapura istana Kerajaan Klungkung yang masih tersisa (Bale Kertha Gosa, Bale Kambang dan Pemedal Agung) juga terdampak dari kejadian gempa bumi ini. Sekitar tahun 1920an melalui dokumentasi foto, dapat diketahui kondisi bangunan Bale Kambang terlihat sangat kecil dan hanya berupa bale saka pat atau bertiang empat, beratapkan genteng berada dalam lahan persegi empat yang cukup luas dan dikelilingi kolam. Kemungkinan Bale Kambang mengalami kerusakan pada saat gempa bumi terjadi, namun tidak diketahui bagaimana bentuk Bale Kambang sebelum kejadian gempa bumi dan apakah hasil renovasi yang terlihat dalam foto itu sesuai dengan bentuk Bale Kambang sebelumnya.

Pemerintahan Belanda mulai menggagas perbaikan-perbaikan terhadap sejumlah bangunan (pura) yang terdampak gempa di Bali pada tahun 1918, dengan menunjuk P.A.J Moojen sebagai kepala restorator (1918-1922) (Noowatha, 2022). Setelah periode Moojen, renovasi terhadap bangunan-bangunan yang rusak tetap dilanjutkan, tetapi tidak seketat sebelumnya. Renovasi dapat dilakukan dan dibiayai oleh masyarakat Bali sendiri. Pada tahun 1929, atas prakarsa Residen L.J.J. Caroon kerajaan-kerajaan di Bali termasuk kerajaan Klungkung dirubah status menjadi *Negara-Bestuuere* dengan raja Klungkung bergelar Dewa Agung (Agung A. A., 2009, p. 226). Cokorda Gde Oka Geg yang diasingkan di Pulau Lombok, kemudian dipanggil dan ditunjuk menjadi *stedehouder* dengan gelar Dewa Agung Oka Geg. Pada masa kepemimpinan Ida Dewa Agung Oka Geg, perbaikan dan renovasi terhadap Bale Kambang dilakukan. Walaupun kekuasaan raja masih di bawah kekuasaan kolonial Belanda, namun tata-cara pemerintahannya tetap diberlakukan sesuai adat Bali (Agung A. A., 2009, p. 222). Pada pertengahan 1930-an hingga 1940-an memulai renovasi besar-besaran terhadap Bale Kambang. Bale yang lama dipindahkan ke Puri Klungkung di dekatnya dan diganti dengan yang lebih besar. Pondasi Bale Kambang diangkat dan dilengkapi dengan penempatan sejumlah patung batu. Meskipun Bale Kambang mengalami perubahan signifikan pada struktur utama, elemen inti tetap dipertahankan. Dewa Agung menugaskan I Wayan Kayun dari Kamasan untuk melukis Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang yang baru. (Vickers, 2012, p. 81). Dari 1940 an, belum pernah ada perbaikan besar terhadap

bangunan dan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Hasil renovasi tahun 1930-an atau 1940-an adalah apa yang hadir hari ini.

Bangunan Bale Kambang berupa bangunan terbuka berbentuk empat persegi panjang. Kata 'bale' dalam pengertian Jawa Kuna, merupakan bangunan terbuka yang terbuat dari kayu dan bambu (Zoetmulder, 1982, p. 197). Atap bangunan Bale Kambang berukuran sekitar 13,8 x 9,5 meter ditopang dengan saka atau tiang kayu berukir berjumlah 28 batang. Jumlah saka ini terbagi atas empat belas saka berada di sisi dalam di lantai atas, dan 14 saka berada disisi luar berpijak di lantai bawah. Lantai bawah Bale Kambang yang berbatasan langsung dengan air kolam dibangun dengan bata merah dengan aksen batu padas. Lantai ini memiliki ukuran sekitar lebar 13,2 meter, dan panjang 15,24 meter. Lantai atas memiliki lebar 8,5 meter panjang 13 meter dan tinggi 1,6 meter. Lantai tertinggi kira-kira 10 meter dari permukaan kolam. Kolam besar yang mengelilingi bangunan Bale Kambang berbentuk persegi panjang berukuran sekitar 37,3 x 45 meter. Untuk mengakses bangunan Bale Kambang, dihubungkan dengan sebuah jembatan batu, dengan ukuran lebar kira-kira 2 meter, dan panjang 10 meter.

4.2.2. Wayang Kamasan Pada Bangunan Puri Semarapura Klungkung

I Made Kanta (1977/1978) menjelaskan bahwa tradisi melukis gaya Wayang Kamasan merupakan kelanjutan dari tradisi melukis Wong Wongan atau lukisan yang menampilkan objek manusia dan alam sekitar. Tradisi ini dianggap sebagai kelanjutan dari keahlian leluhur Nusantara sejak masa Purba. Jejak tradisi Lukisan Wayang Kamasan juga dikaitkan dengan keberadaan tradisi seni pertunjukan wayang yang telah dikenal pada abad ke 9. Prasasti Bebetin A1 yang

berangka 818 caka atau 896 M (Goris, 1954: 55), menyebutkan adanya jenis-jenis kesenian, antara lain: *pamukul* (pemukul gamelan), *pagending* (penyanyi), *pabunjing* (pemukul bunyi-bunyian dari bambu), *papadaha* (pemukul kendang), *parbhansi* (peniup seruling), *pertapukan* (penari topeng dan *Parbhwayang* (wayang).

Raja Marakata yang memerintah di Bali kisaran tahun 994 Saka (1022 M), menerbitkan satu prasasti di Batuan yang mengungkapkan adanya profesi yang ahli membuat gambar atau lukisan yang disebut dengan istilah *citrakara* (Goris, 1954: 97). *Citrakara* adalah sebutan untuk profesi seniman, senada dengan istilah “artist” dalam terminologi Barat (Adnyana, 2015: 59). Penjelasan ini menunjukkan pengakuan terhadap profesi seniman khususnya para empu yang ahli di bidang menggambar atau melukis. Selanjutnya sebuah prasasti pada masa pemerintahan Anak Wungsu (1045-1071) menyebutkan kata *aringgit* untuk menyebutkan istilah wayang. Penyebutan istilah *parbhwayang* dan *aringgit* dalam prasasti yang dikeluarkan para raja Bali Kuna, menjadi petunjuk terhadap keberadaan tradisi menggambar wayang pada masa itu. Hal ini dikuatkan dengan keberadaan prasasti abad ke 11, tersimpan di Pura Kehen, yang menampilkan gambar berupa Bathara Mahaguru, bertangan empat, dengan sikap beryoga yang ditoreh (*engraving*) pada lembaran logam.

Forge dalam buku *Balinese Traditional Paintings* (1978) menghubungkan Seni Lukis Wayang Kamasan dengan keberadaan relief pada dinding-dinding candi di Jawa Timur. Hal ini juga dikuatkan oleh Kieven yang melakukan penelitian terhadap relief naratif di bangunan Candi Jawa Timur yang

menyatakan, wujud relief naratif di candi-candi era Jawa Timur, memiliki kemiripan dengan Lukisan Wayang Kamasan di Bali. Jalinan yang erat antara Pulau Jawa khususnya kerajaan-kerajaan di Jawa Timur dengan Bali sudah mulai terhubung sejak akhir abad ke 10 (Holt, 2005: 76). Pada masa itu dapat diketahui, Pulau Bali diperintah oleh sebuah dinasti kerajaan yang bernama Warmadewa. Dinasti ini berkuasa antara abad 10 dan ke 12, dengan salah satu rajanya diketahui bernama Udayana dan permaisuri Gunapriya Darmapatni (Mahendradatta), yang merupakan Putri dari kerajaan di Jawa Timur. Pasangan ini menurunkan putra yang menjadi penguasa di Bali dan Jawa Timur. Putra mereka yang bernama Anak Wungsu bertahta di Bali, dan seorang putra yang bernama Airlangga ditakdirkan menjadi raja besar di Jawa Timur. Dari data dan informasi dalam sejumlah prasasti tersebut telah memberi petunjuk terhadap keberadaan style wayang sebagai gaya ilustrasi pada masa Bali Kuna. Hubungan yang erat antara Kerajaan Bali dan kerajaan di Jawa Timur pada masa itu, turut menguatkan keberadaan dan penyebaran style wayang di kedua daerah ini. Perwujudan langgam wayang ini dapat ditemukan dalam bentuk torehan pada lembar prasasti berbahan logam maupun berupa pahatan relief pada permukaan batu. Perkembangan gaya wayang kemudian semakin jelas pada masa kehadiran kekuasaan Majapahit di Bali.

Pada tahun 1343 Bali berhasil ditundukkan dan dikuasai oleh kerajaan Majapahit. Di bawah kekuasaan Majapahit, ditunjuklah raja Bali yang berasal dari keturunan Sri Kepakisan. Pada mulanya membangun sebuah istana kerajaan di Samprangan (kini daerah Samprangan berada di wilayah Kabupaten Gianyar).

Namun kemudian perlahan bergeser ke wilayah Gelgel dengan didirikan sebuah istana kerajaan yang bernama Suwecapura. Pada masa kerajaan Gelgel, raja Gelgel pertama, Dalem Ketut Smara Kepakisan (1401-1460) berkesempatan menghadiri undangan Raja Majapahit, Hayam Wuruk, untuk menghadap di istana Majapahit (Putra, 2015, p. 68). Pertemuan itu menghadirkan para adipati dari seluruh Nusantara. Menurut keterangan Nagarakertagama, pertemuan ini dilakukan setiap tahun pada sasih Palguna, pada kesempatan itu raja Majapahit mendapat penghormatan oleh seluruh pembesar kerajaan, termasuk pembesar dari Bali pun datang membawa upeti (Nag.81:5). Pulang ke Bali, Raja Gelgel membawa sejumlah hadiah dari Majapahit, antara lain senjata keris, topeng, pakaian dan kropak wayang (Noorwatha, 2019, p. 196). Tidak dijelaskan secara detail tentang wujud dan isi dari kropak wayang yang dihadiahkan oleh raja Majapahit. Apakah berisi wayang kulit atau wayang beber. Holt menjelaskan “wayang beber terdiri atas ilustrasi-ilustrasi yang digambarkan pada gulungan-gulungan panjang yang digelar dalang adegan demi adegan...” (Holt, 2000). Gulungan-gulungan wayang beber biasanya disimpan dalam kotak kayu yang bernama kropak. Wayang beber dipercaya sebagai jenis wayang yang lebih tua dari jenis wayang yang lain. Indonesian Heritage (1998: 36) mencatat wayang beber mulai tumbuh sebagai seni pertunjukan sekitar tahun 1361. Pendapat ini didukung oleh berita China yang ditulis oleh Ma Huan, yang menyatakan Wayang Beber sangat digemari oleh masyarakat Majapahit pada masa itu. Sehingga dapat diasumsikan satu kropak wayang hadiah dari Majapahit kemungkinan besar berisi gulungan-gulungan wayang beber. Hal ini dapat menjelaskan keberadaan Wayang

Kamasan yang berkembang hingga sekarang, memiliki kaitan erat dengan wayang beber yang telah berkembang sebelumnya di Majapahit.

Wayang beber kemudian mengalami penyurutan popularitas dan digantikan oleh pertunjukan wayang kulit (Saidi, 2008: 94). Hal ini juga terjadi di Bali, dimana wayang beber yang sebelumnya dipertunjukkan dan diceritakan oleh dalang, kemudian hanya dipajang sebagai karya Seni Rupa dalam kaitan upacara. Tradisi ini terjadi pada masa kerajaan Gelgel, seperti yang tercatat dalam Purana Pura Kelaci yang dikutip oleh Yudarta (2016), sebagai berikut:

“... yening tabuh gendere nganutin pengider badene, wayang beber pade sampun megunem mejejer ring badene, swaran kendang ngeredeg, angklung, kekidung upakarane sampun memargi mererodrerodan manut dudonnyane. Ring jabe ancaksaji gong gedene metabuh, gong saron ring sejeroning puri, gambange taler sampun katabuh antuk I Gusti Ngurah Sentong, gending misa gagang, kebo lelatik, gagak ora, miwah same tiyosan, mecandetan ngelangunin hati santukan gending punika mula penganter Sanghyang Atma..”

(kalau tabuh gender menyesuaikan dengan jalur keliling bade (usungan mayat), wayang beber sudah diletakkan berjajar di tempat usungan mayat, suara kendang bergemuruh, angklung, kidung upacara sudah berbaris sesuai dengan urutannya. Di luar tempat persemayaman mayat gong gede dimainkan, gong saron di halaman puri. Gambang juga sudah dimainkan oleh I Gusti Ngurah Sentong, lagu Misa Gagang. Kebo Lelatik, Gagak Ora dan yang lainnya menyajikan jalinan nada yang sangat menyenangkan karena gending tersebut memang penghantar Sanghyang Atma (roh)...”

Penerapan wayang beber sebagai wayang yang dipajang, dibentangkan dalam kaitan upacara yadnya, tentu tidak menghilangkan karakter naratif dari wayang beber. Dengan kondisi tersebut wayang beber diharapkan mampu menarasikan cerita tanpa didampingi seorang dalang. Wayang beber yang pada mulanya menjadi media seni pertunjukan, dapat diyakini, pada masa kerajaan Gelgel mulai mengalami proses transformasi menjadi media seni rupa. Sebagai media seni rupa wayang beber harus disusun dengan struktur visual dan struktur

narasi visual yang mampu (sebagai media komunikasi) menyampaikan pesan secara efektif dihadapan penonton. Dari kondisi ini, dapat diasumsikan jika pada masa kerajaan Glegel Wayang Beber, mengalami transformasi menjadi gaya Wayang Kamasan.

Gaya Wayang Kamasan diperkirakan sudah ada pada masa pemerintahan Dalem Waturenggong. Pada masa ini abad 15 masehi, merupakan masa keemasan kerajaan Gelgel. Masyarakat hidup dengan aman dan sejahtera. Terjadi kemajuan yang pesat dalam berbagai bidang, kesenian, budaya, adat-istiadat dan agama. Dalam bidang kesenian, berbagai kesenian, sastra, tari, kerawitan, dan seni lukis wayang kamasan berkembang dengan pesat. Konon terdapat cerita yang menyebutkan keberadaan Seni Lukis Wayang Kamasan tidak lepas dari diundangnya ahli lukisan dari India. Lukisan kamasan diajarkan oleh guru Ranath Dewa (Potlot), seperti dikutip oleh (Putra, 2015, p. 111). Nama Wayang Kamasan merujuk pada wayang yang dikerjakan oleh para *sangging* yang bermukim di Desa Kamasan. Desa Kamasan terletak di antara Gelgel dan Klungkung. Desa Kamasan adalah tempat bermukimnya para *sangging*, dalang dan seniman sejak masa kerajaan Gelgel, dan terus berlanjut pada masa kerajaan Klungkung.

Desa Kamasan sebagai desa tempat bermukimnya para *sangging* Wayang Kamasan memiliki pertalian dengan Dalem atau Kerajaan Gelgel maupun Kerajaan Klungkung. Sejak jaman Kerajaan Gelgel, Desa Kamasan telah menjadi pusat pengerjaan barang-barang seni, tempat bermukimnya para seniman, dalang dan *sangging*. Seni lukis Wayang Kamasan semakin menguat dan menemukan bentuknya seperti saat ini, pada masa Kerajaan Klungkung. Model atau pakem

Lukisan Wayang Kamasan seperti yang diwariskan hingga sekarang diketahui telah berkembang dengan baik pada masa kerajaan Klungkung.

Sejumlah peninggalan Kerajaan Klungkung di kawasan Puri Semarapura, dapat menunjukkan kentalnya style Wayang Kamasan mewarnai bangunan Puri Kerajaan Klungkung. Salah satunya adalah keberadaan Lukisan Wayang Kamasan yang terletak di Bale Kertha Gosa dan Bale Kambang. Dokumen yang mencatat dan menjelaskan tentang keberadaan Lukisan Wayang Kamasan pada masa Kerajaan Klungkung sebelum kehadiran Belanda di Bali sangat terbatas. Sejumlah legenda yang dituturkan turun temurun menyebutkan tentang keberadaan Sangging Modara yang dianggap menurunkan pakem Lukisan Wayang Kamasan pada masa Kerajaan Klungkung. Nama aslinya adalah I Wayan Mersadi (1771-1830), sebagai orang yang sangat disayangi oleh Dewa Agung (Kanta,1978).

Lukisan Wayang Kamasan biasanya digunakan untuk kegiatan ritual dan magis. Digunakan untuk menghias tempat suci maupun Puri. Keterangan mengenai lukisan di langit-langit bangunan di Puri Klungkung telah dibuat Sumber awal dibuatnya lukisan di langit-langit bangunan tahun 1849, ketika pemerintahan bersama dewa Agung Istri Kanya dan dewa Agung Putra II (Vickers 1991, dan Ida Bagus Kaut Griya Pidada Klungkung). Diperkirakan pada masa pemerintahan Agung Istri Kanya dan Dewa Agung Putra, dilakukan renovasi terhadap Puri Klungkung. Hal ini juga berkaitan dengan terjadinya bencana alam seperti Gunung tambora meletus dan gempa bumi. Menurut Vicker,

selama pemerintahan Dewa Agung Istri Kanya dan Dewa Agung Putra II, seni lukis tradisional di desa Kamasan dihidupkan kembali.

“...Di Klungkung, Ratu Perawan (Ida I Dewa Agung Istri Kanya) dan saudara lelakinya (Dewa Agung Putra II) memulai rekonstruksi kerajaan Klungkung di banyak bidang. Déwa Agung Isteri Kanya sendiri terkenal karena kegiatan keagamaan dan sastra. Dia dan saudara lelakinya mensponsori pemulihan istana tua Klungkung, tempat mereka memerintah. Mereka juga penyokong kegiatan keagamaan dari banyak pura di bawah lindungan negara, dan Ratu Perawan menghabiskan sebagian besar masa pemerintahannya bermeditasi di Pura Taman Sari di sebelah utara ibukota. Dia menulis puisi Jawa Kuno, dan mensponsori sejumlah pendeta di lingkungannya untuk melakukan hal yang sama. Selama pemerintahan bersama Dewa Agung Istri dan Dewa Agung Putra II, seni lukis tradisional di desa Kamasan, dua kilometer selatan Klungkung, dihidupkan kembali.” (Vickers, 1989: 156)

Data mengenai keberadaan Lukisan Wayang Kamasan di Puri Semarapura sebelum peristiwa puputan tahun 1908 sangat sedikit. Para pengunjung asing baik dari bangsa Barat maupun Asia Timur yang sempat melakukan kunjungan ke Puri tidak ada yang menyebutkan atau merekam keberadaan lukisan ini. Mungkin karena tradisi penempatan Lukisan Wayang Kamasan pada masa itu difungsikan dalam kaitan upacara, sehingga keberadaan lukisan Wayang Kamasan luput dari perhatian (Vickers, 1979, p. 37).

Geguritan Padem Warak, yang merekam pelaksanaan upacara *maligia* yang sangat istimewa karena disebut mengorbankan binatang *warak* atau badak yang didatangkan dari pulau Jawa, hanya menggambarkan keadaan Puri Semarapura, penuh dengan hiasan (Vickers, 1991, pp. 115-116). Demikian pula dalam Pralambang Basa Wawatekan juga menggambarkan keadaan Puri yang penuh dengan hiasan (1987, p. 112). Pada masa itu, (Ida Dewa Agung Istri Kania (1822-1860), banyak melakukan perbaikan terhadap bangunan-bangunan suci termasuk istana Semarapura (Vickers, 1991, pp. 110-111). Dalam geguritan ini juga

disebutkan bangunan bale yang dilengkapi dengan *laluhur* dan langse yang biasanya dihias dengan lukisan Wayang Kamasan. (Vickers, 1991, p. 128) *Laluhur* ditempatkan dilangit-langit bangunan atau bale. Meskipun tidak secara jelas disebutkan keberadaan Lukisan Wayang Kamasan, tetapi dapat diyakini Puri Semarapura dihias dengan Lukisan Wayang Kamasan yang dipasang ketika ada upacara yadnya.

Bangunan Puri Semarapura mengalami kerusakan setelah peristiwa Perang puputan Klungkung. Menyisakan bangunan Bale Kambang, Bale Kertha Gosa dan Pemedal Agung. Dari sisa-sisa bangunan yang masih ada, dapat dicermati keberadaan sejumlah peninggalan atau artefak yang bisa menunjukkan begitu kentalnya penerapan gaya Wayang Kamasan pada hiasan bangun dan arsitektur Puri Semarapura. Tahun 1920-an melalui dokumen foto, tembok luar Puri beserta Candi Bentar pintu masuk menuju Ancak Saji atau halaman depan puri terlihat masih ada (Vink, 1925). Tembok dan Candi Bentar ini dihias dengan ukiran batu padas yang sangat indah. Panel-panelnya diukir dengan relief bergaya Wayang Kamasan. Namun sekitar tahun 1930an Candi Bentar tersebut telah tidak ada dan kemungkinan diganti dengan candi yang baru.

Bentuk Wayang Kamasan terekam pada daun pintu Pemedal Agung. Pemedal agung adalah pintu gerbang utama puri yang berbentuk Candi Kurung. Pemedal Agung termasuk salah satu bangunan yang disakralkan dalam area Puri Semarapura. Bangunan ini menjadi pintu penghubung antara ruang luar atau publik dengan ruang dalam. Dalam keyakinan Bali, bangunan pemedal agung telah melalui proses ritual yang bertujuan untuk menangkal energi-energi negatif

agar tidak masuk ke dalam puri. Konon pada saat peristiwa Perang Puputan, tentara belanda yang berniat memasuki Puri dengan memanjat Pemedal Agung ini tidak mampu merealisasikan tujuannya masuk ke dalam Puri. Dari atas Pemedal Agung yang dilihat lautan yang membentang luas (Kaut, 2020). Pada bangunan ini terdapat tiga pintu yaitu satu pintu utama yang berada di tengah-tengah dan dua pintu yang lebih kecil, mengapit di sebelah kanan dan kiri pintu utama. Pada pintu bagian tengah terdapat dua bilah daun pintu yang berbahan kayu, sedangkan dua pintu samping, masing-masing ditutup dengan satu bilah daun pintu berbahan kayu. Pada bilah-bilah pintu tua ini terpahat relief gambar bergaya Wayang Kamasan.



Gambar 4.2 Gaya Wayang Kamasan Menghias Relief Daun Pintu Pemedal Agung (abad 17) (Dok. Cahyadi 2020)

Bentuk Wayang Kamasan juga ditemukan terukir pada sisi tembok pembatas. Relief bergaya Wayang Kamasan ini terdapat pada pagar atau tembok pembatas antara Taman Gili dengan Ancak Saji. Relief dalam kondisi haus dan rontok termakan usia, sehingga sangat sulit untuk membaca dan mengetahui

narasinya. Secara sepintas relief menampilkan suatu adegan, rupanya jelas memperlihatkan gaya visual Wayang Kamasan. Kemudian melalui dokumen foto tahun 1920an, tampilan relief Wayang Kamasan juga ditemukan pada tembok Puri sisi luar yang berbatasan dengan jalan umum. Menampilkan satu figur utuh dengan gaya Wayang Kamasan.



Gambar 4.3 Gaya Wayang Kamasan Menghias Relief Tembok yang terbuat dari bahan batu padas Tusan (abad 17) (Dok. Cahyadi 2020)

Terdapat pertemuan raja-raja di seluruh Bali bertempat di bale Kerta Gosa Klungkung pada tanggal 7 Maret 1931 (Agung A. A., 2009, p. 227). Keberadaan Lukisan Wayang Kamasan di bale kertha gosa direkam oleh Walter Spies. Namun tidak ditemukan dokumentasi tentang lukisan yang ada di Bale Kambang. Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang diperkirakan dibuat sekitar tahun 1940an, pada masa berkuasanya bangsa Jepang. Sebelum dikuasai Jepang, sejak tahun 1938 sudah berstatus *zelfbestuur* yaitu mengembalikan sistem pemerintahan berdasarkan aturan pemerintah kerajaan yang memberikan kebebasan kepada raja untuk mengurus kerajaannya (Agung A. A., 2009, p. 228). Raja Klungkung Dewa

Agung Oka Geg meminta para *sangging* dari desa kamasan untuk mengerjakan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Pekerjaan ini dipimpin oleh I Wayan Kayun, dan pewarnaan dilakukan oleh Ketut Kiren (Vickers, 1979, p. 274).

Bentuk Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang adalah berupa *ulon-ulon* atau lelangit yang diletakkan atau digantung di bagian atas Bale menutupi plafon. Fungsi Lukisan Wayang Kamasan erat kaitannya dengan fungsi religius dan juga fungsi sosial. Lukisan wayang kamasan biasanya dapat ditemui menghiasi bangunan di pura maupun bangunan bale tradisional Bali. Lukisan ini banyak dikerjakan pada medium kain maupun kulit kayu. Dipajang pada momen-momen tertentu misalnya terkait dengan upacara piodalan di pura maupun upacara manusa yadnya di puri atau rumah-rumah penduduk. Jika sudah selesai, biasanya akan digulung atau dilipat untuk disimpan dan akan dikeluarkan kembali jika ada kegiatan upacara.

Renovasi terhadap sisa peninggalan kerajaan Klungkung mulai marak terjadi sekitar akhir tahun 1920an. Pada masa itu pemerintahan kerajaan berstatus *Gouvernements-landschap*: daerah atau kerajaan yang ditetapkan oleh Pemerintah Hindia Belanda sebagai bagian dari kekuasaan mereka, di bawah pimpinan seorang raja yang diberi gelar *stedehouder* (wakil) dari pemerintah hindia belanda (Agung I. A., 1989, p. 669). Pada tahun 1929 yang menjadi Residen Bali dan Lombok adalah J. Caroon. Pada masa ini terjadi pembaharuan tata pemerintahan di Bali. Menetapkan delapan *resort* (daerah) pemerintahan. Yaitu Buleleng, Jembrana, Tabanan, Badung, Gianyar, Klungkung, Bangli dan Karangasem. Setiap *resort* dipimpin oleh seorang bumiputra warga Bali yang akan ditunjuk dari

keturunan raja-raja yang dahulu memerintah kerajaan-kerajaan di Bali (Agung I. A., 1989, pp. 674-675). *Resort* dalam istilah Bali disebut Negara, dengan pimpinannya diberi gelar *Negara-bestuurder* atau penguasa negara. Setiap negara diawasi oleh seorang kontrolir dari bangsa Belanda yang disebut *binnenlands bestuur*. Pada tahun 1938 diadakan pengambilan sumpah jabatan kedelapan kepala pemerintahan swapraja di Bali di Pura Besakih. Pada saat itu yang menjabat sebagai Residen Bali dan Lombok adalah J. Mol (Agung I. A., 1989, p. 677).

Kehadiran penjajah Jepang di Pulau Bali terjadi sekitar tahun 1942. Pada masa pemerintahan Jepang, Swapraja (raja) ditetapkan dalam kedudukannya semula yang bertanggung jawab atas pemerintahan di daerahnya masing-masing dan diberi nama “*syutjo*”. Kemudian di tiap-tiap daerah swapraja itu ditunjuk seorang pejabat Jepang (*bunken*) yang tidak mencampuri dalam urusan pemerintahan, akan tetapi hanya menjadi penghubung dengan Angkatan Perang Jepang.

4.3 Narasi Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung

Persepsi bahwa cerita dan mitos menyampaikan pengetahuan mistik memiliki tradisi panjang dan kuat dalam budaya Jawa atau Bali, tradisi yang saat ini masih hidup dalam praktik pertunjukan wayang (Kieven, 2013, p. 21). Keberadaan narasi dapat dianggap sekedar hiburan ataupun dapat juga dipandang untuk menyampaikan pesan pada tataran pengetahuan mistik atau spiritual. Hal ini

berlaku untuk berbagai penyampaian narasi: dalam sastra, media seni pertunjukan maupun media visual

4.3.1. Tradisi Naratif yang Terwariskan

Bali memiliki jejak tradisi naratif yang cukup panjang. Dimulai dalam bentuk tradisi lisan. Tradisi ini diperkirakan telah ada dari masa purba (Kanta, 1977/1978), dan jejaknya mulai menguat pada masa Bali Kuna (896-1342). Bentuk dan jenis (genre) lisan yang diduga sudah lumrah dalam masyarakat Bali pada masa itu antara lain: *cecimpedan* (teka-teki berirama), *bladbadan* (permainan bunyi), *rawos ngempelin* (ungkapan berarti ganda, ambigu), *sesawangan* (perumpamaan), *sesimbing* (sindiran), *seloka* (bidal), *sesenggakkan* (ibarat), *sesonggan* (pepatah), *sesapan/seha* (sapaan), *wewangsalan* (tamsil, pantun dua seuntai), *peparikan* (pantun) dan *satua* (folklor) (Ikram, 2009, p. 145). Berbagai bentuk dan genre sastra tersebut sudah dikenal dalam kehidupan masyarakat sastra Bali hingga kini. Pemakaian bentuk dan jenis sastra lisan umumnya masih bertahan secara terbatas sebagai unsur-unsur seni pertunjukan tradisional, atau sebagai ungkapan dalam sambutan upacara adat-keagamaan.

Berbagai khazanah wiracarita, tutur, dan tembang-tembang religi disosialisasikan secara turun temurun. Sistem narasi yang ada di balik wiracarita, tutur, dan tradisi yang sejenis bertujuan untuk menciptakan memori dan etika kolektif masyarakat Bali. Para tetua di Bali selalu memberikan wejangan kepada anak-anak dan generasi yang lebih muda tentang tutur kebajikan, kepahlawanan dan filsafat tembang dan karya sastra lisan. Tradisi naratif dalam bentuk tertulis diperkirakan mulai menguat setelah masa kerajaan Bali Kuna, yaitu pada masa

kerajaan Majapahit berhasil menguasai Bali (Zoetmulder 1985:22). Berakhirnya kekuasaan raja-raja Bali Kuna, yang ditandai dengan takluknya raja Sri Astasura Ratna Bhumi Banten pada 1343 Masehi. Membuka gelombang kedatangan orang-orang Majapahit ke Bali, juga membawa serta karya-karya sastra naratif Jawa Kuna antara lain: kakawin Desawarnana, Arjunawijaya, Sutasoma dan naskah-naskah usada (Ginarsa, 1979: 22).

Tonggak awal tumbuhnya tradisi naratif dalam bentuk tertulis di Bali mulai nampak jelas yaitu pada masa kerajaan Gelgel. Sejak pemerintahan Dalem Ketut Smara Kepakisan di Gelgel (1383-1460 M), terlihat ada kemajuan dalam berbagai bidang kehidupan seperti politik, ekonomi, sosial-keagamaan (Tim Penyusun, 1980: 58-60; Kanta, 1983:27-29), tentu termasuk dalam bidang kesusastraan. Pada masa pemerintahan Dalem Smara Kepakisan ini, kerajaan Majapahit sedang dalam puncak kejayaannya di bawah pemerintahan raja Hayam Wuruk (1350-1389) dengan didampingi patih Amangkubhumi Gajah Mada (Poesponegoro dan Nugroho Notosusanto, vol.II, 1993: 435-39).

Jatuhnya Gelgel pada 1686 masehi, telah menyebabkan Bali terpecah menjadi kerajaan-kerajaan kecil yang berdaulat atas wilayahnya. Sampai pada permulaan abad ke-19 pulau Bali terpecah menjadi sembilan kerajaan kecil yakni: Buleleng, Mengwi, Karangasem, Badung, Tabanan, Gianyar, Bangli, Jembrana dan Klungkung. Dengan menempatkan raja Klungkung sebagai sesuhunan raja-raja Bali dan Lombok. Pada periode ini kehidupan tradisi sastra naratif Bali-Jawa Kuna mengalami perkembangan yang cukup baik selaras dengan pola penataan sistem organisasi sosial-keagamaan yang tertanam sejak

zaman Gelgel. Pada setiap puri raja-raja di Bali tersebut kegiatan tradisi sastra menjadi bagian yang tidak terpisahkan dari kehidupan keagamaan dan politik kerajaan, dan dalam kaitan itu raja-raja Bali tersebut memiliki hubungan yang sangat erat dengan kaum Brahmana. Demikian pula dalam kegiatan ritual upacara keagamaan di pura, tembang-tembang naratif selalu diperdengarkan oleh juru tembang atau *juru base*. Pertunjukan wayang juga menjadi arena sosialisai sistem narasi. Oleh karena itu pura, puri dan griya merupakan tempat berlangsungnya tradisi sastra Bali-Jawa kuna yang sangat penting pada periode itu.

Di Bali terdapat dua pusat keusastraan yang penting tempat para pujangga berkumpul yaitu kerajaan Klungkung di bawah pemerintahan Dewa Agung Istri Kanya (1815-1851) dan kerajaan Mataram yang berpusat di Cakranegara, Lombok (Creese, 2012, pp. 19-20). Kerajaan Klungkung sebagai garis utama penerus kerajaan majapahit dan kerajaan Gelgel, dikenal memiliki tradisi sastra yang sangat kental. Dewa Agung Istri Kanya (1809-1868), adalah seorang raja sekaligus juga pengarang (kawi sastra). Salah satu karya sastra yang ditulis adalah Kakawin Bhasa Wawatekan. Disamping sebagai pengarang, Dewa Agung Istri Kanya juga sering disebut dan dipuja sebagai pengayom dengan berbagai nama dalam sejumlah manggala karya sastra yang ditulis pada masa pemerintahannya, seperti dalam kakawin Astikayana disebut dengan Naranatha Kanya, dalam Babad Dalem disebut dengan Wirya Kanya, dalam Kakawin Parthadharma disebut dengan Nrepakanya, Nrepatiwadhu, Rajajuwita, dalam Kakawin Sakraprajaya disebut Sri Ratneswara, dan dalam kakawin Pretuwijaya dikenal dengan Narendra Dayita.

Kawi sastra berikutnya juga berasal dari Puri Klungkung tepatnya dari Puri Kaler Kangin, Ida Anak Agung Gde Pameregan (1810-1890), dikenal sangat aktif dalam kegiatan sastra menjelang akhir kekuasaan Dewa Agung Istri Kanya. Sangar produktif menghasilkan karya sastra pada masa pemerintahan Ida Dewa Agung Putra III atau Ida Betara Dalem (1850-1903), raja ke 15 dalam pemerintahan Klungkung. Anak Agung Gde Pameregan sesungguhnya adalah saudara sepupu dari Raja Ida Dewa Agung Putra III, karena kakeknya adalah raja ke 12 yang bernama Ida Dewa Agung Putra I (1785-1800).

Anak Agung Gde Pameregan juga dikenal memiliki pengetahuan dalam berbagai bidang keagamaan dan sejarah, seperti: wariga, pawukon, weda, tatwa dan sasana. Dalam karya-karyanya beliau dikenal dengan nama samarannya yakni Sira Wirya Gora Patonda. Adapun karya-karya yang dilahirkan antara lain: Geguritan Duh Ratnayu, Paprikan Senapati Salya, Kidung Mituturin Awak, Paparikan Agastya, Kidung Ngiket Ipijan, Tatwa Pamargin Surya (pawukon), Kidung Tetajen, Peparikan Parwa Calon Arang, Istri Sasana, Kidung Indik Daging Weda, Kidung Uwug Gianyar, Indik Pagepuk Satra, Ligya Padem Warak dan Geguritan Bhoma-Sang Samba (Kanta, 1984: 5).

Kegiatan bersastra atau tradisi sastra merupakan sarana bagi setiap orang Bali, terlebih para bangsawan di lingkungan istana, raja-raja muda maupun raja sekalipun, untuk menguasai berbagai jenis pengetahuan pada umumnya dan pengetahuan keagamaan pada khususnya. Pada periode ini lingkungan istana menjadi tempat yang menaungi aktivitas tradisi sastra. Bahkan raja sendiri bagian tidak terpisahkan dari tradisi sastra tersebut.

4.3.2. Tradisi Visualisasi Narasi.

Tradisi visualisasi narasi diperkirakan telah terjadi sejak masa purba. Ciri-ciri naratif tampak pada lukisan-lukisan berupa adegan perburuan, tarian, dan juga pada objek-objek yang digambar repetitif. Lukisan perburuan sering berupa sekian banyak cap tangan yang muncul mengelilingi binatang tertentu seperti babi hutan dan rusa. Gambar matahari secara repetitif selalu muncul di dekat kadal. Dengan demikian objek-objek dalam lukisan tersebut membentuk semacam kombinasi sehingga terbentuk sebuah adegan yang menceritakan sesuatu. Tentang beberapa gambar figur manusia di sebuah perahu Holt (2000:5)

Tradisi pengawetan sastra juga dilakukan dalam bentuk pementasan seni atau seni pertunjukan. Kedekatan tradisi sastra dan seni pertunjukan diperkirakan telah berlangsung sejak jaman kerajaan di Bali. Puncaknya terjadi pada masa masuknya pengaruh kerajaan Majapahit ke Bali sekitar abad ke 14-16 masehi. Catatan-catatan sejarah dan sastra yang ada tentang periode kejayaan Majapahit, sedikit banyak menceritakan tentang pertunjukan tari-tarian di istana-istana dan gedung-gedung megah pada era itu. Pada periode tersebut, seni pertunjukan telah berkembang pesat, dan sebagian besar berupa pementasan dramatari bertopeng maupun tidak yang dipentaskan dalam istana kerajaan (Bandem, 2004: 36). Dramatari-dramatari ini mementaskan lakon yang bersumber dari karya-karya sastra klasik. Mulai dari dramatari gambuh, arja, tari legong, kecak, wayang wong.

Tradisi visualisasi narasi di Bali, juga dapat dilihat pada arsitektur bangunan-bangunan tempat suci seperti pura dan juga puri. Pada hiasan candi dan tembok-tembok bangunan sering ditemukan penampakan relief-relief naratif yang bersumber dari karya sastra. Bahkan kini relief naratif juga banyak ditemukan pada bangunan-bangunan hunian modern seperti hotel, gedung pertemuan, gedung pemerintahan, dsb. Visualisasi narasi juga sering ditemukan dalam bentuk lontar prasi atau lontar bergambar. Dalam pakem tradisi, dikenal dua jenis lontar *Prasi*. Pertama, "*Prasi Grantangan Base*" yaitu lontar *prasi* yang mengilustrasikan setiap kalimat atau bait cerita dari karya sastra, dan "*Prasi Gegantaran*" yaitu *prasi* yang memvisualkan cerita yang telah disarikan (Sudarta, 2018). Tradisi naratif juga tercermin dalam wayang beber. Diperkirakan tradisi pertunjukan ini pernah populer pada masa kejayaan kerajaan Majapahit. Menurut berita China pertunjukan ini sangat digemari oleh masyarakat di Majapahit. Kemungkinan besar pertunjukan wayang beber juga sampai di Bali pada masa kerajaan Gelgel. Dari informasi Babad Dalem, Ketika Ida Dalem Kepakisan menghadiri upacara besar di Istana Majapahit, beliau memperoleh sejumlah hadiah, dan salah satunya berupa satu kropak wayang. Tidak dijelaskan tentang jenis wayang yang dibawa dari Majapahit, apakah berupa wayang beber atau wayang kulit. Namun berdasarkan berita Cina tersebut wayang beber yang sangat populer di Majapahit pada masa itu, dapat diperkirakan juga terbawa ke Bali (kerajaan Gelgel).

Tradisi penempatan lukisan pada bangunan kemungkinan telah berlangsung lama. Zoetmulder melakukan analisis terhadap sastra Jawa kuno mendapatkan kebiasaan penempatan teks-teks sastra pada sejumlah bangunan.

Bahwa pada masa lalu terdapat kebiasaan menaruh karya sastra berupa teks sastra di bangunan pondok atau berupa bangunan kecil yang biasanya dapat dijumpai di halaman candi-candi, pertapaan, di halaman-halaman dan taman-taman dekat keraton dan rumah para bangsawan, di hutan dan khusus di atas batu-batu karang dekat pantai (Zoetmulder, 1994, p. 163). Bangunan-bangunan tersebut disebut dengan nama yang berbeda-beda, antara lain *yasa*, *mahanten* dan *bale*. Tradisi semacam ini jika dikaitkan dengan keadaan yang terjadi sekarang memiliki kesinambungan dengan tradisi penempatan teks dan lukisan pada sejumlah bagian bangunan. Utamanya ketika kita melihat bangunan Bale Kambang dan Kertha Gosa yang menampilkan lukisan dan teks pada langit-langitnya. Kemudian juga dijelaskan mengenai adanya istilah-istilah yang digunakan sebagai media menulis atau melukis pada bagian bangunan yang disebut *wuletan*. Istilah *wuletan* atau semacam wilah atau welah yang semula mungkin dibuat dari bambu atau kayu, tetapi dikemudian hari ini juga dapat dipakai untuk menunjukkan lukisan di atas kanvas atau kain seperti masih terdapat di Bali sampai hari ini, seperti yang dikutip dari Zoetmulder dari teks Korawasrama 180.3 (Zoetmulder, 1994, p. 169)

Dalam kakawin Jayaprana (abad 17), disebutkan mengenai lukisan pada *parba* tempat tidur. Mengambil kisah malat di Gunung Kawi atau Panji (C. Hooykaas, 1958: 31). Garrett Kam (1993) melakukan kajian tentang lukisan di langit-langit bangunan dengan memperhatikan Jurasa, sebuah cerita legenda yang berasal dari abad 18. Melalui kajian ini dapat diketahui jika penerapan lukisan di langit-langit telah populer pada masa sekitar masa pembuatan Bale Kambang dan Puri Semarapura (abad 17), dan keberadaanya dikaitkan dengan fungsi

pencerahan dan kenikmatan (Kam, 1993: 21-36). Kisah Juarsa abad 18 yang menceritakan tentang percintaan antara Narangwulan dengan suaminya Juarsa yang terpisahkan, menyamar menjadi pria. Menjadi seorang pangeran dia kemudian membangun sebuah bale yang dilukis dengan cerita tragis kehidupan Juarsa. Hal ini bertujuan untuk menemukan kembali suaminya yang hilang. Ketika Juarsa melihat lukisan ini dia menjadi emosional sedih dan menangis (Hinzler, 1986: 39-91).

Zoetmulder, melakukan sejumlah analisa terhadap karya-karya sastra pada masa jawa kuno, menemukan kebiasaan para kawi untuk menempatkan atau menaruh karya mereka di bangunan, bale. Sehingga penempatan karya Lukisan Wayang Kamasan yang berisi visual dan teks seperti yang ditemukan di Kertha Gosa dan Bale Kambang merupakan kelanjutan dari tradisi penempatan karya sastra dan visualisasi narasi yang telah ada sejak masa kerajaan Bali Kuna, Kerajaan Gelgel dan Klungkung.

Tradisi visualisasi narasi dalam lingkungan istana kerajaan, memiliki fungsi yang sangat penting. Pada dasarnya puri dan griya, sebagaimana halnya dengan istana Gelgel di masa lalu, merupakan pusat tradisi nyastra yakni suatu tradisi untuk menyalin, menulis, mencipta karya sastra dan mendalami berbagai pengetahuan yang terkandung di dalamnya. Membaca dan mengapresiasi teks-teks sastra yang disajikan dalam kegiatan *mabebasan*, *pesantian*, dan *pepaosan* hanyalah salah satu aspek estetik religius dari tradisi nyastra tersebut. Tujuan terpenting dari tradisi nyastra tersebut pada prinsipnya adalah sebagai institusi pendidikan yang merupakan bagian dari sistem pendidikan tradisional. Seperti

yang dituturkan oleh Mr. Ida Anak Agung Gde Agung (lahir 1921M), putra raja Gianyar:

“Ayah saya (Ida Anak Agung Ngurah Agung) lahir pada 1835 sewaktu kerajaan Gianyar masih berdaulat ke dalam. Beliau tidak pernah mengenyam pendidikan formal karena pada waktu itu tidak ada sekolah, namun memperoleh pendidikan khas (tradisional) Bali yang dititikberatkan pada masalah agama Hindu Dharma dan sastra Jawa Kuno yang sumbernya berasal dari India. Misalnya, pokok falsafah agama Hindu Dharma dan Veda yang menjadi dasar ajaran-ajaran agama di samping menguasai sastra Jawa Kuno yang terdapat pada karya-karya seperti Ramayana, Mahabharata, Sutasoma, Adiparwa dan seabainya” (Agung, 1993: 16)

Penuturan Mr. Ida Anak Agung Gde Agung tentang suasana dan kegiatan nyastra di puri Gianyar pada awal abad ke 20 an beserta ratusan koleksi naskah Jawa Kuno dan Bali yang hingga kini masih terwarisi dengan baik di puri tersebut, dapat menunjukkan jika tradisi nyastra sudah menjadi bagian yang tidak terpisahkan dengan istana para raja di Bali. Menurut penuturan Ida Peranda Griya Takmung, tradisi nyastra tumbuh dengan subur di lingkungan Puri dan Griya. Di lingkungan griya terdapat sebuah bale khusus yang digunakan untuk melakukan pertemuan dan apresiasi sastra. Sastra merupakan sumber pengetahuan dan nilai (ajaran kepemimpinan, kenegarawanan, kenegarawanan) yang wajib dikuasai oleh seorang raja. Sumber pengetahuan itu, terkandung dalam kitab sastra seperti Dharmasastra, nitisastra, raja sasana, dll. Pada masa itu, raja adalah penguasa pemerintahan tertinggi yang sekaligus bertindak sebagai kepala spiritual. Sastra dipandang memiliki kekuatan atau kesaktian yang mampu berdampak positif maupun negatif. Bagi seorang kawi, akan berharap agar karyanya dapat menambah kekuasaan raja serta kesejahteraan seluruh dunia. Disebutkan bahwa karya sastra itu memiliki “kesaktian” kata (Zoetmulder, 1994, p. 196). Bagi

masyarakat Bali, sastra berfungsi sebagai sumber pengetahuan dan sumber nilai (moral, etika). Ajaran dan filsafat agama Hindu yang tertuang di dalam wiracarita seperti Ramayana dan Baratayudha juga beberapa kakawin seperti Arjunawiwaha dan Sutasoma sudah menjadi gaya hidup dan pandangan hidup bagi golongan bangsawan, khususnya di kalangan keluarga istana (Agung A. A., 2009, pp. 112-113).

Pengaruh kesusastraan dalam bentuk kakawin juga merupakan sumber yang sangat penting bagi seorang pemimpin atau raja. Inilah yang melahirkan konsep kekuasaan yang mencermintakan watak *satria* (berani), *sakti*, wibuh (makmur, kaya), *wirya* (ketenangan batin), dan wibawa. Konsep kekuasaan Bali yang dipengaruhi oleh filsafat dan etika agama hindu, adalah Asta Brata, yang diambil dari kakawin Ramayana. Di Bali raja berfungsi ganda, yaitu dalam bidang keduniawian dan kerohanian. Raja bisa bergelar Raja Pendeta atau di Bali disebut Rajapandita atau wiku. Dalam upacara padiksan atau pengukuhan calon pendeta (welaka) menjadi sulinggih, mereka juga harus mendapat restu dari raja. Dalam hal ini raja harus mahir dalam bidang Weda, filsafat dan etika.

4.3.3. Narasi Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang

Tidak bisa diketahui dengan pasti, sejak kapan Bale Kambang di Puri Semarapura Klungkung sudah dihias dengan Lukisan Wayang Kamasan. Data dan laporan tentang keberadaan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, masih sangat terbatas. Namun tradisi penempatan gambar naratif di suatu bangunan

sudah berlangsung sejak lama. Sebuah naskah geguritan padem warak yang mengisahkan tentang upacara besar *maligia* di Puri Semarapura, menguraikan tentang keindahan Puri Klungkung yang dilengkapi dengan berbagai hiasan. Meskipun tidak menguraikan secara jelas mengenai hiasan Wayang Kamasan, diperkirakan Wayang Kamasan sudah menghiasi bangunan Bale Kambang pada masa kerajaan (Kam, 1993: 31). Kam juga mencoba menelusuri latar sejarah lukisan Bale Kambang dengan melihat laporan dari seniman dan penulis Belanda Wijnand Otto Jan Nieuwenkamp, yang mengunjungi Bali antara tahun 1904, 1906-1907 dan 1918, serta Walter Spies, yang merekam dengan foto pada masa tahun 1930 an. Di sini Kam tidak menemukan rekaman atau dokumen yang merekam keberadaan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang sebelum tahun 1940an.

Catatan dan data tentang lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang pada masa kerajaan hingga sebelum tahun 1940an memang sangat terbatas. Adrian Vickers mencatat tahun 1940an awal adalah masa lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dikerjakan. Vickers tidak menyebutkan keberadaan lukisan ini sebelum tahun 1940an. Penampakan bendera Jepang dalam suatu adegan di lukisan ini dianggap sebagai indikasi masa pengerjaan lukisan yaitu pada masa penjajahan Jepang (Vickers, 2012). Vickers dan Kam sepakat untuk menyebut lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dikerjakan pada masa penjajahan Jepang antara tahun 1942-1945. Namun dari wawancara dengan Ida Dalem Semarabawa (2022) dan kerabat Puri Klungkung, menyebut bahwa kebiasaan untuk menempatkan lukisan di Bale Kambang dan Kertha Gosa sudah ada sejak Puri Klungkung

didirikan. Ida pedanda Gria Takmung (2022), juga menguatkan keterangan itu, dengan menyebutkan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang pertama kali dibuat pada masa pemerintahan Ida Dewa Agung Jambe I (awal abad 17). Sedangkan pemilihan cerita atau tema yang disajikan dalam bentuk lukisan Wayang Kamasan biasanya mengikuti tradisi yang sudah ada sebelumnya. Keberadaan cerita Sutasoma di Bale Kambang diperkirakan merupakan lukisan naratif Sutasoma yang paling awal. Narasi Sutasoma dalam lukisan Bale Kambang dihadirkan terkait dengan raja yang menugaskan (Hobart, 1990, pp. 93-94).

Menurut penjelasan Ida Bagus Kaut Pidada (2022), pada masa pemerintahan Ida Dewagung Putra III bersama Ida Dewagung Istri Kanya (abad 19), banyak dilakukan perbaikan dan renovasi terhadap Puri Semarapura Klungkung. Termasuk bangunan-bangunan yang terdapat dalam kawasan Taman Gili yaitu Bale Kertha Gosa dan Bale Kambang, dan tentu juga Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Pada masa itu banyak terjadi bencana alam dan bencana penyakit, yang mendorong dilakukan sejumlah upacara untuk dapat menetralsir dan mengembalikan keseimbangan alam semesta.

Catatan mengenai Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang baru muncul pada masa penjajahan Jepang. Keberadaan bendera Jepang mengindikasikan masa pengerjaan lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Diperkirakan dikerjakan pada masa Penjajahan Jepang sekitar tahun 1940an. Lukisan ini dibuat pada permukaan asbes, bahan yang sebelumnya juga sudah digunakan untuk mengerjakan lukisan Wayang Kamasan di Bale Kertha Gosa. Lukisan Wayang

Kamasan Bale Kambang direnovasi pada tahun 1940an, bersamaan dengan masa pendudukan Jepang di Bali Jepang masuk dan berhasil menguasai nusantara khususnya pulau bali pada tahun 1942 hingga tahun 1945. Pada masa itu, Jepang sedang giat-giatnya mengajak dan mempengaruhi masyarakat untuk bersedia mendukung dan membantu peperangan dengan sekutu.



Gambar 4.4 Dokumen beberapa bagian lukisan wayang kamasan Bale Kambang yang diganti tahun 1980an koleksi Museum Klasik Nyoman Gunarsa (sebelah kiri), dan bagian lukisan yang baru dibuat oleh I Nyoman Mandra tahun 1980an (sebelah Kanan), (dokumentasi Cahyadi, 2015)

Setelah kejadian gempa bumi tahun 1917 yang melanda Bali, menyebabkan banyak kerusakan terhadap bangunan rumah maupun tempat suci, tampak muncul kesemarakkan untuk melakukan renovasi dan perbaikan terhadap bangunan-bangunan yang rusak. Pemerintah Belanda di Bali melakukan sejumlah program perbaikan bangunan-bangunan yang rusak dengan prioritas bangunan-bangunan suci. Di Klungkung juga mulai dilakukan perbaikan-perbaikan terhadap sejumlah bangunan. Bangunan kertha gosa dan Bale Kambang menjadi bangunan yang direnovasi pada masa itu. Bangunan Kertha Gosa atapnya diganti dan juga mengganti lukisan yang terdapat pada langit-langit bangunan. Sedangkan bangunan Bale Kambang yang awalnya terlihat kecil dibuat lebih tinggi dan lebih lebih luas. Proses pengerjaan diperkirakan dimulai tahun 1930an dan selesai sekitar tahun 1940an. Antara tahun 1930-1940an terjadi peralihan kekuasaan dari Belanda ke tangan Jepang. Bangunan pondasi dan kolam dibuat pada masa Belanda, sedangkan atap berikut lukisan di langit-langit bangunan Bale Kambang diperkirakan dibuat pada masa Jepang.

Perbaikan bangunan Bale Kambang tentu tidak bisa dilepaskan dari peran seorang Raja Klungkung Ida Dewagung Oka Geg. Beliau meminta kepada para pelukis atau *sangging* dari desa Kamasan untuk mengerjakan lukisan di Bale Kambang. Proses pengerjaan dipimpin oleh I Wayan Kayun, seorang *sangging* yang berasal dari banjar Sangging desa Kamasan. Peran Dewa Agung Oka Geg pada saat renovasi Bale Kambang adalah sebagai seorang raja berperan sebagai konseptor, pengawas, penyandang dana dan sebagai penanggung jawab

(Semarabawa, 2022). Renovasi lukisan di Bale Kambang diperkirakan tetap mengacu pada tradisi dan kebiasaan yang telah ada sejak masa kerajaan Klungkung terdahulu (Takmung, 2022). Sehingga tema-tema yang ditemukan pada langit-langit bangunan Bale Kambang saat ini, merupakan tema-tema yang juga dipilih divisualisasikan, pada masa terdahulu. Cerita Sutasoma, Brayut dan Palelindungan diyakini telah menjadi pilihan tema lukisan wayang kamasan Bale Kambang sejak masa kerajaan pemerintahan Dewa Agung Jambe I, Dewa Agung Istri Kanya dan Dewa Agung Gde Oka Geg yang tetap dipertahankan hingga sekarang.

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang diperbaiki secara terbatas sekitar tahun 1980an. Perbaikan dilakukan terhadap beberapa panel yang mengalami kerusakan. Proses perbaikan dilakukan dengan mengganti panel yang rusak dengan yang baru, yang dikerjakan oleh sangging dari desa Kamasan dipimpin oleh I Nyoman Mandra. Panel-panel yang mengalami perbaikan dapat diketahui dari tampilan warna yang terlihat lebih terang dan bersih, jika dibandingkan dengan lukisan yang lama. Panel-panel yang diganti tersebar di tema sutasoma, brayut dan palelindungan. Di tema Sutasoma diketahui terdapat sembilan panel yang diganti, yaitu, sutasoma beryoga menghadapi pemurtian Gajah Waktra, pemurtian Sutasoma, petangkilan pengikut Dasabahu kepada Dewi Candrawati, pesiyat raja Porusadha, empat panel dalam adegan pesiyat antara pasukan Dasabahu dengan pasukan Porusadha, petangkil Porusadha kepada Sutasoma dan panel adegan Sutasoma *ketadah* Bethara Kala. Di cerita Brayut, diketahui terdapat tiga panel baru yang mengganti panel sebelumnya yang

kemungkinan mengalami kerusakan. Panel tersebut antara lain: adegan pertemuan antara Pan Brayut dengan anak-anaknya di rumah, adegan anak-anak Brayut menghaturkan persembahan di sanggah, dan adegan sekaa gambelan memainkan gambelan. Pada tema palelintangan diketahui terdapat lima panel yang diganti, yaitu: panel sato asu, panel lintang lumbung, lintang bubu bolong, lintang banyak angram, dan lintang sadaka. Pergantian panel yang rusak dilakukan dengan tetap mengacu pada wujud dan tampilan visual dari panel sebelumnya. Hal ini dapat diketahui setelah dilakukan perbandingan antara panel sebelumnya dengan yang baru. Sejumlah panel yang diganti, masih tersimpan di Museum Klasik Nyoman Gunarsa, yaitu panel lintang bubu bolong, malen meyoga dan sekaa gambelan.

Meskipun telah dilakukan perbaikan pada tahun 1980an, namun tidak sampai merubah narasi visual yang ada di Bale Kambang yang dibuat tahun 1940an. Berikut akan dijelaskan masing-masing tema narasi yang terdapat dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, yang bersumber dari Kakawin Sutasoma atau Porusadha Santa, Geguritan Brayut dan palelintangan.

1. Narasi Cerita Sutasoma

Cerita Sutasoma yang dilukiskan dalam Wayang Kamasan Bale Kambang bersumber dari Kakawin Purusada Santa atau sering disebut kakawin Sutasoma. Kakawin ini masuk ke Bali pada masa kerajaan Samprangan. Kakawin ini hadir bersamaan dengan kakawin Arjunawiwaha, Desa Warnana, dan naskah-naskah usada (Ginarsa, 1979: 22). Sutasoma merupakan sebuah karya sastra Jawa Kuno berbentuk kakawin yang ditulis atau digubah oleh Mpu Tantular. Sebagaimana

dijelaskan di awal teks (pupuh I, bait 4), Sutasoma ditulis berdasarkan kisah kehidupan Sang Buddha. Bersama dengan karya-karya sastra Jawa Kuno lainnya, seperti Arjuna Wiwaha, Bharatayuddha, Smaradahana, Bhomantaka, Arjunawijaya, Siwaratrikalpa, dan Kunjarakarna, Sutasoma diperkirakan ditulis dalam akhir abad ke-14. Hingga kini, kakawin Sutasoma karya Mpu Tantular ini telah menjadi sumber inspirasi bagi banyak pembaca, baik peneliti dalam bentuk karya ilmiahnya, maupun pengarang dalam bentuk karya kreatifnya. Secara filologi, misalnya, pada tahun 1975, teks (naskah) Sutasoma telah dihadirkan dalam bentuk edisi teks oleh Soewito Santoso. Hanya saja, transliterasi (alih aksara) dalam edisi yang dibuat oleh Santoso untuk kepentingan disertasinya itu tidak diterjemahkan ke dalam bahasa Indonesia, tetapi ke dalam bahasa Inggris. Untuk mengisi kekurangan itu, Dwi Woro Retno Mastuti dan Hastho Bramantyo (2009) menghadirkan kembali transliterasi yang dibuat oleh Santoso tersebut dan melengkapinya dengan terjemahan bahasa Indonesia. Sementara itu, dalam bentuk karya kreatif, salah seorang pengarang zaman ini yang terinspirasi oleh Sutasoma karya Mpu Tantular tersebut adalah Cok Sawitri, seorang pengarang perempuan yang berasal dari Bali. Sawitri menulis karya kreatifnya dalam bentuk novel, tetapi judul yang dipakai pada novel tersebut persis sama dengan judul kakawin Mpu Tantular, yakni Sutasoma.

Sutasoma menjadi salah satu cerita yang sangat digemari masyarakat. Cerita ini menyebar melalui media pertunjukkan wayang kulit dan melalui seka mebebasan yang menembangkan dalam kegiatan-kegiatan upacara agama. Kakawin Sutasoma terdiri atas 148 pupuh (bab) dan 1209 bait. Jumlah bait dalam

setiap pupuh tidak sama, berkisar antara 2 bait dan sampai dengan 26 bait. Dari 148 pupuh tersebut, 93 pupuh berkenaan dengan tokoh Sutasoma, sedangkan sisanya, 20 pupuh berisi tokoh Jayantaka dan 35 pupuh tentang pertemuan kedua tokoh tersebut. Teks kakawin Sutasoma bercerita tentang dua tokoh, yakni (1) Sutasoma yang berasal dari Kerajaan Hastina (Raja Hastina) dan merupakan jelmaan Sang Buddha yang turun ke dunia untuk menghancurkan kejahatan. (2) Jayantaka, yang berasal dari Kerajaan Ratnakanda (Raja Ratnakanda/ Raja Purusada) dan merupakan jelmaan Suciloma (Raksasa), yang berkeinginan menghancurkan dunia. Berdasarkan urutan pupuhnya Sutasoma berisi. Pupuh 1, puji-pujian kepada Sang Buddha dan Bhatara (Siwa) dan latar belakang kelahiran tokoh Sutasoma; 2. Pupuh 2, kelahiran Sutasoma; 3. Pupuh 3, masa remaja Sutasoma; 4. Pupuh 4–6, permintaan Raja Hastina, ayahanda Sutasoma, kepada Sutasoma untuk segera menikah dan menjadi raja dan penolakan Sutasoma untuk menjadi raja; 5. Pupuh 7, Sutasoma meninggalkan istana secara diam-diam menuju pertapaannya (Gunung Himalaya); 6. Pupuh 8, kesedihan raja dan ratu Hastina ditinggal anaknya, Sutasoma; 7. Pupuh 9–42, perjalanan Sutasoma menuju puncak gunung Himalaya, yang meliputi: a. Pertemuan Sutasoma dengan Dewi Durga (Widyutkarali); b. Pertemuan Sutasoma dengan Kesawa, pemimpin para pertapa dan yang kemudian menemaninya menuju pertapaannya; c. Pertemuan Sutasoma dengan Bhagawan Sumitra, guru agama Buddha dan merupakan kakek Sutasoma dari garis ibu, meliputi pula cerita masa dahulu (flash back): cerita tentang Bhagawan Sumitra dulu, cerita tentang kehebatan Raja Kasi (Dasabahu), dan cerita tentang Suciloma (Dewa Raksasa) yang menjelma dalam

diri Jayantaka; d. Kemunculan Dewi Pertiwi; e. Pertemuan dan perkelahian Sutasoma dengan Mahasana (Durmukha atau Gajawaktra); f. Pertemuan Sutasoma dengan naga besar; g. Pertemuan Sutasoma dengan induk macan yang akan memakan anaknya; h. Pengajaran Sutasoma tentang ajaran Mulia kepada pengikut yang baru saja disadarkannya menjadi baik, meliputi ajaran Siwa dan Buddha;

8. Pupuh 43–54, masa pertapaan (meditasi) Sutasoma di puncak Himalaya, meliputi: a. Permusyawaratan para Dewa, gana, dan para pertapa tentang rencana mengganggu atau menggoda tapa sang pangeran (Sutasoma), agar bersedia kembali pulang dan menjadi raja; b. Para bidadari dan Dewa Indra menguji tapa Sutasoma dengan berbagai cara yang menimbulkan nafsu dan menggoda; c. Berkat Dewa Indra dan dewa lainnya, Sutasoma menyadari bahwa dirinya berhakikat Jina, satu-satunya yang dapat menaklukkan Raja Purusada berdasarkan belas kasih terhadap semua makhluk dan kesejahteraan seluruh alam;

9. Pupuh 55–92, perjalanan Sutasoma kembali dari tapa menuju Bharata (Hastina), meliputi: a. Pertemuan Sutasoma dengan Sudahana (prajurit raksasa yang sedang lari) dan Raja Dasabahu (sedang mengejar Sudahana); b. Perjalanan ke Kasi; c. Pertemuan Sutasoma dengan Putri Kasi, Candrawati, adik Raja Dasabahu; d. Pernikahan dan percintaan Sutasoma dengan Putri Kasi di Balai Kristal (Nusa Indah); e. Perjalanan Sutasoma dan Putri Kasi beserta rombongan Raja Dasabahu menuju Hastina; f. Pertemuan Sutasoma dengan kedua orang tuanya (Raja dan Ratu Hastina); 10. Pupuh 93, masa Sutasoma menjadi Raja Hastina: Dasabahu menjadi komandan pengawal istana, kedua orang tuanya

melakukan tapa dan kemudian kembali ke surga, dan lahirnya putra Sutasoma, Pangeran Arddhana, dan sudah pula berumur 20 tahun; 11. Pupuh 94, Raja Ratnakanda (Jayantaka) yang mengalami penderitaan sakit kaki dan berkaul mempersembahkan 100 kepala raja kepada Sang Kala, jika kakinya sembuh, dan pertemuannya dengan prajurit yang mencarinya; 12. Pupuh 95, penaklukan Kerajaan Malawa oleh Raja Purusada (Jayantaka) dan prajurit raksasa dan menculik rajanya; 13. Pupuh 96–102, penaklukan raja yang ke-100, Raja Singhalapura (Raja Jayawikrama) oleh Raja Purusada (Jayantaka);

14. Pupuh 103–107, bela pati Dewi Marmawati, anak Maharesi Sukesha, atas kematian suami, Jayawikrama; 15. Pupuh 108–110, penaklukan Raja Widharaba oleh Raja Raksasa (Purusada) dengan cara menyamar sebagai peminta-minta (brahmana mulia); 16. Pupuh 111–112, penolakan Bhatara Kala terhadap korban para raja karena menginginkan Sutasoma (Raja Hastina) dan Jayantaka kembali ke Ratnakanda; 17. Pupuh 113–114, perjalanan Raja Jayantaka diiringi sekutunya, Raja Kalingga, Raja Magadhapura, Raja Awangga, beserta pasukan menuju Hastina; 18. Pupuh 115–120, persiapan dan keberangkatan Raja Kasi (Hastina) melawan Raja Jayantaka; 19. Pupuh 121–137, pertempuran antara Hastina dan Ratnakanda, dan Hastina mengalami kekalahan;

20. Pupuh 138–140, pertemuan Sutasoma dengan Dewa Iswara (Rudra), diiringi Brahmana, Siwa, dan Buddha, perkelahian Sutasoma dan Dewa Rudra (Raja Purusada), Dewa Rudra meninggalkan tubuh Raja Purusada (Jayantaka), dan kedamaian memasuki hati Raja Purusada dan meminta kepada Sutasoma untuk mengurungkan niatnya menyerahkan diri kepada Bhatara Kala dan mengajarnya

tentang ajaran yang dianut Sutasoma; 21. Pupuh 140–144, penyerahan diri Sutasoma kepada Bhatara Kala, meliputi: a. Nasihat Sutasoma kepada para raja yang sudah dibebaskan dengan menyerahkan dirinya ditelan Bhatara Kala; b. Bhatara Kala menelan Sutasoma; c. Dewa Raksasa damai hatinya, disentuh air kehidupan Sutasoma dan tidak jadi menelan Sutasoma; d. Bhatara Kala dan Jayantaka diizinkan menjadi bhiksu dan ditasbihkan untuk menjadi pendeta Buddha 22. Pupuh 145–147, pengajaran Sutasoma (paramasiwa) tentang ajaran unggul; Sutasoma kembali ke Gajahwaya; Sutasoma dan istri melaksanakan tapa hingga kembali berwujud dewata; dan Arddhana naik tahta menggantikan ayahnya Sutasoma; 23. Pupuh 148, merupakan penutup yang menyampaikan sumber cerita Sutasoma, pujian terhadap Kerajaan Majapahit dan para penyairnya yang mempersembahkan karya-karyanya untuk Raja Majapahit; dan penegasan bahwa karyanya ini (Sutasoma) berbeda dengan karya para penyair Kerajaan Majapahit tersebut.

2. Narasi Cerita Brayut

Kisah Brayut sangat populer bersumber dari karya sastra geguritan. Geguritan ini telah dialih aksarakan dan dialih bahasakan (Ardika, 1980), dari karya lontar Brayut koleksi Pusat Dokumentasi Kebudayaan Bali (koleksi Nomor IVd. 1399/14). Brayut dalam cerita dan geguritan di Bali, berwujud manusia biasa yang sederhana. Jika disimak lebih lanjut bahwa keluarga Brayut adalah sebuah keluarga kecil suami istri, sang suami bernama Pan Brayut dan istrinya bernama Men Brayut. Pan Brayut berprofesi sebagai petani, penurut dan juga penjudi sejak kecil, keluarga ini memiliki delapan belas anak yang menyibukkannya setiap hari

di samping bekerja. Berbagai pekerjaan telah dicobanya tetapi tidak membuahkan hasil, pernah mencoba usaha dagang tetapi selalu merugi. Akibatnya kondisi rumahnya menjadi reot, atapnya bocor ditambal dengan pelepah pinang, setiap hujan rumahnya kemasukan air. Kondisi itu tetap juga dimaklumi dan mereka masih bernaung di dalamnya.

Lebih-lebih Men Brayut, yang suka bersantai dan berlancong ke rumah tetangga nampaknya ikut memperparah kondisi ekonomi keluarganya. Hal ini juga berdampak kepada penampilannya yang berpakaian ala kadarnya, bahkan compang-camping, selalu telanjang dada, karena ia selalu menggendong anak yang sedang disusunya. Tubuhnya kotor, berbau apek, rambutnya merah gimbal, karena tidak pernah keramas. Kondisi dirinya seperti itu diakibatkan oleh kesibukan rutinnnya yang selalu dikerubuti anak, kian hari kian bertambah banyak, hingga jumlahnya mencapai delapan belas, sehingga Men Brayut tidak sempat mengurus dirinya sendiri.

Ketika hari raya Galungan, Pan Brayut repot sendiri mempersiapkan masakan untuk upacara dan untuk dimakan. Terlihat adanya aktivitas yang berlatar belakang budaya Bali, seperti kerepotannya di dapur dalam aktivitas memasak; mulai dari menimba air, menyalakan api, menanak nasi, serta maolahan; meramu lauk-pauk; urab barak, urab putih, calon, lawar, daging babi dipotong-potong, balung, membuat tumpeng, akan disajikan sebagai sesajen menyambut Galungan. Diisi pula dengan base porosan, tape, biu, jaja uli, dan lain-lain. Setelah kegiatan itu, Pan Brayut mandi di sungai, keramas, gosok gigi, menyucikan diri dari kotoran duniawi, sebelum menghaturkan sesajen Galungan.

Setibanya di rumah, Pan Brayut menyalakan pedupaan berisi kemenyan, kayu dapdap, majegau. Setelah itu ia memakai kamen dan saput warisan orang tuanya yang telah usang. Seusai menghaturkan sesajen, Pan Brayut bertandang ke balai banjar. Men Brayut masih tidur pulas ditemani anaknya yang tidurnya tak beraturan, yang terkecil berada di dekat ibunya memegang sambil mempermainkan susunya.

Menjelang siang barulah Men Brayut dan anaknya terbangun dengan suara riuh, ada yang meminta air, nasi, sebab ia mencium bau masakan lawar dan beraneka sate, ada juga yang menangis meminta lawar dan sate, ada juga yang menangis keras-keras. Men Brayut masih terpejam-pejam matanya, masih belum mau terbuka sudah keluar diikuti oleh anaknya bergandengan tangan di setiap sisinya. Ada yang minta digendong, ada yang minta dipikul, ada yang bergelantungan, akan tetapi hanya yang bungsu digendong. Ada pula anaknya yang mau diam karena diberikan pisang berkah sesajen yang telah dihaturkan. Men Brayut kemudian ke dapur, dari dalam ia mengunci pintu, kemudian makan dengan lahap tanpa gangguan anak-anaknya. Kondisi itu diketahui oleh Pan Brayut yang menyebabkan ia menjadi marah dan mengatakan bahwa Men Brayut tidak punya belas kasihan kepada anak-anaknya, dan mengata-ngatainya bagaikan kodok yang kemampuannya hanya beranak, seraya mengusir dari rumah itu atas kejengkelan suaminya karena istrinya tidak memiliki keterampilan, lebih-lebih tidak mampu menenun, tentu hal ini juga akan menjengkelkan keluarganya barangkali di rumahnya dan tetangganya tidak mau menerimanya, kiranya bagaikan babi betina.

Men Brayut memang tidak tahu malu, sambil makan sate membalas, bahwa sudah mengetahui dirinya seperti itu, kenapa dahulu dipinang, kenapa baru mengatakan hal itu, lebih-lebih dirinya telah memiliki banyak anak, selain itu ia juga mengatakan bahwa di rumahnya tidak ada siapa-siapa, karena orang tuanya telah meninggal. Sang suami juga suka berhubungan, sehingga apapun yang dikerjakan menjadi terhalang akibat sang suami mengajak berhubungan suami-istri. Akhir cerita, keduanya terdiam, dan menikmati kebersamaannya. Ketika anak-anaknya telah dewasa, semuanya berpenampilan menarik dan semuanya telah berkeluarga, akhirnya memiliki cucu. Anak-anak dan menantunya juga memiliki budi baik, semuanya bekerja dan mendatangkan hasil, hingga akhirnya keluarga Brayut lekas kaya. Sebab Pan Brayut sudah tidak lagi bekerja, kini ia belajar kepada Pangeran Jembong belajar tentang ke-Buddhaan. Diceritakan Pan Brayut melaksanakan samadi pada sebuah pohon kapuk yang berceruk yang hidup di pekuburan, yang konon tempat itu adalah sarangnya makhluk halus. Sangat ramai burung gagak di sana bertengger, menerbangkan hati, kulit, mata, jantung, ginjal, usus, jaring-jaring, bol, jari-jari, tersingkap di pohon randu direbut lalat, nanahnya yang menjijikkan bagaikan gerimis yang berbau busuk. Yang terjatuh sampai di bawah direbut anjing. Malam harinya burung-burung riuh ribut, burung hantu berbunyi. Enjek pupu berlarian, kumangmang, tangan-tangan, laweyan, memedi, buta-buti, semua keluar, mereka semua menghilang ketika pagi hari. Singkat cerita, setelah Pan Brayut menyelesaikan samadinya, pada suatu malam menghadaplah Pan Brayut di asramanya Pangeran Jembong dan diakui anak oleh Pangeran Jembong.

3. Narasi Palelintangan

Palelintangan atau palintangan berasal dari kata Lintang (bintang), berarti perbintangan atau zodiak. Palelintangan secara sederhana dirumuskan sebagai pertemuan saptawara atau hari yang berjumlah tujuh dengan pancawara atau hari yang berjumlah lima. Saptawara adalah bintang-bintangnya, sedangkan pancawara adalah dasar landasan tata letaknya. Pertemuan saptawara dan pancawara menghasilkan 35 macam lintang yang diyakini mempengaruhi dan menentukan baik-buruk sifat kelahiran anak manusia.

Palelintangan merupakan suatu ramalan mengenai sifat dan watak manusia. Semua jenis palelintangan memberikan keterangan singkat tentang pengaruh Pancawara dan Saptawara terhadap sifat dan tabiat baik maupun buruk kelahiran manusia.

Saptawara terdiri atas Redite (Minggu), Soma (Senin), Anggara (Selasa), Buda (Rabu), Wrehaspati (Kamis), dan Sukra (Jumat). Pancawara terdiri atas: Umanis, Pahing, Pon, Wage, Kliwon. Dari pertemuan Saptawara dan Pancawara menghasilkan 35 jenis lintang. Dalam setiap lintang terdapat penjelasan tentang watak, ramalan dan pemahayu atau sarana yang dapat digunakan untuk menetralsir dampak-dampak yang tidak diinginkan. Selain itu dalam setiap hari pada Saptawara juga disertakan penjelasan tentang Dewa pelindung, Wayang, Kayu (taru), burung (manuknya) dan binatangnya (sato).

Berikut uraian jenis-jenis lintang dalam palelintangan Bale Kambang. Lintang Kala Sungsang atau Sungsang Kala, kelahiran Redite Umanis (R, U). Sifat/watak: menyiksa diri sendiri, sering tertimpa musibah dan kemalangan.

Tidak mampu mengindahkan nasehat orang, bertindak sesuka hati, bertingkah seolah-olah bisa disembarang pekerjaan, berani terhadap orang tuanya, sering dibencanai oleh orang, pandai menyembunyikan perasaannya, pintar dalam mengungkapkan masalah yang pelik, senang mencampuri urusan orang lain.

Lintang Gajah, kelahiran Redite Pahing (R, P). Sifat/watak: berwibawa, memiliki kekuatan gaib, bisa cepat kaya, panjang umur, memiliki banyak anak namun sayang mereka sangat sulit menerima kritik orang lain dan terlalu kukuh dengan pendirian.

Lintang Patrem, kelahiran Redite Pon (R,Ph). Sifat/watak: hati-hati jika mengambil pekerjaan di sawah, lantaran musibah datangnya dari sawah, jangan menjadi penasehat (berbahaya) bisa cepat meninggal. Jika lahir sebagai perempuan sering menyiksa dirinya sendiri, senang berfoya-foya dengan kemewahannya, senang memperlihatkan kekayaannya.

Lintang Wuluku/wuluku/uluku/tenggala, kelahiran Redite Wage (R, W). sifat/watak : saat kecil sengsara dan bahagia dihari tuanya, segala usaha dan pekerjaannya menemukan kebaikan, bisa menjadi orang kaya, mereka pintar dalam menyembunyikan perasaan hatinya, dermawan namun sering terjebak pada keinginan mementingkan diri sendiri dan keras hati. Mereka ini adalah kelahiran dari Sang Wasi Bhaya (kecil dipeluk bahaya).

Lintang Gowang/Lawean/Gumawang/Kawanda, kelahiran Redite Kliwon (R,K). sifat/watak: umumnya mereka berhati sabar, sopan santun, pandai dalam berdebet, namun tanpa disadarinya senang menyiksa diri sendiri, tidak mau mendengar nasehat, penjudi, bertangan jahil. Hindari pekerjaan yang berkualitas

jahat, sebab disana bahaya mengintai. Jika terlahir perempuan baik-baik menjaga anak, lantaran ada kecendrungan anaknya meninggal.

Mereka yang terlahir pada rahina atau hari Minggu (Redite), dijelaskan berada di bawah naungan Dewa: Bathara Indra, Wayang: Mantri. Kayu (taru): Kayu ambulu, Burung (Manuk): siung, serta binatang (sato): Garuda.

Lintang Kelapa, kelahiran Soma Umanis (ca, u). Sifat/watak: bisa menjadi kaya bilamana berusaha dibidang pembibitan, pertanian, perkebunan. Segala pekerjaan menemukan hasil yang baik. Mereka sopan santun, ramah pada siapa saja, sayangnya senang ikut campur urusan orang lain, serta memiliki sifat penasaran dan terlalu ingin tahu.

Lintang Kukus/Dupa/Kemukus, kelahiran Soma Pahing (so, pa). Sifat/watak: apabila laki-laki akan terlihat kemayu, bila perempuan tampil bak laki-laki. Hati-hati dalam menjaga kesehatan tubuh, rejekinya pasang surut. Kalau saja melewati umur 50 samapi 80 tahun, dia akan berumur panjang dan berbagai di masa tuanyanya. Mereka memiliki sifat yang baik, sopan santun pada sembarang orang. Namun sayangnya mereka kerap terlibat dengan karakternya yang keras, hingga terbutakan hati nuraninya.

Lintang Kiriman/akirim/wulanjar, kelahiran Soma Pon (so,po). Sifat/watak: janjinya bisa menyengsarakan orang, banyak makhluk gaib yang menghantui hidupnya. Mereka terlihat seperti keras hati, padahal penyabar dan pengertian. Sering terlihat pamer, padahal hasrat ingin menolong. Mereka bicara kurang sopan dan kasar, padahal mereka penyayang yang hendak menasehati.

Lintang Lembu, kelahiran Soma Wage (S, W). Sifat/Watak: jarang menemukan kebahagiaan, hidupnya dalam penyesalan. Bertindak hati-hati dan penuh pertimbangan, jujur dan perhatian pada kesusahaan orang. Bila marah kehilangan kontrol.

Lintang Pedati/Lintang Pedati Suung, kelahiran Soma Kliwon. Pedati adalah gerobak atau kereta yang memiliki dua atau empat buah roda yang digunakan sebagai sarana transportasi, biasanya ditarik oleh hewan kuda, kerbau atau sapi. Sifat/watak: sering berkorban meskipun itu terkadang menyengsarakan dirinya, pandai dalam berdebat dan mengolah kata, berkuping tipis sehingga mudah tersinggung. Meskipun demikian mereka adalah pemaaf yang ikhlas. Dirinya sering dimanfaatkan orang lain, tapi merugikan dirinya sendiri. Jasa-jasanya sedikit orang yang menghargai, tapi nantinya dibalas oleh Hnyang Widhi di masa tuanya dan kebahagiaan akan dinikmati di masa tuanya dari keturunannya.

Lintang yang berada dalam rahina atau hari Soma (Senin), disebutkan berada dalam naungan Dewa: Bathari Sri, Wayang: Galuh, Kayu (taru): Pule, Burung (Manuk): titiran, dan Binatang (Sato): Singa.

Lintang Kuda, kelahiran Anggara Umanis (a, u). kuda adalah binatang mamalia berkaki empat, yang menjadi peliharaan dan menjadi rungangan. Sifat/watak: mendapat kebaikan atau keburukan dalam hidupnya, hati-hati terhadap masalah orang, bisa-bisa berbalik membahayakan anda. Bahayanya adalah disiksa orang. Dalam hidupnya selalu terbelit hutang, seandainya kayapun

akan kebingunan. Mereka pencemburu dan sulit mengalah pada orang lain, mereka senang mencampuri urusan orang lain.

Lintang Wulusung/yuyu/rakata, kelahiran Anggara Pahing (a,p). yuyu artinya kepiting. Sifat/watak: mereka kaya dalam hidupnya, bisa cepat mendatangkan rejeki dan uang serta awet muda. Banyak memiliki teman yang baik dan setia. Mereka sebenarnya penakut, namun jika sudah terpancing emosinya sulit untuk dikendalikan sehingga menyesal dilain waktu, mereka murah hati dan ringan tangan, sayangnya mereka sangat serakah ketika berbagi keuntungan dan rejeki.

Lintang Anjing/Asu, kelahiran anggara Pon (a,p). anjing adalah hewan berkaki empat yang banyak dipelihara. Sifat/watak: berjiwa kesatria dan sangat cocok menjadi prajurit. Mereka disayang oleh orang-orang besar, banyak memiliki abdi, disenangi orang. Mereka sangat dermawan pada orang yang cocok, waspada hati, namun sayang sangat pecemburu sehingga kecewa dikemudian hari.

Lintang perau sarat, kelahiran Anggara Wage (a,w). perau sarat adalah perahu yang penuh dengan muatan. Sifat /watak: banyak yang memfitnahnya, disangka menerbangkan ilmu hitam, disangka dia berbudi culas. Mereka amat serakah dan dari sifatnya ini bahaya itu akan datang. Sebainya mereka sering bergaul agar selalu bisa mengalah. Berhati penasaran pada hal-hal yang baru, hingga mereka banyak memiliki keahlian. Sayangnya mereka sangat mudah tersinggung dan tampil cemburu buta.

Lintang Sida Malung, kelahiran anggara Kliwon (a,k). sida malung berarti babi betina. Sifat/watak: berpenampilan pantas dan baik, namun dalam berumah

tangga bisa menjanda atau menduda, hati-hati jika ke sawah, segala kegiatannya menemukan kesialan, sering kebingungan. Mereka ramah hati dan pandai menyenangkan hati orang. Sayangnya mereka sering mencari-cari dan mengorek-ngorek kesalahan orang.

Lintang yang termasuk dalam hari Selasa (anggara), berada dalam pengaruh Dewa: Bathara Brahma, Wayang: yaksa yaksi, Kayu (taru): leses, Burung (Manuk): gagak, dan binatang (sato): asu atau anjing.

Lintang Tangis, kelahiran Buda Umanis (b, u). tangis adalah istilah untuk menyatakan kondisi sedih. Sifat/watak: hidupnya dipenuhi dengan bahaya dan ancaman, hal ini disebabkan oleh banyak orang yang iri, tidak habis-habisnya didera kesedihan, mereka berkelakuan pantas dan adil dalam berbagi. Memiliki pikiran yang bijaksana, ringan tangan dalam menolong orang yang dikenalnya dengan baik, sayangnya mereka suka campur tangan dengan urusan orang lain.

Lintang Gajah Mina, kelahiran Buda Paing (b, p). gajah mina merupakan istilah untuk penyebutan ikan besar, yang wujudnya berkepala gajah. Sifat/watak: kebahagiaan selalu datang, apapun pekerjaannya akan menghasilkan kekayaan, dan memiliki umur panjang. Mereka memiliki kewaspadaan yang baik, selalu mempertimbangkan segala tindakan yang dilakukan, tidak suka ikut campur urusan orang lain. Sayangnya mereka serakah dan sering mengumbar nafsu gelap.

Lintang Lumbung, kelahiran Buda Pon (b,p). lumbung adalah tempat untuk menyimpan padi. Sifat/watak: memiliki sifat-sifat yang baik, dipercaya oleh orang dalam berbagai hal, kelak akan hidup senang dan tidak kekurangan harta kekayaan serta disayangoleh para dewa. Sayangnya senang meninggalkan diri

suka dipuji-puji. Cepat tersinggung sehingga kesempatan-kesempatan baik sering terlewatkan.

Lintang Kartika, kelahiran Buda Wage (b,w). kartika adalah nama sasih atau bulan keempat dalam perhitungan kalender caka. Sasih kartika biasanya menandai musim hujan akan turun, bunga-bunga bermekaran. Sifat/watak: kelak akan hidup dalam kebahagiaan namun mereka

4.3.4. Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dipasang menutupi langit-langit bangunan saka 28 yang terdapat di tengah-tengah kolam. Model penempatan lukisan Wayang Kamasan pada langit-langit bangunan, sering disebut dengan istilah ulon-ulon.

Lukisan Wayang Kamasan di Bale Kambang dibuat pada lembaran asbes. Proses pengerjaannya,

- a. Lembaran asbes diampelas hingga halus
- b. Asbes yang akan dilukis diberi pemulas dasar dengan pemutih. Pemulasan dengan pemutih dilakukan kurang lebih sebanyak 15 kali tumpukan. penterapan dilakukan dengan cara setelah kering diampelas, kemudian dipulas kembali hingga lima belas kali.hal ini bertujuan untuk menutupi serat asbes dan memastikan warna dasar melekat dengan kuat.

Pemutih dibuat dari tulang babi yang dibakar hingga menjadi arang. Hasil pembakaran yang berwarna putih disisihkan dicampur dengan ancur atau perekat. Arang tulang dan ancur digilas di atas piring sampai halus. Dan

kemudian ditambah air dingin hingga diperoleh adonan yang berwarna putih serta lekat dan halus sifatnya

- c. Asbes yang sudah dipulas siap untuk dilukis.
- d. Setelah selesai melukis, dilakukan tahap apoan, yaitu melapisi lukisan dengan cairan ancur. Agar lukisan menjadi lebih tahan lama.

Lembaran asbes yang digunakan memiliki beberapa ukuran. dalam cerita Sutasoma, ukuran lembaran asbes sebagian besar menggunakan asbes yang berukuran sekitar 110 cm x 100 cm yang ditemukan pada tingkat 1 dan 2 dan tingkat 4. Sedangkan yang tingkat tiga menggunakan lembaran asbes berukuran sekitar 70 cm x 100 cm. lembaran asbes yang digunakan dalam membuat cerita Brayut dan Palelintangan menggunakan lembaran asbes berukuran 60 cm x 42 cm dan juga 100 cm x 42 cm.

I Wayang Kayun lahir sekitar tahun 1878. Berguru dengan Pekak Lui. Kayun dianggap paling cakap, cepat dan trampil. Meninggal pada tahun 1956. Wayan Kayun segenerasi dengan I Wayan Dogol dan Pan Seken atau hidup pada jaman Pitha Maha. I Wayan Dogol dan Pan Seken tercatat sebagai anggota Pita Maha (Adnyana, 2018)

BAB V

HASIL DAN PEMBAHASAN

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang tidak sebatas gambar yang bernilai estetis, tetapi selayaknya dilihat sebagai gambar yang bercerita dan menyampaikan suatu pesan. Seperti yang diungkapkan oleh Tabrani (2009), bahwa pada mulanya gambar-gambar pendahulu atau tradisional sejatinya merupakan media komunikasi untuk bercerita dan menyampaikan pesan. Penyampaian pesan yang lumrah dapat dilakukan dengan menggunakan bahasa. Jika dalam bahasa kata mengenal istilah kata dan tata bahasa, maka dalam bahasa gambar menurut Tabrani dapat menggunakan istilah *wimba* dan *tata ungkapan*. Kemudian Neil Cohn dalam teori bahasa visual menyebutkan dengan istilah *modality* dan *grammar*. Modality dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang adalah gambar atau visual, sedangkan *grammar* adalah tata visual. Berikut akan diuraikan pembahasan struktur narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang yang dimulai dari pembahasan mengenai struktur visual (struktur grafis dan tata letak antar adegan), kemudian struktur narasi visual (*tata ungkapan*), serta mengurai makna yang terkandung.

5.1 Struktur Narasi Grafis Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang

Struktur narasi grafis adalah pengaturan dan pengorganisasian terhadap modalitas visual (Cohn, 2021, p. 6). Konfigurasi garis dan bidang menghasilkan bentuk-bentuk yang teratur dan berulang, menciptakan “kosakata visual” bahasa

visual, baik untuk gambar yang berpola, keseluruhan gambar dan rangkaian gambar (Cohn, 2013). Struktur visual dalam narasi visual Wayang Kamasan mencakup struktur grafis dalam satu panel (adegan) dan pola atau tata letak antar panel. Tabrani (2005) menyebut bangunan struktur grafis gambar tradisional terdiri atas *isi wimba* dan *cara wimba*. Berikut akan dijelaskan struktur visual lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

5.1.1. *Isi Wimba* Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

Isi wimba merupakan objek yang digambar (Tabrani, 2005). Objek yang tergambar dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang terdiri dari objek makhluk hidup seperti *manusa* (manusia), *denawa* (raksasa), *dewa* (dewa), *sato* (binatang), *taru* (pohon). Terdapat juga ragam objek yang lain, seperti objek benda langit: bulan, bintang, matahari, objek bangunan: rumah, pelinggih, objek bebatuan, gunung, objek senjata, sarana transportasi, perangkat musik, dll. Berikut penjelasan dari masing-masing objek yang ditemukan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang.

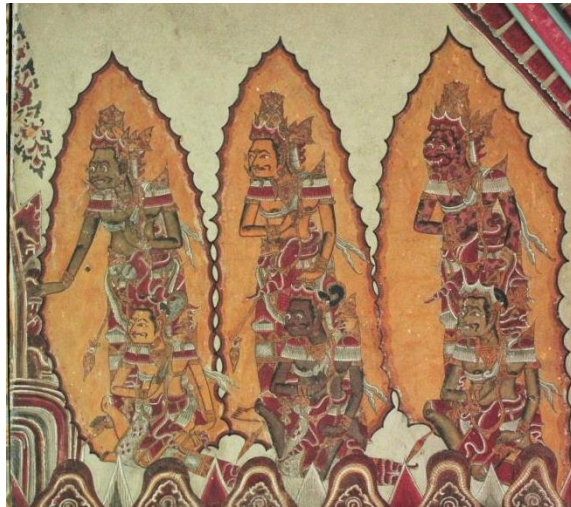
1. Dewa-Dewi

Wujud para dewa dan dewi atau *bethara/bethari* yang terdapat dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, dapat dikenali melalui keberadaan pancaran sinar kuning yang memancar dari tubuh mereka. Pancaran sinar ini disebut dengan istilah *praba*, merupakan visualisasi dari keistimewaan para dewa yang merupakan sinar suci (*Div*) Ida Sang Hyang Widhi Wasa (Tuhan). Model *praba* diperkirakan telah ada sejak masa kerajaan Majapahit abad ke 14 (Yule, 1866), namun model ini telah ditemukan di Bali pada abad ke 12. Sebuah prasasti

yang berisi torehan gambar Dewa Siwa (Bathara Guru) pada permukaan logam, tersimpan di Pura Kehen Bangli memberi petunjuk tentang gambaran sosok Dewa atau Bhatara Siwa yang dilengkapi dengan penggambaran *praba* (Goris, 1950). Dari penjelasan ini dapat diperkirakan model rupa gaya wayang yang menerapkan *praba* sebagai tanda keistimewaan (pancaran suci) sudah dikenal di Bali sebelum kedatangan Majapahit, dan tetap diwariskan pada masa kerajaan Gelgel hingga Klungkung.

Perwujudan dewa dan dewi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, dapat dipilah menurut jenis kelamin. Dewa atau *bethara* untuk menyebutkan jenis kelamin laki-laki, sedangkan Dewi atau *Bethari* untuk menyebutkan jenis kelamin wanita. Para dewi juga disebut sebagai *sakti* atau kekuatan dari para dewa. Misalnya Dewi Sri adalah *sakti* dari Dewa Wisnu. Perwujudan dewi dapat dikenali dari *praba* dan juga dari sikap tubuh dan kelengkapan busana wanita.

Dewa dan dewi digambarkan seperti perwujudan manusia dan atau raksasa. Perwujudan ini tampak dari bentuk tubuh, tampilan wajah hingga kelengkapan busana dan hiasan. Beberapa perwujudan Dewa juga mengambil rupa atau bentuk wajah binatang. Seperti Dewa Baruna dan Dewa Bayu yang menunjukkan wajah binatang gajah mina dan kera. Perwujudan mereka sering menyesuaikan untuk penggambaran karakteristik dan kondisi tertentu. Misalnya, Dewi Uma dalam wujud *krodha* atau sedang dikutuk turun ke dunia akan ditampilkan dalam wujud menyeramkan sebagai Dewi Durga, yang diwujudkan dengan wajah seram raksasa.



Gambar 5.1 Wujud Dewa dan Dewi dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang .
(Dok. Cahyadi 2015)

2. *Manusa*/manusia

Wujud *manusa* (manusia) Wayang Kamasan Bale Kambang memiliki tampilan yang secara ikonik mengacu pada bentuk manusia. Wujud manusia Wayang Kamasan terdiri atas tiga bagian yaitu kepala badan dan kaki. Biasanya ditampilkan secara utuh dari kepala hingga kaki. Secara umum, wujud manusia Wayang Kamasan dapat diklasifikasi menurut jenis kelamin, usia (anak-anak, remaja dan tua), dan status sosial. Jenis kelamin manusia dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang terdiri atas jenis kelamin laki-laki dan perempuan. Perbedaan sosok laki-laki dan perempuan dapat dikenali dari sikap tubuh, tampilan wajah, dan busana atau hiasan yang dikenakan. Wajah manusia laki-laki memiliki bentuk mata yang datar pada bagian bawah dan melengkung di bagian atas, dan untuk wajah kekerasan atau galak akan menggunakan mata bulat. Wajah manusia wanita biasanya menggunakan bentuk mata wanita, yaitu bagian atas

datar sedangkan bagian bawahnya melengkung, jarang ditemukan wanita dengan mata bulat kekerasan. Pada umumnya wanita digambarkan memiliki karakter lembut melalui tampilan sikap tubuh dan sifat melalui tampilan bentuk wajah.

Penggambaran manusia dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, khususnya dalam narasi Sutasoma, sepintas terlihat seragam, dan pada umumnya dikenal bentuk wayang para kesatria seperti arjuna, bima dll, yang memiliki rupa berbeda dengan bentuk wayang punakawan. Wayang punakawan memiliki bentuk yang jelek, perut buncit, mata besar, hidung pesek dan mulut lebar. Karakter punakawan yang muncul dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang adalah karakter sangat, delem, merdah dan tuwalen. Mereka diposisikan sebagai abdi dari para tokoh utama.



Gambar 5.2 Gambar wayang manusia dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung (Dok. Cahyadi 2015)

Dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang khususnya pada tema Palelintangan dan cerita Brayut, menunjukkan kompleksitas penggambaran yang tidak umum ditemukan dalam Lukisan Wayang Kamasan di tempat lain. Adegan-adegan keseharian yang menjadi bagian cerita Brayut dan Palelintangan memberikan kesempatan bagi munculnya karakter-karakter manusia dari kalangan rakyat banyak. Para petani, nelayan, pedagang, warga banjar, tukang dll.,

digambarkan dengan lebih naturalis. Kostum mereka seperti menampilkan trend atau kondisi masa ketika lukisan ini dikerjakan. Sehingga muncul karakter manusia yang memakai baju kemeja, baju polo, daster, sepatu, topi dll. Penggambaran manusia dari rakyat kebanyakan ini dikenal dengan istilah *reroncoda* (Sumantra, 2022)



Gambar 5.3 ragam karakter *reroncoda* dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang Taman Gili Klungkung (Dok. Cahyadi 2015)

Manusia *reroncoda* dalam Wayang Kamasan merupakan penggambaran manusia dari karakter rakyat atau masyarakat kebanyakan. Ragam *reroncoda* yang ditemukan dalam lukisan ini sangat melimpah. Perwujudan manusia *reroncoda* Wayang Kamasan dapat diklasifikasi menurut usia (anak-anak, remaja dan tua). Pengelompokan menurut usia, dapat dicermati dari struktur visual mereka, seperti struktur wajah, warna kulit dan ukuran tubuh. Sosok manusia *reroncoda* yang sudah berumur atau tua, dapat dilihat dari keberadaan kerutan di dahi yang terbentuk dari goresan garis lengkung di antara alis, di atas pangkal hidung. Selain itu, usia tua juga dapat diketahui dari keberadaan kerutan di bawah mata yang menyerupai kantung air mata. Beberapa sosok tua juga digambarkan dengan keberadaan janggut di dagu. Selain itu, dapat juga dicermati dari warna kulit. Biasanya warna kulit bernuansa gelap (*wayah*) memberi petunjuk terhadap usia sosok manusia yang lebih tua. Sedangkan penggambaran

sosok manusia yang masih kecil atau anak-anak dapat dicermati dari ukuran badan yang lebih kecil, dan juga penampilan struktur visual seperti kepala yang plontos atau gundul, dan mengenakan celana pendek atau bahkan tanpa busana.

3. Raksasa/Denawa

Sosok raksasa atau *denawa* dapat dikenali dari tampilan wajah yang cenderung *aéng* atau seram dan tubuh besar. Mata berbentuk bulat mendelik, hidung besar dan mulut lebar yang dilengkapi dengan taring serta gigi tajam. Alis mata berbulu lebat dan kumis berjenis *aéng* yaitu kumis berbulu lebat. Penggambaran sosok *denawa* dalam Wayang Kamasan dapat dibedakan pula berdasarkan jenis kelamin yaitu raksasa (pria) dan *raksasi* (wanita). Antara raksasa dan raksasi memiliki struktur visual wajah yang serupa, namun tampak berbeda dari tampilan tubuh, busana dan sikap tubuh.



Gambar 5.4 ragam karakter raksasa dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Busana yang dikenakan para raksasa memiliki keserupaan dengan busana yang dikenakan sosok manusia maupun para dewa. Terdapat pembedaan terhadap kelas sosial dalam bangsa raksasa, mereka dibedakan dengan penampilan struktur wajah dan struktur busana. Setidaknya diketahui golongan raksasa dari kalangan

rakyat, kesatria, pepatih hingga raja. Raja raksasa biasanya akan mengenakan kostum lengkap atau *wastre jangkep*, hiasan kepala berjenis candi kurung sebagai tanda seorang raja. Sikap tubuh cenderung menunjukkan sikap keras dan liar. Mereka sering menunjukkan sikap tangan terkepal.

4. Binatang

Sosok binatang atau dikenal dengan istilah *sato* dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, memiliki rupa yang mengacu pada bentuk-bentuk binatang di alam. Meskipun juga ditemukan sosok binatang mitologis seperti naga, gajah mina dan garuda. Hampir semua jenis binatang tersaji dalam lukisan ini. Mulai burung, kupu-kupu, unggas, harimau, naga, ular, sapi, anjing, babi, garuda, yuyu, ikan dll. Jenis-jenis burung dan binatang lainnya banyak muncul dalam tema Palelintangan. Penjelasan pada suatu lintang yang juga menyertakan jenis burung (*paksi*) dan bintang (*sato*), menyediakan konfigurasi visual binatang Wayang Kamasan Bale Kambang yang cukup beragam.



Gambar 5.5 wujud binatang (*sato*) dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Perwujudan binatang ditampilkan secara utuh dari kaki hingga kepala. Karakteristik bintang dapat dikenali dari bentuk kepala, jumlah kaki hingga warna kulit atau bulu. Sosok binatang didominasi dengan struktur wajah kekerasan, mata

bulat mendelik, dan mulut lebar berhiaskan gigi dan taring. Jenis binatang dengan struktur wajah kekerasan dan gigi tajam, merupakan binatang pemakan daging (karnivora), sedangkan jenis binatang jinak pemakan tumbuhan, disusun dengan struktur mulut lebar tetapi tidak giginya tidak runcing. Binatang tidak mengenakan busana, kadang hanya dilengkapi dengan sejumlah hiasan ornamen. Untuk binatang mitologis digambarkan menyerupai wujud raksasa, berdiri tegak mengenakan busana dan hiasan kepala.

5. Tumbuh-tumbuhan (*taru*)



Gambar 5.6 ragam tumbuh-tumbuhan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Tumbuh-tumbuhan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, sangat banyak ditemukan. Utamanya dalam cerita Sutasoma, ketika Pangeran Sutasoma dan *parekan* melakukan perjalanan menuju puncak Gunung Mahameru, mereka melewati hutan rimba yang penuh dengan aneka jenis pepohonan. Tumbuh-tumbuhan atau dikenal dengan istilah *taru* dalam Lukisan Wayang Kamasan, memiliki wujud yang serupa dengan bentuk tumbuhan yang ada di alam. Karakteristik jenis pepohonan dapat dikenali dari bentuk batang, daun dan buahnya. *Taru* atau pepohonan ditampilkan secara utuh dari batang hingga daun. Penggambaran ini tidak memandang besar atau kecilnya pohon itu di alam, semua

digambarkan utuh. Misalnya pohon beringin yang di alam nyata itu sangat besar, memiliki perbandingan yang sangat jauh dengan tinggi manusia, di Wayang Kamasan bisa ditampilkan tidak jauh berbeda dengan sosok manusia. Penggambaran secara utuh memiliki tujuan agar mampu diidentifikasi atau dikenal dengan mudah oleh penikmat.

Jenis tumbuhan dalam Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dibedakan menjadi pohon (*taru*), semak atau *bun bunan*, tumbuhan merambat (*bun tanpa wit*), tumbuhan bunga, dan rerumputan. Pohon (*taru*) dapat dikenali dengan mudah dari tampilannya yang tinggi, dengan sokongan batang dan ranting yang kuat dan bentuk daun yang beraneka. Pada pepohonan ini sering dilengkapi dengan tumbuhan simbar yang menempel di batang pohon. Keberadaan tumbuhan simbar pada suatu pohon juga bisa menjadi penanda pohon tersebut sudah cukup tua, besar dan berlokasi di tengah hutan. *Bun-bunan* merupakan jenis tumbuhan yang berbatang lunak, biasanya digambarkan tumbuh di antara bebatuan besar, atau merambat di batang pepohonan. Memiliki bentuk batang yang lentur dan ukuran daun yang kecil, dan kadang juga dilengkapi dengan bunga-bunga kecil. *Bun tanpa wit* digambarkan berupa garis yang berkelak-kelok merayap dan di batang-batang pepohonan maupun di bebatuan. *Bun tanpa wit* tidak memiliki daun ataupun bunga. Tumbuhan bunga memiliki bentuk yang serupa dengan semak atau *bun bunan*, tetapi tidak menempel di pohon, dan biasanya dilengkapi dengan pot. Tumbuhan berbunga biasanya untuk tanaman hias di perumahan atau istana.

Keberadaan tumbuh-tumbuhan dalam suatu struktur visual Wayang Kamasan bisa memberi petunjuk mengenai setting atau lokasi kejadian suatu adegan. Deretan pepohonan besar, rindang dan disertai dengan tumbuhan bun-bunan yang menjalar dan tumbuhan simbar yang menempel pada batang pohon tersebut, dapat mengindikasikan lokasi kejadian adegan di tengah hutan. Tumbuhan bunga yang ditanam di dalam pot, yang penuh dengan bunga bermekaran dapat memberi penjelasan tentang lokasi kejadian di perumahan, istana atau taman. Keberadaan tumbuh-tumbuhan atau pohon, juga bisa dijadikan identifikasi batas adegan atau difungsikan sebagai pembatas adegan.

6. Batu-batuan

Batu-batuan adalah penggambaran terhadap bentuk atau jenis batuan dan gundukan tanah dalam Lukisan Wayang Kamasan. Batu-batuan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang ditemukan terdiri dari beberapa jenis. Dilihat dari bentuknya batu-batuan dapat dibedakan menjadi, batu-batuan sederhana yang disebut gunung-gunungan, batu-batuan yang berisi hiasan kekarangan yang disebut gunung-gunungan karangan, dan juga ada bentuk batu besar yang dibuat seperti lingkaran yang cenderung lonjong berlapis tiga. Batu besar juga ada yang berisi hiasan kekarangan dengan permukaannya di tumbuhi pepohonan.



Gambar 5.7 ragam bentuk batu-batuan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Struktur batu-batuan ini menghiasi bagian dasar dari setiap adegan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Bentuk batu-batuan sederhana ditemukan sebagai landasan atau pijakan dalam cerita Brayut, sedangkan dalam cerita Sutasoma menggunakan landasan atau pijakan batu-batuan yang berhiaskan kekarangan.

7. Hiasan Bingkai



Gambar 5.8 ragam bentuk hiasan bingkai dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Hiasan bingkai biasanya digunakan untuk menghias pinggiran adegan, maupun untuk membatasi adegan. Ragam bentuknya mengacu pada jenis ornamen hiasan seperti geganggongan, watu alang, tunjungan, dan patra sari. Hiasan bingkai dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang ditemukan dua jenis yaitu ragam hiasan watu alang dan hiasan mas-masan. Hiasan watu alang ditemukan di pinggiran adegan bagian samping yang berbatasan dengan kayu struktur langit-langit Bale Kambang. Bentuk hiasan watu alang tersusun atas garis geometris membentuk bidang kotak-kotak, selang seling antara bidang besar dan kecil, dengan permukaan bergelombang. Bidang yang besar memakai warna merah dan bidang yang agak kecil memakai warna putih.

Hiasan mas-masan ditemukan dalam Lukisan Wayang Kamasan pada tema Palelintangan. Hiasan bingkai ini menjadi pembatas antar adegan pada Palelintangan. Berbentuk kotak memanjang seperti garis yang melintang secara vertikal. Dalam kotak memanjang itu diisi dengan hiasan motif mas-masan berwarna emas.

8. Ragam Senjata



Gambar 5.9 ragam bentuk senjata dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Senjata adalah elemen pelengkap untuk tokoh atau karakter Dewa, manusia maupun raksasa. Kehadiran senjata juga terkait dengan kondisi atau situasi peperangan. Bentuk senjata yang ditemukan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang sangat beragam, mulai dari senjata para dewa seperti (bajra, konta, dupa, gada, mosala, nagapasha, angkus, cakra, trisula, padma), ada juga senjata yang dipakai karakter manusia seperti (keris, panah, tombak, ada juga jenis senjata modern seperti bedil), senjata para raksasa seperti (pedang, gada).

9. Benda-benda langit



Gambar 5.10 ragam bentuk benda langit dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Ragam bentuk benda langit tergambar dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Ragam bentuk benda langit yang tergambar di Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang antara lain bentuk matahari, bulan dan bintang. Rupa matahari dibuat dari bentuk lingkaran yang dilengkapi dengan susunan bidang seperti kelopak bunga yang memancarkan sinar berupa garis-garis lurus yang mengelilingi kelopak-kelopak tadi. Bentuk matahari biasanya menempel di bagian atas panel adegan. Bentuk bintang memiliki wujud yang hampir serupa dengan bentuk matahari, namun pancaran sinarnya tidak dilengkapi dengan kelopak-kelopak bunga. Hanya berupa lingkaran yang dihias dengan garis-garis lengkung bersambung menyerupai praba atau pancaran cahaya kuning pada tubuh para dewa. Bentuk bulan juga menyerupai bentuk bintang.

Benda langit yang lain dapat disebutkan di sini adalah kilat (*kelep*) dan gemuruh (*kerug*). Bentuk kilat digambarkan garis berbentuk huruf “s” yang dihias dengan motif api-apian, sedangkan gemuruh digambarkan dengan kepala raksasa berambut api yang sedang berteriak. Kedua gambar ini hadir berdampingan.

10. Air

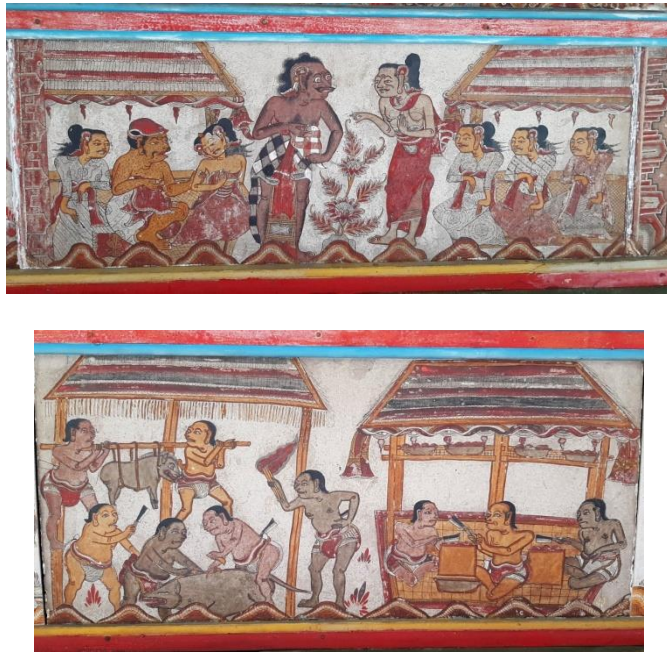
Air digambarkan dengan garis yang bergelombang dan berulang berwarna biru. Air dibedakan pada lokasinya, seperti air kolam, air sungai, air laut, air pancuran dll. Penggambaran air dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dapat ditemukan dalam bentuk air kolam, sawah, dan laut.



Gambar 5.11 ragam motif air dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

11. Bangunan

Bangunan menjadi elemen kerap muncul dalam Wayang Kamasan Bale Kambang. Bangunan digambarkan dalam bentuk dan pola yang beragam. Hal ini tergantung pada jenis dan fungsinya. Bangunan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dijelaskan dalam ragam rupa seperti: bangunan bale, dapur, kamar, sanggah/merajan (pelinggih). Secara umum bentuknya hampir serupa yaitu terdiri dari atap, dan tiang atau saka. Bentuk atap bangunan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dibedakan menjadi tiga jenis yaitu atap yang terbuat dari bahan ijuk (rupanya berwarna hitam), atap yang terbuat dari bahan sirap atau susunan bilah bambau (rupanya terdiri dari susunan bidang horisontal berwarna merah dan putih, dihias dengan garis-garis membentuk susunan bilah-bilah kecil), atap yang terbuat dari genteng (menyerupai bentuk atap sirap, tetapi susunan bidang bilahnya lebih lebar). Bentuk bale menyerupai bentuk rompok yaitu terdiri dari atap dan tiang, tetapi pada bale dilengkapi dengan alas atau lantai yang terpasang pada tiang.



Gambar 5.12 ragam bentuk bangunan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

12. Alat musik

Beberapa jenis alat musik tergambar dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Ragam jenis alat musik ini ditemukan pada adegan-adegan dalam cerita Brayut. Alat musik ini berupa seperangkat gambelan atau seperangkat alat musik tradisional Bali. Seperangkat gambelan ini digunakan untuk mengiringi tarian dan mengiringi iring-iringan penganten. Dalam perangkat gambelan terdiri atas ceng-ceng, kendang, gong, kajar, gangsa, dll. Gambelan dimainkan oleh para penabuh atau pemain musik.



Gambar 5.13 Ragam bentuk alat musik dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

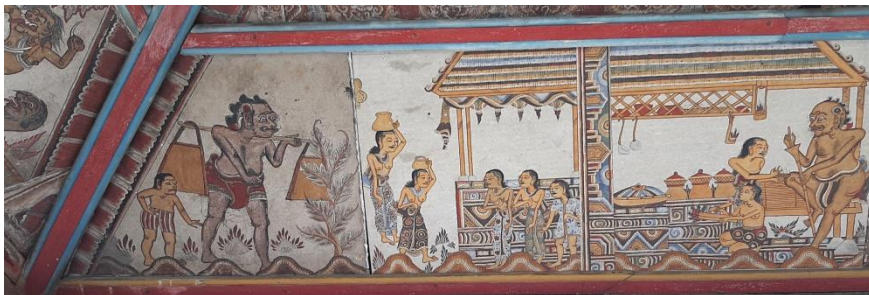
13. Sarana transportasi

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang ditemukan penggambaran sarana transportasi. Sarana transportasi terdapat dalam cerita Sutasoma, Brayut dan Palelintangan. Dalam cerita Sutasoma terdapat penggambaran dokar atau kereta beroda dua yang ditarik oleh dua ekor kuda. Dokar bisa dikendarai oleh seorang kusir dan membawa seorang penumpang. Terdapat dua payung dan sebuah umubul-umbul serta bendera yang terpasang pada dokar. Dalam cerita Brayut dan palelintangan terdapat sarana transportasi berupa kuda yang dikendarai oleh seorang penunggang, gayot yaitu tandu yang dipanggul oleh dua orang, dan ada juga pedati yang ditarik dengan seekor kuda. Pedati digunakan untuk mengangkut barang. Untuk transportasi laut, ditemukan penggambaran perahu atau jukung dan juga terdapat kapal laut yang ukurannya lebih besar.



Gambar 5.14 Bentuk alat transportasi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

14. Perlengkapan dapur



Gambar 5.15 Bentuk perlengkapan dapur dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

15. Alat penerangan



16. Gambar 5.16 Bentuk perlengkapan dapur dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)



Gambar 5.17 Ragam perlengkapan profesi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

5.1.2. *Cara wimba* Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang

Cara wimba, yaitu cara penggambaran objek untuk menyampaikan ekspresi tertentu. Dalam Lukisan Wayang Kamasan terdapat seperangkat konvensi tentang representasi suatu objek seperti manusia, dewa, raksasa dan binatang. Beberapa elemen-elemen grafis yang penting untuk dijelaskan dalam mengidentifikasi karakter tokoh, setting dan waktu antara lain, komposisi wajah, hiasan busana warna kulit dan sikap tubuh atau gestur. Kemudian ada beberapa elemen yang bisa dibaca untuk mengidentifikasi ruang dan waktu.

Keindahan seseorang dilihat dalam suatu kesatuan dari ciri-ciri fisik, watak, dan pembawaannya (Sedyawati, 2012, p. 243). Hiasan kepala, dan busana atau kostum menjadi penanda akan status sosial tokoh yang digambarkan. Sedangkan wajah menjadi cerminan karakter atau sifat. Sikap tangan dan lengan untuk menunjukkan emosi misalnya kesedihan, kemarahan dan lain-lain (Forge, 1978, p. 15). Kanta dalam bukunya telah menjelaskan terdapat bagian-bagian Wayang Kamasan yang patut diperhatikan dalam mengidentifikasi karakter antara lain penggambaran bentuk mata, bentuk hidung, bentuk mulut, bentuk kumis (pada bagian wajah), dan untuk mengetahui kondisi emosional karakter adalah melalui gestur atau sikap tubuh antara lain, sikap tangan serta sikap kaki. (Kanta, 1977/1978, pp. 21-25). Berikut dijelaskan mengenai *cara wimba* yang ditemukan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, mulai dari struktur wajah, struktur busana, warna kulit, bentuk tubuh, dan sikap tubuh, serta sejumlah elemen yang memberi penjelasan tentang ruang, waktu dan peristiwa.

1. Struktur Wajah Wayang Kamasan Bale Kambang

Wajah menjadi bagian yang sangat penting dalam memahami sifat dan karakter suatu tokoh dalam narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang. Terdapat bagian-bagian wajah yang menentukan karakteristik tokoh, antara lain: bentuk mata, alis, hidung, mulut dan kumis. Dalam tradisi Wayang Kamasan, masing-masing elemen tersebut memiliki ragam rupa yang menjadi penanda identitas.

Struktur wajah dalam Seni Lukis Wayang Kamasan tersusun atas unsur-unsur wajah dengan mengikuti pakem yang telah berlaku secara turun-temurun (Forge, 1978) (Kanta, 1977/1978). Struktur wajah dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang juga menerapkan pakem yang sudah ada, dan juga ditemukan sejumlah struktur wajah yang lebih kaya daripada yang diketahui pada umumnya (Sumantra, 2022)

Pertama, bentuk mata Wayang Kamasan Bale Kambang. Jenis mata Wayang Kamasan yang terdapat dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dibedakan berdasarkan jenis kelamin, sifat, usia, sakit dan mati. a). Bentuk mata laki-laki *memanisan* atau *memadi*, Bentuk mata ini diterapkan kepada laki-laki muda yang berkarakter halus. Mata *memadi* berbentuk garis lengkung pada bagian atas dan agak datar pada bagian bawahnya. b). Bentuk mata wanita, biasa ditemukan pada karakter wanita. Mata ini memiliki bentuk yang berkebalikan dengan mata untuk karakter laki-laki, yaitu garis lengkung terdapat pada bagian bawah, sedangkan bagian atasnya datar. c). Bentuk mata bulat, umumnya digunakan pada karakter denawa atau raksasa, namun sering juga ditemukan pada

karakter manusia yang bersifat kekerasan. d). Bentuk mata bulat tua, berbentuk mata bulat yang di bagian bawahnya terdapat garis yang menunjukkan kerutan kelopak mata bagian bawah. e). Bentuk mata sipit tua, bentuk mata ini berupa mata sipit yang berisi kerutan garis pada bagian bawah mata. f). Bentuk mata terpejam, tersusun atas guratan dua garis melengkung ke bawah, bulatan mata tidak terlihat. g). Bentuk mata mendelik ke atas, dengan bulatan mata mengarah ke sisi atas mata merupakan perwujudan dari mata mencelang atau mata orang yang sudah meninggal. Mata ini dapat berlaku untuk jenis mata bulat kekerasan maupun mata memadi untuk laki-laki dan mata perempuan. Dapat ditemukan pada jenis mata mati atau sakit atau terpejam dibedakan berdasarkan jenis mata. Jenis mata memadi laki-laki dan biasa perempuan ditampilkan dengan bentuk yang terlihat sayu atau lebih sipit hingga terpejam atau dengan lengkungan garis pada bagian bawah. Sedangkan bentuk mata bulat digambarkan dengan bola mata yang condong ke atas bidang kelopak mata hingga berbentuk mata sipit tua dengan bola mata condong ke atas.

Kedua, bentuk hidung Wayang Kamasan Bale Kambang. Hidung juga merupakan salah satu elemen wajah Wayang Kamasan yang penting dalam menjelaskan karakter Wayang Kamasan. Jenis atau bentuk hidung yang ditemukan dalam Wayang Kamasan Bale Kambang dapat diketahui menurut perpaduan antara jenis kelamin, dan sifat, antara lain : hidung laki-laki manusia/dewa (memanisan dan kekerasan), hidung perempuan manusia/dewa (memanisan dan kekerasan), hidung raksasa (kekerasan dan galak), serta hidung

punakawan atau *reroncodan* (rakyat kebanyakan) dan hidung binatang (palawaga, naga, paksi, dll.).

a. Hidung laki-laki memansan

Hidung laki-laki memansan dibentuk dengan tarikan garis tipis dari ujung mata bagian dalam ke arah bawah dan menekuk membentuk sudut segitiga yang agak mancung.

b. Hidung perempuan memansan

Bentuk hidung memansan untuk perempuan memiliki keserupaan dengan hidung memansan laki-laki, tetapi hidung perempuan tampak lebih pendek dan agak kurang mancung dari wujud hidung laki-laki memansan.

c. Hidung kekerasan

Bentuk hidung kekerasan memiliki rupa yang lebih mancung dan besar dari hidung memansan laki-laki. Bentuk hidung ini terasa menampilkan kesan berotot dengan lukukan garis pada bagian batang hidung. Jenis hidung ini biasa diterapkan untuk karakter laki-laki maupun perempuan yang bersifat kekerasan.

d. Hidung punakawan

Bentuk hidung punakawan biasa ditemukan pada karakter abdi atau rakyat biasa. Bentuk hidung punakawan menyerupai bentuk hidung kekerasan tetapi lebih panjang dan garisnya lebih condong ke depan mengikuti bentuk mulut yang biasanya lebar. Bentuk hidung punakawan dalam cerita keseharian bisa disebut dengan istilah *reroncodan*.

e. Bentuk hidung denawa

Bentuk hidung denawa memiliki tampilan yang menyerupai bentuk hidung kekerasan pada manusia, tetapi ukurannya lebih besar dan mancung.

f. Bentuk hidung raksasa

Bentuk hidung raksasa memiliki kemiripan dengan wujud hidung punakawan atau *reroncoda*n, dan juga serupa dengan bentuk hidung binatang palawaga (kera), tetapi hidung raksasa digambarkan dengan ukuran lebih besar.

g. Bentuk hidung binatang

Bentuk hidung binatang dapat dibedakan menurut jenis binatang yang digambarkan. Bentuk hidung binatang Wayang Kamasan pada umumnya memiliki kemiripan dengan bentuk hidung raksasa aeng. Namun beberapa bentuk hidung binatang juga digambarkan menurut jenisnya seperti bentuk hidung kuda, sapi, tikus dll.

Ketiga, bentuk alis Wayang Kamasan Bale Kambang. Alis merupakan elemen wajah Wayang Kamasan yang juga menentukan penggambaran karakter. Alis Wayang Kamasan Bale Kambang dapat ditemukan beberapa jenis, antara lain: alis halus atau memanis, alis kasar atau kekerasan dan alis aeng. Alis memanis yaitu dibentuk dari garis tipis melengkung di atas kelopak mata. Alis ini biasanya diperuntukkan untuk manusia dan dewa khususnya untuk tokoh lelaki memanis dan para wanita.

Alis kekerasan diwujudkan dengan garis melengkung di atas kelopak mata yang dilengkapi dengan bulu-bulu halus. Alis ini biasanya berdampingan dengan bentuk mata bulat. Di pangkal alis dipertemukan dengan kerutan dahi. Alis untuk para raksasa ditampilkan menyerupai dengan alis kekerasan pada manusia, namun

bulu-bulunya terlihat lebih lebat dan pangkal alisnya biasanya dilengkapi dengan cula atau tanduk kecil.

Keempat, bentuk mulut Wayang Kamasan Bale Kambang. Mulut Wayang Kamasan Bale Kambang memiliki banyak ragam. Setidaknya dapat dibedakan berdasarkan karakter manusia, raksasa dan binatang. Sedangkan bentuk mulut dewa dapat mencakup bentuk mulut ketiga karakter tadi.

Bentuk mulut manusia dapat dibedakan menurut jenis kelamin dan juga sifat. Mulut manusia Wayang Kamasan Bale Kambang berdasarkan jenis kelamin ditemukan bentuk mulut laki laki (memanisan dan kekerasan) dan bentuk mulut perempuan. Antara bentuk mulut memmanisan dan kekerasan pada karakter laki-laki, memiliki perbedaan yang sangat tipis. Sekilas akan tampak sama saja, namun jika dicermati perbedaannya terdapat pada lebar dan ketebalan bibirnya yang berbeda. Mulut kekerasan memiliki lebar dan ketebalan lebih besar daripada jenis mulut memmanisan. Ujung pinggir mulut memmanisan sejajar dengan bagian tengah pupil mata, sedangkan mulut kekerasan sejajar dengan pinggiran pupil mata. Bentuk mulut perempuan dapat dibedakan melalui pinggiran bibir yang ditarik ke bawah.

Pada karakter manusia Wayang Kamasan Bale Kambang juga ditemukan bentuk mulut yang biasa diterapkan pada wajah rakyat biasa atau bentuk mulut *reroncoda*n. Bentuk mulut ini sangat dinamis dan beragam, namun secara umum menyerupai bentuk mulut punakawan. Memiliki ukuran yang sangat lebar dan bibir yang tebal.

Bentuk mulut denawa memiliki keserupaan dengan bentuk mulut kekerasan pada manusia, namun yang membedakan adalah bentuk mulut denawa memiliki gigi taring yang cukup menonjol. Bentuk mulut raksasa memiliki wujud yang mendekati bentuk mulut binatang. Bentuk mulut raksasa ini memiliki ukuran yang sangat lebar, bibir yang tebal dan memperlihatkan deretan gigi yang besar-besar dan taring yang tajam.

Kelima, bentuk kumis Wayang Kamasan Bale Kambang. Penerapan bentuk kumis menyiratkan ragam sifat karakter. Bentuk kumis Wayang Kamasan Bale Kambang ditemukan sejumlah ragam bentuk antara lain: Bentuk kumis memanasan, Kekerasan, Kumis aeng, dan Kumis tua

Struktur wajah Wayang Kamasan Bale Kambang, dapat dibedakan menurut karakter yang digambarkan antara lain dewa, manusia, raksasa, dan binatang Khusus untuk wajah para dewa dapat mencakup struktur wajah manusia, raksasa maupun binatang. Sosok dewa dapat dikenali melalui keberadaan praba atau pancaran sinar kuning keemasan yang melingkupi tubuh para Dewa Dewi.

Struktur wajah manusia Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dijelaskan menurut jenis kelamin, sifat dan usia. Berdasarkan jenis kelamin struktur wajah Wayang Kamasan terdiri dari wajah manusia laki-laki dan wajah manusia perempuan. Berdasarkan sifatnya, wajah manusia Wayang Kamasan dapat dibedakan menjadi bagus memanasan, keras manis, dan keras.

Memanisan merupakan karakter manusia yang memiliki sifat lembut, cerdas dan merupakan citra sosok tampan. Kekerasan merupakan penggambaran sosok laki-laki yang memiliki karakter keras, tegas dan berwibawa. Karakter

kekerasan dan memansikan secara umum diterapkan kepada karakter manusia dalam cerita mitologis atau pewayangan. Forge membedakan sumber kisah Wayang Kamasan menjadi dua yaitu cerita mitologis yang bersumber dari epos mahabharata (Adi Parwa) dan ramayana dan juga cerita postmitologis yang bersumber dari cerita tradisional-populer seperti malat, tantri, Brayut dan calonarang (Forge, 1978:). Karakter dari cerita mitologis biasanya lebih baku, sedangkan karakter wajah dari cerita postmitologis cukup dinamis menyesuaikan dengan konteks cerita.

Karakter wajah Lukisan Wayang Kamasan khususnya pada cerita Brayut dan Palelintangan menampilkan sejumlah karakter yang sangat dinamis. Wajah-wajah Wayang Kamasan dalam cerita Brayut dan Palelintangan tidak sebatas menampilkan wajah memansikan, kekerasan dan punakawan, tetapi juga memotret wajah karakter rakyat biasa atau masyarakat kebanyakan. Jenis karakter wajah rakyat biasa disebut dengan istilah *rerencodan* (Sumantra, 2023). Jenis *rerencodan* memiliki komposisi wajah yang lebih beragam, sering merupakan perpaduan antara wajah punakawan, kekerasan dan memansikan. Tampilan wajah *rerencodan* terasa lebih natural.

Berikut akan dijelaskan ragam struktur wajah Wayang Kamasan Bale

Kambang:

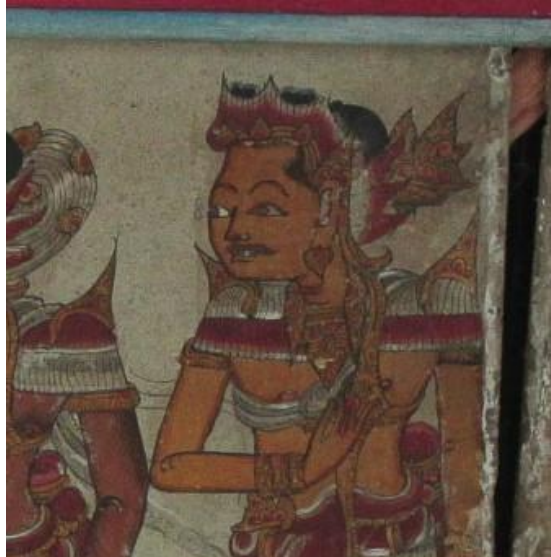
a). Bagus Memanisan



Gambar 5.18 wujud wajah bagus memanisan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah Bagus memanisan merupakan wajah yang diterapkan kepada karakter halus yang memiliki sifat kesatria muda, baik dan rupawan. Komposisi wajah bagus memanisan terdiri dari bentuk wajah wayang manis yang sedikit lekukan, tersusun atas mata memadi atau mata lelaki halus, alis mata berupa garis lengkung yang sederhana, hidung halus berupa garis lurus dan tipis ujung lancip dan sedikit gelombang lubang hidung. dan mulut memanisan. Bentuk wajah seperti ini ditemukan pada tokoh Sutasoma, Ardhana.

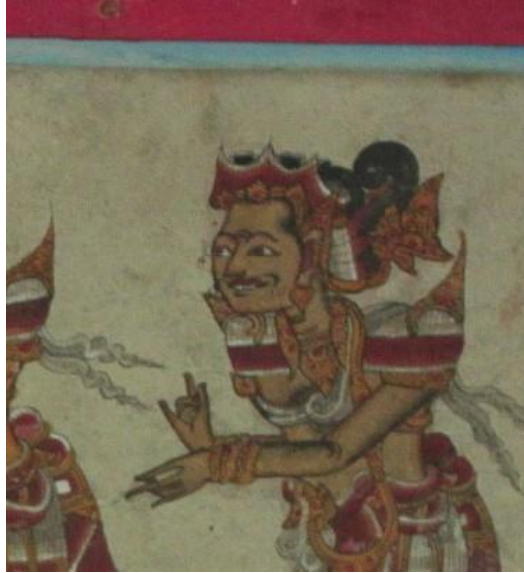
b). Memanisan



Gambar 5.19 wujud wajah memanisan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah memanisan memiliki bentuk yang sekilas serupa dengan bentuk wajah bagus memanisan, namun yang membedakan adalah penerapan unsur mulut kekerasan. Mulut kekerasan memiliki bentuk yang lebih lebar daripada mulut memanisan. Wajah memanisan banyak diterapkan kepada tokoh yang memiliki karakter Dewa dan kesatria tampan.

c). Manis Keras



Gambar 5.20 wujud wajah manis keras dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Struktur wajah manis keras merupakan susunan elemen wajah yang terdiri atas mata memadi, yang dipadukan dengan alis kekerasan berisi kerutan dahi dan hidung kekerasan. Mulut berbentuk kekerasan dengan kumis tebal kekerasan dan kadang juga menggunakan kumis mem manis. Struktur wajah ini banyak diterapkan untuk figur dewa atau raja yang memiliki karakter tegas dan berkarisma.

d) Keras



Gambar 5.21 wujud wajah keras dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah kekerasan merupakan bentuk wajah Wayang Kamasan yang banyak diterapkan kepada karakter atau tokoh yang tegas dan berwibawa. Wajah ini tersusun dari bentuk alis, mata, hidung, mulut, kumis kekerasan. Struktur wajah keras dapat dijumpai dalam penggambaran figur dewa, raja dan pepatih.

e). Parekan Halus



Gambar 5.22 wujud wajah punakawan halus dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah parekan halus adalah diperuntukkan untuk karakter parekan atau abdi yang bersifat baik. Parekan halus diketahui ada dua yaitu Tualen dan Merdah. Wajah mereka tersusun atas bentuk wajah *reroncoda*, yaitu mulut lebar, dahu tebal, mata sipit tua, alis kekerasan, kumis tipis. Yang membedakan struktur wajah Tualen dan Merdah ada pada bentuk hidung, hidung Tualen berbentuk pesek sedangkan hidung Merdah lebih besar.

d). Parekan Keras



Gambar 5.23 wujud wajah parekan keras dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah parekan keras adakah diperuntukkan untuk karakter parekan atau punakawan dari pihak yang antagonis. Terdapat dua karakter parekan kasar yaitu Malen dan Sangut. Struktur wajah kedua figur ini memiliki kemiripan yaitu pada bentuk mata bulat, alis kekerasan, hidung *reroncoda*, kumis tipis. Perbedaan terletak pada bentuk mulut sangut yang lebih panjang daripada mulut malen, serta mata bulat malen berupa mata juling, dan lehenr yang memiliki gendongan atau lebih tebal.

e). Manis galuh



Gambar 5.24 wujud wajah manis galuh dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah manis galuh menampilkan paras perempuan Wayang Kamasan yang paling ideal dan cantik. Tersusun atas wajah mem manis dengan dagu bulat, alis, hidung, mata, mulut mem manis, dan yang paling khas adalah penampilan telinga (kanan dan kiri) yang terlihat keduanya. Struktur wajah ini diterapkan untuk figur dewi, bidadari, putri dan permaisuri.

f). Penjeroan muda atau bayan



Gambar 5.25 wujud wajah bayan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Struktur wajah penyeroan muda tersusun dari wajah dengan dagu yang agak lancip, alis, mata, dan mulut mem manis, dan hidung mem manis atau kadang juga kekerasan.

g). Penyeroan tua atau condong



Gambar 5.26 wujud wajah condong dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Wajah penyeroan tua biasanya digunakan untuk menampilkan parekan atau abdi yang sudah dewasa atau tua. Tersusun dari bentuk wajah kekerasan, mata biasa, mulut dan hidung kekerasan. Kondisi dewasa atau tua biasanya ditunjukkan dengan keberadaan kerutan di dahi dan pipi yang menempel dengan tepi bibir.

Karakter manusia biasa atau manusia dalam keseharian yang menampilkan atau mengambil tema-tema keseharian disebut dengan istilah *reroncoda*n. Struktur wajah *reroncoda*n Wayang Kamasan Bale Kambang sangat beragam. Identifikasinya dapat dibedakan berdasarkan jenis kelamin, usia dan sifat. Ditemukan sejumlah struktur wajah Wayang Kamasan Bale Kambang, antara lain: teruna bagus, teruna manis keras, teruna keras, tua, tua keras dan anak cenik.



Gambar 5.27 ragam wujud wajah reroncodan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

h). Teruna bagus

Wajah teruna bagus dikenali dari tampilannya yang terlihat tenang, dan rupawan. Strukturnya tersusunan dari wajah memanas, mata, hidung, mulut dan alis memanas. Biasanya digunakan oleh tokoh atau karakter Wayang Kamasan rakyat biasa yang berusia muda dan memiliki wajah rupawan.

i). Teruna manis keras

Wajah teruna manis keras memiliki keserupaan dengan struktur wajah teruna bagus manis. Wajah ini disusun dari bentuk wajah memanas,

mata memadi, mulut memanis, kumis tipis atau keras, alis dan hidung kekerasan.

j). Teruna keras

Merupakan tampilan wajah Wayang Kamasan yang masih berusia muda atau remaja, namun memiliki tampilan wajah kekerasan. Tersusun dari bentuk wajah kekerasan, mata bulat, alis, hidung dan kumis (jika ada) berbentuk kekerasan dan sering ditambah dengan kales tebal.

k) Tua

Wajah ini menampilkan sosok atau karakter yang sudah berusia tua. Tersusun dengan mata sipit tua, hidung kekerasan, mulut memanis dan sering juga berbentuk mulut lebar *reroncoda*, alis tua kekerasan, dan kumis tua memanis.

l). Tua keras

Wajah tua kekerasan tersusun dari wajah kekerasan, mata bulat, hidung kekerasan, alis tua kekerasan, mulut kekerasan dan sering juga berupa mulut lebar *reroncoda* atau punakawan dan kumis kekerasan. Identifikasi tokoh tua akan terlihat dari bentuk mata dan alis. Bentuk mata biasanya ada garis tambahan di bawah mata yang menunjukkan kerutan, demikian pula alis biasanya ada tambahan kerutan di dahi.

m). Anak cerik

Wajah anak cerik atau anak kecil jelas diketahui dari bentuk muka yang agak kecil dan kepala gundul. Wajah tersusun dari mata memanis,

hidung memanis atau keras, alis memanis dan mulut *reroncoda* (punakawan).



Gambar 5.28 ragam wujud wajah wanita reroncoda dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

n). Bajang jegeg

Wajah bajang jegeg merupakan bentuk wajah untuk menunjukkan karakter perempuan muda yang memiliki paras cantik. Bentuk wajah ini memiliki bentuk mata biasa, hidung memanis, alis memanis, dan mulut memanis.

o). Luh Tua

Wajah luh tua merupakan tampilan wajah untuk karakter wanita yang sudah tua. Wajahnya terdiri dari bentuk mata tua yaitu mata wanita dengan

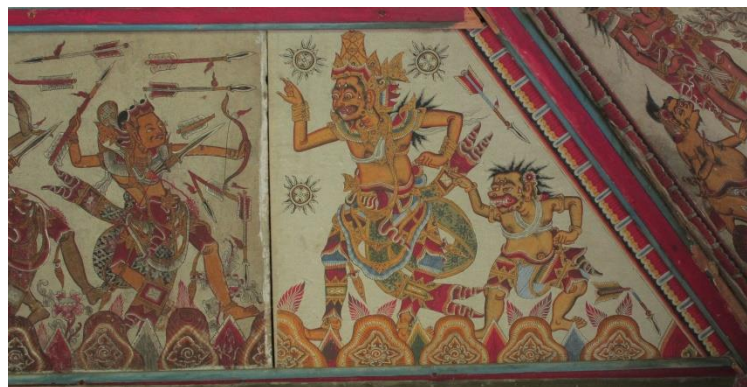
kerutan dikelopak mata, alis memanis, hidung memanis, mulut memanis atau *reroncoda*.

p). Luh tua keras

Wajah luh tua keras menampilkan wajah karakter wanita tua yang memiliki paras terkesan keras. Dibentuk dari jenis mata wanita atau mata tua, alis kekerasan dan hidung kekerasan, serta mulut memanis atau *reroncoda*.

q). Nak cerik luh

Wajah anak kecil perempuan digunakan untuk karakter anak-anak yang berjenis kelamin wanita. Wajah ini menyerupai wajah luh memanis, tetapi memiliki ukuran yang lebih kecil.



Gambar 5.29 ragam wujud wajah denawa dan raksasa dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Struktur wajah raksasa dapat dibagi menjadi dua yaitu wajah denawa dan raksasa. wajah denawa memiliki kecenderungan galak, sedangkan wajah raksasa memiliki kecenderungan aeng.

r). Galak manis (denawa)

Wajah raksasa galak manis menampilkan karakter wajah raksasa yang berparas galak. Terdiri dari bentuk mata bundar galak, alis mecula dan hidung raksasa, mulut mecaling atau bertaring.

s). Galak Aeng (raksasa)

Wajah raksasa aeng merupakan perwujudan dari wajah berkarakter seram. Wajah ini tersusun dari bentuk mata bulat atau mata sayu, alis raksasa, hidung galak aeng, dan mulut raksasa lambih.

t). Wajah Binatang

Wajah binatang memiliki struktur yang sangat beragam. Hal ini terkait dengan penggambaran jenis binatang yang secara bentuk mengacu pada bentuk dan jenis binatang tertentu. Secara garis besar, wajah binatang dapat dibagi dua yaitu wajah binatang galak dan wajah binatang polos. Struktur wajah binatang galak terdiri atas mata bulat, alis galak keras menyerupai alis raksasa, hidung galak keras dan mulut lebar yang dilengkapi dengan deretan gigi runcing dan taring. Struktur wajah binatang ini diterapkan untuk jenis binatang buas atau liar seperti singa, macan, dll. Sedangkan binatang polos atau binatang peliharaan memiliki struktur wajah seperti mata bulat, alis memansan, mulut lebar dengan deretan gigi tanpa taring, hidung panjang khas binatang. Struktur wajah ini dapat ditemukan pada penggambaran binatang-binatang peliharaan seperti lembu, banteng, kambing dll.



Gambar 5.30 ragam wujud wajah binatang dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

2. Struktur busana dan hiasan Wayang Kamasan Bale Kambang

Hiasan juga menjadi bagian yang penting dalam karakter Wayang Kamasan. Hiasan Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dibagi menjadi beberapa bagian antara lain hiasan kepala atau gelungan, hiasan telinga, hiasan bahu dan dada, hiasan kain (*wastera*), hiasan tangan dan hiasan kaki.

a. Hiasan Kepala

Hiasan kepala atau biasa disebut *gelung* menjadi satu bagian elemen hiasan yang penting dalam struktur grafis Wayang Kamasan. Hiasan ini tidak sekedar sebagai identifikasi suatu tokoh, tetapi juga merupakan tanda status sosial suatu karakter. Hiasan gelungan Wayang Kamasan memiliki struktur hiasan pokok yang terdiri atas, 1) hiasan petitis yang berada di atas dahi yang diapit oleh padamanis; 2) sekartaji berupa garis lengkung dan runcing yang membingkai petitis dan padamanis pada bagian atasnya; 3) silut karna, adalah hiasan pada bagian telinga ; 4) ron-ronan yaitu hiasan seperti daun yang terletak di belakang silut karna.

Gelungan Wayang Kamasan dapat dibedakan lagi menurut jenis elemen yang ditambahkan pada bagian atasnya. Menurut (Yasana, 2022), dikenal setidaknya sepuluh jenis gelungan Wayang Kamasan. sepuluh jenis ini mengacu pada hitungan dasawara, yaitu wewaran bersiklus sepuluh hari. Dasawara juga disebut dengan watek agung yang terdiri dari pandita (bijaksana), pati (dinamis), suka (riang), duka (gundah), sri (pemberi), manuh (taat), manusa (sosial), raja (pemimpin), dewa (luhur), raksasa (keras). Gelungan Pandita dikaitkan dengan bentuk gelungan ketu yang merupakan hiasan kepala dari seorang brahmana atau pandita. Bentuk gelungan ketu, terdiri dari hiasan pokok (petitis padamanis, sekartaji, silutkarna, ron-ronan), ditambah dengan bentuk ketu pada bagian atasnya. Pati dilekatkan dengan bentuk gelungan supit urang. Gelungan supit urang identik dengan kesatria atau pangeran. Gelungan ini terdiri dari hiasan pokok yang ditambah dengan dua cula kecil dan besar yang menyerupai capit udang, sehingga disebut supit urang. Menurut kanta (1978), pada jenis gelung supit urang dikenal juga jenis supit urang yang khusus dipakai oleh bhima dan hanoman. Jenis ini disebut dengan istilah Buana Lukar, dengan ujung cula bagian belakang lebih tinggi dari cula bagian depan. Suka diidentikkan dengan gelung pepudakan atau candi rebah. Bentuk gelung pepudakan terdiri dari hiasan pokok yang ditambah dengan hiasan berbentuk daun pudak dan garuda mungkur. Gelung pepudakan sering digunakan oleh pepatih dan juga garuda. Duka dianalogikan dengan gelung pakis rebah atau cula. Gelung ini khusus dikenakan oleh tokoh Bimaniu anak dari Arjuna yang tewas dalam perang berathayudha. Bentuk gelungan supit urang yang bagian cula belakangnya hilang. Sri diidentikkan

dengan gelungan kekelingan. Gelung ini biasa dipakai oleh yudistira dan bethara Darma. Gelungan ini terdiri atas hiasan pokok yang ditambah dengan gempuk rambut yang melingkar ke bawah. Manuh memiliki gelung kekendon. Gelungan ini terdiri dari bentuk hiasan pokok yang ditambah dengan kendon atau konde di bagian belakang dan garuda mungkur. Jenis gelung ini sering dipakai oleh pepatih atau pendamping raja. Manusa dekat dengan penggunaan hiasan kepala berupa udeng-udengan atau destar. Bentuk gelungan ini bisa hanya berupa hiasan pokok yang ditambah dengan gempuk rambut, beberapa juga dihias dengan kain bermotif. Raja memiliki jenis gelungan candi kusuma atau tajuk. Jenis gelungan ini berupa hiasan pokok yang ditambah bentuk candi pada bagian atasnya, serta garuda mungkur. Hisan kepala ini biasa dipakai oleh pemimpin para manusia, raksasa, maupun dewa. Dewa lekat dengan gelungan candi kurung. Namun tidak sertamerta figur dewa akan menggunakan hiasan candi kurung. Hiasan ini hanya dipakai oleh beberapa raja yang dianggap sebagai pimpinan para dewa dan juga dipakai oleh karna. Bentuk gelung ini menyerupai gelung candikusuma, hanya dilengkapi dengan lengkungan yang menyerupai praba. Raksasa diidentikkan dengan gelungan bok gambah. Hiasan ini menampilkan hiasan pokok dan dilengkapi dengan rambut yang terburai.

Beberapa jenis hiasan kepala yang dapat ditemukan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang antara lain: gelungan Candi Kurung, Candi Kusuma, tajuk, kekendon, udeng-udengan, dan bok gambah. Jenis gelungan yang tidak ditemukan pada Wayang Kamasan Bale Kambang, antara lain gelung pakis rebah, gelung dan kekelingan. Hal ini karena memang jenis gelungan ini hanya

dipakai oleh karakter khusus yaitu abimanyu dan yudistira yang tidak ada dalam narasi Wayang Kamasan Bale Kambang. Ada juga gelungan tanjung pati yang memiliki kedekatan bentuk dengan gelungan pepudakan. Gelung pepudakan juga dikenakan oleh para putri dan parekan putri halus. Dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, terdapat sejumlah hiasan kepala yang belum dibahas oleh para peneliti sebelumnya (kanta maupun forge). Hiasan kepala berupa udeng-udengan memiliki rupa yang sangat beragam. Hal ini ditemukan pada karakter *reroncoda*n atau rakyat biasa. Tidak hanya berupa udeng-udengan tetapi juga menampilkan hiasan kepala berupa topi, lelangaran, dll. Untuk karakter wanita hiasan kepala memakai jenis pepusungan untuk wanita yang sudah menikah dan hiasan kepala bebajangan untuk mereka yang masih muda atau belum menikah.

b. Hiasan Telinga

Hiasan telinga merupakan hiasan yang terdapat pada bagian telinga. Telinga Wayang Kamasan biasanya selalu diberi hiasan. Hampir semua karakter dapat mengenakan hiasan, baik laki-laki dan wanita. Keberadaan gecek atau titik pada daun telinga dapat menunjukkan setiap telinga Wayang Kamasan sedia untuk ditambahkan hiasan. Ragam hiasan telinga antara lain: subeng, anting-anting, tindik dan gandola.

Hiasan telinga untuk karakter perempuan biasanya berupa subeng. Hiasan subeng memiliki penampilan bulat besar, sehingga membutuhkan lobang yang besar pada daun telinga. Karakter wanita yang telinganya tidak ada hiasan, akan terlihat memiliki lobang yang lebar pada daun telinganya. Semakin tua karakter wanita, lobang pada daun telinganya juga akan terlihat semakin lebar.

Anting, tindik dan gandola, umumnya dipakai oleh karakter laki-laki. Jenis hiasan ini tidak menyebabkan lobang besar pada daun telinga. Karakter laki-laki yang tidak berisi hiasan, pada daun telinga hanya meninggalkan titik kecil (*cedek*) pertanda tempat menaruh hiasan telinga. Karakter *reroncodan* atau masyarakat biasa ditemukan jarang yang mengenakan hiasan telinga.

c. Hiasan bahu dan dada

Hiasan pada bagian tubuh khususnya bagian dada dan bahu memiliki jenis yang beragam. Untuk karakter dari cerita mitologis, seperti para kesatria, dewa dan raksasa, biasanya menampilkan susunan hiasan yang serupa. Ragam hiasan ini dapat dikatakan sebagai ragam *wastre jangkep* atau busana lengkap. Ragam ini ditemukan pada karakter wanita dan laki-laki. Hiasan pada dada dan bahu antara lain: Badong, Simping, Kelat bahu, Naga wangsul, Selimpet, Tekes dada. Untuk karakter masyarakat biasa ditemukan penggunaan baju, dan tanpa baju atau bertelanjang dada. Untuk karakter wanita, mereka dilengkapi dengan selendang yang ditaruh pada bagian pundak dan leher. Ragam hiasan baju yang dikenakan antara lain, baju kaos, baju kemeja dengan hiasan kancing baju, baju daster untuk karakter anak perempuan, baju kebaya, baju t-shirt yang memiliki bentuk kerah baju.

d. Hiasan pinggang

Hiasan *wastera* yang menghias bagian pinggang, pada dasarnya memiliki ragam yang sama. Ragam yang sama ini ditemukan pada karakter para kesatria, raja, dewa, manusia dan raksasa. Jenis hiasan ini sering disebut dengan *wastre jangkep* atau busana lengkap. Terdiri dari: Naga wangsul, Ikat pinggang (*pepetet*),

Jejebug, Angkeb bulet, Tanggun kancut, Jaler (celana), Kancut, Bulet, Oncer, Lambih dara, Tangun sabuk, Lipatan kancut, Karangan waduk, Kembang waru. Wastre jangkep untuk karakter wanita memiliki beberapa perbedaan dengan laki-laki. Terdapat tampilan kain yang lebih lebar hingga di pergelangan kaki, tanpa kancut

Hiasan kain wastre untuk *reroncoda*n terlihat lebih sederhana namun memiliki jenis yang beragam, seperti: mebulet, mekancut, mesaput tegeh (untuk para lelaki) mekamben tegeh (untuk wanita). Di Wayang Kamasan Bale Kambang juga ditemukan penggunaan busana modern, seperti menggunakan celana dan rok. Dalam kegiatan sehari-hari mereka biasanya mengenakan jenis wastra mebulet. Jenis ini menyerupai bentuk celana, ujung kancut ditarik ke belakang melewati selangkangan. Kemudian ada jenis mekancut, yaitu bentuk kamben yang membiarkan kancut terurai ke bawah, dan jenis mesaput tegeh yaitu wastre yang dilengkapi dengan lapisan kain tambahan yang disebut saput serta diikat agak ke atas di bagian ulu hati. Jenis mekancut dan mesaput tegeh biasanya digunakan dalam kegiatan formal, seperti hari raya galungan, upacara pernikahan dan melakukan persembahyangan.

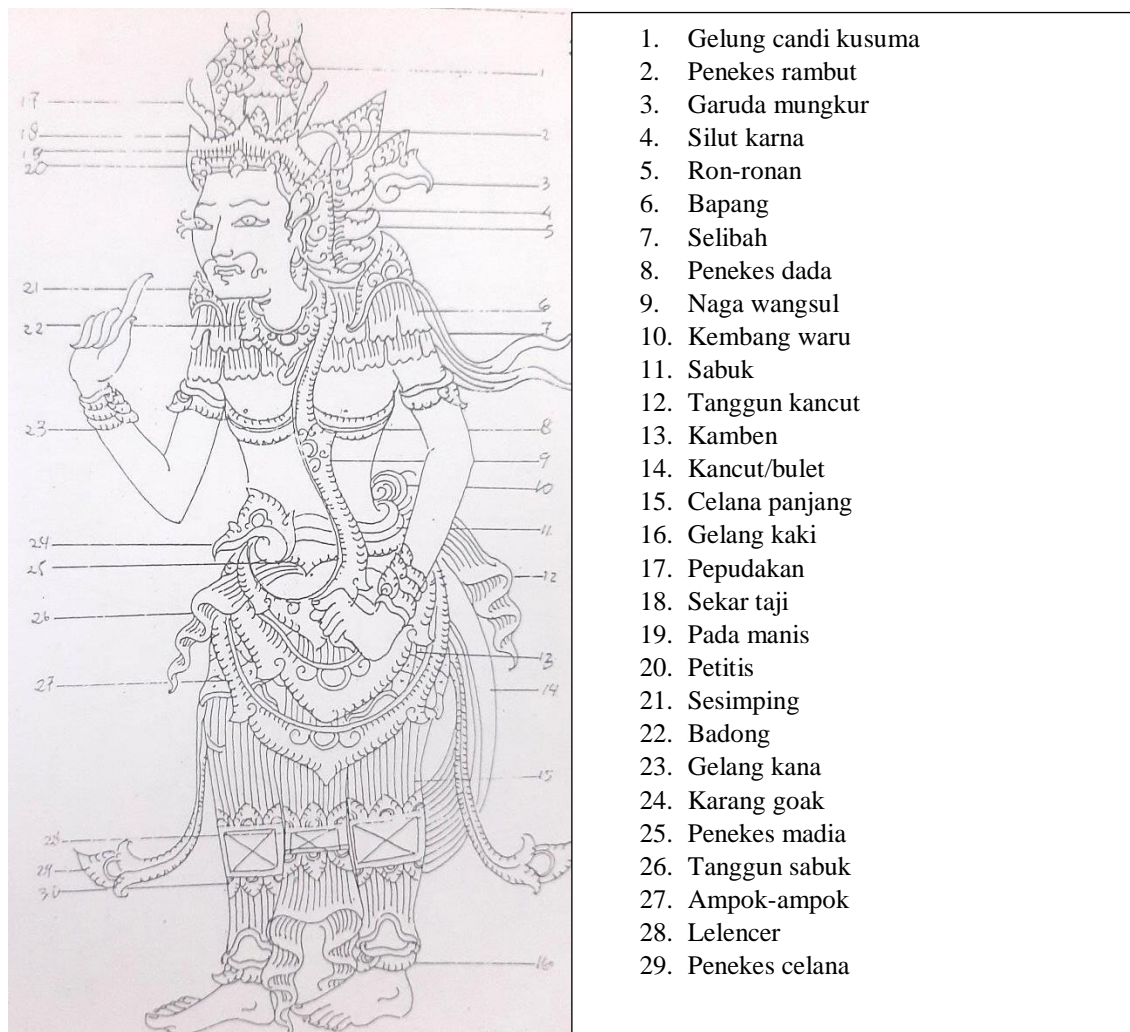
Karakter wanita *reroncoda*n biasanya ditampilkan dengan mengenakan kamben dan kamben tegeh. Wastre kamben hanya berupa kain lebar yang diikat di pinggang. Sedangkan wastre kamben tegeh, kain lebar yang diikat agak tinggi menutupi bagian dada, dengan selendang berada di hulu hati.

e. Hiasan tangan

Hiasan tangan sering ditemukan pada karakter pewayangan seperti kesatria, raja dewa dan raksasa. Hiasan ini dapat dibedakan menjadi beberapa jenis, antara lain: gelang cakra dan gelang kana. Gelang cakra biasanya khusus digunakan oleh karakter Bhima dan Hanoman. Sedangkan gelang kana adalah hiasan tangan yang paling sering digunakan. Model gelang kana dibedakan berdasarkan jumlah tumpukan gelang. Gelang kana bersusun tiga, biasa dipakai pada pergelangan raja atau orang berpangkat, baik wanita maupun pria. Sedangkan gelang bersusun tunggal dipakai oleh punakawan. Karakter *reroncoda*n jarang yang ditemukan mengenakan gelang.

f. Hiasan kaki

Hiasan kaki hanya memakai gelang, sedang untuk punakawan dan *reroncoda*n tidak memakai gelang kaki.



Gambar 5.31 penjelasan jenis hiasan badan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2023)

Wastra Laki-laki (Manusia/dewa/raksasa)

Busana atau wastra untuk karakter laki-laki pada dasarnya dapat dibedakan menjadi beberapa komposisi antara lain: wastra jangkep atau busana lengkap, jubah, mabuletan, makancut, makamben tegeh, mecelana. Pengelompokan wastra untuk laki-laki ini didasarkan atas ragam susunan hiasan

yang terdapat pada bagian bahu dan dada, serta hiasan pada bagian pinggang ke bawah (kamben).

Wastra jangkep atau busana lengkap biasanya ditemukan dan digunakan oleh karakter kesatria, raja, para dewa dan raksasa. Busana ini merupakan busana umum yang dikenakan oleh para karakter dalam cerita mitologis. Struktur wastra jangkep terdiri dari: badong, simping, kelat bahu, naga wangsul, selimpet dan tekes dada (pada bagian bahu dan dada), kemudian ada hiasan naga wangsul, ikat pinggang, jejebug, angkeb bullet, tanggun kancut, jaler/celana, kancut, bullet, oncer, lambih dara, tangun sabuk, lipatan kancut, karangan waduk, kembang waru (pada bagian pinggang).

Wastre jangkep ini, menjadi busana pokok yang dikenakan berbagai karakter. Penggunaan hiasan oleh karakter biasanya akan dibedakan berdasarkan bentuk hiasan pada bagian kepala, telinga atau hiasan pada bagian tangan dan kaki.

Untuk karakter brahmana, menggunakan busana jubah. Busana ini memiliki susunan yang menyerupai wastra jangkep. Pada bagian dada dan bahu, busana ini terdiri atas: selimpet, gelang lengen, naga wangsul dan badong. Pada bagian pinggang terdapat: naga wangsul, karangan waduk, tangun sabuk, kancut, tangun kancut, jaler bawak. namun terdapat beberapa bagian yang sangat berbeda, yaitu pada busana jubah terdapat hiasan baju panjang yang bernama jubah.

Jenis busana mebuletan, biasanya dipakai oleh karakter punakawan maupun karakter manusia *reroncodan*. Susunan busana mebuletan hanya terdapat pada bagian pinggang, bagian bahu dan dada tidak terdapat hiasan yang berarti.

Susunan busana ini terdiri atas, jejubug, lipatan kancut, angkeb bulet, celana cawet, pepetet dan kancut mebuletan. Bentuk mebuletan adalah untuk menyebutkan tanggun kancut yang ditarik kebelakang hingga di atas pantat. Bentuk busana ini menyerupai bentuk celana, dan digunakan dalam kegiatan sehari-hari.

Busana mekancut, ditemukan digunakan oleh karakter *reroncodan*. Bentuk busana ini bagian-bagiannya menyerupai busana mebuletan, terdiri atas celana atau saput, kancut, pepetet, lipatan kancut. Busana mekancut digunakan oleh masyarakat kebanyakan dalam kegiatan-kegiatan formal seperti dalam kegiatan adat, agama dan social.

Wastra Perempuan (Manusa/Dewa/Raksasa)

Hiasan busana perempuan memiliki unsur yang lebih sederhana dari pada jenis wastre laki-laki. Pada bagian dada dan bahu, hiasan perempuan memiliki tampilan yang sama dengan laki-laki, yaitu terdiri atas: badong, simping, kelat bahu, naga wangsul, selimpet dan tekes dada. Bentuk hiasan ini biasa ditemukan pada karakter galuh manis, putri, dan penyeroan. Pada bagian pinggang, mereka mengenakan kain lambih tanpa mengenakan kancut. Jenis hiasan ini dapat disebut dengan istilah wastre jangkep wanita.

Para karakter masyarakat biasa memiliki jenis yang beragam. Pilihan untuk bagian bahu dan dada adalah bertelanjang dada dengan selendang menggantung di leher, mebaju brokat atau kebaya, medaster, dan juga ada payas tegh. Payas tegh ini menyerupai mekamben, namun posisi ikatannya terletak di dada dengan menggunakan sabuk.

3. Warna Kulit

Warna kulit Wayang Kamasan Bale Kambang ditemukan dengan warna yang sangat beragam. Antara karakter yang tergambar dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang memiliki jenis warna yang berbeda. Karakter memanas, keras, kasar dan aeng disusun dengan ragam warna kulit. Demikian pula karakter tua dan muda juga dapat dibedakan menurut warna kulit.

Jenis warna yang digunakan dalam Wayang Kamasan Bale Kambang, menggunakan jenis warna-warna tradisional Bali. Jenis warna tradisional ini terbuat dari bahan alam. Bahan-bahan yang dimanfaatkan untuk membuat warna Bali antara lain: tulang, tanah, bebatuan, daun, jelaga dan kayu. Tulang untuk menghasilkan warna putih. Tanah pere untuk menghasilkan warna kuning dan coklat, kencu (bahan dari Cina) untuk menghasilkan warna merah. Geluga (sejenis batu) juga untuk mendapatkan warna merah namun tidak secemerlang merah tua dari bahan kencu. Blau atau daun taum digunakan untuk menghasilkan warna biru. Warna hitam dihasilkan dari bahan jelaga (mangsi). Atal digunakan untuk menghasilkan warna kuning. Jenis-jenis bahan alam tersebut diolah dan dicampur dengan bahan perekat yang disebut dengan ancur. Beberapa macam warna juga diperoleh dari pencampuran antara dua atau lebih bahan. Coklat diperoleh dari pencampuran warna merah pere dengan jelaga. Warna hijau merupakan pencampuran antara warna biru taum dengan warna kuning atal. Warna hijau wilis diperoleh dari pencampuran warna kuning dengan jelaga. Merah dadu pencampuran antara putih tulang dengan warna merah pere, dan warna kuning muda dari pencampuran warna putih dengan warna kuning.

Jenis warna kulit yang ditemukan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang antara lain warna putih, warna kuning muda, coklat muda (ulakrik tanah tuh), merah (ulakrik tasak), merah gelap atau tangi (kuante wayah), hijau (gadang mesawang selem). Penerapan beragam warna-warna kulit yang terdapat dalam Wayang Kamasan Bale Kambang digunakan untuk menjelaskan karakter berdasarkan umur (tua atau muda), kelas sosial dan watak.

4. Bentuk perut

Bentuk perut Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dibedakan menurut ukurannya. Ditemukan setidaknya ada dua jenis bentuk perut, yaitu bentuk perut langsing dan gendut. Bentuk perut langsing digambarkan dengan bentuk perut yang ideal. Bentuk perut langsing sering digunakan dalam penggambaran karakter manis dan keras pada manusia. Bentuk perut gendut memiliki ukuran bentuk yang lebih nesar dari bentuk perut langsing. Bentuk ini sering ditemukan pada karakter manusia keras, tua dan para raksasa.

5. Struktur Sikap tubuh

Narasi visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang menunjukkan suatu struktur untuk menyampaikan keadaan atau kondisi dari karakter atau tokoh yang ditampilkan. Seperti yang disebutkan oleh Tabrani, Untuk menyampaikan kondisi itu, dilakukan melalui gestur atau sikap tubuh. Dari pengamatan terhadap lukisan di Bale Kambang, tubuh karakter umumnya ditampilkan secara utuh dari ujung kaki hingga ujung kepala. Bagian tubuh yang berfungsi untuk

menyampaikan kondisi tertentu melalui sikap antara lain tangan dan kaki.



Gambar 5.32 sikap berdiri diam karakter laki-laki dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Karakter berdiri-diam ditampilkan melalui bentuk atau sikap tubuh berdiri tegak dengan kedua kaki menopang badan. Kedua kaki rapat. Kepala mengarah ke depan dan sikap tangan: salah satu tangan (kanan/kiri) berada di dekat dada dan tangan satunya (kanan/kiri) berada di dekat paha. Untuk karakter halus kedua tangan ditampilkan dalam bentuk diam tanpa mengepal. Sedangkan untuk karakter kekerasan, salah satu atau kedua tangan mengambil sikap mengepal.

Duduk diam ditunjukkan dengan sikap kaki duduk bersila, atau bersimpuh, kepala mengarah ke depan. Tangan tampil dengan sikap diam, salah satu tangan (kanan/kiri) berada di dekat hulu hati dan yang lain berada di dekat paha. Tangan dengan sikap diam kekerasan ditunjukkan dengan tangan terkepal, sedangkan tangan dengan sikap diam halus ditunjukkan dengan bentuk tidak mengepal.

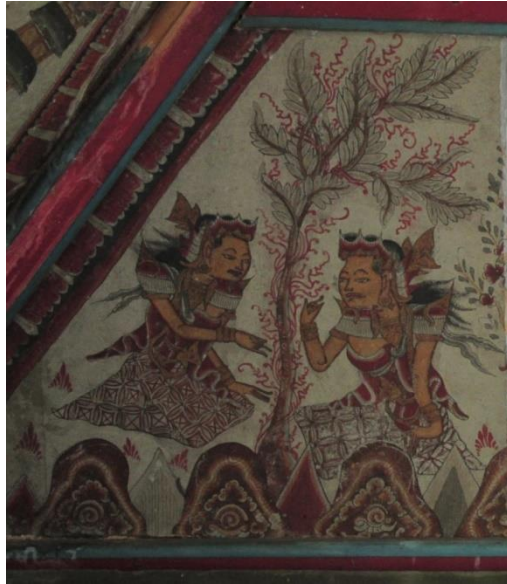


Gambar 5.33 sikap duduk dan berdiri diam karakter wanita dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Berdiri-diam pada karakter wanita, ditunjukkan dengan badan berdiri, kepala agak menunduk ke bawah, dengan salah satu tangan di tarik ke atas menyentuh hulu hati, sedangkan tangan yang lain dibiarkan menjuntai lembut ke bawah menyentuh paha. Tangan yang menjuntai lembut, digambarkan dengan bentuk garis melengkung ke dalam. Duduk diam ditunjukkan dengan posisi duduk bersimpuh, kepala agak ditekuk ke bawah, salah satu tangan ditarik ke atas sejajar dada, sedangkan tangan yang lain dibiarkan menjuntai lembut menyentuh paha. Posisi berdiri dan duduk diam seperti ini adalah termasuk sikap yang halus, biasanya ditampilkan oleh para putri manis.

Sikap berdiri dan duduk diam untuk wanita biasa dilakukan dengan tubuh berdiri tegak, kepala lurus ke depan, salah satu tangan di tarik ke atas sejajar dada dan tangan yang lain menjuntai ke bawah menyentuh paha. Sikap seperti ini banyak ditemukan pada karakter rakyat biasa atau *reroncoda*. Terdapat dua variasi yang ditemukan posisi diam beridiri dan duduk ini, yaitu terletak pada

sikap telapak tangan yaitu ada yang diarahkan ke atas ada yang diarahkan ke bawah.



Gambar 5.34 sikap menyatakan berkomunikasi dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Sikap tubuh untuk menyatakan berkomunikasi atau berbicara dan menerima pembicaraan, dapat dilihat dari bentuk dan sikap jari tangan. Bentuk tangan yang menunjukkan sedang berbicara ditampilkan dengan jari tengah dan jari manis yang ditarik ke arah telapak tangan, sedangkan jari kelingking, jari telunjuk dan ibu jari tetap lurus. Bentuk tangan yang menyatakan sedang menerima pembicaraan ditunjukkan dengan

Sikap tubuh juga digunakan untuk: menyatakan gerak, menyatakan mendengar pembicaraan, sikap sedang berperang/ bertempur, menyatakan sedih, menyatakan takut, menyatakan sakit, menyatakan meninggal/mati, menyatakan marah, menyembah, beryoga, tidur.

6. Struktur menjelaskan tempat/lokasi antara lain: a). Hutan, didominasi kehadiran pepohonan besar berjejer, dikombinasikan dengan motif bebatuan dan bukit, serta motif bun-bunan, simbar; b). perumahan, dapat berupa rumah masyarakat biasa atau istana kerajaan, diwujudkan dengan menghadirkan tanaman bunga dalam pot, terdapat rumah atau bale dan terkadang dilengkapi dengan motif lantai. Bangunan tempat suci atau pelinggih untuk menunjukkan lokasi di pura atau merajan; c). Taman, menghadirkan tanaman berbunga, telaga atau kolam, bale tegeh, dan tanaman air; d). Gunung, menghadirkan bentuk gunung, pohon besar dan goa; e). Laut, menampilkan motif air laut, ikan, dan perahu; d). Sawah, dihadirkan melalui keberadaan sawah, dan aktivitas kerja di sawah.

7. Struktur yang Menjelaskan Waktu yang ditemukan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang antara lain: a). menunjukkan malam hari, kehadiran bintang, bulan, dan binatang malam, serta kehadiran damar yang masih menyala; b). Siang/pagi, ditunjukkan dengan kehadiran motif matahari

8. Struktur yang menjelaskan peristiwa: peristiwa peperangan yang dasyat dapat ditunjukkan dengan kehadiran tanah merah, banjir darah. Ada juga beberapa peristiwa yang dasyat lainnya yang menyertakan kilat dan gemuruh.

5.2 Struktur Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang

Struktur narasi visual merupakan sistem tata rupa atau *tata ungkapan* yang berlaku dalam suatu gambar. Modalitas bahasa visual (struktur grafis dan tata letak) membutuhkan struktur narasi sebagai sistem kombinatorial (*grammar*) yang

mengatur ekspresi bermakna menjadi ekspresi yang koheren (Cohn, 2021, p. 21). Tabrani (2009), dalam teori bahasa rupa menyebut dengan istilah *Tata ungkapan*, yaitu aturan-aturan dalam membentuk, menyusun, merangkai “*images*” hingga mampu membawakan pesan. Pembahasan struktur narasi ini seperti diungkap oleh Cohn dan Tabrani mencakup dua hal yaitu struktur morfologis atau *tata ungkapan dalam* dan Struktur narasi atau *tata ungkapan luar*.

5.2.1. Struktur morfologis

Struktur morfologis merupakan susunan unsur-unsur visual atau struktur grafis yang terorganisir membentuk suatu tata bahasa visual. Tabrani (2009), menyebut dengan istilah *Tata Ungkapan Dalam*, yaitu cara menyusun berbagai *wimba* dan *cara wimba* agar sebuah gambar tunggal bisa bercerita. Struktur morfologis terkandung dalam gambar tunggal atau unit adegan. Dalam suatu unit adegan terdapat pengorganisasian dan pengaturan terhadap objek untuk bisa menyampaikan suatu narasi (kondisi karakter, menerangkan tempat dan waktu). Gambaran konseptual struktur morfologis Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dipahami dengan membedah konfigurasi *wimba* yang tergambar dalam unit adegan.

Seni Lukis Wayang Kamasan memiliki model atau pakem dalam mengidentifikasi suatu adegan. Seperti yang dijelaskan oleh (Kanta, 1977/1978 dan Forge, 1979), suatu unit adegan Wayang Kamasan dapat diketahui dan dibedakan melalui adanya pemisah adegan. Pemisah adegan ini biasanya tergambar berada di antara unit adegan, menyela, dan menyekat jalinan antar adegan. Pemisah adegan ditandai dengan keberadaan pohon di antara adegan,

keberadaan motif tembok, susunan motif batu-batuan atau motif bukit, dan ada juga pemisah adegan berupa motif bingkai. (Forge, 1978). Namun dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang, ditemukan tidak sepenuhnya menerapkan pemisah adegan.

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dibuat pada lembar-lembar asbes yang dipasang pada langit-langit bangunan Bale Kambang. Menyajikan tiga tema cerita, yaitu cerita Sutasoma di empat baris bagian atas langit-langit, cerita Brayut di baris ke lima dan baris paling bawah terdapat tema Palelintangan. Narasi visual dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang disajikan secara naratif, tersusun atas rangkaian adegan yang berbaris, berurutan mengelilingi langit-langit bangunan. Lembaran asbes sebagai media lukis di langit-langit Bale Kambang memiliki ukuran luas yang beragam. Sering ditemukan adegan dibuat pada satu lembar asbes, dan sering juga dibuat pada dua atau lebih lembar asbes. Keberadaan lembar-lembar asbes yang berbaris terlihat seperti penyekat adegan. Hal ini kadang membuat orang keliru, dengan menganggap adegan dibuat pada setiap lembar asbes. Seperti ditemukan dalam buku Lukisan Sutasoma (Suarka, Cika, Riana, Suatjana, & Tjatra, 2012), mereka mengidentifikasi unit adegan menurut lembaran asbes. Sambungan antara lembaran asbes satu dengan yang lain menyisakan celah, jika celah itu dianggap sebagai tanda pembatas adegan, tidaklah tepat, karena sering juga ditemukan satu adegan dibuat pada dua atau lebih lembar asbes.

Struktur Narasi visual Wayang Kamasan yang tersusun atas banyak adegan, sepintas seperti membaaur menjadi satu adegan panjang. Setiap adegan

tidak sepenuhnya menggunakan elemen-elemen rupa atau motif sebagai pembatas adegan. Melalui pengamatan yang seksama, dapat ditemukan bahwa identifikasi terhadap unit adegan dalam Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dilakukan dengan mencermati penataan komposisi elemen visual atau *wimba* yang ada. Khususnya susunan komposisi *wimba* atau karakter yang ada. Ditemukan sejumlah konsistensi *tata ungkapan* yang diterapkan dalam narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang.

Berdasarkan struktur morfologis Wayang Kamasan Bale Kambang diketahui terdapat sejumlah komposisi yang dapat dijadikan identifikasi adegan. Anatra lain, terdapat komposisi yang saling berhadapan, berjejer ke satu arah, memusat dan menyebar serta memusat ke dalam. Dari ragam kecendrungan komposisi tersebut dapat diidentifikasi adegan-adegan yang ada dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang tanpa lagi tergantung dengan ada atau tidaknya pembatas adegan. Berikut akan diuraikan struktur morfologis Wayang Kamasan Bela Kambang dari cerita Sutasoma, Brayut dan Palelintangan.

1. Struktur Morfologis Wayang Kamasan Cerita Sutasoma

Cerita Sutasoma Wayang Kamasan Bale Kambang tersusun atas empat baris yang mengelilingi langit-langit bangunan Bale Kambang. Cerita ini menempati baris pertama, kedua, ketiga dan keempat dari atas ke bawah. Narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang cerita Sutasoma tersusun dari banyak adegan, setidaknya dapat ditemukan sekitar 55 adegan. Berikut akan dijelaskan adegan-adegan dalam cerita Sutasoma:



Gambar 5.35 Adegan I cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 1, terdapat di sebelah Selatan, pada baris yang paling atas. Adegan dilukiskan pada dua lembar bidang asbes, pada setiap sisinya dibingkai dengan gambaran motif ornamen, sehingga dapat dengan mudah diketahui batasan dari penggambaran adegan tersebut. Adegan pertama dalam cerita Sutasoma ini, menampilkan komposisi yang saling berhadapan. Terdapat dua tokoh sentral yaitu raja Mahaketu (ayah Sutasoma) dan Bhagawan Mahosadi yang merupakan penasehat raja. Raja Mahaketu berada di sebelah kiri, berdiri menghadap ke depan dengan sikap berbicara. Bhagawan Mahosadi berada di sebelah Kanan, berdiri menghadap ke depan dengan sikap mendengarkan atau menerima pembicaraan. Raja Mahaketu didampingi oleh dua karakter yaitu ajudan raja yang duduk di belakang dan seorang punakawan dengan sikap duduk bersimpuh di samping raja sambil berbicara (menterjemahkan pembicaraan raja). Bhagawan Mahosadi didampingi oleh seorang *baru* atau asisten Sulinggih. Komposisi adegan,

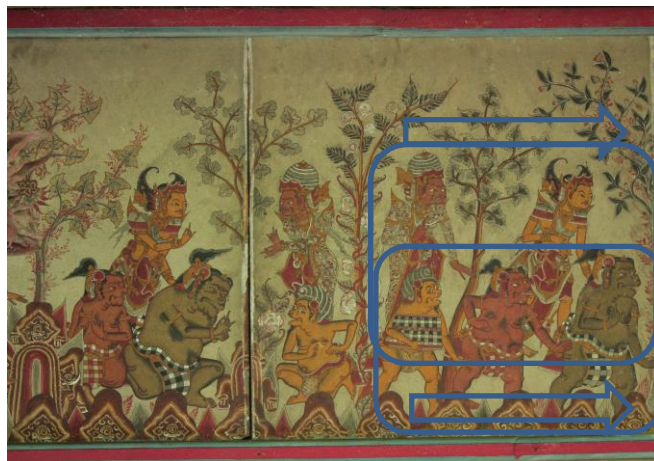
menampilkan pertemuan atau *petemon* antara Raja Mahaketu yang berdiri di sebelah kanan dengan Bhagawan yang berdiri di sebelah kiri. Lokasi adegan diketahui berada di dalam lingkungan istana kerajaan. Pertemuan dilakukan di depan sebuah bangunan *bale saka pat* beratap sirab, dan beralaskan lantai bermotif ornamen. Halaman dihias dengan tanaman bunga berwadah pot.



Gambar 5.36 Adegan 2 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 2, berada di arah Barat Daya. Menampilkan tiga karakter, yaitu pangeran Sutasoma, dan dua orang punakawan, Tualen dan Merdah. Mereka menunjukkan sikap berjalan, kaki kiri melangkah ke depan. Sutasoma berjalan dengan sikap tangan berbicara dan wajah menengok ke belakang ke hadapan Tualen yang berjalan dengan sikap tangan menerima pembicaraan. Sikap ini menjelaskan mereka berjalan sambil melakukan perbincangan. Lokasi adegan dipenuhi dengan tanaman dan pepohonan, yang dapat menunjukkan suasana di hutan, serta sebuah motif gunung besar sebagai tanda lanskap yang semakin menanjak. Keberadaan motif gunung juga bisa berfungsi sebagai pemisah adegan. *Tata ungkapan* adegan digambarkan dengan komposisi berjejer, berjalan

ke arah kanan. Susunan posisi karakter, Sutasoma berjalan paling depan, diikuti oleh Tualen dan Merdah. Susunan posisi ini menjelaskan tata hirarki, dari yang berstatus lebih tinggi berjalan paling depan diikuti tingkat status yang lebih rendah sebagai pengiring.



Gambar 5.37 Adegan 3 dan adegan 4 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 3, disekat dengan motif gunung dan pepohonan. Menampilkan lima karakter yaitu Sutasoma dan dua punakawan, serta seorang Rsi dan pendamping atau *baru*. Tata adegan disusun dengan komposisi saling berhadapan (*patemon*), Sutasoma dan punakawan berada di sebelah kiri dan Rsi yang bernama Rsi Kesawa bersama *baru* berada di sebelah Kanan. Tampak Sutasoma berdiri dengan sikap tangan berbicara halus menghadap Rsi Kesawa. Tualen duduk di bawah dengan sikap tangan berbicara halus (*matur*). Rsi Kesawa berdiri dengan sikap tangan mendengar pembicaraan. *Tata ungkapan* ditampilkan dengan posisi saling berhadapan (*patemon*) sejajar. Lokasi masih di tengah hutan.

Adegan 4, Adegan disusun dalam pola berjejer ke arah kanan. Sutasoma berjalan di depan, diikuti Rsi Kesawa. Pada kelompok punakawan dan pengiring

yang posisi deretan berada lebih rendah, posisi terdepan adalah Tualen, diikuti Merdah dan seorang Baru yang membawa wadah atau *katung* yang berselimut kain poleng. Mereka melanjutkan perjalanan melintasi hutan yang lebat ditumbuhi pepohonan.



Gambar 5.38 Adegan 5 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 5, menampilkan rombongan Pangeran Sutasoma dan Rsi Kesawa serta para punakawan bertemu dengan sosok raksasa berwajah gajah. Sosok ini dikenal dengan nama Gajah Muka atau Gajah Waktra. Sosok ini, ditemani oleh dua punakawan keras yaitu Malen dan Sangut. Di sini adegan pertemuan menghadirkan komposisi yang kurang seimbang. Gajah Waktra yang berada di sebelah Kanan menampilkan sikap *nuding* atau menunjuk dengan tangan kanan ke arah wajah Sutasoma, dan tangan kiri di angkat sejajar pinggang. Hal ini

menunjukkan ekspresi marah. Demikian pula parekan Delem dan Sangut yang menunjukkan sikap siaga untuk bertarung. Di sisi lain Sutasoma dan pengikutnya hanya berdiri diam, dua parekan menampilkan sikap menunjuk heran dengan halus. Lokasi adegan masih di tengah hutan, dan tampaknya sudah masuk ke lereng gunung yang ditandai keberadaan gunung yang ditumbuhi pohon kepuh besar dan tua yang mengering.



Gambar 5.39 Adegan 6 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 6, dipisahkan dengan motif bebatuan, adegan ini menampilkan pertempuran antara Sutasoma dengan Gajah Muka. Gajah muka berubah menjadi *pemurtian* Triwikrama (berkepala tiga dan bertangan empat), setiap tangan memegang senjata. Gajah Muka melepaskan aneka senjata, panah, tombak, trisula dan api untuk menyerang Sutasoma dan para pengiringnya. Sutasoma tidak bergeming, hanya diam dengan kedua tangan di silangkan di dada, melakukan sikap yoga. Semua senjata yang dilepaskan *pemurtian* Gajah Muka, ketika akan menyentuh tubuh Sutasoma, seketika berubah menjadi ragam bunga, dan api yang

berkobar berubah menjadi air. Di tengah-tengah adegan pesiat ini terdapat wadah atau wanci berisikan nasi dan lauk.



Gambar 5.40 Adegan 7 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 7, Sutasoma dan Tualen tetap berdiri di sebelah kiri dipisahkan dengan motif bingkai, sedangkan pemurtian gajah wakra berada di bidang yang berbeda. Namun pembedaan panel dan keberadaan motif bingkai ini ternyata bukan menjadi pemisah adegan. Sehingga tidak bisa diberlakukan pemahaman tentang motif bingkai serta merta sebagai pemisah adegan. *Tata ungkapan* disusun dengan komposisi fokus tengah menyebar. Sutasoma dan Tualen berdiri tenang dengan sikap yoga, sedangkan *pemurtian* Gajah Muka tubuhnya tampak sudah sempoyongan terkena senjata *astra bhidura*. Pemurtian Gajah Muka lemah tak berdaya dengan mata mendelik ke arah atas. Punakawan Sangut dan Delem tampak ketakutan sambil berusaha kabur.



Gambar 5.41 Adegan 8 dan adegan 9 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 8, Berada di arah Timur Laut, menampilkan adegan yang saling berhadapan, Sutasoma dan pengikutnya berhadapan dengan Gajah Muka beserta pengiringnya. Sutasoma dan Rsi Kesawa berdiri di sebelah kiri, ditemani tualen dan merdah yang duduk di bawah. Sutasoma berdiri sambil berbicara dengan Gajah Muka di hadapannya, di sisi kanan, bersimpuh dengan sikap nangkil atau berbakti disertai punakawan malen dan sangut. *Tata ungkapan* menampilkan adegan yang saling berhadapan namun tidak setara, yaitu ada yang berdiri dan berhadapan dengan yang bersimpuh.

Adegan 9, adegan ini dipisahkan oleh motif gunung yang dapat dianggap sebagai batu besar atau bukit. Menampilkan adegan pertempuran antara Gajah Muka dengan seekor Naga Raja. Tangan kiri Gajah Muka mencekik leher Naga Raja, sedangkan tangan kanannya bersiap memukul kepala Naga. Sutasoma yang berdiri di belakang Gajah Muka, menyampaikan sesuatu atas kejadian pertarungan yang dia lihat. Sedangkan para punakawan tampak menunjuk ke arah terjadinya pertarungan itu.



Gambar 5.42 Adegan 10 dan adegan 11 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 10, menampilkan *tata ungkapan* berjejer, berjalan, bergerak ke arah kanan. Sutasoma disertai Rsi Kesawa, Tualen, Merdah, Sangut, Delem dan Gajah Muka berjalan ke arah kanan. Di sekitar mereka tampak pepohonan dan tanaman rimbun menyertai perjalanan ini. Sutasoma berjalan paling depan sambil berbicara atau berbincang, muka menengok ke belakang, ke arah Rsi Kesawa. Sedangkan para punakawan juga melanjutkan perjalanan sambil melakukan perbincangan.

adegan 11, dipisahkan dengan motif gunung besar yang ditumbuhi pepohonan, menampilkan adegan *petemon*, saling berhadapan antara Sutasoma yang berdiri di sebelah kanan dengan para pengikutnya yaitu Rsi Kesawa dan Gajah Muka serta Naga Raja yang berdiri di sebelah kiri. Pangeran Sutasoma didampingi oleh punakawan Tualen dan Merdah tampak sedang berbicara, dan di dengarkan oleh para pengikutnya. Lokasi masih di tengah hutan, di lereng pegunungan.



Gambar 5.43 Adegan 12 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 12, menampilkan adegan pertemuan atau *patemon* antara Sutasoma dan rombongan dengan seekor macan putih. Di belakang macan putih terdapat seekor anak macan yang terpisahkan dengan gunung dan pepohonan, tampak berjalan menjauh ketakutan. Adegan ini menunjukkan ada perbincangan antara Sutasoma dan induk macan.



Gambar 5.44 Adegan 13 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

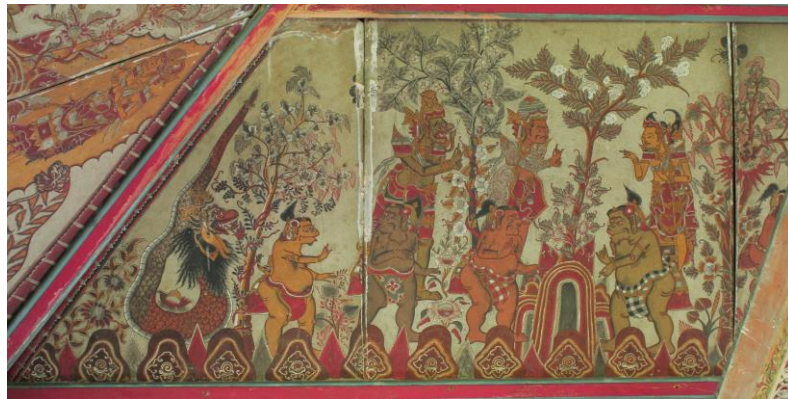
Adegan 13, menampilkan kejadian Sutasoma diterkam macan putih. Tubuh Sutasoma terlihat sudah pasrah, lemas dan menunjukkan sikap mati. Sedangkan para pengikutnya yang menyaksikan kejadian ini dengan sikap sedih, bahkan dua punakawan tualen dan merdah tampak histeris menyaksikan kejadian itu. Berarti tidak ada harapan bagi Sutasoma untuk lepas dari bencana cengkraman macan putih. *Tata ungkapan* disusun dengan komposisi saling berhadapan, dengan fokus pada pesiat atau pertarungan.



Gambar 5.45 Adegan 14 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 14, merupakan adegan pertemuan antara Sutasoma (hidup kembali) dengan sosok Dewa bernama Bathara Indra. Komposisi disusun saling berhadapan, Sutasoma dan pengikutnya berada di sebelah kiri berhadapan dengan bethara Indra yang memancarkan praba di sebelah kanan bersama macan putih. Petemon ditunjukkan secara tidak seimbang dengan sikap menuding yang dilakukan Sutasoma ke arah Indra. Indra terlihat menyampaikan pembicaraan, sedangkan pengikut Sutasoma hanya diam berdiri dan para punakawan tampak berbincang sambil menunjuk kepada sosok Indra. Dalam adegan ini di tengah-

tengahnya terdapat motif gunung dan pohon besar yang seolah membatasi ruang antara Sutasoma beserta pengikutnya dengan kehadiran bethara Indra.



Gambar 5.46 Adegan 15 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 15, menunjukkan *tata ungkapan* saling berhadapan secara sejajar, semua berdiri. Sutasoma dan punakawan tualen berada di sebelah kanan tampak sedang berbicara dengan penekanan, dan para pengikutnya, Rsi Kesawa, Gajah Muka, Naga Raja dan para punakawan yang lain berada di sebelah kiri mendengarkan pembicaraan dari Sutasoma. Lokasi tampak semakin sesak dengan pepohonan besar dan di tengah-tengah adegan terdapat motif gunung yang ditumbuhi pepohonan rindang.



Gambar 5.47 Adegan 16 dan adegan 17 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 16, menggambarkan tiga tokoh, Sutasoma dan dua punakawannya mengiringi perjalanannya. Disusun dengan cara berjejer, sutosoma berjalan paling depan, sambil menoleh ke belakang menunjukkan berjalan sambil berdiskusi dengan para pengiringnya. Sedangkan Tualen dan Merdah mengikuti dari belakang sambil mendengarkan petuah Sutasoma dengan seksama. Arah gerak kaki Sutasoma terlihat agak menanjak, yang dapat mengindikasikan perjalanan sudah semakin menanjak mendekati puncak gunung.

Adegan 17, menggambarkan suasana pertemuan sejumlah wanita berkarakter galuh manis, kemungkinan para bidadari dengan para penyeroan atau abdinya. Para bidadari ini merupakan karakter wanita cantik dari surga loka yang dipimpin oleh Sukirana dan Tilottama. Mereka tengah berdiskusi atau berbincang bincang di tengah hutan yang lebat dengan pepohonan.



Gambar 5.48 Adegan 18 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 18, masih menampilkan para bidadari dengan para abdinya. Mereka sekarang digambarkan dengan struktur berjejer atau berjalan dari kiri ke

kanan sambil diiringi para abdinya. Para bidadari yang cantik jelita tampak berjalan sambil berbincang-bincang dengan para pelayan.



Gambar 5.49 Adegan 19 dan adegan 20 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 19, Menampilkan *petemon* bidadari dengan pelayannya. Mereka melakukan dialog, bidadari berdiri, sedangkan pelayan duduk bersimpuh di bawah. Bidadari menunjukkan sikap berhias, menghias kepala dengan bunga, dibantu oleh pelayan yang menyediakan rangkaian bunga dalam suatu wadah. Di sebelah adegan ini telah ada adegan pertapaan yang dilakukan oleh Sutasoma dan pengikutnya. Sutasoma menampilkan sikap bertapa, dengan perubahan pada hiasan busana, kepala berhiaskan ketu, dan memakai jubah mirip Rsi atau brahmana. Selanjutnya, bidadari yang telah selesai berhias, kemudian menemui dan menggoda Sutasoma yang sedang melakukan tapa yoga semadi di puncak gunung. Para punakawan tualen dan merdah yang ikut serta bertapa juga mendapat godaan dari para pelayan bidadari. Terdapat dua orang bidadari yang ada di sebelah Sutasoma, dan dua orang lainnya berada di bagian bawah sebelah

kanan, menunjukkan sikap sedih sambil menunjuk Sutasoma yang teguh tidak tergoyahkan oleh godaan para bidadari. Terdapat kompleksitas dalam adegan ini, dari ketidak sinambungan pada jumlah bidadari. Pada adegan sebelumnya hanya terdapat tiga bidadari tetapi dalam adegan ini terdapat empat bidadari. Kemungkinan ada penambahan bidadari dari karakter yang berbeda. *Tata ungkapan* dalam adegan ini disusun dengan komposisi memusat menyebar. Selain itu ditemukan penerapan adegan yang berlapis yaitu penyusunan adegan dalam ruang yang sama namun waktu yang berbeda. Adegan ketika para bidadari berhias adalah persiapan mereka untuk melakukan penggodaan terhadap Sutasoma yang melakukan semadi yang berada tidak jauh dari mereka berhias.



Gambar 5.50 Adegan 21 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 21, menggambarkan suatu yang terfokus pada kehadiran satu sosok pemurtian, raksasa tinggi besar berkepala tujuh dan bertangan empat, terdapat pancaran sinar yang melingkupi tubuhnya yang mengidiskasikan sebagai sosok dewa. Sosok pemurtian ini berada di tempat Sutasoma melakukan tapa dan juga terlihat sosok para punakawan yang masih mengenakan busana tapa. Kemungkinan pemurtian ini adalah pemurtian seorang Sutasoma yang telah berhasil melakukan semadi. Terdapat sesosok dewa yaitu Bethara Indra, yang

sedang tertunduk memegang kaki kanan pemurtian ini. Kejadian yang berada di tengah-tengah adegan ini disaksikan oleh seorang brahmana dan para pengiring yang berada di sebelah kiri, dan di sebelah kanan disaksikan oleh para dewa dan pengikutnya. *Tata ungkapan* disusun secara terfokus dan menyebar.



Gambar 5.51 Adegan 22 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 22, disusun dengan *tata ungkapan* yang saling berhadapan. Di sebelah kiri terdapat Sutasoma dengan Rsi Kesawa dan para pengiring serta ada karakter baru berupa raksasa bertubuh besar mebok gambah. Raksasa ini bernama Sudahana, prajurit raja raksasa Purosadha yang lari ke hutan. Di sebelah kanan berdiri seorang tokoh keras manis dengan sikap perang ditemani dua orang pengiring yang juga bersikap perang. Tokoh keras manis ini bernama Dasabahu seorang raja dari kerajaan Kasi. Dalam pertemuan ini, Dasabahu menyerang Sutasoma dengan berbagai senjata namun segala senjata yang tertuju ke tubuh Sutasoma menjadi patah tidak berdaya. Dalam adegan ini terdapat penggambaran surya atau matahari yang menempel pada bagian atas.



Gambar 5.52 Adegan 23 dan adegan 24 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 23, Dasabahu berlutut menghaturkan sembah diiringi oleh dua abdinya. Kejadian ini disaksikan oleh para punakawan dan raksasa Sudahana yang duduk di sebelah kiri dan Rsi Kesawa yang berdiri menyimak di sebelah kanan. Lokasi masih di tengah hutan di bawah naungan pepohonan yang rindang.

Adegan 24, dibuat pada dua lembar asbes, dengan *tata ungkapan* atau struktur morfologis berjejer ke arah kanan. Mengungkapkan suasana iring-iringan perjalanan Sutasoma dengan Dasabahu. Paling depan adalah Sutasoma, duduk di atas kereta berkuda yang dikendalikan oleh Dasabahu. Di belakang sejumlah pengikut Dasabahu mengiringi perjalanan ini dengan berjalan kaki. Kereta berkuda yang ditumpangi Sutasoma, ditarik oleh dua ekor kuda, dilengkapi dengan payung, umbul-umbul dan bendera. Bendera yang dipasang pada kereta ini diikat pada sebatang tombak dan bendera memiliki motif pancaran surya yang mengingatkan dengan bendera angkatan laut Jepang (meskipun motif ini seperti sengaja di blok dengan warna hitam).



Gambar 5.53 Adegan 25 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 25, Menampilkan adegan dengan lokasi yang berbeda dengan adegan sebelumnya, serta tokoh yang berbeda dengan adegan sebelumnya. Terdapat sebuah bale tegah (lantai bale agak di atas ditopang oleh kaki saka) yang sangat indah, beratap sirap, dihias dengan ider-ider, langse dan beralas permadani merah. Penggambaran adegan ini sepertinya mengambil lokasi di istana kerajaan khususnya di suatu taman yang penuh dengan tanaman bunga. Di bale ini duduk dua Putri manis (kemungkinan salah satunya adalah Putri Candrawati, adik dari Dasabahu yang akan dijodohkan dengan Sutasoma) menerima kehadiran seorang prajurit atau utusan, yang duduk bersimpuh di bawah. Utusan ini bersikap matur atau menyampaikan berita (kemungkinan tentang kedatangan prabu Dasabahu dan Pangeran Sutasoma) serta mendengar penyampaian dari putri yang paling depan. Di lantai di bawah bale, terdapat seorang penyeroan putri duduk bersimpuh, mendengar dan menterjemahkan pembicaraan tuannya.



Gambar 5.54 Adegan 26 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 26, adegan menggunakan *tata ungkapan* saling berhadapan. Berlokasi di sebuah bale lantang yang indah, yang dikelilingi oleh kolam yang luas. Mempertemukan Sutasoma didampingi oleh prabu Dasabahu duduk di sebelah kiri, sedangkan dua orang karakter putri, satu mesanggul (mengindikasikan sudah bersuami) dan seorang tidak mesanggul bajang (mengindikasikan masih bajang atau remaja putri), duduk di sebelah kanan. Putri yang di depan sepertinya istri dari Dasabahu, tampak sedang berbicara, putri yang diam di belakang adalah putri Candrawati adik dari dasabahu. Para abdi dan punakawan duduk di bawah, di pinggiran kolam. Tualen dan Merdah duduk mendampingi Sutasoma di sebelah kiri sedang menunjuk kepada seorang penyeroan yang mendampingi putri Candrawati.



Gambar 5.55 Adegan 27 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 27, struktur morfologis disusun dengan *tata ungkapan* fokus tengah menyebar, dilukis pada dua lembar asbes dan terpisahkan dengan motif mas-masan (bingkai). Sebuah bale indah di tengah kolam merupakan lokasi adegan. Di bale itu terdapat dua sosok karakter yaitu Sutasoma dan Candrawati yang tengah berpelukan, bagian tubuh dari pinggang ke bawah ditutup dengan kain selimut. Di sebelah kiri bale ini terdapat dua orang penyeroan putri yang tengah berbincang-bincang, sedangkan di sebelah kanan bale ini terdapat seorang pelayan yang tengah menyaksikan kejadian percintaan Sutasoma dengan Candrawati, sambil menutup mulutnya sendiri.



Gambar 5.52 Adegan 28 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 28, ditampilkan dengan formasi saling berhadapan, berdialog dan berdiskusi (peguneman) antara Sutasoma dengan prabu Dasabahu yang diiringi oleh pengikutnya masing-masing. Sutasoma memberikan arahan kepada dasabahu.



Gambar 5.56 Adegan 29 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 29, menampilkan banyak karakter dengan beragam rupa dan beragam hiasan kepala. Para karakter ditampilkan berdiri secara berjejer. Beberapa sikap berdirinya berbeda dengan berdiri biasa, yaitu kedua lengan dan siku tangan nempel dengan dada, seolah kedua tangan terikat dengan tubuhnya. Semua sosok karakter ini berada dalam kurungan yang dibuat dari elemen senjata tombak. Adegan ini sepertinya menggambarkan kondisi tahanan dalam kurungan yang terbuat dari tombak.

Adegan ini merupakan penggambaran para raja yang sudah ditangkap dan ditahan oleh raksasa Porusada. Digambarkan 12 raja berada di dalam tahanan yang terbuat dari tombak yang disusun menyerupai jeruji penjara. Mereka tampak lemas dan tidak berdaya, seorang raja diperlihatkan telah terbaring lemas. Raja Porusada berkaul kepada Dewa Kala akan menangkap seratus raja untuk dipersembahkan. Dikisahkan sudah berhasil menangkap Sembilan puluh Sembilan

raja, kini Porusada mengarahkan perhatian ke kerajaan Singhala. Namun raja Jayawikrama telah bertekad untuk tidak mau menyerah dengan raja raksasa Porusada.



Gambar 5.57 Adegan 30 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 30, merupakan adegan pertarungan atau pertempuran (*pesiat*) antara pasukan raksasa dengan pasukan manusia. Disusun secara serempak, bergerak dari arah kiri ke kanan, menampilkan seluruh tokoh yang berperang. Susunan adegan serempak ini sejatinya dapat dipilah-pilah kembali menjadi banyak adegan pesiat. Setidaknya dalam adegan pesiat ini terdapat sembilan adegan. Setiap adegan dilakukan dengan komposisi saling berhadapan, antara tokoh yang setara atau memiliki jabatan yang setingkat. Misalnya punakawan atau rakyat biasa akan bertarung dengan punakawan. Para patih dengan patih, dan para raja juga dengan raja. Sikap tubuh menunjukkan sikap perang, memegang senjata, lengan dan siku ditarik ke atas dari dada ke atas. Kaki dengan berbagai sikap kuda-kuda, dan memang terbuka lebih lebar dari sikap diam atau berjalan. Sikap pesiat terkesan sangat aktif dan agresif. Berbagai jenis senjata tampak beterbangan, hingga menancap ke tubuh yang memuncratkan darah.

Adegan pesiat ini dapat diikuti dari arah kiri ke kanan, dimulai dari pertempuran antar para prajurit dan punakawan, kemudian perang tanding antar pepatih dan terakhir adalah pesiat antar pimpinan dalam hal ini para raja. suasana

pertempuran terjadi dengan tidak seimbang. Meskipun para raksasa direbut oleh banyak pasukan musuh, namun mereka lebih mendominasi. Kesaktian para raksasa tidak bisa ditandingi oleh senjata, sebaliknya mereka dengan mudah menewaskan setiap pasukan para manusia. Adegan pesiat ini mempertemukan pasukan raksasa yang dipimpin oleh raja raksasa Porusada dengan pasukan kerajaan Singhala. Pasukan porusada Berjaya dan berhasil mengalahkan kerajaan Singhala namun raja Jayawikrama tidak mau menyerah dan memilih mati di medan perang.



Gambar 5.58 Adegan 40 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 40 disusun dalam komposisi saling berhadapan dan sejajar, mempertemukan antar karakter raksasa yang didampingi oleh dua punakawan malen dan sangut. Karakter raksasa yang disebelah kanan adalah Porusada pemimpin para raksasa yang didampingi oleh seorang raksasa mebok gambah. Di sebelah kiri berdiri tiga karakter raksasa yang merupakan para patih dari porusada. Porusada berdiri dengan sikap berbicara atau menyampaikan perintah, sedangkan para patih dan pengikutnya bersikap mendengarkan dan menyaksikan.

Sepertinya mereka sedang memperbincangkan strategi untuk melengkapi persembahan raja kepada bathara Kala. Karena sebelumnya mereka gagal

menangkap raja Jayawikrama, yang memilih mati daripada ditangkap. Selanjutnya mereka akan mengalihkan perhatian menangkap raja Widarbha.



Gambar 5.59 Adegan 41 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 41, menampilkan *tata ungkapan* saling berhadapan, di tengahnya dibatasi dengan motif gunung dengan tumbuhan semak atau bun-bunan. Di bidang sebelah kiri berdiri berderet para kesatria yang bersiaga dengan senjata, berdiri paling depan adalah pemimpin mereka, raja Widarbha. Raja dengan tampilan wajah keras manis, sedang berkomunikasi dengan sesosok karakter berjubah dan mengenakan ketu yang identik dengan tampilan seorang brahmana. Namun terdapat keanehan dalam perwujudan brahmana ini, karena mukanya memiliki paras denawa (galak keras) dengan adanya taring di mulut. Paras ini mengingatkan pada tampilan raja raksasa porusada. Raja raksasa ini sedang menyamar sebagai seorang brahmana, untuk menangkap raja Widarbha hidup-hidup. Misi ini ditemani oleh para pengikut yang berderet di belakangnya.

Seorang punakawan tampak berbaris paling belakang. Dia membawa senjata yang berbeda dengan senjata-senjata yang digunakan para prajurit raksasa maupun manusia. Punakawan ini sedang memanggul senjata atau senapan bedil,

dengan kepala mengenakan helm, mengingatkan pada prajurit bangsa asing (Belanda atau Jepang).



Gambar 4.60 Adegan 42 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 42, *tata ungkapan* pesiat, raja raksasa yang menyamar menjadi brahmana, berhasil menangkap raja yang ditargetkan. Pasukan raja itu bereaksi, berusaha untuk membebaskan pemimpinnya. Namun usaha mereka tidak berhasil, segala senjata yang dilepaskan tidak mempan untuk mengalahkan raja porusada dan pasukannya. Raja porusada memegang raja Widarbha sambil menuding, mengancam pasukan raja itu.

Hal yang cukup aneh pada adegan ini adalah posisi punakawan yang membawa senapan, saat adegan sebelumnya, dia berada dalam pasukan raja Porusadha, namun pada adegan ini dia berada dalam barisan pasukan sebelah sambil mengacungkan senapannya.



Gambar 5.61 Adegan 43 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 43, menampilkan adegan dengan *tata ungkapan* petangkilan. Sesosok karakter dewa dengan wajah raksasa galak aeng sedang duduk di atas bunga teratai. Dewa ini diidentifikasi sebagai bethara Kala anak dari dewa Siwa. Kala sedang menyampaikan perintah kepada raja Porusadha yang tangkil duduk di bawah bersama para pasukannya dan para raja yang akan dipersembahkan.

Lokasi adegan, digambarkan berada di suatu tempat suci atau pura. Sebuah bale besar berdinding bata dan beratap ijuk dan sebuah pelinggih bertumpang lima (atap bertingkat lima) tergambar paling kanan.



Gambar 5.62 Adegan 44 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 44, disusun dalam komposisi saling berhadapan, karakter Purosadha yang berada di sebelah kiri, berdiri sedang menyampaikan wejangan atau perintah. Di hadapan porusadha duduk berbaris berjejer para patih handal

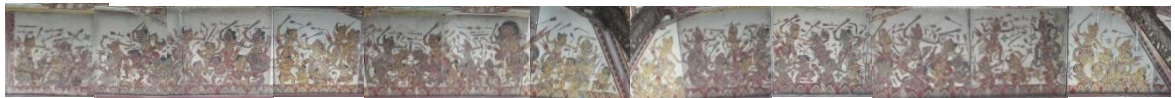
dengan sikap siaga sambil membawa senjata masing-masing. Ada satu punakawan, sangat, juga turut serta berbaris pada barisan paling belakang. Dia memanggul sepucuk senapan atau bedil. Sedangkan punakawan malen duduk di sebelah porusadha.



Gambar 5.63 Adegan 45 dan adegan 46 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 45, disusun dengan pola berjejer, berbaris bergerak menuju ke arah kanan. Terdapat sembilan belas karakter, yang ditampilkan dengan sikap berjalan sambil membawa senjata. Iring-iringan pasukan Purosadha dan sekutunya bergerak menuju kerajaan hastina untuk menangkap Sutasoma

Adegan 46, Dasabahu dan para pengikut bertemu dengan Sutasoma menyampaikan akan kehadiran pasukan Porusada ke hastina untuk menangkap Sutasoma.



Gambar 5.64 Adegan 47 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 47, pertempuran antara pasukan Dasabahu dengan Porusadha. Pertempuran terjadi dengan sangat dasyat. Semua saling bunuh hingga tanah menjadi lautan darah.



Gambar 5.65 Adegan 48, 49,50,51, 52, 53, 54, dan 55 cerita Sutasoma (Dok. Cahyadi

Adegan 48, Purosadha memurti menjadi Maharudramurti, berkepala Sembilan dan bertangan empat belas. Pemurtian ini telah menangkap raja Dasabahu, para punakawan tampak ketakutan dengan kejadian ini.

Adegan 49, Kemudian Raja Dasabahu juga berubah wujud menjadi pemurtian, raksasa berkepala Sembilan dan bertangan empat belas. Terjadi pertempuran yang sengit antara dua pemurtian Dasabahu dengan Purosadha, namun yang dimenangkan tampaknya pemurtian Dasabahu terkena senjata dan meninggal.

Adegan 50, tata ungakapan petangkilan, Sutasoma dihadap oleh Ardhana yang menyampaikan berita tentang kekalahan Dasabahu. Candrawati yang berada di belakang tampak sedih.

Adegan 51, Sutasoma menghadapi pemurtian purosadha, dengan mengambil sikap beryoga. Pemurtian Porusadha melakukan serangan dengan berbagai senjata. Di hadapan mereka api berkobar dengan hebatnya. Namun sutasoma tidak bergeming sedikitpun, semua senjata yang diarahkan ke Sutasoma berubah menjadi tidak berdaya. Bersamaan dengan itu, terdapat sesosok Dewa, yang terbang menjauh dari tubuh pemurtian Porusadha. Dewa tersebut adalah Dewa Siwa yang meryoga di tubuh Pemurtian Porusadha.

Adegan 52, karena telah ditinggal oleh Dewa Siwa, sehingga Porusadha menjadi lemah. Dengan mudah Sutasoma berhasil mengalahkan Porusadha.

Adegan 53, dalam adegan Porusadha mengakui kekalahan dan memohon untuk diterima sebagai pengikut

Adegan 54, Sutasoma ditemani purosadha dan para pengikut diantar ke bathara kala dengan menaiki kereta berkuda

Adegan 55, Sutasoma berusaha ditelan oleh naga besar pemurtian bethara kala

2. Struktur Morfologis Wayang Kamasan Bale Kambang Cerita Brayut

Narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang yang menampilkan cerita Brayut terdapat di baris kedua dari bawah. Narasinya dimulai dari adegan kedatangan Pan Brayut ke rumah disambut oleh anak-anaknya. Adegan ini berlokasi arah Timur Laut, kemudian urutan narasi bergerak ke arah kanan.

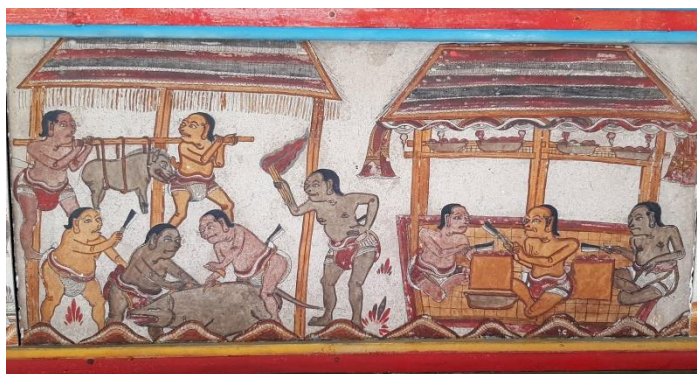


Gambar 5.66 Adegan 1 dan adegan 2 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 1, menampilkan *tata ungkapan* patemon, menampilkan pertemuan antara Pan Brayut yang digambarkan dengan sosok laki-laki berkulit gelap, tubuh besar dan wajah tua kekerasan, sedang memikul barang bawaan. Dia berjalan ditemani seorang anak laki-laki kecil dan dua anak perempuan yang sedang menjunjung gentong berisi air. Di depan mereka telah menunggu tiga orang anak-anak perempuan dengan sikap diam berdiri memperhatikan kedatangan Pan Brayut dan saudaranya. Lokasi di rumah yang ditandai dengan bale tegeh beratap sirap.

Adegan 2, dibatasi dengan tembok yang juga merupakan bagian dari bangunan dapur. Ditampilkan dengan tata adegan *megae* atau aktivitas bekerja. Komposisi tampil secara jamak, menghadirkan aktivitas di dapur yang dilakukan oleh tiga karakter yaitu Pan Brayut duduk di Bale di sisi kanan, sedang membuat tumpeng untuk upakara, berhadapan dengan seorang anak perempuannya yang menata tumpeng hasil cetakan. Di depan perapian terdapat seorang anak perempuan yang lain sedang melakukan aktivitas memasak, dia meniup api dengan teropong bambu. Lokasi di dapur (paon) yang penuh dengan perlengkapan dapur, seperti centong, periuk, wajan, dan perapian. Sarana upakara berupa nasi tumpeng dan

lauk-pauk ditaruh di sebuah lenggatan yang berada di bagian atas dapur. Keberadaan sebuah damar yang berisi api menyala dapat mengindikasikan kejadian dalam adegan ini berlangsung pada malam hari atau menjelang pagi.



Gambar 5.67 Adegan 3 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 3, menampilkan adegan bekerja. Sekelompok karakter *reroncodan* atau masyarakat biasa tengah melakukan aktivitas mebat atau mengolah makanan dalam porsi besar. Di sebelah sisi kanan, di bawah bangunan rompok beratap sirap bersaka enam tanpa bale, sekelompok orang tengah membersihkan seekor babi. Di sebelahnya dua orang dengan *tata ungkapan* pejalan tengah memikul seekor babi yang telah terikat dengan bambu. Di sebelah kanan di sebuah bale yang terdapat lenggatan menyimpan daging, tiga orang tengah duduk mencincang daging dengan pisau blakas.



Gambar 5.68 Adegan 4, 5 dan 6 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 4, menampilkan sejumlah adegan saling berhadapan. Di sini interaksi terjadi antara manusia dengan pelinggih atau bangunan. Terdapat tiga remaja perempuan dan seorang anak perempuan Brayut yang sedang melakukan persembahan berupa sesajen dan makanan di tempat suci keluarga. Menampilkan sikap ngayab dengan tangan kiri membawa dupa.

Adegan 5, Pan Brayut bersama sejumlah anak-anak tengah menghaturkan persembahan di bangunan bale. Seorang anak perempuan menghaturkan persembahan dengan sikap ngayab di sebuah bale beratap genteng bersaka enam. Pan Brayut menghadap ke kanan menghaturkan persembahan di sebuah bale yang ada lenggatannya. Beberapa anak laki-laki berbusana mekancut tengah membawa sajian persembahan.

Adegan 6, pan Brayut bersama anak perempuan melanjutkan menghaturkan sajian persembahan di lokasi tebe atau halaman belakang. di bagian kiri seorang anak perempuannya ngayam menghaturkan sajian persembahan di sebuah bangunan pelinggih bertumpang du beratap ijuk. Sedangkan Pan Brayut menghadap ke kanan tengah menghaturkan persembahan di kandang sapi bersaka enam beratap sirap. Di dalam kandang terdapat seekor sapi yang diikat dengan tali.



Gambar 5.69 Adegan 7, 8, 9, dan 10 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 7, dipisahkan dengan bingkai motif, terdapat adegan Men Brayut sedang tidur dengan enam anak-anaknya yang masih kecil. Tidur di dalam kamar di atas

bale beralaskan tikar. Kepala men Brayut ditopang oleh bantal. Kepala men Brayut berada di sebelah kiri yang menunjukka hulu. Anak-anaknya tidur dengan sikap seperti terlentang dan nengkul. Mereka tidur di dekat kaki maupun badan sambil ada yang dipeluk dan ada yang sedang menyusui. Keberadaan pintu kamar menunjukkan jika adegan ini diambil dari dalam kamar.

Adegan 8, adegan pertemuan dan percakapan antara Pan Brayut yang masih mengenakan kamben mekancut dengan sejumlah anak-anaknya yang berada di sebuah bale di luar kamar tempat men Brayut tidur. Anak-anak ini terlihat sedih, dan yang beberapa bersikap menyampaikan sesuatu atau mengadu ke hadapan bapaknya.

Adegan 9, adegan petuding yang dilakukan oleh Pan Brayut ke hadapan Men Brayut. Sikap petuding sikap marah yang dilakukan Pan Brayut. Namun abtara Pan Brayut dan Men Brayut dalam lokasi yang berbeda. Dipisahkan oleh sebuah pintu, Pan Brayut berada di luar kamar, ditemani oleh tiga orang anaknya yang tampak rewel dan bermain-main. Sedangkan Men Brayut sedang berada di dalam kamar, duduk di atas bale bersama seorang anaknya yang kecil, sambil menikmati suguhan nasi dan lauk yang berwadah wanci.

Adegan 10, menampilkan adegan petemon atau pegundeman antara Pan Brayut dan Men Brayut, sambil didampingi anak-anaknya yang tanpa busana. Dialog terjadi dari dua arah, men Brayut dan pan Brayut menunjukkan sikap berbicara. Lokasi terjadi di rumah, dengan tampilan sebuah bangunan bale beratap genteng.



Gambar 5.70 Adegan 11 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 11, disusun dengan tata ungkapan fokus tengah menyebar. Terbagi atas tiga bagian yaitu bagian tengah dan dua bagian di sisi kiri dan kanan. Di bagian tengah adalah pertunjukan tarian barong dan rangda yang dilengkapi dengan tarian onying oleh sejumlah penari. Di sebelah kiri tampak Pan Brayut dengan anak-anaknya berdiri menyaksikan pertunjukan itu. Di sisi kanan adalah para penabuh gambelan, tampak juga berdiri Men Brayut dan anak-anak perempuan menyaksikan pertunjukan.



Gambar 5.71 Adegan 12 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 12, memiliki *tata ungkapan* fokus tengah menyebar, menampilkan adegan pertunjukan tari penabuh dan para penonton. Tarian ditampilkan di bagian tengah, terdapat dua penari berwajah perempuan berkostum baju putih lengan panjang, hiasan kepala pada bagian belakang seperti bulu burung. Dua penari ini didampingi oleh para penari ibing, terdiri dari para lelaki berpakaian tegeh dan dilengkapi dengan membawa keris. Di sebelah kiri terdapat seperangkat gambelan yang ditabuh oleh parapenabuh berkostum seragam dan kepala mereka dilengkapi dengan hiasan topi. Di bagian sisi kanan dan kiri, sejumlah penonton dengan antusias menonton pertunjukan ini. Pan Brayut bersama anak-anak dan

masyarakat laki-laki menonton di bagian sisi kiri, sedangkan Men Brayut beserta anak-anak perempuannya menonton di sisi Kanan. Pertunjukkan dilakukan di suatu pementasan yang dilengkapi dengan lampu damar, yang menunjukkan pertunjukkan dilakukan pada malam hari.



Gambar 5.72 Adegan 13, 14 dan 15 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 13, *tata ungkapan* petemon, saling berhadapan antara dua pihak. Di sisi kiri terdapat Pan Brayut bersama anak-anaknya, tiga anak berbaris di belakang, dan seorang anak dengan wajah keras duduk di depan Pan Brayut dengan sikap menyembah. Di sisi kanan terdapat seorang laki-laki tua keras manis berdiri dengan sikap berbicara. Di belakangnya berdiri dua orang wanita, seorang wanita dengan rambut di sanggul adalah istrinya, dan seorang wanita cantik berdiri paling belakang adalah anaknya. Adegan ini tampak seperti komunikasi antara keluarga Brayut dengan keluarga wanita yang akan diminta Brayut sebagai mantu atau dinikahkan dengan anaknya.

Adegan 14, *tata ungkapan* patemon pegundeman antara Pan Brayut dan Men Brayut. Patemon ini disaksikan oleh anak-anaknya. Terdapat satu adegan patemon antara seorang anak laki-laki Brayut yang bernama Ketut Subaga dengan calon istrinya yang sudah resmi diminta kepada keluarganya.

Adegan 15, merupakan adegan percintaan antara Ketut Subaga dengan calon istrinya. Disini dihadirkan dengan *tata ungkapan* patemon, Ketut subaga

dan seorang perempuan cantik saling berpelukan di sebuah bale tempat tidur saka pat. Mereka memadu kasih dengan posisi kepala di sisi kiri, ketut subaga menindih perempuan yang ada di bawahnya. Kejadian terjadi di sebuah kamar yang pintunya tertutup.



Gambar 5.73 Adegan 16, 17, 18 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 16 terdapat dua orang dengan karakter *reroncoda*n atau masyarakat biasa bertemu di suatu bale beratap sirap. Seorang duduk bersila di sisi kiri, tangan kanannya memegang pisau belakas sedang mencincang daging yang berada di atas talenan berbentuk kotak. Di depannya tampak seorang sedang menghampiri sambil menyerahkan baskom.

Adegan 17, berupa susunan saling berhadapan, terdapat lima orang laki-laki dengan karakter *reroncoda*n atau masyarakat biasa, masing-masing membawa pisau belakas di tangan kanan, sedang mencincang daging yang diletakkan di atas talenan besar berbentuk kotak. Mereka duduk di bale Panjang yang beratapkan genteng.

Adegan 18, menampilkan sekelompok karakter wanita yang berdiri saling berhadapan. Mereka berdiri di sisi bale Panjang yang beratapkan genteng. Para wanita sedang bekerja sama menyiapkan sajian makanan dalam wadah-wadah dan wanci.



Gambar 5.74 Adegan 19 dan adegan 20 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 19, *tata ungkapan* pejalan, tampak sekelompok wanita mesanggul dan berbaju kebaya tengah membawa satu paket sajian makanan yang berwadah wanci. Mereka bergiliran menaruh sajian itu di sebuah bale Panjang.

Adegan 20, sekelompok karakter laki-laki masyarakat biasa tengah menikmati sajian makanan di sebuah bale Panjang. Mereka menikmati makanan dengan berkelompok saling berhadapan. Setiap kelompok terdiri dari dua orang dengan satu sajian makanan dalam wadah wanci.



Gambar 5.75 Adegan 21 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 21, ditata dengan tatanan komposisi fokus tengah menyebar. Seorang sulinggih dengan busana jubah dan hiasan ketu di kepala tengah memimpin upacara dari atas bale. Tangan kirinya menggenggam bajra dan tangan kanannya memegang wadah air suci. Di depan sulinggih, Ketut Subaya dan pasangannya duduk di bawah dengan sikap menyembah, mereka sedang

melakukan upacara pernikahan di hadapan sulinggih dan disaksikan oleh Pan Brayut dan Men Brayut beserta anak-anaknya. Men Brayut duduk di belakang sulinggih ditemani oleh para anak-anak perempuannya, sedangkan Pan Brayut berdiri di sebelah kanan disertai para anak laki-laki yang duduk berbaris. Lokasi upacara pernikahan ini terjadi di lingkungan rumah yang terdapat dua bale Panjang dan satu bale pawedan.



Gambar 5.76 Adegan 22 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 22, ditata dengan *tata ungkapan* pejalan atau menampilkan komposisi berjejer, berbaris menuju ke suatu tempat. Menggambarkan sekelompok orang yang melakukan karnaval, berjalan kaki kiri ke kanan. Kelompok yang paling depan adalah kelompok penabuh yang sedang memainkan gambelan baleganjur. Mereka memakai kostum dan memakai topi. Di belakang penabuh, terdapat seorang penari berwajah kekerasan dan membawa keris di pinggang. Kemudian ada penari baris dengan kostum baris yang dikenakan sedang membawa wadah. Di belakang penari baris, tampak sejumlah wanita berjalan beriringan sambil membawa payung. Di belakang iring-iringan ini terdapat seorang perempuan cantik yang ditandu (digayot) oleh empat orang, dan didampingi oleh Men Brayut dan sejumlah anak-anak yang membawa lelontek serta para remaja yang membawa keris. Paling belakang adalah anak Brayut yang bernama ketut subaya yang menunggangi seekor kuda, diiringi oleh sejumlah

remaja atau saudara laki-lakinya. Iring-iringan penganten ini digambarkan dengan sangat meriah dan sangat rame.



Gambar 5.77 Adegan 23 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 23, adalah adegan pejalan yang dilakukan oleh sekelompok wanita yang membawa aneka persembahan berwadah wanci. Persembahan ini akan dihaturkan di sebuah pelinggih. Lokasi adegan tampaknya ada di sebuah tempat suci keluarga, yang terdiri dari pelinggih meru bertumpang tiga dan dua buah pelinggih beratap sirab dan genteng yang penuh dengan sesaji makanan.



Gambar 5.78 Adegan 24 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 24, tata ungakapan fokus tengah menyebar. Adegan di tengah menampilkan adegan petangkil yang dilakukan oleh ketut subaya dan istrinya di hadapan pelinggih yang sudah penuh dengan sesajian dan persembahan. Di belakang mereka tampak disaksikan oleh Men Brayut beserta ssudara perempuan. Di bagian sisi kanan tampak Pan Brayut dan anak perempuan dan laki-laki berjejer duduk menyaksikan. Adegan paling kiri menampilkan dua orang anak

yang sedang bermain-main di tandu sambil menyaksikan adegan di tengah. Seekor kuda diikat di sebuah pohon dan diawasi oleh seorang lelaki.



Gambar 5.79 Adegan 25 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 25, tata ungakapan fokus menyebar menampilkan pertunjukan cupak yang mampu melahap segala makanan yang diberikan oleh dua orang penari baris. Di sebelah kiri tampak Men Brayut beserta anak-anak perempuannya menyaksikan pertunjukan. Sisi sebelah kanan adalah gambelan yang tengah ditabuh oleh seka gambelan.



Gambar 5.80 Adegan 25 dan 26 cerita Brayut (Dok. Cahyadi 2015)

Adegan 25, adalah adegan petangkilan, menggambarkan adegan petangkilan yang dilakukan oleh Pan Brayut yang ditemani oleh seorang wanita. Pan Brayut nangkil di hadapan seorang lelaki tua dengan wajah keras manis dengan tata rambut disanggul. Sosok ini adalah seorang guru spiritual. Di

belakang sosok tadi terdapat sejumlah orang laki-laki yang duduk berbaris menyaksikan. Adegan 26, adalah adegan petapan yang dilakukan oleh Pan Brayut. Di bawah sebuah pohon besar kemungkinan pohon kepuh tua, Pan Brayut duduk dengan sikap bersemadi. Di sekitarnya tampak sejumlah karakter aeng dan aneh mengawasi apa yang dilakukan oleh Pan Brayut sambil menari-nari.

3. Struktur Morfologis Wayang Kamasan Bale Kambang Tema Palelintangan

Tema Palelintangan berada di baris terbawah pada langit-langit bangunan Bale Kambang. Palelintangan merupakan penjelasan tentang tabiat atau watak seseorang menurut hari kelahiran. Perhitungan hari kelahiran dalam tradisi Bali mengikuti sistem wewaran yaitu pertemuan antara Panca Wara dengan Sapta Wara. Sapta Wara terdiri atas Redite, Coma, Anggara, Budha, Wrespathi, Sukra dan Saniscara. Panca Wara terdiri atas Umanis, Pahing, Pon, Wage Kliwon. Pertemuan antara unsur Panca Wara dan Sapta Wara menghasilkan ragam kombinasi yang berjumlah 35 jenis. Jenis kombinasi ini yang kemudian disebut lintang.

Pembacaan lintang di Bale Kambang akan dimulai dari kelompok lintang yang lahir pada rahina atau hari Redite (minggu), kemudian bergerak ke Kanan ke kelompok rahina Coma, Anggara, Budha, Wrespathi, Sukra dan Saniscara. Melihat narasi visual wayang kamasan Bale kambang, letak kelompok Redite berada di arah timur laut, sehingga pembacaan akan dimulai dari arah ini. Pada kelompok lintang rahina redite terdapat lima lintang dan dua penjelas sato dan dewa. Diketahui terdapat lima jenis lintang menurut hitungan pertemuan

saptawara dan pancawara (redite) yaitu lintang Kala Sungsang (redite-umanis), lintang Gajah (Redite-pahing), lintang patrem (redite/pon), lintang wuluku (Redite-wage), lintang Gowang (Redite-kliwon).



Gambar 5.81 kelompok adegan Palelintangan Rahina Redite (Dok. Cahyadi 2015)

Penjelasan struktur morfologis dimulai dari Lintang Kala Sungsang. Penggambaran lintang ini terdapat dalam kelompok rahina Redite di sisi yang paling kanan. Pada lintang kala sungsang disusun dengan tata ungkapan patemon, yang menampilkan sesosok raksasa yang berdiri terbalik, tangan di bawah dan kaki di atas (sungsang). Sosok ini dikenal sebagai kala sungsang, memiliki wajah menyeramkan, sedang menyirai ke hadapan seorang anak yang lari ketakutan. Di depan anak ini terdapat orang dewasa yang menyaksikan kejadian ini dan ikut menjauh dari kala sungsuang ini.

Lintang gajah, menghadirkan adegan saling berhadapan antara dua gajah. Kedua gajah ini tampak melilitkan belalai mereka sambil mengangkat kaki kanan untuk melakukan tendangan. Dua gajah besar ini melakukan pertarungan. Lintang patrem, menampilkan dua adegan. Adegan di sebelah kiri ditata dengan *tata ungkapan* petemon, yang mempertemukan seorang laki-laki memegang senjata keris dan seorang perempuan yang menyaksikan sambil berbicara. Di sebelah kanan terdapat adegan dengan komposisi narasi fokus tengah menyebar. Fokus tengahnya adalah sesosok manusia berselimut, terbaring di bale dengan mata

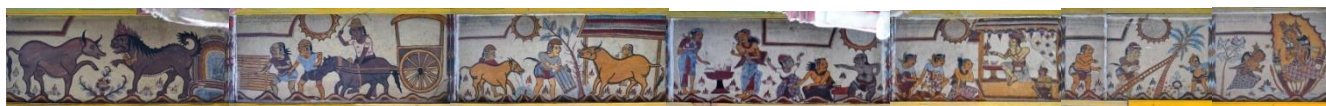
terpejam dan kemungkinan sudah mati. Di kanannya tampak seorang wanita duduk di dekat jenazah dengan sikap bersedih, dan di sebelah kiri seorang wanita sedang menancapkan keris ke arah dadanya.

Lintang wuluku, menampilkan adegan pejalan, terdapat seorang laki-laki bertopi (capil) sedang memegang pecut dan mengendalikan bajak yang tengah ditarik oleh dua ekor sapi. Lelaki ini adalah seorang petani yang sedang membajak sawah. Sawahnya penuh dengan air. Di belakannya tampak berjalan seorang wanita dewasa sambil menenteng sebuah ceret dan di kepalanya menjinjing kotak anyaman bambu tempat nasi.

Lintang gowang menampilkan adegan petangkil, yang dilakukan oleh dua orang dengan karakter wajah keras. Seorang sosok di depan mereka yang tengah berdiri tampak memenggal kepalanya sendiri dengan sebilah keris pedang. Darah menyembur dengan deras dari lehernya, kepalanya yang telah terpisah dari badannya menampilkan wajah lemas, dengan mata yang mulai menutup. Dengan tangan kiri, kepala ini diserahkan kepada dua orang yang menghadap di depannya.

Di sisi paling kiri dalam kelompok adegan rahina redite ini terdapat satu adegan yang menampilkan *tata ungkapan* pejalan yang dilakukan oleh seekor paksi atau ayam yang bergerak ke arah kanan. Di belakang ayam ini terdapat sesosok berwajah paksi dan bertubuh raksasa. Terdapat dua sayap dan ekor pada sosok ini yang mengingatkan pada sosok paksi. Di sisi yang paling kanan terdapat satu adegan dewa yang menampilkan figur dewa bermata tiga yang dikenal sebagai bathara Indra tengah duduk di atas bunga Teratai. Di depannya menghadap seorang sosok lelaki dengan hiasan kepala yang khas dari cerita panji.

Sosok ini dikenal sebagai panji. Adegan ini dibatasi oleh pohon bunut yang cabangnya dihinggapi seekor burung dara.



Gambar 5.82 Kelompok adegan Lintang Rahine Coma (Dok. Cahyadi 2015)

Kelompok rahina Coma, terdapat lima jenis lintang yang disusun dengan unit adegan, serta dua adegan sato dan dewa. Penjelasan dimulai dari lintang kelapa. Adegan lintang kelapa menampilkan tiga karakter reroncotan. Mereka menampilkan busana dengan kamben mebuletan, dan dua orang memakai baju, serta seorang memakai topi capil. Seorang yang berdiri di tengah-tengah tengah menaruh tangga bambu pada sebatang pohon kelapa yang tengah berbuah lebat. Tampak buah kelapa berceceran di tanah. Pohon kelapa ditampilkan secara utuh sehingga proporsinya terasa agak kecil jika dibandingkan ukuran tubuh manusia. Seorang yang memakai topi capil menampilkan sikap nuding ke arah sosok yang memegang tangga, terjadi diskusi dan perdebatan antara tiga karakter ini. Kemungkinan narasi yang dibangun adalah peristiwa pencurian buah kelapa. Dalam adegan Lintang Kelapa, yang menjadi pokok visual adalah pohon kelapa sebagai representasi lintang kelapa. Sedangkan wimba yang lain menjadi pelengkap narasi.

Lintang berikutnya adalah lintang dupa, kelahiran coma Pahing. Unit adegan disusun dengan tata ungkapan petangkilan.

Setelah mengamati struktur morfologis atau *tata ungkapan* dalam pada setiap adegan yang terdapat dalam narasi visual Sutasoma, Brayut hingga Palelintangan, dapat ditemukan sejumlah hal antara lain:

- 1) Tidak semua adegan dapat diidentifikasi dengan menerapkan pakem tentang keberadaan pembatas adegan seperti keberadaan pohon, tembok, batu, dan bingkai.
- 2) Ditemukan suatu metode “baru” dalam mengidentifikasi adegan, melalui pola *tata ungkapan* yang dicermati dari susunan komposisi antar isi *wimba* (manusia, dewa, binatang dan raksasa), dalam suatu adegan. Terdapat sejumlah ragam *tata ungkapan* yang konsisten hadir. Pola-pola ini terus berulang muncul menjadi komposisi adegan yang dapat diidentifikasi sebagai satu unit adegan dan memisahkan dengan unit adegan yang lain. Ditemukan sejumlah ragam, yang kemudian diberi nama sesuai dengan komposisi yang dihadirkan, antara lain:
 - 3) Pertama, *tata ungkapan* yang menghadirkan dua sisi yang saling berhadapan dengan komposisi yang sejajar. *Tata ungkapan* ini biasanya menghadirkan minimal dua sosok yang sedang berkomunikasi. Jenis *tata ungkapan* ini disebut dengan pertemuan (*patemon*);
 - 4) kedua, *tata ungkapan* yang berjejer, bergerak ke satu arah. Komposisi adegan biasanya menampilkan sejumlah karakter yang melakukan perjalanan dengan cara berbaris. Dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang perjalanan ini digambarkan dengan memakai sarana transportasi melalui jalan kaki,

memakai kereta kuda, kereta dorong, pedati, naik kuda, dsb., komposisi ini disebut dengan istilah perjalanan (pejalan);

- 5) ketiga, terdapat *tata ungkapan* dengan komposisi saling berhadapan namun terjadi ketidakseimbangan akibat ada satu karakter yang melakukan sikap menunjuk atau nuding, sikap nuding dapat dianggap sebagai bentuk kemarahan oleh seorang karakter terhadap orang yang ada di hadapannya, *tata ungkapan* ini dapat disebut dengan istilah menunjuk (petuding);
- 6) keempat, adalah *tata ungkapan* yang menghadirkan dua sisi yang saling bertentangan. Biasanya minimal menghadirkan dua karakter yang berhadapan sambil menunjukkan sikap perang. Adegan ini sering dilengkapi dengan senjata-senjata yang beterbangan. Bahkan jika pertempuran terjadi dengan sengit, tanah akan dihiasi dengan air darah. *Tata ungkapan* ini dapat disebut dengan istilah pertarungan (pesiat);
- 7) *tata ungkapan* ini disusun dengan komposisi saling berhadapan, namun tidak dengan sejajar. Dalam struktur ini terdapat posisi yang tidak sejajar, yaitu ada yang berada di tempat yang tinggi atau berdiri, sedangkan yang lain duduk bersila atau bersimpuh dengan posisi lebih rendah. Biasanya yang duduk di bawah menampilkan sikap menyembah. Komposisi ini dapat disebut dengan istilah menghadap (petangkilan);
- 8) terdapat juga *tata ungkapan* yang menyerupai komposisi perang, namun memiliki kekhususan pada kehadiran perwujudan yang tidak ada pada adegan sebelumnya. Perwujudan ini biasanya berupa raksasa besar dengan kepala yang banyak serta ada juga dalam wujud naga besar. kehadiran perwujudan ini

adalah bentuk perubahan wujud sosok karakter untuk menunjukkan tingkat kesaktian tertinggi.

- 9) *Tata ungkapan* berikutnya menampilkan komposisi yang saling berhadapan, namun memiliki spesifikasi pada kehadiran dua karakter (pria dan wanita) yang saling berdekatan dan bersentuhan. Dua karakter ini digambarkan sedang melakukan adegan percintaan. Dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang ditemukan dua metode percintaan, yaitu dua karakter berpelukan dengan posisi berdampingan dan dua karakter berpelukan dalam posisi bertumpukan.;
- 10) Terdapat suatu metode fokus tengah menyebar.
- 11) Ditemukan juga suatu konsep narasi visual tentang hulu-teben, yaitu system hirarki arah dan penempatan objek. Dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang diketahui penerapan system dengan penempatan arah hulu di sisi kiri dan teben berada di sisi kanan. Hal ini tampaknya sangat terkait dengan alur arah gerak pradaksina (kiri ke kanan) dan pola gerak air yang mengalir dari hulu ke teben. Beberapa penerapan yang ditemukan dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang antara lain, penempatan kepala di sisi kiri Ketika suatu karakter tidur.
- 12) Ditemukan juga penerapan konsep rwa bhineda atau dua hal yang berbeda hadir untuk saling melengkapi. Misalnya ada kanan-kiri. Dalam lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang khususnya dalam tema Palelintangan, diketahui penerapan konsep ini diberlakukan pada posisi sato berada di kiri dan posisi dewa ada di sisi kanan.

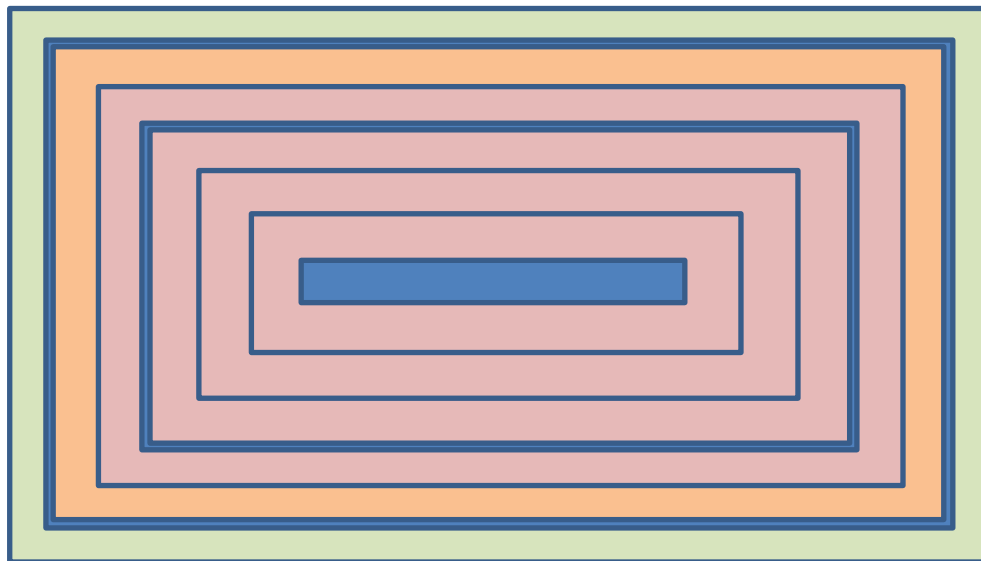
- 13) Khusus untuk narasi visual tema palelintangan ditemukan penerapan visualisasi cerita dengan metode kombinasi yaitu metode grantangan basa dan sekaligus gegantaran. Grantangan basa yang menterjemahkan secara visual terhadap kata atau kalimat ditemukan dalam menterjemahkan nama lintang. Misal lintang kelapa, dupa, wuluku dll, akan diterjemahkan secara visual dengan dihadirkan bentuk pohon kelapa (lintang kelapa), bentuk dupa (lintang dupa), bentuk wuluku (lintang wuluku). Sedangkan metode gegantaran merupakan kreativitas yang dilakukan seniman atau sangging dalam mengkreasikan adegan dari poin pokok dari nama lintang tersebut.
- 14) Pada narasi visual palelintangan berlaku konsep rwa bineda atau kiwa tengen. Bagian kanan dianggap lebih mulia dari pada bagian kiri. Awal mulainya adalah dari bagian kanan ke kiri.
- 15) Penerapan model visualisasi dalam tema palelintangan menyediakan kesempatan untuk para sangging melakukan tafsir terhadap setiap jenis lintang yang ada. Di sini sangging menggunakan model metanarasi, Meminjam istilah yang dikemukakan oleh Adnyana (2012:162). Metanarasi adalah kesadaran personal para sangging untuk menafsir cerita dengan cara baru.

5.2.2. Struktur Narasi Visual

Narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang tersusun atas rangkaian adegan yang bergerak dengan sistem pembacaan tertentu. Mengisahkan dua tema cerita dan tema palelintangan. Narasi Wayang Kamasan Bale Kambang

bersumber dari Kakawin Sutasoma atau Porusadha Santa, Geguritan Brayut dan Palelintangan.

Tradisi visualiasi naskah sastra, dikenal dua model atau pakem yaitu model *grantangan basa* dan *gegantaran* (Sudiasta, 2018). *Grantangan basa* adalah model visualisasi cerita yang menterjemahkan setiap kata, kalimat atau bait cerita menjadi gambar. Sedangkan *Gegantaran* adalah model visualisasi yang telah melalui tahap seleksi dan pemilihan cerita. Narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang menerapkan model *gegantaran* yang ditemukan pada tema cerita Sutasoma dan cerita Brayut. Sedangkan tema palelintangan menerapkan model visualisasi *grantangan basa*, serta model visualisasi *gegantaran* yang cenderung metanarasi. Narasi visual yang tersaji, telah melalui tahap pemilihan bagian-bagian cerita yang divisualisasikan. Dalam memvisualisasikan tiga tema cerita tadi, narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang tersusun atas enam tingkat. Narasi visual cerita Sutasoma tersusun dalam empat baris bertingkat. Pembacaan dimulai dari tingkat atas ke bawah. Narasi visual cerita Brayut, berada pada baris kelima dari atas. Narasi visual palelintangan terletak pada baris terbawah. Susunan adegan dalam setiap tema cerita narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang, dilakukan secara berurutan dengan arah melingkar mengitari langit-langit Bale Kambang.



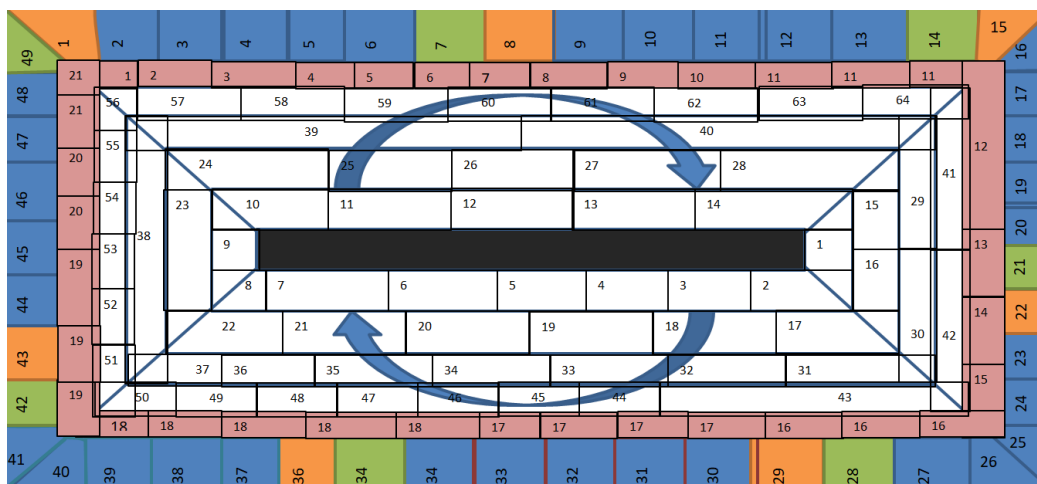
- Palelindungan
- Brayut
- Sutasoma

Gambar 5.83 pembagian pola ruang narasi visual cerita Sutasoma, Brayut, dan Palelindungan pada langit-langit bangunan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang secara kasat mata tidak menyediakan penjelasan tentang arah mulai maupun arah baca dari setiap tema cerita. Dari penataan tata letak adegan dan dikaitkan dengan posisi bangunan Bale Kambang dapat diketahui arah baca narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang. Bale Kambang yang berada di tengah-tengah kolam yang cukup luas, terhubung oleh sebuah jembatan dengan panjang sekitar sepuluh meter. Pengunjung akan masuk ke Bale Kambang terlebih dahulu akan melewati jembatan tersebut. Pengunjung masuk melalui arah utara, kemudian manaiiki sejumlah anak tangga untuk mencapai lantai teratas. Pandangan pertama akan

dihadapkan pada sebuah adegan yang berada sisi Selatan langit-langit bangunan Bale Kambang. Kondisi ini telah menata pandangan pertama tertuju ke adegan pertama dari lukisan Wayang Kamasan cerita Sutasoma.

Pada umumnya, pembacaan narasi visual wayang kamasan akan dimulai dari arah Utara atau Timur Laut. Dalam kosmologi Bali diyakini arah Timur Laut merupakan tempat tersuci, dimana Sang Surya terbit dari sana dan memiliki orientasi Gunung Agung sebagai Gunung yang sangat disucikan. Dalam narasi visual cerita Brayut dan Palelintangan, pembacaan memang dimulai dari arah Timur Laut. Namun narasi visual wayang kamasan Bale Kambang Cerita Sutasoma ternyata dimulai dari arah Selatan. Dalam konsep *Dewata Nawa Sangga*, arah selatan merupakan lokasi beryoganya Bathara Brahma. Kemudian dalam tradisi penataan palebahan rumah tradisional Bali, di arah selatan biasanya tempat didirikan *pawon* atau dapur. Bagi masyarakat Bali *pawon* di arah selatan, dianggap sebagai tempat yang penting, *pawon* diyakini mampu untuk menetralsir dan melebur aura negatif, serta menyucikan manusia (Mahardika&Husni, 2021:113). Sehingga hidup kepercayaan, jika masuk ke rumah terlebih dahulu harus melewati *pawon* yang berada di arah selatan. Pemahaman tentang arah selatan sebagai penetralisir energi negatif, dapat memberikan dasar pijakan terhadap penerapan arah baca narasi visual wayang kamasan bale kambang khususnya narasi sutasoma, yang dimulai dari arah selatan.



Gambar 5.84 pembagian pola ruang narasi visual cerita Sutasoma, Brayut, dan Palelintangan pada langit-langit bangunan Bale Kambang (Dok. Cahyadi 2015)

1. Struktur Narasi Visual Cerita Sutasoma.

Narasi visual Sutasoma, dimulai dari adegan yang berada di arah Selatan langit-langit bangunan Bale Kambang. Adegan ini menampilkan pertemuan antara raja Mahaketu dengan Bhagawan Mahosadi, ditemani oleh punakawan dan pendamping. Mereka berdiskusi membahas kepergian Pangeran Sutasoma dari Istana Kerajaan. Dari adegan pertama ini, kemudian berlanjut bergerak ke arah kanan, sesuai dengan prinsip *pradaksina* yaitu bergerak dari kiri ke kanan. Pergerakan ke kanan, menuju ke bagian sebelah Barat langit-langit bangunan Bale Kambang. Di bagian Barat ini berjejer secara berurutan sejumlah adegan, memanjang dari kiri ke kanan. Di bagian ini menceritakan tentang perjalanan Sutasoma yang disertai dua orang punakawan (Malen dan Merdah) menuju puncak gunung Mahameru.

Antara adegan I yang menampilkan pertemuan Raja Mahaketu dengan Rsi Mahosadi dan adegan II yang menampilkan perjalanan Sutasoma dengan para punakawan, terdapat ketidak sinambungan. Karakter pada adegan I sama sekali tidak muncul lagi dalam adegan II dan adegan selanjutnya. Ketidak sinambungan ini bisa dibaca sebagai tanda jalinan transisi, yang dapat menjelaskan tentang perubahan ruang dan waktu. Bahwa adegan I menjelaskan ruang di istana kerajaan, sedangkan adegan II berada di tengah hutan. Mengenai waktu dapat dibaca terjadi bersamaan, yaitu ketika raja Mahaketu berbicara dengan Rsi Mahosadi, Pangeran Sutasoma sedang melakukan perjalanan di tengah hutan. Adegan I juga bisa dibaca sebagai prolog cerita yang mengantarkan narasi ke adegan selanjutnya. Model prolog seperti ini sering ditemui dalam seni pertunjukan wayang kulit.

Beralih ke sejumlah adegan yang berada di sisi Barat langit-langit Bale Kambang. Di sini dimulai dengan adegan yang menceritakan perjalanan Pangeran Sutasoma menuju puncak Gunung Mahameru dengan didampingi dua orang puakawan. Dalam perjalanan mereka bertemu dengan Rsi Kesawa, seorang pengikut Budha, yang bersedia menyertai perjalanan sang Pangeran. Selanjutnya, perjalanan mereka dihadang oleh Raksasa bermuka Gajah yang disebut Gajah Waktra. Raksasa ini adalah anak dari raksasa Suciloma yang tinggal di bawah pohon kepuh. Keberadaan Gajah Waktra di hutan tersebut telah meresahkan penghuni hutan karena sering menyebabkan kegaduhan dan ketakutan. Kehadiran Sutasoma menyebabkan Gajah Waktra terganggu dan marah, sehingga dia berusaha menyerang pangeran ini. Gajah Waktra merubah wujud *,triwikrama,*

menjadi raksasa besar berkepala tiga dan bertangan empat. Adegan ini terletak di sisi Barat Daya langit-langit bangunan Bale Kambang.

Triwikrama Gajah Waktra melakukan penyerangan kepada Sutasoma yang berdiri di sebelah kiri bersama para pengikutnya. Mereka menghadapi serangan *Triwikrama* Gajah Waktra dengan sikap beryoga. Kedua tangan Sutasoma disilangkan didekatkan dengan hulu hati. Hal yang serupa juga dilakukan oleh punakawan Merdah. Sedangkan Rsi Mahosadi dan Malen berdiri tenang sambil terus mengujarkan doa. *Triwikrama* Gajah Waktra menyerang dengan hebatnya, disertai oleh dua orang punakawan kasar (Delem dan Sangut). Segala jenis senjata dilepaskan ke arah Sutasoma dan pengikutnya. Namun ketika mendekati tubuh pangeran, senjata-senjata yang dilepaskan seperti, panah, konta, cakra seketika berubah menjadi bunga, daun, padi dan pudak. Api yang berkobar dibalas dengan timbulnya kolam air. Dari permukaan kolam itu muncul wadah (*wanci*) yang berisi makanan nasi dan babi guling. Adegan pertempuran ini berlanjut hingga di sisi Utara yang menunjukkan *triwikrama* Gajah Waktra melemah setelah terkena dan tertindih senjata *astra bhidura* yang dilepaskan Sutasoma. sedangkan dua punakawan pengikut Gajah Waktra tampak ketakutan dan berusaha menjauh, melarikan diri.

Beralih ke sisi sebelah Timur, terdapat deretan adegan yang masih menceritakan perjalanan Sutasoma menuju puncak Gunung Mahameru dan bertemu dengan sejumlah karakter seperti Naga Raja, dan Harimau betina. Setelah Gajah Waktra menyatakan menyerah dan kalah dari Sutasoma, Gajah Waktra bersimpuh di depan Sutasoma, memohon agar diterima menjadi pengikut dan

muridnya. Dalam perjalanan selanjutnya, Sutasoma dengan para pengikutnya serta Gajah Waktra, bertemu dengan seekor naga besar yang berniat menghadang perjalanan mereka. Dengan sigap Gajah Waktra mencekik leher dan berniat membunuh naga tersebut. Namun niat Gajah Waktra segera dihentikan oleh Sutasoma. Akhirnya naga tersebut mendapat pengampunan dan diterima menjadi pengikut dan murid Sutasoma. Rombongan Sutasoma semakin banyak. Mereka melanjutkan perjalanan menuju puncak Gunung Mahameru. Di tengah perjalanan Sutasoma memberikan wejangan dan pengetahuan kebajikan kepada para pengikutnya.

Selanjutnya, di tengah perjalanan, rombongan Sutasoma mendapati seekor harimau betina yang berniat memakan anaknya. Sutasoma mencegah kejadian itu, dan berkomunikasi dengan harimau, sedangkan anak harimau segera pergi menjauh. Harimau betina itu sangat lapar, dia ingin memangsa anaknya sendiri untuk melanjutkan hidup. Mengetahui hal itu, Sutasoma menawarkan tubuhnya untuk dimangsa ibu harimau itu. Adegan ini menjadi akhir dari baris pertama (paling atas) dari cerita sutasoma Bale Kambang. Adegan selanjutnya, melompat ke baris ke dua (ke bawah), dimuali dari sisi selatan langit-langit Bale Kambang. Adegan ini menampilkan ibu harimau yang sedang menerkam tubuh Sutasoma hingga tewas. Kejadian ini membuat para pengikutnya sedih, dua punakawan Malen dan Merdah tampak menangis histeris. Kematian Sutasoma membuat harimau sangat sedih, dia menjadi sadar dan merasa sangat bersalah telah membunuh orang yang sangat baik. Harimau berkeinginan menebus kesalahannya, dan mengikuti jejak Sutasoma, dengan membentur-benturkan

kepalanya agar mati. Keinginan harimau itu dihentikan oleh Dewa Indra yang turun ke dunia untuk mengembalikan jiwa Pangeran Sutasoma. Sutasoma yang hidup kembali menjadi marah kepada Dewa Indra. Dalam pertemuan ini, terjadi adu argumentasi antara Sutasoma dengan Dewa Indra. Sutasoma merasa bahagia meninggal setelah membantu harimau, namun menurut Indra, Sutasoma salah karena kematiannya bisa menyebabkan kematian kepada induk harimau.

Narasi berpindah ke adegan yang berada di sisi Barat baris kedua langit-langit Bale Kambang. Masih menceritakan perjalanan Sutasoma dan para pengikutnya menuju puncak gunung Mahameru untuk bersemadi. Terdapat sebuah adegan yang menceritakan dialog antara Sutasoma dan para pengikutnya. Kali ini Sutasoma berada di sebelah kanan, menyampaikan wejangan kepada pengikutnya yang berada di sebelah kiri. Posisi ini memberi indikasi jika Sutasoma akan berpisah dengan pengikutnya, dan meminta mereka tidak turut serta bersamanya bersemadi. Jalinan adegan terus bergerak ke kanan. Sutasoma kini hanya diiringi oleh dua punakawan, melanjutkan kembali perjalanannya menuju puncak gunung. Setelah adegan perjalanan ini, diikuti dengan sebuah adegan yang tidak berkesinambungan, yaitu menampilkan karakter yang berbeda sama sekali dengan adegan sebelumnya. Terdapat tiga karakter putri atau bidadari cantik yang berdialog dengan dua pelayan mereka. Hal ini dapat dibaca sebagai jalinan transisi perubahan ruang dan waktu. Bahwa dialog antara tiga bidadari kahyangan dengan pelayan mereka berkaitan dengan perintah dari Raja Dewa (Indra) untuk menyusul Sutasoma yang sedang melakukan Yoga Semadi. Mereka

kemudian melakukan perjalanan menuju ke lokasi Sutasoma melakukan semadi. Para bidadari cantik ini mendapat tugas menggoda Sutasoma yang sedang bertapa.

Narasi cerita berpindah ke arah Utara langit-langit Bale Kambang. Dalam adegan ini Sutasoma berhasil dibangunkan dari semadinya. Sutasoma memurti rupa menjadi Budha Wairocana. Wujud yang ditampilkan dalam lukisan wayang kamasan adalah raksasa besar berkepala sembilan dan bertangan empat belas. Untuk menenangkan triwikrama sutasoma ini, Dewa Indra memeluk kaki kanan Sutasoma. peristiwa ini disaksikan oleh Bhagawan Wraspati, Dewa Brahma, Wisnu dan Kala, dan para apsara. Jalinan narasi berpindah ke sisi bagian Timur langit-langit bangunan Bale Kambang. Terdapat adegan yang berkesinambungan progresif, yaitu menampilkan beberapa karakter yang sama dari adegan sebelumnya, ditambah dengan munculnya sejumlah karakter baru. Sutasoma yang telah kembali ke wujud manusia, berhadapan dengan seorang raja dari kerajaan Kasi, Raja Dasabahu. Raja Dasabahu bersama dua pengiringnya berada di sisi kanan sedang melakukan serangan terhadap rombongan Sutasoma yang berada di sebelah kiri. Dalam rombongan Sutasoma terdapat sesosok raksasa besar yang berdiri di belakang Rsi Kesawa. Raksasa ini adalah seorang pengikut Porusada yang sedang dikejar Raja Dasabahu. Dasabahu mengira Sutasoma dan para pengikutnya adalah bagian dari raksasa ini sehingga terjadi penyerangan yang dilakukan Dasabahu. Raja Kasi melepaskan beraneka ragam senjata ke arah Sutasoma, namun senjata panah, kanta dan cakra semua patah ketika mendekati tubuh Sutasoma. Adegan ini dilengkapi dengan kemunculan motif matahari yang menempel di sisi atas. Keberadaan matahari ini bisa menjadi penanda peralihan

ruang dan waktu. Bahwa sebelumnya Sutasoma melakukan pendakian untuk menggapai kesadaran tertinggi menjadi Budha, selanjutnya cerita beralih dalam ruang dan waktu yang berbeda.

Serangan Dasabahu terhadap Sutasoma berhenti setelah Rsi Kesawa menjelaskan kepada mereka berdua, bahwa mereka sejatinya masih bertalian saudara. Mengetahui hal itu, Dasabahu memohon maaf dan bersujud bhakti di hadapan Sutasoma. Dasabahu mengajak Sutasoma ke istana kerajaan Kasi untuk dijodohkan dengan adiknya yang bernama Putri Candrawati. Perjalanan Sutasoma dan Raja Dasabahu menuju istana menggunakan kereta yang ditarik oleh dua ekor kuda. Perjalanan bergerak ke arah kanan, diiringi oleh para prajurit dan patih kerajaan Kasi, Sutasoma duduk di atas kereta dengan Dasabahu sebagai kusirnya. Dalam adegan berikutnya terdapat ketidak sinambungan karakter. Yaitu menceritakan dua orang Putri yang duduk di *bale saka pat*, tengah menerima *petangkilan* dari seorang prajurit yang melaporkan tentang kedatangan Pangeran Sutasoma yang akan meminang Dewi Candrawati. Hal ini dapat dibaca, pada saat Sutasoma dan Dasabahu sedang dalam perjalanan menuju kerajaan Kasi, Putri Candrawati telah memperoleh berita kedatangan Sutasoma. Pembacaan narasi tetap bergerak ke kanan yang menceritakan pertemuan antara Sutasoma dengan Putri Candrawati, yang disaksikan oleh Dasabahu dan permaisuri Raja, serta disaksikan pula oleh para patih kerajaan dan dua punakawan. Pertemuan ini terjadi di dalam istana, di sebuah bangunan yang berada di tengah kolam, Bale Kambang. Sepertinya pertemuan ini membicarakan pernikahan Sutasoma dengan Putri Candrawati.

Alur cerita berpindah ke baris ketiga di sisi Selatan. Terdapat adegan pengipuk, percintaan antara Sutasoma dan Putri Candrawati di sebuah bale kambang yang dikelilingi dengan kolam. Adegan ini dibatasi dengan motif mas-masan yang melintang secara vertikal di sisi kanan. Keberadaan pembatas adegan ini dapat mengindikasikan berakhirnya satu babak cerita yang menampilkan perjalanan Sutasoma bertemu dengan Putri Candrawati dan menikah di Bale Kambang.

Adegan selanjutnya menampilkan adegan yang berkesinambungan progresif. Sutasoma yang sudah menikah dengan Putri Candrawati akan dinobatkan menjadi raja di kerajaan Astina. Terdapat pertemuan antara Sutasoma dengan Dasabahu, dihadiri oleh para putra Raja Dasabahu (Sang Daksa, Sucitra dan Sala), para patih dan prajurit Dasabahu. Pertemuan ini membahas keadaan dunia yang sedang dilanda kesengsaraan. Penjelasan ini diceritakan pada adegan berikutnya. Adegan berikutnya ini menampilkan ketidaksinambungan yang dapat mengindikasikan adanya peralihan atau perubahan ruang. Dapat dijelaskan bahwa mereka membicarakan tindakan sewenang-wenang yang dilakukan oleh Raja raksasa Porusadha. Raja ini berhaul kepada Bathara Kala akan mempersembahkan 100 raja. Raja Porusadha telah berhasil menangkap dan menawan 99 raja. Tinggal menangkap satu raja lagi untuk menggenapi haul sang raja kepada Bathara Kala. Adegan penawanan para raja terdapat di sebelah Barat bidang langit-langit Bale Kambang. Dipisahkan dengan motif tembok, selanjutnya menampilkan suasana peperangan yang dilakukan oleh pasukan Porusadha dengan pasukan kerajaan Shingala. Jalinan urutan adegan dimulai dari kiri ke kanan. Dimulai dari

pertarungan antar prajurit hingga antar pepatih hingga antar raja. Perwira raja Porusadha antara lain: Kagendramukha, Indrabajra, Duloma, dan patih Wimona berhasil berjaya di medan perang, mereka kebal akan senjata dan banyak mengalahkan pasukan kerajaan Singhala. Demikian pula Raja Jayantaka yang direbut oleh Raja Jayawikrama dan patihnya, juga mampu mengalahkan mereka, namun akibat kerasnya perlawanan Raja Jayawikrama, terpaksa raja Jayantaka membunuh raja ini.

Karena tidak berhasil menangkap Raja Jayawikrama hidup-hidup, Raja Jayantaka kemudian mengalihkan target ke Raja Widarba. Untuk memuluskan penangkapan ini, Raja Jayantaka mengadakan pertemuan menyiapkan siasat dengan para patih kerajaan. Diputuskan untuk mengadakan penyamaran, Raja Jayantaka menyamar menjadi seorang Rsi. Bersama sejumlah pasukan yang juga menyamar, Raja Jayantaka berhasil menghadap Raja Widarba tanpa ada kecurigaan. Lokasi adegan terdapat di bidang sisi Utara. Jalinan narasi berpindah ke sisi Timur, menampilkan adegan ketika Jayantaka yang sedang menyamar berhasil membekuk Raja Widarba. Akhirnya dengan digenapinya jumlah raja menjadi 100 raja, maka raja Jayantaka menghadap ke Bathara Kala. Seratus raja ini diajak menghadap bathara Kala. Namun Bathara Kala merasa kurang puas dengan apa yang dipersembahkan Jayantaka. Bathara Kala meminta Jayantaka menggenapi dengan menangkap raja Hastina yaitu Sutasoma.

Raja Jayantaka kemudian mengumpulkan para patih, para raja koalisi dan segenap pasukannya untuk menyampaikan keinginannya berperang dan menangkap raja Hastina. Semua pasukannya serempak menyatakan kesiapannya

menyerang kerajaan Hastina. Seluruh pasukan telah bersiaga dengan senjata. Ada yang membawa gada, hingga ada yang membawa bedil. Setelah itu mereka bergerak ke kanan, berjalan kaki menuju kerajaan Hastina. Kemudian adegan beralih ke lokasi yang berbeda (adegan tidak berkesinambungan). Pada waktu bersamaan, di kerajaan Hastina terjadi pertemuan antara Raja Kasi dengan para pengikutnya, dengan Raja Sutasoma yang didampingi pangeran Ardhana dan para pepatih kerajaan Astina. Mereka menerima berita tentang kedatangan pasukan Jayantaka menyerang Astina. Raja Sutasoma menawarkan diri untuk dipersembahkan kepada Bathara Kala agar tidak menyebabkan jatuhnya korban jiwa. Namun permintaan itu kurang disetujui oleh raja Dasabahu dan para pengikutnya. Mereka bersiap membela dan melawan pasukan Jayantaka.

Beralih ke adegan berikutnya, akhirnya pasukan Jayantaka dan koalisi berhadapan dengan pasukan kerajaan Hastina dan koalisi yang dipimpin oleh Raja Dasabahu. Terjadilah pertempuran mahadasyat, yang menyebabkan banjir darah. Korban berjatuhan dari kedua belah pihak. Rangkaian adegan pertempuran ini mendapat porsi yang sangat panjang. Terdapat pertempuran yang sangat sengit antara Raja Dasabahu dengan Raja Dewantaka dari kerajaan Magadha dan raja Kosa dari kerajaan Awangga. Raja Dasabahu terbelilit senjata Nagapasha, yang menyebabkan dia tidak berdaya. Namun Raja Dasabahu berhasil melepaskan diri setelah menggunakan kekuatan cakrapani yang terdapat di tangannya. Setelah berhasil melepaskan diri raja Dasabahu berbalik mengamuk menyerang dan mengalahkan kedua raja ini. Mengetahui dua raja sahabatnya tewas, raja

Jyantaka turun langsung berduel dengan raja Dasabahu. Pertempuran terjadi dengan seimbang, sampai kemudian raja Jayantaka terdesak oleh raja Dasabahu.

Raja Jayantaka kemudian memurti rupa menjadi Maharudramurti atau Siwamurti, sedangkan raja Dasabahu juga melakukan *triwikrama*. Terjadi pertempuran yang maha dasyat antara dua pemurtian ini. Hingga muncul *klep-krug* yang menandakan kerasnya benturan kesaktian di antara mereka. Dikisahkan pemurtian Dasabahu kalah terkena senjata konta Maharudramurti. Kematian raja Dasabahu kemudian dilaporkan oleh pangeran Ardhana kepada ayahnya Raja Sutasoma. Didampingi oleh Putri Candrawati dan sejumlah pelayan, pangeran Ardhana menyampaikan berita duka kepada Sutasoma. Sutasoma memutuskan menghadapi sendiri pemurtian Rudramurti. Sutasoma berhasil mengalahkan rudramurti dengan senjata *astra bhidura*.

Selanjutnya terdapat adegan *petangkilan* yang dilakukan oleh Raja Jayantaka bersama pasukannya ke hadapan Sutasoma yang didampingi oleh Dasabahu dan punakawan. Jayantaka bersedia menjadi pengikut Sutasoma dan Sutasoma bersedia untuk dipersembahkan kepada Bathara kala. Adegan berikutnya, menceritakan perjalanan rombongan Sutasoma, Jayantaka, Dasabahu serta para pengikut. Perjalanan menggunakan kereta kuda. Yang duduk di kereta adalah Sutasoma, didampingi Jayantaka sebagai kusir. Di depan terdapat raja Dasabahu dan patih Wimona. Para abdi punakawan delem sangut dan malen merdah juga turut mengiringi. Adegan terakhir menceritakan pertemuan Sutasoma dengan Bathara Kala yang memurti rupa menjadi Naga Murti. Naga ini berusaha

melahap tubuh Sutasoma yang disaksikan oleh raja Dasabahu dan dan raja Jayantaka beserta para pengikutnya.

Sampai di sini dapat diketahui bahwa struktur narasi visual dalam cerita Sutasoma wayang kamasan Bale Kambang, dimulai dari arah selatan (daksina) tempat beryoganya Bathara Brahma. Dari selatan jalinan adegan bergerak ke arah kanan searah perputaran jarum jam mengikuti konsep *pradaksina*. Ditemukan tiga jenis jalinan adegan, yaitu jalinan adegan yang berkesinambungan, jalinan yang tidak berkesinambungan dan jalinan berkesinambungan dinamis.

Transisi dibangun dengan perubahan setting ruang

Dari pemaparan tentang narasi visual Wayang Kamasan cerita Sutasoma, ditemukan pengelompokan adegan yang dapat memberikan petunjuk tentang adanya pembagian alur narasi visual. Mengikuti teori Struktur Narasi (Neil Cohn), yang memiliki keserupaan dengan model alur narasi dalam tradisi seni kerawitan, yaitu terdapat pengelompokan narasi visual menjadi : *Established (Pengawit)*, *Prolongation*, *Initial (Pengawak)*, *Peak (Pengecet)*, *Realease (Pekaad)*. Berikut dijelaskan alur narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang cerita Sutasoma.

Episode I, menceritakan perjalanan Sutasoma melakukan semadi di puncak gunung mahameru sehingga mencapai kesadaran tertinggi sebagai Budha Wirocana. Struktur narasi terdiri dari : *Pengawit* (prolog), pertemuan Raja Mahaketu dengan Bhagawan Mahosadi. *Pengawit* ini berupa satu adegan yang tidak berkesinambungan dengan adegan-adegan selanjutnya. Sehingga dapat dimasukkan dalam jenis pengawit (prolog). Struktur narasi visual episode I ini dapat dipilah-pilah kembali menjadi beberapa sub-episode yaitu: satu bertemu

dengan Rsi Kesawa, terdiri atas: *Pengawit*, Sutasoma melakukan perjalanan di tengah hutan bersama dua orang punakawan. *Pengawak*, pertemuan dengan Rsi Kesawa. Kedua, bertemu dengan Gajah Waktra, yang diceritakan dengan cukup panjang, terdiri atas: *pengawit*, Sutasoma melanjutkan perjalanan dengan ditemani Rsi Kesawa. *Pengawak*, muncul konflik ketika bertemu dengan Gajah Waktra. *Pengecet*, Gajah Waktra berubah wujud menjadi pemurtian dan menyerang Sutasoma, namun Sutasoma berhasil mengalahkan Gajah Waktra dengan senjata asta widhura. *Pekaad*, akhirnya Gajah Waktra menyerah dan memohon untuk diangkat sebagai murid dan pengikut Sutasoma. Ketiga, bertemu dengan Naga Raja, terdiri atas: *pengecet*, pertarungan antara Gajah Waktra dengan Naga Raja, dan dihentikan oleh Sutasoma. *ketiga*, Sutasoma bertemu dengan induk macan, terdiri atas: *pengawit*, sutasoma beserta pengikutnya melanjutkan perjalanan, dalam perjalanan Sutasoma memberikan wejangan dan pengetahuan kebajikan kepada para pengikutnya. *Pengawak*, sutasoma bertemu induk macan yang hendak memangsa anaknya, sutasoma menawarkan diri sebagai pengganti anak harimau untuk dimangsa. *Pengecet* sutasoma diterkam harimau dan meninggal. *Pekaad* sutasoma dihidupkan kembali oleh Bethara Indra. Keempat, Sutasoma bersemadi dan mencapai kesadaran tertinggi, terdiri atas: *pengawit*, Sutasoma meminta kepada para pengikutnya untuk selalu berjalan di jalan kebajikan, dan melaksanakan semadi, kemudian mereka berpisah. *Pengawit*, sutasoma bersama dua punakawan melanjutkan perjalanan menuju tempat bertapa. Di sisi lain terdapat tiga orang bidadari sedang berdiskusi karena diminta untuk menggoda keteguhan Sutasoma (*pengawit*). Para bidadari mempersiapkan diri dengan merias

diri (pengawak). Pengawak, mereka melakukan semadi, bertapa di Gunung Mahameru, dan diganggu oleh para bidadari. Para bidadari menggoda sutasoma dengan berbagai cara (pengecet), namun tidak berhasil (pekaad). Seorang bidadari penjelmaan Bathara Indra berhasil menyadarkan Sutasoma (pengawak). Pengecet, Sutasoma berhasil mencapai kesadaran tertinggi sebagai Wirocana.

2. Struktur Narasi visual cerita Brayut.

Cerita Brayut bersumber dari geguritan Brayut.

ini terdapat pada baris keempat jika dirunut dari atas. Narasi visual Brayut ini dimulai dari adegan pertama yang berada di arah Timur Laut. Pola pergerakan antar adegan menggunakan konsep pradaksina, yaitu bergerak dari kiri ke kanan. Diketahui cerita Brayut ini tersusun atas 26 adegan dalam satu bentangan garis yang mengelilingi langit-langit bangunan Bale Kambang. Adegan terakhir narasi visual Brayut terletak di bagian utara arah timur laut.

Adegan dimulai dengan kehadiran Pan Brayut bersama anak-anaknya datang dari mengambil air. Kedatangan ini disambut oleh anak-anaknya yang lain yang telah menunggu di rumah. Pan Brayut bersama sejumlah anaknya sedang beraktivitas menyiapkan sejumlah sarana upakara dan juga menyiapkan makanan di dapur. Pan Brayut ditemani seorang anaknya sedang mengolah nasi ke dalam cetakan tumpeng untuk menghasilkan tumpeng nasi, yang akan digunakan untuk sajian persembahan. Mereka juga menyiapkan makanan dengan memasak menggunakan kayu bakar. Waktu adegan terjadi pada saat malam atau dini hari, hal ini dijelaskan melalui keberadaan damar yang sedang menyala. Pada adegan berikutnya, terjadi ketidaksinambungan dengan adegan sebelumnya. Hal ini

menunjukkan waktu adegan yang terjadi bersamaan, namun dalam ruang atau lokasi yang berbeda. Sehingga dapat dibaca, Ketika Pan Brayut dan anak-anaknya menyiapkan sarana upacara, di tempat yang lain sejumlah masyarakat juga sedang mengolah daging babi untuk persiapan upacara.

Pada adegan berikutnya terdapat satu rangkaian adegan yang berkesinambungan dalam hal waktu. Pan Brayut dan dibantu anak-anaknya sedang melakukan persembahan sajian makanan di tempat suci keluarga atau merajan, di bale-bale atau halaman rumah, kemudian di belakang rumah atau tebe terdapat kendang sapi dan pelinggih penunggun karang. Kesenambungan antar adegan ini terlihat dari penggunaan busana yang berjenis mekamben tegeh, dan mekancut, yang merupakan jenis busana rapi dan baik, dan bisa menjelaskan bahwa kegiatan itu terjadi pada saat hari istimewa dan sedang melakukan upacara agama.

Peralihan selanjutnya ditunjukkan dengan keberadaan adegan Men Brayut sedang tidur bersama anak-anaknya di sebuah kamar yang pintunya tertutup. Keberadaan adegan ini seperti menunjukkan kekontrasan yang terjadi terhadap adegan sebelumnya. Pan Brayut yang merupakan seorang laki-laki tampak sibuk mengerjakan kegiatan yang secara tradisi Bali merupakan tanggung jawab dari wanita. Tapi ternyata Men Brayut yang seharusnya bertanggung jawab mempersiapkan sesajian itu malah belum bangun, dia masih tidur pulas bersama sejumlah anaknya.

Kekontrasan atau pertentangan ini kemudian meningkat dengan didapatinya anak-anak Brayut yang terlihat menangis di teras rumah. Kenapa

anak-anaknya semua menangis, ternyata penyebabnya ditunjukkan oleh adegan berikutnya. Pan Brayut sangat marah, dia menunjukkan sikap nuding kepada istrinya, Men Brayut. Men Brayut sesang berada di dalam dapur, duduk dengan tenang di atas bale, sambul menyantap makanan yang telah tersaji di atas wadah wanci.

Adegan berikutnya adalah petemon antara karakter tadi yang bertentangan. Petemon terjadi dalam komposisi sejajar dan seimbang. Di sini seperti menyiratkan terjadi rekonsiliasi antara Pan Brayut dan Men Brayut. Mereka saling mengingatkan dan mulai menyadari tentang hakekat berumah tangga, meskipun harus menghadapi berbagai masalah dan harus membesarkan anak-anak mereka yang berjumlah banyak.

Adegan berikutnya, masih terletak di sisi timur langit-langit Bale Kambang, menampilkan komposisi fokus tengah menyebar, menampilkan keberlanjutan yang dinamis. Karakter Pan Brayut dan Men Brayut mengajak anak-anaknya hadir menyaksikan pertunjukan barong dan rangda serta tarian onying. Di sini laki-laki berada di sebelah kiri, dan para perempuan berada di sebelah kanan. Pertunjukan barong dan rangda ini kemungkinan terjadi pada sore hari karena tidak ada elemen yang menjelaskan waktu misalnya keberadaan lampu dll. Adegan berpindah ke sebelah selatan langit-langit Bale Kambang, ditunjukkan dengan keberadaan bingkai bermotif dalam posisi miring. Di adegan ini Pan Brayut menyaksikan pertunjukan gandrung. Posisi laki-laki konsisten berada di sebelah kiri dan wanita berada di sisi kanan. Namun ada ketidak konsistenan dengan adegan sebelumnya yaitu ketidak hadiran dari sosok Men Brayut, serta

penampilan karakter masyarakat yang menonton serta para penabuh yang berbeda. Sehingga dapat diperkirakan bahwa adegan ini berlokasi di tempat yang berbeda serta waktu yang berbeda. Penjelasan waktu dapat diketahui pada malam hari. Hal ini diketahui dengan keberadaan sejumlah damar gantung dan juga obor.

Masih di arah selatan langit-langit Bale Kambang, terdapat satu adegan berkelanjutan progresif, yang menampilkan pertemuan keluarga Brayut dengan keluarga calon istri anaknya Brayut yang bernama Ketut Subaya. Pan Berayut mendampingi anaknya bertemu dengan keluarga calon istrinya. Pan Brayut dan Ketut Subaya menyampaikan maksud untuk meminta anak perempuan mereka.

Narasi bergerak ke adegan berikutnya, mengambil lokasi di rumah keluarga Brayut. Ketut subaya yang pada adegan sebelumnya terpisah dengan gadis yang ada paling belakang, sekarang telah digambarkan duduk berdampingan dan sedang bercengkrama disaksikan oleh kerabatnya yang lain. Di tengah-tengah Pan dan Men Brayut berdiskusi untuk mempersiapkan acara pernikahan anaknya. Berlanjut ke adegan berikutnya yaitu hubungan antara ketut subaya dan gadis itu semakin dekat, dan dalam adegan ini mereka tampak berpelukan berduaan di sebuah bale dalam kamar dengan pintu terkunci. Gerak jalinan narasi visual yang ditunjukkan, memberikan petunjuk tentang proses penyatuan antara Ketut Subaga dengan gadis yang dipinangnya.

Beralih ke bagian barat langit-langit Bale Kambang terdapat sejumlah jalinan adegan. Pertama adalah adegan sekelompok laki-laki dan sekelompok perempuan yang melakukan aktivitas dalam ruang yang berbeda namun waktu yang sama. Berikutnya kemungkinan waktu yang berbeda, Kembali dua

kelompok perempuan dan laki-laki melakukan kegiatan mempersiapkan upacara pernikahan. Para wanita membawa sesajian makanan di sebuah bale Panjang, berikutnya para lelaki menyantap makanan itu di bale Panjang. Pada saat yang bersamaan, keluarga Brayut melangsungkan pernikahan terhadap anaknya di puput oleh seorang sulinggih.

Kegiatan berikutnya adalah melakukan upacara mepejati. Keluarga Brayut mengajak penganten baru untuk pulang ke rumah bajang diantar dengan iring-iringan yang meriah. Sesampai di rumah si wanita, sejumlah wanita menghaturkan sesaji di hadapan pelinggih di merajan keluarga si wanita. Sedangkan kedua mempelai melakukan sembahyang muspa di pelinggih keluarga si wanita disaksikan para keluarga. Setelah itu diadakan pertunjukan tarian cupak yang diiringi dengan music balaganjur yang sebelumnya juga mengiringi parade menuju ke rumah si wanita.

Jadi dalam rangkaian adegan menggambarkan acara mepejati atau memamit ke rumah si wanita, terdapat kesinambungan dan konsistensi kehadiran karakter-karakter yang ada. Berikutnya adalah adegan yang berada di arah timur laut langit-langit Bale Kambang. Tampak ada kesinambungan yang progresif, seorang Pan Brayut nangkil bertemu dengan seorang guru spiritual. Dia belajar untuk melepaskan ikatan duniawi menuju tahapan bhiksuka (catur asrama) adgan terakhir adalah Pan Brayut bertapa di sebuah kuburan angker.

Dari pemaparan tentang narasi visual Wayang Kamasan cerita Brayut, ditemukan pengelompokan adegan yang dapat memberikan petunjuk tentang adanya pembagian alur narasi visual. Menurut Neil Cohn, narasi visual dapat

dikelompokkan menjadi : *Established (Pengawit)*, *Prolongation*, *Initial (Pengawak)*, *Peak (Pengecet)*, *Realease (Pekaad)*

Pengawit, diperlihatkan dari rangkaian adegan yang menarasikan Pan Brayut menyiapkan upakara dan sajian makanan. Dilanjutkan dengan rangkaian adegan yang menggambarkan Pan Brayut dan anak-anaknya menghaturkan persembahan di tiga lokasi yaitu parahyangan, pawongan dan palemahan, yang sekaligus menunjukkan kekontrasan kondisi adegan yang menggambarkan Men Brayut masih tidur di kamar.

Pengawak, terdapat pada adegan Pan Brayut mendapati anak-anak mereka menangis di teras rumah. Anak-anak mereka menyampaikan bahwa Ibunya tidak memberikan mereka masuk ke dalam dapur. *Pengecet*, terdapat pada adegan yang memperlihatkan Pan Brayut marah, menuding Men Brayut yang berada di dapur sedang menikmati makanan yang tersaji. *Pekaad*, terdapat pada narasi adegan Pan Brayut dan Men Brayut bertemu dan berbicara satu sama lain, dan saling memberitahu dan menyadari susah senang membina rumah tangga dengan anak yang sangat banyak.

Dalam pola pergerakan antar adegan dalam cerita Brayut diketahui terdapat adegan yang merupakan kelanjutan dari adegan sebelumnya dan ada juga unit adegan yang bukan keberlanjutan dari adegan sebelumnya. Struktur antar adegan yang merupakan kelanjutan dari adegan sebelumnya ditunjukkan dengan struktur rupa (*wimba*) yang muncul secara berulang dan berkelanjutan dalam adegan yang berbeda. Ada juga susunan adegan yang merupakan kelanjutan dari adegan sebelumnya namun dengan ada dinamika dan perubahan. Hal ini

ditunjukkan dengan penambahan karakter yang berbeda atau karakter yang pada adegan sebelumnya tidak ada. *Tata ungkapan* antar adegan yang memiliki struktur visual yang sama sekali berbeda, merupakan penggambaran terhadap transisi adegan sebagai petunjuk terhadap dinamika perubahan ruang maupun waktu.

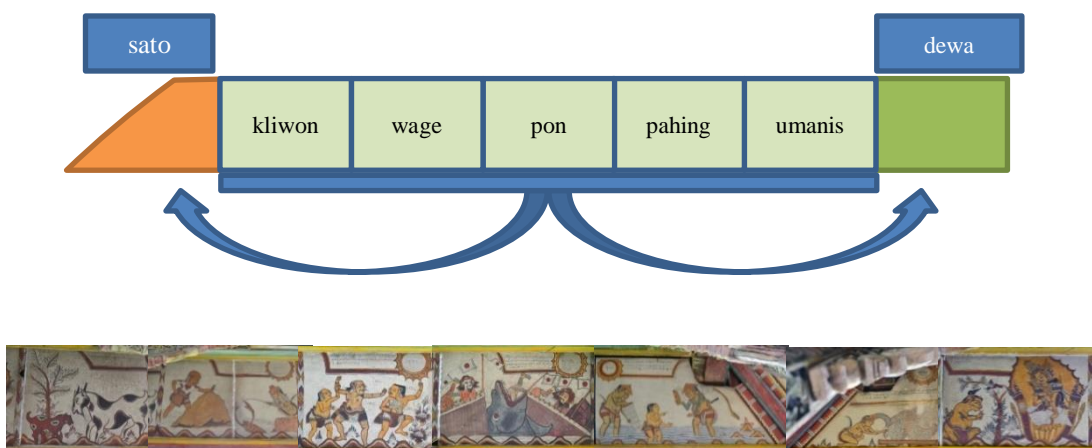
3. Struktur Narasi Visual Tema Palelintangan

Tema Palelintangan tergambar pada baris terbawah pada langit-langit Bale Kambang. Menghadirkan empat puluh lima unit adegan yang berjejer mengelilingi langit-langit Bale Kambang. Adegan-adegan palelintangan dapat dikelompokkan dalam tujuh kelompok. Pengelompokan ini berdasarkan hitungan saptawara yaitu kelompok Redite, Coma, Anggara Buda, Wrespati, Sukra, Saniscara. Kelompok-kelompok menurut hitungan saptawara ini berjejer dari kiri ke kanan. Kelompok kelahiran rahina redite berada di arah Timur Laut. kemudian bergeser ke kanan, terdapat kelompok rahina Coma dan seterusnya, hingga kemudian kelompok rahina Saniscara bertemu dengan kelompok Redite.

Pada setiap kelompok rahina atau hari kelahiran menurut hitungan saptawara, dapat dipilah kembali menjadi tiga jenis golongan adegan, yaitu adegan yang menjelaskan jenis lintang, adegan yang menjelaskan jenis dewa, wayang, taru dan paksi, serta golongan adegan yang menjelaskan jenis sato. Sehingga dalam setiap kelompok rahina terdapat tiga jenis golongan adegan. Dalam mengidentifikasi golongan adegan yang menjelaskan jenis lintang, dapat diketahui melalui keberadaan motif bintang dan text box yang berada di bagian atas panel. Unit adegan yang menjelaskan dewa, wayang, taru dan paksi dapat diketahui dari keberadaan karakter dewa yang dihadapkan dengan jenis karakter

wayang dan keberadaan pohon serta burung. Unit adegan yang menjelaskan jenis sato dapat diketahui melalui keberadaan karakter binatang.

Pola baca kelompok adegan Palelintangan disusun menurut pola pusat tengah menyebar. Pusat tengah adalah adegan di bagian tengah dalam hal ini adalah adegan yang menjelaskan jenis lintang. Menyebar adalah pola pembacaan yang mengarah (menyebar), bisa ke kanan atau kiri dan ke atas atau bawah. pola menyebar dalam tema palelintangan bale kambing adalah ke sisi kiri dan kanan atau ke adegan yang menjelaskan sato dan dewa.



Gambar 4.85 struktur pusat menyebar narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang tema palelintangan rahina Sukra (Dok. Cahyadi 2015)

5.3 Makna Narasi Visual Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang

Wayang Kamasan memiliki gaya dan tampilan yang sangat khas. Para seniman atau *sangging* Wayang Kamasan Bale Kambang bekerja dengan pemahaman struktur rupa yang dipelajari dan diwariskan secara turun temurun. Konsistensi yang demikian kuat dan mampu bertahan dalam rentang waktu lama, telah mengarahkan pemikiran bahwa Wayang Kamasan yang ada di Bale Kambang menerapkan suatu model bahasa yang disebut bahasa rupa Wayang Kamasan. Pada masa kerajaan, masyarakat (khususnya para bangsawan, keluarga istana dan raja), diyakini sangat menguasai model bahasa rupa Wayang Kamasan seperti yang terdapat di Bale Kambang. Namun setelah itu, hingga masa sekarang pembelajaran terhadap bahasa rupa Wayang Kamasan kurang mendapat perhatian, dan semakin dikesampingkan. Pada masa kini keberadaan Wayang Kamasan hanya diperhatikan pada lapisan yang terbatas, hanya difungsikan dalam ranah hiasan dan keindahan. Padahal untuk memahami pesan dan makna dalam lukisan wayang kamasan Bale Kambang sangat dibutuhkan penguasaan terhadap bahasa rupa Wayang Kamasan yang mencakup pemahaman struktur visual dan struktur narasi visual.

Dalam menjelaskan kandungan makna narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang, dapat menerapkan teori bahasa visual seperti yang diungkapkan oleh Neil Cohn. Bahwa pemaknaan terhadap Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dapat dimulai dari mengamati struktur visual hingga struktur narasi visual ataupun korelasi yang terjadi dari pembacaan terhadap kedua bagian tersebut (Cohn, 2021). Struktur visual Wayang Kamasan Bale Kambang terdiri

dari struktur grafis (*wimba* dan *cara wimba*) dan struktur morfologis. Struktur grafis Wayang Kamasan dapat mencakup objek-objek yang tergambar (isi *wimba*), cara penggambaran terhadap objek-objek tersebut (*cara wimba*), sedangkan struktur morfologis mencakup penataan visual dalam satu unit adegan (*tata ungkapan dalam*). Struktur narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang mencakup kombinasi pola-pola pergeseran, pergerakan dan pembatasan adegan, serta pola-pola alur narasi. Pemaknaan dalam seni lukis Wayang Kamasan Bale Kambang akan dimulai dari mencermati penampilan *wimba* serta penataannya dalam satu unit adegan. Selanjutnya akan mencermati pola penataan antar adegan atau struktur narasi visual. Serta pemaknaan terhadap pola alur narasi sebagai usaha membedah makna narasi visual.

Pertama, ditemukan makna visual : Objek-objek yang tergambar (isi *wimba*) dalam Lukisan Wayang Kamasan disusun dalam struktur grafis yang bermakna. Dewa, manusia, raksasa, binatang, tumbuh-tumbuhan dan elemen visual yang lain, diwujudkan melalui susunan garis, bidang dan warna yang mencerminkan karakter yang ada dalam kehidupan sehari-hari. Semakin sederhana susunan garis akan menampilkan karakter yang tenang, lembut dan manis. Sebaliknya semakin banyak dan padat susunan garis, dapat menunjukkan karakter seram, ganas dan galak. Demikian pula halnya pada penerapan unsur bidang. Wajah yang menampilkan bidang yang sederhana, (mata memadi, mulut mem manis, hidung mem manis, tubuh langsing) mencerminkan katakter mem manis yang rupawan maupun cantik. Sedangkan semakin panjang, lebar dan besar, akan cenderung untuk penampilan karakter dan sifat raksasa, rakus dan

binatang. Pada penerapan warna kulit, warna kulit yang lebih cerah untuk menunjukkan karakter yang lebih muda, dan warna kulit yang tua untuk menunjukkan karakter yang lebih tua.

Kedua, makna sosial ditunjukkan dari hiasan yang digunakan. Jenis hiasan kepala hingga hiasan busana yang dikenakan telah mengantarkan pemahaman pada pentingnya hiasan ini sebagai penanda status sosial. Penggunaan jenis gelungan, jenis busana memberi pengetahuan terhadap status sosial yang mengenakan. Apakah karakter itu sebagai pelayan, putri, pemimpin, raja, pepatih, Rsi atau Bagawan. Demikian pula penggunaan jenis *wastre* atau bentuk kain yang digunakan, seperti *wastre jangkep*, *mekancut*, *mebuletan*, *mepayas tegeh* dll. Penggunaan hiasan ini memberi penjelasan tentang fungsi-fungsi sosial, ekonomi dan agama. *Wastre jangkep* digunakan oleh karakter mitologis, kecuali para punakawan menggunakan kamben. Karakter masyarakat biasa akan mengenakan kamben, jenis kamben dipilah berdasarkan fungsinya. Kamben *mebuletan* digunakan untuk kegiatan sehari-hari, sedangkan kamben *mekancut* dan *payas tegeh* digunakan untuk kegiatan ritual keagamaan maupun kegiatan spesial lainnya. Di samping itu ditemukan penggunaan ragam hiasan modern seperti topi, helm, baju, celana, sepatu, dll., juga dapat dipandang sebagai penanda status sosial. Helm digunakan oleh tentara yang biasanya dilengkapi dengan membawa senapan. Terdapat ragam bentuk topi, seperti topi *capil* dikenakan oleh para petani maupun para nelayan, dan kadang juga digunakan oleh sekaa gambelan sebagai seragam. Dapat diketahui jika pada masa itu telah dikenal penggunaan seragam untuk sekaa gambelan.

Ketiga, makna narasi cerita Sutasoma pada lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang. Struktur narasi visual yang ditemukan dalam cerita Sutasoma menerapkan gerak pendakian anak tangga yang dilalui melalui ujian demi ujian. Tetapi dengan keyakinan yang kuat, ikhlas dan tidak menyakiti, segala rintangan yang menghadang dapat teratasi hingga mencapai apa yang diinginkan. Sutasoma mencapai kesadaran tertinggi menjadi Budha Wairocana. Hal ini tergambar dalam episode I, tentang perjalanan Sutasoma untuk melakukan tapa-semadi dan mencapai kesadaran tertinggi.

Setelah melakukan pendakian dan mencapai kesadaran tertinggi, Sutasoma kembali turun untuk membantu umat manusia. Dia kembali memenuhi kewajiban dan harapan orang tua untuk menjadi penerus atau Raja. Sebelum itu dia melepaskan masa brahmacari. Sutasoma menikah dengan Putri Candrawati, memasuki masa grahastha, serta memiliki seorang anak bernama Ardhana. Hal ini tergambar dalam episode II yang menceritakan pernikahan Sutasoma dengan Putri Candrawati. Sebagai seorang raja, Sutasoma harus mampu menjaga dan melindungi keluarga dan negaranya dari ancaman dan marabahaya. Serangan pasukan Jayantaka terhadap kerajaan Astina dapat dihadapi dengan kemampuan dan keteguhan yang tinggi sebagai seorang pemimpin, meskipun harus mengorbankan dirinya sendiri.

Keempat, makna tata ungkapan (komposisi): Petemon (pegundeman, petangkilan, petuding), Pengipuk, Pekaad, Pesiat, pemurtian, pusat menyebar. Terdapat konsep-konsep struktur hirarki. Pegundeman menjelaskan kesejajaran, demikian pula pada adegan pejalan. Pejalan yang menggunakan kereta kuda, biasanya yang

paling depan adalah kusir yang menjadi supir, sedangkan yang duduk dibelakang adalah tokoh sentral.

Kelima, makna Inovatif, pada adegan pejalan yang menggunakan kereta berkuda, khususnya dalam cerita Sutasoma, ditemukan penampakan bendera jepang yang di blok hitam. Motif bendera jepang terlihat samar-samar, namun masih dapat diidentifikasi bahwa bendera itu menyerupai atau memang merupakan bendera jepang. Seperti yang pernah dikemukakan oleh Kam dan Vickers, bahwa keberadaan bendera jepang di adegan lintang perau pegat merupakan indikasi dari masa pengerjaan Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang dilakukan pada masa penjajahan jepang. Namun keberadaan bendera jepang pada adegan pejalan dalam Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang patut untuk digali maknanya.

Kehadiran bendera dalam Lukisan Wayang Kamasan bukan merupakan hal yang baru. Kober merupakan salah satu media yang cukup populer diantara ragam jenis media tradisional seni lukis Wayang Kamasan, menyertakan bendera sebagai salah satu media tradisional mereka. Media ini dikenal dengan istilah kober. Dalam satu lembar kober dengan ukuran bidang yang beragam (53 cm x 49 cm, 78 cm x 67 cm. umumnya menampilkan satu karakter seperti garuda, palawaga, hanoman, sugriwa subali, bethara bayu.

Penggambaran bendera dalam narasi visual Wayang Kamasan sering kali ditemukan dalam cerita beratha yudha yaitu pertempuran antara keluarga pandawa dan kurawa. Pada kereta yang ditumpangi arjuna dipasang bendera yang bergambar panglima pasukan kera hanuman. Penggambaran bendera dalam

adegan ini dapat dimaknai sebagai jimat yang diharapkan mampu menambah keyakinan, semangat untuk memenangkan pertempuran.



Gambar 4.86 rangkain adegan peperangan dalam cerita Sutasoma, yang menghadirkan senjata bedil (Dok. Cahyadi 2015)

Bendera jepang yang ditemukan dipasang pada kreta kuda dalam adegan pejalan dapat ditafsirkan sebagai bendera atau negara yang diyakini mampu melindungi proses perjalanan menuju ke suatu titik perubahan yang lain. Kehadiran bendera jepang ini terdapat pada adegan-adegan perjalanan seorang pangeran Sutasoma menuju ke grahasta dan ketika mengantar raja Sutasoma menyadarkan bethara kala.

Kehadiran senjata modern berupa bedil, yang dibawa oleh sangut dan delem. Penampakan senjata modern pada Lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang yang ditemukan pada adegan: 1) pertemuan Raja Porusada yang menyamar sebagai brahmana dengan raja awangga. Karakter yang memegang bedil adalah seorang punakawan atau abdi raja. punakawan ini memiliki wajah mirip Tualen, namun hiasan tubuh dan hiasan kepala agak berbeda. Punakawan

yang memegang senjata bedil ini memakai helm hitam. Dia berdiri di deretan paling belakang dari para pengikut purosada. 2) adegan penangkapan raja awangga oleh porusada, 3) pertemuan raja porusada dengan pasukan. Dalam adegan ini terdapat karakter sangut yang duduk paling belakang sambil memanggul senjata bedil. 4) adegan perjalanan pasukan porusada akan menyerang pasukan raja kasi dengan pasukan astina. Dalam adegan ini sangut berjalan membawa senjata bedil.

Senjata bedil sangat identik dengan senjata pasukan asing. Namun kerajaan-kerajaan di Bali khususnya kerajaan gelgel dan klungkung telah lama berinteraksi dengan orang asing. Sebuah laporan kapten Siam, menunjukkan keberadaan senjata meriam yang terdapat di Puri Semarapura. Mereka telah lama melakukan transaksi perdagangan dan salah satunya adalah senjata modern bedildan meriam. Pada masa pemerintahan Ida Dewa Agung Istri Kanya, telah memiliki senjata handal yang berupa pelurunya bernama ki telisik. Pada masa perang kusamba melawan Belanda, senjata ini berhasil membunuh jendral pasukan belanda.

Pada hiasan candi berupa patung juga terdapat patung orang asing yang membawa snejata. Kehadiran senjata modern seperti bedil merupakan realita yang terjadi pada masa kerajaan. Dalam tradisi seni lukis Wayang Kamasan kehadiran senjata bedil telah ada sekitar tahun 1900. Sebuah karya dari seniman Sambrug juga menunjukkan seorang punakawan yang membawa bedil. Cerita yang ditampilkan adalah cerita babad yang tergolong cerita postmitologis. Menurut forge golongan cerita ini memang sangat terkait dengan sejarah kerajaan atau

babad. Dan sangat berpeluang untuk memasukkan elemen modern. Pada cerita-cerita mitologis termasuk cerita Sutasoma, kemungkinan sangat jarang ditemukan penampakan senjata bedil. Hal ini dapat dilihat dalam Lukisan Wayang Kamasan di kertha gosa. Lukisan yang diperkirakan dikerjakan

Keenam, makna komunikasi: narasi bisa mengarahkan dan mempengaruhi audiens melalui pemilihan narasi yang divisualkan, pemilihan adegan yang ditampilkan. *Ketujuh*, makna sejarah: memberikan pandangan tentang kondisi masa lampau. *Kedelapan*, makna pendidikan: mengarahkan penikmat untuk memahami nilai-nilai kebajikan, kasih sayang, kepemimpinan dll. *Kesembilan*, Makna Budaya: menggambarkan ragam seni dan budaya yang ada pada masa itu

BAB VI

PENUTUP

6.1 Simpulan

Berdasarkan analisa dan pembahasan mengenai struktur visual, struktur narasi visual dan makna narasi visual Wayang Kamasana Bale Kambang Taman Gili Klungkung dapat disimpulkan beberapa hal terkait dengan rumusan masalah penelitian. Adapun simpulan yang dimaksud adalah sebagai berikut.

Pertama, Struktur visual Lukisan Wayang Kamasana pada langit-langit Bale Kambang, tersusun atas ragam objek (isi *wimba*) seperti dewa-dewi, manusia, raksasa, binatang, tumbuh-tumbuhan, batu-batuan, ragam senjata, benda langit, motif air, alat musik, transportasi, perlengkapan dapur dll. Ragam objek ini dihadirkan dengan tata struktur visual yang mampu bercerita, menyampaikan suatu kondisi, sifat, situasi ruang dan waktu.

Struktur narasi visual lukisan wayang disusun dalam rangkaian adegan-adegan yang terjalin melalui pola penataan yang sistematis. Pergerakan arah alur antar panel dilakukan secara berurutan. Bergerak dari kiri ke kanan (*pradaksina*), dan mengalir mengikuti alur air (*hulu-teben*).

Kedua, Struktur narasi Lukisan Wayang Kamasan pada langit-langit Bale Kambang terdiri dari unsur-unsur narasi yang membentuk unit adegan serta mengatur alur narasi antar adegan. *Tata ungkapan* yang ditemukan dalam unit adegan lukisan Wayang Kamasan Bale Kambang diatur dengan pola-pola komposisi tertentu, seperti pola saling berhadapan sejajar (*patemon*), berhadapan tidak sejajar (*petangkil*), berhadapan saling bertentangan (*pesiat*), berhadapan sebagian bertentangan (*petuding*), berjejer ke satu arah (*pejalan*), berhadapan saling berpelukan (*pengipuk*), memusat menyebar, dan kehadiran perubahan wujud suatu karakter (*pemurtian*).

Pergerakan alur antar adegan dimulai dari atas ke bawah (*hulu-teben*), dengan arah gerak dari kiri ke kanan (*pradaksina*). Terdapat rangkaian adegan yang berkesinambungan, adegan berkesinambungan dinamis dan Adegan yang tidak berkesinambungan. Keberadaan jenis adegan yang berkesinambungan memberi penjelasan memberikan penjelasan tentang transisi dan adanya ruang atau tempat yang berbeda dalam waktu yang bersamaan.

Ketiga, Makna narasi visual Lukisan Wayang Kamasan pada Bale Kambang: Makna kebaruan, memasukkan elemen-elemen baru. Terpengaruh dengan semangat jaman Pitha Maha, Belanda dan Jepang; makna narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang, seperti makna rupa, makna komunikasi, makna pendidikan, makna sejarah dan budaya. Makna visual : penerapan struktur grafis sebagai penanda identitas dan ungkapan karakter atau emosional ; Makna komunikasi/narasi : narasi bisa mengarahkan dan mempengaruhi audiens melalui pemilihan narasi yang divisualkan, pemilihan adegan yang ditampilkan.;

Makna sejarah: memberikan pandangan tentang kondisi masa lampau; Makna pendidikan: mengarahkan penikmat untuk memahami nilai-nilai kebajikan, kasih sayang, kepemimpinan dll.; Makna Budaya: menggambarkan ragam seni dan budaya yang ada pada masa itu.

6.2 Temuan Penelitian

Ditemukan konsep narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang: struktur wajah, ragam hiasan, warna kulit dan sikap tubuh mencerminkan karakter; kehadiran elemen visual yang dapat menjelaskan ruang dan waktu; identifikasi adegan dapat dilakukan dengan memperhatikan struktur komposisi (*petemon, petangkal, petuding, pesiat, pemurtian, petapa, pejalan, memusat menyebarkan*). Kehadiran secara repetitif merupakan keberlanjutan narasi visual. Keberlanjutan progresif terjadi jika ada penambahan atau pengurangan (perubahan) karakter. Ketidak sinambungan menjadi penunjuk pergantian ruang dan waktu, juga bisa memberikan penjelasan transisi. Struktur narasi visual dibangun dengan alur: *pengawit, pengawak, pengecet dan pekaad*.

6.3 Saran

Saran-saran yang bisa dituliskan pada disertasi ini menyangkut dua hal pokok. Pertama, menyangkut subjek disertasi, yaitu tentang narasi visual Wayang Kamasan Bale Kambang. Dengan rendah hati, penulis berharap hendaknya subjek ini bisa menjadi bahan pembelajaran tentang konsep-konsep narasi visual Wayang Kamasan. Disertasi ini juga diharapkan bisa menjadi inspirasi untuk

pengembangan penelitian-penelitian bersubjek seni rupa dan desain terutama menyangkut kajian narasi visual. Kedua, menyangkut penelitian dan penulisan disertasi. Dalam hal ini maka perlu dilakukan dengan kesungguhan dan kemauan secara sadar untuk menerima masukan, saran dan kritikan dari berbagai pihak yang berkompeten terutama Promotor, Ko-promotor, dan penguji.

SUMBER PUSTAKA

- Abbot, Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Adnyana, I Wayan Kun. *Pita Maha: Gerakan Sosial Seni Lukis Bali 1930-an*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2018.
- Adnyana, I Wayan. 2015. "Pita Maha Social-Institutional Capital (A Social Practice on Balinese Painters in 1930s)", *IJCAS* 2/2 (2015): 51-64.
- Agung, A. A. *Peralihan Sistem Birokrasi dari Tradisional ke Kolonial*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2009.
- Agung, Ide Anak Agung Gde. *Bali Pada Abad XIX: Perjuangan Rakyat dan Raja-Raja Menentang Kolonialisme Belanda*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1989.
- Ardika, I Nengah. *Geguritan Brayut*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah. 1980.
- Barnhart, Clarence L., dan Robert K. Barnhart. *The World Book Dictionary Volume 2 A-K*. USA: The World Book Encyclopedia, 1982.
- Barthes, Roland. *Mitologi*, terj. Nurhadi & Sihabul Millah. Yogyakarta: Kreasi Wacana, 2004.
- Barker, Chris. *Kamus Kajian Budaya*. Yogyakarta: PT Kanisius, 2014.
- BPS Kabupaten Klungkung. *Kabupaten Klungkung dalam Angka*. Klungkung: BPS Kabupaten Klungkung, 2023.
- Cahyadi, I. W. A. E. (2021). "Portrait Of The Japanese Colonial Period In The Wayang Kamasan Illustration Of 'Lintang Perau Pegat' At The Klungkung Royal Palace". *Lekesan: Interdisciplinary Journal of Asia Pacific Arts*, 4(1), 21–26.
- Cahyadi, I. W. A. E., & Artawan, C. A. (2015). Membaca Bahasa Rupa Ilustrasi Palelintangan Di Bale Kambang Taman Gili Klungkung. *Segara Widya : Jurnal Penelitian Seni*, 3
- Campbell, Siobhan. "Kamasan Art in Museum Collections: 'Entangled' Histories of Art Collecting in Bali", *Jurnal Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde* 170/2-3 (2014): 250-280

- Corn, Neil. "How to analyze visual narratives: A tutorial in Visual Narrative Grammar". *Cognitive Science vol 37 no 3* (2013): 413-452.
- Cohn, Neil. *Who Understands Comics? Questioning the Universality of Visual Language Comprehension*. New York : Bloosbury Publising Plc, 2021
- Covarrubias, Miguel. *Pulau Bali: Temuan yang Menakjubkan*. terj. Denpasar: Universitas Udayana, 2013.
- Creese, H. *Perempuan dalam Dalam Dunia Kakawin: Perkawinan dan Seksualitas di Istana Indic Jawa dan Bali*. Denpasar: Pustaka Larasan, 2012.
- Creese, Helen. "Balinese Babad as Historical Sources; A reinterpretation of the fall of Gelgel", *Bijdragen tot de taal-, Land- en Volkenkunde* 147 (1991): 236-260.
- Creswell, John.W. *Penelitian Kualitatif dan Desain Riset: Memilih di Antara Lima Pendekatan (edisi ke 3)*. Terj. Ahmad Lintang Lazuardi. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2015.
- Dermawan T., Agus. *Bali Bravo : Leksikon Pelukis Tradisional Bali*. Jakarta: 200 Tahun Bali Bangkit, 2007.
- Dwija Putra, I Dewa Alit. "Kamasan Puppet Painting, Balinese Traditional Comics", *Advances in Economics, Business and Management Research (AEBMR)*, 41 (2018): 281-284.
- Eriyanto. *Analisis Naratif: Dasar-dasar dan Penerapannya dalam Analisis Teks Berita Media*. Jakarta: Kencana, 2013.
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art as Image and Idea*. New Jersey: Prentice-Hall, 1967.
- Fleishermen. *Exploring Illustration*. Canada: Thomson Delmar Learning, 2004.
- Forge, Antony. *Traditional Balinese Painting: A Selection from the Forge Collection of The Australian Museum*. Sydney: Australian Museum, 1977.
- Fowler, J. D. *The Bhagavad Gita*. Sussex Academic Press, 2012.
- Ganette, Girard. *Figures of Literary Discourse*. Terj. Maria Rose Logan. New York: Colombia University Press, 1982.
- Ganette, G. *Narrative Discourse*. Cornell Universuty Press, 1995.

- Geertz, Clifford. *Negara: The Theatre State in Nineteenth-century Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Gorris, Roelof dan PL Dronkers. *Bali Atlas Kebudayaan*. Jakarta: Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia, 1954.
- Hinzler, H.I.R. *Bima Swarga in Balinese Wayang*. Netherlands: Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-en Volkenkunde, Leiden, 1981.
- Hobart, A. The Enlightened Prince Sutasoma: Transformations of a Buddhist Story. *Indonesia*, (1990): 75-102.
- Holt, Claire. *Melacak Jejak Perkembangan Seni di Indonesia*, terj. R.M. Soedarsono. Bandung: MSPI, 2000.
- Ida Bagus Udara Naryana, Made Kanta, I Nyoman Kutha Ratna, I Nyoman Sukartha. *Terjemahan dan Kajian Nilai Pralambang Bhasa Wewatekan Karya Dewa Agung Istri Kania*. Denpasar: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Bali Direktorat Jendral Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1987.
- Ikram, A. *Sejarah Kebudayaan Indonesia: Bahasa, Sastra, dan Aksara*. Jakarta: Rajawali Pers, 2009.
- Jacobs, J. *Eenigen tijd onder de Balier*. Batavia: G. Kolff, 1883.
- Kam, Garrett. *Perceptions of Paradise: Images of Bali in the Arts*. Ubud: Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 1993.
- Kanta, I Made. *Proses Melukis Tradisionil Wayang Kamasan*. Denpasar: Proyek Sasana Budaya Bali, 1977/1978.
- Karja, I Wayan. *Kosmologi Bali: Visualisasi Warna Pengider Bhuwana dalam Seni Lukis Kontemporer*. Denpasar: UNHI Press, 2020.
- Kayam, Umar. *Pada Suatu Saat di Banjar Sangging*. Yogyakarta: Galang Press, 2002.
- Kieven, Lydia. *Menelusuri Figur Bertopi Dalam Relief Candi Zaman Majapahit: Pandangan Baru terhadap Fungsi Religius Candi-Candi Periode Jawa Timur Abad ke-14 dan ke-15*. Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2014.
- Kusmiati, R. Artini. *Teori Dasar Desain Komunikasi Visual*. Jakarta: Djambatan, 1999.

- Kusrianto, Adi. *Pengantar Desain Komunikasi Visual*. Yogyakarta: Penerbit Andi, 2007.
- Mandra, I Nyoman. Interview, August, 11th 2017 at Klungkung.
- Mahardika, I Putu Permana, Husni. “Ungkapan Larangan pada Arsitektur Tradisional Bali: Suatu Kajian Linguistik Antropologi”. *Proseding International Seminar on Austronesian Languages and Literature IX*, 2021: 110-116.
- Maharsi, Indira. *Ilustrasi*. Yogyakarta: Dwi-Quantum, 2018.
- Mertosedono, Amir. *Sejarah Wayang, Asal-Usul, Jenis dan Cirinya*. Semarang: Penerbit Dahara Prize, 1994.
- MCCLOUD, Scott. *Memahami Komik*. Jakarta: KPG, 2022.
- Mudana, I Wayan. “Transformasi Seni Lukis Wayang Kamasan pada Era Postmodern di Klungkung Bali”. Disertasi untuk meraih gelar Doktor dalam ilmu Kajian Budaya, Universitas Udayana, Denpasar, 2015.
- Mudana I Wayan dan Ribek Pande Ketut. “Komodifikasi Lukisan Wayang Kamasan Sebagai Produk Industri Kreatif Penunjang Pariwisata.” *Mudra, Jurnal Seni Budaya*. 32/1 (2017): 68-80.
- Mudra, I Wayan, Anak Agung Gede Rai Remawa, I Komang Arba Wirawan. 2020. “Wayang Kamasan Painting and Its Development in Bali’s Handicrafts”. *Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 17/1 (2020):139-157.
- Mudra, I Wayan, I Ketut Muka P., I Wayan Suardana, Anak Agung Gede Rai Remawa. 2021. “Making Process and Meaning the Ceramic Puppet Kamasan Illustrations in Cultural Conservation Effort in Bali”. *Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 17/1 (2020): 211-228.
- Mulyono, Sri. *Wayang Asal-usul, Filsafat dan Masa Depan*. Semarang: Penerbit Dahara Prize, 1982.
- Noorwatha, I Kadek Dwi. “Estetika Baliseering : Diskursus Estetika Arsitektur Bali Pasca ‘Gejor’ Tahun 1917”. *Dasa Citta Desain 2022: Desainer Sebagai Pencipta Nilai* (2022): 73-93.
- Parimarta, I Gede, ed. *Sejarah Bali: dari Prasejarah Hingga Modern*. Denpasar: Udayana University Press, 2015.
- Pendit, Nyoman S., *Bali Berjuang*. Denpasar: Sarad dan Pustaka Larasan, 2008.

- Pham, Daniel M. D. "Power, Ecstasy, and Enlightenment: The Role of The Bale Kambang in 17 th Century Balinese Kingship" Tesis untuk meraih gelar Master of Arts di University of Hawaii, Manoa, 2005.
- Prasetya, Ida Bagus Sindu, dkk. "Sistem Penurunan Ketrampilan Seni Lukis Wayang Kamasan Oleh I Nyoman Mandra". *Jurnal Pendidikan Seni Rupa Undiksha* 9/1 (2019): 1-12.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*, second edition. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Pucci, Idanna. *Bhima Swarga: The Balinese Journey of the Soul*. New York USA: Bulfinch Pr, 1992.
- Putra, Tjokorda Raka. *Babad Dalem Warih Ida Dalem Sri Aji Kresna Kepakistan*. Denpasar: Pustaka Bali Post, 2015.
- Robinson, G. *Sisi Gelap Pulau Dewata*. Yogyakarta: LKIS, 2006.
- Saidi, Acep Iwan. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Isacbook, 2008.
- Semarabawa, I. D. (2022, Agustus 24). Peran Raja Klungkung saat renovasi Bale Kambang. (I. W. Cahyadi, Interviewer)
- Shadily, Hassan. *Ensiklopedi Indonesia*. Jakarta: Ichtiar Baru-Van Hoeve, 1982.
- Soedarso, Sp. *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar untuk Apresiasi Seni*. Yogyakarta: Saku Dayar Sana, 1987.
- Strauss, Anselm dan Juliet Corbin. *Dasar-dasar Penelitian Kualitatif: Tata Langkah dan Teknik-teknik Teoritisasi Data*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar, 2003.
- Suarka, I Nyoman, dkk. *Lukisan Sutasoma pada Bale Kambang, Kerta Gosa, Klungkung, Bali*. Denpasar: Pusat Kajian Bali & Udayana University Press, 2012.
- Soekmono, R. *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia 2*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1990.
- Swandi, I Wayan. "Dampak Sosial Pariwisata di Bali Dalam Kartun Bog-bog edisi 2011/2012. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, vol. 32 No. 2. 2017.
- Tabrani, Primadi. *Bahasa Rupa*. Bandung: Penerbit Kelir, 2005.

- Takmung, I. P. (2022, maret 2). Bale Kambang di taman gili klungkung. (I. W. Cahyadi, Interviewer)
- Tim Penyusun Kamus Pusat Bahasa. *Kamus Besar Bahasa Indonesia ed. 3*. Jakarta: Balai Pustaka, 2002.
- Vickers, A. *Krta Ghosa: The Ordered Realm, A Study in Balinese Narrative Art*. Sydney: University of Sydney, 1979.
- Vickers, Adrian. "Ritual Written: The Song of Ligya, or The Killing of The Rhinoceros", dalam *State And Society in Bali: Historical, Textual and Anthropological Approaches*. Leiden: KITLV Press, 1991.
- Vickers, A. *Bali: A Paradise Created*. Singapore: Turtle, 2012.
- Vickers, Adrian. *Balinese Art: Painting and Drawings of Bali 1800-2010*. Singapore: Tuttle Publishing, 2012.
- Waanders, P. V. *Dagverhall eener reis over Bali. In Juli en Juli 1856*. Nederlands: Tijdschrift voor Nderlands Indie 4, 2, 1870.
- Warsika, I. G. *Kertha Gosa at a Glance*. Klungkung, 1979.
- Widjaja, N. S. *Dramatari Gambuh dan Pengaruhnya pada Dramatari Opera Arja*. Yogyakarta: Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 2007
- Wiener, M. J. *Visible and invisible realms; Power, magic, and colonial conquest in Bali*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Worsley, Peter. "The rhetoric of paintings The Balinese Malat and the prospect of a history of Balinese ideas, imaginings, and emotions". *Jurnal Wacana* 21/2 (2020): 303-32
- Worsley, Peter. "Kisah Brayut dalam Lukisan Kamasan dari Abad ke-19 dan ke-20", *Jurnal Kajian Bali* 06/02 (2016)
- Yudarta, I Gede. "Gambelan Gambang dalam Prosesi Upacara Pitrayadnya di Bali". *Kalangwan, Jurnal Seni Pertunjukan* 02/01 (2016): 27-33.
- Yule, S. H. *Cathay and the way thither: Being a Collection of Medieval Notices of China vol. 1*. London: The Hakluyt Society, 1866.
- Zeegan, Lawrence. *The Fundamentals of Illustration*. London: Academia, 2005.

Zoetmulder, P. *Old Javanese-English Dictionary*. S-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1982.

Zoetmulder, P.J. *Kalangwan: Sastra Jawa Kuna Selayang Pandang*, terj. Dick Hartoko. Jakarta: Penerbit Djambatan, 1993

DAFTAR NARASUMBER

NO	NAMA	USIA	TEMPAT
1	Alm. I Nyoman Mandra	2018 (72)	Kamasan Klungkung
2	I Made Yasana	(74)	Denpasar
3	Tjokorda Gde Raka Putra	(71)	Puri Agung Saraswati Klungkung
4	Dr. Hardiman, M.Si	(66)	Singaraja
5	Ida Dalem Semara Putra	(65)	Puri Agung Semarajaya Klungkung
6	Ida Bagus Sudiasta	(65)	Bungkulan Buleleng
7	I Wayan Pande Sumantra	(56)	Banjar Pande Kamasan Klungkung
8	Mangku Muriati	(56)	Banjar Siku Klungkung
9	Ni Wayan Sri Wedari, S.Sn.	(49)	Kamasan Klungkung
10	Putu Mira Novianti	(45)	Puri Agung Semarapura Klungkung
111	I Wayan Seriyoga Parta, M.Sn.	(43)	Gurat Institute Batubulan
12	I Made Susanta Dwitanaya, S.Pd., M.Pd.	(36)	Gurat Institute Batubulan

LAMPIRAN I GEGURITAN BRAYUT

1. *Ada kidung geguritan, matembang tikus kabanting, ne kocap jelema boda, betah tani ngidep munyi, bebotoh uli cenik, mayus ludin tani mampuh, pianak makuram bean, ne ibukang luh muani, aplekutus, tekaning ne nu di basang.*

2. *Ibuk mangibukang awak, sing angkuh tuah patuutin, katuwon awake boros, madagang tuara mabati, jani tulus mangelisting, umah onya ringgang-ringgang, raabe pacalompong, pada engsubin ban upih, tunggal tuduh, malaib ka batan umah,*

3. *Atut man gelah waumah, baan mangagil di jani, kawisayannyane ngenggong, kapisaga gendang gending, tapihe sungsang kaping, sarungnya baan sarabut, suba aag paq.- lompong, sing kamben anggon nambelin, pasaringkut, jejaitane ngalipan.*

4. *Bas kadurus bane pongah, buka tuara nawang imbih, dakin awake manyalon, klaskasan kiskis gudig. tuara nang malaad lengis, boke barak ludin puju t, giling makabrengbangan, nyonyone beken antengin, salang waluh, kariuwut pasulengkat.*

5. *Tuah katuduh kento anyahan, arang yen tong tani beling sepanan mambelas malendong, basange suba maisi, tong kober angan ngantih, ye ke manglikas manunun, jani tulus mangebong, pianake bek pagelanting, medem bangun, awake ludin limuhan.*

6. *Luwih yen masan Galungan, ne muani tuah mapulilit, epot magadang di paon, nyuang yeh ngendihang .api, numpeng lantasi matanding, kacang komak*

sudang talus, kacancang belandingan, sambel junggulan kacai, don kacarum, pelasnyaane gegenderan.

7. Suba tutug masorohan, bantennyane canang cening, lenne 33, masate calon, urab barak urap putih, babi pada matebih, balung Ian dedeleg marus, base pada maporos, tape biu jaja uli, kepel abug, tumpeng pada madandan.

x) tidak lengkap x) 8. Suba malu maperaya, nyait lamak suba ibi, reringgitan gigin barong, anggo ceracap di sini, nedi tengah maringgit, pepatolan liking paku, suba materap endong, caniga ratna, don kayu kekerikan.

9. Luas manjus ka kayehan, das lemah mam buh masisig, bau te.kane ka paon, lantast memaekang api, asep menyan astanggi, saang dapdap majegau, ngelah saput abidang, temontemone dijani, suba buuk, iajua sarebetang.

10. Saget suud mabantenan, ngalihang toya ngetisin, tekaning banten ka belong, tan ucapan ne di langki, di paon samping kori, di teretepan ka pulu, di yeh ka batu basa, tekaning ka badan sampi, sembe lesung, tekaning sedahan pabuan.

11. Nene eluh tuara uninga, ia nu medem engkis-engkis, manyrepapang gerak-gerok, pianake bek pagelanting, ada medem manyamping, len nungkayak manyrengkukut, ada madep ka teben, ne paling ketut ngakebin, ngelut bau, tunggal ngendusin kocokang.

12. I Ketut bangun ngalepat, gutgut tuma mangetekih, mangeling tong dadi kocok, mangulalalang-manguliling, ne lenan pada mangeling, ada ngerak kauk-kauk, lenne mendohongdohong, nene serak sengi-sengi, nene beeng gereng-gereng di tebenan.

13. *Ada memecuk soksokan, maguyang nagih be guling, nene manying kelar magando!}g, ngusud bau mangurinyi, tani mandingeh munyi, mangeling mangulun ulun, managih sesate calon, ne bengkeng koat memendil, pernah bekut, nagih balung gegorengan.*

14. *Lenne bangun nerajang, bau kedat nagi.h nasi, ada mengrebutin nyonyo, magujeg pada mangeling, lenne menguring nguring, pacara mantigang bungbung, ada ngocok kekocor, ne nyomanan ngasgas dingding, pabiayuh, elinge matrayuhan.*

15. *Kaget ngedusin ngaramang, mandingeh pianake ngeling, kapupungan oyong-oyong, ngusap matane nu kupit, kores maugentah genit, magasgasan gerak-gerok tapihe bek matuma, buka tong kuang aketi, len mataluh,pianaknyane mabuyag. ·*

16. *Ukuh bangun tani logas, nu matume siksik-siksik, kutune teked ka baong, manggurayang paguridip, nggureksiak patisiksik, limanne menek tuun, jani memingseg epot, pianaknyane marebutin, len memunggut, cepet bu ngut pamipisan.*

17. *Buka tong nawang onya, bas kaliunan mahentip, jani ya pesu mangebong, pianaknyane manututin, madandan bilang samping, di uri ada di malu, lenne manyemak nyonyo, ada ngelut niman pipi, pagerenjeng, rebed bilang atindakan.*

18. *Tong dadi jani majalan, I Ketut sereng mangwidi, ngajakin mabalih barong, ne lenan girang managih, pada ya em biem bi, nanange luas*

manganggur, banten anggen nungkulang; paridang pada matanding, sok I Ketut, sangkol ajak makembulan.

19. *Peridang banten kemulan, onyang makatelung tanding, nyarigjig aba ka paon, bau teked ngineb kori, lantas ngagah sokasi, maisi jembung parungpung, cobeke kakhah maong, ludin ilang atebih, pauyahan, cawan nu apah teluan.*

20. *Ngogo calung ngalih uyah, suba ya suud masagi, mangungkab pane pangaron, di kumarange maisi, letlet sesate gugunting, balung Ian dedeleg marus, iga sesate calon, len kekuung jepit babi, ulan engkuk, songone nggon rerebatan.*

21. *Bane nyamut kadaatan, onya nggenya mahang nasi, ajak pianake di paon, ne nembelas mangurinyi, diwangan ancak saji, mangeling pada pasegut, tong baanga ka paon, I Brayut mangwelin, siksik kusung, kento ke anake manakan.*

22. *Memennya tuara uninga, saget teka ne muani, laut manyagjag ka paon, dapetang pianake ngeling, jemak pada kasihin, ne paling nyoman masafu, tong baanga ka paon, i meme mangalih nasi, mrengat-mrengut, nanange nungka jelanan.*

23. *Manyenukin pasepolan, tuara nu nyelep malengis, tekaning sesate calon, saprekarane belasin, mangerak delak-delik, lancang gemah Men Brayut, mangamah mangemol-emol, baan iba ke ngoopin, kai tuyuh, mangawe banten pedeman.*

24. *Bas tuara mamahud iba, goban ba buka memedi, ambeke cara sagaon, tuara nawang olas ati, pianake paberengik, buka tong inget mangempu, yeke mangupa pira, tuah dongkang ken dumadi, iba tumbuh, kewala nyak manakan.*

25. *Ada pada Ian tong ada, pang ba jani magedi, apang pisan tuara enot, setata mangrobedin, kije a iba mulili, yen kauhan ka salumbang, yen mulih Kalimbean, sing nya ada brayan ba sudi, teken bangkung, ditu jalan masendetan.*

26. *!dong kai kekacungan, luas belasin memedi, masa buung kai abot, sama balu isesai, pagaen ka ingetin, sing nya ada kamben saput, kekasang yen kekantong, lewih sabuke abesik, sekat iku, tuah kai makejang-kejang.*

27. *Men Brayut masih pongah, buka tuara nawang imbih, mamisbis sesate calon, tulang songne jua kikis, polo sesate gun ting, letlet balung bekuung, ye ke jejepit iga, ulam eng- · kuk jepit babi, suba nyamut, jani suud ya mangamah.*

28. *Manyorog pabresihan, paso belah suba dekil, manyemut base aporos, masaut tong ada imbih, nanange nguda jani, ulah mabasa ngaduhung, nyen jua mem besenang, mangundang ngonkon mapadik, nira ilu, duke nu jumah i bapa.*

29. *Yen sih tundung jani nira, luas malipetang mulih, enyen alih ira kawan, i bapa suba melasin, i meme suba mati, i dadong tong ada enu, nyen to jalan nira, kalingan anake sudi, Pan Brayut, disesai ambul apa.*

30. *Tong mampuh nira ne batbat, ulat saja ko di jani, dugan nirane nu nyom, jumah i bapa di jani, buka tong ira imbih, sing pagawen anak luh, maebat ke di paon, mangamsumba ke mangantih, gelis nunun, ne bulus suba ladina.*

31. *Luwih yan mareringgitan, manganca bisa anyatri, endeke cepuk wirang rong, langah yen ada nandingin, yen balu ya kamimi, lubeng kaot cepuk*

madu, ukelane mabengad, ceracape buka tulis, yen katungkul, recah balung mandalika.

32. Ngendek kene bakal bikas, mas len gula milir, manuk dewata pepenyon, suma gunane marangkit, buka tong ira imbih, ya ke nanggap upah nunun, kambenne kapatihan, pandan kayon ya ke santri, jawat singuh, manggis rempuh karasikan.

33. Yen menegakang banyumas, bias membah geni jung, kaadudan sebitan don, laad limane maingid, ya ke candana kawi, saput cempaka sawakul, yan tangi karah gonjong, mega mendung kasurindit, suba luung, makejang sabikasbikas.

34. Yen mangendek kabedbedang, nene bakal anggo tapih, cempaka ne jua anggo, papatolan cemplong orti, sabikasbikas tapih, buka tidong nira kengguh, yeke nunun kekasang, anggon tu tube di jani, makatelun, pragat angan limolas.

35. Luih gunane manyulan, banyu mas anggon nerapin, tutubnyanr su tra ijo, su tra barak ya ke tangi, terapang patra sari, karang simbar kabentulu, yen ganggong rerentengan, dabdad alus buka tulis, gedah remuk, yen pepelok kumeranyab.

36. Idong sanira mamubab, mangaku ira di jani, dugan irane nu anyom, tidong buka kali jani, I Berayut nu cenik, enggla adinne liu, pada tong dadi tagok, nira makulang makaling, mincang mincung, ngayahin makerncongan.

3 7. Mapa magawe di benang, yen tong ngidem manakan beling, buka tong taen kamron, lekad idup pakelicik, greget atine pedih, makita nyadat manguut, mangalihang balian epot, Pan Brayut mituturin , siu taun, neraka nya temokang.

38. *Jani ketidong nira, kene salah keto pelih, yen nira paksa narobos, katon tani ngidep munyi, ne buka kali jani, kanononan tani mampu, nyen jua ne salahang, Pan Brayut kayangjani, bas kadums, t.ilih bau pangantenan.*

39. *Bas magawe san tuturan, koat tuara mandingeh munyi, wangki dina pisan pindo, yen kapisaga malali, teka buah ngembusin tampar, yen dapetang manunun , yen katepuk di paon, ira mangendihang api, buah nda rumng, dong dusin buung manyakan.*

40. *Kento munyinnyane pongah, ne muani mangalih tangkis, ya manguda siga kento, yen kola salahang nani buah siga ko dijani, mangidam ngamah kayuyu, ye ne manakan kento, sinya ia manglalahin, sangkan liu, pianake makrenyedana.*

41. *Dadi enduh makadadu_a, pada manglegayang ati, tan kocap suba makelo, pianaknyane suba kelih, ne muani-muani, makaskaya pada mampu, pada mangidep badah, ne luhluh suba kelih, ayu-ayu, liu anake njaumang. _*

42. *Nyai pamayuni kocapan, bas melah ngenyudang ati, boke mangliwatin wangkong, alise tajep maingid, ules masawang tangi, madapan angsana ungu, yen nyarere maliat, maseled et buka tatit, yen matemu , pantese buah daremann.*

43. *Luih gobane madenan, buka emase maukir, mangranyab rawit bonyoh, untune magiwang endih, ngredep buka tatit, tetingale nunjung biru, alis tajep nabengad, ngasorang kapid suriti, ulat rengu, kenyunge manis malenyad.*

44. *Nene ayu kadahatan, ne nyoman tuara nandingin, boke samah mangrebo, langsing lanjar sada aring, awak ngurangka ramping, muanyane*

melok lumlum, buka bulane purnama, tetingale kaduk bangkit, ulas lembut, madapan angsoka liman.

45. *Nyai Ketut ne kelihan, ulese magatra wilis, boke samai. tur ijo, palane naraju pasti, nyonyone bunter rupit, bulun matane narabu, alis tajep mabengad, sing raras anggonnya asin, manglelier, tan pendah bintang kartika.*

46. *Nyamannyane ne cenikan, patpat pada bangkit-bangkit, lamiad pada mangeros, lanjar-lanjar ramping-ramping, ules masawang gading, nyambang nyampuah putih lembut, masawang sandat mayang, selem sedet pada bangkit, angga lempung, tan kasoran aya lungsang . .*

47. *Ne paling ketut mangonyang, melahe masawang sasih, kapat ujan mangeloh, yeh matan terunane sedih, kasmaran buka mati, gulem peteng ati limut, nene tumben maliat, paseledet buka tatit, kerug rame, munyin anake nggaokang.*

48. *Len pisagane nggaokang, makeengan luh muani, baan bagian nyane kento, ngamah jukut pesu nasi, ne odah luh muani, buka tong maji tetelu, baya mangonyang brata, memuja smara di jani, sangkan ayu, pianake mangayangngayang.*

49. *Sedeng tuah pada nggaokang, pianaknyane muani-muani, gobannyane pada kaot, I Wayahan tone kumis, selem masawang tangi, ulese makenyab lembut, pejalanne manduak, ~late galaka manis, tuah bagus, pantes anggo trune mamas.*

50. *Luih gobanne madenan, yen masaput sabagi, buka merake mangilo, janajang jamprah rebe riris, talikuran tur kumis, jemponge samah mangemuk,*

pamulune bang-bang awak, manyjelag tandange asin mandulengek, tindake buka malecat.

51. *Bane bagus kadaatan, ne Nyoman tuara nandingin, jejambulane magendol, langsing lanjar sada miring, matandang cara ler gunung, pamulune manyandat, talikuran buka tulis, matulale, kumise selem mabengad .*

52. *Muah I Ke tut kelihan, moane buka ca-iri, magam bahan boke rebo, marengis matane endih, makenyar buka tatit, tandange buka manyaup, ya gede ganggas jenggot, beris 39 tangkahe kumis, matulale. jambulane magenal.*

53. *Sok I Ketut Sabaya, iwang tuara nandingin, betekel buin bongkok, burik capuh boke liglig, jahang masawang gading, bibih pane isit biru, liate sada duda, memeledru mata kambing, gigi gingsul, batis tu bug kacicingan.*

54. *Pradene ada nggudigang, kelamakan bane sugih, mapayas manganggo anggo kakandelan silih asih, saput banyumas endih, madanganan mas maselut, buka engsut di pagehan, majarakang bane sugih, ada nggugu, masih payu mapumahan.*

55. *Suba tutug mapumahan, angkuhang aluh muani, baan bagiannyane ken to, sangkalnya tong ada im bih, manemu suka sugih, mas mirah selaka liu, len to ne amah anggo, De Brayut luh muani, nagnggo tutur, suba memalikin lampah.*

56. *Suba suud ngupadesa, manyuang ka Desa kangin, kocap ring Pangeran Jembong, ka Gria Banjar Memedi, tuah to Bodane sisi, pranakannyane Iiu, tur malimpad-limpadan, nanging tong ada nandingin, tuah ia ewer, jam-jam endog paitungan.*

57. *Pangwruhe anggon jujugar, masipta kidung kekawin , nyaka ia nyaka tidong, kelamakan katon ririh, sing sisian anak alih, . ajak mapetuk pangwruh , embahin munyi lempong, apanga enyak masalin, meseh guru, anggon pasemeton di darma.*

58. *De Brayut duke ngayap, manunas bekele mati, mapangguru yaga bokor, dadar sateke di jani Jen anampana besik, kocap aji telung atus, ica pangeran jembong, panugrahan sangupati, suba puput, mengliwatin titi gonggang.*

59. *Anging katuduh ngayang-ngayang, bratane tong dadi gipih, samahitane anggo, buat Buda paksane luh, suba luas mapamit, anakti di semc. agung, sig kepuhe magook, kocap ya umah memedi, pabiayuh, goake masliwcran.*

60. *Ngauk-ngauk pagurekgak, matinggah ada nggulanting, m ba40 na tillin pagogalok, Jen mangamuk noltol ati, ada ngiberang kulit, bebuaahan Ian pepusuh, basang Ian jejaringan, mata ebol lan jeriji, kekembungan, sig kepuhe pasulengkat.*

61. *Rebut buyung pagerayang, maogahan tempuh angin, paketeltel pakerocok, kalud nggedegang ati, kalud bonnyane alid, matereh-terehan bengu, sagaon pagurenggang, makerah saling langkungin, ngrebut bangke, sig kepuhe pagerajag.*

62. *Suba tutug sandikala, suryane engseb inuni, bangun pada ngalih enggon, kedise sabeng wengi, krekauk, kokokang maling, deres caak Ian celepuk, kutuk-kutuk cegingan, pagurekgak pacelegik, ngawe takut, munyin swalake mangerak.*

63. *Enjek pupu pageradab, kumangbang ngresang ati, tangantangane pagayot, paseriut manyanderin, laweyan ngrebegin, ranggah mlimane matakut, kumandange mangemboang, munyinyane nyerit, kumarnbub, len memedi pangurisiak.*

64. *Ne gundul buta Blohmata, sok mata gede mandelik, ne saliwah buka sorot, badeng ne asibak putih, pepengkah basange endig, nggena kendang marungpung, kadompol basange beyod, gede bawak jeneng kaling, moa barong, anja anjane manyungsang.*

6-5. *Buta ulaung ngaba sirah, buta bang ngigelang ati, ne putih kosa mangesoh, pepusuhane jua gisi, muah butane kuning, bebuahane jua rebut, pagereng pada girang; merekah saleng rebutin, ngawe takut, polahe kagila-gila.*

66. *Pan Brayut mangloyokang, memegeng masih memusti, mangesti sadiane kaot, sangkannya tong ada im bih, gegodane tan sipi, kedahatan bane puguh, idep magrebong meyong, ne tuara kaden maisi, suba puput, sadiannyane tan kocapan.*

67. *Dauh pitu saget suba, rame anake ngetungin, mbalegbag baa katon, langite ne mulu kangin, culik-culik memunyi, manganti Ian tuhu-tuhu, goake Ian mangagalok, cicinge bangun pacengking, ada mangulun, lan mam;ngah pagurenggang.*

68. *Kepuhe katon nggeramang, ambubu samah nyaputin, mairib butane katon, magambahan boke giling, bulunawake mem\ - pis, pipis-pipisan awor lan lumut, masraweyan katon, awor lan jenggot angresi, kumis jenggot, berise masraweyan.*

69. *Matannyane ta tit kem bar, makedep angkihang angin, nene nempulek mangojog, gook kepuhe memunyi, ngerem ulat ngaukin, ne mancana Pan Brayut, butane meraradan, kabeh ne memedi-medi, dadi suung, pada tong karuan lakuana.*

70. *Suba tutug galang tanah, cumarancang menadarin, surgane katon ngancorong, De Brayut ngagen mulih, suba suus mabresih, sukan atine katepuk, j~ni mangrasa sadia, buka di banjaran sari, lantas mantuk, majalan adeng-adengan.*

71. *Jani tan kocap di jalan, majalan mam belali-lali, Kocapan Pangeran Jembong, semengan suba mabresih, negak masaput putih, masisig lantas makemuh, ngarepin memandia ngan, suba macadang inuni, parekane, ngayahin saupekara.*

72. *Bau puput maprayoga, ngastuti Hyang Boddi pati, petanganan alep alon, suarane mangreng jati, suawa upeti stiti, tekaning pralina puput, nelepedep saget kaalep, tanganne memusti, Pan Brayut, Manikel laut manyumbah.*

73. *Lantas bangun nunas toya 1 usane malih ngabakti, ngandika Pangeran Jembong, makempiang suarane manis, dini nanak malinggih, suba ngayap Pan Brayut, ngaliyer katakonan, saprakarane anakti, sampun katur, bikase makejang-kejang*

74. *Bane tong ada kagiwang, gegodane buka mati, ngaraos Pangeran Jembong, manyayange tan sipi, kenyus faut memunyi, yen diparab suba anut, nanak isuradnyana, kasuran buka ma ti, tuah tan umng, katepuk nene sadiayang.*

75 . *Anging tong kena saiyang, yan tan yatna malajahin, nene tetelu mamencong, ne dadua makada paling, tongose muncang-mancing, ne beten kaget di duur, kene baan manganggo, ya katuduh suba pasti, dadi mangguh, atine i suradnyane.*

76. *Baane tuara masastra, dadi tuara inget jati, ngandika Pangeran Jembong, yen rerasan tuah akikit, suba teka memusti, jele melah da mangitung, to anggo pangleburan, De Brayut mengebakti, telas nuhun, ature sapangandika.*

77. *Tur katuduh ngalih umah, apang luas mandukuhin, saprakarane anggo, suba tutug kandikain, jani ngayap mapamit, memusti laut manyentud, ica Pangeran Jembong, ngabakti apisan ugi, laut bangun, asa miring ia majalan.*

78. *Anging tan kocap di jalan, kocapan ane belasin, pinak mantu jumlah epot, iya mangrebahang be sampi, maebat memencok koping, ngacang-acang lan manimbung, ada nyambelin iso, Ian manglawar memagonin, mindang balung, ada manyiutang lablaban.*

79. *Len nyate asem lambat, ada mengracik bebanji, len memagonin reraon, ada mangibung masagi, ne pacagirgir limang dulang, suba puput bene maadonan, pacesdes ya masagi, tuak berem, arake suba macadang.*

80. *Kalud luung bana ngebat, bone nganyudang ati, dari mapada bengong, makejang mangati-ati, ne jani suba lingsir, dane jrone tonden rauh, sok I Ketut Sabaya, ngajakin ngenuang sagi, tuara nuru t, nyamannyane pada nangtang.*

81. *Bane kaduk brebasangan, buka tong inget manganti, anak odah sangkan bocok, tuah keto yeke jani, masih tong ada imbih, delok mulih delok*

pesu, nanange kaget teka, makejang pada nyagjagin pianak mantu, atinnyane pada girang.

82. Bau tekane manegak, pianake pada ngayahin, ada nyemak kekocor, ada ngabayang yeh sugi, manampa usap rai, ada mangerukin peluh, Jenne mangiderin tuak, dane jero maputu istri, kaget rauh, ngajakin pada madaar.

83. Mantune ajak madaar, teken pianak luh muan.i, petang dasa kuang dadua, makejang suba manegak, pada nyungkabang kayu mas Ian kayu puring, sami puput, balennyane pada hias. Suud mandus kakayehan, I Nyoman ngajakin mulih, karobelah ne kacaton, buka tong kuang adiri, braya pamitra kasih, lan pisaga pada nepuk, di jalan mageguyon, tekane napetang sagi, tuak berem, arake suba macadang.

100. Bau tekane manegak, laut katuran wajik, madaar ya pakeremos, nasi be tan kosi-kosi, ebat-ebatan pasti, melenlanan suba rauh, iderannyane nggeloh, tuak berem arak api, dauh pitu, kaget suud ya madaar.

101. Suud kacacaran sedah, Maluaran pada mulih, ulat masebeng kauron, De Brayut luh muani, mangedumang mas pipis, ken pianak aplekutus, ento ne kacacaran, kaitung pada maketi, luh muani, pada tong ada luwihan.

I 02. Gelahe sisan kapara pawilangan nu aketi, abannya luas ka Gebang, angge bekel mandukuhin, jani lantas meinargi, bebandarane malu, ne ngaba pada epot, ada manyuunang sagi, kotak tabla petinnyane kekarangan.

103. Kamben saput Ian pedeman, makanda suba memargi kebene marerod-rerod, bek maisi saput putih, pengahannyane mati, nene langah

telungatus, len .tebel karobelah, basan ubade tan kari, kasa lembut, pada nu kayu-kayuan.

104. Sendor jun wadah yeh daar, caratan suba memargi, urnbeh etang matenggolong, tan kocapa ne cenik-cenik, rajas ta kurnarincing, cucupu botol Ian pucung, cawan kalih Ian gelas, prabote maebat pasti, suba ketud, kabeh ne di pawaregan.

I 05. Pane jelung sok Ian bodag, kumarang payuk pependil, pangedangan gebeh belong, kekeb tutup Ian sokasi, len paso pinggan piring, pangingsahan sok Ian jelung, pangorengan teken lumpian, pargorengan gede cenik, suba garut, panyahnyahan lan sangihan.

106. Len prabot pangleladingan, tetangga cantik pangerikan, pepatik pangeruk pangot, tata udud paat arit, tambah penampad linggis, len kikis sesorok patuk, belakas lawan bendo, paebatan Ian pangutik, timpas bungkung, kandik mawadah grobag.

107. Panak mantune makejang, Mangatehang luh muani, mapayas manganggo-anggo, ayu-ayune tan sipi, len to ne muanimuani, gobannyane pada luung, ne nonton pada gaok, buka tong suud memunyi, de Berayut, bagiane mangonyang arsa.

108. Ne ke jalema kenkenan , tidong sa nira bebeki, gobane bas liwat bocok, pianakne buka selir, makejang luh muani, roange lenan masaut, ya nguda bibi kento, boya pagawennya nguni, jani temu , sangkan bagiane mengonyang.

109. Len kenyus maorahan, munyine makisi-kisi, manjatiang nu matakon, I Wayahan to ne kumis, atin irane paling, buka nyag ban ulangun, yang si

bangkengin pindo, patut tuah mangasi-asih, yen mangrumrum, buka jurnhe atukad.

110. Go bane buka alihang, buka wirune ditulis, luh dija jua go go, milu ko ira masisig, mabrata mangalingsir, mangupawasa ngatelun, prdene tuara kento, kagelan irane jani, gobannyane , tong dadi lekkek bebedag.

111 . Saur ne ajak mapeta, ne Madenan mangedanin, buka timahe maborbor, atin emboke sedih kingking , nyang lodoh buka mati, ngenot gobannyane bagus, yen kocokan acepok, sedeng tuah anggon bekel mati, bas kadurus, rarase mangJebur jiwa.

112. Luih yan embok dareman , embok manut saurah-arill, samunyannya kene kento, jawat ping pitu menumadi, apang bareng sairing, yan rangkatanga katutug, mati siQg jalanjalan, buka tong mangrasa im bih, di kawahe, bareng tepen curiga.

113. Laut masebeng yeh mata, roange lenan nyautin , nira ne jambul magendol, baguse tan sipi-sipi, pantes pisan ndalangi , pangucapembah madu , luh yan masesendon, makidung 47 nagula ganti, pened pelag, masa buung gpdak uyang.

114. Ken baan manegtegang, atin ambo~ buka bisbis, makita ngabayang roko, base buahe acanggurip, matimpal bungan gambir, buka tong inget manunun, ia jua enot-enot, rarase mandudut ati, masa buung./ mangwirangin anak odah.

115. *Nira I Ketut kelihan, munyine lenan nyantin, masewaka petan embok, kewala mangidep munyi, suba teka ngunggahin, nyen jua bani manutug, ia gede ganggas jenggot, yen i bapa masa bani, teken barong, tandahge buka manyarap.*

116. *Masa buung tuah dareman, sabaan-baan melali, sok pati bratane anggo, apang saja ngidep munyi, ya ke jalema sugih, mas mirah selaka liu, tur gobannyane kaot, Lenne jujut manakonang, bagus aeng, mirib Sang Gatot Kaea.*

117. *Saget masau t nene pongah, mangakak kedek ngajengit, nira ja ento ne bocok, atin nirane kapengin, suba ya te muringis, pejalane ancung-ancung, ton nyane ulat keros, pantes tong manawang imbih, di pedeman, kaget kedek mabriag.*

118. *Lenne jujut manakonang, nyi te nu mawangsit, tuah pragat jadi kento, nu tong kerasa ban bibi, makejang pet takonin, masa mangidep aukud, masaut nene pongah, yen panarkan ira bibi, kacicingan, prabote gede malemad.*

119. *Ku du bagus bakal apa, yan tong ada ne abesik, jalane mekenen kento, di damare suba mati, apa lenan liatin, I Sebaya tuah ne bagus, sok nene asuhan, to ne mangleganin ati, ambul cungguh, bangkale manyungkal.*

120. *Kedek masaut ne odah, ento tuah karepang nyai, tong dusin ngulah ka bocok, I Sebaya tuah ne puji, ulangunang lan sipi, roange ne lenan masaut, idong san bibi gaok, emenge rusuh numitis, ke I Ketut, loba san teken urutan.*

121. *Kento munyinniane pongah, pada pongah manyautin, rame pada mageguyon, kedেকে mwanti-wanti, tan kocapa ne di jani, atin anake ulangun, pada makarepan, bau engseb 48 matanai, de Brayut, kaget teka di Petapan.*

122. *Bangun mandelok menekan, nu diwangan ancak saji, mangranyab ngrawit katon, bulane wau nadarin, bintange tumang mesi, mangelier bau tumbuh, len tatit kumaranyab, angine buka ngepetin, gra alus, munyine buka manyapa. '*

123. *Brayut kaenengan, sukan a tine tan sipi, ngenot petapane kaot, siug kenehang suba pasti, kekantenane luh, buka kadi banjaransantun, menper tuah ,Pacangkrama, widia dara widia dari, upamanc, goban pianake makejang.*

124. *Pada gupuh maencongan, lanang wadon mangayahin, ada mapagon di paon, ada manyepelang pesegi, kotak tabla len peti, nyamannyane len manyemut, ada mangenahang belong, umbek etang maningting, suba puput, magampil saprakara.*

125. *Ada mangibukang yeh daar, ada ngenggalang masagi, ada mesasehin pego, pingan cawan jembung, len memanggang be guling, mangadonang lawar penyus, damar pasti lobakan, saget suud masagi, tuak berem, arake suba macadang.*

126. *Sok cai Ketut Sabaya, manyagjag laut ngaturin, dane odah lanang istri, bau tekane malinggih, di luan lanang istri, ne ditebenan magibung, medar pakaremos, iderannyane manitir, tuak berem, arake pada iderang.*

127. *Gook kepulie narawang, naruung tempulek angin, yeh telabahe masiok, hiasin gong. memunyi, liu pada nyarengin, cegingan tuktuk kepukuh, enggung anggonya kemong, teluktak makempul tarik, tulia kempul, reong katake mangoncang.*

128. *Kaget suub madaaran, suba kaideran wajik, ne mapeta mageduyon , De Brayut luh muani, lejar atine mangwidi, pinaknyane makidung, pada tuara luputan, teken mantu luh muani, pada nurut, memaretin ne wayalrnn.*

129. *Semune tuara kagiwang, maid dung suarane manis, kekawine alus ngeloh, maombakan kaduk manis, kocap Sang In49 dumati, kapinangan para ratu, bek ne masewa mara, widaragumulung pasti, kocap lagun, nyane Sumanasantaka*

130. *Sarni pada manggaokang, ne Nyoman tuah ia puji, nu memecikang roko, kukune ngera~yab putih, lantas magula ganti, kediri ngaradin ketur, tembange kaduk bonyo, malat kidungnyane manis, di pangipuk, Laseme das maperang.*

131. *I Ketut ne kelihan, manimbal baan kekawin, buka ombake mangeloh, suarane mangrengreng manis, ramayanane pasti, mangiwangang guru lagu, duke di Lengkapura, Sang Anoman kanggo tilik, lantas ngamuk, ketarannyane di Taman*

132. *Nyamannyane cerikan, len memesuang kekawin, Brata yuda renge lodoh, di perang Karnane metanding, ada ngusana Bali, duk dewane di Yeh Empul, saha bala memondok, Sanghiang Indra minekadi, kocapannya, ngepok I Mayadanawa.*

133. *Len malagu wairat, suarane ngenyudang ati, anyang Nirartane kanggo, duknyane luas mengui, tan sah mangajak ceti, disisin pasihe mangantun, ebek kang pacangkrama, rese pang raras kekawin, istri kakung, polahe anggo sesambat.*

134. *Len makidung jayendria, nene tama ring lulungid, puja dhaimane mangoo, wilet basung dangdang gendis, mayura ukir kawi, len mawilet rare canggu, jagul tua len anom, tekaning kancil mesui, pasil gunung, palupui jaruman atat.*

135. *(en makisung manukaba, panji warga waseng sari, ada matem bang palu gangsa, ngiba maisa langit, len ada ngawarga sari, sri nandi wiruman megat, kung lena alis-alis ijo, prahi- · gel kalawan wasib, dangdang pangkur, sinom Ian tembang lagaran.*

136. *Saliun kidunge melah, Hunan suba mamargi, I Sebaya oyong-oyong, masih pongah kejit-kejit, muane bengah biing, matannyane genah biru, masih managih tuak, suba ada mangiderin, mablancuh, tuak berem magoh arak.*

137. *Suba suud manginem tuak, matang laut ngajengit, majerit makidung dudong, kocap duknyane mabuncing, dudong kalu karin bongkol, cawete mangentud, taut makene kento, bebetenan ne muani, segu-segu, kaget kedেকে mabriag.*

138. *Nene luh kalintang jengah, mandingeh munyine jani, pageheng pada pajongkok, ne kaigum sai-sai, dewan titiange jani, tuara nongga kaulangun, tunggal desek mangejoh, tunggal usud manjerit, baya tuduh, kudiang.*

139. *Jani manglegayang, Pradene lamun ia nyak, titiang ngaturang sesangi, maguling kgu ne gondong, apa jaitungang buin, jengah atine sedih, pagelarannya mangentud, tunggal peteng magendol, tuara nyak magundal gandil, di pedeman, sakarep-karep mbikasang.*

140. Asirep agunge usan, ngranayang kidung kekawin, pada masebeng kauron, de Brayut mengalahin, pianake luh muani, paserotsot pada tuun, pada mangalih pedeman, kedahatan bane arip, kabeh pules, tan kocapan ne manian.

141. Pinak mantune makejang, maluaran luh. muani, nene odah lanang wad on, a tine bas pada kalis, legannyane tan sipi, manahnyanr pada tuut, tong ada kene kento, sok samhitane gisi, suba puput, sandiannyane tan kocapan.

LAMPIRAN II. Transkrip Lontar Winasa Sari (teks Palelintangan)

WINASA WINASA SARI, MANTRING, PĒTAK, GIANYAR, 9.

1 /175/ ģābīh Kapitu, Paḷpuna, nga., ģābīh Kawolu, Jaitta,
2 nga., ģābīh Kanaḡa, Wāléaka, nga., ģābīh Kadaḡa, Anḡda,
3 ngaran ģābīh Jōḡḡa, Sūrai, nga., ģābīh Asadna.
4 Baḡakan Paḡlong, nga., 1, Śkaḡi, 2, Duwāi, 3, Trīni, 4,
5 Catūrai, 5, Paḡḡai, 6, Śaḡai, 7, Śaptaḡi, 8, Aḡḡai, 9,
6 Nāwāi, 10, Daḡai, 11, Śkadaḡai, 12, Duwadaḡai, 13,
7 Trīyadaḡai, 14, Catūraḡai, 15, Paḡadaḡai, Tlīḡḡing
8 wulan ngaran. Pawatōkan, yan wēton watēk Rēditē, bratanya,
9 aḡḡ dadi -/- ngajāḡḡang lindung, lulipi, kakya, bliḡḡ,
10 /175/ waluh, yan nangan doyan sakitan, praḡḡan, prakawī,
11 babotoh, corah tingkahḡā yan nora kuisiḡān, doyan ḡāḡḡḡḡ-
12 ḡāḡḡḡḡ, Yan wēton watēk Coma, bratanya, aḡḡ dadi nga-
13 jāḡḡḡḡ bē sampi, bē kuluk, bē miga, bawī putih, yan sam-
14 rug doyan sātī labuh, aḡḡ pati pēsu muḡi, kimud, ngēlēk
15 hati, paḡḡan polahnya, adḡraḡan alaki, trōḡḡḡn anak mwanī.
16 Yan wēton watēk Anggara, bratanya, aḡḡ dadi ngajāḡḡḡḡ
17 udang, gugu, cōlōḡḡ -/- putih, sarwa biling, sarwa carapa
1 /176/ ulū, yan manurug doyan sakit pating pōcing, andḡḡḡ-
2 andḡḡḡḡn pastanya, Yan wēton watēk Bada, bratanya, aḡḡ
3 dadi ngajāḡḡḡḡ bē bawī putih, kēbo, sampi, asu, kuning
4 awaknya, alēḡḡḡ romanya, kimud, aḡḡ pati pēsu muḡi, yan
5 manurug doyan kasakitan. Yan wēton watēk Wraspati, brata-
6 nya, yan hana nangan iwak sarwa maḡḡḡḡḡ, yan nangan kaḡḡ-
7 ringan, praḡḡḡḡn, udagi, lēwīh ujarē, laranya ring mata
8 tēḡḡḡn, karga tēḡḡḡn, tlapanan tēḡḡḡn, Yan wēton watēk -/-
9 /176/ Śakra, bratanya, aywa nangan bē kambing, bē lindung,
10 mina agung, yan-amangan kēna ḡōring agung, nēḡḡḡḡ turuh
11 olin ḡawē. Yan wēton watēk Śaniścara, bratanya, ēda nangan
12 bē ocing, bē soroh lindung, yan-amangan buwat sakit maha
13 bara, abang pawakanya, asru romanya, jōḡḡḡn adḡḡḡḡ, ambḡk-
14 nya ḡḡḡḡḡḡ, ala caranya, akau baya, kuwah mitranya, prakawī,
15 wicakḡḡḡḡ, puruḡḡḡḡ ring payudhan. Iti palalintangan pa-
16 wēton, lēkad dī dīna Coma Umanis, lintang klapa sunda, bu-
17 wat nandusio, Lēkadun dīna Coma Pahing, lintang ku-/-kus,
1 /176/ buwat kēbus, Lēkad dīna Coma Pon, lintang ulaḡḡḡḡ,
2 dēmōn malali, Lēkad dīna Coma wagē, lintang lēmbu, buwat
3 tan surud, Lēkad dīna Coma Kliwon, lintang Padati, buwat
4 mallēchan, Lēkad dīna Anggara Umanis, lintang jaran, buwat
5 jaruh, Kōrōn apapundutan, Lēkad dīna Anggara Pahing, lin-
6 tang rōkata, kōrōḡḡ ngispēk, Lēkad dīna Anggara Pon, lin-
7 tang, amu kōrōn ngutḡḡḡ, tūr sōlid, Lēkad dīna Anggara
8 wagē, lintang, prahu sarat, buwat malayar, Lēkad dīna Ang-

DAFTAR BAHASA SAKI, BASTRIJO, PĒTAK, GIANTAR, 2.

- 9 /196/ cara Kliwon, lintang, sidhamaluag, buwat ngalusbih -/-
 10 /197/ rawé. Lèkad dīna buda Umanis, lintang, érag-érag,
 11 buwat kajéngahan. Lèkad dīna buda Pahing, lintang, gajan
 12 sina, buwat ngalih bé. Lèkad dīna, buda Pon, lintang, lum-
 13 bung, buwat ngawé lumbung. Lèkad dīna buda Wagé, lintang,
 14 kartika, buwat ngitung sasih. Lèkad dīna buda Kliwon, lin-
 15 tang, ngagguang raré, buwat kexas ring panak. Lèkad dīna
 16 Wraspati Umanis, lintang, angka tikol, biya ngundaginia.
 17 Lèkad dīna Wraspati Pahing, lintang, salah ukur, buwat kē-
 18 rén macur. Lèkad dīna Wraspati Pon, lintang, badé, biya
 19 ngaukaugia. Lèkad dīna Wraspati Wagé, lintang, -/- kumba,
 1 /200/ unianan juu. Lèkad dīna Wraspati Kliwon, lintang, anga,
 2 buwat agutil. Lèkad dīna Śukra Umanis, lintang, banak, lin-
 3 tang, dèpat, buwat ngalih amah muwang koon. Lèkad dīna Śukra
 4 Pahing, lintang, bubu bolong, koon dadas. /Lèkad dīna Śukra
 5 Kliwon, lintang, nésengi milara, buwat sari angén. /Lèkad
 6 Śukra Pon, lintang, kaprèbutan, kórén miyègan. Lèkad Śukra
 7 Wagé, lintang, prahu pègat, kagelutan utang. Lèkad dīna
 8 Śaniścara Umanis, lintang, bogoong, tingkah nané -/- ngawag,
 9 /205/ buwat gèring nakitang basang. Lèkad dīna Śaniścara pa-
 10 hing, lintang, nru, gèringnya raya, kaangan. Malih tingkah-
 11 nya an papa koring. Lèkad dīna Śaniścara Pon, lintangnya,
 12 sungéngé, gèring rumpuh, polox, gèdhé ambèk. Lèkad dīna
 13 dīna Śaniścara Wagé, lintang, puwah atarung, gèring buh la-
 14 ngu, Lèkad dīna Śaniścara Kliwon, lintang, pagèlangan, gè-
 15 ringnya parang, koréng, kérés, sudhira kórén miyègan. Lè-
 16 kad dīna Radité Umanis, lintang, kala sungsang. Lèkad dīna
 17 Radité Pahing, lintang, gajan. Lèkad dīna Radité Pon, lin-
 18 tang, ptrés. Lè-/kad dīna Radité Wagé, lintang, uluku.
 1 /210/ Lèkad dīna Radité Kliwon, lintang, lawéyan.
 2 Sad guna, leir ipun, sandi, pagén ring sabdha karāhaywan.
 3 sthana, wèruna ring pagèhaning ala hayu. Kaya, uning upaya
 4 pangsosad ala hayu. Kriya, pagèhing kadharman tūr ngalakpa-
 5 nayang. Dwigata, uning ring pawanèngan asabda ala hayu.
 6 Śraya, uning ring upayan satru adon aparék. Sapta Upaya,
 7 ngaras, krasa, padha kauniagané, patuh śaktiné. Dhana,
 8 nguwénin pangan, auwang urip. Béda, ngaliyanin polah, tan
 9 mātāt kawéngan, -/- dhandha, nakitia ané pantès salahang.
 10 /215/ Upékpa, uning ring ala auwang hayu. Indrajala, para
 11 siagoé para elara. Iaya, ngéntonos rupa. Urip ahuwana, nga-
 12 rad, wèngi mahurip, 10. Mahina mahurip, 9. Jor, luhur, sa-
 13 hurip, 8. lógha, mahurip, 8. dānu, mahurip, 7. dēni, mahurip,

LAMPIRAN III Cerita Sutasoma

Narasi visual sutasoma bersumber dari kisah perjalanan pangeran sutasoma dalam proses mencapai kesadaran tertinggi dan memberikan pembelajaran tentang kedamaian. Penyajian narasi visual kisah sutasoma dilakukan dengan pemilihan narasi. Adapun narasi yang tersaji adalah pertama mengenai perjalanan sutasoma mencapai kesadaran tertinggi yang ditandai dengan pemurtian menjadi Jhina Murti yang menggemparkan seisi dunia.

Dalam proses mencapai kesadaran tertinggi, pangeran sutasoma harus meninggalkan segala kemewahan duniawi yang sebenarnya sudah disiapkan oleh prabu mahaketu. Sutasoma melarikan diri dari lingkungan istana untuk memulai perjalanan, ditemani dua orang punakawan, menuju Gunung Mahameru. Narasi visual ditampilkan dengan menyandingkan kekontrasan setting antara keadaan di istana yang serba megah dan mewah dengan rapatnya pepohonan di tengah hutan belantara. Perjalanan di tengah hutan ini merupakan adegan transisi untuk menggambarkan bagaimana sutasoma mulai meninggalkan kegemerlapan duniawi.

Dalam perjalanannya ini sutasoma juga bertemu dengan sejumlah tokoh. Mulai dari Rsi Kesawa, Gajah Waktra, naga, dan harimau. Pertemuan dengan Rsi Kesawa yang merupakan penganut agama Budha, menunjukkan bahwa pangeran sutasoma didampingi melakukan perjalanan dengan berpegang pada ajaran agama. Pertemuan dengan Gajah Waktra di atas bukit, di bawah naungan pohon kepuh besar menjadi ujian pertama seorang pangeran. Keganasan seorang gajah waktra, raksasa pembunuh berkepala gajah, mampu ditandingi dan ditaklukkan

dengan kedamaian. Meskipun gajah waktra sempat berubah diri menjadi pemurtian raksasa berkepala tiga, namun semua senjata hebat yang dikeluarkan untuk menyerang sutasoma seketika berubah menjadi aneka bunga.

Pertemuan dengan naga hingga harimau semakin menguatkan rasa welas asih dari seorang pangeran terhadap setiap makhluk hidup di bumi. Keganasan, kekerasan dihadapi dengan rasa damai dan cinta kasih. Semua makhluk hidup yang dijumpai sutasoma menemukan kebahagiaan berada di sampinnya. Sehingga mereka bersedia menjadi pengikut sutasoma.

Adegan berikutnya adalah ketika sutasoma melakukan tapa brata yoga semadi di puncak gunung mahameru. Sikap tubuh sutasoma menunjukkan sikap bersemadi. Busananya berubah menjadi busana pendeta yang ditunjukkan dengan penggunaan ketu pada bagian kepala dan jubah pada tubuhnya. Sikap sutasoma bersemedi ditampilkan dengan muka menghadap ke depan, yang berbeda dengan umunya tampilan sikap atau wajah Wayang Kamasan (3/4). Sutasoma bersemedi ditemani dua orang abadinya. Keutamaan tapa brata pangeran telah menggetarkan dunia para dewa, sehingga Dewa Indra harus mengutus sejumlah bidadari cantik jelita untuk menggoda sutasoma agar terbangun dari semedinya.

Namun percobaan ini tidak berhasil, sehingga memaksa Dewa Indra sendiri yang turun tangan menjelma menjadi bidadari, sehingga sutasoma berubah menjadi pemurtian Jinna Murti yang berwujud raksasa berkepala delapan. Pemurtian ini memaksa kehadiran para dewa untuk memohon agar sutasoma kembali pada wujud aslinya dan bersedia menetralsir kehidupan di dunia yang sedang dilanda kekacauan akibat ulah porusadha.



KEPUTUSAN
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG Nomor:
B/57/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA DOKTOR
ATAS NAMA Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.

DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

- Menimbang : a. bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Program Strata III dalam penyusunan dan pertanggungjawaban disertasi perlu mengangkat pengujian ujian Disertasi);
- b. bahwa berdasarkan pertimbangan sebagaimana dimaksud dalam huruf a, perlu menetapkan Keputusan Dekan Bahasa dan Seni tentang Penunjukan/Pengangkatan pengujian ujian Disertasi;
- Mengingat : 1. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Republik Indonesia Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Republik Indonesia Nomor 5500);
2. Surat Keputusan Dirjen Dikti Nomor 569/E/T/2012 tentang Pembentukan Program Studi S3 Pendidikan Seni di Universitas Negeri Semarang;
3. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
4. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 23 Tahun 2020 tentang Pedoman Akademik Universitas Negeri Semarang Tahun 2020;
5. Peraturan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor 5 Tahun 2022 tentang Panduan Tugas Akhir dan Publikasi Universitas Negeri Semarang;
6. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang Nomor B/358/UN37/HK/2023 tentang Pengangkatan Kembali Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028.

MEMUTUSKAN

- Menetapkan : **KEPUTUSAN DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG TENTANG PENUNJUKAN/PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI.**
- KESATU : Menunjuk dan mengangkat saudara-saudara tersebut dalam lampiran keputusan ini sebagai Pengujian Ujian Disertasi untuk mahasiswa:
- Nama : Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.
NIM : 0205620002
Program Studi : Pendidikan Seni S3

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku sejak tanggal ditetapkan sampai selesai pelaksanaan Ujian Disertasi.

LAMPIRAN KEPUTUSAN DEKAN BAHASA
DAN SENI UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/57/UN37.1.2/PK.03.00/2024
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN
DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.

Daftar Nama Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama pada Fakultas
Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang

No	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1	Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum. 1975061719990310002	Pembina - IV/a	Ketua Penguji
2	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. 1967090619930310003	Pembina - IV/a	Sekretaris Penguji/ Anggota Penguji III
3	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi M.A. 194809151979031001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji I
4	Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn 1967092219920310002	Pembina Tk. I - IV/b	Anggota Penguji II
5	Dr. Eko Sugiarto, S.Pd., M.Pd. 1988121220150410002	Penata - III/c	Anggota Penguji IV
6	Dr. Syakir, M.Sn. 1965051319930310003	Pembina Utama Muda - IV/c	Anggota Penguji V
7	Prof. Dr. Soesanto, M. Pd 195609011980031004	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang,
Pada tanggal: 12 Januari 2024
DEKAN FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG,



Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum.
1975061719990310002

DISERTASI



**PREFERENSI SEMARANG GALLERY, SANGKRING
ART SPACE DAN KINIKO ART TERHADAP
PENGUNAAN KRITERIA ESTETIK DALAM
PENYELEKSIAN LUKISAN KONTEMPORER PADA
SEBUAH PENYELENGGARAN PAMERAN**

DISERTASI

Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar Doktor Pendidikan

Oleh

Mujiyono

NIM 0205620002

**PROGRAM STUDI S3 PENDIDIKAN SENI
FAKULTAS BAHASA DAN SENI
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
TAHUN 2024**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul "Preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Terhadap Penggunaan Kriteria Estetik dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Sebuah Penyelenggaraan Pameran" karya

Nama : Mujiyono

NIM : 0205620002

Program Studi : S3 Pendidikan Seni

telah dipertahankan dalam Ujian Disertasi Tahap II Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang pada Rabu, 31 Januari 2024.

Semarang, 31 Januari 2024



Ketua

Prof. Dr. Toqolmi Yuniawan, M.Hum.
NIP 1975061719990310002

Penguji I

Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.

Penguji III

Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP 1967090619930310003

Penguji V

Dr. Syakir, M.Sn.
NIP 196505131993031003

Sekretaris

Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
NIP 1967090619930310003

Penguji II

Dr. Muh. Ibban Syarif, M.Sn.
NIP 196709221992031002

Penguji IV

Dr. Eko Sugiarto, M.Pd.
NIP 198812122015041002

Penguji VI

Prof. Dr. Soesanto, M.Pd.
NIP 195609011980031004

PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya

Nama : Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.

NIM : 0205620002

Program studi : Pendidikan Seni S3

menyatakan bahwa yang tertulis dalam disertasi yang berjudul “Preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art terhadap Penggunaan Kriteria Estetik dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Sebuah Penyelenggaraan Pameran” ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini **saya secara pribadi** siap menanggung resiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 31 Januari 2024

Yang membuat pernyataan,



Mujiyono, S.Pd.,M.Sn.

MOTTO DAN PERSEMBAHAN

Motto

“Menjalani Hidup dengan Berusaha sesuai Kemampuan”

Persembahan

Disertasi ini penulis persembahkan untuk kedua orang tua, bapak Surman (almarhum) dan ibu Widayati, istri Nurul Novitasari, kedua anak Adzkiya Muvi dan Aydzin Faeyza Muvi, kakak adikku dan seluruh keluarga di Magelang yang selalu selalu memberikan motivasi dan semangat kekeluargaan yang hangat

ABSTRAK

Mujiyono. 2022. “Preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Terhadap Penggunaan Kriteria Estetik dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Sebuah Penyelenggaraan Pameran”. *Disertasi*. Program Studi Pendidikan Seni. Pascasarjana. Universitas Negeri Semarang. Promotor Prof. Dr. Soesanto, M. Pd., Kopromotor Dr. Syakir, M. Sn., Anggota Promotor Dr. Eko Sugiarto, M. Pd.

Kata Kunci: Seni Rupa Kontemporer, Galeri Seni, Estetika, Kontekstual, dan Ide

Lukisan kontemporer karya seniman yang amat beragam diseleksi galeri berdasarkan kriteria estetik tertentu. Lukisan yang dipamerkan diseleksi sesuai medan sosial seni sebagai upaya memperteguh eksistensinya dalam perkembangan seni rupa Indonesia. Penelitian bertujuan memahami kriteria nilai estetik yang digunakan galeri dalam penyeleksian karya pada pameran yang diselenggarakan.

Penelitian menggunakan pendekatan kualitatif dengan desain studi kasus melalui pendekatan teoretik interdisiplin. Fokus penelitian adalah tentang preferensi kriteria estetik galeri, jalur seleksi seniman, dan model penilaian karya dalam pameran serta implikasinya pada pendidikan. Subjek penelitian terdiri atas lukisan dan tim penyeleksi pameran (kurator dan pemilik galeri). *Setting* penelitian di Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art. Teknik pengumpulan dan sumber data: (1) wawancara terhadap seniman, kurator, pengunjung, dan pemilik galeri; (2) observasi terhadap lukisan dan suasana pameran; (3) dokumentasi terhadap katalog dan media massa.

Hasil penelitian sebagai berikut. Pertama, galeri menyeleksi karya seniman melalui jalur undangan, *open call*, dan melamar. Kedua, galeri menilai karya dengan mempertimbangkan kompetensi seniman, kualitas karya, apresiasi dari masyarakat, dan peristiwa ekososial budaya yang terjadi saat penciptaan dan pameran karya. Ketiga, kriteria estetik dipilih secara dinamis oleh galeri dengan orientasi pada terpenuhinya kriteria estetik wajib dan kriteria estetik relatif. Secara khusus, masing-masing galeri menunjukkan pola preferensi yang tidak selalu sama. Keempat, galeri memberikan ruang bagi berkembangnya apresiasi yang reflektif didasarkan pemahaman secara menyeluruh yang dihadirkan melalui penyeleksian karya yang komprehensif.

Temuan teoretik yang dapat dikemukakan yaitu bahwa galeri dengan medan sosial seninya yang memiliki persamaan dan juga perbedaan, menunjukkan preferensi kriteria estetik yang sama secara umum tetapi dengan kekhususan yang spesifik sesuai dengan medan sosial seninya. Saran yang dikemukakan dalam penelitian ini, perlunya terwujud hubungan yang harmonis dan reflektif antara kurator, seniman dan pemilik galeri demi peningkatan kreativitas dan sensitivitas masyarakat secara menyeluruh dalam upaya memberi kesadaran dan kemajuan seni rupa Indonesia.

ABSTRACT

Mujiyono. 2022. "Preferences of Semarang Gallery, Sangkring Art Space, and Kiniko Art on the Use of Aesthetic Criteria in Selecting Contemporary Paintings at an Exhibition." *Dissertation*. Art Education Study Program. Postgraduate. Semarang State University. Promoter Prof. Dr. Soesanto, M. Pd., Co-promoter Dr. Syakir, M. Sn., Promoter Member Dr. Eko Sugiarto, M. Pd.

Keywords: Contemporary Visual Art, Art Galleries, Aesthetic, Contextual, and Ideas

Contemporary paintings by diverse artists are selected by galleries based on specific aesthetic criteria. The selected paintings are then shown as part of the broader social art scene, contributing to the ongoing development of Indonesian visual art. Therefore, this study aimed to explore aesthetic criteria used by galleries in selecting works for exhibition.

A qualitative approach was used with a case study design through an interdisciplinary theoretical framework. The study focused on aesthetic criteria preferences of galleries, artist selection process, work assessment models in an exhibition, and the implications on education. In addition, the subjects included paintings and exhibition selection team members comprising curators and owners of galleries, with Semarang Gallery, Sangkring Art Space, and Kiniko Art as settings. Data collection was carried out through (1) interviews with artists, curators, visitors, and owners of galleries; (2) observation of paintings and exhibition atmosphere; as well as (3) documentation of catalogs and mass media.

The results showed that galleries selected works of artists through invitations, open calls, and application pathways. These works were evaluated by considering competency, quality, community appreciation, as well as ecosocial-cultural events occurring during creation and exhibition. The selection was dynamically carried out by galleries with an orientation toward fulfilling mandatory and relative aesthetic criteria. Each gallery showed preference patterns that were not always the same. There was also space for the development of reflective appreciation based on comprehensive understanding presented through comprehensive work selection.

The theoretical results suggested that galleries within similar and different social art scenes had similar aesthetic criteria preferences but with specific nuances according to the respective social art scenes. This study underscored the need for a harmonious and reflective relationship between curators, artists, and owners of galleries to enhance the creativity and sensitivity of the community comprehensively in raising awareness and advancing Indonesian visual art.

PRAKATA

Syukur alhamdulillah kami panjatkan kepada Allah SWT, karena atas karuniaNya, peneliti dapat menyelesaikan disertasi yang berjudul “Preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Terhadap Penggunaan Kriteria Estetik dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Sebuah Penyelenggaraan Pameran”. Disertasi ini disusun sebagai prasyarat gelar di Prodi S3 Pendidikan Seni Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang.

Pada kesempatan ini, peneliti menyampaikan ucapan terima kasih kepada promotor Prof. Dr. Soesanto, M.Pd, kopromotor Dr. Syakir, M. Sn., dan anggota promotor Dr. Eko Sugiarto, M.Pd yang telah memberikan dorongan dan bimbingan dalam penyelesaian disertasi ini. Selain itu, peneliti mengucapkan terima kasih kepada

1. Prof. Dr. Martono, M.Si, Rektor Universitas Negeri Semarang yang telah mendorong dan memfasilitasi dalam studi lanjut program doktoral
2. Prof. Dr. Tommi Yuniawan, M.Hum., Dekan Fakultas Bahasa dan Seni Universitas Negeri Semarang yang telah mendorong, mendukung dan memfasilitasi dalam studi lanjut program doktoral
3. Dr. Agus Cahyono, M.Hum., Koordinator Program Studi S3 Pendidikan Seni FBS Universitas Negeri Semarang yang telah memberikan kesempatan, dukungan dan arahan dalam menjalani perkuliahan, penyelesaian dan ujian disertasi ini
4. Prof Dr Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A selaku penguji 1 yang telah banyak memberikan pemikiran konstruktif dalam penyempurnaan penulisan disertasi baik secara metodologi maupun substansi
5. Dr Muhamad Iban Syarif, M.Sn selaku penguji 2 yang telah banyak memberikan masukan-masukan berharga atas penulisan disertasi untuk penyempurnaan yang lebih ilmiah dan sistematis

6. Bapak dan Ibu dosen Pascasarjana Universitas Negeri Semarang yang telah banyak memberikan bimbingan dan ilmu kepada peneliti selama kuliah
7. Bpk Surman (almarhum) dan Ibu Widayati, kedua orang tua yang selalu membimbing dan memperjuangkan untuk selalu bisa sekolah
8. Nurul Novitasari, Adzkiya Muvi dan Ayzin Faeyza Muvi, istri dan kedua anaku yang selalu memberikan motivasi dan semangat kekeluargaan yang hangat
9. Mas Eko Haryanto, Mba Asih, Mba Ning, Mas Tri, Hadi dan de Ita, kakak dan adik di keluarga Demak yang memberikan motivasi kehidupan yang lebih baik dan semangat berkarya
10. Bpk Djoko Saryono (almarhum) dan Ibu Lin Asfiah (almarhumah) dan Mas Firman dan Mba Meme, kedua mertua dan kakak ipar dan seluruh anggota keluarga Magelang yang telah memberikan rasa persaudaran dan kekeluargaan yang kuat dalam menapaki kehidupan yang lebih baik
11. Bapak Chris Dharmawan pemilik Semarang Gallery, Mas Wisnu manajer Semarang Gallery, Ibu Jenni pemilik Sangkring Art Space dan Mas Jefri manajer Kiniko Art yang telah berkenan memberikan informasi yang dibutuhkan dalam kegiatan penelitian ini
12. Pak Supatmo, Pak Gunadi, Bu Atip, Pak Ahmad Syai, Bu Mursidah, Bu Isnawati, Pak Arif hidayat dan Bu Sri Hermawati, teman-teman mahasiswa S3 Pendidikan Seni UNNES angkatan 2020 yang telah saling mensupport motivasi dan semangat untuk menyelesaikan disertasi ini.
13. Rekan sejawat dosen Prodi S1 Seni Rupa, Prodi S1 Pendidikan Seni Rupa dan Prosi D3 Desain Komunikasi Visual, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Semarang yang selalu memberikan dukungan dan semangat serta memberikan informasi pendukung terhadap data atau substansi proposal disertasi ini dengan diskusi-diskusi yang konstruktif.
14. Keluarga Bapak Dr Sugiyanto, M.Pd di Jepara atas support dan dukungannya yang luar biasa sehingga dapat membantu dukungan administratif dalam menapaki perkuliahan dan penyelesaian serta ujian disertasi

15. Nadia Sigi Prameswari, S.Sn, M.Sn. dan Mas Jaya atas bimbingan dan arahan dalam penulisan manuskrip hingga diterbitkan dalam jurnal terindeks Scopus, Muhammad Rahman Athian, S.Pd., M.Pd atas sikap aktif respon dalam setiap kebutuhan dukungan literatur yang saya butuhkan, Mardi, S.Pd., M.Pd atas sikap support bijak dan kata-kata reflektif dalam mensikapi kehidupan yang berkontribusi dalam penyelesaian disertasi ini, Dr M Fakhri Naam atas kesediaan dan keilkhasannya dalam meminjamkan disertasinya dan Mas Djati Widagdo, Ph.D atas dukungan dan semangatnya untuk segera lulus S3
16. Suratno, Ikhwan, Agus Ramadhani, Supriyanto dan teman-teman kuliah S1 Pendidikan Seni Rupa FBS UNNES tahun angkatan 1999 yang telah memberikan semangat kebersamaan sehingga menambah kekuatan untuk menyelesaikan disertasi ini.

Peneliti sadar bahwa dalam disertasi ini masih terdapat kekurangan. Kritik dan saran yang bersifat membangun dari semua pihak sangat peneliti harapkan. Semoga disertasi dapat bermanfaat dan memberikan kontribusi bagi pengembangan ilmu pengetahuan dunia kesenirupaan.

Semarang, 11 Januari 2024

Mujiyono

DAFTAR ISI

HALAMAN COVER	I
PERSETUJUAN PENGUJI	ii
PERNYATAAN KEASLIAN	iii
MOTTO DAN PERSEMBAHAN	iv
ABSTRAK	v
ABSTRACK	vi
PRAKATA	vii
DAFTAR ISI	x
DAFTAR TABEL	xvi
DAFTAR GAMBAR	xviii
DAFTAR LAMPIRAN	xxi
BAB I PENDAHULUAN	1
1.1 Latar Belakang Masalah.....	1
1.2 Identifikasi Masalah.....	10
1.3 Cakupan Masalah.....	13
1.4 Rumusan Masalah.....	15
1.5 Tujuan Penelitian.....	16
1.6 Manfaat Penelitian.....	17
BAB II TINJAUAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR.....	20
2.1 Kajian Pustaka.....	20
2.2 Landasan Teoretis.....	22
2.2.1 Pengertian Preferensi	22
2.2.2 Pengertian Kriteria Estetik.....	26
2.2.3 Pengertian Evaluasi Bobot Karya Seni.....	27
2.2.4 Galeri dalam Medan Sosial Seni Rupa.....	29

2.2.5	Seni Rupa Kontemporer	32
2.2.6	Dimensi Filsafat pada Estetika Seni Rupa Kontemporer....	39
2.2.7	Pengantar Teori Estetika	43
2.2.8	Teori Estetika Menurut Eaton.....	48
2.2.9	Teori Estetika Menurut Monroe Beardsely.....	52
2.2.10	Seni dalam Komunikasi Roman Jakobson.....	54
2.2.11	Teori Praktik Sosial Pierre Bourdieu.....	58
2.3	Kerangka Berpikir.....	60
BAB III	METODE PENELITIAN.....	61
3.1	Pendekatan Penelitian.....	61
3.2	Desain Penelitian.....	62
3.3	Subjek Penelitian.....	62
3.4	Fokus Penelitian.....	63
3.5	Setting Penelitian.....	63
3.6	Sumber Data Penelitian.....	64
3.7	Teknik Pengambilan Sampel.....	68
3.8	Teknik Pengumpulan Data.....	69
3.9	Teknik Keabsahan Data.....	70
3.10	Teknik Analisis Data.....	71
BAB V	PROFIL SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART DALAM PERKEMBANGAN SENI RUPA KONTEMPORER DI INDONESIA.....	74
4.1	Perkembangan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia.....	74
4.2	Profil Semarang Gallery	77
4.3	Profil Sangkring Art Space	80
4.4	Profil Kiniko Art.....	84
BAB V	JALUR SELEKSI PARTISIPASI SENIMAN DALAM KEIKUTSERTAAN PAMERAN SENIRUPA DI SEMARANG	87

	GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART.....	
5.1	Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery.....	87
5.2	Pameran Seni Rupa di Sangkring Art Space.....	91
5.3	Pameran Seni Rupa di Kiniko Art	97
5.4	Pameran Seni Rupa Kontemporer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam Konteks Industrialisasi Pasar....	102
5.5	Jalur Seleksi Partisipasi Seniman dalam Keikutsertaan Pameran Seni Rupa Kontemporer di Semarang Gallery Sangkring Art Space dan Kiniko Art	113
BAB VI	MODEL PENILAIAN ESTETIK DALAM PENYELEKSIAN LUKISAN PADA PAMERAN SENI RUPA KONTEMPORER DI SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART.....	129
6.1	Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery.....	130
	6.1.1 Materi Karya Pameran di Semarang Gallery.....	130
	6.1.2 Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery.....	144
	6.1.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman.....	145
	6.1.2.2. Berdasarkan Aspek Karya.....	154
	6.1.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiator.....	166
	6.1.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks.....	171
6.2	Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Sangkring Art Space.....	174
	6.2.1 Materi Karya Pameran di Sangkring Art Space	174
	6.2.2 Pertimbangan Penilaian Estetik pada Penyeleksian Karya Pameran di Sangkring Art Space.....	212

6.2.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman.....	213
6.2.2.2. Berdasarkan Aspek Karya.....	218
6.2.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiator.....	228
6.2.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks.....	235
6.3 Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Kiniko Art.....	240
6.3.1 Materi Karya Pameran di Kiniko Art	241
6.3.2 Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Kiniko Art	253
6.3.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman.....	253
6.3.2.2. Berdasarkan Aspek Karya.....	256
6.3.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiator.....	263
6.3.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks.....	266
6.4 Persamaan dan Perbedaan Penilaian Estetik Pada Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art	268
6.4.1 Persamaan dalam Pertimbangan Nilai Estetik Karya pada Penyeleksian Pameran	269
6.4.2 Perbedaan dalam Pertimbangan Nilai Estetik Karya pada Penyeleksian Pameran	275
6.5 Model Penilaian Estetik Integratif dalam Penyeleksian Materi Karya Pameran.....	284
BAB VII PREFERENSI KRITERIA ESTETIK DALAM PENYELEKSIAN KARYA LUKISAN PADA PAMERAN SENI RUPA KONTEMPORER DI SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART.....	293
7.1 Penyeleksian Nilai Estetik Lukisan Berbasis Level Apresiasi	293
7.1.1 Level Afeksi.....	294

7.1.2	Level Persepsi.....	295
7.1.3	Level Kognisi.....	296
7.2	Preferensi Kriteria Estetik untuk Penilaian dalam Penyeleksian Karya Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art	298
7.2.1	Visual Estetik.....	299
7.2.2	Narasi.....	308
7.2.3	Relevansi Isu Kekinian.....	312
7.2.4	Inovasi.....	315
7.2.5	Ekspresi Personal.....	319
7.2.6	Kemenarikan Simbol.....	323
7.2.7	Teknik atau Craftmanship.....	326
7.2.8	Penggunaan Material Kejut.....	328
7.2.9	Tema.....	330
7.2.10	Kriteria Lain-Lain (Ukuran, Gaya, Formalistik, Dll).....	334
7.3	Penilaian Estetik Lukisan Berdasarkan Kriteria Wajib dan Kriteria Relatif.....	335
7.3.1	Kriteria Estetik Wajib.....	340
7.3.2	Kriteria Estetik Relatif.....	442
7.4	Asumsi Baru dan Implikasi Kriteria Estetika Universal dan Kriteria Estetika Relatif bagi Dunia Pendidikan Seni Rupa.....	352
BAB VIII RELEVANSI PENYELEKSIAN KARYA DALAM PENYELENGGARAN PAMERAN PADA SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART DALAM KONTEKS PENDIDIKAN SENI.....		361

8.1 Proses Seleksi Karya sebagai Sumber Pembelajaran Kreativitas Bagi Seniman.....	361
8.2 Penyeleksian Karya sebagai Media Pembelajaran Apresiasi Bagi Tim Kurator.....	366
BAB IX PENUTUP	371
9.1 Simpulan	371
9.2 Temuan	373
9.3 Implikasi	374
9.4 Saran	375
DAFTAR PUSTAKA	378
LAMPIRAN.....	385

DAFTAR TABEL

Tabel 5.1	Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery Tahun 2017 sd 2023	89
Tabel 5.2	Pameran Seni Rupa di Sangkring Art Space Tahun 2017 sd 2023	94
Tabel 5.3	Pameran Seni Rupa di Kiniko Art Tahun 2017 sd 2023.....	99
Tabel 5.4	Kategori Ukuran Karya	119
Tabel 6.1	Materi Karya yang Dipamerkan di Semarang Gallery pada 2002-2023.....	131
Tabel 6.2	Deskripsi dan Analisis Karya di Semarang Gallery Berdasarkan Kelompok Seniman.....	160
Tabel 6.3	Deskripsi dan Analisis Karya di Semarang Gallery Berdasarkan Kesatuan, Kompleksitas, dan Intensitas.....	166
Tabel 6.4	Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Apresiator di Semarang Gallery.....	170
Tabel 6.5	Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Konteks di Semarang Gallery.....	174
Tabel 6.6	Materi Karya yang Dipamerkan di Sangkring Art Space pada 2002-2023.....	175
Tabel 6.7	Deskripsi dan Analisis Karya di Sangkring Art Space Gallery Berdasarkan Kelompok Seniman.....	219
Tabel 6.8	Deskripsi dan Analisis Karya di Sangkring Art Space Berdasarkan Kesatuan, Kompleksitas, dan Intensitas.....	225
Tabel 6.9	Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Apresiator di Sangkring Art Space.....	235
Tabel 6.10	Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Konteks di Sangkring Art Space.....	239

Tabel 6.11	Materi Karya yang Dipamerkan di Kiniko Art pada 2002-2023.....	240
Tabel 6.12	Deskripsi dan Analisis Karya di Kiniko Art Berdasarkan Kelompok Seniman.....	257
Tabel 6.13	Deskripsi dan Analisis Karya di Kiniko Art Berdasarkan Kesatuan, Kompleksitas, dan Intensitas.....	261
Tabel 6.14	Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Apresiator di Kiniko Art	265
Tabel 6.15	Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Konteks di Kiniko Art.....	267
Tabel 6.16	Perbandingan Jumlah Lukisan dan Non Lukisan Pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art.....	268
Tabel 6.17	Persamaan Pertimbangan Pemilihan Lukisan Kontemporer pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Berdasarkan Sisi Seniman, Karya Seni, Apresiator, dan Konteks.....	274
Tabel 6.18	Perbedaan Pertimbangan Kriteria Pemilihan Lukisan Kontemporer pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Berdasarkan Sisi Seniman, Karya, Apresiator, Konteks.....	283
Tabel 6.19	Model Penilaian Yang Digunakan dalam Menilai Karya Seni	289
Tabel 7.1	Karakteristik Kriteria Estetik Wajib dan Kriteria Estetik Relatif dalam Kelayakan Lukisan pada Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art.....	346

DAFTAR GAMBAR

Gbr. 2.1.	Bagan Kerangka Berpikir	60
Gbr. 4.1	Suasana pengunjung yang mengapresiasi karya di ruang pameran lantai 2 Semarang Gallery	80
Gbr. 4.2	Persiapan pemasangan karya pada ruang pameran di lantai 1 di Sangkring Art Space pada saat Pameran Yogya Annual Art 2022 ...	83
Gbr. 4.3	Pengunjung pameran lukisan di ruang pameran lantai 1 Kiniko Art, Yogyakarta	85
Gbr. 5.1	Struktur organisasi pada sebuah galeri seni rupa di Indonesia mengutip	114
Gbr. 5.2	Jalur Seleksi Partisipasi Seniman dalam Keikutsertaan Pameran Berdasarkan Modal Kapital Galeri dan Seniman.....	126
Gbr. 6.1.	Seorang kurator akan menjelaskan kepada publik mengenai keunikan karya dari sisi sebagai pakar.....	144
Gbr. 6.2.	Andy Dewantoro, <i>Isolation</i> , Akrilik Pada kanvas, 180 x240 cm, 2013	156
Gbr. 6.3.	Nurhidayat, “ <i>Erotique, Toxique, Exotique</i> ”, Akrilik pada Kanvas, 120x 160 cm, 2011.....	159
Gbr. 6.4.	Pengunjung saat melihat pameran dapat secara leluasa menikmati lukisan. Petunjuk pemahaman karya selalu disertakan lewat pengantar kuratorial yang tertempel di dinding atau katalog.....	167
Gbr. 6.5.	I Made Wiradana Encient energy 150 x 200 cm, <i>Mix Media on Canvas</i> , 2018.....	217
Gbr. 6.6.	Suasana pameran di Sangkring Art Space. Pengunjung dapat menikmati karya yang beraneka ragam corak perbentukannya secara nyaman dengan ruang yang luas	233
Gbr. 6.7.	Rizal Hasan, <i>Just Chill</i> , Akrilik Pada Kanvas, 200x150 cm, 2022....	256

Gbr. 6.8.	Pengunjung dengan mudah akan terpengaruh terkagum dengan awalan sensasi pada warna yang datar, polos, pastel secara beragam.	265
Gbr. 6.9	Model Penilaian Lukisan Kontemporer yang Mengintegrasikan Pertimbangan dari Aapek Karya Seni, Seniman, Apresiator, dan Konteks secara reflektif.....	290
Gbr. 7.1	Skema pola penyeleksian lukisan oleh tim kurasi galeri melalui apresiasi level afeksi, perspesi, dan kognisi berbasis data seniman, karya seni, apresiator dan konteks.....	297
Gbr. 7.2	Sebuah lukisan yang terpilih untuk dipasang di sebuah kantor	302
Gbr. 7.3	Anton Afganial, <i>Uncertainty</i> , Acrylic on canvas, 120 x 120cm, 2021	308
Gbr. 7.4	Tara Astari Kasenda, <i>Odayeri</i> , Oil on Canvas, 81 x 65 cm, 2020 ...	312
Gbr. 7.5	Gilang Fradika, <i>Fragment (Even-in-the-Quietest-Moment)</i> , Acrylic on Canvas, 150 x 200 cm, 2020	314
Gbr. 7.6	Evi Pangestu, <i>Obvious Settlement</i> , Acrylic on Canvas, 150 x 150 cm, 2022.....	318
Gbr. 7.7	Ayurika, <i>Pause</i> , 200 x 200 cm, Oil on Canvas, 2022 dan Bunga Jeruk Permata Pekerti, <i>Keeping Up with the Tiger#2</i> , 100 x 110 cm, Oil on Canvas, 2022	321
Gbr. 7.8	Danni Febriana, <i>Merapi: Reading History</i> , 195 x 195 cm, Charcoal on Canvas, 2020	326
Gbr. 7.9	Anggar Prasetyo, <i>Face of Patience #3</i> , Mix Media, Acrylic on Canvas, 145 x 145 cm, 2020	328
Gbr. 7.10	Anagard, <i>Seperti Sebuah Mantra</i> , 110 x 223 cm, Stencil, Spray Paint on Alumunium, 2022	330
Gbr. 7.11	Maryanto, <i>Anthropogenic</i> , 200 x 300 cm, Acrylic on Canvas, 2022	333
Gbr. 7.12	Alur Preferensi Penilaian Lukisan Kontemporer berdasarkan Kriteria Universal dan Kriteria Relatif dalam Penyelenggaraan Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art	348

Gbr. 7.13	Kriteria isu kontekstual sebagai penentu lukisan terdefiniskan kontemporer dan kriteria inovasi sebagai penentu bobot lukisan kontemporer.....	356
Gbr. 8.1	Proses Pendidikan Seni melalui Pembelajaran Kreativitas dan Apresiasi dalam Proses Seleksi Karya pada sebuah Penyelenggaraan Pameran di Galeri.....	369

DAFTAR LAMPIRAN

Lampiran 1	Glosarium.....	385
Lampiran 2	Instrumen Penelitian.....	388
Lampiran 3	Dokumentasi.....	399
Lampiran 4	SK Promotor, Kopromotor, dan Anggota Promotor.....	403
Lampiran 5	Surat Izin Observasi.....	404

BAB I

PENDAHULUAN

1.1. Latar Belakang Masalah

Keberadaan seni rupa di Indonesia tumbuh dan berkembang dari masa pra sejarah, tradisional, modern dan kontemporer. Seni tradisional yang bersifat kedaerahan, religius, sederhana dan anonim berlanjut ke seni rupa modern yang berciri universalisme dan sekarang berkembang seni rupa kontemporer yang berciri perayaan perbedaan. Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) yang lahir pada tahun 1970 adalah penanda kelahiran seni rupa kontemporer Indonesia. Banyak seniman yang mulai tidak puas terhadap gaya dan aliran seni rupa modern seperti yang dianut gerakan Mooi Indie dan Persagi. GSRB menolak pembatasan sekat seni tinggi dan seni rendah dan mengakomodasi material secara tidak terbatas sesuai dengan prinsip seni kontemporer di Barat yang meniadakan klasifikasi *high art* dan *popular art*. GSRB telah menginspirasi seniman terus berkeaktivitas dengan keragaman ide material, tema, penggunaan idiom yang tidak terbatas. Berbagai alternatif jenis karya sangat bermunculan meskipun masih memunculkan nafas identitas kejatidirian keindonesiaan (Burhan, 2006).

GSRB sangat terpengaruhi oleh gerakan seni rupa kontemporer yang berkembang di Barat. Filsafat poststrukturalisme dan dekonstruksi telah menghidupkan pluralisme dan menghargai tradisi masa lalu untuk didaur ulang dalam konteks kekinian (Sumartono, 2000). Berbagai macam karya seni rupa kontemporer terus

tumbuh sampai sekarang. Beberapa seniman kontemporer berkarya dengan merayakan pembongkaran seni rupa modern dalam bentuk permainan, lelucon, daripada esensi nilai pengetahuan. Idiom estetik dan material yang digunakan sifatnya hanya mendaur ulang, mengambil idiom masa lalu untuk digunakan sebagai penyindir, penghargaan akan masa lalu, sekaligus hanya berbentuk kebaruan tampilan. Tidak ada esensi ruh atau ekspresi yang baru dalam seni kontemporer (Piliang, 2003). Seni rupa kontemporer sangat dinamis dalam konteks masa kini dan penuh kebebasan akan ide, material, estetika, *subject matter*, teknik, dan lain sebagainya (Stalabrass, 101).

Implikasi gerakan kontemporer tersebut, berbagai galeri dan museum tumbuh subur di berbagai kota besar Indonesia mulai dari Jakarta, Semarang, Bandung, Surabaya, Denpasar, dan Yogyakarta serta lainnya untuk merespon berbagai kemungkinan seni kontemporer potensial yang muncul (Burhan, 2006). Keberadaan ruang pameran telah menjadi sebuah ekosistem yang tidak bisa dipisahkan dari gejolak kreasi penciptaan. Mulai tahun 1980, banyak galeri menggelar pameran secara intensif dalam jeda waktu yang tidak terlalu lama.

Pameran silih berganti. Berbagai jenis galeri menampilkan karya atas dasar proses seleksi sesuai visi galeri. Tujuan pendirian galeri beragam mulai memamerkan karya, memberikan wadah bagi seniman untuk mengaktualisasikan gagasan, membuka ruang dialog, mengedukasi publik, menjual karya kepada kolektor dan unit budaya yang berkontribusi bagi kemajuan seni rupa. Tujuan galeri sangat berbeda tergantung visi dasar pendiriannya. Terdapat galeri berorientasi *market*. Terdapat pula, galeri yang

berorientasi idealis ingin memajukan dunia seni. Visi tersebut merupakan salah satu strategi adaptasi yang telah ditetapkan secara matang agar keberadaannya terus eksis.

Seiring hal tersebut, karya seni rupa kontemporer yang dipamerkan oleh galeri sangat beraneka ragam wujudnya, rumit, dan kontradiktif. Seni rupa kontemporer yang bersifat pluralistik dan kontekstual mengakibatkan keindahannya sangat terbuka dan berkembang terus-menerus. Semua benda termasuk sesuatu yang *remeh temeh* berpotensi menjadi seni kontemporer dengan pola idiom *pastiche*, parodi, *kitsch*, *camp* dan *schizophrenia* (Piliang, 2003; Binkley, Timothy. 1977). Perbendaharaan istilah-istilah sebagai ciri seni rupa kontemporer pun sulit dimengerti dalam substansi kebenaran yang sama. *Double coding*, *doconstrutive*, *intertext*, *hibrida*, *schizophrenis*, *ecletiz*, *allegori*, *anti naratif*, *bricolage*, *difference*, dan lain sebagainya tidak mencukupi untuk menjelaskan keindahan seutuhnya. Ketidaktuntasan ini disebabkan estetika kontemporer memiliki jangkauan yang hampir menyentuh seluruh pembongkaran nilai-nilai modern (Piliang, 2003).

Kriteria penilaiannya sangat dinamis. Wujud kehadirannya tidak mampu dijelaskan dengan ukuran standar keindahan yang stabil. Berbeda dengan pengukuran keindahan seni rupa modern yang lebih memiliki standar kebakuan karena selaras dengan aliran-alirannya seperti realisme, ekspresionisme, surealisme, kubisme, dadaisme, dan lain sebagainya (Soedarso, 2006; Djelantik, 1999; Hospers, 1982). Karya realisme sangat memperhitungkan tingkat kemiripan subyek lukisan dengan realitas yang diacunya. Ekspresionisme diukur berdasarkan tingkat kedalaman atau intensitas ungkapan emosi yang diungkapkan.

Akibatnya, masih banyak publik yang mengalami kesulitan mengapresiasinya. Mereka sulit memperoleh pengalaman estetik sekaligus pencerahan nilai-nilai intelektualnya. Masih minimnya kualitas pengantar kuratorial menjadikan kondisinya tambah memprihatinkan. Kuratorial lebih banyak mendeskripsikan daripada mengeksplanasi substansi nilai keindahannya. Jikapun berbicara keindahan kesan spekulatifnya masih menonjol akibat tidak didukung *research* yang memadai. Kreativitas terdeskripsikan hanya sebagai proses mendaur ulang masa lalu dengan idiom masa kini untuk hanya mencari kesegaran, permainan, dan menolak kemapanan. Keindahannya kurang terargumentasikan secara maksimal.

Kesulitan mengapresiasi seni rupa kontemporer dipengaruhi pula bentuk-bentuk materi pameran yang tidak hanya berbentuk *singular art* akan tetapi *multiple art* pula (Irvin, S. and Dodd, J., 2017). *Multiple art* tampil dalam gabungan antara lukisan, grafis, patung, fotografi, dan lain sebagainya. *Singular art* terdiri karya lukisan, patung, grafis, atau keramik atau lainnya dalam bentuk tunggal. Sebagai karya kontemporer, subjek karya mudah dikenali dengan tampilan seperti *popular art* akan tetapi pemahamannya membutuhkan kontemplatif yang tinggi (Winston, 1995).

Seniman Indonesia dalam merespon permasalahan kehidupan kekinian baik pada ekonomi, pendidikan, kesehatan, sosial, budaya, politik dan lain sebagainya juga menggunakan modus kreatif dengan berbagai aliran yang saling campur, terkadang hanya mengutip, merayakan, menduplikasi, mengimitasi berbagai simbol yang sudah ada. Menurut Horne (2015) dan Meskimmon (1996) karya tersebut seringkali hasil refleksi, revisi ulang sekaligus investasi untuk dipertanyakan ulang dan diasosiasikan

ulang nilai dan *value* simbol itu sendiri. Simbolnya sulit diapresiasi karena keanehan, kejanggalan, dan campur aduknya berbagai simbol yang tidak dalam satu kultur, satu periode, atau satu sistem tertentu. Perbentukan simbol yang dihadirkan relatif sama namun jika publik membacanya. Tanpa dukungan kecerdasan kognitif dan pengalaman estetik yang memadai maka nilai keindahan yang tertangkap bisa tidak sesuai harapan (Frois and Silva, 2014).

Publik pun mudah terjebak dan tergoda untuk menafsirkan simbol dalam paradigma modern dan justru melupakan eksistensi dan peran simbol itu sendiri. Simbol karya posmodern sudah seharusnya dimengerti bukan atas dasar kepakemaan tetapi lebih ke *pleasure*. Barthes dalam Sunardi (2004) menyatakan bahwa seniman sebagai pengarang telah dianggap mati atau tidak hadir sehingga keberadaannya bukan sebagai otoritas penentu makna. Kriteria pengukuran keunikan simbolnya pun membutuhkan sebuah *anchorage* yang tidak pernah final. Konteksnya bisa berubah-ubah.

Berbagai gambaran tersebut mempertegas bahwa keunikan seni rupa kontemporer sangat sulit ditemukan dalam kebakuan kriteria yang final. Beberapa pakar terdahulu telah merintis dalam mengkonseptualisasi kriteria-kriteria dalam mengukur bobot kualitas sebuah lukisan. Beberapa standar pedoman telah bermunculan. Feldman (1967) menyatakan bahwa penilaian keindahan karya dapat diukur berdasarkan pilihan gaya yang digunakan mulai dari ketepatan objek, kesatuan organis, emosi dan fantasi. Suzanne Langer (1953), Goodman (1976), dan Johnson (2007) telah mengembangkan seperangkat teori-teori semiotika, saraf kognitif dan

estetika eksperimental yang dapat digunakan sebagai pemahaman keindahan seni secara baik. Terry Barret (1994) mengungkapkan bahwa keindahan seni rupa dapat dinilai dari sisi ekspresionisme, formalisme, realisme, kontekstualisme, dan *craftmanship*. Berbagai pemikiran tersebut merupakan sebuah upaya menemukan standar kriteria penilaian. Namun demikian, keberadaan kriteria tersebut hampir tidak sebanding relevansinya dengan praktik seni rupa kontemporer yang sulit diprediksi. Penilaian karya seni rupa kontemporer pun menjadi sangat relatif dan bahkan bisa saling bertolak belakang diantara publik yang mengapresiasinya. Berbagai selera publik akhirnya saling tumpang tindih dan terus berubah.

Akibat sulitnya menetapkan kriteria yang baku atas keragaman keindahan karya seni rupa kontemporer, beberapa pemikir akhirnya menyarankan bahwa penentuan standar seninya dikembalikan kepada pihak institusi. Arthur Danto telah mengembangkan teori institusional. Kualitas seni dan penentuan seni sangat terkait erat dengan otonomi sebuah institusi. Morris Weitz telah menggunakan teori keterbukaan. Pemikiran tersebut sangat berkorelasi dan proporsional dalam menyikapi ragam estetika kontemporer yang berkembang tidak terbatas.

Galeri sebagai institusi dalam ekosistem perkembangan seni rupa pun tidak bisa terlepas sebagai pusat edukasi bagi masyarakat. Galeri sebagai institusi seni diharapkan memiliki otoritas yang dapat sebagai sandaran penentu kualitas sebuah karya seni rupa kontemporer. Galeri memikul tanggung jawab untuk dapat memberikan dasar-dasar argumentatif keindahan karya seni yang kuat agar dapat membentuk masyarakat yang kritis. Proses kreativitas seniman yang liar harus terus diberi ruang

apresiasi yang sepadan agar perkembangan seni terus berkembang. Intensitas pameran yang tinggi pada galeri merupakan bukti bahwa pasar memiliki kebutuhan terhadap karya seni rupa kontemporer. Selera mereka harus dapat terjembatani informasi-informasi yang dapat memperkuat nilai mutu sebuah karya. Memamerkan karya tersebut tentunya harus disertai dengan tanggung jawab menjelaskan sisi-sisi keindahannya kepada publik. Dasar pijakan dalam penyeleksian karya perlu terkomunikasikan dengan penjelasan kriteria yang relevan meskipun terkadang tidak dapat memuaskan banyak pihak.

Berangkat hal tersebut, galeri memiliki tantangan menyiapkan strategi kuratorial agar setiap kriteria keindahan yang digunakan untuk menjelaskan keunikan karya dianggap relevan dan masuk akal. Setiap penyeleksian karya tidak asumsi berdasarkan karya saja akan tetapi memerlukan dukungan seniman, apresiator, maupun kontekstual. Seniman sebagai sosok yang melahirkan karya menjadi sumber pertimbangan untuk mengetahui maksud gagasan penciptaannya. Begitupula, publik menjadi sumber penilaian yang tidak terlewatkan karena selera-seleranya sebagai penikmat karya cenderung berubah-ubah dan beragam. Peristiwa kekinian juga menjadi konteks dalam penilaian.

Berdasarkan sumber-sumber penilaian tersebutlah, setiap pameran memperoleh dasar pijakan dalam mempertanggungjawabkan nilai-nilai keindahan. Tim kuratornya tentunya selalu berdiskusi dalam memutuskan kelayakan sebuah karya untuk dipamerkan. Setiap galeri tentunya memiliki kecenderungan pilihan selera karya yang berbeda-beda. Pilihan karya senantiasa diseleraskan dengan tujuan dan strategi

yang telah ditetapkan. Atas dasar tersebut, tidak adanya konsensus atau kesepakatan kriteria dalam menilai karya pada setiap galeri. Masing-masing memiliki pedoman penyeleksian karya yang berbeda dan bisa pula sama.

Atas dasar itulah, galeri memiliki kecenderungan menggunakan kriteria estetika yang berbeda-beda dalam setiap penyeleksian karya. Pilihan karya yang terbaik muncul dari diskusi anggota tim kurasi dengan pemilik galeri. Penilaian subjektif diantara anggota tim kurasi seringkali didebatkan untuk memperoleh pemahaman keindahan yang lebih obyektif. dengan berbagai macam argumentasi persepsi artistik dan estetika masing-masing. Diskusi estetika kontemporer seringkali memunculkan kriteria estetika yang tidak terduga.

Ada galeri yang mengutamakan keunikan karya sebagai standar seleksi. Terdapat pula galeri yang berani memamerkan karya intelektual meskipun visualnya kurang menawan. Galeri ini menganggap karya yang mengkritisi capaian estetika yang mapan dianggap lebih berbobot mutunya karena membuat kemajuan seni lebih berprospek. Ada galeri yang menyukai penyajian simbol poststruktural daripada struktural atau representatif. Kriteria inovasi juga sering dihargai galeri karena sisi kebaruannya dengan tidak melakukan pengulangan.

Berbagai kriteria lainnya yang sering muncul dalam proses seleksi tersebut adalah material, formalisme, pesan, tema dan lain sebagainya. Berbagai properti fisik seperti tekstur, keseimbangan, kedinamisan, shape, kedinamisan, pencahayaan, ruang dan form juga sering menjadi perdebatan diantara anggota tim seleksi dalam

memutuskan kelayakan lukisan. Di samping itu pun, masih ada pertimbangan efek kejut, warna, layout, tema, dan idiom tradisional dan lainnya.

Berdasarkan hal tersebut, setiap galeri memiliki kriteria estetika yang tidak sama dalam menyajikan kategorisasi pameran yang akan dilaksanakan. Keinginan menyuguhkan wacana estetika untuk membuat publik tercerahkan selalu dipertimbangkan secara matang terhadap pilihan karya seniman. Kriteria penilaian yang digunakan tim kurasi galeri sebagai dasar penyeleksian karya perlu digali untuk memperoleh pemahaman keindahannya secara utuh. Mengkaji karya seni rupa kontemporer ini yang dipamerkan pada galeri tertentu harus dikaji untuk memperoleh penjelasan keunggulan-keunggulan nilai estetikanya secara kritis. Kenyataannya, berbagai macam galeri yang mengidentitaskan diri bereputasi kontemporer memiliki dasar nilai *judgement* yang berbeda-beda. Beberapa nilai estetis yang melekat pada seni rupa modern terkadang masih diakui keberadaannya sebagai pembentuk struktur karya kontemporer yang berkualitas. Pendekatan penilaian karya kontemporer terkadang masih melibatkan estetika modern.

Dalam konteks tersebutlah, keindahan sebuah karya seni rupa kontemporer yang telah dipamerkan perlu diurai dengan cara yang lebih sistematis, terukur, dan lebih ilmiah dalam rangka menelusuri model evaluasi kualitas karya seni kontemporer dan preferensi yang digunakannya. Pola-pola konsistensi ukuran yang digunakan merupakan bukti dokumen yang penting sebagai preferensi estetika kontemporer galeri. Bukti yang ilmiah, rasional, dan logis serta dapat dipertanggungjawabkan

melalui teori-teori estetika akan cepat membantu berlangsungnya proses apresiasi pada sebuah karya secara lebih optimal.

1.2. Identifikasi Masalah

Kualitas keindahan seni rupa kontemporer dalam konteks masa kini sangat sulit dijelaskan secara lebih operasional. Ukuran-ukuran keindahan yang digunakan sebagai dasar penentuan harga dan bobotnya kualitas sangat beragam. Karya kontemporer yang mendekonstruksi kepakeman akan melahirkan ide, material, estetika, *subject matter*, teknik, dan lain sebagainya yang bebas dan tidak pernah diduga sebelumnya. Hasil review sistematis terhadap penelitian terdahulu, kontemporer Indonesia berciri spritual dibandingkan seni rupa Barat, hibrida antara tradisi dan modern, beridentitas tradisi lokal (Sabana, 2011, Saidi, 2011). Realitas seni dan non seni selalu direspon dalam cara-cara simulasi atas dasar kekritisian dalam bentuk *pastiche*, *schizophrenik*, *parodi*, *kitsch*, *camp* (Piliang, 2003). Belum diperoleh penjelasan secara teoretik kualitas estetik karya seni kontemporer.

Dalam perspektif demikian, berbagai macam galeri dan museum memamerkan keragaman lukisan karya seniman *emerging* dan profesional kontemporer Indonesia. Keragaman karya direspon dan diseleksi tim kurasi pameran berdasarkan visi galeri melalui pertimbangan ekonomis, kualitas estetik, dan masa depan seni. Secara teoretik kualitas estetik karya seni kontemporer sulit didefinisikan secara tunggal. Kriteria evaluasi atas kualitas materi karya seni rupa kontemporer tampak majemuk dan sulit didefinisikan secara tunggal. Namun di lapangan, berbagai macam galeri terus mampu

melakukan proses penyeleksian dan pemilihan karya kontemporer berdasarkan selera dan visi galerinya. Keragaman estetika karya kontemporer membuka terbuka peluang setiap galeri memilih kriteria estetika kontemporer yang berbeda.

Atas dasar tersebutlah, penelitian ini hanya ingin mengutip dan memotret pilihan kriteria estetika yang digunakan pada suatu galeri dalam menentukan dan menseleksi kualitas atau bobot keindahan karya. Sebuah karya seni rupa kontemporer memungkinkan untuk diukur karena kualitas ide atau gagasan ungkapan, komposisi, daya kejut, tema, simbolisasi, kontekstual, ekspresi, penyajian dan lain sebagainya. Beragam karya yang dipilih galeri tentunya telah melalui serangkaian tahapan evaluasi dengan kriteria yang spesifik. Kriteria nilai keindahan formalistik (modern) masih menjadi pilihan pengukur keindahan sebuah seni rupa baik modern maupun kontemporer seperti penelitian yang dilakukan oleh Winston (1995), Martin S. Lindauer dan Doreen A. Long (1986) dan Andrian C North and David J. Hargreaves (1996).

Karakteristik nilai keindahan seni rupa posmodern akan diukur dengan penggunaan nilai-nilai kekuatan ide kognitif dengan simbolisasi yang digunakan dalam bingkai konteks (ruang dan waktu) saat penciptaan karya. Perspektif simbol menjadi sangat penting karena hakikat karya posmodern atau kontemporer lahir karena bahasa visual merupakan sistem bahasa tanda. Sebagai sistem bahasa tanda maka keberadaannya telah menjadi sebuah simbol yang pemaknaannya akan selalu mengalami pendekonstruksian yang tidak berpusat (logosentrisme). Pemaknaan *multilayer* denotatif dan konotatif sangat mewarnai karya posmodern.

Atas dasar tersebutlah, identifikasi masalah hanya memfokuskan pada persoalan preferensi estetika kontemporer pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam perkembangan seni rupa Indonesia. Kecenderungan preferensi estetika kontemporer tersebut secara teoretik akan mampu memunculkan hubungan konseptual antara kriteria estetika dengan beragam karakteristik lukisan kontemporer. Selain itu, terbentuk pula pola-pola konsisten dan ketidakkonsistenan antara pertimbangan penyeleksian karya pada sebuah galeri berdasarkan sumber-sumber standar estetika seni rupa kontemporer.

Pemilihan karya pada galeri tersebut atas dasar pertimbangan bahwa Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memiliki eksistensi yang luar biasa sejak berdiri sampai sekarang. Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memiliki kemampuan adaptasi strategi yang efektif dalam menjalankan fungsi ekonomi, pengembangan karir seniman serta memajukan seni rupa dalam konteks perkembangan seni rupa baik skala nasional dan internasional yang terus dinamis. Keberanian membawa nafas ideologi kontemporer dalam setiap pelaksanaan pameran merupakan sebuah kualitas galeri yang telah teruji. Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art telah bereputasi internasional dalam dengan bukti beberapa kali ikut ajang festival pameran seni rupa internasional. Selain itu, lokasi keberadaannya sangat strategis dengan seniman Yogyakarta yang berbasis budaya kreatif, sumber ekonomi (pasar), dan sumber *setting* wilayah yang berciri modernitas serta tradisi.

1.3. Cakupan Masalah

Jenis karya seni rupa kontemporer yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art sangat beragam. Karya kontemporer tidak hanya berbentuk *multiple art* akan tetapi *singular art* pula. *Multiple art* tampil secara gabungan antara lukisan, grafis, patung, fotografi, dan lain sebagainya. *Singular art* terdiri karya lukisan, patung, grafis, atau keramik atau lainnya dalam bentuk tunggal (Winston,1995). Dalam penelitian ini, masalah hanya mencakup pada persoalan seni lukis bukan seni patung, seni keramik, instalasi atau *performance art*. Seni lukis adalah seni rupa yang paling primadona di antara seni rupa lainnya sehingga banyak diciptakan, mudah dikoleksi, efektif untuk digunakan sebagai hiasan, dan mudah untuk dijadikan komoditi. Seni lukis yang dikaji hanya yang berbentuk *singular art* bukan dalam status bagian dari karya lain atau *multiple art*. Seni lukis secara teknik adalah karya yang diciptakan dengan menggunakan cat pada kanvas. Namun demikian dalam penelitian ini, seni lukis lebih bersifat terbuka dengan tidak menutup kemungkinan adanya penggunaan teknik drawing, sketsa, kolase, mozaik dengan tetap mempertahankan prinsip-prinsip masih bersifat dua dimensi dan penggunaan bahan cat dengan teknik kuas. Dua dimensi masih mempertahankan karya hanya dilihat dalam satu sisi depan, karya hanya berukuran panjang dan lebar. Praktik-praktik penilaian yang diamati dan dikaji hanya terbatas pada karya seni lukis dan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan *Kiniko Art*. Keterwakilan galeri yang bereputasi diharapkan hasil penelitian dapat digunakan sebagai generalisasi atas suatu konsep penyeleksian sebuah lukisan kontemporer di Indonesia berdasarkan karakteristik keindahannya.

Faktor estetika kontemporer sangat terkait dengan kondisi kemajuan seni rupa yang tengah berkembang. Memahami estetika kontemporer tentunya akan lebih mudah ketika situasi realitas yang masih bersifat relevan dijadikan sebagai konteks. Interpretasi simbol atas konteks yang tepat diharapkan lebih obyektif. Oleh karena itu, karya yang dikaji hanya dibatasi yang dipamerkan mulai rentang tahun 2017 sampai dengan 2023. Hal demikian tidak menutup kemungkinan, ada beberapa karya yang diciptakan pada tahun sebelum 2017 akan tetapi ketika dipamerkan situasinya dianggap masih relevan oleh tim kurasi.

Ukuran dekaden yaitu rentang 10 tahun diyakini masih memperlihatkan perkembangan situasi yang masih kekinian. Selain itu, agar dihasilkan bentuk dan estetika yang beragam maka karya lukisan yang dikaji tidak saja seniman profesional akan tetapi mengikutsertakan karya seniman *emerging* dan seniman pemula atau bukan arus utama. Seniman *emerging* adalah seniman muda yang memiliki potensi kreativitas yang tinggi sehingga seringkali karya yang diciptakan memiliki bobot yang kuat. Seniman profesional adalah seniman yang sudah memiliki reputasi adanya pengakuan dari berbagai pemilik galeri, sering melakukan pameran, dan memiliki harga yang cukup mahal, serta memiliki sistem pengelolaan manajerial penciptaan, pameran, dan penjualan yang baik. Seniman *emerging* adalah seniman yang memiliki nafas dan semangat berkarya yang tinggi, intensif dalam berkarya, terus mengeksplorasi inovasi dalam setiap penciptaannya akan tetapi belum diakui reputasinya secara konsisten. Seniman bukan arus utama bisa terdiri dari seniman muda yang berkarya seni dengan cara meniru gaya-gaya yang sudah ada sehingga tidak memiliki inovasi. Bisa pula,

seniman yang sudah lama berkecimpung dalam dunia kesenirupaan akan tetapi tidak pernah mampu berinovasi sesuai trend yang sedang berkembang.

Berdasarkan pembatasan-pembatasan masalah tersebut, maka masalah yang ingin diteliti hanya mencakupi persoalan seputar lukisan kontemporer yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan *Sangkring Art Space* di Indonesia mulai rentang tahun 2017-2023 terutama dalam pembentukan struktur visual karya (*subject matter*, *form*, dan *content-nya*), preferensi nilai-nilai estetis, dan karakteristik estetika seni rupa kontemporer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan *Sangkring Art Space* pada materi pameran seni lukis yang dilaksanakan pada tahun 2017-2023.

1.4. Rumusan Masalah

Berdasarkan latar belakang di atas, penelitian ini mempermasalahkan:

1. jalur seleksi partisipasi seniman dalam keikutsertaan pameran seni rupa yang diselenggarakan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mulai tahun 2017-2023 dalam perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia
2. model menilai yang digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam mengukur bobot lukisan kontemporer untuk diikutsertakan dalam pameran pada tahun 2017-2023 dalam perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia

3. preferensi kriteria estetik yang digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam penyeleksian lukisan pada pameran yang terselenggara pada 2017-2023 dalam perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia
4. relevansi penyeleksian karya dalam penyelenggaraan pameran seni rupa pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam konteks pendidikan seni

1.5. Tujuan Penelitian

Tujuan yang hendak dicapai dalam penelitian ini adalah:

1. memahami jalur seleksi partisipasi seniman dalam keikutsertaan pameran seni rupa yang diselenggarakan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mulai tahun 2017-2023 dalam konteks peta perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia.
2. memahami model penilaian estetik yang digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam mengukur bobot lukisan kontemporer saat dilaksanakan pameran pada tahun 2017-2023 dalam konteks peta perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia.
3. memahami preferensi kriteria estetik yang digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam penyeleksian lukisan dalam pameran yang terselenggara pada tahun 2017-2023 dalam konteks peta perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia.

5. Memahami relevansi penyeleksian karya dalam penyelenggaraan pameran seni rupa pada tahun 2017-2023 di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam konteks pendidikan seni

1.6. Manfaat Penelitian

Manfaat penelitian ini secara teoritik adalah sebagai berikut.

1. Memberikan pengetahuan yang lebih baru bahwa proses penyeleksian karya dalam penyelenggaraan pameran merupakan salah satu aktivitas yang dapat menghadirkan kreativitas dan apresiasi yang lebih berkembang melalui proses-prosesnya yang reflektif dan komprehensif.
2. Memberikan pengetahuan yang lebih baru bahwa preferensi kriteria estetik yang digunakan galeri dalam menyeleksi karya bersifat dinamis sangat tergantung dari medan sosial seninya. Sebuah kreativitas seniman selalu diseleksi berdasarkan kebutuhan pasar dan idealisasi galeri dalam memajukan seni rupa.
3. Memberikan dasar-dasar pijakan pemahaman estetika lukisan kontemporer lukisan di Indonesia secara yang lebih operasional, terukur, ilmiah, dan sistematis sehingga mudah dimengerti. Kualitas estetik lukisan kontemporer yang agak susah, rumit dan sulit dimengerti akan dapat lebih obyektif dinilai melalui pertimbangan kompetensi seniman, kualitas karya, apresiasi dari masyarakat, dan peristiwa ekososial budaya yang terjadi saat penciptaan dan pameran karya sehingga didapatkan dasar argumentasi yang logis dan sistematis.

4. Mengikis keragaman pengertian estetika kontemporer yang sering diklaim sangat membingungkan akibat ketidakpastiannya. Salah satu ciri seni rupa kontemporer yang dapat digunakan sebagai karakteristiknya adalah terungkapnya bahwa isu kontekstual selalu menyertai sebuah pesan dan gagasan sebagai prayarat pokok. Keberadaan ciri tersebut merupakan upaya untuk mengobyektivitas seni meskipun obyektivitas itu terus dilakukan secara berulang akibat kreativitas baru yang tumbuh menerus.

Manfaat penelitian ini secara praktis adalah sebagai berikut.

1. Institusi pendidikan seni dapat menggunakan strategi pembelajaran berbasis praktik secara reflektif terutama dalam penyelenggaraan pameran di sekolah-sekolah yang melibatkan proses-proses penyeleksian karya melalui diskusi secara intensif di antara pelaksana dalam rangka mengedukasi peserta didiknya hingga diperoleh peningkatan kreativitas dan sensitivitasnya.
2. Publik akan semakin dapat memahami dan menikmati sekaligus memperoleh pengalaman estetik terhadap lukisan kontemporer. Masyarakat diharapkan mengalami peningkatan keseimbangan antara intelektualitas dengan sensibilitas, rasionalitas dengan irrasionalitas, dan akal pikiran dengan kepekaan emosi sehingga dapat lebih terbuka kesadarannya dalam menjalani kehidupan secara lebih bijaksana.
3. Pelukis yang telah memahami kriteria pengukuran dan penilaian lukisan kontemporer akan dapat lebih memiliki kecerdasan kreatif dalam penciptaan karya. Hal ini sangat penting dilakukan karena biasanya proses penciptaan karya seniman

lukis masih mengalami hambatan dalam penyajian subjek dan form yang menarik, unik, dan komunikatif. Seniman mencari inspirasi alternatif keunikan lukisan tidak didukung landasan kerja ilmiah akan tetapi lebih sering coba-coba dalam waktu yang cukup lama namun hasil yang diharapkan seringkali jauh dari tujuan. Penelitian ini diharapkan mampu menjadi *software* seniman dalam penggalian ide *subject, form, dan content* seni lukis kontemporer yang menarik dan unik.

4. Galeri seni rupa akan dapat menyeleksi karya seni rupa kontemporer secara lebih ketat, lebih sistematis, dan lebih terukur dalam menentukan materi pameran seni rupa kontemporer dengan argumentasi-argumentasi yang lebih ilmiah karena menggunakan sumber pertimbangan yang lebih terintegratif antara seniman, karya seni, apresiator, dan konteks.

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIS, DAN KERANGKA BERPIKIR

2.1. Kajian Pustaka

Seni rupa kontemporer di Indonesia telah di kaji dalam beragam perspektif. Penelitian Djuli Djatiprambudi, 2009 yang berjudul *Komodifikasi Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Basis Sosial-Historis, Struktur dan Implikasinya* mengkaji seni rupa kontemporer secara sosial historis dalam medan seni rupa yang menyertainya. Penelitian Acep Iwan Saidi (2011) yang berjudul *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia* memfokuskan identitas karakteristik naratif pada lukisan kontemporer. Penelitian Setiawan Sabana (2011) berjudul *Nilai Spritualitas dalam Seni Rupa Kontemporer di Asia Tenggara* mengidentifikasi karakter spritual seni rupa kontemporer di Indonesia sebagai identitas yang membedakan seni rupa kontemporer di Barat. Nilai-nilai transenden atau realitas keilahian masih kuat mendominasi seniman Indonesia.

Penelitian Suwarno Wisetrotomo (2015) yang berjudul *Kuasa Kurator dalam Arus Industrialisasi Seni Rupa Indonesia* mempotret peran kurator yang memiliki kuasa menetapkan tema dan wacana seni dalam praktik industrialisasi seni. Mikke Susanto (2019) lewat penelitian *Pengembangan Indikator-Indikator Penetapan Harga Lukisan pada Panduan Penilaian Koleksi Karya Seni Istana Kepresidenan Republik Indonesia dan Implikasinya terhadap Wacana Seni* menyimpulkan nilai harga

ekonomi sebuah karya seni dipengaruhi seniman, ukuran, gaya, tema, dan lainnya. kajian dominan karya seni rupa modern yang dikoleksi museum bukan harga yang akan dijual ke pasar oleh galeri.

Penelitian tersebut belum belum mengkaji parameter nilai estetis seni rupa kontemporer terutama, kecenderungan kriteria estetik galeri sebagai dasar penetapan kelayakan artefak atau benda yang telah diolah seniman untuk dipamerkan dan model keputusan evaluasinya.

Peneliti Barat sudah mengkaji kriteria nilai estetik publik saat mengapresiasi karya. Penelitian Winston (1995) berjudul "*Simple Pleasure: The Psychological Aesthetic of High and Popular Art*" menetapkan bahwa seni populer lebih mudah disukai masyarakat luas karena bersifat sentimental dan mudah dipahami daripada seni tinggi. Penelitian Martin S. Lindauer dan Doreen A. Long (1986) yang berjudul *The Criteria Used To Judge Art: Marketplace and Academic Comparisons* menyimpulkan kesukaan apresiator dari masyarakat terpelajar dan masyarakat pebisnis terhadap lukisan tidak ada perbedaan. Kekuatan karya, ide, dan craftsmanship merupakan kriteria yang paling banyak disukai.

Penelitian Andrian C North and David J. Hargreaves (1996) yang berjudul *Affective and Evaluative Responses to the Arts* mengungkapkan bahwa respon cita rasa publik terhadap seni lebih mudah terungkap suka dan tidak suka bukan pada kehebatan sebuah karya. Argumentasi evaluasi karya yang hebat masih sangat sulit dikemukakan oleh publik. Publik mudah menangkap bentuk yang mempesona daripada ide yang ada dibalik karya.

Kajian studi pustaka tersebut memperlihatkan dasar evaluasi nilai estetis yang digunakan galeri sebagai penyelenggara pameran dan penjual lukisan merupakan celah masalah yang masih kabur. Kriteria atau indikator kualitas nilai estetik pada lukisan kontemporer yang digunakan galeri belum diteliti. Semakin penting diteliti disebabkan lukisan kontemporer terikat konteks dan simbolnya dipengaruhi filsafat poststrukturalis dan dekonstruksi sehingga terjadi ketidakmampuan makna. Di satu sisi konteks yang lain, galeri harus mampu menjual karya dan memajukan seni rupa.

2.2. Landasan Teoretis

2.2.1 Pengertian Preferensi

Preferensi adalah istilah yang berasal dari bahasa Inggris *Preference*. Preferensi dapat diartikan adalah pilihan, kecenderungan, minat, selera atau kesukaan. Preferensi merupakan sebuah kecenderungan pilihan yang lebih disukai seseorang tentang sesuatu hal baik benda, kegiatan, orang atau yang lainnya (Schaper, 1983; Rahardjo, 2018). Setiap pilihan telah melalui tahapan adanya informasi yang jelas terhadap sesuatu hal, pertimbangan yang matang, dan pemilihan keputusan dalam pilihan tertentu.

Dalam pengertian lebih spesifik, preferensi estetik sangat berkaitan dengan selera terhadap keindahan karya seni. Selera sering digunakan sebagai dasar justifikasi dari sebuah nilai keindahan. preferensi estetik adalah justifikasi sebuah selera akan keindahan. Preferensi estetika memiliki perbedaan logis dengan preferensi yang bersifat pragmatis. Preferensi keindahan sangat berkaitan dengan selera atau kemampuan untuk merasakan sesuatu secara sensitif. Selera adalah kemampuan untuk

mengapresiasi sebuah karya tanpa adanya suatu rasa pamrih. Selera sebagai kesukaan terhadap suatu keindahan sangatlah sulit dijelaskan karena sifat subjektifnya yang kental. Pilihan terhadap sesuatu keindahan karya seni sangat otonom (Schaper, 1983).

Hal ini sangat berbeda dengan preferensi yang bersifat pragmatis atau moral. Sesuatu hal dianggap paling disukai karena nilai guna atau nilai tukar ekonomi dan nilai kebermanfaatannya bagi perbaikan sebuah moral. Preferensi pragmatis ini lebih mudah untuk dirasional. Preferensi estetik yang bersifat otonom sangat tidak tergantung dari argumentasi pihak lain (Schaper, 1983).

Meskipun sulit, preferensi estetik seringkali dikaitkan dengan sebab akibat. Preferensi estetik ini seringkali dapat terungkap dari peristiwa apresiasi. Seseorang yang mengapresiasi sebuah karya akan memiliki keragaman pilihan. Selera atas dasar kecakapan dan kepekaan yang dimilikinya sangat mempengaruhi pilihan karya yang dianggap menyenangkan. Selera betul-betul dilakukan atas dasar pengalaman yang dimiliki dan tidak tiruan. Meskipun tidak sebagai hal yang wajib, selera ini seringkali terungkap dalam penilaian estetik. Preferensi estetik meskipun sulit dijabarkan akan tetapi secara garis besar hampir setiap orang banyak memiliki kesepakatan yang umum dan hampir tidak bisa didebatkan atau dipertentangkan antara satu dengan yang lain seperti preferensi atas moral. Penjelasan preferensi estetik terkadang sangat bisa dimengerti dengan alasan-alasan yang menarik dan personal. meskipun demikian, beberapa tetaplah memperlihatkan sesuatu hal cukup rumit untuk dimengerti secara lebih detail dan mendalam karena sifat kekhasan individualnya (Schaper, 1983).

Berdasarkan penganut teori estetika Darwin dan psikolog, dinyatakan bahwa selera keindahan sangat berkaitan kebutuhan kelangsungan hidup. Keindahan yang mencerminkan atas sesuatu keberlangsungan hidup secara otomatis akan menjadi hal yang paling disukai. Sesuatu hal yang mencerminkan kekuatan, kesuburan, kualitas genetik, perlindungan, sumber kehidupan seperti air dan makanan sangat dihargai. Pilihan tersebut relatif berlangsung secara otomatis tanpa adanya pertimbangan-pertimbangan rasional. Proses kesukaan atas hal yang bersifat keberlanjutan hidup tersebut terjadi secara alamiah (Consoli, 2014). Dorongan manusia untuk memilih hal yang indah atas dasar kesehatan merupakan hal yang sangat intuitif alamiah. Hal itu terungkap dalam pernyataan sebagai berikut.

Some evolutionary psychologists and Darwinian aestheticians have affirmed that aesthetic preferences are processed by modules dedicated to solving specific problems, in particular mate and environment choice. On the basis of the handicap principle, properties such as a symmetrical face and prototypical aspect are reliable signals of fitness; that is, they function as indicators of health, immunity to disease, strength, fertility, and genetic quality. As regards natural environments, our ancestors were drawn to landscapes that offered prospects: shelter, refuges, water, and food.

Namun seiring perluasan budaya yang mewakili dinamika transformasi yang radikal dan intensif, preferensi estetika tidak hanya bisa berjalan alamiah. Preferensi estetika tidak hanya bisa bertumpu lagi pada fakta inderawi. Preferensi estetika dapat ditembus oleh imajinasi. Seseorang menjadi lebih terbuka dalam memproses sesuatu persepsi atau suatu konsep. Posisi mereka semakin menjadi sasaran eksperimen budaya yang terus menampilkan diferensiasi. Atas dasar tersebut, preferensi estetika menjadi

dinamis seiring kemampuan bekal persepsi dan kognisi yang semakin meningkat. Atas dasar ini, preferensi estetik seseorang tidaklah statis akan tetapi bersifat dinamis atau berubah-ubah. preferensi estetik akhirnya tidak berdasar pada sebuah fakta inderwai saja. Kekuatan persepsi dan konseptual yang dimilikinya akhirnya dapat mempengaruhi terhadap pilihan sebuah jenis keindahan tertentu (Consoli, 2014). Meskipun dapat berubah-ubah penjelasan argumentasinya tetap dapat diberikan untuk melegitimasi sesuai objek dan konteks atas perubahan yang dilakukan. Hal demikian dapat pula dilakukan atas objek yang berbeda asal batasbatasannya telah ditetapkan terlebih dahulu. perubahan selera yang tidak konsisten tidak wajib untuk dituntut argumen yang logis untuk diterima oleh semua pihak akan tetapi akan lebih baik apabila rasionalnya selalu menyertainya meskipun hal itu tidak selalu mudah (Consoli, 2014).

Preferensi dalam penelitian ini mengacu kecenderungan kriteria yang lebih dipilih sebagai pengukur bobot keindahan lukisan. Terdapat sejumlah kriteria yang dapat dipilih untuk penilaian keindahan karya. Karya tertentu dianggap bernilai karena menonjolkan kecermatan penggarapan, kekuatan simbol, pilihan tema, kesatuan organis, ide atau gagasannya. Karya juga dianggap bernilai karena visualnya lebih menarik daripada ide atau gagasan atau sebaliknya. Sebuah preferensi dalam karya seni sangat dipengaruhi struktur pengalaman estetis seseorang (Kuboy, 1999; cupchik, dkk, 2009). Kualitas perasaan dalam merasakan spritual sebuah karya seni disertai

pemahaman yang baik merupakan sebuah modal dalam memahami karya seni (Piedmon, 1999; Silvia dan Brown, 2007, Cooper and Silvia 2009, Frijda (1989)

2.2.2 Pengertian Kriteria Estetik

Definisi kriteria menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (selanjutnya disebut KBBI) adalah ukuran yang menjadi dasar penilaian atau penetapan sesuatu. Ukuran-ukuran yang dipakai untuk mempertimbangkan atau menentukan sesuatu. Dalam berbagai konteks, kriteria dapat digunakan untuk menilai kualitas, keberhasilan, atau kesesuaian suatu entitas dengan standar tertentu. Kriteria adalah istilah yang bisa digunakan untuk membuat keputusan atau menilai apakah suatu hal memenuhi syarat atau tidak.

Dengan kata lain, kriteria adalah standar atau pedoman yang digunakan untuk mengevaluasi atau mengukur suatu hal. Standard is a description of how something should be or a representation of the qualities or characteristics th object should posesess (Madaus dalam Sahman, 1993b). Karena yang dinilai karya seni yang indah maka penyebutan kriteria penilaian keindahan sebuah lukisan diistilahkan kriteria estetik. Dengan demikian kriteria estetik adalah sebuah ukuran atas keindahan sebuah lukisan. Sebuah karya dianggap bernilai indah jika memuat atau mengandung standar-standar ukuran yang telah ditetapkan.

Munculnya keragaman kriteria tersebut mengimplikasikan nilai keindahan sebuah karya seni atau lukisan sangat relatif. Selera publik terhadap keindahan lukisan juga beranekaragam. Setiap jenis tema pameran senantiasa menuntut keindahan karya yang khas. Galeri akan lebih memilih kriteria tertentu dibandingkan kriteria lainnya sebagai dasar menseleksi sebuah lukisan. Kriteria penilaian yang lebih dipilih sebagai

dasar seleksi dibandingkan kriteria lainnya terkadang berbeda-beda. Pilihan tidak serta merta berdasarkan selera pribadi akan tetapi juga harus mengikuti selera publik atau pasar dan variabel-variabel lainnya agar pameran berjalan sesuai yang diharapkan. Meskipun nilai keindahan sebuah karya seni rupa sulit diukur secara mutlak akan tetapi ada standar-standar penilaian yang dapat digunakan untuk mengukurnya. Kriteria-kriteria perlu diupayakan untuk dapat memperoleh gambaran kualitas keindahan yang dapat dipertanggungjawabkan dan mudah dipahami.

2.2.3 Pengertian Evaluasi Bobot Karya Seni

Sebuah nilai keindahan dalam karya seni perlu dilakukan evaluasi untuk dapat menentukan derajat kualitasnya. Evaluasi berasal dari bahasa Inggris *evaluation* yang artinya adalah sebagai penaksiran atau penilaian. Evaluasi adalah sebuah tindakan atau proses menentukan nilai sesuatu hal atau objek yang berdasarkan pada acuan-acuan tertentu untuk menentukan tujuan tertentu. Evaluasi dapat pula disebut *value judgment*. Evaluasi adalah kegiatan yang dilakukan berkenaan dengan proses untuk menentukan nilai dari suatu hal. Dalam konteks secara umum, evaluasi dapat diartikan sebagai proses pengukuran akan efektivitas strategi yang digunakan dalam upaya mencapai tujuan tertentu. Data yang diperoleh dari hasil pengukuran tersebut akan digunakan sebagai analisis situasi program berikutnya (Madaus dalam Sahman, 1993b).

Dalam konteks karya seni, maka evaluasi adalah pengukuran kualitas suatu mutu atau nilai keindahan karya seni. Sebuah karya seni adalah hasil ciptaan manusia yang mengandung keindahan. Keindahan dalam sebuah karya seni memiliki tingkatan atau level nilai yang berbeda-beda. Untuk dapat mengukur nilai keindahan dalam

sebuah karya seni maka model yang lebih sering digunakan adalah kritik seni (Sahman, 1993b). Atas dasar itu, salah satu tujuan dari kritik seni adalah untuk menentukan derajat kualitas sebuah karya seni. Evaluasi merupakan salah satu tujuan kritik seni, disamping diperolehnya pemahaman yang utuh dan mendalam tentang karya seni sehingga tumbuh rasa apresiasinya dan dapat memperoleh pengalaman keindahan.

Kritik seni adalah sebuah aktivitas menelaah kualitas karya seni yang dapat diungkapkan melalui tulisan atau lisan dengan tahapan sistematis, terukur, dan ilmiah yakni deskripsi, analisis formal, interpretasi dan evaluasi. Tujuan dari kritik seni adalah: (1) memahami karya seni, (2) ingin menemukan suatu cara untuk mengetahui yang melatarbelakangi suatu karya seni dihasilkan, (3) memahami apa yang ingin disampaikan oleh pembuatnya, (4) dan secara nyata dapat menyatakan baik dan buruknya sebuah karya, dan (5) akhirnya supaya orang yang melihat karya seni memperoleh informasi dan pemahaman yang berkaitan dengan mutu karya seni dan menumbuhkan apresiasi serta tanggapan terhadap karya seni.

Tahapan kritik seni yang terdiri dari deskripsi, analisis formal, interpretasi dan penghakiman atau evaluasi. Tahapan tersebut merupakan langkah-langkah yang sistematis, ilmiah, dan dapat dipertanggungjawabkan. Keempat langkah tersebut merupakan sebuah cara dalam mengukur derajat keindahan sebuah karya seni. Penghakiman dalam tahapan terakhir dalam kritik seni merupakan sebuah langkah evaluasi. *Evaluating a work of art by critical method means giving the work a rank in relation to other works in its class deciding the degree of its artistic and aesthetic merit.* Evaluasi karya seni dengan metode kritik seni berarti menetapkan rangking

sebuah karya seni dalam hubungannya dengan karya lain yang sejenis serta menentukan kadar artistik dan faedah estetikanya (Feldman, 1967).

Tentu saja, hal yang ingin diukur keindahan sebuah karya seni adalah mutu atau kualitasnya. Mutu atau kualitas dalam sebuah karya seni dapat disebut pula sebagai bobot. Bobot dalam konteks ini sudah mengandung pengertian mutu atau kualitas nilai keindahan yang terkandung dalam sebuah karya seni. Atas dasar itu, istilah-istilah yang muncul dalam pembahasan selanjutnya bobot berarti mengacu pada kualitas mutu atau nilai sebuah keindahan karya seni atau lukisan. Begitupula, istilah evaluasi dalam karya seni berarti memiliki persamaan makna dengan pengukuran atau penilaian. Penggunaan kata penilaian lebih sering digunakan dalam penelitian ini hanya untuk lebih mempermudah pemahaman terhadap kualitas nilai karya seni. Hal ini didasarkan atas seringnya penggunaan kata evaluasi dalam bidang pendidikan. Begitupula, penilaian ini juga sebenarnya sama artinya dengan penggunaan istilah evaluasi sebagai tahapan terakhir atau keempat dalam kritik seni.

2.2.4 Galeri dalam Medan Sosial Seni Rupa

Galeri adalah ruangan atau gedung tempat memamerkan karya seni. Berbeda dengan museum yang lebih bertujuan konservasi sebagai tempat untuk menyimpan benda bersejarah. Berdasarkan kepemilikan, terdapat *private art gallery* yang dimiliki oleh pribadi atau swasta dan *public art gallery* yang dimiliki pemerintah dan terbuka untuk umum. Galeri ada yang mengkhususkan pameran jenis karya primitif, klasik, modern. Selain itu, pameran bisa terlaksana secara tetap, temporer. Secara skala, terdapat galeri

yang memiliki tingkat lokal, regional dan internasional. Pameran merupakan agenda utama dalam sebuah galeri (Athian, 2015; Wijayanto, 2016; Yendra, 2018).

Sebagai salah satu bentuk penyajian seni, pameran di galeri merupakan jenis terbuka untuk apresiasi masyarakat umum dan komersialisasi karya. Fungsi galeri bagi seniman adalah sebagai ruang pamer bagi karya ciptaannya, sedangkan bagi tamu galeri adalah untuk mengapresiasi sebuah karya seni. Dengan adanya hubungan tersebut, dibutuhkan pengelolaan galeri seni yang memfasilitasi antara seniman dan apresiator, tak hanya itu pengelolaan galeri seni juga dapat menjadi wadah seniman bertemu dengan kolektor.

Kegiatan pameran yang terselenggara di galeri dapat memiliki fungsi karakteristik apresiatif, kreatif, edukatif, dan rekreatif. Karakteristik kegiatan apresiatif bertujuan memberikan pandangan, pemahaman, penghargaan, dan penilaian tentang segala sesuatu yang berhubungan dengan karya seni. Disamping itu, kegiatan kreatif mendorong seniman sebagai pelaku utama seni selalu memiliki keinginan untuk membentuk dan menghasilkan sesuatu yang baru, Kegiatan edukatif karena pameran mampu memberikan tambahan ilmu pengetahuan dan pendidikan tentang karya seni. Selain tu, kegiatan rekreatif karena pameran yang tersaji dapat menciptakan suasana kegiatan yang membuat pengunjung dapat memanfaatkan karya seni sebagai hiburan yang santai dan ringan (Rizky, 2016). Fungsi tersebut dapat terjadi efektif jika pengelolaan galeri seni terkelola dengan baik dan benar. Manajemen pameran tidak lepas dari model manajemen yang terdiri dari adalah perencanaan (*planning*),

pengorganisasian (*organizing*), pengarahan (*motivating*), dan pengendalian (*controlling*) agar dihasilkan sebuah keberhasilan (Susanto, 2016).

Sebagai bagian dari medan sosial seni, galeri memiliki posisi dan peran yang strategis. Galeri berperan menghubungkan seniman dengan masyarakat. Eksistensi galeri dapat menjalankan perannya tergantung kehadiran kolektor dan segmen masyarakat yang berpotensi untuk mengapresiasi karya seni serta dukungan infrastruktur dan iklim lingkungan yang kondusif baik dari sisi ekonomi, budaya, sosial, politik. Galeri dalam menjalankan peran sebagai media distribusi selalu menyesuaikan dengan arus utama konvensi perkembangan seni rupa kontemporer. Penulisan pengantar kuratorial dalam setiap pameran yang terselenggarakan membantu mengedukasi publik. Segmen masyarakat tertentu diharapkan menjadi sasaran distribusi untuk mengkoleksi dan membelinya. Begitu pula, segmen lainnya juga dapat memperoleh nilai-nilai pengalaman estetik karya.

Medan sosial seni seringdipula disebut *artworld*. Medan sosial seni rupa adalah sebuah sistem tatanan hubungan antara berbagai elemen-elemen yang ada dalam rangkaian dunia kesenirupaan di satu wilayah tertentu. Medan sosial seni merupakan jejaring organisasi sosial yang mendukung dan berpartisipasi dalam proses produksi, distribusi dan konsumsi. Jejaring masyarakat seni tersebut secara bersama-sama terlibat penciptaan karya seni, penyelenggaraan pameran, pengapresiasian karya, pengkoleksian karya seni, maupun manajemen seni. Jaringan medan sosial seni dinilai lengkap apabila ada hubungan antara seniman, karya seni, kolektor, art dealer, editor jurnal/media massa, kritikus, sejarawan, editor jurnal/media massa, kritikus, sejarawan,

institusi seni rupa, museum, galeri, dewan kesenian, taman budaya, balai lelang, ruang (komunitas) seni, lembaga dokumentasi, dan kurator (Susanto, 2011; Djatiprambudi, 2009; Athian, 2018)

Masing-masing elemen jika berfungsi sesuai dengan porsinya maka perkembangan seni rupa akan dapat maju. Institusi akademi, menyiapkan calon-calon seniman dengan keberagaman karyanya, hingga akhirnya karyanya tersebut masuk ke galeri dan dikemas dalam sebuah pameran dengan keterlibatan pihak-pihak galeri dan penyelenggara pameran, yakni pengelola galeri dan tentunya kurator galeri. Setelah itu giliran publik yang mengapresiasi. Publik di sini berarti masyarakat umum yang di dalamnya terdapat wartawan, kritikus, kolektor dan pengamat. Wartawan, kritikus dan pengamat menjalankan fungsinya melalui media informasi, sedangkan kolektor membeli dan mengkoleksi sebuah karya dari seorang seniman dalam sebuah pameran. Seniman, galeri, kurator, kritikus, media, dan kolektor akhirnya membentuk mekanisme dari sebuah pasar dalam dunia seni. Semua saling berhubungan dan saling menguntungkan untuk menciptakan kemajuan seni rupa.

2.2.5 Seni Rupa Kontemporer

2.2.5.1 Pengertian Seni Rupa Kontemporer

Awal kemunculan seni rupa kontemporer di Barat dipengaruhi oleh sikap para filsuf dan pemikir yang sudah menilai paham modernisme tidak mampu lagi memberikan kesejahteraan dan kebahagiaan bagi umat manusia. Modernisme justru telah menghilangkan sendi-sendi kemanusiaan dalam hegemoni universalisme. Para pemikir mengkritisi kegagalan modernisme sehingga melahirkan filsafat poststrukturalisme dan

dekonstruksi. Pemikiran tersebut juga sejalan dengan para seniman yang tidak puas dan cenderung mengkritisi terhadap estetika modern. Pameran awal seniman *avant garde* dalam awal kemunculannya banyak membuat publik tidak mengakui sebagai seni. Semakin banyaknya seniman-seniman pendukung yang melakukan pameran sejenis dengan cara-cara yang di luar *mainstream* modern. Akhirnya para kritikus mengakui seni rupa kontemporer berbeda secara estetika dengan seni rupa modern. Beberapa tokoh seniman *avant garde* yang serius mengawali seni rupa kontemporer secara intensif dan kontinu adalah Marcel Duchamp, Andy Warhol, dan Jan Dibbets. Seniman generasi kedua adalah Tom Friedman, Sherrie Levine, dan Zoe Leonard.

Pengertian seni rupa kontemporer sangat relatif. Pemahaman seni rupa kontemporer dapat disederhakan dalam empat klasifikasi pemahaman. Setiap klasifikasi pemahaman diharapkan dapat disalingkaitkan agar diperoleh pemahaman yang lebih utuh, mendalam, dan menyeluruh. Pertama, secara leksikal kontemporer dapat dimaknai sebagai masa kini. Istilah kontemporer dari Bahasa Inggris, *contemporary* yang berarti masa kini. Masa kini juga dapat diartikan masa yang mengacu pada sesuatu yang tengah berlangsung. Keberadaan istilah masa kini menunjukkan sifat yang relatif. Masa kini dalam konteks perjalanan waktu selalu mengalami kondisi yang berubah.

Seni kontemporer (seni masa kini) umumnya dipergunakan untuk mengelompokkan gaya-gaya seni rupa yang sezaman atau yang menjadi kecenderungan populer dan dipilih oleh para seniman dalam rentang mulai dari 1970 hingga sekarang. Secara lebih luas dan umum, kata masa kini lebih mengacu pada

adalah kecenderungan dalam seni dan desain yang berkembang era 70-an bersamaan terjadinya krisis modern. (Sumartono, 2000: 22). Pada saat terjadi krisis modern tersebutlah muncul istilah kontemporer yang berarti seni rupa masa kini dalam konteks tahun 1970-an. Kedua, bentuk seni masa kini terus menimbulkan kegaluan dan tidak bisa didefinisikan secara baku karena praktik-praktik berkarya seni dalam merespon tantangan akan selalu berubah dan dinamis. Sebuah teks atau simbol dalam berkarya akan selalu mengalami kontekstualisasi dengan dinamika jaman. Oleh karena itu, seni rupa kontemporer tidak dapat diterjemahkan begitu saja sebagai seni masa kini.

Berdasarkan hal tersebut, seni rupa kontemporer kemudian mengalami definisi ulang yang mencoba mengkaitkan dengan ruang kosmis seniman itu berada. Hal ini dipicu adanya pandangan yang berkembang di Barat, adanya pengakuan bahwa sebuah kebudayaan adalah sangat relatif. Relativisme kebudayaan terlihat pada kehadiran seni yang wujudnya sangat beragam akibat tergantung kesadaran diri dan orientasi seniman terhadap ruang kosmis (lingkungan internal dan eksternal) yang melingkupinya. Seni akan tidak bisa dilepaskan dari kondisi psikologis dan lingkungan budaya maupun alam seorang seniman.

Ketiga, perkembangan seni rupa kontemporer tidak bisa dilepaskan dari fenomena kebudayaan yang selalu dikritisi oleh pemikir-pemikir post strukturalisme. Pemikiran post strukturalisme ini bermula dari refleksi untuk mengkritisi atas fenomena budaya khususnya dari linguistik atau bahasa. Strukturalisme menginginkan hubungan bentuk dan makna yang baku. Ada kebenaran absolut dan telah menjadi aturan imajiner yang sifatnya harus diikuti dalam proses penciptaan atau pemaknaan karya.

Strukturalisme seringkali membuat pernyataan yang terlalu menyederhanakan kebudayaan hanya relasi struktur bentuk dan makna, *signifier* dan *signified* (Piliang, 2003). Akibat ada reaksi-reaksi tersebut, strukturalisme terus dipertanyakan. Kelahiran paham postrukturalisme telah mendorong lahirnya strategi untuk mengintertekstualisasikan antara berbagai idiom budaya yang sebelumnya dianggap tabu untuk disatukan, dikompilasi, dan dimodifikasi (Adam, 1996). Dekonstruksi menolak terhadap petanda absolut atau makna absolut. Penolakan terhadap kemungkinan pemahaman makna transendental yang bersifat logosentrisme. Sebuah penanda tidak akan mungkin sampai pada terminal akhirnya, yaitu apa yang disebut Saussuren disebut referensi (Adam, 1996).

Keberadaan yang baku tersebut harus dibongkar dan dikikis bagi pemikir post strukturalisme. Akibat pemikiran strukturalisme, maka banyak karya seni yang terjebak pada bentuk-bentuk yang universal. Logosentrisme haruslah ditiadakan agar kemunculan seni menjadi dinamis. Keberadaan simbol tersebut membuat hubungan makna dan bentuk mengalami kemandegan. Pemikiran postrukturalisme tersebut telah menginspirasi dan mendorong seniman untuk berani berkarya secara lebih bebas tanpa memperhatikan hukum-hukum pemikiran strukturalisme.

Keempat, seni rupa kontemporer dapat dikatakan sebagai wacana dalam praktik seni rupa di Barat yang cenderung muncul pada masa posmodern. Selain dibingkai kebudayaan posmodern, perkembangan seni rupa kontemporer juga dibingkai kebudayaan kapitalis dan *cyberspace*. Lewat kebudayaan kapitalis individu sangat dipengaruhi sistem pemodal kapitalis agar memiliki hasrat yang tidak pernah

terpuaskan. Individu manusia yang selalu didorong dan dikatalis dengan kecanggihan teknologi internet melalui media sosial dan iklan yang terus menerus memaksa mereka selalu haus akan kebutuhan dan keinginan yang tanpa henti. Industri iklan telah menciptakan regenerasi untuk menyedot individu dalam ketergantungan kebutuhan yang selalu berubah. Akibatnya, secara lambat laun kebudayaan posmodern dihindari adanya budaya untuk menuntut ketidakragaman.

Mereka menuntut sesuatu hal yang spesialis, menghargai sesuatu yang unik dan berbeda. Dengan demikian, aspek fungsional dalam kebutuhan telah dikalahkan aspek tuntutan kebutuhan yang spesialis. Seni rupa yang berkembang akhirnya mengikuti kecenderungan yang muncul dalam masyarakat. Seni rupa kontemporer tidak menyetujui adanya keseragaman atau universalitas. Kecenderungan tersebut menyiratkan wacana anti modern. Paradigma kemunculan posmodern adalah menolak paham modernisme. Sifat-sifat modern yang ditolak di antaranya adalah semangat universalisme dalam budaya, menjunjung individualitas, meminggirkan tradisi, dan mengedepankan teknologi (Pirous, 2000).

Berdasarkan pokok-pokok pikiran tersebut, banyak literatur yang menyatakan bahwa seni rupa kontemporer lebih dipahami sebagai diskursus, wacana dan praktik dengan prinsip kontradiksi, penolakan, subversi, hingga dekonstruksi terhadap keamanan estetika seni rupa modern. Seni rupa kontemporer memiliki etos menolak penjelasan yang harmonis, universal, dan konsisten. Menghormati perbedaan dan menghargai yang lokal dan partikular serta membuang universalisme.

Keberadaan karya seni rupa kontemporer selalu dikaitkan dengan seni rupa alternatif. Misalnya seperti: *instalasi, happening art, performance art, video art*, dan *video mapping* yang berkembang di masa kini. Gerakan seni rupa kontemporer yang berani secara eksploratif telah mengakibatkan hilangnya aura seni itu sendiri atau melemahkan keterpesonaan secara visual itu sendiri. Kontradiksi simboliknya juga membuat para kritikus dan publik harus berpikir secara lebih mendalam untuk mencernanya. Seni rupa kontemporer sebagai perlawanan terhadap seni rupa modern memiliki prinsip-prinsip estetika yang berbeda dengan karya klasik maupun modern. Hal tersebut seperti apa yang disampaikan oleh Arthur Danto dalam bukunya *The End of Art* (1995, hlm. 10) sebagai berikut.

“Contemporary” in its most obvious sense means simply what is happening now: contemporary art would be the art produced by our contemporaries... But as the history of art has internally evolved, contemporary has come to mean an art produced within a certain structure of production never, I think, seen before in the entire history of art. So just as ‘modern’ has come to denote a style and even a period, and not just recent art, ‘contemporary art’ has come to designate something more than simply the art of present moment.

Dalam kenyataannya, praktik seni rupa kontemporer terus berkembang, berproses tanpa henti, liar dan di luar prediksi. Eksistensi keberadaannya terus kokoh. Justru estetika yang digunakan untuk menyatakan batas-batas seninya akhirnya yang harus menyesuaikan. Atas perkembangan tersebutlah, sampai sekarang definisi seni rupa kontemporer masih menimbulkan perdebatan. Terutama karena tidak ada ciri khusus yang dominan untuk menunjuk pada suatu praktik atau bentuk seni yang baku.

Seni rupa kontemporer sebagai gejala faktual yang sulit didefinisikan telah menawarkan sisi keindahan yang bersifat pencerahan dan kebaruan. Keindahannya

lebih menyegarkan daripada seni rupa modern. Seni rupa modern selalu saja dikritisi dan digempur untuk diruntuhkan karena sudah dianggap sudah tidak sesuai jaman. Gempuran tersebut, sejatinya membuat eksistensi seni kontemporer semakin teguh dan kuat. Berdasarkan hal tersebutlah, fakta-fakta akan kehadiran seni rupa kontemporer ini tampaknya harus dipertanyakan dan dirumuskan secara lebih akomodatif dan fleksibel (dinamis) berdasarkan prinsip-prinsip pokok filsafat dan ilmiah untuk bisa diterima semua pihak. Definisi seni rupa kontemporer tentunya tidak bisa ideal akan tetapi definisi konsep yang akomodatif diharapkan memberikan kesadaran dan pengalaman estetik yang berharga.

Dalam kaitan tersebut, maka definisi seni rupa kontemporer dapat merujuk pendapat seorang penulis seni rupa kontemporer yang bernama Klaus Honnef (1992) yang menyatakan bahwa seni rupa kontemporer merupakan suatu perkembangan seni dengan menampilkan esensi yang berupa perubahan paradoksal dari avant garde ke post avant garde. *Contemporary art, as a post modern symptom has opened up a new platform for exploration in the world of art. Along with the questioning of tradition of modern (western) thinking and its domination, discccuison of diversity, difference, plurality, localness, tradition of the anothers grew and intensified.*

Seni rupa kontemporer merupakan karya beraliran post modern yang selalu terbuka untuk terus diperbarui dengan penciptaan secara eksploratif. Kebaruan tersebut harus sejalan dengan prinsip untuk membongkar kemapanan cara pikir estetik modern dan memfokuskan pada konsep penciptaan yang terus berkembang berbasis nilai-nilai perbedaan, kemajemukan, dan lokalitas secara intensif dan matang. (Honeef

dalam Sabana dan Djatipramdudi, 2006). Seni rupa kontemporer bermotivasi untuk melihat keberadaan gejala masa lampau untuk perlu diterjemahkan sebagai the new world culture.

2.2.6 Dimensi Filsafat pada Estetika Seni Rupa Kontemporer

Estetika secara etimologis berasal dari kata sifat dalam bahasa Yunani, *aisthetikos*, yang artinya berkenaan dengan persepsi. Bentuk kata bendanya adalah *aisthesis* yang artinya persepsi inderawi. Bentuk kata kerjanya adalah *aisthanomai* yang artinya mempersepsi secara inderawi. Inderawi mencakupi penglihatan, pendengaran, sekaligus juga perasaan. Estetika pertama kali dimunculkan oleh Alexander Baumgarten (1714-1762) pada tahun 1735 saat meluncurkan thesis tingkat master yang berjudul *Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (Sanjaya, 2017).

Menurut Baumgarten, estetika merupakan sebuah tawaran bahwa pengetahuan atau kebenaran dapat diperoleh melalui inderawi yang berujung pada rasa. Cara memperoleh pengetahuan berdasarkan inderawi dibedakan dengan pengetahuan yang berbasis intelektual. Immanuel Kant (1724-1804) mempertegas bahwa estetika adalah cabang filsafat yang khusus mempelajari keindahan dan perasaan. Estetika merupakan sebuah upaya menemukan kebenaran yang berusaha obyektif untuk mengatasi perasaan subyektif. Estetika pada prinsipnya tidak bisa dibangun atas dasar logika sehingga keberadaan kajian estetika selalu tidak dapat dibenar dan disalahkan (Sanjaya, 2017). Estetika sebagai sebuah filsafat akan mendekati sebuah keindahan melalui cabang ontologi, epistemologi, dan aksiologi. Hakikat keberadaan keindahan,

bagaimana keindahan itu terjadi, dan untuk apa keindahan itu diciptakan adalah hal pokok yang menjadi kajian estetika.

2.2.6.1 Dimensi Ontologi Seni Rupa Kontemporer

Gerakan kontemporer ini dilatarbelakangi filsafat postrukturalisme dan dekonstruksi untuk mempertanyakan kebenaran absolut yang diklaim oleh strukturalisme dan logosentrisme. Berbagai pemikiran posmodern mengalami kesulitan untuk mengkristal menjadi satu pemikiran yang utuh, lengkap, dan final. Secara filosofi, seni kontemporer membiarkan fakta ontologisnya terus meliar, dinamis, dan tidak definitif. Hakikat nilai seninya dapat melekat pada karya, dapat pula pada aktivitas atau ide konseptualnya. Seni kontemporer menciptakan oposisi atau kritikan secara sadar terhadap kebenaran tunggal seni modern. (Sumartono, 2000; Piliang, 2003). Kritikan dapat berupa penghargaan terhadap seni yang sudah mapan atas dasar apresiasi penampilan, ketertarikan konseptual, keberhasilan dalam menantang konsepsi seni sebelumnya, dan kritik sosial (Levinson, 1979:234). Pergerakannya yang terus dinamis demi keberadaannya agar membaik dan meningkat (Levinson 1979, 241).

Kriteria seni dapat berkembang seiring waktu. Seniman selalu dapat memulai seni baru ketika selalu beraktivitas kreatif yang baru pula. Berkembang pula pandangan yang menyatakan seni sangat dipengaruhi praktik apresiatif yang berbasis pada media. Praktik apresiatif tersebut juga mudah untuk diragukan Dominic McIver Lopes (2008, 2014). Estetika seni rupa kontemporer lebih terletak pada sisi-sisi intelektual dalam menawarkan paradigma keindahan yang baru melalui cara merefleksi, mengkritisi,

mengapresiasi terhadap kemunculan kanon-kanon estetika modern atau kontemporer sebelumnya.

2.2.6.2 Dimensi Epistemologi Seni Rupa Kontemporer

Seniman kontemporer berparadigma tidak percaya kepada moralitas, etika, estetika pada era modern. Estetika dilihat secara dinamis dan kritis melalui cara pandang yang irasional, amoral, antitetika, dan anti estetika. Seni diciptakan secara kontekstual untuk mendapatkan nilai yang mencair. Seni modern yang telah dibongkar justru diruntuhkan atas nama anti kemapanan. Kemapanan baru akan dilihat dan disikapi secara kritis lagi. Makna sebuah karya telah bergeser, *signification* menjadi *signifiance*, struktur dengan strukturisasi, *the will to knowledge* menjadi *the will to desire*, *the reading* dengan *writing*, karya menjadi teks (Sunardi, 2004). Bingkai seni ingin selalu mengkorosi tatanan semiotika yang telah ada (Atkinson, D. 2012). Mereka tidak mencari kepastian akan tetapi menawarkan ketidakpastian akan hasrat (*pleasure*) pribadi (Horne, 2015; Meskimmon, 2003).

Strategi dilakukan dengan mendaur ulang masa lalu dengan idiom masa kini semata-mata mencari kesegaran, tampilan yang bersifat permainan, dan menolak kemapanan. Beragam cara epistemologi terwujud dalam wujud-wujud idiom estetik yang khas, longgar dan kritis. Idiom estetikanya berciri *pastiche*, *parodi*, *kitsch*, *camp* dan *schizophrenia*. *Pastiche* merupakan idiom yang mengulang, meniru, dan merekonstruksi berbagai teks, simbol atau corak lukisan periode masa lalu dalam konteks kekinian. *Parodi* mengambil masa lalu sebagai dasar pijakan untuk mengkritik masa lalu. *Kitsch* adalah semangat reproduksi, adaptasi, dan simulasi. *Camp* adalah

idiom yang mengutip masa lalu dengan cara tidak mementingkan makna simbolnya akan tetapi lebih mengutamakan nilai artistik perbentukannya. Schizophrenia adalah idiom yang sangat sulit untuk didefinisikan secara tunggal dan menetap. Keberadaannya selalu enigmatik, kontradiktif, dan ambigu (Piliang, 2003:231).

Meskipun hanya mengutip, merayakan, menduplikasi, mengimitasi berbagai simbol yang sudah ada, mereka dituntut merefleksi, merevisi ulang sekaligus menginvestasikan, mempertanyakan, dan mengasosiasikan ulang nilai dan value simbol itu sendiri (Horne, 2015; Meskimmon, 1996). Mereka cenderung membongkar atau mendekonstruksi pemaknaan simbol yang baku agar mencair. Intertekstualitas justru mendegradasi pengetahuan transenden atas simbol itu sendiri. Penggabungan beberapa idiom akan menghasilkan efek non diskursif (Grossma, 1968). Efeknya dalam hal ini cahaya rona atau pesona yang dipancarkan karya seni rupa modern menjadi hilang. Semuanya serba artifisial, serba permainan. Kreativitas seni kontemporer bertumpu pada cara kerja individual seniman itu sendiri bukan pada norma-norma kebakuan dalam estetika kontemporer

2.2.6.3 Dimensi Aksiologi Seni Rupa Kontemporer

Ketidakpercayaan terhadap seni modern tidak diikuti kriteria estetika kontemporer yang operasional. Berbagai dimensi cakupan, metode, dan kriteria penilaian serta keabsahan metodologik seni kontemporer terus berkembang dan menjangkau ragam yang tidak terduga. Penetapannya selalu mengalami kegagalan karena majemuknya bidang cakupan medan kontemporer itu sendiri. Dominic McIver Lopes (2008, 2014) tetap menyatakan bahwa kriteria sebuah karya sangat sulit digeneralisasi dan tetap

berdasarkan pertimbangan intelektual tiap individu seniman dan penilai (Frois and Silva, 2014).

Secara aksiologis, estetika kontemporer memiliki kebermanfaatan bagi kehidupan seni dan kehidupan masyarakat (Sumardjo, 2000). kontemporer sangat membantu kehidupan seni lokal untuk terus dapat hidup dalam kebudayaan modern secara berdampingan. Berbagai seni lokal dan daerah waktu era modern begitu terpinggirkan dan terperosok akhirnya dapat hidup kembali bergairah. Momentum tersebut telah menghidupkan nafas-nafas penghargaan perbedaan estetik yang harus diapresiasi secara setara. Dari sisi aksiologis, nilai estetika kontemporer yang memperbolehkan sesuatu menjadi karya seni secara tidak langsung semua orang dapat dan berperan menjadi seniman. Nilai manfaat positifnya, semua orang dapat terlatih kepekaannya dalam melihat benda-benda yang tidak terpakai agar berpotensi menjadi barang yang lebih bermanfaat. Meskipun secara tidak langsung, manfaat seni kontemporer yang memanfaatkan barang *readymades* dapat membuat tergerusnya nilai-nilai keagungan, nilai-nilai keindahan yang unggul, serta nilai-nilai universal tentang moral. Dalam konteks inilah, secara aksiologis tidak ada pemikir kontemporer yang menyiapkan perangkat pengetahuan dan aturan agar keberlangsungan kontemporer tidak sampai merusak nilai moral yang sudah ada.

2.2.7 Pengantar Teori Estetika dalam Seni Rupa

Kerumitan seni rupa kontemporer membuat batasan estetika tidak mampu mewadahi setiap fenomena baru yang muncul. Sebuah benda untuk dapat dikategorikan sebagai

seni rupa kontemporer sangat sulit dijelaskan jika hanya berpedoman teori estetika tertentu. Berbeda dengan seni rupa modern yang dengan mudah dapat dijelaskan berdasarkan tingkat imitasi, ekspresi, keteknikan, fungsionalnya dan lain sebagainya. Suatu artefak menjadi seni rupa kontemporer memerlukan argumentasi yang melibatkan berbagai macam teori estetika.

Sesuatu objek menjadi seni apabila mengandung kondisi keharusan (*necessary condition*) dan kondisi yang mencukupi (*sufficient condition*). Kondisi keharusan adalah kondisi prasyarat yang harus ada dan muncul pada sebuah benda atau peristiwa (obyek) untuk dapat disebut seni (Eaton, 2010). Kondisi yang mencukupi adalah kondisi yang diperlukan agar sebuah obyek menjadi seni. Kondisi keharusan dan kondisi yang mencukupi sekali lagi dasar argumentasinya adalah persepsi atau indera yang berujung pada dominan kebenaran rasa. Subjektifitas menjadi obyektif apabila argumen dapat dipahami publik .

Teori estetika hadir dalam kapasitas untuk mendefinisikan keragaman keindahan berdasarkan sudut pandang seniman, penikmat, objek, dan konteks. Dalam konteks dan jenis karya tertentu, setiap teori akan bisa saling bersinergi dan saling bertolak belakang. Teori estetika yang telah dikeluarkan oleh para tokoh biasanya bersesuaian dengan konsteks kemunculan seni pada zamannya. Penekanan keindahan ada yang bertumpu dari sudut pandang seniman, objek, apresiator maupun konteks.

Teori estetika yang berpusat pada seniman adalah teori intensi dan teori ekspresi. Teori intensi menyatakan bahwa kreativitas penciptaan seni menyangkut kegiatan psikologi artistik. Kondisi keharusan yang harus ada adalah intensi seniman.

Seniman berkarya sejatinya untuk merespon fenomena di sekitarnya dengan maksud tertentu. Teori intensi berpendapat bahwa seni hanya bisa dipahami sebagai hasil kegiatan intensional yang sadar dari seniman. Meskipun, teori ini juga didebat dengan fakta sesuatu seni terkadang dicipta tanpa kesadaran yang jelas atau tanpa sadar. Teori ekspresi menyatakan bahwa kegiatan seniman berkarya sebenarnya merupakan aktivitas meluapkan emosi atau mengungkapkan gagasannya untuk dimengerti oleh publik. Seniman dalam mengekspresikan akan sangat tergantung intensitas perasaan seniman pribadi berdasarkan hasil refleksi internal maupun eksternal. Kesadaran dan kemampuan dalam menuangkan endapan emosi dan gagasan menjadi tolok ukur keberhasilan karya yang tercipta (Eaton, 2010; Sumardjo, 2000)

Teori estetika yang memusatkan pada penikmat menekankan keharusan adanya pengalaman khas tertentu yang dialami penikmat karya seni. Teori ekspresi merupakan teori yang berpusat pada seniman dan penikmat. Sebuah karya seni yang indah harus mengungkapkan perasaan seniman dan penikmatpun harus merasakan emosi atau gagasan tersebut. Teori estetika yang berpusat pada seniman, meliputi Teori *disinterested* yang dikemukakan oleh Immanuel Kant menyatakan bahwa seorang penikmat untuk dapat memahami dan memperoleh pengalaman estetis harus bersikap tanpa pamrih (*disinterested*), tidak memiliki maksud dan tujuan sesuatu pada karya seni. Teori simpati dan empati yang dikemukakan oleh Theodor Lipps mempersyaratkan pentingnya seorang meluluhkan dan menyatukan empati dan simpati agar bisa merasakan pengalaman estetis. Selain itu, Edward Bullock menyatakan bahwa untuk

dapat menikmati karya seni seorang penikmat harus menjaga jarak secara psikologis dan sikap (Eaton, 2010; Sumardjo, 2000)

Teori estetika yang berpusat pada obyek menyatakan bahwa seni merupakan sebuah representasi atau mewakili sesuatu yang tidak hadir. Seni adalah bahasa simbol yang berbeda dengan bahasa linguistik atau bahasa ilmiah yang mudah dimngerti karena memiliki kamus referensi. Nelson Goodman dan Gombrich menyatakan bahwa seni jika dipahami hanya aspek kemiripan maka akan terjadi kedangkalan. Oleh karena itu, simbol dalam seni berfungsi dalam model substitusi. Sesuatu hadir untuk menggantikan sesuatu yang tidak hadir berdasarkan asosiatif atau arbiter. Secara lebih lanjut, berdasarkan teori yang berpusat pada karya adalah dapat dinyatakan bahwa pengalaman estetis atau keindahan estetis seni hanya melekat pada properti intrinsik pada karya itu sendiri (warna, bentuk, dan irama, dan unsur rupa lainnya) (Eaton, 2010; Sumardjo, 2000).

Terkahir, teori estetika yang berpusat pada konteks. Berdasarkan teori ini, sebuah objek tidak bisa dianggap seni jika tidak ada kehadiran konteks. Dalam perkembangannya, teori kontekstualisme yang muncul seperti marxisme dan feminisme. Sebuah karya seni dianggap memiliki keindahan jika mampu mengangkat mental dan sikap seorang proletar untuk terus berjuang melawan kapitalisme. Begitupula feminisme, kualitas seni ditentukan efek dalam mengangkat derajat wanita (Eaton, 2010; Sumardjo, 2000)

Dalam perkembangannya, seiring dengan munculnya seni rupa kontemporer maka berbagai hal teori tersebut tidak mudah digunakan sebagai penentu. Banyak

kontradiksi dan pertentangan dalam mendefinisikan seni rupa kontemporer. Sebagai respon tersebut, munculah teori institusionalisme. Teori institusionalisme merupakan respon ketidaksetujuan terhadap teori estetika formalis dan dukungannya yang menganggap bahwa seni tidak bisa dilepaskan dari konteks. Seni merupakan produk dari hasil refleksi fenomena sosial. Teori ini muncul ketika mulai berumunculan seni minimalisme dan seni konseptual. Teori institusionalisme yang menonjol dari Geroge Dickie. Sesuatu dianggap seni apabila keberadaannya yang berupa sebuah artefak dan beberapa fitur propertinya merupakan calon untuk diapresiasi oleh seorang atau sekelompok orang yang mewakili sebuah komunitas tertentu. Kesepakatan atau konvensi di antara wakil institusi tersebut merupakan penentu akhir sebuah seni. Lebih lanjut, Arthur Danto menyatakan sesuatu benda dapat menjadi seni sangat tergantung pada *artworld* yang terdiri dari museum, galeri, majalah, balai lelang dan sistem perdagangan. Teori institusi ini bukan memprioritaskan terpenuhinya aspek pengolahan material, asal bahan, fitur komposisi dan lain sebagainya akan tetapi menggantungkan sepenuhnya kesepakatan elemen-elemen yang ada pada publik. Teori institusi seni membawa konsekuensi selembar kertas kosong atau sekumpulan foto yang telah ada sebelumnya dapat dengan mudah gagal menjadi seni jika publik tidak menyambut kumpulan foto tersebut. Begitu pula sebaliknya. Pandangan ini memiliki kelemahan karena seniman tidak bisa independen tetapi mengikuti kehendak lembaga atau institusi (Irvin and Dodd, 2017).

Berdasarkan teori-teori estetika tersebut, maka dapat dinyatakan bahwa estetika kontemporer sangat sulit ditunggalkan dalam sebuah kriteria yang sama.

Keberadaannya hanya bisa dijelaskan sebagai seni dan tidak seni, indah dan tidak indah setelah melalui serangkaian kesepakatan atau konvensi yang bersandar institusi. Dengan demikian, institusi adalah hal yang paling pokok menjadi penentu sebuah seni itu kontemporer atau tidak. Definisi seni rupa kontemporer sangat tergantung keputusan yang dibuat oleh sebuah institusional dengan tetap memperhatikan dimensi konteks penciptaan karya serta nilai estetis yang bersumber dari seniman, objek, dan maupun apresiator (Irvin and Dodd, 2017). Teori estetika yang menekankan keindahan pada seniman, penikmat, objek, dan konteks akan saling bersinergi dan melengkapi demi terpenuhinya syarat kecukupan dan syarat mencukupi. Terakhir, batasan estetika seni rupa adalah yang dikemukakan oleh Eaton dengan pernyataannya x adalah suatu karya seni jika dan hanya jika x adalah artefak dan x didiskusikan sedemikian rupa sehingga informasi menyangkut sejarah pembuatan membawa penikmat untuk memperhentikan properti intrinsik yang dianggap berharga untuk diperhentikan dalam tradisi estetika (Eaton, 2010).

2.2.8 Teori Estetika Menurut Eaton

Nilai estetis adalah nilai yang dimiliki benda (objek atau peristiwa) karena kapasitasnya yang dapat membangkitkan kesenangan. Nilai estetis ini hanya terdapat pada benda yang mampu menstimulus seseorang atau komunitas untuk memperhatikan dan merefleksikannya. Sesuatu benda dapat disebut seni karena mengandung nilai keindahan. Nilai keindahan adalah sesuatu hal yang berharga dan dapat membangkitkan pengalaman estetis.

Nilai sering dipakai sebagai suatu kata benda abstrak yang berarti keberhargaan atau kebaikan. Nilai seringkali bersifat subyektif karena penentu nilai adalah jiwa manusia bukan bendanya. Keberadaan nilai diperoleh setelah dilakukan persepsi inderawi sehingga nilai berbentuk sebuah makna yang eksistensinya merupakan suatu realitas psikologis (Gie, 2005). Keindahan sangat tergantung dari sudut pengamat. Meskipun demikian, nilai juga dapat bersifat obyektif karena material objek yang secara alamiah sudah memiliki keistimewaan dibanding obyek lainnya. Berdasarkan pendapat Shusterman, keindahan suatu objek tidak bersifat murni obyektif atau murni subyektif. Nilai keindahan muncul dari konstruksi antara obyek dalam keadaan tertentu dengan subyek dalam keadaan tertentu pula. Keindahan muncul karena nilai estetis pada obyek memiliki kesesuaian dengan nilai estetis yang diyakini oleh pengamat.

Eaton (2010) menyatakan nilai seni rupa terdiri nilai inheren dan nilai konsekuensial. Nilai inheren adalah nilai keindahan yang melekat secara intrinsik pada objek berupa nilai bentuk dan nilai makna. Bentuk dikatakan indah apabila memenuhi prinsip komposisi sehingga berkesan proporsional, seimbang, irama, pusat perhatian, dan lain-lain. Keberadaan properti yang melekat karya merupakan penentu utama nilai keindahan bukan aspek di luar karya seni itu sendiri. Monroe Boardseley menyatakan bahwa kepuasan diperoleh dari sesuatu hal yang melekat pada karya bukan berasal dari pengalaman atas penikmat itu sendiri. Nilai inheren melekat pula pada nilai isi atau content pada sebuah karya yang dapat berupa aspek tema, gagasan dan asosiasi. Nilai isi adalah nilai pesan-pesan atau makna yang ingin disampaikan oleh seniman

kepada publik. Makna sebuah seni rupa sangat abstrak. Bisa dipahami dan dimengerti dengan cara ditafsirkan dari perupa bentuk yang ada. Nilai keindahan secara inheren apabila adanya keselarasan antara wujud atau rupa (*appearance*) dengan bobot atau isi (*content, substance*) (Djelantik, 1999).

Nilai konsekuensial adalah sesuatu objek dihargai keindahannya karena pengalaman estetis yang diperoleh seseorang setelah mencerp seni secara inderwai dapat membuatnya lebih mengerti dan memahami makna atau *content* sehingga akan bertindak sesuai prinsip yang ditemukannya. Nilai konsekuensial membuat seseorang dapat merefleksi kehidupan dunia sehingga tumbuh kesadaran nilai kehidupan yang lebih baik. Penikmat yang telah memahami nilai kognitif seperti moral, kebenaran, dan religius akan menggunakan sebagai sumber kebenaran berbuat kehidupan yang lebih baik. Terakhir, nilai keindahan juga dapat terikat dengan nilai kegunaan (kepraktisan), nilai ekonomi, nilai katarsis, nilai nasionalisme, dan lain sebagainya.

Nilai estetis merupakan landasan yang digunakan untuk menentukan keindahan dan ketidakindahan sebuah karya seni rupa kontemporer. Keberadaan derajat keindahan kualitas karya seni kontemporer sangat sulit diukur karena eksistensinya estetika sendiri masih sangat sulit ditetapkan dengan batas-batas yang jelas. Keberadaan nilai estetis dapat dijadikan sebuah parameter atau perangkat untuk untuk menentukan tinggi dan rendahnya kualitas nilai keindahan seni rupa kontemporer. Parameter merupakan tolok ukur yang digunakan untuk menyatakan menarik dan tidak menariknya atas suatu objek karya seni. Jika suatu objek sesuai dengan parameter

yang telah ditetapkan maka objek tersebut akan memiliki keindahan. Jika suatu objek seni tidak sesuai maka tidak akan dianggap menarik atau indah.

Parameter penentu seni rupa kontemporer diperoleh dari teori estetika baik yang bertumpu sudut pandang seniman, obyek, seni, apresiator, dan kontekstualisme. Parameter kualitas nilai seni rupa kontemporer terdiri beragam nilai estetis. Nilai estetis terperoleh dari syarat-syarat kecukupan dan keharusan dari setiap teori estetika. Nilai estetis akhirnya yang digunakan sebagai parameter jumlahnya berubah-ubah, bisa hadir bersamaan, dan bisa pula hadir tidak bersamaan. Parameter sepenuhnya lebih merupakan sebuah kisi-kisi penilaian yang sepenuhnya bisa berubah tergantung instusi mensikapi sebuah karya dalam konteks yang tertentu pula.

Nilai estetika yang bertumpu pada seniman diperoleh intensi atau maksud artistik seniman, ekspresi dan personal feeling. Nilai estetika yang bertumpu pada karya lebih mencakupi keindahan yang bertumpu pada properti karya seperti unsur-unsur rupa (warna, tekstur, form, shape, ruang, cahaya, garis) dan prinsip pengorganisasian unsur sehingga diperoleh keseimbangan, kedinamisan, kompleksitas, variatif, penekanan dan kekuatan simbol dalam konteks kekinian. Nilai yang berpusat pada apresiator adalah nilai ekspresi dan gagasan yang telah diperoleh, refleksi yang didapatkan dalam bentuk kesadaran dunia yang baru. Sedangkan nilai yang bersumber dari konteks adalah relevansi isu sosial, populer, dan relevansi isu estetika. Berikut ini adalah tabel yang dapat digunakan sebagai parameter dalam peneilaian seni rupa kontemporer.

2.2.9 Teori Estetika Menurut Monroe Beardsely

Monroe Beardsley seorang tokoh estetika merumuskan dua ciri utama pengalaman estetik. Pertama, untuk mengapresiasi sebuah karya seni, harus dipastikan bahwa hal itu diserap lewat bentuk (*form*) serta properti (*property*) karya seni. Kedua, pengalaman haruslah menyenangkan atau respon emosional subjek terhadap aspek formal karya. Monroe Beardsley menyatakan bahwa karya seni memiliki keindahan yang kompleks. Setiap orang saat memiliki ketertarikan yang tidak sama terhadap setiap nilai yang terkandungnya. Nilai-nilai keindahan dalam karya seni dapat dikelompokkan menjadi tiga kelompok (Goldman, 2005; Smith, 1989).

1. Nilai Kognisi

Karya dianggap berbobot karena memuat nilai kognitif. Karya seni dapat memberikan pengetahuan atau pemahaman. Ada sesuatu yang penting untuk dikatakan, untuk menyampaikan gambaran yang jelas dari zamannya, untuk menyampaikan pandangan hidup yang signifikan, dan seterusnya.

2. Nilai Moral

Bobot karya seni dipengaruhi alasan moral. Sebuah karya seni berbobot jika memperkuat kesalehan atau karakter kepribadian karena dapat membangun dan mengilhami. Karya seni dapat sebagai sarana kritik sosial yang efektif untuk kemajuan sosial dan politik yang diinginkan.

3. Nilai Estetik

Nilai estetik ini dipengaruhi oleh faktor seniman, apresiator dan karya.

a. Faktor Seniman

Keunggulan karya dapat dijustifikasi berdasarkan sisi seniman. Kriteria ini merujuk keberhasilan karya karena terpenuhinya intensi, maksud, keinginan atau niat seniman secara jelas. Selain itu, karya dianggap berkebaruan atau berorisinalitas dengan tidak menunjukkan sesuatu hal yang basi atau pengulangan dan ketulusan suara hati seniman.

b. Faktor Apresiator

Sebuah karya seni dianggap menarik karena memberikan dampak psikologi bagi pengamat akan kualitas perasaan tertentu seperti kesenangan, kemenarikan, kedinamisan, getaran, kegetiran atau emosi mendalam lainnya.

c. Faktor Karya

Bobot karya berdasarkan sisi obyektivitas karya karena terpenuhinya tiga kriteria dasar yakni *unity*, *complexity*, dan *intensity* (Smith, 1989; Palmer, et al, 2013).

1). Kesatuan (*Unity*)

Kesatuan dapat tercipta jika seluruh elemen terorganisasi secara teratur atau sempurna dan terstruktur kuat tidak tercerai berai. Kesatuan tercipta dalam susunan yang teratur dan serasi dari bentuk, warna, corak, garis, tekstur dan sebagainya. Sesuatu unsur yang terlibat tidak bisa berdiri sendiri. Semua unsur menjadi bermakna karena kebersamaan di antaranya. satu dengan lainnya saling tergantung. Jika salah satu tidak ada maka kesatuan tidak akan tercipta.

2) Kerumitan (*Complexity*)

Kerumitan dapat muncul dari perbedaan atau variasi dalam penciptaan suatu bentuk atau ikon tertentu, baik secara halus, sumir, maupun kontras. Kerumitan akan menghilangkan kemonoton. Karya yang sederhana tidak menarik karena tidak memuat atau menampilkan unsur yang saling berlawanan atau mengandung perbedaan-perbedaan yang halus, kontras dan beranekaragam. Kegajilan bentuk yang tidak teridentifikasi, bentuk yang mudah teridentifikasi, dan hampir samar-samar teridentifikasi adalah satu contoh menghasilkan sebuah kompleksitas.

3) Kesungguhan (*Intensity*)

Kualitas karya tertentu akan memberikan sebuah kualitas regional manusia bukan sekedar sesuatu yang kosong. Tidak menjadi soal kualitas apa yang dikandungnya, asalkan merupakan sesuatu yang intensif, dalam atau sungguh. Kualitas karya seni dapat mencerminkan sebuah kualitas regional manusia yang dramatis mulai dari kelembutan, keironisan, ketragisan, keanggunan, kecantikan, kemolekan, kekomikan, dan lainnya. Intensitas ini dapat dirasakan secara lebih cepat dibandingkan nilai kognisi dan nilai moral yang harus dianalisis secara lebih mendalam .

2.2.10 Seni Rupa dalam Komunikasi Roman Jakobson

Seni rupa dalam konteks komunikasi memiliki kedudukan yang setara dengan bahasa. Subjek dalam karya sebagai *signifier* dan makna adalah *signified*. Proses signifikansi makna suatu tanda akan berhubungan dengan tanda lainnya. Hubungan *signifier* dan

signified dapat terjadi dalam pembacaan tingkat pertama (denotasi) dan pembacaan tingkat kedua (konotasi) (Sunardi, 2004). Seni merupakan sebuah metafora atas realitas yang ingin diwakilinya baik secara ikonik, indeksikal, dan simbolik.

Bahasa visual dapat dipahami secara utuh dengan mendudukannya dalam konteks sistem komunikasi. Teori fungsi bahasa linguistik Roman Jakobson dapat diterapkan pada praktik bahasa visual (Krampen, 1996). Karya seni dapat dianalisis berdasarkan keterkaitannya dengan pencipta, kode, model penyajiannya, konteks, dan publik yang meresponnya. Berdasarkan analisis faktor tersebut, karya seni memiliki fungsi fungsi emotif, fungsi puitik, fungsi phatik, fungsi konatif, dan fungsi metalingual. Bahasa visual bagaimanapun merupakan ekspresi emosi atau suasana hati yang ada di dalam jiwa seniman. Berbagai karya seni bergaya ekspresionisme sangat kentara muatan ekspresi emosi dari seorang pelukis. Faktor emotif pada sebuah bahasa perlu digali dengan memahami karakter seniman penciptanya.

Karya seni sebagai bahasa visual memiliki fungsi konatif untuk mempengaruhi perilaku individu atau sekelompok apresiator bertindak sesuatu berdasarkan pesan yang diperolehnya setelah melihat karya seni. Seorang apresiator sebagai penerima pesan menjadi tergugah perasaan, pikirannya, dan intuisinya hingga melakukan aksi responsif. Mereka menerjemahkan pesan dalam tindakan secara operatif di kehidupan. Karya-karya agitatif marxisme memiliki dimensi fungsi konatif yang sangat dominan. Fungsi konatif bertujuan penerima merespon atas pesan yang telah diterima.

Karya pameran menampilkan pesan yang dikemas simbolik dengan mempertimbangkan aspek keindahan inderawi. Keterbacaan pesan sebuah seni relatif

misterius karena penggunaan simbol. Simbol adalah sebuah lambang atau tanda yang kehadirannya untuk mewakili sesuatu yang tidak hadir. Sesuatu yang tidak hadir harus disampaikan dalam simbol agar memiliki puitik. Keputisan sebuah simbol dalam karya seni rupa juga harus terungkap pada elemen rupa dalam jalinan prinsip-prinsip keindahan seperti keseimbangan, keserasian, irama, kesatuan, dan lain sebagainya serta prinsip estetika alternatif lainnya. Fungsi puitik merupakan fungsi yang menekankan tampilan visual yang mempesona.

Waktu pelaksanaan pameran dan karya seni yang dibuat tidak bisa dilepaskan dari konteks atau situasi eksternal lingkungan seniman. Pemahaman makna seutuhnya karya seni tidak bisa dilepaskan dari aspek konteks yang akan memberi petunjuk-petunjuk secara referensial atas realitas-realitas yang menjadi acuan atau orientasi representasi sebuah karya. Dengan demikian, sebuah karya seni memiliki fungsi referensial. Keberadaan pesan yang terkandung dalam karya seni akan mudah ditafsirkan atau ditangkap ketika karya tersebut harus direlasikan dalam konteks dimensi ruang dan waktu tertentu. Oleh karena itu, keberadaan karya seni sebagai sebuah bahasa bagaimanapun akan menyampaikan sebuah makna atau referen. Referen tidak muncul namun diwakili lambang atau simbol. Referen ini sifatnya menjadi kebenaran ketika direlasikan dalam batasan konteks. Kelahiran *referen* menjadi terhenti ketika pembaca membatasinya dalam scope dan lingkup *ground* yang terbatas (Sunardi, 2004).

Karya seni yang dipamerkan diatur sedemikian rupa, mulai *setting* ruang, penyajian, dan pengemasan untuk memudahkan apresiator menikmati karya secara

nyaman. Sebuah karya seni harus menampilkan dirinya sedemikian rupa agar apresiator tertarik dan fokus untuk mengamati karya. Apresiasi diharapkan dapat menikmati dan menyaksikan sebuah pameran dalam ruang yang cukup sirkulasi udara, pencahayaan yang terang, serta jarak amatan yang cukup sehingga memberikan kemudahan dalam melihat sisi-sisi pembentukan karya. Karya yang disajikan secara baik memiliki fungsi agar apresiator memiliki intensitas untuk terus memperhatikan karya secara detail dan cermat sehingga diperoleh ketuntasan pemahaman pesan secara efektif. Kontak antara apresiator dengan karya seni diharapkan tidak terganggu dan tidak putus saat pengamatan.

Fungsi phatik bertujuan menstimulus dan mendorong apresiator dapat terus berinteraksi dengan karya seni sehingga apresiator dapat mempertahankan berlangsungnya proses komunikasi antara pengirim dengan penerima. Fungsi metalinguistik ditandai simbol sebagai metabahasa untuk mempertanyakan struktur simbol itu sendiri. karya seni kontemporer yang terjalin dengan prinsip estetika radikal dan kritis, simbolnya seringkali tidak dominan ke makna referensial. simbol yang dijalin sebuah enigmatik sebagai representasi atau kode untuk memecah misteri akan makna simbol itu sendiri.

Penciptaan seni rupa kontemporer terkait erat seniman, obyek seni, penikmat seni, dan konteks karya. Salah satu sisi keunikan karya seni kontemporer, sangat terkait erat dengan dekonstruksi. Pemahaman simbol dan fungsi komunikasinya akan memperlihatkan karakteristik seni rupa kontemporer. Begitu pula, kualitas unsur properti dan kualitas konteks, akan dapat tergambarakan dalam hubungan yang saling

bersinergi. Fungsi manakah yang menonjol dapat memperjelas salah satu keindahan seni rupa kontemporer.

2.2.11 Teori Praktik Sosial Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu adalah seorang tokoh filsuf, antropolog berkebangsaan Perancis yang melahirkan pemikiran teori praktik sosial atau teori struktural. Teori praktik sosial adalah perpaduan atau campuran dari teori yang berpusat pada agen atau aktor dengan teori yang berpusat dengan struktur dalam membentuk kehidupan sosial. Praktik kegiatan yang dilakukan secara terus menerus membutuhkan perlakuan dari agen.

Teori praktik sosial terdiri konsep habitus, arena, kapital, kekerasan simbolik dan strategi. Habitus adalah kecenderungan sosial untuk berpikir atau bertindak dalam cara-cara tertentu. Pertama, habitus merupakan gaya hidup yang merepresentasikan kelas sosial tertentu. Kedua, habitus bisa berupa keterampilan yang menjadi tindakan praktis yang tidak selalu disadari sehingga tampak seperti suatu kemampuan yang terlihat alamiah, seakan-akan terberi oleh alam. Ketiga, habitus dapat berupa kerangka penafsiran untuk memahami dan menilai realitas sekaligus penghasil praktik kehidupan yang sesuai dengan struktur objektif.

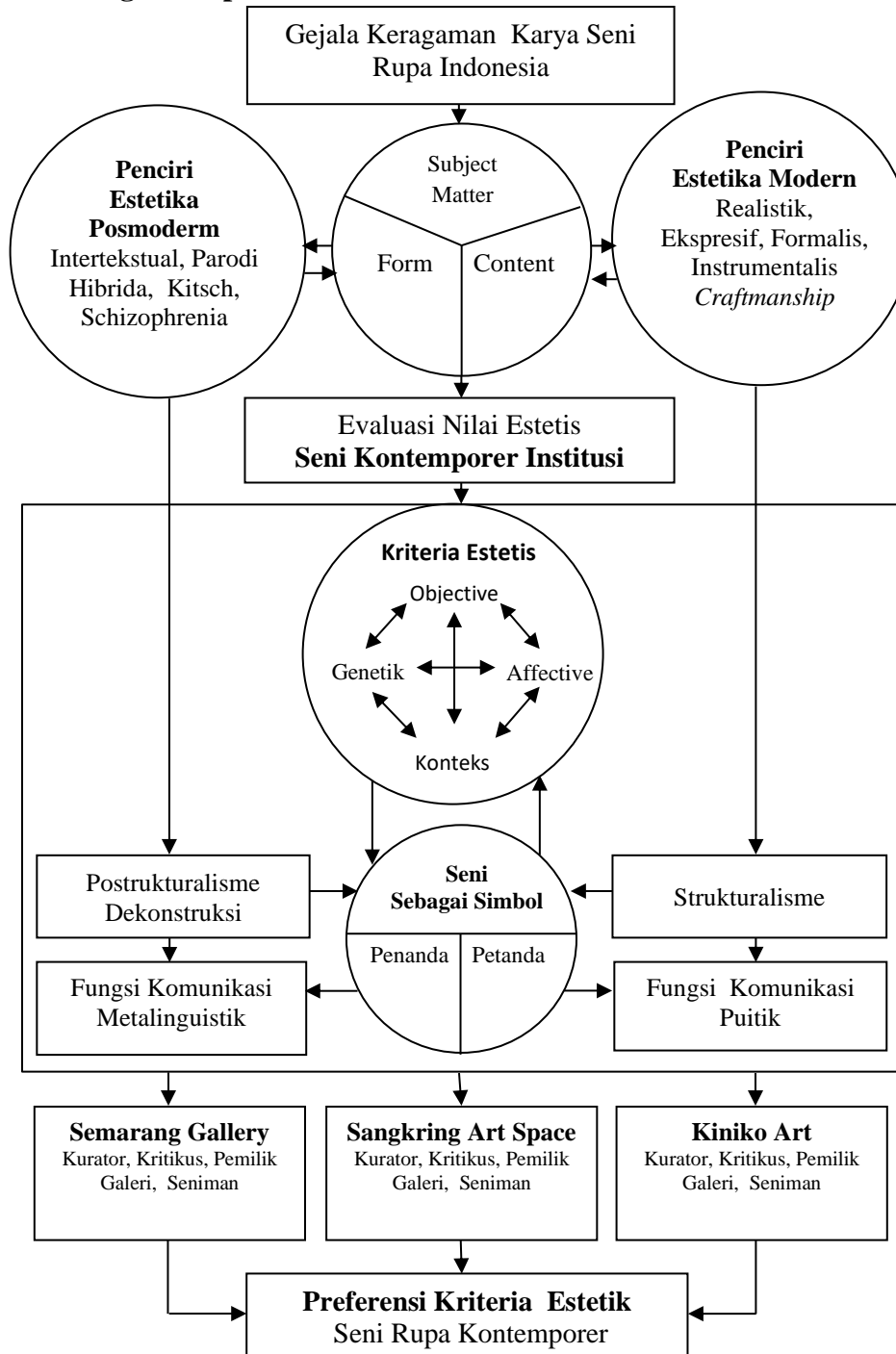
Keempat, habitus menyangkut nilai-nilai yang dipraktikkan. Kelima, habitus merupakan struktur intern yang selalu dalam proses restrukturasi. Habitus merupakan struktur internal yang memberikan pilihan tindakan, tetapi habitus tidak menjadi determinan tindakan. Habitus sekadar menyarankan apa yang seharusnya dipikirkan orang dan apa yang seharusnya dipilih untuk dilakukan (Yuliantoro, 2016). Kapital adalah modal yang dapat mempengaruhi habitus individu.

Kapital terdiri kapital ekonomi, budaya, sosial, dan simbolik. Kapital ekonomi berupa kemakmuran, kekayaan, uang, dan lainnya. Kapital budaya berupa properti yang telah menjadi sebuah identitas tradisi, seperti seni, pendidikan, dan bahasa. kapital simbolik adalah derajat prestise seseorang yang memungkinkan dapat mempengaruhi orang lain. Kapital sosial adalah dimilikinya jaringan hubungan sosial (Yuliantoro, 2016).

Arena adalah gejala sosial yang bekerja secara otonom dan memiliki hukum sendiri berdasarkan permufakatan. Setiap arena memiliki struktur objektif relasi antar posisi. Agen adalah individu yang terikat dalam struktur atau kolektif/sosial dan individu yang bebas bertindak. Tindakan agen merupakan habitus yang dibentuk *field*. Habitus yang ada merupakan hasil dari kehidupan kolektif yang berlangsung lama. Habitus dapat bertahan lama dan juga berubah-ubah. Habitus sebagai struktur yang menstruktur sosial dan juga struktur yang terstruktur (Yuliantoro, 2016).

Praktik sosial dirumuskan sebagai hasil dinamika dialektika antara internalisasi eksterior (arena) dengan eksternalisasi interior (habitus dan kapital). Perilaku individu tidaklah bersifat otonom karena ia merupakan produk interaksi antara pelaku sosial dan struktur sosial, interaksi dialektis antara habitus dan arena atau struktur. Jadi, praktik sosial menurut Bourdieu adalah dialektika dari habitus, kapital, dan arena. Ilustrasi konsep praktik sosial Bourdieu adalah $(\text{Habitus} \times \text{Kapital}) + \text{Arena} = \text{Praktik Sosial}$. Bagan formula Bourdieu ini mengartikan bahwa habitus yang disokong oleh kapital tertentu, kemudian ditempatkan pada arena atau ranah tertentu akan menghasilkan perilaku atau praktik sosial alami tanpa disadari oleh agen sebagai pelaku sosial di masyarakat (Yuliantoro, 2016).

2.3. Kerangka Berpikir



Gbr. 2.1. Bagan Kerangka Berpikir Preferensi Estetika Kontemporer pada Galeri Seni Rupa Kontemporer di Indonesia

BAB III

METODE PENELITIAN

3.1. Pendekatan Penelitian

Pendekatan penelitian menggunakan kualitatif untuk mendeskripsikan, menganalisis, menginterpretasi, dan menemukan kesimpulan atas kualitas sebuah karya seni lukis dengan menyertakan *settingnya*. Lukisan sebagai sebuah karya imajinatif seniman memiliki dimensi bentuk dan makna yang tidak mudah dipahami. Keberadaannya memiliki nilai yang tidak hanya obyektif akan tetapi subyektif. Pemahaman dan pengapresiasinya sangat dinamis tergantung dimensi relasi teks dan konteks yang digunakan. Kajian kritisisme tidak hanya difokuskan pada formalis (struktur) akan tetapi juga pada penafsiran makna dalam sistem tanda. Seni lukis tidak dibaca sebagai struktur yang otonom tetapi struktur yang kontekstual dengan harapan makna ideologis yang dihasilkan lebih obyektif (Widagdo, 2006). Sebagai sistem tanda, simbol sebuah lukisan memiliki dimensi makna multiinterpretatif. Pembacaan terhadap simbol tidak hanya secara struktural akan tetapi postruktural (dekonstruksivisme). Struktural karena melihat makna teks atau *subject matter* dalam lukisan sebagai suatu makna yang bersifat statis.

Postruktural karena melihat makna teks atau *subject matter* dalam lukisan sebagai suatu makna yang bersifat dinamis (Sobur, 2004). Di samping itu, kajian estetik ini akan melihat seni sebagai sebuah sistem bahasa komunikasi. Dalam sistem

komunikasi, keindahan seni dapat dilihat dalam perspektif seniman, karya seni, kode, publik atau apresiator, kontak dan konteks.

3.2. Desain Penelitian

Desain penelitian yang dipilih adalah *Instrumental Case Study* (Yin, 2012). Lukisan yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art merupakan fenomena kasus yang menarik untuk dikaji. Karya merupakan terpilih selektif dengan keragaman kualitas dan konteks yang berbeda serta prospektif ekonomis. Keunikan estetik karya sekaligus sebagai pembuktian model penilaian dalam penyeleksian karya dalam konteks pasar. kajian yang mendalam dalam proses seleksi diharapkan dipahami nilai-nilai kriteria estetika yang sering digunakan dan jarang digunakan sebagai dasar penilaian. Konsistensi dan tidak konsistensinya sebuah kriteria tertentu mengimplikasikan hubungan keindahan yang universal dan keindahan yang relativisme.

3.3. Subjek Penelitian

Subjek penelitian adalah lukisan hasil ciptaan seniman profesional maupun *emerging* yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam rentang tahun 2017-2023. Berkorelasi hal tersebut, peneliti berasumsi bahwa karya-karya yang dikoleksi galeri tersebut memiliki nilai yang unggul dan kekinian. Subjek penelitian kedua adalah tim kurator yang terdiri pemilik dan kurator pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Mereka adalah penentu sebuah potensi

artefak lukisan menjadi bagian seni rupa kontemporer berdasarkan nilai-nilai estetika yang digunakan sebagai parameternya.

3.4. Fokus atau Obyek Penelitian

Fokus atau obyek penelitian adalah jalur keikutsertaan seniman, model penilaian estetika karya, preferensi kriteria estetika karya dalam setiap penyelenggaraan pameran lukisan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art pada tahun 2017-2023 beserta relevansinya dalam konteks pendidikan seni.

3.5. Setting Penelitian

Penelitian dilakukan dengan cara melakukan pengamatan karya lukisan yang dipamerkan dan dikoleksi oleh galeri dan melakukan wawancara terhadap pemilik dan kurator galeri serta seniman. Oleh karena itu, lokasi penelitian di Semarang Gallery yang berlokasi di Jl. Taman Srigunting No.5-6, Tanjung Mas, Kecamatan Semarang Utara, Kota Semarang, Jawa Tengah, Sangkring Art Space yang terletak di Kalipakis, Tirtonirmolo, Kecamatan Kasihan, Kabupaten Bantul, Daerah Istimewa Yogyakarta Dan, di Kiniko Art yang terletak di Komplek SaRang Building II Kalipakis RT 5/II Kasihan Bantul.

Selain itu, lokasi penelitian juga berada di studio-studio seniman yang karyanya telah dikoleksi atau dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mulai rentang tahun 2017-2023. Studio seniman merupakan tempat penciptaan karya dari proses awal sampai final. Sebagian besar studio seniman rata-rata yang dikunjungi adalah berada di area Yogyakarta dan Semarang.

3.6. Sumber Data Penelitian

Sumber data penelitian dikelompokkan menjadi enam sumber data. Sumber data pertama adalah karya seni lukis kontemporer yang pernah dipamerkan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Lukisan tidak ada pembatasan tema, corak, media, ukuran tertentu. Semua kategori tema religi, pribadi, sosial, agama, alam, politik akan dikaji. Lukisan dibatasi mulai tahun 2017-2023 untuk memperoleh konteks kekinian. Kategori pengambilan foto adalah sebagai berikut. (1) foto yang diperoleh dari repro katalog pameran, (2) foto dari pendokumentasian yang dilakukan secara pribadi, dan (3) foto yang diperoleh dari repro sumber internet

Sumber data kedua adalah tim seleksi karya pada galeri yang terdiri pemilik, manajer atau kurator di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Melalui sumber data ini diharapkan diperoleh kriteria nilai estetis yang digunakan oleh galeri dalam penentuan materi lukisan kontemporer. Narasumber utama alam penelitian ini adalah pengelola galeri yaitu (1) Chris Dharmawan selaku manager dan pemilik Semarang Gallery dan Wisnu selaku asisten manajer Semarang Gallery, (2) Jenni, selaku manager dan pemilik Sangkring Art Space, (3) Frida (putri Jumaldi Alfi) selaku pemilik Kiniko Art dan Jefri Chaniago selaku manajer Kiniko Art.

Selain itu, narasumber pendukung adalah kurator yang terlibat dalam penyeleksian karya pameran di galeri yakni, (1) Wahyudin, salah satu kurator pameran di Semarang Gallery, (2) Kris Budiman, salah satu kurator pameran di Sangkring Art Space Yogyakarta, dan (3) Hum Hum, salah satu kurator pameran di Kiniko Art Yogyakarta

Sumber data ketiga adalah apresiator. Apresiator adalah pengunjung galeri yang melihat, menonton dan menikmati lukisan. Mereka ber*background* ekonomi, usia, pendidikan yang beragam sehingga bervariasi pula tingkat apresiasinya. Kritikus merupakan orang yang memiliki keahlian dalam memahami dan mengerti kualitas karya. Kritikus dapat seniman yang berpengalaman, akademisi, dan seorang yang memang berprofesi sebagai kritikus. Respon publik atas materi pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Tanggapan atas suatu karya bisa berupa perasaan keterkejutan atau kesenangan atas kualitas teknik penggarapan, tema, bentuk, narasi ataupun corak, dan lain sebagainya.

Sumber data keempat adalah seniman. Sebagai pencipta karya, seniman sangat mengetahui alasan dan motivasi serta orientasi estetik lukisan. Seniman yang pernah berpameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dengan tidak membatasi jenis kategorinya baik yang profesional, *emerging artist*, dan bukan arus utama. Adapun nama-nama seniman yang diwawancari adalah (1) Danni Febriana selaku *new emerging artist* yang pernah berpameran di Kiniko Art dan Sangkring Art Space, (2) Muklay selaku *new emerging artist* yang pernah berpameran di Kiniko Art dan Sangkring Art Space, (3) Andy Dewantoro selaku *new emerging artist* yang pernah berpameran di Semarang Gallery, (4) Wiyono selaku seniman bukan arus utama yang pernah berpameran di Sangkring Art Space.

Sumber data kelima adalah katalog pameran atau ulasan media massa *online* dan *offline*. Lewat katalog pameran diperoleh pengantar kuratorial dan dokumentasi karya lukisan yang dipamerkan. Ulasan media massa lebih berupa tanggapan atas

beragam pameran yang diselenggarakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art.

Katalog pameran di Semarang Gallery mulai tahun 2017-2023 sebagai berikut. Tahun 2017, meliputi katalog pameran: *Semarang Gallery at Art Stage Jakarta 2017*, *Heaven is Mindset*, *Final Challenges*, dan *The Primacy of Seeing*. Tahun 2019 berupa katalog pameran: *Set and His People*. Tahun 2020, meliputi katalog pameran: *Konstelasi Benda-benda dan Art Jakarta Virtual Session 1 [Exhibition #2] (Virtual)*. Tahun 2021, meliputi katalog pameran: *Art Moments Jakarta Online 2021(Virtual)*, *Sensing Sensation*, dan *Renaissance of China (?)*. Tahun 2022 berupa katalog pameran: *Art Jakarta (JCC Senayan)*. Tahun 2023, meliputi katalog pameran: *Kuns Kuns, The Palette and The Plate, Seni Agawe Santosa, dan Sapuan Kuas dan Kelaliman Bentuk*

Katalog pameran di Sangkring Art Space mulai tahun 2017-2023 sebagai berikut. Tahun 2017, meliputi katalog pameran: *Gift, Bloom In Diversity, Yogya Annual Art#2 “Bergerak”, 6 in 1+ “Menyatu Bukan Melebur”,* Tahun 2018, meliputi katalog pameran: *Adu Domba#10, Yogya Annual Art#3 “Positioning”, 6 in 1+ “Pameran Perupa Jawa Timur”, dan Perupa Muda#3 “Ringroad Art”,* Tahun 2019, meliputi katalog pameran: *Single Fighter#3 “Made Sukadana”, Yogya Annual Art#4 “Incumbent”, Metalik (No), Ugemi, Pameran Muda#4 “PAP Post A Picture”, Sanggar Deawata Indonesia “Samasta”, dan Imbang: Yoga Visual I Darya,* Tahun 2020, meliputi katalog pameran: *Kandang Ayam Project#3 “Fonem”, dan Yogya Annual Art# 5 “Hibridity”.* Tahun 2021, meliputi katalog pameran: *nol, Belas(an) Kasih Sayang, dan Tranceformation.* Tahun 2022, meliputi katalog pameran: *Yogya*

Annual Art#6 “Transboundaries”, Perupa Muda#5 “Silir”, dan “Rethinking Diaspora Kala Patra of Sanggar Dewata Indonesia (SDI)”

Katalog pameran di Kiniko Art mulai tahun 2017-2023 sebagai berikut. Tahun 2017 berupa katalog pameran: *Darah Muda#1: Ridho Rizky dan Oktaviyani*. Tahun 2018, meliputi katalog pameran: *Darah Muda#2: Mengingat Ingatan, dan Demi Waktu*. Tahun 2019, meliputi katalog pameran: *Mind, From East to West, 80 nan ampuh: Tribute to OHD, Darah Muda#3 “Refresh”, The Master#2 Suwaji: Seni adalah Jalan Hidup, dan Hasrat*. Tahun 2020, meliputi katalog pameran: *Pameran bersama “Pareidoli”, Pause, Rewind, and Forward (PRF) #1, dan Introduksi*. Tahun 2021, meliputi katalog pameran: *Pause, Rewind, and Forward (PRF) #3 dan “Reflection in period”*. Tahun 2022, meliputi katalog pameran: *The Anomaly”, Transformation, The Battle of Fear, Taman Rasa, 2 dan Rong: Citra Tubuh Ayurika*

Sumber data keenam adalah narasumber pendukung yaitu orang-orang yang berkaitan dengan penyelenggaraan pameran di Galeri, penciptaan karya, pemerhati perkembangan seni rupa, yakni (1) Heri Pemas, seorang inisiatif dan penyelenggara Art Jog Yogyakarta, (2) ST Eddy Prakoso alias Oyik selaku pemilik Sri Sasanti gallery Yogyakarta, (3) Andonowati alias Aan selaku pemilik Galeri Lawang wangi di Bandung, (4) Muhammad Rahman Athian salah satu kurator dari Semarang, (5) Aola Romadhona, staff edukasi Galeri Nasional Indonesia, (6) Kurator pameran di museum Yogyakarata

Data ini sangat mendukung inferensi-inferensi setiap hubungan data yang telah ditemukan sebelumnya. tulisan-tulisan kritik seni rupa pada katalog-katalog pameran,

ulasan media massa *online* dan *offline* sebagai pengantar kuratorial atau tanggapan atas beragam pameran yang diselenggarakan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art . Ulasan kritik populer, ilmiah, maupun massa dari beragam kritikus dan masyarakat sangat diperlukan untuk mendukung data obyektif estetik karya lukisan. Data yang dikumpulkan tidak saja tertulis akan tetapi dapat berupa analisis kritis yang disampaikan secara tidak tertulis. Selain itu, data-data terkait model seleksi, materi, dasar pertimbangan, dan konteks penyelenggaraan pameran diperoleh dari katalog dan penyelenggaraan terdapat kutipan-kutipan dari katalog tulisan-tulisan kritik seni rupa pada katalog-katalog pameran.

3.7. Teknik Pengambilan Sampel

Teknik pengambilan sampel adalah *purposive sampling*. Sampel dipilih karena relevan dengan desain penelitian yang menginginkan kasus pada karya seni rupa kontemporer. Populasi dalam penelitian adalah seluruh karya lukisan kontemporer yang dipamerkan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam rentang tahun 2017 sd 2022.

Semua karya akan dipilih untuk dijadikan sampel dengan pertimbangan karya mewakili tahun (kekinian berdasarkan waktu penciptaan), Konsep Ide, Simbolisme, Populer, Inovasi, Kekuatan, Isu Sosial, Perupa-an Bentuk (*Texture*, Ekspresi, Keseimbangan, Kedinamisan, *Shape*, Pencahayaan, Ruang, *Form*) *teknik*, (*Craftmanship*), *lain-lain* (*Shock*, *Color*, *Personal feeling*, *Subject matter*, Tradisional). Oleh karena itu, sampel benar-benar telah merepresentasikan semua kategori pilihan kriteria estetika.

Sedangkan pemilihan sampel berdasarkan kategori galeri akan dilakukan melalui proportional sampling. Jumlah sampel atau karya yang ditetapkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam rentang tahun 2017 sd 2022 akan dilakukan dengan pertimbangan dalam jumlah dan kualitas yang relatif sama. Harapannya adalah dihasilkan sebuah lukisan yang memiliki kesetaraan jumlah dan kualitas karya yang sama dari masing-masing galeri. Hal tersebut dilakukan agar estetika kontemporer antara satu galeri dan galeri lainnya memiliki kesetaraan kekuatan yang sepadan sehingga bisa saling dikomparasi untuk saling memperkuat atau justru memperlemahkan.

3.8. Teknik Pengumpulan Data

Teknik pengumpulan data dengan mengumpulkan foto lukisan dari 2000 sampai 2022 beserta deskripsi karya atau pengantar kuratorialnya. Selain faktor intra estetik, pengumpulan data juga dilakuakn terhadap faktor ekstraestetik (konteks penciptaan dan penilaian karya) (Rohidi, 2011).

Teknik dokumenter merupakan teknik yang paling utama dilakukan dalam rangka penyimpanan dan pengumpulan terhadap data visual lukisan melalui katalog-katalog atau web-web galeri seni rupa atau pendokumentasian secara langsung terhadap lukisan di studio seniman atau rumah kolektor.

Di samping itu, pengumpulan data dilakukan pula melalui wawancara terhadap pihak yang berkompeten seperti tim kurasi galeri, pemilik galeri, pelukis (seniman), kolektor, dan apresiator atau kritikus. Pertimbangan penilaian karya dan intensitas apresiasi masyarakat terhadap karya kontemporer sangat penting untuk dapat

menemukan obyektivitas hasil intersubjektivitas penilaian tokoh yang berkompeten baik dari sisi profesional dan akademik serta pasar. Teknik observasi juga digunakan, terutama untuk mengetahui fakta empirik wujud karya seni lukis yang dipamerkan baik dari pengamatan langsung maupun dari katalog. Pengamatan lebih difokuskan pada *subject matter*, *form* (simbol), dan *content* selain itu pengamatan juga dilakukan pada proses penciptaan karya lukis kontemporer dimulai dari pembuatan sket, pengolahan ide, dan berkarya serta suasana pameran.

3.9. Teknik Keabsahan Data

Guna menetapkan keabsahan data maka diperlukan teknik pemeriksaan yang didasarkan atas triangulasi data. Triangulasi dilakukan untuk membandingkan dan mengecek tingkat derajat kepercayaan atas data yang telah dikumpulkan. Triangulasi dilakukan terhadap sumber data, metode pengumpulan data dan teknik pengumpul data. Selanjutnya diskusi dengan teman sejawat dan ahli yang berkompeten untuk mendapatkan data yang valid. Berbagai pertimbangan penilaian dari pemilik galeri, tim kurasi, kritikus dan kolektor sangat menentukan keberhasilan obyektivitas penilaian sebuah karya lukis yang berobyektivitas kontemporer dalam konteks Indonesia dan galeri.

3.10. Teknik Analisis Data

Adapun analisis data dalam penelitian ini dilakukan secara bertahap dari reduksi data, penyajian data dan penarikan simpulan (Rohidi, 2011: 234). Proses mereduksi data dilakukan dengan penetapan sampel lukisan secara *purposive sampling* dan

proportional sampling. Data karya diobservasi dan didokumentasikan untuk melihat karakteristiknya. Karya dipilah berdasarkan kecenderungan modern dan kontemporer untuk dapat diproses lebih lanjut. Data estetik karya dari seniman diorientasikan sisi intensi artistiknya. Data estetik apresiator digali dari galeri dan masyarakat penikmat seni untuk mengetahui gambaran pasar yang sedang berkembang. Data estetik konteks dilakukan dengan melihat peristiwa yang terjadi pada suatu waktu dan lokasi tertentu. Semua hasil data yang diperoleh diseleksi berdasarkan relevansi masalah.

Penyajian data dilakukan dengan menampilkan data-data yang relevan dengan permasalahan penelitian terutama daftar pameran, daftar seniman, daftar karya, dan daftar kategorisasi kualitas karya berdasarkan tipologi seniman dan ragam coraknya. Data yang telah terpilih disusun berdasarkan pertimbangan penyeleksian, penilaian, dan prinsip-prinsip keindahan kontemporer. Setiap data kelompok memiliki keterurutan yang sistematis dan berjenjang sehingga mudah dipahami.

Dalam penyajian data ini, kecenderungan model penyeleksian, model penilaian dan pilihan kriteria estetika yang digunakan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam setiap penyelenggaraan pameran sudah mulai tergambar. Kriteria keindahan yang sangat beragam mulai menunjukkan pola sederhana sehingga memudahkan disalinghubungkan berdasarkan tujuan penelitian. Karakteristik kualitas karya dari aspek-aspek indikator keindahannya kontemporeranya baik dari aspek formalistik, teknik, simbol, dan modus-modus pendekonstruksian, pendaurlangan, dan penghibridian idiom pada karya modern maupun tradisi dengan idiom kekinian mulai mudah teridentifikasi. Semua data yang tersaji telah

mempertimbangkan aspek keterwakilan keindahan dari sisi seniman, apresiator, karya dan konteks.

Penarikan kesimpulan dilakukan dengan mencari hubungan-hubungan konseptual atau teoretik pada setiap kategorisasi data sajian. Data estetik lukisan sebagai data obyektif dianalisis kualitas keindahannya secara tekstual dan kontekstual melalui kritik seni dengan sudut pandang estetika modern dan posmodern yang relevan serta bobot pesannya dari sisi komunikasi. Estetika modern lebih merujuk keindahan formalistik melalui dimensi struktur perwujudan visual terutama unsur rupa dan komposisinya dan ekspresi. Estetika posmodern untuk membaca pembongkaran simbol agar diperoleh *pleasure content* yang tidak terduga karena sifat simulasi atau permainan yang dihadirkan.

Setiap karya terpilih dideskripsikan, dianalisis formal dilanjutkan interpretasi atau pembacaan makna akan dilakukan secara heuristik dan hermeneutik. Pembacaan secara heuristik diperlukan untuk memperoleh pemahaman secara denotatif terhadap tanda-tanda pada *subject* lukisan yang terpilih. Dilanjutkan dengan pembacaan secara hermeneutik untuk pembacaan konotatif melalui penafsiran tanda-tanda berdasarkan wacana kontekstual pada pengantar kuratorial dan konsep karya (Piliang, 2003). Pembacaan tersebut dapat menggunakan semiotika struktural karena melihat teks atau subjek dalam lukisan sebagai kesatuan struktur dalam pemaknaan yang bersifat statis dan logosentrisme dan postruktural yang melihat hubungan penanda dan petanda dalam ketidakpastian. Karya juga dianalisis berdasarkan pertimbangan dari komunikasi hingga

terpetakan dalam pola unsur karya, konteks, seniman, publik, kontak, dan kode sehingga diperoleh pemaknaan simbolik baik secara putik maupun metalinguistik.

Tahapan ini dapat pula berlangsung secara dinamis bukan bertahap secara kaku. Tahapan pembacaan makna lukisan baik secara struktural dan poststruktural dapat terjadi pula secara siklus atau pengulangan baik di reduksi, penyajian maupun penarikan kesimpulan. Dekonstruksivisme yang berprinsip adanya jejak makna yang dinamis sangat dimungkinkan jika dilakukan dalam konteks komparatif dan situasi setting yang berbeda-beda (Sobur, 2004). Interpretasi yang telah dilaksanakan pada reduksi data dapat dilakukan kembali pada tahapan penyajian dan penarikan kesimpulan dalam perspektif yang lain sehingga kemungkinan jejak makna atau makna *pleasure* dan tak terduga selalu berpotensi untuk hadir.

BAB IV
PROFIL SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE
DAN KINIKO ART DALAM PERKEMBANGAN
SENI RUPA KONTEMPORER DI INDONESIA

4.1. Perkembangan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia

Kemunculan seni rupa kontemporer di Indonesia memperoleh momentum adanya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) pada tahun 1970. GSRB menjadi salah satu tonggak penting dalam sejarah perkembangan praktek dan wacana estetik seni rupa Indonesia dalam perkembangan praktek dan wacana seni rupa kontemporer. Gerakan terobosan estetik ini kemudian memberikan pengaruh yang sangat besar dalam perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia pada tahun tahun berikutnya, khususnya dalam pendekatan seniman melakukan eksplorasi dan redefinisi media seni rupa.

Dekade tersebut, seni rupa kontemporer di Indonesia lebih sebagai pemerontakan terhadap seni rupa modern dengan identitas yang belum stabil. Menginjak tahun 1980, seni rupa kontemporer di Indonesia telah menemukan pemberontakan dengan identitas estetik yang menguat. Seperti pada kegiatan pameran Pasar Raya Dunia Fantasi tahun di Taman Ismail Marzuki 1987 menolak definisi seni yang terpusat pada seni lukis, seni patung dan seni grafis. Kesadaran seniman Indonesia terhadap pokok persoalan karya mulai fokus adanya semangat kebangsaan sebagai negara pasca merdeka (Saidi, 2008). Pada tahun 1987 mulai

berlangsung komodifikasi seni rupa kontemporer di Indonesia dengan tertandai adanya sebuah bom seni rupa (art boom). Gejala ini memperlihatkan terjadinya peningkatan yang luar biasa nilai nominal karya seni atau ledakan harga dibandingkan masa sebelumnya. Peningkatan ini dilatarbelakangi munculnya kalangan elit kelas ekonomi yang banyak ingin mengkoleksi karya sebagai dampak pembangunan ekonomi Orde Baru. Bom Seni Rupa kemudian memunculkan bisnis seni yang secara terstruktur membangun jejaring, yang di dalamnya terdapat ideologi, agensi, mekanisme, dan implikasi terhadap praktik dan wacana seni rupa kontemporer Indonesia (Prambudi, 2009).

Akibatnya, pada era seni rupa Indonesia 90-an menjadi titik berangkat mapannya seni rupa kontemporer Indonesia yang lebih berani eksploratif. Pameran Biennale IX Jakarta di Taman Ismail Marzuki 1993 menolak bentuk media konvensional dengan menampilkan karya-karya yang memiliki kecenderungan intermedia dan instalasi (Supangkat dalam Kusmara, 2019). Pada dekade tahun ini pula, mulai banyaknya perupa Indonesia yang mulai dapat tempat di forum seni rupa internasional dan dibarengi dengan semaraknya praktik pasar seni rupa Indonesia (Prambudi, 2009). Karya banyak menyuarakan persoalan kemanusiaan kekinian yang kompleks seperti kapitalisme, hedonisme, perusakan lingkungan, sains dan teknologi yang pesat, gender dan lainnya. Kondisi peradaban itulah yang diangkat perupa kontemporer di Indonesia dengan tetap memunculkan identitas semangat spirit dan kultural yang spesifik keindonesian (Sabana, 2011). Tema-tema dengan spiritualitas

tradisi dan kultural Indonesia sangat menguat dalam identitas praktik berkarya seniman-seniman selanjutnya.

Pada era tahun 2000, Perkembangan seni rupa semakin menguat dengan mapannya infrastruktur di Kota-kota besar seperti Jakarta, Yogyakarta, Bandung, Semarang, dan Surabaya. Di kota inilah muncul medan sosial seni secara simultan. Komponen medan sosial ini mulai dari seniman, pedagang seni, kolektor, sejarwan seni, direktur galeri, pemilik galeri dan kurator serta editor jurnal majalah seni saling mendukung dan berpartisipasi dalam produksi dan konsumsi karya seni (Prambudi, 2009). Tema-tema pembingkai karya masih sama dengan tahun 1990 an akan tetapi selalu direfleksikan dalam konteks kekinian seperti dengan istilah neo-nation, dinamika budaya yang berhimpitan dengan budaya luar (Wisetrotomo, 2015). Pada era tahun 2000, semakin menunjukkan perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia menjadi pusat perhatian dunia. Contohnya adalah Entang Wiharso dan perupa yang tergabung dalam Kelompok Jendela. Mereka sering mengikuti berbagai event seni rupa internasional (Wisetrotomo, 2015).

Pameran-pameran seni rupa skala besar sering dihadirkan seperti bienale di Yogyakarta dan Jakarta. Terakhir adalah munculnya Artjog sebuah pameran berskala internasional yang lebih menantang imajinasi seniman untuk bisa melihat berbagai cara pandang kemungkinan tentang masa depan dengan kondisi kekinian. Semangat tersebut saat ini didukung medan sosial seni yang semakin membaik, dukungan pemerintah dan swasta ikut menciptakan ruang publik berkarya yang sangat akomodatif. Infrastruktur telah mensupport seniman dalam berkarya. Berbagai

penyelenggaraan pameran sekarang ini lebih berani mengundang pendatang baru yang menawarkan kebaruan (rejogja.republika.co.id). Sebagai bagian edukasi, pameran di galeri atau biennale serta artjog seringkali menghadirkan seminar, workshop, artist talk, bahkan pemberian life achievement pada tokoh seiman inspiratif. (rejogja.republika.co.id).

4.2. Profil Semarang Gallery

Pada awal berdiri, Semarang Gallery bernama Galeri Semarang (Galsem). Galeri Semarang berdiri pada 2001 dan berada di Jl. Dr Cipto, Semarang. Pada tahun 2008, Galeri Semarang berpindah ke kawasan kota lama dan menempati gedung peninggalan masa kolonial Belanda yang telah direnovasi pada tahun 2008. Renovasi dilakukan tanpa melakukan pengubahan bentuk gedung karena telah ditetapkan sebagai cagar budaya. Bangunan yang berlantai 2 dengan nuansa modern dan interior berwarna putih tersebut secara resmi ditempati Galeri Semarang dengan perubahan nama menjadi Semarang Contemporary Art Gallery. Seiring penyesuaian dinamika perkembangannya, Semarang Contemporary Art Gallery berubah nama menjadi Semarang Gallery. Semarang Gallery terletak di Jalan Taman Srigunting Nomor 5-6, Tanjung Mas, Kecamatan Semarang Utara Kota Semarang. Keberadaan gedung sangat strategis di kawasan kota lama karena berdekatan dengan Gereja Blenduk dan gedung Sipegel serta Gedung Marba.

Semarang Gallery didirikan sebagai komitmen untuk untuk mendedikasikan tempat tersebut sebagai media pengenalan karya-karya seniman kontemporer Asia, khususnya yang berasal dari Indonesia. Semarang Gallery secara konsisten berupaya

meningkatkan apresiasi masyarakat umum terhadap seni rupa dan berupaya mengembangkan seni rupa kontemporer di Indonesia. Pameran seniman Indonesia dan luar negeri secara periodik rutin dilaksanakan. Semarang Gallery bisa menjadi wadah masyarakat untuk berkarya, selain itu masyarakat pun bisa mendapatkan edukasi yang tak ternilai harganya dari setiap karya seni yang dipamerkan. Pemilik galeri, Chris Dharmawan adalah seorang kolektor dan filantropi seni. Pemilik berpendapat bahwa perjumpaan antara manusia, budaya, seni, dan idealisme dalam satu ruang akan selalu dapat memberikan pengalaman keindahan bagi manusia menuju kehidupan seutuhnya.

Semarang Gallery buka setiap Selasa-Minggu pukul 10.00-16.00 WIB dengan harga tiket masuk yang cukup terjangkau, yaitu Rp. 20.000. Pengunjung Semarang Gallery setiap tahun semakin ramai seiring penetapan kawasan kota lama sebagai ikon objek wisata Kota Semarang. Pemerintah kota Semarang membuat kawasan ini nyaman dan artistik sehingga tak jarang para pasangan yang hendak menikah melakukan pemotretan *pra wedding* di kawasan ini. Pengunjung bebas dapat mengapresiasi dan mengabadikan dirinya bersama karya-karya sekaligus menginterpretasikan sendiri karya yang dipamerkan. Pengunjung diberikan kebebasan menikmati karya sembari tetap bertanggung jawab pendisplayan karya. Karya-karya yang dipajang tidak boleh disentuh guna menghindari kerusakan.

Dalam konteks membangun reputasi sebagai galeri bereputasi, Semarang Gallery membranding dengan penyelenggaraan karya seni rupa yang selalu bermutu. Pameran selalui disertai katalog dengan pengantar kuratorial yang ditulis kurator

berpengalaman. Selain itu, reputasi branding sebagai galeri seni rupa kontemporer dilakukan melalui keberanian beberapa kali menghadirkan karya seni rupa kontemporer yang sekan-akan sulit untuk dijual di pasar. Seperti apa yang dikemukakan oleh Wisnu selaku manager di Semarang Gallery.

Semarang Gallery sadar bahwa persaingan dalam penjualan karya seni di era sekarang punya banyak tantangan. Atas dasar itu, Semarang Gallery dalam kesempatan setiap satu tahun sekali berani mamerkan karya-karya *eksperimental art* yang berupa non lukisan. Meskipun secara *market* menjual karya tersebut sulit, akan tetapi karena sebagai program sesuai visi galeri maka pameran tersebut harus dilaksanakan. Hal tersebut juga dilakukan sebagai upaya untuk membranding agar reputasi galeri tetap terjaga.

Pernyataan Wisnu tersebut dapat dilihat pada sajian pameran *Formless: on Human Artifice and Natural Order* pada 26 Maret-29 Mei 2022 dengan menghadirkan 5 perupa (Alexander Sebastianus, Gabriel Aries Irfan Hendrian Radhinal Indra Widi Pangestu) atau pameran yang bertajuk *Your Silence Will Not Protect You* pada 27 November 2021-23 Januari 2022 dengan menghadirkan perupa Mujahidin Nurrahman dan Alia Swastika.

Penyelenggaraan pameran di Semarang Gallery selalu menyajikan pengantar kuratorial yang bereputasi. Kurator memberikan pengantar pameran agar dapat menjadi media pemahaman pengunjung. tulisan disajikan secara ilmiah dengan dasar-dasar analitik yang relatif lengkap dan sistematis. Penyajian materi karya lukisan dilabelisasi dengan menggunakan elemen pendukung yang lengkap, mulai caption, penerangan, keleluasaan ruang pameran, sirkulasi udara, dan pengantar kuratorial yang tertempel di dinding ruang pameran. Hal ini semuanya memberikan

kenyamanan pada saat pengunjung menikmati pameran. Pengunjung dapat secara leluasa menikmati karya tanpa batasan sekat dan secara rileks dapat menikmati karya tanpa terganggu dengan pengunjung lainnya. Berikut ini adalah gambaran situasi ruang pameran yang berada di Semarang Gallery.



Gbr 4.1 Suasana pengunjung yang mengapresiasi karya di ruang pameran lantai 2 Semarang Gallery

4.3. Profil Sangkring Art Space

Sangkring Art Space berdiri pada tanggal 31 Mei 2007. Sebelumnya, pemilik Sangkring Art Space ingin menetap dan membuat galeri di Bali namun merasakan situasi medan yang kurang sesuai akhirnya memastikan pindah di Yogyakarta. Kebetulan tanah yang ditempati di Nitiprayan sangat dekat dengan Sekolah Menengah Sseni Rupa (SMSR) Yogyakarta, kampung seniman, dan sangat pluralistik. Konsep awal ingin mendirikan rumah yang mampu digunakan untuk memajang lukisan. Dalam perkembangannya, banyak lukisan yang dipasang dan banyak pula dukungan dari relasi hingga akhirnya didirikan Sangkring Art Space

yang menyatu dengan rumah tempat tinggal. Sangkring Art Space tidak menggunakan diksi galeri karena semata-mata pendirian ruang pameran ini bukan hanya komersial saja akan tetapi lebih bervisi membawa seniman-seniman muda untuk bisa menjangkau ke pasar yang lebih tinggi.

Nama Sangkring diambil dari nama leluhur Putu Sutawijaya, perupa dan pendiri Sangkring Art Space, dengan pertimbangan bahwa nama ini dapat menjadi spirit untuk mempertautkan diri dengan masa lalu dan motivasi untuk melangkah dalam proses kreatif di dunia seni rupa. Dengan pertimbangan itu, Sangkring Art Space membuka diri untuk berbagi dengan yang tua dan yang muda, yang lama dan yang baru, dalam sebuah ruang kreativitas. Dengan begitu Sangkring Art Space menghargai perbedaan dan menjunjung tinggi solidaritas berkesenian, tanpa memperdulikan asal usul budaya dan ideologi. Dalam perkataan lain Sangkring Art Space berkecenderungan menjadi ruang eksperimen bagi semua kalangan dan pelaku seni. Di sini, di Sangkring Art Space, yang tua dihormati, yang muda dihargai, yang pinggiran dibela, yang alternatif diberi kesempatan, untuk sama-sama berkarya. Sebab, Sangkring Art Space menyadari sepenuhnya bahwa ruang seni sebagai ruang berbagi dan solidaritas masih sangat dibutuhkan di negeri ini.

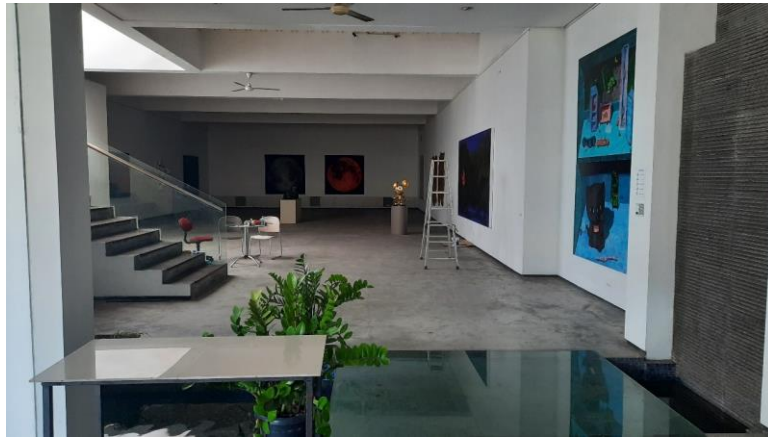
Visi demikian dilatarbelakangi bahwa jumlah seniman di Yogyakarta paling tidak mencapai jumlah yang tidak sedikit yaitu sekitar 1000 sampai 2000. Di antara jumlah tersebut, 500-an adalah seniman yang aktif. Mereka betul-betul menggantungkan hidup mereka dari penjualan lukisan. Sentra kesenimanan ini didukung oleh ekosistem seni yang kuat.

Visi merangkul, menggandeng, dan merengkuh puspa ragam seni dalam sebuah ruang seni. Misi mempergelarkan dan mempertunjukkan aneka rupa praktik seni, di mana perbedaan dan eksperimen kreativitas dihargai sama tinggi. Bentuk kegiatan di Sangkring Art Space bersifat *open-ended* management. Artinya, dalam suatu kegiatan tertentu, Sangkring Art Space merancang dan mengelolanya secara internal. Di sisi lain, Sangkring Art Space menerima tawaran-tawaran kegiatan dari pihak luar secara terbuka.

Setiap kegiatan di Sangkring Art Space dikelola secara swadaya, tapi tidak menutup kemungkinan dan peluang untuk bekerja sama dengan pihak atau instansi seni lain. Diadaptasi dari spirit lokal masyarakat Bali yang dibawa Putu Sutawijaya, ruang ini dibangun sebagai ‘public space’ di Sangkring Art. Sebuah ruang temu yang bisa diakses siapa saja, ruang dialog pegiat seni yang membuka kemungkinan terhadap segala sesuatu. Spirit edukatif Sangkring Art juga terwujud dalam desain ruang kelas Bale Banjar Sangkring yang punya sekat-sekat terbuka, bukan untuk membeda-bedakan, tapi justru untuk tetap memberikan ruang untuk menghargai perbedaan dalam satu ruang yang sama. Ruang ini sangat memungkinkan untuk pameran kolektif, lokakarya, pertunjukan seni atau kegiatan seni lain.

Dalam rangka meneguhkan Sangkring Art Space sebagai sebuah galeri yang bereputasi sadar bahwa persaingan dalam penjualan karya seni di era sekarang banyak dan punya tantangan. Atas dasar itu, galeri juga perlu melakukan upaya *branding* agar sebagai institusional galeri memiliki kekuatan. Salah satu caranya melalui penyajian pameran dalam skala yang besar. Contoh event pameran dalam

skala yang besar acara rutin setiap tahun *Yogya Annual Art*. Pada tahun 2022, *Yogya Annual Art#7 “Flow”* yang dilaksanakan pada 6 Juli-5 September 2022 diikuti oleh 70 seniman profesional dan seniman muda berprestasi dengan kurator Kris Budiman.



Gbr. 4.2. Persiapan pemasangan karya pada ruang pameran di lantai 1 di Sangkring Art Space pada saat Pameran *Yogya Annual Art 2022*.

Materi karya yang tersaji cukup banyak. Karya non lukisan berjumlah 16 buah dan karya lukisan berjumlah 60 buah. Karya yang dipamerkan tidak saja melibatkan seniman besar akan tetapi seniman *emerging*. Keberadaan pameran ini telah berhasil meningkatkan reputasi institusi galeri. Eksistensi galeri salah satunya diaktualisasikan dalam program pameran yang berskala besar yaitu *Yogya Annual Art*. Kuratorial pameran disertakan sebagai pengiring atau pemandu pengunjung untuk memahami karya. Pengantar kuratorial dibuat secara proporsional berdasarkan skala pameran. Pameran yang dilakukan dalam skala besar seringkali teriringi pengantar kuratorial yang relatif sistematis, lengkap, dan padat. Akan tetapi pameran dalam skala yang kecil, pengantar kuratorialnya relatif pendeskripsian singkat tanpa disertai analisis-analisis yang tajam. Karya yang berukuran besar disajikan dalam ruang yang luas

dengan memperhatikan jarak antar karya secukupnya. Setiap karya yang memiliki corak yang sama akan disajikan dalam jarak yang berdekatan. Penyajian karya juga terkadang menggunakan prinsip kedekatan tema. Hal tersebut dilakukan untuk membuat kepuasan bagi pengunjungnya.

4.4. Profil Kiniko Art

Kiniko Art berdiri pada tanggal 18 Oktober 2016 di Yogyakarta. Pendirian galeri tersebut diikuti Kiniko Art Management pada tanggal 1 Februari 2019. Bangunan galeri Kiniko Art terletak pada Komplek SaRang Building II Kalipakis RT 5/II Kasihan Bantul. Kiniko Art berdiri untuk mewadahi kegiatan berkesenian di Indonesia. Potensi besar dalam ranah seni rupa ini merupakan masa depan cerah bagi perkembangan bangsa dan negara. Seniman merupakan benteng terakhir dari sebuah kebudayaan. Dalam era globalisasi saat ini, dimana teknologi internet telah menciptakan budaya serta bahasa bersama yang berdaampak pada tergerusnya identitas kebudayaan, maka seniman hadir untuk melihat persoalan-persolan ini melalui karya seni.

Seni rupa merupakan salah satu unsur penting yang menunjang peradaban dan melandasi banyaknya temuan-temuan baru dalam segala hal seperti; teknologi, komunikasi, busana, dan sosial masyarakat. Indonesia memiliki tradisi visual, yang peninggalan-peninggalannya membawa kita mengetahui tentang peradaban hebat nenek moyang di masa lampau. Estafet visual ini diteruskan oleh para seniman hari ini yang menciptakan karya-karya luar biasa, yang mampu bersaing dengan seni rupa di seluruh dunia. Dengan hadirnya banyak institusi seni membuat pertumbuhan

seniman bertambah tiap tahunnya. Hal ini merupakan sebuah kabar baik, namun harus diimbangi dengan adanya infrastruktur yang menunjang karya seni dan ide kreatif lainnya.



Gbr. 4.3. Pengunjung pameran lukisan di ruang pameran lantai 1 Kiniko Art, Yogyakarta

Dalam perjalanannya Kiniko Art berkomitmen untuk menjadi wadah bagi para seniman, baik mahasiswa seni, seniman muda, hingga para seniman senior dari era seni rupa kontemporer Indonesia. Komitmen ini tergambar pada dua program tahunan yaitu, “Darah Muda” yang mencari bibit-bibit baru seniman muda yang dipilih berdasarkan kurasi dari visual serta gagasannya. Program ini diharapkan mampu membuka kesempatan-kesempatan baru bagi para seniman muda melalui pameran yang diselenggarakan Kiniko Art. Selain itu Kiniko Art juga berdedikasi untuk kembali memperhatikan dan bentuk penghormatan kepada seniman-seniman era modern yang telah berdedikasi dan ikut membangun seni rupa Indonesia melalui program bertajuk “The Master”.

Dalam konteks reputasi, sebagai *branding* galeri yang bereksistensi memajukan pertumbuhan seni rupa di Indonesia, Kiniko Art menyelenggarakan pameran seniman profesional. Karyanya dianggap mampu mencerahkan dan menginspirasi kesadaran estetik yang baru. Pameran disertai katalog dengan pengantar kuratorial secukupnya. yang memiliki reputasi yang kuat. Namun demikian, Kiniko Art merupakan galeri yang relatif baru tumbuh berkembang yang masih membutuhkan pendanaan dari penjualan karya. pameran yang diselenggarakan lebih banyak merupakan karya seniman yang berada pada arus utama pasar. Program pameran darah muda merupakan strategi adaptif karena lebih prospektif keterjualan karya yang terjangkau dan memiliki prospek pasar yang terbuka.

Jefri selaku manager di Kiniko Art menyatakan bahwa” Yogyakarta tempat yang banyak menghasilkan karya seni rupa. Mereka butuh dijual lukisannya. Kiniko Art ingin menjual berbagai macam lukisan dengan corak apapun ke pembeli secara tepat. Potensi pasar terhadap keanekaragaman seni tetap ada”. Pameran *Pause, Rewind, and Forward* (PRF) #2, pada 19-31 Januari 2021 menampilkan karya seniman muda yang potensial seperti Agan Harapan, Akiq AW, Arief Budiman, Desy Gitary, Kurniadi Widodo, Nico Dharmajungen, Syaura Qotrumadha, Wimo A.B. Kiniko Art juga menampilkan lukisan Agung Santoso, Baba, Hamdan, M. Fadhlil Abdi, Mu. AK, Pecut Sumantri, Sigit Santoso melalui pameran bersama "Pareidoli" yang berlangsung pada 1-14 Maret 2020 dengan kurator Riski Januari.

BAB V

JALUR SELEKSI PARTISIPASI SENIMAN DALAM KEIKUTSERTAAN PAMERAN SENI RUPA DI SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART

5.1. Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery

Program pameran seni rupa di Gallery Semarang hampir dilaksanakan setiap dua bulan sekali. Setiap pameran disertai katalog. Katalog *hardcopy* dicetak secara terbatas. Katalog *softfile* diunggah di website. Katalog menyajikan informasi mulai pengantar galeri, pengantar kurator, karya, dan biodata seniman secara lengkap. Setiap pameran selalu melibatkan pengantar kuratorial. Pengantar kuratorial singkat ditempatkan di dinding ruang galeri. keberadaannya menjadi petunjuk setiap pengunjung dalam mengapresiasi karya.

Semarang Gallery hampir atau sangat jarang menggunakan jasa kurator yang sama. Setiap event pameran, kurator akan berlainan. Kesesuaian tema pameran dan *background* kurator menjadi pertimbangan utama. Kurator yang pernah membantu pelaksanaan pameran meliputi Jim Supangkat, Rifky Efendy, Hendro Wiyanto, Wahyudin, Suwarno Wisetrotomo, dan lainnya. Penetapan tema menyesuaikan dengan materi karya dari setiap seniman berdasarkan konteks kekinian yang aktual.

Seniman yang berpameran di Semarang Gallery sangat beragam asalnya. Beberapa tahun terakhir ini, seniman muda dari Bandung sering memamerkan karya dengan konsep-konsep estetik yang cukup berbobot dengan kesadaran yang unik. Karya konseptual atau intelektual tampaknya lebih menjadi perhatian dibandingkan

karya-karya yang menampilkan keindahan visual. Sama-sama merefleksi kenyataan, karya seniman Bandung lebih mengeksplorasi penggunaan simbol yang tidak konvensional. Akhirnya, cara ungkap tidak terbatas pada teknik gambar, lukis, kolase akan tetapi bersifat mixmedia.

Saat pandemi, pembukaan pameran dilakukan secara *hybrid*. Pelaksanaan luring, dilakukan secara terbatas dengan protokol kesehatan dan pengunjung mengikuti lewat *zoom* atau *instagram live*. Suasana setiap kali pembukaan pameran sangat ramai pengunjung. Waktu pameran berdurasi bervariasi, antara 1 minggu sampai 1 bulan. Pameran dibuka resmi pemilik galeri dengan dihadiri kurator, seniman, dan pecinta seni serta masyarakat. Pembukaan sering dilakukan akhir pekan dan pada malam hari sekitar pukul 19.00 WIB. Pada setiap pembukaan, dimungkinkan pula adanya dialog terbatas antara pengunjung dengan seniman.

Karya yang dipamerkan sangat beragam, mulai dari modern dan kontemporer. Lukisan adalah materi pamer yang paling dominan diantara instalasi, patung, grafis, gambar dan lainnya. Pameran seni rupa yang terselenggara dari tahun 2017 sampai 2023 sebanyak 22 kali. Jumlah total karya yang dipamerkan berjumlah 619. Lukisan berjumlah 395 dan materi non lukisan berjumlah 224 dengan prosentase perbandingan 63: 47.

Jumlah lukisan jika dianalisis dibandingkan jenis seni murni lainnya masih sangat cukup dominan. Semarang Gallery memberikan kesempatan kepada semua seniman dengan setiap pilihan berkaryanya untuk mendapatkan ruang pamer yang sama. Semarang Gallery juga memberikan kesempatan berbagai seni instalasi dengan

media alternatif untuk dipublikasikan. Hal ini ingin mempertegas komitmen Semarang Gallery dalam memajukan seni rupa. Pelaksanaan pameran yang diselenggarakan di Semarang Gallery mulai 2017 sampai 2023 tersaji dalam Tabel 5.1. yang mencakupi tahun, judul pameran, durasi, seniman, kurator dan jenis karyanya.

Tabel 5.1 Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery Tahun 2017 sd 2023

No	Thn	Judul	Waktu	Seniman	Kurator	Non-Lukis	Lukis
1	2023	<i>Sapuan Kuas dan Kelaliman Bentuk</i>	19 Agust-10 Okt	Rudy Murdock, Pidi Baiq, Klowor Waldiyoo	Heru Hikayat	-	73
2	2023	<i>Becoming and Inquirinf</i>	6 Mei-30 Juli	Ines Katamso, A Sebastianus	Ganjar Gumilar	29	6
3	2023	<i>The Palette and The Plate</i>	15 Maret-30 April	19 Seniman (Abdi Setiawan, Agapetus A.K., Andy Dewantoro, dll)	-	9	21
4	2023	<i>Seni Agawe Santosa</i>	23 Feb-23 April	110 Seniman dari Yogyakarta dan Jawa tengah	Suwarno Wisetroto mo	-	110
5	2022-2023	<i>Kuns Kuns</i>	3 Des 2022-5 Feb 2023	Kanoko Takaya	Ignatia Nilu	39	52
6	2022	<i>Art Jakarta (JCC Senayan)</i>	26-28 Agus	6 Perupa (Eddie Hara, Mella Jarsma, Muklay, Roby Dwi Antono, Samsul Arifin, Yani Mariani)	-	1	15
7	2022	<i>Private Purview</i>	18 Juni - 21 Agus	3 Perupa (Adi Sundoro, Anastasia Astika, Theresia Sitompul)	-	32	-
8	2022	<i>Space, Time, Movement</i>	18 Juni - 21 Agus	2 Perupa (Septian Harriyoga Nurracchmat,	-	16	-

				Widyasena)			
9	2022	<i>Art Jakarta Gardens</i> (Hutan Kota Plataran Senayan)	7-14 April	5 Perupa (Gilang Fradika, Muklay, Tara Kasenda, Tutu, Yani Mariani sastranegara)	-	2	8
10	2022	<i>Formless: on Human Artifice and Natural Order</i>	26 Maret-29 Mei	5 Perupa (Alexander Sebastianus, Gabriel Aries Irfan Hendrian Radhinal Indra Widi Pangestu)	Ganjar Gumilar	19	-
11	2021	<i>Your Silence Will Not Protect You</i>	27 Nov 2021 - 23 Jan 2022	Mujahidin Nurrahman	Alia Swastika	10	-
12	2021	<i>Renaissance of China (?) a solo exhibition by Eddy Susanto</i>	25 Nov 2021- 23 Jan 2022	Eddy Susanto,	Eddy Susanto (<i>Self-Curated</i>)	-	14
13	2021	<i>Sensing Sensation</i>	21 Agust - 24 Okto	11 Perupa Wanita (Bunga Yuridespita Evi Pangestu Fika Ria Santika Ines Katamso Dll)	Ignalia Nilu	6	18
14	2021	<i>Art Moments Jakarta Online 2021 (Virtual)</i>	1 - 30 Juni	9 Perupa (Agus Suwage Andy Dewantoro Arin Dwi Hartanto Bob Sick, dll)	-	2	13
15	2021	<i>Art Jakarta Virtual Session 2 [Exhibition #4] (Virtual)</i>	16 Jan- 15 Feb	6 Perupa (Bambang BP - Bestrizal Besta - Dadang Rukmana - Gilang Fradika - Samsul Arifin)	-	-	6

16	2020	<i>Art Jakarta Virtual Session 1 [Exhibition #2] (Virtual)</i>	16 Nov - 15 Des	3 Perupa (Cinanti Astria Johansjah - Dipo Andy - Tara Astari Kasenda)	-	-	4
17	2020	<i>Konstelasi Benda-benda</i>	6 Feb - 5 April	3 Perupa (Andy Dewantoro - Eddi Prabandono - M. Irfan)	Rifky Effendy	14	8
18	2019	<i>Set and His People</i>	16 Nov - 15 Des	Abdi Setiawan	Wahyudin	24	4
19	2018	<i>The Primacy of Seeing</i>	13 April- 13 Mei	4 Perupa (Ayu Arista Murti, Gilang Fradika, S Dwi Styra, Wedhar Riyadi)	Anton Larenz	-	13
20	2018	<i>Final Challenges</i>	19 Mei- 24 Juni	4 Perupa (Bestrizal Besta, Isa Ansory, Nurhidayat, Putut Wahyu Widodo, Seno Andrianto)	Anton Larenz	-	15
21	2017	<i>Heaven is Mindset</i>	18 Nov -17 Des	Franziska Fennert	Anton Larenz Susanne Altmann	21	3
22	2017	<i>Semarang Gallery at Art Stage Jakarta 2017</i>	11-13 Agust	7 Perupa (Roby Dwi Antono, Bambang B.P., Dipo Andy, Dadi Setiyadi, Eddie Hara, Bestrizal Besta, Lugas Syllabus)	-	-	12
Jumlah Karya						224	395

5.2. Pameran Seni Rupa di Sangkring Art Space

Pameran yang diselenggarakan Sangkring Art Space dari tahun 2017 sampai dengan 2023 telah dilakukan sebanyak 311 kali. Setiap tahun, mulai tahun 2016 sampai sekarang, Sangkring Art Space menyelenggarakan pameran ikonik yaitu *Yogya Annual Art*. Pameran besar tersebut dilaksanakan setahun sekali melibatkan perupa

dalam jumlah yang besar yaitu sekitar 60-80 orang. Karya yang dipamerkan sangat beragam. Selain perupa profesional, pameran ini wadah ruang alternatif bagi seniman *emerging* yang tidak mendapatkan kesempatan tampil di event-event Yogyakarta.

Penyelenggaraan pameran di Sangkring Art Space terbagi 3 ruang galeri yaitu *Sangkring Art Space*, *Sangkring Art Project* dan *Bale Banjar Sangkring*. Sangkring Art Space merupakan galeri yang didesain berstandar internasional. Diresmikan 31 Mei 2007, untuk pameran seni rupa berbagai medium karya seperti lukisan, patung dan seni instalasi. Ruang ini biasanya digunakan untuk mendisplay seniman yang sudah memiliki reputasi profesional atau *established*. Contohnya adalah Galam Zulkifli, Hari Budiono, Nasirun, Jumjadi Alfi, Yunizar,

Sangkring Art Project merupakan ruang alternatif yang mengedepankan berbagai proyek seni eksperimental dari berbagai latar belakang, termasuk usia dan disiplin ilmu. Ruang alternatif ini diresmikan pada 18 Maret 2011. Ruang ini lebih banyak digunakan untuk mendisplay karya bagi seniman *emerging* atau perupa muda. Perupa muda merupakan seniman yang masih berada di usia antara 20 sampai dengan 35 tahun. Mereka memiliki jiwa kreatif dan semangat untuk mengeksplorasi hal-hal yang unik dan kreatif. *Sangkring Art Project* lebih banyak digunakan untuk mendisplay beberapa mahasiswa akhir seni rupa di Institut Seni Indonesia Yogyakarta, dan beberapa Institut Teknologi Bandung. Perupa muda yang sering terlibat antara lain, Yaksa Agus, Aidi Yupri, Petek Sutrisno, Theresia Agustina Sitompul, Rika Ayu, Ignasius Dicky Takndare, Oktaviani, dsb.

Ketiga adalah *Bale Banjar Sangkring* yaitu sebuah ruang yang terbuka untuk umum, dibangun dengan spirit untuk edukatif. Berbagai macam workshop, diskusi atau dialog mengenai seni dapat dilakukan di ruang ini yang berupa ruang kelas dalam sekat yang bisa dibuka. *Bale Banjar Sangkring* diperuntukkan seniman yang masih dalam tahap membutuhkan berbagai pengembangan karena keajidiran artistiknya belum terbentuk. pameran sering dilakukan secara luring hanya saat pandemi dilakukan secara *hybrid*.

Pameran seni rupa yang terselenggara dari tahun 2017 sampai 2023 sebanyak 31 kali. Karya dimulai dari instalasi, patung, grafis, gambar dan lukis baik secara *singular* maupun *multiple art*. Materi lukisan berjumlah 992 sedangkan materi non lukisan berjumlah 321. Perbandingan prosentasi Karya lukisan dengan karya non lukisan adalah 76:24. Jumlah lukisan yang berjumlah hampir 3 kali dari karya non lukisan menunjukkan bahwa banyak para seniman yang masih memilih karya seni lukis sebagai primadona dalam penciptaan karya. Seni lukis masih banyak diburu oleh para kolektor dan pecinta seni di Indonesia maupun di Luar Negeri. Keberadaan seni lukis memiliki fungsi yang optimal sebagai penghias rumah, hotel, dan kantor ataupun apartemen. Tingkat keterjualan lukisan masih sangat tinggi dibandingkan non lukisan.

Fenomena iklim kesenirupaan hal tersebut disadari *Sangkring Art Space*. *Sangkring Art Space* dalam setiap aktivitas penyelenggaraan pameran selalu bervisi keinginan memajukan seni rupa di Indonesia. Oleh karena itu, dalam setiap penyelenggaraan semua jenis karya baik yang bermateri lukisan dan non lukisan

semua mendapatkan kesempatan yang sama. Begitu pula, beberapa karya seniman muda yang masih mengeksplorasi beragam ide, tema, dan material sangat diberikan ruang publikasi di Sangkring Art Project. Hal ini merupakan sebuah cara memberikan semangat kepada mereka untuk terus berkarya. Pameran dengan materi karya perupa muda bertajuk Pameran Muda#4 “*PAP Post A Picture*” pada tahun 2019 atau Perupa Muda#3 “*Ringroad Art*” pada tahun 2018, pameran Kandang Ayam Project#3 “Fonem” dan lain sebagainya.

Tabel 5.2 Pameran Seni Rupa di Sangkring Art Space Tahun 2017 sd 2023

No	Thn	Judul	Waktu	Seniman	Kurator	Non-Lukis	Lukis
1	2023	<i>Yogya Annual Art 2023</i>	28 Juni-28 Sept	73 Seniman	Kris Budiman	13	77
2	2022	<i>5 in 1</i>	19 Nov-19 Des	Aly Waffa, Andi Prayitno, Gusar S, dkk	Karen Hardini	-	49
3	2022	<i>Understanding</i>	31 Okt-9 Nov	Adril Husni Hanung B Herikson	Kisna Jaka	7	13
4	2022	Rekakara Pangurip Gumi: Nyoman Erawan	5 Juli-8 Sept	Nyoman Erawan	Asmudjo J Irianto	15	-
5	2022	<i>“Rethinking Diaspora Kala Patra of Sanggar Dewata Indonesia (SDI)”</i>	6 Juli-5 Sept	31 Seniman Sanggar Deawata Indonesia	I Gede Arya Sucitra	8	27
6	2022	Yogya Annual Art#7 “Flow”	6 Juli-5 Sept.	70 Seniman (Profesional)	Kris Budiman	16	50
7	2022	Pameran Seni Grafis “Ratimaya” Bayangan Keindahan	16 Jan-16 Maret	Edi Sunaryo B. Gunawan Irwanto Lenthoo	Suwarno Wisetrotomo	59	-
8	2021	Perupa Muda#5 “Silir”	16 Nov. 2021-	26 Seniman Muda (A)	Karen Hardini	23	9

			16 Maret 2022	Prisma Vista P, Adnan Aditya, Ajeng Pratiwi, dll)			
9	2021	Belantara Kaca	1-14 Nov.	Ivan bestari Minar Pradipta	Kris Budiman	18	-
10	2021	<i>Yogya Annual Art#6 "Transboundaries "</i>	6 Juli- 31 Agust.	86 Seniman (Profesional dan <i>emerging</i>)	Kris Budiman	14	98
11	2021	<i>Tranceformation</i>	5-19 Juni	Toto Sugiarto	Kris Budiman dan Wahyudin	2	10
12	2021	Belas(an) Kasih Sayang	15 Feb- 3 Maret	Komunitas Seni Suka Parisuka (Nasirun, Djoko Pekik, Putu Sutawijaya, dll)	Kuss Indarto	0	18
13	2021	Nol	14-16 April	7 Seniman (Arbi Rangkito, Bagus Sadewa, Kris Tambora, dll)	Andy Junaedi	0	14
14	2020	<i>Yogya Annual Art#5 "Hibridity"</i>	4 Agust- 4 Nov.	86 Seniman (Profesional dan <i>emerging</i>)	Kris Budiman	27	73
15	2020	Kandang Ayam Project#3 <i>"Fonem"</i>	14-28 Febr.	10 Perupa (Arnold, Andi Hansal, Fakri Syahrani, dll)	-	8	10
16	2019	Imbang: Yoga Visual I Darya	13-24 Nov	Samuel Indratma	Faisal Komandobat	-	11
17	2019	Sanggar Deawata Indonesia <i>"Samasta"</i>		34 Seniman Sanggar Deawata Indonesia	Kris Budiman I Gede Arya Sucitra	10	34
18	2019	Anetes	27 Nov- 5 Des	Putu Sutawijaya	Kris Budiman		
19	2019	Pameran Muda#4 <i>"PAP Post A Picture"</i>	4 Nov-3 Des	51 Perupa Muda	Ryani Silaban	17	34
20	2019	<i>Ugemi</i>	24 Okt-	Astuti	Aminudi TH	11	10

			4 Nov	Kusumo Rina kurniyati	Siregar		
21	2019	Metalik	13-23 Sept.	Bambang Pramudiyanto	Kris Budiman, Yuswanto Adi, Heri Dono,	0	11
22	2019	<i>Yogya Annual Art#4 "Incumbent"</i>	24 Juli- 24 Nov	93 Seniman (Profesional dan <i>emerging</i>)	Elok Jessica Huhum Hambilly Kris Budiman Michael HB Raditya Octalya Puspa Wardany	10	105
23	2019	<i>Single Fighter#3 "Made Sukadana"</i>	7 April- 7 Juni	Made Sukadana	-	-	25
24	2018	<i>Perupa Muda#3 "Ringroad Art"</i>	11 Des. 2018- 10 Jan 2019	52 Seniman Muda (Adha Widayansah, Ahmad Prasetya Hadi, Aldi Wahyu Iksan., dll)	Huhum Hambilly	10	48
25	2018	<i>6 in 1+ "Pameran Perupa Jawa Timur"</i>	4-20 Okt	6 Perupa Jawa Timu (Joni Ramlan, Joko Pramono, Iwan Yusuf, dll)	6 Punulis (Hamada Adzani, Budi Dharmawan, dll)	5	30
26	2018	<i>Yogya Annual Art#3 "Positioning"</i>	6 Mei- 1 Sept.	85 Seniman (Profesional dan <i>emerging</i> =per upa muda)	Huhum Hambilly Kris Budiman Apriadi Ujjarso Alit Ambara Dwi S Wibowo Yaksa Agus	15	78
27	2018	<i>Adu Domba#10</i>	5-19 Sept.	2 Perupa (Riduan, Hono Sun)	-	4	10
28	2017	<i>6 in 1+ "Menyatu Bukan Melebur"</i>	15-30 April	6 Perupa (Anggar Prasetyo, Bobsick,	6 Penulis (Ida Fitri, Apriadi, Sita sari, Opee	0	30

				Bunga Jeruk, Feintje Likawati, Putu Sutawijaya, Yustoni (Volunteero)	wardany, Maria Carmelia, Shinta Carolina)		
29	2017	<i>Yogya Annual Art#2 “Bergerak”</i>	15 Mei-15 Juni	85 Seniman (Profesional dan emerging perupa muda)	Huhum Hambilly Kris Budiman Apriadi Ujjarso Alit Ambara Dwi S Wibowo Yaksa Agus	15	78
30	2017	<i>Bloom in Diversity</i>	25 Maret - 7 April	Mahasiswa FSR ISI Yogyakarta & FSRD ITB #2	Rain Rosidi	13	18
31	2017	<i>Gift</i>	15 Mei-15 Okt.	21 Perupa (Heri Dono, Nasirun, I Made Mahendra, dll)	Kris Budiman	1	22
Jumlah Jenis Karya						321	992

5.3. Pameran Seni Rupa di Kiniko Art

Kiniko Art berkomitmen menjadi wadah bagi para seniman, baik mahasiswa seni, seniman muda, hingga para seniman senior dari era seni rupa modern dan kontemporer Indonesia. Komitmen ini tergambar pada dua program tahunan yaitu, “Darah Muda” yang mencari bibit-bibit baru seniman muda yang dipilih berdasarkan kurasi dari visual serta gagasannya. Seniman yang dikategorikan ini adalah para mahasiswa ISI Yogyakarta yang sedang penyelesaian Tugas Akhir atau mahasiswa yang telah menyandang alumni dalam waktu beberapa bulan atau beberapa tahun. Jumlah seniman ini cukup banyak karena setiap tahun ISI banyak meluluskan

mahasiswa. Nama-nama yang terlibat dalam pameran seni rupa mulai Anis Kurniasih, Melta Desyka, Iwan Suastika, Qhadafi, dan M. Yakin, dan lainnya. Kiniko Art memberikan perhatian yang besar bagi pengembangan karir kesenimanannya kepada untuk berpameran di Kiniko Art.

Program pameran bertajuk “The Master” dikhususkan untuk seniman profesional maupun seniman mapan era modern sebagai bentuk penghormatan. Contoh program ini adalah pameran bertajuk “Taman Rasa” yang menampilkan lukisan Jumaldi Alfi pada 19 Juli – 2 Agustus 2022, karya Suwaji dengan tajuk pameran “The Master#2: Seni adalah Jalan Hidup” pada 10-25 November 2019.

Selain itu, berbagai macam pameran yang terinisiasi atas nama kelompok seniman yang tergabung kesamaan ideologis juga sering dihadirkan. Misalkan pada tahun 2022, pameran yang diselenggarakan pada 8 Agustus-8 September 2022 dengan tajuk “Bakaba#8” Noise” adalah pameran besar yang diikuti 92 perupa asal Sumatera Barat khususnya Padang. Mereka terdiri perupa senior, perupa profesional, dan perupa muda yang sebagian besar merupakan alumni ISI Yogyakarta.

Kiniko Art juga secara aktif mulai tahun 2022 mengikuti Jakarta Art Fair yang diselenggarakan di *Jakarta Convention Center*. Kegiatan pameran ini dilakukan dalam rangka mempromosikan dan mem-*branding* Kiniko Art sebagai galeri yang menjual beberapa karya-karya lukisan yang representatif dan ikonik untuk selera kekinian. Pameran ini penting dilakukan sebagai *positioning* galeri di saat banyak sekali galeri yang tumbuh dalam berjual lukisan. Keikutsertaan ini untuk

mengenalkan beberapa koleksi lukisan kepada *art lover* yang sangat prospektif di Jakarta.

Pameran seni rupa yang terselenggara di Kiniko Art dari tahun 2017 sampai 2023 sebanyak 23 kali. Materi lukisan berjumlah 231 sedangkan materi non lukisan berjumlah 107. Total karya yang pernah dipamerkan berjumlah 338 buah. Perbandingan prosentase karya lukisan dengan karya non lukisan adalah 68:32. Jumlah lukisan berjumlah hampir 2,5 kali dari karya non lukisan. Kiniko Art menyadari peluang keterjualan lukisan lebih besar dibandingkan non lukisan. Peluang itu juga disadari para perupa di Yogyakarta. Pelaksanaan pameran yang diselenggarakan di Kiniko Art mulai 2017 sampai 2023 tersaji dalam Tabel 5.3. Tabel tersebut menunjukkan jumlah pameran beserta waktu penyelenggaraan, tema pameran, durasi, seniman, kurator dan jenis dan jumlah karyanya.

Tabel 5.3 Pameran Seni Rupa di Kiniko Art Tahun 2017 sd 2023

No	Thn	Judul Pameran	Waktu	Seniman	Kurator	Non-Lukis	Lukis
1	2023	Rong: Citra Tubuh Ayurika	21 Des - 4 Jan 2023	Ayurika	Yaksa Agus	-	9
2	2022	Taman Rasa	19 Juli – 2 Agust.	1 Perupa (Jumaldi Alfi)	-	-	17
3	2022	<i>The Battle of Fear</i>	12 - 25 Juni	1 Perupa (Zabusa)	Nunuk Ambarwati	-	14
4	2022	<i>Transformation</i>	21 - 30 Maret	1 Perupa (Sutjipto Adi)	Riski Januar	-	19
5	2022	<i>The Anomaly</i>	09-23 Jan	Anton Afganial	Riski Januar	-	15
6	2021	Darah Muda #4 'Faellerie dan Widi	25 Okt- 8 Nov	Faellerie, Widi Pangestu Sugiono	Riski Januar	13	-

		pangestu					
7	2021	Pekan Seni Grafis Yogyakarta (PSGY) Schablon - dari Teknik Cetak Pada Baju Menjadi Ekspresi Seni Grafis”	22-27 Sept	Andy Warhol dan Liu Ye, Decenta (Bandung) yang terdiri dari Sunaryo, AD Pirus, (alm) G. Sidharta, T. Sutanto, Priyanto Sunarto dan Diddo Kusdinar.	-	25	-
8	2021	“Reflection in period”	26 Juli-8 Agust.	Iwan Suastika	-	14	24
9	2021	“The Submissive Feminist”	6-26 Juni	Nadiyah Bamadhaj	-	10	-
10	2021	<i>Pause, Rewind, and Forward</i> (PRF) #3,	4-25 Mei	10 perupa (Arahmaiani, Beatrix Hendriani, Bunga Jeruk, Melati Suryodarmo, Lenny Ratnasari Weichert, Lini Natalini Widhiasi, Theresia Agustina Sitompul, dan Titarubi).	Riski Januar	12	10
11	2021	<i>Pause, Rewind, and Forward</i> (PRF) #2,	19-31 Jan.	8 perupa (Agan Harapa, Akiq AW, Arief Budiman, Desy Gitary, Kurniadi Widodo, Nico Dharmajungen, Syaura Qotrumadha, Wimo A.B.)	Wimo Ambala Bayang	8	0
12	2020	<i>Introduksi</i>	7-20 Agust.	Banuari, Danni Febriana, Iwan Suastika, Pecut Sumantri, Rodho Rizki, Yoyok Siswoyo	Riski Januar	1	12
13	2020	<i>Pause, Rewind, and Forward</i>	18 Okt-7 Nov	7 perupa (Andreas C., Gusmen H., Masriadi, Ivan S., Jumaldi Alfi, Ugo	Riski Januar	-	14

		(PRF) #1,		Untoro, Yunizar)			
14	2020	Pameran Bersama "Pareidoli"	1 – 14 Maret	7 perupa (Agung Santoso, Baba, Hamdan, M. Fadhilil Abdi, Mu. AK, Pecut Sumantri, Sigit Santoso)	Riski Januar	2	6
15	2019	<i>Hasrat</i>	7-20 Des.	6 perupa (Ega Budaya Pura, Ricky Qaliby, Patrio Kurniawan, Agus Kurniawan, Ary Kurniawan, Ikhwan Nurhadi)	Eka Novrian	-	12
16	2019	<i>The Master#2</i> Suwaji: Seni adalah Jalan Hidup	10 -25 Nov	1 perupa (Suwaji)	Riski Januar	-	14
17	2019	Darah Muda#3 "Refresh"	20-31 Okt.	5 Perupa (Anis kurniasih, Iwan Suastika, M. Yakin, Melta Deyska, Qhadafi)	Riski Januar	1	4
18	2019	<i>80 nan ampuh: Tribute to OHD</i>	28 April-28 Mei	10 Perupa (Handiwirman S., Heri Dono, Jumaldi Alfi, Nasirun, Nashar, P. Sutawijaya, T. Agustina S, Ugo Untoro, Yunizar, Y. Martinus)	Riski Januar	2	12
19	2019	<i>From East to West</i>	17 Feb-1 Maret	1 Perupa (Yoyok Siswoyo)	Rain Rosidi dan Riski Januar	-	12
20	2019	<i>Mind</i>	6-21 Jan	8 Perupa (Aming Prayitno, Danni Febriana, Edo Pillu, Jumaldi Alfi, Ridho Rizki, Sudarisman, Seno Wahyu, Ugo Untoro)	Riski Januar	2	10
21	2018	Demi Waktu	5-12 Des	1 Perupa (Maslihar)	Riski Januar	17	0

22	2018	Darah Muda#2: Mengingat Ingatan	28 Okt-11 Nov.	2 Perupa (Rangga Anugrah Putra dan Wayan Yusa Dirgantara)	Riski Januar	-	10
23	2017	Darah Muda#1: Ridho	28 Okt-11 Nov.	2 Perupa (Ridho Rizky dan Oktahasrviyani)	Dio Pamola	-	17
Jumlah Karya						107	231

5.4. Pameran Seni Rupa Kontemporer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam Konteks Industrialisasi Pasar

Situasi perkembangan pasar terhadap seni rupa kontemporer diketengahkan sebagai *setting* atau konteks dalam penyelenggaraan pameran di galeri. Penelitian ini tidak bisa dilepaskan dari fenomena industrialisasi. Suatu industri karya seni telah berkembang dan bertolak dari permintaan, kebutuhan, dan selera pasar. Proses penciptaan seni yang diliputi mitos-mitos dan misteri yang merupakan wilayah murni penciptaan sekarang dihasratkan menjadi barang komoditas (Wisetrotomo (2021: 226)).

Apresiasi publik terhadap karya seni rupa pun sangat mempengaruhi kedinamisan pasar. Sebagai bagian di luar proses penciptaan, publik tidak hanya dikaitkan murni sebagai pengunjung akan tetapi kemampuan beli. Pasar lebih ditafsirkan bagian segmentasi publik yang memiliki modal kapital secara ekonomi untuk membeli sebuah karya seni sebagai komoditas yang bernilai tukar ekonomi.

Pasar selalu memiliki acuan relatif sebagai pijakan aktivitas transaksi. Transaksi dapat terjadi saat pameran, lelang, atau kunjungan studio seniman. Pasar melihat potensi karya tidak hanya melalui pameran luring, akan tetapi bisa pula dari

pameran virtual serta website resmi galeri. Jaringan pasar sangat dibutuhkan galeri untuk mengoptimalkan eksistensinya dalam fungsi memperluas penjualan hingga ke luar negeri. Semakin sesuai selera pasar semakin memuluskan transaksi yang saling menguntungkan dan menyenangkan.

Pasar seni rupa kontemporer cukup tinggi. Terbukti beberapa perhelatan seni rupa terselenggara baik di galeri, bazar seperti Art Jakarta Garden, Art Jakarta dan Art Jog yang selalu mendatangkan jumlah pengunjung tinggi. Program-program tersebut telah berhasil berkontribusi mempertemukan berbagai pelaku dalam *art world* mulai dari seniman, pemilik galeri, kolektor, kurator, dan pengunjung serta pemangku kepentingan lain hingga berbuah transaksi ekonomi. Keberhasilan sebuah lelang atau bazaar bisa menjadi pemicu seniman untuk membuat karya yang eksperimental, eksploratif, dan bisa merefleksikan generasi yang baru.

Daya serap pasar menjadi parameter yang semakin menguat untuk melihat atau menilai tentang keberhasilan seorang seniman dalam menghasilkan karyanya. Indikator pertama adalah penggunaan arisan (tenaga teknis, visualiser, tukang) dalam menyelesaikan karya seni rupa. Kedua, seorang seniman telah membutuhkan manajer dalam pengelolaan pra produksi, produksi, dan pasca produksi. Ketiga, seorang seniman memerlukan promosi agar karyanya bisa terserap ke pasar.

Pada era 1980 atau 1990 an, pasar lukisan di Indonesia menurut masih didominasi tokoh mulai seseorang pejabat. Seiring perkembangan zaman, mereka digantikan oleh pihak swasta. Beberapa tokoh yang membeli lukisan adalah para

pengusaha atas Indonesia seperti keluarga Ciputra keluarga Sampoerna, dan galeri-galeri besar di Indonesia (Wisetrotomo, 2021: 226).

Kini terjadi pergeseran dunia pasar. Jumlah mereka dalam komposisi pasar sekarang ini relatif berkurang dan tidak begitu dominan. Pasar dalam hal ini mulai terisi oleh para pecinta seni seperti kolektor, pedagang dan sejenisnya. Pasar karya seni rupa kontemporer terus tumbuh seiring munculnya kelas menengah atau para pengusaha muda yang berhasil secara ekonomi. Pasar memiliki tingkatan selera yang berbeda seiring anatomi struktur publik yang beragam mulai tingkat latar ekonomi, pendidikan, budaya, dan lainnya. Galeri menyadari peluang tersebut hingga penyediaan karya dari beragam perupa selalu diupayakan ada. Di dalam pasar model swasta seperti ini, seniman harus menyiapkan diri untuk bisa melangsungkan eksistensinya.

Sekarang ini, pembeli kelas menengah adalah pengusaha muda yang mulai melirik dan membeli lukisan-lukisan bermutu. Pasar ini sangat besar dan sebagian besar berada di kota besar seperti Jakarta, Bandung, Surabaya atau Semarang. Orang-orang muda yang sukses akan mengembangkan usaha dan melirik karya seni sebagai investasi pula. Mereka mendirikan galeri seni rupa sebagai usaha sampingan atau menjadi kolektor dengan selera artistik yang berbeda. Lukisan tidak sepenuhnya untuk menghias rumah, hotel dan villanya akan tetapi juga untuk dikoleksi sebagai investasi. Kolektor dari kalangan menengah ke bawah khususnya para pemula, memiliki membeli lukisan dalam rentang harga karya yang tidak terlalu fantastis mulai dari Rp7 juta hingga Rp200 juta.

Pernyataan Asmudjo Jono Irianto pada 12 Agustus 2023 menyatakan bahwa sebagian besar galeri akan memotong 40% dari setiap penjualan karya. Nilai rupiah yang diperoleh digunakan untuk operasional galeri. Galeri dalam membranding serupa sebagai artist juga tidak murah. Jika galeri tidak *promoting* maka nilai lukisan di pasar juga tidak akan bervaluasi tinggi. Galeri butuh pendanaan untuk upaya hal tersebut. Hal tersebut tidak hanya dilakukan galeri papan atas akan tetapi juga galeri papan bawah. Galeri menjual lukisan juga dilakukan dengan cara-cara personal. Hal itu dipertegas oleh Ibu Jenni, pemilik Sangkring Art Space dalam kutipan langsung sebagai berikut.

Harga karya seni lukis bisa laku sampai 100 juta atau 500 Juta. Tarnsaksi yang paling tinggi adalah rentang 25 -100 juta. Dari nilai tersebut, galeri di Jakarta bagi hasil 50%. Kalau galeri di Yogya akan memotong sekitar 40%. Galeri butuh promosi memajemen. Harga lukisan yang bernilai ratusan juta tersebut, bagi orang kaya tidak ada artinya. Suaminya suka ini. Istri suka ini. Nengok nengok. Bayar lunas. Tansfer. Model semacam itu pasti pengusaha. Duit dari mana kalau bukan pengusaha. Namun ada juga pembeli yang kemampuannya dengan mengangsur. Ada yang beli dengan cara cicil 3 kali. Bisa aja. Why not,,,saya seneng melayani semuanya.

Tipe pembeli lainnya selain kolektor adalah *art lovers*. Mereka membeli lukisan tidak terpikir untuk investasi. Meskipun dapat dikategorikan sebagai kolektor kelas menengah, mereka membeli lukisan selain untuk hiasan juga soal prestis. Setiap pembelian karya oleh pasar terkadang sama sekali tidak didahului dengan adanya edukasi budaya. Mereka membeli memang betul-betul memiliki ketertarikan yang tinggi. Mereka sebagai *art lover* cukup membaca portofolio seniman. Kurator

tidak perlu membubuhi bumbu agar lukisan memiliki nilai momentum. Secara alamiah, *art lover* tertarik akan lukisan karena obyektif itu sendiri.

Dari seluruh jenis karya seni rupa, lukisan adalah yang paling mendominasi di market seni rupa sekitar 95%. Meskipun karya lain sudah mulai terbuka akan tetapi keberadaan fotografi, seni kertas, keramik pasarnya cuma 5%. Nilai wacana lukisan dianggap lebih hebat dan sensasional dibandingkan karya non lukisan. Kolektor belum banyak yang membeli jenis karya non lukisan karena promotingsnya belum ada atau tidak maksimal. Mereka tidak ada tahu betapa penting dan menariknya karya-karya tersebut.

Menurut Oyik Srisanti pada pernyataannya pada 12 Agustus 2023, di sebuah diskusi seni di Bandung terungkap kolektor muda dalam ceruk pasar seni rupa Indonesia hampir berjumlah 70%. Peluang untuk mendapatkan pasar mereka selalu ada. Mereka berpendidikan tinggi. Sedangkan kolektor seni lainnya yang berpikir untuk investasi berjumlah 30%. Minimnya wacana pada lukisan di Indonesia karena ekosistem seni rupa di Indonesia belum kuat. Lulusan mahasiswa seni rupa sangat banyak akan tetapi jumlah galeri masih sangat sedikit. galeri juga masih memiliki keterbatasan untuk menyediakan produksi wacana seni.

Minimnya wacana seni maka dapat mengakibatkan sebuah kolektor untuk tidak mempertaruhkan lukisan yang dibelinya sebagai investasi. Tanpa wacana yang kuat kolektor akan ragu untuk berinvestasi. Padahal kolektor yang dari wilayah Asia Timur seperti Cina, Jepang, dan Korea Selatan banyak yang tertarik dengan lukisan asal Indonesia. Investasi akan *mandeg*. Jika tidak ada wacana seni yang dibangun.

Padahal kolektor terdiri dari orang-orang yang *open minded*. Mereka terbuka tidak kaku. Begitulah gambaran terkait, suasana pasar seni rupa di Indonesia menurut Oyik Srisanti selaku pemilik Galeri Sri Sasanti di Yogyakarta.

Ketua Asosiasi Galeri Seni Rupa Indonesia (AGSI) Maya Sujatmiko mengatakan kegandrungan anak-anak muda terhadap karya seni salah satu faktornya dipengaruhi peran media sosial. Terlebih, hampir semua seniman kini juga menjadikan media sosial sebagai *etalase preview* karya yang dihasilkan. Melalui media sosial, banyak kolektor yang tertarik untuk melihat-lihat keragaman seni rupa kontemporer yang diciptakan seniman-seniman muda Indonesia "Selain anak-anak muda kini sudah mulai sadar bahwa karya seni bisa dijadikan peluang investasi, para kolektor muda itu biasanya juga membeli karya seni yang *relate* dengan isu-isu yang sedang *happening* dan karib dengan mereka," papar Maya Sujatmiko.

Dalam industri seni rupa, publik sebagai pihak konsumsi lukisan terkadang tidak bisa melihat nilai kultural dari sebuah lukisan. Pihak publik cenderung akan membeli sebuah lukisan dengan tergoda gaya atau genre yang sedang ngetrend atau populer. Dalam konteks inilah, tampaknya industri karya seni banyak yang menawarkan manipulasi ideologi karya seni sebagai produk kreatif untuk tujuan nilai tukar atau nilai ekonomis.

Menurut Wisetrotomo (2021) gejala industrialisasi mengakibatkan karya seni rupa sangat dibebani nilai tukar daripada nilai guna atau nilai kultural. Perupa sering diposisikan sebagai produsen yang harus memenuhi tuntutan selera pasar untuk sebatas mendapatkan nilai ekonomi yang dapat memberikan kesejahteraan.

Dalam kondisi demikian, pasar seni rupa selalu memunculkan karya-karya yang berada di arus utama. Karya-karya yang berada di arus utama ini dapat dilihat pada berbagai pameran di galeri yang memunculkan karya-karya yang sejenis dengan gaya atau genre yang cenderung sama.

Ada pula gaya-gaya yang berada pada arus yang sangat idealis. Arus idealis yang menawarkan alternatif baik pada aspek gagasan, material, teknik dan ruang-ruang presentasi. Gaya semacam ini biasanya diprakarsai seniman yang inovatif dengan kategori ada yang sudah teruji maupun yang belum teruji. Baginya, karya seni harus memiliki beban dan tanggung jawab mampu menginspirasi pada munculnya perayaan atas keragaman multikultur dan merayakan perbedaan. Akibat industrialisasi tersebut sehingga seniman harus berusaha keras mengikuti pasar. Wisetrotomo (2021) beragam modus artistik yang dilakukan seniman-seniman dengan mendaur ulang atau mereproduksi ulang idiom-idiom yang sedang menarik. Berkat kreativitas visual yang dimilikinya, mereka memindah elemen-elemen tertentu pada posisi yang berbeda, menggunakan warna-warna atau elemen-elemen visual yang berbeda sehingga seolah-olah berbeda dengan karya-karya lainnya. Akhirnya karya seni rupa, hampir dapat dikatakan mengalami standarisasi.

Akibatnya pasar dapat memberikan dampak yang positif dan dampak yang negatif. Di satu sisi, jika terdapat sebuah fenomena adanya lukisan yang banyak terserap pasar maka hal yang berlaku ada kecenderungan standarisasi. Duplikasi gaya atau genre yang sejenis menjadi semakin marak sehingga nilai kultural sebuah karya seni menjadi tergerus. Akhirnya karya seni hanya memiliki nilai tukar ekonomi.

Namun demikian, dampak positif yang dapat dimunculkan apabila seorang seniman dengan kreativitasnya untuk tidak terjebak dalam kondisi standarisasi akan berusaha menghasilkan inovatifnya. Karya seninya diciptakan untuk tidak mengikuti standarisasi sehingga ada semangat perlawanan atau penolakan yang terpelihara secara subversif. Banyaknya opsi visual, dan kaburnya batas-batas artistik harusnya mampu membuat seniman untuk berbicara lebih banyak hal dan mengemasnya dalam kaidah artistik yang mengejutkan.

Inisiatif oleh para perupa ini layak untuk diapresiasi dan sekiranya mampu menjadi sebuah kontribusi bagi perkembangan seni rupa itu sendiri. Dalam era berkesenian hari ini, seniman ditantang untuk mampu merumuskan gagasan-gagasan segar, dan ide-ide mengejutkan. Pameran bagi seniman merupakan sebuah hal yang wajib dilalui dalam proses berkesenian. Pameran merupakan bentuk pertanggungjawaban terhadap publik atas komitmen berkesenian yang dipilih. Tidak mudah untuk menyelenggarakan sebuah pameran. Dibutuhkan tekad, waktu, tenaga, dan biaya untuk menyuguhkan karya seni rupa agar diapresiasi khalayak luas.

Keragaman lukisan memunculkan daya tarik bervariasi dan daya estetik kekinian agar memiliki daya jual atau laku di pasar. Dalam industri pasar maka peran kurator menjadi sangat sentral agar lukisan prospektif di pasar. Kurator harus memilih seniman yang memiliki konsistensi, kebaruan, prestasi, dan reputasi yang diraihnya. Kurator perlu memperhatikan kesesuaian lukisan dengan visi tema program pameran. Pertama, kurator perlu menentukan tema dan materi pameran. Tim pameran bersama kurator memilih lukisan berdasarkan justifikasi keindahan

dalam standar tertentu. Kurator akan memprioritaskan karya yang menampilkan visi estetik yang jelas. Kesulitan seniman membahasakan makna kepada publik akan dibantu melalui kehadiran pengantar kuratorial. Pendampingan dan penguatan karya mereka melalui pemberian wacana-wacana pada setiap pameran oleh kurator. Sebelum membuat teks pengantar pameran, kurator harus memahami persoalan penciptaan dan pemikiran seniman agar diperoleh latar belakang karya secara utuh. Berdasarkan riset sederhana tersebut, simpulan estetikanya akan tertuangkan pada teks-teks kuratorial.

Seorang yang berperan sebagai kurator juga bertindak pula sebagai seorang kritikus. Mereka juga harus mengkomunikasikan derajat kualitas karya secara komunikatif dan obyektif berdasarkan tahapan yang terukur, sistematis, dan rasional. Mendeskripsikan karya dilanjutkan menganalisis formal merupakan tahapan pembuktian yang digunakan kritikus untuk menginterpretasi makna dan mengevaluasinya. Atas dasar evaluasi tersebut, kritikus akan mampu mengkomunikasikan gagasan karya kepada publik.

Pada setiap penyelenggaraan pameran, galeri lebih banyak menggunakan jasa kurator meskipun kapasitas kuratorial juga dikuasai atau dimiliki oleh beberapa pemilik atau manajer galeri. Tidak terkecuali pemilik atau manajer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Mereka adalah orang yang memiliki kemampuan sebagai kurator. Akan tetapi seiring kesibukan dan tuntutan efisiensi validasi sebuah karya, rata-rata penyelenggaraan pameran yang berskala penting dan bermakna digunakanlah jasa kurator.

Chris Dharmawan, seorang pemilik Semarang Gallery memiliki keahlian yang setara dengan kurator. Namun ia dengan rendah hati merasa belum layak menjadi kurator. Dia bahkan tidak berani menyebut diri sendiri sebagai kurator. Peran kurator bagi Semarang Gallery itu menjembatani antara karya seni dengan pemirsa. Oleh karena itu, perannya yang sentral dalam membuat tema, memilih seniman, dan menulis tentang konsep karya di katalog, kurator tetap diberikan kepada ahlinya. “Aku tidak merasa sampai memiliki peran seperti itu. Oleh karena itu, kalau pameran aku selalu memakai kurator,” tuturnya. Kurator tidak bisa lepas dari pemilik galeri. Kurator dipasrahi galeri untuk membantu mewacanakan lukisan atau karya seni rupa seniman saat dipamerkan baik secara individu maupun kelompok.

Media massa merupakan piranti pendukung kesuksesan pameran. Dilihat dari kaca mata industri, tulisan-tulisan di media massa yang berisi pemikiran singkat tentang sebuah pameran sebenarnya bukan semata-mata diperuntukkan bagi kepentingan pewacanaan pemikiran itu, melainkan juga mengandung muatan komersil. Publikasi di media massa merupakan sarana efektif penyampaian wacana sensitif yang diharapkan dikonsumsi publik. Sebagai calon pembeli, publik membutuhkan pemahaman yang lebih menarik terkait narasi. Dibutuhkan kurator yang memiliki jaringan yang bagus dengan media massa agar edukasi publik meningkat. Agar pameran menuai penjualan karya, wacana yang diangkat kurator perlu diselaraskan dengan peran profesi pendukung pameran. Jejaring kurator dengan kritikus, art dealer, manajer atau profesional, dan media massa, dan wartawan baik

yang terhubung secara individual atau kelembagaan dapat menguatkan ekosistem pasar seni.

Publikasi pameran yang diulas kritikus dapat berkontribusi peningkatan reputasi seorang seniman. Kritikus yang berpengaruh merupakan penguatan referensi bagi calon pembeli atau kolektor untuk membeli sebuah lukisan. Lewat publikasi kritikus di media masa maka galeri terbantu penguatan keunggulan karya seni. Penulisan kuratorial pameran yang baik dapat membantu *Art dealer* untuk menghubungkan seniman dengan calon pembeli. Sebagai perantara yang bersifat institusional, art dealer dapat mempromosikan lukisan berpijak tulisan-tulisan kuratorial yang ilmiah.

Kesuksesan pengantar kuratorial pameran sangat perlu dukungan penyelenggaraan pameran yang baik. Pameran perlu dikerjakan oleh profesional yang diberikan tanggung jawab spesifik dengan pembayaran profesional pula untuk setiap satuannya. Keterlibatan mereka dalam pengerjaan proposal, pendisplaian atau publikasi, dan lain sebagainya sangat berelasi dengan kerja kurator. Penyajian lukisan harus sesuai dengan konsep tema atau wacana yang telah ditetapkan seorang kurator.

Kepakaran tim pelaksana juga dibutuhkan dalam penyelesaian publikasi atau pembuatan katalog. Tulisan pengantar kuratorial perlu disajikan dalam layout katalog yang baik. Selain itu, tulisan-tulisan kurasi perlu dipublikasikan lewat wartawan. Wartawan memiliki fungsi mempromosikan suatu pameran. Seluruh kesuksesan pameran tersebut juga dapat diserahkan sepenuhnya kepada manajer proyek. Manajer

proyek akan bertanggung jawab terhadap seluruh pekerjaan-pekerjaan yang spesifik termasuk keberhasilan pengantar kuratorial dalam penguatan wacana.

5.5. Jalur Seleksi Partisipasi Seniman dalam Keikutsertaan Pameran Seni Rupa Kontemporer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art

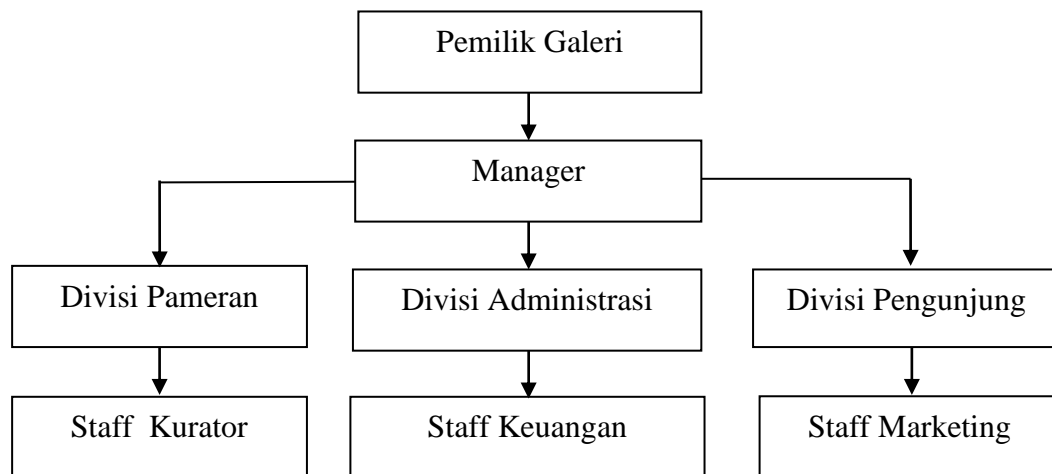
Seiring perkembangan industrialisasi, keberadaan galeri menjadi ekosistem yang tidak terpisahkan dari medan seni. Perupa harus berkolaborasi dengan penyelenggara pameran agar lukisannya bisa terpublikasikan. Perupa tidak mungkin dapat fokus berkarya namun di sisi lain harus berpikir menyelenggarakan pameran, menyiapkan tema atau narasi, mencari sponsor dan menarik minat kolektor atau calon pembeli. Seiring tuntutan yang serba cepat, efektif dan efisiensi dalam modernisme, kehadiran galeri membantu kendala-kendala tersebut.

Pelaksanaan pameran membutuhkan persiapan dengan perencanaan yang matang. jenis pameran ditentukan untuk mencapai tujuan atau citra. Jenis pameran membantu pelaksana menerjemahkan konseptual ke operasional seperti penentuan tipe, karakter materi, waktu, dan tempat serta tema. Setelah itu, hal yang tidak bisa dilepaskan adalah menciptakan identitas dan citra pameran. Sebagai agen politik dalam industrialisasi komoditas seni, kurator harus dapat memilih konteks tertentu sebagai pembingkai teks-teks atau karya seni agar dapat menemukan momentum eksistensinya.

Pekerjaan teknis untuk memberikan penyajian yang menyegarkan kepada publik mulai penentuan konsep kuratorial, pembentukan tim pelaksana, proposal, publikasi dan promosi, katalog, sponsorship dan anggaran, *packing*, perawatan dan

transportasi karya (*pra display*), display ruang dan materi acara pelaksanaan, etika dan perlindungan hak hingga proses evaluasi. Selain itu hal untuk mensiasati publik, perupa perlu mempersiapkan diri terutama penyiapan karya seninya secara maksimal hingga kelengkapan portofolionya. Termasuk dalam ini, kesiapan seniman dalam aksi-aksi pendukung yang dapat mengundang publik untuk dapat berkarya secara maksimal.

Dalam menjalankan tugasnya, divisi kurator, divisi administrasi dan divisi pengunjung dikoordinasi manajer dan arahan pemilik galeri. Divisi kurator bertugas menyelenggarakan pameran, memilih seniman, mendisplay karya, dan memberikan kurasi. Staff pameran ini bekerja sama dengan kurator dalam menyetengahkan wacana. Selain itu, staff kurator bertanggung jawab sepenuhnya terhadap pengkoleksian, pembelian, penjualan karya.



Gbr 5.1. Struktur organisasi pada sebuah galeri seni rupa di Indonesia mengutip

Divisi administrasi membuat laporan keuangan, mencatat segala transaksi pembelian dan penjualan untuk dilaporkan kepada manajer. Pendokumentasian karya dan koleksi buku perpustakaan juga tugas divisi administrasi. Divisi pengunjung bertugas sebagai seksi humas dan publikasi yang bertugas mempromosikan pameran. Beberapa tugas divisi seringkali ada peleburan atau perangkapan tugas. Begitu pula, pemilik galeri juga seringkali bertindak sebagai manajer. Berikut ini adalah struktur organisasi galeri.

Pameran seni rupa di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan kombinasi antara estetis dan tematik. Beberapa di antaranya dipadukan secara interaktif. Menurut Maximeia (2001) model estetis adalah sebuah pameran yang pendisplayan karya dilakukan dengan cara menggantung atau memajang secara memanjang hanya karya dua dimensi pada tembok dinding. Pemasangan sangat memperhatikan jenis besar kecilnya ukuran. Untuk memberikan kesatuan karya yang ditampilkan, pameran estetis tersebut dibingkai tematik yang kontekstual. Seluruh lukisan dibingkai tema atau wacana yang diangkat kurator. Pameran tematik ini dimungkinkan lukisan dipadu karya instalasi atau seni rupa 3 dimensi lainnya. Setiap pendisplayan lukisan memperhatikan standar luas sebuah ruang. Ruang pengunjung diperhatikan agar mereka dapat melakukan perenungan secara mendalam saat melihat lukisan.

Hanya karya tertentu saja yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art berkonsep interaktif. Sangat jarang pengunjung dihadapkan karya yang diapresiasi dengan cara berinteraksi secara langsung. Hal ini dapat

dimaklumi karena sebagian besar karya seni rupa kontemporer yang dipamerkan tidak banyak jenis instalasi yang melibatkan keaktifan peserta berinteraksi secara langsung dengan karya, seperti pada pameran di ArtJog. Sebagian besar, karya seni rupa yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art adalah lukisan.

Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art sesungguhnya juga merupakan bentuk meningkatkan apresiasi terhadap masyarakat. Pameran apresiasi ini berfokus kepentingan untuk mengedukasi publik terhadap nilai estetik karya seni rupa. Hampir dalam setiap penyelenggaraan penyertaan pengantar kuratorial menjadi sebuah paket yang utuh. Masyarakat dapat lebih memahami berbagai eksplorasi praktik seni rupa, baik kuratorial, tema, teknik, bahan dan sebagainya.

Selain edukasi, setiap penyelenggaraan pameran bertujuan terjadinya transaksi nilai ekonomis. Semarang Gallery Sangkring Art Space dan Kiniko Art adalah sebuah galeri yang berorientasi profit. Atas dasar itu, bagian yang tidak terpisahkan dari penyelenggaraan pameran adalah penjualan karya. Pameran ini merupakan sebuah wahana untuk mempromosikan seniman sekaligus karya. Atas dasar itu, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mengikuti penyelenggaraan pameran dalam program *Art Moment* di Jakarta, *Art Stage* di Singapore dan lainnya. Dalam hal ini, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art sangat aktif untuk mengikutsertakan pameran yang diselenggarakan dalam bazar art. *Bazar art* adalah

pameran yang diselenggarakan dengan keikutsertaan berbagai macam galeri secara bersama-sama untuk memperjualbelikan karya.

Pameran yang diselenggarakan di Semarang Gallery Sangkring Art Space dan Kiniko Art memiliki keragaman waktu pelaksanaan. Hampir sebagian besar setiap galeri memiliki pameran yang dilaksanakan secara periodik dalam tempo tertentu. Program rutin Sangkring Art Space adalah pameran *Yogya Annual Art* yang telah terselenggara sampai tahun 2023 sebanyak 8 kali. Begitupula, secara periodik Kiniko Art rutin menyelenggarakan pameran darah muda yang sampai tahun 2023 telah terlaksana 4 kali. Hal yang sama juga pada Semarang Gallery.

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art melakukan perencanaan, pelaksanaan, dan penutupan pameran melalui manajerial yang tepat dan cermat. Hal yang terkait dengan konsep kurasi dan pelaksanaan dikoordinasikan secara baik. Penetapan tim pelaksana, pembuatan proposal, penentuan publikasi dan promosi dilaksanakan secara cermat. Publikasi sudah menggunakan konsep kekinian melalui Instgram, web, facebook dan whatsapp. Semarang Gallery memiliki akun @semarang_gallery, www.semaranggalleries.com. Sangkring Art Space menggunakan akun www.sangkringart.com dan @sangkringart dan Kiniko Art menggunakan instgram @kinikoart dan @kiniko.management. Perangkat yang tidak terpisahkan dalam setiap penyelenggaraan pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art adalah katalog. Katalog merupakan buku tercetak yang berisi foto-foto karya dan pengantar kuratorial. Sekarang ini, katalog disediakan secara elektronik. buku katalog dicetak secara terbatas. Pada setiap sisi dinding muka atau depan ruang

pamer, tersedia barcode yang memungkinkan setiap pengunjung dapat mengakses atau mendownloadnya untuk melihat spesifikasi setiap karya yang ditampilkan. Katalog dalam format pdf tentunya lebih murah dan praktis. Setiap hari, galeri rata-rata dikunjungi 50 sd 100 orang sehingga perlu cara-cara branding yang lebih menyesuaikan teknologi kekinian. Dalam pelaksanaan pameran hal yang perlu diperhatikan adalah sponsor. Pembiayaan pameran ada yang bersponsor dan dibiayai sendiri galeri. pameran yang berskala besar biasanya disponsori lembaga nirlaba. Pameran “Seni Agawe Santoso” yang diselenggarakan di Semarang Gallery adalah pameran yang diinisiasi Butet Kertaradjasa. Pameran yang bertujuan memperkuat rasa persaudaraan atau ikatan perupa Jawa Tengah dan Bali telah disponsori Bank Jateng. Pameran *Yogya Annual Art* yang berskala besar dengan jumlah perupa total hampir 300 orang dalam penyelenggaraannya juga disponsori beberapa galeri swasta dan lembaga profit lainnya. Tidak terkecuali pameran di Kiniko Art juga ada yang disponsori pihak swasta. Pameran bisa dilakukan secara berkelompok dan dilakukan secara individu. Kurator bisa mengatur dan merencanakan dari awal sampai akhir.

Setiap pameran yang diselenggarakan di Semarang Gallery Sangkring Art Space dan Kiniko Art sangat memperhatikan ruang dan ketersediaan pameran. Karya-karya yang dipamerkan menyesuaikan ruang terutama luas lantai dan luas dinding. selain itu, ruang sirkulasi pengunjung merupakan variabel yang selalu menjadi prioritas baik saat pembukaan dan maupun saat pameran keseharian. Ukuran karya dapat dibedakan dalam kategori Tabel 5.4 (Maximea dalam Athian, 2015).

Tabel 5.4 Kategori Ukuran Karya

Microscopic	Sangat Kecil	Kecil	Sedang	Sangat Besar	Super Besar
< 1 cm	1-5 cm	6-25 cm	26-100 cm	1m -2,25 m	> 5 m

Dalam analisa teori Pierre Bourdieu, praktik penyelenggaraan pameran yang telah dilakukan secara rutin dan periodik telah menjadi habitus. Pekerjaan-pekerjaan tersebut telah terdisposisi secara formal dan melembaga dalam sebuah habitus. Proses penyelenggaraan berjalan lancar karena setiap divisi yang telah terlibat telah memahami tugas dan kewajibannya sehingga pemahaman penafsiran menjadi tunggal dan tidak bias. Galeri sebagai agen fungsi penyelenggaraan pameran tidak akan bisa terlepas dari sub agen pengelola galeri. Manajer dibantu divisi administrasi, divisi kurasi, dan divisi *marketing*.

Perupa merupakan agen individu yang menjalani peran utama dalam penyelenggaraan pameran. Masing-masing memiliki tingkat reputasi yang tidak sama. Perupa memiliki modal kapital yang tidak sama. Perupa yang memiliki modal budaya, sosial, dan simbolik tinggi tentunya tidak akan melamar ke galeri untuk bisa berpameran. Mereka akan diundang galeri dalam setiap penyelenggaraan pameran. Perupa profesional selalu menjadi daya tarik bagi galeri untuk setiap pameran. Ketersediaan mereka dapat meningkatkan citra reputasi sebuah galeri.

Perupa dalam keseharian hidupnya memiliki banyak teman seperjuangan. Saat menempuh pendidikan dan saat proses menuju pameran terjadi koneksi antar pelaku seni. Interaksi yang tinggi tersebut menegaskan bahwa perupa termasuk pelaku seni

yang memiliki modal sosial yang tinggi. Koneksi antar perupa sangat membantu dalam memberikan informasi, kesempatan dan kemudahan dalam pelaksanaan pameran di galeri. Modal sosial inilah yang muncul secara dominan dalam proses penyelenggaraan pameran. Modal sosial ini sangat kuat dan dominan pada perupa muda dibandingkan oleh perupa profesional.

Perupa yang profesional memiliki modal simbolik yang kuat. Modal yang telah terlegitimasi secara simbolik dengan lukisannya yang laku, dan berharga tinggi membuatnya dengan mudah berpameran dan bernilai cukup tinggi. Modal simbolik pasca pameran akan dapat dipertukarkan dengan nilai keterjualan karya. Berbanding terbalik, seniman muda selalu dianggap sebagai seniman eksploratif sehingga asumsi kuat yang melekat adalah karya-karya yang prospektif. Potensi keindahannya belum sungguh-sungguh akan tetapi memiliki kemungkinan keterjualan dengan harga yang tinggi dan sangat berprospek sebagai seniman yang menjanjikan.

Perupa profesional dan perupa muda memiliki kepemilikan modal ekonomi yang tidak sama. Perupa profesional dengan latar belakang ekonomi yang dimilikinya memiliki keleluasaan untuk bisa berpameran secara lebih mandiri tanpa harus bersama-sama. Kualitas dan penjualan lukisan terdukung kemampuan pembiayaan material, jasa kurator, promosi, dan pembuatan katalog. Berbeda dengan seniman muda yang masih dalam proses berkembang. Modal ekonomi yang dimilikinya tidak sekuat seniman profesional. Kekuatan ekonomi yang dimilikinya tidak memungkinkan mereka sebebaskan dalam penyediaan material yang berkualitas.

Keterbatasan dana juga sedikit menghambat pemilihan kurator, pembuatan katalog, dan lainnya. Untuk bisa berpameran mereka harus melakukan bersama-sama.

Seniman profesional dan seniman muda memiliki modal budaya yang tidak berbeda secara signifikan. Keduanya memiliki dasar pendidikan pengetahuan yang relatif sama. Akan tetapi yang membedakan adalah proses pembentukan karakter kepribadian atas pengalaman saat proses penciptaan dan pameran lukisan. Kedudukan sosial yang agak lebih tinggi membuat seniman profesional memiliki pembawaan budaya, berbicara, bergaul, yang sedikit berbeda dengan seniman muda.

Sebagai perupa yang sudah elit, mereka berperan di dalam penentuan dan reproduksi lukisan yang berpengaruh. Berbeda dengan seniman profesional, seniman muda sedang mengalami proses pembentukan budaya. Akibat modal ekonomi yang terbatas, maka berpengaruh terhadap cara pembicaraan, cara berkomunikasi dan lainnya. Keluarga dan pendidikan berpengaruh atas modal budayanya. Arena mereka akhirnya tersedia dalam bentuk pameran bersama-sama baik skala sedang maupun skala yang besar. Perjuangan masuk ke pameran utama terus dirintis itu sebagai strategi individu atau kelompok untuk meraih kekuasaan dan status .

Atas dasar itu, maka sebuah penyelenggaraan pameran terselenggara dalam dua jalur keikutsertaan seniman dalam sebuah penyelenggaraan pameran. Jalur pertama, inisiatif berasal dari galeri. Jalur ini terdiri bentuk undangan dan *open call* yang dibingkai tema tertentu. Jalur undangan, galeri akan mencari dan mengundang seniman untuk berpartisipasi pameran. Seniman akan dilamar galeri untuk dimintai kesediaan berpartisipasi pada pameran yang telah diprogram. Menurut

teori praktik sosial, galeri yang sudah memiliki modal ekonomi, sosial, budaya, dan simbolis yang kuat maka memiliki kekuatan untuk menarik atau mengundang seniman yang bereputasi pula. Pameran yang terselenggara dapat dikategorikan sebagai arena produksi terbatas. Pameran menyajikan lukisan yang lebih prestisius, lebih berbobot, dan idealis. Pameran ini bentuk aktualitas perupa profesional. Dalam arena semacam ini, hanya dimungkinkan bisa diikuti oleh perupa yang sudah punya reputasi dan teruji dalam proses berkeseniannya. Contoh pameran yang seniman ikut berpartisipasi melalui jalur undangan ini adalah pameran 80 nan ampuh: Tribute to OHD yang terselenggara di Kiniko Art pada 28 April-28 Mei 2019 dengan kurator Riski Januar. Seniman yang berpartisipasi punya reputasi tinggi seperti Handiwirman S., Heri Dono, Jumaldi Alfi, Nasirun, Nashar, P. Sutawijaya, T. Agustina S, Ugo Untoro, Yunizar, dan Yusro Martinus. Seniman tersebut dipilih karena pengalaman pameran, mutu karya seninya, dan memiliki pengaruh dalam perkembangan seni Rupa di Indonesia. Salah satu pameran di Semarang Gallery yang terselenggara karena dengan jalur mengundang adalah *Art Jakarta* di Jakarta Convention Center Senayan pada 26-28 Agustus 2022 yang menghadirkan 6 perupa yaitu Eddie Hara, Mella Jarsma, Muklay, Roby Dwi Antono, Samsul Arifin, dan Yani Mariani. Pameran *Transformation* yang terselenggara di Kiniko Art pada 21 - 30 Maret 2022 dengan menghadirkan seorang seniman Sutjipto Adi juga terseleksi melalui jalur undangan. Pameran lainnya di Sangkring Art Space dengan judul “Belas(an) Kasih Sayang” yang terlaksana pada 15 Februari-3 Maret 2021 dengan peserta seniman berasal dari Komunitas Seni Suka Parisuka juga terselenggara melalui jalur undangan dengan kurator Kus Indarto. Seniman yang berpartisipasi dalam pameran tersebut meliputi Nasirun, Djoko Pekik, Putu Sutawijaya, dan lainnya.

Berkebalikan dengan tersebut, jalur *open call* dilakukan dengan menyeleksi seniman yang mendaftar. Perupa yang ikut mendaftar hampir relatif dipenuhi seniman muda yang kapitalnya lemah atau tidak sekuat seniman profesional. Lukisan hasil eksploratif dan eksperimen sangat membutuhkan ruang uji publikasi. Jumlah perupa yang sangat banyak mau tidak mau untuk bisa muncul dalam peta seni rupa Indonesia, mereka harus mengikuti seleksi tersebut. Mereka sadar tidak dapat secara otomatis diundang pameran seperti seniman profesional.

Lewat jalur *open call* inilah, mereka akan masuk dalam sebuah arena pertempuran di antara peserta untuk memperoleh pengakuan. Masing-masing perupa yang akan bertarung tentunya memiliki modal budaya, modal sosial, modal simbolik, dan modal ekonomi yang relatif homogen. Dalam arena pameran seperti ini, mereka sedang berusaha untuk memperoleh pengakuan atas karya yang dimilikinya.

Jalur *open call* berarti galeri secara terbuka memberikan kesempatan yang sama pada setiap perupa untuk mengikuti seleksi dalam sebuah pameran. Sejak informasi disosialisasikan sampai proses pembukaan pameran biasanya membutuhkan paling tidak tiga bulan. Perupa akan mengirim foto sebagai dasar kelayakan karya. Tahap kedua, karya yang telah memenuhi seleksi akan dikirim. Berdasarkan proses penyeleksian yang lebih disiplin akan dapat teridentifikasi kualitas kelayakan karya secara prioritas. Implikasinya karya akan dipajang dalam ruang yang proporsional berdasarkan strategisnya oleh tim display. Tim display akan diberikan tanggung jawab atau otoritas setelah berdiskusi dengan kurator dan pemilik galeri. Sebagai gambaran, sangat dimungkinkan dalam pameran model *open call*, dua

lukisan hasil karya seniman yang sama, meskipun keduanya tetap dicetak dalam katalog, satu karya bisa didisplay sedangkan yang satu lainnya tidak didisplay akibat keterpenuhan atau keterbatasan ruang pameran.

Salah satu keikutsertaan pameran dalam jalur seleksi *open call* adalah *Yogya Annual Art#5 "Hibridity"* 4 Agustus-4 November 2022 dengan keikutsertaan seniman yang berjumlah besar hingga mencapai 86 orang. Seniman emerging atau seniman muda untuk bisa mengikuti pameran tersebut mereka harus mengikuti jalur seleksi *open call*. Beberapa seniman yang sudah profesional biasanya telah diundang secara resmi oleh penyelenggara. Pameran Perupa Muda#3 "*Ringroad Art*" 11 Desember 2018- 10 Januari 2019 yang menghadirkan 52 Seniman Muda seperti Adha Widayansah, Ahmad Prasetya Hadi, Aldi Wahyu Iksan, dan lain sebagainya juga terseleksi melalui jalur *open call*. Panggilan terbuka pameran kepada seluruh Perupa 'muda' yang berdomisili di Yogyakarta. Pengumpulan karya biasanya dibatasi dan karya yang lolos seleksi akan diikutsertakan dalam pameran di Bale Banjar Sangkring. Beberapa program pameran di Kiniko Art juga banyak yang menseleksi seniman dengan jalur *open call*.

Jalur kedua, seniman mengajukan proposal untuk bisa berpameran di galeri. Seniman akan melamar ke galeri agar hasil kreasinya dapat dipamerkan sehingga terpromosikan. Model ini akan digunakan seniman muda untuk berpeluang memasuki arena pameran yang lebih bereputasi. Mau tidak mau, mereka harus mempromosikan dirinya agar bisa diterima. Model kapital seniman kategori pemula ini masih sangat rendah. Modal ekonomi, modal budaya, modal sosial dan modal

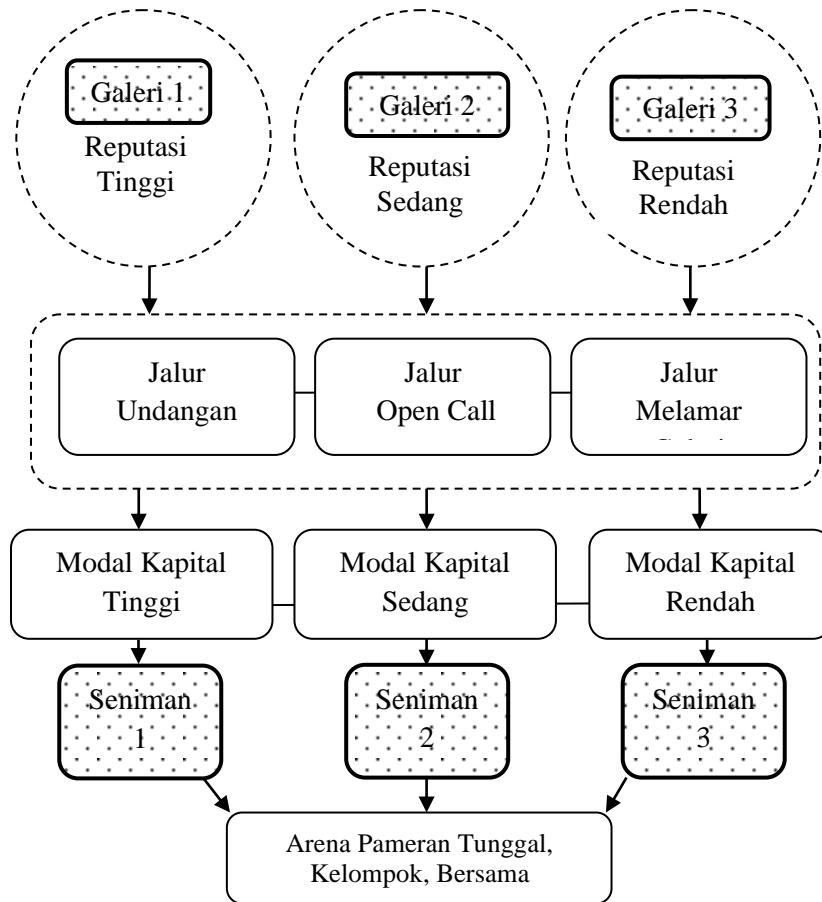
simboliknya masih belum mampu menghantarkan mereka pameran secara otomatis lewat undangan galeri.

Modal-modal tersebut dibandingkan dengan modal seniman profesional masih lemah. Di antara modal lainnya, hanya modal sosial yang sangat kuat pada seniman pemula atau seniman bukan arus utama ini. Oleh karena itu, lukisan yang berhasil diciptakan butuh upaya yang lebih kuat untuk dipromosikannya agar bisa diterima dalam setiap penyelenggaraan pameran di galeri.

Contoh pameran yang terselenggara di Kiniko Art melalui jalur melamar untuk keikutsertaan seniman adalah program darah muda. Program-program pameran yang ditujukan seniman muda ini di desain untuk mengakomodasi lulusan mahasiswa ISI Yogyakarta untuk berpameran di Kiniko Art. Adapun program tersebut meliputi Darah Muda#1: Ridho yang terlaksana pada 28 Oktober -11 November 2017 dengan menghadirkan dua perupa yakni Ridho Rizky dan Oktahasrviyani dengan kurator Dio Pamola. Begitujuga, pelaksanaan pameran Darah Muda#2: Mengingat Ingatan 28 Oktober-11 November 2018 yang menghadirkan 2 Perupa yakni Rangga Anugrah Putra dan Wayan Yusa Dirgantara dengan kurator Riski Januar. Keikutsertaan 2 perupa tersebut dilaksanakan dengan jalur melamar.

Tentu saja pelaksanaan dua jalur tersebut sangat dinamis penyikapannya. Semua rencana bisa diatur sedemikian rupa agar efektivitas dan dampaknya dapat berkontribusi positif bagi eksistensi sebuah galeri. Karya dan seniman yang sudah tersistem dan terklasifikasikan dapat diwujudkan dalam program pameran yang sudah

direncanakan atau diwujudkan dalam pameran isidental. Adapun model penyelenggaraan pameran tersebut tersaji pada skema dalam gambar 5.2



Gbr 5.2 Jalur Seleksi Partisipasi Seniman dalam Keikutsertaan Pameran Berdasarkan Modal Kapital Galeri dan Seniman

Berdasarkan skema pada gambar 5.2 dapat disimpulkan bahwa model penyeleksian karya pada setiap penyelenggaraan setiap program pameran seni rupa kontemporer di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art pada tahun

2017-2023 sesungguhnya terwujud berdasarkan pengkategorian kualitas bobot lukisan. Reputasi seniman akan menghasilkan kualitas bobot lukisan yang berbeda tingkatannya. Seniman profesional, seniman emerging dan seniman bukan arus utama atau pemula akan menghasilkan sebuah lukisan yang bobot atau kualitas estetik berbeda tingkatannya. Tema pada setiap program bisa beragam dan penyajian lukisanpun bisa bervariasi mulai dari yang *singular art* maupun berdampingan dengan *multiple art*.

Praktik yang terjadi dalam setiap penyelenggaraan pameran sesungguhnya hasil dinamika dialektika antara internalisasi eksterior (arena) dengan eksternalisasi interior (habitus dan kapital). Perilaku individu baik yang berperan sebagai seniman, pemilik galeri, dan kurator tidaklah bersifat otonom. Setiap peran yang dimilikinya merupakan produk interaksi antara seniman, pengelola galeri, apresiator dalam aktivitas arena penyelenggaraan pameran. Akhirnya praktik pameran di setiap galeri akan menghasilkan karakteristik yang berbeda jika setiap agen yang bekerja di dalamnya memiliki kapital yang berbeda. Implikasinya adalah habitusnya juga menjadi tidak sama. Dialektis yang dilakukan secara terus-menerus tersebutlah yang menjadikan sebuah identitas praktis sosial dalam arena pameran baik dalam skala yang besar maupun dalam skala yang kecil.

Penyelenggaraan pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art terselenggara tidak saja dalam pameran tunggal akan tetapi juga dilakukan secara bersamaan. Pameran tunggal adalah menyajikan karya seorang perupa yang biasanya diambil dari sudut pandang tertentu dari proses kreatifnya. Selain itu,

Semarang Gallery Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam penyelenggaraan pameran juga melaksanakan secara berkelompok. Pameran berkelompok menyajikan beragam karya dari beberapa perupa yang diselenggarakan secara bersamaan. Pameran bersama setidaknya lebih dari satu peserta. Berbagai kelompok seniman yang memiliki kesamaan ideologi, kesamaan gaya atau corak biasanya akan membentuk sebuah pameran bersama.

BAB VI

MODEL PENILAIAN KUALITAS ESTETIK DALAM PENYELEKSIAN LUKISAN PADA PAMERAN SENI RUPA KONTEMPORER DI SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART

Kriteria keindahan lukisan sulit ditentukan untuk memuaskan semua pihak karena nilainya yang tidak tunggal dan relatif. Keberadaannya dapat dinilai secara obyektif pada elemen intrinsik dan subyektif pada diri pengamat (Bao Yan, et all, 2016; Eaton, 2010). Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art tidak bisa bersandar aspek konfigurasionalnya saja, peristiwa yang melatarbelakanginya juga aspek yang tidak terpisahkan..Konteks diperlukan untuk penilaian sebuah lukisan kontemporer merujuk kapasitasnya dalam merepresentasikan kondisi aktual atau mewakili zamannya.

Medan sosial seni Indonesia yang kompleks mengharuskan pemilihan karya tidak bisa bersandar atas selera galeri semata. Bisnis seni kerap pula berurusan dengan nilai historis, nilai spritual bahkan nilai mitos dalam rangka memperoleh pengakuan publik. Diperlukan kuarator yang mampu menguatkan aset atau komoditas seperti sebagai penunjuk masa lampau atau masa yang akan datang. Komoditas tidak bisa dibangun tanpa modal artistik seniman. Begitupula, kondisi pasar sangat terkait pula dengan tingkat pertumbuhan ekonomi dan situasi sosial politik yang ada. Membangun kesadaran publik memerlukan pameran yang selektif.

Galeri tidak dapat menetapkan nilai tukar lukisan seperti produk kebutuhan sehari-hari. Harga merupakan satuan ukuran yang ditukarkan agar memperoleh hak kepemilikan atau hak penggunaan suatu barang. Ukuran-ukuran nilai ekonomis yang tidak stabil, dinamis, dan tidak menentu harus dapat dirasionalisasi oleh galeri dalam peran sebagai distributor. Subyektivitas penilaian dari pelaku lain dalam produksi, distribusi dan konsumsi menjadi pertimbangan pula.

Galeri membingkai pameran tidak hanya dari sisi komersial tetapi juga berorientasi kemajuan seni rupa. Lukisan dalam sebuah pameran akan diseleksi dengan kriteria penilaian yang saling berbeda tergantung orientasi komersil, edukasi, atau apresiasi. Aspek pertimbangan yang digunakan akan dapat mengungkap pemahaman yang lebih mendalam antara sisi obyektif dan subyektif dari peran-peran orang yang terlibat dalam pameran.







6.1. Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Semarang Gallery







6.1.1. Materi Karya Pameran di Semarang Gallery



Pameran seni rupa yang terselenggara di Semarang Gallery sebanyak 23 kali dari 2017 sampai 2023. Sebanyak 17 pameran berupa materi karya seni rupa jenis lukisan dan sebanyak 6 pameran berupa jenis karya instalasi, fotografi, dan seni grafis. Jumlah lukisan dari 17 pameran adalah 272 lukisan. Keterwakilan karya dari dari setiap pameran yang ditetapkan sampel karya berjumlah 80 buah. Adapun karya tersebut dapat terlihat pada Tabel 6.1.

Tabel 6.1. Materi Karya yang Dipamerkan oleh Semarang Gallery
Pada 2002-2023

No	Karya	No	Karya
1		2	
2023 (8-10)	Rudy Murdock, <i>Deeper Than Love</i> , 2023, <i>Mixed Media On Canvas</i> , 180 X 140 Cm	2023 (8-10)	Ines Katamso, <i>Identidem 1</i> , 2023, Paper, Soil Pigment, Wooden Frame, 107 x 78 x 2 cm
3		4	
2023 (3-4)	Andy Dewantoro, <i>Forest Unknown #6</i> , Acrylic on Canvas, 180 x 240 cm 2010	2023 (3-4)	Bestrizal Besta, <i>I See the Rainbow in the Sky</i> , Engrave on Wood, 120 x 120 cm 2018
5		6	
2023 (3-4)	Cinanti Astria Johansjah, <i>Nosco No. 1</i> , Acrylic on Canvas, 120 x 200 cm, 2019	2023 (3-4)	Devy Ferdianto, <i>Monalisa - Homage to Da Vinci</i> , Screen Print, 36 x 28 cm x 4 panels 2021, [edition 3 of 4]



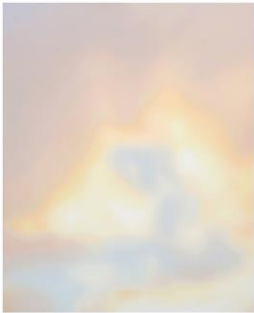





7		8	
2023 (3-4)	Galam Zulkifli, Seri Ilusi Bab 2 No 1, Acrylic on Canvas, 200 x 200 cm, 2009	2023 (3-4)	Gilang Fradika, Relics 2, Acrylic, Spray Paint, Oil Bar, Medium Gel On Canvas, 200 x 175 cm, 2018
9		10	
2023 (3-4)	Ines Katamso, Duplication 3, Non Toxic Ink Painting Hand Stitched on 300 gsm Paper, Organic Painting on Wooden Frame, 95 x 76 cm, 2021	2023 (3-4)	Kanoko Takaya, Ichi Ni San, Acrylic on Canvas, 157 X 260 Cm, 2022
11		12	
2023 (3-4)	Maryanto, Resistance, Acrylic on Canvas, 200 x 200 cm, 2010	2023 (3-4)	Radi Arwinda, Geofront Cowboy 02, Acrylic on Canvas, 150 x 90 cm, 2019

13		14	
2023 (3-4)	Rizal Hasan, Just Keep Going On, Acrylic on Canvas, 150 x 150 cm, 2023	2023 (3-4)	Soni Irawan, Mr. Golden Face, Acrylic on Canvas, 140 x 140 cm, 2014
15		16	
2023 (3-4)	Tara Kasenda, Boulevard Richard-Lenoir, Oil on Canvas 100 x 100 cm, 2022	2023 (3-4)	Tutu Tender, Surrender #1, Aerosol Paint on Canvas, 75 x 75 cm, 2020
17		18	
2023 (2-3)	Ampun Sutrisno, Wayah Kluruk, Acrylic on Canvas	2023(2- 3)	Bambang Herras, The Glory of Nusantara, Acrylic on Canvas

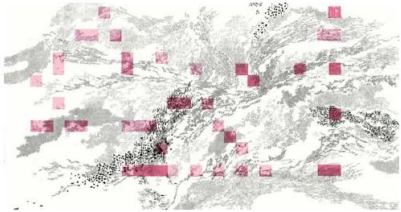




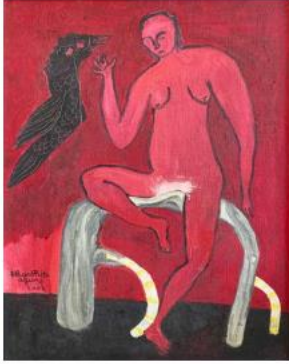
19		20	
2023 (2-3)	Budi Ubrux, Cukup Dua Saja, Oil on Canvas,	2023 (2-3)	Bambang Pramudiyanto, Jantraning Laku, Acrylic on Canvas,
21		22	
2023 (2-3)	Melodia, Oil on Canvas,	2023 (2-3)	Lucia Hartini, Meredam Kemarahan, Acrylic on Canvas
23		24	
2023 (2-3)	Wayan Cahya, Satu Semesta Oil on Canvas	2023 (2-3)	Sigit Santosa, Ecce Homo, Oil on Canvas







25		26	
2023 (2-3)	Theresia Agustina Sitompul, Bilik Domestik Carbon print on paper	2023 (2-3)	Rifzikka, Bumi Damai Atmadiningrat, Acrylic on canvas
27		28	
22-23 (12-2)	Kanoko Takaya Un Deux Trois 01 (2022) acrylic on canvas 142 x 110 cm	22-23 (12-2)	Kanoko Takaya Iro Awase 02 (2022) acrylic on canvas 88 x 67 cm
29		30	
22-23 (12-2)	Kanoko Takaya, 2019 acrylic gouache on origami paper, 15 x 15 cm	22-23 (12-2)	Kanoko Takaya Pangkas Rambut (2020) acrylic on canvas 125 x 125 cm







31		32	
22 (8)	Eddie Hara, No Doggy Bag Please!, Acrylic on Canvas, 50 x 40 cm 2019	22 (8)	Mella Jaarsma, The Size of Rice 7, Aacrylic, Gouache, Ink, Pencil, Rice Plant on Paper, 42 x 30 cm, 2021
33		34	
22 (8)	Muklay, Trusted Wrong Person Acrylic on Canvas, 200 x 250 cm, 2022	22 (8)	Muklay, Forced to See #1 Acrylic on Canvas, Ø 120 cm, 2022
35		36	
22 (8)	Samsul Arifin, Estafet, Acrylic on Canvas, 200 x 200 cm, 2022	22 (8)	Roby Dwi Antono, We Two Are One, Oil Pastels on Paper 29 x 21 cm 2022
37		38	
22.3-5	Alexander S. Kewulu, Minangka Prepat I Handwoven Ikat Dyed Cotton, Framed with Reclaimed Wood 144 x 97 cm 2021	22 (3-5)	Irfan Hendrian Three Matters in 160 sqm layers of paper on board 100 x 160 x 7 cm 2021









39		40	
22 (4)	Gilang Fradika Year After Year gel, Acrylic on Canvas 150 x 135 cm 2020	22 (4)	Muklay I'm Afraid to Go Outside Acrylic on Canvas 200 x 200 cm 2021
41		42	
22 (4)	Tara Kasenda Place de la Concorde Oil on Canvas 100 x 80 cm 2020	22 (4)	Tutu Theatre of Mind Aerosol Paint on Canvas 150 x 130 cm 2022
43		44	
21-22 (12-1)	Eddy Susanto Renaissance of China #1 drawing pen, Acrylic on Canvas 190 x 280 cm 2021	21-22 (12-1)	Eddy Susanto Renaissance of China #2 drawing pen, Acrylic on Canvas 190 x 280 cm 2021
45		46	
21 (8-10)	Bunga Yuridespita Gomoro Acrylic on Canvas 70 x 70 cm 2021	21 (8-10)	Bunga Yuridespita Rougtalio Acrylic on Canvas 70 x 70 cm 2021

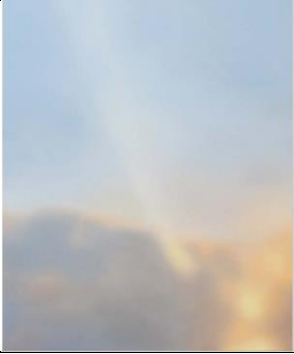



47		48	
21 (8-10)	Evi Pangestu Obvious Settlement Acrylic on Canvas 150 x 150 cm 202	21 (8-10)	Evi Pangestu Stacked Settlement Acrylic on Canvas 150 x 50 cm 2021
49		50	
21 (8-10)	Ines Katamso Duplication 2 Non Toxic Ink Painting Hand Stitched On 300 Gsm Paper, Organic Painting On Wooden Frame 113 x 94 cm 2021	21 (8-10)	Ines Katamso Duplication 1 Non Toxic Ink Painting Hand Stitched On 300 Gsm Paper, Organic Painting On Wooden Frame 127 x 97,5 cm 2021
51		52	
21 (8-10)	Maharani Mancanagara Karut #1 Acrylic And Charcoal On Wood 141 x 135 x 9 cm 2021	21 (8-10)	Natasa Jones Deny Me Oil, Acrylic, Charcoal On Canvas 130 x 92 cm 2021

53		54	
21 (8-10)	Rega Ayundya Putri Am I Missing #6 Carbon Pencil, Watercolor & Pencil On Paper 120 x 170 cm 2020	21 (8-10)	Tara Astari Kasenda, Quai de Bourbon Acrylic On Canvas 100 x 81 cm 2020
55		56	
21 (6)	Agus Suwage The Beginning Watercolor & Tobacco Juice On Paper 67 x 57 cm, 2009	21 (6)	Andy Dewantoro Forest Unknown #6 Acrylic On Canvas 180 x 240 cm, 2010
57		58	
21 (6)	Arin Dwi Hartanto Redifining The Human Body acrylic, Charcoal, Silk Screen On Canvas 150 x 150 cm, 2004	21 (6)	Bob Sick Black Phoenix Acrylic On Canvas 100 x 80 cm, 2005

59		60	
21 (6)	Dadang Rukmana Portrait of Griet Arches Aquarel Paper, Iridescent Medium, Liquid Water Color & Pencil 154 x 112 cm, 2015	21 (6)	Erik Pauhrizi Untitled Embroidery On Canvas 185 x 120 cm, 2010
61		62	
21 (6)	Gilang Fradika Relics #2 Acrylic, Spray Paint, Oil Bar, Medium Gel On Canvas 200 x 175 cm, 2018	21 (6)	J.A. Pramuhendra Dua Tubuh Charcoal On Canvas 145 x 145 cm, 2007
63		64	
21 (1-2)	Samsul Arifin Fighting Spirit Acrylic On Canvas 150 x 100 cm, 2020	21 (1-2)	Dadang Rukmana Canina Rose Wild I Acrylic On Canvas 200 x 190 cm, 2020

65		66	
21(1-2)	<p>Gilang Fradika FRAGMENT (Even-in-the-Quietest-Moment) Acrylic On Canvas 150 x 200 cm, 2020</p>	21(1-2)	<p>Bestrizal Besta Live Only Once Charcoal On Linen 200 x 200 cm, 2020</p>
67		68	
21 (1-2)	<p>Bambang BP, Sebidang Kasih, Pencil on Canvas, 114 x 143 cm, 2020</p>	21 (1-2)	<p>Dadang Rukmana Canina Rose Wild II Acrylic On Canvas 200 x 190 cm, 2020</p>
69		70	
20-21 (12.1)	<p>Etza Meisyara, Garam di Laut, Asam di Gunung, Bertemu dalam Belanga #6 Salt, Ammonia On Copper Plate</p>	20-21 (12.1)	<p>Eddy Susanto Oxydentalism- Asia Influence on Western; After Crispijn Van de Passe 1589-1611 Acrylic & Drawing Pen On Canvas</p>

71		72	
20-21 (12.1)	Anggar Prasetyo Paper Boat mix media, Acrylic On Canvas	20-21 (12.1)	Anggar Prasetyo Face of Patience #3 Mix Media, Acrylic On Canvas , 145 x 145 cm, 2020
73		74	
20-21 (12.1)	Anton Subiyanto Minggu Raya 1 Pencil, Acrylic, Oil On Canvas	20-21 (12.1)	Anton Subiyanto Jemuah Adhi Pencil, Acrylic, Oil On Canvas
75		76	
20 (11-12)	Mella Jaarsma Pasang I Charcoal, Acrylic On Canvas	20 (11-12)	Bambang BP, Sebidang Kisah Pencil On Canvas
77		78	
20 (11-12)	Mujahidin Nurrahman Terrorism is Too Mainstream Paper Hand-Cut, Acrylic, Resin, Plexiglass	20 (11-12)	Bestrizal Besta Live Only Once Charcoal On Linen

79		80	
20 (11-12)	Tara Astari Kasenda Odayeri Oil On Canvas	20 (11-12)	Cinanti Astria Johansjah The Expendables No.3 Acrylic On Canvas
81		82	
20 (11-12)	Dipo Andy Secret Garden (AP0420040564) Acrylic On Canvas	20 (11-12)	Dipo Andy Secret Thinks (AP1520031065) Acrylic On Canvas

Berdasarkan Tabel 6.1, sebagian besar lukisan bercorak kontemporer hanya beberapa saja yang bercorak modern. Lukisan memiliki keragaman tema, corak, teknik, dan material. Bentuk subjek representatif dan non representatif. Gaya ungkapan mulai realistik, ekspresionistik, impresionistik, dan lainnya. Material cat minyak atau cat akrilik pada kanvas serta mixmedia. Pengerjaan lukisan ada yang detail, rumit, dan teliti. *Subject matter* merepresentasikan situasi di Indonesia seperti persoalan demokrasi, pemilihan umum, nasionalisme, kebangsaan, kerusakan alam, eksploitasi alam, ketimpangan sosial.

6.1.2. Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya pada Pameran di Semarang Gallery

Penyelenggaraan pameran di Semarang Gallery biasanya diawali dari diskusi menarik antara pemilik atau tim kurator dengan seniman dan apresiator. Chris Dharmawan selaku pemilik galeri sering berdiskusi dengan seniman. Pembicaraan situasi seni dan peristiwa keseharian seringkali menghasilkan ide pameran. Semarang Gallery seringkali menggunakan kurator yang berganti-ganti menyesuaikan dengan tema pameran. Kurator diberi tanggung jawab dalam penentuan tema dan pendisplaian.



Gbr. 6.1. Seorang kurator menjelaskan kepada publik mengenai keunikan karya pada sebuah pelaksanaan pameran di Semarang Gallery.

Pameran disertai teks-teks kuratorial dengan bentuk pendeskripsian, analisis dan interpretasi dalam rangka membantu pemahaman publik. Kurator pameran disajikan secara sungguh-sungguh dan cermat yang seringkali mengkaitkan dengan fenomena kehidupan sehari-hari. Pengantar pameran ini merupakan satu kesatuan

yang melekat disajikan pada katalog. Obyektivitas tulisan itu dibuat tidak hanya bertumpu pada aspek karya saja akan tetapi menjadi simpulan yang sebelumnya merangkai hasil pertimbangan dari sisi seniman, apresiator dan pembacaan konteks sebagai hal yang tidak terpisahkan.

6.1.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman

Semarang Gallery memilih seniman berdasarkan konsistensi, kebaruan, prestasi, dan reputasi yang diraihinya serta berprospek laku di pasar. Pertama, seniman yang dianggap memiliki reputasi karena kekonsistensinya telah terekognisi dalam pameran nasional maupun internasional. Semarang Gallery belum pernah memamerkan karya seniman profesional mulai 2017 sampai 2023 secara tunggal. Jikapun ada, hanya beberapa seniman saja seperti Budi Ubrux, Agus Suwage, dan Mella Jaarsma. Misalnya, Budi Ubrux berpameran bersama lewat lukisannya berjudul “cukup dua saja” pada 23 Februari-23 April 2023 dalam tajuk Seni Agawe Santosa. Agus Suwage berpameran bersama lewat karya *The Beginning Watercolor & Tobacco Juice* pada *Art Moments Jakarta Online 2021 (Virtual)* yang dilaksanakan 1-30 Juni 2021.

Kedua, seniman muda yang lebih dikenal *new emerging artist* sering mendapat kesempatan berpameran. Mereka berasal dari Bandung, Yogyakarta dan Bali. Nilai penjualan karyanya masih di bawah karya seniman profesional. Rata-rata nilai jualnya kisaran Rp20.000.000-Rp50.000.000 dan belum menyentuh harga di atas Rp100.000.000. Eksplorasi visual maupun idenya berpijak inovasi dan tidak meniru gaya-gaya sebelumnya. Terdapat dua kecenderungan karakteristik

lukisannya. Pertama, seniman Bandung mengungkapkan gagasan unik dengan simbol dan material yang tidak terduga. Evi Pangestu, Tara Kasenda, Andy Dewantoro, dan Anggar Prasetyo sering menawarkan kesadaran atau kognisi yang tidak pernah tergarap sebelumnya.

Kedua, seniman dengan kecenderungan visual kompleks, cermat, rapi, dan detail seperti Gilang Fradika, Bestrizal Besta, Anton Subiyanto dan Muklay. Kedua kelompok tersebut pernah pameran bersama baik program reguler atau *bazar art*. Pameran reguler berlangsung di Semarang Gallery. *Bazar art* merupakan pameran yang bertujuan memawadahi pertemuan galeri dengan calon pembeli, kolekdol, atau kolektor. Bazaar art menampilkan hanya karya yang berprospek keterjualan. *Art Jakarta Virtual Session 1 [Exhibition #2]* pada 16 November - 15 Desember 2020 menampilkan karya Cinanti Astria Johansjah, Dipo Andy dan Tara Astari Kasenda. Pada 16 January - 15 February 2021, Semarang Gallery mengikutsertakan lukisan karya Andy Dewantoro, Arin Dwi Hartanto, Bob Sick, dan lainnya dalam pameran *Art Jakarta Virtual Session 2 [Exhibition #4]*.

Seniman muda seperti Andy Dewantoro pernah berpameran tunggal dengan judul *Empty-Space-Landscape* pada 16-26 Oktober 2010 yang dikuratori Jim Supangkat. Pameran tunggal Bestrizal Besta dengan tajuk *Hopes and Fears* terlaksana pada 15-29 November 2013 dan pameran karya Abdi Setiawan dengan tajuk *Set and His People* pada 16 November-15 Desember 2019 dengan kurator Wahyudin.

Kelompok ketiga adalah seniman yang relatif jarang berpameran di Semarang Gallery. Keikutsertaannya seringkali tuntutan tema pameran. Secara visual karyanya cukup bagus namun kurang disukai selera pasar kekinian. Mereka melukis dengan cara-cara setia terhadap kejadiannya yang sudah mapan atau sering menduplikasi corak yang sedang trend. Meskipun keterjualan karya ini tidak setinggi karya seniman muda, karya ini tetap memiliki pembeli seperti Melodia, Lucia Hartini, dan Bambang Bambang Pramudiyanto. Pameran “Seni Agawe Santoso” pada 23 Februari-23 April 2023 mengikutsertakan kelompok ini sebagai keterwakilan peserta Jawa Tengah atau Yogyakarta untuk merepresentasikan persaudaraan antar sesama manusia.

Sebelum pameran, tim kurator Semarang Gallery sering mengunjungi studio seniman sekaligus berdiskusi untuk memahami narasi dan keunikan karyanya. Diskusi ini berjalan nonformal, penuh kedekatan personal tanpa hambatan psikologis sehingga dapat diperoleh refleksi kualitas karya secara intensif. Chris Dharmawan mengatakan “Saya merasa beruntung berkawan dengan Besta, seorang perupa yang serius, pribadinya yang santun dan banyak memendam bakat yang diperlukan bagi perupa yang ingin menggapai sukses”

Cerita proses-proses eksplorasi ide dari seniman menjadi data tim kurator untuk memahami narasi karya. Seniman seringkali mengawali cerita dari keprihatinan fenomena yang terjadi di sekitarnya mulai tergerusnya rasa keadilan, munculnya ketidakpedulian sesama warga, kemiskinan, identitas politik yang memecah, kerusakan lingkungan alam dan eksploitasi sumber daya alam dan lain sebagainya.

Keprihatinan tersebut seringkali mengendap refleksi hati, rasa dan kognisinya hingga menghasilkan niat artistiknya. Refleksi tersebut berimbas ke pemikiran-pemikiran, angan-angan, atau harapan-harapan. Mereka menuturkan harapan idealis masyarakat tersadarkan melalui karya. Setiap seniman dapat menceritakan niat artistiknya baik secara eksplisit dan implisit.

Untuk memahami intensi atau maksud seniman dalam menciptakan karya, Semarang Gallery membangun komunikasi atau berinteraksi tidak hanya sekali atau dua kali. Butuh waktu yang panjang paling tidak setahun sampai dua tahun. Selain itu, karakter seniman turut menjadi pertimbangan dalam memahami intensi artistiknya. Kedekatan Chris Dharmawan seringkali diungkapkan dalam pengantar kuratorial pameran, seperti tersaji pada kutipan pameran *Finding Me*, 12-26 November 2011 di Semarang Gallery

Sejak itu, kami bertiga berdiskusi siapa seniman-seniman yang dianggap bisa mewakili untuk diajak berpameran. Kebetulan seniman-seniman yang dipilih, saya kenal baik dan pernah berpameran di Semarang Gallery. Entah itu tunggal atau pameran bersama sebut saja nama-nama seperti Edi Hara, Heri Dono, Eko Nugroho, Ari Dyanto dan Sony Irawan yang pernah berpameran tunggal dan Bambang toko Wicaksono, Farhan Siki, Wedhar Riyadi, Uji Hanan Handoko yang sudah pernah memamerkan karyanya pada pameran bersama

Teridentifikasi niat artistik seniman ada yang berorientasi kognisi untuk membuka kesadaran baru terhadap fakta atau fenomena yang belum pernah disadari publik dan berorientasi menghasilkan ekspresi emosi atau rasa personal seperti kesedihan, kemuraman, keterpesonaan, kegembiraan dan lainnya. Hasil penelusuran intensi artistik seringkali terejawantahkan dalam pengantar kuratorial. Salah satunya

terungkap intensi artistik emosi karya seniman Bestrix Rizal yang mengekspresikan kemuraman, kegamangan, sekaligus antara harapan dan kecemasan secara puitik.

Mengamati karya-karyanya dengan segera kita bisa memahami pemikiran dan sikap Besta tentang nilai-nilai yang diperoleh dari peristiwa dalam kehidupannya. Persoalan dan pengalaman hidup yang selalu melahirkan harapan sekaligus kecemasan. Karya-karyanya banyak memunculkan berbagai simbol pesan serta tanda yang divisualkan sebagai anak kecil atau pria dewasa tulisan-tulisan di daun-daun atau di kertas dan tembok tengkorak binatang serta boneka. Saya memaknai semua ini sebagai hal-hal yang mewakili berbagai masalah dalam kehidupan maupun mewakili pemikirannya sendiri. Besta pun sengaja menghadirkan gaya-gayanya dalam warna hitam putih nuansa warna putih bersih pelan-pelan atau seketika menjelma menjadi warna hitam geram yang menyiratkan satu kemuraman kegamangan yang sengaja diciptakan untuk memaknai pengalaman kehidupan yang selalu menghadirkan sekaligus harapan dan kecemasan

Kutipan tersebut juga meniatkan lukisan sebagai sarana menggugah kesadaran publik terhadap tindakan yang kurang memperhatikan keberlanjutan lingkungan dan perlunya keselarasan manusia untuk menjaga kelestarian alam. Tim kurator seringkali berdiskusi pula tentang perwujudan simboliknya. Dan, seniman seringkali saat menarasikan karya juga mengungkapkan pengalaman eksplorasi visualnya. Seringkali seniman mengungkapkan pesan melalui simbol yang berasosiatif dekat dengan lingkungan kesehariannya. Penyajian visual yang kompleks, detail rapi dan sungguh diniatkan secara artistik oleh seniman sebagai prasyarat visual. Jim Supangkat mengkategorikan lukisan ini bertujuan *kagunan*. Lukisan diniatkan menggambarkan kondisi yang ada, menyampaikan kritikan,

menghibur, dan lain sebagainya. Bentuk artistik tersebut diniatkan agar publik lebih menyadari akan moralitas, kebaikan, kepatutan, dan lain sebagainya.

Niat artistik seniman lainnya terungkap dalam kutipan *Whiteboard Journal* dari <https://www.whiteboardjournal.com> yang ditulis pada 16 September 2019 dengan judul artikel Gilang Fradika Gelar Pameran “(UN)COVER” sebagai Tafsiran Kehidupan di Dunia.

“Dalam perjalanan kehidupan, seringkali kita tumbuh dengan serangkaian memori yang turut mengiringi lika-liku hidup itu sendiri. Baik memori yang dibentuk oleh teman, mainan kesukaan, karakter kartun favorit, atau berbagai hal ringan lain yang bisa ditemukan di kehidupan sehari-hari. Hal tersebut pun turut dirasakan oleh seorang seniman kontemporer kenamaan asal Yogyakarta, yakni Gilang Fradika. Telah tumbuh sebagai bagian dari ekosistem budaya global yang menemaninya dalam penghidupan karya, ia dikenal sebagai seniman yang kerap membaurkan karakter serial kartun mendunia pada karyanya seperti Mickey Mouse, Pinocchio, Aladdin, Doraemon dan lain-lain. Selain sebagai tanda bagian kehidupannya sedari kecil, hal tersebut ia lakukan untuk mengarah pada bagaimana ia dapat mengalami dan berbagi cerita yang sama dengan khalayak satu generasi dari berbagai bangsa.

Artikel tersebut mengungkapkan bahwa lukisan Gilang Fradika ingin menceritakan kepada pengamat atas pengalaman pribadi seniman. Memori kenangan waktu kecil bersama mainan dan karakter tokoh kartun dibagikan ulang dengan cara mendeskripsikan dan menarasikan untuk khalayak apresiator. Fakta kebenaran atas persoalan kehidupan tidak menjadi fokus perhatian. Meskipun di sana ada sebuah kritikan dan ada sebuah tanggapan gagasan personal tetapi orientasi artistik seniman berorientasi pengungkapan berbagai rasa atau emosional pengalaman masa kecil seniman.

Pameran seni rupa di Semarang Gallery yang beragam menunjukkan bahwa karya lukisan tidak sekedar diniatkan secara artistik berbagi pengalaman emosional atau pengalaman rasa, akan tetapi juga sebuah pernyataan pengetahuan kebenaran. Kebenaran dimaknai sebagai sesuatu hal yang sudah seharusnya menjadi acuan menyadari dan mengikuti kebenaran yang telah ada. Sisi-sisi kekritisian atas nilai-nilai moral, etika, atau agama itu sendiri tidak hanya dipotret akan tetapi dijabarkan berdasarkan landasan berpikir yang kuat. Intensi artistik dalam fungsi memenuhi prasyarat visual dan kagunan tersebut telah menjadi sebuah pengetahuan dan kebiasaan yang sering dilakukan seniman. Pengalamanlah yang membedakan ketajaman niat artistik.

New emerging artist melalui proses reflektif dan pembelajaran yang terus-menerus secara perlahan dapat menghasilkan pemikiran yang otentik. Lukisan Andy Dewantoro *landscape* urban atau hutan dengan subjek pepohonan dan gedung-gedung yang sunyi sangat berbeda dengan lukisan *landscape* pada umumnya. Jika lukisan *landscape* umumnya berupa subjek awan, gunung, sawah, langit yang berwarna-warni akan tetapi *landscape*-nya menihilkan figur orang dan menggunakan warna yang bersahaja hitam putih serta memberikan kesadaran sebuah religiusitas. Lukisannya mewakili gagasan estetik yang intelektual. Berdasarkan kode simbolik, warna hitam menunjukkan kegelapan dan suasana malam hari. Warna putih menggambarkan sinar terang sebuah bulan. Pembacaan kode kultural, situasi penggambaran hutan tersebut banyak ditemukan di kampung desa-desa terpencil. Pembacaan kode narasi, penggambaran tersebut menceritakan suasana alam hutan di

suatu malam yang hanya selalu terlihat warna hitam dan putih karena ketiadaan sinar atau cahaya yang terang. Pembacaan kode simbolik, kultural dan narasi tersebut masih bersifat struktural.

Namun ketika dibongkar dalam kode hermeneutika dan semantik ada sesuatu hal yang terasa mengusik seseorang yang memiliki minat dan kepekaan seni kontemporer. Secara kode semantik, ada rasa yang menggelitik karena penggambarannya terkesan sederhana tidak menampilkan kecakapan atau *skill*. Dalam pembacaan hermeneutika, pembacaan harus dilakukan penangguhan-penangguhan dalam rangka memperoleh esensi dekonstruksi. Pertanyaan enigmatik dapat dimunculkan sehingga tidak terjebak pada fungsi referensial. Mengapa pemilihan warna yang ditonjolkan hanya hitam dan putih. Padahal dalam pelukisan realistik, warna hitam dan putih dapat dikombinasikan ke warna lain agar memperoleh kesan natural.

Kepakeman penggambaran realistik itulah yang dikritisi oleh Andy Dewantoro. Seniman justru yang ingin mempertanyakan apakah ada bentuk *landscape* yang tidak hanya sekedar merepresntasikan keindahan alam. Apakah ada sebuah lukisan pemandangan yang mampu menawarkan akan religiusitas? Kebenaran-kebenaran hakiki tersebutlah yang ingin diungkap melalui sebuah penciptaan karyanya. Narasi yang dibangun adalah memperlihatkan sebuah kebenaran yang belum terungkap sebelumnya dengan pengemasan yang tidak bisa dilepaskan dari sisi puitik.

Tentunya eksplorasi gagasan tersebut harus disajikan secara puitik dan artistik melalui pemilihan cara yang khas pula dalam eksekusinya terutama dalam pemilihan warna dan teknik penggarapannya. Selain itu, warna hitam dan putih yang dihadirkan sangat menarik karena tanpa melibatkan warna lainnya. Menambah enigmatik atas kesan yang ingin disajikan. Apakah motivasi seniman menggunakan warna hitam hanya untuk menggambarkan suasana malam saja? Apakah warna putih hanya berfungsi menggambarkan sinar rembulan? Seniman selalu punya intensi artistik yang tidak mudah ditangkap pembaca. Berdasarkan wawancara dengan Andi Dewantoro, intensi artistik penggambaran *landscape* adalah keinginan seniman ingin menyajikan sebuah religiusitas melalui *landscape* yang meminimalkan subjek karya dalam konvensi pemandangan universal. Pembongkaran kode-kode penggambaran natural tersebut adalah semata-mata menawarkan sebuah realitas kebenaran yang belum pernah ada sebelumnya.

Chris Dharmawan sebagai pemilik Semarang Gallery menegaskan bahwa setiap penyelenggaraan pameran ini sesungguhnya bisa dijadikan sebagai ajang tolok ukur sejauh mana kita bisa menilai perkembangan pencapaian artistik para seniman setelah sekian lama bergumul dalam pergulatan kreatifnya. Seniman yang tidak mengembangkan inovasi akan berhenti kesenimannya dan ini menjadi perhatian bagi publik. Berdasarkan pernyataan tersebut dapat disimpulkan bahwa intensi artistik seniman selalu dapat dijadikan petunjuk atau pertimbangan acuan untuk mengetahui kualitas inovasi yang telah berhasil dilakukan seniman.

6.1.2.2. Berdasarkan Aspek Karya

Lukisan yang dipamerkan di Semarang Gallery rata-rata berukuran sedang dan berukuran sangat besar. Batas sisi ukuran sedang antara 26-100 cm dan batas ukuran sangat besar antara 1m - 2,25 m. Berdasarkan tingkat abstraksi, lukisan lebih berbentuk representatif daripada non representatif. Perupaannya subjek teridentifikasi dari kesamaan dengan obyek di alam atau figur sehari-hari. Pengubahannya pun masih ada jejak identitasnya. Hanya sedikit yang bercorak murni abstrak. Tema lukisan beraneka ragam mulai respon terhadap seputar permasalahan ketimpangan-ketimpangan di berbagai bidang kehidupan mulai sosial politik lingkungan, pernyataan individu, fantasi, mitos, kehidupan sehari-hari. Sedikit lukisan yang bertema potret, erotika, pemandangan alam, alam benda, keluarga, binatang, dan lainnya. Teknik penggarapan banyak dikerjakan secara variatif mulai realistik, surealistik atau imajinatif melalui penggambaran subjek-subjek yang tertransformasi, terdistorsi, tersitilisasi, dan lainnya. Corak tersebut bukan keunikan akan tetapi teknik ungkapan. Realistik dan surealistik bukan dipahami lagi sebuah gaya untuk mewujudkan pandangan atas prinsip keindahan aliran realisme atau sirealisme. Bauran berbagai teknik atau corak dalam satu kanvas merupakan modus visualisasinya. lukisan banyak pula yang menampilkan campuran berbagai macam gaya atau aliran-aliran dalam mazhab modernisme. Metode artistik dan penyajian corak lukisan tidak terikat lagi oleh standar gaya atau corak tertentu.

Lukisan kontemporer yang disajikan banyak menggunakan idiom-idiom masa lalu yang saling dipadu, diangkat, dimodifikasi dan dipadu dengan idiom-idom

masa kini secara bebas. Percampuran berbagai idiom ini mengakibatkan simbol lukisan menjadi tidak mudah diinterpretasi maknanya. Sebagai metafora dari sebuah gagasan atau perasaan tertentu dari seniman, simbol dalam lukisan kontemporer sangat enigmatik karena sifat bauran berbagai simbol yang ada.

Sebagian besar pewarnaan menggunakan cat akrilik daripada cat minyak. Cat akrilik memudahkan pelukis dalam menggarap subjek secara detail dan cepat. Keunggulan lainnya warna yang dimunculkan pada kanvas lebih terang dan kontras. Beberapa lukisan dikerjakan mix media, seperti cat akrilik yang dipadu cat minyak atau bahan cat lainnya untuk memperoleh nilai yang lebih artistik. Mix media ini pun akhirnya dapat merambah kepenggunaan bahan lainnya hingga terdapat beberapa teknik mozaik, atau montase. Cat akrilik banyak dikerjakan dengan teknik plakat.

Lukisan seniman profesional memiliki identitas idiom yang khas dan konsisten. Narasinya mencerminkan kondisi kekinian dengan menghadirkan ide yang tidak sekedar deskriptif tetapi memberikan ruang interpretasi akan kesadaran yang belum terbuka sebelumnya. Penggarapan visualnya biasanya tidak mengejar kedetailan. Karakteristik lukisan *new emerging artist* memiliki dua kecenderungan yakni menonjolkan ide dan menonjolkan visual. Kecenderungan pertama, ide mempersoalkan kebenaran-kebenaran hakikat peristiwa daripada merepresentasikan atau mendeskripsikannya. Tema hanya kendaraan. Pelukis Bandung banyak menghadirkan kecenderungan ini.

Jika dianalisis properti fisik berdasarkan prinsip penyusunan komposisi tetap memperlihatkan sebuah struktur subjek atau elemen rupa yang saling menyatu,

kompleks, dan Intensitas. Meskipun kerumitannya bukan hal yang ditonjolkan akan tetapi penyusunan elemen tetap mempertimbangkan secara matang meskipun samar. Akibat kesederhanaan dan kerumitannya yang sangat samar justru beberapa karya ini sangat punya daya ganggu apresiator untuk merenungkannya. Karya lukisan jenis ini dapat terlihat pada karya Tara Astari Kasenda, Evi Pangestu, dan Andy Dewantoro.



Gbr. 6.2. Andy Dewantoro, *Isolation*, Akrilik Pada kanvas, 180 x240 cm, 2013
(sumber: katalog *Semarang Contemporary Art Gallery*)

Lukisan karya Andy Dewantoro yang berjudul *Isolation* menyajikan keindahan *landscape*. Keunikan karya lebih pada sisi intelektual bukan dari sisi keindahan visual dan pesan representatifnya. Dari segi puitik, warna-warna, subjek, bentuk, gelap terang yang dikomposisi dipersepsi dalam bentuk yang sederhana, mudah dikerjakan, warna yang terbatas. Karya paling mudah ditangkap dalam dimensi puitik dan makna referensial. Berdasarkan ukuran kriteria kekinian, keindahan formalistik tersebut mudah dijangkau oleh seniman. Enigmatik

memunculkan banyak pertanyaan. Apakah tidak ada esensi keindahan yang lain. Dalam perspektif kontemporer, karya ini pasti memiliki sisi misterius lain yaitu sisi intelektual daripada visual. Namun kenyataannya, sering kali publik menilai karya tersebut dengan pembacaan puitik dan referensial. Publik selalu mengagumi keindahan dari sisi kesan atau ekspresi sunyi senyapnya sebuah hutan yang terlihat dan terkonstruksi dari sisi keseimbangan perbentukan, kekontrasan putih dan hitam yang dramatik, dan penggambaran sebuah kondisi malam hari di sebuah hutan.

Akhirnya, makna referensial yang tertambat pada diri apresiator adalah sebuah deskripsi situasi keadaan yang mencekam pada tengah malam di sebuah hutan belantara. Padahal karya tersebut menekankan pada fungsi metalinguistik. Pembacaan provokatif secara puitik dan referensial seringkali cukup mengecoh. Metalinguistik adalah mempertanyakan ulang simbol hutan belantara itu sendiri. apakah hutan tersebut hanya mampu mewakili sebuah hamparan alam yang indah? Apakah hutan tersebut mammpu mewakili religiusitas seseorang.

Kedua, lukisan karya *new emerging artist* dalam kategori kekuatan visual yang memukau. Subjek karya dibuat dengan sapuan kuas yang halus, detail dan rapi. Keterampilan teknis realistik yang tinggi sangat mempengaruhi daya pesona lukisan. Strategi komposisi sangat mempertimbangkan keindahan formalistik dengan warna-warni yang *bright* melalui penggunaan cat premium sehingga berkontribusi pula terhadap keawetan. Wujud kemenarikan karya juga diperoleh dari pengolahan elemen rupa hingga memunculkan variasi, irama, pusat perhatian, dan keseimbangan. Form yang memungkinkan untuk dieksplorasi tanpa henti memungkinkan banyak seniman

muda memilih strategi visual dengan modus ini. Di samping itu, *form* dirancang agar menghasilkan ekspresi tertentu.

Ungkapan simbol memiliki kejatidirian identitas personal yang kuat melalui proses eksploratif. Ragam modus yang digunakan mulai pembauran idiom, pemodifikasian, pengayaan, perancangan komposisi, dan pemilihan warna. Eksplorasi disesuaikan trend pasar yang lebih menyukai penggunaan idiom-idiom populer dengan narasi yang ringan seputar refleksi kehidupan. Beberapa lukisan menyajikan simbol populer mulai tokoh-tokoh kartun masa lalu dan masa kini yang dikemas secara ilustratif, dekoratif, imajinatif dan lain sebagainya. Kehadiran simbol populer tersebut menghasilkan kesan kesegaran

Simbol ini tidak mudah untuk ditafsirkan dalam kepastian makna sehingga membuka berbagai kemungkinan makna. Pengalaman penafsiran yang berliku inilah menjadikan simbol menjadi sangat enigmatik dan menjadi salah satu variabel kemenarikan karya. Kesegaran lain dalam karya ini karena pelukis memiliki kemampuan mengkontekstualisasikan segala subjek lukisan dalam tema kekinian atau peristiwa yang relevan dengan peristiwa yang sedang berkembang. Simbol yang tematik ini memiliki makna kesepakatan masyarakat berdasarkan konvensi (aturan yang bersifat regular). Contoh karya yang menampilkan keindahan populer adalah lukisan berjudul *Erotique, Toxique, Exotique* karya Nurhidayat.

Karya Nurhidayat mengeksplorasi bunga sebagai bahasa ungkap. Kehadiran simbol dapat ditafsirkan makna denotatif dan konotatif. Makna denotatif diartikan berdasarkan kesesuaiannya dengan realitas. Makna konotatif berdasarkan pemaknaan

ideologis dari perspektif pembaca dengan konteks personal. Lukisan Nurhidayat penyusunan tanda dilakukan secara ilustratif deskriptif sesuai kondisi faktual yang sesungguhnya.








Gbr. 6.3. Nurhidayat, “Erotique, Toxique, Exotique”, Akrilik pada Kanvas,
120x 160 cm, 2011

Teknik pembuatan karya membutuhkan kecermatan, kedetailan, dan kesungguhan. Meskipun hanya sebuah bunga, kualitas warna yang kontras dan cerah dan penggarapan yang detail memancing persepsi visual pengamat untuk tidak terprovokasi sekedar membaca makna secara deskriptif. Justru karena ketidakbiasaan layout bunga yang ditampilkan akan menimbulkan banyak pertanyaan enigmatik sehingga sulit diterjemahkan maknanya. Hal inilah yang membuat sebuah kesegaran lukisan ini muncul. Gambaran sistematis lukisan karya seniman profesional, emerging dan seniman di luar arus utama berdasarkan aspek struktur karya yang terdiri subjek matter, *form* dan content tersaji pada tabel 6.2.

Tabel 6.2. Deskripsi dan Analisis Karya di Semarang Gallery
Berdasarkan Kelompok Seniman

No	Seniman Profesional	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="402 930 829 989">Galam Zulkifli, Seri Ilusi Bab 2 No 1, Acrylic on Canvas, 200 x 200 cm, 2009</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek tokoh penyanyi terkenal Elvis Presley ▪ Form divisualisasikan dalam garis berwarna merah dan biru diulang secara bergantian. Kompleksitas muncul pengulangan warna berselang-seling hingga menimbulkan sebuah potret samar yang ganda. Kesatuan tercipta melalui kesinambungan bentuk kiri dan kanan yang selaras. ▪ Ekspresi keheningan, kesunyian dalam sederhanaan ▪ Simbol bukan hanya merepresentasikan potret akan tetapi memberikan kesadaran baru dalam melihat sebuah potret.
2	 <p data-bbox="456 1564 773 1623">Mella Jaarsma, Pasang I, Charcoal, Acrylic On Canvas</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek berupa figur yang perutnya bersarang menyerupai perahu yang berisi rumah dan bendera dengan bersandal jepit. Badan dan wajahnya tertutup. ▪ Form divisualisasikan dalam figur yang aneh, sederhana, warna orange yang kontras dengan latar biru muda. Kompleksitas meskipun tidak dominan muncul pada ambiguitas profil figur. Kesatuan tercipta melalui kesinambungan bentuk dan pewarnaan yang terbatas ▪ Ekspresi keheningan dan kesederhanaan. ▪ Simbol mengkritisi dampak eksploitatif alam terhadap tubuh manusia. Sebuah alam yang terus dieksploitasi secara lambat alun manusia akan menjadi terdampak.
	<p data-bbox="370 1703 513 1728">Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Inovasi karena kebaruan dan keunikannya yang tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain ▪ Identitasnya idiom personal sangat kuat ▪ Memiliki nilai gagasan yang kuat dan mencerahkan 	

No	Seniman Emerging Konseptual	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="370 751 850 831">Andy Dewantoro Forest Unknown #6 Acrylic On Canvas 180 x 240 cm, 2010</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek berupa pepohonan, hamparan daratan putih dan langit hitam ▪ Form divisualisasikan dengan pepohonan dan hamparan yang diulang secara bervariasi, pewarnaan hitam putih berselang-seling hingga menimbulkan kompleksitas, rumah kecil tampak menjadi fokus perhatian. Kesatuan tercipta melalui kesinambungan bentuk dan pewarnaan yang terbatas ▪ Ekspresi lukisan menampilkan suasana keheningan, kesunyian dalam kesederhanaan. ▪ Simbol bukan merepresentasikan gambaran detail sebuah kondisi hutan di tengah malam. Simbol bukan semata ingin mengekspresikan suasana yang larut malam akan tetapi sebagai upaya menghasilkan landscape yang berfungsi sebagai bentuk religiusitas.
2	 <p data-bbox="370 1654 834 1713">Tara Astari Kasenda, Quai de Bourbon Acrylic On Canvas 100 x 81 cm 2020</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek teks berupa awan yang berwarna-warni dengan langit yang berwarna biru muda. ▪ Form dikonstruksi melalui awan yang diulang secara bervariasi baik pada ukuran dan warna sehingga menghasilkan kompleksitas, kesatuan diperoleh dari kesinambungan antara berbagai awan dengan langit yang berwarna biru. ▪ Meskipun sederhana, lukisan masih memperlihatkan sebuah kompleksitas. ▪ Ekspresi memperlihatkan suasana yang cerah, ringan dan bersahaja ▪ Simbol bukan saja mengekspresikan awan yang cerah akan tetapi sebagai memberikan kesadaran pengetahuan bahwa awan sebenarnya terdiri dari beragam warna
<p data-bbox="370 1717 513 1749">Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Adanya inovasi karena coraknya tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain ▪ Identitasnya corak visualisasi sangat personal 		

No	Seniman Emerging Visual	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="370 743 862 835">Gilang Fradika Relics #2 Acrylic, Spray Paint, Oil Bar, Medium Gel On Canvas 200 x 175 cm, 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek flora stilisasi hijau kekuningan dengan dedaunan yang samar kebiruan ▪ Form terkonstruksi dari kompleksitas stilisasi daun berwarna-warni secara asimetris. Kesatuan tercipta subjek dan background yang saling kontras dan berpadu. Form memperlihatkan sebuah simbol yang sulit untuk ditebak dan diidentifikasi secara jelas. Ekspresi fantasi, surealistik, kedinamisan ▪ Teks merepresentasikan persoalan kehidupan keseharian pencipta
2	 <p data-bbox="386 1171 846 1230">Muklay, Trusted Wrong Person Acrylic on Canvas, 200 x 250 cm, 2022</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek figur kartun, berwarna cerah dengan garis kontur hitam tebal ▪ Form dikonstruksi dari kompleksitas figur yang bervariasi secara asimetris. Kesatuan tercipta dari penyajian warna yang berpadu saling kontras dan mengikat, dan figur kartunal yang saling berinteraksi. ▪ Ekspresi fantasi, ilustratif dan populer ▪ Teks merepresentasikan persoalan kehidupan keseharian penulis
<p data-bbox="370 1236 516 1266">Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Adanya inovasi karena coraknya tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain. Meskipun dalam genre corak yang sama, identitas karakter visualnya sangat khas dan unik. ▪ Identitasnya corak visualisasi sangat personal 		
No	Seniman di Luar Arus Utama	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="378 1793 850 1845">Melodia, Keberanian, Oil on Canvas, 2023, 100X 100 Cm</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek berupa sepeda, pagar, dan pasar dengan background langit biru ▪ Form dikonstruksi dari pengulangan sepeda dengan setting di sekitarnya. Kesatuan tema menonjol. ▪ Eksresi kesederhanaan, kepolosan, dan kedamaian Kesan kedinamisan ▪ Teks merepresentasikan persoalan kehidupan keseharian penulis

2	 <p data-bbox="418 709 813 772">Lucia Hartini, Meredam Kemarahan, Acrylic on Canvas</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek berupa kuda putih, burung dengan background langit biru kemerahan ▪ Form dikonstruksi dengan cara menyajikan kompleksitas melalui rambut kuda yang terurai secara dinamis, berulang, serta motif awan pada langit yang bergelora dengan warna hangat. Irama, pusat perhatian, keseimbangan a simetris menghasilkan kesatuan yang harmonis. ▪ Ekspresi gelora yang dinamis ▪ Teks merepresentasikan suasana atau emosi seniman
<p data-bbox="370 779 526 810">Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ karakter visual sudah memiliki identitas yang kuat namun kurang adanya inovasi berdasarkan konteks kekininan. ▪ Corak semacam ini dapat ditemukan pada karya seniman lainnya. 		

Berdasarkan Tabel 6.2 diperoleh hal-hal sebagai berikut. Pertama, subject matter tiga kelompok seniman tidak memunculkan karakteristik yang spesifik antara satu sama lain. Karakteristik tema tidak dapat dikategorikan berdasarkan kelompok seniman tertentu. Kedua, kategori tiga lukisan hampir semua dikonstruksi sedemikian rupa akan prinsip kesatuan, keserasian, keharmonisan, point of interest, dan iramanya. Idiom atau simbol yang digunakan kelompok seniman tersebut memiliki karakteristik yang berbeda. Lukisan Mella Jarsma yang berjudul Pasang I memperlihatkan tampilan visual yang cenderung tidak rumit dan teknik penggarapannya mudah namun struktur elemen rupa tetap tetap mempertimbangkan prinsip kesatuan, keseimbangan, dan kesatuan.

Lukisan new emrging artist mengeksplorasi karakter identitas yang kuat melalui proses waktu yang lama antara 3 sampai 10 tahun berdasarkan referensi karya

visual masa lalu atau masa kini dan peristiwa masa lalu atau masa kini. Mereka mengolahnya dan menggabungkannya dengan konteks kekinian sehingga mengandung banyak teka-teki yang justru memikat. Sentuhan *pop culture* seringkali disajikan dalam figur imajinatif melalui anatomi yang ganjil dan aneh, flora, dan fauna. Kesan keganjilan-keganjilan dalam pembauran berbagai elemen membuat kerumitan narasi semakin menarik dan menciptakan rasa misteri tersendiri.

Lukisan seniman yang berada di luar arus utama menampilkan sebuah kejegan. Tidak muncul kesan kekinian meskipun memperlihatkan tampilan visual yang memikat. Form dan idiom pembangun strukturnya kurang memunculkan sebuah inovasi. Meskipun beridentitas, akan tetapi inovasi kebaruannya dirasakan masih hampa. Ketiga kategori lukisan menyajikan pesan atau makna yang sangat beragam. Beberapa lukisan menyampaikan pesan pentingnya menjaga keharmonisan alam, keharmonisan antar sesama manusia dan lain. Beberapa lukisan lainnya menyajikan ketidakmerdekaan manusia, kerinduaan tokoh yang mensejahterakan, dan lainnya.

Berdasarkan medan sosial seni dalam selera pasar, kualitas properti fisik yang digarap secara sungguh-sungguh, cermat dan detail hingga menampilkan sisi keindahan visual banyak disukai pasar. Contoh lukisan karya new emerging artist adalah karya Gilang Fradika dan Muklay seperti tersaji dalam Tabel 6.3. Lukisan karya Gilang Fradika dan Mukaly sedang berada pada arus utama pasar. Permintaan *market* terhadap lukisan ini cukup tinggi. Visualnya memperlihatkan keindahan formalistik yang didukung penggunaan subjek populer yang bersesuaian konteks

kekinian. Keindahan visualnya memperlihatkan kesatuan, kompleksitas, dan intensitas.

Kesatuan.

Kesatuan adalah prinsip utama keindahan visual. Kurator Semarang Gallery dengan mudah merasakan kesatuan melalui *form*. Idiom yang beragam memberikan kesan kesatuan jika elemen rupanya saling membutuhkan dan mengikat satu sama lain serta berkoherensi. Pengikat mulai dari warna, layout, ukuran, bentuk, garis, atau tekstur.



Kompleksitas

Semarang Gallery memilih karya memperhatikan kompleksitasnya yang merujuk pada varian dan keberagaman subjek karya. bentuk yang sangat rumit antara yang dikenal, samar, dan tidak dikenal memberikan kekayaan variasi idiom karya. Semakin kompleks semakin menarik karena tidak membosankan. Penggarapan yang serius sangat menjadi hal yang dicermati Semarang Gallery dalam mendukung keberhasilan kompleksitas.

Intensitas

Sebuah karya dianggap layak untuk dipamerkan jika gagasan yang diungkapkan dan emosi tertentu mudah dimengerti. Intensitas terindikator dari kejelasan narasi yang dibawakan dan kejelasan sebuah kualitas emosi tertentu. Kualitas kejelasan kesan rasa emosional tertentu tidak hanya lukisan yang bernarasi ringan akan tetapi juga berlaku pada lukisan bernarasi berat. Sederhana apapun dan sekompleks apapun sebuah lukisan yang indah secara visual dapat memperlihatkan kesan aura sebuah gagasan atau perasaan tertentu secara jelas dan bening.

Tabel 6.3. Deskripsi dan Analisis Karya di Semarang Gallery
Berdasarkan Kesatuan, Kompleksitas, dan Intensitas

	
<p>Gilang Fradika Year After Year gel, Acrylic on Canvas 150 x 135 cm 2020</p>	<p>Muklay I'm Afraid to Go Outside Acrylic on Canvas 200 x 200 cm 2021</p>
<p>Subjek berupa bauran berbagai idiom masa, warna berkarakter personal, ilustratif, fantasi, imajinatif, naratif, dan penggarapan detail dan rinci, garis yang melodrama. Memiliki makna yang enigmatik</p>	<p>Subjek tokoh kartun populer, warna cerah dan kontras dengan teknik polos datar, ilustratif, fantasi, imajinatif, naratif, bauran antara berbagai idiom penggarapan detail dan rinci. Memiliki makna yang enigmatik</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pengerjaan subjek karya dilakukan dengan corak individual dan sudah mulai menampika kematangan ▪ Identitas bentuk sudah menemukan jati diri ▪ secara obyektif komposisi visual memperlihatkan kesan kesatuan, kompleksitas dan kejelasan ekspresi 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pengerjaan subjek karya dilakukan dengan corak individual dan sudah mulai menampika kematangan ▪ Identitas bentuk sudah menemukan jati diri ▪ secara obyektif komposisi visual memperlihatkan kesan kesatuan, kompleksitas dan kejelasan ekspresi

6.1.2.3. Berdasarkan Aspek Apresitor

Setiap kali pameran yang diselenggarakan di Semarang Gallery selalu banyak pengunjung yang menghadiri baik saat pembukaan maupun saat berlangsungnya pameran. Semarang Gallery hampir tiap hari dikunjungi 50 sd 100 orang. Pengunjung

tersebut tidak sekedar hanya berfoto dengan *background* lukisan akan tetapi juga sangat tertarik untuk memahami setiap makna atau gagasan yang ingin disampaikan karya. Pengunjung sebagian besar merupakan wisatawan obyek wisata kota lama. Pengantar kuratorial selalu dihadirkan untuk membantu publik dalam mengapresiasinya.

Tidak semua pengunjung memiliki level apresiasi yang sama. lukisan mendapat respon berbeda. Sikap terbuka membantu membuka kesadarannya. Pertama, pengunjung afektif yaitu menyukai lukisan hanya berdasarkan tatapan secara sekilas tanpa menganalisis dan menginterpretasinya. Ucapan kata-kata yang terungkap seperti mengagumkan, menarik, memukau, suka, dan sejenisnya. Mereka tertarik cukup dari simbolnya yang aneh dan populer meskipun kurang bisa merasakan totalitas kesatuan, kompleksitas dan intensitas pada karya.



Gbr. 6.4. Pengunjung saat melihat pameran dapat secara leluasa menikmati lukisan. Petunjuk pemahaman karya selalu disertakan lewat pengantar kuratorial yang tertempel di dinding atau katalog.

Kategori kedua, pengunjung level persepsi. Mereka dapat menangkap totalitas unsur-unsur seni rupa yang sudah diorganisasi hingga mampu menangkap kesan akibat memproses secara asosiasi dalam komparasi, differensiasi, analogi, dan sintesis. Mereka untuk bisa puas akan melihat komposisi karya secara mendalam. Tipe ketiga adalah pengunjung kognitif. Di samping daya pakau visual, pengunjung dapat memahami sisi simbolik. Pengunjung tipe ini lebih tertarik secara lebih mendalam untuk menelisik dan mencocokkan antara *caption* dengan wujudnya untuk direnungkan sembari membaca pengantar kuratorial. Pembeli akan membeli setelah memperoleh pemahaman kekuatan nilai-nilai karya seninya yang sudah bisa dinikmati pengalaman estetikanya. Di saat itu pula suatu karya seni rupa akan bermakna dari aspek komersial di mata publik.

Berdasarkan uraian tersebut, Semarang Gallery mempertimbangkan semua level apresiasi masyarakat awam dalam penyeleksian lukisan. Berbagai kualitas lukisan sebisa mungkin dengan standar tertentu tetap akan diseleksi untuk dipamerkan. Masyarakat awam tetap sebagai pembeli karya yang prospektif di samping kolektor. Masing-masing orang senantiasa membutuhkan lukisan kontemporer untuk hiasan rumah. Selera lukisan mereka berbeda-beda berdasarkan pengalaman, pendidikan, ekonomi, dan lainnya. Chris Dharmawan pada wawancara 12 Agustus 2023 menyatakan kolektor muda yang berjumlah 70% adalah pasar utama. Sebagai pebisnis dan berpendidikan tinggi, mereka tidak hanya mengkoleksi untuk hiasan semata akan tetapi karya seni juga dijadikan sebagai sebuah barang investasi. Jejaring pasar mereka sampai Asia Timur (Cina, Jepang, dan Korea).

Berdasarkan pasar tersebut, proses penyeleksian lukisan di Semarang Gallery sangat memperhatikan tingkat sisi emosional apresiator dalam melihat lukisan. Prasyarat utama, lukisan harus memperlihatkan struktur visual yang mampu menimbulkan kesan kesatuan, keseimbangan, dan intensitas tertentu pada pengamat. Prasyarat kedua, tentunya adalah terhinggapnya sisi emosional atau rasa tertentu pada pengamat. Lukisan yang mampu mengekspresikan suasana emosi atau rasa tertentu pada sisi apresiator tertuang dari pernyataan Chris Dharmwan pada kasus pameran karya Bestrizal Besta

Karya-karyanya banyak memunculkan berbagai simbol, pesan serta tanda, yang divisualkan sebagai anak kecil atau pria dewasa, tulisan-tulisan di daun-daun atau di kertas dan tembok, tengkorak binatang serta boneka. Saya memaknai ini semua sebagai hal-hal yang mewakili berbagai masalah masalah dalam kehidupan maupun mewakili pemikirannya sendiri. Bestapun sengaja menghadirkan karya-karyanya dalam warna hitam putih. Nuansa warna hitam putih bersih pelan-pelan atau seketika menjelma menjadi hitam kelam yang menyiratkan satu kemuraman, kegamanagan yang sengaja diciptakan untuk memaknai pengalaman kehidupan yang selalu menghadirkan sekaligus haraan dan kecemasan.

Selain itu, Semarang Gallery menyadari bahwa sebuah lukisan harus memberikan dampak kebermanfaatan pada publik baik pengalaman kualitas emosional maupun pencerahan secara intelektual. Lukisan pada pameran harus pula memberikan dampak pesan yang kuat. Kriteria pesan tersebut salah satunya dapat terungkap dalam cuplikan pengantar kuratorial yang ditulis oleh Butet Kartaredjasa sebagai inisator dan pemberi catatan kuratorial yang berjudul *Merekatkan Tali Jiwa* dalam Pameran Di Galeri Semarang “Seni Agawe Santosa” pada 23 Februari-23

April 2023. Berikut ini adalah kutipan yang mendeskripsikan pentingnya sebuah pesan dalam karya seni untuk publik.

Kita mempercayai, kesenian -termasuk seni rupa- diam-diam mempunyai daya yang luar biasa merekatan relasi emosional dan kohesi sosial. Seni pada akhirnya tidak semata-mata urusan pencapaian artistik senimannya. Tidak sekadar bicara keindahan dan menyajikan kecakapan teknis. Tapi juga bisa menjadi media yang berperan saling mengingatkan. Saling mengontrol. Dan saling mengkritisi. Pada pemahaman inilah konteks 'agawe santosa' dalam pameran ini terasa benar adanya

Semarang Gallery menyajikan lukisan untuk memenuhi keinginan publik. Karya yang menarik secara inovasi akan dapat sekedar untuk koleksi, investasi dan pajangan oleh publik. Lukisan yang semakin langka semakin memiliki prospektif nilai jual yang tinggi di samping untuk disimpan sebagai barang yang berharga. Pembeli yang berorientasi pajangan tidak akan mempertimbangkan faktor sejarah dan lainnya. Berdasarkan hal tersebut, pengalaman estetis atas hasil respon apresiator setelah berhadapan dengan karya merupakan sebuah pertimbangan Semarang Gallery dalam memilih lukisan. Sebuah karya dianggap dan layak dipamerkan apabila mampu memberikan sebuah kualitas perasaan tertentu baik sebuah emosi yang positif maupun emosi yang negatif.

Tabel 6.4. Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Apresiasi di Semarang Gallery

No	Tipe Apresiasi	Tipe Seniman	Dasar Penilaian
1	Kolektor	Membeli karya Seniman profesional Keterjualan harga di atas	Memiliki keindahan visual tanpa memperdulikan konsteks

		100 Juta	
2	Investasi	Membeli karya New emrging artist, Keterjualan karya di antara 15-100 Juta	Memiliki keindahan visual dengan memperdulikan konsteks sebagai nilai yang harus dirawat dalam jangka panjang
3	Pajangan	Membeli karya Seniman Biasa (Keterjualan karya diantara 1 juta-15juta	Memiliki keindahan visual tanpa memperdulikan seniman dan konsteks dan berfokus pada karya seni

6.1.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks

Saat proses penciptaan karya seni hingga saat dipamerkan, ruang dan waktu sangat terkait peristiwa sosial, budaya, agama, lingkungan dan lainnya yang melingkupinya. Peristiwa tersebut selalu menjadi acuan tema pameran di Semarang Gallery. Tema diperlukan Semarang Gallery dalam melihat cara pembacaan seniman terhadap konteks peristiwa keseharian. Indikator kreativitasnya teruji jika menyadarkan pemahaman manusia terhadap khususnya isu yang sedang berkembang dan populer. Semarang Gallery menganggap konteks merupakan *anchorage* atau titik pancang dampak makna secara proporsional.

Tabel 6.1 memperlihatkan tema pameran yang ditetapkan senantiasa berkaitan dengan hal-hal yang terjadi pada peristiwa kehidupan sehari-hari. Tema *The Palette and The Plate* mencoba menawarkan sebuah konteks pengalaman kuliner dan pengalaman menikmati musik dalam apresiasi lukisan. Selain itu, bagaimana sebuah teknologi dapat dimanfaatkan dalam proses penciptaan lukisan melalui ilusi optik yang dihadirkan. Tema Seni Agawe Santosa berusaha mengetengahkan peristiwa politik sebagai dasar pembacaan seniman. Tema *Sensing Sensation* melihat

seniman membaca kepekaan penginderaan terkait perubahan alam. Sebagai contoh, anggapan umum bila suatu karya tidak berani menampilkan warna yang bright dan mencolok, dianggap karya yang lemah. Kesadaran tersebut dinyatakan tidak sepenuhnya benar. Seniman menyatakan bahwa semua warna akan membuat suatu karya akan lebih hidup dan tersampaikan maknanya dengan baik.

Berikut ini sebuah kutipan katalog pameran di Semarang Gallery yang memperlihatkan bahwa ruang dan waktu merupakan arena melihat kecerdasan gagasan seniman. Konteks momentum abad 21 terungkap pada kutipan berikut ini.

Abad ke 21 telah membawa tantangan baru bagi kita semua. Waktu tampaknya berjalan lebih cepat karena semua proses dan semua yang sedang berlangsung dipercepat melalui dampak digitalisasi teknologi komunikasi. Seluruh dunia kini terhubung dalam hitungan detik melalui internet. Proses ini dimulai dari kota-kota metropolitan sampai ke desa-desa yang paling terpencil. Dunia menjadi lebih saling bergantung secara ekonomis, politis, sosial, budaya dan ekologis. Banyak cara hidup tradisional akan lenyap akibat-akibat dari perkembangan kecerdasan buatan (*Artificial Intelligence*) di masa depan yang sudah membayang di cakrawala. Perkembangan ini tentunya mempengaruhi produksi dan fungsi seni.

Sisi konteks tidak hanya berupa dimensi waktu dan tempat tertentu suatu peristiwa atau fenomena sosial, politik, atau alam dan lainnya akan tetapi juga peristiwa gaya atau genre serta corak lukisan yang sedang populer. Terkutip pengantar kuratorial *Empty-Space-Landscape* tahun 2010 di Galeri Semarang yang ditulis Jim Supangkat terhadap lukisan Andy Dewantoro. Menurutnya, berdasarkan perbandingan komparatif lukisan landscape yang berada di Barat dan Indonesia, melalui penggalian data yang cermat, Andy Dewantoro berhasil mengisusi

kekosongan celah dalam lukisannya yang berbeda dengan konteks tema *landscape* sebelumnya. Keunggulan yang dimilinya karena berciri *landscape* religiusitas yang tidak memuja keindahan alam akan tetapi justru kehampaan ruang urban merupakan bahasa rupa untuk menampilkan sisi pengalaman religiusnya yang menyukai ketenangan dan kesunyian. Jim Supangkat menulis sebagai berikut.

Landscape Andy Dewantoro menggali juga kekosongan pada perkembangan seni rupa modern yang mengabaikan pengkajian pengaruh perkembangan agama pada ungkapan seni. *Landscape* Andy memang memperlihatkan religiusitas. Namun tidak sama dengan religiusitas yang berkembang di Indonesia. Kendati ia mengosongkan juga landscapenya dari kehidupan manusia, *landscape* Andy masih menampilkan dilema urban yang mempersoalkan ruang hidup manusia pada perkembangan senia modern ini.

Penggunaan konteks pada pengantar kuratorial pameran merupakan strategi Semarang Gallery menunjukkan kualitas keunikan lukisan sehingga terbranding lebih kuat. Latar belakang konteks tersebut menjadikan apresitaor publik semakin berpotensi membeli semakin besar. Tanpa adanya usaha “*promoting*” maka publik akan meraba-raba bahkan menjadi ragu atas kualitas keindahan sebuah karya.

Semarang Gallery sadar bahwa pengantar kuratorial harus jernih bisa mengungkapkan konteks yang tepat sebagai upaya membangun komunikasi yang baik dengan publik. pengantar kuratorial yang terstruktur dalam anatomi yang baik akan mampu memberikan citra yang baik terhadap galeri. Semarang Gallery selalu menghadirkan kurator-kurator yang ternama melalui ciri tulisan akademik, lengkap, sistematis, dan kritis.

Semarang Gallery berkolaborasi dengan kurator untuk menciptakan produksi wacana seni yang hebat dan sensasional agar tidak terjadi kehampaan. Investasi lukisan akan selalu hidup jika produki wacana atas konteks selalu berkembang dinamis. Keindahannya menjadi tidak diragukan. Jika tidak ada wacana seni yang dibangun maka Semarang Gallery akan semakin lemah dalam negoisasi dengan pasar.

Tabel 6.5. Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Konteks di Semarang Gallery



Kriteria Konteks	Indikator	Kriteria Tingkat Keindahan
Konteks Penciptaan (seniman)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kesesuaian karya dengan karya seni historis atau tema atau peristiwa yang sedang berkembang saat penciptaan baik dari sisi historis, ekonomis, sosial 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ketajaman pembacaan dalam merespon fakta kehidupan sosial budaya alam religisus yang sedang berkembang
Konteks Penyajian Karya (konteks apresiator)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kesesuaian karya dengan karya seni historis atau peristiwa yang sedang berkembang saat proses mengapresiasi dari sisi historis, ekonomis, atau sosial 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ketajaman pembacaan dalam merespon fakta kehidupan sosial budaya alam religisus yang sedang berkembang

6.2. Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Sangkring Art Space

6.2.1. Materi Karya Pameran di Sangkring Art Space



Sangkring Art Space, mulai tahun 2017 sampai 2023 telah menyelenggarakan pameran karya yang berprospek komersil sebanyak 28 kali dengan rincian lukisan berjumlah 853 dan non lukisan berjumlah 301. Keterwakilan karya tiap pameran terdokumentasikan pada Tabel 6.6.

Tabel 6.6. Materi Karya yang Dipamerkan Sangkring Art Space di 2002-2023

No	Karya	No	Karya
1		2	
2023 (6-9)	Iqi Qoror Strangers in Blue Veranda 120 x 150 cm acrylic on canvas 2023	2023 (6-9)	Isa Ansory Merawat Tanah Surga 140 x 200 cm acrylic on canvas 2023
3		4	
2023 (6-9)	Indra Dodi Symphony of Life 180 x 180 cm acrylic on canvas 2023	2023 (6-9)	Adin Wiedyardini Flower in June 150 x 120 cm acrylic on canvas 202
5		6	
2022 (11-12)	Aly Waffa, Carnival Party, 125 x 200 cm, Oil on Canvas, 2022	2022 (10-11)	Adril Husni, Still Life #1, Acrylic, ink on canvas, 120 cm x 80 cm, 2019
7		8	
2022 (7-9)	Agus Baqul Purnomo, <i>Reflection</i> , 150 x 200 cm, <i>Acrylic On Canvas</i> , 2022	2022 (7-9)	My Heart, Sit Next to Someone Who is Aware of Heart 2 and 3, 49 x 106 cm, Acrylic, Gold, and Silver on Paper Mounted, 2020 - 2022









9		10	
2022 (7-9)	Anagard, <i>Seperti Sebuah Mantra</i> , 110 x 223 cm, <i>stencil, spray paint on alumunium</i> , 2022	2022 (7-9)	Ayu Arista, <i>Murti Blue Liberation</i> , 125 x 115 cm, <i>Acrylic, Soft Pastel, Oil Bar, Spray Paint</i> , 2022
11		12	
2022 (7-9)	Ayurika, <i>Pause</i> , 200 x 200 cm, <i>Oil on Canvas</i> , 2022	2022 (7-9)	Bambang Herras, <i>Ranting Darma</i> , 120 x 140 cm <i>Mix Media (Acrylic + Oil) on Canvas</i> , 2022
13		14	
2022 (7-9)	Beatrix Hendriani, <i>Whatever Comes, Let it Come</i> , 80 x 100 cm, <i>Acrylic on Canvas</i> , 2022	2022 (7-9)	Bunga Jeruk Permata Pekerti, <i>Keeping Up with the Tiger#2</i> , 100 x 110 cm, <i>Oil on Canvas</i> , 2022
15		16	
2022 (7-9)	Citra Sasmita <i>Ritus Api</i> 35 x 52 cm ink and acrylic on kamasan traditional canvas, antique wood 2022	2022 (7-9)	Danni Febriana <i>Falling Into Infinity</i> 120 x 150 cm charcoal, acrylic on canvas 2022

17		18	
2022 (7-9)	Dedy Sufriadi Foot Note #2 200 x 200 cm books, acrylic, marker, pastel on canvas 2022	2022 (7-9)	Devy Ferdianto Frida with Padma 120 x 40 cm, 3 Panel acrylic screen print and painting on aluminium 2022
19		20	
2022 (7-9)	Dicky Takndare Creating Civilization 200 x 100 cm Mix Media on Wooden Bark 2022	2022 (7-9)	Dipo Andy Komentor Sosial Media 130 x 90 cm oil on canvas 2022
21		22	
2022 (7-9)	Djoko Pekik Tapal Batas 115 x 140 cm oil on canvas 2022	2022 (7-9)	Dr. Irwandi M.Sn Mengalir Sampai Jatuh 100 x 150 cm mixed cyanotape di atas kain 2021
23		24	
2022 (7-9)	Dyan Anggraini Sign 145 x 145 cm oil, pencil on canvas 2022	2022 (7-9)	Eko Nugroho Landscape of Fantasy 280 x 186 cm embroidered painting 2019





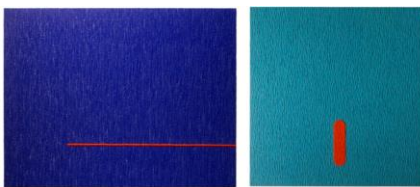

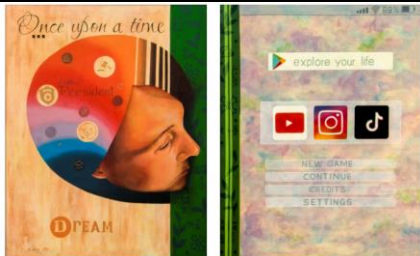

25		26	
2022 (7-9)	Elka Alfa Chandra Berenang 120 x 120 cm acrylic, spray paint, pastel, soil on unprimed canvas 2022	2022 (7-9)	Erianto Love Diameter 100 cm mix media on canvas 2022
27		28	
2022 (7-9)	Hari Budiono Puisi Jalanan 195 x 189 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Haris Purnomo Yang Teraniaya 200 x 180 cm acrylic oil on canvas 202
29		30	
2022 (7-9)	Hayatuddin Imagine 200 x 180 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Iabadiou Piko The Wave Man 160 x 150 cm Acrylic oil bar spray pain acrylic 2022
31		32	
2022 (7-9)	Iqi Qoror Catat dan Simpan 150 x 200 cm acrylic, masking tape on canvas 2022	2022 (7-9)	Ivan Sagito Ruang Kenikmatan dan Kesakitan 124 x 150 cm oil on canvas 2022









33		34	
2022 (7-9)	Joko "Gundul" Sulistiono The Legend 150 x 175 cm mix media on canvas 2022	2022 (7-9)	Joni Ramlan Life Just Live 170 x 170 cm acrylic on canvas 2022
35		36	
2022 (7-9)	Jumaldi Alfi I Like to See My Self as A Holy man (Monument) 175 x 190 cm acrylic on linen 2020	2022 (7-9)	Kana Fuddy Jalan Presipitasi 174 x 145 cm acrylic on canvas 2022
37		38	
2022 (7-9)	Katirin Secercah Harapan 150 x 200 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Kemalezedine A Pride of Tiger #6 120 x 100 cm cat akrilik di atas kanvas 2022
39		40	
2022 (7-9)	Kokok P Sancoko Ratakiri (Serirutin) 75 x 80 cm oil, acrylic, pencil on canvas 2022	2022 (7-9)	Laila Tifah Bengawan Solo 120 x 180 cm acrylic on canvas 2022

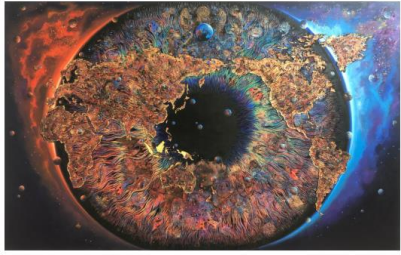







41		42	
2022 (7-9)	Maryanto Anthropogenic 200 x 300 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Maslihar "Panjul" Garuda Jaya 180 x 180 cm acrylic on canvas 2022
43		44	
2022 (7-9)	Nawa Tunggal x Dwi Putro Berani 200 x 140 cm kolase mix media on canvas 2021	2022 (7-9)	Ni Luh Gede Fridayanti Mebunga 24 x 32 cm watercolour on paper 2022
45		46	
2022 (7-9)	Nindityo Adipurnomo Dollar Rubel Euro 120 x 505 cm 2022	2022 (7-9)	Nyoman Nono Sumarno Burung Kepodang 100 x 150 cm oil on canvas 2022
47		48	
2022 (7-9)	Okky Rey Montha Old But Gold 150 x 150 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Oscar Motuloh Flow Is Wolf 120 x 170 cm digital c-type print 2022


49		50	
2022 (7-9)	Pupuk DP Melting 180 x 140 cm oil on canvas 2022	2022 (7-9)	Rangga A Putra Teen Spirit 240 x 140 cm acrylic on canvas 2022
51		52	
2022 (7-9)	Raka Hadi Permadi Khusyuk 170 x 200 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Raymond YAP Untitle Number 1-25 Untitle Drawing Number 1 - 25 A4 (297 x 210 cm) acrylic on paper 2022
53		54	
2022 (7-9)	Riduan Metropolitan 200 x 200 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Seno Andriyanto Baju Batik Milik Ayah 125 x 150 cm mix media on canvas 2021
55		56	
2022 (7-9)	Suharmanto Persahabatan 180 x 180 cm oil on linen 2022	2022 (7-9)	Sidik Martowidjojo Magis 135 x 67 cm watercolor on chinese paper 2019

57		58	
2022 (7-9)	Soh Boon Kiong The Autumn of Norikura Kogen 130 x 130 cm acrylic on canvas 2019	2022 (7-9)	Soni Irawan Dub Session in Yellow Garden 150 x 330 cm acrylic, solid marker, spray paint, panit marker on canvas 2022
59		70	
2022 (7-9)	Ronald Apriyan Raya 150 x 400 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Taufik Ermas (Osmosis) Quadriptych 316 x 90 cm acrylic on modified canvas 2019 - 2022
71		72	
2022 (7-9)	Teguh Sariyanto Benda- Benda Membentuk #49 125 x 165 cm acrylic, woodstain on canvas 2022	2022 (7-9)	Triana Nurmaria Should Have Said Better 200 x 180 cm acrylic on canvas 2022
73		74	
2022 (7-9)	Wahyu Wiedyardini Gadis & Kumbang Kecil 100 x 120 cm acrylic on canvas 2022	2022 (7-9)	Yusda Romy Saputra Dreamland 165 x 115 cm acrylic on canvas 2022

75		76	
22.7-9	Zhang Kexin The Asian Hollywood No.1 150 x 180 cm oil on canvas 2008-2021	22 (7-9)	I Kadek Suardana landscape memory, cat akrilik pada kanvas, 200 x 200 cm 2022
77		78	
2022 (7-9)	Anak Agung Suryahadi Pamurtian Ibu Pertiwi Cat akrilik dan tinta hitam 50 x 60cm 2021	2022 (7-9)	Agus Putu Suyadnya Purnacandra Charcoal, pastel dan cat semprot pada kanvas 200 x 200cm - 2 panel 2022
78		80	
2022 (7-9)	Anggara Tua Sitompul Bersama Tidak Harus Sama Cat akrilik pada kanvas 135 x 135cm & 175 x 135cm 2022	2022 (7-9)	Dewa Made Mustika Melayang dan Membumi Media campuran pada kanvas 200 x 145cm - 2 formasi 2022
81		82	
2022 (7-9)	Dyah Ayu Santika Dewi Future Goals Cat akrilik pada kanvas 120 x 150cm - 2 panel 2022	2022 (7-9)	I Gusti Ngurah Udiantara Konstruksi Kesadaran Cat akrilik pada kanvas 260 x 300cm 2022


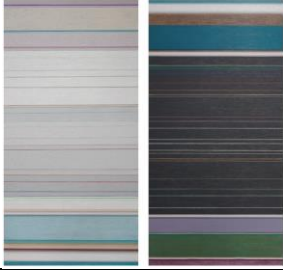






83		84	
2022 (7-9)	I Made Dabi Arnasa Welcome Home Cat akrilik pada kanvas 200 x 140cm - 2 panel 2022	2022 (7-9)	I Made Surya Subratha The Power Universe Cat akrilik, cat semprot, pastel pada kanvas 124 x 140cm 2022
85		86	
2022 (7-9)	I Nyoman Darya Barong Emas Cat akrilik pada kanvas 200 x 400cm 2022	2022 (7-9)	I Putu Adi Suanjaya A Thousand Star Series - Face#2 Cat akrilik dan cat semprot pada kanvas Diameter 150cm 2022
87		88	
2022 (7-9)	I Putu Rivaldo Pramana Putra Sunday Morning Cat akrilik pada kanvas 180 x 240cm 2022	2022 (7-9)	I Wayan Bayu Mandira Condendent Cat akrilik pada kanvas 80 x 100cm 2022
89		90	
2022 (7-9)	I Wayan Sudarsana Hibrid Ruang Personal, Energi Alam Cat akrilik pada kanvas 200 x 180cm 2022	2022 (7-9)	Luh Pande Sandat Wangi Cherry Daydream Cat akrilik pada kanvas 80 x 120cm 2021









91		92	
2022 (7-9)	Made Toris Mahendra Golden Legacy #2 Media campuran pada kanvas 250 x 400cm 2022	2022 (7-9)	Pande Ketut Taman This Place Belong to Me Cat akrilik pada kanvas 200 x 189cm 2022
93		94	
2022 (7-9)	Putu Sastra Wibawa, Untitled 3 Cat akrilik pada kanvas, 200 x 200cm, 2022	2022 (7-9)	Setsu, Seleh (Keikhlasan) Cat semprot dan cat akrilik pada kanvas 30 x 30cm - 3 panel 2022
95		96	
2022 (7-9)	Tjokorda Bagus Wiratmaja Conscience Cat akrilik pada kanvas 200 x 200cm 2022	2022 (7-9)	Wayan Sarcitayasa Journey Cat akrilik pada kanvas 65 x 65cm - 9 panel 202
97		98	
2022 (7-9)	Wayan Yusa Dirgantara The Rhythm of Flow Media campuran pada kanvas 200 x 280cm 2022	2022 (7-9)	Wayan Yusa Dirgantara Summer Vibe Media campuran pada kanvas 200 x 280cm 2022

99		100	
21(11))- 22(3)	A. Prima Vista Paradise Spesies Baru 80 x 100 cm Mix Media on Canvas 2021	21(11))- 22(3)	Ddieno Pop We Living Together 100 x 120 cm Acrylic on Wood 2019
101		102	
21(11))- 22(3)	Isna Attin Felayati Berdarah 100 x 130 cm Mix Media On Canvas 2020	21(11))- 22(3)	Raka Adityatama Your Opinion Doesn't Matter #2 Variable Dimension Acrylic on Canvas & Board 2021
103		104	
21 (7-8)	Abdi Setiawan Olympia-Edouard Monet 230 x 180 cm Charcoal Powder on Canvas 2020	21 (7-8)	A.T Sitompul Somebody 40 x 100 cm (5 Panel) Acrylic on Canvas
105		106	
21 (7-8)	Agus Putu Suyadnya Tersesat Dalam Fatamorgana 150 x 160 cm Acrylic, Spary, Paint on Canvas 2021	21 (7-8)	Anggar Prasetyo Rasa, Perasaan dibawah Kulit 200 x 198 cm Mix Media on Canvas 2021




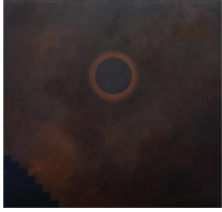




107		108	
21 (7-8)	Ayu Rika Standing Mare Oil on Canvas 250 x 230 cm 2021	21 (7-8)	Burhanudin Reihan Afnan, Tawaran Playwood, Spray Paint, Cat Akrilik, Cat Duco Diameter 12 cm 2021
109		110	
21 (7-8)	Citra Sasmita Almanac of Unknown Spirits 148 x 128 cm Mix Media on Canvas 2021	21 (7-8)	Bambang Herras Darma 200 x 180 cm Acrylic, Oil on Canvas 2021
111		112	
21 (7-8)	Danni Febriana Merapi; Reading History 195 x 195 cm Charcoal on Canvas 2020	21 (7-8)	Dedi Sufriadi A Masterpiece Is An Ugly Art That Sell for Fortune 200x 200 cm Acrylic, Charcoal on Canvas 2021
113		114	
21 (7-8)	Dede Cipon, The Judgement: Fear / Lust 42 X 59.4 cm Silkscreen print on prepared paper 2021	21 (7-8)	Dewa Gede Suyudana Sudewa Percaya 150 cm x 150 cm Mixed media on canvas 2020-2021

115		116	
21 (7-8)	Edy Sunaryo Narasi Hitam 145 x 200 cm Oil on Canvas 2021	21 (7-8)	Djoko Pekik Senam 140 x 110 cm Oil on Canvas 2021
117		118	
21 (7-8)	Diana Puspita Putri Flower Bouquet 150 x 120 cm Acrylic & Oil on Canvas 2021	21 (7-8)	Erica Hestu Fishing Village Prosperity 254 x 254 cm Acrylic on canvas & Teak Wood Carved 2016-2021
119		120	
21 (7-8)	Gusar Suryanto, Harmony, 145 x 145 cm, Mix Media on Canvas, 2021	21 (7-8)	Gusmen Heriadi, Kelupas Kosong 120 x 120 cm, Mix Media on Canvas 2018
121		122	
21 (7-8)	Hari Budiono Ibu Bumi 145 x 185 cm Oil on Canvas 2021	21 (7-8)	Hadi Soesanto "Puzzle" Series 40 x 40 (9 Mix Media 2021)

123		124	
21 (7-8)	Hono Sun Hot News 200 x 180 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	I Gusti Ngurah Udiantara Horizontal Colours 200 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021
125		126	
21 (7-8)	I Ketut Susena Kalpataru 200 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	I Made Dabi Arnasa Kapalku Terasa Dekat 150 x 200 cm Charcoal, Oil Pastel, Acrylic on Canvas 2021
127		128	
21 (7-8)	I Made Surya Subrata Im Not Bored (Line Composition) 150 x 200 cm Mix Media on Canvas 2021	21 (7-8)	I Made Wiradana Imajiku Liar 150 x 200 cm Mix Media on Canvas 2021
129		130	
21 (7-8)	I Made Mahendra Mangku Embrio 110 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	I Nyoman Adiana Hening 200 x 250 cm Acrylic on Canvas 2021






131		132	
21 (7-8)	I Nyoman Darya Transboundary 175 x 150 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	I Putu Adi Suanjaya Looking Outside 78 x 84 cm Acrylic on Canvas 2021
133		134	
21 (7-8)	Iqi Qoror Menampilkan Ulang- After Marina Abramovic Rest Energy 180 x 150 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	I Wayan Piki Suyersa Stage #1 250 x 200 cm Oil, Acrylic on Canvas 2021
135		136	
21 (7-8)	I Wayan Cahya, Pertarungan Malam, 300 x 150 cm, Oil on Canvas, 2021	21 (7-8)	I Wayan Agus Novianto, Depth 180 x 320 cm, Acrylic on Canvas 2021
137		138	
21 (7-8)	Ivan Sagita Selamat Hadir di Situasi Kini 127 x 100 cm Oil on canvas 2021	21 (7-8)	Joni Ramlan Come on Live Healthier 200 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021









139		140	
21 (7-8)	Joko "Gundul" Sulistiono Small Wonder 150 x175 cm Mix Media on Canvas 2021	21 (7-8)	Jumaldi Alfi Colour Guide Blackboard Series (Seniman Adalah Permainan Pikiran) 150 x 190 cm Acrylic on Linen 2021
141		142	
21 (7-8)	Kuart Kuat Iso Mangan 145 x 175 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	Laila Tifah Tak Terhingga 200 x 200 cm Acrylic on canvas 2021
143		144	
21 (7-8)	Luh Pande Sandat Wangi Cherry Daydream 80 x 120 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	Mahdi Abdullah, Menumpuk dan Tumpang, Tindih (Piled Up and Overlap), 145 x 190 cm Oil on Canvas, 2020
145		146	
21 (7-8)	Made Gunawan Makara 100 x 100 cm Aacrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	Maslihar Panjul Air Susu dibalas Air Jordan 200 x 280 cm Acrylic on Canvas 2021








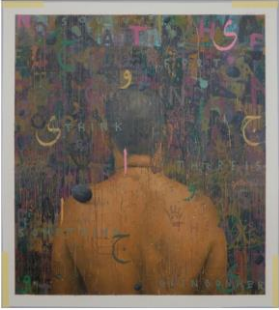
147		148	
21 (7-8)	Mutiara Riswari Under The Sea 150 x 150 cm Mix Media on Canvas 2021	21 (7-8)	Nasirun AUM (Ketawang Puspowarno) 90 x 145 cm Acrylic & Oil on Canvas 2018 - 2021
149		150	
21 (7-8)	Putu Sastra Wibawa No.11.1 dan 11.2 (Letup Redam) 120 x 240 cm Acrylic, Oil on Canvas 2021	21 (7-8)	Pande Ketut Taman Trust Heart 210 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021
151		152	
21 (7-8)	Pupuk DP Don't Ask 167 x 230 cm Oil on Canvas 2020	21 (7-8)	Putu Sutawijaya Hidup Bertumbuhan 200 x 300 cm Acrylic On Canvas 2021
153		154	
21 (7-8)	Raka Hadi Permadi Studi At Home (Belajar di Rumah) 150 x 150 cm Acrylic on canvas 2020	21 (7-8)	Rismanto 21 225 x 150 cm Acrylic on canvas 2021









155		156	
21 (7-8)	Sidik Martowidjojo Kupu-Kupu Merindukan Bunga 100 x 150 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	Sigit Santoso Maospati 7317 115 x 145 cm Oil on canvas 2021
157		159	
21 (7-8)	Taufik Ermas Synchronic Acrylic on Contoured Layered on Canvas 90 x 80 cm 2021	21 (7-8)	Teguh Sariyanto Benda-benda Membentuk #29 160 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021
160		161	
21 (7-8)	Wayan Yusa Dirgantara Waiting Sunset #2 150 x 150 cm Acrylic, Oil Pastel, Spray on Canvas 2021	21 (7-8)	Wahyu Wiedyardini The Story of Little Girl 150 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021
162		163	
21 (7-8)	Yaksa Agus Jas Putih 120 x 200 cm Acrylic on Canvas 2021	21 (7-8)	Yuswanto Adi IVC (International Video Call/Indistinctly Virus Contamination) 150 x 150 cm Acrylic on Canvas 2021

164		165	
21 (7-8)	William Robert Ruang Seribu Cerita 200 x 200 cm Mix Media on Canvas 2021	21 (7-8)	Zhang Kexin Vaccine 82 x 130 cm Acrylic on Canvas 2021
167		168	
19 (11-12)	Abdul Aziz, Peace and Destroy, Acrylic, spray Paint on Canvas, 150 x 130 cm, 2019	19 (11-12)	Alif Lamra, My View, Acrylic on Canvas, 110 x 110 cm, 2019
169		170	
19 (11-12)	Arbi Putra, Gumaman Jiwa Acrylic oil on canvas, 150 x 130 2019	19 (11-12)	Burhanudin A M, Nothing Impossible Acrylic on canvas, 70 x70 2019
171		178	
19 (11-12)	Danni Febriana, Journey to Unknown Memories, Charcoal on Canvas, 117 x 100, 2019	19 (11-12)	Dhawa Rezkyna, Survival Enthusiasm Acrylic on Canvas, 150 x 150 cm 2018



179		180	
19 (11-12)	Dimas Trisakti, Microtonal Story Acrylic on Canvas, 120 x 140 cm 2019	19 (11-12)	Enggar Rhomadioni, Organic Vivisection, Acrylic Decorfrin paint, spray paint on Canvas, 80 x 133 cm 2019
181		182	
19 (11-12)	Yusda R Saputra, Pretensi Acrylic Resin on Canvas Variable Dimension, 2019	19 (11-12)	Ubaidullah Al fakhil Khoir, Deformasi Kepala, Acrylic on Canvas, 80 x 80 2019
183		184	
19 (11-12)	Teguh Sariyanto, Orang-orang Sekitar Dusun Brongkol, Acrylic, oil, wood stain on Canvas, 135 x 145 cm, 2019	19 (11-12)	Siam Candra Artista, Champ Galactic Acrylic, spray paint, Marker, Thread on Canvas, 130 x 100 cm, 2019
185		186	
19 (11-12)	Ricky Qaliby, Toxic, Acrylic on Canvas, 140 x 140 cm, 2019	19 (11-12)	Ramadhyan Putri Pertiwi, The Megical Elements, Acrylic on Canvas, 150 x 120 cm, 2019









187		188	
19 (11- 12)	Raka Hadi Permadi, Feel The Current, Acrylic on Canvas 60 x 60 cm, 2019	19 (11- 12)	Mario Viani, Vacation 4.0, Acrylic on Canvas, 140 x145 cm, 2019
189		190	
19 (11- 12)	Indo B Satria, Shape and Shapeless, Mix Media on Canvas 150 x 130 cm, 2019	19 (11- 12)	Fika Khoirunnisa, Hijab a battleground, Mix Media on Canvas, 50 cm X 100 cm, 2019
191		192	
19 (7- 11)	Astuti Kusumo, Angon mangsa, 120 x 100 cm, Acrylic on Canvas, 2019	19 (7- 11)	Astuti Kusumo, Nyawiji, 120 x 100 cm, Acrylic on Canvas, 2019
193		194	
19 (7- 11)	Agus Kamal, Mumpung Masih Ada Waktu (Janganlah kau buat kerusakan dimuka bumi ini), 250 x 150 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7- 11)	Anggar Prasetyo, Perjalanan, 200 x 300 cm, Acrylic on canvas, 2019








195		196	
19 (7-11)	F. Sigit Santoso, Maka Lahirlah Angkatan 2019, 120 x 185 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7-11)	I Made Sukadana, Berada di Dalam Dunia Sisi, 200 x 240 cm, Acrylic on canvas, 2019
197		198	
19 (7-11)	I Made Toris Mahendra, True Colour, 200 x 225 cm, Mix media on canvas, 2019	19 (7-11)	I Nyoman Alfi, Salam Semesta, 220 x 300 cm, Acrylic on canvas, 2019
199		200	
19 (7-11)	I Nyoman Sukari, Dialog, 200 x 150 cm, Oil on canvas, 2003	19 (7-11)	Ipong Purnama Sidhi, My Hero Series, I don't seek I find 200 x 150 cm, Acrylic, enamel on canvas, 2019
201		202	
19 (7-11)	Joni Ramlan, I Love Nature, 200 x 200 cm, Acrylic, In on canvas, 2019	19 (7-11)	Digital Spiritualism #3, 195 x 185 cm, Acrylic on linen, 2019







203		204	
19 (7-11)	Mahdi Abdullah The Possible and Impossible Model 100 x 80 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7-11)	Nasirun Bulan Mas di Langit Jingga 200 x 150 cm, Oil on canvas, 2019
205		206	
19 (7-11)	Pupuk Daru Purnomo The Cross 230 x 167 cm, Oil on canvas, 2018	19 (7-11)	Putu Sutawijaya Tidak Merasa Sendirian di Plaosan 145 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2019
207		208	
19 (7-11)	Samuel Indratma, Pemimpin dan Wakilnya, 300 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Sugio, Threesome 100 x 65 cm (3 panels), Oil on canvas, 2018
209		210	
19 (7-11)	Wayan Cahya, Spirit 215 x 150 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7-11)	Yuswanto Adi, Inilah Jago Yang Sesungguhnya, 240 x 200 cm, Oil on canvas, 2019









211		212	
19 (7-11)	Chrisna Fernand "Beyond Good and Evil #1-6" 75 x 55 cm (6 pcs) (3panel), Acrylic, Ink, Aerosol on paper, 2018	19 (7-11)	Dini Nur Aghnia "Violet Morning" 140 x 120 cm, Clay flour on canvas board, 2019
213		214	
19 (7-11)	I Made Dabi Arsana "Nuptial Bed Story" 120 x 140 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	I Putu Adi Suanjaya Repetition Series - Bagian Pemujaan 130 x 170 cm, Acrylic on canvas, 2019
215		216	
19 (7-11)	I Wayan Sudarsana, Psiko Hibrida 100 x 110 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Jessica Justine, Cuci Diri 120 x 100 cm, Oil on canvas, 2018
217		218	
19 (7-11)	Rangga Anugrah Putra Two Yellow Box (Reposition) 150 x 150 cm, Oil, Bitumen, Acrylic, Spray paint on canvas, 2019	19 (7-11)	Agus Putu Suyadnya Mengisi Ruang (Landscape Series) 200 x 150 cm, Kolase, Acrylic on canvas, 2019









219		220	
19 (7-11)	Ampun Sutrisno, Meditasi, 145 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Anton Subiyanto, Ibu Desa dan Lelaki Penjudi, 260 x 150 cm, Acrylic on canvas, 2019
221		222	
19 (7-11)	Beatrix But First Love 125 x 175 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Choerodin Roadyn Penakluk 200 x 150 cm, Oil on canvas, 2019
223		224	
19 (7-11)	Dewa Mustika Nada Asmara #3 150 x 120 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7-11)	Dicky "Leos" Firmansah Brighter Future 150 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2019
225		226	
19 (7-11)	Erianto Benda dan Sisi Batas 145 x 145 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Franziska Fennet All Energy is Food 100 x 130 cm, Acrylic and ink on canvas, 2019









227		228	
19 (7-11)	Hayatuddin The Hunter 170 x 150 cm, Mix media on canvas, 2019	19 (7-11)	I Dewa Ngakan Made Ardana On Amok : Memory Landscape 60 x 75 cm, Oil on canvas, 2019
229		230	
19 (7-11)	I Gusti Ngurah Udiantoro The Infinity Line 200 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	I Wayan Suja Potrait of Anonymous 120,5 x 90 cm, Oil on canvas, 2019
231		232	
19 (7-11)	Indra Dodi Animal Kingdom Series Nomor 8 200 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Ismanto Wahyudi "The Balance Of Power" 130 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019
233		234	
19 (7-11)	Iwan Yusuf Yoni 180 x 180 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7-11)	Januri, Big Responsibility, 150 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019






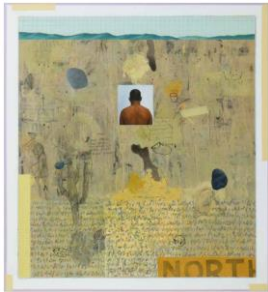


235		236	
19 (7-11)	Kemal Ezedin Sorrowing Artist 150 x 150 cm, Oil on canvas, 2019	19 (7-11)	Kuat Kuat Dibawah Pohon Rindang 140 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019
237		238	
19 (7-11)	Laksmi Shitaesmi Have You Ever Asked Me Series : How tired is my leg to accompany your life 150 x 150 cm, Mix media on canvas, 2019	19 (7-11)	Maslihar Panjul Merayakan Kemenangan 150 x 200 cm, Acrylic, Grafit on canvas, 2019
239		240	
19 (7-11)	Ngakan Putu Agus Artha Wijaya (NPAAW) 0 KM 112 x 195 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Petek Sutrisno Amarah #2 140 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019
241		242	
19 (7-11)	Putu "Bonuz" Sudiana Light Hearted II 150 x 150 cm Acrylic on canvas 2019	19 (7-11)	Rismanto Ikan dan Bintang 200 x 250 cm, Acrylic on canvas, 2019









243		244	
19 (7-11)	Seno Andrianto Kisah Aku dan Dia 120 x 150 cm, Mix media on canvas, 2019	19 (7-11)	Suharmanto Alam Tidak Dusta #1 180 x 180 cm, Oil on canvas, 2019
245		246	
19 (7-11)	Wahyu "Adin" Wiedyardini The Dance of The Fish 120 x 150 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Yaksa Agus Sontoloyo 2019 300 x 140 cm, Oil on canvas, 2019
247		248	
19 (7-11)	Yoyok Anggiring, Sahaja Pancaroba, 180 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Abyu Amanda Aldi, Hippocamp, 60 x 60 cm, Acrylic on canvas 2019
249		250	
19 (7-11)	Agapitus Ronaldo Failur#1 60 x 60 cm, Acrylic on canvas 2019	19 (7-11)	Angga Putra Herwanto Apakah Hanya Mimpi 60 x 60 cm, Acrylic on canvas 2019








251		252	
19 (7-11)	Diana Puspita Putri Warm Hug 60 x 60 cm, Acrylic on canvas 2019	19 (7-11)	Don Bosco Laskar Memedi Memedi 60 x 60 cm (1 panel), Mix media on canvas, 2019
253		254	
19 (7-11)	Fajar Dwi Saputri Demi Mas(s)a 60 x 60 cm, Acrylic on canvas 2019	19 (7-11)	Laetitia Viorentine Pale Salmon 60 x 60 cm, Oil on canvas 2019
255		256	
19 (7-11)	Muhamad Januar Amzi Teridentifikasi (WIP) 60 x 60 cm (1 panel), Acrylic on canvas, 2019	19 (7-11)	Muhammad Aditya Pratama Human Around 60 x 60 cm (1 panel), Acrylic on canvas, 2019
257		258	
19 (7-11)	Mutiara Riswari Life 60 x 60 cm (3 panel), Mix media on paper, 2019	19 (7-11)	Putu Bayu Andika Unjuk Diri#1 60 x 60 cm, Acrylic on canvas 2019






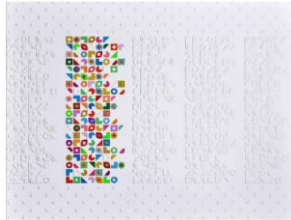

259		260	
19 (7-11)	Yoga Bobo 420 60 x 60 cm (1panel), Mix media on canvas, 2019	19 (7-11)	Yoga Bobo 420 60 x 60 cm (1 panel), Mix media on canvas, 2019
261		262	
18 (5-9)	Aan Arif The Last Land 150 x 150 cm, Mix media on canvas, 2018	18 (5-9)	Aan Arif The Candidate 115 x 180 cm, Oil on canvas, 2018
263		264	
18 (5-9)	Agus Kamal Wanita 148 x 58 cm (each) 7 Panels, Oil on canvas, 2017	18 (5-9)	Dippo Andi ME051803050449 140 x 200 cm, Mix media on canvas, 2018
265		266	
18 (5-9)	Anggar Prasetyo Mave Shards 190 x 190 cm, Mix media on canvas, 2018	18 (5-9)	Anjing Menggonggong 115 x 150 cm, Oil on canvas, 2018

267		268	
18 (5-9)	Eduard pop Mengurai Mimpi Pagi 145 x 185 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	F Sigit Santoso Pieta 160 x150 cm, Oil on canvas, 2018
269		270	
18 (5-9)	Galam Zulkifli Kondangan Manten 100 x100 cm (2 Panels), Drawing pencil on canvas, 2018	18 (5-9)	Hari Budiono Kedok 145 x 185 cm, Mix media on canvas, 201
271		272	
18 (5-9)	I Ketut Susena Gunung Batur 200 x 160 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	I Ketut Tenang Balance Size 140 x 120 cm, Acrylic on canvas, 2018
273		274	
18 (5-9)	I Made Wianta Crescent Waves 116 x 175 cm, Oil on canvas,	18 (5-9)	I Made Mahendra Mangku Tepi Merah 145 x 180 cm, Acrylic, Pencil on



	2000		canvas, 2018
275		276	
18 (5-9)	I Made Toris Mahendra Chronicle Human Desire 200 x 275 cm, Mix Media on canvas, 2018	18 (5-9)	I Made Wiradana Encient energy 150 x 200 cm, Mix media on canvas, 2018
277		278	
18 (5-9)	I Nyoman Darya Namaste 250 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	I Wayan Cahya Night Jumper 150 x 250 cm, Oil on canvas, 2018
279		280	
18 (5-9)	Joni Ramlan What a Wonderful World 200 x 200 cm, Oil on canvas, 2018	18 (5-9)	Jumaldi Alfi Dear Painter Paint for Me (A Later To My Sons) 190 x 175 cm, Acrylic on canvas, 2018
281		282	
18 (5-9)	Nasirun Lingga Yoni #1 140 x 140 cm, Oil on canvas, 2018	18 (5-9)	Nyoman Erawan Tarian Naga #1 200 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2018

283		284	
18 (5-9)	Pupuk Daru Purnomo Nepal Series 167 x 212 cm, Oil on canvas, 2016	18 (5-9)	Putu Sutawijaya Penjaga 220 x 220 cm, Acrylic on canvas, 2018
285		286	
18 (5-9)	Samuel Orang-Orang Tangkas 150 x 90 cm, Oil on canvas, 2018	18 (5-9)	Titoes Libert Hormat Tuk Guru 140 x 120 cm, Mix Media on canvas, 2018
287		288	
18 (5-9)	Yunizar Untitle 185 x 203 cm, Acrylic on Hard Paper, 2012	18 (5-9)	Zhang Kexin Borobudur Ark 128 x 93 cm, Acrylic on silk, 2018
289		290	
18 (5-9)	Camelia Mitasari Hasibuan Yang Tersisa, Yang Berharga 135 x 70 cm, Oil on canvas, 2018	18 (5-9)	Dewa Gede Suyudana Sudewa Tomorrow Still Bright 140 x 120 cm, Oil on Canvas, 2018

291		292	
18 (5-9)	Diana Puspita Putri Playmate 150 x 150 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	I Made Surya Subratha Fabel Story 150 x 130 cm, Acrylic, Spray on Canvas, 2018
293		294	
18 (5-9)	I Putu Adi Suanjaya Tingkat Menuju Kekosongan (Repetition Series) 140 x 150 cm, Acrylic on Canvas, 2018	18 (5-9)	I Wayan Yusa Dirgantara The Flowers in '338' KM 150 x 150 cm, Acrylic on canvas, 2018
295		296	
18 (5-9)	Luh Pande Sendat Wangi Venus, March, Earth 50 cm , 30cm (3 Panels), Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	Ignasius Dicky Takndare Ana Ye Ana 120 x 90 cm, Oil on canvas, 2017
297		298	
18 (5-9)	M Fadhlil Abdi Untold Story 90 x 130 cm, Oil on canvas, 2018	18 (5-9)	Oktaviyani Silent Tears 150 x 100 cm, Oil, thread on canvas, 2018

299		300	
18 (5-9)	Oky Antonius In Silence 150 x 120 cm, Mix media on canvas, 2018	18 (5-9)	Ridho Rizky Yang Tampak 140 x 160 cm, Acrylic on canvas, 2018
301		302	
18 (5-9)	Rika Ayu Menuju Dari #2 140 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	Triana Nurmaria Reset 160 x 120 cm, Acrylic on canvas, 2018
303		304	
18 (5-9)	Ahmad Sobirin The Blasting of Apples 195 x 150 cm, Oil on canvas, 2018	18 (5-9)	Aidi Yupri Another News #2 150 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2017
305		306	
18 (5-9)	AT. Sitompul Dinamika 135 x 175 cm (2 panel) Carved and Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	Ayu Arista Murti Unity #2 170 x 190 cm, Mix media on canvas, 2018

307		308	
18 (5-9)	Choerodin Roadyn Melting 180 x 200 cm, Acrylic, Oil on linen, 201	18 (5-9)	Citra Sasmita Allegory of Desire 120 x 140 cm, Acrylic on canvas, 2018
309		310	
18 (5-9)	Dadi Setiadi Mother 150 x 190 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	Decki 'Leos' Firmansah A Story of Farmer Boy 150 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2018
311		312	
18 (5-9)	Ekko Didyk (codit) Sukowati First of Turi 150 x 100 cm, Acrylic on canvas, 2016	18 (5-9)	Gatot Indrajati Tropical Drama 135 x 130 cm, Acrylic on canvas, 2018
313		314	
18 (5-9)	Hayatuddin Ritus Cowboy 200 x 180 cm, Acrylic on canvas, 201	18 (5-9)	Hono Sun Mr. Joko Tarup 180 x 280 cm, Acrylic on canvas, 2018

315		316	
18 (5-9)	I Nyoman Adiana Beautiful Mind 140 x 150 cm, Acrylic on canvas, 2018	18 (5-9)	Iwan Srihartoko Smiling General 140 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2018

6.2.2. Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya di Sangkring Art Space

Penyelenggaraan pameran berlangsung secara rutin dan berkala karena kuatnya ekosistem seni di Yogyakarta. Jumlah seniman di Yogyakarta sangat banyak bahkan ditaksir dalam kisaran 1000 sampai 2000. Di antara angka tersebut, 500 orang adalah seniman sangat aktif. Mereka melukis sebagai profesi untuk memperoleh penghasilan dan tidak bertumpu dari aktivitas kerja lainnya. Sesama seniman yang berjarak dekat saling mudah berinteraksi dalam ruang komunitas yang produktif. Spanram, kanvas, cat, kuas, dan lainnya dapat terbeli dengan harga yang murah dan terjangkau.

Setiap penyelenggaraan pameran di Sangkring Art Space akan berbeda sistem penyeleksiannya. Pameran dapat terselenggara atas proposal pameran seniman. Sangkring Art Space hanya sebagai tempat. Otoritas penyeleksiannya bisa dilakukan oleh seniman peserta, seniman profesional bukan peserta, kurator independen atau kolaborasi antara pemilik dengan kurator atau seniman. Dapat seorang tunggal bisa pula lebih dari dua orang. Setiap pilihan karya diuji bersama

secara demokratis. Pameran skala besar model yang sering dilakukan kolaborasi antara pengelola galeri dengan kurator. Skala kecil terkadang pemilik galeri sebatas mengetahui. Kolaborasi tim penyeleksi diperlukan demi kesuksesan pameran. Nilai keindahan lukisan yang sulit diukur secara obyektif mengakibatkan tim penyeleksi Sangkring Art Space membutuhkan sumber pertimbangan seniman, karya seni, apresiator, dan konteks.

6.2.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman

Seniman yang berpameran di Sangkring Art Space lebih banyak dan heterogen. Perupa tua-muda, profesional-pemula, elit maupun pinggiran diberi kesempatan yang sama berpameran. Filosofi sebagai ruang eksperimen bagi semua perupa menjadikan frekuensi pameran di Sangkring Art Space sangat tinggi. Berdasarkan tabel 6.2, pada 2017-2023 jumlah karya yang dipamerkan mencapai 1154 dengan rincian 853 lukisan dan 301 non lukisan. Lukisan masih dianggap lebih prospektif.

Seniman terdiri tiga kelompok. Kelompok pertama, perupa profesional seperti Nasirun, Putu Sutawijaya, Jumaldi Alfi, I Nyoman Sukari jarang pameran tunggal. hanya sesekali pernah berpameran terutama Pameran Yogya Annual Art. Sebagai superstar, karyanya sulit disaksikan di Sangkring Art Space

Kelompok kedua terdiri atas perupa muda baik yang bersinar dan masih merintis. Eksistensi yang bersinar inovasinya telah teruji di tingkat nasional. Karyanya menjadi arus utama dan laku di pasar. Contohnya adalah Ayu Arista Murti, Beatrix Hendriani Kaswara, Erizal, Gusmen Heriadi, Dedy Sufriadi. Maslihar, Petek

Sutrisno, Ismanto Wahyudi, Anton Subiyanto, dan lainnya. Eksistensi perupa yang merintis ini dianggap memiliki potensi menjanjikan dengan semangat inovasi tinggi akan tetapi kejadiannya masih berproses. kelompok ini seperti A.Prisma Vista P, Adnan Aditya, Ajeng Pratiwi, Taufik Ermas, Wahyu Wiedyardini, I Nyoman Agus Wijaya, Erianto, Citra Sasmito, Luddy Agasthis, Danni Febriana dan lain sebagainya.

Kelompok ketiga adalah perupa tua tetapi kurang menyesuaikan dengan selera pasar akibat identitas gayanya kurang dimodifikasi dan pelukis muda yang masih merintis akan tetapi kejadiannya belum terbentuk karena lebih sering melakukan peniruan terhadap gaya-gaya yang berada pada arus utama. Mereka dikenal perupa bukan arus utama karena tidak menyesuaikan selera pasar.

Sangkring Art Space lebih banyak memberikan kesempatan seniman muda mempublikasikan karyanya. Semangat dan kegairahan eksploratif dalam proses kreatif membuat karyanya semakin prospektif di pasar. Sangkring Art Space berharap mereka dapat tumbuh dan tidak terpadamkan sehingga Yogyakarta selalu mampu melahirkan bibit seniman yang potensial. Meskipun diakui, beberapa seniman muda yang mengusung ide gagasan konseptual yang kuat masih sangat sedikit. Akan tetapi, beberapa tahun yang akan datang kemungkinan mereka untuk menjadi seniman besar menjadi terbuka. Prinsip itulah yang mendasari Sangkring Art Space memotivasi seniman rintisan. Semua harus berproses dan harus dimulai dari merintis. Berikut ini pernyataan Ibu Jenni selaku pemilik Sangkring Art Space

Semua seniman muda harus diberi kesempatan. Anak muda kan sedang proses pencairan itu. Atas dasar itu, kita harus kasih kesempatan. Kalau tidak nanti dia akan stagnan dan jenuh dan

berhenti di situ. Pencairan tidak berani lagi. Apalagi jika sudah laku maka dia takut dan susah untuk keluar gaya. Ganti gaya akan bisa tidak laku. Itu akan membunuh seniman itu sendiri. Galeri jangan takut untuk membiarkan anak muda eksplorasi. Karena dari eksplorasi itulah, galeri akan bisa bereksistensi dengan menjual dari karyanya.

Seniman profesional hampir jarang berpameran bersama seniman muda. Begitu pula, seniman-seniman muda seringkali berpameran dalam program yang sudah tersedia. Meskipun sudah mengelompokkan pameran berdasarkan reputasi seniman, dalam setiap penyeleksian pameran, Sangkring Art Space tetap melakukan penelusuran gagasan karya melalui diskusi secara informal dengan seniman baik di galeri atau studio. Melalui ini, kurator galeri menelusuri latar belakang penciptaan karya mulai dari inspirasi, keunikan gagasan maupun teknik perwujudannya.

Hal yang berbeda saat penyelenggaraan pameran skala besar, tim kurator dapat terdiri kolaborasi antar pemilik galeri, kurator dan seniman senior dengan pengalaman artistiknya dan pengetahuannya. Tim ini bertugas menyeleksi portofolio untuk mengetahui rekam jejak karya dan reputasinya. Proses seleksi yang terkadang mengalami kejanggalan mereka meminta penjelasan seniman terkait intensi artistiknya.

Mendalami informasi-informasi motivasi dan keinginan seniman dapat digunakan sebagai dasar untuk mempertegas kelayakan karya diikutsertakan dalam pameran. Contoh pemahaman intensi artistik ini seperti terceritakan oleh Ibu Jenni terhadap pelukis Bali, I Putu Adi Suanjaya. Pelukis ini selalu mengeksplorasi penggunaan simbol kancing. Tentunya, kemunculan idiom kancing tidak muncul

tiba-tiba akan tetapi ada sebab dan peristiwa yang melatarbelakanginya. Hal tersebut terdukung artikel Cerita Seniman I Putu Adi Suanjaya soal Kancing dan Pengalaman ke Konveksi" (<https://hot.detik.com>).

Material kancing yang digunakan oleh seniman pria yang kini berdomisili di Yogyakarta itu menceritakan asal muasal penggunaan kancing sebagai salah satu medium berkarya. Pengenalan pria yang akrab disapa Kencut bermula dari pengalaman masa kecilnya yang kerap diajak ke konveksi milik kakaknya. "Kakak saya punya konveksi, saya sering diajak ke sana apalagi pas SMA. Saya melihat pernak-pernik baju dan melihat kancing juga. Mungkin dari situ saya terpengaruh," katanya ketika berbincang di Kopikalyan, Jakarta Selatan, belum lama ini.

Fase eksploratif-eksperimentatif dalam pencarian jati diri, seniman muda berasal dari pengalaman-pengalaman personal. Salah satu intensi artistik seniman yang merefleksikan realitas dengan simbol tertentu terungkap pernyataan Ismanto Wahyudi sebagai berikut.

Saya menuturkan tentang perjalanan hidup seorang pemenang yang tidak datang begitu saja. Jalan berliku penuh tantangan dihadapi dengan menempuh perjalanan panjang. Kuda melambangkan dari kekuatan dan keberanian yang membawa menuju harapan. Dia mampu mengatasi angin, badai, dan ombak dalam perjalanannya. Dia juga adalah simbol kekuatan. Perjalanan hidup tak terlepas dari lembah dan bukit, jalan lurus dan berliku, tantangan dan kesempatan, melaju menjalani kehidupan dengan satu tekad, menjadi pemenang dalam segala hal, bukan hanya materi, tetapi juga kebahagiaan dan kasih. Sosok naga melambangkan kekuasaan, dan keberuntungan.

Pelukis yang berasal Bali, Padang, dan Yogyakarta memiliki cara pandangnya yang khas akibat kebiasaan tradisi hidupnya. Penghayatan personal tradisi yang begitu intensif dan unik membuat galeri harus banyak bertanya kepada mereka. Komposisi warna, garis, bentuk yang artistik tidak cukup digunakan sebagai

dasar menseleksi lukisan. I Made Wiradana membuat lukisan dengan menggunakan simbol bernuansa Bali untuk menyajikan *ancient energy*. Pilihan tersebut mewakili ekspresi ungkapan jiwa emosinya. Simbol yang enigmatik hingga sulit ditafsirkan menjadi daya tarik masa lalu dalam konteks kekinian.



Gbr. 6.5 I Made Wiradana Encient energy 150 x 200 cm,
Mix media on canvas, 2018

Lukisan Nyoman Masriadi, Agus Suwage, Putu Sutawijaya, dan terakhir ini kelompok Jendela yang sedang marak dan booming harusnya menjadi inspirasi bukan untuk dicontoh. Akan tetapi kenyataannya, banyak seniman muda yang tidak menjadi sebagai inspirasi penemuan jati diri akan tetapi hanya tertarik untuk menduplikasi ikon-ikonnya. Otentik pemikiran seniman inilah yang menjadi interest utama Sangkring Art Space untuk menelusuri *track record*-nya. Kualitas lukisan tidak mungkin dilepaskan dari perjalanan kreatif dan jam terbang yang telah dilalui seniman.

Sangkring Art Space Salah melihat satu kecerdasan seniman lainnya saat memilih judul. Judul bukan untuk menjelas-jelaskan sesuatu yang sudah jelas. Selaras dengan pernyataan Milis, (2001) yang menyatakan bahwa judul yang baik dianggap mampu untuk menambah kekuatan karya visualnya. Ibu Jenni menyampaikan hal berikut ini.

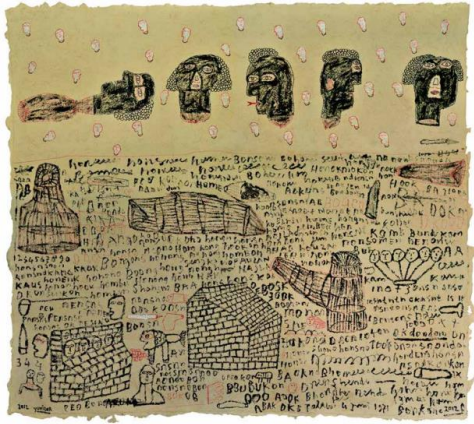
Caption sangat penting. Jangan serem-serem banget. Judulnya harus indah. Apabila orang mau beli ternyata judulnya tidak cocok maka akan menggagalkan. Oleh karena itu, saya minta judul setiap lukisan untuk dipertimbangkan ulang. Tentunya, saya berani demikian terhadap seniman-seniman yang masih dalam usia relatif muda. Karena mereka yang belum berpengalaman dalam konteks pasar.

6.2.2.2. Berdasarkan Aspek Karya




Lukisan kontemporer yang dipamerkan di Sangkring Art Space jumlahnya lebih banyak dibandingkan di Semarang Gallery dan Kiniko Art. Corak lukisan ada yang tunggal dan bauran dari realistik, ekspresionistik, dekoratif, dan lain sebagainya. Tema mulai dari persoalan sosial, politik, ekonomi, lingkungan, dan lainnya. Subjek karya representatif dan non representatif. Lukisan banyak berukuran sedang (26-100 cm) dan sangat besar (1-2,25 m).



Ibu Jenni menuturkan dimensi karya sebagai pajangan sebagai berikut “Segedhe-gedhe apapun ruangan tetap tidak sangat tinggi. Ruang banyak disii oleh furniture dan lainnya. Maka ukuran yang biasanya untuk diseleksi dalam pameran tidak terlalu gedhe banget agar pembeli dapat memasang di ruang-ruang rumahnya secara proporsional”. Adapun gambaran deskripsi dan analisis karya di Sangkring Art Space berdasarkan kelompok seniman dapat dilihat pada Tabel 6.7.

Tabel 6.7. Deskripsi dan Analisis Karya di Sangkring Art Space Gallery
Berdasarkan Kelompok Seniman

No	Karya Seniman Profesional	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="381 888 867 949">Yunizar, "Untitled" 185 x 203 cm, Acrylic on Hard Paper, 2012</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya berupa teks dan alam benda yang naif. ▪ Form disajikan dengan kerumitan bentuk rumah yang naif dan polos dengan repetisi-repetisi yang hampir sama. ▪ Kesatuan tercipta dari pola-pola kesimbangan asimetris, warna yang mengikat, dan setiap subjek menuntut ceritera dari subjek lain. ▪ Intensitas ekspresi kenafian dan kepolosan.
2	 <p data-bbox="381 1407 867 1509">Jumaldi Alfi I Like to See My Self as A Holy man (Monument) 175 x 190 cm acrylic on linen 2020</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek memperlihatkan badan dan kepala dari tampak belakang, potret dan tumbuhan kaktus dengan background geometris. ▪ Form terdiri subjek berbeda asal dan tema saling dipadu. Kesatuan tercipta dari pola-pola kesimbangan yang asimetris, warna yang mengikat, dan setiap subjek menuntut ceritera dari subjek lain. Penggarapan subjek yang sangat detail, rinci, dan cermat. ▪ Intensitas menimbulkan sebuah suasana yang teka-teki, alur subjek satu dengan objek lain sulit dipahami dan dimengerti dalam alur kognisi yang rasional dan linear.
	<p data-bbox="365 1543 511 1575">Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ kebaruan dan keunikannya tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain ▪ Identitasnya idiom personal sangat kuat ▪ Memiliki nilai gagasan yang kuat dan mencerahkan 	
No	Karya Seniman New Emerging Artist	Deskripsi dan Analisis Karya

1	 <p>Ayu Arista, Murti Blue Liberation, 125 x 115 cm, Acrylic, Soft Pastel, Oil Bar, Spray Paint, 2022</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya sapuan kuas non geometris. ▪ Form terolah sangat kompleks. Kerumitan melalui keragaman bentuk bimorfis yang sangat bervariasi, berwarna-warni, hingga pengulangan unsur yang dinamis. ▪ Kesatuan muncul dari cara pengulangan unsur rupa, baik yang subjeknya penuh maupun yang miskin. ▪ Kesan emosi memunculkan suasana batin seseorang.
2	 <p>AT. Sitompul Dinamika 135 x 175 cm (2 panel) Carved and Acrylic on canvas, 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya tidak representatif hanya bidang-bidang geometris ▪ Form terolah kompleks melalui keragaman bentuk geometris hingga pengulangan unsur secara dinamis ▪ Kesatuan tercipta melalui pengulangan unsur rupa, baik yang subjeknya penuh maupun yang miskin. ▪ Kesan emosi yang dimunculkan pola pikir tertentu.
<p>Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ kebaruan dan keunikannya berbeda dengan pelukis lain. ▪ Identitasnya sangat kuat. ▪ Skill penggarapan yang rapi dan detail tidak menjadi penekanan karya ▪ Lebih menyajikan konsep narasi keindahan 		
No	Karya Seniman New Emerging Bersinar	Deskripsi dan Analisis Karya
	 <p>Gatot Indrajati Tropical Drama 135 x 130 cm, Acrylic on canvas, 201</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek: manusia berbaju anti virus dengan bauran alam, fauna dan benda teknologi. ▪ Form tervisualkan kompleks melalui kehadiran subjek bervariasi antara mirip dan tidak mirip. Kesatuan tercipta secara tematik dan unsur rupa, baik yang subjeknya penuh maupun yang miskin. ▪ Kesan surealistik, ilustratif, fantasi, imajinatif, naratif, lucu. Makna situasi covid di Indonesia.

	 <p>I Putu Adi Suanjaya Tingkat Menuju Kekosongan (Repetition Series) 140 x 150 cm, Acrylic on Canvas, 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya manusia boneka imajinatif berwarna dan berpola geometris. ▪ Form tervisualkan kompleks melalui kehadiran subjek yang bervariasi antara mirip dan tidak mirip. Penyajian visualnya memperlihatkan kesatuan dengan cara tematik dan unsur rupa, baik yang subjeknya penuh maupun yang miskin. ▪ Kesan surealistik, ilustratif, fantasi, imajinatif, naratif lucu, dan menarik.
	<p>Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Inovasi karena kebaruan dan keunikannya berbeda dengan pelukis lain. Corak semacam ini relatif dapat ditemukan dilihat pada seniman-seniman lainnya akan tetapi kekhasannya sangat personal. ▪ Identitasnya sangat kuat. ▪ Skill penggarapan rapi dan detail 	
No	Karya Seniman New Emerging Perintis	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p>Decki 'Leos' Firmansah A Story of Farmer Boy 150 x 200 cm, Acrylic on canvas, 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya manusia, alam benda, fauna di sekitar kehidupan ▪ Kesatuan diperoleh dari unsur tematik. Kompleksitas dari beragam ikon yang terpola secara variatif. ▪ Intensitas emosi menghasilkan emosi keceriaan yang ringan dengan makna yang seringkali masih ambigu. Simbol berupa representasi keseharian hidup.
2	 <p>I Made Surya Subratha Fabel Story 150 x 130 cm, Acrylic, Spray on Canvas, 2018</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya figur manusia dengan alam benda, fauna, di sekitar kehidupan ▪ Kesatuan diperoleh unsur tematik, kompleksitas dari keragaman subjek. Pola variasi warna, subjek, dan elemen rupa yang berwarna-warni. ▪ Intensitas emosi menghasilkan emosi keceriaan yang ringan dengan makna yang seringkali masih ambigu. Penggarapan simbol dari keseharian hidup sehingga pemaknaan mudah ditangkap.

	<p>Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ kebaruan dan keunikannya yang tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain. ▪ Corak dapat dilihat pada seniman-seniman lainnya ▪ Identitasnya belum kuat. masih tahap mengeksplorasi 	
No	Karya Seniman Bukan Arus Utama	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p>Hari Budiono Kedok 145 x 185 cm, Mix media on canvas, 2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya wajah bertopeng ▪ Komposisi mempertimbangkan kesatuan, kompleksitas, dan intensitas yang mudah dipetakan. ▪ Kesatuan dari keseimbangan yang berpola simetris, kompleksitas tidak berlapis dan terpola dalam sumbu simetris yang terbatas. ▪ Intensitas diperoleh dari makna simbol yang relatif pakem. Simbol relatif hanya merefleksikan fakta.
2	 <p>Yuswantoro Adi Inilah Jago Yang Sesungguhnya 240 x 200 cm, Oil on canvas, 2019</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek karya ayam jago dengan background simbol partai yang diplesetkan ▪ Komposisi mempertimbangkan kesatuan, kompleksitas, dan intensitas yang mudah dipetakan. ▪ Kesatuan diperoleh dari keseimbangan berpola simetris, kompleksitas relatif terpola sederhana. ▪ Intensitas diperoleh dari makna simbol yang relatif pakem. Simbol relatif hanya merefleksikan fakta.
	<p>Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Kekuatan lebih tertuju skill teknis. ▪ Corak mudah ditemukan pada lukisan lainnya ▪ Identitasnya kuat namun miskin kebaruan dan kesegaran 	

Berdasarkan tabel 6.7 diperoleh simpulan sebagai berikut. Pertama, lukisan yang dipamerkan lebih sering dikelompokkan berdasarkan sisi reputasi seniman. Karya seniman profesional, dianggap memiliki inovasi tinggi tidak pernah ada yang

menyamainya. Karyanya pun relatif konsisten berubah-ubah. Kehadirannya seringkali sebagai citra atau branding.

Sangkring Art Space lebih banyak menampilkan karya new emerging artist. Kualitas lukisan yang unik dengan simbolisasi enigmatik disertai penggarapan detail. Simbol lukisan mewakili persoalan kekinian dan personal. Kompleksitas simbol tidak mudah ditemukan hubungan penanda dan petandanya secara pasti.. Sangkring Art Space juga banyak menampilkan lukisan karya seniman bukan arus utama. Seniman biasa dapat terdiri seniman muda pemula yang masih belum menemukan identitas karakter lukisan. Mereka lebih banyak meniru gaya-gaya seniman yang sudah menemukan momentum di pasar. Meskipun sebagai new emerging artist, keberadaan lukisannya masih belum beridentitas. Penggayaan atau penyajiannya tidak memiliki konsistensi karena seringnya melakukan perubahan-perubahan yang kurang berpijak pada filosofis yang kuat. Lukisan ini juga sering dipamerkan dalam program tertentu dengan peserta masih dalam satu kelompok satu reputasi seniman.



Terakhir, lukisan seniman bukan arus utama berupa karya seniman yang sudah berproses lama dan punya pengalaman cukup panjang akan tetapi tidak melakukan perubahan gaya yang selaras dengan pasar. Karya semacam ini cenderung representatif dengan tema sosial politik dan kehidupan sehari-hari dengan penggarapan yang detail. Obyek-obyek dikomposisi dengan cara yang terpola secara baku. Sebagai sebuah karya seni, struktur visual kompleksitas, kesatuan, dan intensitasnya lebih mudah untuk dicermati dan dianalisis. Begitu pula pemaknaan mudah ditebak alur simboliknya karena bersifat struktural. Simbol mudah ditafsirkan karena ditafsirkan

melalui tingkat kemiripan dan indeksikalnya. Sebagai contoh simbol pada lukisan Yuswantoro Adi mudah teridentifikasi maknanya baik secara ikonik, indeksikal, dan simbolik. Untuk saat ini, lukisan ini relatif jarang di pameran secara tunggal. Biasanya keikutsertaan pameran dilakukan secara bersama-sama.

Keragaman lukisan dipamerkan Sangkring Art Space karena semua memiliki prospek ekonomi untuk diserap pasar. Setiap jenis gaya lukisan selalu memiliki segmentasi pasar yang berbeda. Namun demikian, saat ini mulai tahun 2020-an pasar meminati lukisan-lukisan yang bergaya kartunal, ringan, warna-warni cerah. Penggarapan yang detail, warna cenderung datar.

Tabel 6.8 memperlihatkan contoh lukisan yang banyak laku di pasar dengan harga antara Rp.30.000.000-Rp.100.000.000. Keberadaannya memperlihatkan kualitas visual yang obyektif. Kualitas tersebut sebagai dasar pertimbangan utama dalam penyeleksian karya. *Subjek matter, form, dan content* memiliki nafas kekinian. Sisi keindahan visualnyapun memiliki prasyarat utama kesatuan, kompleksitas dan intensitas. Namun demikian, prinsip ini berlaku untuk semua jenis karya yang dianggap layak untuk dipamerkan meskipun dengan relatifitas kedalaman yang berbeda-beda. Akan tetapi, semua lukisan baik yang dihasilkan seniman profesional, new emerging artis yang sukses dan seniman pemula yang merintis atau seniman yang bukan arus utama telah memenuhi semua kriteria tersebut.

Tabel 6.8. Deskripsi dan Analisis Karya di Sangkring Art Space
Berdasarkan Kesatuan, Kompleksitas, dan Intensitas

	
<p>Ismanto Wahyudi “The Balance Of Power” 130 x 180 cm, Acrylic on canvas, 2019</p>	<p>I Putu Adi Suanjaya Looking Outside 78 x 84 cm Acrylic on Canvas 2021</p>
<p>Subjek berupa bauran berbagai idiom kuda, naga, pepohonan, fitur mata, flora, awan, ikan, teknologi ikan, dan alam benda lainnya dengan warna-warni dengan penggarapan detail dan rinci. Form yang divisualkan sangat kompleks, rumit, berkarakter personal, ilustratif, fantasi, imajinatif, naratif, Makna enigmatik</p>	<p>Subjek boneka mainan imajinatif, baju berwarna-warni dengan pola geometris, warna cerah dan kontras dengan teknik warna polos datar. Penggarapan detail dan rinci. Form divisualkan secara fantasi dan imajinatif hingga memunculkan kesan ringan, lucu, dan segar. Makna enigmatik</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek bercorak individual yang sudah matang dan konsisten ▪ Identitas bentuk sudah menemukan jati diri ▪ Komposisi visual memperlihatkan kesan kesatuan, kompleksitas dan kejelasan ekspresi yang menarik 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek bercorak individual yang sudah matang dan konsisten ▪ Identitas bentuk sudah menemukan jati diri ▪ Komposisi visual memperlihatkan kesan kesatuan, kompleksitas dan kejelasan ekspresi yang menarik

Semua karya seniman yang dipamerkan di Sangkring Art Space memiliki prasyarat terpenuhinya dulu kualitas objektif visual. Bagi kurator atau pengelola Sangkring Art Space, sebuah keindahan objektif dari prinsip kesatuan, kompleksitas, dan intensitas. Kepekaan dan pengalamannya sangat memberikan dasar dalam justifikasi kualitas prinsip tersebut.

Kesatuan

Kesatuan merupakan salah satu kriteria keberhasilan keindahan lukisan. Sebuah lukisan yang bertema apapun dengan subjek karya yang beragam akan dilihat dari totalitas kesatuan elemen-elemen rupa. Kesatuan dicirikan semua subjek karya saling membutuhkan dan tidak saling lepas dalam satu ikatan yang erat. Dalam konstruksi inilah, Sangkring Art Space melihat bahwa kesatuan adalah kriteria pertama keindahan objektif visual.

Kompleksitas

Seluruh karya yang dipamerkan di Sangkring Art Space memperlihatkan kompleksitas dengan tingkat relativitas yang berbeda baik rumit maupun sederhana. Subjek-subjek yang sederhana dan sedikit jumlahnya juga mampu menghasilkan kompleksitas karena menimbulkan ketegangan-ketegangan.

Keragaman kompleksitas lukisan di Sangkring Art Space dapat teramati dari keragaman subjek atau elemen-elemen rupa saling dipadu alur atau pola yang tidak konsisten dan menawarkan komposisi dalam cara pandang. Subjek yang terdistorsi, tertransformasi, terdeformasi secara ekstrem menghasilkan kerumitan antara kejelasan dan ketidakjelasan atau antara yang nyata dan tidak nyata. enigmatik yang semakin mempertegas kemenarikan karya.

Kompleksitas juga tersaji dari ceriman kompilasi teks dan gambar yang semakin mengaburkan antara yang dominan dan sub dominan. Lukisan yang didominasi teks atau gambar sama-sama menimbulkan teka-teki yang selalu kabur dan menarik. Kompleksitas lainnya tersaji pada simbol-simbol yang tidak

memperdulikan kepakeman-kepakeman makna yang disajikan. Dengan corak surealistik atau imajinatif, beberapa karya menampilkan makna yang sangat liar bebas. Keragaman salah satunya dipengaruhi sumber idiom budaya di Indonesia yang sangat melimpah dan kaya dibandingkan luar negeri. Bu Jennie menegaskan salah satu contoh kompleksitas dari sisi warna sebagai berikut.

Seniman kan harus berkarya agar dibeli oleh orang lain. Seniman yang berpengalaman akan memiliki layer yang tidak sama. Terkadang keberhasilan lukisan itu harus diawali layar yang lama. Layer lama akan dicampur sehingga warna yang diambil bukan warna mentah. Warna dia (seniman) harus punya warna sendiri. Orang lain (seniman) tidak bisa mengikuti. Dia harus mencari karakter warna dan karakter subjek yang saling menimbulkan jejak yang rumit dan kompleks.

Pernyataan Ibu Jenni disimpulkan bahwa kompleksitas setiap pelukis memiliki karakteristik yang berbeda. Ada yang mengolah kompleksitas melalui keberagam warna, tebal tipis garis, brush stroke kuas, keplakatan, ketransparansian, kegelap-terangan, tekstur dan lainnya dalam wujud yang tidak terhingga dalam satu kesatuan struktur komposisi yang menarik dan khas. Wilayah ketidakterbatasan inilah yang dimanfaatkan oleh para perupa dalam mengejar gejala estetik yang baru. Terdapat pula karya yang mencengangkan karena teknik yang digunakan sangat rumit. Teknik penggarapan yang totalitas dari perupa sangat mempengaruhi kualitas karya yang dihasilkan.

Intensitas

Kualitas emosi dan gagasan yang diekspresikan secara jernih atau tidak jernih merupakan salah satu kriteria keberhasilan sebuah karya. intensitas dapat dilihat dari

kejelasan narasi atau cerita karya. Simbol bukan hanya sekedar untuk dimaknai secara rasa atau sense akan tetapi juga makna referensialnya. Sebuah karya dianggap memiliki kualitas yang sempurna jika cerita yang dibawakan kuat dan tidak mengandung gagasan yang otentik. Narasi yang kuat adalah narasi yang mampu memberikan kesadaran pengetahuan yang baru sehingga berprospek nilai ekonomis yang tinggi. Hal itupun berlaku sebaliknya jika narasi yang dibawakan terkategori ringan dapat berpengaruh terhadap nilai penjualan ekonomis. Intensitas sebuah karya ini juga tidak bisa dilepaskan dari karakter seniman. Ibu Jenni menyatakan bahwa

Untuk sampai ke intensitas, seniman harus memahami substansi materi itu sendiri. Mereka tidak setengah-setengah dalam memahami materi atau pokok persoalan yang diangkat. Penghayatan yang mendalam terhadap pokok persoalan dan bakat yang dikuasai menjadikan lukisan punya bobot intensitas. Yunizar kenapa intensitas lukisannya naif-naif ya itu disebabkan karena ketidakkompauannya dalam menggambar secara realistik.

6.2.2.3. Berdasarkan Aspek Apresitor

Jumlah pengunjung pada setiap pameran di Sangkring Art Space selalu banyak. Jumlah pengunjung bisa mencapai 200 orang saat pembukaan sedangkan pada hari biasa rata-rata 50-80 orang. Event pameran besar seperti *Yanual Art* yang berlangsung selama satu bulan dengan menampilkan berbagai jenis karya membuat pengunjung dapat menikmati keanekaragaman artistik lukisan. Mereka memperoleh hiburan sekaligus mendapatkan pengalaman estetik yang baru, segar, dan menyenangkan. Sebagian besar pengunjung antusias mengamati secara cermat dan detail terhadap setiap aspek karya namun beberapa hanya sekedar mengabadikannya untuk foto selfi. Selera publik terhadap lukisan tergantung kepekaan atau

pengalaman estetikanya. Meskipun sulit dibaca lukisan kontemporer selalu menarik bagi pengunjung. Respon publik ada puas pada level afektif, terkadang tertantang mengapresiasi pada level persepsi dan terakhir level kognisi.

Dalam konteks penelitian ini, apresiator adalah publik yang dapat terdiri orang awam, kolekdol, kolektor. Selain itu, publik dapat dibedakan pula berdasarkan kategori anak, anak muda, dewasa, dan orang tua. Publik juga terdiri dari pegawai, wiraswasta, pedagang, mahasiswa, pelajar, atau pejabat dan lainnya. Berdasarkan keragaman tersebut, apresiator yang ditetapkan sebagai bahan pertimbangan dalam penyeleksian lukisan adalah publik yang berpotensi sebagai pembeli lukisan. Mereka adalah pasar yang menyerap lukisan. Muara pembelian lukisan pada pasar bertujuan untuk dipajang, dikoleksi dan diinvestasikan. Atas dasar itu, Sangkring Art Space menetapkan pilihan karya akan menggunakan pertimbangan selera pasar yang sedang berkembang.

Sangkring Art Space melihat segmentasi pasar secara pluralistik. Semua gaya, corak lukisan laku. Goresan abstrak juga laku. Lukisan Bali yang sangat terlihat Indonesian art juga laku. Situasi perkembangan pasar sangat sulit untuk diidentifikasi karena internet sangat *interrelated*. Instagram yang bisa dilihat sana sini memungkinkan seniman dengan mudah menciptakan karya seni dengan copy paste. Akhirnya, pasar sangat memiliki keberagaman yang tinggi.

Sangkring Art Space tidak memfokuskan pada segmen pasar tertentu. Semua pembeli karya tidak hanya kolektor kelas atas, tetapi juga kolektor menengah dan orang awam sebagai pecinta seni. Sangkring Art Space menjangkau pasar melalui

jaringan kolektor di kota-kota besar di Indonesia, komunitas pertemanan, hubungan personal, dan lainnya. Kolektor yang ingin membeli dengan harga tinggi biasanya akan menggunakan konsultan untuk pertimbangan dalam pembelian lukisan. Beberapa kolektor yang berperan sebagai *art lover* tidak akan menggunakan konsultan akan tetapi justru ketertarikan diperoleh karena rekognisi pertemanan dalam sebuah komunitas. Pada pihak ini, galeri di mata kolektor adalah validasi sebuah nilai karya. Pihak kolektor meyakini bahwa galeri telah melalui proses seleksi yang ketat dengan pengukuran seobjektif mungkin.

Berdasarkan penuturan Ibu Jennie, pasar penjualan lukisan tetap yang paling tinggi adalah Jakarta. Sebagai pusat bisnis dan ekonomi di Indonesia, Jakarta adalah pusat sumber uang untuk membeli lukisan. Hanya sebagian kecil saja pembeli atau kolektor yang berasal dari Surabaya, Bandung atau Semarang. Sangkring Art Space mempertahankan dan merawat kolektor secara kontinuitas agar selalu bisa mensuplai kebutuhannya. Mempertahankan jaringan tersebut dilakukan untuk menghindari persaingan dengan beberapa galeri yang baru tumbuh di Jakarta. Kepercayaan mereka dipertahankan dengan memastikan kualitas, harga yang rasional, dan pengiriman karya yang aman. Sebagian besar kolektor Sangkring Art Space berasal dari Jakarta.

Selain itu, pasar kolektor juga berasal dari luar negeri khususnya Cina. Hal tersebut tergambarkan pada tahun 1990 saat ada boom lukis Cina, maka pelukis-pelukis dari Cina banyak yang diundang berpameran di Indonesia. Lewat karya itulah, seniman Indonesia diharapkan berkarya dengan corak yang hampir sama agar

dapat memenuhi kebutuhan kolektor Cina. Setelah itu, galeri tertarik membeli lukisan yang mengikuti tren tersebut untuk dijual ke Cina. Setelah, pasar lukisan dari dunia banyak yang tertarik pula melihat karya pelukis Indonesia. Pada Tahun 1990 tersebut, lukisan pelukis Indonesia seperti Putu Sutawijaya dibeli dengan harga yang mahal di balai lelang Christie. Setelah itu, karya Agus Suwage dan Kelompok Jendela. Peristiwa tersebut membuktikan lukisan Indonesia juga sangat disukai pasar dunia. Pasar dunia juga seringkali berubah-ubah dan dinamis. Pemberitaan tersebut menstimulus pelukis Indonesia untuk terus berinovasi agar dapat menembus pasar nasional dan internasional.

Setelah era corak lukisan tersebut, dalam era kekinian pasar justru sangat tertarik dengan lukisan yang berdesain komik Jepang. Salah satu pelukis Indonesia yang memiliki momentum pasar tersebut adalah pelukis dari Ambarawa Jawa tengah yakni Robby Dwi Antono. Lukisannya pada satu tahun terakhir ini sangat booming. Ciri khas figur lukisannya yang bermata lebar seperti komik gaya Manga menarik kolektor Jepang dan dikontraknya. Harga Lukisannya dinaikan hingga dapat terjual dengan harga yang fantastis. Mereka telah memainkan selera pasar dengan profesional dan strategis dalam rangka penjualan karya. Lukisan tersebut sangat diminati oleh kolektor muda.

Kolektor muda sangat menginginkan hal-hal yang berdekatan dengan keseharian mereka. Mereka menyukai karya-karya yang bercorak budaya Jepang atau Amerika. Keberhasilan merasakan pengalaman estetis atas lukisan tersebut karena idiom-idiom tersebut sangat dekat dengan mereka. Pemikirannya terikat persepsi atas

refleksi keistimewaan idiom-idiom tersebut. Objek-objek tersebut dianggap mampu membangkitkan memori dan kenangan terhadap masa lalunya saat kuliah di luar negeri. Kolektor muda di Indonesia yang jumlahnya hampir 70 % dibandingkan kolektor yang sudah mapan sekitar 30% telah membuat trend baru dalam selera apresiasi di Indonesia. Dalam pernyataannya, Ibu Jenni selaku pemilik dan direktur Sangkring Art Space menyatakan bahwa sebagai berikut.

Bahwa kolektor muda milenial sekarang adalah ber-background pendidikan Amerika dan Eropa selama 5 tahun. Mata mereka adalah mata amerika. Simple tapi kuat seperti karya Jeff Konnz. Trend balik ke animasi ke lukisan. Corak manga Jepang dengan mata besar ke lukisan. Tokoh kartun mickey mouse. Warna-warna datar, polos, dan kuat dan ceria trend ini biasanya bersandar kepada karya yang laku di auction. Meskipun tidak semua bersandar ke auction, kolektor juga punya taste yang tidak sama dengan auction.

Dari sisi lain, terdapat pula kolektor yang membeli karya di samping bertujuan investasi juga ingin mensupport seniman. Dukungan dapat berupa pembiayaan material dan dorongan berpameran. Tanpa support dari kolektor tidak akan mungkin seniman itu bisa pula menembus persaingan pasar yang berat. Dengan kestabilan modal yang cukup, tentunya seniman muda ini bisa berkonsentrasi menghasilkan karya yang bagus. Begitupula dari sisi galeri, lukisan yang masuk selera kolektor mapan, senimannya didorong Sangkring Art Space dengan pemberian kesempatan pameran tanpa persyaratan yang prosedural.

Sangkring Art Space menggunakan sisi humanistik untuk menjual karya. Kepada kolektor, Sangkring Art Space berargumentasi bahwa seniman muda perlu dibantu. Di saat lukisan masih berharga murah dan berpeluang bernilai prospektif ,

Sangkring Art Space mendorong kolektor untuk membeli lukisan mereka. Atas dasar itu, selera pasar juga dapat terciptakan dari dorongan-dorongan yang bersifat empati dan simpatik. Apresiasi kolektor juga dipengaruhi membantu seniman agar mereka mendapatkan modal pembiayaan untuk dapat berkreasi lagi, paling tidak dapat membeli cat, kanvas, bisa makan dan bayar kontrakan studio. Dalam hal ini, Sangkring Art Space menggunakan pertimbangan sisi humanistik kolektor termotivasi mengkoleksi. Di pihak lain, kolektor juga lambat laun memiliki ketertarikan selera terhadap corak lukisan tersebut.



Gbr. 6.6. Suasana pameran di Sangkring Art Space. Pengunjung dapat menikmati karya yang beraneka ragam corak perbentukannya secara nyaman dengan ruang yang luas.

Dari sisi lain terungkap bahwa Sangkring Art Space dapat memiliki kepekaan memetakan selera pasar seiring tingkat frekuensi pengalaman bertransaksi yang sangat tinggi. Sangkring Art Space menyadari bahwa pasar di satu sisi sangat mengikuti trend yang sedang berkembang. Namun di sisi lain, terdapat pula kolektor yang tidak bersandar ke trend atau *auction*. Sisi trend pasar sangat menarik karena

kolektor merupakan bagian sebuah komunitas yang memiliki kesamaan gaya atau style hidup. Jika mereka tidak mengikuti lukisan yang sedang trend, mereka akan dianggap ketinggalan dan tidak gaul. Atas dasar itu, selera lukisanpun menjadi perhatian utama pula bagi mereka. Kolektor muda ini membeli atas dasar level apresiasi yang baik pula tidak hanya dari sisi afektif, perseptual akan tetapi juga kognitif. Sangkring Art Space melalui tim kurator akan menyeleksi karya berdasarkan respon kolektor atau pembeli baik dari sisi afektif, persepsi dan kognitifnya. Respon afektif, perseptual dan kognisi terperoleh saat Sangkring Art Space berdiskusi terkait karya sebelum transaksi berlangsung. Untuk bisa mengapresiasinya, calon pembeli betul-betul ingin merasakan tidak hanya perseptual akan tetapi kognitif sehingga mereka membutuhkan argumenti dari Ibu Jenni selaku penjual karya.

Pengalaman inilah dijadikan acuan dalam seleksi karya pameran. Respon apresiator digunakan sebagai uji konfirmasi efektivitas penyampaian pesan atau rasa dari seniman melalui simbolik lukisannya. Sangkring Art Space ingin memastikan intensitas emosional karya dan kualitas-kualitas lainnya lebih maksimal dari sisi pengunjung maupun apresiator sebagai calon pembeli. Nilai-nilai kandungan emosi dan gagasan yang berhasil diperoleh Sangkring Art Space tentunya tidak harus berdasarkan selera galeri akan tetapi semuanya bermuara dalam konteks keterjualan karya. Pertimbangan yang digunakan Sangkring Art Space dalam memilih lukisan untuk dipamerkan adalah apresiator. Makna-makna pesan harus dilihat dan dibaca dengan banyak berkomunikasi dengan apresiator juga. Sisi apresiator dapat

memberikan refleksi terhadap perbaikan lukisan oleh seniman hingga mengupayakan posisinya untuk laku di pasar.

Tabel 6.9. Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Apresiator di Sangkring Art Space

Kriteria Apresiator	Indikator	Kriteria Tingkat Keindahan
Dampak Rasa	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Terjangkitnya perolehan emosi yang khas pada pengamat 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Emosi yang dirasakan sangat khas dan belum pernah dirasakan sebelumnya
Dampak Kognisi	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Terjangkitnya perolehan kognisi yang khas pada pengamat 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gagasan pencerahan yang dirasakan sangat khas dan belum pernah ditemukan gagasan ini pada periode sebelumnya

6.2.2.4 Berdasarkan Aspek Konteks

Sangkring Art Space menseleksi karya juga mempertimbangkan konteks yang merujuk pada peristiwa-peristiwa sosial, politik, budaya, lingkungan dan lainnya. Ide perupa diukur berdasarkan relevansinya dengan peristiwa yang terjadi saat peristiwa penciptaan. Sebaliknya, saat proses penyelenggaraan pameran, lukisan juga dibingkai dengan konteks peristiwa aktual dalam tema tertentu. Konteks juga menjadi pijakan atau *anchorage* saat mengapresiasi lukisan. Tim seleksi tidak mengikutsertakan lukisan jika terlalu jauh dengan tema. Begitu sebaliknya, karya yang sesuai tema akan diikutsertakan pada pameran.

Mulai 2017 sampai 2023 tema pameran di Sangkring Art Space beragam seperti “*Rethinking Diaspora Kala Patra of Sanggar Dewata Indonesia (SDI)*”, “Flow” (Yogya Annual Art#7), “*Silir*” (Perupa Muda#5), “*Transboundaries*” (Yogya Annual Art#6), *Tranceformation*, Belas(an) Kasih Sayang, “*Hibridity*”

Yogya Annual Art#5), “*Incumbent*”(*Yogya Annual Art#4*) dan lainnya. Tema *Incumbent* bersesuaian peristiwa tahun politik pemilu 2019 untuk memilih calon legislatif dan capres. *Hibridity* merupakan tema yang bersesuaian dengan peristiwa keberadaan Virus Covid-19 yang melumpuhkan pergerakan seluruh aktivitas manusia di berbagai sendi kehidupan di Indonesia dan dunia.

Keragaman tema diperlukan agar pameran tidak menjemukan sehingga dapat memperluas cakrawala pengetahuan dan rasa dari beragam publik. Berbagai spektrum pembacaan yang diulas dan diargumentasikan kualitatif dalam pengantar kuratorial tentunya untuk meningkatkan signifikansi pesannya. Publik dengan selera majemuk semakin memiliki pilihan terhadap narasi atau isi yang aktual dan pesan berbobot hingga berimplikasi kemantapan seorang mengkoleksi atau membeli.

Konteks dikategorikan menjadi dual hal, yaitu peristiwa, kejadian, objek karya seni dan peristiwa kehidupan sosial, politik, budaya, religi atau lainnya. Pertama, konteks atas fenomena objek, kejadian atau peristiwa seni. Lukisan akan menarik jika dikaitkan karya sebelumnya sehingga kebermaknaan konsep dan gagasannya lebih kentara. Keunikan karya semakin teruji apabila dikomparasikan dengan keberadaan karya yang relatif bercorak sejenis baik dari hasil seniman lain atau ciptaannya sendiri. Lukisan semakin dipilih apabila memunculkan nilai artistik dan estetik yang berbeda. Begitu pula dalam genre yang sama, lukisan lebih dipilih karena variannya yang berbeda. Variasi bisa diperoleh dari pengaturan komposisi, pemilihan warna, ukuran, dan lainnya. Hal tersebut terbukti dalam kutipan pengantar kuratorial *Yogya Annual Art#1* oleh Kris Budiman.

Pertama adalah Maslihar dengan karyanya *Di Depan Pintu Terbuka* (2016). Melalui sebuah alusi atas S. Soedjojono “*Di Depan Pintu Kelambu Terbuka*”, dia berhasil melakukan siasat visual demi mencapai sebuah kisah personal yang begitu menyentuh: tentang seorang perempuan hamil, dengan tangan kanannya yang menopang perut, melangkah kakinya keluar rumah-ini sebuah metafora feminim yang bertenaga *powerful*.

Melalui modus yang sama, Yaksa Agus dalam “*Kawan-Kawan Revolusi*” (2016) pun menyadarkan sebuah alusi atas sebuah lukisan S Soedjojono “*Kawan-Kawan Revolusi*”. Bedanya dengan Maslihar, Yaksa membutuhkan nada parodik: ternyata kawan-kawan reformasi itu tidak seperti yang kita citrakan selama ini. Coba perhatikan ekspresi wajah dan lirikan mata mereka pun di antara wajah-wajah itu terselip sosok berkumpul tebal.

Berdasarkan kutipan tersebut, lukisan yang diapresiasi tanpa memperhatikan konteks peristiwa atau objek seni sebelumnya kebermaknaan artinya akan hampa. Lukisan tersebut apabila hanya dinilai dari tampilan segi properti visualnya akan lemah karena tampilan potret muka dalam lukisan kawan-kawan revolusi dan figur di depan pintu terbuka tidak menampilkan sesuatu hal yang istimewa. Rasional keterpilihan lukisan tersebut terkait konteks karya seni sebelumnya.

Kedua, lukisan yang merefleksikan peristiwa atau persoalan keseharian aktual dan pusat perhatian publik sangat dipertimbangkan kualitasnya. cara pandang teruji pada kreativitas mengaksentuasi peristiwa sehingga diperoleh sebuah pengalaman estetik yang khas, segar dan mendalam bagi pengamat. Tema *incumbent* pameran pada YAA #4 telah digunakan Huhum Hambilly agar menarik. Peristiwa kontekstual di tahun 2019 tersebut merupakan fase lanjut atas tema sebelumnya, *positioning*. Seluruh lukisan dapat memperoleh pemaknaan dengan berpijak pada momentum

penyelenggaraan pemilu di Indonesia pada tahun 2019. Berikut ini adalah kutipan langsung yang menunjukkan konteks pemilu bagi lukisan-lukisan yang disajikan.

“Pameran YAA#4 merupakan fase lanjut atas tema sebelumnya, positioning, kebetulan tepat momen dengan isu beken mutakhir, petahana. Tajuk “Incumbent” yang identik politik ini tidak sedang membagi-bagi seniman dalam preferensi politik tertentu. Isu hangat dan memanas mengenai pemegang kuasa barangkali hanya sebatas pemberitaan dan perbincangan menarik yang mengiringi produksi artistik dan proses kreatif para seniman yang terlibat dalam pameran ini. Karya yang hadir secara umum merupakan hal-hal yang terabaikan dari hiruk pikuk politik, yang tak nampak dari efek kekuasaan, meski satu sama lain saling terhubung”.

Berdasarkan pengantar kuratorial tersebut, publik diarahkan dalam mengapresiasi karya menggunakan pertimbangan konteks peristiwa pemilu agar memperoleh *insight-insight* yang tidak ditemukan dalam pemberitaan dan perbincangan politik populer di masyarakat awam.

Konteks peristiwa lainnya juga tersaji dalam kutipan pengantar kuratorial dari Kris Budiman pada Yogyakarta Annual Art#5 pada tahun 2020 saat adanya Virus Covid-19. Tema “Hibridity” untuk merangkai seluruh lukisan dalam satu pameran tematik.

Di tengah kecenderungan carut-marut kehidupan kita sebagai sebuah bangsa yang bertambah rumit pula akibat pandemi Covid-19, Hari Budiono, Natalini Widhiasi, Mahdi Abdullah Samuel Indratma, serta segenap berupa lainnya dan, tentu saja seniman yang diatributkan kali ini, Djaduk Ferianto, diharapkan dapat mengungkap kondisi hibrida tersebut. Melalui proses produksi artistik, penciptaan karya masing-masing, mereka memadukan kepekaan estetis sekaligus sosial dan historis terhadap percampuran dan perbenturan beragam identitas budaya yang berbeda, namun tetap dalam wadah kebangsaan yang sama.

Kurator menggunakan peristiwa pandemi Covid 19 untuk pijakan pelukis berkarya sekaligus publik mengapresiasinya. Dalam pengantar kuratorial tersebut,

konteks disajikan sangat singkat tanpa disertai contoh analisis lukisan. Publik hanya diberi petunjuk awal untuk menggunakan konteks covid-19 dalam mengungkap narasi atau cerita yang ada pada sebuah lukisan. Tentunya, bingkai ini sifatnya tidak mutlak akan tetapi mengandung berbagai konteks-konteks lain yang saling terhubung dan terkoneksi.

Tabel 6.10. Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Konteks di Sangkring Art Space

Kriteria Konteks	Indikator	Kriteria Tingkat Keindahan
Konteks Penciptaan (seniman)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kesesuaian karya dengan karya seni histori atau tema atau peristiwa yang sedang berkembang saat penciptaan baik dari sisi historis, ekonomis, atau sosial 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ketajaman pembacaan dalam merespon fakta kehidupan sosial budaya alam religisus yang sedang berkembang
Konteks Penyajian Karya (konteks apresiator)	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kesesuaian karya dengan karya seni histori, tema, peristiwa yang sedang berkembang saat proses mengapresiasi dari sisi historis, ekonomis, atau sosial 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ketajaman pembacaan dalam merespon fakta kehidupan sosial budaya alam religisus yang sedang berkembang

Penyampaian narasi yang kritis dan otentik berpijak peristiwa kontekstual tentunya semakin menjadi alasan kuat untuk memilihnya dalam sebuah pameran. Sangkring Art Space berpandangan bahwa sebuah lukisan yang dapat membuka kesadaran yang baru terhadap persoalan yang sedang aktual dan hangat di masyarakat dan negara di Indonesia bahkan dunia selalu menjadi prioritas untuk dipamerkan karena akan lebih mudah untuk dipromosikan ke calon pembeli. Pembacaan kritis adalah pembacaan yang bersifat personal sehingga dilepaskannya ikatan-ikatan simbolik universal menuju simbolik subyektif adalah sebuah



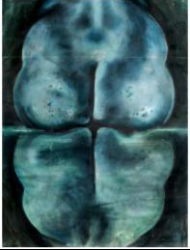

kemampuan seniman bersikap kreatif. Sangkring Art Space menyadari bahwa tuntutan argumentasi harus disertai dengan dasar logis yang kuat diperlukan agar karya dapat menjadi menarik.

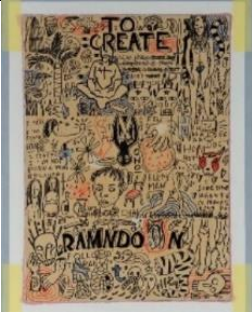





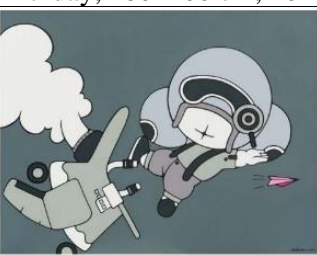

6.3. Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Kiniko Art

6.3.1. Materi Karya Pameran di Kiniko Art

Berdasarkan Tabel 6.2, pameran yang terselenggara di Kiniko Art dari tahun 2017- 2023 terselenggaranya sebanyak 23 program pameran. Hanya 6 pameran yang berjenis instalasi, fotografi, dan seni grafis sehingga tidak memajang lukisan. Dan, 17 pameran yang memamerkan lukisan. Berikut ini adalah gambaran utuh 114 lukisan dari total karya lukisan yang dipamerkan yaitu 272 lukisan.

Tabel 6.11. Materi Karya yang Dipamerkan Sangkring Art Space di 2002-2023

No	Karya	No	Karya
1		2	
22. 23 (12-1)	Ayurika, Punjer, Soft Pastel on Canvas, 250 X 200 cm, 2022	22. 23 (12-1)	Ayurika, Buritan, Soft Pastel on Canvas, 300 X 200 cm, 2022
3		4	
22. 23 (12-1)	Ayurika, Tapak Jalak (3 Panel), Soft Pastel on Canvas, 200 X 150 cm, 2022	22. 23 (12-1)	Ayurika, Tapak Jalak (3 Panel) Soft Pastel on Canvas, 200 X 150 cm, 2022


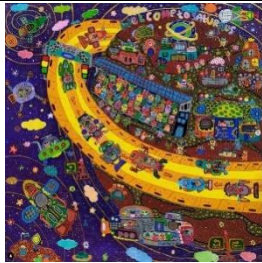






5		6	
22 (12)	Jumaldi Alfi, Oleh-Oleh Dari Masa Lalu#09, Cat Akrilik, Spidol, Di Atas Linen, 80 X60 cm, 2022	22 (12)	Jumaldi Alfi, Oleh-Oleh Dari Masa Lalu#08, Cat Akrilik, Spidol, Di Atas Linen, 80 X60 cm, 2022
7		8	
22 (7-8)	Jumaldi Alfi, Oleh-Oleh Dari Masa Lalu#07, Cat Akrilik, Spidol, Di Atas Linen, 80 X60 cm, 2022	22 (7-8)	Jumaldi Alfi, Surat Malam, A Letter To Night Swimmer, Cat Akrilik, Spidol, Di Atas Linen, 185 X195 cm, 2018
9		10	
22 (7-8)	Jumaldi Alfi, Taman Rasa#03, Birthday, 180x200 cm, 2021	22 (7-8)	Jumaldi Alfi, Taman Rasa#03, Fort, 130x190 cm, 2022
11		12	
22 (6)	Zabusa, I Dont Wanna Eat, Just Wanna Fly Acrylic on Canvas, 100 X 130 cm, 2022	22 (6)	Zabusa, In My Delusion Acrylic on Canvas, 140 X 145 cm, 2022



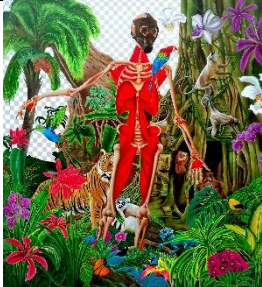





13		14	
22 (6)	Zabusa, Home Coming The Battle Of Fear Acrylic on Canvas, 114 X 68 cm, 2022	22 (6)	Zabusa, Go Home Acrylic on Canvas, 114 X 68 cm, 2022
15		16	
22 (6)	Zabusa, What Do You Think About Who I Am The Battle of Fear Acrylic on Canvas, 113 X 93 cm, 2022	22 (6)	Zabusa, What Do You Think About Who I Am The Battle of Fear Acrylic on Canvas, 113 X 93 cm, 2022
17		18	
22 (6)	Zabusa, To Be Continued The Battle of Fear Acrylic on Canvas, 140 X 145 cm, 2022	22 (6)	Zabusa, Don't Miss The Boat Acrylic on Canvas, 140 X 145 cm, 2022
19		20	
22 (3)	Sutjipto Adi, Puisi Intuisi#2, Paint Marker Acrylic on Paper, 55 X 75 cm, 2021	22 (3)	Sutjipto Adi, Puisi Intuisi#5, Paint Marker Acrylic on Paper, 55 X 75 cm, 2021





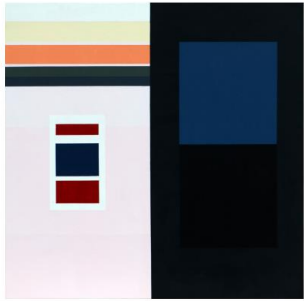



21		22	
22 (3)	Sutjipto Adi, Puisi Intuisi#1, Paint Marker Acrylic on Paper, 55 X 75 cm, 2021	22 (3)	Sutjipto Adi, Intuition, Paint Marker Acrylic on Paper, 55 X 75 cm, 2021
23		24	
22 (1)	Anton Afganial, Rely on Growth, Acrylic on Canvas 200 X 200 cm, 2021	22 (1)	Anton Afganial, The Howling Wilderness, Acrylic on Canvas 200x450cm, 2022
25		26	
22 (1)	Anton Afganial, The Anomaly Acrylic on Canvas, 200 X 200cm, 2021	22 (1)	Anton Afganial, Uncertainty Acrylic on Canvas, 120 X 120cm 2021
27		28	
22 (7-8)	Iwan Suastika, The Journey of A Lifeboat, Akrilik Pada Kanvas, 110x 140 cm, 2021	22 (7-8)	Iwan Suastika, Rhythm In Hippocampus, Akrilik Pada Kanvas, 110x 140 cm, 2021









29		30	
22 (7-8)	Iwan Suastika, Dancing In The Dark, Akrilik Pada Kanvas, 140x 110 cm, 2021	22 (7-8)	Iwan Suastika, The Witnesses, Akrilik Pada Kanvas, 23x 23 cm, 2021
31		32	
21 (5)	Bunga Jeruk, Red Apple Oil on Canvas, 80x100cm 2021	21 (5)	Bunga Jeruk, Kucing Yang Tidak Bisa Dipegang Ekornya, Oil on Canvas, 80x60cm, 2021
33		34	
21 (5)	Beatrix Hendriani, Shall We Dance Acrylic on Canvas 125x175cm, 2021	21 (5)	Beatrix Hendriani, Have You Eat?, Acrylic on Canvas 125x175 cm, 2021
35		36	
20 (10-11)	Andreas Camelia Shark Fin Soup, Ink on Canvas 150x150cm, 2020	20 (10-11)	Lukisan Andreas What Do You See " 180 X 150 cm Pointillism Ink on Canvas , 2020

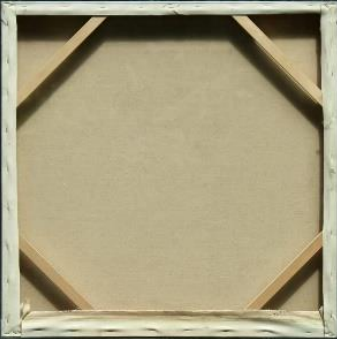
37		38	
20 (10-11)	Gusmen Heriadi Nafas Semesta No.2, 200x220cm, Mixed Media on Canvas, 2018 -2020	20 (10-11)	"Lampiasbutuh No.3" 2019 70x70cm.#Mixed Media on Canvas
39		40	
20 (10-11)	Ugo Untoro, Artworks Is Already In Our Mind, Cat Minyak Pada Kanvas, 100 X120 cm, 2020	20 (10-11)	Nyoman Masriadi, Ia Yang Menaruh Tubuh Di Tubuhnya, Charcoal Pada Kanvas, 76 X 100 cm, 2019
41		42	
20 (10-11)	Yunizar, Burung Liar, Akrilik Pada Kanvas, 70 X 65 cm, 2020	20 (10-11)	Ivan Sagita, In Between, Cat Minyak Pada Kanvas, 200 X 150 cm, 2020
43		44	
20 (10-11)	Jumaldi Alfi, Blackboard Painting Series Postcard From The Past #04, Acrylic on Linen 140x190cm, 2020	20 (10-11)	Jumaldi Alfi, Blackboard Painting Series Postcard From The Past #03, Acrylic on Linen 140x190cm, 2020





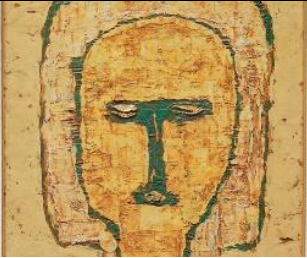



45		46	
20 (8)	Banuri, Night Hunter, 50x50 C, Akrlrik Pada Kanvas, 2020	20 (8)	Banuri, Nonton Balapan, 180x180 C, Akrlrik Pada Kanvas, 2020
47		48	
20 (8)	Banuri, Winner, 50x50 C, Akrlrik Pada Kanvas, 2020	20 (8)	Danni Febriana, "Merapi" Charcoal on Canvas, 150 X 150cm 2019
49		50	
20 (8)	Iwan Suastika, Woman And Her Bags" 100x 80 cm, Akrlrik Pada Kanvas, 2019	20 (8)	Iwan Suastika The Beauty And The Fragile Ones (Planet Earth), 100x140cm Acrylic on Canvas, 2020
51		52	
20 (8)	Pecut Sumantri, Hopes And Dreams, 120 X 150 cm (H X W), Acrylic on Canvas	20 (8)	Pecut Sumantri, Sabda, 150 X 220 cm (H X W), Acrylic on Canvas

53		54	
20 (8)	Yoyok Siswoyo, Calmness, 80x100 cm, Akrilik Pada Kanvas, 2020	20 (8)	Yoyok Siswoyo, Deep Inside, 80x100 cm, Akrilik Pada Kanvas, 2020
55		56	
20 (3)	Pecut Sumantri, Dimention, Akrilik Pada Kanvas, 160 X 145 cm, 2020	20 (3)	Hamdan, Perception, Akrilik Pada Kanvas, 50x 50 cm, 2020
57		58	
20 (3)	Muhammad Ak, Pulang Belanja, Cat Minyak Pada Kanvas, 100 X 150 cm, 2020	20 (3)	Baba, Pisau, Cat Minyak Pada Kanvas, 60x 150 cm, 2020
59		60	
20 (3)	M Fadhlil Abdi, Face It#4, Cat Minyak Pada Kanvas, 60 X75 cm, 2020	20 (3)	Sigit Santoso, Eve And The Apple, Cat Minyak Pada Kanvas, 90 X 145 cm, 2020



61		62	
19 (12)	Ricky Qaliby "Keluarga Besar", 2019 Acrylic Sheet on Canvas 200 cm X 190 cm	19 (12)	Patrio Saputra "Sepasang", 2019 Charcoal, Spray, Acrylic on Canvas 170 cm X 135 C
63		64	
19 (12)	Agus Kurniawan "Monalisa Not Available", 2019 Cmyk Print on Acrylic Sheet 120 cm X 90 cm	19 (12)	Ary Kurniawan "Diary #1", 2018 Acrylic on Canvas 160 cm X 120 cm
65		66	
19 (12)	Ikhwan Nurhadi "Territory #1", 2019 Acrylic on Canvas 86 cm X 86 cm	19 (12)	Ega Budaya Putra "Dreamcoil #1", 2019 Resin, Soft Pastel, Acrylic on Canvas 120 cm X 100 cm (Dimention Variable)
67		68	
19 (11)	Suwaji, Roro Bunyo, Oil on Canvas, 100 X 70 cm, 2016	19 (11)	Suwaji, Roro Bunyo2, 140x70cm Oil on Canvas, 2016

69		70	
19 (11)	Suwaji, Kuda Juara, Oil on Canvas, 75x115cm 2011	19 (11)	Suwaji, Abdi Dalem, Oil on Canvas 60x75cm, 2016
71		72	
19 (10)	Anis Kurniasih Something Grow Into Sky, Ballpoint Oil on Canvas 110 X 100 cm, 2019	19 (10)	Qhadafi, Untitled, Mixmedia on Canvas, 150 X 140 cm, 2019
73		74	
19 (10)	Iwan Suastika The Foppish Family Akrilik Pada Kanvas 150 X200 cm 2019	19 (10)	M Yakin Persona, Chinese And Indian Ink N Paper 50x 60 cm (6 Panel) 2019
75		76	
19 (4)	Heri Dono, The Treasure, Akrilik Pada Kanvas, 80x80 cm, 2019	19 (4)	Jumaldi Alfi, Colour Guide Series#2, Mantra Bumi, Akrilik Pada Kanvas, 80 X80 cm, 2019

77		78	
19 (4)	Nasirun, Gareng, Cat Minyak Pada Kanvas, 80 X80 cm, 2019	19 (4)	Putu Sutawijaya, Fellfree #1, Akrilik Pada Kanvas, 80 X80 cm, 2019
79		80	
19 (4)	Ugo Untoro, Painting No.5. Mixed Media, 80 X80 cm, 2019	19 (4)	Yunizar, Ayam Jantan, Akrilik Pada Kanvas, 80 X80 cm, 2019
81		82	
19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, View, Akrilik Pada Kanvas, 140 X 160 cm, 2019	19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Full Moon, Akrilik Pada Kanvas, 150 X 150 cm, 2019
83		84	
19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Self Reflection#2, Akrilik Pada Kanvas, 180 X 160 cm, 2019	19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Poem of Night, Akrilik Pada Kanvas, 140 X 160 cm, 2019

85		86	
19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Making Love, Akrilik Pada Kanvas, 70 X 90 cm, 2019	19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Harvest#2, Akrilik Pada Kanvas, 140 X 160 cm, 2019
87		88	
19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Blooming Flower, Akrilik Pada Kanvas, 160 X 140 cm, 2019	19 (2-3)	Yoyok Siswoyo, Harvest#1, Akrilik Pada Kanvas, 140 X 160 cm, 2019
89		90	
19 (1)	Aming Prayitno, Wajah Bermata Emas, Cat Akrilik Pada Kanvas, 50 X40 cm , 1994	19 (1)	Danni Febrina, Rengkuh, Charcoal Di Kanvas, 145 X 134 cm, 2018
91		92	
19 (1)	Edo Pillu, Bulan Terbelah, Cat Akrilik Di Kanvas, 150 X 200 cm, 2015-2018	19 (1)	Jumaldi Alfi, Colour Guide Series#2 Rajah Mantra, Cat Akrilik Di Linen , 147 X 197, 2018

93		94	
19 (1)	Ugo Untoro, Lazy Dog, Cat Akrilik Pada Kanvas, 50 X 70 cm 2010	19 (1)	Sudarisman, Dewi Gretaci, Cat Minyak Pada Kanvas, 100 X120 cm 2018
95		96	
18 (10)	Rangga Anugrah Putra, Mother Mix Media on Canvas, 200 X 200 cm, 2018	18 (10)	Rangga Anugrah Putra, All Luck In The World, Mix Media 120 X 120 cm, 2018,
97		98	
18 (10)	Wayan Yusa Dirgantara, Tanah Yang Bahagia, Akrilik, Spray Pada Kanvas, 150 X 200 cm, 2018	18 (10)	Wayan Yusa Dirgantara, Three Flowers And Rivers, Akrilik, Spray Pada Kanvas, 150 X 140 cm, 2018
99		100	
17 (10)	Ridho Rizki, Kisah Di Ujung Meja, Akrilik Pada Kanvas, 160 x 140 cm, 2017	17 (10)	Ridho Rizki, Deep Dialog#1, Mixmedia Pada Kertas, 100x75 cm, 2015

101		102	
17 (10)	Oktaviyani, Ask The Sky, Cat Minyak Pada Kanvas, 80x50 cm, 2016	17 (10)	Oktaviyani, Hampa, Mixmedia Pada Kertas, 80x60 cm, 2016

6.3.2. Pertimbangan Penilaian Estetik dalam Penyeleksian Karya Pameran di Kiniko Art

Kiniko Art menyeleksi dan memamerkan lukisan berorientasi keterserapannya di pasar tinggi. Selera pemilik galeri diseleraskan kesesuaian karya, seniman, pasar dan konteks. Kualitas karya didiskusikan dan dikalkulasi secara intuitif. Pendapat yang berbeda diantara tim kurator dinegoisasikan dalam titik temu tujuan pameran. Sebagai galeri komersil, termasuk mempromosikan nilai tukarnya dalam bingkai wacana tertentu.

6.3.2.1. Berdasarkan Aspek Seniman

Seniman yang berpartisipasi pada pameran di Kiniko Art dikelompokkan menjadi seniman maestro dan seniman muda. Mereka berpartisipasi secara bergantian dan periodik. Kedua kelompok tersebut dibedakan berdasarkan pertimbangan reputasi yang diraihnya. Kiniko Art mendefinisikan seniman maestro adalah seniman profesional bereputasi, karyanya sudah dikoleksi dan populer di balai lelang ternama nasional maupun internasional dengan harga tinggi. Kategori ini seperti

Nasirun, Jumaldi Alfi, Yunizar, Irfan, dan lainnya. Gagasan atau idenya memberikan pengaruh bagi perkembangan dunia seni.

Dari sekian nama tersebut, periode dari 2017-2023 hanya Jumaldi Alfi dan Yuswantoro Adi yang berpameran tunggal di Kiniko. Jumaldi Alfi memamerkan 17 lukisan dalam tajuk “Taman Rasa” pada 19 Juli-2 Agustus 2022. Yuswantoro Adi berpameran pada 21-30 Maret 2022 yang bertema *Transformation*. Pameran bersama terlaksana dalam “80 nan ampuh Tribute to OHD” pada 28 April-28 Mei 2019 yang diikuti Handiwirman Saputra, Heri Dono, Jumaldi Alfi, Nasirun, Nashar, Putu Sutawijaya, Theresia Agustina S, Ugo Untoro, Yunizar, Yusra Martinus. *Pause Rewind Forward#1* menampilkan Andreas Gumala, Gusmen Heriadi, I Nyoman Masriadi, Ivan Sagita, Jumaldi Alfi, dan Ugo Untoro. Kebersamaannya memperingati empat tahun pendirian Kiniko Art pada awal penanda di era Covid 19. Sebagian besar yang dipamerkan seniman tersebut bukan karya masterpiece. Karyanya relatif berukuran kecil dan bukan termasuk yang bernilai tinggi. Terkait, Jumaldi Alfi yang berpameran tunggal ini dapat dimaklumi karena Kiniko Art adalah galeri miliknya.

Kiniko Art lebih sering memamerkan karya *new emerging artist*. Mereka alumni ISI Yogyakarta seperti Rangga A Putra, Wayan Nusa Dirgantara, Ridho Rizky, Oktaviyani dan lainnya. Mereka terwadahi dalam program Darah Muda yang diselenggarakan rutin pertahun sejak tahun 2017. Kreativitasnya masih terpola merepresentasikan perasaan atau gagasan sebagai respon peristiwa kehidupan. Di antaranya menekankan keindahan bentuk formal daripada gagasan dengan ungkapan

kegelisahan, keterpesonaan, kekaguman, harapan, impian atas realita. Meskipun masih sedikit, telah ada upaya mementingkan gagasan. Kejatidirian masih tereksplorasi. Kiniko Art sangat jarang memamerkan karya seniman yang bukan dalam arus utama.

Keberadaannya tidak bisa diukur berbasis data visual. Kiniko Art menghargai maksud artistik yang menawarkan kebaruan dan daya kejut. Pembacaan sudut pandang yang jeli menjadi titik kritis untuk selalu direnungkan tim kurator. Kiniko Art berkepentingan untuk menarasikan karya terhadap calon pembeli. Tidak berdasarkan asumsi saja akan tetapi harus tahu pula cerita kreatif dari seniman. Intensi artistik seniman terlebih dahulu digali terlebih dahulu untuk memastikan kekuatan lukisannya. Tim kurator selalu mengajak diskusi peserta seniman untuk terus berkreativitas seiring banyaknya opsi visual akibat kaburnya batas-batas artistik pada era seni rupa kontemporer. Seperti yang terungkap dalam wawancara dengan Jefri Chaniago di Yogyakarta, 2022

Seniman secara sadar mencipta lukisan dengan tujuan menciptakan bentuk yang artistik. Karya artistik dicipta dengan pengolahan warna, bentuk, tekstur dan lainnya dalam cara-cara baru yang berbeda dari sebelumnya. Kesadaran artistik menjadi nilai utama keindahan. Pengubahan yang dilakukan selalu disertai keinginan-keinginan untuk menyampaikan pesan atau gagasan tertentu. Galeri harus mengerti keinginan mereka sebagai dasar menarasikannya.

Salah satu seniman muda yang sedang naik daun dan karyanya dipamerkan di Kiniko Art adalah Rizal Hasan. Lukisannya berbentuk tipografi sebuah huruf kapital yang tersusun berbagai bentuk citraan. Doodlennya berupa subjek buah-buahan, daun,

batang pohon, awan, dan simbol kilat petir yang dipoles warna cerah di atas hamparan warna dasar biru muda. Keunikan gaya dekoratifnya dikuatkan intensi artistik senimannya. Rizal Hasan mengungkapkan “Saya ingin menampilkan kepada publik tentang karya yang tercipta dari hasil pemikiran saya selama ini tentang lingkungan kehidupan saya dan hal-hal yang penting dalam perjalanan berkesenian saya termasuk lewat bentuk tipografi dengan narasi yang berbeda-beda”. Rizal Hasan menginginkan sesuatu hal yang sederhana dan ringan dalam kehidupan sehari-hari. Lukisan jangan sampai berjarak dari seseorang. Pemahaman tersebut menjadikan Kiniko Art memiliki pijakan dalam memamerkan sekaligus meyakinkan calon pembeli.



Gbr. 6.7. Rizal Hasan, *Just Chill* Akrilik Pada Kanvas 200x150 cm 2022


6.3.2.2. Berdasarkan Aspek Karya




Kiniko Art sering memamerkan karya lukisan dalam ukuran sedang (26-100 cm) dan sangat besar (1m-2,25 m). Ukuran yang sedang dan sangat besar sangat memungkinkan publik menjangkau harganya sekaligus menyesuaikan luas dinding di rumahnya. Prospektif keterjualan karya yang melebihi 3 m semakin kecil karena



hanya beberapa kolektor saja yang tertarik. Cat akrilik sangat banyak digunakan karena kelebihanannya dapat menggarap subjek secara detail, warna lebih terang dan tidak menunggu lama dalam pengeringannya. Bentuk representatif lebih banyak mendominasi dari non representatif. Di antara keragaman tema, persoalan sosial dan politik lebih menonjol dibandingkan flora dan benda teknologi, potret diri, landscape, dan erotika.

Lukisan banyak dikerjakan secara realistik hingga memunculkan bentuk yang detail, rinci, dan fotografis. Ungkapan dapat secara surealistik, imajinatif, dekoratif, abstrak dan lain sebagainya. Penggambaran subjek yang transformatif, distortif, dan lainnya bukan pengikut paham surealisme akan tetapi hanya sekedar teknik visualisasi. Lukisan yang tersaji beridentitas campuran. Metode artistiknya tidak terikat standar gaya atau corak tertentu dalam paham modern.

Tabel 6.12. Deskripsi dan Analisis Karya di Kiniko Art Berdasarkan Kelompok Seniman

No	Karya Seniman Profesional	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="391 1713 808 1776">Yunizar, Burung Liar, Akrilik Pada Kanvas, 70 X 65 cm, 2020</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek fauna naif ▪ Form disajikan secara sederhana, polos, kompleks ▪ Ekpresi kenaifan sangat menonjol ▪ Bahasa teks

2	 <p>Jumaldi Alfi, Oleh-Oleh Dari Masa Lalu#08, Cat Akrilik, Spidol, Di Atas Linen, 80 X60 cm, 2022</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek teks dan alam benda , kepala ▪ Form divisualkan secara sederhana, penggarapan yang rapi detail, komposisi memperlihatkan konmpleksitas ▪ Ekspresi doodle yang Remeh temeh nan bersahaja ▪ Bahasa teks bukan merepresentasikan
<p>Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Inovasi karena kebaruan dan keunikannya yang tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain ▪ Identitasnya sangat kuat 		
No	Karya New Emerging Artist	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p>Iwan Suastika The Beauty And The Fragile Ones (Planet Earth), 100x140cm Acrylic on Canvas, 2020</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek manusia berbaju anti virus ▪ Komposisi memmperhatiakan konmpleksitas ▪ Kesan surealistik ▪ Teks merepresentasikan persoalan suasana situasi covid di Indonesia
2	 <p>Anton Afganial, Rely on Growth, Acrylic on Canvas 200 X 200 cm, 2021</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek flora ▪ Kompiosusu memperhatikan kompleksitas ▪ Kesan kedinamisan ▪ Invovasi penyajian bentuk
<p>Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Inovasi karena kebaruan dan keunikannya yang tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain. Corak semacam ini dapat dilihat pada seniman-seniman lainny misalkan masih sangat tinggi ▪ Identitasnya sangat kuat. 		

No	Karya Seniman Bukan Arus Utama	Deskripsi dan Analisis Karya
1	 <p data-bbox="383 632 816 722">Yoyok Siswoyo, Self Reflection#2, Akrilik Pada Kanvas, 180 X 160 cm, 2019</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek bentuk abstrak bomorfis ▪ Komposisi memepertimbangkan kesatuan ▪ Invovasi penyajian bentuk ▪ Teks sebagai sarana emosi
2	 <p data-bbox="378 1031 821 1100">Ikhwan Nurhadi "Territory #1", 2019 Acrylic on Canvas 86 cm X 86 cm</p>	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Subjek bentuk abstrak bomorfis ▪ Komposisi mempertimbangkan keserasian,kesatuan ▪ Teks sebagai sarana representasi
	<p data-bbox="367 1104 509 1136">Kesimpulan</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Inovasi karena kebaruan dan keunikannya yang tidak memiliki kesamaan dengan pelukis lain. ▪ Corak semacam ini dapat dilihat pada seniman-seniman lainny misalkan masih sangat tinggi ▪ Identitasnya belum kuat. masih tahap menegksplorasi dari setiap proses penciptaannya ▪ Banyak seniman yang berkarya demikian. 	

Kebaruan karya seniman profesional tercipta dari hasil inovasi yang berpijak konsep yang jelas. Tidak memiliki kesamaan pelukis lain. Kompleksitas visualnya bervariasi. Daya otentiknya *new emerging artist* masih membutuhkan konsistensi. Identitas lukisan Iwan Suwastika atau Pecut Sumnatri tergarap dalam visual yang sempurna, warna-warni yang mencerahkan, kompleksitasnya tinggi, dan simbol merepresentasikan persoalan keseharian. Kelompok seniman yang bukan arus utama

terkadang sering dianggap pemula karena karyanya belum inovatif akibat ideologis yang tidak kuat. Meskipun tampilan visual mendekati dari rujukan jejak karya terkenal akan tetapi masih belum bisa lepas adanya peniruan jejak. Lukisan kategori ini dapat dilihat pada karya seniman Yoyok Siswoyo, Banuri, M Yakin dan lainnya.

Setiap tema atau narasi memiliki pasar yang terpisah. Calon pembeli tertarik suatu jenis lukisan karena menyesuaikan kebutuhan, hobi, selera, ekonomi, dan passionnya. Narasi ringan diminati kolektor muda. Narasi berat diminati pembeli yang sudah mapan dengan tujuan investasi. Sebelum membeli, para kolektor tentu harus cocok dahulu dengan kualitas visual yang disajikan. Tema kekinian banyak mengeksplorasi tokoh superhero atau karakter kartunal yang sedang populer seperti minion, superman, tinkerbelle, donald, mickey, dan lain sebagainya karena diminati oleh para kolektor muda.

Background pengalaman keseharian saat menempuh pendidikan di Amerika Serikat atau Eropa telah mempengaruhi cara pandang dan bertindak saat di Indonesia. Akibat ideologi estetikanya yang belum kuat, kesukaan mereka masih terbawa arus dari jejaring teman dan perkumpulan komunitas terbatasnya. Peluang tersebut dimanfaatkan pelukis muda dengan menggarap trend tersebut. Simbol-simbol kekinian menjadikan lukisan selalu relevan dengan situasi yang berkembang. Berikut ini gambaran perbedaan simbol populer antara new emerging artist yang sudah matang dan seniman pemula.

Tabel 6.13. Deskripsi dan Analisis Karya di Kiniko Art
Berdasarkan Kesatuan, Kompleksitas, dan Intensitas

	
<p>Banuri, Night Hunter, 50x50 C, Akrlik Pada Kanvas, 2020</p>	<p>Zabusa, What Do You Think About Who I Am The Battle of Fear Acrylic on Canvas, 113 X 93 cm, 2022</p>
<p>Karya lukisan bertema superhero yang dibuat seniman pemula</p>	<p>Karya lukisan yang bertema tokoh kartun yang dibuat new emerging artist</p>
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pengerjaan subjek karya dilakukan dengan cara mengejar corak individual yang masih dalam proses ▪ Eksplorasi yang masih meniru corak-corak sebelumnya ▪ secara obyektif berdasarkan komposisi visual karya sudah dapat dikatakan lolos dalam kriteria kesatuan, kompleksitas dan kejelasan ekspresi sebuah karya 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pengerjaan subjek karya dilakukan dengan corak individual dan sudah mulai menampika kematangan ▪ Eksplorasi sudah mulai menampakan kematangan dan konsistensi dalam corak ▪ secara obyektif berdasarkan komposisi visual karya sudah dapat dikatakan lolos dalam kriteria kesatuan, kompleksitas dan kejelasan ekspresi sebuah karya.

Kiniko Art menyeleksi kelayakan karya seniman profesional, new emerging artist atau seniman bukan arus utama berdasarkan atas terpenuhinya prasyarat keindahan visualnya. Pertimbangan secara obyektif dari sisi karya dapat diturunkan menjadi indikator kualitas properti fisik yang ada pada karya. Adapun kriteria yang

digunakan sebagai syarat pokok terpenuhinya keindahan visual adalah kesatuan, kompleksitas, dan intensitas.

Kesatuan

lukisan yang bertema apapun dapat memberikan kesan kesatuan jika hubungan antara subjek satu dengan subjek lain berpadu dalam ikatan totalitas *form* yang kuat. Kesatuan dapat diidentifikasi tim seleksi Kiniko Art seiring pengalaman yang telah dimilikinya. Setiap elemen rupa yang berpadu tidak menunjukkan keterpisahan akan tetapi saling menguatkan.

Kompleksitas

Kiniko Art dalam memilih karya juga sangat memperhatikan kompleksitas karya. Kompleksitas ini lebih merujuk pada totalitas penggarapan yang memperlihatkan bentuk subjek karya yang sangat beragam dan rumit. Kerumitan diciptakan melalui variasi subjek yang jelas, samar, dan sumir. Variasi warna, garis, tekstur, dan komposisi sangat mempengaruhi kualitas kompleksitas yang dihasilkan. Meskipun demikian, kompleksitas ini tidak selalu dalam level yang sama. Ada kalanya, hadir secara longgar dan rumit atau tinggi.

Intensitas

Selain itu, karya dianggap layak untuk dipamerkan apabila memberikan kesan kualitas emosi tertentu. Pada lukisan abstrak yang teraktulisasikan melalui sapuan kuas dengan warna dan tekstur dapat memancarkan sebuah intensitas tertentu. Intensitas ini dapat terpancar dukungan kekuatan, kerapihan, dan kehalusan penggarapan. Intensitas dapat memperlihatkan sebuah kejelasan narasi atau cerita

dalam sebuah karya. Intensitas ditandai kehadiran simbol efektif meskipun sangat personal.

6.3.2.3. Berdasarkan Aspek Apresiator

Penilaian kelayakan lukisan yang menggunakan sisi apresiator bersandar pada efek keterjangkitan emosi tertentu pada diri pengamat. Karya dianggap bermutu jika memberikan pengaruh yang khas pada subjektivitas apresiator. Terbuka kemungkinan berbagai macam hasil penilaian publik tergantung standar selernya yang dipengaruhi latar belakang agama, sosial, ekonomi, pendidikan. Hasil pertimbangan apresiator ini dapat memperkuat dan membantu objektivitas penilaian.

Level apresiasi pengunjung Kiniko Art terdiri afektif, persepsi atau kognisi. Meskipun levelnya berbeda setiap pengunjung adalah pembeli prospektif. Pemahaman makna kognisi yang masih lemah, tidak menghalangi mereka terhadap ketertarikan suatu lukisan. Semua lukis kontemporer terbuka luas untuk dikoleksi dari berbagai struktur masyarakat. Kiniko Art memutuskan pilihan karya dengan mempercayakan kepada manager Kiniko Art atau kurator. Kepekaan dan ketajamannya dianggap memiliki konsistensi dalam memilih karya yang disukai pasar. Meskipun tidak penentu segalanya, mereka memiliki tingkat *value justice* yang *kredibile*. Respon apresiasi calon pembeli karya baik yang berasal dari masyarakat awam, kolektor, atau *art dealer* menjadi dasar pijakan untuk diperhatikan dalam penyeleksian karya. Selera arus utama pasar terhadap lukisan tertentu harus teridentifikasi. Sebagai misal, lukisan yang menarik dan tidak membosankan melalui lukisan kekinian dengan ciri warna cerah, datar, plakat, rapi dengan ikon populer,

dekoratif, kartunal sangat diminati kolektor muda karena dianggap visualnya terasa segar. Warna-warna yang kaya telah mempengaruhi sensasi, persepsi hingga diperoleh impresi yang sangat khas. kecenderungan tersebut merupakan selera-selera pasar yang sedang ngetren atau arus utama di pasar seni rupa Indonesia terutama mulai tahun 2020 sampai dengan sekarang.

Selera pasar pada arus utama tidak dijadikan sebagai segmen yang paling prioritas hingga mengalahkan arus-arus selera publik yang beragam. Selera pribadi masyarakat biasa yang meminati lukisan corak lainnyapun tetap diperhatikan sebagai karya yang tetap bernilai ekonomi. Selera apresiator yang berada di luar arus utama itu tetap menyukai lukisan yang indah secara visual sebagai daya tarik. Hal tersebut seperti apa yang diungkapkan oleh Jefri sebagai manager Kiniko Art.

Setiap kali pameran yang diselenggarakan oleh Kiniko Art baik dalam skala kecil maupun besar akan mengakomodasi berbagai aliran, tema, corak dari setiap karya yang diusulkan. Saya melihat bahwa prosep karya seni tetap menjanjikan karena setiap orang memiliki kesukaan karya yang berbeda-beda. Tema yang berbeda-beda. Ada kolektor seni yang tertarik dengan subjek lukisan kucing, kupu-kupu, tanaman, pemandangan, dan lain sebagainya. Beragam usia kolektor yang sudah terpetakan akan kita jaring dengan program pameran yang disesuaikan.

Atas keragaman lukisan yang diinginkan pasar tersebut, maka penilaian kelayakan lukisan di Kiniko Art saat pameran tidak akan bersandar pada selera atau interes personal tim seleksi. Standar obyektivitas atas negoisasi dalam diskusi intensif. Masing-masing anggota seleksi tidak memaksakan selera pribadi. Tim seleksi menggunakan cita rasa terbuka. Sebuah karya yang mampu memberikan dampak emosional sekaligus pencerahan intelektual semakin berpeluang besar untuk

dipamerkan. Di samping harus bisa merasakan sebuah emosi atau rasa, tim seleksi juga harus memahami nilai gagasan pencerahan atas gagasan-gagasan. Mereka harus mampu menilai kualitas seniman dalam merespon permasalahan atau kondisi yang ada di sekitar kehidupannya. Atas dasar inilah, sisi apresiasi inipun bukan sebagai standar utama kelayakan lukisan karena bagaimanapun juga Kiniko Art akan tetap menggunakan konfirmasi dari seniman sebagai upaya membangun validasi kelayakan karya.



Gbr. 6.8. Pengunjung dengan mudah akan terpengaruh terkagum dengan awalan sensasi pada warna yang datar, polos, pastel secara beragam. Keindahan populer masih menjadi penekanan pada karya kontemporer.

Tabel 6.14. Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Apresiasi di Kiniko Art

Kriteria Apresiasi	Indikator	Kriteria Tingkat Keindahan
Dampak Rasa	Terjangkitnya perolehan emosi yang khas pada pengamat	<ul style="list-style-type: none"> Emosi yang dirasakan sangat khas dan belum pernah dirasakan sebelumnya
Dampak Kognisi	Terjangkitnya perolehan kognisi yang khas pada pengamat	<ul style="list-style-type: none"> Gagasan pencerahan yang dirasakan sangat khas dan belum pernah ditemukan gagasan ini pada periode sebelumnya

6.3.2.4. Berdasarkan Aspek Konteks

Kiniko Art mempertimbangkan aspek konteks dalam penyeleksian karya pameran sebagai pendukung dan pelengkap dari seniman, karya, dan apresiator. Konteks memiliki arti kejadian peristiwa-peristiwa pada suatu lokasi dan waktu tertentu yang menjadi latar belakang suatu penciptaan atau apresiasi seni. Konteks yang relevan akan membuat pemahaman dan penciptaan terhadap sesuatu karya dapat menemukan signifikansinya dan meningkatkan nilai lukisan. Sebuah konteks yang digunakan sebagai pertimbangan penilaian akan selalu mengubah makna dan kualitas pada setiap karya.

Kiniko Art melihat kreatifitas seniman dalam merespon peristiwa-peristiwa kekinian yang sedang berlangsung dalam visualisasi karyanya. Sebuah karya akan menjadi lebih kuat nilai keindahannya apabila tema yang diangkat bersesuaian dengan konteks yang tepat. Kiniko Art berkesadaran bahwa pameran yang diangkat harus memiliki keragaman tema. Keragaman tema senantiasa sangat berkaitan dengan upaya untuk memperluas konteks. Kreativitas seniman membaca masalah aktual berprospektif menghasilkan berbagai spektrum keunikan karya. lukisan yang merefleksikan berbagai konteks peristiwa kehidupan secara lebih luas tentunya dapat mengakomodasi menjaring berbagai macam peluang pasar.

Rentang tahun 2017 sampai dengan 2023 memperlihatkan tema pameran lukisan di Kiniko Art berubah-ubah secara dinamis sesuai wacana yang diangkat. Tabel 6.3 menunjukkan keragaman konteks berdasarkan judul tema yang diketengahkan kurator seperti ‘Mengingat Ingatan’, Demi waktu, *Mind, From East to*

West, Tribute to OHD, Refresh, Hasrat, Pareodli, Anomali, Tansformasi dan Lainnya. Kiniko Art tetap selektif dengan tidak mengulang suatu tema. Tema harus berbasis pada intensitas pemahaman yang mendalam peristiwa aktual. Pertimbangan secara kualitatif digunakan sebagai metode pemilihan tema. Peristiwa-peristiwa seni sebelumnya yang menghebohkan atau menggegerkan publik atau fakta-fakta estetika karya juga menjadi perhatian Kiniko Art. Karya semakin teruji apabila dikomparasikan dengan keberadaan karya yang relatif bercorak sejenis baik dari hasil seniman lain atau ciptaannya sendiri. Semakin karya unik dan berbeda dari karya sebelumnya semakin menguatkan nilai artistik dan estetik lukisan.

Tabel 6.15. Penilaian Kualitas Karya Berdasarkan Aspek Konteks di Kiniko Art

Kriteria Konteks	Indikator	Kriteria Tingkat Keindahan
Konteks Penciptaan	Kesesuaian karya dengan tema atau peristiwa yang sedang berkembang	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ketajaman pembacaan dalam merespon fakta kehidupan sosial budaya alam religisus yang sedang berkembang
Konteks Penyajian Karya	Kesesuaian karya dengan tema atau peristiwa yang sedang berkembang	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ketajaman pembacaan dalam merespon fakta kehidupan sosial budaya alam religisus yang sedang berkembang

Jika lukisan yang diciptakan selalu berbeda dengan karya sebelumnya secara konsisten keunggulan nilainya berpengaruh terhadap harga lukisan yang semakin tinggi pula. Karya yang memiliki varian yang berbeda dari genre corak yang sama semakin terbuka peluang untuk dipamerkan. Varian bisa diperoleh dari pengaturan komposisi, pemilihan warna, ukuran, dan lainnya. Sebaliknya, modus artistik yang berulang-ulang tentunya semakin menurunkan nilai kualitasnya.

6.4. Persamaan dan Perbedaan Kriteria Estetika pada Karya Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Gallery

Berbagai pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art terlaksana dalam beragam tema, jenis, dan jumlahnya seperti terlihat pada . Tabel 6.1, 6.6, dan 6.11. Meskipun prinsip seni rupa kontemporer membebaskan seniman untuk berkarya tanpa batas sekat dan medium, seni lukis tetap menjadi primadona bagi perupa untuk mengaktualisasikan ide dan gagasannya. Hanya beberapa perupa beralih membuat instalasi, performance, konseptual art, atau video art.

Perbandingan secara keseluruhan pada tiga galeri tersebut, jumlah karya non lukis berjumlah 652 dan lukisan 1618. Tabel 6.16 memperlihatkan mulai tahun 2017-2023 jumlah materi pameran lukisan hampir sama dengan materi non lukis di Semarang Gallery. Secara prosentase jumlah lukisan 64% dan jumlah non lukisan 36%. Jumlah materi pameran lukisan hampir tiga kali dari materi non lukis di Sangkring Art Space. Secara prosentase jumlah lukisan 76% dan jumlah non lukisan 24%. Jumlah materi pameran lukisan hampir 2 kali dari materi non lukis di Kiniko Art. Secara prosentase jumlah lukisan 70% dan jumlah non lukisan 30%.

Tabel 6.16. Perbandingan Jumlah Lukisan dan Non Lukisan Pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art

No	Event	Galeri Semarang		Sangkring Art Space		Galeri Kiniko	
		Non-Lukis	Lukis	Non-Lukis	Lukis	Non-Lukis	Lukis
1	2017-2023	224	395	321	992	107	231
		36%	64%	24%	76%	31%	69%

Semarang Gallery, Kiniko Art dan Sangkring Art Space menyeleksi lukisan dengan mempertimbangkan aspek seniman, karya seni, apresiator dan konteks. Setiap galeri memiliki model penyeleksi dalam penentuan lukisan yang dipamerkan. Terpilihnya materi karya yang tepat sesuai tema pada ketiga galeri tersebut, memiliki perbedaan dan persamaan dalam proses penyeleksi karya yang diselenggarakan. Keempat aspek tersebut tidak terpisahkan dan satu kesatuan untuk dilibatkan dalam pengambilan keputusan.

6.4.1 Persamaan Pertimbangan dalam Memilih Lukisan pada Setiap Penyelenggaraan Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art

Persamaan pertimbangan yang digunakan dalam parameter kelayakan lukisan kontemporer untuk diikutsertakan dalam pameran adalah sebagai berikut.

6.4.1.1. Berdasarkan Aspek Seniman

Pertama, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memilih lukisan dengan parameter tingkat keprofesionalan pelukis. Karya pelukis yang memiliki reputasi adalah prioritas utama dalam setiap pameran. Pelukis bereputasi adalah pelukis yang memiliki gagasan-gagasan atau ide yang kuat, memiliki konsistensi dan memiliki kekhasan corak dalam setiap lukisannya. Keberadaan keunikan karyanya telah mampu mengisi peta dalam perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia. Selain itu, lukisan yang berasal dari seniman muda yang diproyeksikan memiliki masa depan cerah juga sering dipamerkan.

Kedua, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam menentukan lukisan akan menggunakan maksud atau intensi artistik pelukis dari setiap penciptaan lukisan sebagai sumber pertimbangan penilaian. Nilai artistik sebuah karya perlu dilakukan konfirmasi terhadap pelukis. Meskipun dalam melakukan penyeleksian tidak menggunakan instrumen yang baku, secara alamiah galeri akan selalu berdiskusi dengan pelukis untuk memperoleh kepastian kualitas nilai gagasan. Niat artistik setiap pelukis yang tidak sama akan digunakan sebagai tolok ukur penyajian karya dalam lay out sebuah pameran.

Ketiga, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menentukan lukisan dengan menggunakan parameter kejujuran seniman dalam berkarya. Seniman yang jujur adalah seniman yang memiliki kesepadanan antara ungkapan karya dengan pandangan hidup yang dimilikinya. Kejujuran seniman bagi galeri dianggap sebagai sebuah penghayatan *subject matter* untuk keberhasilan karya. Pelukis yang jujur bagi galeri dianggap memiliki ketekunan dan pemahaman yang mendalam atas *subject matter* yang diangkatnya.

6.4.1.2. Berdasarkan Aspek Karya

Pertama, kesatuan pada struktur visual lukisan merupakan pertimbangan utama yang digunakan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam menentukan kualitasnya. Sebuah lukisan dianggap layak jika memperlihatkan elemen rupa saling berpadu dan tidak memunculkan keterpisahan pada totalitas bentuk atau *form*. Penyajian komposisi antar elemen terorganisasi secara harmonis.

Kesatuan setiap elemen mendukung keberhasilan corak atau *style* dan komposisi visual yang menarik. Keindahan semakin kuat jika didukung penggunaan material bahan dan alat yang berkualitas.

Kedua, kompleksitas visual dalam karya merupakan pertimbangan yang dijadikan sebagai prasyarat keberhasilan karya. Kompleksitas adalah kekayaan kontras dan kerumitan subjek karya baik dalam skala yang kecil dan besar. Banyak pengulangan yang tidak menjemukan akan menambah daya tarik dari sebuah karya. Kompleksitas tidak saja hanya tervisualkan dalam subjek karya yang bervariasi akan tetapi dilihat dan dirasakan pada sebuah subjek yang tidak jelas perbentukannya ataupun imajinatif.

Ketiga, sebuah lukisan layak dipamerkan jika suasana atau gagasan memperlihatkan kualitas emosi atau perasaan tertentu yang mudah dimengerti secara jernih. Kualitas emosi teridentifikasi cara subjek atau elemen-elemen rupa dieksekusi secara cermat, detail, dan rapi baik pada sapuan kuas, pilihan warna, pilihan tekstur dan lainnya yang berpadu secara harmonis.

Keempat, keterampilan teknis sangat mempengaruhi daya pesona lukisan. Lukisan yang digarap detail, cermat, sempurna menjadi pertimbangan dalam penyeleksian karena dapat memberikan daya paku secara visual. Beberapa alternatif teknik yang sering digunakan untuk menguatkan nilai lukisan berupa teknik *mix media* seperti kolase dan lain sebagainya.

Kelima, kekuatan narasi atau cerita yang ada pada lukisan dapat memperkuat nilai lukisan. Ceritera lukisan diinterpretasi secara asosiatif dan konotatif. Makna

lukisan jarang dan tidak mudah dibaca secara eksplisit. Simboliknya sangat sangat personal meskipun pemaknaannya masih bersifat struktural. Catatan kuratorial Anton Larenza, pada pameran (*final*) *Challenges* di Galeri Semarang tanggal 19 Mei -24 Juni 2018 mempertegas hal tersebut.

Lukisannya telah dikategorikan sebagai surealist Pop. Lukisannya terinspirasi oleh foto-foto makanan. Sebagai kolase visual, mereka menjadi subjek seni naratifnya. Nurhidayat juga mengatakan bahwa makanan yang dilukis adalah makanan impian, bukan makanan nyata. Representasi makanan ini berbicara tentang keinginan. “Karya saya adalah representasi dari perilaku seseorang, bagaimana dia menghadapi konsumsi informasi sekarang” Kata Nurhidayat. Dengan menyandingkan gambar yang menggoda, dia ingin mengingatkan dan mengaktifkan proses peringatan.

Keenam, karakteristik gaya-gaya dalam prinsip seni rupa modern bukan sebagai sebagai pertimbangan sebuah keunikan. Gaya atau corak pada lukisan kontemporer hanya sebagai perantara dalam penyajian *form* atau subjek karya. Selain itu, gaya atau corak hanya sebagai sarana teknik untuk mengekspresikan sebuah *content* karya.

6.4.1.3. Berdasarkan Aspek Apresiator

Pertama, dampak emosi yang berhasil dirasakan oleh pengamat. Pemilik galeri akan menugaskan tim seleksi atau kurator untuk merasakan pengalaman estetik atas pilihan karya. Kurator sebagai pengamat dipilih atas dasar kualitas kepekaan dan pengamatan yang tajam sebagai akumulatif kekayaan pengalaman dan pengetahuan yang dimilikinya. Tim kurator juga akan banyak berdiskusi dengan kolektor dan pembeli untuk memahami selera-seleraanya.

Kedua, dampak kognisi atas diperolehnya pengetahuan yang baru dan menyegarkan dari simbolisasi lukisan yang diseleksi. Pemahaman kognisi melalui pengamatan dan penafsiran yang mendalam pada karya. Pemilik galeri atau kurator menginterpretasi berbagai kemungkinan *content* atau pesan sebuah lukisan berdasarkan konteks yang relevan atau bersesuaian dengan tema kekinian. Pengalaman penafsiran yang berliku ini membutuhkan jam terbang yang tinggi bagi seorang tim seleksi dalam menyeleksi sebuah lukisan.

6.4.1.4. Berdasarkan Aspek Konteks

Pertama, Semarang Gallery, Kiniko Art dan Sangkring Art Space akan menggunakan pertimbangan konteks kekinian dalam menilai kualitas lukisan yang akan dipamerkan. Lukisan kontemporer yang *bersubject matter* realitas kekinian yaitu persoalan yang sedang aktual dan hangat di masyarakat dan negara di Indonesia bahkan dunia selalu menjadi daya tarik untuk direfleksi. Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art menggunakan pertimbangan konteks sebagai sebuah *anchorage* atas signifikansi sebuah tanda pada karya. Sebuah konteks tertentu akan menjadi setting sebuah simbol akan ditafsirkan. Melalui konteks, sebuah lukisan akan dapat diukur kekuatan narasi atau pesan yang ingin disampaikan. Secara umum konteks yang digunakan sebagai momentm kesamaan adalah abad 21. Hal tersebut terungkap dari kutipan sebagai berikut.

Abad ke 21 telah membawa tantangan baru bagi kita semua, waktu tampaknya berjalan lebih cepat, karena semua proses dan semua yang sedang berlangsung dipercepat melalui dampak digitalisasi teknologi

komunikasi. Seluruh dunia kini terhubung dalam hitungan detik melalui internet. Proses ini dimulai dari kota-kota metropolitan sampai ke desa-desa yang paling terpencil. Dunia menjadi lebih saling bergantung, -secara ekonomis, politis, sosial, budaya dan ekologis. Banyak cara hidup tradisional akan lenyap, dan akibat-akibat dari perkembangan kecerdasan buatan (Artificial Intelligence) di masa depan sudah membayang di cakrawala. Perkembangan ini tentunya mempengaruhi produksi dan fungsi seni.

Kedua, selain konteks realitas persoalan keseharian, Semarang Gallery, Kiniko Art dan Sangkring Art Space akan menggunakan pertimbangan konteks realitas perkembangan gaya atau corak seni rupa kontemporer yang pernah ada sebelumnya. Menilai kualitas lukisan yang akan dipamerkan tidak akan dilakukan terpisah tanpa disertai perbandingan konteks ragam keindahan yang telah muncul. Semakin berbeda dan inovatif, maka karya semakin berpeluang dipilih.

Tabel 6.17. Persamaan Pertimbangan Pemilihan Lukisan Kontemporer pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Berdasarkan Sisi Seniman, Karya Seni, Apresiator, dan Konteks

No	Aspek	Semarang Gallery, Sangkring Art Space, Kiniko Art
1	Seniman	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Seniman Profesional ▪ Seniman Emerging ▪ Seniman Biasa/Pemula
2	Karya Seni	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kesatuan ▪ Kompleksitas ▪ Intensitas
3	Apresiator	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Dampak Emosional ▪ Dampak Intelektual
4	Konteks	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konteks Keindahan Karya Seni Rupa ▪ Konteks Peristiwa Realitas

6.4.2 Perbedaan Pertimbangan Memilih Lukisan pada Setiap Penyelenggaraan Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art

Keragaman karakteristik corak lukisan kontemporer yang dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mulai dari 2017 sampai 2023 tidak saja menjadi bukti adanya persamaan akan tetapi juga terdapat perbedaan pertimbangan dalam menseleksi karya. Perbedaan pertimbangan kriteria dari setiap aspek seniman, karya seni, apresiator, dan konteks karena setiap galeri memiliki orientasi pasar yang berbeda-beda dalam menjalankan eksistensinya. Untuk bisa bertahan dalam perkembangan seni rupa yang dinamis, maka galeri harus beradaptasi dengan cara yang tidak sama.

6.4.2.1 Berdasarkan Aspek Seniman

Pertama, Semarang Gallery lebih memilih *new emerging artist* yang memiliki portofolio yang jelas. Pelukis benar-benar membawa nilai ide gagasan yang berani berbeda. Perwakilan kelompok ini adalah Tara Astari Kasenda, Anggar Prasetyo, J.A. Pramuhendra, Erik Pauhrizi. Konsepnya yang tidak sekedar memetaforakan realitas tetapi menawarkan cara pandang baru bertitik tolak kejenuhan konsep yang seni ada. Kekuatan intelegensi diutamakan daripada keindahan visual.

New emerging artist yang dilibatkan dalam pameran di Kiniko Art dan Sangkring Art Space masih merintis sehingga protofolionya masih tipis. Keberanian inovasinya masih bersifat eksploratif sehingga kekonsistensi masih lemah. Sebagian besar merupakan *fresh graduate* dari Institut Seni Indonesia Yogyakarta seperti Ricky Qaliby dan Ary Kurniawan.

Kedua, Semarang Gallery tertarik dengan seniman yang berintensi artistik membuka kesadaran intelektual dalam estetika seni rupa kontemporer. Andy Dewantoro tidak ingin mengulang modus artistik yang telah ada. landscapenya tidak sama dengan pelukis Mooi Indie pada awal abad 20 atau Pelukis Eropa abad 19 seperti Tunner sebagai representasi keindahan alam. Keindahan alamnya untuk mengekspresikan pengalaman religiositasnya dengan mengosongkan suasana perkotaan dari kehadiran manusia. Tara Astari Kasenda Odayeri mengungkapkan bahasa awan dan langit bukan sekedar menyajikan indahny panoramanya akan tetapi justru memperlihatkan ide bahwa warna-warni di awan berkat teknologi sesungguhnya bervariasi.

Ketiga, Semarang Gallery mementingkan mengenal kepribadian seniman secara lebih dekat untuk memahami kualitas gagasannya secara lebih mendalam. Kedekatan tidak sebulan atau dua bulan bahkan paling tidak setahun. Hal ini dapat dianalogikan saat seseorang melihat sosok perempuan dan laki-laki dewasa yang tidak tahu asal-usulnya maka tidak akan dapat didefinisikan keturunannya.

6.4.2.2 Berdasarkan Aspek Karya

Pertama, Semarang Gallery lebih mempertimbangan tanda tidak semata-mata merepresntasikan realita akan tetapi mendekonstruksi sebuah tanda. Tanda tidak mengacu makna referensial akan tetapi justru ingin membongkar kemapanan hubungan tanda dengan makna. Semarang Gallery lebih berani menampilkan karya yang berorientasi mempertanyakan esensi makna realitas seni secara dekonstruksi. Makna-makna dalam lukisan selalu ingin mempertanyakan jejak makna. Berbasis

pada *content* tersebut, visual hanya sebagai penanda akan makna kekritisannya. Simbol tidak mudah untuk ditafsirkan secara struktural akan tetapi dibaca secara poststruktural. Contoh tersebut bisa dilihat pada pengantar kuratorial yang ditulis Jim Supangkat pada pameran tunggal AB Dwianto di Semarang Gallery yang berjudul *empty-space-landscape* pada tahun 16-26 Oktober 2010.

“Lukisan-lukisan landscape Andy Dewantoro seperti muara dari semua friksi tentang seni lukis *landscape (the art of landscape)*. Kepekaannya melihat lukisan *landscape* Eropa abad ke 19 yang kemudian mendasari pencariannya, menyangkal kebenaran yang diyakini sejarah seni rupa modern yang mengutamakan bahasa rupa; ungkapan pada karya-karyanya menunjukkan, inovasi bahasa ungkapan berpangkal pada pencarian seniman yang tidak memisahkan persoalan bahasa rupa dan persoalan estetika yang mengandung perenungan”

Sangkring Art Space dan Kiniko Art memberikan ruang yang terbuka untuk mengakomodasi terhadap berbagai jenis karya lukisan karena orientasinya memberikan ruang yang terbuka bagi siapapun. Karya yang dipamerkan masih dominan simbol yang merepresentasi atau mewakili sesuatu yang terjadi pada fakta kehidupan. Hanya sedikit saja yang berani menyajikan simbol dekonstruktif atas estetika seni itu sendiri. Seperti termuat catatan kuratorial pada pameran Hasrat yang dilaksanakan pada 7 Desember 2019 di Kiniko Art dan ditulis Eka Novrian.

“Berbeda dengan Rio, Iwan melukiskan bidang warna dengan komposisi yang formal, tidak hendak mengulangi apa yang pernah Piet Mondrian kerjakan. Bagi Iwan warna-warni yang dia lukiskan dengan komposisi tertentu adalah sebuah simbol. Sebuah simbol yang akan dijadikan metafor untuk berbicara teritori dan behaviour dalam konteks hubungan sosial”

Kedua, Semarang Gallery memiliki prioritas dalam menampilkan karakteristik gaya-gaya dalam prinsip seni rupa modern bukan sebagai sebagai keunikan. Gaya atau corak yang khas pada lukisan kontemporer hanya sebagai karakteristik perwujudan simbol. Gaya atau corak juga dapat sekedar sebagai sarana teknik untuk mewujudkan ide atau mengekspresikan *content*.

Sangkring Art Space dan Kiniko Art meskipun mengakomodasi simbol yang mendekonstruksi, akan tetapi lebih banyak cenderung menyajikan karya-karya yang menampilkan keragaman gaya atau corak yang khas pada setiap seniman. Modus artistik yang relatif memiliki kemiripan satu sama lain seringkali dalam frekuensi yang tinggi. Hanya subjek karyanya yang berbeda. Idiom lokal diolah dalam pembentukan simbol yang kekinian. Esensi keindahannya memiliki pola yang sama, sebagai misal pada keunikan subjek biomorfis imajinatif yang detail dan menawan secara komposisi. Keindahan lukisan lebih mengkonsentrasikan pada pengolahan *form* yang berorientasi aura visual. Peluang pasar untuk karya yang sempurna secara teknik visual sangat besar dalam kisaran harga Rp10.000.000-Rp20.000.000.

6.4.2.3 Berdasarkan Aspek Apresiator

Pertama, Semarang Gallery mempertimbangkan segmen pasar yang memiliki selera karya kognitif. Pasar ini diisi para kolektor yang berpengalaman, memiliki kepekaan yang tajam, serta karya koleksinya merupakan investasi yang bernilai tinggi. Kolektor semacam ini, tidak saja menjadikan karya untuk digunakan pajangan keindahan sebuah ruangan akan tetapi *value* gagasan atau pesan sebuah karya yang tidak ada duanya atau sangat orisinal. Level apresiasinya yang tidak hanya pada afektif, akan

tetapi perseptual sekaligus kognitif. Apresiator yang menjadi sasarannya adalah orang yang membutuhkan wawasan baru melalui perenungan kognisi yang matang.

Sangkring Art Space dan Kiniko Art dari sisi publik atau apresiator lebih banyak menampilkan karya-karya yang memberikan dampak berupa pengalaman estetik yang mampu menyentuh rasa atau emosional. Makna sebuah karya yang dapat dirasakan adalah sebuah keceriaan, kesedihan, ketragisan, keindahan alam dan lain sebagainya. Karya-karya semacam ini sangat disukai oleh kolektor yang berkategori kelas menengah atau pemula. Kolektor jenis ini merupakan orang-orang yang membeli lukisan karena mengikuti selera populer. Kesukaan karya lebih didasarkan suasana atau mood yang berhasil mempengaruhinya. Jenis kolektor ini mendudukan karya bukan untuk investasi akan tetapi untuk dipajang sebagai hiasan ruangan yang cukup berkelas. Mereka menitikberatkan kenikmatan seni pada level afektif dan perseptual. Mereka tidak menyukai karya-karya yang terlalu berat untuk dinikmati secara kognisi. Harga yang terjangkau semakin mereka tertarik untuk mengkoleksi jenis lukisan seperti ini.

Atas dasar itu, hampir dalam setiap katalog yang dibuat oleh Semarang Gallery akan menampilkan karya dalam dimensi yang lengkap dalam pembahasannya. Mulai dari sisi subjektivitas seniman, obyektivitas karya, sisi publik dan konteksnya. Ulasannya paling lengkap dibandingkan pengantar kuratorial di Sangkring Art Space atau Kiniko Art. Kolektor karya kognitif ini sangat membutuhkan pengantar kuratorial yang lengkap, sistematis, dan cermat sebagai dasar dalam pembelian karya. Nama-nama kondang yang digunakan sebagai

pengantar kuratorial di Semarang Gallery adalah Jim Supangkat, Suwarno Swistrotomo, Mike Susanto, Anton Larenz dan lainnya.

Pengantar kuratorialnya Kiniko Art dan Sangkring Art Space memuat pendeskripsian dan kurang menunjukkan dari sisi celah estetikanya. Kuratornya tidak setenar Semarang Gallery. Tiga cuplikan ini ini memperlihatkan perbedaan pengantar kuratorial dari sisi apresiator pada tiga galeri. Kutipan 1. Pengantar kuratorial *Stitching the World Together* oleh Anton Larenz pada: Heaven is Mindset a solo exhibition Franzika Fennet di Semarang Gallery pada 18 November 2017- 30 Desember 2017.

Franzizka Fennert successfully stitched the broken and framed parts together, sewing together what belongs together. Form such action new configurations will arise, the opposites will still exist but rather complementing and unity can exist side by side without destroying each other. Throug tehe diplomacy of art our mindsets are reset again.

Kutipan kuratorial di Semarang Gallery menjelaskan kepada apresiator bahwa wujud seni yang dihadirkan dapat mengubah *mindset* keseharian seseorang. Apresiator diberikan petunjuk secara eksplisit bahwa *mindset* tentang keserasian dan kesatuan sesungguhnya berasal dari perbedaan. Lewat karya seni, sesuatu hal yang berlawanan aneh dan tidak nyambung pada intinya sama-sama saling membutuhkan. Di samping membutuhkan rasa, hal yang tidak bisa terpisahkan untuk memahaminya adalah pengetahuan kognisi. Meskipun secara perseptual banyak keganjilan dalam komposisinya, akan tetapi karya berhasil menyajikan kesadaran kepada apresiator

mengenai sebuah gagasan kesadaran yang sangat unik. Kolektor untuk mengapresiasi lukisan ini harus sampai ke pemahaman level kognitif.

Kutipan 2 adalah catatan kuratorial *Hybridity* oleh Kris Budiman pada pameran seni rupa *Yogya Annual Art#5* di Sangkring Art Space pada 4 Agustus-4 November 2020.

Di tengah kecenderungan carut-marut kehidupan kita sebagai sebuah bangsa, yang bertambah rumit pula akibat pandemi Covid-19, Hari Budiono, Natalini Widhiasi, Mahdi Abdullah, Samuel Indratma, serta segenap perupa lainnya, dan, tentu saja, seniman yang diatributkan kali ini, Djaduk Ferianto, diharapkan dapat mengungkap kondisi hibrida tersebut. Melalui proses produksi artistik, penciptaan karya masing-masing, mereka memadukan kepekaan estetis sekaligus sosial dan historis terhadap percampuran dan perbenturan beragam identitas budaya yang berbeda, namun tetap dalam wadah kebangsaan yang sama.

Kutipan menegaskan bahwa apresiator di Sangkring Art Space diarahkan untuk memahami lukisan dalam bingkai pameran yang berkonteks kondisi Covid-19. Apresiasi hanya diberikan pendeskripsian seorang seniman yang sedang membaca situasi yang serba hibrida (keragaman identitas budaya dalam satu warna kehidupan) untuk divisualisasikan berdasarkan sudut pandang personalnya. Dalam kuratorial tersebut, secara eksplisit tidak ada uraian yang menjelaskan kepada apresiator terkait analisis modus inovasi estetika pada presentasi lukisan. Kolektor untuk mengapresiasi lukisan ini tidak harus sampai ke pemahaman level kognitif.

Kutipan 3 adalah catatan kuratorial *Hasrat* oleh Eka Novrian pada pameran seni rupa “*Hasrat*” di Kiniko Art pada 7-20 Desember 2019.

Jika perihal artistik pada lukisan Ega adalah visual yang enak dipandang karena terkomposisi dengan baik dan menampilkan warna-warna tak

terduga. Ari kurniawan malah sebaliknya. Tidak ada keindahan dalam lukisan Ari Kurniawan. Naif adalah bentuk ekspresi yang dipilih oleh Ari. Konsep yang berbelit pastinya dikesampingkan olehnya. Baginya ekspresi harusnya menjadi satu yang murni dan wujud ekspresi yang murni sedikit terwakili oleh goresan yang naif dan kekanak-kanakan.

Kutipan tersebut menjelaskan bahwa apresiator diberi petunjuk keindahan formalistik seperti komposisi dan warna-warna yang tidak terduga. Kutipan menunjukkan lukisan tidak untuk dipahami secara merenung untuk memperoleh pengetahuan mendalam. Pengantar kuratorial mempertegas goresan kekanak-kanakan merepresntasikan kenaifan dan kepolosan. Apresiasi tidak memerlukan perenungan yang mendalam untuk memperoleh makna.

6.4.2.4 Berdasarkan Aspek Konteks

Pertama, Semarang Gallery konsisten memberikan ruang bagi lukisan yang berani mempertimbangkan estetika sebelumnya sebagai konteks penciptaan. Lukisan yang berbeda dari nilai estetika sebelumnya. Lukisan semacam ini tidak merepresentasikan realitas agama, alam, sosial, atau budaya justru melompat menawarkan gagasan estetik yang baru.

Sangkring Art Space dan Kiniko Art lebih sering memamerkan lukisan yang menyajikan tema kekinian seperti persoalan politik, ketidakadilan sosial yang masih terjadi di masyarakat, ketimpangan ekonomi kesehatan, penggerusan alam, maupun persoalan pengalaman personal ketuhanan. Namun demikian, sesekali konteks estetika juga ditampilkan di Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Perbedaan pertimbangan dari seniman, karya seni, apresiator dan konteks dalam penyeleksian

karya Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art terangkum pada Tabel 6.18.

Tabel 6.18. Perbedaan Pertimbangan Kriteria Pemilihan Lukisan Kontemporer pada Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art Berdasarkan Sisi Seniman, Karya, Apresiator, Konteks

No	Dimensi Kriteria	Semarang Gallery	Sangkring Art Space	Kiniko Art
1	Seniman	<ul style="list-style-type: none"> ▪ New emerging artist yang memiliki kejelasan portofolio sangat diutamakan ▪ Intensi artistik seniman yang berinovasi kebaruan menjadi sangat diutamakan 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ New emerging artist yang belum memiliki portofolio lengkap ▪ Intensi seniman pada inovasi dan artistik mendapat porsi yang sama 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ New emerging artist yang belum memiliki portofolio lengkap ▪ Intensi seniman pada inovasi dan artistik mendapat porsi yang sama
2	Karya Seni	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konsistensi memprioritaskan nilai bentuk yang berani menawarkan kebaruan sangat tinggi ▪ Konsistensi penyajian lukisan dengan bahasa simbol yang dekonstruktif tinggi 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konsistensi memprioritaskan nilai bentuk yang berani menawarkan kebaruan sedang ▪ Konsistensi penyajian lukisan dengan bahasa simbol yang dekonstruktif lemah 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konsistensi memprioritaskan nilai bentuk yang berani menawarkan kebaruan lemah ▪ Konsistensi penyajian lukisan dengan bahasa simbol yang struktural tinggi
3	Apresiator	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konsistensi mengutamakan nilai kognis sebagai daya keunggulan 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konsistensi mengutamakan nilai kognis sebagai daya keunggulan 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Konsistensi mengutamakan nilai kognis sebagai daya keunggulan

		karya tinggi ▪ Kolektor yang memiliki level apresiasi kognisi menjadi pertimbangan yang tinggi	karya sedang ▪ Kolektor yang memiliki level apresiasi kognisi bukan menjadi pertimbangan yang utama	karya rendah ▪ Kolektor yang memiliki level apresiasi kognisi bukan menjadi pertimbangan yang utama
4	Konteks	▪ Konsistensi mengutamakan konteks nilai estetika dari karya sebelumnya cukup tinggi	▪ Konsistensi mengutamakan konteks nilai estetika dari karya sebelumnya sedang	▪ Konsistensi mengutamakan konteks nilai estetika dari karya sebelumnya sedang

6.5. Model Penilaian Estetik Integratif dalam Penyeleksian Lukisan Materi Karya Pameran

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memerlukan pertimbangan dari sisi seniman, karya, apresiator, dan konteks untuk kelayakan lukisan. Intensi artistik seniman, konfigurasi visual, pengalaman estetik apresiator, dan situasi peristiwa yang menyertai penciptaannya merupakan hal penentu kualitas karya.

Keberadaan seniman sangat penting untuk ditelisik kepribadian dan gagasan pemikirannya. Proses kreatifnya tidak bisa dilepaskan dari posisi politisnya. Wawancara terhadap seniman terkadang tidak hanya cukup sekali bahkan bisa berulang-ulang. Biar tidak ada kesenjangan maksud, maka saling konfirmasi beberapa data yang diperoleh sebelumnya semakin menguatkan kejelasan intensi seorang seniman. Tidak hanya sekedar bentuk artistik, kebenaran dalam seni bukanlah seperti teori kecocokan (*correspondence*) dimana yang diasumsikan dengan fakta ada

kesamaan. Kebenaran dalam seni adalah terungkapnya apa yang ada karena orang lain belum tahu. Kesadaran yang tidak terjebak mengejar trending atau kebakuan. Otentikitas hasil pembacaan intuitif melalui rasa dan logika seniman tersebut merupakan nilai keunggulannya.

Apa yang dilakukan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art sesungguhnya sejalan dengan teori keindahan yang berpusat pada seniman yaitu teori intensi dan teori ekspresi. Teori intensi menyatakan kreativitas penciptaan seni menyangkut kegiatan psikologi artistik. Tanpa adanya sebuah kesadaran maka apapun yang dibuat oleh seseorang sulit disebut sebagai seni atau indah. Sebuah lukisan akan kuat nilai keindahannya jika seniman mampu memaparkan secara argumentatif apa yang ingin disampaikan. Seniman harus paham dalam membuat sesuatu. Hal ini menghindarkan eksistensi keindahan yang diperoleh dari kemungkinan *trial and error* yang tidak bisa diargumentasikan.

Selain itu, lukisan dari seorang seniman juga sesungguhnya ungkapan perasaan yang pribadi namun terungkapkan secara universal. Perasaan subjektif yang diungkapkan secara objektif. Kebenaran perasaan personal inilah yang ingin diuniversalkan kepada publik setelah dikelola, dikuasai, dan diendapkan. Penjelasan argumentatif dari seorang seniman dapat membuktikan bahwa hal yang dilakukan merupakan sebuah kesadaran. Ekspresi seniman dapat dikur kualitasnya dari tingkat individualitas, kejernihan perasaan yang diungkapkan dan kejujuran seniman. Teori ekspresi menyatakan kegiatan berkarya merupakan aktivitas meluapkan emosi (Leo Tolstoi dalam Sumardjo, 2000).

Pertimbangan kedua adalah karya seni sebagai data obyektif. Kualitas fisik seperti material, bahan, teknik yang digunakan dapat mempengaruhi kualitas keindahannya. Nilai estetis visual juga teridentifikasi dari struktur *form* mulai kesatuan, kompleksitas, dan intensitas. Pengorganisasian elemen-elemen rupa dalam struktur yang menyatu, menyajikan kerumitan dan kejelasan ungkapan menghasilkan stimulus rangsangan yang menarik secara afeksi, perseptual dan kognisi.

Metode seleksi berbasis karya seni yang dilakukan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art ini sejalan dengan teori estetika yang memusatkan kualitas keindahan bertumpu pada obyek fisik karya seni. Teori obyektivitas ini menyatakan bahwa keindahan estetik hanya melekat pada properti intrinsiknya (warna, bentuk, dan irama, dan unsur rupa lainnya). Semua penilaian tim seleksi berpijak pada properti fisiknya. Mereka bisa memperoleh pengalaman estetik, bisa membaca makna, dan menangkap pesan atas dasar kehadiran simbol yang tercipta melalui konfigurasi elemen rupanya.

Pertimbangan sisi apresiator sangat penting untuk mengetahui keberagaman cita rasa atau *taste* yang sedang tumbuh di pasar. Apresiator menyukai lukisan yang subjek atau idiomnya mewakili kekinian dan populer. Tokoh kartunal lebih menarik dibandingkan pemandangan alam, dekoratif, pertarungan banteng, alam benda dan lainnya. Kolektor muda yang berjumlah 70% dari keseluruhan jumlah kolektor adalah sebuah peta pasar yang harus disikapi galeri secara adaptif. Mereka menginginkan idiom yang baru dan mewakili identitas *stylenya*. Estetik visual kekinian dicirikan kesempurnaan warna polos, penggarapan yang detail dan tidak

bervolumetrik. Jefri selaku manager Kiniko Art menyatakan bahwa "Mayoritas anak-anak muda yang baru memulai hobinya sebagai kolektor seni pastinya akan menyesuaikan juga dengan kondisi kantong mereka, jadi kemungkinan karya kontemporer yang akan tetap diburu dengan karakteristik sesuai selera dengan harga terjangkau".

Di samping visualnya yang menarik, lukisan dianggap bernilai oleh apresiator karena dianggap sebagai penanda jaman. Keberadaannya memiliki nilai investasi. Jefri, manager Kiniko Art mengatakan bahwa karya-karya seni kontemporer memang bakal menjadi buruan para kolektor khususnya anak muda. Sebab, karya-karya *old master* memiliki harga yang lebih mahal. Terlebih isu yang diangkat sudah tidak relevan dengan anak muda. Sebagai strategi penjualan, Kiniko Art juga memberikan porsi lebih banyak pada karya seni rupa kontemporer dibanding *old master* dengan perbandingan 70 % berbanding 30 % di galerinya. Kolektor muda sangat menyukai lukisan yang *relate* dengan situasi kekinian.

Fakta-fakta tersebut mempertegas bahwa Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam memilih kelayakan lukisan tidak bisa terpisahkan dari apresiator. Lukisan harus dapat memenuhi selera pasar. Langkah-langkah tersebut selaras dengan teori estetika yang bertumpu pada penikmat. Sebuah karya seni rupa yang kuat ekspresinya apabila apresiator memperoleh adanya pengalaman khas tertentu yang dialami penikmat.

Konteks juga dipertimbangkan galeri dalam memutuskan kelayakan sebuah lukisan. Konteks dapat mengubah nilai-nilai positif atau negatif dari berbagai fitur

atau properti pada sebuah lukisan. Keberanian dan kejelian galeri dalam melihat konteks menjadi dasar penentuan lukisan dipamerkan atau dikoleksi. Sangat menarik jika lukisan dibuat atas pertimbangan situasi-situasi yang terjadi dalam waktu dan tempat tertentu.

Berdasarkan konteks yang tepat, sebuah lukisan dapat memperoleh momentum pembacaan artistik yang tepat sehingga dapat memberikan dampak perbaikan moral atau pencerahan kognisi secara signifikan. Tema isu sosial, lingkungan, keberagaman, *cancel culture*, dan keberlanjutan diangkat seniman agar relate situasi kekinian. Begitu pula, perkembangan teknologi yang pesat sering dijadikan konteks penciptaan lukisan dengan media alternatif. Selain itu, lukisan yang *relate* dengan peristiwa seni yang hebat dapat menghasilkan wacana produksi ide atau gagasan yang kuat. Narasi yang diungkapkan tidak lagi merujuk pada fakta-fakta peristiwa sehari-hari tetapi fakta-fakta peristiwa seni yang menyedot perhatian publik. Peristiwa seni bisa berupa munculnya trend pasar, kemunculan peristiwa seni yang menghebohkan, dan lain sebagainya.

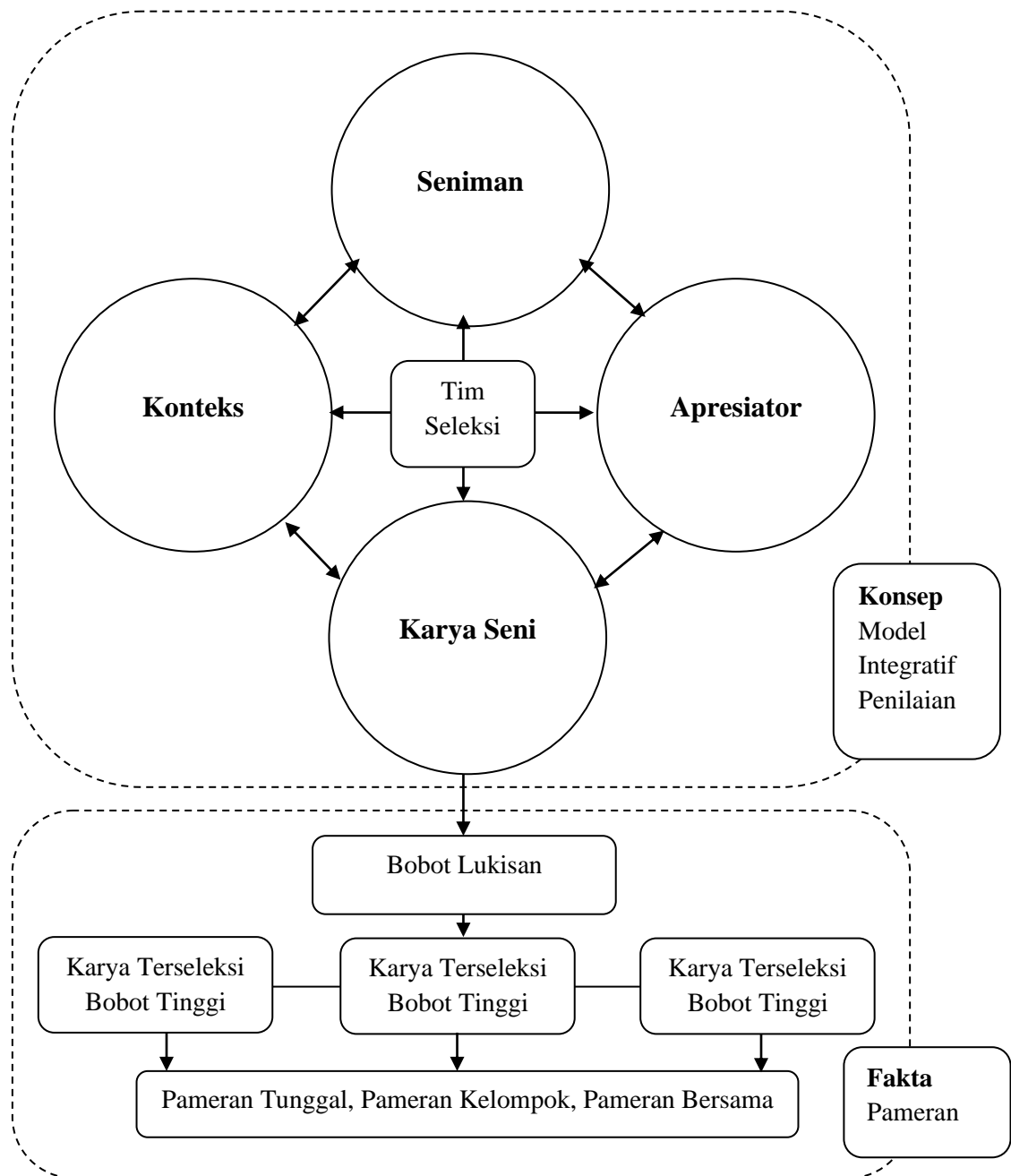
Atas dasar itu, sebuah lukisan agar dapat bernilai tinggi maka galeri akan berkolaborasi dengan kurator untuk mengangkat wacana. Hal tersebut selaras dengan teori estetika yang berpusat pada konteks. Sebuah lukisan sebagai objek tidak bisa dianggap indah atau kategori seni jika tidak ada kehadiran konteks. Sebagai institusi, mereka telah memposisikan kapasitasnya sebagai penentu atau penegas nilai-nilai keindahan dari lukisan yang dibuat oleh seniman profesional, new emerging artist dan seniman bukan arus utama.

Sangkring Art Space dan Kiniko Art terus konsisten ingin mendukung eksplorasi seniman muda pemula. Mengikusertakan lukisannya merupakan sebuah validasi atas benih-benih potensi seninya agar berkembang. Tentu saja tetap bersandar syarat minimal kelayakan lukisan terutama tataran visual.

Tabel 6.19 Model Penilaian Yang Digunakan dalam Menyeleksi Lukisan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art

	Peran Pemilik Galeri			
	Seniman	Karya Seni	Apresiasi	Konteks
Dimensi Penilaian	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Reputasi seniman ▪ Intensi artistik 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Nilai Otentik ▪ Nilai Bentuk ▪ Pesan atau narasi ▪ Teknik ▪ Media bahan ▪ Gaya aliran ukuran 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Selera ▪ Komunitas ▪ Aktualisasi Diri 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gaya yang sedang ngetrend ▪ Simbol Kekinian ▪ Tema kekininan
Model Integratif	Semua aspek pertimbangan baik dari sisi seniman, karya seni, apresiasi dan konteks digunakan untuk mengukur kualitas keindahan lukisan dalam sebuah pameran. Model integratif tidak memprioritaskan sebuah penilaian hanya dari aspek sumber penilaian saja akan tetapi melibatkan seluruhnya. Semua berkontribusi dalam penilaian sebuah lukisan			

Gambar 5.1 diperoleh sebuah fakta bahwa tim seleksi menilai lukisan akan menggunakan pertimbangan estetika yang bersumber dari seniman, karya seni, konteks, dan pasar. Keempat aspek tersebut berkaitan secara terintegratif dalam satu kesatuan sumber justifikasi bobot lukisan. Tim seleksi dalam melakukan penjustifikasian akan menggunakan pertimbangan keindahan dari sisi seniman, karya seni, konteks, dan pasar. Langkah penilaian terhadap empat aspek tersebut tidak dilakukan secara berjenjang atau linear akan tetapi berjalan secara siklus dan reflektif.



Gbr. 6.9 Model Penilaian Lukisan Kontemporer yang Mengintegrasikan Pertimbangan dari Aapek Karya Seni, Seniman, Apresiator, dan Konteks secara reflektif

Penilaian keindahan lukisan bisa dimulai dari karya seni kemudian dilanjutkan ke seniman, apresiator atau konteks. Bisa pula dimulai dari karya seni dilanjutkan ke apresiator, konteks, atau seniman. Tidak ada penjenjangan dalam penggunaan sumber justifikasi nilai keindahan tersebut. Keempat sumber penilaian tersebut tidak didudukan sebagai bagian yang terpisah akan tetapi saling terintegratif dan melengkapi.

Hasil intensi artistik akan bisa dikonfirmasi ke apresiator. Begitupula sebaliknya. Kesan atau hasil pengalaman estetik yang diperoleh oleh apresiator akan dapat dikonfirmasi keselarasannya dengan karya seni. Hal tersebut berlaku pula antara seniman dengan karya seni, seniman dengan konteks, seniman dengan apresiator dan seterusnya. Setiap aspek yang terhubung menunjukkan bahwa proses antara satu aspek ke aspek lain bisa saling terhubung secara langsung dan reflektif. Keberadaan hasil justifikasi dari sumber

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menyadari bahwa justifikasi yang membobotkan pada satu sumber saja maka beresiko tidak diperoleh hasil penilaian yang obyektif. Salah satu pertimbangan aspek tersebut tidak bisa ditinggalkan. Atas dasar itu, sebuah definisi kualitas keindahan seni merupakan hasil integrasi atau campuran dari empat dimensi pokok tersebut. Hal ini selaras dengan pernyataan Davies (2015) yang menyatakan bahwa seni untuk bisa didefinisikan yang dapat memuaskan banyak orang harus bersifat kompleks. hasilnya adalah sebuah definisi yang tidak tunggal akan tetapi mencampurkan dari beberapa definisi tunggal

menjadi definisi yang kompleks. Pernyataan Davies tersebut selaras dengan praktik yang terjadi saat penyeleksian lukisan dalam sebuah pameran.

Lukisan dianggap indah jika (a) jika sebuah lukisan menampilkan sebuah kesatuan, kompleksitas dan intensitas yang dapat teramati dan terindra (b) jika sebuah genre corak lukisan mendapat pengakuan dari publik atau apresiator, atau (c) jika seniman melakukan sesuatu penciptaan didasari intensi artistik dan kesadaran untuk menghasilkan sebuah lukisan yang indah, dan (d) jika sebuah lukisan dianggap indah jika memperlihatkan sebuah signifikansi atau pemberian kontribusi yang penting untuk perubahan sosial atau kondisi masyarakat yang lebih baik. Berdasarkan empat kondisi tersebut, maka penilaian sebuah lukisan harus terintegratif tidak saling melepaskan. Jika keempatnya saling lepas maka keindahan dalam sebuah lukisan sulit untuk kokoh saat divalidasi keindahannya.

BAB VII

**PREFERENSI KRITERIA ESTETIK DALAM PENYELEKSIAN KARYA
LUKISAN PADA PAMERAN SENI RUPA KONTEMPORER DI SEMARANG
GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN KINIKO ART**

Hasil analisis Bab V dan Bab VI memberikan simpulan bahwa pertimbangan keindahan dari aspek seniman, karya seni, apresiator dan konteks merupakan dasar penyeleksian lukisan kontemporer layak dipamerkan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Empat aspek pertimbangan tersebut menunjukkan nilai keindahan lukisan tidak hanya berfokus hal yang fisik tetapi juga non fisik. Sebuah lukisan tidak bisa dipilih hanya berdasarkan kualitas obyektif akan tetapi kualitas subyektif juga. Karya seni sebagai aspek fisik memfokuskan pada kualitas keindahan obyektif karya. Dimensi subjektifitas dari sisi non fisik seperti intensi artistik seniman, pengalaman emosional apresiator dan konteks yang menyertainya semakin menguatkan argumentasi keterpilihan karya.

7.1. Penyeleksian Nilai Estetik Lukisan Berbasis Level Apresiasi

Struktur lukisan yang terdiri atas *subject*, *form*, dan *content* tercipta melalui bahan yang diolah dengan alat dan teknik tertentu. Subjek berciri figur atau alam benda yang dikenali, agak samar dan tidak dapat dikenali. Relasi antar subjek menghasilkan tema tertentu. *Form* yang terstruktur dari berbagai elemen rupa memberikan efek perseptual sekaligus mengimplikasikan makna tertentu. Komponen struktur atas

keragaman lukisan tersebut sangat dipertimbangkan dalam penyeleksian karya sebelum pameran oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art.

Tim kurator menyeleksi karya dengan tahapan apresiasi berbasis pendekatan kritik ilmiah yaitu melalui deskripsi, analisis formal, interpretasi, sekaligus justifikasi. Tim kurator memutuskan kualitasnya setelah menganalisis data yang telah diperoleh dari seniman, karya, publik, dan konteks. Dalam situasi yang lentur, tim kurasi juga dapat memutuskan kelayakan karya yang terkadang hanya bertumpu kepekaan estetisnya. Proses seleksi tersebut sesungguhnya merupakan bentuk apresiasi yang dimulai dari level afeksi berlanjut ke level persepsi dan level kognisi.

7.1.1. Level Apresiasi Afeksi

Level afeksi merupakan respon estetik berupa kesukaan pertama kali saat berhadapan karya seni secara murni tanpa pertimbangan harapan kegunaan, moral, norma, politik, dan lainnya. *Beauty is value positive, intrinsic, and objectified and provides immediate joy without intermediate reasoning or expected practice* (Maritain, 1966; Frijda, 1989). *Broadly speaking, when judging an object unrelated to utility, values or morality, and purely concentrating on an object, an aesthetic attitude is adopted. Holbrook and Zirlin defined aesthetic response as a “deeply felt experience that is enjoyed purely for its own sake without regards to other more practical considerations”* (Holbrook and Zirlin, 1985).

Berdasarkan teori tersebut, setiap proses penyeleksian karya, tim kurasi mengawali level afeksi. Mereka melihat sekilas lukisan tanpa menganalisis struktur formnya. Berbekal pengalaman dan kepekaan yang sudah terlatih, tim kurasi dapat

dengan mudah menyeleksi lukisan dari kesan secara sekilas keindahannya menyenangkan atau tidak menyenangkan. Jika tidak menarik, biasa, kaku, membosankan dan lain sebagainya maka lukisan tidak akan lolos seleksi.

7.1.2. Level Apresiasi Persepsi

Kedua, level persepsi merupakan kemampuan mempersepsi lukisan berdasarkan konfigurasi dari properti (fitur) visualnya. Persepsi muncul karena adanya *familiarity* (kerumpunan), *complexity* (kerumitan), *dinamicity* (kedinamisan) sebagai daya tarik. Teori gestalt menyatakan respon manusia dipengaruhi totalitas persepsi terhadap unsur visual. *Generally speaking, viewing beautiful images will arouse pleasurable feelings and stimulate an arousal potential to determine preferences. The psychophysical, ecological, and collative properties of stimuli, such as familiarity, complexity, or incoherence, determine the arousal potential* (Lin and Chan, 2006; Hagtvedt, dkk, 2008).

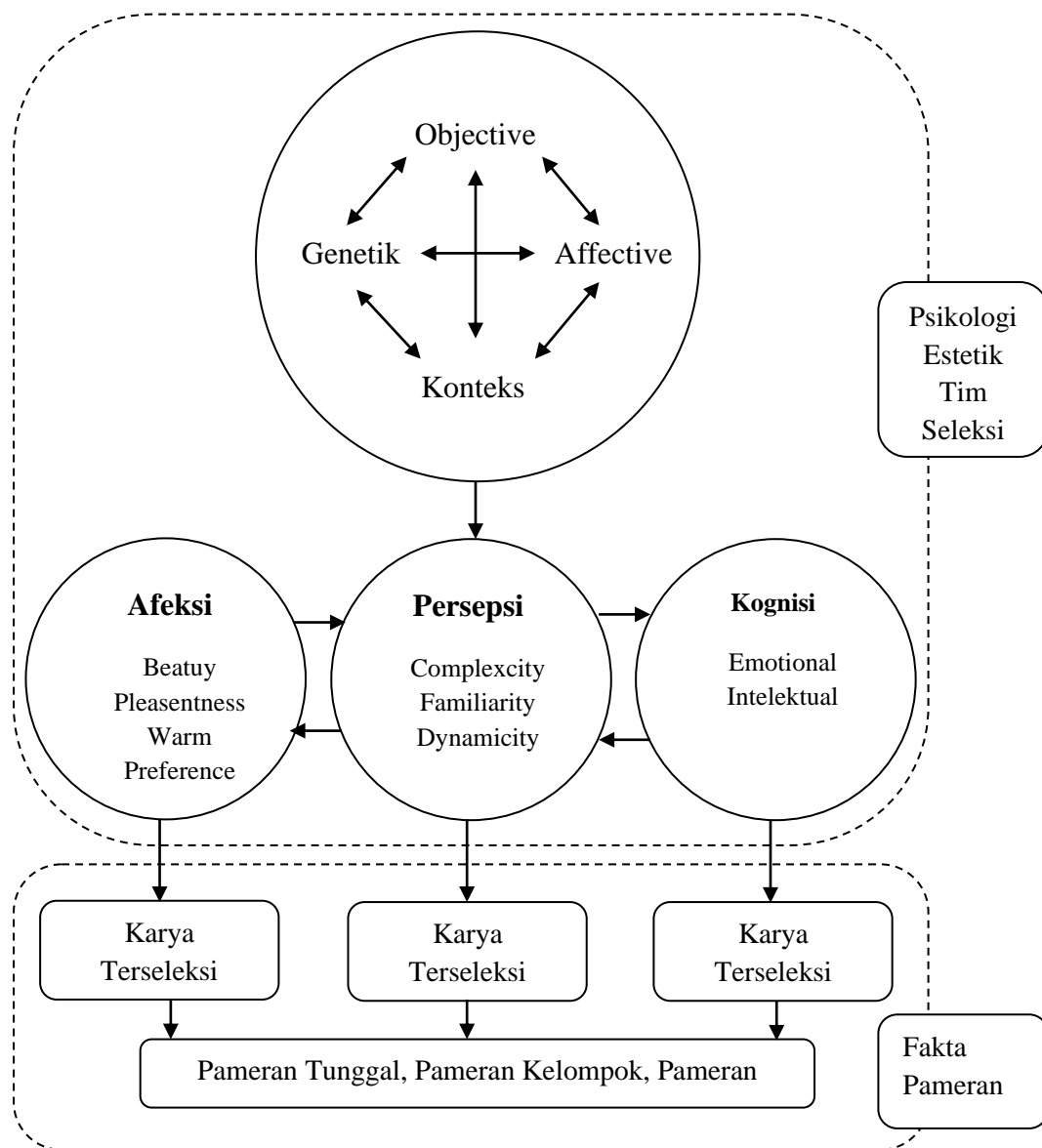
Ketertarikan ini berlanjut ke apresiasi level persepsi melalui *analisis form*. Tim kurasi menguraikan totalitas struktur subjek lukisan menjadi unit-unit yang terpisah untuk saling dihubungkan sehingga memunculkan pola-pola prinsip keindahan visual. Tim kurasi mempersyaratkan kelayakan lukisan jika memuat *dinamicity*, *familiarity*, dan *complexcity*. Berbekal kepekaan, tim kurasi dapat dengan mudah menilai kelayakan lukisannya. Tim kurasi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memiliki pola yang sama dan konsisten penggunaan kriteria estetis visual sebagai syarat utama kelolosan. Dasar konsistensi galeri terlihat pada kualitas visual harus teramati secara langsung. Seberapapun kuatnya

konsep, lukisan harus menampilkan sebuah properti visual yang dapat memberikan kepuasan mata.

7.1.3. Level Apresiasi Kognitif

Ketiga, level kognisi yaitu respon psikologi manusia berdasarkan kemampuan mengidentifikasi pesan atau makna. Level apresiasi ketiga adalah respon psikologis yang melibatkan evaluasi kognisi dan emosi. Pasangan kata yang bisa menjabarkan respon dari tim kurasi adalah *meanningsless-meanningsfull, uninteresting-interesting, unemotional-emotional* (Lin and Chan, 2006; Martindale, 1984). Keberhasilan apresiasi pada level ini jika tim kurasi dapat menafsirkan makna atau pesan yang terkandung di dalam sebuah lukisan. Selain itu, tim kurasi juga berusaha untuk memperoleh informasi seberapa penting signifikansi gagasan yang penting dalam kehidupan manusia.

Gambar 7.1 menjelaskan model seleksi dengan menggunakan pola pengalaman estetik atau respon yang diterima tim seleksi atas rangsangan afeksi, persepsi dan kognisi. Hasil rangsangan tersebutlah yang akan memberikan sebuah keterterimaan tim seleksi atas dampak keindahan sebuah lukisan. Bila level pertama belum memenuhi maka proses seleksi berhenti. Bila level pertama lolos, maka tim kurasi menyeleksi melalui level kedua dan level ketiga yang berakhir kelayakan. Keberhasilan mengapresiasi lukisan dalam tiga level merupakan indikator langkah penyeleksian yang dapat dipertanggungjawabkan secara ilmiah. Penyeleksian karya berdasarkan tiga level pengalaman estetik tersebutlah merupakan penilaian yang tidak hanya bertumpu aspek fisik akan tetapi juga non fisik.



Gbr. 7.1. Skema pola penyeleksian lukisan oleh tim kurasi galeri melalui apresiasi level afeksi, persepsi, dan kognisi berbasis data seniman, karya seni, apresiator dan konteks

Pola penyeleksian tersebut yang melalui proses memahami dan menilai karya merupakan kerja ilmiah. Keraguan penyimpulan nilai estetis visual selalu dilakukan uji konformitas. Teknik konfirmasi dengan mewancarai dan berdiskusi dengan

seniman. Seniman dianggap sebagai orang yang paham dengan intensi artistiknya. Kepastian nilai estetis juga akan menggunakan analisa selera pasar atau apresiator. Terakhir, penggunaan pertimbangan sebuah konteks. Jika sebuah lukisan bersesuaian dengan kondisi kekinian maka semakin layak diikutsertakan dalam pameran. Lukisan diproyeksikan semakin memiliki nilai jual yang tinggi jika diperoleh kesamaan-kesamaan kriteria estetik empat aspek pertimbangan. Hasil akhirnya lukisan yang terklasifikasikan berdasarkan bobot estetikanya hingga berimplikasi terhadap model penyelenggaraan pameran lukisan tersebut baik secara tunggal, kelompok atau bersama.

7.2. Preferensi Kriteria Estetik untuk Penilaian dalam Penyeleksian Lukisan Kontemporer pada Pameran Seni Rupa di Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art

Kreativitas seniman berjalan seiringan dengan dinamika peluang pasar yang besar dan beragam. Peluang prospektif tersebut bagi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art tetap dipelihara secara baik dengan terus memelihara jaringan pasar yang telah dimilikinya. Kebutuhan lukisan tersebut disuplai oleh para pelukis muda yang jumlahnya sangat banyak. Setiap tahun, alumni Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Institut Seni Indonesia Surakarta, Institut Seni Indonesia Denpasar, dan beberapa UNJ, UNNES, UNESA, UNP semakin bertambah. Jumlah seniman bisa mencapai ribuan. Kegigihan, ketekunan, dan kecermatan seniman muda

menghasilkan kemenarikan visual yang beragam. Pusat-pusat komunitas seniman terutama di Yogyakarta dan Bandung serta Bali juga bertumbuhan.

Keragaman keindahan visual yang terekspresikan dalam keragaman gaya, corak, tema, teknik, dan presentasinya tersebut dapat dilihat pada Tabel 6.1, Tabel 6.6 dan Tabel 6.11. Orientasi keindahan yang diinginkan pasar yang beragam selalu muncul dalam dinamika perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia. Dalam dunia komoditas seni sebagai industri pasar, preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam penggunaan kriteria estetik bersifat dinamis. Preferensi kriteria karya sangat dinamis tergantung jenis karya, seniman, tema, dan konteks serta tujuan pameran. Bersesuaian pula dengan hakikat keindahan lukisan yang tidak dapat dinilai dengan kriteria yang selalu sama. Satu kriteria keindahan belum tentu cocok untuk kriteria yang lain. Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam mengakomodasi berbagai jenis lukisan untuk menjangkau berbagai tingkatan apresiasi pasar. Atas dasar itulah, keberagaman pendapat dari sisi apresiator, konteks, dan seniman yang telah digunakan dalam menyeleksi lukisan telah memunculkan berbagai macam kriteria pertimbangan estetik karya sebagai berikut.

7.2.1. Kriteria Visual Estetik

Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art dalam menyeleksi lukisan bertitik tolak keindahan visual. Properti fisik yang kasat mata merupakan parameter utama. Dasar penyeleksian memprioritaskan sesuatu yang hadir daripada hal yang tidak segera hadir. Hal yang tidak hadir adalah sesuatu yang implisit dan hanya

muncul pada subyektivitas pengamat. Visual estetik merupakan kriteria dasar ke tahap selanjutnya. Menurut Heri Pemas dalam kutipan wawancara dengan Soni Triantoro pada *Whiteboard Journal* (2016), seorang praktisi penyelenggara Artjog menegaskan nilai kualitas estetik karya tidak bisa direkayasa jika kualitas fisiknya tidak memadai. Makelar seni tidak akan bermakna untuk memitoskan keunggulan estetik apabila karya tidak memiliki keindahan fisiknya.

Ibu Jenni menyatakan bahwa keindahan visual merupakan anak tangga untuk bisa memahami keindahan-keindahan lain yang lebih kompleks. Davies mengilustrasikan sebagai berikut. Matematika dimulai dengan menghitung dan mengukur, bukan kalkulus. Fisika awalnya berkaitan dengan prinsip-prinsip sederhana tentang gerak, massa, dan sebab akibat, bukan dengan teori string atau relativitas Einstein. Hal yang sama berlaku pada kebudayaan. Kompleksitasnya dapat dikenali melalui karya seni. Struktur kebudayaan dapat dipahami dari yang kasat mata untuk memahami simbolnya (Davies 2009).

Meskipun tingkat apresiasinya beragam, kolektor sebelum memutuskan membeli lukisan akan melihat keindahan visual sebagai daya tarik utama. Hanya beberapa kolektor tertentu yang terkadang sedikit mengabaikan visual karena sangat mengagumi esensi gagasan. Lukisan yang indah secara gagasan bukan berarti tidak keindahan visualnya tidak hadir. Visualnya harus terstruktur visual agar tidak mengganggu kenyamanan mata. Ibu Jenni menyatakan bahwa karakteristik pembeli lukisan diuraikan dalam pendeskripsian sebagai berikut.

Orang awam hal yang pertama kali dilihat mata adalah tampilan visual yang memikat dan indah. Dia akan suka apabila secara sekilas lukisan sudah indah bentuknya. Selain itu, judul lukisan sangat penting. Judul yang sangat indah akan mempengaruhi persepsi orang untuk mau beli. Judul jelek tidak ingin beli. Judul harus dipertimbangkan oleh seniman agar laku. Konsep itu nomor dua. Konsep penting akan tetapi sangat sulit-sulit dicerna. Lukisan *gedhe-gedhe* juga tidak mungkin. Mereka pulang tidak mau lihat yang *serem-serem*. Anggota keluarga juga akan dipertimbangkan sebelum membeli. Sebagai kepala keluarga, era demokrasi ketika memilih lukisan harus dikomunikasikan dengan anggota keluarga lainnya. Dia kan tidak punya otoritas. Ada mertua, ada anak, bukan dirinya saja yang menikmatinya. Rumah kan harus ada kenyamanan untuk seluruh anggota keluarga.

Pernyataan tersebut menegaskan gambaran bahwa kolektor ketika membeli lukisan tidak bisa sepenuhnya mengikuti selera personalnya. Seorang kolektor harus mempertimbangkan beberapa anggota keluarga yang lain. Sebuah lukisan yang dipasang di dinding rumah harus dapat membuat penghuni lainnya bisa menerimanya. Selera-selera pribadi yang terkadang menjadi keinginannya harus dinegoisasikan dengan anggota keluarga yang lain.

Dalam suasana keluarga yang demokratis, hal tersebut wajar dikomunikasikan dengan istri sebelum memutuskan membeli dengan harga yang mahal. Akhirnya pilihan lukisan yang dijatuhkan tidak bersubjek atau bertema yang *serem-serem* atau warna-warna kecoklatan yang kelabu. Mereka lebih menginginkan warna-warna yang cerah, subjek-subjek yang mudah dikenali, ringan dan menarik. Keindahan keindahan visual menjadi bisa diterima seluruh anggota keluarga sehingga lebih universal.

Hampir dalam setiap pameran, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memprioritaskan kriteria keindahan visualnya. Meskipun beberapa

pameran tertentu, kriteria keindahan gagasan lebih diutamakan akan tetapi tetap memerlukan dukungan visual yang terstruktur. Tanpa adanya komposisi konsep yang beratpun tidak akan mudah dipahami.



Gbr 7.2 Sebuah lukisan yang terpilih untuk dipasang di sebuah kantor paling tidak menyajikan keindahan visual yang menarik dan universal karena tamu-tamu sangat berlainan. Contoh sebuah lukisan yang menampilkan keindahan visual di ruang kantor pebisnis Irwan Mussry

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art melihat keindahan visual dari sisi terintegrasinya elemen-elemen rupa dalam satu kombinasi yang utuh. Tentunya, lukisan kontemporer ini bukan asal indah tetapi tetap memerlukan nuansa kebaruan atau kesegaran serta kekinian. pasar yang menginginkan lukisan mulus, cantik, bersih, dan rapi sangat menjadi orientasi seniman muda. Di samping sebagai penghias, lukisan karakter ini juga dapat dikoleksi sekaligus investasi.

Pengamatan obyek fisik yang kasat mata diutamakan sebagai dasar penilaian atas terpenuhinya kriteria visual estetik. Kriteria keindahan karya yang baik dan valid apabila keberadaannya mampu diterima semua anggota masyarakat sehingga berlaku

universal. Visual estetik mengandung tiga prinsip, yakni kesatuan, kompleksitas, dan intensitas (Beardsley). Prinsip tersebut merupakan kriteria obyektif untuk mengevaluasi kualitas lukisan dalam setiap pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art.

Kriteria tersebut bukan penentu kualitas bobot karya akan tetapi pijakan dasar kelayakan keindahan fisik. Tidak setiap karya yang mengandung kesatuan, kompleksitas, dan intensitas otomatis berbobot. Setiap prinsip memiliki level yang berbeda. Kompleksitasnya terkadang rendah namun intensitasnya kuat. Kesatuannya bisa kuat namun kompleksitas dan intensitasnya rendah. Prinsip tersebut akan bekerja sesuai porsi masing-masing. Hal yang dihindari adalah ketika salah satu prinsip yang dihadirkan justru mendegradasikan prinsip lainnya. Ketiganya bukan untuk dipertentangkan. Satu dan lain tidak bisa saling menegasikan akan tetapi saling berinteraksi. Pengulangan, penyederhanaan, dan pengkontrasan merupakan upaya menghasilkan kesatuan, kompleksitas, dan intensitas (Carroll, 1988). Modus artistik ini sesungguhnya adalah merupakan jembatan untuk bisa mengungkapkan narasi atau pesan yang kuat.

7.2.1.1. Kesatuan

Kesatuan tercipta melalui sebuah kombinasi antar elemen rupa yang saling koherensi, membutuhkan dan melengkapi. Tidak ada yang kurang dan tidak ada yang lebih. Kesatuan dapat dipersepsi pada setiap unsur yang saling terhubung dan tidak tercerai berai. Efek kesatuan tidak memerlukan perenungan yang mendalam untuk mengetahuinya.

7.2.1.2.Kompleksitas

Complexity (kerumitan) tercipta melalui penyajian subjek dan elemen-elemen rupa yang kaya akan kekontrasan, sesuatu hal yang antara imajinatif dan tidak kentara saling berpadu. Ketika skala diperbesar lukisan masih menarik. Unsur yang bertentangan dan berbeda tampil secara halus dan tipis. variasi muncul melalui warna, tekstur, bentuk, dan lainnya hingga menjadi lebih hidup (Hekkert, Van Wieringen, 1990). Keberadaannya secara struktural meningkatkan rangsangan harapan dan niat untuk memberikan perhatian terhadap hal-hal khusus maupun yang umum. Berbagai konfigurasi bentuk yang kompleks tersebut akhirnya dapat meningkatkan kesiapan apresiator untuk terlibat secara emosional.

Esti Nurjadin seorang direktur D'Galleerie dalam pernyataan di Instagram [artmoments.id](https://www.instagram.com/artmoments.id) mempertegas bahwa kompleksitas pada lukisan seniman Indonesia sangat menarik bagi kolektor luar negeri. Kekayaan akar tradisi budaya di Indonesia yang sangat beragam tidak pernah ditemukan oleh mereka di dunia Barat. Lukisan Indonesia selalu dapat mengisi ruang pasar di luar negeri karena identitas spesifiknya tersebut. Keberadaan idiom yang diolah menjadikan sebuah daya tarik lukisan Indonesia.

7.2.1.3.Intensitas

Intensitas merupakan kriteria munculnya kualitas atau keadaan emosi tertentu secara jernih dan jelas. Intensitas hampir sama seperti ekspresi yang mendalam. Intensitas akan memunculkan kualitas emosional tertentu secara dominan sehingga dapat mereduksi sesuatu hal yang mirip dengan kehampaan. Tidak menjadi masalah

kualitas apa yang dikandungnya misal seperti suasana hati yang suram atau bahagia, sifat yang baik atau kasar, selama semua itu adalah sesuatu yang intensif atau asli dan penuh kesungguhan (Gie, 1983)

Tim seleksi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam mengidentifikasi keindahan visual didukung dari pengalamannya. Pameran yang berulang-berulang membuat kepekaannya semakin tinggi. Sebagai contoh, Jefri selaku manajer Kiniko Art mampu menjalankan tugas menyeleksi karya meskipun hanya ber*background* lulusan SMA dan bukan ber*background* akademisi seni. Kemampuannya semakin terasah untuk melihat keindahan karya seni seiring intensitas melihat keanekaragam karya seni. Menurutnya kunci keberhasilan karya terletak pada properti visualnya yang menarik dan tidak membosankan. Dalam bahasa yang riil di lapangan maka prinsip kesatuan, kompleksitas dan intensitas itu selalu tereksplisit sebagai sesuatu hal yang menarik, seperti kutipan sebagai berikut.

Apapun karya, menurut saya tidak begitu peduli akan bentuk-bentuk, figur-figur yang dihadirkan. Seabstrak apapun bentuknya, sebuah karya akan menarik dipajang jika membuat mata pengamat merasakan kenyamanan. Kenyamanan saat melihat karena karya tersebut memperlihatkan totalitas bentuk yang menarik baik dari segi unsur garis, warna, tekstur, gelap terang dan berpadu menjadi satu yang khas. Tentu saja kemenarikan karya itu bukan pengulangan-pengulangan dari yang ada. Hal ini, tidak hanya berlaku dari karya lukisan kontemporer yang murah maupun yang relatif mahal.

Chris Dharmawan, menyatakan bahwa karya naturalisme dapat digunakan sebagai pijakan untuk bisa merasakan kualitas karya lainnya yang lebih menarik dan indah. Berikut ini pernyataannya yang dikutip pada tahun 2019.

Dijelaskannya, *taste* terhadap karya kontemporer lain sebenarnya juga sangat biasa. Pada awalnya, biasanya orang suka terhadap lukisan yang beraliran naturalisme. Lambat laun, dikemudian hari bisa dipastikan akan berkembang tidak hanya menyukai lukisan yang tidak sekadar pada tataran visual yang cantik. Namun mereka akan lebih bisa merasakan karya yang beranekaragam. Karena sudah terlalu sering melihat karya banyak seniman, kepekaannya memang akan menjadi berbeda dari orang lain. Baginya, lukisan yang tampilannya beraliran naturalisme sekali justru pada suatu titik di kemudian hari barangkali sudah tidak terlalu menarik lagi.

Pembentukan kepekaan dan intuisi Chris Dharmawan berjalan seiring likalukunnya menapaki bisnis lukisan. Chris mengawali kisahnyanya dengan perkenalannya terhadap dunia seni rupa ketika masih anak-anak. Sejak kecil dia sudah suka sekali dengan dunia seni. Ketika masih sekolah dasar, sebagai kado ulang tahun oleh ibu, dia dihadiahi buku koleksi lukisan Bung Karno pada tahun 1968. Proses kematangan dalam menilai karya juga seiring dengan keinginan berbisnis lukisan yang dimentori oleh Ooei Hong Djien (OHD) selaku kolektor yang punya reputasi di Indonesia. Berikut ini adalah kutipan perjalanan Chris Dharmawan dalam menilai seni yang dikutip dari wawancara padmanews.id pada 19 September 2019

Tahun 1990-an awal, ketika sudah bekerja dan punya duit sedikit, dia sudah mulai berani membeli lukisan. Pertama beli langsung memborong 40 lukisan lebih, soalnya tadinya milik sebuah galeri yang tutup. Bertiga, dengan Ridwan Muljosudarmo dan Hariyanto Yuwono, dia membelinya. Ada lukisannya Lee Man Fong, S. Sudjojono, Dullah, Affandi dan lain-lain. Kemudian dibagi tiga, dan sampai sekarang masih banyak yang dia koleksi. Tahun 1995 Chris berteman dengan teman-teman Ridwan di Magelang. Saat itu mereka berlima, suka ngobrol bareng di Magelang. Waktu itu dr. Oei Hong Djien Sp.PA, atau dikenal dengan panggilan akrab OHD adalah seorang kolektor dan kurator seni rupa Indonesia terkenal asal Magelang yang menjadi mentor mereka lagi senang-senangnyanya karya seni. Mereka selalu bertanya ke dia, seniman mana yang karyanya layak koleksi.

Dia lalu menunjukkan siapa saja orangnya. Nah segeralah mereka berburu. Seminggu sekali mereka bareng-bareng naik mobil berburu lukisan ke Jogja. Karena masih baru dan sedang belajar, selalu saja ada tingkah konyol mereka. “Kalau ketemu seniman yang coretannya kami belum mudeng lalu *surung-surungan, wis kowe wae sing tuku* hahaha...”.

Karya Anton Afganial adalah contoh lukisan populer kekinian yang memuat keindahan visual. Idenya berupa hubungan antara manusia dan alam yang kerap anomali akibat personifikasi manusia dalam menilai sesuatu. Gaya dekoratif yang bauran dengan warna yang terang, datar dan cerah telah memperoleh momentum pasar. Kompleksitasnya terlihat dari keanekaragaman bentuknya seperti seni batik. Subjek organis alam dibuat dari garis kontur tebal dengan penuh warna-warna yang mencolok serta bentuk organis meliuk-liuk. Garis-garis hanya menjadi cara dalam menekankan deformasi dan keliaran dinamika warna. Intensitasnya yang dinamis dan hidup tercipta melalui bentuk organis yang berwarna-warni cerah secara berselang-seling. Pengulangan subjek organis yang diikuti perubahan ukuran dan warna semakin mempertegasnya. Kesatuan diperoleh dari tidak adanya elemen yang terlepas dari elemen lainnya. Kemiripan bentuk yang hampir sama membuat berbagai unsur saling mengikat dan menyatu. Idiom-idiom yang mudah dikenali dan dimengerti merupakan representasi bentuk kekinian.

Corak lukisan kontemporer ini diinginkan pasar karena menghibur dan tidak berat serta perbentukan subjek yang otentik dan unik. Secara psikologi, penikmat dapat memperoleh relaksasi setelah mengapresiasinya untuk menghilangkan ketegangan beban pikiran akibat pekerjaan seharian.



Gbr 7.3. Anton Afganial, *Uncertainty*, Acrylic on canvas, 120 x 120cm, 2021

7.2.2. Kriteria Keindahan Pesan atau Kekuatan Narasi: Pesan Kognitif dan Pesan Moral

Ketiga prinsip obyektif yang dikemukakan Beardseley tidaklah mencukupi sebagai syarat bobot karya. Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan kualitas pesan atau narasi sebagai preferensi kriteria keindahan lukisan. Kualitas pesan memberikan kontribusi langsung terhadap penjabaran dan perluasan orientasi kognitif maupun orientasi moral baik. Pesan dapat pula memberikan pengaruh terhadap emosi seseorang (Goldman, 2005: 187; Markovic, 2012)

Kognisi yang berbobot dapat membuka sudut pandang kesadaran yang baru dan memberikan pengetahuan yang signifikan dan mendalam terhadap sebuah realitas. Nilai instrumental moral terindikator dalam daya persuasinya terhadap masyarakat untuk menjadi lebih taat norma, berbuat baik, dan meninggalkan aktivitas yang merugikan. Pesan moral dapat menghadirkan sebuah kehidupan sosial dan

politik masyarakat yang tenang, kondusif, dan berubah. Pesan moral terkutip dalam pengantar kuratorial pameran bersama Wirid Kebangsaan di Kiniko Art pada 27 Mei-5 Juni 2023 sebagai berikut.

Salah satu yang menarik perhatian dalam pameran ini, adanya pertalian yang mungkin saja tak disadari sepenuhnya oleh masing-masing pelukis, yakni penggambaran sosok manusia digdaya. Dengan suatu dan lain cara, setiap pelukis memberikan suatu proyeksi atas daya hidup, daya tahan, dan daya ilmu dari sosok manusia, baik secara raga ataupun batin. Bagaimanapun juga, kita sangat sadar, betapa tidak mudahnya menjaga agar perilaku berkebangsaan ini tetap asyik. Apalagi, di tengah semakin sering munculnya provokasi untuk bertikai, kita tak jarang merasa hilang segala upaya.

Pesan kognisi, moral, dan emosi tersebut menjadi hal yang pokok untuk dipertimbangkan dalam kelayakan karya. Pesan tersebut terbingkai dalam keragaman tema pameran. Pesan tidak mudah untuk dikonseptualisasikan seniman. Mereka harus paham persoalan tersebut secara mendalam melalui penghayatan intensif karena tidak bisa dipelajari dalam jangka waktu pendek. Sebagian besar pameran, gagasan pesan digunakan sebagai preferensi kedua setelah visual estetik oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Namun demikian, prioritas penggunaannya tidak baku karena memungkinkan pesan atau narasi sebagai prioritas utama terutama bagi lukisan-lukisan yang eksploratif dan eksperimental. Pesan sangat diutamakan manakala dapat memberikan wacana pengetahuan dalam sendi kehidupan yang lebih baru dan menyegarkan.

Dalam praktiknya lukisan kontemporer di Indonesia masih sangat minim gagasan. Gagasan sebagai *content* merupakan persoalan tersendiri bagi seniman. Kondisi tersebut tergambarkan dalam kutipan Ibu Jenni sebagai berikut.

Orang Indonesia kan jarang membaca buku. Apa rajin seniman itu membaca buku. Kan hampir tidak mungkin. Makanya seni rupa kontemporer di Indonesia bukan lebih berorientasi pada gagasan konseptual yang kuat akan tetapi merujuk pada konsep visualisasinya yang kekinian. Seniman Indonesia sedikit yang membaca buku. Seniman lulusan ITB dianggap lebih konseptual daripada lulusan ISI Yogyakarta. Untuk menghasilkan lukisan yang berkonsep kuat harus memiliki pemahaman dan penguasaan karakter yang mendalam atas *subject matter*. Contoh Samsul Arifin. Lukisannya sangat dipengaruhi karena kedekatan dan pemahamannya yang utuh pada bidang konveksi. Orang tahunya bisa jahit sehingga dia sangat paham. Dia punya pengalaman. Melukis adalah memahami apa yang paling ngerti. Kebanyakan hanya lihat-lihat aja. Melukis harus tahu barangnya. Yunizar tidak bisa gambar bentuk makanya naif. Karena dia mengetahui seluk beluk kenaiifan. Tanpa pemahaman yang utuh tidak bisa menghasilkan lukisan yang profesional. Itu pasti jadi. Harus dipelajari, bertemu orang yang mengerti, dan ada proses yang harus dilalui.

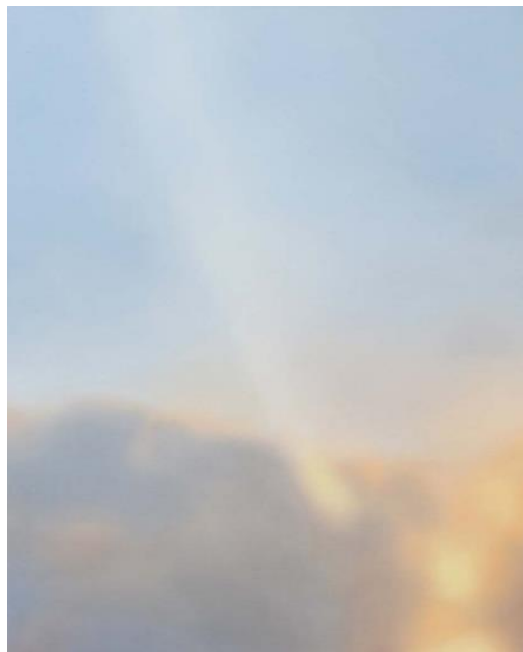
Frida, anak pemilik Kiniko Art, menyatakan hal yang sama, yaitu gagasan diperlukan sebagai satu paket kematangan kualitas keindahan. Harganya bisa mencapai 3 atau 4 kali lipat. Kolektor yang jeli ingin mencari pesan. Mereka seringkali menanyakan dengan pernyataan “ini mau nglukis apa? pesan apa yang ingin disampaikan? Gagasan yang berbobot membuat kolektor antusias ingin membelinya.

Semarang Gallery memiliki orientasi lukisan intelektual yang lebih tinggi dibandingkan Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Seringkali dalam pameran new emerging artist dari Bandung, gagasan ide atau narasi menjadi preferensi utama dengan mensyaratkan keindahan struktural form meskipun bukan yang pokok. Memunculkan ide yang berbobot dapat menghidupkan dan memajukan karya seni.

Peningkatan kualitas lukisan yang lebih intelektual telah diupayakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art melalui serangkaian pameran lukisan-lukisan provokatif. Event pameran lainnya yang menjadi penyangga, salah satunya adalah *Art Jog*. Heri Pead sebagai pendiri Artjog, sebuah event akbar pameran seni rupa kontemporer setiap tahun di Yogyakarta menyatakan bahwa pameran Artjog melahirkan berbagai lapisan dan spektrum apresiasi, baik sosial maupun kultural. Bukti yang paling nyata adalah jumlah seniman muda yang meningkat dari tahun ke tahun pasca Artjog dan pengunjung makin banyak dari waktu ke waktu. Setelah melihat karya provokatif, pengalaman kognisi seniman semakin meningkat dan tertantang melahirkan karya yang lebih kreatif. Mereka terdorong menciptakan peristiwanya sendiri dengan harapan. Bukti peningkatan lukisan intelektual tersebut juga atas bukti penerimaan publik yang semakin banyak dan antusias mengunjungi Artjog.

Karya yang lebih mengutamakan gagasan terlihat dari lukisan Tara Astari Kasenda lewat judul *Odayeri* yang dipamerkan di Semarang Gallery. Ia ingin kembali dengan gagasan para impresionis pada abad ke-21. Karya ini merupakan hasil pengamatan perubahan cahaya di langit kota Paris dan bagaimana hal itu mempengaruhi lingkungan. Tara ingin menunjukkan pengetahuan baru bahwa langit terdiri varian rona warna yang dapat teridentifikasi dari teknologi. Setelah difoto, dilanjutkan bantuan *software photo editing* dan *coding* maka diperoleh warna langit secara impresionistik sehingga aktualisasi warna akan lebih mudah dieksekusi. Karya seni bukan hanya digunakan untuk merepresentasikan keindahan alam gelora langit,

awan, serta sinar matahari akan tetapi justru menegaskan bahwa dalam langit sejatinya banyak sekali warna yang terkandungnya. Kebenaran dalam karya ini terletak beragamnya warna pada sebuah langit. Kebenaran tersebut lebih mudah ditampilkan pada palet warna pastel yang lembut. *Sense* kenyamanan merupakan efek yang kedua karena bukan prioritas.



Gbr 7.4 Tara Astari Kasenda, *Odayeri*, *Oil on Canvas*, 81 x 65 cm, 2020

7.2.3. Kesesuaian Isu Kekinian (Sosial, Politik, Lingkungan, dll)

Jefri, selaku Manajer Kiniko Art mengatakan kolektor muda sangat menyukai lukisan kontemporer karena karena *relate* atau sesuai dengan situasi kekinian. Lukisan semakin berbobot apabila merepresentasikan posisi keberpihakan seorang pelukis dalam isu sosial atau politik tertentu. Publik dapat memperoleh pencerahan yang sebelumnya tidak diperolehnya. Ada banyak contoh lukisan kontemporer

bertujuan memenangkan simpati publik terhadap korban diskriminasi rasial, penderita sakit, pekerja yang tertindas, dan lainnya. Lukisan dianggap menarik apabila mampu mempertahankan sebuah nilai-nilai idealisme dari situasi sosial, ekonomi, dan politik yang masih timpang. Mempertahankan kondisi-kondisi yang ideal dari situasi-situasi yang tidak ideal dapat diwujudkan dalam gambaran-gambaran pada sebuah lukisan secara dramatis, lucu, ekspresi, humor, tragis, dan lainnya. Kekuatan simbolik imajinatif mampu mengubah atau mempengaruhi orang lain dalam tujuan yang diinginkan.

Lukisan yang memberikan pernyataan personal tentunya disertai riset dan kajian yang mendalam. Sebagai seorang pelukis harus bersedia mempelajari hal-hal baru secara umum dan menspesifikasi kepada hal-hal yang lebih khusus. Pelukis harus mampu menciptakannya. Selaras ungkapkan Danni Febriana, selaku seniman lukis kontemporer bahwa setiap lukisan kontemporer bisa mewakili jaman.

Keberadaan lukisan adalah sebuah penanda jaman. Keberadaan lukisan merupakan dokumentasi sebuah peristiwa yang sedang terjadi. Atas dasar itu, lukisan kontemporer yang dapat memaknai peristiwa aktual untuk dituangkan dalam wujud seni dapat memiliki keunggulan tersendiri. Pada kenyataannya, kreativitas seniman dapat terpetakan berdasarkan relevansi lukisannya dengan isu aktual keseharian yang bisa sangat beragam. Terdapat seniman yang teguh menganggap nilai aktualitasnya terletak pada isu-isu politik. Terdapat pula seniman yang konsentrasi nilai aktual pada keragaman bentuk tokoh, animasi, kartun yang sedang populer, dan lain sebagainya. Mereka punya jalur masing-masing. Menurut saya inilah kontemporer yang pluralistik.

Contoh lukisan yang menampilkan isu kekinian adalah karya Gilang Fradika yang berjudul *fragment* yang dipamerkan di Semarang Gallery. Lukisan

menampilkan warna cerah, garis sensual, tokoh ajaib, surealis dan imajinatif. Elemen alam dan budaya seperti dedaunan, kain dan bunga membentuk monster yang aneh namun terlihat cantik. Lapisan berbagai subjek mulai anatomi tubuh manusia hingga sentuhan *pop culture* mampu menciptakan keingintahuan dan kemisteriusan tersendiri bagi para penikmat.



Gbr. 7.5 Gilang Fradika, *Fragment (Even-in-the-quietest-moment)*,
Acrylic on Canvas, 150 x 200 cm, 2020

Di samping kekuatan visualnya, lukisannya mengandung cerita naratif kisah-kisah fantasi. Menggabungkan mitologi dengan kenyataan. Lukisan menyimpulkan refleksi puitis tentang masyarakat saat ini yang menghabiskan banyak sumber daya hanya untuk memenuhi kebutuhan dan minatnya, tanpa mempedulikan alam. Isu yang relevan dengan kekinian, membuat lukisan menjadi kuat bobot kualitasnya. Fenomena banyak ditemukan orang yang menghabiskan banyak sumber daya hanya untuk memenuhi kebutuhan dan golongannya tanpa mempedulikan alam.

7.2.4. Inovasi atau Kebaruan

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art sangat mengapresiasi jika memuat orisinalitas atau keotentikan. Keotentikan ini merupakan preferensi keempat setelah keindahan visual dan pesan serta isu kekinian. Semakin berbeda semakin bernilai jual tinggi. Visual dan pesan yang kuat tetapi miskin inovasi berakibat penerimaan pasar yang rendah. Komoditas seni tidak bisa dilepaskan dari nilai otentik. Pengulangan-pengulangan dalam lukisan menjadikan dunia seni rupa tidak berkembang.

Inovasi merujuk kebaruan berbagai aspek lukisan. Banyak hal dalam sebuah karya seni yang bisa untuk dieksplorasi sebagai inovasi (Martindale, Moore, and West, 1988; Berlyne, 1970; Furnham & Walker, 2001). Seni lukis tradisi telah memunculkan pola yang diulang-ulang secara konvensional dan konservatif seperti proses, struktur karya, medium, konvensi nilai, dan sejenisnya. Metode meniru karya maestro jamak dilakukan. Seiring waktu, praktik seni lukis tidak lagi meniru. Seniman *avant-garde* meninggalkan semua langgam yang pernah ada menuju kebaruan eksploratif. Seni lukis mulai menyimpang begitu jauh dari asalnya hingga hanya seni konseptual dan identitasnya. Batasan yang spesifik dan tidak universal menjadikan seni rupa kontemporer sulit diukur. Kebaruannya tidak terhingga. Mencomot, mendaur ulang aliran, gaya atau corak yang dicampur aduk adalah upaya-upaya artistik yang tiada henti. Menghindari generalisasi semakin berupaya menjadikan karya berinovasi.

Tipologi inovasi bisa berupa menolak kemapanan modus artistik lukisan sebelumnya yang dianggap populer. Nilai standar estetika sebelumnya dibongkar untuk dipertanyakan relevansinya dengan perkembangan kekinian. Cara-cara penyajian lukisan semua dapat berkontribusi terhadap pemerolehan keotentikan. Simbolisasi yang berbeda dapat memberikan rangsangan pengamat tertarik menelusurinya. Simbol intuitif dan personal memberikan daya perbedaan. Selain itu, keunikan bisa pula diupayakan melalui pengkomposisian fitur atau elemen rupa secara eksploratif dan eksperimentasi hingga memunculkan impresi yang beda.

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menyadari berbisnis lukisan adalah menjual dan mempromosikan orisinalitas. Menjalankan bisnis seni dapat menjadi keuntungan yang cukup besar dibandingkan kerajinan. Ukuran besar, jumlah yang banyak, produksi massal tidak bisa disamakan dengan lukisan yang dikerjakan personal dan berukuran kecil. Memanfaatkan kepercayaan pelanggan harus disertai keunggulan otentik pada karya (Leder, 2004). Wacana kontemporer memberikan ruang yang tidak terhingga untuk ditanggapi dalam proses kreatif seni akibat tidak konsistensinya seni itu sendiri.

Inovasi dapat muncul melalui bermain dalam wilayah yang masih sangat sulit dibedakan antara seni dan tidak seni. Area abu-abu menjadi pertarungan gagasan seniman untuk diterima publik atau tidak. Wilayah eksperimental ini sangat beresiko jika tidak dilandasi atau pemikiran ideologis yang kuat pelukis. Frida ingin mengembangkan galeri Kiniko Art dengan pameran lukisan yang tidak asal indah akan tetapi punya inovasi. Pengalaman yang sudah hampir 5 tahun dalam mengelola

dan mengembangkan Kiniko Art bersama Jefri selaku manajer membuatnya semakin peka terhadap kebaruan lukisan. Frida menyatakan bahwa eksistensi dan reputasi Kiniko Art perlu ditingkatkan salah satunya dengan memamerkan lukisan yang unik atau berbeda dari lukisan sebelumnya.

Kiniko Art melihat peluang itu dengan memberi kesempatan seniman muda yang berhasrat idealis melalui program pameran Darah Muda. Salah satunya adalah DarahMuda#4 yang berlangsung 25 Oktober-8 November 2021. Pengantar kuratorialnya mengungkap sisi yang mempertanyakan antara seni dan tidak seni sebagai bagian yang tidak terpisahkan dari kreativitas. Berikut ini penggalan pengantar kuratorial tersebut.

Selain tentang kesenimanannya, wacana tentang seni dan bukan seni tetap menjadi salah satu isu wacana dalam seni rupa. Seniman yang memiliki kesadaran atas hal itu, kerap bermain-main dalam wilayah kaburnya batas-batas tersebut. Pertanyaan-pertanyaan yang muncul adalah tentang bagaimana seni dinilai, fungsi dan dampaknya.

Salah satu contoh lukisan dari sisi kebaruan yang dipamerkan di Semarang Gallery adalah karya Evi Pangestu. Seniman muda yang lulus dari Program M.A., Seni Lukis, di *Royal College of Art*, London dan BA dalam Jurusan Fine Art di Birmingham School of Art, Birmingham selalu menginvestigasi tentang pemberontakan dan kontrol dalam konvensi seni lukis untuk menghasilkan inovasi. Setiap lukisan dimulai dengan kerangka spanram berbentuk kotak persegi empat sama sisi yang kemudian ada beberapa di antara mengalami penambahan dan

pengurangan struktur kayu. Lukisannya menciptakan benturan dan tegangan pada permukaan lukisan ketika dibentangkan oleh kanvas.



Gbr 7.6 Evi Pangestu, *Obvious Settlement*, Acrylic on Canvas
150 x 150 cm, 2022

Penciptaan benturan tersebut justru seringkali *dihighlight* dengan warna cerah sebagai upaya melukiskan kembali bentuk bujur sangkar yang sempurna di atas kanvas. Inovasi ini dilakukan dengan filosofi ide adaptasi. Ide adaptasi, di dunia yang mengharuskan seseorang untuk menyesuaikan diri demi bertahan hidup. Bagaimana ketidaksepakatan dan ketidaktaatan kerap terjadi tetapi seseorang selalu menyesuaikan diri untuk tetap berada di dalamnya. Pada posisi tersebutlah, Evi Pangestu berkarya dalam sebuah ambang batas, untuk menunjukkan posisi karyanya apakah masih bisa disebut lukisan atau tidak.

Perenungan inilah yang ingin diungkapkan lewat karyanya. Sebagai contoh dalam ambang batas antara lukisan dan tidak, keinginan artistiknya dimunculkan

dengan tidak adanya goresan cat warna-warni pada sebuah bidang kanvas. Kekosongan sengaja dihadirkan untuk memancing dialog apresiator untuk menetapkan apakah karya tersebut bisa disebut lukisan ataukah tidak. Ambang batas tersebut, dilakukan dengan menghadirkan kekosongan sekaligus ingin mempertanyakan apakah sebuah lukisan harus ada torehan cat dalam subjek-subjek tertentu yang teridentifikasi. Kekosongan yang rapi memancing stimulus respon emosional untuk selalu berpikir, merefleksi, dan menyimpulkan sebuah pengertian seni lukis yang baru. Filosofi seninya akhirnya membatasi sekaligus membebaskan. Akhirnya, bentuk inovasi ini Evi Pangestu kerap menginvestigasi untuk melakukan pemberontakan dan kontrol parameter konvensional dalam setiap karyanya

7.2.5. Ekspresi Personal

Ekspresi personal terwujud jika pelukis berhasil mengungkapkan ide atau perasaannya dalam cara-cara personal tanpa terkait dengan konvensi-konvensi atau kepakeman kriteria. Sumber ekspresinya bisa berupa keinginan-keinginan yang tertekan dan tidak terpenuhi sehingga pemenuhannya diungkapkan dalam cara imajiner melalui sublimasi, proyeksi dan identifikasi pada sebuah lukisan. Ekspresi personal tidak akan dibiarkan bebas hingga tidak diperoleh hal yang artistik.

Ekspresi diri bukan diproduksi karena prosesnya membutuhkan teknik dan inisiasi ke medium simbolis melalui proses keterlibatan yang rumit. Prosesnya tidak linear akan tetapi berupa permainan timbal balik atau refleksi antara diri dan teknik, antara dorongan intensi dan medium, antara perasaan dan bentuk. Ekspresi diri bukan mengarah pada publikasi atas kepakeman nilai estetik tertentu sehingga dapat

mengarah praktik kemiskinan, reproduksi tanpa ruh, formula, notasi, satuan kuas yang berulang-ulang.

Melalui kapasitas seni, ekspresi personal memungkinkan dapat tercurahkan secara tuntas bagian-bagian dari diri pelukis yang tidak dapat dicapai oleh kegiatan lain. Seperti yang diungkapkan oleh Patemon (1991):

For many thinkers, art is a distinctive medium or form of self-expression, which is distinguished by its capacity to enable us to reach parts of ourselves which other activities cannot reach. Personally, I work off minor irritations bees in my bonnet, by writing letters to the press. Most of these, thankfully remain unpublished. Half of those which are published cause me intense embarrassment. Writing to the press is self-expression, but it does not make contact with what I regard as really significant about the world or myself. If I wanted to express, say, my pessimism about human nature and human lives

Ekspresionisme mengutamakan sensibilitas ketimbang keakuratan terhadap alam. Ekspresionisme, lebih bersifat subjektif karena keindahannya tidak terletak pada objek yang dilukis, melainkan tergantung getaran emosi yang dirasakan penikmat. Keberhasilan menangkap getaran ekspresi tersebut sangat tergantung pada pemahaman dan pengalaman penikmat. Dalam sebuah pembukaan pameran Tunggal Sogik Prima Yoga “Renjana” yang dibuka oleh Chris Dharmawan Buka di Tan Art Space di Gajah Mungkur pada 14 Mei 2023 diperoleh pernyataan sebagai berikut.

Saat ini persaingan di dunia seni rupa sangat ketat. Sementara infrastruktur kesenian, berupa museum, gallery dan artspace untuk ruang pameran sangat terbatas, pertumbuhannya tak sebanding dengan perupa yang ada. Perupa dengan karya-karyanya harus sangat kompetitif untuk bisa berpameran di Gallery atau Artspace. Untuk eksis harus punya karya yang berkarakter atau punya corak individual yang khas. Maka perupa itu tidak bisa diintervensi biar berproses dengan kekuatan individunya

Kutipan tersebut menegaskan karakter ekspresi yang khas dapat dijadikan sebagai modal keunggulan lukisan untuk berhasil dan bersaing dalam peta seni rupa Indonesia. Melalui penghayatan yang khas, seorang pelukis harus bereksperimen yang cukup agar pemilihan medium sesuai ekspresinya. Karakteristik ungkapan lukisan dapat menghasilkan sebuah watak ekspresi personal seorang perupa. Ekspresi ini lebih kepada suatu bentuk ungkapan yang khas karena tekniknya bukan *content* atau pesan (Sumardjo, 2000).



Gbr 7.7 Ayurika, *Pause*, 200 x 200 cm, Oil on Canvas, 2022 dan Bunga Jeruk Permata Pekerti, *Keeping Up with the Tiger#2*, 100 x 110 cm, Oil on Canvas, 2022

Ekspresi personal yang kuat terlihat pada karya Ayurika. Lukisan yang berjudul *Pause* berukuran 200 x 200 cm dengan media *oil on canvas* dibuat pada tahun 2022 dan dipamerkan di Sangkring Art Space menampilkan tubuh dalam ungkapan yang sangat menolak keindahan tubuh umumnya. Ayurika yang lahir pada 1996 di Grobogan Jawa Tengah, belajar seni lukis di Institut Seni Indonesia Yogyakarta dan menetap di Yogyakarta. Ayurika tertarik menghadirkan tubuh yang

bukan dalam asumsi idealis atau pemitosan akan tetapi menghadirkan tubuh berdasarkan realita.

Ayurika berani mengekspresikan tubuh secara vulgar demi gagasan terdalamnya tersampaikan. Narasi perihnya hidup seorang wanita membuat lukisannya tidak harus cantik dan mempesona. Goresannya cenderung kasar, pewarnaan kontras dan *close up* (dekat). Ungkapannya merupakan jati diri ekspresi yang personal. Perwakilan dari sebuah perasaan terdalam dirinya bahwa tubuh wanita tidak selamanya indah dan menggairahkan. Ayurika leluasa mengungkapkan ekspresi personalnya tanpa mengikuti batas-batas yang normal. Tubuh wanita memiliki dimensi waktu dan alam, tubuh wanita memiliki banyak makna termasuk dalam momen proses alamiah dalam persalinan.

Ungkapan yang khas sangat terlihat pula pada karya pelukis Bunga Jeruk Permata Pekerti yang dipamerkan di Sangkring Art Space. Lewat karya *Keeping Up with the Tiger#2* berukuran 100 x 110 cm dibuat dengan *oil on canvas* pada 2022 dapat dilihat ungkapan personalnya. Lukisannya berciri khas warna-warna yang terang, ceria, dan sebagian terlihat kekanak-kanakan. Selain itu, subjek lukisannya menampilkan idiom dongeng sebuah dunia yang tidak riil seperti hewan, figur, tokoh dalam gaya komik dan kartun, dan lainnya dalam bentuk yang membengkak atau menggelembung seperti simbol sesuatu hal yang sinis atau keterbodohan. Hal-hal tersebut ternyata sangat mewakili perasaan terdalamnya terhadap banyak hal di keseharian hidup ada sesuatu hal yang ironi, kebodohan, dan terjadi berulang-ulang. Ungkapan sindirannya yang sangat khas, menggelitik, dan dianggap unik melalui

bentuk tubuh yang menggempal. Perasaannya terdalamnya betul-betul terwakili dengan cara yang sama sekali tidak umum.

7.2.6. Kemenarikan Simbol

Menurut teori komunikasi Roman Jakobson (1896–1982), seorang ahli bahasa asal Amerika, bahwa unsur komunikasi terdiri atas penutur (*sender*), petutur (*receiver*), pesan (*message*), kode (*encoding* dan *decoding*), konteks (*context*), dan saluran komunikasi (*media*). Seniman mengirim pesan kepada publik melalui simbol pada lukisan. Simbol terdiri atas *signifier* dan *signified*. *Signifier* adalah penanda atau form yang berwujud. *Signified* adalah petanda berupa content atau pesan yang ingin disampaikan seniman. Simbol bersifat multiinterpretatif. Tidak ada kode yang pasti untuk dapat mengungkap makna yang tersembunyi (Adam, 1996, Krampen, 1996, Goodman, 1976).

Simbol terklasifikasikan dalam fungsi referensial, emotif, puitik, phatik, konatif, dan metalingual. Fungsi emotif terkait pesan yang sangat berkaitan erat dengan suasana batin seniman. Simbol mewakili emosi. Fungsi puitik merupakan pesan yang mementingkan estetika visual. Fungsi phatik bertujuan untuk mempertahankan proses berlangsungnya komunikasi antara seniman dengan publik. Fungsi konatif adalah pesan yang bertujuan untuk agar pengunjung melakukan respon atas pesan yang telah diterima. Simbol ini dapat mewakili penggugah respon. Fungsi metalingual adalah pesan yang berfungsi sebagai metabahasa yaitu untuk menjelaskan hal-hal yang terkait dengan pesan itu sendiri. Simbol dapat mempertanyakan simbol itu sendiri (Adam, 1996, Krampen, 1996). Fungsi simbol

sangat beragam. Hanya satu fungsi yang paling menonjol, sementara fungsi yang lain mengikutinya tergantung kebutuhan artistik seniman.

Simbol digunakan pula sebagai pengukur keberhasilan lukisan di Semarang Gallery, Sangkring Art Space maupun Kiniko Art. Lukisan dianggap memiliki keunggulan jika seniman mampu menciptakan simbol-simbol yang dapat mewakili sesuatu hal yang tidak dapat diungkapkan dengan sesuatu hal lainnya. Simbol itu betul-betul mampu sebagai sarana akomodasi perasaan atau gagasan seniman secara efektif dan tuntas. Tidak ada hal yang terlewatkan akibat penciptaan simbol yang benar-benar mampu mewakili suasana batin dan pikiran seniman (Patemon, 1991). Begitu pula, beberapa hal dalam penafsiran dan emosional pengamat akan melihat sebuah daya kejelasan dan daya efektivitas simbol dalam fungsi referensi, puitik, phatik, metalingual, dan konatif. Hal tersebut seperti apa yang terungkap dari pernyataan Patemon berikut ini.

We cannot give a literal translation or paraphrase of 'the meaning of the symbol' which we use. If we could, we would not have to use the symbol; as Aniela Jaffé summarizes Jung's position, he has pointed out that 'a true symbol appears only when there is a need to express what thought cannot think or what is only divined or felt' Jung, Man and His Symbols. The creative artist's distinctive ability is the ability to find symbols for the inexpressible, and these are both meaningful (unlike the bass notes or red) yet not interpretable by reference back to what they are symbols of (unlike, say, the Painted Lady). They are evocative of something which can never be (fully) stated, though we may be driven always to try to state what is evoked: driven to render the ineffable effable. But in being so driven we are always in danger of committing what has been called the heresy of paraphrase.

Berdasarkan landasan keunikan simbol tersebut, diperoleh penegasan bahwa Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memilih lukisan seringkali

dari indikator keganjilan-keganjilan simbol. Keganjilan yang diciptakan beberapa di antaranya mampu mengekspresikan sesuatu hal yang sublim, sesuatu hal emosi yang sangat unik. Begitu pula, penafsirannya membutuhkan penghayatan rasa dan pengetahuan logis untuk bisa sesuai dengan konteks dan mendekati kebenaran.

Salah satu karya yang mewakili keunikan simbol adalah lukisan karya Danni Febriana yang berjudul *Merapi: Reading History* berukuran 195 x 195 cm dibuat *charcoal on canvas* pada tahun 2020. Lukisan yang pernah dipamerkan di Sangkring Art Space tersebut membahasakan gagasan dan emosi seniman terhadap seorang penyintas erupsi gunung merapi. Makna terus berjejak akibat simbol yang terungkap saling sublim, imajinatif, sumir, dan ganjil. Komposisi penyusunan simbol yang bersifat paradigmatik semakin tidak mudah mengasosiasikannya. Enigmatik simbol semakin terasa dari sintagmatiknya yang tidak beralur secara linear atau logis.

Menurut Danni sebagai pelukis, *charcoal* berfungsi sebagai simbol. *Charcoal* tidak hanya mewakili emosi pribadi akan tetapi juga emosi orang lain. Warna hitam putih yang dihasilkan lewat *charcoal* diidentikan dengan peristiwa-peristiwa tarumatis yang cenderung dalam suasana yang gelap hanya ada warna, hitam, putih, atau abu-abu yang kelam. Dalam konteks fungsi simbol yang dihadirkan tidak hanya fungsi referensial atau mengilustrasikan narasi atau peristiwa tertentu, akan tetapi juga puitik, emotif. Tentu saja, fungsi konatifnya mengharapkan penikmat karya dapat berempati dan selalu waspada terhadap bahaya erupsi gunung Merapi. Analisis tersebut mempertegas bahwa keberadaan simbol seperti tersebut mempengaruhi kualitas bobot lukisannya.



Gbr. 7.8 Danni Febriana, *Merapi: Reading History*, 195 x 195 cm, *Charcoal on Canvas*, 2020

7.2.7. Craftmanship/Teknik

Lukisan dapat membuat orang terkagum-kagum karena teknik yang digunakan hampir mustahil untuk dikerjakan manusia. Beberapa lukisan yang dikerjakan dengan tangan-tangan manual yang tinggi atau *craftmanship* merupakan salah satu kriteria pula yang digunakan sebagai preferensi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam menyeleksi sebuah lukisan. Nilai ini terletak pada *manner* atau cara memegang kuas atau alat lainnya dalam penggarapan visual sehingga spesifik kekaryaannya. Keindahan semacam ini lebih mencerminkan obyektifitas dengan ukuran-ukuran penggarapan yang hampir sama untuk semua orang. Salah satunya, penggarapan yang detail biasanya akan sepatat jika menghasilkan kemiripan antara hasil dengan objek yang ditiru. Teknik menitikberatkan pada kesamaan antara gambar

dengan kategori yang telah terprogram dalam memori pengamat. Nilai kekriyaan atau kesempurnaan teknisnya menjadi penentu penilaian lukisan.

Kemampuan teknis tidak hanya kecakapan atau keahlian menorehkan cat yang berwarna-warni pada lukisan secara rapi dan bersih akan tetapi seorang pelukis yang memiliki kemampuan memodifikasi subjek tertentu menjadi lebih unik. Hal tersebut seperti diungkapkan Chris Dharmawan pada sambutan pembukaan pameran Tunggal Sogik Prima Yoga “Renjana” di Tan Art Space di Gajah Mungkur pada 14 Mei 2023.

Kemampuan teknis yang dimiliki Sogik seperti kemampuannya mendeformasi ruang dan bentuk adalah modal. Ditambahkannya dalam dirinya selalu mendramatisir visual supaya mampu memunculkan rasa damai, sahadu, tenang, sepi, dan perasaan cinta yang mendalam. Gairah dan hasrat dalam melukis berkaitan dengan pemilihan tema dan objek, permainan komposisi, deformasi ruang dan bentuk, dan permainan sapuan kuas untuk menampilkan citra estetik yang khas. Tentu saja harapannya supaya pengamat, penikmat, apresian, ikut larut dalam suasana yang dimunculkan dalam karya lukisan tersebut.

Lukisan Anggar Prasetyo *Face of Patience #3* yang dipamerkan di Semarang Gallery dibuat dengan teknik inovatif melalui perpaduan teknik patung dan lukis. Patung dibuat terlebih dahulu kemudian dicetak pada kain yang tipis hingga diperoleh jejak-jejak wajah manusia, figur, simbol lainnya. Untuk menyempurnakannya, maka ditambah dengan semprotan *air brush* agar diperoleh bentuk yang lebih detail. Meskipun secara tampilan visual tidak begitu atraktif dan menarik, akan tetapi apabila diperhatikan dan ditelisik lebih dalam maka akan ditemukan teknik yang baru karena memberikan kesan seperti ada patung di dalam kanvas lukisan.



Gbr. 7.9 Anggar Prasetyo, *Face of Patience #3*, *Mix Media, Acrylic on Canvas*, 145 x 145 cm, 2020

7.2.8. Penggunaan Material Alternatif

Semarang Gallery, Sangkring Art Space, dan Kiniko Art menyadari bobot keindahan lukisan ditentukan banyak faktor. Lukisan yang indah visual dan kuat pesannya semakin tereduksi nilai atau daya tahannya jika tidak didukung penggunaan material yang baik. Dalam pandangan umum, bahwa lukisan cat minyak menempati harga yang paling mahal dibandingkan lukisan berbahan cat akrilik. Sekarang ini, cat akrilik dianggap sebagai bahan yang dapat mempertahankan aura visual karena terbuat dari material yang semakin berkualitas. Tidak ada perbedaan signifikan kualitas lukisan berdasarkan klasifikasi cat minyak dengan cat akrilik. Namun gambar masih dianggap minor dibandingkan lukisan hanya karena pensil kurang menarik. Hal ini tidak terlepas asosiatif umum, bahwa cat yang berwarna-warni dapat memberikan sensasi yang lebih kuat. Pameran di Sangkring Art Space, Semarang

Gallery, dan Kiniko Art tidak pernah menganggap penggunaan material cat akrilik atau cat minyak sebagai daya ukuran sebuah kriteria keindahan.

Mereka justru sepakat penggunaan bahan atau material alternatif di luar bahan baku tersebut dapat memberikan daya kejut sehingga berimplikasi pada peningkatan harganya. Material alternatif yang ditambahkan pada lukisan seperti benang atau plastik dapat memberikan sensasi yang membentuk asumsi dan pemahaman baru. Sebagai contoh penggunaan material tidak konvensional terkutip pada pengantar kuratorial pameran Darah Muda#4 pada 25 Oktober-8 November 2021 di Kiniko Art sebagai berikut.

Pada pameran DarahMuda#4 kali ini, Kiniko Art memilih dua orang seniman muda dengan fokus kekaryaan yang berpusat pada material yaitu, Widi Pangestu dan Faellerie. Widi pangestu merupakan seorang seniman muda yang konsisten berkesenian menggunakan medium kertas. Karya-karya Widi bersifat eksperimental yang menguji kertas dalam banyak hal seperti ketahanan, bentuk, warna, tekstur, dan lainnya. Dalam karya Widi, kertas tidak hanya menjadi medium, melainkan merupakan objek yang sekaligus mewakili gagasan berkeseniannya. Widi menilai bahwa kertas merupakan sesuatu yang dekat dengan manusia, kertas memiliki singgungan sejarah, tradisi, dan budaya yang turut membangun dan menandai peradaban umat manusia. Sudut pandang Widi menilai kertas mewakili gagasannya yang mengadopsi sifat, nilai, dan fungsi dari kertas. Dalam praktiknya, Widi membuat kertasnya sendiri, menguji, dan melakukan riset material maupun artistik untuk menghadirkan kertas sebagai bagian dari karya seni.

Chris Dharmawan mengapresiasi perupa yang tekun, konsisten dan berani bermain-main dengan media alternatif. Berbagai media alternatif membuka kemungkinan menyalurkan ekspresi. Seni memiliki keterbukaan yang demokratis. *Rolling doors* berbahan alumunium digunakan Anagard sebagai pengganti kanvas

pada karya berjudul “Seperti Sebuah Mantra”. Sebuah material yang ditemukan di toko pinggir jalan dan biasa digunakan media street artist sengaja ditampilkan dalam sebuah ruang di dalam galeri. Perubahan konteks kehadirannya dari ruang terbuka di jalanan ke ruang galeri telah membawa daya kejut yang menarik. Perupa yang sering membuat mural ingin membawa sesuatu dunia luar yang inklusif menjadi eksklusif. Benar-benar membawa keterpesonaan yang dapat mengubah cara pandang seseorang.



Gbr. 7.10 Anagard, Seperti Sebuah Mantra, 110 x 223 cm,
Stencil, Spray Paint on Alumunium, 2022

7.2.9. Tema

Tema merupakan pokok isi yang dibicarakan atau ingin disampaikan oleh seniman ke publik. Tema mencakupi ide umum dan ide khusus. Ide umum adalah hal-hal yang sifatnya banyak dikenali secara universal, menggambarkan cerita-cerita besar atau umum dari sesuatu atau peristiwa kejadian di kehidupan sehari-hari. Ide khusus

merupakan penggambaran hal-hal yang spesifik dan unik karena cara pemerolehannya dilakukan berdasarkan sudut pandang yang tidak seperti umumnya. Adapun kriteria tema umum meliputi peristiwa kebudayaan umum dalam suatu wilayah, penggambarannya memiliki pola yang skematik sehingga mudah dikenali, ungkapkan klisenya sering digunakan sehingga tidak memiliki daya modifikasi lagi, dan dibuat secara berulang-ulang. Tema atau pokok isi khusus memiliki ciri penggambaran peristiwa kebudayaan yang lebih detail dan spesifik, pola penggambarannya mudah dipahami akan tetapi bukan merupakan tiruan dari karya lain, tidak mudah ditebak namun memiliki pemikiran yang mendalam. Selain itu, terdapat tema yang sangat langka dan diungkapkan secara detail dengan kualitas pemikiran yang kuat.

Kriteria tema juga beberapa kali digunakan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam memilih lukisan sebelum dipamerkan. Tema yang langka dianggap sebagai salah satu penentu kemenarikan lukisan. Apalagi jika lukisan tersebut memenuhi syarat kriteria yang lain maka akan sering dijadikan ikon primadona materi pameran. Beberapa tema komentar kondisi sosial, budaya politik kehidupan yang kekinian, dan drama kehidupan dengan disertai penyajian yang sangat langka dianggap memiliki nilai artistik yang tinggi nilainya.

Sedangkan tema-tema pemandangan alam, fantasi, mitos, legenda, religius, kehidupan sehari-hari, keluarga, lingkungan, binatang dan alam benda serta ketelanjangan dianggap umum. Meskipun tema dapat dikelompokkan dalam khusus dan umum akan tetapi tidak bisa dikatakan bahwa tema pemandangan lebih jelek

daripada tema revolusi atau refleksi persoalan keseharian. Kemerarikan tema bisa pula didukung makna, atau struktur formal. Setiap galeri memiliki cara pandang yang tidak sama. Setiap tema apapun dapat memiliki nilai yang berbobot dan lebih bernilai tinggi jika memuat penggarapan yang khas.

Jefri sebagai manajer Kiniko Art menyatakan sebagai berikut. “Pemilihan lukisan yang saya lakukan tidak pernah menyeleksi berdasarkan tema sebagai prioritas. Saya anggap semua tema memiliki segmen pasar masing-masing. Semua lukisan dengan tema apapun bagi saya layak dipamerkan asal secara visual tampil meyakinkan. Atas dasar itulah, Kiniko Art sebagai galeri harus pinter-pinter mencari segmen pasar.

Begitu pula, pemilik Sangkring Art Space, Ibu Jenni sangat menghargai keragaman tema. Tema yang menurutnya *still life* jika disajikan dengan cara-cara yang baru dan belum pernah ditemukan corak sebelumnya, akan sangat prospektif untuk dijual. Tidak semua lukisan yang bagus dan menarik bertema berat-berat seperti politik atau tragedi sosial dan lain-lain. Tema-tema tersebut dapat laku di pasar memang karena keberadaannya lebih ditempatkan sebagai penghias ruangan yang harus diterima oleh seluruh anggota keluarga.

Hal yang sama juga disampaikan oleh Wisnu selaku manajer dari Semarang Gallery. Sesungguhnya, semua tema sangat menarik untuk dipamerkan. *Positioning* Semarang Gallery sebagai galeri yang ingin memelopori kemajuan kontemporer di Indonesia, keberadaan tema lukisannya menunjukkan kecenderungan yang cukup berbeda dengan Sangkring Art Space dan Kiniko Art. Semarang Gallery lebih

menyukai tema-tema hal-hal yang terkadang sangat remeh-temeh. Bukan hal-hal yang menceritakan sesuatu hal yang dramatis. Tema-tema artefak benda-benda keseharian justru sering mendapat porsi untuk ditampilkan dalam pameran. Hal tersebut dapat dimengerti karena keberadaannya justru ingin menunjukkan konsep kognisi yang sangat kuat.



Gbr. 7.11 Maryanto, *Anthropogenic*, 200 x 300 cm, *Acrylic on Canvas*, 2022

Di samping berbagai keunggulan yang lain, tema yang bersesuaian dengan kondisi atau peristiwa yang sedang terjadi atau aktual dapat menambah bobot lukisan. Salah satu contoh lukisan yang bertema situasi kekinian dan dianggap menarik saat ini adalah tema lingkungan. Mengangkat persoalan tersebut dapat menaikkan bobot lukisan. Lukisan Maryanto yang berjudul *Anthropogenic* berukuran 200 x 300 cm dibuat dari acrylic on canvas pada tahun 2022 adalah contoh bertema ekosistem. Proses pembuatannya dimulai dengan menghitamkan seluruh canvas, hingga terlihat seperti kertas foto yang terbakar. Kemudian Maryanto akan mengerik canvasnya tersebut hingga terwujud garis per garis sampai didapatkan hasil citra yang

diinginkan. Subjek-subjek yang dihadirkan dalam hutan merupakan perlambangan dari kritiknya terhadap kondisi tempat tinggalnya ketika masih di daerah sekitar perkotaan Jakarta yang masih banyak hutan. Namun sekarang ini, setelah mengalami berbagai macam pembangunan hutan kota di Jakarta tidak ditemukan lagi. Banyak lahan yang semula hijau menjadi dipenuhi gedung-gedung tinggi. Suara-suara kekritisan dalam lukisan sangat memperoleh momentum dengan peristiwa yang terjadi.

7.2.10. Kriteria Lain-lain (Gaya, Ukuran, Warna, Formalistik)

Kriteria lainnya yang juga sering digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam menyeleksi lukisan untuk dipamerkan adalah gaya, ukuran, warna, atau formalistik. Kriteria tersebut memiliki pengaruh terhadap bobot kualitas lukisan akan tetapi pengaruhnya sangat kecil. Keberadaannya hanya sebagai pelengkap atas kriteria-kriteria sebelumnya. Kriteria ini tidak mampu memberikan bobot kualitas karya secara menonjol.

Lukisan yang beraliran naturalisme dan realisme dianggap menjemukan dan kurang menarik. Bauran antar corak lebih disukai pasar karena lebih fresh dan kekinian. Corak juga dapat memberikan pengaruh harga lukisan meskipun tidak kriteria utama lainnya. Ketepatan memilih ukuran lukisan dapat berkontribusi secara maksimal terhadap keindahan sebuah ruang. Lukisan semakin menarik jika ukurannya sesuai dengan ruang atau yang ada. Ukuran yang besar biasanya semakin mahal dibandingkan dengan ukuran yang kecil. Meskipun hal tersebut bukan sebagai

indikator yang pasti akan tetapi ukuran yang besar dianggap memiliki tingkat kesulitan yang lebih kompleks dibandingkan lukisan yang berukuran kecil.

Begitu pula, elemen rupa tertentu dapat memberikan pengaruh terhadap kualitas karya yang bagus. Meskipun pengaruh warna hanya kecil, pemilihan warna yang tepat dapat meningkatkan efek emosional dan sensasi yang lebih kuat. Akan tetapi jika keberadaannya tidak didukung oleh *skill* teknik visualisasi maka warna juga tidak berdampak. Atas dasar itu, keberadaannya penting tetapi bukan mutlak sebagai faktor penentu keberhasilan sebuah lukisan. Narasi-narasi tertentu semakin kuat apabila dibuat dengan warna yang khusus pula. Warna yang ditorehkan material yang bagus akan memberikan dampak intensitas yang kuat. Secara tidak langsung, efeknya berpengaruh atas kenaikan harga. Begitu pula untuk kriteria lainnya seperti kriteria formalistik atau ekspresionistik, dan lain sebagainya.

7.3. Penilaian Estetik Lukisan Berdasarkan Kriteria Wajib dan Kriteria Relatif

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menyeleksi lukisan dengan kriteria keindahan yang beragam. Masing-masing galeri menilai lukisan berdasarkan karakteristik lukisan secara proporsional. Beberapa lukisan sering diukur dan dinilai dengan kriteria tertentu, namun tidak sedikit pula lukisan tertentu diukur dan dinilai dengan kriteria lainnya. Terdapat kriteria estetik tertentu yang sering digunakan sebagai acuan penilaian namun terdapat pula kriteria tertentu lainnya yang jarang digunakan. Terdapat kesamaan kriteria yang digunakan secara konsisten namun terdapat pula kriteria yang digunakan secara tidak konsisten. Frekuensi penggunaan

kriteria penilaian tidak sama. Hal tersebut menunjukkan bahwa setiap lukisan memiliki keunggulan keindahan yang tidak bisa disamakan antara yang satu dengan yang lain.

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan preferensi kriteria estetika berdasarkan hakikat lukisan sebagai dasar penilaian atas keragamannya. Sebuah preferensi kriteria estetika penilaian yang digunakan disertai pemahaman yang utuh terhadap setiap nilai karya seni tersebut. Preferensi kriteria estetika penilaian sudah menjadi sesuatu hal yang melekat secara alamiah pada tim seleksi galeri. Kemampuan memilih kriteria penilaian yang tepat seiring banyaknya event pameran yang mengharuskan mereka harus menyeleksi lukisan atau karya seni rupa lainnya. Intensitas frekuensi pameran tersebut membuat wawasan, penguasaan teknik, dan pengalaman-pengalaman artistik dan estetik mereka terus tumbuh dan berkembang. Konsep-konsep pengetahuan kriteria penilaian tersebut telah dikuasai secara baik. Begitu pula, secara psikologis tim seleksi telah memiliki level apresiasi yang tinggi baik secara afektif, persepsi dan kognitif. Tidak mungkin keragaman lukisan dapat diamati, dijangkau, dinilai dengan satu kriteria tertentu saja. Kompleksitas nilai keindahan lukisan menuntut tim seleksi harus dapat memilah hakikat keindahannya. Setiap lukisan memiliki keunggulan karakteristik yang berbeda antarlukisan. Suatu keunggulan tertentu belum tentu bisa ditemukan pada lukisan lainnya meskipun keduanya sejenis coraknya.

Kepekaan melihat keunggulan lukisan sebagai modal pengukuran dan penilaian di samping wawasan atau pengetahuan. Setiap kriteria penilaian memiliki

paradigma keindahan akibat cara pandangnya yang memprioritaskan aspek tertentu pada lukisan. Setiap kriteria berpijak pada landasan teori dan landasan empiris yang kokoh dalam memahami hakikat lukisan. Semua kriteria belum tentu bisa digunakan secara bersama-sama untuk satu lukisan yang sama. Tetapi keberadaannya terkadang hanya bisa digunakan secara terpisah pada jenis lukisan tertentu. Penyebabnya, setiap lukisan memiliki keragaman keindahan baik secara obyektif dan keindahan secara subyektif.

Jika semua jenis kriteria penilaian dilakukan secara bersamaan maka bisa dianalogikan terjadinya pemaksaan penilaian hakikat keindahan lukisan. Secara kodratnya, keindahan lukisan memiliki dimensi bentuk dan makna yang variatif dan kompleks. Keragaman bentuk empirik terlihat pada subjek, corak, representasi subjeknya, simbolik, komposisi, teknik, dan lain sebagainya. Keragaman isi atau makna lukisan mulai dari pesan referensial, emosi, kognisi, atau pengetahuan dan lainnya. Diperlukan preferensi yang tepat dan spesifik sehingga analisis dan evaluasi yang dilakukan tim seleksi akan mendapatkan hasil penilaian yang proporsional dan tajam.

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mengukur bobot keindahan lukisan tidak hanya berdasarkan aspek obyektif karya akan tetapi juga aspek subyektif baik dari sisi apresiator, seniman dan konteks. Intensi artistik seniman dalam menciptakan lukisan tidak bisa dilepaskan dari psikologi seniman saat mengekspresikan emosi personal batinnya. Respon apresiator atas kenikmatan dan kesenangan estetis yang diperolehnya setelah berhadapan dengan lukisan

berpengaruh terhadap indikator keunggulan lukisan. Kenikmatan estetis dapat dipicu dari keunikan simbol atau dampak psikologi emosi atau pengetahuan yang diperolehnya dari lukisan. Aspek konteks juga menjadi bagian yang tidak terpisahkan dalam penilaian karya seni. Lukisan lebih bermakna jika berelevansi isu sosial kekinian.

Tim seleksi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan seperangkat kriteria penilaian yang hampir sama dalam menyeleksi materi pameran. Kriteria tersebut berupa pertimbangan visual estetis, pesan, inovasi, ekspresi personal, kesesuaian isu kekinian, simbol, material daya kejut, *craftsmanship*, tema dan lainnya.

Sesungguhnya pengkategorisasian itu bisa diperluas dan dipertajam sesuai perkembangan seni dan kebutuhan galeri itu sendiri. Setiap kriteria tidak bersifat kaku. Sebuah lukisan layak dipamerkan tidak harus memenuhi semua kriteria. Keunggulan kriteria tertentu pada sebuah lukisan tertentu terkadang dianggap cukup layak dipamerkan. Hal ini sesuai dengan pernyataan Winston and Cupchik (1992) yang menyatakan bahwa seseorang yang berpengalaman akan cenderung memiliki selera yang beragam karena dimilikinya dasar-dasar pengetahuan. Tim seleksi galeri akan cenderung memahami secara lebih kompleks atas sebuah karya (Stang, 1975). Sangat dimungkinkan lukisan menarik dipamerkan karena ekspresi personalnya sangat kuat meskipun kriteria lainnya lemah. Misalnya, lukisan ekspresionistik yang mengutamakan sensibilitas pelukis dalam menggambarkan kehidupan batinnya dianggap berbobot. Subjektivitas tersebut dapat dianggap lebih menarik ketimbang

keakuratan alam. Perasaan-perasaan atas pengalaman pribadinya yang sangat personal seringkali sangat dihargai karena mampu menggugah dan mempengaruhi tingkah laku manusia. Dasar-dasar ilmiah tersebutlah yang memperkuat sebuah kriteria ekspresi personal.

Suatu kriteria tertentu dapat sedikit terabaikan atau tertutupi pada lukisan yang menawarkan kelebihan keindahan lainnya. Kemiripan antara objek dengan alam secara realistik dan objektif seringkali dianggap sudah bukan hal yang menarik jika tidak menawarkan kemenarikan simbol atau pencerahan pengetahuan. Selain itu, beberapa lukisan yang menampilkan kemenarikan simbol dan penggarapan yang *craftmanship*-nya layak dipamerkan meskipun cenderung mengabaikan aspek lainnya seperti relevansi isu sosial terkini, tema, corak atau lainnya. Bahkan ada pula lukisan yang mengedepankan tingkah laku secara lebih etis dan religius. Tidak ada kaitan yang pasti suatu kriteria satu dengan kriteria yang lain dalam satu jenis lukisan.

Beragam kriteria tersebut digunakan secara prioritas. Setiap penyelenggaraan pameran terkadang sangat mengutamakan estetika visual namun pelaksanaan lainnya terkadang menonjolkan tema atau gagasan. Kesesuaian kriteria estetika yang ditonjolkan juga menyesuaikan jenis dan skala pameran. Skala pameran yang terbatas baik karya maupun jumlah seniman, galeri berani menampilkan lukisan yang cenderung yang sama kualitasnya. Pada skala pameran yang besar, hampir semua jenis lukisan dengan bobot dan dimensi keindahan yang beragam akan dipamerkan semua karena target publik yang ingin dijangkau lebih luas. Ada beberapa kriteria yang sering digunakan secara bersamaan dan beberapa kriteria digunakan secara

terpisah atau tersendiri. Dalam penyeleksian pameran tertentu, sebuah galeri terkadang lebih cenderung memiliki preferensi utama sebuah gagasan atau ide daripada estetika visual. Pada kasus pameran tertentu lainnya, galeri dapat lebih tertarik menggunakan kriteria visual estetika daripada ide. Bisa pula di antara kriteria tersebut, sebuah lukisan layak dipamerkan karena inovasi atau *craftmanship*nya.

Penelitian ini membuktikan fakta bahwa kriteria penilaian yang sering digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space atau Kiniko Art dalam menyeleksi sebuah lukisan sangat dinamis. Terdapat sebuah kriteria yang tidak konsisten untuk menyeleksi lukisan. Atas dasar tersebut, kriteria estetika yang selalu digunakan sebagai dasar seleksi pameran merupakan kriteria prasyarat utama sebagai kelayakan lukisan. Pertimbangan nilai keindahan tersebut ini dikategorikan sebagai kriteria estetika wajib. Sedangkan kriteria yang kedua adalah kriteria estetika relatif. Kriteria ini sesungguhnya tidak bisa berdiri sendiri secara utuh tanpa disertai prasyarat kriteria estetika wajib. Berikut ini uraian perbedaan antara kriteria estetika wajib dan kriteria estetika relatif.

7.3.1. Kriteria Estetika Wajib

Kriteria wajib merupakan sebuah pertimbangan nilai estetika yang digunakan terhadap semua lukisan yang akan dipamerkan. Kriteria ini digunakan sebagai prasyarat utama sebuah lukisan layak untuk ditampilkan. Keberadaan kriteria ini menjadi dasar obyektivitas keindahan. Sebuah lukisan sudah cukup untuk ditampilkan jika memenuhi syarat kriteria keindahan ini. Memiliki prasyarat untuk dipublikasikan tanpa diseleksi dengan kriteria lainnya.

Secara berulang-ulang dan cukup konsisten Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan kriteria jenis wajib ini sebagai dasar untuk menyeleksi lukisan. Dalam setiap program pameran apapun baik program *Yogya Annual Art* di Sangkring Art Space, program pameran *DarahMuda* dan program *Pameran Maestro* di Kiniko Art akan diseleksi pertama kali dengan kriteria estetika visual. Begitu pula di Semarang Gallery sebagai galeri yang lebih berorientasi ke gagasan, juga tetap menggunakan syarat visual estetika. Namun demikian, pada situasi pameran tertentu terutama pameran berskala kebaruan terutama dari seniman profesional maupun *new emerging artist*, keberadaan kriteria ini dianggap tidak mencukupi. Tuntutan keunikan mengharuskan tim seleksi galeri akan menggunakan kriteria estetika pendukung lainnya.

Kriteria wajib digunakan untuk menyeleksi seluruh lukisan baik seniman profesional, *new emerging artist* maupun seniman biasa atau pemula. Kelayakan sebuah lukisan mereka meskipun secara standar bobot berbeda kualitasnya akan tetapi semua memuat sebuah keindahan visual. Meskipun beberapa lukisan tidak menonjolkan keindahan visual sebagai daya tarik utama akan tetapi keberadaannya menjadi hal pokok dalam sebuah lukisan. Lukisan adalah jenis karya seni rupa yang artefak fisiknya dinikmati dengan cara diindera visual atau menggunakan mata. Oleh karena itu, serumit apapun simbol lukisan, secerah apapun gagasan yang disampaikan, lukisan tersebut harus memuat sebuah keindahan visual. Lewat keindahan visual inilah, seorang pengunjung akan terangsang atau terstimulus untuk menelusuri dimensi keindahan lain yang lebih sumir dan sulit diindera.

Atas dasar tersebut, semua lukisan yang dipamerkan baik di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art telah memenuhi standar atau kriteria wajib. Kriteria wajib ini meliputi visual estetik, gagasan dan isu kekinian. Kriteria estetik visual terdiri atas kesatuan, kompleksitas, dan intensitas. Sebuah lukisan apapun jenisnya untuk bisa layak dipamerkan harus indah secara visual dan memuat sebuah ide atau gagasan tertentu serta menggambarkan peristiwa kekinian. Karena sebagai pijakan dasar atau fundamental, syarat wajib berlaku untuk semua lukisan. Lukisan itu sehebat apapun baik dari sisi simbol, atau kekriyaan jika syarat wajibnya dianggap belum terpenuhi maka tidak akan dipamerkan.

7.3.2. Kriteria Estetik Relatif

Struktur visual lukisan sangat tidak terbatas saat dipersepsi hingga banyak kemungkinan asosiatif bentuk dan interpretasi makna. Berbagai muatan nilai obyektif dan nilai subyektif membuatnya tidak mudah diukur atau dinilai keindahannya secara pasti. Keindahan yang sangat majemuk dan beragam membuatnya tidak bisa dinilai kriteria estetik yang sama. Pada analisis sebelumnya terungkap bahwa proses penyeleksian lukisan yang dilakukan tim seleksi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan dasar yang sama, yaitu kriteria estetik wajib.

Mendefinisikan keunggulan nilai estetikanya tidak mungkin dilakukan dalam kriteria yang homogen. Varian keindahan suatu lukisan dapat diukur atau dikaji berdasarkan spesifikasi bobot keunggulannya masing-masing. Setiap kriteria yang termasuk dalam kategori ini tidak bisa diterapkan untuk menganalisa semua jenis keindahan lukisan. Kriteria ini bukan menjadi persyaratan wajib sebuah lukisan

indah. Keberadaannya tidak dapat digunakan sebagai pembenaran atas keindahan lukisan yang lain. Kriteria estetik ini dikategorikan sebagai kriteria estetik relatif.

Kriteria tersebut digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art setelah kriteria wajib terpenuhi. Kriteria ini bersifat pelengkap dan penyempurna sehingga keindahan yang lebih spesifik dan mendalam dapat terukur. Masing-masing kriteria estetik ini bisa menjadi daya pembeda dan daya dukung keberhasilan suatu jenis lukisan secara maksimal meskipun tanpa keikutsertaan kriteria lainnya.

Kehadiran salah satu jenis kriteria ini bisa didukung satu atau beberapa kriteria-kriteria lain yang saling memiliki keterkaitan. Tidak harus berkaitan dan bisa pula digunakan secara terpisah. Lukisan dapat lebih indah jika memuat beberapa aspek kriteria estetik relatif. Bisa pula tidak harus terkait dengan aspek lainnya. Keindahan bisa diakibatkan memuat sisi ekspresi personal yang kuat atau ekspresi simbol yang personal. Kriteria ini digunakan secara dinamis dan tidak memiliki urutan prioritas dan jumlahnya.

Kriteria estetik relatif muncul sebagai akibat intensifnya tim seleksi pameran dalam menyeleksi lukisan yang selalu menggunakan pertimbangan tidak hanya dari sisi objektif karya akan tetapi juga dari sisi seniman, apresiator dan konteks. Kriteria estetik relatif ini terdiri atas ekspresi personal, relevansi isu sosial, *craftmanship*, teknik, simbol, penggunaan material kejut, kontekstual, tema, dan lainnya .

Penilaian karya seni sangat otonom, spesifik, dan khas. Barret (1994) menyatakan bahwa banyak sekali kriteria yang dapat digunakan untuk menyeleksi dan

mengukur kualitas sebuah karya seni rupa. Terpenting untuk dilakukan dengan memilih kriteria secara terpadu dan selaras hingga tidak bertentangan di antaranya.

With so many criteria, how is one to choose among them? The Choices are difficult, but they must be made. One could hold an eclectic position and accept them all, but some of criteria are contradictory or mutually exclusive. It would not be logically possible. for instance, to hold to both Formalism and Instrumentalism. Formalism holds art to be autonomous, a world unto itself. separate from the social world and outside of moral parameters. Instrumentalism insists that moral issues are very pertinent to art making. This is not to say that Instrumentalist critics would not have any formal demands on art. They would. but form alone would not be enough One might choose to be pluralistic and accept an artwork on its own grounds. That is, one would let the artwork influence which set of criteria should be used in judging it. A feminist work of art would be judged by Instrumental criteria; a formalist piece on Formal grounds: and so forth. The advantage to this position is that one would be very tolerant of a wide range of artworks. Many naive viewers of art hold only to Realist criteria and they very narrowly dismiss most of the art of this century. This is unfortunate. If they were taught a broader range of criteria, they might be able to enjoy a wider range of artwork.

Semua kriteria penilaian yang tersedia harus dicocokkan dengan keadaan faktual karya. Lukisan adalah hasil integratif dari berbagai jenis pengalaman dan akumulatif perasaan dan pengetahuan yang berbasis budaya. Keunikannya bergantung pada kepribadian, pengalaman persepsi dan emosional sebelumnya, pengetahuan yang diperoleh sebelumnya sampai keadaan subjek seniman saat ini. Kesepakatan mengenai penilaian nilai seni tidak akan terjadi mutlak atau tunggal antar tim seleksi penyelenggara pameran. Penentuan lukisan sangat longgar dan dikompromikan dalam diskusi secara intensif. Dialog antar seniman, antar kurator dan pemilik galeri untuk mendapatkan kesimpulan yang bisa diterima semua pihak

merupakan jalan sebuah lukisan layak dipamerkan. Setiap kriteria memiliki relativitas yang tidak bisa diukur secara mutlak.

Temuan di penelitian ini menunjukkan bahwa sebuah kriteria penilaian tidak memungkinkan digunakan secara kaku. Signifikansi temuan dalam penelitian ini menunjukkan bahwa kriteria penilaian dalam lukisan kontemporer sangat pluralistik. Adanya kriteria estetik wajib dan kriteria estetik relatif pada penilaian lukisan semakin mempertegas bahwa selera pasar sangat beragam. Pasar sebagai muara akhir dalam penciptaan seni tidak pernah memprioritaskan jenis keindahan tertentu. Semua tipe keindahan baik secara ekspresi personal, kontekstual, simbolik, relevansi isu sosial, tema, dan corak dibutuhkan segmen pasar yang berbeda-beda pula. Keberadaan kriteria ini juga semakin mempertegas korelasi bahwa pasar sangat membutuhkan lukisan yang terkadang indah secara teknik, tema, visual, gagasan atau emosi tertentu. Semua ragam keindahan tersebut masih diciptakan mengalir oleh pelukis Indonesia.

Gambaran penggunaan masing-masing kriteria baik pada kategori wajib maupun pada kriteria relatif terlaksana secara berjenjang dan reflektif. Berjenjang adalah prinsip penilaian yang dilakukan atas terpenuhinya sebuah syarat tertentu untuk dapat melangkah ke penilaian selanjutnya. Suatu kriteria tertentu tidak boleh digunakan sebelum kriteria lainnya terpenuhi. Atas dasar itu, kriteria wajib merupakan dasar penilaian sebelum melanjut ke penilaian dengan kriteria relatif. Kriteria relatif tidak boleh mendahului kriteria wajib. Reflektif adalah prinsip penilaian yang bisa dilakukan secara bergantian atas penggunaan suatu kriteria.

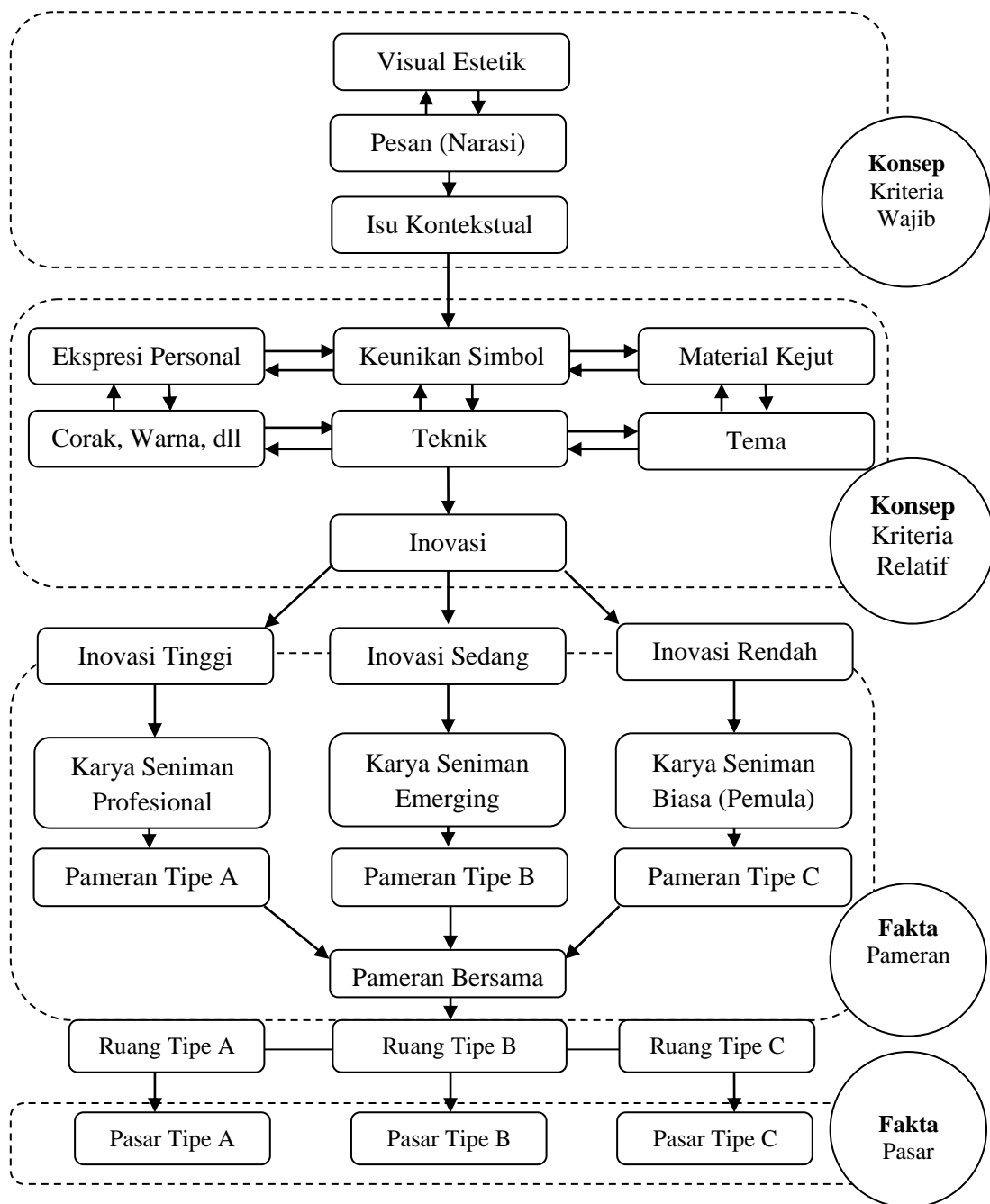
Tidak ada sebuah lukisan yang baku dalam setiap kriteria penilaiannya. Dimungkinkan terjadi saat kriteria tertentu tidak mencukupi sebagai satu prasyarat bobot keindahan lukisan maka akan berganti ke syarat kriteria lainnya. Proses ini dapat dilakukan secara berulang-ulang untuk menemukan keyakinan atas standar penilaian yang telah diperoleh. Prinsip reflektif ini terjadi saat penilaian sudah pada tahap kriteria relatif. Setiap kriteria relatif dapat saling ditukar urutan proses penilaiannya. Tidak ada kebakuan urutan dan prioritas dalam penggunaannya.

Tabel 7.1. Karakteristik Kriteria Estetik Wajib dan Kriteria Estetik Relatif dalam Kelayakan Lukisan pada Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art

No	Kategori	Kriteria	Karakteristik
1	Kriteria Wajib	▪ Estetik Visual	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Unsur rupa dari garis, rupa, warna, tekstur, dan gelap terang memperlihatkan struktur visual yang menyatu, kompleks dan menampilkan intensitas ▪ Komposisi visualnya memunculkan efek keseimbangan, keserasian, pusat perhatian, atau irama
		▪ Narasi	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pesan sosial politik, lingkungan, dalam keseharian yang mencerdaskan ▪ Pesan mempertanyakan kepakeman estetika sebelumnya
		▪ Relevansi Isu Kontekstual	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Menggambarkan peristiwa aktual atau yang sedang terjadi ▪ Menggambarkan suatu pernyataan atau sikap yang relevan situasi kekinian
2	Kriteria Relatif	▪ Inovasi atau Kebaruan	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ciri khas yang berbeda dari karya sebelumnya. ▪ Keunikan akibat memiliki kebaruan teknik, komposisi, pesan, penyajian, dan lainnya.
		▪ Ekspresi Personal	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Keunikan ungkapan jiwa atau emosional personal yang sangat

			mendalam.
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Simbol 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Simbol yang mampu secara efektif mewakili secara detail suasana perasaan atau gagasan ▪ Simbol berciri <i>singular</i> atau khas individual namun universal ▪ Menghindari kepakeman simbol
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Craftmanship</i> atau Teknik 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Mengejar skill yang tinggi dalam penggarapan. ▪ Penggarapan manual yang memperlihatkan ketekunan, kecermatan, dan keahlian ▪ Teknik visualisasi realis, ekspresionistik, dekoratif, dan surealistik bukan orientasi utama
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Material Alternatif 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Material tidak lazim yang dapat memberikan daya kejut
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tema 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tema isu sosial politik, kerusakan alam, ketimpangan ekonomi menjadi lebih penting dibandingkan pemandangan, flora atau fauna
		<ul style="list-style-type: none"> ▪ Kriteria Lain-lain 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Warna, gaya atau corak, ukuran, bahan, dan lainnya

Gambar 7.12 menjelaskan keterhubungan antara prinsip berjenjang dan prinsip reflektif dalam penggunaan kriteria untuk penyeleksian lukisan yang akan dipamerkan. Adapun pendeskripsiannya adalah sebagai berikut. Pertama, syarat utama sebuah lukisan dikutsertakan pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art terdiri atas estetika visual, pesan dan isu kekinian. Prasyarat ini sekaligus penentu lukisan dikategorikan kontemporer. Galeri tidak menerapkan pandangan kontemporer idealis yang radikal dalam penyeleksian karya. Galeri menyadari bahwa mengakomodasi berbagai level kekontemporeran merupakan sebuah cara yang lebih adaptif untuk melangsungkan eksistensinya.



Gbr. 7.12 Alur Preferensi Penilaian Lukisan Kontemporer berdasarkan Kriteria Wajib dan Kriteria Relatif dalam Penyelenggaraan Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art

Preferensi penggunaan kriteria penilaian tersebut dinamis dan berubah-ubah tergantung kondisi karya. Ada kalanya sebuah lukisan harus dinilai dari sisi keindahan visual terlebih dahulu namun bisa pula mengutamakan sisi gagasan. Keduanya bisa dibolak-balik. Pameran di Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menunjukkan bahwa masih banyak lukisan yang memperlihatkan kecenderungan sisi keindahan visual seperti terlihat pada Tabel 6.1, Tabel 6.6 dan Tabel 6.11.

Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art memiliki preferensi penilaian yang mengutamakan isu kekinian setelah syarat visual dan gagasan terpenuhi. Isu kekinian dalam sebuah lukisan merupakan hal yang dianggap penting sebagai penciri lukisan kontemporer bagi ketiga galeri tersebut. Validasi keabsahan kontemporer jika lukisan memperlihatkan dan menawarkan sesuatu citra atau menarasikan peristiwa yang kekinian. Kriteria isu kontekstual tidak dapat ditukarkan seperti kriteria visual atau kriteria narasi. Kriteria isu kontekstual digunakan setelah kriteria visual atau kriteria narasi. Ketiga kriteria yang tergabung dalam kriteria wajib merupakan pondasi dasar untuk melihat keindahan lainnya secara mendalam.

Setelah tahap kriteria wajib, lukisan kontemporer diukur dengan standar kriteria relatif yang terdiri atas ekspresi personal, tema, keunikan simbol, teknik, corak, atau ukuran material kejut, atau inovasi. Kriteria ini bisa saling ditukarkan kedudukannya dalam preferensi penilaian. Keberadaan kriteria ini sifatnya tidak harus menjadi prasyarat untuk kriteria lainnya. Kriteria relatif ini bisa digunakan sebagai standar penilaian secara terpisah-pisah. Sebuah karya terkadang cocok diukur

keberhasilannya karena tema atau material kejut atau lainnya. Namun di sisi lain, ada lukisan yang bobotnya diukur berdasarkan kriteria ekspresi simbol atau inovasinya. Bahkan bisa pula, kriteria lainnya tidak harus digunakan sebagai standar penilaian. Kriteria relatif ini merupakan bukti bahwa bobot lukisan sangat berpijak pada selera publik atau selera pasar yang beragam. Selain itu, keragaman tersebut disebabkan pula faktor seniman sebagai pencipta merupakan pribadi individu yang unik.

Ketiga, berdasarkan gambar 7.12 memperlihatkan bahwa inovasi merupakan pokok kunci sebagai keberhasilan karya untuk bisa memiliki bobot keindahan kontemporer yang kuat. Semua hal kriteria yang tercakupi jika tidak menampilkan hal yang berbeda dari karya sebelumnya dianggap tidak memiliki keunikan. Atas dasar itu, sebuah pameran akan sangat mudah dikelompokkan dalam setiap penyelenggaraan pameran berdasarkan tingkat bobot inovasi lukisannya. Seniman yang sudah profesional memiliki kecenderungan mampu membuat inovasi terutama kebaruan baik dari sisi pesan atau narasi yang selalu berubah-ubah. kecenderungan gagasan yang sangat kuat terutama dalam konteks kekiniaan.

Sedangkan seniman *emerging* meskipun lukisan kontemporeranya sudah menunjukkan inovasi yang eksperimental akan tetapi butuh konsistensi. Selain gagasan, lukisan dalam kategori inovasi sedang ini dapat ditandai kemampuan seniman dalam penciptaan simbol-simbol personal meskipun gagasannya memiliki kesamaan dengan seniman lainnya. Kemampuan inovasinya terlihat dari cara memvisualisasikan struktur visual yang berbeda secara *layout*, berbeda kompleksitas,

berbeda intensitas. Langkah-langkah tersebut merupakan modus yang sering digunakan kelompok ini.

Inovasi yang rendah lebih banyak dilakukan seniman pemula yang belum ketemu jati diri. Lukisannya banyak meniru konsep yang sudah ada atau lukisan-lukisan yang sedang laku terjual. Inovasinya hanya dilakukan dengan mengubah-atau memodifikasi dalam kemiripan-kemiripan yang penting asal beda. Bahkan, strateginya terjadang hanya mengganti warna dan merubah subjek sedikit atau menambah subjek tertentu. Akhirnya, persepsi total karya semacam ini masih memperlihatkan jiplakan atau tiruan.

Keempat, lukisan kontemporer baik yang berinovasi rendah, sedang dan tinggi masih terus diciptakan berbagai seniman. Tidak ada satupun kriteria lukisan yang paling disukai pasar. Setiap anggota masyarakat yang memiliki level apresiasi yang berbeda-beda memungkinkan menyukai selera yang berbeda-beda pula. Bobot lukisan sangat dimungkinkan akibat terpenuhinya salah satu dari beragam kriteria relatif. Masing-masing kriteria relatif tersebut dapat meneguhkan eksistensi bobot lukisan dengan karakternya masing-masing. Akhirnya, galeri tidak memiliki kecenderungan preferensi kriteria estetik yang tetap dan baku dalam memilih lukisan. Preferensi galeri terhadap sebuah lukisan tidak bisa berpola sama dalam penggunaan masing-masing kriteria baik pada sisi kriteria universal maupun kriteria relatif. Masing-masing kriteria dalam kategori relatif memiliki kemungkinan untuk diutamakan dibandingkan yang lain jika hakikat keindahannya bersesuaian. Tidak ada kemutlakan dalam penilaian semacam ini.

Kelima, setelah diperoleh pengelompokan keragaman keindahan lukisan berdasarkan tingkat inovasinya maka memudahkan sebuah program pameran diselenggarakan. Setiap pendisplaian karya akan dikelompokkan berdasarkan tingkat inovasi yang sama. Karya seniman profesional tidak akan dipajang berjejer dengan karya seniman pemula. Karya lukisan seniman profesional dengan inovasi yang tinggi akan ditempatkan dalam ruang pameran yang terpisah dengan seniman emerging atau pemula. Begitupula sebaliknya, seniman pemula biasanya yang berpameran dalam event yang besar akan ditempatkan diruang yang terpisah dengan seniman emerging atau seniman profesional. Hal tersebut bisa terlihat pada event *Yogya Annual Art* di Sangkring Art Space. Karya kelompok seniman tertentu dalam setiap penyajiannya akan dipisahkan dalam ruang yang berbeda-beda.

7.4. Asumsi Baru dan Implikasi Kriteria Estetika Wajib dan Relatif bagi Dunia Pendidikan Seni Rupa

Penilaian lukisan menggunakan kriteria estetik wajib dan kriteria estetik relatif. Pengelompokan kriteria tersebut disebabkan keindahan lukisan dapat diukur berdasarkan sisi obyektif dan subyektif. Lukisan tidak hanya dinilai berdasarkan intraestetik akan tetapi juga ekstraestetik yang berada pada diri pengamat atau seniman. Penilaian lukisan untuk diikutsertakan dalam pameran sudah terbukti tidak hanya diukur berdasarkan sisi obyektifitas saja akan tetapi juga harus melibatkan subyektivitas. Keduanya sebagai bagian yang tidak terpisahkan. Subyektivitas dan

obyektivitas menjadi penentu kualitas atau bobot lukisan. Sejauh ini, beragam kriteria pertimbangan tersebut telah terjawab dalam penelitian ini.

Dalam penelitian ini terungkap bahwa tim seleksi dalam menilai sebuah karya seni harus mengacu pada konteks. Keberadaannya merupakan *anchorage* atau titik pijak sebuah lukisan dapat didefinisikan sebagai lukisan kontemporer. Karya kontemporer jika menarasikan atau merepresentasikan sebuah peristiwa, kondisi, atau artefak yang kekinian. Hal-hal yang kekinian tersebut tidak hanya realitas kehidupan sehari-hari akan tetapi dapat pula realitas seni. Isu aktual berupa kemunculan artefak seni dengan trend estetika yang sedang tumbuh berkembang dan populer dapat menjadi inspirasi karya. Sumber representasi tersebut merupakan keharusan yang harus dipenuhi sebagai syarat wajib agar lukisannya selalu relate dengan kekinian. Melalui kedua konteks tersebut, diperoleh penguatan asumsi bahwa keberhasilan dan kesegaran lukisan kontemporer jika menawarkan citra visual atau gagasan kekinian yang *relate* dengan situasi sekarang ini. Tanpa gagasan yang kekinian, tanpa citra visual yang kekinian maka kekontemporeran sebuah lukisan semakin terdegradasi atau tergerus. Syarat kontekstual merupakan syarat wajib atau syarat yang harus terpenuhi agar sebuah lukisan dapat dikategorikan kontemporer. Kategori tersebut tidak memperhatikan faktor bobot keindahannya.

Di sisi lain kemarikan penelitian ini adalah terungkapnya bahwa inovasi merupakan syarat yang harus tercukupi untuk bobot keindahan lukisan kontemporer. Segala syarat kriteria wajib maupun kriteria relatif yang terpenuhi belum cukup digunakan sebagai syarat lukisan kontemporer yang berbobot jika inovasinya miskin

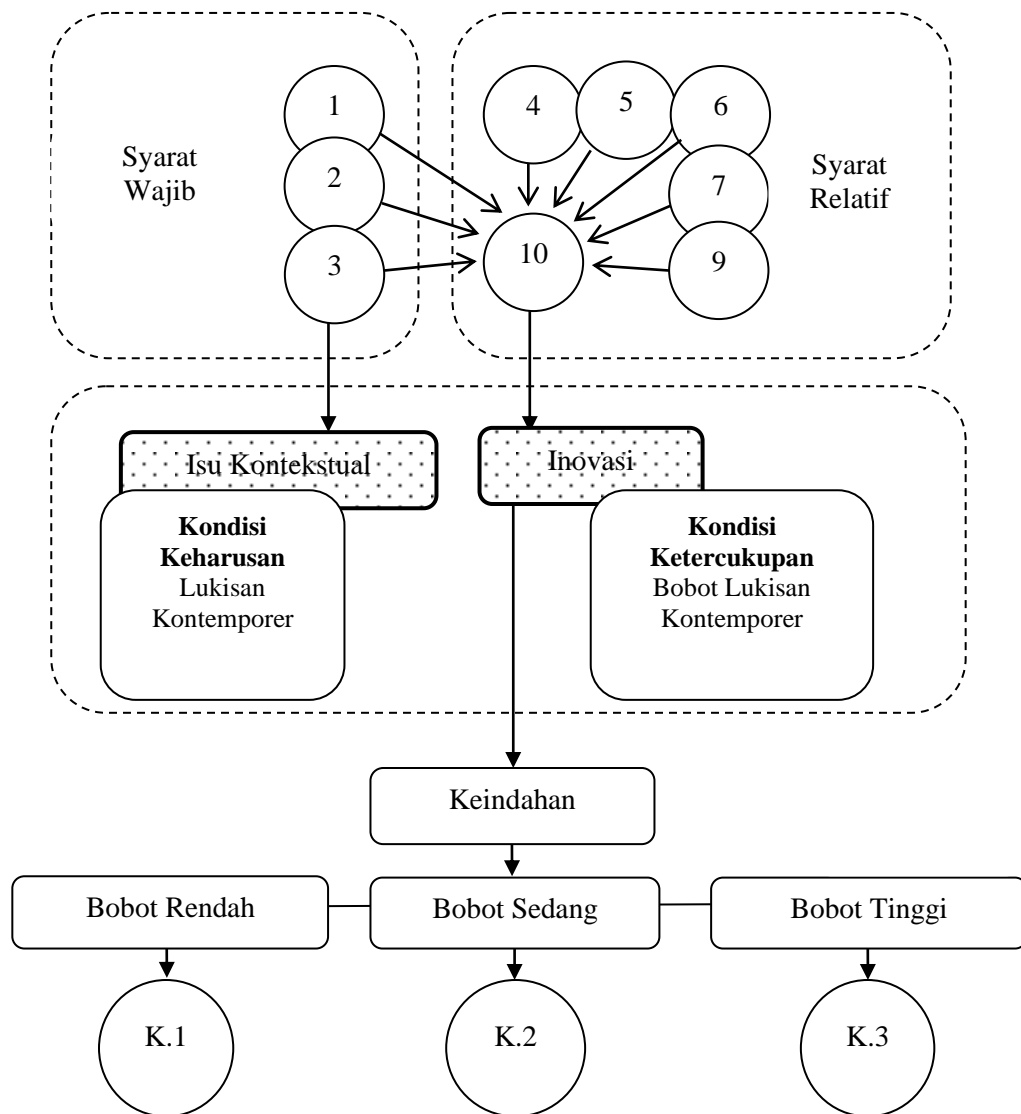
atau tidak muncul. Seniman yang berpikir cerdas dan berani eksploratif cenderung akan berani mencari keunikan yang berbeda dari karya sebelumnya agar lukisannya berbobot. Pada gambar 7.13 menjelaskan bahwa berbagai item kriteria baik pada syarat wajib maupun syarat relatif semuanya dapat terbuka peluang untuk dilakukan inovasi. Tataran inovasilah ini yang akan menentukan syarat untuk mencukupi sebuah lukisan berbobot atau indah. Mencukupi ini sifatnya sangat relatif. Dalam pameran tunggal, disamping terpenuhi syarat wajib sebagai kriteri wajib lukisan seniman profesional sangat memenuhi syarat kecukupan untuk dikatakan sebagai seni yang berbobot. Bobotnya sangat tinggi karena inovasi relatif baru dan tidak pernah ditemukan pada lukisan sebelumnya. Begitupula, seniman emerging yang sudah cenderung berani bereksplorasi peluang menghasilkan inovasi cukup tinggi akan tetapi karena konsistensinya belum teruji maka dapat dikatakan bobotnya lebih rendah. Demikian, pula seniman pemula atau seniman biasa yang tidak mampu melakukan inovasi. Ketiga karya kelompok seniman tersebut dapat dikategorikan kontemporer. Perbedaannya terletak pada tingkat inovasinya sehingga berimplikasi ke bobot keindahannya.

Inovasi merupakan kriteria penentu sebuah lukisan layak untuk diikutsertakan dalam sebuah program pameran tertentu atau tidak. Atas dasar itu, program-program pameran yang telah direncanakan dan dipersiapkan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art biasanya merujuk dan diperuntukkan untuk perupa yang telah dibedakan reputasinya. Munculah pameran kelompok seniman muda, pameran darah muda, pameran maestro, dan lain sebagainya. Selain itu,

muncul pula pameran bersama yang terdiri atas seniman profesional, seniman muda, atau seniman pemula. Inovasi berkorelasi terhadap nilai ekonomis. Harga lukisan akan sangat tinggi jika inovasi tinggi pula. Begitupula sebaliknya.

Perupa dapat berinovasi dengan merubah struktur visual, mengubah dan memperbaharui gagasan, menciptakan simbol-simbol yang selalu berbeda, berani bermain dalam wilayah tema yang tidak terjangkau seniman lain, atau berani menciptakan layout-layout yang sangat kompleks dan lain sebagainya. Syarat keharusan dan syarat kecukupan dalam sebuah lukisan yang akan dipamerkan tergambarkan pada gambar 7.13.

Gambar 7.13 memetakan bahwa kriteria wajib dan kriteria relatif memiliki keterhubungan yang kompleks dalam keberhasilan sebuah bobot keindahan lukisan. Inovasi dapat dilakukan terhadap satu atau beberapa aspek kekuatan syarat wajib atau kekuatan syarat relatif. Keberhasilan inovasi dipengaruhi faktor kemampuan seniman mengolah unsur intrinsik dan unsur ekstrinsik karya. Inovasi merupakan penentu utama bobot keindahan lukisan. Penyeleksian karya sesungguhnya proses memilah dan mengkategorikan lukisan dalam kelompok yang berbobot rendah, lukisan yang berbobot sedang, dan lukisan yang berbobot tinggi. Di samping tema, media, ukuran atau subjek, kategori bobot tersebut juga menjadi faktor mempermudah pendisplayan karya agar penyajian sebuah pameran menarik. lukisan yang bagus akan ditempatkan secara terpisah ruang dengan lainnya.



Gbr. 7.13 Kriteria isu kontekstual sebagai penentu lukisan terdefiniskan kontemporer dan kriteria inovasi sebagai penentu bobot lukisan kontemporer

Gambar 7.13 memudahkan setiap tim penyeleksi memiliki kemudahan dalam menilai sebuah bobot lukisan. Identifikasi terhadap hal-hal yang menguatkan dan hal-hal yang melemahkan sebuah bobot lukisan akan mudah teranalisis dari

keterhubungan setiap aspek-aspek penilaian baik pada syarat wajib maupun syarat relatif. Skema keterhubungan setiap kriteria penilaian tersebut menegaskan bahwa galeri dalam penyelenggaraan pameran selalu menggunakan kondisi keharusan dan kondisi ketercukupan dalam penyeleksian karya. Lebih lanjut, program pameran baik yang dilakukan secara open call atau undangan dari galeri sesungguhnya dilakukan atas dasar kekuatan inovasi dari setiap karya atas pembacaan setiap tema atau topik dari sebuah pameran. Keterjangkauan berelasi dengan keragaman pasar membuat galeri harus membuat dan merencanakan program-program pameran yang sesuai. program-program pameran tersebut sesungguhnya terlaksana atas dasar terkelompokkannya inovasi dari sebuah karya.

Penelitian ini berhasil menegaskan adanya sebuah persyaratan keharusan dan persyaratan kecukupan dalam sebuah penilaian bobot lukisan. Sebuah lukisan kontemporer yang unggul tidak cukup hanya dipenuhi syarat keharusan. Lukisan bernilai ekonomi tinggi jika terpenuhi syarat ketercukupan juga.

Penelitian ini dapat menjadi penguat argumentasi atas kabur-kaburnya kriteria sebuah bobot keindahan di lapangan. Kriteria syarat wajib dan kriteria syarat relatif ini sesungguhnya bentuk keberhasilan menyatukan keindahan instrinsik dan keindahan ekstrinsik sekaligus memetakannya dalam jenjang kategori prasyarat lukisan terdefiniskan kontemporer dan kategori prasyarat bobotnya. Prasyarat ini membantu pemahaman kriteria keindahan instrinsik dan keindahan ekstrinsik secara berjenjang. Hal ini tentunya menjadi temuan yang sangat signifikan karena keindahan seni hanya sering terjabarkan dalam keindahan visual dan keindahan pesan tanpa

mengaitkan dari sisi seniman, apresiator, dan konteks. Atas dasar hal tersebut implikasi temuan tersebut pada dunia kesenirupa dan dunia pendidikan seni rupa adalah sebagai berikut.

Bagi dunia kesenirupa, hasil penelitian berimplikasi perlunya tim seleksi, kritikus, atau pengelola galeri merefleksikan kekurangan dan kelebihan lukisan secara berjenjang. Menilai dari kriteria wajib berlanjut ke kriteria relatif akan dapat mensistematisasikan seberapa jauh tingkat keberhasilan keunikan karya. Penggunaan secara berjenjang dan reflektif atas syarat keharusan dan syarat ketercukupan baik pada unsur intrinsik dan unsur ekstrinsik karya akan dapat memudahkan filter seleksi atas tingkat keberhasilan inovasi lukisan. Akhirnya, tim seleksi galeri dapat mengkategorisasikan bobotnya pada sebuah program pameran.

Implikasi yang tidak kalah urgensinya adalah di dunia pendidikan seni rupa khususnya di perguruan tinggi. Struktur kurikulum telah membekali mahasiswa dengan pengetahuan dasar keilmuan berupa penciptaan, estetika, kritik seni dan sejarah seni. Sebagai calon seniman, mereka perlu memperoleh bekal-bekal pengetahuan teoritik atas syarat keharusan dan syarat ketercukupan pada keindahan lukisan kontemporer. Berbekal pengetahuan tersebut, mereka diharapkan dapat merencanakan dan memproyeksikan penciptaan lukisan yang kontemporer dan berbobot. Praktik-praktik eksplorasi dan eksperimen berkarya akan menemukan orientasi penciri dan bobot keunikan karya secara efektif.

Sebagai calon kritikus, mahasiswa berbekal prosedur kritik seni mulai deskripsi, analisis formal, interpretasi dan evaluasi dapat menilai bobot lukisan

melalui kriteria wajib dan kriteria relatif. Keragaman standar kriteria baik minimum maupun kompleks tetap memerlukan langkah penilaian secara berjenjang dan reflektif. Melalui pola tersebut, keanekaragaman corak lukisan dapat diukur secara lebih bertanggung jawab dan ilmiah dari pola wajib dan relatif. Penggunaan syarat keharusan dan syarat ketercukupan menjadikan pondasi yang kuat karena sumber penilaian tidak hanya sebatas karya seni saja akan tetapi mengintegrasikan dengan sisi penilaian dari apresiator, seniman, dan konteks.

Proposisi konsep keindahan ditentukan seniman, karya seni, apresiator, dan konteks berimplikasi perlunya praktik penciptaan karya seni berbasis riset. Pengumpulan data atau informasi perkembangan seni rupa kekinian perlu dilakukan dengan wawancara seniman, kurator atau pengelola galeri. Selain itu mahasiswa sebagai calon seniman perlu memahami masalah pada kehidupan sehari-hari untuk diserap secara intuitif dan personal. Pijakan tema yang berlandaskan persoalan keseharian akan menghasilkan karya yang tidak berada di ruang hampa. Begitupula, selera-selera pasar juga perlu dicermati untuk diikuti. Substansi metodologi penciptaan karya seni memerlukan pandangan dan pertimbangan yang tidak hanya dari satu sisi akan tetapi terintegratif dengan empat sisi lainnya.

Berbagai hal tersebut, berimplikasi pada kurikulum pada sebuah prodi seni rupa atau pendidikan seni rupa. Pemahaman keindahan lukisan yang berbasis kriteria wajib dan kriteria relatif semakin menyadarkan dan merefleksikan betapa pentingnya sebuah mata kuliah praktik penciptaan lukisan dibuat dalam rencana pembelajaran semester yang memperhatikan keterurutan materi. Keberhasilan karya seni pada

tingkat mahasiswa memerlukan kemampuan dasar menciptakan sebuah lukisan yang harus memiliki penguasaan estetik visual berupa kesatuan, kompleksitas dan intensitas.

Setelah itu, sebuah penciptaan karya harus bernarasi atas peristiwa atau kejadian yang relate keseharian dan aktual. Karena Mata Kuliah Nirmana dapat menjadi penentu keberhasilan mahasiswa dalam menciptakan lukisan yang indah maka diperluatkan penguatannya dalam konteks penciptaan karya seni rupa. Penguatan kemampuan mengharmonisasi unsur rupa dalam penciptaan karya seni rupa melalui perwujudan simbol-simbol yang berpesan. Setelah itu, tentunya perlunya eksplorasi untuk memperdalam kemampuan dalam menciptakan simbol yang menarik, tema, ekspresi personal dan lain sebagainya. Peningkatan pengetahuan, ketrampilan dan sikap tersebut pada mahasiswa seni rupa sangat dibutuhkan bagi kemajuan pendidikan seni dan kemajuan kesenirupaan secara umum.

BAB VIII
RELEVANSI PENYELEKSIAN KARYA DALAM PENYELENGGARAN
PAMERAN PADA SEMARANG GALLERY, SANGKRING ART SPACE DAN
KINIKO ART DALAM KONTEKS PENDIDIKAN SENI

8.1. Proses Seleksi Karya sebagai Sumber Pembelajaran Kreativitas Bagi Seniman

Sebelum pameran khususnya dalam proses penyeleksian karya, tim kurator Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art mengutamakan langkah berdiskusi dengan seniman dalam rangka memahami intensi artistiknya. Diskusi bisa berlangsung dimanapun dan kapan saja. Bisa di studio, galeri atau kafe bahkan warung makan dalam suasana yang cair dan non formaal. Seniman sering ditanya dan diminta menarasikan visual karyanya. Kemenarikan karya secara kritis selalu menjadi hal yang ingin ditelusuri tim kurator. Keyakinan atas kualitas karya menjadi sesuatu hal yang sangat penting dikonfirmasi.

Seniman tidak saja menjadi pembicara akan tetapi juga pendengar. Cerita detail-detail cerita karya disampaikannya sebagai upaya menunjukkan letak kemenarikan karya. Tim kurator atau lebih sering seorang pemilik galeri menanggapi dengan banyak bercerita karakteristik karya yang diinginkan pembeli. Meskipun tidak secara terbuka mengungkapkan hal yang harus disempurnakan dalam karya, seniman seringkali sudah memahami keinginan tim kurator. Seniman menganggap hal tersebut merupakan bentuk evaluasi secara halus. Kelebihan dan kekurangan karya tidak

diutarakan secara lugas akan tetapi samar dengan menyampaikan selera-selera kekinian. Pada momen inilah, tim kurator telah memberikan masukan-masukan kritis agar karya bisa menjadi lebih baik. Intensitas diskusi semakin memfokus untuk menemukan titik keluar agar kreativitas seniman semakin aktual. Diskusi ini dilakukan paling tidak 3 bulan sebelum pameran agar hasil evaluasi dapat segera ditindaklanjuti untuk kematangan karya. Tentu saja galeri akan merasakan manfaat proses ini demi kesuksesan pameran.

Jiwa keterbukaan seniman akan memudahkan proses reflektif yang dilakukan bersama dengan tim kurator dapat mengidentifikasi aspek yang masih dianggap perlu perbaikan dalam sebuah karya. Keterterimaan evaluasi ini tidak bersifat otomatis akan tetapi seniman seringkali membutuhkan waktu yang cukup untuk merenungkan ulang. Mereka membutuhkan eksplorasi dan eksperimen terlebih dahulu tidak asal mengeksekusinya serta merta. Mempersepsi dan mensensasi atas setiap proses penciptaan karya dilakukan secara berulang-ulang berdasarkan temuan-temuan reflektif. Kejernihan ungkapan termonitoring pada proses-proses penciptaannya secara non formal. Tim kurator memberikan umpan balik ulang untuk lebih ke penyempurnaan karya melalui penambahan dan pengurangan beberapa detail atau bagian obyek lukisan. Kebutuhan pasar senantiasa selalu menjadi pertimbangan yang ditekankan. Melalui intensitas tersebutlah, seniman paling tidak memperoleh bekal-bekal wawasan yang lebih kaya untuk proses ekspresi selanjutnya.

Seniman yang berpameran senantiasa tidak bisa sepenuhnya berdasarkan kebebasan personal tanpa melihat pasar. Ekspresi-ekspresi yang lebih intuitif dan unik

seringkali tidak bisa diperoleh dengan hanya merenung dan membaca buku. Dialog informal dari tim kurator justru memberikan pengetahuan baru yang sulit diperoleh seniman ketika berdiam diri dan tidak melibatkan dalam pameran. Latihan reflektif secara intensif tersebutlah sesungguhnya proses pendidikan seni yang berbasis praktik. Secara tidak langsung dalam setiap proses ekspresi perasaan dan gagasan seorang seniman mereka senantiasa melibatkan bimbingan dan arahan tim kurator sebelum pameran.

Tentu saja, pasca pameran juga hal sama. Saat pelaksanaan pameran berlangsung, perupa juga hampir selalu menghadiri pameran, baik saat pembukaan atau setelahnya. Banyak perupa sering berkumpul dan berdiskusi setelah pembukaan pameran. Kelompok terdiri sesama perupa atau mahasiswa seni rupa. Kenyamanan bertukar pikiran terikat mulai dari kesamaan pemikiran, angkatan, kedaerahan, ekonomi atau karir kesenimanan. Pembicaraan yang terkesan bersendau gurau, terkadang menjadi serius. Dari substansi yang semula umum terkadang memfokus spesifik karya hingga seringkali memunculkan pikiran kritis untuk pemerolehan ide-ide kreatif.

Umpan balik, komentar, tanggapan dari setiap pengunjung seringkali menjadi tema serius diskusi. Catatan-catatan itu sering kali menjadi bahan peremunangan untuk disampaikan diutarakan kepada teman pada ruang diskusi baik di galeri, kafe-kafe atau warung makan. Tempat dan suasana yang rileks, santai, dan non formal tersebut seringkali sangat kondusif sebagai tempat untuk memunculkan ide kreatif. Tidak mengherankan apabila Semarang Gallery menambahkan kafe yang letaknya berada di

sisi kanan gedung utama sebagai ruang diskusi. Ruang terbuka di antara ruang pameran di Sangkring Art Space semakin memudahkan terjadinya banyak diskusi-diskusi secara berkelompok. Meja-meja dan kursi-kursi sederhana menjadi saksi berbagai tema diskusi berlangsung sesuai kebutuhannya. Tersedianya warung kopi dan jajan mengeratkan keakraban diantaranya hingga membuat tempo bisa berlangsung secara singkat atau cukup lama. Tidak ada batasan tertentu sebuah diskusi akan berhenti. Sebuah ruang yang terpisah dari ruang pameran disertai dukungan buku-buku seni maupun katalog di Kiniko Art juga menjadi tempat yang nyaman untuk ngobrol ringan maupun berat mengenai karya yang dipamerkan. Iklim-klim tersebut membuat berbagai pameran seni rupa di Yogyakarta selalu bergairah dalam pelaksanaannya. Dan, tentu saja menjadikan Yogyakarta sebagai daerah yang sangat mendukung terciptanya iklim kreativitas dalam berkarya seni.

Bahan diskusi terperoleh setelah mereka melihat, mengamati, dan merefleksikan karya. Menariknya sebuah karya menjadi perdebatan sebagai akibat selera, cara pandang, keinginan galeri, dan kebutuhan pasar. Celah-celah materi diskusi tersebutlah yang terkadang berhasil mengungkap kelebihan dan kekurangan karya untuk inspirasi. Diskusi dianggap sangat konstruktif jika dianggap para peserta berhasil memperoleh celah-celah kreativitas yang baru dan paling tidak berhasil menemukan imajinasinya. Meskipun tidak semua diskusi fokus ke karya, akan tetapi jika peserta dalam kelompok yang berasal dari seniman mereka menginginkan pokok persoalan materi pameran sebagai "menu diskusi" yang ingin dinikmati. Hal ini tidak terlepas dari motivasi yang tinggi dari perupa untuk selalu ingin berkarya secara lebih kreatif.

Perupa selalu terpacu dan termotivasi untuk menantikan berbagai karya lukisan yang memuat ide-ide kesadaran dan keunikan baru Komposisi, material, idiom, cara penyajian yang unik selalu memberikan pemantik untuk membuka kesadaran-kesadaran yang baru bagi perupa. Hal inilah yang menjadikan sebuah pameran dalam galeri keberadaannya dapat menjadi media efektif untuk menemukan sumber-sumber kreativitas.

Hal yang sama tidak dialami oleh perupa saja, publik luas sebagai pengunjung dengan profesi yang beragam juga seringkali meniatkan diri untuk mencari sumber-sumber kreativitas dalam setiap pekerjaan melalui karya pameran. Mereka mengapresiasi tidak saja hanya untuk memperoleh kepuasan hiburan akan tetapi gagasan-gagasan dalam setiap karya selalu dapat menjadi modal memantik kreativitasnya. Lukisan dapat menginspirasi kreativitas dalam pembuatan film. Lukisan dapat memantik seorang ilustrator dalam pembuatan komik. Begitu juga, tidak sedikit rombongan siswa mengunjungi pameran sebagai “*study tour*”. Semakin lengkap, banyak publik yang memanfaatkan pameran tersebut untuk dipelajari proses-proses pembuatannya. Oleh karena itu, Sangkring Art Space dalam hal ini dibandingkan Semarang Gallery dan Kiniko Art adalah institusi seni yang sering melaksanakan workshop belajar komik, fotografi, melukis, atau mengsketsa. Sebagai sumber pembelajaran kreativitas, peserta langsung belajar dari seniman yang sedang pameran. Sebagai seorang praktisi, narasumber dari pameran dianggap sebagai bentuk menghadirkan “guru” yang sangat berpengalaman. Mereka memiliki kapasitas untuk

memastikan peserta dapat terus memelihara intensitas mempersepsi setiap olahan imajinasi yang dilakukan.

8.2. Penyeleksian Karya sebagai Media Pembelajaran Apresiasi Bagi Tim Kurator

Pameran seni rupa terselenggara dalam jumlah puluhan kali dalam setiap tahun baik di Semarang Gallery, Kiniko Art dan Sangkring Art Space. Karya-karya yang dipamerkan selalu beragam dan telah melalui proses penyeleksian yang ketat oleh tim kurator. Kurator tidak hanya independen tetapi sering pula berasal galeri, budayawan, akademik, atau peserta pameran. Kurator bisa tunggal maupun tim kolaboratif tergantung jenis dan skala pameran. Semarang Gallery lebih memilih kurator berdasarkan kesesuaian keahliannya dengan jenis tema pameran. Pemilihan tim kurator Sangkring Art Space seringkali berubah-ubah mekanismenya. Pemakluman ini terjadi mengingat pamerannya memiliki level seniman dan tujuan pameran yang beragam. Pameran komunitas atau kelompok tertentu, lebih sering kuratornya ditetapkan panitia tidak melibatkan persetujuan galeri. Bahkan kuratornya bisa berasal dari salah satu peserta pameran. Kiniko Art memperlihatkan pemilihan tim kurator yang berasal dari anak-anak muda yang memiliki semangat belajar dalam kegairahan menekuni dunia kuratorial pameran.

Kurator tidak semuanya ber-*background* sarjana seni rupa. Bahkan dalam kesehariannya memiliki profesi yang bukan berkaitan dengan bidang seni rupa. Salah satunya adalah penulis muda di Sangkring Art Space seperti Huhum Hambilly yang berprofesi seorang penjual buku di Yogyakarta. Kedekatan dengan seniman-seniman muda dan intensitas pelibatan dalam pameran membuatnya tertarik dengan seni rupa.

Kemampuan menulisnya yang baik membuatnya sering dilibatkan dalam proses menyeleksi karya sekaligus penulisan pengantar kuratorial. Begitu pula, nama Wahyudin meskipun tidak ber-*background* seni akan tetapi karena seringnya berdiskusi dengan seniman dalam setiap penyelenggaraan pameran membuat terbentuknya kepekaan estetik. Contoh lainnya adalah Kris Budiman, seorang pakar semiotika yang sering diminta memberikan pengantar kuratorial pameran di Sangkring Art Space.

Selain itu, di Kiniko Art banyak sekali kegiatan pameran yang dikuratori anak muda. Kegigihan kurator muda tersebut dalam menekuni dunia kuratorial tidak dalam waktu sekejap. Kecintaan terhadap dunia kuratorial dimulai dari pola yang beragam mulai mengasistensi kurator profesional, tukang jemput karya dari studio ke galeri, tim pendisplay karya, dan tim pengantar undangan pameran. Jefri, manager Kiniko Art dulunya seorang lulusan SMA yang sama sekali tidak paham tentang seni. Kesetiaan dan kesungguhan untuk merubah nasib yang lebih baik membulatkan tekad untuk mencari pekerjaan di Jawa dengan berlabuh pada teman Padang yang sukses dalam perantauan. Hingga akhirnya membantu semua pekerjaan Jumaldi Alfi, seorang perupa ternama dan sangat sukses di Indonesia. Keseharian melihat proses berkarya Jumaldi alfi dan melihat karya-karya yang bagus telah membuatnya tertarik dengan seni. Ketertarikan tersebut tidak bisa terungkap dalam penciptaan karya akan tetapi lewat keinginan untuk berbisnis lukisan. Berbisnis lukisan membutuhkan kemampuan kepekaan atau kejelian melihat keindahan lukisan. Akan tetapi dengan kesungguhan

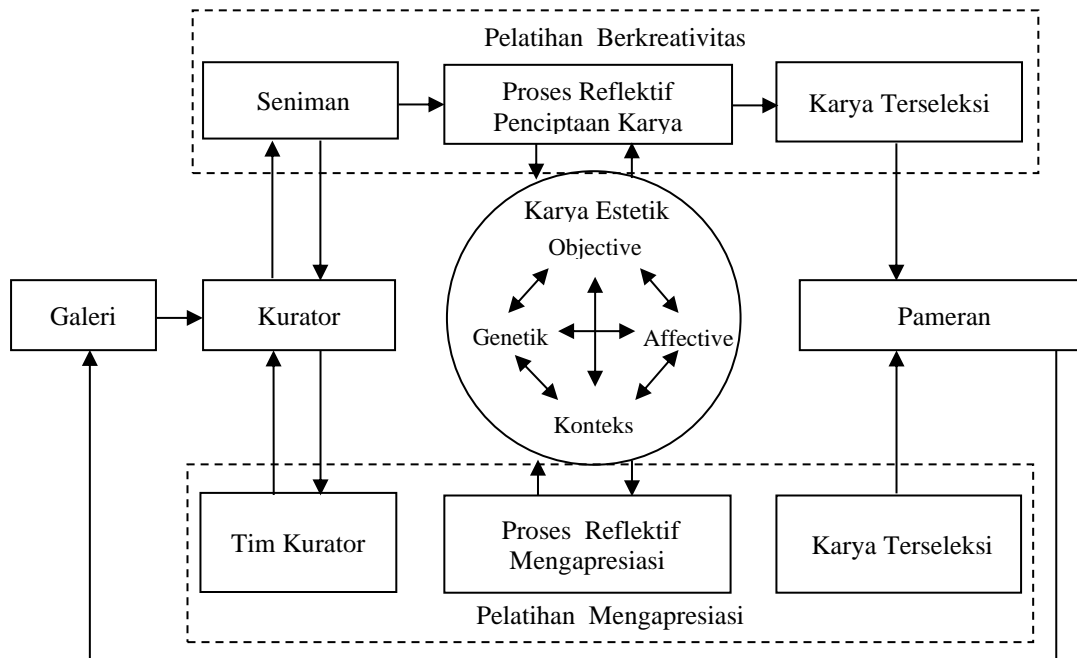
belajar mengamati, merasakan, mempersepsi, dan memahami makna yang terkandung di dalam karya, jefri telah sukses menjalankan bisnis lukisan di Kiniko Art.

Perjalanan pembentukan kepekaan merasakan kualitas karya tim kurator atau pemilik galeri terus berlangsung dalam penyelenggaraan praktik penyeleksian karya pameran. Karya-karya seni dalam sebuah pameran senantiasa menjadi media yang efektif dalam pembentukan kematangan kepekaan estetikanya. Karya seni yang sangat beragam dan dilihat secara terus-menerus telah mengasah persepsi dan sensasinya. Pengalaman estetis terbentuk tidak hanya sekali akan tetapi berulang-ulang ketika berhadapan karya yang sangat beragam untuk diseleksi. Pembentukan kepekaan berproses secara alamiah dari setiap pameran ke pameran selanjutnya hingga membentuk kekuatan intuisi yang semakin membaik. Indikatornya dapat terlihat semakin tajamnya mereka menyaring atau menyeleksi karya yang lebih bermutu.

Setiap karya seni yang hadir sangat menjadi media efektif untuk menantang tim kurasi dalam proses penyeleksiannya. Setiap karya seni yang hadir menuntut cara pandang yang benar-benar unik. Kurator harus secara aktif mencari kelebihan dan menghindari sikap menerima atau pasif. Metode kurator dalam mengenali keunikan karya lambat laun akan menghasilkan strategi apresiasi yang baik.

Atas dasar itu, dampak positif dari proses pendidikan seni yang lebih berorientasi pada pemerolehan pengalaman estetis tersebut telah membentuk level apresiasi yang berjenjang. Tingkat apresiasi kurator yang semula pada tingkat yang afeksi akan meningkat pada jenjang persepsi dan selanjutnya kognisi. Proses memilih karya memperlihatkan bahwa kurator tidak akan puas dari kesukaan karya, mereka

harus bisa memastikan kualitas obyektif dari level perseptual yang dimilikinya. Setelah itu, keyakinan mereka dalam memfilter lukisan yang layak ketika sudah memahami narasi setiap lukisan. Level terakhir apresiasi kognisi tertunjukan ketika pemahaman atas gagasanb atau konsep yang ingin disampaikan dalam pameran. tim kurator melakukan penghayatan yang mendalam terhadap karya melalui dukungan wawancara mendalam terhadap seniman. Hal itu tidak cukup, mereka juga selalu menyaring dan mengkorelasikan dengan peristiwa pasar dan kondisi aktual. Proses ini sesungguhnya adalah melibatkan proses analisis, interpretasi dan evaluasi atas kualitas karya yang ada. Dalam proses tersebutlah, pendidikan seni berlangsung.



Gambar 8. 1 Proses Pendidikan Seni melalui Pembelajaran Kreativitas dan Apresiasi dalam Proses Seleksi Karya pada sebuah Penyelenggaraan Pameran di Galeri

Bagaan 8.1 memberikan sebuah alur galeri dalam penyajian sebuah karya yang melibatkan peran tim kurator dan seniman. Tujuan pendidikan seni dapat tercapai semakin seorang seniman menggiatkan mekanisme proses pengembangan karya yang kreatif berdasarkan kriteria estetik yang adaptif, ia semakin berpeluang untuk meningkatkan kualitas kesenimanannya (Rohidi, 2014). Begitu juga peran kurator harus mampu menggiatkan potensi kepekaannya untuk menyeleksi karya secara obyektif berdasarkan kriteria-kriteria estetik yang adaptif maka publik akan memperoleh cara pandang dan kesadaran sosial, budaya, dan politik yang lebih baik dan kritis. Seniman dan kurator sebagai individu dapat menjadi lebih profesional sekaligus dapat menjadi agen pencerahan kepada masyarakat yang lebih luas jika sirkulasi dalam proses seleksi dan penyajian pameran dapat berjalan sesuai peran masing-masing secara optimal. Dan, proses tersebut merupakan sebuah mata rantai yang merangkai tak terputus, dan secara terus-menerus berimplikasi putaran-putaran selanjutnya, ibarat sebuah siklus yang bergerak dalam ruang dan waktunya (Rohidi, 2014)

BAB IX

PENUTUP

9.1. Simpulan

Pertama, keikutsertaan seniman dengan modal kapital yang dimilikinya dalam pameran akan terseleksi Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art berdasarkan jalur seleksi yang harus dilaluinya, yakni undangan, *open call*, dan melamar. Melalui jalur tersebut setiap karya dari seniman akan dapat dengan mudah untuk diklasifikasikan galeri berdasarkan bobot estetikanya hingga berujung pada sebuah bentuk arena pameran yang beragam pula, bisa dalam bentuk pameran skala besar, menengah, dan kecil atau pameran dalam skala tunggal, kelompok atau bersama. Penggunaan jalur yang digunakan galeri juga sangat terkait dengan modal kapital yang dimilikinya dan medan sosial seni yang melingkupinya.

Kedua, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art menggunakan model penilaian secara terintegratif dengan dengan pertimbangan aspek kompetensi seniman, kualitas karya, tingkat dan selera apresiasi masyarakat, dan konteks peristiwa ekososial, budaya, politik saat pameran. Pertimbangan dilakukan reflektif dan siklus dengan menempatkannya sebagai satu kesatuan bukan bagian yang terpisah akan tetapi saling melengkapi.

Ketiga, proses penyeleksian karya yang dilakukan tim kurator berjalan secara berjenjang dari apresiasi level afeksi, persepsi, dan kognisi. Tim kurasi mengawali dari

ketertarikan, mempersepsi konfigurasi visual, dan menafsirkannya. Preferensi kriteria estetik yang digunakan Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam memutuskan kelayakan karya memiliki pola preferensi yang relatif berorientasi sama yaitu terpenuhinya syarat kriteria wajib dan terdukung kriteria wajib. Namun dalam beberapa pameran tertentu memiliki pola preferensi yang sedikit berlainan dan cenderung dinamis dalam rangka penyesuaian dengan medan sosial seni yang melingkupinya untuk eksistensinya. Kriteria estetik wajib merupakan kriteria prasyarat utama atau dasar kelayakan lukisan yang terdiri atas estetik visual (kesatuan, kompleksitas, dan intensitas), narasi dan relevansi isu kontekstual. Kriteria estetik relatif merupakan penyempurna yang terdiri atas inovasi, ekspresi personal, keunikan simbol, *craftmanship*, material alternatif, tema dan lainnya seperti ukuran, bahan, dan lainnya.

Keempat, galeri memberikan ruang bagi berkembangnya apresiasi yang reflektif didasarkan pemahaman secara menyeluruh melalui penyeleksian karya yang komprehensif. proses penyeleksian karya yang dilakukan tim kurator yang terkadang dilakukan secara berdiskusi dengan seniman untuk mengetahui intensi artistiknya seringkali berujung pada refleksi bersama-sama atas pencapaian karya. Proses reflektif tersebut sesungguhnya sebuah bentuk pembelajaran seniman dalam rangka peningkatan kreativitasnya. Begitupula, setiap proses penyeleksian karya yang dilakukan tim kurator merupakan sebuah bentuk praktik pembelajaran apresiasi karya sehingga dapat meningkatkan kepekaan sensitivitasnya.

9.2. Temuan

Refleksivitas yang muncul atas berbagai temuan penelitian ini di antaranya sebagai berikut. Pertama, sebagai pendahuluan, seleksi karya pameran lebih mudah dilakukan berbasis reputasi seniman dengan cara jalur undangan, opencall, dan melamar. Teori praktik sosial Bourdie membuktikan bahwa seniman yang memiliki modal budaya, modal sosial, dan modal ekonomi memiliki korelasi yang erat dengan hasil mutu lukisannya.

Kedua, Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam menyeleksi karya memperhatikan obyektivitas yang tinggi. Galeri dalam medan sosial seni merupakan sebuah patron atau institusi yang berfungsi sebagai acuan untuk menghadirkan karya bermutu dan kekinian. Penilaian karya yang dilakukannya tidak bisa hanya bertumpu pada obyektivitas karya semata tetapi mengacu pula intensi artistik seniman dan konteks yang menyertai serta selera pasar. Praktik tersebut membuktikan bahwa keindahan seni tidak dapat ditunggalkan dalam satu selera pasar. Keindahan lukisan sangat relatif bisa dimulai dari skala keunikan gagasan seniman, dapat pula dari sisi obyektivitas karya seni itu sendiri, dapat pula dari sisi konteks yang digunakan serta dari sisi psikologis apresiator.

Selain mengemban tanggung jawab kemajuan seni, galeri harus mempertahankan eksistensinya agar terus bertahan dari banyaknya kemunculan galeri-galeri yang lain maka selera-selera pasar yang sangat beragam selalu diakomodasi dalam penyajian pameran untuk orientasi ekonomi. Atas dasar itu, preferensi kriteria estetika Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art dalam menyeleksi

lukisan lebih dinamis. Pameran dapat berlangsung dengan mengunggulkan potensi kriteria ide namun di lain hal mengunggulkan kualitas estetik visual. Tentu saja aspek konteks kekinian selalu menjadi prasyarat kehadirannya di samping kriteri-kriteria lainnya sebagai penyempurna. Preferensi keindahan karya seni rupa kontemporer dalam skala institusi galeri memiliki posisi yang hampir sama dengan individu sebagai personal. Kebutuhan mempertahankan diri dalam medan sosial seni yang sangat kompetitif tetap menjadi prioritas yang utama sebagai dasar penetapan selera artistik atau kriteria estetik yang akan digunakan dalam penyeleksian karya pada sebuah pameran.

Uraian di atas dapat diabstraksikan dalam temuan teoretik yang dapat dikemukakan yaitu bahwa galeri dengan medan sosial seninya yang memiliki persamaan dan juga perbedaan, menunjukkan preferensi kriteria estetik yang sama secara umum akan tetapi juga memiliki kekhususan yang spesifik tergantung penyesuaian dengan medan sosial seninya.

9.3. Implikasi

Pertama, seleksi karya pameran yang dilakukan dengan cara jalur undangan, *open call*, dan melamar menjadikan seniman-seniman yang merintis dalam berkarya seni dunia tersebut memiliki kesempatan yang sama dalam menampilkan karya-karya hasil kreativitasnya.

Kedua, penilaian yang dilakukan galeri dengan mempertimbangkan seniman, karya seni, apresiator dan konteks adalah upaya memastikan keterperolehan

obyektivitas keindahan karya. hal tersebut bekal dalam proses kreativitas seniman untuk tetap dalam berkarya selalu

Ketiga, penggunaan preferensi kriteria estetik yang ditetapkan secara dinamis dalam penyeleksian karya pada sebuah pameran mendorong galeri sebagai bagian dari medan sosial seni untuk terus dapat berjalan bersama-sama secara seimbang dan proporsional dengan seniman, masyarakat, kritikus, pemerintah, dan kolektor agar keterlibatan peran masing-masing tersebut dapat menciptakan iklim kesenian yang baik terutama dalam kegiatan penciptaan karya seni, kritik seni, pengkoleksian karya seni, publikasi seni, maupun manajemen seni.

Keempat, dalam proses penyeleksian karya yang melibatkan diskusi intensif antara tim kurator dan seniman merupakan sebuah pola pembelajaran kreativitas berbasis praktik. Pola tersebut menjadikan seniman untuk selalu adaptasi dalam menghadapi dinamika pasar dan konteks yang berubah-ubah dengan selalu berkeaktivitas. Begitupula, penyeleksian atas keragaman karya dan tuntutan penyajian pameran yang berhasil sesuai harapan publik mendorong anggota tim kurator untuk terus belajar mengasah kepekaan sensasi, persepsi, dan kognisi terhadap setiap karya. Proses seleksi karya di galeri dalam setiap penyelenggaraan pameran merupakan pendidikan seni yang berbasis pengalaman praktik secara langsung.

9.4. Saran

Pertama, Institusi pendidikan seni dapat menggunakan strategi pembelajaran berbasis praktik secara reflektif terutama dalam penyelenggaraan pameran di sekolah-sekolah. Proses-proses penyeleksian karya peserta didik perlu dilakukan apresiasi secara

bersama melalui presentasi disertai diskusi secara intensif sehingga secara tidak langsung peserta didik akan mengalami peningkatan sensitivitasnya hingga dapat berujung peningkatan kreativitas berkaryanya.

Kedua, meskipun semua keindahan lukisan memiliki keragaman standar yang tidak sama, akan tetapi telah berhasil ditemukan pola preferensi dalam penyeleksian lukisan yang dilakukan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art yaitu kriteria wajib dan kriteria relatif. Atas dasar tersebut, perlunya kajian yang lebih mendalam terhadap operasionalisasi dari kriteria wajib dan relatif tersebut pada karya seniman profesional, seniman emerging, dan seniman bukan arus utama. Menggali keunikan karya seniman profesional diharapkan dapat memberikan dasar-dasar pijakan pemahaman kemajuan sebuah estetika lukisan kontemporer di Indonesia secara yang lebih operasional, terukur, ilmiah, dan sistematis. Menggali seniman emerging dapat merefleksi ide-ide eksploratifnya dalam upaya mengkonsistensikannya. Menggali seniman bukan arus utama, memberikan refleksi ketidaksempurnaannya untuk dapat lebih kreatif lagi.

Ketiga, penyeleksian lukisan yang dilakukan oleh Semarang Gallery, Sangkring Art Space dan Kiniko Art berdasarkan skema preferensi kriteria wajib dan kriteria relatif ini fokus pada lukisan. Atas dasar tersebut, perlunya kajian dengan pola yang sama akan tetapi subjek penelitian dilakukan terhadap jenis karya seni rupa lainnya yang non lukisan. Berbagai jenis karya instalasi, performance art, multiple art dengan keragaman nilai keindahannya akan berpotensi mengandung pola-pola penilaian yang tidak terduga dan tidak konsisten keselarasannya dengan lukisan. Hal

ini semakin menarik apabila dilakukan komprasi terhadap karya seniman profesional, seniman emerging, dan seniman bukan arus utama.

Keempat, perlunya diskusi-diskusi estetika yang dapat menghadirkan keterwakilan apresiator, seniman, kurator, apresiator atau kolektor untuk membedah kualitas estetika karya seni kontemporer terutama yang agak susah, rumit dan sulit dimengerti. Bagaimanapun seni, harus terus dikembangkan terus secara keilmiahan agar keberadaannya memiliki obyektivitas sekaligus mudah untuk dikritisi ulang lagi demi obyektivitas yang baru lagi. Berbagai argumentasi pengukuran dan justifikasi estetika dari masing-masing elemen tersebut perlu dilakukan secara proporsional untuk diperoleh sinkronisasi pemahaman yang lebih mudah dimengerti. Refleksi yang diperoleh bagi galeri, seniman, dan apresiator adalah program pameran dan program penciptaan yang lebih baik demi kemajuan seni rupa kontemporer di Indonesia.

Kelima, para perupa sebaiknya lebih memperdalam analisis keberhasilan sebuah karya yang berbobot dengan ukuran kriteria yang lebih terperinci. Hasil analisis merupakan dasar pijakan berkarya ilmiah yang dapat membuat perupa lebih berkarya secara kreatif. Dasar kajian yang ilmiah diharapkan mengurangi keterhambatan seniman dalam penyajian subjek atau form yang menarik, unik, dan komunikatif. Melalui dukungan landasan kerja ilmiah diharapkan seniman yang masih berkarya melalui model trial and error atau coba-coba akan beralih model riset maupun kombinasinya sehingga waktu pengerjaan yang lebih efektif dan sesuai dengan tujuan awal.

DAFTAR PUSTAKA

- Adams, L. S. 1996. *The Methodologies of Art an Introduction*. New York: Harper Collins Publishers.
- Aland, J dan Derby, M. 1991. *Art Connection*. Australian: Griffin Press Limited
- Arifin, Djauhar. 1985. *Sejarah Seni Rupa*. Bandung: Rosda Karya
- Arnason, H.H., 1988. *A History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Phothography*. Edisi ketiga. London: Thames and Hudson.
- Arnheim, Rudolf. 1974. *Art and Visual Perception*. California: University of California Press.
- Athian, M. Rahman. 2015.”Display Pameran Manifesto 2014 di Galeri Nasional Indonesia”. *Thesis*. Prodi S2 Seni Rupa Program Pascasarjana ITB.
- Athian, M. R. 2018. “Pola Pameran Temporer Di Ruang Publik (Studi Kasus Di Rumah Dinas Bupati Batang 2017)” dalam *Jurnal Imajinasi* Vol XII no 1 Januari 2018
- Atkins, Robert. 1997. *Art Speak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzwords 1945 to The Present*. Second Edition, Abbeville Press Publishers, New York.
- Atkinson, D. 2012. “Contemporary Art and Art in Education: The New, Emancipation and Truth” dalam *International Journal of Art and Design Education* volume 31. Issue 1 pages 5-18NSEAD/Blackwell Publishing Ltd Doi: 10.1111/j.1476-8070.2012.01724.x .
- Bao Yan, et all, 2016. “Aesthetic Preferences for Eastern and Western Traditional Visual Art: Identity Matters” *Frontiers in Psychology*, Vol 7, 2016 <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2016.01596,DOI=10.3389/fpsyg.2016.01596>
- Bangun, S.C. 2005. *Kritik Seni Rupa*. Bandung: ITB Press.
- Barrett, T. 1994. *Criticizing Art: Understanding the Contemporary*. London: Mayfield Publishing Company.
- Berlyne, D. E. 1970. “Novelty, Complexity and Hedonic Value”. *Perception and Psychophysics*, 8, 279–286
- Binkley, Timothy. 1977 “Piece: Contra Aesthetics.” *The Journal ofAesthetics and Art Criticism* 35: 265–277.
- Burhan, M. Agus. 2006. “Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Mempertimbangkan Tradisi” dalam *Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer: Kenangan*

Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp.. M.A. M Agus Burhan (Editor).Yogayakarta: BP ISI Yogyakarta.

- Carroll, Noel. 1988. "Art, Practice, and Narrative." *Monist* 71: 140–156.
- Cooper J M, Silvia P J, 2009 "Opposing Art: Rejection as an Active Tendency of Hostile Aesthetic Emotions" *Empirical Studies of the Arts* 27 111–128 doi:10.2190/EM.27.1.f
- Consoli, Gianluca. 2014. The Emergence of the Modern Mind: An Evolutionary Perspective on Aesthetic Experience, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 72, Issue 1, February 2014, Pages 37–55, <https://doi.org/10.1111/jaac.12059>
- Cupchik G C, Vartanian O, Crawley A, Mikulis D J, 2009. "Viewing artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience" *Brain and Cognition* 70 84–91 doi:10.1016/j.bandc.2009.01.003
- Davies, S. 2015. "Defining Art and Artworlds". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(4), 375–384. <http://www.jstor.org/stable/44510185>
- Djatiprambudi, Djuli. 2009. "Komodifikasi Seni Rupa Kontemporer Indonesia: Basis Sosial-Historis, Struktur dan Implikasinya". *Disertasi*. ITB
- Djelantik, A.A.M. 1999. *Estetika: Sebuah Pengantar*, Bandung: Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia.
- Eaton, Marcia Muelder. 2010. *Persoalan-Persoalan Dasar Estetika*. Terjemahan dari Basic Issue in Aesthetics. Jakarta: Salemba Humanika.
- Eva Schaper "The Pleasure of Taste" in *The Pleasures of Taste in Pleasure, Preference, and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Eva Schaper (ed.) New York: Cambridge University Press (1983)
- Fayn, K., & Silvia, P. J. 2014. *States, People, And Contexts: Three Psychological Challenges For The Neuroscience Of Aesthetics*. In J. P. Huston, M. Nadal, F. Mora, L. F. Agnati, & C. J. Cela- Conde (Eds.), *Art, aesthetics and the brain* (pp. 40–56). New York, NY: Oxford University Press.
- Feldman, Edmund Burke. 1967. *Art As Image and Idea*, New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall, Inc
- Freedman, K., & Wood, J. 1999. Reconsidering Critical Response: Student Judgments of Purpose, Interpretation, and Relationships in Visual Culture. *Studies in Art Education*, 40(2), 128–142. <https://doi.org/10.2307/1320337>
- Frijda, N. 1989. Aesthetic Emotion and Reality. *American Psychologist*, 44, 1546–1547
- Furnham, A., & Walker, J. 2001. Personality and Judgments of Abstract, Pop Art

- And Representational Paintings. *European Journal of Psychology*, 15(1), 57–72.
- Goldman, Alan. 2005. “Beardsley's legacy: The Theory of Aesthetic Value”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2):185–189.
- Hagtvedt, H., Hagtvedt, R., & Patrick, V. M. 2008. The Perception and Evaluation Of Visual Art. *Empirical Studies of the Arts*, 26(2), 197–218. <https://doi.org/10.2190/EM.26.2.d>
- Hekkert, P., & van Wieringen, P. C. W. 1990. Complexity and Prototypicality as Determinants of The Appraisal of Cubist Paintings. *British Journal of Psychology*, 81, 483–495.
- Holbrook, M. B., & Zirlin, R. B. 1985. *Artistic Creation, Artworks, And Aesthetic Appreciation: Some Philosophical Contributions To Nonprofit*.
- Horne, V. 2015. “Kate Davis: Re-Visioning Art History After Modernism and Postmodernism”. *Feminist Review*, 110(1), 34–54. doi:10.1057/fr.2015.12.
- Hospers, J. 1982 *Understanding the Arts*. New Jersey: Englewood Cliffs Prentice-Hall, Inc.
- Irvin, S., & Dodd, J., “In Advance of the Broken Theory: Philosophy and Contemporary Art”. in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 75:4 2017
- Jacobsen, T. 2010, “Beauty and The Brain: Culture, History And Individual Differences In Aesthetic Appreciation”. *Journal of Anatomy*, 216: 184-191. <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2009.01164.x>
- Kubovy M, 1999 "On the Pleasures of The Mind" Well-Being: The Foundations of Hedonic Psychology. New York: Russell Sage
- Kamus Besar Bahasa Indonesia
- Krampen, M., 1996. “Jakobson ’ S Model Of Linguistic Functions And Modern Painting” in *Empirical Studies of The Arts*, Vol. 14(1) 49-63, 1996. <https://doi.org/10.2190/C68F-KB07-WN5Y-GD12>.
- Kusmara, A. K. 2019. “Karya-Karya Seni Rupa Kontemporer Indonesia Berbasis Media Kertas: Bentuk dan Wacana”. *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 34(2), 269–274. <https://doi.org/10.31091/mudra.v34i2.710>
- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. and Augustin, D. 2004. A Model of Aesthetic Appreciation and Aesthetic Judgments. *British Journal of Psychology*, 95: 489-508. <https://doi.org/10.1348/0007126042369811>
- Levinson, Jerrold. 1979. “Defining Art Historically.” *British Journal of Aesthetics* 19: 232–250.
- LeWitt, Sol. 1967. “Paragraphs on Conceptual Art.” *Artforum* 5 (10): 79–83.

- Lin, Y.C., 2023. "An Aesthetic Model for Popular Illustration". *Empirical Studies of the Arts*, 41(1), 108-134. <https://doi.org/10.1177/02762374211047972>
- Lin, Y. C., & Chan, W. 2006 "Popular Culture Images and Aesthetic Preference of Taiwan Adolescents". *Communication Research Newsletter*, 45,10–13.
- Lindauer MS, Long DA. 1986. "The Criteria Used to Judge Art: Marketplace and Academic Comparisons". *Empirical Studies of the Arts*. 1986;4(2):163-174. doi:10.2190/yc9mw-g2xr-mg4v-wkau.
- Maritain, J. 1966. "Beauty and Imitation". In M. Rader (Ed.), *A modern book of esthetics* (pp. 27–34). New York, NY: Holt, Rinehart & Winston.
- Markovic, S. 2012. "Components of Aesthetic Experience: Aesthetic Fascination, Aesthetic Appraisal and Aesthetic Emotion". *I-Perception*, 3,1–17. <https://doi.org/10.1068/i0450aap>
- Martindale, C., Moore, K., & West, A. 1988. "Relationship of Preference Judgments to Typicality, Novelty, and Mere Exposure". *Empirical Studies of the Arts*, 6,79–96. <https://doi.org/10.2190/MCAJ-0GQT-DJTL-LNQD> Martindale,
- Martindale, C. 1984. The Pleasures of Thought: a Theory of Cognitive Hedonics. *Journal of Mind and Behavior*, 5,49–80.
- Maximea, Heather. 2001a. *Developing Design Criteria For Exhibition Space*, Boston: Altamira.
- Maximea, Heather. 2001b. *Projecting display space requirements, The Manual of Museum Exhibition*. Boston : Altamira Maximea, Heather.
- Meskimmon, M. 2003. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. London and New York: Routledge.
- Millis, K. 2001. "Making Meaning Brings Pleasure: The Influence of Titles on Aesthetic Experiences". *Emotion*, 1(3), 320–329.
- North., Andrian C and Hargreaves, David J. 1996. "Affective and Evaluative Responses to the Arts". dalam *Empirical Studies of The Arts*. Vol. 14 (2) 207-222.
- Palmer, S. E., Schloss, K. B., & Sammartino, J. 2013. "Visual Aesthetics and Human Preference. *Annual Review of Psychology*, 64,77–107. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-120710-100504>
- Patemon, T. 1991. *Key Concept: A Guide to Aesthetics, Criticism and the Arts in Education*. London: The Falmer Press.
- Piedmont, R. L., 1999 "Does Spirituality Represent The Sixth Factor? Spiritual Transcendence and The Five-Factor Model" *Journal of Personality* 67 986–1013 doi:10.1111/1467-6494.00080

- Piliang, Yasraf Amir. 2003. *Hipersemiotika Tafsir Cultural Studies atas Matinya Makna*, Yogyakarta: Jalasutra.
- Rahardjo, S. 2018. "Preferable Interior Elements On Instagram Photos At Contemporary Coffee Shops". *Mudra Jurnal Seni Budaya*, 33(3), 388–394. <https://doi.org/10.31091/mudra.v33i3.534>
- Rohidi, T.R. 2011. *Metodologi Penelitian*. Semarang: Cipta Prima Nusantara Semarang.
- Rohidi, Tjetjep Rohendi. 2014. *Pendidikan Seni: Isu dan Paradigma*. Semarang: Cipta Prima Nusantara.
- Sabana, S. dan Djatiprambudi, Djuli. 2006. "Seni Rupa (Asia Tenggara): Fenomena Praktik, Teoretik, dan Dilema" dalam *Jaringan Makna Tradisi hingga Kontemporer: Kenangan Purna Bakti untuk Prof. Soedarso Sp. M.A. M Agus Burhan* (Editor). Yogyakarta: BP ISI Yogyakarta.
- Sabana, Setiawan. 2011 "Nilai Spritualitas dalam Seni Rupa Kontemporer di Asia Tenggara". *Disertasi*. ITB.
- Sahman.1993a. *Mengenal Dunia Seni Rupa*. Semarang: IKIP Semarang Press.
- Sahman.1993b. "Evaluasi Seni dan Evaluasi Pendidikan Seni". dalam *Seminar Nasional Peranan Pendidikan Seni dalam Pembangunan dan Pembentukan Himpunan Sarjana pendidikan Seni Indonesia*. Semarang, 25-27 Mei 1993. Panitia Penyelenggara: Pengurus Daerah Ikatan Sarjana Pendidikan Indonesia Jawa Tengah.
- Saidi, Acep Iwan. 2008. *Narasi Simbolik Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Jakarta: Isac Book.
- Silvia, P. J. 2005. "Emotional Responses to Art: From Collation and Arousal to Cognition And Emotion". *Review of General Psychology*, 9, 342–357. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.9.4.342>
- Silvia P. J, and Brown E. M, 2007 "Anger disgust and the negative aesthetic emotions: Expanding an appraisal model of aesthetic experience" *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 1 100–106 doi:10.1037/1931-3896.1.2.100
- Smith, Ralph A. 1989. *The Sense of Art: A Study in Aesthetic Education*. New York: Routledge, Chapman and Hall.
- Soedarso, Sp, 2006, *Trilogi Seni: Penciptaan Eksistensi dan Kegunaan Seni*, Yogyakarta: Badan Penerbit ISI.
- Stallabrass, J. 2004. *Contemporary Art: A Very Short Introduction*. New York Oxford University Press.

- Stang, D. J. 1975. "Effects Of "Mere Exposure" on Learning And Affect". *Journal Of Personality and Psychology*, 31,7–12. <https://doi.org/10.1037/h0076165>
- Sumardjo, J. 2000. *Filasafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.
- Sumardjo, Jakob, 2009. *Asal Usul Seni Rupa Modern Indonesia*. Bandung: Penerbit Kelir.
- Sumardjo, Jakob. 2000. *Filsafat Seni*. Bandung: Penerbit ITB.
- Sumartono. 2000. "Peran kekuasaan dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta" dalam *Yogyakarta dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti.
- Sunardi, ST. 2004. *Semiotika Negativa*. Yogyakarta: Penerbit Buku Baik.
- Susanto, Mikke. 2011. *Diksi Rupa*. Yogyakarta.
- Susanto, M. 2021. *Mengapa Sih Lukisan Mahal? Wacana Penetapan Harga Karya Seni*. Yogyakarta: Dicti Art Laboratory.
- Susanto, Mikke. 2004. *Menimbang Ruang Menata Rupa: Wajah & Tata Pameran Seni Rupa*. Yogyakarta: Galang Press.
- Widagdo. 2006. "Penelitian Bidang Seni Rupa" dalam *Jaringan Makna Tradisi Hingga Kontemporer*. Yogyakarta: BP ISI.
- Winston, Andrew S. 1995. "Simple Pleasure: The Psychological Aesthetic of High and Popular Art". *Empirical Studies of The Arts*. Vol. 13 (2) 193-203.
- Wisetrotomo, S. 2015. "Kuasa Kurator dalam Arus Industrialisasi Seni Rupa Indonesia" *Disertasi*, Program Studi Kajian Budaya Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada.
- Yin, Robert K. 2012. *Studi Kasus Desain dan Metode*. Penerjemah. M.Djauzi Mudzakir. Jakarta: Rajawali Press.
- Yuliantoro, M. Najib. 2016. *Ilmu dan Kapital: Sosiologi Ilmu Pengetahuan Pierre Bourdieu*. Yogyakarta: Penerbit Kanisius.
- Woods, W. A. 1991. "Parameters of Aesthetic Objects: Applied Aesthetics". *Empirical Studies of the Arts*, 9(2), 105–114.
- Wijayanto, H. 2016. "Seniman sebagai Pemilik Galeri Studi Komparasi antara Tiga Manajemen Galeri Swasta di Yogyakarta" dalam *Jurnal Tata Kelola Seni* 2(2):97-111, DOI: <https://doi.org/10.24821/jtks.v2i2>
- Winston, A. S., & Cupchik, G. C. 1992. "The Evaluation Of High Art And Popular Art By Naive And Experienced Viewers". *Visual Arts Research*, 18,1–14.
- Yendra, S. 2018. "Museum dan Galeri (Tantangan dan Solusi)" dalam *Jurnal Tata Kelola Seni* 4(2):103-108, DOI:10.24821/jtks.v4i2.3088

Bersumber dari Internet

1. <https://seleb.tempo.coread/172839/bayi-bayi-di-tangan-haris-purnomo/full&view=ok>
2. <http://galeri-nasional.or.id/collection>
3. <https://indoartnow.com/>
4. <http://archive.ivaa-online.org>
5. <https://outoftheboxindonesia.wordpress.com>
6. <https://artspace.id>
7. <https://www.artsy.net>
8. <https://www.sidharta-auctioneer.com/>
9. <https://sugarandcream.co/>
10. <http://archive.ivaaonline.org/files/uploads/texts/Para%20Boneka%20Bunga%20Jeruk.pdf>
11. <https://hot.detik.com/art/d-6239570/anagard-bicara-soal-kemerdekaan-yang-masih-terbelenggu> judul artikel "Anagard Bicara soal Kemerdekaan yang Masih Terbelenggu" diakses pada tanggal 10 Oktober 2023
12. <https://lifestyle.kompas.com/read/2022/06/09/143006620/kunci-sukses-seniman-muklay-sering-digandeng-brand-untuk-kolaborasi?page=all>.
13. <https://mediaindonesia.com/humaniora/274240/seniman-muda-yang-melongo> diakses pada tanggal 28 November 2020
14. <https://www.biennalejogja.org/2015/program/pameran/seniman/maryanto/>
15. <https://www.whiteboardjournal.com/ideas/art/gilang-fradika-gelar-pameran-uncover-sebagai-tafsiran-kehidupan-di-dunia/>
16. <https://grahapadma.com>. "Chris Dharmawan: Antara Arsitektur & Seni Rupa" dalam *Majalah Padma*.News. Edisi 30 September 2019.
17. <https://www.whiteboardjournal.com/interview/ideas/rantai-hidup-kesenian-bersama-heri-pemad/> diakses pada tanggal 20 Oktober 2023
18. <https://rejogja.republika.co.id/berita/rxbfmw399/sultan-hb-x-apresiasi-keragaman-tema-artjog-2023-jadi-daya-tarik-pecinta-seni>

LAMPIRAN 1

GLOSARIUM

Abstrak	: Subjek karya yang wujudnya tidak dikenali identitasnya
Adaptif	: Mudah menyesuaikan keadaan
Alat	: Sesuatu benda yang dipergunakan seniman untuk mengubah bahan menjadi karya seni, misalnya kuas, tatah, ganden, pisau palet
Aliran	: Paham atau pandangan seseorang terhadap sebuah prinsip keindahan tertentu
Analisis Formal	: Menguraikan subjek karya yang kompleks menjadi bagian atau unit form yang terpisah sehingga memudahkan identifikasi prinsip komposisi dan lainnya
Apresiasi	: Mengerti dan menyadari seluk beluk karya seni sehingga bisa menikmati dan menilainya
Avant Garde	: Pembaharu
Content	: Makna, pesan
Dekoratif	: Gambar yang diciptakan lebih difungsikan untuk menghias
Deskripsi	: Menggambarkan subjek dengan menggunakan kata-kata
Dimensi	: Ukuran (panjang; lebar; tinggi)
Edukasi	: Pendidikan; sesuatu hal yang mendidik
Eksperimen	: Percobaan yang dilakukan secara sistematis dan terencana
Eksplorasi	: Penjelajahan ide, bentuk, atau teknik dan lainnya sebagai bagian dari awal proses berkarya
Ekspresi	: Pengungkapan perasaan atau gagasan
Elemen	: Unsur-unsur rupa yakni garis, warna, bentuk, dan lainnya
Estetika	: Ilmu keindahan; keindahan
Evaluasi	: Penilaian

Form	: Bentuk yang sudah memiliki karakteristik atribut visualnya seperti warna, tekstur, dan lainnya
Formalisme	: Paham yang meyakini keindahan berasal dari prinsip penyusunan unsur-unsur rupa yang ideal berdasarkan prinsip komposisi tertentu
Galeri	: Ruang publik untuk memamerkan karya seni rupa
Gaya	: Corak; spesifikasi dari tipologi bentuk
Ide	: Sesuatu hal pokok persoalan yang ingin disampaikan pada karya seni.
Ideal	: Sesuatu hal yang dicita-citakan; sempurna
Imaji	: Citra dari imajinasi atau pengamatan terhadap alam
Inspirasi	: Sesuatu hal yang mengilhami untuk memunculkan sebuah gagasan berkarya
Integrasi	: Pembauran hingga menjadi kesatuan yang utuh atau bulat
Interpretasi	: Penafasiran makna
Komersil	: Sesuatu hal yang berkenaan dengan keuntungan ekonomi
Komposisi	: Susunan
Konotasi	: Makna kiasan
Konsep	: Sebuah ide mengenai sesuatu hal yang abstrak
Kontekstual	: Sesuai waktu dan tempat
Kontemporer	: Pada waktu masa kini; kekinian
Kreatif	: Memiliki kemampuan daya cipta
Kritik	: Proses menilai suatu karya secara ilmiah
Kurator	: Orang yang bertanggung jawab dalam mengarahkan, menyeleksi, dan memberi pengantar editorial pada suatu pameran
Material	: Bahan mentah yang akan diolah menjadi bahan lain yang lebih berguna

Narasi	: Suatu cerita kejadian
Orisinalitas	: Keaslian
Penciptaan	: Proses pembuatan menghasilkan sesuatu dengan karakteristik yang baru
Persepsi	: Citra sensasi yang telah masuk sampai ke pusat indera sehingga bisa dipahami
Prinsip	: Asas; pokok dasar yang menjadi acuan
Publikasi	: Kegiatan untuk menyajikan atau mempresentasikan karya
Referensi	: Sumber acuan; rujukan
Refleksi	: Cerminan
Seni	: Secara sederhana dirumuskan, adalah sesuatu yang indah dan artistik sebagai hasil kegiatan pemikiran dan imajinasi manusia.
Seni Rupa Kontemporer	: Seni rupa yang berlandaskan prinsip mendaur ulang masa lalu (tradisi dan modern) dalam bentuk yang baru sehingga mampu mewakili semangat kekinian
Seni Rupa Modern	: Seni rupa yang berlandaskan prinsip modernisme yang mengutamakan kebaruan, kebebasan dan kreativitas individu
Seni Rupa Murni	: Seni yang dicipta semata-mata untuk dinikmati keindahannya tanpa kepentingan praktis
Sensasi	: Citra dari luar yang baru sampai ke tahapan indera manusia.
Subject Matter	: Tema, pokok persoalan
Teknik	: Ketrampilan yang dimiliki seniman dalam membuat karya
Tema	: Pokok persoalan yang diangkat dalam sebuah karya
Universal	: Berlaku secara umum tidak mengenal batasan tertentu
Visual	: Suatu unsur rupa yang dapat dilihat dengan indera mata
Wacana	: Kata, kalimat, paragraf, atau karangan utuh yang lebih besar yang berisi amanat lengkap.

A. Panduan Observasi

Terhadap Data Karya Seni Rupa Kontemporer

Panduan observasi merupakan alat instrumen yang utama dalam rangka mengungkap data tekstual secara objektif pada Seni Rupa Kontemporer. Panduan observasi dibuat dalam bentuk matrik untuk memudahkan pengumpulan dan pemahaman data. Pedoman wawancara dan kuesioner hanyalah sebagai pendukung keabsahan sekaligus *crosscheck* data observasi. Observasi dilakukan pada Karya dan Studio Seniman yang pernah berpameran di Semarang Gallery, Kinikoart Gallery dan Sangkring Art Space serta observasi pada situasi dan kondisi galeri.

1. Observasi pada Kondisi Galeri Seni Rupa yaitu pada Semarang Gallery, Kinikoart Gallery dan Sangkring Art Space

Nama Galeri :

Tanggal :

Waktu :

Alamat :

Kondisi Galeri	
Subjek Amatan	Deskripsi
Letak Galeri	
Kondisi Lingkungan	
Kondisi Sarana dan Prasarana	
Materi Pameran	
Perpustakaan	
Ruang Utama (lighting, sirkulasi, dll)	
Keramaian Pengunjung saat Pembukaan Pameran	
Keramaian pengunjung saat pameran dan bukan pada saat pembukaan	
Pengunjung Kolektor	
Pemasangan Karya	
Pengkoleksian Karya saat Pameran	
Karakteristik Jenis Karya Seni Rupa Kontemporer yang Memiliki Nilai Jual Tinggi	

Karakteristik Jenis Karya Seni Rupa Kontemporer yang Memiliki Nilai Jual yang Rendah	
Refleksi	

2. Observasi Dilakukan Terhadap Dokumen Buku Tamu dan Buku Dokumentasi (Catatan Harian, Transaksi Penjualan, dll) pada Semarang Gallery, Kinikoart Gallery dan Sangkring Art Space

NO	Deskripsi Dokumentasi				
	Buku Tamu	Catatan Harian	Katalog	Koleksi Buku	Buku Transaksi
1					
2					
Refleksi					

3. Observasi Terhadap Kecenderungan Seni Rupa Kontemporer dalam Estetika Akademik dan Estetika Market

Jenis	Uraian	Seni Rupa Kontemporer												
		Galeri A			Galeri B			Galeri C						
		Kualitas			Kualitas			Kualitas						
		1	2	3	1	2	3	1	2	3				
Estetika Akademik (<i>Scholar</i>)	Kontemporer Intelektual- Membongkar Estetik yang Ada dalam Mode Kebaruan- Menguatkan Intelektual- Menguatkan Metalinguistik													
Estetika <i>Market</i>	Kontemporer Aura-Membongkar Estetik yang Ada dalam Mode Pengulangan-Menguatkan Aura-Puitis													

4. Observasi kecenderungan Kualitas Estetik Seni Rupa Kontemporer

Tipe Kualitas Estetika Kontemporer	Seni Rupa Kontemporer					
	Fungsi Metalinguistik			Fungsi Puitis		
	Pemenuhan Kualitas			Pemenuhan Kualitas		
	High	Median	Low	High	Median	Low
Estetik Kontemporer High Seniman Profesional						
Estetik Kontemporer Median Seniman Emerging						
Estetik Kontemporer Low Seniman Pengikut						
Keterangan Aspek						

Metalinguistik	<i>High</i>	Orisinal, Konsistensi, Kesenambungan	Identitas Kuat
	<i>Median</i>	Antara Orisinal dan Meniru (Pengulangan), Kurang Konsisten	Identitas Berubah-Ubah
	<i>Low</i>	Meniru, Pengulangan, Berubah-Ubah	Belum Punya Identitas
Puitis	<i>High</i>	Orisinal, Konsistensi, Kesenambungan	Identitas Kuat
	<i>Median</i>	Antara Orisinal dan Meniru (Pengulangan), Kurang Konsisten	Identitas Berubah-Ubah
	<i>Low</i>	Meniru, Pengulangan, Berubah-Ubah	Belum Punya Identitas

5. Observasi Kecenderungan Karakteristik Preferensi Estetik Seni Rupa Kontemporer Berdasarkan Galeri

Jenis	Aspek Muatan	Seni Rupa Kontemporer									
		Galeri A			Galeri B			Galeri C			
		Pemenuhan			Pemenuhan			Pemenuhan			
		1	2	3	1	2	3	1	2	3	
Substansi Kontemporer Indonesia	GSRB										
	Gaya Tradisi										
	Gaya Modern										
	Gaya Kontemporer										
	Spiritualitas										
	Persoalan Kekinian										

6. Observasi Kecenderungan Karakteristik Preferensi Kualitas Estetik Seni Rupa Kontemporer Berdasarkan Perspektif Galeri

No	Aspek	Indikator Operasional Kualitas Karya	Karya/ Galeri Kontemporer		
			Pilihan 1	Pilihan 2	Pilihan 3
1	Konsep Ide (Mempertanyakan Esensi Realitas Seni dan Non-Seni Secara Dekonstruksi)	Kritis Estetika			
		Kritis Material			
		Kritis Simbolik			
		Kritis Realitas Alam			
		Kritis Realitas Budaya			
		Kritis Realitas Manusia			
2	Simbolisme	Denotatif			
		Konotatif			
3	Populer	Kekinian			
		Lampau			

4	Inovasi	Kebaruan			
		Pengulangan			
5	Kekuatan	Puitis			
		Non Puitis			
6	Isu Sosial	Kekiniann			
		Lama			
7	Rupa	<i>Texture</i>			
		Ekspresi			
		Keseimbangan			
		Kedinamisan			
		<i>Shape</i>			
		Pencahayaan			
		Ruang			
		<i>Form</i>			
8	Teknik	<i>Craftmanship</i>			
9	Lain-lain (Pilihan Spesifik)	<i>Shock</i>			
		<i>Color</i>			
		<i>Personal feeling</i>			
		<i>Subject matter</i>			
		Tradisional			

7. Observasi Pendukung pada Kondisi Studio dan Proses Penciptaan Seniman

Nama Studio :
 Tanggal :
 Waktu :
 Alamat :

Kondisi Studio			
Subjek Amatan	Deskripsi		
Letak Studio			
Produksi			
Kondisi Lingkungan			
Kondisi Sarana dan Prasarana			
Refleksi			
Proses Penciptaan Karya Seni			
Tahapan	Proses	Hasil yang diperoleh	Refleksi
Penyiapan Bahan			
Penetapan Ide			
Pensketan			
Pembentukan			
Pewarnaan			
Finishing			

Refleksi	
----------	--

8. Observasi Pendukung Terhadap Deskripsi, Analisis, dan Content Data Karya Seni Rupa Kontemporer

Panduan observasi sebagai alat instrumen yang utama dalam rangka mengungkap data tekstual secara objektif pada Karya Seni Rupa Kontemporer yang memiliki nilai .

a. Deskripsi

No	Kode	Deskripsi				
		Figur (Subjek)	Tema (Konteks)	Tahun	Media (Bahan, alat, teknik)	Seniman
1						
2						

b. Analisis Formal

No	Karya (Kode)	Subject Matter	
		Hubungan antar unsur rupa (garis, warna, bidang, tekstur, cahaya)	Prinsip-prinsip seni rupa (keseimbangan, kesatuan, irama, dominasi, keselarasan)
1			
2			

c. Interpretasi

No	Karya (Kode)	Konteks (Tema)	Tanda		Pemaknaan Karya Seni Rupa (Content)
			Penanda	Petanda	
1					
2					
dst					

1) Denotasi

2) Konotasi (Ideologi) dan Konotasi dalam Permainan Tanda (Simulasi)

No	Karya	Paradigmatik	Teks Gambar	Penanda 1	Petanda 1	
			Ideologi	Tanda 1 Penanda 2		Petanda 2
				Tanda 3 dan seterusnya		
		Tingkat 1	Tingkat 2	Tingkat 3 atau 4		
1						
2						
dst						

B. PANDUAN WAWANCARA

1. Panduan Wawancara Terhadap Seniman

Panduan wawancara dilakukan untuk memperoleh informasi proses penciptaan dan nilai-nilai estetika dan harga karya seni rupa yang ingin ditonjolkan terhadap seniman pencipta seni rupa kontemporer.

Identitas Seniman Sebagai Informan:

1. Nama :
2. Tempat/Tgl Lahir :
4. Pekerjaan :
4. Alamat :

Kisi-Kisi Wawancara

1. Apa yang melatarbelakangi Anda dalam mencipta karya Seni Rupa Kontemporer? Eksistensi diri, karakter identitas karya, atau ekspresi diri? Jelaskan!
2. Bagaimanakah cara Anda dalam mencari gagasan? Kontemplasi, intuitif, atau ilmiah? Jelaskan!
3. Dari manakah sumber gagasan tersebut berasal? Buku, pengamatan alam, pendapat seseorang, atau lainnya. Jelaskan!
4. Bagaimanakah cara memvisualkan gagasan Anda! Realistik, ekspresionistik, instrumentalistik, simbolik, atau formalistik, atau lainnya tidak peduli terhadap gaya?
5. Apakah Anda mengalami kesulitan dalam menciptakan keunikan agar nilai estetika karya menjadi tinggi? Kesulitan teknis, keterbatasan media, keterbatasan pengungkapan makna atau lainnya. Jelaskan!
6. Apakah metode yang digunakan? Apakah metode intuitif atau metode ilmiah dalam berkarya? Jelaskan!
7. Apakah Anda dalam mencipta karya seni rupa kontemporer sering mencari referensi karya orang lain? Majalah, katalog, internet, karya seni, iklan atau lainnya?
8. Apakah Anda selalu tertarik pada tema-tema tertentu? Pendidikan, narasi sosial dan politik, kebudayaan, budaya, politik. Sebutkan alasannya! Jika tidak suka pada tema tertentu, sebutkan juga alasannya?
9. Jika membuat karya seni rupa kontemporer, apakah Anda mengalami kesulitan atau kemudahan dalam mencari dan menetapkan simbol-simbol yang efektif? Jelaskan!
10. Bagaimanakah cara Anda dalam mengkreasikan simbol itu?
 - a. Mendistorsi, mendeformasi, menstransformasi
 - b. Menghubungkan dengan simbol lain
 - c. Mengasosiasikan dengan hal-hal yang baru
 - d. Mengganti sesuatu dengan menggunakan hubungan sebab akibat
 - e. Mendaurulang simbol
 - f. Memadukan simbol dari berbagai macam tema
 - g. Mendekonstruksi simbol
 - h. Melemahkan makna simbol yang sudah terlalu konvensional

11. Bagaimana peluang laku secara ekonomi pada karya Anda?
12. Hal-hal apa yang menurut Anda kolektor membeli lukisan Anda?
13. Berdasarkan indikator-indikator nilai penetapan harga sebuah karya, manakah indikator yang sangat berpengaruh terhadap laku dan tidaknya sebuah karya seni rupa?
14. Manakah yang paling penting dalam sebuah estetika seni rupa kontemporer ide yang kontekstual atau penyajian karya atautkah keindahan bentuk yang inderawi?
15. Bagaimanakah menurut Anda, perkembangan seni rupa Kontemporer di Indonesia?

2. Panduan Wawancara Para Ahli, Akademisi, Kritikus

Wawancara dilakukan terhadap dosen atau akademisi yang ahli dan berpengalaman dalam keilmuan segala sesuatu tentang seni seni rupa kontemporer?

1. Apakah Anda sering memperhatikan perkembangan karya seni rupa kontemporer di Indonesia?
2. Bagaimana perkembangan karya seniman seni rupa kontemporer tingkat profesional, median, dan pemula di Indonesia?
3. Bagaimanakah sifat karakteristik estetika seni rupa kontemporer yang digaungkan oleh galeri-galeri seni rupa dalam mempertahankan eksistensinya?
4. Apakah Anda bisa memahami makna dan estetika seni rupa kontemporer yang cukup radikal (murni) oleh seniman tertentu?
5. Apakah ada hubungan yang sesuai dan kuat antara ide yang radikal dan murni dengan kekuatan estetika atau keindahan pada sebuah karya seni rupa kontemporer? Jelaskan?
6. Bagaimanakah karakteristik karya seni rupa kontemporer yang laku secara ekonomi di pasar? Jelaskan?
7. Bagaimanakah karakteristik karya seni rupa kontemporer memiliki estetik murni bertumpu pada kekuatan ide secara radikal namun laku di pasar? Jelaskan?
8. Bagaimanakah karakteristik karya seni rupa kontemporer memiliki estetik murni bertumpu pada kekuatan ide secara radikal namun kuranglaku di pasar? Jelaskan?
9. Bagaimanakah peran kurator galeri dalam memajukan perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia?
10. Bagaimanakah pembacaan kurator galeri terhadap nilai estetika seni rupa kontemporer di Indonesia?

3. Panduan Wawancara Terhadap Pengunjung (Apresiator)

Kode :
 Nama Informan :
 Tanggal/Jam :
 Tempat Wawancara :
 Topik Wawancara :

Kisi-Kisi Wawancara

1. Jelaskan hal yang melatarbelakangi Anda mengunjungi pameran di galeri!
2. Bagaimanakah harapan Anda ketika ingin mengunjungi pameran di galeri!
3. Jelaskan hal atau hasil yang Anda harapkan ketika mengunjungi pameran di galeri!
4. Jelaskan kesulitan Anda dalam memahami karya seni rupa kontemporer ketika mengunjungi pameran di galeri!
5. Jelaskan bagaimana cara galeri dalam membantu Anda untuk dapat memahami karya seni rupa kontemporer!
6. Jelaskan tantangan apa sajakah yang Anda hadapi dalam menikmati dan memahami karya seni rupa kontemporer!
7. Lukisan yang bagaimanakah yang dapat memuaskan selera Anda?
8. Seberapa pentingkah lukisan harus bergaya kontemporer?
9. Mengapa sebuah pesan sangat penting dalam sebuah lukisan?

4. Panduan Wawancara Terhadap Pemilik Galeri

Kode :
 Nama Informan :
 Tanggal/Jam :
 Tempat Wawancara :
 Topik Wawancara :

Kisi-Kisi Wawancara

A Gambaran Umum Seni Rupa Kontemporer

- 1 Bagaimanakah profil galeri Anda?
- 2 Bagaimanakah gambaran kemajuan seni rupa kontemporer di Indonesia dan Barat serta Asia!
- 3 Bagaimakah karakteristik seni rupa kontemporer di Indonesia!
- 4 Bagaimanakah kondisi apresiasi masyarakat umum terhadap seni rupa kontemporer?
- 5 Bagaimanakah upaya galeri dalam rangka meningkatkan pemahaman publik terhadap seni rupa kontemporer!
- 6 Bagaimakah karakteristik motivasi publik dalam memahami seni rupa kontemporer!
- 7 Bagaimanakah kesiapan galeri dalam memahami nilai estetika seni rupa kontemporer kepada publik!
- 8 Bagaimanakah karakteristik program yang diunggulkan dalam meningkatkan pemahaman publik terhadap nilai estetika seni rupa kontemporer

B Preferensi Nilai Estetik Seni Rupa Kontemporer

- 1 Bagaimanakah karakteristik estetika seni rupa kontemporer yang menjadi rujukan dalam penentuan sebuah materi pameran terutama dalam keindahan yang berorientasi nilai ekonomi praktis dan nilai estetik murni
- 2 Bagaimanakah prioritas nilai keindahan visual dan nilai keindahan gagasan dalam penyeleksian karya
- 3 Apakah syarat yang harus terpenuhi dalam sebuah lukisan yang bergaya kontemporer?
- 4 Apakah syarat yang harus terpenuhi dalam sebuah lukisan yang bergaya kontemporer akan tetapi memiliki nilai jual yang tinggi?
- 5 Bagaimanakah tingkat inovasi yang dilakukan seniman profesional, seniman emerging dan seniman pemula pada setiap karya lukisannya?
- 6 Bagaimanakah keunggulan karakteristik seni rupa kontemporer yang menjadi pilihan Anda untuk dipamerkan! (identitas, modern, intelektual, daur ulang, dan kontekstual, dan lain sebagainya)
- 6 Bagaimanakah motivasi Anda dalam menyajikan materi pameran seni rupa kontemporer baik sebagai kemajuan seni, eksistensi galeri, ekonomi, dan edukasi publik!
- 7 Bagaimanakah kesiapan SDM atau Kurator, atau Galeri dalam meningkatkan eksistensi galeri, kemajuan seni, dan pemahaman publik terhadap nilai estetika seni rupa kontemporer di galeri Anda?
- 8 Bagaimanakah prosedur dan model sistem kuratorial dalam penentuan jenis karya seni rupa kontemporer yang menonjolkan nilai intelektual keindahan murni dan nilai keindahan pasar praktis?
- 9 Bagaimanakah orientasi dan tujuan dalam edukasi bagi galeri Anda?
- 10 Jelaskan keindahan Karya seni rupa kontemporer yang bertumpu keindahan intelektual
- 11 Jelaskan keindahan Karya seni rupa kontemporer yang bertumpu keindahan Aura visual
- 12 Bagaimanakah hambatan dalam mempertahankan dan mengembangkan sebuah galeri dalam tegangan antara nilai estetika seni rupa kontemporer yang berorientasi estetik murni dan estetik preaktis?

C. LEMBAR ANGKET

Teknik survei atau angket dilakukan untuk menghimpun respon publik setelah melihat karya seni kontemporer.

Petunjuk:

1. Berikut ini diberikan daftar pertanyaan terkait seni rupa kontemporer di galeri
2. Mohon Bapak/ibu berkenan memberikan penilaian dengan cara memberikan tanda cek (√) pada kolom skor sekaligus memberikan nilai sesuai dengan bobot
3. Jika Bapak/Ibu menganggap perlu ada revisi, mohon memberikan butir revisi pada bagian saran atau menuliskan langsung pada bagian kertas
4. Ada Lima alternatif Jawaban :

5 = Sangat Baik

4 = Baik

3 = Cukup baik

2 = Kurang baik

1 = Tidak baik

Identitas Informan:

1. Nama :

2. Umur :

3. Pekerjaan :

4. Alamat /HP :

NO	PERNYATAAN	Alternatif Jawaban				
		1	2	3	4	5
Bentuk, Teknik, dan Ide Seni Rupa Kontemporer		1	2	3	4	5
1	Apakah Anda menyukai bentuk konvensional pada materi pameran					
2	Apakah Anda menyukai bentuk non konvensional pada materi pameran					
3	Apakah Anda menyukai teknik konvensional pada materi pameran					
4	Apakah Anda menyukai teknik non konvensional pada materi pameran					
5	Apakah Anda menyukai ide simbolik (konvensional) pada materi pameran					
6	Apakah Anda menyukai ide intelektual simbolik (non konvensional) pada materi pameran					
Catatan atau (Alasan-alasan Khusus):						
Estetika kontemporer (Ide, Performace, dan Produk)		1	2	3	4	5
1	Apakah Anda memahami makna simbolik					
2	Apakah Anda memahami kualitas estetik sebuah karya					
3	Apakah Anda memahami menyukai konsep dari pada bentuk					
4	Apakah Anda memahami menyukai bentuk daripada konsep					
5	Apakah Anda memahami menyukai performance (proses penciptaan) daripada konsep dan bentuk					
Catatan atau (Alasan-alasan Khusus):						
Gaya atau Corak Rupa		1	2	3	4	5
1	Apakah Anda menyukai Seni Rupa Kontemporer					
Catatan atau (Alasan-alasan Khusus):						
Dimensi Aspek Respon Estetika		Skor				

		5	4	3	2	1
1	Keunikan Bentuk					
2	Keunikan Performace					
3	Keunikan Ide atau Gagasan					
4	Interaksi Publik					
5	Pemanfaatan Ikon tradisional dan					
6	Pemanfaatan Ikon Modern					
7	Kekuatan Daur Ulang Simbol					
8	Tema					
9	Keunikan Simbol					
10	Pesan					
11	Isu Kekinian					
12	Komposisi					
13	Ukuran, Bahan, Warna					
14	Ekpresi Personal					
15	Keunikan Simbol					
Catatan atau (Alasan-alasan Khusus):					

D. LEMBAR OBSERVASI DOKUMEN

Monografi Kota Semarang dan Kota Yogyakarta

A Kondisi Kota Semarang dan Yogyakarta

- 1 Kondisi lingkungan alam, sosial, dan budaya masyarakat Kota Semarang dan Yogyakarta
- 2 Aspek-aspek nilai sosial, budaya, dan sejarah seni rupa atau kesenian secara umum di Kota Semarang dan Yogyakarta

LAMPIRAN 3

DOKUMENTASI



Peneliti wawancara dengan kurator Gumilar Ganjar, Bandung dan Muhammad Rahman Athian, Semarang



Suasana pengunjung sedang mengapresiasi karya di ruang lantai 2 Semarang Gallery



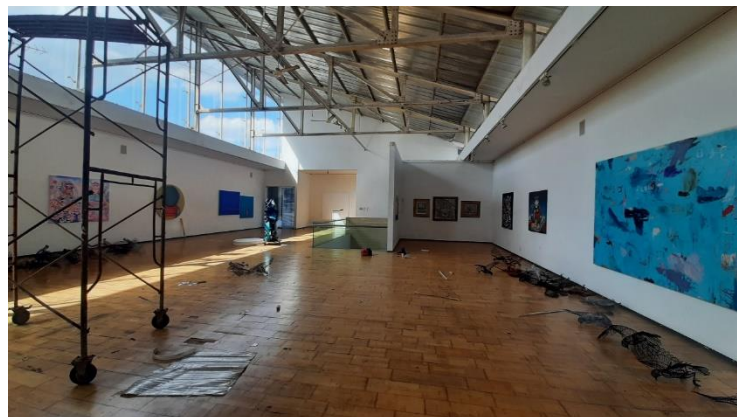
Peneliti sedang wawancara terhadap Chris Dharmawan, pemilik Semarang Gallery



Peneliti sedang berfoto bersama dengan Ibu Jenni pemilik Sangkring Art Space



Peneliti sedang wawancara terhadap Ibu Jenni selaku pemilik Sangkring Art Space



Suasana pemasangan karya dalam rangka persiapan pameran besar di Sangkring Art Space, Yogyakarta



Peneliti sedang berfoto bersama dengan Mas Jefri selaku manajer Kiniko Art setelah melakukan wawancara di Yogyakarta



Peneliti sedang wawancara dengan Mba Frida selaku pengelola dan sekaligus anak pemilik Kiniko Art di Yogyakarta



Peneliti sedang mengumpulkan data penelitian yang bersumber dari katalog pameran di Kiniko Art



Peneliti melakukan wawancara terhadap kritikus seni yaitu Prof Dwi Marianto dari ISI Yogyakarta dan Seniman Lukis Yogyakarta Wiyono



Peneliti melakukan wawancara terhadap Pelukis Wanita yang sedang naik daun yaitu Erica Hestu Wahyuni



Peneliti melakukan wawancara terhadap Kurator dan Kritikus Seni Rupa Wahyudin di Semarang bersama Pelukis Semarang Kokoh



KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A, Kampus Pascasarjana Jalan Kelud Utara III Semarang 50237
Telepon : +62248440516, +62248449017, Faximile : +62248449969.
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>

KEPUTUSAN
DIREKTUR PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
No. 742/UN37.2/EP/2021

Tentang
PENGANGKATAN PROMOTOR, KOPROMOTOR, DAN ANGGOTA PROMOTOR

Dengan Rahmat Tuhan Yang Maha Esa
Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang,

- Menimbang : Bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Pascasarjana Unnes dalam penyusunan dan pertanggung jawaban disertasi, maka dipandang perlu menetapkan keputusan tentang pengangkatan dosen pembimbing/promotor.
- Mengingat : 1. Surat Direktur Jenderal Pendidikan Tinggi Nomor 569/E/T/2012 tentang Penugasan Penyelenggaraan Program Doktor (S3) **Pendidikan Seni, S3** Unnes;
2. Peraturan Rektor Unnes Nomor 29 Tahun 2016 Tentang Pedoman Akademik Pascasarjana Unnes
3. Keputusan Rektor Universitas Negeri Semarang:
a. Nomor 162/O/2004 tentang penyelenggaraan pendidikan di Unnes;
b. Nomor 164/O/2004 tentang pedoman Umum Tugas Akhir, Skripsi, Tesis, dan Disertasi bagi mahasiswa Unnes;
c. Surat Perintah Rektor Nomor B/295/UN37/HK/2020 tentang Pemberhentian Wakil Rektor Bidang Perencanaan dan Kerjasama dan Pengangkatan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang Antarwaktu Periode 2019-2023.

MEMUTUSKAN

Menetapkan : I. Mengangkat Saudara-saudara yang namanya tercantum di bawah ini,

- a. 1. Nama : Prof. Soesanto, M.Pd
2. N I P : 195609011980031004
3. Jabatan : Profesor
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama-IV/e
Sebagai PROMOTOR
- b. 1. Nama : Dr. Syakir, M. Sn.
2. N I P : 196505131993031003
3. Jabatan : Lektor Kepala
4. Pangkat/Golru : Pembina Utama Muda - IV/c
Sebagai KO PROMOTOR I
- c. 1. Nama : Dr. Eko Sugiarto, M. Pd.
2. N I P : 198812122015041002
3. Jabatan : Lektor
4. Pangkat/Golru : Penata - III/c
Sebagai KO PPROMOTOR II

dalam penulisan DISERTASI, mahasiswa yang bernama :

Nama : MUJIYONO
N I M : 0205620002
Program Studi : **Pendidikan Seni, S3**

- II. Menugasi Saudara - saudara tersebut untuk melaksanakan bimbingan penulisan Disertasi sesuai Pedoman Penulisan Disertasi Mahasiswa Program S3 Pascasarjana Universitas Negeri Semarang
- III. Apabila pada kemudian hari ternyata terdapat kekeliruan dalam Keputusan ini akan diperbaiki sebagaimana mestinya.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 2021-01-18
Direktur



Prof. Dr. Agus Nuryatin, M.Hum.
NIP. 196008031989011001

Tindakan disampaikan Yth:

1. Dekan FBS, FMIPA, FIP UNNES
2. Wakil Direktur Bid. Akad. dan Mawa Pascasarjana UNNES
3. Wakil Direktur Bid. Umum dan Keuangan Pascasarjana UNNES
4. Koordinator Manajemen Kependidikan S3 Pascasarjana UNNES
5. Kabag TU Pascasarjana UNNES
6. Mahasiswa yang bersangkutan



KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A, Kampus Pascasarjana, Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237
Telepon +6224-8440516, 8449017, Faksimile +6224-8449969
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>, surel: pascasarjana@mail.unnes.ac.id

Nomor : B/1998/UN37.2/PQ/2021
Hal : Permohonan Izin Observasi

15 Februari 2021

Yth. Direktur
Semarang Contemporary Art Gallery

Dengan hormat, bersama ini kami sampaikan bahwa mahasiswa di bawah ini:

Nama : Mujiyono
NIM : 0205620002
Program Studi : Pendidikan Seni, S3
Semester : Gasal
Tahun akademik : 2020/2021
Topik observasi : Observasi Karya Seni Kontemporer

Kami mohon yang bersangkutan diberikan izin observasi untuk penelitian awal disertai di perusahaan atau instansi yang Saudara pimpin, dengan alokasi waktu 1 April sd 31 Desember 2021.

Atas perhatian dan kerjasama Saudara, kami mengucapkan terima kasih.

a.n. Direktur Pascasarjana
Wakil Direktur Bid. Akademik dan
Kemahasiswaan,



Prof. Dr. Ida Zulaeha, M. Hum.
NIP 197001091994032001

Tembusan:
Direktur Pascasarjana;
Universitas Negeri Semarang





KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
PASCASARJANA

Gedung A, Kampus Pascasarjana, Jl. Kelud Utara III, Semarang 50237
Telepon +6224-8440516, 8449017, Faksimile +6224-8449969
Laman: <http://pps.unnes.ac.id>, surel: pascasarjana@mail.unnes.ac.id

Nomor : B/1999/UN37.2/PG/2021
Hal : Permohonan Izin Observasi

15 Pebruari 2021

Yth. Direktur
Kiniko Art Gallery di Yogyakarta

Dengan hormat, bersama ini kami sampaikan bahwa mahasiswa di bawah ini:

Nama : Mujiyono
NIM : 0205620002
Program Studi : Pendidikan Seni, S3
Semester : Gasal
Tahun akademik : 2020/2021
Topik observasi : Observasi Karya Seni Rupa Kontemporer

Kami mohon yang bersangkutan diberikan izin observasi untuk penelitian awal disertai di perusahaan atau instansi yang Saudara pimpin, dengan alokasi waktu 1 April sd 31 Desember 2021.

Atas perhatian dan kerjasama Saudara, kami mengucapkan terima kasih.

a.n. Direktur Pascasarjana
Wakil Direktur Bid. Akademik dan
Kemahasiswaan,

Prof. Dr. Ida Zulaeha, M. Hum.

NIP 197001091994032001



Tembusan:
Direktur Pascasarjana;
Universitas Negeri Semarang



SALINAN KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
NOMOR B/556/UN37/HK/2023
TENTANG
PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI
MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA
NUNING ZAIDAH, S.PD., M.A. PADA SEKOLAH PASCASARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

REKTOR UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

Menimbang : bahwa untuk kelancaran pelaksanaan studi bagi para mahasiswa Program Doktor pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang dalam penyusunan dan pertanggungjawaban Disertasi, perlu menetapkan Keputusan Rektor tentang Pengangkatan Penguji Ujian Disertasi Mahasiswa Program Doktor atas nama Nuning Zaidah, S.Pd., M.A. pada Sekolah Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;

Mengingat : 1. Undang-Undang Nomor 12 Tahun 2012 tentang Pendidikan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2012 Nomor 158, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5336);
2. Peraturan Pemerintah Nomor 4 Tahun 2014 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Tinggi dan Pengelolaan Perguruan Tinggi (Lembaran Negara Tahun 2014 Nomor 16, Tambahan Lembaran Negara Nomor 5500);
3. Peraturan Pemerintah Nomor 36 Tahun 2022 tentang Perguruan Tinggi Negeri Badan Hukum Universitas Negeri Semarang (Lembaran Negara Tahun 2022 Nomor 197);
4. Peraturan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Nomor 3 Tahun 2020 tentang Standar Nasional Pendidikan Tinggi (Berita Negara Tahun 2020 Nomor 47);
5. Keputusan Majelis Wali Amanat Universitas Negeri Semarang Nomor 16/UN37.MWA/KP/2023 tentang Pengangkatan Rektor Universitas Negeri Semarang Periode 2023-2028;
6. Peraturan Rektor Nomor 28 Tahun 2011 tentang Penyelenggaraan Pendidikan Program Magister dan Doktor Universitas Negeri Semarang;
7. Peraturan Rektor Nomor 30 Tahun 2014 tentang Pedoman Akademik Program Pascasarjana Universitas Negeri Semarang;
8. Peraturan Rektor Nomor 23 Tahun 2020 tentang Panduan Akademik Universitas Negeri Semarang;

MEMUTUSKAN :

Menetapkan : KEPUTUSAN REKTOR TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR ATAS NAMA NUNING ZAIDAH, S.PD., M.A. PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG.

KESATU : Menunjuk dan mengangkat Saudara yang tersebut dalam Lampiran keputusan ini sebagai Penguji Ujian Disertasi untuk mahasiswa :

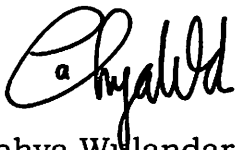
Nama/NIM : Nuning Zaidah, S.Pd., M.A./0205616007
Program Studi : Doktor (S3) Pendidikan Seni
Judul Disertasi : DRAMATURGI RITUAL PENGANTIN
KEJAWEN REPRESENTASI PENDIDIKAN
DALAM PERTUNJUKAN BUDAYA.

KEDUA : Keputusan ini mulai berlaku pada tanggal ditetapkan sampai dengan selesainya pelaksanaan Ujian Disertasi.

Ditetapkan di Semarang
pada tanggal 31 Juli 2023

Salinan sesuai dengan aslinya
Kepala Kantor Hukum
Universitas Negeri Semarang,

REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG



Dr. Cahya Wulandari, S.H., M.Hum.
NIP 198402242008122001

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001

SALINAN


LAMPIRAN
KEPUTUSAN REKTOR UNIVERSITAS
NEGERI SEMARANG
NOMOR B/556/UN37/HK/2023
TANGGAL 31 JULI 2023
TENTANG PENGANGKATAN PENGUJI
UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM
DOKTOR ATAS NAMA NUNING ZAIDAH,
S.PD., M.A. PADA SEKOLAH
PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI
SEMARANG.

PENGUJI UJIAN DISERTASI MAHASISWA PROGRAM DOKTOR
ATAS NAMA NUNING ZAIDAH, S.PD., M.A.
PADA SEKOLAH PASCASARJANA UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

No.	Nama & NIP	Pangkat & Golongan	Jabatan
1.	Prof. Dr. S Martono, M.Si. NIP 196603081989011001	Pembina Utama Muda - IV/c	Ketua
2.	Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum. NIP 196612101991031003	Pembina Utama - IV/e	Sekretaris
3.	Prof. Dr. Suminto Sayuti	-	Anggota Penguji I
4.	Prof. Dr. Wadiyo, M.Si. NIP 195912301988031001	Pembina Utama Madya - IV/d	Anggota Penguji II
5.	Dr. Agus Cahyono, M.Hum. NIP 196709061993031003	Pembina - IV/a	Anggota Penguji III
6.	Dr. Sunarto, M.Hum. NIP 196912151999031001	Pembina - IV/a	Anggota Penguji IV
7.	Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.	-	Anggota Penguji V
8.	Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum. NIP 196107041988031003	Pembina Utama - IV/e	Anggota Penguji VI

Ditetapkan di Semarang
REKTOR
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG

TTD

S MARTONO
NIP 196603081989011001 

Nomor : B/20683/UN37.2/EP/2023
Lampiran : -
Hal : Pemberitahuan

31 Juli 2023

Yth. 1. Prof. Dr. S Martono, M.Si.
2. Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
3. Prof. Dr. Suminto A Sayuti, M.Pd
4. Prof. Dr. Wadiyo, M.Si.
5. Dr. Agus Cahyono, M.Hum.
6. Dr. Sunarto, M.Hum.
7. Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A.
8. Prof. Dr. Muhammad Jazuli, M.Hum.

Penguji Ujian Terbuka Mahasiswa Sekolah Pascasarjana
Universitas Negeri Semarang

Dengan hormat kami beritahukan bahwa Mahasiswa Sekolah Pascasarjana:

Nama : Nuning Zaidah, S.Pd. M.A

NIM : 0205616007

Program studi/jenjang : Pendidikan Seni S3

Direncanakan akan menempuh ujian terbuka pada:

Hari/tanggal : Rabu, 2 Agustus 2023

Pukul : 08.00-10.00 WIB

Tempat : B 106/ Hybrid

Sehubungan dengan hal di atas maka kami mohon kepada Bapak/Ibu untuk berkenan menguji mahasiswa tersebut, **undangan dan link zoom** akan kami kirimkan kemudian.

Atas perhatian dan kerjasama Bapak/Ibu kami mengucapkan terimakasih.

Direktur Sekolah Pascasarjana,

Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum.
NIP. 196612101991031003



**DRAMATURGI RITUAL PENGANTIN *KEJAWEN*:
REPRESENTASI PENDIDIKAN DALAM PERTUNJUKAN BUDAYA**

DISERTASI

**Diajukan sebagai salah satu syarat untuk memperoleh gelar
Doktor Pendidikan**

**Oleh
Nuning Zaidah
0205616007**

**PROGRAM STUDI PENDIDIKAN SENI
PASCA SARJANA
UNIVERSITAS NEGERI SEMARANG
2023**

PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI TAHAP II

Disertasi dengan judul "Dramaturgi Ritual Pengantin *Kejawen* : Representasi Pendidikan dalam Pertunjukan Budaya". karya,

nama : Nuning Zaidah

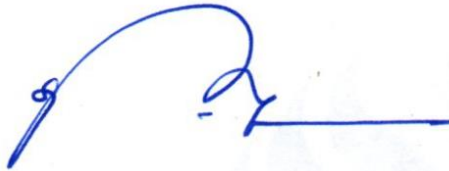
NIM : 0205616007

program studi : Pendidikan Seni

telah diujikan pada hari Rabu tanggal 2 Agustus 2023 dan telah direvisi sesuai dengan masukan tim Penguji


Semarang, 12 Agustus 2023

Ketua,



Prof. Dr. S. Martono, M.Si
NIP 196603081989011001

Sekretaris,



Prof. Dr. Fathur Rokhman, M.Hum
NIP.196612101991031003
SEKOLAH PASCASARJANA

Penguji I,



Prof. Dr. Suminto A. Sayuti
NIP 195610261980031003

Penguji II,



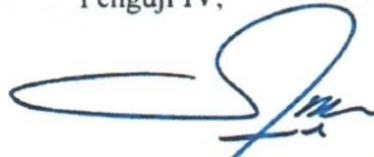
Prof. Dr. Wadiyo., M.Si.
NIP 195912301988031001

Penguji III,



Dr. Agus Cahyono., M.Hum.
NIP 196709061993031003

Penguji IV,



Dr. Sunarto., S.Sn., M.Hum.
NIP.196912151999031001

Penguji V,



Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi., M.A.

Penguji VI,



Prof. Dr. Muhammad Jazuli., M.Hum.
NIP 196107041988031003

PERNYATAAN KEASLIAN

Dengan ini saya,

nama : Nuning Zaidah

nim : 0205616007

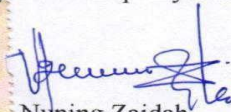
program studi : Pendidikan Seni

menyatakan bahwa yang tertulis dalam disertasi yang berjudul “Dramaturgi Ritual Pengantin *Kejawen* Representasi Pendidikan dalam Pertunjukan Budaya”.

ini benar-benar karya saya sendiri, bukan jiplakan dari karya orang lain atau pengutipan dengan cara-cara yang tidak sesuai dengan etika keilmuan yang berlaku, baik sebagian atau seluruhnya. Pendapat atau temuan orang lain yang terdapat dalam disertasi ini dikutip atau dirujuk berdasarkan kode etik ilmiah. Atas pernyataan ini saya **secara pribadi** siap menanggung resiko/sanksi hukum yang dijatuhkan apabila ditemukan adanya pelanggaran terhadap etika keilmuan dalam karya ini.

Semarang, 14 Juli 2023

Yang membuat pernyataan,



Nuning Zaidah
NIM. 0205616007

*pentas itu hanya **sekali**

sujudku, almarhumah ibu
almarhum bapak

TITAH & GIGIH

mengenang RENDRA

ABSTRAK

Nuning Zaidah. 2023. “Dramaturgi Ritual Pengantin *Kejawen* : Representasi Pendidikan dalam Pertunjukan Budaya”. Disertasi. Program Studi Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang. Promotor: Prof. Dr. Muh. Jazuli., M.Hum. Kopromotor: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi., M.A. anggota promotor Dr. Sunarto., S.Sn., M.Hum.

Perkawinan adalah *passage ritual* tahap inisiasi daur hidup seseorang yang dilaksanakan satu kali dalam hidup, terbatas ruang dan waktu. Ritual perkawinan diyakini untuk mencegah sesuatu di luar kuasa manusia yang berdampak negatif, dan diharapkan berlangsung sekali seumur hidup, maka ritual dirancang memperhatikan setiap tahap dan menghindari kesalahan agar tercipta menjadi sebuah ‘*pertunjukan*’ yang mencitrakan harmonis bagi kehidupan selanjutnya. Onggosaran, Borobudur Magelang Jawa Tengah Indonesia, melaksanakan tradisi ritual perkawinan bersifat enkulturasi dengan *mempertimbangkan tradisi*.

Peristiwa Antropologi ini menggunakan pendekatan kualitatif menghasilkan data deskriptif berupa data tertulis, data lisan, dokumentasi dan perilaku yang dapat diamati dipadukan dengan kajian pustaka yang relevan. Teknik pengumpulan data dilakukan untuk menganalisis, penyajian menjawab masalah dan disimpulkan. Analisis data, proses pengolahan, menggambarkan dan menerangkan data kemudian menarik kesimpulan untuk menjawab permasalahan.

Ritual perkawinan adat Onggosaran Borobudur Jawa Tengah Indonesia, memiliki kemiripan terhadap drama karena didalamnya terdapat elemen-elemen drama yang memiliki struktur dan tekstur. Struktur drama tersebut menjadi tiga yakni plot, karakter dan tema. Teksture drama terdiri dari dialog, mood dan spektakel. Perspektif realitas masyarakat memaknai ritual perkawinan melalui pendekatan *performance studies* memiliki aspek seperti religi, publikasi, eksistensidiri, *liminal* yang terdiri dari tiga tahap yaitu ritus pemisahan (*Rites of separation*), masa ambang (*Liminal*) dan ritus penyatuan kembali (*Rites of reintegration*). Aspek pendidikan terdapat nilai pendidikan ketuhanan, nilai pendidikan sosial, dan nilai pendidikan budi pekerti. Beraneka sistem tanda yang terlibat dalam ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur memiliki semiotika teater sebagai sistem tanda teater menetapkan 13 unit terkecil “tanda panggung” (1) kata, (2) tone, (3) mimik, (4) gesture, (5) gerak kinesis, (6) tata wajah (make-up), (7) tata rambut (hair style), (8) tata lampu (light), (12) musik dan (13) efek suara (sound effects). Unit tanda terkecil ritual *panggih* dipilah dalam tiga kelompok tanda sebagai bentuk jenis ikon spasial, relasional dan metafora. *Performance, panggih* ajang transformasi pendidikan masyarakat, banyaknya pembelajaran pada saat ritual perkawinan berlangsung tidak akan didapatkan pada pendidikan melalui kurikulum, karena dengan ritual perkawinan ajang komunal. Andaikan ritual perkawinan tidak dilaksanakan, maka secara perlahan budaya masyarakat Jawa akan terkikis dari peradapan.

Kata kunci: *dramaturgi, ritual perkawinan, pertunjukan budaya*

Zaidah, N. 2023. "Dramaturgy of *Kejawen* Bridal Ritual: Representation of Education in Cultural Performance". Dissertation. Doctoral Studies Program (S-3) of Art Education at Semarang State University. Promoter: Prof. Dr. Muh. Jazuli., M.Hum. Copromotor: Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi., M.A. Promotor member Dr. Sunarto., S.Sn., M.Hum.

A wedding is a rite of passage of the initiation stage of a person's life cycle which is carried out once in life, limited by space and time. The marriage ritual is believed to prevent something beyond human power that has a negative impact, and is expected to take place once in a lifetime, so the ritual is designed to pay attention to each stage and avoid mistakes in order to create a 'performance' that imaging harmonious for the next life. Onggosaran, Borobudur Magelang Central Java Indonesia, carries out the tradition of enculturation marriage rituals by considering tradition.

This Anthropological event uses a qualitative approach to produce descriptive data in the form of written data, oral data, documentation and observable behavior combined with relevant literature review. Data collection techniques are carried out to analyze, presentation answers the problem and is concluded. Data analysis, processing, describing and explaining data then drawing conclusions to answer problems.

The traditional marriage ritual of Onggosaran Borobudur Central Java Indonesia, has similarities to drama because it contains elements of drama that have structure and texture. The structure of the drama becomes three namely plot, character and theme. The texture of drama consists of dialog, mood and spectacle. The perspective of the reality of the community interpreting the marriage ritual through the performance studies approach has aspects such as religion, publication, self-existence, liminal which consists of three stages, namely the rites of separation, the threshold period Liminal and the rites of reunification. entertaining and communal space. The educational aspect contains the value of divine education, the value of social education, and the value of ethical education. The various sign systems involved in the *Kejawen* traditional marriage ritual in Onggosaran Borobudur have theatrical semiotics as the theater sign system sets 13 smallest units of "stage signs" (1) words, (2) tone, (3) mimic, (4) gesture, (5) kinesis movement, (6) make-up, (7) hair style, (8) light, (12) music and (13) sound effects. The smallest sign unit of the *panggih* ritual is sorted into three groups of signs as a form of spatial, relational and metaphorical icon types. Performance, *panggih* is a place for the transformation of community education, the amount of learning during the marriage ritual will not be obtained in education through the curriculum, because the marriage ritual is a communal event. If the marriage ritual is not carried out, the Javanese culture will slowly erode from civilization.

Keywords: *dramaturgy, marriage ritual, cultural performance*

PENGANTAR

Lakon perjalanan panjang, sesungguhnya karya tulis ini belum selesai dan mungkin tidak akan pernah selesai, namun studi harus diakhiri dengan pertanggungjawaban selesai. Kesempatan luar biasa yang hampir terabaikan, tetapi masih dilimpahkan keberkahan untuk menyudahi dan menyajikan dalam sidang ujian adalah anugrah Alloh Subhanahu wa ta'ala tempatku berkeluhkesah diatas sajadah. Alhamdulillah hirobbil alamin.

Terselesaikannya penulisan disertasi ini tidak lepas dari peran, bimbingan, arahan penuh pengertian dan kesabaran. Untaian terima kasih dari lubuk hati terdalam yang terhormat yakni promotor, Prof. Dr. Muh. Jazuli, M.Hum. kopromotor Prof. Dr. Tjetjep Rohendi Rohidi, M.A, dan anggota promotor Dr. Sunarto, S.Sn. M.Hum. Beribu kata pun rasanya tidak cukup untuk menggambarkan budi baik dan peran ketiganya.

Ucapan terima kasih saya sampaikan kepada Rektor Universitas Negeri Semarang Prof. Dr. S.Martono M. Si yang telah memberikan izin kepada saya untuk menempuh studi tingkat doktoral ini dan Direktur Pascasarjana Universitas Negeri Semarang, Prof. Dr. Fathur Rokhman., M. Hum. yang memberikan kesempatan dengan kebijakan, kepedulian untuk mengakhiri studi ini. Terima kasih juga saya ucapkan kepada Kementerian Riset, Teknologi dan Pendidikan Tinggi dan Lembaga Pengelola Dana Pendidikan (LPDP), Beasiswa Unggulan Dosen Indonesia-Dalam Negeri (BUDI-DN) yang memberikan fasilitas beasiswa studi.

Terima kasih dan hormat yang tiada tara kepada Koordinator Program Studi Pendidikan Seni S3, Dr.Agus Cahyono. M.Hum. atas arahan, motivasi, bimbingan, kepedulian dan peran serta terselesainya studi ini.

Prof. Dr. Drs.Suminto A. Sayuti, cendikia pemberi inspiratif, terima kasih atas diskusinya yang tidak pernah terlupakan, hingga nama tempat penelitian ini yang semula dusun Onggosoro menjadi Onggosaran menjadi lekat terpatri disanubari masyarakat Borobudur.

Prof. Dr. Wadiyo., M.Si. terima kasih atas inspirasi orasi ilmiahnya yang menegaskan bahwa pendidikan karakter merupakan implikasi dari proses berkesenian yang strategis untuk membantu ketercapaian pembangunan mental anak bangsa, adalah harapan penulisan ini.

Para pengajar mata kuliah di Pendidikan Seni S3 Universitas Negeri Semarang, terima kasih atas bimbingannya, teruntuk para rahimahulloh (alm). Prof. Dr. Dharsono Sony Kartika, (alm). Dr. Triyanto, M.A. dan kepangkuan Bapa Prof. Dr. Totok Sumaryanto., M.Pd. segala pengetahuan dan ilmu yang telah disampaikan, semoga menjadikan amal kebaikan yang tidak pernah terputus dunia akhirat.

Para staf Pascasarjana Universitas Negeri Semarang, atas kemurahan hati yang telah membantu dan melayani kebutuhan administrasi selama perkuliahan.

Kawan-kawan Angkatan 2016, Bang Indar, bang Alam, mas Fajri, Babe Giyanto, Papi Jimin, kakak Ika, bunda Fitri, bunda Riris, kaka Andi Imrah dan mas Gandhes mereka adalah tempat diskusi yang paling asyik sepanjang lakon hidup, "*kaliah semua hebat*" Almameter tercinta Universitas Negeri Semarang

Universitas PGRI Semarang, tempatku belajar dan ibadah, yang terhormat kepada Ketua PGRI Jawa Tengah, Dr. Muhdi SH M.Hum, Rektor Universitas PGRI Semarang, Dr. Sri Suciati. M.Hum, para Wakil Rektor, beserta jajaran akademisi.

Dekan FPBS, Kaprodi PBSB dan bapak ibu Dosen PBSB atas ijin, doa dan kesempatannya untuk menempuh studi hingga selesai.

Ungkapan terima kasih terangkai untuk :

- a) Balai Konservasi Borobudur atas keterbukaan dalam menggali data dan fasilitas- fasilitas penunjang yang dibutuhkan selama proses penelitian.
- b) Pemerintah Kecamatan Borobudur, Pemerintah Desa Giritengah Borobudur yang memberikan data serta informasi secara terbuka guna kelengkapan berkaitan dengan penelitian.
- c) Himpunan Ahli Rias Pengantin Indonesia (HARPI) Melati Cabang Kabupaten Magelang dan Cabang Kota Magelang atas diskusinya untuk menggali lebih dalam terhadap ritual, perkawinan adat di Onggosaran guna tambahnya corak baru pengantin di Jawa Tengah.
- d) Sanggar Pendapan Wisnuwardhana, “*Palang Putih Nusantara*” Kecamatan Mantrijeron, Kota Yogyakarta, sumber ajaran Penghayat Kepercayaan “*Oerip Sedjati*” pusat keberadaan awal ritual perkawinan adat Jawa.
- e) Padepokan Wayang Wong “*TJipto Boedoyo*” Tutup Ngisor, Kecamatan Dukun, Kabupaten Magelang tempat diskusi drama tradisional Jawa Tengah.
- f) Sanggar “*Pamelengan*” Onggosaran Borobudur, Bapak Kamidjan sesepuh Adat Penghayat Kepercayaan *Oerip Sedjati* dan masyarakat Penyangga tradisi ritual perkawinan adat.

Keluarga besar Bani Najiri Anwar: keluarga Aris Budianto, keluarga Adi Pramujjo., S.E., keluarga Danang Alih Prasetyo, S.Pd, keluarga besar Trah Hardjodiwirjo Grabag dan Bani Zuhri Mertoyudan, keluarga Bramanto Dewa Brata.,S.H., Kabupaten Magelang yang selalu *cinaketing manah* atas doa dan dukungan hingga terselesaikannya studi.

True friend *slawe ewu saklawase*, tempat diskusi, Siti Nur’Aini. Ph.D., Ajeng Setyorini, M.Hum dan Laily Nur Affini, M.Hum. adalah *sedulur tanpa pamrih* sumber kekuatan untuk tetap mampu melakonkan peran.

Sujudku di pusara almarhumah ibu Hjh. Sri Ningsih, S.Pdi dan almarhum bapak H. Najiri Anwar yang telah pulang ke rahmatulloh pada saat penulis menempuh studi S3 Pendidikan Seni Pasca Sarjana Universitas Negeri Semarang. tanpa terasa air mata berlinang tatkala menorehkan nama tertera pada prakata ini. Ibu dan bapak adalah guru terbaik yang tak tergantikan, keinginan kuat untuk melanjutkan marwah sebagai pendidik adalah wujud doa-doa yang pernah terucap. Terima kasih, doa kami selalu dan Alloh SWT menempatkan di syurga mulia.

Buah hati harta tak ternilai, Titah Banu Arum Mumpumi, S.Kom. M.Kom, Ramadhani Dwi Putranto, S.Sej, Gigih Banuaji, S.Ds dan Dyah Ayu Pramusanti, S. KM aalah penentram dan penyejuk hati yang setia mendampingi selama menyelesaikan studi.

Pengadegan-pengadegan telah usai terlakonkan, enam tahun sepuluh bulan bukan waktu yang singkat untuk menempuh studi S3. Sebagai akademisi tabu akan alasan tidak menyelesaikan, bukan juga karena tidak membubuhkan tulisan. Namun dramatik hidup perjalanan seseorang tak dapat disamakan. Melakonkan babak dalam tingkap- tingkap warna gelap dan terang, membunyah karena sebagai orang tua mampu merampungkan studi kedua anak hingga selesai S2, kering air mata

taktala harus mengantarkan kedua orang tua pulang ke haribaan Allah SWT, bersyukur karena masih memiliki badan sehat usai dua kali kecelakaan, sekalipun masih beberapa baut terpatri pada ragang.

Sesungguhnya studi S3 tidak hanya sebatas ujian Disertasi, tetapi ujian sebenarnya adalah memerankan *scenario montase* yang tak terbatas perannya untuk menuju **katarsis**.

Semarang, 02 Agustus 2023

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Nuning Zaidah', with a stylized flourish at the end.

Nuning Zaidah

DAFTAR ISI

PERSETUJUAN PEMBIMBING.....	i
PERSETUJUAN PENGUJI DISERTASI.....	ii
PERNYATAAN KEASLIAN.....	iii
MOTO DAN PERSEMBAHAN.....	iv
ABSTRAK.....	v
ABSTRACT.....	vi
PRAKATA.....	vii
DAFTAR ISI	ix
DAFTAR TABEL	xii
DAFTAR GAMBAR	xiii
1.1 Latar Belakang	1
1.2 Identifikasi Masalah	15
1.3 Cakupan Masalah	20
1.4 Rumusan Masalah	21
1.5 Tujuan Penelitian	21
1.6 Manfaat Penelitian	22
1.6.1 Manfaat Teoritis	22
1.6.2 Manfaat Praktis	22
BAB II	24
2.1 Kajian Pustaka	24
2.1.1 Identifikasi Topik Penelitian terhadap Issu Global	28
2.1.2 Paradikma Ritual Perkawinan Adat terhadap Persoalan Global	30
2.1.3 Wacana Seni dan Ritual Perkawinan Adat dalam Ranah Praktik Sosial....	31
2.1.4 Hasil Screening literature perspektif seni peran pada ritual perkawinan adat	32
2.1.5 Perspektif ritual perkawian dalam IPTEKS.....	34
2.1.6 Pendekatan dan Metode yang terkait terhadap ritual perkawinan adat.....	35
2.1.7 Pendekatan Interdisiplin.....	37
2.1.8 Metode Etnografi	48
BAB III METODE PENELITIAN.....	95
3.1 Pendekatan Penelitian.....	95
3.1.1 Penelitian Kualitatif	95
3.1.2 Kualitatif Deskriptif	96
3.1.3 Etnografi	97
3.1.4	Analisis
induktif.....	100
3.2	Desain
Penelitian.....	103
3.3 Fokus Penelitian.....	104
3.4 Data dan Sumber Data.....	108
3.4.1 Data.....	108
3.4.2 Sumber Data.....	113
3.4.3 Analisis Penelitian.....	116

BAB IV.....	122
4.1.1 Keadaan Demografis Kabupaten Magelang.....	122
4.1.2 Latar Geografis, Sejarah Singkat, Nama Onggosaran, dan Borobudur Kabupaten Magelang	127
4.1.3 Sekilas Latar Belakang Demografis dan Sosial Budaya Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang.....	131
4.2 Ritual Adat Masyarakat Onggosaran Borobudur.....	144
4.2.1 Ritual Calendrical Ritus di Onggosaran Borobudur.....	144
4.2.2 Ritual Perkawinan di Onggosaran.....	147
4.2.3 Pra ritual perkawinan.....	149
BAB V.....	179
5.1 Kedekatan Ritual terhadap Drama Sosial.....	179
5.2 Analisis Struktur.....	183
5.3 Analisis Tekstur.....	194
BAB VI.....	203
6.1 RitualPerkawinan Adat Kejawen dalam “as” performance.....	203
6.2 Perspektif RitualPerkawinan Adat Kejawen corak “Kamajaya- kamaratih”	207
BAB VII.....	232
7.1 Tanda Dalam RitualPerkawinan Adat Kejawen Corak“Kamajaya- Kamaratih” Di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang.....	234
7.2 Analisis Ikon Sosial Ritual Panggih.....	268
BAB VIII.....	271
8.1 SIMPULAN DAN SARAN.....	271
8.1.1 Simpulan.....	271
8.2 Implikasi Hasil Penelitian Temuan yang merupakan hasil penelitian ini memiliki implikasi sebagai berikut :.....	274
8.2.1 Saran.....	275
DAFTAR PUSTAKA.....	276

DAFTAR TABEL

Tabel 2. 1 Tabel Matriks Hasil Screening Literatur Mendeley	32
Tabel 2. 2 Matriks Standing Penelitian Terdahulu.....	49
Tabel 3. 1 Matriks Sistem Pengumpulan Data dalam Penelitian	90
Tabel 3. 2 Ritus Perkawinan dengan Nama-nama Mempelai yang Disamarkan dan Keterangan Hari Pelaksanaan di Onggosaran Borobudur	93
Tabel 3. 3 Daftar Informan Ritus Perkawinan di Onggosaran Borobudur.....	94
Tabel 4. 1 Tabel Pendidikan Masyarakat Onggosaran Borobudur	113
Tabel 5. 1 Tabel Mood Peserta RitualPerkawinan Adat	176

DAFTAR GAMBAR

Gambar 2. 1 Bagan Proses Penyusunan Tinjauan Pustaka Menurut Machi	25
Gambar 2. 2 Visualisasi Jalinan Simbol-simbol Bibliometrika Vosviewer.....	33
Gambar 2. 3 The Fan: Performance Theory.....	46
Gambar 2. 4 Bagan Analisis Peta Konsep RitualPerkawinan Adat Kejawen Corak "Kamajaya-Kamaratih" di Onggosaran Borobudur	72
Gambar 3. 1 Desain Siklus Penelitian Etnografi.....	83
Gambar 3. 2 Fokus Penelitian	85
Gambar 3. 3 Siklus Analisis Data.....	99
Gambar 4. 1 Peta Desa Giritengah Kecamatan Borobudur Kabupaten Magelang Jawa Tengah.....	106
Gambar 4. 2 Letak Dusun Onggosaran Desa Giritengah Kecamatan Borobudur Kabupaten Magelang.....	108
Gambar 4. 3 Posisi Ketinggian Onggosaran dikelilingi Oleh Destinasi Obyek Wisata	108
Gambar 4. 4 Potret Candi Borobudur Tampak dari Jalan Menuju Onggosaran .	110
Gambar 4. 5 Data Pendidikan Masyarakat Onggosaran Giritengah Borobudur.	112
Gambar 4. 6 Warga Onggosoran di Depan Sanggar “Pamelengan Oriep Sedjati” Onggosaran Gititengah Borobudur”.....	114
Gambar 4. 7 Hasil karya membatik oleh para pemuda maupun pemudi di Onggosaran Borobudur	124
Gambar 4. 8 Sebagian Warga Onggosoran di depan Sanggar “Pamelengan Urip Sejati” Onggosaran Gititengah Borobudur”.....	136
Gambar 4. 9 Ubarampe Tuwuhan Terpasang di Depan Rumah Pamengku Gati	137
Gambar 4. 10 Seorang Merangkai Janur Dibuat Keris-kerisan untuk Diletakan di atas Bokor (Jambangan) Sebagai Pelengkap Ritual RitualPerkawinan	138
Gambar 4. 11 Sesaji Uparampe Siraman	140
Gambar 4. 12 Pembacaan Doa Puja-puji Jawi	145

Gambar 4. 13 Pengantin putri sungkeman kepada orang tua sebelum Ningkahan	145
Gambar 4. 14 Kedua Mempelai Melakukan Tahapan Sungkeman Pada Kedua Orang Tua Pengantin Putri Sebelum Ningkahan	146
Gambar 4. 15 Kedua Mempelai Melakukan Tahapan Sungkeman pada Kedua Orang Tua Pengantin Putra Sebelum Ningkahan.....	146
Gambar 4. 16 Tampa Kaya atau Penerimaan Kewajiban Kebutuhan Dari Suami Kepada Istri Yang Disimbolkan Biji-Bijian Dan Perlengkapan Lain	147
Gambar 4. 17 Dhahar Klímah (Makan Bersama) Nasi Dengan Hati Ayam Satu Untuk Dimakan Berdua.....	147
Gambar 4. 18 Penyerahan 5 Buku Kejawen “Oerip Sedjati” Kepada Kedua Mempelai.....	148
Gambar 4. 19 Sembah “Cakra Kunci” Permohonan Kepada Yang Esa Dengan Mengucap Mantram (Mantra = Teks Doa-Doa Berbahasa Jawa).....	148
Gambar 4. 20 Pembacaan Mantram Ningkah Oleh Tetua Penghayat Kepada Kedua Mempelai Disaksikan Oleh Para Tamu Undangan Sebelum RitualPanggih Di Mulai	149
Gambar 4. 21 Busana Pengantin Putra dan Putridengan Busana Corak “Kamajaya-Kamaratih”	151
Gambar 4. 22 Kembar Mayang pada Uapacara Perkawinan Adat Onggosaran Borobudur	154
Gambar 4. 23 Sirih atau Gantal Gondhang Tutur yang Dilempar Oleh Pengantin Putri Ke Kaki Pengantin Putra yang Melambangkan Kepatuhan Isteri Terhadap Suami	155
Gambar 4. 24 Balangan Gantal Oleh Kedua Mempelai Pengantin.....	156
Gambar 4. 25 Pondhongan atau Pundhi Adalah Pengantin Putri Putri Digendong Oleh Orang Tua Atau Bapak dan Pengantin Putra.....	157
Gambar 4. 26 Icosilune Web Schechner mengungkapkan pengaruh dinamis dan interkoneksi.....	163
Gambar 4. 27 Grafik Plot Pada Ritus RitualPernikahan Di Onggosaran Borobudur Pada Saat “Panggih”	165

Gambar 6. 1 Bagan Proses Liminalitas	190
Gambar 6. 2 Pembelajaran Melalui Performance, Yang Tidak Didapatkan Melalui Pendidika Formal, Contoh Cara Merangkai Janur Menjadi Salah Satu Property Pada RitualPerkawinan Adat Di Onggosaran Borobudur	202
Gambar 6. 3 Sinoman dengan cara laku dodok berjalan dengan jongkok sebagai ungkapan rasa rendah hati dan penghormatan kepada para tamu undangan.	203
Gambar 6. 4 Keingintahuan Tentang Alat Musik Gamelan, Tampak Seseorang Sedang	203
Gambar 6. 5 Melalui RitualPerkawinan Adat, Seseorang Dapat Tertarik Untuk Menjadi Panatacara (MC Berbahasa Jawa) Serta Mampu Mengaktualisasi Diri Pada Saat Performance Art.	204
Gambar 6. 6 Pola Hubungan Triadik Antara Objek, Representamen Dan Interpretan Menurut Charles S Pierce.....	205
Gambar 6. 7 Thirteen Basic Theatrical Systems Proposed By Kowzan (1968) .	208
Gambar 6. 8 Iring-Iringan Pengantin Oleh Para Pengiring (Punggawa) Menjadi Phoint Of Interes Dan Sesuatu Yang Sangat Di Tunggu	212
Gambar 6. 9 Pengantin Putri Dipercayai Sebagai Dewi Kamaratih yang Turun Dari Kahyangan Memakai Kain Dodot dan Kemben Pethak (Kain Penutup Dada Berwarna Putih) Melambangkan Wanita yang Bisa Nyimpen Wadi (Menjaga Rahasia).....	216
Gambar 6. 10 Busana Tokoh Spiritual, Dengan Pernak Perniknya Melegalkan Legitimasinya Sebagai Manusia Biasa Tetapi Memiliki Kadigdayan (Kemampuan)	218
Gambar 6. 11 Busana Ibu-Ibu Yang Hadir Dalam Ritual Panggih Tersiri Dari Jarit (Kain) Dan Kebaya, Serta Selendang Sebagai Pelengkap	219
Gambar 6. 12 Busana Abdi Dalem Keprarak Memakai Kebaya Lurik, Kebaya Yang Pada Umumnya Dipakai Oleh Seseorang Yang Mengabdikan Diri Kepada Raja	220
Gambar 6. 13 Tari Palang Putih Sebagai Persembahan Kepada Mempelai Juga Kepada Para Tamu Undangan.....	221

Gambar 6. 14 Panatacara dengan kostum terdiri dari jarik, kain, stagen, sabuk lonthong, Surjan, blangkon dan keris	222
Gambar 6. 15 Tata Rias Penganti Putri “Bethari Kamaratih” Pada Ritual Panggih Di Onggosaran Borobudur.....	224
Gambar 6. 16 Tata Rias Pengantin Putra, Dimaknai Sebagai Riasan Bethara Kamajaya.....	225
Gambar 6. 17 Kursi Pelaminan Pengantin, Dimaknai Sebagai Singgasana Temoat Duduk Bethara-Bethari Dari Kahyangan	228
Gambar 6. 18 Tuwuhan Sebagai Property Pelengkap Ritual Dimaknai Melambangkan Sebagai Pengharapan Akan Kemakmuran, Semangat Hidup Baru (Tuwuh = Tumbuh) Yang Terus Tumbuh Dalam Membangun Rumah Tangga	230

BAB 1

PENDAHULUAN

1 Latar Belakang

Dalam penulisan ini dipaparkan fenomena secara implisit, yang terjadi di masyarakat Borobudur dalam ritual perkawinan. Perspektif dibangun oleh sebuah peristiwa diskursif kompleks dan merupakan jalinan dari beberapa elemen ekspresif yang diorganisasikan dan memiliki entitas multilapis, (Marinis, 2019).

Sinkretisme Jawa melahirkan adanya penghayat kepercayaan “Kejawen” yang sebenarnya adalah penganut kebudayaan bersifat keagamaan lokal (Mulder, 2013). “Kejawen” merupakan kepercayaan kebudayaan yang diyakini sebagai suatu usaha dan tata cara beragama untuk menyelaraskan kosmos dalam mendekati diri kepada yang Mahakuasa. Konsep kejawen dalam kepustakaan disebut sebagai mistitisme Jawa (Endraswara, 2003). Istilah merujuk pada pengalaman yang telah dicapai oleh masyarakat Jawa dalam upaya pencarian terhadap yang diyakini dan dipercayai. Kepercayaan tersebut diekspresikan melalui penyelenggaraan ritual sebagai entitas manusia kolektif untuk memercayai ajaran leluhurnya yang diwariskan secara turun-temurun. Ritual yang dilakukan memiliki sistem religi baik yang dilakukan dalam kehidupan seseorang hanya sekali maupun ritualkeagamaan yang dilakukan seseorang berkali-kali. Salah satunya adalah passage rites inisiasi yaitu ritus perkawinan adat yang dilaksanakan sekali dalam hidup seseorang (Genep, 2015). Passage rites inisiasi perkawinan dilakukan akibat rangkaian berbagai dorongan mental manusia yang dipicu oleh akumulasi rasa bahagia dan rasa cemas serta berbagai pengalaman yang tidak berkepastian atau ganjil (Van Bavel, 2021). Semua itu dirasakan akibat keterbatasan berpikir, memaknai segala sesuatu di luar jangkauan pengetahuan manusia dalam mengira-ira sesuatu yang terjadi di luar dugaan, maka diselenggarakanlah ritual guna pencegahan sesuatu di luar kuasa manusia yang berdampak negatif dalam perkawinan (Marphatia et al., 2017).

Penyelenggaraan ritual perkawinan oleh penghayat kepercayaan “*Kejawen*” juga terdapat di Onggosaran Borobudur Magelang Jawa Tengah. Ritual tersebut

memiliki konsep pengetahuan tentang mengutamakan manusia sebagai poros utama *antroposentris* atau manusia paling sempurna (Saudah & Nusyirwan, 2007). Dalam istilah Jawa disebut *sampurnaning urip sejati* melalui jalan *laku lahir* dan *laku batin* untuk mencapai kesatuan yang diinginkan (Kholis, 2018). Istilah *laku* menurut ketua Penghayat Kepercayaan “*Urip Sejati*” Kamidjan, adalah melakoni, menjalankan, dan mengerspresikan segala proses kehidupan dengan ajaran *mistik* (Kamidjan, 2017). Ajaran *mistik* merupakan pengakuan akan ke-Esaan Tuhan yang disepakati bersama untuk dilaksanakan sebagai sebuah kepercayaan (P.J. Zoetmulder, 1991).

Ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur dilakukan secara sederhana dibanding penyelenggaraan pada umumnya seperti ritual perkawinan corak Surakarta dan corak Yogyakarta. Bila kedua corak tersebut memiliki tata aturan yang di dominasi kraton sesuai dengan corak yang dikehendakinya seiring dengan perkembangan zaman, sedangkan ritual perkawinan masyarakat Borobudur Jawa Tengah masih teguh mempertimbangkan ajaran tradisi.

Mempertimbangkan

tradisi menurut W.S Rendra upaya pembelaan dalam mengintegrasikan seni dalam kegiatan kebudayaan serta menerapkan prinsip-prinsip kepribadian, daya cipta, kebutuhan rokhani, runtutan rokhani, dan juga kebebasan (Rendra, 1984).

Masyarakat Onggosaran Borobudur dalam menyelenggarakan ritual perkawinan bersifat enkulturasi, di mana seseorang mengalami kesadaran diri dalam mencapai kompetensi menginternalisasi budayanya. Hal ini tampak pada nilai semangat, keutamaan dan cita-cita dalam penyelenggaraan upacara. Pada hari yang ditentukan berdasar perhitungan kalender Jawa atau *Petungan*, perhelatan ritual perkawinan berlangsung (A. Abdul Latif, 2016). Di gelar pada sebuah bangunan sederhana bernama Sanggar "*Pamelengan*" tempat kontemplasi pusat ritus dilaksanakan (Kamidjan, 2017). Ada juga ritus perkawinan yang dilaksanakan di rumah *sesepuh* anggota "*Kejawen*" karena dipandang memenuhi syarat untuk penyelenggaraan. *Umbul-umbul rontek* atau rangkaian daun kelapa muda yang dililitkan pada bambu sebagai tanda adanya perhelatan dipasang di jalan masuk desa. Tetabuhan *gamelan* sayup-sayup bertalu dengan *gendhing-gendhing* Jawa mengalun mengiringi suara *pesindhen* yang sudah bersiap dari awal duduk di antara alat-alat *gamelan*. Ada beberapa *ricikan gamelan* yang disakralkan oleh masyarakat Onggosaran karena terdapat beberapa repetoar-repetoar yang hanya khusus dibunyikan pada saat ritual seperti ritual perkawinan yang sedang berlangsung (Supardi, 2013). Para penabuh gamelan berbusana Jawa *surjan* duduk bersila dan penuh konsentrasi dengan *gendhing-gendhing* yang sudah disiapkan. Dekorasi panggung pelamin, bukan *sketsel* atau *gebyog* pada umumnya, tetapi pagar atau dinding yang di hias dengan menggunakan lilitan kain

yang dimodifikasi menjadi gambar alam. Corak kain yang digunakan sebagai hiasan panggung tersebut memiliki tujuan memberikan kreativitas motif, tetap sarat akan lokalitas tanpa menghilangkan makna (Natalia et al., 2019).

Pada kanan kiri pilar pintu terdapat serangkaian *tuwuhan* disimbolkan sebagai harapan orang tua kepada pasangan pengantin agar segera memiliki keturunan yang bermartabat. Ritual berlangsung, sepasang pengantin menjadi perhatian karena penampilan di hari tersebut lain dari kebiasaannya. Busana yang melekat adalah busana yang hanya dipakai sehari dalam kehidupannya. Kain yang dikenakan pengantin, yaitu kampuh atau dodotan bercorak *bokor emas* merupakan kain yang di lukis sendiri oleh calon pengantin sebelum menikah (Suranto, 2017). Sebuah pencapaian yang dipercayai sebagai fase atau tahap hidup seseorang didasarkan pada hierarki sosial tertentu. Tata rias pengantin masih bersifat tradisional, mengingat perbedaan tata rias kekinian yang mengalami perkembangan pesat. Semua ini dilaksanakan sesuai *paugeran* yang dianut. Berbagai aksesoris seperti *sesaji*, *bokor* dan perlengkapan ritual seakan menimbulkan kesatuan yang diarahkan untuk menciptakan totalitas kesan yang ingin dimunculkan. Kesederhanaan yang terbangun seakan menyiratkan imajiner yang memancarkan berbagai unsur visual. Karakter yang terbangun tidak berdiri sendiri dengan menonjolkan keunggulannya tetapi saling melebur menghadirkan berbagai senyawa. Perhelatan tersebut menghadirkan berbagai komponen layaknya pertunjukan (Mary Jo Deegan, 1981) Dibuktikan adanya ruangan, peralatan pentas, cerita, medium, tokoh antagonis dan protagonis, lingkungan. Ritual perkawinan memberikan media terhadap dimensi yang diimajikan,

urutan tata upacara menguatkan cerita, wujud tokoh mendasari interpretasi jalan cerita dan lingkungan menekankan karakter tokoh dalam pertunjukan. Setting ruang mendasari konsep *macrokosmos*, tata lampu berupa sebaran arah (Sriti Mayang Sari, 2005) Kesemuanya memberikan akses kepada penonton untuk mencari hubungan antar komponen tersebut.

Ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur bukan semata-mata kejadian biasa atau regularitas, tetapi lebih merupakan suatu proses yakni proses pengungkapan hubungan dengan dikultuskan melalui beberapa symbol seni dalam perayaan yang mencakup tata-gerak, sikap badan, tata suara, sastra, *geguritan* tata busana, make up dan berbagai perlengkapan ritual perkawinan yang mereka namai dengan corak "*Kamajaya-Kamaratih*" (Kamidjan, 2017).

Secara tegas teori kedekatan ritus atau ritual sebagai bagian dari Antropologi dikemukakan oleh Van Genep bahwa ritual atau ritual sebagai cerminan struktur dari relasi sosial dan perubahan (Genep, 2015b). Pemahaman Van Genep bahwa ritus tidak hanya berlangsung sebagai prosesi ritual keagamaan, tetapi juga menyangkut prosesi hidup masyarakat, bagaimana masyarakat berelasi, memahami relasi yang berlangsung, dan menerima perubahan-perubahan dalam relasi sebagai prosesi ritual. Emile Durkheim dalam buku *The Elementary Forms of Religious Life* menuliskan, masyarakat dikonseptualisasikan sebagai sebuah totalitas yang diikat oleh hubungan sosial (Durkheim, 2011). Dalam pengertian ini maka *society* (masyarakat) bagi Durkheim adalah struktur dari ikatan sosial yang dikuatkan dengan konsensus moral (Emile, 2011). Pandangan ini menginspirasi para antropolog untuk menggunakan pendekatan struktural dalam

memahami ritual dalam agama dan masyarakat. Pendapat Clifford Geertz juga masuk pada kajian antropologi terutama tentang dinamika hubungan antara agama dan budaya. Dalam mengkaji atau meneliti agama, Geertz tidak lepas dari hubungan antara agama dan masyarakat dalam berbagai variasinya. Oleh karena itu, Geertz kemudian menyatakan bahwa ritual dalam agama adalah sistem kebudayaan (Geertz, 1978). Sistem kebudayaan pada ritual yang dilakukan oleh pemeluk agama tidak terpisah dengan masyarakat yang di dalamnya terkandung nilai serta seni (Van Gennep et al., 2018). Transformasi dari sebuah ritual kedalam seni tertuang juga dalam penelitian M.Jazuli pada kesenian Barongan di Kabupaten Blora Jawa Tengah bahwa perubahan peran seni pertunjukan Barongan yang berasal dari ritual menjadi hiburan dan merambah pada perspektif pendidikan, perubahan sosial, konflik sosial, pariwisata, dan berbagai lainnya. (Jazuli & Alam, 2020). Pendapat tersebut memiliki analogi terhadap ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur bahwa ritual tersebut terdapat kemiripan dengan seni pertunjukan.

Mengungkap ritual perkawinan adat masyarakat Onggosaran Borobudur sebagai peristiwa yang memiliki kesamaan terhadap drama meminjam perspektif *dramaturgi* yang dikemukakan oleh George R. Kernodle bahwa pusat dari kekuatan seluruh seni pertunjukan ada pada enam bagian yang terdiri dari struktur dan tekstur, bagian struktur terdiri dari plot, tokoh, tema dan tekstur terdiri dari dialog, mood dan spektakel (Kernodle, 1985). Dengan meminjam pisau *dramaturgi* George R. Kernodle secara teoretis ritual pada momen ritual perkawinan adat masyarakat Onggosaran Borobudur merupakan tindakan atau melakoni istilah

dramatiknya adalah lelakon bahkan dapat menjadi lakon manusia berdasar siklus hidup yang dijalaninya, sehingga terjadi gambaran kehidupan yang ditangkap penonton. Elemen-elemen yang melekat pada ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur bukan hanya sekadar peristiwa budaya ritual inisiasi hidupseseorang maupun peristiwa yang memiliki kemiripan terhadap drama, tetapi lebihdari sekadar pertunjukan.

Sejalan dengan Van Gannep, bahwa di dalam ritual terdapat nilai dan seni, maka persoalan tentang seni selalu dikaitkan dengan pengalaman berkesenian. Hal ini dikemukakan oleh Dharsono sebagai pemahaman terhadap seni dan *estetika* sehingga seni tidak hanya sebatas penciptaan benda, melainkan terdapat munculnya nilai (*value*) sebagai kesan estetis dari penerimaan publik melalui pengalaman seni (Kartika, 2007). Pendapat tersebut diduga terdapat pada ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur tidak hanya memiliki nilai tetapi juga merupakan pengetahuan dan sistem simbol praktik sosial yang memungkinkan terjadinya aspek-aspek yang muncul pada ritual tersebut.

Disiplin ilmu yang melibatkan pendekatan dan pengamatan langsung dalam suatu kelompok atau komunitas dalam rangka memahami budaya dan praktik sosial mereka merupakan pendekatan etnografi (Eriksson & Kovalainen, 2011). Sebuah penelitian yang dilakukan oleh Lobacheva, tentang ritualperkawinan adat orang Uzbek Khorezm di Asia Tengah, bahwa *performance studies* sangat membantu melacak aspek-aspek seperti tradisi, norma, nilai, ritual, dan struktur sosial yang terlibat dalam sebuah ritual(Lobacheva, 1981). Lobacheva memberikan gambaran bagaimana performansialitas memengaruhi pembentukan identitas masyarakat

Onggosaran Borobudur dalam mempertunjukkan nilai perkawinan adat yang melegitimasi para leluhurnya pada ranah himpitan globalisasi dengan munculnya berbagai corak, ragam dan model perkawinan adat yang menjamur di masyarakat.

Tawaran menarik dari seorang sarjana dan sutradara teater (yang terkenal karena karyanya dengan “*The Performance Group and a performance*” Richard Schechner berada di tempat yang tepat untuk mengeksplorasi keterkaitan antara ritual dan dunia pertunjukan. Karya Schechner dalam teori pertunjukan merupakan upaya untuk bekerja menuju kesatuan teori yang dapat merangkum beragam genre pertunjukan. Bagi Schechner, pertunjukan adalah sebuah istilah yang inklusif. Drama atau teater hanyalah salah satu simpul dalam sebuah kontinum yang menjangkau dari ritualisasi (Schechner, 2013). Berkenaan dengan pemikiran Schechner tentang ritual yang tak hanya sekadar dramatis, Sri Rahayu mengemukakan bahwa ritual perkawinan bagi seseorang merupakan peristiwa sakral dan suci, begitu pentingnya perkawinan sehingga perlu diadakannya perayaan selamat untuk menyambutnya (Rahayu & Pamungkas, 2014). Selaras dengan pandangan Soeminto Sayuti, pada wawancara (17-3-2018) bahwa ritual perkawinan mengandung nilai-nilai kehidupan, berkembang dan dikembangkan oleh masyarakat dan akhirnya mengejawantahkan diri dalam bentuk ritual, sastra, drama, pendidikan, penyuluhan, dan sebagai hiburan (S. Sayuti, 2018). Kompleksnya memaknai ritual perkawinan, hingga sebagai ruang *komunal* diwujudkan adanya berbagai kegiatan yang melibatkan komunitas, menghadirkan beberapa tokoh dan ikut berperan di dalamnya serta kehadiran para peserta yang beragam. Para peserta ritual perkawinan memperlihatkan kreativitas secara

keseluruhan, membangun dan memperkuat solidaritas. Selaras dengan pendapat Roy Abraham Rappaport, menuturkan bahwa ritual merupakan sentral dari kontinuitas evolusi kehidupan untuk mengoptimalkan solidaritas komunitas (Bellah & Rappaport, 1999). Solidaritas komunitas tidak terbatas pada tataran manusia, tetapi juga aktivitas solidaritas pada tataran dewa dengan melaksanakan ritual bersaji (Koentjaraningrat, 1985).

Masyarakat Onggosaran Borobudur berharap ritual perkawinan berlangsung sekali seumur hidup, maka ritual dirancang dengan memperhatikan setiap aspek dan menghindari kesalahan agar tercipta menjadi sebuah ‘pertunjukan’ yang menghasilkan citra harmonis bagi kehidupan selanjutnya. Harapan untuk menghindari semacam disharmoni dengan tatanan umum alam yang hanya akan membawa ketidakuntungan. Ritual diekspresikan tidak lagi hanya sebatas pada penghormatan kepada Shang Hyang yang didewakan (Ushuluddin et al., n.d.). Tetapi ekpresi tersebut terungkap memiliki *perform* karena di dalamnya terdapat paradoks seperti menjadi nyata atau seakan-akan, dan hanya dengan mengenali paradoks inilah *dinamisme* nyata dan potensi ritual mengalami transformatif dan dapat dipahami dan dihargai sebagai karya seni (Kewuel et al., 2017).

Richard Schechner mengemukakan bahwa antropologi mengandung sifat teatrical, karena setiap individu di dalam tubuhnya memiliki sejarah yang unik dan menarik, untuk disampaikan kepada publik, termasuk di dalamnya adalah ritual agama yang melibatkan masyarakat, (Schechner, 2013). Sebagai seorang sutradara dan akademisi terkemuka *performance studies*, Schechner menggagas

bahwa seni pertunjukan perlu dipahami sebagai sebuah spektrum yang tak terbatas. artinya bahwa pertunjukan adalah aktivitas perilaku seseorang di situasi tertentu yang ditampilkan untuk memengaruhi penonton (*audience*) dan seni pertunjukan tercipta dari perilaku yang diulang (*restored behavior*) atau kebiasaan yang dilatih dan secara sosial memiliki makna nilai. Pertunjukan dapat muncul dan terjadi di berbagai situasi seperti situasi sehari-hari, olahraga, bisnis, teknologi, seks, seni, permainan dan ritual (Schechner, 2013). Penjelasan Schechner menunjukkan bahwa pertunjukan dapat muncul pada ritual. Pada saat ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur berlangsung seakan merekam ide, pengetahuan, bahkan pesan yang mengungkap persona dramatik, dilihat dari kombinasi struktur dan terstruktur yang memiliki tanda otonom dan informasi mencirikan seni pertunjukan sebagai representasi yang disajikan, sehingga pada saat ritual dilaksanakan muncul fitur-fitur, gambar-gambar yang tidak berarti sebagai kombinasi sudut pandang yang muncul di atas panggung sebagai *tanda*. Tanda tersebut membentang di sekitar kehidupan manusia seperti pada gerak isyarat, lampu lalu lintas, sesaji dalam ritual ritual, ritual pernikahan (Sahid, 2016). Tanda-tanda merepresentasikan benda, ide, situasi, perasaan, keadaan, bahkan kondisi di luar tanda-tanda itu sendiri memiliki makna semiotik Semiotisasi di atas panggung kaitannya dengan aktor dan atribut-atribut fisiknya, seperti seperti dikatakan Veltrusky dalam Elam bahwa pada dasarnya aktor adalah unitas dinamik yang memiliki sekumpulan utuh tanda-tanda (Elam, 1980). Pada drama tubuh aktor

memperoleh kekuatan *mimesis* dan kekuatan representasi dengan sesuatu selain dirinya sendiri (Sahid, 2016). Merujuk pernyataan Marco de Marinis bahwa sebuah teks pertunjukan seni merupakan multilayered entity yaitu semua elemen dari seni pertunjukan terdiri dari: penari, gerak, musik, tata rias, busana, tata panggung, property, dan lainnya, (Marinis, 2019).

Menginterpretasikan karya seni tidak ada standardisasi atau tolak ukur yang jelas mengenai syarat-syarat yang harus dipenuhi dalam suatu objek, seperti menukil pendapat awal pakar interpretasi Chaiken tentang bagaimana seseorang menangkap kesan estetik dan dapat mempengaruhinya (Chaiken, 1980). Pendapat tersebut dikembangkan oleh Pengnat bahwa studi tentang kesan pertama seseorang menangkap objek secara tidak sadar membentuk penilaian terhadap rangsangan (misalnya, baik, buruk, indah, buruk bahkan aman atau berbahaya) berdasarkan visual pengalaman yang pernah dilalui membentuk evaluasi kognitif dan mampu mengungkapkan kesan (Pengnate et al., 2019). Kesan didapat dari sebuah pengamatan akan menimbulkan respons seperti yang diungkapkan oleh

Wolfgang Iser "*The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response* (1978)". Dalam Alistair beranggapan bahwa karya sastra sebagai suatu bentuk komunikasi, yang di dalamnya terdapat estetika yang menghubungkan dialektika antara teks dan pembaca sehingga terjadi interaksi antara keduanya (Alistair M. Duckworth, 2014). Sebagaimana pandangan umum, konsep respon estetik yang dicetuskan Wolfgang Iser identik dengan sastra. akan tetapi dalam perkembangannya, respon estetik tidak hanya relevan dengan sastra bahkan merambah pada seni termasuk drama. Respon estetik dipahami sebagai penerimaan,

kesan atau tanggapan yang diperoleh dari proses pengamatan pada suatu subjek. Terkait dengan subjek identik dengan *art product* hasil tanggapan yang disebut dengan respon estetis.

Pendapat Pengnat maupun Wolfgang Iser tersebut juga terdapat pada ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur memiliki simbol ekspresif keunikan tersendiri karena prosesnya jauh berbeda dari gemerlapnya ritual perkawinan yang berkembang pada era ini. Keunikan tersebut tampak pada saat ritual *ningkahan* (perkawinan) di mana dibacakan *mantram* (teks doa Jawa) pernikahan berlangsung para tamu undangan atau audien mengangkat kedua tangan yang diletakkan di atas kepala disebut *cakra akekuncung* sebagai pemujaan doa dan ungkapan rasa bahagia atas perkawinannya kepada *Bethara Kamajaya-Bethari Kamaratih* yang “*manjing*” pada raga mempelai (Sudjono, 2018). Adanya pengucapan manta *geguritan* (puisi bahasa Jawa) yang berisikan doa-doa untuk *Bethara Kamajaya-Bethari Kamaratih* dengan alasan bahwa para dewa sudah memiliki kesempurnaan tinggi baik secara lahir maupun batin sehingga tidak memerlukan bahasa pewara *panyandra* (metaphor/perumpamaan) yang dipakai oleh panatacara (MC) pada ritual perkawinan umumnya (Suwarna, 2019). Kepercayaan tersebut menimbulkan respon terhadap masyarakat penyangganya. Respons estetis memiliki beberapa kategori antara lain: a) respon seniman terhadap sekitarnya; b) respon masyarakat terhadap karya seni yang dihasilkan oleh seniman dan c) respon masyarakat secara keseluruhan terhadap alam sekitarnya (Permanasari, Alis Triena; Setian, 2020). Pendapat di atas menarik untuk diteliti sejauhmana respon estetis sebagai proses kejiwaan, wujud manifestasi, apresiasi

dan representasi masyarakat Onggosaran Borobudur terhadap karya seni?

Representasi merupakan konstruksi sosial yang mengharuskan dan mengeksplorasi pembentukan makna tekstual untuk menyelidiki tata cara yang menghasilkan makna pada beragam konteks (Barker, 2012). Representasi diproduksi, ditampilkan, digunakan, dipahami dan dimanfaatkan dalam konteks sosial tertentu seperti pendidikan drama. Drama sosial hadir di masyarakat sebagai karya seni yang memiliki dua dimensi yaitu, bagian dari seni sastra dan perspektik pertunjukan. Drama sosial lahir dari wujud imajinasi dan mendapatkan tempat dekat dengan kehidupan ketika menjelma menjadi pemikiran-pemikiran yang berasosiasi dengan realitas masyarakat. Untuk “mengkonkritkan” gambaran pemikiran tersebut dilakukan cara mengambil aspek dinamikanya dalam kehidupan nyata agar menjadi lebih real. Kehidupan tersebut menyerupai drama sosial yang di dalamnya terdapat kehidupan komunitas dengan segala proses, konteks, dan pemaknaannya. Istilah drama sosial menurut tulisan Santosa adalah konten gambaran citra untuk mendapatkan wujud lebih hidup karena proses di dalam kejadian bisa dibayangkan dengan jelas sehingga lebih mudah untuk diikuti pola pikirnya (Santosa, 2014). Berkaitan dengan pendidikan drama diperlukan dua syarat utama, yakni syarat seni drama, syarat pedagogis yang bersifat komplementer, maka diperlukan lakon atau cerita yang sesuai dengan kebutuhan pendidikan dalam pengemasannya. Pendidikan sastra yang di dalamnya terdapat drama pada hakekatnya untuk memperhalus budi pekerti, mengembangkan kepekaan nilai indrawi, nilai akali, nilai efektif, nilai keagamaan, nilai sosial (Riana, 2020). Bersumber apa yang disampaikan oleh tetua penghayat dan dari

pengalaman hidup sehari-hari, bahwa ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur melibatkan berbagai peran tokoh-tokoh, jenis peristiwa pada saat berlangsung (Sudjono, 2018).

Sebagai proses pembelajaran yang berlangsung semenjak adanya komunitas para pemuja *kejawen* untuk memperoleh pengetahuan, tatanan hidup, nilai kehidupan, sikap perilaku dan keterampilan proses yang terjadi, konteks yang digunakan serta bagaimana para tokoh berinteraksi dalam peristiwa dan dinamika tersebut menjadi penting untuk diteliti.

1.1 Identifikasi Masalah

Pendapat tentang ritual sebagai peristiwa budaya minim memiliki kedekatan dengan seni, sangat tergantung pada sudut pandang dan konteks budaya tertentu. Secara umum, ada beberapa argumen mendukung pendapat tersebut, ritual lebih fokus pada aspek keagamaan atau sosial, ritual didesain untuk memenuhi kebutuhan spiritual atau memperkuat ikatan sosial dalam komunitas, ritual dan ritualtradisional cenderung mengikuti aturan yang telah ada selama berabad-abad, ritual memiliki struktur dan tata cara yang dapat membatasi eksperimen atau inovasi dalam ekspresi seni.

Ritual perkawinan adalah peristiwa budaya yang melibatkan masyarakat dalam kajian antropologi yang mempelajari manusia dalam segala aspeknya.

Penelitian ini melibatkan langsung partisipasi pada kelompok sosial masyarakat Onggosaran Borobudur sehingga meminjam pisau etnografi untuk menukil metodepenelitian.

Selaras dengan pendapat Richard Schechner melihat *performance studies*

sebagai alat untuk mentransfer pendidikan kepada masyarakat, melalui pertunjukan dan partisipasi aktif disiplin ini dapat membantu mengubah persepsi, membangkitkan emosi, dan mempromosikan pemahaman tentang isu-isu sosial yang ada dimasyarakat, Richard Schechner melihat *performance studies* sebagai alat untuk mentransfer pendidikan kepada masyarakat, melalui pertunjukan dan partisipasi aktif disiplin ini dapat membantu mengubah persepsi, membangkitkan emosi, dan mempromosikan pemahaman tentang isu-isu sosial yang ada dimasyarakat (Schechner, 2013).

Penawaran Schechner memungkinkan bagaimana ritus ritual perkawinan adat *Kejawen corak "Kamajaya-kamaratih"* di Onggosaran Borobudur didredah sebagai *performance studies* dikarenakan adanya suatu aktivitas yang memiliki arti pertunjukan, perbuatan, dayaguna dan pertunjukan yang di dalamnya terkandung berbagai elemen. Ritual perkawinan di Onggosaran menekankan pada bentuk ritual sebagai penguatan integritas ikatan tradisi sosial dan individu dengan struktur sosial kelompok. Integrasi tersebut dikuatkan dan diabadikan melalui simbolisasi. Menurut Sudjono bahwa ritual perkawinan *kejawen* di Borobudur bisa dikatakan sebagai perwujudan esensial dari kebudayaan yang bertujuan dan memiliki berbagai makna yang terkandung di dalamnya (Sudjono, 2018). Wujud, bentuk dan makna ritual yang bagaimanakah pada penyelenggaraan ritual pengantin *kejawen* masyarakat Onggosaran Borobudur tersebut sebagai bagian dari pertunjukan yang memiliki keunikan tersendiri untuk didredah dalam ranah seni.

Ontologi seni merupakan cabang ilmu yang memiliki kedekatan terhadap dimensi praksis dan seni selalu dikaitkan dengan hal yang praktikal.

Ritual Perkawinan Adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang dapat dianalogikan sebagai seni tiruan atau seni Nusantara. Tinjauan ontologis menurut Aristoteles dalam Sunarto tentang seni tiruan adalah realitas yang ditampilkan pada seni Nusantara bukan sepenuhnya dalam ranah mimesis bersifat idealis, tetapi seni tiruan atau seni Nusantara tidak niscaya suatu benda aktual tetapi suatu hal yang mungkin (Sunarto, 2016). Pernyataan tersebut menyiratkan bahwa dalam Ritual Perkawinan Adat Kejawen Corak “*Kamajaya-Kamaratih*” representasi atau penampilan realitas tidak terbatas pada ranah *mimesis* atau salinan yang idealis dan tidak hanya bertujuan untuk mereproduksi objek atau realitas yang ada, tetapi mencakup elemen yang memungkinkan keberadaan objek atau realitas yang belum nyata atau ada dalam imajinasi. Pendekatan ini memungkinkan seniman untuk mengeksplorasi realitas yang lebih luas dan mengungkapkan gagasan-gagasannya melalui karya seni. Dengan demikian, ritual Perkawinan Adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang tidak hanya bertujuan untuk memperlihatkan apa yang ada, tetapi juga membuka ruang untuk imajinasi dan interpretasi, sehingga menciptakan suatu pemahaman baru tentang realitas yang mungkin terjadi di dalam masyarakat, tidak hanya berhenti pada dimensi praksis akan tetapi jauh lebih dalam yang akan membawa kehadiran seni di dalamnya.

Menyoal hakikat seni sekaligus kehadirannya merupakan sesuatu yang jauh dari absolutisme, karena seni bukan disiplin ilmu eksakta, melainkan di dalamnya melibatkan hal yang bersifat abstrak seperti imajinasi, idea, kreativitas, dan lainnya (Tavini, 2020).

Ritual perkawinan adat Kejawen Corak “*Kamajaya-Kamaratih*” di Onggosaran Borobudur merupakan manifestasi dari olah rasa karsa manusia yang melibatkan kreativitas dan sekaligus menjadi *entitas multilapis* yang tidak akan pernah bisa terlepas dari nilai-nilai moral.

Epeistemologi, berpijak pada 3 faktor yaitu: sumber pengetahuan, batas pengetahuan, struktur pengetahuan, dan keabsahan pengetahuan (Kenneth T. Gallagher & terj. P. Hardono Hadi, 2001). Sumber pengetahuan seni bersumber dari alam raya yang memberikan bahan dasar melimpah bagi inspirasi para seniman untuk berkarya (Sunarto, 2016). Ritual perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih*” di Onggosaran Borobudur merupakan proses imitasi dan pembentukan kesadaran dari alam baik yang *profan* maupun yang *transenden*. Imajinasi tentang kehadiran *Bethara Kamajaya* dan *Bethari Kamaratih* pada saat performativitas *panggih* merupakan gambaran estetis sekaligus sebagai batas pengetahuan dari imajinasi senimannya. Sebagai seniman, masyarakat Onggosaran Borobudur menciptakan seni di dominasi oleh *sinkretisme* dan budayanya, sehingga aturan-aturan yang mengikat pada saat ritual perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-Kamaratih*” di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang memiliki struktur pengetahuan dalam karya seni. Keabsahan pengetahuan masyarakat Onggosaran Borobudur didukung oleh masyarakat penyangganya, sehingga lebur menjadi satu-kesatuan yang bersifat entitas multilapis dan sebagai ruang komunal pendidikan.

Aksiologi merupakan studi dan analisis tentang nilai-nilai (Sunarto, 2016). Ritual perkawinan adat merujuk pada nilai-nilai yang dijunjung tinggi dan prinsip-

prinsip yang menjadi landasan dalam pelaksanaan ritual perkawinan tersebut. Perspektif pertunjukan, ritual perkawinan sebagai dimensi pertunjukan drama merupakan media yang unidimensional karena setiap unit lambang tidak berdiri sendiri untuk menggambarkan suatu pesan, sebab harus dilihat sebagai gabungan secara menyeluruh dengan lambang-lambang lain dalam konteks tertentu. Sebagai salah satu contoh keterkaitan antara elemen digunakan serentak untuk menunjukkan suatu makna secara keseluruhan. Secara spontan masyarakat Onggosaran Borobudur memiliki rasa *hardarbeni*, atau tanggap dan respon terhadap daya-daya seni melalui kegiatan kreativitas yang dilakukan bersama sebagai bagian dari memaknai ritus dan ruang komunal. Masyarakat Onggosaran Borobudur menginterpretasikan makna-makna dalam ritual perkawinan yang berlangsung sesuai dengan imajinasi berdasar apa yang di tangkap, lalu dirasakan serta di-implementasikan sesuai dengan kemampuan daya pikir masing-masing, sehingga bagaimanakah respon estetis terhadap ritual pengantin *kejawen* masyarakat Borobudur, merupakan hal menarik untuk dideskripsikan.

Berkaitan dengan pendidikan drama diperlukan dua syarat utama, yakni syarat seni drama, syarat pedagogis yang bersifat komplementer, maka diperlukan lakon atau cerita yang sesuai dengan kebutuhan pendidikan dalam pengemasannya. Mengutip tulisan Tjetjep Rohendi Rokhidi bahwa pendidikan seni berlangsung secara formal yang diselenggarakan di sekolah dan non-formal yang penyelenggaraanya di lingkungan masyarakat dan membentuk perilaku (Rohendi, 2016). Keteladanan apa sajakah yang melibatkan berbagai peran tokoh-tokoh, jenis peristiwa pada saat berlangsung, proses yang terjadi, konteks yang digunakan serta

bagaimana para tokoh berinteraksi dalam peristiwa dan dinamika tersebut sebagai representasi pendidikan di masyarakat.

1.2 Cakupan Masalah

Permasalahan pada penelitian ini terbagi menjadi tiga cakupan yaitu: Pertama ritual perkawinan adat yang dilaksanakan oleh masyarakat Onggosaran berbeda dengan ritual perkawinan pada umumnya karena ritual tersebut dilaksanakan untuk memenuhi kebutuhan spiritual sesuai ajaran keyakinannya. Kedua bahwa ritual perkawinan *Kejawen* di Onggosaran Borobudur terdapat panggih sebagai puncak *performativity* apabila dikonstruksi ritual tersebut terdapat unsur seni yang memiliki kemiripan terhadap peristiwa drama. Ketiga performativitas ritual perkawinan *Kejawen* di Onggosaran Borobudur disinyalir dapat menjadi alat yang efektif untuk mentransfer pendidikan masyarakat karena di dalamnya terdapat berbagai kreativitas, ekspresi seni. Ritual perkawinan adat memiliki makna yang kompleks dan dapat ditafsirkan melalui berbagai dimensi semiotika, setiap elemen ikonik, spasial, dan indeksikal ritual tersebut berperan dalam membentuk dan menyampaikan makna kepada partisipan dan masyarakat. Cakupan tersebut ada dalam ranah kehidupan masyarakat Onggosaran Borobudur.

1.3 Rumusan Masalah

Cakupan masalah di atas memberikan landasan untuk menjawab pertanyaan-pertanyaan yang terangkum pada rumusan masalah sebagai berikut :

1. Bagaimanakah identifikasi bentuk ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang?
2. Bagaimanakah unsur dramatik yang terbangun sebagai pertunjukan budaya pada ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang?
3. Bagaimanakah wujud *performativity* representasi pendidikan dan makna dalam ritual perkawinan *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang ?

1.4 Tujuan Penelitian

Secara khusus penelitian ini dilakukan dengan tujuan :

1. Mengidentifikasi dan menjelaskan bentuk ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang .
2. Menganalisis unsur dramatik yang terbangun sebagai pertunjukan budaya pada ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran.
3. Menganalisis wujud *performativity* representasi pendidikan dan makna dalam yang terkandung pada ritual perkawinan *Kejawen* di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang.

1.6 Manfaat Penelitian

Ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur ini, diharapkan memiliki kebermanfaatan yakni manfaat teoretis dan manfaat praktis.

1.6.1 Manfaat Teoritis

Melalui penelitian ini diharapkan akan menghasilkan sintesis konseptual dan praksis mengenai etnografi, dramaturgi dengan objek formal ritual perkawinan yang berada di Borobudur. Menggali dan mengembangkan konsep dan teori etnodramaturgi ke dalam kajian *performance studies*. Melalui konsep dan teori tersebut diharapkan menjadi rujukan konseptual sekaligus landasan kinerja melakukan kajian terhadap berbagai ritual dalam seni peran tradisional seluruh Nusantara.

1.6.2 Manfaat Praktis

1. Bagi pendidikan formal sebagai upaya menyiapkan peserta didik melalui kegiatan bimbingan, pengajaran atau latihan agar menguasai kemampuan dan memfungsikan seni peran serta menghasilkan karya seni peran khususnya pada pengelola Sekolah Menengah Kejuruan (SMK) Kesenian, Sekolah Menengah Atas (SMA) dan Program Studi pada Perguruan Tinggi yang menyelenggarakan mata kuliah drama. Ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur sebagai representasi pendidikan drama dapat menjadi rujukan atau acuan dalam merumuskan silabus pembelajaran atau perkuliahan.
2. Bagi masyarakat pengguna seperti Himpunan Ahli Rias Pengantin Indonesia (HARPI) penelitian ini sebagai bagian dari pengembangan inovasi ragam budaya corak ritual perkawinan Jawa dan Nusantara.

3. Kepada Badan Ekonomi Kreatif (BEKRAF) Republik Indonesia, Direktorat Jenderal Kebudayaan Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, penelitian ini memberikan gambaran pengembangan kurikulum berbasis industri kreatif.
4. Pelaku Sejarah dan Nilai Tradisi (JARAHNITRA), Komite Seni Budaya Nusantara, Dewan Kesenian, dan Forum Komunikasi Media Tradisional, penelitian ini diharapkan memberikan kebermanfaatan sebagai pijakan kajian yang dapat dikembangkan tidak terbatas pada upaya pelestarian, tetapi juga pengembangan, bahkan pemanfaatan kesenian.
5. Bagi pengelola dan seniman grup drama serta grup teater tradisional lainnya, hasil analisis ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur menjadi inspirasi pengembangan lakon-lakon serta regenerasi dan transformasi pengetahuan, sikap, dan keterampilan berteleter dan menjadi rujukan dalam mengonstruksi pola pendidikan berkesenian teater maupun drama dimasyarakat.

BAB II

KAJIAN PUSTAKA, KERANGKA TEORETIK, DAN KERANGKA BERPIKIR

Mengutip pernyataan Lono Lastoro Simatupang dalam buku "*Pergelaran sebuah mozaik Penelitian Seni Budaya*" bahwa (2013:V) sebagaimana ilmu sosial tertantang kehadiran *culture studies*, pada saat yang sama belakangan ini ilmu-ilmu pementasan dan pertunjukan tertantang oleh *performace studies*, peneliti seni harus tetap menguraikan gejala-gejala kesenian yang ada di sekeliling dengan berbagai piranti mutakhir salah satunya menggunakan kacamata *performace studies*. Perspektif *performace studies* masih harus diraba dan di tata pula untuk menemukan format yang pas bagi struktur kekinian dan ke-di sini-an.

Penelitian ritual perkawinan adat *Kejawen* masyarakat Onggosaran Borobudur ini menggunakan beberapa pendekatan teori seperti, dramaturgi, *performace studies* dan *symbol*.

2.1 Kajian Pustaka

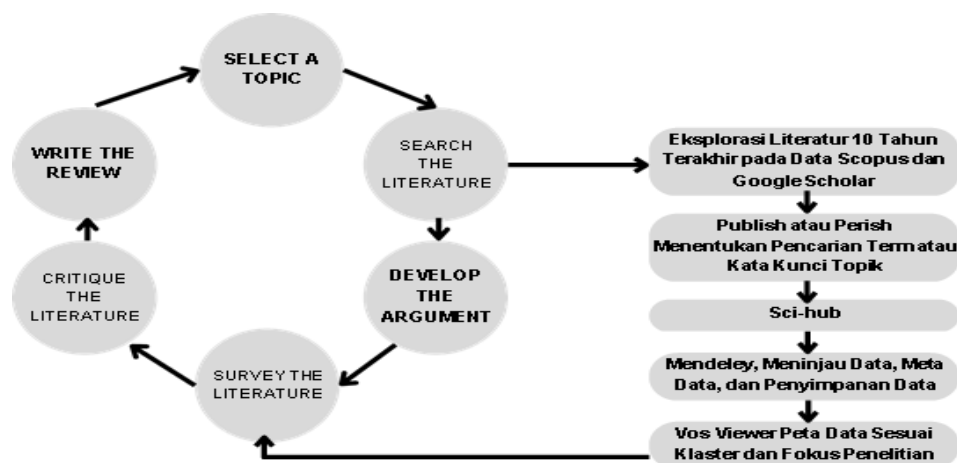
Kajian pustaka *atau literature review* merupakan gabungan teori yang dipilih sebagai bahan referensi, literatur, dan dasar dalam penelitian untuk menunjang keakuratan penelitian, meninjau topik yang akan diteliti melalui literatur dengan menggunakan konsep teoretis yang telah diimplementasikan untuk dijadikan literature (Aspers & Corte, 2019). Kajian pustaka ini digunakan untuk menganalisis objek dan subjek yang sudah dilaksanakan dengan menggunakan

prosedur tinjauan literatur dengan metode sistematis untuk mengumpulkan data dan berbagai temuan penelitian yang terbaru dengan sudut pandang dan pendekatan keilmuan serta metode yang telah digunakan. Langkah awal yang sangat menentukan dalam sebuah penelitian adalah menentukan topik penelitian yang benar-benar mendesak untuk diteliti. Selain itu akses terhadap partisipan/sampel, sumber-sumber lain, dan memiliki ketersediaan literatur penting untuk dipertimbangkan.

Pembahasan kajian pustaka pada penelitian dilakukan telah menerapkan etika, protokol dan sistemis untuk memudahkan topik penelitian maupun menempatkan tujuan penelitian terhadap penelitian sebelumnya (Sujatno, 2013). Pembahasan kajian pustaka penelitian *systematic literature review (SLR)* membahas *research gap* berkenaan dengan topik penelitian untuk membangun teori secara mendalam maka dalam menentukan kajian pustaka terbagi menjadi 3 bagian yaitu : (1) *Planning*, merencanakan konsep identifikasi kebutuhan literatur terhadap isu global kekinian yang sedang berkembang, (2) *Conducting*, dengan cara mencari sumber digital terhadap kebaruan permasalahan yang dikaji, (3) *Reporting*, yaitu mendesiminasikan hasil tinjauan literatur dari proses penafsiran terhadap tujuan penelitian (Helmericks, S. G., Nelsen, R. L., & Unnithan, 1986).

Kajian pustaka dalam penelitian ini tidak hanya membantu memverifikasi masalah-masalah dalam penelitian, tetapi membantu merumuskan masalah, hipotesis, dan penyusunan instrument penelitian. Langkah-langkah yang dilakukan

dalam penelitian ini menggunakan sistematika 6 langkah yakni menentukan topik, mencari literatur terkait dengan isu pilihan, mengembangkan argument, melakukan survei literatur terkait, mengkritisi literatur, dan menulis tinjauan (Lawrence A. Machi, 2016).



Gambar 2.1 Bagan Proses Penyusunan Tinjauan Pustaka Menurut Machi

Sumber: Lawrence A. Machi, 2016

a. Planning

Identifikasi topik awal penelitian terhadap isu global ritual melibatkan berbagai aspek budaya, sosial, dan perubahan yang terjadi dalam praktik perkawinan tradisional di berbagai negara, seperti evolusi ritual perkawinan tradisional, secara historis mengalami perubahan dari waktu ke waktu. didasari atas faktor sosial, budaya, dan ekonomi. Pengaruh globalisasi terhadap ritual perkawinan adat atau tradisional dipengaruhi oleh migrasi, komunikasi, budaya Barat maupun Timur. Adanya konflik budaya dalam ritual perkawinan dipengaruhi oleh modernisasi yang dapat menimbulkan konflik budaya antara generasi yang lebih tua dan generasi muda. Komersialisasi ritual perkawinan

tradisional masalah yang signifikan. Fenomena pudarnya tata ritual ritus perkawinan khususnya di Jawa Tengah yang memiliki pergeseran dan hilangnya budaya adiluhung karena tergeser budaya populer yang merebak dan berkembang di masyarakat saat ini

b. Conducting,

Dalam konteks *performance studies*, conducting atau pelaksanaan dalam ritual perkawinan adat dapat dipahami sebagai tindakan kolektif yang terjadi dalam konteks perayaan perkawinan adat, yang melibatkan serangkaian tindakan, gerakan, ritus, dan simbol yang mengatur jalannya ritual dan partisipasi aktif dari berbagai pihak. Sebagai studi pertunjukan, conducting dalam ritual perkawinan adat dapat dianalisis dari berbagai sudut pandang, termasuk aspek performativitas mencakup prosesi, aspek budaya adat melibatkan simbol-simbol budaya yang merujuk pada norma-norma, nilai-nilai, dan sistem sosial dalam budaya, sosial, dan simbolik. Kesan estetis masyarakat terhadap ritus ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur sebagai karya seni yang selama ini dipertahankan. Memiliki daya keindahan visual, simbolisme, kebahagiaan dan keselarasan, ragam budaya, inovasi dan kreativitas. Sehingga ritus perkawinan tersebut tidak hanya memiliki elemen dramatis tetapi kebutuhan psikologis primordial untuk kebersamaan, dengan menciptakan totem sebagai simbol solidaritas. Sebagai sebuah performance ritus perkawinan merupakan ekspresi untuk menyampaikan pesan atau nilai-nilai pendidikan di masyarakat.

c. Reporting

Tahap ini penulis menghasilkan bahan-bahan literatur yang tersistematis dari berbagai artikel dibaca dan dianalisis, dan menyajikan dalam bentuk deskripsi. Proses ini diawali dengan menyusun dan menyampaikan hasil penelitian laporan penelitian yang efektif dan komprehensif secara tertulis mencakup langkah- langkah seperti merencanakan struktur laporan, menulis abstrak, mempresentasikan temuan penelitian hingga pada menyajikan analisis data, dan menginterpretasikan hasil penelitian.

2.1.1 Identifikasi Topik Penelitian terhadap Issu Global

Langkah awal peneliti mengidentifikasi kata kunci topik, dengan cara merencanakan konsep identifikasi kebutuhan terhadap isu global yang sedang berkembang yakni respon masyarakat terhadap fenomena pudarnya tata ritualritus perkawinan khususnya di Jawa Tengah yang memiliki pergeseran dan hilangnya budaya *adiluhung* karena tergeser budaya populer yang merebak dan berkembang di masyarakat saat ini. Selanjutnya peneliti melakukan eksplorasi *literature* 10 tahun terakhir melalui data *scopus*, *google scholar* buku-buku, serta penelitian lain yang relevan dengan dengan kajian. Menggunakan Scimago portal pengukuran pengaruh jurnal ilmiah terindeks scopus atau disebut Scimago Journal Rank (SJR) dan perangkat lunak *publish or perish* untuk metadata bibliografi membantu peneliti dalam mengerucutkan topik kajian. Selanjutnya penulis menggunakan *platform Sci-Hub* untuk membuka jurnal makalah dan artikel akademik. Menggunakan *software Mendeley* pengelola referensi, penyisipan, penulisan, dan pemformatan sitasi. Untuk membangun dan memvisualisasikan

jaringan bibliometrik penulis menggunakan software *Vos Viewer*. Langkah selanjutnya peneliti melakukan survei dan kritik terhadap literatur berdasarkan argumen yang telah kembangkan sebelumnya. Hal ini peneliti lakukan untuk meninjau kembali pustaka yang ada terkait topik penelitian dan untuk melakukan penilaian secara kritis pada literatur tersebut untuk menganalisis isi meliputi latar belakang, tujuan, masalah penelitian, sampel, metodologi, temuan kunci, simpulan dan rekomendasi. Langkah terakhir peneliti adalah menyusun tinjauan pustaka yang dilakukan dengan mengembangkan hasil analisis dan kritik terhadap berbagai literatur.

Kajian pustaka berperan dalam membangun landasan pengetahuan, mengidentifikasi celah penelitian, dan menyajikan dasar penelitian yang kuat, disajikan sebagai berikut: Langkah awal adalah mengidentifikasi topik awal penelitian terhadap isu global ritual melibatkan berbagai aspek budaya, sosial, dan perubahan yang terjadi dalam praktik perkawinan tradisional di berbagai negara, seperti evolusi ritual perkawinan tradisional, secara historis mengalami perubahan dari waktu ke waktu. didasari atas faktor sosial, budaya, dan ekonomi. Pengaruh globalisasi terhadap ritual perkawinan adat atau tradisional dipengaruhi oleh migrasi, komunikasi, budaya Barat maupun Timur. Adanya konflik budaya dalam ritual perkawinan dipengaruhi oleh modernisasi yang dapat menimbulkan konflik budaya antara generasi yang lebih tua dan generasi muda. Komersialisasi ritual perkawinan tradisional masalah yang signifikan.

2.1.2 Paradikma Ritual Perkawinan Adat terhadap Persoalan Global

Keberagaman budaya ritual perkawinan adat merupakan cerminan keberagaman budaya di seluruh dunia. Tetapi dalam konteks globalisasi, keberagaman seringkali terancam oleh adopsi budaya luar yang lebih dominan. Menjaga keberagaman budaya adalah salah satu tantangan dalam konteks global saat ini, karena banyak ritual perkawinan adat yang mulai dilupakan atau tergantikan oleh pernikahan yang lebih modern. Beberapa ritual perkawinan adat masih menganut norma-norma patriarki yang mengakibatkan ketimpangan gender, sebagai contoh adalah pada adat tertentu memperkuat peran di dominan pria dalam pernikahan, sementara wanita memiliki peran yang lebih terbatas. Persoalan gender menjadi isu global yang perlu diatasi demi mencapai kesetaraan dan keadilan (Bemmelan & Grijins, 2018).

Sebagai identitas budaya, ritual perkawinan perlu dipertahankan sebagai bagian integral dari warisan budaya suatu komunitas atau etnis. Para ritus ini mencerminkan tradisi, nilai-nilai, dan kepercayaan yang telah diwariskan dari generasi ke generasi untuk menjaga dan memperkuat identitas budaya mereka (Rosmaidar, 2020). Ritual perkawinan adat seringkali dianggap sebagai bentuk penghormatan kepada leluhur dan nenek moyang (Gunawan, 2019). Ritual ini merupakan cara bagi masyarakat untuk mempertahankan dan mengenang tradisi yang telah ada sejak lama (Iyut, 2021). Dengan melibatkan elemen-elemen tradisional, seperti pakaian adat, tarian, urutan acara, ritual perkawinan adat menjaga hubungan yang kuat antara generasi yang berbeda.

Alasan mengapa perlu diadakan ritual perkawinan adalah sebagai pelestarian budaya sebagai warisan para leluhur yang dilakukan sejak lama. Ritual perkawinan adat sering kali memiliki unsur-unsur simbolik dan spiritual yang mendalam, mencerminkan keyakinan, nilai, dan makna dalam kehidupan masyarakat. Sebagai sarana tempat berkumpul dan merayakan ikatan pernikahan. Ritual perkawinan adat dapat membantu menjaga stabilitas sosial di masyarakat. Legalitas yang dipublikasikan melalui ritual perkawinan adat. Ritual perkawinan adat menjadi wadah untuk memperkuat identitas budaya dan kekuatan keutuhan komunitas.

2.1.3 Wacana Seni dan Ritual Perkawinan Adat dalam Ranah Praktik Sosial

Seni ritual perkawinan adat memiliki peran penting dalam praktik sosial di berbagai budaya belahan dunia. Ritual perkawinan adat sering kali melibatkan serangkaian ritual, musik, tarian, pakaian tradisional, dan ekspresi seni lainnya yang khas untuk merayakan ikatan pernikahan antara dua individu dan menghormati nilai-nilai budaya yang diwariskan (Nantwi, 2016)

Ranah praktik sosial, ritual perkawinan adat berperan sebagai ajang penting untuk menjalin hubungan sosial dan memperkuat ikatan antar individu, keluarga, dan komunitas. beberapa aspek penting yang terkait dengan wacana seni ritual perkawinan adat dalam ranah praktik sosial (Lon & Widyawati, 2021). Pemertahanan Budaya: Ritual perkawinan adat sering kali menjadi wahana untuk mempertahankan dan meneruskan tradisi budaya yang telah ada selama berabad-abad. Melalui seni dalam ritual ini, warisan budaya dijaga agar tetap hidup dan

diteruskan kepada generasi mendatang (Indrawardana et al., 2023) Ritual perkawinan adat dapat menjadi simbol identitas suatu komunitas atau kelompok etnis tertentu. Melalui seni yang ditampilkan, seperti tarian, musik, dan kostum tradisional, ritual ini memperkuat rasa kebanggaan dan solidaritas di antara anggota komunitas (Sa'diyah, 2020).

Ekspresi Seni dalam ritual perkawinan adat memberikan kesempatan bagi individu untuk mengekspresikan diri mereka melalui gerakan tari, nyanyian, dan ekspresi artistik lainnya. Hal ini juga menciptakan pengalaman estetik yang kaya bagi para peserta dan penonton. Ritual perkawinan adat sering kali dipenuhi dengan simbolisme yang kaya akan makna. Seni yang digunakan dalam ritual ini sering kali memiliki makna simbolis yang menggambarkan perjalanan hidup, peran gender, dan nilai-nilai sosial yang dijunjung tinggi dalam masyarakat.

Selain memiliki nilai budaya dan sosial yang kuat, ritual perkawinan adat juga memberikan hiburan dan kesenangan bagi semua yang terlibat dalam upacara. Tarian, musik, dan pertunjukan seni lainnya menjadi sumber kegembiraan dan keceriaan dalam perayaan pernikahan. Melalui semua aspek ini, seni dalam ritual perkawinan adat tidak hanya memberikan hiburan ataupun tontonan, tetapi juga memainkan peran penting dalam memperkuat identitas budaya, mempertahankan tradisi, dan menjalin hubungan sosial masyarakat.

2.1.4 Hasil Screening literature perspektif seni peran pada ritual perkawinan adat

Hasil Tahap screening menggunakan *publish* dan *parrish* dari *mendelay*

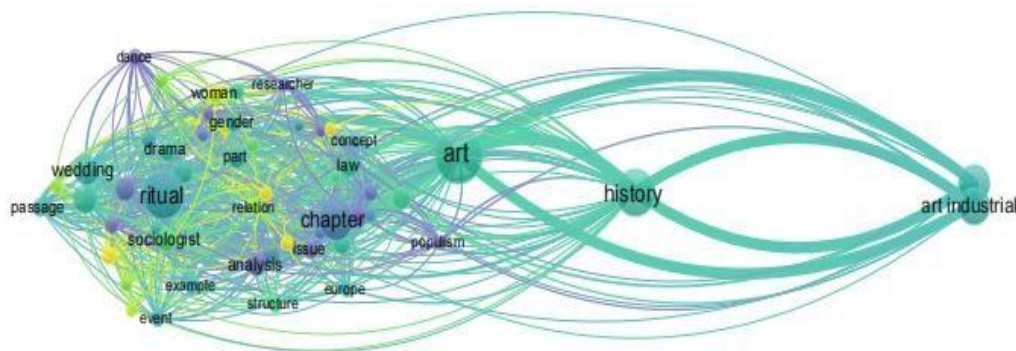
untuk pencarian data *literature* yang dipublikasikan dan beberapa data yang diambil dari scopus sebagai sumber primer dan beberapa *literature* yang diambil

dari *google scholar* sebagai sumber data sekunder (Moosa, 2018). Terdapat beberapa kategori literature yang membahas tentang (1). Passage rites, inisiasi sebagai antropologi budaya. (2). Evolusi, pengaruh global, konflik budaya, komersial upacara, penyesuaian budaya , UU yang mengatur ritual hingga peran gender terhadap ritual perkawinan adat. (3). Pewarisan budaya, sejarah. (4). Studi budaya , konteks sosial, ekonomi, politik, dan agama yang memengaruhi praktik perkawinan adat dan Simbol ritual perkawinan adat.

Tabel 2. 1 Tabel Matriks Hasil Screening Literatur Mendeley

No	Kajian Bahasan	Jumlah Pustaka	Relevansi Pustaka	Keterangan
1.	<i>Passage rites, inisiasi</i> sebagai antropologi budaya	18	8	Membahas tentang kebudayaan manusia dalam konteks ritual
2.	Evolusi, pengaruh global, konflik budaya, komersial upacara, penyesuaian budaya , UU, peran gender.	17	4	Berbagai perkembangan ritual perkawinan hingga pada ritual perkawinan adat saat sekarang
3.	Pewarisan budaya, sejarah, pendidikan, seni, simbol dan nilai	62	10	Tinjauan secara sistematis terhadap ritual perkawinan adat dan penerapannya.
4.	Studi budaya, konteks sosial, ekonomi, politik, agama.	14	3	Berbagai rangkaian konsep serta kebijakan terhadap ritual perkawinan.
Jumlah data		111	25	Metadata primer dan sekunder.

Berdasar pada kategorisasi yang berhubungan dengan literature topik penelitian, peneliti melakukan penyaringan pustaka dengan metadata dimasukan pada *Vosviewer* terdapat 111 pustaka dan 26 pustaka yang sesuai kepentingan penelitian ini. Peneliti melakukan ekstraksi file metadata yang dengan format “pdf” dengan variabel judul dan kata kunci. Adapun menggunakan *Vosviewer* membantu peneliti untuk *mapping* pemetaan pada jalinan simbol-simbol bibliometrika (Bui



etal., 2016).

Gambar 2. 2 Visualisasi Jalinan Simbol-simbol Bibliometrika Vosviewer

2.1.5 Perspektif ritual perkawinan dalam IPTEKS.

Perkawinan adat sering kali dipertahankan dan dipraktikkan sebagai wujud pelestarian budaya dan tradisi yang berakar dalam sejarah yang berkembang dimasyarakat, ritual perkawinan adat juga memiliki pengaruh dan perubahan seiring dengan kemajuan terhadap perkembangan, juga dapat mengalami ilmu pengetahuan dan teknologi (IPTEK), antara lain: Komunikasi dan jarak jauh telah mengubah cara berkomunikasi dan berinteraksi. Media foto, *video*, *marketplace* atau mengikuti ritual secara *virtual*, sehingga memperluas partisipasi dan

mempertahankan ikatan keluarga meskipun berada di lokasi yang berbeda (Amelia et al., 2021). Pencatatan administrasi memberikan kemajuan dalam proses pencatatan dan administrasi perkawinan bahkan dilakukan secara daring. Pencitraan dan dokumentasi menggunakan teknologi canggih menjadi *platform* yang populer untuk publikasi. Penyajian dan dekorasi dengan menggunakan IPTEK memberikan dampak pada penyajian dan dekorasi ritual perkawinan adat.

2.1.6 Pendekatan dan Metode yang terkait terhadap ritual perkawinan adat

Perkawinan merupakan *passage ritus* tahap inisiasi daur hidup seseorang, pakar etnografi Prancis, Van Genep dalam *The Rites of Passage* mengemukakan bahwa ritual, seremoni, atau ritual perkawinan dilakukan untuk menandai seseorang melewati satu fase ke fase selanjutnya, sebagai tanda perubahan status dalam kehidupan keluarga dan sosial (Genep, 2015). Pernyataan lain tentang ritus perkawinan oleh (Koentjaraningrat, 1985) suatu masa peralihan yang terpenting dalam lingkaran hidup manusia ialah perkawinan. Perkawinan merupakan peristiwa sakral dan suci, begitu pentingnya perkawinan sehingga perlu diadakannya ritual atau selamatan untuk menyambutnya (Rahayu & Pamungkas, 2014). Perkawinan mengandung nilai hidup, berkembang dan dikembangkan di masyarakat dan akhirnya terbentuklah ritual, sastra, drama, pendidikan, penyuluhan, dan sebagai hiburan (Sarayajati, 2018). Pendapat di atas merujuk sebagai perspektif realitas masyarakat dalam memaknai perkawinan sebagai kebutuhan dan legalitas. Sebagai wujudnya maka diadakan *ritus* ritual perkawinan.

Kebutuhan serta legalitas ritual perkawinan tersebut terdiri dari lima aspek seperti yaitu religius, eksistensi diri, publikasi, menghibur dan ruang komunitas. Aspek religius memiliki arti perayaan rangkaian tindakan menurut adat, agama dan pemerintah. Perkawinan dalam perspektif publikasi, memiliki pengaruh eksistensi diri agar mendapatkan pengakuan tentang status di masyarakat. Sebagai ruang komunal diwujudkan adanya kegiatan yang melibatkan komunitas, yang ikut berperan. Aspek hiburan pada ritus perkawinan, peserta mempersiapkan kreatifitasnya untuk ditonton oranglain.

Ritus perkawinan bukan kejadian biasa dalam hidup keseharian seseorang, karena dipercayai sebagai proses ungkapan hubungan dengan yang diyakini untuk dikabulkan keinginannya. Sehingga ritus dipersiapkan dengan baik agar tidak terjadi kesalahan. Persiapan yang dilakukan antara lain sepasang pengantin sebagai tokoh yang akan dikawinkan, tata urutan upacara, tempat untuk upacara, pakaian dan make up yang akan dipakai untuk upacara, tata suara, bahasa yang dipakai pada saat upacara, properti pendukung ritus perkawinan, tamu undangan sebagai saksi prosesi perkawinan. Perkawinan adat merupakan ritual perwaninan yang dilakukan sesuai dengan tradisi, adat istiadat, atau budaya suatu kelompok masyarakat yang melibatkan ritual dan tata cara unik, yang berbeda dengan perkawinan yang diatur oleh agama dan hukum sipil. Tinjauan hukum perkawinan adat melibatkan berbagai aspek, seperti persyaratan validitas, proses pencatatan, hak dan kewajiban pasangan pengantin, serta perlindungan hukum bagi mereka yang menjalani perkawinan adat (Mahkamah Konstitusi, 2016).

Hal ini di jelaskan oleh Penghayat Kepercayaan dapat melakukan

pencatatan perkawinan pada Dispendukcapil setempat, setelah melakukan perkawinan secara adat di hadapanP emuka Penghayat Kepercayaan (Tiara Dewi, Muhammad Amir Masruhim et al.,2018).

2.1.7 Pendekatan Interdisiplin

Pada prinsipnya Upaya penelitian *interdisciplinarity* melibatkan integrasi dari dua atau lebih disiplin dalam situasi sumber daya pada sebuah disiplin tunggal tidak dapat mencakup ruang lingkup dari masalah yang akan dipecahkan, (Newell, 2001). Penelitian interdisipliner adalah bersifat *iterative*, yaitu proses penelitian melibatkan pengulangan urutan tahap yang menghasilkan hasil berturut-turut yang mendekati hasil yang diinginkan, Repko menyatakan bahwa penelitian interdisipliner bersifat *iterative*, yaitu proses penelitian melibatkan pengulangan urutan tahap yang menghasilkan hasil berturut-turut yang mendekati hasil yang diinginkan. (Allen F. Repko, 2020).

Manfaat penelitian interdisipliner adalah layaknya pekerjaan yang menarik, menyenangkan dan memuaskan. Adanya portofolio yang banyak dengan beragam metodologis, bersifat multipel, adanya pendekatan kreatif terhadap masalah. Perspektif baru, kehidupan nyata, dan memiliki relevansi praktis. Peningkatan pemahaman mengenai fenomena yang kompleks, bersifat baru, terobosan menarik, dengan pencapaian yang saling melengkapi.

Pendekatan interdisipliner terhadap ritual perkawinan adat masyarakat Onggosaran Borobudur melibatkan penggabungan kontribusi dan pengetahuan dari berbagai disiplin ilmu untuk memahami, menganalisis, dan menghargai ritual perkawinan adat sebagai kesatuan yang holistik.

a. Antropologi Budaya

Sumbangsih antropolog Claude Lévi-Strauss adalah seorang antropolog dan filsuf Prancis yang terkenal dengan kontribusinya dalam pemikiran pendekatan struktural dalam antropologi budaya, yang menekankan pada analisis pola dan struktur dalam budaya manusia (Levi-Strauss, 1974). Clifford Geertz Amerika Serikat, berkontribusi dengan menggunakan pendekatan etnografi mengenai pemahaman budaya dan interpretasi simbolik. Geertz memberikan pandangan terhadap pengamatan langsung serta menganalisis simbolik pada ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur. Secara garis besar penelitian ini memiliki kedekatan terhadap Fenomenologi yang berfokus pada persepsi dan pengalaman manusia, dengan penekanan pada sudut pandang individu. Secara keseluruhan, antropologi budaya dalam mempelajari ritual perkawinan adat untuk mengungkap dan memahami keragaman budaya manusia, bagaimana budaya memengaruhi dan dibentuk oleh sebuah sinkretisme, serta peran ritual perkawinan adat dalam mempertahankan identitas budaya dan sosial suatu masyarakat. Koentjaraningrat memberikan kontribusi yang signifikan dalam pengembangan studi antropologi yang memadukan perspektif antropologi Barat dengan nilai-nilai budaya lokal (Koentjaraningrat, 1985).

Pola perilaku yang kompleks yang meliputi pengetahuan, kepercayaan, moral, seni, adat istiadat, hukum, dan kebiasaan adalah hasil interaksi sosial dan pembelajaran oleh individu dalam masyarakat (Koentjaraningrat, 1985).

b. Performance Theory : Dramaturgy

Performance Theory merupakan pendekatan teori yang dikemukakan oleh

beberapa pakar dan akademisi dalam bidang kajian pertunjukan atau seni pertunjukan. Teori ini mengeksplorasi berbagai aspek yang terkait dengan pertunjukan, termasuk performativitas, representasi, tubuh, ritual, dan konteks sosial. Beberapa pakar terkenal yang berkontribusi dalam pengembangan Performance Theory antara lain:

Richard Schechner seorang ahli teater dan antropolog penggagas *Performance Theory* pada tahun 1988, mengusulkan bahwa pertunjukan adalah cara penting bagi manusia untuk berinteraksi, berkomunikasi, dan membangun makna dalam konteks sosial, politik, dan budaya. Pertunjukan tidak sebatas tampilan visual atau estetika semata, tetapi juga melibatkan berbagai elemen-elemen seperti tubuh, peran, ruang, waktu dan interaksi antara penonton dan para pemain. Performance Theory yang dikemukakan oleh Schechner juga mencakup elemen penggunaan kostum, musik, gerakan, dan narasi dalam membentuk pengalaman pertunjukan (Schechner, 2003).

Erika Fischer-Lichte seorang profesor teater Jerman menulis "The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics" Dalam menetapkan seni pertunjukan sejajar dengan objek seni tradisional, dia menjadi pewaris estetika baru. Erika juga membahas transformasi pertunjukan dari ritual menuju konsep performativitas, identitas, kehadiran, imajinasi, tubuh, hingga efek psikologis yang terangkum dalam estetika yang dapat memengaruhi cara memahami seni pertunjukan dalam konteks budaya, politik, atau sosial yang lebih luas (Fischer-Lichte, 2008).

Peggy Phelan adalah seorang teoretikus pertunjukan terkenal yang terkenal

dengan konsep "The Ontology of Performance" Sebuah konsep ini mengacu pada pandangannya tentang sifat unik dan efemeral pertunjukan serta hubungannya dengan kehadiran fisik dan waktu. Menurut Phelan, pertunjukan memiliki ontologi yang berbeda dengan bentuk artistik lainnya. Sifat pertunjukan adalah kehadiran individu tidak dapat dipisahkan dari tubuh dan tindakan pelaku ketika pertunjukan berlangsung. Tubuh pelaku adalah medium vital yang membawa pertunjukan ke dalam eksistensi. Kehadiran fisik pelaku ketika hadir di tempat dan waktu pertunjukan memberikan pengalaman langsung kepada penonton. Setelah pertunjukan berakhir, maka kehadiran fisik pelaku hilang dan hanya ada jejak-jejaknya dalam ingatan penonton (LPeggy Phelan, 1993).

Perspektif Performance Theory dalam ritual ritual perkawinan adat di Onggorasan adalah bentuk wujud pertunjukan atau aksi yang mempresentasikan makna dan nilai-nilai budaya. Karena di dalamnya melibatkan peran-peran tertentu yang dijalankan oleh individu-individu dalam rangka memainkan peran dalam pertunjukan ini. Teori pertunjukan memandang ritual perkawinan adat di Onggosaran sebagai tindakan simbolis yang mengomunikasikan pesan-pesan budaya kepada para peserta dan penonton.

Evering Goffman, Dramaturgi merupakan teori yang menjelaskan bahwa di dalam kegiatan interaksi manusia sama halnya dengan pertunjukkan sebuah drama, (Goffman, 1971). Eugenio Barba, mendefinisikan dramaturgi adalah akumulasi aksi yang tidak terbatas pada gerakan dan aksi aktor terkait dengan adegan-adegan, musik, cahaya, vokal aktor, efek suara, dan objek-objek yang dipergunakan dalam pertunjukan, (Eugenio Barba, 2010). Kernodle, dramaturgi

merupakan sebuah konsep yang melibatkan analisis mendalam terhadap elemen-elemen drama yang mencakup struktur dan di mana drama tersebut dihasilkan. Dramaturgi adalah istilah yang digunakan untuk menggambarkan proses kreatif dalam pembuatan karya drama atau teater, (G. R. Kernodle, 1971). Ketiga tokoh tersebut menguatkan perspektif keberadaan ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur menggunakan dramaturgi. Terkait disiplin ilmu Dramaturgi, penelitian ini menggunakan dramaturgi pandangan George R. Kernodle, bahwa terdapat analisis struktur dan analisis tekstur. Struktur menganalisis pertunjukan menjadi tiga bagian yaitu plot, karakter (penokohan) dan tema. Sedangkan Tekstur adalah analisis pertunjukan mencakup dialog, musik (mood) dan suasana, dan spektakel, (G. R. Kernodle, 1971).

c. Symbolic Theory

Clifford Geertz antropolog sosial yang dikenal dengan penekanannya pada interpretasi simbolik dalam budaya. *Clifford Geertz, "The Religion of Java"* dalam pandangannya memfokuskan diri pada interpretasi simbol-simbol yang diyakininya dapat memberikan arti dan aturan kehidupan masyarakat. Geertz tidak hanya menerima teori-teori dari para pendahulunya, maka Geertz mencoba menyimpang dari tradisi antropologi sebelumnya yang memberi perhatian utama kepada kelompok suku justru lebih tertarik memperhatikan bagaimana aspek-aspek kehidupan yang berbeda bercampur dalam suatu kesatuan budaya dan menyiapkan deskripsi secara detail dan sistematis tentang masyarakat yang ditelitinya (Geertz, 1978). Pandangan tersebut memberikan peluang terhadap masyarakat Onggosaran untuk lebih beraktifitas dalam berbagai aspek dalam mengintreprestasikan simbol-

simbol yang diyakininya. Geertz melihat ritual perkawinan adat sebagai sistem simbolik yang menyampaikan makna-makna budaya. Setiap elemen dalam upacara, seperti kostum, tarian, nyanyian, atau perlengkapan ritual, memiliki simbolisme yang khusus dan membawa pesan-pesan yang penting dalam konteks budaya, (Geertz, 1977). Melalui peran-peran yang dimainkan dalam upacara, peserta menyampaikan dan mewujudkan makna-makna simbolik yang terkandung dalam ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur.

Victor Turner, seorang antropolog budaya yang menekankan pentingnya ritual dan perubahan sosial dalam masyarakat. Dalam konteks ritual perkawinan adat, Turner mengajukan konsep "*liminalitas*" yang mengacu pada tahap masa transisi di antara status-status sosial, di mana seni pertunjukan memiliki peran penting dalam menandai perubahan ritual tersebut (Turner, 2019).

Erving Goffman adalah seorang sosiolog dikenal karena kontribusinya dalam bidang sosiologi interaksionisme simbolik. Pendekatan Goffman tentang interaksionisme simbolik menekankan pentingnya tindakan sosial, makna yang diberikan individu kepada tindakan tersebut, serta interaksi antara individu dalam membentuk pemahaman sosial. Goffman juga mengembangkan konsep dramai sosial, yang mengartikan interaksi sosial sebagai sebuah drama pertunjukan. Goffman menggambarkan interaksi manusia sebagai aktor yang berperan dal

berbagai situasi sosial bahwa individu secara aktif memainkan peran-peran sosial dalam kehidupan sehari-hari mereka, mirip aktor yang memainkan karakter dalam sebuah drama (Erving Goffman, 1986)

d. Cultural Identity Theory

John Berry: John W. Berry adalah seorang psikolog sosial berasal dari Kanada. Salah satu pelopor studi identitas budaya. Berry mengembangkan teori identitas budaya berdasarkan kerangka kerja psikologi sosial dan antropologi. Menurut Berry, identitas budaya terbentuk melalui interaksi individu dan pengaruh lingkungan sosialnya, termasuk budaya asalnya dan budaya mayoritas tempat tinggalnya. Berry berpendapat bahwa identitas budaya terbentuk melalui interaksi antara individu dan lingkungan sosialnya, termasuk nilai-nilai, norma-norma, dan praktik budaya yang ada dikelompok masyarakat. Dalam konteks ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur, pendekatan Berry dapat digunakan untuk memahami bagaimana individu merasakan, menginterpretasikan, dan beradaptasi dengan praktik budaya yang terkait dengan perkawinan adat yang dilaksanakan (John Berry: John W, 2003).

Stuart Hall seorang penggagas Cultural Studies, menyampaikan bahwa identitas budaya bukanlah sesuatu yang tetap dan homogen, melainkan merupakan sebuah konstruksi yang terus-menerus dipengaruhi oleh faktor-faktor sosial, politik, dan sejarah (Hsu, 2017). Sekalipun tulisannya lebih mengacu pada budaya kontemporer, tetepi ritual perkawinan adat Onggosaran Borobudur masih melibatkan eksplorasi dan analisis tentang tradisi, simbolisme, nilai-nilai, praktik, perubahan dan evolusi dan konteks sosial yang terkait dengan pernikahan dalam budaya tertentu

e. Aesthetic Theory

Arnold van Gennep: Ahli antropologi Prancis, Arnold van Gennep mengemukakan teori tentang, "*The Rites of Passage*" (1909). Gennep menjelaskan bahwa kehidupan manusia terbagi menjadi tiga tahap utama: pemisahan (separation), ambang (liminality), dan penggabungan (incorporation). Pemisahan dipahami tahap di mana individu meninggalkan status atau peran sebelumnya, ambang adalah tahap di mana individu berada pada suatu periode transisi di antara status atau peran, dan penggabungan adalah tahap di mana individu mengalami diterima kembali ke dalam masyarakat dengan status baru atau peran baru (Gennep, 2015). Analogi dari teori ini terdapat pada ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur, dari proses peralihan atau transisi dari satu status sosial ke status sosial yang lain, seperti status lajang ke status berkeluarga.

Victor Turner: Antropolog Amerika, Victor Turner, mengembangkan teori "komunitas terbatas" (limited community) dan "anti-struktur" dalam analisis ritual (Turner, 2019). Dalam konteks perkawinan adat di Onggosaran Borobudur tersebut menciptakan komunitas terbatas di mana norma-norma sosial sehari-hari dapat diubah atau dilanggar untuk sementara waktu untuk menciptakan suasana yang simbolik dan pengalaman yang menarik secara estetis.

Clifford Geertz: Ahli antropologi Amerika, Clifford Geertz, mengusulkan konsep "teater simbolik" yang mengungkapkan dan mengomunikasikan nilai-nilai, norma, dan identitas budaya (Geertz, 1977). Pada ritual perkawinan adat di Onggosaran dapat dredah secara keseluruhan untuk menghadirkan peran-peran sosial, kostum, musik, tarian, dan dekorasi yang membentuk sebuah estetika

upacara.

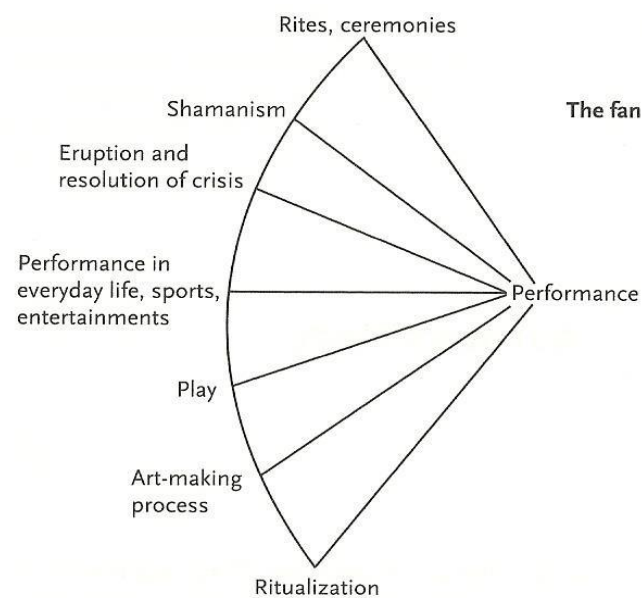
James Frazer ahli antropologi Skotlandia, James Frazer, dalam bukunya yang terkenal "The Golden Bough" (1890), mengusulkan teori "sympathetic magic" (sihir simpatik) dalam Muqtada, menyatakan bahwa tindakan simbolik dalam ritual dapat memiliki efek simpatik atau memengaruhi hasil yang diinginkan, (Muqtada, 2016). Hal ini merealisasikan elemen-elemen yang ada dalam ritual perkawinan sebagai contoh tindakan seperti saling menukar cincin atau membakar dupa dapat dianggap sebagai simbol untuk membawa kebahagiaan dan kesuburan kepada pasangan pengantin yang menikah.

f. Performance studies

Richard seorang teoretikus dan praktisi teater yang terkenal karena kontribusinya di bidang studi pertunjukan. Kehidupan manusia dalam keseharian terstruktur berdasarkan berbagai perilaku dilakukan dan beraktivitas dianggap sebagai 'penampilan'. Schechner mengemukakan, bahwa banyak kebudayaan yang tidak memiliki istilah atau kategori yang disebut 'seni', tetapi menciptakan 'pertunjukan' dan mendemonstrasikan dengan sentuhan estetis maka itulah *performance studies* (Schechner, 2003) Sebenarnya dalam menciptakan seni bukan hanya menciptakan, tetapi juga menilainya (Fischer-Lichte, 2008).

Schechner menegaskan bahwa, walaupun sebuah 'penampilan' memiliki dimensi estetis yang tinggi, dan tidak harus merupakan sebuah karya seni yang terkotakkan (Schechner, 2013). Analogi ritus atau ritual perkawinan terhadap pernyataan Schechner yang merujuk pada *performance studies*, sementara sebuah

pertunjukan secara rinci adanya keterpautan antara struktur dan tekstur. Dengan bijak Richard Schechner, dalam bukunya “*Future of Ritual Writings on Culture and Performance*”, mengemukakan tentang *performativitas*, pembahasan mengenai tekstur pertunjukan menjadi sangat relevan, sedangkan naskah pada konteks yang dimaksud adalah aturan-aturan yang menjamin berlangsungnya ritual secara runtut (Schechner, 2003).



Gambar 2. 3 The Fan: Performance Theory

Sumber: Richard Schechner, 2003

Bahwa sebenarnya kehidupan manusia dalam keseharian adalah sebuah *performance*, termasuk salah satunya adalah ritual. Selain itu, analisis tentang makna, simbol dan semua yang memiliki arti dapat juga dikatakan sebagai *performance*. Makin nyata bahwa dialektika seni tidak dapat dikotak-kotakkan.

Prosesi Pengantin pada Perkawinan Adat Masyarakat Borobudur tersebut

akan dianalisis baik dengan sudut *performance* yang berkaitan dengan ritual yang dilakukan di masyarakat. Dalam kaitannya dengan *performativitas*, pembahasan mengenai tekstur pertunjukan menjadi sangat relevan, sedangkan naskah pada konteks yang dimaksud adalah aturan-aturan yang menjamin berlangsungnya ritual perkawinan secara runtut.

Disiplin ilmu Performance Studies merangkum beberapa konsep Performance Studies (Schechner, 2013)

1. Tindakan Makro adalah tindakan dasar yang diatur secara keseluruhan dan melibatkan berbagai aspek, termasuk simbolik, sosial, dan fisik. Tindakan makro dapat meliputi pertunjukan teater, upacara, festival, atau ritual.
2. Ritual dan Pertunjukan, Schechner menggambarkan ritual sebagai suatu tindakan yang diulang-ulang dan memiliki makna simbolis yang melibatkan partisipasi kolektif dan berfungsi dalam membentuk identitas individu dan kelompok. Sedangkan pertunjukan adalah aktivitas yang melibatkan pemisahan waktu dan ruang dari konteks sehari-hari, serta melibatkan peran-peran yang ditentukan dalam konteks tertentu.
3. Restorasi adalah upaya menghidupkan kembali pertunjukan atau tindakan lama dengan mengikuti tradisi dan norma-norma yang telah ditetapkan sebelumnya. Sedangkan rekonstruksi melibatkan mengubah dan menginterpretasikan kembali tindakan atau pertunjukan lama dengan pendekatan yang lebih kontemporer dan inovatif.
4. Performativitas dan Performatif. Performativitas adalah upaya yang merujuk pada sifat dari bahasa atau tindakan yang dapat menciptakan realitas, menghasilkan

efek, atau membentuk identitas sedangkan performatif mengacu pada tindakan yang melampaui representasi atau deskripsi yang menghasilkan perubahan atau dampak yang nyata dalam dunia.

5. Eksperimentalisme adalah pendekatan dalam karya-karya Schechner yang mengeksplorasi berbagai bentuk dan metode pertunjukan serta anjuran praktik-praktik teater yang inovatif dan penemuan-penemuan baru yang relevan.

2.1.8 Metode Etnografi

Disiplin ilmu yang melibatkan pendekatan dan pengamatan langsung dalam suatu kelompok atau komunitas dalam rangka memahami budaya dan praktik sosial mereka merupakan pendekatan etnografi (Eriksson & Kovalainen, 2011). Etnografi merupakan salah satu model penelitian yang lebih banyak berkaitan dengan antropologi, yang mempelajari dan mendeskripsikan peristiwa budaya dan menyajikan pandangan hidup subjek menjadi objek studi.

Mengacu pada pendapat tersebut bahwa, penelitian etnografi merupakan penelitian yang merujuk pada aktivitas sosial dan perilaku masyarakat atau kelompok tertentu. Teori etnografi merupakan kerangka konseptual yang digunakan dalam memahami dan menjelaskan kehidupan sosial dan budaya suatu kelompok manusia. Teori tersebut membantu peneliti mengorganisir data, menginterpretasikan temuan, dan menghasilkan penjelasan tentang masyarakat.

Adapun etnografi yang digunakan dalam analisis penelitian ini menggunakan analisis 1). konstruksionisme sosial, pengetahuan yang menekankan bahwa realitas sosial dan budaya dibangun secara sosial oleh individu dan

kelompok-kelompok yang terlibat dalam interaksi.2). interaksionisme simbolik, cabang ilmu yang berperan mengungkap simbol dan makna dalam interaksi sosial, memahami bagaimana makna-makna dibentuk, dibagikan, dan diinterpretasikan oleh anggota kelompok budaya (Spradley, 1997). Dalam kajian performace studies, etnografi dapat membantu peneliti memahami kompleksitas budaya dan sosial di balik ritual perkawinan adat “*Kejawen*” di Onggosaran untuk dapat melacak aspek-aspek seperti tradisi, norma, nilai, ritual, dan struktur sosial yang terlibat dalam pertunjukan.

Sebagai referensi berikut ini terdapat tabel yang terdiri dari topik penelitian terdahulu, substansi kajian dan kontribusi pustaka terhadap penelitian.

Tabel 2. 2 Matriks Standing Penelitian Terdahulu

No	Topik Penelitian Terdahulu	Substansi Kajian	Kontribusi Pustaka bagi Penelitian
1.	Art, Expression, Perception and Intentionality (Jacquette, 2014)	Oposisi ideologis dan metodologis kearah filsafat menjadi realisme dan idealisme, objektivisme dan subjektivisme, juga meliputi teori estetika. Apakah ada keindahan di dunia sebelum munculnya pengamat cerdas seperti saat ini? atau apakah keindahan itu sendiri muncul hanya melalui keistimewaan persepsi, yang dengannya kebetulan menjumpai objek yang di anggap indah	Artikel ini sebagai pijakan untuk membahas topik yang terkait dengan intensionalitas ekspresi dalam seni ritual perkawinan adat di Borobudur

2.	Students' Perceptions on Drama Activities in Outdoor Environments: A Case Study), (Shimet al., 2012)	Sebuah studi yang bertujuan untuk mengeksplorasi manfaat dengan melakukan kegiatan drama di luar ruangan. Mengidentifikasi kegiatan tersebut diyakini sebagai pembelajaran drama kepada siswa secara efektif, Kuesioner yang dibagikan kepada siswa sebagai bukti mengikuti kegiatan drama di luar lingkungan dan mempresentasikan hasil penelitian secara keseluruhan, memberikan efek menguntungkan karena bebas berekspresi dan cocok dalam berlatih drama.	Memberikan pandangan tentang pembelajaran drama di luar ruangan yang dirasakan efektif bagi masyarakat Onggosaran Borobudur

3.	Magic, Science and Religion and Other Essays(WACH, n.d.)	Durkheim menyatakan bahwa orang-orang primitif di satu sisi melakukan tindakan yang berhubungan dengan yang suci (kekuatan supranatural dan makhluk spiritual), dan di sisi lain menerapkan logika untuk kegiatan seperti berburu dan bertani. Pernyataan tersebut secara eksplisit menunjukkan sesuatu yang sakral dan profan yang ditunjukkan melalui ritual dan ilmu pengetahuan. Secara implisit dia menyarankan rasionalitas hanya milik sains, dan perburuan. (Malinowski, 1948).	Pernyataan Durkheim memberikan pandangan terhadap ritual perkawinan di Onggosaran Borobudur sebagai sesuatu yang profan atau sakral.
	Consumption Ritual In Javanese Wedding Ceremony: Ethnography Research In Kabupaten Ngawi. (Rohman & Ismail, 2013)	Kesimpulannya, orang Jawa memang memiliki waktu pernikahan berdasarkan musim pada sistem kalender unik mereka; selain itu, ia juga memiliki urutan yang beragam dari satu ke wilayah lain. Namun,kebutuhan untuk mengaturnikah pernikahan Jawa hampir sama antara daerah. Selanjutnya, perspektif konsumen dalam ritual pernikahan Jawa berakhir pada beberapa interpretasi tentang makna ritual	Artikel tersebut menjelaskan bahwa masyarakat Jawa memiliki aturan dalam menentukan waktu pernikahan. Aturan tersebut ditentukan oleh masing-masing daerah seperti yang terdapat di Borobudur Jawa Tengah .

	<p>When art is the weapon:</p> <p>Culture and resistance confronting violence in the post-uprisings Arab world, (LeVine, 2015)</p>	<p>Artikel ini mengeksplorasi produksi seni di Arab disebut Musim Semi Arab. Berfokus pada musik, puisi, teater, dan grafiti dan seni visual terkait, mengeksplorasi bagaimana adegan pertunjukan yang pada dasarnya religius, gebrakan maraknya seni tersebut memberikan gambaran strategi dan kreatifitas setidaknya berpotensi, "kembali aura" ke produksi budaya di tepi sosial dan transformasi politik.</p>	<p>Pada saat yang sama, perjuangan untuk mempertahankan landasan revolusioner setelah gerakan kontra-revolusioner yang berhasil menyoroti landasan seni "berkomitmen" yang pada dasarnya "religius" di persimpangan kreativitas dan konflik yang intens di seluruh dunia Arab. Gebragan maraknya</p>
--	--	---	--

			<p>seni tersebut memberikan gambaran strategi dapal pemanfaatan dan fungsi</p> <p>ritual perkawinan kepada khalayak masyarakat dalam</p> <p>ritual perkawinan</p> <p>di Borobudur.</p>
6.	A Theater of Ideas: Performance and Performativity in Kierkegaard's Repetition, (Boven, 2018)	Filsafat untuk mengembangkan kategori pengulangan, instan, kecemasan, putus asa, dan sebagainya. Ketidakpastian dalam pandangan Kierkegaard, ada dua jenis kategori: logis dan eksistensial.. Konstantius	Pengetahuan Filsafat untuk membedakan antara logis dan eksistensi dalam upaya membangun

		<p>sendiri pada dimensi performatif teksnya. Constantius telah meninggalkan beberapa petunjuk, yang masing-masing menunjukkan bahwa ia sengaja mengembangkan strategi penulisan performatif.</p>	<p>tokoh Kierkegaard. 2 kategori mempunyai tingkatan masing-masing ketika dikembangkan sehingga butuh adanya pengetahuan-pengetahuan tertentu yang berkaitan dengan performance pada saat ritual di Borobudur.</p>
7.	<p>Heorizing Ritual As Performance: Explorations Of Ritual Indeterminacy, (WACH, n.d.)</p>	<p>Makalah teoritis, membahas bagaimana studi tentang ritual dikonseptualisasikan dalam kerangka teori performance sebagai istilah <i>pertunjukan</i>. dengan memperhatikan bagaimana ketidaktentuan melekat dalam semua pertunjukan ritual. Hal ini dieksplorasi dalam dua pengertian, pertama, dengan 'mengistimewakan momen' dalam analisis ritual, sifat makna yang pada dasarnya tidak dapat ditentukan dalam pertunjukan ritual menjadi jelas. Kedua, bekerja dengan ide Victor Turner tentang ritual anti-struktur dan reflektivitas budaya.</p>	<p>Pendapat tersebut memberikan ekplorasi terhadap bagaimana ritual dibentuk oleh ketidaktentuan budaya, suatu kondisi yang paling terlihat dalam pelaksanaan tindakan ritual perkawinan adat Borobudur</p>

8.	Wearing class: A study on clothes, bodies and emotions in	Kutipan wawancara terhadap budaya perempuan Turki dalam mengkategorisasi estetika yang diinternalisasikan oleh mereka yang paling menderita dari	Penelitian tersebut memberikan inspirasi tentang bagaimana peran
----	---	--	--

	Turkey(Karademir Hazlr, 2017)	hierarki budaya kelas dalam mempertahankan ketidaksetaraan. Materi tersebut kemudian dikontekstualisasikan dalam dinamika kelas di Turki, di mana pembentukan diri tetap menjadi domain yang sarat nilai sejak awal modernisasi kelas atas-ke-bawah	perempuan Jawa memiliki interaksi sosial yang baik dengan semua orang, tidak dibatasi dengan bagaimana cara perempuan berpakaian. Hal ini membe rikan penguatan terhadap hierarki keberadaan tata upacara beserta kelengkapannya ritual ritual di Borobudur .
--	-------------------------------	---	---

9.	The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, (Turner, 2017)	Dalam The Ritual Process: Structure and Anti-Structure, Victor Turner mengkaji ritual Ndembu di Zambia dan mengembangkan konsepnya tentang "Communitas", sebagai hubungan antar-manusia yang absolut. Turner menunjukkan bagaimana analisis perilaku ritual dan simbolisme dapat digunakan sebagai kunci untuk memahami struktur dan proses sosial. Dia memperluas gagasan Van Gennep tentang "fase liminal" dari ritus peralihan ke tingkat yang lebih umum, dan menerapkannya untuk mendapatkan pemahaman tentang berbagai fenomena sosial.	Pandangan Victor Turner terhadap perilaku manusia dalam melaksanakan ritual perkawinan adat di Borobudur memberikan gambaran mengenai fase atau tahapan pada saat ritual berlangsung.
10.	Ritual Theory, Ritual Practice, (Bell, 2009)	Ritual studi tokoh sebagai elemen sentral dari wacana agama, didalamnya terdapat berbagai teori ritual, praktik	Berkontribusi pada landasan teori untuk

		ritual, metode kajian ritual sangat membantu melegitimasi ritual dan masalah - masalahnya.	pembahasan ritual Borobudur.
11.	Marriage Rituals as Reinforcers of Role Transitions: An Analysis of Weddings in The Netherlands, (Council & Relations, 2016)	Sebuah survei terhadap pasangan menikah di Belanda, mengemukakan tiga karakteristik kontemporer ritual pernikahan barat: (a) apakah pasangan memberikan pesta pernikahan, (b) apakah pasangan memiliki pernikahan mereka disucikan di gereja, dan (c) apakah pasangan pergi berbulan madu. Hipotesis dikembangkan dengan alasan bahwa pernikahan ritual memperkuat transisi peran dalam dua cara yang saling melengkapi. Karakteristik dari transisi peran adalah ritual tersebut diawali dengan ritual. Pernikahan lebih dari sekedar ekspresi kebahagiaan pengantin baru dan perasaan keluarga tetapi untuk mensosialisasikan calon pengantin ke dalam peran baru sebagai orang yang sudah menikah	Hipotesis tersebut memberikan pandangan terhadap ritual perkawinan di Onggosan Borobudur sebagai peristiwa legitimasi dan seseorang.

12.	The Underworld-View of Erving Goffman, (We & GoffmaDan, 1973)	Artikel ini memberikan informasi tentang posisi unik penulis Erving Goffman dalam sosiologi modern yaitu mengungkap signifikansi ritual dari gaya dan ekspresi yang tampaknya tidak penting dari pertemuan tetapi menghasilkan konsep cemerlang dan menjadi konstruksi analitik yang kompleks. Penelitian tersebut menggunakan observasi partisipan menghasilkan	Erving Goffman dalam tulisan sosiologi modern memberikan pandangan yang signifikansi terhadap ritual dari gaya dan ekspresi yang tampak pada ritual perkawinan
-----	---	--	--

		berbagai makna atribut imajinasi, intuisi, dan empati. Membaca karya Goffman mampu membuka hal-hal unik untuk melihat secara lebih dalam tentang sosiologi modern. .	adat di Borobudur.
13.	More than mere story-telling: The pedagogical significance of African ritual theatre (Karademir Hazlr, 2017)	Tradisi orang Afrika dalam memainkan drama atau teater, bahkan beberapa contoh pertunjukan lisan Afrika dianggap sebagai fenomena dramatis belaka. Artikel ini berargumen bahwa ada tradisi teater Afrika yang memiliki estetika pertunjukan tersendiri. Karena teater ini terkait erat dengan filosofi humanistik orang Afrika, teater ini berfungsi sebagai media yang sangat diperlukan pendidikan sosial, budaya, mental dan emosional. Artikel ini mencari pedagogi teater alternatif seperti partisipasi penonton, permainan peran dan tarian simbolis, yang mungkin dapat diterapkan ke bidang teater pendidikan saat ini	Tulisan ini menjadi salah satu acuan dalam pedagogig drama pendidikan yang dapat diterapkan pada masyarakat terkait dengan ritualritus di Borobudur.

14.	Art on Trial. Freedom of Artistic Expression and the European Court of Human Rights(Matei, 2018)	Seni diadili di ruang sidang membentuk cara seni itu dipersepsikan secara luas dan memiliki konsekuensi langsung sebagaimana diapresiasi oleh masyarakat, tentunya, tidak semua seni disukai semua orang, Penelitian ini mengupas bagaimana Pengadilan Hak Asasi Manusia Eropa ("Pengadilan") memutuskan bahwa hukuman pemohon untuk pertunjukan artistik yang menampilkan pemohon	Jurnal tersebut memberikan substansi terhadap drama social dalam hal bebas berekpresi termasuk didalamnya pada saat ritualritual berlangsung.
-----	--	---	---

		menggoreng telur di atas Api Abadi pada peringatan perang, tidak melanggar kebebasan berekspresi; bahwa pada akhirnya, melindungi ingatan tentara dari penghinaan, melebihi hak pelamar untuk kebebasan berekspresi. Putusan tersebut menjelaskan bahwa pemohon dinyatakan bersalah karena menodai Makam Prajurit Tidak Dikenal, dijatuhi hukuman penjara tiga tahun tetapi ditangguhkan, tidak dihukum niatnya untuk mencela “pemborosan penggunaan gas alam	
15.	A comparative analysis of the relationship between dramaturgy and epistemology in the praxis of Gavin Bolton and Dorothy Heathcote, (Allern, 2008)	Dramaturgi adalah ekspresi bagaimana sebuah drama atau pertunjukan dikomposisikan, dipentaskan, dan bagaimana mungkin melibatkan penonton, atau kelas, sebagai partisipan. Gagasan di balik penggabungan dramaturgi dan epistemologi adalah bahwa dramaturgi juga mengungkapkan pandangan tentang pengetahuan.	Analisis tersebut sangat membuka cakrawala pengetahuan keberadaan dramaturgi sebagai bagian dari epistemology. Fokus utama dalam analisis ini adalah untuk mengungkapkan kemungkinan divergensi dalam praksis sebagai fungsi dari hubungan.

16.	The Integration of Religion and Culture to Construct Social Identity through	Mamala, sebuah desa di Maluku, Indonesia, masyarakat terdiri dari dua identitas yang melekat, yaitu agama dan budaya, dalam konstruksi	Kajian ini menunjukkan bahwa ritual dianggap sebagai media untuk
-----	--	--	--

	<p>the Pukul Sapu Ritual in Mamala Village Moluccas, (Andries, 2018)</p>	<p>identitas sosial. Penelitian ini membahas tentang integrasi agama dan budaya dalam konstruksi identitas sosial melalui ritual flagelasi yang dikenal dengan pukul sapu. Mengupas makna-makna yang muncul sehubungan dengan konstruksi identitas mereka sebagai Muslim dan juga sebagai masyarakat adat.</p>	<p>mengkonstruksi identitas sosial (agama dan budaya). Integrasi agama dan budaya. Hal ini membuktikan bahwa identitas sosial masyarakat meliputi agama dan budaya yang terbentuk melalui proses dialektis, yaitu adaptasi, negosiasi dan relasi antar tradisi Jawa. Tulisan tersebut menggambarkan identitas sosial yang cair alih-alih gerakan statis sebagaimana terhadap ritual</p>
--	--	--	---

			perkawinan di Borobudur.
17.	Pipat Tradition in Mainland Southeast Asian Nations: Traditional Musicin Thailand and Cambodia. (Wisuttipat, 2011)	Tradisi pipat merujuk pada jenis musik tradisional yang pernah menjadi musik istana di Thailand. Detail tradisi Pipat dibahas secara singkat dalam perspektif yang berbeda untuk memahami keseluruhan panorama fenomena masih bertahan dan mempertahankan kekuatannya secara kultural yang meluas dan intensif dalam ritual atau ritual bagian dari cara hidup orang Kamboja.	Tulisan tersebut memberikan arahan pada sudut pandang terhadap tradisi musik sebagai iringan dalam suatu ritualritus, termasuk pada ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur.

18.	Students' Perceptions on Drama Activities in Outdoor Environments: A Case Study (Shim et al., 2012)	Sebuah studi bertujuan untuk mengeksplorasi manfaat dari melakukan kegiatan drama di luar ruangan. Selain mengidentifikasi aktivitas yang sesuai dan diyakini siswa efektif dalam pengaturan luar ruangan. Siswa-siswa dipilih untuk menanggapi kuesioner yang dibagikan setelah mengikuti kegiatan drama di lingkungan luar. Sesi ini akan mempresentasikan hasil penelitian secara keseluruhan, mengungkapkan efek menguntungkan dari membawa kegiatan drama di luar ruangan serta beberapa masalah melakukan kegiatan drama di lingkungan luar ruangan.	Tulisan tersebut menyajikan beberapa kegiatan yang cocok menurut siswa cocok di luar ruangan seperti permainan dramadan drama pendek. Hal ini memberikan substansi terhadap ritualritual yang memiliki kemiripan terhadap drama.
19.	The Ritual Process Structure and Antistructure (Turner, 1969)	Turner mengikuti Van Gennep dalam mengidentifikasi ritus peralihan atau transisi yang dibagi menjadi tiga fase: pelepasan individu dari struktur sosial, di mana mereka menempati titik atau keadaan tetap; periode liminal. Turner berbicara tentang Liminoid, untuk situasi yang sama di luar batas ritual normal	Turner memberikan klasifikasi dalam tiga tahapan pada ritus perkawinan adat Borobudur.

20.	Tinjauan filsafat seni terhadap tata rias dan busana pengantin, (Widayanti, 2011)	Tulisan mengenai makna filosofis tata rias dan busana pengantin gaya Yogyakarta, yaitu Paes Ageng Kanigaran, merupakan gaya Paesan yang sakral dalam tradisi Jawa yang turun-temurun sebagai warisan nasional, karena Paes Ageng Kanigaran Yogyakarta, dengan Keraton Ngayogyakarta sebagai sumbernya, memiliki aturan	Makna tata rias dan busana pengantin Paes Ageng Kanigaran Yogyakarta digunakan untuk menata menganalisis makna tata rias dan busana
-----	---	--	---

		atau ketentuan standar, makna prinsipnya tidak akan berubah.	pengantin “Kamajaya-kamaratih” di Borobudur.
21.	Integrated Management of Borobudur World Heritage Site: A Conflict Resolution Effort.(Susilo & Suroso, 2014)	Tulisan mengenai Candi Borobudur peninggalan kerajaan Budha dibangun oleh Raja Samaratungga adalah Raja Mataram Kuno dimana pada saat itu agama Buddha menjadi agama yang dianut oleh sebagian besar masyarakat Indonesia.	Tulisan tersebut menginspirasi pola tata cara beragama terhadap kehidupan masyarakat Onggosaran.
22.	Reification of the Signified and Consumerization of Wedding Receptions “Sintê Mungêrjê” In The Gayo Lôt Society In Central Aceh District, (Bakti et al., 2020)	Ritual adat Gayo " <i>sintê môrep</i> " menggambarkan realitas menekankan nilai gotongroyong dan religiusitas. Proses perubahan kenduri " <i>sintê mungêrjê</i> " menjadi budaya pesta dalam resepsi pernikahan pada masyarakat Gayo Lôt. Kajian mengungkapkan reifikasi telah mendorong perubahan makna tradisi Gayo. Pergeseran terjadi dari tataran denotatif ke tataran konotatif. Budaya konsumsi pernikahan	Tulisan tersebut memberikan kontribusi terhadap pola kegotongroyongan masyarakat Borobudur dalam realitas ritual adat pernikahan pada masyarakat Gayo Lot. Maraknya perkembangan tradisi pernikahan membuat tradisi daerah mulai terkikis. Pandangan kedepan terhadap

			kemungkinan ritus perkawinan di Onggos aranBorobudur.
--	--	--	---

23.	The Semiotics of Performance, (Marinis, 1993)	Semiotics of Performance mempertahankan kesegaran dan membuka bidang penelitian yang dapat memberikan pemaknaan baru untuk menyelidiki lebih lanjut apa yang dapat ditawarkan semiotika untuk studi teater."	Sebagai pijakan dalam menganalisis makna-makna yang terkandung dalam pementasan Drama
24.	Theatre in paediatrics: can participatory performance mitigate educational, emotional and social consequences of missing out school during hospitalisation (Sex tou, 2022)	Makalah temuan evaluasi proyek drama atau teater terapan untuk anak-anak yang sedang mengalami sakit di rumah sakit. Pendekatan kualitatif menggunakan analisis tematik untuk mengeksplorasi pandangan guru tentang keterlibatan anak-anak dengan pembelajaran dan peningkatan pengalaman rumah sakit secara keseluruhan melalui teater terapan. Studi ini menyimpulkan bahwa teater terapan dapat memberikan pembelajaran melalui pengelolaan emosi dan upaya berkomunikasi dengan orang lain.	Makalah ini memberikan negosiasi disiplin ilmu drama terhadap upaya seseorang dalam membangun emosi dan terapis dalam treatment membangun karakter, memberikan cara baru terhadap pendidikan drama baik di sekolah maupun di masyarakat umum.

25.	The drama of nonviolence: theatre as education within the American civil rights movement, (Nico Slate, 2021)	. Role-play strategi pendidikan populer Amerika, melakukan gerakan secara pribadi sebelum melakukannya di depan umum, pentingnya drama telah dipelajari sebagai strategi pendidikan memberikan wawasan baru ke dalam hubungan antara perform dan aktivisme non-kekerasan sebagai alternatif teater terapan.	Strategi pembelajaran drama pada tulisan tersebut memberikan pengaruh terhadap upaya pembelajaran drama atau teater yang dapat diaplikasikan dalam kehidupan, termasuk
-----	--	---	--

			didalamnya adalah ritualpe rkawinan adatdi Borobudur.
26.	The bride who decides: Feminine rituals of bridal gown purchase as a rite of passage.(Sykes & Brace-Govan, 2015)	Tulisan tentang persiapan seorang wanita Australia yang akan menikah Sejak pemilihan tanggal menikah, gaun, artefak, tidak hanya merupakan langkah awal yang penting dalam memaknai pernikahannya, tetapi juga merupakan ritus peralihan. Dalam pengaturan butik pengantin Australia yang dipesan lebih dahulu, ritual feminin diberlakukan.	Tulisan tersebut memiliki kesamaan terhadap pra upacara yang dilaksanakan di Borobudur, sejak dari persiapan an hingga pelaksanaan ritus sampai pada calon pengant in perempuan menjadi setral adat atau tokoh utama pada ritus.
27.	Using Solo Drama to Make the Teaching of Social Studies Engaging for Students, (Kemeh, 2015)	Studi kasus di Amerika Serikat, menunjukkan kurangnya minat pada mata pelajaran oleh sebagian besar anak sekolah. Melalui metode drama sebagai pilihan instruksional untuk mengatasi masalah tersebut disintesis menemukan kemanjuran strategi drama mampu membius siswa untuk belajar maka oleh sebagian guru IPS diadopsi sebagai metode yang bermakna dan menarik bagi peserta didik	Hasil disintes istersebut memberikan wacana upaya untuk mengadopsi drama dalam pembelajaran baik untuk siswa maupun umum.

28.	Creative Pedagogy And Identity Of Student Teachers The Effects Of Creative Drama On Student Teachers' Creative	Makalah ini mengkaji efek drama kreatif pada pedagogi kreatif dan konstruksi identitas siswa dan guru diamati mengajar sebelum dan setelah lokakarya drama kreatif selama 30. Drama dalam pendidikan	Kajian tersebut memberikan refleksi peningkatan keterampilan pedagogis serta peningkatan
-----	--	--	--

	Pedagogy And Identity, (Horasan-Doğan & Cephe, 2020)	untuk menumbuhkan pedagogi kreatif dan pembangunan 'karakter'. para peserta secara khusus meningkatkan kreativitas mereka, pengambilan keputusan spontan, dan penggunaan bahasa tubuh mereka.	kesadaran dalam membentuk identitas pribadi dan profesional terhadap peserta didik, termasuk juga pedagogic pada upacara perkawinan adat di Borobudur
29.	Drama therapy and theater as an intervention tool: Bibliometric analysis of programs based on drama therapy and theater, (Fernández-Aguayo & Pino-Juste, 2018)	Bibliometrik pada penggunaan drama dan teater sebagai alat terapi dalam program intervensi. Pencarian pada lima database: Wos, Scopus, Eric, Medline dan PsycInfo. Pada akhir pencarian, diperoleh 136 dokumen, di antaranya 102 artikel, 18 tesis, 6 buku, 9 bab buku, dan 1 prosiding. Analisis dilakukan pada, indikator produktivitas: tahun produksi, penulis paling produktif, jenis studi, kolaborasi, dan lembaga, penerbit atau jurnal yang paling produktif. Hasil penelitian menunjukkan, bahwa topik banyak dipelajari adalah pengembangan pribadi dan social dan terapi drama untuk perawatan kesehatan, sedangkan teater lebih banyak digunakan dalam pendidikan	Analisis Bibliometrik ini sebagai dasar mengerucutnya ritual perkawinan adat sebagai peristiwa yang memiliki kesamaan terhadap drama.
30.	Social dramas and memory formation. Resistance and the use of the Risorgimento in	Artikel kasus di Italia memori Perang Dunia II memberikan landasan bagi legitimasi politik dan fondasi ideologis demokrasi pasca perang. proses pembentukan memori	Artikel ini berkontribusi terhadap pendekatan proses untuk pembentukan

the Italian politics of memory, 1943–	perlawanan sebagai 'Risorgimento' kedua' selama periode transisi. Artikel ini	memori, dan menawarkan alternatif untuk
--	---	---

	1948, (Forlenza & Thomassen, 2021)	mengembangkan pendekatan konseptual Arnold Van yang menyatukan pendekatan ilmu sosial untuk studi liminalitas, transisi, dan memori.	pendekatan fungsionalis-presentis yang masih dominan terhadap memori, pada saat tokoh mengikuti rangkaian ritualpekawinan adatdi Borobudur.
31.	Theatre of Dreams: An Exploratory Studyof Weddings and the Drama Metaphore, (Pearson & Syson, 2006)	Tulisan ini berusaha mengkaji nilai yang ditawarkan metafora drama pernikahan. Sebuah pernikahan adalah layanan atipikal dalam hal itu sementara diperpanjang dan banyaknya penyedia layanan yang disatukan untuk menghasilkan 'hari besar'. Tulisan pemahaman tentang metafora drama dengan mengembangkan dan mengintegrasikan tema metafora drama secara konseptual dan romansa.	Fenomena tulisan ini berkontribusi tentang metaphor terhadap pengantin pada ritualadat di Borobudur sebagai bagian dari emic kebahasaan.

32.	<p>“It just made me want to do better for myself”: Performing arts education and academic performance for african american male high school students, (Walton, 2020)</p>	<p>Studi kasus di temukan dari proyek ini menunjukkan bahwa pengalaman belajar seni pertunjukan berbasis sekolah memperkuat pengembangan keterampilan akademik, meningkatkan performance sekolah secara keseluruhan, dan meningkatkan hasil pasca sekolah untuk siswa sekolah menengah pria Afrika-Amerika.</p>	<p>Proyek ini menginspirasi upaya ritualpe rkawinan adatdi Borobudurmenjadi bagian dari pengalaman belajar seni drama dan dapat memberikan kontribusi pada pendidikan.</p>
-----	--	---	--

33.	Birth , Marriage , and Death, (Oakley, 2004)	Tiga transisi utama dalam kehidupan adalah kelahiran, pernikahan, dan kematian, dan seperti yang telah ditunjukkan oleh para antropolog, 'ritus peralihan' menyertai setiap transisi. Secara khusus, periode liminal antara tahap awal dan tahap akhir transisi ditandai dengan ritus pemisahan, ritus transisi, dan rituspenggabungan. Banyak penggambaran dalam seni Yunani kuno serta pesan-pesan budaya, sosial, dan sejarah yang mendasari masa transisi tersebut.	Tulisan ini memperkuat keberadaan masa transisi inisiasi yang pada <i>passage ritus</i> ritual perkawinan di Borobudur.
34.	Working with propositional stories: digital storytelling as applied theatre praxis with newcomers in an urban middle school, (Maloney, 2022)	Penelitian ini, yang dilakukan di sekolah menengah yang memiliki keragaman etnis, menyoroti cara mendongeng digital sebagai praksis teater terapan membawa kompleksitas pada pekerjaan siswa. Perandigital proposisional siswa memiliki implikasi pada cara pendidik dan praktisi mendekati penceritaan digital dengan kaum muda, dan bagaimana proses drama yang diterapkan dapat dimanfaatkan untuk meningkatkan penceritaan digital di ruang kelas.	Peran drama terapan menginspirasi terhadap ritual perkawinan adat sebagai pembelajaran drama di sekolah.
35.	Experiencing drama in a Swiss context: a tale of two student teachers, (Göksel, 2021)	Artikel mengkaji potensi memasukkan pengajaran dan pembelajaran melalui drama dalam pelatihan guru di Swiss, sebuah konsep yang baru dalam konteks itu. Secara sukarela mengeksplorasi drama sebagai	Makalah ini memberikan sudut pandang terhadap ritual perkawinan

			sebagai modul dan model pembelajaran drama pada
--	--	--	---

		alat untuk mengajar dan belajar di seluruh kurikulum	penelitian selanjutnya.
36.	Troubling aesthetics: mapping vulnerability as a generative force in community theatre, (Szatek, 2022)	Artikel ini mengeksplorasi risiko dan potensi kerentanan pementasan teater komunitas dengan gadis remaja. Menguraikan bagaimana ruang estetis muncul ketika terjalin dengan ruang kerentanan, menjelajahi bagaimana kerentanan menjadi kekuatan generatif, atau restriktif, artikel tersebut memperdebatkan ketegangan yang dihasilkan dalam proses.	Kajian keterikatan praktik drama karena keduanya menantang dan menyatu dengan konteks lokal dan keseharian para pesertanya. Artikel tersebut membawa daya-daya seni ritual menjadi potensi.
37.	Marriage rituals as reinforcers of role transitions: An analysis of weddings in the Netherlands, (Kalmij, 2016)	Ritual pernikahan lebih umum di antara pasangan yang transisi ke pernikahannya lebih drastis, dan nilai-nilai tradisional dalam konteks sosial. Menggunakan survei di Belanda, menganalisis tiga karakteristik ritual pernikahan barat kontemporer: (a) apakah pasangan mengadakan pesta pernikahan, (b) apakah pasangan menguduskan pernikahan mereka di gereja, dan (c) apakah pasangan pergi berbulan madu. Hipotesis dikembangkan guna memperkuat transisi peran pada masa peralihan.	Idiom tersebut memberikan perbandingan konsep dan karakteristik ritual pernikahan barat kontemporer dan ritual perkawinan adat di Boro

38.	Humanist Weddings in Poland: The Various	Ritual di Polandia, menganggap ritus peralihan sebagai alternatif ritual sipil, bagi rekan-rekan mereka yang religius Katolik. Penelitian yang	Upacara di Polandia tersebut berkontribusi terhadap berbagai
-----	--	--	--

	Motivations of Couples, (Rejowska, 2021)	dilakukan mengungkap berbagai motivasi masyarakat yang memutuskan akad nikah yang humanis. Dengan perbedaan motivasi terdapat tradisi regulatif dan tradisi konstitutif makna untuk melabuhkan ritual mereka.	motivasi ritual peralihan inisiasi perkawinan adat di Jawa Tengah
39.	Shouting Theatre in a Crowded Fire, (Oaks, 1999)	Abbie Hoffman adalah seorang aktivis politik terkenal dari kiri kontra-budaya yang bersemangat. Hoffman (1936-1989) adalah seorang provokator keras kepala dengan kegemaran menyuntikkan teater dan drama gilanya ke dalam masalah politik paling serius saat itu sebagai cara untuk protes status quo sosial politik. Terlepas dari kegembiraan aksinya, Hoffman sangat serius dengan penyebab memotivasinya agar Vietnam, wajib militer, rasisme, kefanatikan, dan yang terpenting adalah menentang ketidaksetaraan	Tulisan tersebut mendudukan drama dapat merambah berbagai ranah yang berhubungan dengan aktifitas manusia.

40.	The effectiveness of creative drama education on the teaching of social communication skills in mainstreamed students, (Erbay & Doğru, 2010)	Penelitian mengevaluasi keefektifan pendidikan drama kreatif dalam mengajarkan keterampilan komunikasi social mulai dari menyapa, bergabung dengan kelompok dan memulai percakapan pada siswa penyandang cacat tingkat prasekolah yang diintegrasikan ke dalam pendidikan umum. Dari hasil penelitian ditemukan bahwa pendidikan drama kreatif berpengaruh positif signifikan	Tulisan tersebut menguatkan fungsi drama dapat diadopsi pada keterampilan komunikasi sosial baik untuk siswa maupun umum, hal ini terdapat juga pada ritual perkawinan dalam mengkomunikasi
-----	--	---	---

		terhadap keterampilan komunikasi sosial siswa.	kan dialog yang dibangun kepada audiens.
41.	Rite in the forbidden city: The cultural interpretation and digital reconstruction of guangxu emperor's wedding, (Liang et al., 2019)	Berdasarkan sejarah klasik pernikahan Kaisar Guangxu China, Beijing, yang diadakan di Kota Terlarang, membangun situs web untuk melestarikan dan memunculkan kembali pernikahan Kaisar Guangxu, dengan tujuan mempromosikan ritus dan budaya pernikahan kerajaan dari dinasti Qing.	Tulisan tersebut merupakan cakrawala bagaimana upaya untuk tetap mempromosikan budaya ritual perkawinan sebagai warisan leluhur
42.	With sugar, with affection: an anthropological view on marriage rituals from theirsweet tables an anthropological approach to confectionery items displayed	Sebuah penelitian tentang makna makanan (permen) dan perabotan ritual pernikahan di Brazil yang merangkum dimensi ekonomi, moral, material, estetika, dan emosional. Semua itu menunjukan adanya hierarki tertentu karena di dalamnya terdapat makna, kode, dan nilai dalam kajian etnografi	Penelitian tersebut menjadibahan rujukan terhadap makna dan fungsip adasajian makana nmaupun property ritualperkawinan adatdi Borobudur.

	<p>in wedding rituals an anthropological perspective of los dulces existing in marriage rituals, (Teixeira, 2015)</p>		
43.	<p>Social Media and Relationship Drama(Sheldon et al., 2019)</p>	<p>Sebuah penelitian bagaimana mengkaitkan penggunaan teknologi media social mempengaruhi dalam hubungan romantis dan persahabatan, termasuk kecemburuan, perselingkuhan, pemantauan, pengendalian, dan penghentian pertemanan. Meskipun banyak bukti anekdot tentang</p>	<p>Tulisan tersebut memberikan perspektif pada ranah dampak media social terhadap ritual perkawinan yang dilaksanakan di Borobudur.</p>

		bagaimana media sosial memengaruhi hubungan interpersonal secara negatif, sangat sedikit penelitian yang mengeksplorasi efek berfokus pada kecemburuan yang di dramatisir	
44.	Perceptions about Drama before and After Drama in Education, (Guneysu & Temiz, 2012)	Tujuan penelitian ini adalah untuk mengetahui persepsi siswa kelas 3 SD tentang drama sebelum dan sesudah mengikuti pembelajaran drama dalam pendidikan. Analisis data menunjukkan bahwa terdapat perbedaan persepsi peserta tentang drama sebelum dan sesudah mengikuti pembelajaran “drama dalam pendidikan”.	Penelitian tersebut memberikan pandangan terhadap fungsidrama pada dunia pendidikan baik formal maupun non formal.
45.	Social Competence Intervention Program (SCIP): A pilot study of a creative drama program for youth with social difficulties, (Guliet al., 2013)	Temuan tentang memberikan dukungan awal untuk penggunaan program drama kreatif untuk anak-anak dengan defisit kompetensi sosial terkait dengan masalah persepsi social, khususnya atau gangguan hiperaktivitas deficit. Metode upaya untuk mengkolaborasikan psikologi dengan seni peran.	Tulisan yang memberikan pencerahan terhadap fungsi dan manfaat drama yang dapat diadopsi pada disiplin ilmu lain, seperti ritual perkawinana adat

46.	Tinjauan filsafat seni terhadap tata rias dan busana pengantin, (Widayanti, 2011).	Hasil penelitian menunjukkan bahwa isi dan makna dari Paes Gaya Ageng Kanigaran terdapat pada unsur-unsur yang digunakan untuk menata tata rias dan busana pengantin, sedangkan bentuk luarnya merupakan keseluruhan. Aplikasi yang ditekankan pada saat merias mengandung nilai-nilai estetis sebagai unsur seni paes yang dapat membuat seseorang tampil beda cantik (manglingi).	Penelitian ini memberikan substansi tentang pemaknaan pada ritual pernikahan yang baik pada diri pengantin maupun pada audiens.
47.	Students' Perceptions on Drama Activities in Outdoor Environments: A Case Study, (Shimet al., 2012)	Sebuah studi bertujuan untuk mengeksplorasi manfaat dari melakukan kegiatan drama di luar ruangan. Selain mengidentifikasi kegiatan yang sesuai yang diyakini siswa efektif dalam pengaturan luar ruangan dan memiliki efek menguntungkan.	Tulisan tersebut memberikan wawasan keberadaan drama yang dapat dilaksanakan di luar ruangan yang memberikan keefektifan guna keberlangsungan pendidikan drama baik di sekolah maupun luar sekolah.

48.	In the Shade of Performance, (Di Blasio, 2015)	Interdisipliner dalam kasus dunia teater sosial yang menggambarkan manusia secara holistik. Menggabungkan fitur individu antara kelompok dan budaya. Esai ini mengeksplorasi pendekatan naratif teater penjara sebagai manifestasi khusus dari teater sosial, di	Esay yang memberikan penalaran terhadap fenomena keberadaan teater atau drama sebagai satu keutuhan untuk segala aspek budaya.
-----	--	--	--

		balik pertanyaan ontologis dan fenomena budaya.	
49.	<p>Theorizing Ritual As Performance: Explorations Of Ritual Indeterminacy</p> <p>Catatan Akhir, (Brown, 2018)</p>	<p>Makalah bersifat teoritis, membahas bagaimana studi tentang ritual telah dikonseptualisasikan kembali dalam kerangka teori performance. Melibatkan istilah 'pertunjukan' kemudian melanjutkan untuk mengeksplorasi ritual dapat disusun sebagai pertunjukan (budaya). Adanya sifat makna yang pada dasarnya tidak pasti dalam pertunjukan ritual menjadi jelas dan ritual anti- struktur dan reflektivitas budaya.</p>	<p>Berangkat dari diskusi ini, membawa ritual sebagai pertunjukan dengan memperhatikan bagaimana ketidaktentuan melekat dalam semua pertunjukan ritual. Ritual perkawinan di Onggosaran memiliki anti- struktur dan reflektivitas budaya.</p>

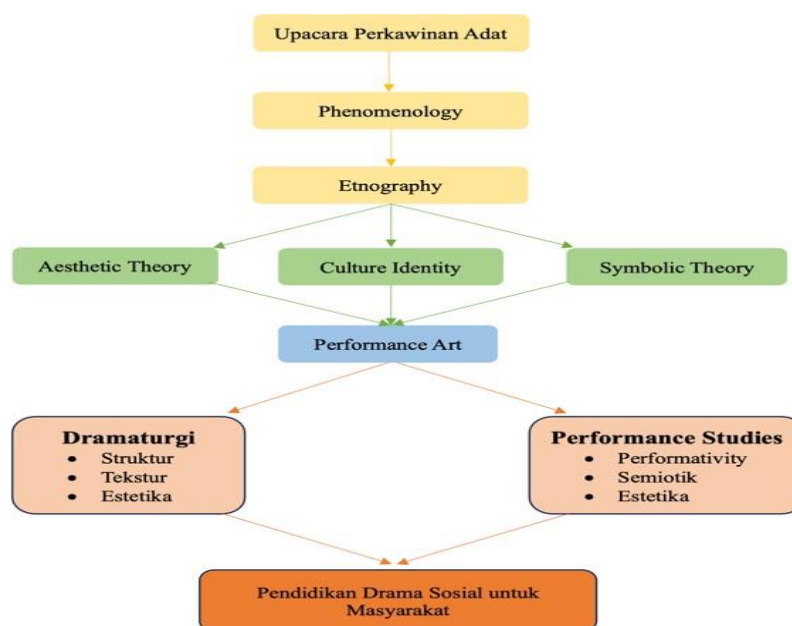
50.	The Drums of Affliction: A Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia, (Brown,2018)	Para antropolog mengumpulkan mitos dan ritual dalam konteks teoretis mengarah pada peran symbol, agama, mitis, estetika, politik, dan bahkan ekonomi dalam proses sosial dan budaya. Apakah kebangkitan ini merupakan respons yang terlambat terhadap perkembangan dalam disiplin lain (psikologi, etologi, filsafat, linguistik, untuk menyebutkan beberapa saja), atau apakah mencerminkan kembalinya perhatian utama setelah periode pengabaian. Hasil pemikiran tersebut disangkal keingintahuan baru tentang sifat hubungan antara budaya,	Studi lapangan tersebut sebagai pijakan dari ritual perkawinan adat di Borobudur yang didalamnya terdapat elemen-elemen, mitis, estetika, politik, symbol, agama bshksn ekonomi dan social.
-----	--	---	---

		kognisi, dan persepsi, karena hubungan ini terungkap dalam bentuk simbolis	
51.	The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, (O'Hara & Iser, 1979)	Tulisan mendefinisikan apa yang terjadi selama tindakan membaca, yaitu, bagaimana pengalaman estetis dimulai, berkembang, dan berfungsi, Iser memberikan kerangka sistematis untuk menilai fungsi komunikatif teks sastra dalam konteks asalnya. Tertuang pada buku ini adalah proses membaca, teori estetika, kritik sastra, dan aspek teoritis dasar novel.	Tulisan identik dengan sastra, tetapi pada perkembangannya, respon estetis merambah pada seni termasuk drama. Respon estetis dipahami sebagai penerimaan, kesan atau tanggapan yang diperoleh dari proses pengamatan pada suatu subjek termasuk didalamnya adalah ritual

			perkawianan adat.
52.	Theory for Performance Studies, (Auslander, 2008)	Tulisan yang menawarkan informasi biografis, teoretis, dan bibliografi bersama dengan diskusi tentang masing-masing tokoh yang relevan dengan teater dan studi pertunjukan dan saran untuk penelitian masa depan	Pernyataan tersebut memperlihatkan bahwa <i>performance studies</i> melakukan kajian terhadap sesuatu yang bersifat dinamis dan hidup sebagaimana aktivitas.

Berdasar matriks standing penelitian terdahulu memberikan gambaran tentang tujuan yang dicapai, metode penelitian dan hasil serta kontribusinya. Peneliti melakukan rekayasa penelitian untuk menghasilkan kebaruan dengan kekuatan dan kekurangan yang telah dilaksanakan terhadap fenomena ritual perkawinan adat yang dilaksanakan oleh masyarakat Onggosaran Borobudur Magelang. Lebih lanjut pembahasan tinjauan literature ritual perkawinan adat tidak hanya sebagai seni yang memiliki kemiripan terhadap seni drama tetapi lebih mengarah pada cara pandang sebagai *performance studies* (Schechner, 2003).

Selanjutnya penjelasan ritual perkawinan adat melalui peta konsep penelitian terdapat pada bagan sebagai berikut:



Gambar 2. 4 Bagan Analisis Peta Konsep Ritual Perkawinan Adat Kejawaen Corak "Kamajaya-Kamaratih" di Onggosaran Borobudur

Sumbangsih Antropolog Claude Lévi-Strauss adalah seorang antropolog dan filsuf Prancis yang terkenal dengan kontribusinya dalam pemikiran pendekatan struktural dalam antropologi budaya, yang menekankan pada analisis pola dan struktur dalam budaya manusia (Levi-Strauss, 1974). Clifford Geertz Amerika Serikat, berkontribusi dengan menggunakan pendekatan etnografi mengenai pemahaman budaya dan interpretasi simbolik. Geertz memberikan pandangan terhadap pengamatan langsung serta menganalisis simbolik pada ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur. Secara garis besar penelitian ini memiliki kedekatan terhadap fenomenologi yang berfokus pada persepsi dan pengalaman manusia sebagai individu. Secara keseluruhan, antropologi budaya dalam mempelajari ritual perkawinan adat untuk mengungkap dan memahami keragaman budaya manusia, bagaimana budaya memengaruhi dan dibentuk oleh sebuah sinkretisme, serta peran ritual perkawinan adat dalam mempertahankan identitas budaya dan sosial suatu masyarakat.

Uraian di atas akan digunakan sebagai landasan teori yang mendasari analisis tentang subjek yang dibahas dan sebagai kerangka teoretis yang akan membantu dalam mengartikulasikan argumen dan temuan secara sistematis. Melalui penerapan teori dalam uraian tersebut sebagai acuan untuk menghubungkan konsep-konsep yang relevan, mengidentifikasi pola-pola, serta mengembangkan pemikiran dan argumen yang kuat serta memberikan sumbangsih terhadap pemahaman.

BAB III

METODE PENELITIAN

3 Pendekatan Penelitian

Pendekatan penelitian adalah suatu cara berpikir yang digunakan oleh peneliti untuk melakukan penelitian atau riset, untuk mendapatkan jawaban atas segala permasalahan yang diajukan (Voss, 2016).

3.1.1 Penelitian Kualitatif

Rancangan penelitian ini menggunakan penjabaran metodologi diuraikan secara aplikatif dengan pendekatan kualitatif. Penelitian kualitatif cenderung bersifat kontekstual yang hasilnya tidak mudah digeneralisasikan hanya dengan kriteria umum sehingga pada kenyataannya membawa pada kesadaran dan ketepatan memilih paradigma yang mendasar sesuai dengan keyakinan dan mewarnai beragam aktivitas dalam bentuk aplikasi teknik penelitian. Penelitian kualitatif dilakukan dengan cara pengumpulan sebanyak mungkin fakta-fakta di lapangan secara detail untuk mendalami masalah atau gejala guna mendapat pengertian dan pengetahuan sebanyak mungkin (Chong & Reinders, 2021)

Nyoman Kutha Ratna, berpendapat bahwa paradigma penelitian kualitatif adalah ideografis dan transferabilitas (Ratna, 2010). Ideografis memiliki padan arti menguraikan dan mengungkapkan laporan kepada pembaca secara rinci dan akurat dengan harapan pembaca memahami temuan-temuan yang diperoleh dalam penelitian. Peneliti memiliki andil yang cukup besar dalam menyajikan

uraian secara rinci melalui penafsirannya dengan penuh tanggung jawab berdasarkan kejadian dilapangan secara nyata. Transferabilitas adalah kemampuan peneliti dalam menerapkan metodologi diharapkan dapat dirujuk, digeneralisasikan hingga ditransfer kepada konteks lain. Transferabilitas pada penelitian ini diharapkan dapat di diterapkan pada situasi ritualperkawinan lain dengan mempertimbangkan segala aspek secara logika.

3.1.2 Kualitatif Deskriptif

Prosedur penelitan kualitatif menghasilkan data deskriptif berupa kata- kata tertulis atau lisan dari orang- orang dan perilaku yang dapat diamati (Chong & Reinders, 2021). Karakteristik penelitian ini memusatkan pada deskripsi disebabkan data yang terkumpul berupa , kata-kata, kalimat atau gambar yang memiliki arti lebih bermakna dan mampu memacu timbulnya pemahaman. Penelitian ini menekankan catatan dengan deskripsi kalimat yang rinci, lengkap dan mendalam yang menggambarkan situasi sebenarnya guna mendukung dalam penyajian data. Sifat kualitatif jelas lebih cocok untuk menghadapi realitas yang jamak dan multi persepektif (Sutopo, 2002).

Mengutip pendapat Guntur, penelitian yang memungkinkan peneliti menggunakan perspektif pengembangan sensitivitas dalam seni untuk menghasilkan dan menyajikan data adalah penelitian berbasis seni, (Guntur, 2016). Berbasis seni salah satunya adalah mencakup apa yang dialami oleh subjek penelitian, seperti perilaku, persepsi, motivasi, tindakan, dan lain-lain secara holistik. Atas dasar pemahaman dan penelusuran tentang pengalaman subjektif individu dalam hubungannya dengan dunia sekitarnya inilah yang mendasari

peneliti untuk mengulik melalui pendekatan Etnografi

3.1.3 Etnografi

Etnografi merupakan cabang antropologi yang digunakan menggambarkan, menjelaskan dan menganalisis unsur kebudayaan suatu masyarakat atau suku bangsa baik yang eksplisit maupun implisit (Eriksson & Kovalainen, 2011). Istilah "*etnografi*" berasal dari bahasa Yunani kuno, yaitu "ethnos" yang berarti "bangsa" atau "kelompok etnis" dan "grapho" yang berarti "menulis". Jadi secara harfiah, etnografi dapat diartikan sebagai "menulis tentang bangsa atau kelompok etnis". Etnografi, dalam mengungkap uraian terperinci mengenai aspek cara berperilaku dan cara berpikir pada orang yang dipelajari, yang dituangkan dalam bentuk tulisan, gambar, foto, atau film (Sharan B. Merriam, 2014). Kebudayaan meliputi sesuatu yang berhubungan dengan perilaku dan pemikiran serta keyakinan masyarakat, bisa berupa bahasa, mata pencaharian, sistem teknologi, organisasi sosial, kesenian, sistem pengetahuan, bahasa dan religi (Geertz, 1977).

Secara etnografi, penelitian tentang ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur memusatkan perhatian pada keyakinan, bahasa, ritual, nilai-nilai, adat istiadat dan tingkah laku sekelompok sinkretisme berkeyakinan *Kejawen* yang berinteraksi dalam suatu lingkungan sosial ekonomi, religi, politik, dan geografis. Analisis etnografi bersifat induktif dan dibangun berdasarkan perspektif orang-orang yang menjadi partisipan penelitian (Louis Cohen, Lawrence Manion, 2011). Objek etnografi berupa kebudayaan memiliki unsur eksplisit dan implisit. Penelitian eksplisit dapat dilakukan dengan mudah karena unsur kebudayaan relatif terungkap oleh partisipan secara sadar. Sebaliknya, penelitian yang berhubungan

dengan unsur kebudayaan implisit, adalah sesuatu yang tercipta dan dipahami secara tidak sadar oleh pemiliknya (Spradley, 1997). Berdasarkan uraian di atas dapat dijabarkan bahwa, etnografi adalah metode riset yang menggunakan observasi langsung terhadap kegiatan manusia dengan konteks sosial dan budaya sehari-hari. Dengan penelitian etnografi ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur berusaha mengetahui kekuatan-kekuatan apa saja yang membuat objek melakukan kebudayaan baik secara eksplisit maupun implisit.

Perkembangan etnografi terbagi menjadi 2 yakni etnografi modern dan etnografi baru, etnografi modern di prakarsai oleh A.R. Radcliffe-Brown dan B. Malinowski tahun 1915/1925 tentang etnografi adalah untuk mendeskripsikan dan membangun struktur sosial dan budaya. Etnografi baru ala Spradley, mendefinisikan budaya sebagai system pengetahuan yang diperoleh manusia melalui proses belajar, dan digunakan untuk menginterpretasikan dunia sekaligus untuk menyusun strategi perilaku dalam menghadapi dunia (Aspers & Corte, 2019).

Berbagai jenis etnografi menurut Creswell, menurut Oreswell, penelitian etnografi memiliki beragam bentuk. Akan tetapi, jenis utama yang sering muncul dalam laporan-laporan penelitian pendidikan adalah etnografi realis, studi kasus, dan etnografi kritis (Creswell, 2012). Pada penelitian ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur menggunakan etnografi realisis yaitu pendekatan yang menggambarkan situasi budaya para partisipan secara objektif berdasarkan informasi yang diperoleh langsung dari para partisipan di lapangan penelitian dan dipaparkan dengan menggunakan sudut pandang orang ketiga. Selain menggunakan

metode etnografi, penelitian ini juga meminjam sudut pandang fenomenologi.

Fenomenologi ini berasal dari filsafat yang mengelilingi kesadaran manusia yang dicetuskan oleh Edmund Husserl, (Allen, 2017). Menurut Husserl dalam Sudarman, ada dua definisi fenomenologi, yaitu: (1) pengalaman subjektif atau fenomenologikal, dan (2) suatu studi tentang kesadaran dari perspektif pokok dari seseorang, (Sudarman, 2014) Fenomenologi diartikan sebagai studi yang berupaya untuk memahami dan mendeskripsikan fenomena tentang apa yang dialami oleh subjek penelitian. Berikut karakteristik pendekatan penelitian fenomenologis terhadap ritual perkawinan adat antara lain: Berasumsi mengetahui makna sesuatu bagi manusia yang akan diteliti, memulai penelitian untuk menangka makna yang sesungguhnya apa yang diteliti. Lebih menekankan aspek-aspek subjektif dari tingkahlaku manusia atau masyarakat Onggosaran Borobudur. Peneliti mencoba masuk dalam dunia konseptual subjek agar mengerti bagaimana dan apa makna yang mereka konstruk di sekitar peristiwa dalam kehidupan sehari-hari melalui interaksi seseorang dengan orang lain sebagai pengalaman realitas.

Perspektif penunjang melalui fenomenologi, dikemukakan oleh Nyoman Kutha Ratna bahwa realitas sosial bersifat subjektif dan diinterpretasikan, subjek menciptakan rangkaian makna dalam menjalani kehidupannya didasarkan pada pengetahuan sehari-hari, bersifat induktif, ideografis (Ratna, 2010). Metodologi kualitatif dengan menggunakan metode fenomenologi merupakan riset terhadap dunia kehidupan manusia, pengalaman subjektif, dan tata kehidupan sehari-hari. Hal ini tampak pada peristiwa performativitas ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah.

Peneliti membutuhkan beberapa teori penunjang yang berpengaruh dalam pelaksanaan teknis penelitian diharapkan dapat mengarahkan, mewarnai serta membentuk cara pendekatan khusus sehingga beragam teknik yang digunakan dalam pelaksanaan penelitian yang memiliki bentuk, proses dan perspektif sesuai dengan tujuan penelitian. Peneliti juga akan melakukan *bracketing* atau mengurung asumsi-asumsi pribadi peneliti mampu melihat fenomena dari sudut pandang responden, mengingat fenomenologi berusaha mendekati objek kajian secara konstruktivistis serta pengamatan yang cermat, dengan tidak menyertakan prasangka oleh konsepsi apa pun.

3.1.4 Analisis induktif

Penelitian dengan pendekatan kualitatif memiliki beberapa prinsip, yaitu: menggunakan analisis induktif, mendasarkan pada kekuatan narasi, studi dalam situasi ilmiah, peneliti kontak langsung dengan subjek dilapangan, berpikir holistik untuk dapat memperoleh pemahaman yang utuh dan menyeluruh tentang fenomena, desain yang fleksibel, sirkuler, peneliti adalah instrument kunci (Sugiyono, 2016). Penjelasan di atas menjadi metodologi dalam penelitian performativitas “Kamajaya- Kamaratih” pada ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah, menggunakan analisis induktif artinya data yang dikumpulkan bukan untuk mendukung hipotesis tetapi abstraksi disusun melalui proses pengumpulan data bersamaan dengan teori dikembangkan pada saat di lapangan dengan cara memisah-misahkan dan atas bukti-bukti yang terkumpul serta saling berkaitan. Analisis induktif ini diterapkan pada ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah, dengan cara

melakukan proses analisis di lapangan studi bersamaan dengan proses pelaksanaan pengumpulan datanya. Selain itu dalam penelitian ini juga bersifat empirik yang memfokuskan pada fenomena atau keadaan dari objek penelitian yang terjadi serta mengembangkan konsep yang ada.

Mendasarkan pada kekuatan narasi, artinya menekankan catatan dengan rinci, lengkap dan mendalam serta menggambarkan situasi sebenarnya guna mendukung penulisan data. Kekuatan narasi yang diperoleh saat dilapangan sebagai kata kunci dalam menganalisis data tanpa me motong halaman cerita dan data simbol-simbol lainnya. Penelitian etnografi dibutuhkan peneliti yang berpikir holistic, kritis dan trentatif (Murdiyanto, 2020). Berpikir holistik untuk dapat memperoleh pemahaman yang utuh dan menyeluruh tentang fenomena, Peneliti memandang berbagai masalah selalu berada kesatuan, dan menyatu dalam suatu konteks. Variable yang dikaji dipelajari dan dipahami secara menyatu dari posisi dan keterkaitannya secara menyeluruh. Dalam hal ini penelitian terhadap ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah akan menerapkan penulisan yang melibatkan tiga faktor yaitu faktor genetik atau latar belakang terjadinya sesuatu, faktor objektif yaitu kondisi aktual sasaran yang akan dikaji, factor afektif adalah dampak atau pengaruh persepsi hingga pada hasil. Aktivitas, yang di dalamnya terdapat peristiwa, karya dan kondisi akan lengkap dipahami dan saling ada keterkaitan adari ketiga factor tersebut. Sikap kritis dan terbuka dalam pengumpulan data bersifat terbuka dan lentur seperti teknik wawancara mendalam, observasi berperan, ananlisis dokumen yang sangat terbuka, serta diskusi kelompok terarah merupakan

langkah yang dilakukan peneliti sebagai kunci utama adalah dalam penelitian. Penelitian performativitas ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah, bersifat tentatif untuk membuat aplikasi luas tentang hasil temuannya karena realitasnya bersifat multiperspektif dan berbeda berdasarkan kekhususan. Hasil penemuan tidak didapatkan pada penelitian lain tetapi dapat diterapkan ditempat lain tergantung dari kesamaan empiris dan kondisi konteksnya, hal ini bisa dipengaruhi karena sifat lokalitas dan kemiripan karakter. Dari data yang diperoleh kemudian dianalisis menggunakan teori yang relevan yaitu performance studies yang di dalamnya terdapat dramaturgi, serta filsafat estetik.

Metodologi penelitian mendapatkan informan sesuai kaidah penelitian kualitatif. Seperti, apakah subjek penelitian didapatkan melalui *proposive sampling* dan kecenderungan penelitian ini memilih informan berdasarkan posisi atau mencari informan yang sesuai dengan topik yang ingin digali. Implikasinya data-data wawancara yang mendalam dan fokus pada masalah ritual perkawinan adat Jawa. Dalam memecahkan suatu permasalahan yang ada pada setiap penelitian, berbagai metode digunakan oleh para peneliti. Dengan penggunaan metode, suatu permasalahan dalam penelitian tidak akan terlalu sulit untuk dipecahkan. Pada saat pengambilan data dilakukan peneliti tidak berpikir tentang teori semata-mata sebagai strategi di lapangan, kemudian digunakan kembali dalam analisis data.

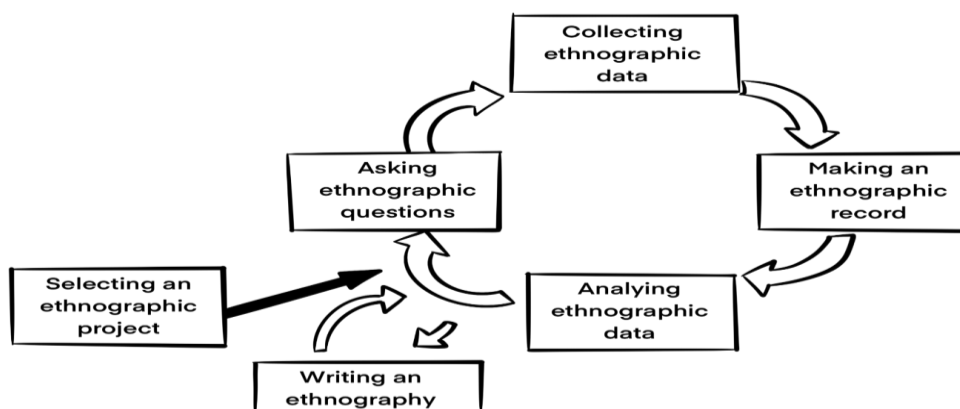
Langkah praktis yang dilakukan peneliti adalah : a) membuat catatan data lapangan yang pada prinsipnya belum sempurna pada saat ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah b) membuat catatan dengan deskripsi yang lebih rinci pada saat ritual berlangsung, c) mendeskripsikan pada ritual perkawinan

adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah dengan analisis,

d) mendiskripsikan ritual perkawinan dengan memverifikasi temuan konsep, f) menghubungkan data pada ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah dengan teori, g) menyusun perbandingan konstan dengan ritual perkawinan adat yang ada di Jawa Tengah, h) mempertanyakan persoalan teoretis terhadap ritual perkawinan di Onggosaran Borobudur, i) melakukan pengkodean terhadap data yang didapat dari lapangan, j) mengembangkan teori dari hasil temuan di lapangan.

3.1 Desain Penelitian

Penyajian penelitian disadari bahwa interpretasi dipengaruhi oleh latar belakang budaya sehingga interpretasi dan kesimpulannya bersifat tentatif dan tetap terbuka untuk didiskusikan kembali. Dalam penelitian ini, peneliti menunjukkan posisi dan sudut pandang yang digunakannya dalam menginterpretasikan beberapa cakupan berkaitan dengan penelitian. Berikut ini strategi yang digunakan peneliti untuk mengumpulkan data dan menjawab pertanyaan penelitian disajikan dalam bentuk desain:



Gambar 3. 1 Desain Siklus Penelitian Etnografi

Sumber: Spradley, 1997

Penelitian etnografi berlangsung tidak secara linear, melainkan dalam bentuk siklus, dan berbagai tahapan, seperti pengumpulan data, analisis data, dan interpretasi, dan dilakukan secara simultan berulang-ulang. Menurut Spradley siklus penelitian etnografi mencakup enam langkah seperti ditunjukkan pada gambar di atas. (1) pemilihan proyek etnografi, (2) pengajuan pertanyaan, (3) pengumpulan data (4) perekaman data, (5) analisis data, dan (6) penulisan sebagai laporan.

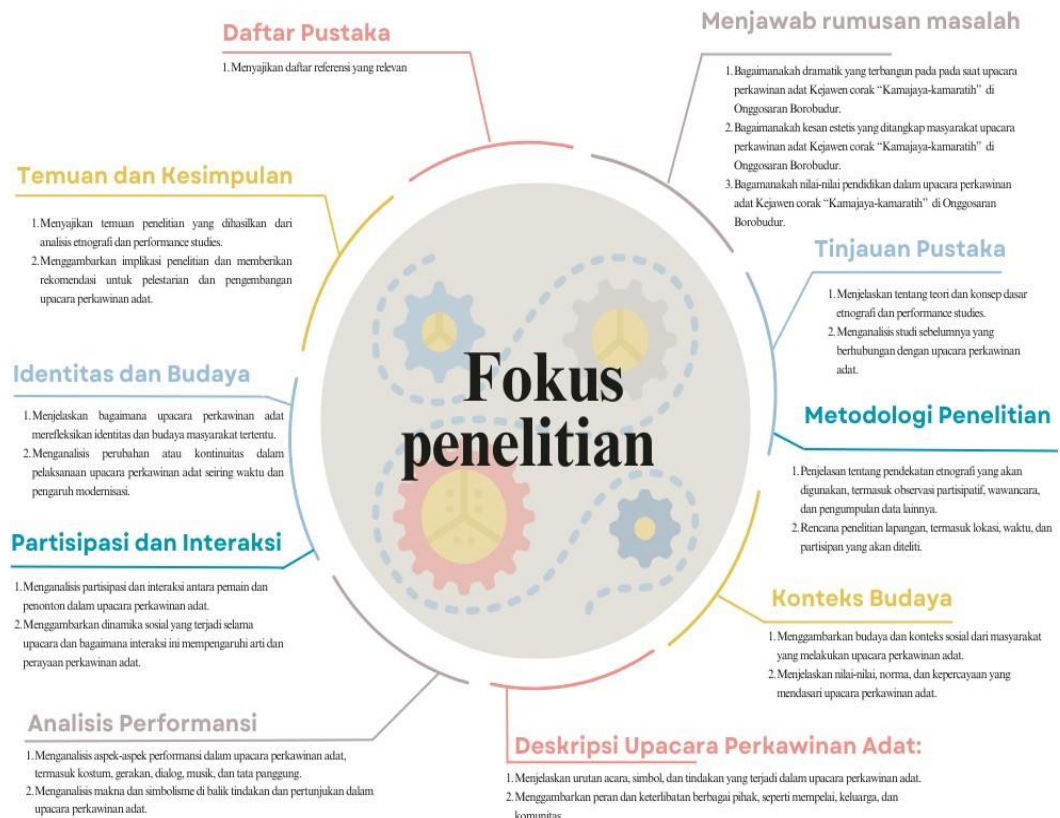
Desain penelitian ritual perkawinan adat Kejawen “ Kamajaya- kamaratih” sesuai dengan siklus Spradley adalah sebagai berikut: 1) pemilihan proyek etnografi, langkah-langkah utama pelaksanaan penelitian adalah mengidentifikasi tujuan penelitian, desain apa yang akan digunakan, dan bagaimana tujuan itu dihubungkan dengan masalah penelitian, 2) pengajuan pertanyaan etnografi dimulai dengan pengajuan pertanyaan etnografi secara intensif pada saat wawancara saat observasi, 3). Pengumpulan data pada penelitian etnografi dilakukan dengan prosedur beragam, wawancara, pengamatan, dokumen, dan rekaman-rekaman audivisual, 4) perekaman data melalui prosedur direkam dan dalam bentuk foto, peta, video, 5) analisis data dilakukan secara simultan dengan pengumpulan data, untuk menemukan dan merumuskan pertanyaan-pertanyaan spesifik yang jawabannya dicari dalam rekaman-rekaman data yang sudah ada atau dalam pengumpulan data berikutnya.

3.2 Fokus Penelitian

Penelitian etnografi dengan perspektif *performance studies* pada ritual perkawinan adat akan melibatkan peneliti untuk secara mendalam mempelajari aspek budaya, tradisi, dan praktik yang terlibat dalam perayaan perkawinan adat. Dalam konteks ini, peneliti akan mengamati dan mencatat berbagai elemen yang berkaitan dengan pertunjukan atau performativitas ritual perkawinan adat, seperti tarian, nyanyian, busana, ritus, dan peran serta interaksi antara berbagai pihak yang terlibat. Dengan menggunakan pendekatan *performance studies*, peneliti akan melihat ritual perkawinan adat sebagai bentuk pertunjukan atau aksi kolektif yang melibatkan partisipasi aktif dari berbagai individu dan kelompok. Peneliti akan menganalisis cara-cara di mana ritual perkawinan adat mengungkapkan makna, mengomunikasikan identitas budaya, dan menjalin hubungan sosial. Penelitian ini juga akan memperhatikan dimensi *performativitas* dalam ritual perkawinan adat, termasuk elemen koreografi, gestur, ekspresi wajah, intonasi suara, dan pemakaian ruang fisik. Peneliti akan melibatkan metode observasi langsung, wawancara, dan pengumpulan data lainnya untuk memahami bagaimana ritual perkawinan adat menjadi bentuk ekspresi budaya yang hidup dan dinamis.

Dalam konteks penelitian etnografi, peneliti juga akan melibatkan perspektif yang lebih luas, termasuk konteks sosial, historis, dan politik yang membentuk ritual perkawinan adat. Peneliti akan mencoba memahami perubahan dan evolusi dalam ritual perkawinan adat dari waktu ke waktu serta dampaknya pada masyarakat yang melakukannya. Dengan mengadopsi perspektif *performance studies* dalam penelitian etnografi tentang ritual perkawinan adat, peneliti dapat

mendapatkan pemahaman yang lebih dalam tentang peran ritual tersebut dalam memelihara dan meneruskan tradisi budaya, serta cara dia berkontribusi pada konstruksi identitas individu dan kelompok.



Gambar 3. 2 Fokus Penelitian

Fokus penelitian ini adalah menjawab rumusan masalah tentang identifikasi bentuk ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur. Menganalisis unsur dramatik yang terbangun sebagai pertunjukan budaya pada ritual perkawinan adat *Kejawen* di Onggosaran Borobudur dan menganalisis wujud *performativity* representasi pendidikan dan makna dalam ritual perkawinan *Kejawen* di Onggosaran Borobudur.

2. Tinjauan Pustaka

- a. Menjelaskan tentang teori dan konsep dasar etnografi, dramaturgi dan performance studies.
- b. Menganalisis studi sebelumnya yang berhubungan dengan ritual perkawinan adat.

3. Metodologi Penelitian

- a. Penjelasan tentang pendekatan etnografi yang akan digunakan, termasuk observasi partisipatif, wawancara, dan pengumpulan data lainnya.
- b. Rencana penelitian lapangan, termasuk lokasi, waktu, dan partisipan yang akan diteliti.

4. Konteks Budaya

- a. Menggambarkan budaya dan konteks sosial dari masyarakat yang melakukan ritual perkawinan adat.
- b. Menjelaskan nilai-nilai, norma, dan kepercayaan yang mendasari ritual perkawinan adat.

5. Deskripsi Ritual Perkawinan Adat:

- a. Menjelaskan urutan acara, simbol, dan tindakan yang terjadi dalam ritual perkawinan adat.
- b. Menggambarkan peran dan keterlibatan berbagai pihak, seperti mempelai, keluarga, dan komunitas.

6. Analisis Performance

- a. Menganalisis aspek-aspek performansi dalam ritual perkawinan adat, termasuk kostum, gerakan, dialog, musik, dan tata panggung.

b. Menganalisis makna dan simbolisme di balik tindakan dan pertunjukan dalam ritual perkawinan adat.

7. Partisipasi dan Interaksi:

a. Menganalisis partisipasi dan interaksi antara pemain dan penonton dalam ritual perkawinan adat.

b. Menggambarkan dinamika sosial yang terjadi selama ritual dan bagaimana interaksi ini memengaruhi arti dan perayaan perkawinan adat.

8. Identitas dan Budaya:

a. Menjelaskan bagaimana ritual perkawinan adat merefleksikan identitas dan budaya masyarakat tertentu.

b. Menganalisis perubahan atau kontinuitas dalam pelaksanaan ritual perkawinan adat seiring waktu dan pengaruh modernisasi.

9. Temuan dan Kesimpulan:

a. Menyajikan temuan penelitian yang dihasilkan dari analisis etnografi dan performance studies.

b. Menggambarkan implikasi penelitian dan memberikan rekomendasi untuk pelestarian dan pengembangan ritual perkawinan adat.

10. Daftar Pustaka:

11. Menyajikan daftar referensi yang relevan

3.3 Data dan Sumber Data

3.4.1 Data

Teknik pengumpulan data yang digunakan dalam penelitian ini adalah teknik

observasi, wawancara, dan studi pustaka. Teknik observasi digunakan agar memperoleh data yang diinginkan dengan cara mengamati secara langsung objek yang akan diteliti. Menurut Joko Subagyo “Observasi adalah pengamatan dilakukan secara sengaja, sistematis mengenai fenomena sosial dengan gejala-gejala psikis untuk kemudian dilakukan pencatatan. Pada dasarnya teknik observasi digunakan untuk melihat atau mengamati perubahan fenomena sosial yang tumbuh dan berkembang yang kemudian dapat dilakukan penilaian atas perubahan tersebut (Voss, 2016).

Observasi adalah pengamatan dan pencatatan yang sistematis terhadap gejala-gejala yang diteliti. Observasi menjadi salah satu teknik pengumpulan data apabila sesuai dengan tujuan penelitian, direncanakan dan dicatat secara sistematis, serta dapat dikontrol keandalan (reliabilitas) dan kesasihannya (validitasnya) (Eriksson & Kovalainen, 2011). Dalam penelitian ini peneliti melakukan pengamatan secara langsung terhadap objek yang akan diteliti yaitu ritual perkawinan adat Kejawen B o r o b u d u r J a w a T e n g a h .

Wawancara ialah tanya jawab lisan antara dua orang atau lebih secara langsung (Aspers & Corte, 2019b). Pewawancara disebut interviewer, sedangkan orang yang diwawancarai disebut *interviewee*. Wawancara berguna untuk mendapatkan data dari tangan pertama (primer); pelengkap teknik pengumpulan lainnya; menguji hasil pengumpulan data lainnya. Dari pendapat tersebut dapat dikatakan bahwa wawancara membutuhkan interaksi dan komunikasi secara langsung dari pewawancara dan orang yang diwawancarai agar mendapat data-datasesuai dengan yang diharapkan dalam penelitian. Wawancara adalah proses memperoleh

keterangan untuk tujuan penelitian dengan cara tanya jawab, sambil bertatap muka dengan penanya atau pewawancara dengan si penjawab atau responden dengan menggunakan alat yang dinamakan *interview guide* (panduan wawancara). Berdasarkan devinisi tersebut maka peneliti akan melakukan teknik wawancara dengan ritual perkawinan adat “*Kamajaya-Kamaratih*” di Jawa. Menurut Joko Subagyo, apa yang dimaksud dengan riset kepustakaan atau sering juga disebut studi pustaka, adalah segala usaha yang dilakukan oleh peneliti untuk menghimpun informasi yang relevan dengan topik atau masalah yang akan atau sedang diteliti. Informasi itu dapat diperoleh dari buku-buku ilmiah, laporan penelitian, karangan-karangan ilmiah, tesis dan disertasi, jurnal, ensiklopedia, dan sumber-sumber tertulis baik tercetak maupun elektronik lain (Santa María et al., 2022).

Tabel 3. 1 Matriks Sistem Pengumpulan Data dalam Penelitian

No	Teknik Pengumpulan Data	Fokus dan Sumber Data	Temuan Data	Instrumen Data
1.	Studi Observasi	Perkembangan penyelenggaraan upacara adat pengantin di Kabupaten Magelang	Gambaran umum perkembangan upacara adat perkawinan secara periodik	Lembar pengamatan dari berbagai sumber Informan.

	Penyelenggaraan ritual perkawinan adat saat sekarang di Kabupaten Magelang	Gambaran umum tentang penyelenggaraan ritual perkawinan kekinian yang diminati oleh masyarakat Kabupaten Magelang	Lembar pengamatan, dokumentasi foto tentang penyelenggaraan ritual perkawinan masa kini.
	Ritual perkawinan adat yang dilaksanakan secara tradisional oleh kelompok "Kejawen" Himpunan Penghayat Kepercayaan (HPK) di Kabupaten Magelang	Data berbagai penyelenggaraan ritual perkawinan oleh masing-masing "Kejawen" HPK di Kabupaten Magelang	Lembar data berupa aturan dan tata ritual perkawinan adat dari berbagai HPK di Kabupaten Magelang
	Menentukan tempat dan kelompok "Kejawen" Himpunan Penghayat Kepercayaan (HPK) di Onggosaran Borobudur	Penyelenggaraan ritual perkawinan adat yang memiliki keunikan dan tidak terselenggara di kelompok	Persiapan instrument untuk menggali data penyelenggaraan ritual perkawinan adat kelompok "Kejawen"
	Kabupaten Magelang	"Kejawen" Himpunan Penghayat Kepercayaan (HPK) lain di Kabupaten Magelang	Himpunan Penghayat Kepercayaan (HPK) di Onggosaran Kabupaten Magelang

2.	Studi Wawancara Informan	Ketua Penganut kepercayaan <i>Kejawen</i> Onggosaran Borobudur	Tata ritual perkawinan adat <i>Kejawen</i> di Onggosaran Borobudur Magelang	Lembar wawancara, penyelenggara an ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur
3.	Wawancara Partisipan	Pemangku kebijakan, pelaku budaya, masyarakat penyangga ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur	Berbagai catatan relevan yang dapat di analisis dengan literature topik penelitian	Lembar pengamatan, dokumentasi foto tentang penyelenggaraan ritual perkawinan

Studi pustaka merupakan salah satu teknik pengumpulan data yang mengharuskan peneliti untuk memperoleh data yang berasal dari literatur-literatur. Literatur-literatur tersebut tidak hanya berupa buku-buku saja, tetapi juga dapat berasal dari sumber bacaan lain yang dapat menunjang penelitian. Teknik analisis data yang dilakukan dalam penelitian ini adalah teknik analisis data kualitatif. Data yang terdapat dalam penelitian ini adalah data kualitatif, dengan demikian teknik analisis data yang digunakan dalam penelitian ini adalah teknik analisis data kualitatif. “Teknik analisis data kualitatif bersifat induktif karena analisis sama sekali tidak dimaksudkan untuk membuktikan kebenaran suatu prediksi atau hipotesis penelitian, tetapi semua simpulan yang dibuat sampai dengan teori yang mungkin dikembangkan dibentuk dari semua data yang telah berhasil ditemukan dan dikumpulkan di lapangan (Murdiyanto, 2020). Jadi dapat disimpulkan bahwa

analisis data merupakan hasil dari pemikiran atau opini penulis terhadap segala sumber yang telah di dapat dan kemudian akan mempermudah peneliti untuk menyelesaikan masalah yang sedang diteliti.

3.4.2 Sumber Data

Penelitian ini adalah subjek dari mana data diperoleh dari informan melalui wawancara dan jawaban pertanyaan-pertanyaan yang diajukan peneliti, baik pertanyaan tertulis maupun lisan. Saldana, menerangkan bahwa. dalam penelitian kualitatif posisi sumber data yang berupa manusia (narasumber) sangat penting perannya sebagai individu yang memiliki informasi (Saldaña, 2016). Peneliti dan narasumber di sini memiliki posisi yang sama, oleh karena itu narasumber bukan sekadar memberikan tanggapan pada yang diminta peneliti, tetapi dia bisa lebih memilih arah dan selira dalam menyajikan informasi yang dia miliki. Oleh karena itu, peneliti menetapkan informan dengan kriteria sebagai berikut :

- 1) Individu yang bersangkutan merupakan tokoh ritualperkawinan adat “Kamajaya-Kamaratih” di Onggosaran.
- 2) Individu yang bersangkutan merupakan ahli yang berpengalaman performativitas “Kamajaya-Kamaratih” pada ritualperkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah.
- 3) Individu yang bersangkutan memiliki pengetahuan yang luas dalam menjelaskan tata urutan ritualperkawinan adat di Onggosaran Borobudur Jawa Tengah.
- 4) Individu yang bersangkutan memiliki kesedian dan waktu yang cukup.
- 5) Individu yang memiliki informasi, menguasai informasi, dan bersedia

memberikan informasi-informasi yang relevan dengan objek penelitian.

Sumber data pada penelitian ini dikelompokkan sebagai berikut:

- 1) Narasumber yang akurat serta memiliki keterlibatan langsung dengan ritual perkawinan adat “Kamajaya-Kamaratih” di Onggosaran.
- 2) Peristiwa, aktivitas dan perilaku yang berkaitan dengan sasaran penelitian
- 3) Tempat atau lokasi penelitian untuk mendapatkan informasi yang berkaitan dengan perilaku atau peristiwa yang terjadi hingga sesuatu yang beritan dengan sikap dan pandangan para pelakunya.
- 4) Benda, gambar dan rekaman .

Berikut ini jadwal pengambilan data ritual perkawinan adat Kejawen *Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur.

Tabel 3. 2 Ritus Perkawinan dengan Nama-nama Mempelai yang Disamakan dan Keterangan Hari Pelaksanaan di Onggosaran Borobudur

Jadwal Observasi Pengambilan Data			
No	Nama Kegiatan dan nama Pengantin	Pelaksanaan	Tempat
1.	Ritus Perkawinan, Riyanto dengan Dewanti	Minggu, 5 Maret 2017	Onggosaran Borobudur
2.	Ritus Perkawinan, Tri Purwati dengan Tri Erno	Sabtu, 6 Januari 2018	Onggosaran Borobudur
3.	Ritus Perkawinan, Pramujo dengan Hanik	Minggu, 11 November 2018	Onggosaran Borobudur

4.	Ritus Perkawinan Antara Hendi dengan Putri	Minggu, 7 April 2019	Onggosaran Borobudur
----	--	----------------------	----------------------

Sumber data dari informan melalui wawancara tak berstruktur dan menetapkan informan primer ritual perkawinan adat *Kejawen Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur sebagai berikut:

Tabel 3. 3 Daftar Informan Ritus Perkawinan di Onggosaran Borobudur

Daftar Informan Ritus Perkawinan di Onggosaran Borobudur				
No	Nama	Umur	Keahlian	Alamat
1.	Kamidjo	56 th	Ketua Penganut kepercayaan <i>Kejawen</i> Onggosaran Borobudur	Onggosaran Borobudur
2.	Sarjino	67 th	Penasehat Penganut Ketua Penganut kepercayaan <i>Kejawen</i> Karisidenan Kedu Jawa Tengah	Sawangan Magelang
3.	Rinto	36 th	Pemilik property ritual perkawinan dan MC	Onggosaran Borobudur
4.	Lisdina	30 th	Perias Pengantin corak” Kamajaya-kamaratih	Onggosaran Borobudur
5.	Siami	60 th	Perias Pengantin corak” Kamajaya-kamaratih	Sawangan Magelang
6.	Ki Sarayajati	63 th	Budayawan Kabupaten Magelang	Mertoyudan Magelang
7.	Anjalin	60 th	Seniman Penggiat Drama	Dukun Magelang
8.	Supriyanto	63 th	Pendidik dan Pengkaji Drama	Semarang

Sumber data subjek diperoleh pada penelitian ini dikelompokkan sebagai berikut: Data primer data yang langsung dikumpulkan oleh peneliti dari sumber pertanyaan, wawancara langsung, observasi, survei, seperti, narasumber yang

akurat serta memiliki keterlibatan langsung dengan ritual perkawinan adat “*Kamajaya-Kamaratih*” di Borobudur. Peristiwa, aktivitas dan perilaku yang berkaitan ritual perkawinan adat “*Kamajaya-Kamaratih*” di Borobudur. Tempat atau lokasi penelitian di Onggosaran, Borobudur Magelang Indonesia. Data primer diambil untuk mendapatkan informasi yang berkaitan dengan perilaku atau peristiwa yang terjadi hingga sesuatu yang berkaitan dengan sikap dan pandangan para pelakunya. Data sekunder data yang diambil melalui perantara atau pihak yang telah mengumpulkan data tersebut sebelumnya, dan peneliti tidak langsung mengambil data sendiri ke lapangan, data sekunder berupa buku cetak, e-book, jurnal, hasil wawancara dengan Balai Konservasi Borobudur, juga data desa yang didapatkan dari pemerintahan setempat di lingkungan Borobudur Indonesia.

3.4.3 Analisis Penelitian

Analisis data kualitatif dilakukan apabila data empiris yang diperoleh adalah data kualitatif berupa kumpulan berwujud kata-kata dan bukan rangkaian angka serta tidak dapat disusun dalam kategori-kategori/struktur klasifikasi (Louis Cohen, Lawrence Manion, 2011). Data bisa saja dikumpulkan dalam aneka macam cara (observasi, wawancara, inti sari dokumen, pita rekaman) dan biasanya diproses terlebih dahulu sebelum siap digunakan (melalui pencatatan, pengetikan, penyuntingan, atau alih-tulis).

Menurut Miles dan Huberman, kegiatan analisis terdiri dari tiga alur kegiatan yang terjadi secara bersamaan, yaitu reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan/verifikasi. Terjadi secara bersamaan berarti reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan/verifikasi sebagai sesuatu yang saling

jalin menjalin merupakan proses siklus dan interaksi pada saat sebelum, selama, dan sesudah pengumpulan data dalam bentuk sejajar yang membangun wawasan umum yang disebut “analisis” (Haryoko et al., 2020)

Teknik analisis data yang digunakan dalam penelitian kualitatif mencakup transkrip hasil wawancara, reduksi data, analisis, interpretasi data dan triangulasi. Dari hasil analisis data yang kemudian dapat ditarik kesimpulan. berikut ini adalah teknik analisis data yang digunakan oleh peneliti, reduksi data bukanlah suatu hal yang terpisah dari analisis. Reduksi data diartikan sebagai proses pemilihan, pemusatan perhatian pada penyederhanaan, pengabstraksian, dan transformasi data kasar yang muncul dari catatan-catatan tertulis di lapangan. Kegiatan reduksi data berlangsung terus-menerus, terutama selama proyek yang berorientasi kualitatif berlangsung atau selama pengumpulan data. Selama pengumpulan data berlangsung, terjadi tahapan reduksi, yaitu membuat ringkasan, mengkode, menelusuri tema, membuat gugus-gugus, membuat partisi, dan menulis memo.

Reduksi data merupakan suatu bentuk analisis yang menajamkan, menggolongkan, mengarahkan, membuang yang tidak perlu, dan mengorganisasi data sedemikian rupa sehingga kesimpulan-kesimpulan akhirnya dapat ditarik dan diverifikasi. Reduksi data atau proses transformasi ini berlanjut terus sesudah penelitian lapangan, sampai laporan akhir lengkap tersusun. Jadi dalam penelitian kualitatif dapat disederhanakan dan ditransformasikan dalam aneka macam cara: melalui seleksi ketat, melalui ringkasan atau uraian singkat, menggolongkan dalam suatu pola yang lebih luas, dan sebagainya. Triangulasi Selain menggunakan reduksi data peneliti juga menggunakan teknik Triangulasi sebagai teknik untuk

mengecek keabsahan data. Di mana dalam pengertiannya triangulasi adalah teknik pemeriksaan keabsahan data yang memanfaatkan sesuatu yang lain dalam membandingkan hasil wawancara terhadap objek penelitian (Sharan B. Merriam, 2014)

Triangulasi dapat dilakukan dengan menggunakan teknik yang berbeda yaitu wawancara, observasi dan dokumen. Triangulasi ini selain digunakan untuk mengecek kebenaran data juga dilakukan untuk memperkaya data. Menurut Nasution, selain itu triangulasi juga dapat berguna untuk menyelidiki validitas tafsiran peneliti terhadap data, karena itu triangulasi bersifat reflektif. Empat macam triangulasi diantaranya dengan memanfaatkan penggunaan sumber, metode, penyidik dan teori. Pada penelitian ini, dari keempat macam triangulasi tersebut, peneliti hanya menggunakan teknik pemeriksaan dengan memanfaatkan sumber.

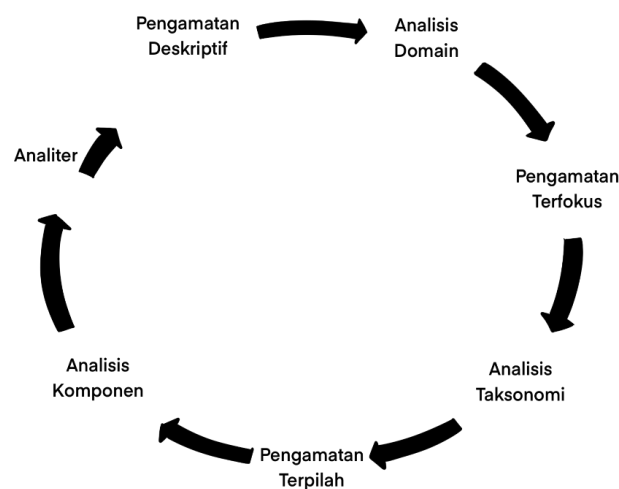
Triangulasi dengan sumber artinya membandingkan dan mengecek balik derajat kepercayaan suatu informasi yang diperoleh melalui waktu dan alat yang berbeda dalam penelitian kualitatif. Adapun untuk mencapai kepercayaan itu, maka ditempuh langkah sebagai berikut: 1. Membandingkan data hasil pengamatan dengan data hasil wawancara; 2. Membandingkan apa yang dikatakan orang di depan umum dengan apa yang dikatakan secara pribadi; 3. Membandingkan apa yang dikatakan orang-orang tentang situasi penelitian dengan apa yang dikatakannya sepanjang waktu; 4. Membandingkan keadaan dan perspektif seseorang dengan berbagai pendapat dan pandangan masyarakat dari berbagai kelas; 5. Membandingkan hasil wawancara dengan isi suatu dokumen yang

berkaitan. Riset kualitatif triangulasi merupakan proses yang harus dilalui oleh seorang peneliti di samping proses lainnya, di mana proses ini menentukan aspek validitas informasi yang diperoleh untuk kemudian disusun dalam suatu penelitian. Teknik pemeriksaan keabsahan data yang memanfaatkan sesuatu yang lain di luar data itu untuk keperluan pengecekan atau sebagai pembanding terhadap data itu. Teknik triangulasi yang paling banyak digunakan ialah pemeriksaan melalui sumber lain. Model triangulasi diajukan untuk menghilangkan dikotomi antara pendekatan kualitatif dan kuantitatif sehingga benar-benar ditemukan teori yang tepat.

Tujuan umum dilakukan triangulasi adalah untuk meningkatkan kekuatan teoretis, metodologis, maupun interpretatif dari sebuah riset. Dengan demikian triangulasi memiliki arti penting dalam menjembatani dikotomi riset kualitatif dan kuantitatif, data triangulasi (*triangulation*) melibatkan observasi, wawancara dan

dokumentasi. Penyajian data merupakan kegiatan terpenting yang kedua dalam penelitian kualitatif. Penyajian data yaitu sebagai sekumpulan informasi yang tersusun member kemungkinan adanya penarikan kesimpulan dan pengambilan tindakan. Penyajian data yang sering digunakan untuk data kualitatif pada masa yang lalu adalah dalam bentuk teks naratif dalam puluhan, ratusan, atau bahkan ribuan halaman. Akan tetapi, teks naratif dalam jumlah yang besar melebihi beban kemampuan manusia dalam memproses informasi. Manusia tidak cukup mampu memproses informasi yang besar jumlahnya; kecenderungan kognitifnya adalah menyederhanakan informasi yang kompleks ke dalam kesatuan bentuk yang disederhanakan dan selektif atau konfigurasi yang mudah dipahami. Penyajian data

dalam kualitatif sekarang ini juga dapat dilakukan dalam berbagai jenis matriks, grafik, jaringan, dan bagan. Semuanya dirancang untuk menggabungkan informasi yang tersusun dalam suatu bentuk yang padu padan dan mudah diraih. Jadi, penyajian data merupakan bagian dari analisis. Menarik kesimpulan kegiatan analisis ketiga adalah menarik kesimpulan dan verifikasi.



Gambar 3. 3 Siklus Analisis Data

Penulisan laporan peneliti etnografi, penelitian etnografi melibatkan suatu *open-ended enquiry*, peneliti diharuskan mengadakan analisis yang lebih intensif pada saat menulis laporan menemukan pertanyaan baru yang membutuhkan observasi. Laporan penelitian disesuaikan dengan tipe penelitian yang dilakukan, etnografi realis disajikan sebagai laporan secara objektif.

Pada dasarnya proses analisis data dilakukan secara bersamaan dengan pengumpulan data. Analisis data dilakukan dengan melalui beberapa tahap dalam proses analisis data kualitatif menurut meliputi:

1. Reduksi Data Reduksi data merupakan komponen pertama dalam analisis yang

2. merupakan proses seleksi, pemfokusan, penyederhanaan, dan abstraksi dari semua jenis informasi yang tertulis lengkap dalam catatan lapangan.
3. Sajian Data Sajian data merupakan suatu rakitan organisasi informasi, deskripsi dalam bentuk narasi lengkap yang untuk selanjutnya memungkinkan peneliti dapat menarik kesimpulan.

Penarikan Kesimpulan atau Verifikasi Setelah data-data telah dikumpulkan selanjutnya dilakukan penarikan kesimpulan secara utuh, setelah semua makna-makna yang muncul dari data yang sudah diuji kebenarannya, kekokohnya, kecocokannya sehingga akan diperoleh suatu kesimpulan yang jelas kegunaan dan kebenarannya dan dapat dipertanggungjawabkan. Secara rinci tahapan-tahapan dalam penelitian ini adalah:

1. Melakukan pengumpulan data dan kemudian melakukan penyeleksian dan penyederhanaan terhadap data yang diperoleh terkait dengan ritualperkawinan adat "*Kamajaya-Kamaratih*" di Jawa.
2. Melakukan penyusunan data dari hasil teknik observasi, studi dokumen serta keabsahaan data dilanjutkan menyusun dalam bentuk narasi lengkap terkait dengan ritualperkawinan adat "*Kamajaya-Kamaratih*" di Jawa.
3. Melakukan pengambilan kesimpulan dari data-data yang telah dianalisis.

BAB IV

GAMBARAN UMUM DAERAH PENELITIAN DAN

RITUALPERKAWINAN ADAT MASYARAKAT BOROBUDUR

JAWA TENGAH

4.1 Identifikasi Kabupaten Magelang

4.1.1 Keadaan Demografis Kabupaten Magelang

Berjalan menelusuri Kabupaten Magelang Jawa Tengah, udara terasa sejuk dengan kawasan yang berjarak kurang lebih 45 Km dari Kota Yogyakarta dan sekitar 105 Km dari Kota Surakarta. Istilah *Karisedenan* atau pembantu Gubernur di wilayah Jawa Tengah, Kabupaten Magelang merupakan salah satu dari kelima wilayah Karisedenan Kedu yakni Kabupaten Wonoboso, Kabupaten Temanggung, Kabupaten Purworejo, Kota Magelang dan Kabupaten Magelang sendiri.

Keberadaan Kabupaten Magelang terletak 3,34 persen dari luas Provinsi Jawa Tengah antara 110⁰01'51" dan 110⁰26'13" Bujur Timur dan antara 7⁰19'13" dan 7⁰42'16" Lintang selatan, memiliki luas wilayah sekitar 108.573ha. Hamparanyang luas tersebut di kelilingi oleh berapa gunung baik yang masih aktif maupun yang tidak aktif, diantaranya adalah gunung Sumbing, gunung Tidar, gunung Andong, gunung Merapi dan gunung Menoreh.

Iklm tropis membawa kesejukan Kabupaten Magelang yang tidak jauh berbeda dengan daerah lain di Jawa Tengah. Kesejukan tersebut adakalanya terasa pada saat suhu udara dingin berhenti pada pada titik 21,9⁰ Celcius terdapat di puncak pegunungan dan suhu panas bisa mencapai 32,8⁰ Celcius berada di daerah

perkotaan. Sesekali hujan mengguyur Kabupaten Magelang, maka tak pelak bisa dikatakan sebagai daerah *basah* karena curah hujan tiap tahunnya rata-rata lebih dari 2.000 mm, semua ini merupakan faktor penting untuk keperluan pertanian maupun kehidupan yang lain. Kabupaten Magelang mempunyai istilah bulan *rendeng* (basah: Jw) yaitu bulan yang mempunyai curah hujan lebih dari 60 mm terjadi antara bulan November hingga sampai April. Dalam bulan tersebut jumlah hari hujan antara 10 hari sampai 22 hari dalam sebulan. Sedangkan bulan *ketigo ngglathak* (kemarau panjang:Jw) mempunyai curah hujan kurang dari 60 mm dikarenakan angin yang berembus antara bulan November sampai dengan bulan April adalah angin Barat Laut yang biasanya membawa hujan. Sedang angin Timur Laut atau Tenggara yang berembus dalam bulan-bulan Mei sampai Oktober merupakan angin kering yang tidak membawa hujan.

Kabupaten Magelang yang membentang luas terbagi menjadi 21 kecamatan dengan 372 desa atau kelurahan yang tersebar di seluruh kecamatan. Salah satunya adalah Kecamatan Borobudur yang berbatas utara Kecamatan Tempuran, dari arah selatan Provinsi DIY, berada di wilayah barat Kecamatan Salaman dari bagian timur dari Kecamatan Mungkid, Kecamatan Mertoyudan, Kecamatan Muntilan, dan Kecamatan Ngluwar. Wilayah luas Borobudur terdiri dari 20 desa dan kelurahan antara lain adalah Bigaran, Borobudur, Bumiharjo, Candirejo, Giripurno, Karanganyar, Karangrejo, Kebonsari, Kembanglimus, Kenalan, Majaksingi, Ngadiharjo, Ngargogondo, Sambeng, Tanjungsari, Tegalarum, Tuksongo, Wanurejo, Wringinputih, Giritengah.

Borobudur sebagai pusat wisata memiliki sejarah adiluhung, konon batu raksasa kokoh dan megah yang memiliki gaya arsitektur dengan berbagai kerumitan dan menakjubkan tersebut merupakan bukti kejayaan dan kemakmuran masyarakat Jawa Kuna. Borobudur merupakan Candi Budha, terletak di desa Borobudur Kabupaten Magelang, Jawa Tengah. Candi nan gagah tersebut dibangun oleh Raja Samaratungga, salah satu raja kerajaan Mataram Kuna, keturunan Wangsa Syailendra merupakan bukti penguasaan ilmu pengetahuan dan teknologi canggih pada masanya. Berbagai cerita legende yang terdapat pada relief antara lain ada relief-relief tentang wiracarita Ramayana, ada pula relief-relief cerita Jataka. Selain itu, terdapat pula relief yang menggambarkan kondisi masyarakat saat itu. Keseluruhan relief yang ada di candi Borobudur mencerminkan ajaran sang Budha. Borobudur bermaksud untuk membuat ajaran-ajaran Buddha tersajikan secara visual. Sebagai candi terbesar, tentu saja banyak fakta dan misteri menarik tentang keberadaan candi tersebut.

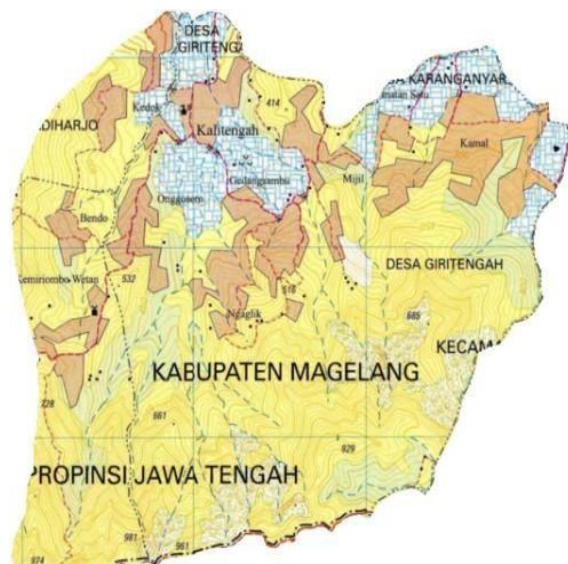
Seiring waktu bergulir, upaya menjaga keutuhan dan memperbaiki Borobudur dilakukan pemugaran atau rekonstruksi, oleh Balai Konservasi Borobudur berdasar pada Peraturan Menteri Pendidikan Dan Kebudayaan Nomor 29 Tahun 2015 pada tahun 2015 tepatnya tanggal 27 Oktober, mempunyai tugas melaksanakan konservasi dan pelestarian Candi Borobudur serta perlindungan kawasan cagar budaya Borobudur dan sekitarnya. Tak pelak peraturan tersebut Balai Konservasi Borobudur memiliki tugas dan fungsi dalam hal pengamanan, pemeliharaan, pemugaran, pengembangan, pemanfaatan, pendokumentasian, publikasi, kemitraan, pengembangan metode, teknik hingga pada urusan

ketatausahaan. Hal ini dikaji bersama terhadap beberapa keilmuan seperti teknik sipil, arsitektur, geologi, biologi, kimia, dan arkeologi. Sebagai objek wisata Borobudur memfokuskan pada program pariwisata untuk bisa mendatangkan wisatawan baik dalam negeri maupun luar negeri. Target kehadiran para turis tersebut pada tahun 2019 adalah 20 juta orang bisa menikmati kemegahan *situs* bersejarah tersebut. Tercapainya target diperlukan inovasi untuk mengemas objek sebagai tempat wisata yang mengesankan. Hingga 20 desa yang memiliki potensi dikembangkan menjadi destinasi wisata baru di kawasan Borobudur yang memiliki potensi di bidang ekonomi. Badan Usaha Milik Negara (BUMN) mewujudkan pembentukan konsep ekowisata Balai Ekonomi Desa atau disingkat Balkondes yang tersebar di 20 Desa di Kawasan Wisata Borobudur sesuai pembagian zonasi seperti yang terdapat di wilayah desa Giri Tengah.

Desa Giritengah tak kalah elok dibanding dengan desa lain, terletak di ujung selatan Kecamatan Borobudur, berbatas dari utara desa Karang Anyar, selatan Kabupaten Kulon Progo, dari barat desa Giripurno, dari arah timur desa Tanjungsari dan desa Majaksingi, berjarak sekitar 5 km ke arah barat daya dari Candi Borobudur. Berlatar belakang perbukitan Menoreh. Pesona didukung oleh kondisi alam sejuk tampak indah baik di pandang dari atas Menoreh maupun dari bawah altar Borobudur. Masyarakat Desa Giritengah adalah masyarakat agraris yang mayoritas adalah penduduk dengan pekerjaan petani. Sebagai masyarakat agraris, masih menjunjung tinggi nilai-nilai tradisi dan budaya. Nilai-nilai kemasyarakatan ini masih kental dan berlaku dalam kehidupan sehari-hari, hal tampak pada kerukunan yang terjalin antar warga pada saat *sesrawungan*

(pergaulan) selalu tampak kebersamaan baik dalam hal kepercayaan maupun ritual yang dilakukan. Desa Giritengah sejak dahulu di kenal sebagai wilayah yang menyimpan penggalan cerita sejarah yakni sejarah perjuangan Pangeran Diponegoro pada masa perang kemerdekaan (1825-1830) dan perjuangan Nyai Ageng Serang dalam melawan penjajah di perbatasan Kabupaten Magelang dan Kulon Progo. Sebagai tempat bersejarah Desa Giritengah pernah menjadi tempat persinggahan Pangeran Diponegoro hingga tempat persinggahan tersebut sampai kini masih terawat dengan baik oleh masyarakat . Beberapa tempat persinggahan beliau hingga sebagai petilasan.

Giritengah dengan luas tanah 432,201 hektare, dengan jumlah penduduk 2887 jiwa terdiri dari 886 Kepala Keluarga dengan 6 dusun terdapat 12 Rukun Warga dan 37 Rukun Tangga. Enam dusun tersebut adalah Kalitengah, Mijil, Ngaglik, Kamal, Gedangsambu, dan Onggosaran atau Onggosaran.



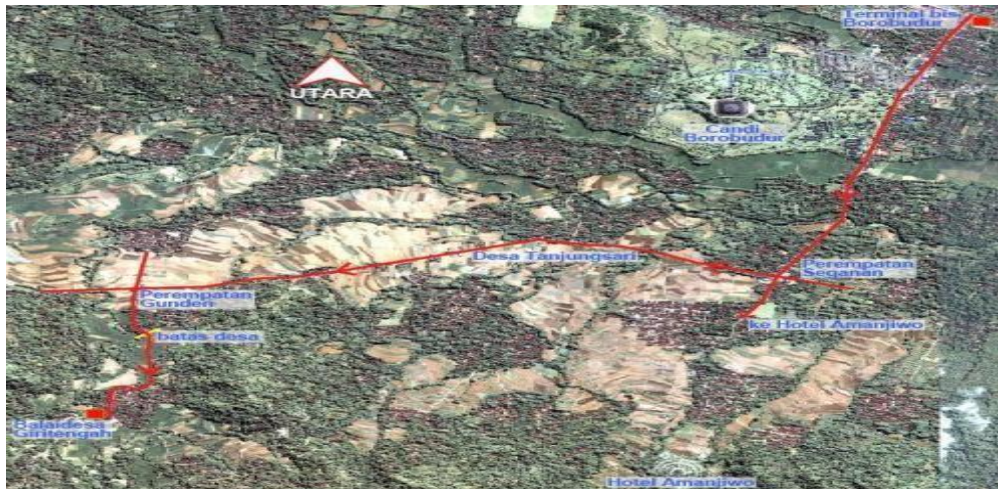
Gambar 4. 1 Peta Desa Giritengah Kecamatan Borobudur Kabupaten Magelang Jawa Tengah
Sumber: Net, 10 Januari 2018

4.1.2 Latar Geografis, Sejarah Singkat, Nama Onggosaran, dan Borobudur Kabupaten Magelang

Onggosaran adalah sebuah dusun yang terletak pada ketinggian antara 890 meter di atas permukaan air dihuni oleh 162 KK, dengan cacah jiwa 601. Dusun Onggosaran terletak di ujung selatan Kecamatan Borobudur, berjarak sekitar 5 km ke arah barat daya dari Candi Borobudur. Jarak antara Candi Borobudur dengan Onggosaran adalah 6,7 km dengan jarak tempuh sekitar 20 menit, menggunakan angkutan umum hanya sampai di Balkondes Giritengah, dilanjutkan jasa ojek sepeda roda dua dikarenakan jalan terjal tipikal bebatuan cadas, menukik ke atas dengan kemiringan kisaran 60 hingga 90 derajat.

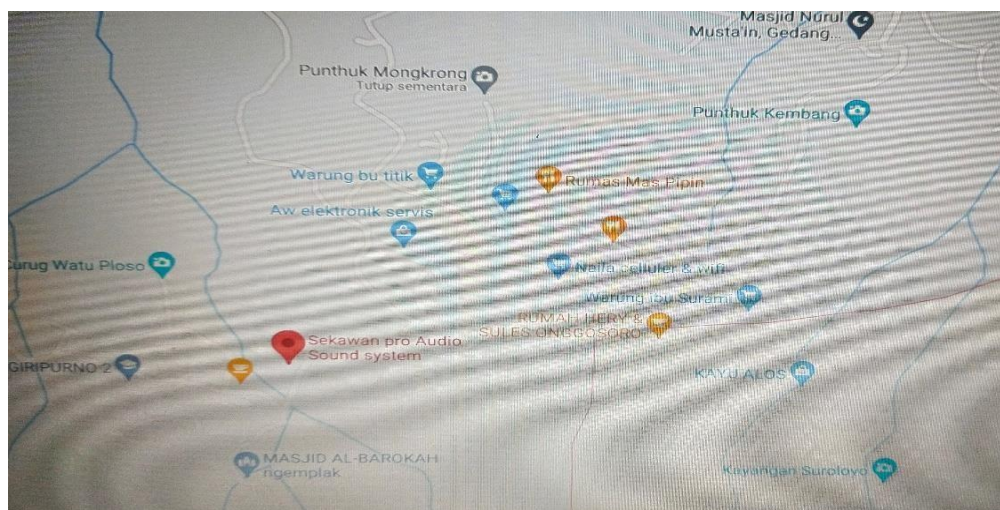
Sebagian besar wilayah Onggosaran terletak di lereng atau kaki Bukit Menoreh, tepatnya, Onggosaran menempati sebuah lembah di mana sisi Barat, Selatan dan Timur dusun berupa perbukitan, dengan orientasi terbuka ke arah utara. Posisi dusun yang dikelilingi perbukitan ini diibaratkan seperti bentuk tapal kuda atau huruf “U” bila dilihat dari atas.

Onggosaran adalah dusun tertinggi di wilayah Desa Giritengah, pada puncak tersebut tidak terdapat akses jalan lain sehingga jalan tersebut buntu. Batas wilayah Onggosaran Giritengah terdiri dari Batas Utara terdapat Desa Ngadiharjo, Desa Karanganyar dan Desa Tanjungsari. Batas Timur ada Desa Majaksingi, Batas Selatan adalah wilayah provinsi DIY dan Batas Barat adalah Desa Ngadiharjo dan Giripurno.



Gambar 4. 2 Letak Dusun Onggosaran Desa Giritengah Kecamatan Borobudur Kabupaten Magelang

Onggosaran dikelingi oleh destinasi wisata seperti sebelah Utara terdapat objek wisata *Punthuk Mongkrong*, sebelah Timur objek wisata *Punthuk Kembang*, pada sisi Selatan terdapat puncak *Kayangan Suroloyo*, sedangkan pada sisi barat terdapat objek wisata *Curuk Watu Ploso*.



Gambar 4. 3 Posisi Ketinggian Onggosaran dikelilingi Oleh Destinasi Obyek Wisata

Sumber: Google Maps, 2021

Nama Onggosaran , menurut sumber informasi adalah diambil dari nama seorang yang pertama kali menemukan wilayah tersebut sebagai mukiman. Dalam Bausastro *Onggo* artinya Raja, pemimpin dan *soro* diambil dari nama besar seorang prajurit Ki Soroyoso yang melarikan diri dari Mataram (*playon*) untuk mengabdikan diri kepada masyarakat di tanah perdikan tersebut. Di kisahkan dahulu kala ada Prajurit kakak beradik bernama Ki Soroyoso dan Ki Soroyudho yang setia pada Kraton Yogyakarta, pada suatu waktu Ki Soroyoso melakukan perjalanan spiritual untuk mencari tempat bertapa di kaki Gunung Menoreh. Setelah melakukan perjalanan jauh menuju puncak dan terjatuh Ki Soroyoso menemukan sebuah dataran, sehingga dari atas puncak inilah dapat melihat keindahan panorama alam dari atas. Waktu berlalu, Ki Suroyoso menemukan kedamaian menempati wilayah tersebut, maka mulailah melakukan aktivitas dengan memulai membuka lahan untuk dijadikan tanah pertanian. Selanjutnya Ki Soroyoso memiliki keluarga dan turun temurun. Ki Soroyoso meninggal dunia di wilayah tersebut, dan hingga kini makamnya sebagai tempat ziarah religi, sebagai orang yang pertama menempati daerah tersebut maka dusun tersebut dinamakan Onggosaran . Adik Ki Soroyoso yang bernama Ki Soroyudho sejak kepergian sang kakak Ki Soroyoso tidak pernah bertemu, namun pengakuan dari Ki Soroyoso semasa hidupnya mengatakan bahwa adiknya Ki Suroyudho berada di Kraton Mataram hingga memiliki keturunan, (Kamidjan, 2017). Dalam penelitian ini nama Onggosaran disamarkan oleh peneliti sebagai bentuk menjaga kerahasiaan privasi, keamanan dan etika penelitian, maka dari kata Onggosaran menjadi Onggosaran.

Masyarakat penghuni Onggosaran sebagian besar adalah keturunan dari Ki Soroyoso, termasuk salah satunya adalah Ki Kamidjan yang saat ini sebagai sesepuh atau ketua Sanggar “Pemeleng” yang didirikan oleh masyarakat Onggosaran.



Gambar 4. 4 Potret Candi Borobudur Tampak dari Jalan Menuju Onggosaran
Sumber: Dokumentasi Penulis, 2017

Di balik keindahan alamnya, dusun Onggosaran menyimpan penggalan cerita sejarah yang sangat bernilai, yakni sejarah perjuangan Pangeran Diponegoropada masa perang kemerdekaan. Kondisi alam yang terdiri dari daerah berlereng dan daerah landai menciptakan panorama alam yang indah. Lingkungan yang masih alami mencerminkan alam pedusunan yang asri. Mayoritas penduduk dusun Onggosaran bermata pencaharian sebagai petani. Lahan pertanian terdiri atas sawah, tegalan dan hutan rakyat. Hasil pertanian antara lain padi, cabai, ketela, jagung, jahe, sayur-sayuran, sedangkan hutan rakyat kebanyakan berupa pohon

Kaliandra dan pohon-bohon besar seperti Sengon, Sonokeling, dll. Kaliandra mulai populer di Onggosaran sejak adanya penghijauan tahun 1972. Tanaman Kaliandra biasa ditanam di ladang, terutama di lereng perbukitan Menoreh. Selain berfungsi untuk penghijauan, daun Kaliandra digunakan untuk pakan ternak, antara lain kambing dan sapi. Selain itu kayunya dapat digunakan untuk kayu bakar. Bunga Kaliandra membantu lebah mereka memproduksi madu.

4.1.3 Sekilas Latar Belakang Demografis dan Sosial Budaya Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang

a. Perkembangan Kawasan Onggosaran Giritengah

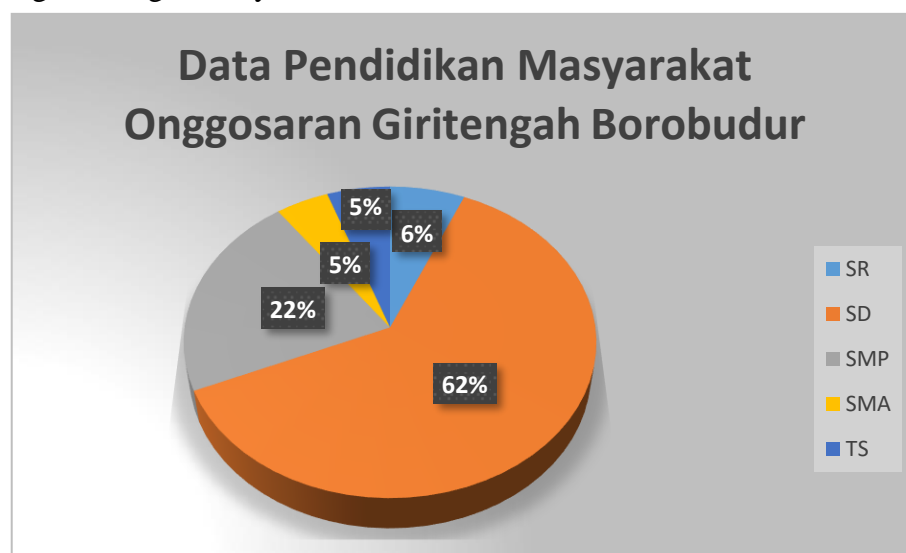
Borobudur

Borobudur merupakan kawasan yang memiliki potensi signifikan dan sebagai Kawasan Strategis Pariwisata Nasional (KSPN) (Sofianto, 2018). Onggosaran Giritengah Borobudur merupakan salah satu dari sekian destinasi pariwisata prioritas secara nasional yang memiliki posisi cukup penting untuk diperhatikan perkembangan pariwisatanya. Taylor (2003) dalam Susilo dan Suroso, menyebutkan bahwa desa-desa wilayah Candi Borobudur yang dibatasi oleh lima gunung merupakan satu kesatuan utuh yang disebut sebagai Pusaka Saujana Borobudur (Borobudur Cultural Landscape Heritage) yang penting untuk dijaga kelestariannya, Perkembangan wisata desa di kawasan Borobudur sejak tahun 2004, dimulai adanya destinasi-destinasi wisata baru yang menawarkan berbagai keindahan. Kawasan Giritengah sebagai destinasi dengan sponsor BUMN dari Jasa Raharja dan Pendamping Sponsor BUMN oleh TWC (Taman Wisata Candi), terbangun rumah-rumah tradisional etnik yang bisa dijadikan sebagai tempat persinggahan para wisatawan.

Sebagai kawasan wisata, sangatlah elok bila dari Balkonds Giritengah, para wisatawan berjalan menuju dusun Onggosaran, melihat ke-elokan alam dan menikmati keindahan semesta yang menyajikan sausa alami pedesaan dengan balutan keunikan budaya. Balkondes Giritengah terjauh dan tertinggi di Kecamatan Borobudur, menyajikan suasana alami pedesaan yang dibalut dengan keunikan budaya serta kearifan tradisinya. Kontur lahan yang berbukit-bukit menyuguhkan pemandangan, dapat dilihat dari beberapa punthuknya.

b. Pendidikan

Kualitas pendidikan berkorelasi langsung dengan kualitas hidup, sehingga makin baik mutu kualitas pendidikan makin positif pengaruhnya pada kualitas hidup (Syarifudin, 2020). Letak geografis Onggosaran yang terdapat di dataran tinggi, berdampak pada sumber daya manusia khususnya pendidikan. Masyarakat Onggosaran memiliki tingkat pendidikan yang masih rendah dibandingkan dengan masyarakat lain disekitar Borobudur.



**Gambar 4. 5 Data Pendidikan Masyarakat Onggosaran
Giritengah Borobudur**

Sumber: Statistik, 2017

Tabel 4. 1 Tabel Pendidikan Masyarakat Onggosaran Borobudur

	Pendidikan	Jumlah	Prosentasi
1.	Sekolah Rakyat (SR)	38 Orang	6,32%
2.	Sekolah Dasar (SD)	367 Orang	61,73 %
3.	Sekolah Menengah Pertama (SMP)	127 Orang	22, 13%
4.	Sekolah Menengah Atas (SMA)	27 Orang	4,50%
5.	Tidak Sekolah	32 Orang	5,32 %
	Jumlah	601 Orang	100 %

Wilayah Onggosaran tidak memiliki sekolah, sehingga masyarakat yang ingin menyekolahkan anaknya harus turun dari dusun sekitar 1 km, terdapat Sekolah Dasar. Sekolah Menengah Pertama dan Sekolah Menengan Atas (sederajat) ada di kawasan Candi Borobudur. Onggosaran memiliki sebuah Sanggar yang didirikan secara swadaya masyarakat, yang difungsikan sebagai tempat berkumpul, musyawarah, ibadah dan belajar. Sanggar tersebut di beri nama Sanggar “*Pamelengan Urip Sejati*”. Pagi hari Sanggar tersebut digunakan untuk kgiatan anak-anak sekolah Usia Dini. Minimnya masyarakat untuk melanjutkan studi ke jenjang yang lebih tinggi disebabkan oleh keterbatasan biaya dan lokasi jarak tempuh yang jauh untuk keluar dari dusun Onggosaran, sehingga mereka lebih memilih membantu orang tua dengan bekerja di ladang ataupun bekerja ke luar Onggosaran. Tingkat pendidikan yang rendah, memengaruhi cara berpikir

masyarakat, hal ini tampak pada berbagai aktivitas yang dilaksanakan termasuk kepercayaan terhadap adanya hal-hal yang bersifat



**Gambar 4. 6 Warga Onggosoran di Depan Sanggar
“Pamelengan OriepSedjati” Onggosoran Gititengah Borobudur”**

Sumber: Dokumentasi Penulis, 2018

a. Mata Pencaharian

Pekerjaan masyarakat Onggosoran mayoritas sebagai petani, ada juga pedagang, sebagian kecil mempunyai profesi lain, seperti perajin batik, penjahit dan beberapa ibu rumah tangga bekerja sebagai buruh jasa keterampilan membuat bulu mata kepada perusahaan yang dikerjakan di rumah sendiri. Sumber pokok perekonomian masyarakat adalah ladang yang merupakan komoditas utama pertanian tanaman pangan. Selain palawija, adapula hasil pertanian buah-buahan nangka dan petai yang diperjualbelikan untuk memenuhi kebutuhan. Di samping

sebagai petani, sebagian masyarakat memiliki keterampilan membatik yang menjadi ciri khas corak yang dimilikinya. Produksi batik ini di jual di *handycraft* sekitar candi Borobudur.

b. Sistem Kepercayaan

Masyarakat Onggosaran dalam penapaki kehidupan sehari-hari selalu berpijak pada istilah *keselamatan* sehingga usaha menggapainya dilakukan sejak mereka mengenal kepercayaan sebagaimana agama yang ada di Indonesia yaitu Islam, Kristen, Hindhu, Budha dan Khong Hu Cu. Pada mulanya masyarakat belum paham adanya teologi, terlebih teologi keselamatan. Pemikiran yang reflektif tentang Tuhanpun pada umumnya belum terfikirkan, persentuhan dengan zat illahi tersebut baru didasarkan dari pengalaman hidup sehari-hari di sekitar tempat mereka berada. Masyarakat mengenal zat Illahi dihayati sebagai pelindung terhadap bahaya yang mengancamnya, maka munculah sikap memohon perlindungan supaya pelindung dapat melindungi dari ancaman mara bahaya. Datangnya ancaman terhadap keselamatan tersebut bisa dari berbagai factor, ada factor alam, manusia, binatang dan penyakit yang melanda sebagai wabah.

Masyarakat Onggosaran yang terdiri dari 601 orang, memiliki keberagan kepercayaan, 78 % penganut Kepercayaan *Kejawen* “*Oerip Sedjati*” 19 % beragama Islam dan 3% beragama Kristen. Meski demikian, masyarakat Onggosaran hidup damai berdampingan anatar pemeluk sesama. Kebersamaan tersebut tampak pada beberapa ritualkeagamaan yang dilakukan oleh para pemeluk agama masing-masing. Sinergitas itu terjalin dari zaman leluhur mereka hingga saat ini, semua pemeluk agama masih memegang adat istiadat dan budaya yang diwariskan oleh

para leluhurnya. Warisan budaya itu berupa keyakinan adanya keberkahan bila saling membantu dan menghormati sesama (Kamidjan, 66th). Sistem kepercayaan yang *dilakoni* (lakukan) masyarakat Onggosaran sebagai suatu ajaran seperti adanya etika orang Jawa, selamatan, percaya adanya mitos, laku, kesustraan Jawa, mistik, kesaktian, para normal, keselarasan sekilas dijabarkan sebagai berikut.

c. Ajaran etika orang Jawa

Masyarakat Onggosaran merasa bahwa diri mereka adalah keturunan leluhur Jawa. Leluhur Jawa menurut Kamidjan adalah orang yang bebadra yaitu orang yang mendirikan tanah Jawa (Kamidjan, 2017b). Menurut Suwardi Endraswara ada beberapa batasan seseorang itu dikatakan Jawa adalah apabila memiliki batasan sebagai berikut: a). Orang yang lahir dari etnis Jawa atau merupakan keturunan orang Jawa dari generasi terdahulu; b). Memiliki identitas Jawa misalnya nama, dan masih menggunakan kosa kata atau idiom keJawa-an; c). Mengamalkan nilai-nilai adat kebudayaan warisan leluhur dengan penuh kesadaran dan kemauan sendiri, meskipun kuantitas dan kualitas berbeda-beda sesuai kemampuan masing-masing.

Sebagai salah satu contoh adalah masyarakat Onggosaran masih melestarikan kebudayaan Jawa sebagai wujud sumbangsih bagi kebermanfaatan kemanusiaan. Masyarakat Onggosaran juga menyukai simbol-simbol pada hampir semua bidang untuk menjelaskan ilmu ketuhanan, dan masih menyukai ritualkeagamaan serta mememtaskan wayang, menabuh gamelan sebagai sarana *ngleluri*(melestarikan) budaya adiluhung.

Etika Jawa, masyarakat Onggosaran memiliki pandangan hidup

pencapaian suatu keadaan psikis tertentu, yaitu ketengangan, ketentraman, dan keseimbangan batin. Hal ini sebagai laku utama dalam falsafah menapakkehidupan seperti rukun, hormat dan patembayatan. Laku utama tersebut diwujudkan adanya tetap hidup rukun antar warga diharapkan dapat mempertahankan dalam semua hubungan sosial baik rukun keluarga rukun tetangga desa, sehingga sekalipun semua tidak menganut kepercayaan yang sama tetapi kerukunan tetap terjaga.

d. Slametan

Kata *slametan* (bahasa Jawa) berasal dari kata selamat (Bahasa, 2019). Budaya slametan dalam kehidupan masyarakat Onggosaran tidak asing lagi. Hampir di setiap aktivitas yang bersifat peringatan, selalu mengadakan selamatan. Slametan merupakan hasil sinkrentisme antara kebudayaan animisme, Hindu-Budha dan Islam (Debi Setiawati, 2019). Nilai yang terkandung dalam slametan tidak hanya sebatas religi, mitos dan budaya melainkan juga nilai sosial yang tinggi, seban menyangkut eksistensi seseorang dalam masyarakat dan sarana untuk berkumpul antar tetangga. Sangsi yang diberikan kepada seseorang yang tidak melakukan slametan dalam hajatan akan mendapat cemoan. Spritualisme Jawa yang dianut masrarakat Onggosaran Borobudur menekankan pada ketentraman batin, keselarasan dan keseimbangan hidup, sikap narima terhadap segala peristiwa yang terjadi serta menempatkan individu di bawah alam semesta. Slametan sebagai upaya untuk menentramkan keganjilan hati agar tidak dihantui hal-hal yang tidak berkepastian serta terhindar dari hal-hal buruk. Slametan kategorikan menjadi 2 berdasarkan makna dan perhitungan harinya yaitu, pertama adalah slametan yang

berubungan dengan siklus kehidupan orang Jawa yaitu slametan yang dilakukan dalam kehidupan seseorang satu kali seperti (kehamilan), kelahiran, perkawinan sampai dengan meninggal. dan slametan yang dilaksanakan seseorang berkali-kali dalam kehidupannya, seperti memperingati hari *Syuro* (tahun baru Jawa), memperingati *Nyandran* (hari kelahiran Dusun) dan lain sebagainya.

Nilai yang terkandung dalam slametan tidak hanya sebatas religi, mitos dan budaya melainkan juga nilai sosial yang tinggi, seban menyangkut eksistensi seseorang dalam masyarakat dan sarana untuk berkumpul antar tetangga. Sangsi yang diberikan kepada seseorang yang tidak melakukan slametan dalam hajatan akan mendapat cemoahan. Spritualisme Jawa yang dianut masrarakat Onggosaran Borobudur menekankan pada ketentraman batin, keselarasan dan keseimbangan hidup, sikap narima terhadap segala peristiwa yang terjadi serta menempatkan individu di bawah alam semesta. Slametan sebagai upaya untuk menentramkan keganjilan hati agar tidak dihantui hal-hal yang tidak berkepastian serta terhindar dari hal-hal buruk. Hal tersebut dimaksudkan untuk mendapatkan ketenangan batin dan keselamatan dalam berbagai situasi dan kondisi dalam menapaki kehidupan.

e. Mitos-mitos

Kepercayaan *Kejawen* yang dianut oleh masyarakat Onggosaran Borobudur sangat memengaruhi kehidupan termasuk salah satunya adalah paham percayanya adanya mitos. Pola berpikir mitologis tersebut merupakan bagaian dari tradisi yang dapat mengungkapkan asal-usul suatu kosmis tertentu. Di dalamnya terdapat cerita *didaktis* yang merupakan kesaksian untuk menjelaskan budaya yang diyakini. masyarakat Onggosaran masih memercayai adanya cerita

suci berbentuk simbolik yang mengisahkan serangkaian peristiwa nyata dikonsepsikan dengan imajiner menyangkut asal-usul dan perubahan-perubahan alam raya dan dunia, dewa dewi, kekuatan-kekeatan atas kodrati, manusia, pahlawan dan masyarakat.

Mitos yang dipercayai oleh masyarakat Onggosaran adalah adanya mitos *Gugon Tuhon* yaitu larangan-larang tertentu. Jika larangan tersebut diterjang, masyarakat Onggosaran takut menerima akibat yang tidak baik.

Contohnya adalah larangan untuk calon pengantin bepergian jauh 7 hari sebelum acara digelar, larangan bagi orang hamil makan buah nanas muda dan lain sebagainya, semua ini sebagai upaya masyarakat Onggosaran agar mendapatkan keselamatan. Kepercayaan terhadap mitos adanya legende atau dongeng-dongeng yang berkaitan dengan mistis, seperti kehadiran para leluhur tatkala masyarakat Onggosaran mengadakan acara seperti peringatan hari lahirnya dusun yang mereka sebut *merti desa*. Hal serupa juga dipercaya pada waktu menggelar acara *Syuran* atau peringan menyambut awal tahun Jawa *Syura*. Kehadiran *Dewa Kamajaya* dan *Dewi Kamaratih* pada saat ritual perkawinan berlangsung. Kedatangan tokoh-tokoh mitologis tersebut dianggap memiliki kekuatan supranatural karenanya perlu dihormati dengan cara-cara tertentu (Kamidjan, 2017).

Mitos berupa bayangan *asosiatif*, *kepercayaan yang muncul* dalam dunia mimpi, baik mimpi buruk maupun mimpi baik, masyarakat Onggosaran sangat percaya terhadap adanya mimpi dalam tidur seseorang, sekalipun beberapa

pendapat mengatakan bahwa mimpi adalah *kembange* (bunga) orang tidur. Tetapi tetap saja dipercayai akan membawa perlambang bagi orang yang mimpi. Dipercayai dengan mimpi tersebut seseorang telah diberi pertanda bahwa akan terjadinya sesuatu dalam diri baik buruk maupun baik, maka sebagai upaya penangkal atau ungkapan bersyukur dilakukan selamatan sekadarnya.

Mitos berupa *sirikan* (yang harus dihindari), dengan istilah-istilah bahasa Jawa seperti kata “*ora ilok*” (tak baik) jika dilakukan. Jika orang Jawa melanggar hal-hal yang telah disirik, takut kalau ada akibat yang kurang menyenangkan. Kata “*oyo*” (jangan), larangan terhadap tindakan sesuatu yang akan berdampak pada diri seseorang bila melanggar. Keyakinan masyarakat Onggosaran akan kebenaran mitos memiliki peran dan fungsi yang penting sebagai acuan dalam beraktivitas dan bersosialisasi dan sebagai *tameng* atau perisai untuk melindungi diri seseorang dari sesuatu yang membahayakan jiwa.

f. Laku

Masyarakat Onggosaran memiliki kebiasaan dalam menjalani kehidupan dengan istilah *laku* atau menjalani dari kata *lakon*. *Laku* adalah berkaitan dengan tindakan system religi dan spiritual atau hakikat hidup yang berkaitan dengan berketuhanan, kesemestaan, dan kesadaran keberadaban. *Laku* yang dilakukan adalah ritual ritual sebagai suatu tindakan budaya seperti ritual perkawinan, ritual ibu mengandung, ritual kelahiran anak, *wetonan* peringatan hari Jawa dalam pasaran, ritual *pangrukti layon* (ritual untuk orang meninggal dunia). Beberapa *laku* tersebut ada paugeran (kriteria) yang disampaikan oleh sesepuh Penghayat

Kepercayaan *Kejawen* “ Oerip Sejati” masyarakat Onggosaran Borobudur. *Laku* budaya dalam kehidupan masyarakat Onggosaran bukan semata takhayul atau kelenik tetapi merupakan bagian tata peradaban dalam religiusitas yang humanis dan tata berkesadaran kosmis dalam menjalin hubungan antara pribadi dengan Yang Mahakuasa.

g. Kesustraan Jawa

Bahasa dan sastra Jawa adalah alat komunikasi yang dipakai oleh masyarakat Onggosaran karena dalam setiap harinya memakai bahasa Jawa yang disebut *unggah-ungguh* atau ragam bahasa. *Unggah-ungguh* atau ragam bahasa terdiri dari: bahasa *Ngoko*, terbagi menjadi 2 jenis yaitu *Ngoko Lugu* dan *Ngoko Andhap* . Bahasa *Madya*, dibagi menjadi 3 jenis bahasa, yaitu *Madya Ngoko*, *Madya Krama*, dan *Madyantara*. dan bahasa *Krama*, dibagi menjadi 5 jenis bahasa, yaitu *Krama Inggil*, dan *Krama Desa*. Bahasa *Kedaton* dan Bahasa *Kasar* (Harjawiya, 2001).

Menerapkan *unggah-ungguh* dalam praktik sehari-hari adalah menjadi suatu hal yang harus dilakukan oleh masyarakat sebagai wujud penerapan kesantunan berbahasa, seperti bahasa *krama* dipakai oleh anak-anak maupun remaja kepada orang tua baik dalam keluarga maupun lingkungan sekitar, sedangkan bahasa *ngoko* dipakai oleh antar usia yang sebaya. Pada pertemuan ritual masyarakat Onggosaran memakai bahasa *krama*, terbukti setiap acara di Sanggar “Pemelengan” terdapat buku-buku tentang ajaran-ajaran yang disampaikan oleh ketua penghayat kepercayaan menggunakan bahasa Jawa *Krama*

inggil bahkan menggunakan bahasa Jawa kuna ataupun sanksakerta. Pada ritual ritual pengantin juga dipergunakan bahasa Jawa susastra, baik pembawa acara atau *panatacara*, maupun bacaan geguritan yang dibacakan oleh panatacara tersebut.

h. Mistik

Ajaran mistik *Kejawen* memiliki arti nasihat, petunjuk, mistik dapat diartikan dengan *suluk* yang artinya jalan ke arah kesempurnaan batin (Sudjono, 2018). Dalam mengarungi kehidupan, masyarakat Onggosaran tidak terlepas dari hal-hal yang bersifat mistis, seperti menyediakan sesaji tertentu dalam setiap acara ritual yang dinamakan *sesajen*, sebagai alat mediasi pada saat ritual berlangsung, seperti adanya dupa, kemenyan, kembang setaman bahkan tumpeng yang disediakan untuk keperluan ritual. Kepercayaan terhadap mistis ini juga terdapat pada perhitungan Jawa yang dinamakan *pawukon*. Numerik *pawukon* tersebut digunakan dalam menentukan hari baik untuk hajatan seperti ritual perkawinan, mendirikan bangunan, panen, dan perhitungan lainnya.

i. Kesenian

Kesenian yang terdapat di Onggosaran adalah kesenian rakyat yang berpusat pada Sanggar “Pamelengan”. Kesenian tersebut terdiri dari

1. Seni *karawitan* (seni membunyikan gamelan) yang di mainkan oleh grup anak-anak, grup pemuda-pemudi dan grup orang tua. Diadakan latihan secara bergilir, dengan mempelajari irama gamelan baik *pelog* maupun *slendro*.

2. Kesenian *Jathilan* dan *Jaran Kepang* (kuda lumping), kesenian ini sangat diminati oleh masyarakat Onggosaran, latihan diadakan bila menjelang pentas, baik pentas tanggapan maupun pentas untuk acara dusun yang berkaitan dengan ritual atau ritual.
3. Kesenian Tari Klasik, seni ini diajarkan langsung oleh para ibu-ibu muda yang mahir dalam gerak tari, tariannya diajarkan kepada anak-anak di sanggar secara turun temurun.
4. Kesenian Wayang Kulit, Onggosaran Borobudur memiliki beberapa *dalang* (orang yang memainkan wayang kulit) sehingga pada ritual tertentu biasanya tidak mengundang dalang luar dan sesekali waktu berkolaborasi dengan dalang dari luar daerah.
5. Membatik adalah semacam keharusan yang dilakukan oleh masyarakat Onggosaran, karena pada saat membatik selain secara teknik diajarkan, juga mendapatkan pembelajaran secara spiritual, bahkan sanggar Pamelengan menerapkan semacam kurikulum dalam pembelajaran membatik, tahapan pembelajaran membatik terdiri dari tahap satu hingga sembilan. Tahap 1 sampai 4 untuk pembelajaran membatik anak-anak dan tahap 5 hingga 9 untuk pemuda-pemudi yang belum menikah. Bahkan dalam pembelajaran membatik ini diajarkan makna filosofi yang terdapat pada gambar batik tersebut. Pada tahap 9 adalah membatik kain bergambar bokor dan tokoh-tokoh pewayangan. Tahap ini adalah tahap yang paling berat dikarenakan pemuda-pemudi diharapkan mampu menyelesaikan membatik dengan baik karena kain batik yang sudah jadi tersebut akan dipakai sendiri pada saat ritual perkawinan kelak bila saat waktunya menikah.

Dipercayai seseorang yang sudah mampu mencapai tahap 9 adalah seseorang yang dianggap sudah sempurna mempelajari syariat kesempurnaan hidup dan siap untuk mencari pasangan.



Gambar 4. 7 Hasil karya membatik oleh para pemuda maupun pemudi di Onggosaran Borobudur

4.2 Ritual Adat Masyarakat Onggosaran Borobudur

Berkenana dengan upacara, Victor Turner membagi menjadi dua kategori utama, yaitu *calendrical rites* (ritual berkaitan dengan kalender atau berkal) dan *passage rites* (ritual berkaitan dengan peralihan atau perubahan status) (Turner, 2020).

4.2.1 Ritual Calendrical Ritus di Onggosaran Borobudur

Calendrical Ritus adalah ritual keagamaan yang dilakukan seseorang berkali-kali dalam kehidupannya (Turner, 2009). Ritual tersebut biasanya dilakukan setiap setahun sekali yang berhubungan dengan memperingati.

Calendrical Rites di Onggosaran Borobudur berupa ritual memperingati tahun baru Jawa yang disebut dengan *Syura*, ritual tersebut bertempat di Sanggar “Pamelengan” dengan berbagai rangkaian upacara. Bagi masyarakat Onggosaran menyambut tahun baru Jawa sebagai ungkapan rasa gembira dan syukur atas segala nikmat yang dikaruniakan oleh yang maha esa, maka para ritual tersebut disediakan berbagai sesaji, doa puja puji serta bacaan *geguritan* atau puisi berbahasa Jawa. Rangkaian ritual *Syura* diadakan pertunjukan wayang kulit menghadirkan *dalang* dari berbagai daerah di wilayah Kabupaten Magelang.

Wujud *calendrical rites* lain adalah ritual *merti dusun* yaitu ritual memperingati hari *wiyosan* (lahir) dusun Onggosaran. Ritual tersebut merupakan ritual yang dianggap paling besar pelaksanaannya, karena selain beraneka macam pertunjukan yang disajikan seperti tarian rakyat berupa *Jathilan*, *kubrosiswo*, *topeng ireng*, pertunjukan dangdut mendatangkan dari dusun lain disepular Borobudur. Biaya yang dikeluarkan pun Pada acara *merti dusun* tersebut, setiap kepala keluarga menyediakan berbagai makanan dan mengundang sanak saudara yang berada di luar daerah untuk menonton dan menikmati hidangan yang disediakan, uniknya adalah, makin banyak tamu maka makin banyak rezeki yang melimpah dan akan mendapat pujian dari masyarakat. Pelaksanaan ritual *merti dusun* dilakukan hingga 3 hari dengan berbagai pertunjukan.

Ritual *calendrical rites* juga tampak pada system pertanian yaitu *wiwitan* atau ritual yang dilaksanakan awal menanam padi ataupun tanaman lain diladang, semua kepala keluarga membawa hantaran berisi makanan dibawa ke Sanggar “Pamelengan” lalu diadakan berdoa bersama, selesai berdoa dilanjutkan makan

bersama. Ritual tersebut juga dilakukan pada saat sebelum panen yang dinamakan dengan *labuhan*, pada saat bulan panen tiba masyarakat Onggosaran mengadakan ritual yang dinamakan *panen*.

4.2.1 Ritual *Passage Ritus* di Onggosaran Borobudur

Passage rites adalah ritual yang dilakukan oleh seseorang dalam hidupnya, terdapat pada ritua inisiasi atau siklus hidup seseorang mulai dari sejak lahir hingga meninggal dunia (Van Gennep et al., 2018b). *Passage rites* masyarakat Onggosaran terdapat pada ritual sejak seorang ibu mengandung. Ritus dimulai sejak seorang individu berada dalam rahim ibunya (Koentjaraningrat, 1994). Ritual dilaksanakan sejak ibu mengandung seperti *telonan* dari asal kata bahasa Jawa artinya tiga adalah ritual ibu hamil memasuki usia kandungan tiga bulan, lalu ritual *ngapati* dari kata papat atau empat, adalah ritual ibu mengandung pada usia empat bulan. Selanjutnya adalah ritual mitoni yaitu ritual ibu hamil pada usia kandungan tujuh bulan, mitoni berasal dari kata tujuh dalam bahasa Jawa. Rangkaian ritual pra melahirkan tersebut dilakukan oleh masyarakat Onggosaran dengan sederhana dan tidak melibatkan banyak orang, cukup hanya keluarga inti dan tetangga sekitar rumah. Bentuk ritual tersebut adalah menurut kemampuan dari keluarga yang akan melaksanakan upacara, tetapi urutan rangkaian ritual sesuai dengan ketetapan tradisi yang berlaku di Onggosaran.

Pasca seorang ibu melahirkan, masyarakat Onggosaran melaksanakan ritual brokohan artinya selamatan pada saat pertama kali bayi lahir, maka keluarga membuat sajian berupa nasi *gudangan* untuk diantakan ke tetangga

sekitar sebagai ungakapan rasa syukur dan bahagia bayi telah lahir dengan selamat. Selanjutnya adalah ritual *sepasaran* adalah selamatan untuk bayi yang berusia lima hari karena pasaran adalah perhitungan Jawa yang terdiri dari lima hari. upacara *selapanan* adalah ketika usia bayi empat puluh hari maka akan diadakan ritual selamatan dengan membuat hantaran yang diberikan ke warga setempat.

Ritual inisiasi selanjutnya adalah ritual perkawinan yang disebut dengan corak "*Kamajaya-kamaratih*". selanjutnya adalah ritual *rukti layon* yaitu ritual yang dilakukan masyarakat Onggosaran dalam mengurus jenazah dari hari pertama hingga ada selamatan yang dinamakan, bertepatan pada saat kematian dinamakan *ngesur tanah*, selanjutnya ritual *nelung dina* yaitu hari ketiga. Tujuh hari setelah kematian *mitung dina* dengan, empat puluh hari disebut *matangpuluh dina*. Seratus hari setelah kematian disebut *nyatus dina*, setelah satu tahun diadakan ritual *mendak pisan*, tahun ke dua disebut *mendhak pindho*, seribu hari setelah kematian diadakan ritual *nyewu*.

4.2.2 Ritual Perkawinan di Onggosaran

Masyarakat Onggosaran Borobudur disangga oleh sistem agraris dan memiliki sumber daya manusia menaruh arti penting pada tanah, padi, lingkungan, lanskap seperti pepohonan, sungai, gunung, dan roh-roh halus penjaga, menghuni desa, rumah dan segala isi kawasan. Masyarakat melihat kawasan tempat mereka bermukim dan bercocok tanam sebagai suatu jagat atau kosmos yang utuh dalam ikatan jaringan keluarga. Semua unsur dalam jagat bumi berpijak baik manusia atau bukan, saling terikat untuk menjaga keseimbangan dan keselarasan hubungan

supaya jagat dapat terus dipertahankan keutuhannya.

Keyakinan adanya kekuatan gaib dan hal-hal yang luar biasa ini menimbulkan gejala manusia untuk mengembangkan sebuah bentuk “ritual” (Koentjaraningrat, 1994). Pola pemikiran dan sistem religi yang dianut masyarakat Onggosaran berujud ritual. Ritual yang dilakukan sehubungan dengan daur hidup seseorang adalah ritual kehamilan, kelahiran, pemberian nama, khitanan, perkawinan dan kematian. Suatu masa peralihan yang terpenting dalam lingkaran hidup semua manusia di dunia adalah adat peralihan dari tingkat hidup remaja ke tingkat hidup berkeluarga, ialah perkawinan (Koentjaraningrat, 1985c).

Perkawinan merupakan suatu hal yang penting bagi kehidupan seseorang. Bagi seorang gadis, perkawinan merupakan hal yang diidamkan, karena dengan perkawinan seorang gadis dianggap sudah dewasa dan siap untuk berumah tangga. Untuk seorang pemuda, perkawinan diartikan sebagai kesiapan seorang putra dewasa meminang gadis yang menjadi pilihannya untuk dijadikan istri dan membangun rumah tangga. Masyarakat Onggosaran sulit menerima putusan anak untuk tidak menjalani perkawinan selama hidupnya. Lebih-lebih jika hal tersebut terjadi pada seorang gadis. Bagi orang tua kejadian itu merupakan aib di mata masyarakat yang beranggapan anak gadisnya tidak laku kawin atau dalam bahasa Jawa *ora payu omah-omah* (Sardjono, 2018). Tidak mengherankan apabila sebagian orang tua di Desa Giritengah, khususnya di dusun Onggosaran, masih cenderung mengawinkan anak gadisnya dalam usia muda sekitar usia antara 16 tahun sampai 23 tahun (Ariyono, 2018).

Tata ritual perkawinan yang dilaksanakan oleh masyarakat Onggosaran

adalah sesuai ajaran yang dianutnya yaitu “*Kejawen*”. Menurut Sardjono “*Kejawen*”. adalah sebagai wujud manifestasi ajaran leluhur yang konon dipercayai sebagai cikal bakal sebuah ajaran kepercayaan termasuk di dalamnya adalah ritual perkawinan merupakan ajaran yang masih murni dan asli diturunkan pada keturunannya, (Sardjono, 2018). Tata ritual perkawinan masyarakat Onggosaran Borobudur, digagas oleh R.M Wisnu Wardhani, seseorang yang dianggap sesepuh dalam kepercayaan yang dianutnya. Rangkaian urutan tata ritual perkawinan adat tersebut memiliki aturan sesuai gagasan R.M. Wisnu Wardhana tentang ritual perkawinan terbagi menjadi beberapa tahap yaitu pra ritual perkawinan, saat ritual perkawinan dan pasca ritual perkawinan. Tata urutan ritual pengantin tersebut tidak harus semua dilaksanakan sesuai urutan, dan *mulat swasana hamengku gati* (melihat situasi yang mempunyai hajat), (Sudjono, 2018). Layaknya pasangan lain sebelum calon pengantin melangsungkan pernikahannya dan mereka sudah saling cocok dan berniat sepakat untuk membina rumah tangga, maka keduanya akan melaksanakan urutan upacara sebagai berikut:

4.2.3 Pra ritual perkawinan

1. Nontoni

Ritual nontoni kedatangan pihak keluarga putra untuk melihat calon pengantin putri mengenai kondisi fisiknya, usia, tingkat pendidikan, pekerjaan dan lain-lain. Sebagai pemeluk kepercayaan “*Kejawen Oerip Sedjati*” sebagian besar perkawinan dilakukan oleh sesama pemeluk kepercayaan tersebut. Nontoni

dilaksanakan sebagai upaya wujud keseriusan untuk melangsungkan hubungan ke jenjang yang lebih serius. Dari data ritual perkawinan yang dilaksanakan di Onggosaran dari tahun 2017 hingga tahun 2019 terdapat empat pasangan pengantin yang kesemuanya melaksanakan ritual *nontoni*. Pada saat *nontoni* yang hadir pada keluarga calon pengantin putri bukan keluarga inti seperti bapak atau ibu dari pengantin putra, akan tetapi *utusan* (menyuruh) orang yang dapat dipercaya untuk datang melaksanakan ritual *nontoni*.

Kedatangan *utusan* keluarga pihak calon pengantin putra untuk melihat calon pasangan pengantin putri bersifat sederhana dan lebih pada bentuk saling memperkenalkan antara keluarga calon pengantin putra dan calon pengantin putri. Pada saat *nontoni*, calon pengantin putri diperlihatkan untuk menemui tamu *utusan* dari pihak keluarga pengantin putra, sehingga pada saat itulah solah *bawa sikap* atau sikap, tindak tutur, paras secara fisik dan juga perangai secara tidak langsung sebagai laporan kepada keluarga calon pengantin putra. Setelah selesai ritual *nontoni*, hasil akan dilaporkan, ada dua kemungkinan apakah cocok dan seperti yang diharapkan baik untuk calon pengantin putra dan keluarga atau sebaliknya, dengan *nontoni* akan menjadi pertimbangan untuk syarat menjadi *mantu* dan *bebesanan*. Bila jawaban dari *utusan* diperoleh memuaskan maka orang tua calon pengantin putra menyampaikan dan menanyakan kepada putranya calon pengantin, apakah siap menikah dan sanggup menerima calon pengantin putri. Setelah semua pihak menerima dan sepakat maka orang tua segera menentukan urutan tata cara berikutnya.

2. Lamaran

Lamaran artinya meminang, lamaran merupakan suatu upaya penyampaian permintaan memperistri seorang putri. Saat penyampaian *lamaran* dilakukan oleh keluarga calon pengantin putra, mengutamakan suasana kekeluargaan, sikap merendah, lebih banyak meminta dan penuh penantian terhadap pihak yang dilamar. Ritual *lamaran* dilaksanakan semi formal, diawali ucapan oleh keluarga calon pengantin putra dengan mengatakan maksud dan tujuan kedatangan keluarga untuk meminang calon penganti putri. Suasana kejiwaan baik calon pengantin putra maupun keluarga yang hadir pada saat ini berubah-ubah antara lamaran diterima atau ditolak. Selanjutnya dibalas oleh keluarga calon pengantin putri, dan pada saat ini calon pengantin putri akan ditanya oleh keluarga, “apakah bersedia menerima pinangan calon pengantin putra?”. Bila secara spontan calon penantin putri menyampaikan sanggup dan mau maka akan disampaika oleh orang tua pengantin putri kepada keluarga calon penganti putra.

Setelah pinangan diterima, kedua keluarga calon mempelai menentukan hari untuk ritual *ritual peningset* atau ikatan pernikahan dengan menentukan waktu, pemilihan hari *pasaran* atau hari menurut kalender Jawa.

3. Pacangan

Pacangan atau pinangan adalah calon pengantin putra bersama keluarga datang kepada pengantin putri untuk meminang, sebagai pacangan adalah pemberian cincin kepada calon pengantin putri yang disaksikan semua keluarga, saat itulah ritual tersebut dinamakan dengan *peningset*. *Peningset* kata dasar *singsët* (Jawa) yang berarti ikat, *peningsët* artinya pengikat. *Peningsët* merupakan ritual yang diikrarkan dan diwujudkan dengan penyerahan berupa seperangkat

barang sebagai pengikat dari orang tua pihak calon pengantin putra kepada pihak calon pengantin putri, seperti pernyataan Kamidjan 12 April 2017. “ Penyematan cincin yang dilakukan oleh calon pengantin putra kepada calon pengantin putri yang disaksikan keluarga adalah sebagai tanda tali pengikat bahwa keduanya sudah saling mengikat untuk menuju ke pelamin rumah tangga, ini yang dinamakan *peningset*” (Kamidjan, 2017).

Tujuan peningsët adalah agar calon suami istri tidak berubah pikiran atau berpaling ke orang lain. Barang peningset tidak memiliki kriteria atau patokan tetapi diserahkan kepada pihak keluarga calon pengantin putra sesuai dengan kemampuannya. Ritual *pacangan* kedua calon mempelai dibacakan geguritan “ Leluhur” dan tembang *macapat Gambuh* dengan tujuan kedua mempelai erat dalam tali kekeluargaan dan tidak melupakan serta menjunjung leluhurnya.

Leluhur

Keluhuran naluri

*Mikul dhuwur mendhem jero Tumrap sapa ngrumangsani Rumangsa yen
dianakake Rumangsa yen digehdeake Ya bleger ya adeke
Ya ati ya tekate*

Hing kanane

*Sing rumangsa nganakake Kanugrahan tanpa momongan Pitung turunan
dipujekake Bisowa dadi wong gedhe Kanthi luhur bebudene
Lan ora lali marang kang gawe urip*

*Ngerti marang leluhure Ngerti yen saderma nglakoni Ngundhuh wohing
panggawe Ala becik dadi siji*

*Mula yen lagi sangsara Idhep-idhep nebus dosa
Leluhur duk semana*

*Aja pisan-pisan Mundhak ngebot-boti
Sing wus kondur ing ngayunan Saka karsane Hywang Widi*

*Hanane, kenane mung panalangsa Nyuwun-nyuwunake pangapura Kanthi pasrah
ing purba Wasisane kang Maha Kawasa*

*Mikul dhuwur mendhem jeroMikul jero mendhem dhuwurJero ing pangarsa
dhuwur pangajine*

*Leluhur pusaka waris eyang-eyang para Hyang
Hyang Hyang dewa BatharaLeluhur jengandika
Wisnoe W. Yk.24 Juli 1991*

Gambuh

*Mapan wis paringipun Pangeran mring para titahipun
Kang dumunung aneng Nuswantara JawaSadayane kang ginadhah
Margane kamulyanira*

Wisnoe W.

Yk.24 Juli 1991

(Wisnoe Wardhana, 1991)

Pada saat ritual *peningset* ini akan ada pembicaraan mengenai waktu pelaksanaan ritual pernikahan diadakan. Dalam istilah masyarakat Onggosaran dinamakan “*getheking dina* “ atau hari pelaksanaan ritual ritual perkawinan.

Pada saat yang bersamaan ritual *peningset* pihak keluarga calon pengantin putri sudah mentukan hari baik untuk melangsungkan pernikahan. Menentukan hari baik tersebut digunakan perhitungan Jawa yang disebut dengan “*petungan*” (numerologi) atau perhitungan menurut Jawa sebagai upaya untuk menghindari semacam disharmoni dengan tatanan umum alam yang hanya akan membawa ketidakuntungan. Mencocokkan angka kelahiran atau *wěton* (hari pasaran menurut perhitungan Jawa) untuk menentukan hari dan tanggal ritual perkawinan yang baik dan cocok, (Rizaluddin et al., 2021). Hal ini ditandai adanya petungan (numerologi) atau perhitungan menurut Jawa sebagai upaya untuk menghindari semacam

disharmoni dengan tatanan umum alam yang hanya akan membawa ketidakuntungan.

Petungan dilakukan dengan cara mencocokkan angka kelahiran atau *wěton* kedua calon mempelai pengantin untuk menentukan hari dan tanggal ritual perkawinan, (Simamora, 2022). *Petungan* dilaksanakan dengan harapan menjadi keberuntungan atau membawa berkah bagi pengantin, penyelenggara hajatan maupun pada khalayak umum. Dalam menentukan *petungan* keluarga pengantin putri akan meminta bantuan untuk menghitung *weton* kedua calon mempelai kepada ketua paguyuban Penghayat Kepercayaan “*Kejawen Oerip Sedjati*” tidak lain adalah Kamidjan atau Soedjono. Setelah menemukan hari baik menurut perhitungan dan terhindar dari segala mara bahaya maka ritual ritualeselanjutnya dilaksanakan adalah *getheking tanggal* yaitu ritual pada saat ritual pengantin digelar. Tetapi pada saat H-3 ritual perkawinan terselenggara, diadakan rangkaian ritual berupa *cethik geni*.

4. Cethik Geni

Cethik geni merupakan suatu ritual untuk pertama kalinya menyalakan api yang akan digunakan untuk menanak nasi atau disebut *adang*, *nggodog wedang* (merebus air untuk minuman) serta masakan lain untuk *slametan* serta menyediakan hidangan untuk keluarga dan yang *rewang* atau membantu dalam pelaksanaan ritual perkawinan. Pada ritual *cethik geni* dilakukan pembacaan doa yang langsung dipimpin oleh sebagai tanda pertama kali menyalakan api dalam jumlah relatif banyak atau *adang* dalam bahasa Jawa. *Cethik geni* dilakukan oleh pemangku hajatan dengan cara menyulutkan api pada tungku yang sudah diberi

dandang untuk mengawali menanak nasi yang disertai dengan doa. Makna cethik geni adalah perlambang memohon keselamatan dan kecukupan serta keberkahan didalam memasak untuk suguhan para tamu undangan yang akan di gunakan untuk upacara.



Gambar 4. 8 Sebagian Warga Onggosoran di depan Sanggar “Pamelengan Urip Sejati” Onggosaran Gititengah Borobudur”

Sumber: Dokumen Penulis, 2018

5. Taruban

Taruban berasal dari kata *tarub* singkatan (*Jawa jarwa dhosok*) *nata tan murub* (mengatur dan api menyala) atau *ditata dimen murub* artinya dihias agar tampak hidup, (Suwarna Pringgawidagda, 2006a). Pemasangan tarup diawali dengan selamat dan sarana, salah satunya adalah sesaji *tuwuhan*.. Ubarampe tuwuhan

berupa rangkaian tebu hitam atau disebut *wulung*, dua batang pisang raja lengkap dengan tandan buahnya, cengkir gading atau kelapa muda, daun keluih, daun andhong, daun girang, daun alang-alang daun apa-apa, padi, *kara*, daun *maja*, daun *dhadap srĕp*, daun *sirih*.



Gambar 4. 9 Ubarampe Tuwuhan Terpasang di Depan Rumah PamengkuGati

Sumber: Dokumentasi Penulis, 2018

Selain *tuwuhan* juga terdapat beberapa rangkaian *janur* atau daun kelapa muda berwarna kuning dengan berbagai varian untuk dijadikan penghias ruang pengantin.



Gambar 4. 10 Seorang Merangkai Janur Dibuat Keris-kerisan untuk diletakan di atas Bokor (Jambangan) sebagai pelengkap ritual ritual perkawinan

Sumber: Dokumentasi Penulis, 2018

6. Siraman

“Siraman” dari kata siram (bahasa Jawa) pengertian dalam bahasa Indonesia adalah memandikan calon pengantin agar calon pengantin bersih, suci lahir dan batin. Pelaksanaan siraman pengantin wanita dimulai dari menyiram kepala menggunakan air bunga setaman, menggosok badan dengan tepung beras tujuh warna yang dicampur dengan mangir, pandan wangi dan daun kemuning yang

sudah dihaluskan yang disebut *luluran* . Yang menyirami adalah para orang tua calon pengantin putri yang dituakan. calon pengantin putri didudukan di bangku yang diberi alas tikar baru dan daun-daunan (daun *opo-opo*, daun *keluih*, daun dhadap *srep*, daun *koro*, daun *alang-alang*), yang ditutup dengan kain batik. disajikan yaitu beberapa sesajen sebagai pelengkap upacara. Sebelum menyirami calon pengantin putri diawali dengan membaca *geguritan* atau puisi Jawa.

Suci

*Suci iku resik Suci iku nurani Suci iku asli
Resik iku ora kea ing rereged Murni nora kewoworaan
Asli sipat mula anane*

*Pindha mekaring sesekaran Mawar mlathi
kenanga kanthil Ngambar arum tuing batin
Seumebaring lerem tentrem Sareh-sareh semeleh
pekoleh*

*Tumanduk mring sok sopoa Janji isih
kanungsane Winisesa alusing budi*

*Suci mengku prabawa Prabawane kang murbengdumadi
Mula ing kana asale Asih samuning titah Samubarang katuju
Mring sukeng tyas mawening*

*Bayi lahir pan maksih suci Suci ing kawitan urip Sucia
tekeng pungkasane Iku kumudu kudune*

*Nging ing kanyatan
Akeh sandhungan memalane Dalasan ana sandhungan
nganehi Kabentus ing lawing
Kasandhung ing arata*

*Petungane patrap dedosan Apadene puja puji
leluhur*

*Tumanduk sak turun-turun
Ala becik dadi
warisan Mula mung kudu narima Muga
dhuwur wekasane*

*Ora susah semuci suci
Kaya yo yoa
Jebule lamisan pulasan Kang wigati halaku satriya
Mamayu hayuning bawana
Wruh ing sangan puran
Manungale kawula-gusti*

Mijil

*Sesuci trus ing lahir batin
Mulus satitahnya
Tansah aresik gumrining Kulina
atapabrata
ngrame
Sabar amomot yekti Sampurna ginayah*

(Wisnoe Wardhana, 1999)



Gambar 4. 11 Sesaji Upampan Siraman

7. Midodareni

Malam harinya orang berjaga semalam suntuk dengan Macapatan atau tembang tradisional Jawa, yang diawali, dengan pupuh dandanggula, mendahului dikeluarkan kembarmayang dari tempat temanten putri, untuk diletakkan di depan pelamin. Calon pengantin putri berdandan cantik didampingi oleh para keluarganya, duduk untuk menerima calon pengantin putra beserta para keluarganya. Calon pengantin putri menerima *srahan-srahan* dari calon pengantin putra berupa seperangkat kebutuhan calon pengantin putri. Pada ritual tersebut ditembangkan *macapat*.

Dandanggulo

Ratri iki kinayon mugi

*Dadya hayu kali sing sangsayaEntuk lebur
rubedane*

Nama wi kalpataru Miwah dewandaru puniki

Hantuk karsaning dewa Salugu kagaduh

Ratu miwah kang akrama Hingasta para widadara

widadariHandrer maring buwana

Alih bahasanya:

Malam ini smoga dilindungi jadi selamatlah bebas
gangguanhabis lebur penghalangnya yang namanya

pohon Kalpatarudan Dewandaru ini

mendapat kehendak Dewatalugunya digaduh

Raja atau temanten

Dibawa para Bidadara BidadariHadir di dunia

Dandangula “MIDODARENI”

*Yekti iki nugrahaning widi Aji sarat nambut
silakramaSrana kang kondur bakale Humoro
estri jalu
Dadya tedak turning wijiIlang salwireng
godha Putra tekeng putu
Ucap esthining wong tuwo Runtut atut tumeka kaki
lan niniHayem tentrem ariparu*

(Wisnoe Wardhana, 1999)

8. Saat Pernikahan

1. Ningkahan

Ningkahan atau pernikahan merupakan bagian paling sakral pada ritual perkawinan corak “*Kamajaya-kamaratih*”, karena pada saat inilah ritual peresmian menjadi suami istri dilaksanakan. Tata urutan ritual diawali pengantin putri berbusana dan make up pengantin dengan memakai busana Jawa, artinya kebaya dan konde Jawa, belum memakai busana corak *Kamajaya-Kamaratih*. begitupun calon pengantin putra, dengan busana memakai busana Jawa corak Yogyakarta. Pada ritual *Ningkahan* tersebut terdapat urutan tahapan yang tidak terdapat pada saat ritual *panggih*. Ritual ningkahan diawali dengan urutan sebagai berikut: Kedua calon mempelai duduk berjajar menghadap yang akan menikahkan, sebelah kanannya menghadap ke pusat duduk orang tua kedua calon mempelai. Sebelah kirinya duduk dua orang saksi dan di belakang duduk perias sebagai *pangembangan* atau pendamping calon mempelai. Pencatat *ningkah* tidak dihadiri oleh Pencatat Kantor Urusan Agama (KUA) tetapi menghadirkan petugas dari Catatan Sipil, dikarenakan perkawinan antar Penghayat Kepercayaan telah

tertuang pada UU No.23 Tahun 2006 dan PP No. 37 Tahun 2007 mengatur pernikahan penganut kepercayaan dan ditinjau kembali pada ketetapan Pasal 40 PP 40/2019.(Oktaviana & Prameswari, 2021). Konfirmasi identitas calon pengantin putridan calon pengantin putra.

- a. Pencatatan identitas pada selebar kertas pengesahan sebagai catatan pernikahan kedua mempelai yang disediakan oleh Organisasi Penghayat Kepercayaan “*Oerip Sedjati*”.
- b. Pembacaan identitas kedua mempelai dari lembar identitas.
- c. Pembacaan doa *Puja-puji Jawi*.
- d. Penyerahan emas kawin dari pengantin putra kepada pengantin putri dan disaksikan oleh para keluarga kedua mempelai.
- e. Penyerahan 5 Buku *Kejawen “Oerip Sedjati”* kepada kedua mempelai.
- f. Pengucapan teks janji *Prasetia Temanten* oleh mempelai secara bersamaan dan diiringi *sembah cakrakuncung* oleh mempelai pengantin, orang tua, saksi dan para tamu undangan yang menganut Penghayat Kepercayaan *Oerip Sedjati*.
- g. *Ningkah* dengan mengucapkan mantram nikah Jawa asli.
- h. *Dhahar klímah* (makan bersama) nasi dengan hati ayam satu untuk dimakan berdua.
- i. *Tampa kaya* atau penerimaan kewajiban kebutuhan dari suami kepada istri yang disimbolkan berupa kain mori yang di dalamnya terdapat kacang tanah, kedelai, jagung, gabah, beras, bunga staman, uang logam, dlingo-bengle.
- j. Para saksi menandatangani lembar pengesahan catatan *ningkah* yang selanjutnya akan dibawa ke Catatan Sipil Pemerintah Kabupaten Magelang untuk dimintakan

tanda tangan pejabat pemerintah sebagai pemeriksa.

- k. *Sungkeman* atau salaman dimulai pengantin putri diikuti pengantin putra, untuk *sungkem* kepada ibu dan bapak temanten putri, lalu kepada ibu dan bapak pengantin putra.
- l. Minum *rujak degan*, dimulai dari bapak pengantin putri lalu ibu pengantin putri, kedua mempelai dan dilanjutkan oleh bapak ibu pengantin putra atau *besan*.
- m. Puja-puji restu orang tua temanten putri berdiri di belakang sambil meletakkan telapak tangannya di pundak putrinya. Ibu merestui putrinya dengan *mantram* atau doa karena selanjutnya akan ikut suaminya.

Isi teks janji *Prasetya Temanten*

Prasetya Temanten

- 1. Saya akan menjalankan hidup sebagai suami istri yang setia, saling mencintai serta menghormati leluhur Jawa.
- 2. Saya akan membangun keluarga bahagia, sejahtera, dan laras.
- 3. Saya percaya akan *sangkan paraning dumadi* sebagai arahan manembah saya kepada Tuhan Yang Maha Esa.
- 4. Saya menghayati *manunggaling kawula Gusti* sebagai pensusucian hidup
- 5. *Hamemayu hayuning jagad* adalah darma hidup sayamelaksanakan budi luhur
- 6. Setia pada Pancasila secara murni dan konsekuen *Niyatingsun*



Gambar 4. 12 Pembacaan Doa Puja-puji Jawi

Sumber: Dokumentasi Penulis, 2018



Gambar 4. 13 Pengantin putri sungkeman kepada orang tua sebelum Ningkahan

Sumber: Dokumentasi Penulis, 2018



***Gambar 4. 14 Kedua Mempelai Melakukan Tahapan Sungkeman
PadaKedua Orang Tua Pengantin Putri Sebelum Ningkahan
Sumber: Dokumentasi Penulis, 2018***



***Gambar 4. 15 Kedua mempelai melakukan tahapan sungkeman
pada kedua orang tua pengantin putra sebelum ningkahan***



Gambar 4. 16 Tampa kaya atau penerimaan kewajiban kebutuhan dari suami kepada istri yang disimbolkan biji-bijian dan perlengkapan lain



Gambar 4. 17 Dhahar klímah (makan bersama) nasi dengan hati ayam satu untuk dimakan berdua.



Gambar 4. 18 Penyerahan 5 buku Kejawen “oerip sedjati” kepada kedua mempelai



Gambar 4. 19 Sembah “cakra kunci” permohonan kepada Yang Esadengan mengucap mantram (mantra = teks doa-doa berbahasa Jawa)



Gambar 4. 20 Pembacaan Mantram Ningkah oleh tetua penghayat kepadakedua mempelai disaksikan oleh para tamu undangan sebelum ritual *panggih* di mulai

1. *Panggih*

Panggih bertemunya pertama kali setelah resmi menjadi pasangan pengantin secara adat dan disaksikan oleh para keluarga dan tamu undangan. *Panggih* merupakan acara puncak dari rangkaian ritual perkawinan di Onggosaran Borobudur. Ritual *panggih* merupakan ritualpuncak bagi tradisi perkawinan di Onggosara karena dilaksanakan penuh kehormatan. Tanda-tanda kehormatan antara lain, tempat duduk pengantin baik putra maupun putri dipersiapkan secara khusus. Pengantin berbusana seperti *Dewa Kamajaya* dan *Dewi Kamaratih* yang turun dari Kayangan, seperti yang dituturkan oleh Kamidjan 12 April 2017.

Ritual panggih itu merupakan ritual yang sacral karena diperlihatkan oleh para tamu undangan, maka semua dipersiapkan sebaik mungkin, di yakini oleh kepercayaan kami, pengantin dipakaikan busana seperti Dewa dan Dewi masyarakat Onggosaran pada saat *panggih* akan dihadiri oleh *Dewa Kamajaya* dan *Dewi Kamaratih* (Kamidjan, 2017).

Pada hari yang ditentukan *panggih* segala sesuatu dipersiapkan dengan baik untuk menghindari dari kesalahan dan kekurangan. Busana yang dikenakan mempelai pengantin tidak seperti hari-hari biasanya. Pemakaian busana *Dewa Kamajaya* dan *Dewi Kamaratih* ditampilkan di atas pelamin layaknya pertunjukan, pada saat prosesi adat yaitu ritual *panggih*, wujud dari busana tersebut sederhana dan jauh dari busana gemerlap layaknya busana pengantin yang berlaku di masyarakat. Akan tetapi busana tersebut banyak menyiratkan makna, seperti yang dituturkan oleh Suranto, 24 Januari 2018 (Suranto, 2018).

Busana yang dipakai mempelai pengantin bukanlah busana yang gemerlapan seperti busana pada umumnya yang dipakai oleh para pengantin saat ini, bahkan sangat sederhana, tetapi menyiratkan makna yang dalam, sebagai contoh adalah keberdaan kain atau jarik yang dipakai pengantin adalah hasil membatik yang ditulis sendiri setelah mengikuti pembelajaran di Sanggar. Jarik tersebut bermotif *Groda* sebagai simbol kebesaran dan kegagahan, (Suranto, 2017).



Gambar 4. 21 Busana Pengantin Putra dan pengantin Putri dengan Busana Corak “Kamajaya-Kamaratih”.

Perlengkapan busana pengantin hampir mirip dengan busana tokoh pewayangan dalam tari karonsih atau busana kesenian wayang wong yang dipakai untuk tokoh Arjuna dan Sri Kandhi tetapi masih pada tataran sederhana, (Siyami, 2019). Busana tersebut sudah menjadi kebabakan dari tata busana yang diprakarsai oleh Rama Wisnu Yogyakarta (Yatmin, 2018).

Pada saat *panggih* berlangsung, kedua mempelai memakai busana yang tidak seperti biasanya dalam kehidupan sehari-hari. Para tamu undangan hadir dan memberikan penghormatan khusus pada saat *panggih* dilaksanakan, iringan gendhing-gendhing juga khusus untuk pelaksanaan *panggih*. Selama *panggih* tidak boleh disisipi acara lain, baik hidangan maupun hiburan, ritual *panggih* dilaksanakan secara agung dan khidmat.

Panggih diharapkan membawa keberuntungan karena di dalamnya terdapat suasana yang hikmat sehingga tata cara tidak hanya sekadar mempertemukan kedua pengantin di hadapan para tamu undangan tetapi juga merupakan sesuatu yang sakral karena di dalam *panggih* tidak diperkenankan mengeluarkan makanan ataupun mencicipi makanan dengan hidangan yang disajikan. Perpaduan gendhing iringan dengan suasana yang terbangun menjadi sesuatu yang sakral dan tidak sembarangan sehingga harus ditata sedemikian rupa. Pengantin melakukan tata cara tahapan yang dilakukan mulai dari awal hingga akhir diawali dengan arak-arakan kembar mayang, balangan gantal, pecah tigan dan *pondongan* yaitu pengantin putri digendong oleh orang tua atau bapak dan pengantin Putra.

2. Arak – arakan kembar mayang

Kembar mayang adalah rangkaian janur yang dipasang di sekeliling batang pisang berbentuk gunung dengan hiasan utama bunga pinang, ditambah dengan daun beringin, nanas, melati, padi, kapas, dan cengkir. *Kembar mayang* berjumlah empat buah yang melambangkan status kedua mempelai masih bujangan dan perawan. Acara ini *kembar mayang* dibawa oleh petugas yang membantu ritual lalu disentuh kepada kedua mempelai dan setelah itu dibuang oleh petugas yang sudah disiapkan, ke tempat tertentu dengan maksud membuang kesialan atau bencana. Kembar mayang yang dibuat oleh masyarakat Onggosaran tidak seindah kembar mayang dipakai untuk ritual perkawinan pada saat ini, namun menurut sang pemangku adat Kamidjan menyampaikan bahwa kembar mayang tidak hanya terbuat dari daun kelapa atau *janur* tetapi terbuat dari rangkaian berbagai dedaunan seperti *daun opo-opo*, *daun sri rejeki*, *daun bringin*, *daun kelor*, *daun blirik*, *daun sirih* dan rangkaian *janur* berupa motif *belalang*, *burung* dan *keris*, (Kamidjan, 2017). Rangkaian dedaunan tersebut di maknai sebagai sebuah permohonan kepada Yang Mahakuasa agar makna yang terkandung dalam dedaunan tersebut terkabulkan, sebagai contoh *godhong opo-opo* memiliki makna akan dilimpahkan segala apa pun yang dibutuhkan. Daun kelor sebagai penolak berbagai bala, daun beringin yang rimbun, dipercayai memiliki kekuatan sebagai tempat berlindung.



Gambar 4. 22 Kembar Mayang pada Uapacara Perkawinan Adat Onggosaran Borobudur

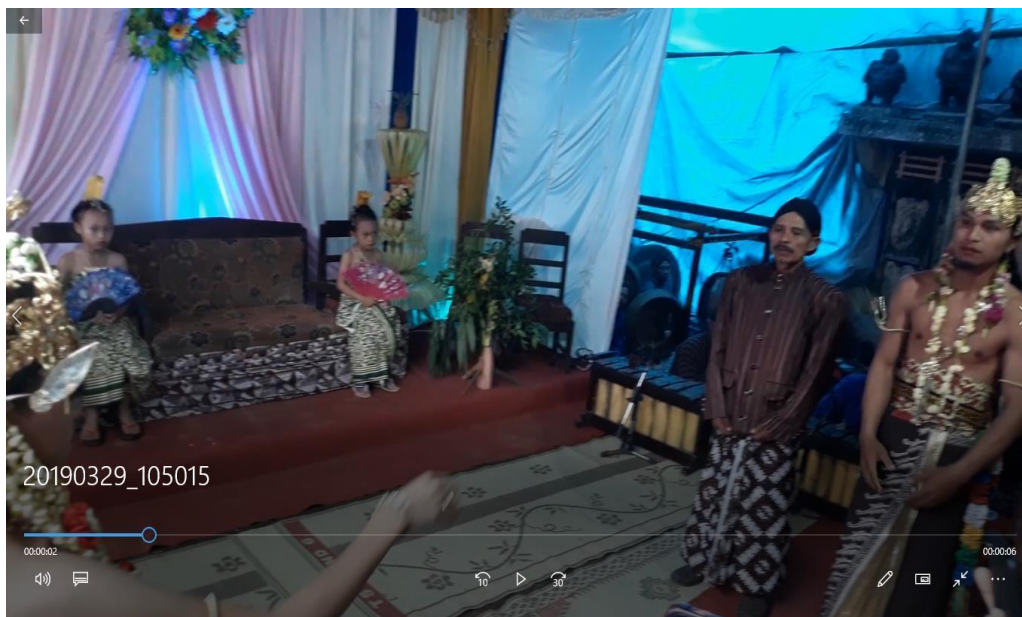
3. Uncal gantal

Uncal gantal atau melempar sirih, pengantin putra dan putri saling melempar lintingan sirih. Gantal, merupakan ubarampe yang dibuat dari daun sirih yang dibuat lintingan, di dalamnya terdapat daun sirih diberi jambe, diikat dengan benang lawe. Jumlah gantal biasanya 2 atau 4. *gantel* memiliki nama yaitu *gondhang asih*, adalah gantal yang dilempar oleh pengantin putra ke dada pengantin putri, sebagai lambang kasih sayang. dan *gondhang tutur*, gantal yang dilempar oleh pengantin putri ke kaki pengantin putra yang melambangkan kepatuhan istri terhadap suami. Balangan gantal artinya melempar gantal atau sirih yang digulung dengan isian sebelah buah pinang, lalu diikat dengan benang lawe. Balangan bantal

dilemparkan menuju area tubuh tertentu pengantin secara bergantian dari dahi, dada, dan lutut. Lemparan gantal pengantin putra ke dahi mempelai putri menyimbolkan harapan agar kelak bisa senantiasa menguatkan pikiran dan logika dalam mengatasi masalah di kehidupan pernikahan. Lemparan ini menjadi simbol penganti putra telah mengambil cinta mempelai perempuan. Begitupun lemparan mempelai putri ke mempelai putra ke arah dada memiliki harapan agar mempelai putra senantiasa menghadirkan kasih sayang dalam kalbunya. Makna tersebut adalah penghargaan agar suami bisa menjadi pengayom, pelindung dan pengaman yang penuh cinta kasih.



Gambar 4. 23 Sirih atau Gantal Gondhang Tuttur yang Dilempar Oleh Pengantin Putri Ke Kaki Pengantin Putra yang Melambangkan Kepatuhan Isteri Terhadap Suami



Gambar 4. 24 Uncal Gantal oleh Kedua Mempelai Pengantin

1. Ritual *Mrepeg Ponang Antigam*

Masih dalam suasana sakral, kedua pengantin berdiri saling berhadapan, juru paes mengambil telur dari bokor yang berisi kembang setaman yaitu bunga mawar merah putih, bunga kanthil dan bunga kenanga. Selanjutnya ibu *juru sumbogo* atau perias menyentuhkan telur ke dahi pengantin putra dan bergantian ke dahi pengantin putri, selanjutnya telur di jatuhkan dari atas tepat di lantai agar pecah, *ranupada* di ambil untuk di singkirkan agar tidak menghalangi langkah ritual selanjutnya kedua pengantin berdiri jajar menghadap ke panggung pelamin, pengantin putra ada di posisi sebelah kanan dan pengantin putri ada di sebelah kiri, keduanya *akekanthen asta* (bergandengan tangan) dalam hal ini jari kelingking kanan pengantin putrid bertemu dengan jari kelingking pengantin putra sebelah kiri dengan alasan keduanya bisa berjalan dengan gagah dan lancar, dilanjutkan ritual *pondhongan*.

2. Ritual *Pondhongan*

Pondhongan yaitu tahapan menggendhong pengantin putri yang dilakukan oleh ayah pengantin dan pengantin putra, ritual ini sangat di tunggu oleh masyarakat Onggosaran karena pada saat bersamaan, tamu undangan yang memiliki kepercayaan sama dan para kerabat yang hadir di tempat tersebut akan mengangkat kedua tangan di atas kepala lalu mempertemukan kedua telapak tersebut, seraya memohonkan doa kepada Yang Esa, inilah yang disebut dengan sembah “*Cakra Akekuncung*” . Hal inilah yang tidak dimiliki oleh ritual pada umumnya karena pengantin putri adalah simbol dari Dewi Kamaratih yang turun dari kayangan sehingga mendapatkan perlakuan istimewa untuk di *pondong* atau di pundi seakan-akan menjadi junjungan masyarakat dan berharap akan adanya kesuburan baik pada diri pengantin maupun pada masyarakat.



Gambar 4. 25 Pondhongan atau Pundhi Adalah Pengantin Putri Putri Digendong Oleh Orang Tua Atau Bapak dan Pengantin Putra

c. Pasca Perkawinan Adat.

Pasca ritual pengantin adat Kejawen corak “*Kamajaya-kamaratih*” yang dilaksanakan oleh masyarakat Onggosaran adalah ritual *boyongan*. Ritual *boyongan* adalah ritual memboyong mempelai pengantin dari rumah pengantin putri berpindah ke rumah pengantin putra. *Boyong* pengantin dilakukan pada hari bersamaan setelah ritual *panggih* atau beberapa hari setelah pengantin menginap di rumah pengantin putri. *Boyong* pengantin dilakukan berdasarkan musyawarah kedua keluarga. *Boyong* pengantin disebut juga *ngundhuh mantu* (mengambil mantu). *Ngundhuh mantu* dilaksanakan oleh pihak keluarga pengantin putra. Pelaksanaan ritual *boyong* pengantin dimulai rangkaian acara *wisudan talidharma*. *Wisudan talidharma* adalah ritual dalam rangka menyambut kedua pengantin bersama keluarga yang dilakukan di depan pintu masuk rumah. *Wisudan talidharma* dilakukan dengan cara ibu pengantin putra mengambil secangkir air putih untuk diminumkan kepada kedua pengantin. Selesai keduanya minum air putih, dipersilahkan untuk duduk di tempat yang sudah disediakan. Tetapi ada pula yang tidak memakai ritual *Wisudan talidharma* hanya menerima tamu dari pihak pengantin putra.

Para ritual *Boyongan* tersebut terdapat rangkaian acara :

1. *Wisudan tali dharma* di iringi gendhing Jawa menggunakan audio.
2. Pembukaan oleh *Panatacara* (MC berbahasa Jawa)
3. *Atur pambagyaharja* (sambutan tuan rumah)
4. *Srah tinampining* pengantin (menyerahkan kedua mempelai kepada pihak keluarga pengantin putra)

5. Menikmati hidangan bersama

6. Doa bersama sebagai penutup

Dengan mempelajari demografi untuk memperoleh pemahaman yang lebih mendalam pada bab-bab berikutnya tentang perubahan struktur drama sosial, performativitas, serta makna yang tersirat dalam ritual perkawinan adat Kejawen corak Kamajaya-kamaratih di Onggosaran Borobudur.

BAB V

DRAMATIK YANG TERBANGUN

**PADA RITUAL PERKAWINAN ADAT KEJAWEN CORAK “KAMAJAYA
KAMARATIH” DI ONGGOSARAN BOROBUDUR**

5.1 Kedekatan Ritual terhadap Drama Sosial

Kata “*ritual*” berkaitan dengan istilah ritual adat, yakni tingkah laku atau perbuatan yang terikat pada aturan-aturan menurut adat atau agama (KBBI, 2023). Istilah *ritual* merujuk (Petter Eckersall, 2020) pada tindakan yang terstruktur secara budaya dan berulang-ulang dengan tujuan eksplisit untuk (Berberovic, 2015). Dalam pemikiran Barat, ritual biasanya dianggap memiliki karakter sakral dan terlibat dalam lingkup tindakan dan pemikiran "religius" suatu budaya.

Ritual involves portrayal and performance, a performance space, and performers. It often includes the use of masks, makeup, costumes, dance, and music, and it often involves an audience in a highly participatory ritual (Berberovic, 2015).

Seperti ungkapan Berberovic, bahwa ritual merupakan penggambaran dan pertunjukan, pada sebuah ruang pertunjukan, dan adanya pemain yang mencakup berbagai perlengkapan seperti tata rias, kostum, tarian, topeng dan musik bahkan ritual juga melibatkan partisipasi penonton. Ritual juga secara khusus, memiliki makna, tujuan spiritual, sosial, budaya yang melibatkan tindakan fisik, kata-kata simbol, atau objek yang digunakan untuk menciptakan pengalaman, menghormati kepercayaan, tradisi, atau nilai-nilai tertentu. Morgan dan Brask dalam Berberovic berpendapat bahwa fungsi utama ritual dalam masyarakat tradisional adalah

pengesahan tatanan sosial yang masih ada, pemeliharaan integrasi masyarakat sebagai kontrol sosial, struktur otoritas apa pun yang ada dalam masyarakat menerima persetujuan kosmologis (Berberovic, 2015).

Pembahasan penggunaan kata dramaturgi sangatlah beragam, berbagai pendapat hingga sejarahpun mencatat keberadaanya, (Petter Eckersall, 2020) . Untuk menjangkau anekdot tersebut, penulis menukil sedikit teori *new historicisme* oleh sejarawan Greenblatt bahwa memahami sejarah dengan satu perspektif adalah tidak mungkin, sebab semua sejarah tergantung pada waktu masa kini atau kekinian, waktu di mana seseorang terkonstruksi (Moh Fathoni, 2013). Untuk menjangkau anekdot tersebut, penulis menukil sedikit teori *new historicisme* oleh sejarawan Greenblatt bahwa memahami sejarah dengan satu perspektif adalah tidak mungkin, sebab semua sejarah tergantung pada waktu masa kini atau kekinian, waktu di mana seseorang terkonstruksi.

Dramaturgi digunakan oleh dua bidang atau disiplin berbeda, pertama konsep dramaturgi jelas adalah seni drama dan teater, yang secara luas adalah seni pertunjukan dan seni-seni dramatik, yakni seni teater, seni tari, film, dan seni peristiwa (*performance art*), Yang kedua adalah konsep dramaturgi pembahasan tentang sosiologi dan kajian media, Kata dramaturgi itu sendiri, menurut Mary Luckhurst, berasal dari bahasa Yunani 'dramatourgia' yang semula berarti penulis naskah dalam bentuk dramatis (Mary Luckhurst, 2006). Erving Goffman dalam bukunya *Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Goffman menjelaskan bahwa dramaturgi merupakan sandiwara kehidupan yang disajikan oleh manusia, dan situasi dramatik tersebut seolah-olah terjadi di atas panggung sebagai dan

ilustrasi tersebut menggambarkan individu-individu dan interaksi yang dilakukan mereka dalam kehidupan sehari-hari (Dawe & Goffman, 1973)

Teori Goffman kehidupan sosial dapat dibagi menjadi “wilayah depan” dan “wilayah belakang”. Wilayah depan merupakan panggung sandiwara bagian depan (*front stage*) tempat pemain berperan atau bersandiwara. Front stage merupakan panggung yang terdiri dari bagian pertunjukan atas penampilan dan gaya, individu membangun dan menunjukkan sosok ideal dari identitas yang akan ditonjolkan dalam interaksi sosialnya. Sedangkan wilayah belakang adalah panggung bagian belakang (*back stage*) atau ruang rias tempat pemain bersantai, mempersiapkan diri atau berlatih untuk memainkan perannya di panggung depan. *Back stage* merupakan bagian tersembunyi dari pertunjukan untuk melindungi rahasia pertunjukan dan menjadi tempat individu tampil seutuhnya dalam arti identitas aslinya. Analogi teori ini menggambarkan ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur tidak tampil “apa adanya” di dalam kehidupan keseharian. Pertunjukan terbaiknya untuk mendapatkan citra yang baik pula dalam diri dan makna ritual tersebut (Moh Fathoni, 2013).

Dramaturgi dalam seni-seni dramatik secara umum adalah pembahasan tentang struktur suatu karya yang meliputi pembahasan tentang *plot*, karakter, tema, genre, dan gaya, yang oleh Letwin dan Stockdale dinamakan sebagai ‘arsitektur drama’ (Gusrizal et al., 2021) atau, dramaturgi juga dapat dilihat sebagai proses strukturasi dari suatu karya dramatik, yakni proses dengan mana plot, karakter, tema, genre dan gaya dari karya tersebut dibentuk melalui suatu proses penciptaan karya (Pramayoza et al., 2018). Dramaturgi, bahkan dapat diartikan sebagai suatu

cara berpikir, yakni suatu pandangan untuk mengukur ketepatan-ketepatan dari penggunaan berbagai bahan atau material dalam menyusun suatu karya seni dramatik (Pramayoza, 2020a). Sementara itu, dalam pemahaman sosiologi, kehidupan sehari-hari dipandang sebagai suatu drama (Budiman, 1994). Dengan demikian, dramaturgi dalam dramaturgi adalah sebuah konsep tentang cara manusia menata penampilan dirinya. Penampilan itu dipandang sebagai fenomena drama, karena seringkali berbeda antara panggung depan (*front stage*), yakni hal yang tampil di hadapan publik, dengan panggung belakang (*back stage*), yakni hal yang tidak dilihat oleh publik. Penataan penampilan diri tersebut tak ubahnya serupa para aktor, dengan maksud untuk menciptakan kesan karakter tertentu kepada orang lain dalam masyarakat sebagai ‘penonton,’ sebagaimana yang diinginkan oleh orang yang bersangkutan (I Made Bandem & Sal Murgiyanto, 1996)



Gambar 4. 26 Icosilune Web Schechner mengungkapkan pengaruh dinamis dan interkoneksi

Sumber: Schechner, 1988

Schechner dalam *Icosilune Web* bertujuan untuk mengetahui asal mula teater, dan kemunculan komedi dan tragedi. Tesis tersebut menyatakan bahwa tragedi dan komedi berevolusi dari ritual-ritual yang terjadi di negara Afrika, Pasifik, Asia. Tragedi berasal dari dithyramb, dan komedi berasal dari tarian lingga, yang keduanya muncul dari suatu "*ritual primitif*". Schechner tertarik pada kesamaan teater dengan ritual secara karakteristik, Schechner menyatukan beberapa kelompok pertunjukan seperti permainan, olahraga, teater, dan ritual. Semua ini memiliki empat kualitas penting seperti pengaturan waktu yang khusus, nilai khusus yang melekat pada objek, non- produktivitas, dan aturan. Kedekatan *ritual* terhadap drama memiliki akar yang dalam praktik dan ritus keagamaan. Konsep ini mengemukakan bahwa elemen-elemen dalam pertunjukan ritual seperti penampilan, tindakan, dan pemaknaan, memiliki keterkaitan dengan ritual keagamaan atau ritual (Kachel et al., 1983). Penelitian ritual perkawinan di Onggosaran dengan perubahan status suami istri.

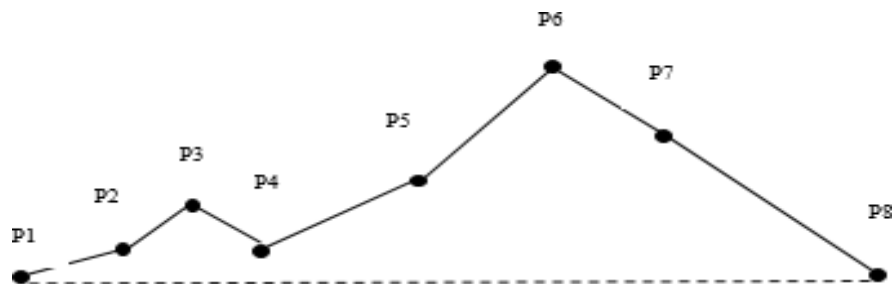
Borobudur ini menggunakan dramaturgi yang dikemukakan oleh George R. Kernodle, makapembahasan terdapat dua yaitu analisis struktur dan analisis tekstur. Struktur untuk menganalisis pertunjukan menjadi tiga bagian yaitu plot, karakter (penokohan) dan tema. Sedangkan Tekstur adalah analisis pertunjukan mencakup dialog, musik (*mood*) dan suasana, dan spektakel (Kernodle, 1985a). Analisis struktur dan tekstur pada upacara perkawinan adat di Onggosaran mengambil pada puncak *performativity* yaitu pada saat ritual *panggih* dianalisis dengan mempertimbangkan kaidah-kaidah dramaturgi.

5.2 Analisis Struktur

Struktur merupakan mekanisme antar hubungan unsur yang satu dengan unsur yang lain dan struktur ikut dalam membangun lakon, (Endraswara, n.d.). Hubungan dalam struktur tidak semuanya bersifat positif, seperti kesesuaian, keselarasan dan kesepahaman, tetapi juga ada unsur negatif, seperti konflik dan pertentangan. Kernodle membagi unsur struktur drama tersebut menjadi tiga yakni plot, karakter dan tema (Dewojati, 2012a).

a. Plot

George Kernodle mengatakan bahwa dalam sebuah karya drama plot adalah susunan kejadian-kejadian yang terjadi di atas panggung, (Kernodle, 1985b). Aristoteles dalam Harymawan membagi tangga dramatik terbagi empat tahap yaitu: protasis merupakan permulaan dimulai penjelasan tentang peran motif dan lakon, epitasio merupakan jalinan kejadian, catastasis merupakan puncak laku di mana peristiwa mencapai titik klimaks, dan catastrophe adalah penutupan (MRA. Harymawan, 1993). Bila rangkaian prosesi ritual perkawinan di Borobudur secara keseluruhan adalah tahapan peristiwa moment seseorang yang harus dijalani maka panggih merupakan tahapan protasis yaitu tahapan permulaan pada awal serangkaian upacara. *Panggih* merupakan rangkaian urutan peristiwa yang memiliki plot penekanan dan adanya hubungan peristiwa yang satu dengan yang lain, beralur jelas, logis, dan waktu dari awal, tengah atau akhir.



Gambar 4. 27 Grafik Plot Pada Ritus Ritual PERkawinan Di Onggosaran Borobudur Pada Saat “Panggih”

Ritus ritualperkawinan di Onggosaran pada saat “*panggih*” memiliki delapan poin plot dari gagasan Kernodle terperinci sebagai berikut,

P : plot

P1 exposition : pertemuan antara keduanya di altarpelaminan

P2 point of attack : saling berbalangan sirih (balangan gantal)

P3 incitting force : memecah telur (mrepeg ponang antigan)

P4 complication : pengantin putri di gendhong (*pondhongan*)

P5 minor clima : menuju pelaminan untuk menjalankan tahapan

lain seperti sungkeman (Jabat tangan oleh pengantin kepada orang tua), makan tumpeng (nasi dan lauk yang dibentuk mengerucut seperti gunung), minum air putih.

P6 conclusio : mempelai pengantin mendapatkan doa dari para tamu undangan dengan “sembah cakrauncung”.

P7 *denouement* : mempelai pengantin mengalami liminalitas

Tahapan plot pada ritus ritual perkawinan di terbagi menjadi tiga bagian yaitu tahapan awal memberikan sebuah informasi tentang pengenalan penokohan ditandai dengan pertemuan keduanya di altar pelamin, tahapan tengah menjelaskan terjadinya proses *balangan gantal*, *mrepeg ponang antigan*, *pondhongan* adalah tahapan yang mendebarkan karena kedua mempelai belum pernah melakukan dan diharapkan jauh dari kesalahan karena dimaknai sebagai tindakan sakral dan tahapan akhir adanya perubahan status dari masa lajang hingga sudah mempelai berdua.

a. Karakter (penokohan)

Para tokoh pemeran pada ritus perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur memiliki karakter protagonis dikarenakan pemeran memperoleh pengalaman bermain peran membawakan karakter yang cenderung positif. Hasil jawaban kuesioner secara terbuka, ada informan yang terpengaruh menjadi dua karakter yaitu antagonis dan protagonis. Informan menyatakan bahwa dua karakter tersebut bisa terjadi sesuai situasi dan kondisi. Terpengaruhnya karakter akibat adanya proses internalisasi nilai-nilai karakter tokoh peran kedalam diri pemain.

1. Penokohan memiliki empat kategori yaitu 1) ciri-ciri lahiriah: umur, bentuk tubuh, penampilan, pakaian; 2) ciri-ciri sosiologis: pekerjaan, pendidikan, hubungan, kedudukan di masyarakat; 3) tingkah laku : kebiasaan, pola tingkah laku, tata bicara; 4) pikiran dan perasaan pendirian, sikap, pola pikir. Pada kategori ini tokoh pengantin pada ritual perkawinan adat sudah tampak jelas bahwa tokoh secara lahiriah memiliki penampilan yang normal sebagai manusia yang memiliki kriteria tersebut di atas. Latar belakang pada demografi memiliki kesamaan dengan

data sebagai manusia yang memiliki ciri sosiologis.

2. Konstelasi Tokoh : hubungan antar tokoh. Hubungan persekutuan, hubungan pesaing, hubungan permusuhan. Hubungan antar tokoh masyarakat Onggosaran merupakan hubungan yang harmonis selaras dengan falsafah sinkretisme yang mereka anut.

3. Konsepsi tokoh : statis apabila tindakan tokoh tersebut tetap sama atau tidak ada perubahan, sedangkan dinamis apabila tindakan atau watak tokoh tersebut jelas berubah di dalam cerita. Pada konsepsi ini masyarakat tetap konsisten menjalani ritualritualsesuai dengan aturan-aturan yang sudah disepakati.

Para pemeran memperoleh nilai-nilai yang diperoleh dari peran yang dilakoni dalam ritus perkawinan yaitu, komunikatif, disiplin, peduli lingkungan, dan memiliki percaya diri. Proses internalisasi dari peran yang telah dilakoni memiliki aspek intelektual, mencakup aktivitas otak atas kemampuan berpikir seperti mengingat adanya urutan ritus ritual dan memahami makna yang terkandung dalam setiap adegan yang disampaikan oleh MC. Pemeran dituntut mampu menginterpretasikan perwatakan sebagai tokoh dewa dan dewi sebagai gambaran simbol kehidupan rumah tangga harmonis. Aspek emosional dalam membangun tokoh tampak pada kecerdasan emosional yang melibatkan perasaan, sikap, nilai, karena dilihat para tamu undangan maka segala kekurangan dalam peran diminimalkan. Tokoh adalah sesuatu yang menggambarkan bagaimana sesuatu terjadi dalam naskah (Kernodle, 1985b). Tokoh juga berfungsi sebagai penyampai ide pengarang yang berfungsi sebagai penggerak cerita. Mempelai berdua sebagai tokoh utama sehingga pada saat ritual berlangsung kehadiran

mempelai sangat ditunggu-tunggu serta menjalankan semua urutan ritual sebagai adegan. Keluarga yang terlibat dalam ritual adalah pemeran pembantu, tanpa adanya pemeran pembantu tidak ada pemeran utama. Personifikasi seolah-olah dewa *Kamajaya-kamaratih* membangun karakter penokohan sehingga keduanya diasumsikan sebagai dewa asmara yang membawa berkah bagi ritus yang sedang berlangsung.

b. Tema

Tema pada umumnya memiliki cakupan yang luas, sehingga para sastrawan menggolongkan tema ke dalam beberapa kategori seperti penggolongan dari sudut tingkat pengalaman jiwa menurut Shipley “Dictionary of World Literature” (1962:417) dalam N. Anggraini membedakan tema karya sastra ke dalam tingkatan yang paling sederhana ke tingkat yang paling tinggi, yaitu *man as molecule*, *man as protoplasm*, *man as socious*, *man as individualism*, dan manusia sebagai makhluk tingkat tinggi (*divine*) (Anggraini, 2019). Tema menurut Nur Sahid adalah dasar cerita (Sahid, 2016a). Tema adalah inti persoalan yang dijabarkan melalui alur, latar, penokohan, suasana dan gaya. Tema adalah sebuah ide dasar yang dipergunakan oleh pengarang untuk menuliskan karyanya (Dewojati, 2012a). Tema sebuah naskah meskipun bisa diformulasikan dengan satu kalimat, tetapi tidak berlaku pada secara eksplisit pada naskah drama (Kernodle, 1985a). Banyak tema dijabarkan secara implisit dari awal hingga akhir cerita. Tema dalam drama dapat terlihat melalui alur ataupun dialog. Tema dalam suatu lakon tidak selalu disampaikan secara langsung oleh pengarang, tetapi pada umumnya tema dikemukakan secara implisit. Istilah tema sering disebut dengan

istilah *premise*, yang berperan sebagai landasan pengembangan pola bangun cerita. Pengarang memasukan tema itu secara bersama-sama dengan kenyataan dan kejadian-kejadian dalam cerita. Dengan demikian, tema merupakan suatu unsur yang berfungsi sebagai pemersatu elemen-elemen cerita yang lain. Berdasarkan beberapa pokok pikiran di atas, dapat ditarik rumusan bahwa tema adalah masalah-masalah yang menduduki tempat yang khas dalam pikiran pengarang dan menduduki tempat utama dalam cerita serta tema juga merupakan tujuan cerita.

Tema sangat dekat hubungannya dengan nilai-nilai drama di mana keseluruhan makna dari drama itu tidak akan bisa dipahami dengan jelas jika temanya tidak dapat dipahami. Makna makna tersebut bersifat implisit tersimpan di dalam karakter-karakter

yang dimainkan seperti terjadi pada kekayaan terstruktur para aktornya, pada seting, bahkan penampilan yang tidak dapat diungkapkan dengan kata-kata, walaupun sebenarnya dramasebagai penggambaran dari nilai-nilai kehidupan nyata manusia.

Tema sebagai moral karena moral adalah kesimpulan eksternal yang rapi tentang lakon yang sudah dijalaninya. Tema terjalin dalam cerita drama dengan berbagai cara, bahkan kesatuan dasar dari sebuah drama dapat tergantung pada tema.

Man as socious, Shipley dalam Sayuti, 2000, tema sosial mencakup masalah yang berada di luar pribadi manusia sebagai makhluk sosial (S. A. Sayuti, n.d.).

Kehidupan bermasyarakat tempat interaksi manusia antar sesama dan lingkungan alam sehingga terdapat permasalahan yang menimbulkan konflik, hal inilah yang menjadi objek pencarian tema antara lain politik, ekonomi, pendidikan,

kebudayaan, perjuangan, cinta kasih, propaganda, hubungan atasan-bawahan, hingga ritual. Melalui perspektif performance art, ritus perkawinan corak *Kamajaya dan Kamaratih* di Onggosaran Borobudur merupakan kelompok makhluk sosial, yaitu makhluk yang hidupnya tidak terlepas dari pengaruh manusia lain dan dorongan untuk berinteraksi antar sesama dengan didasari atas kesamaan ciri dan kepentingan yang berbeda. Pada saat peristiwa berlangsung, ada sebuah gagasan pokok yang ingin disampaikan, baik berupa gagasan inti sebuah lakon atau gagasan minor sebagai penunjang gagasan pokok atau inti. Tema bisa disampaikan secara langsung atau tidak langsung karena lakon tidak terlepas dari permasalahan sosial yang sedang dialami manusia (Munazif, 2020).

Tema sebagai unsur implisit dalam karya sastra berada di dalam cerita. Tema tidak tertera secara langsung akan tetapi berada di dalam karya sastra tersebut. Tema tidak terpisahkan dengan karya sastra dan menjadi satu kesatuan dengan peristiwa-peristiwa di dalam cerita. Oleh sebab itu untuk mengetahui tema dalam sebuah karya sastra termasuk drama perlu dilakukan analisis tema. Nur Sahid memaparkan bahwasanya pengarang akan selalu memadukan tema bersama dengan fakta-fakta cerita dan alat-alat penceritaan sehingga tersusunlah sebuah cerita (Sahid, 2016a). Merujuk dari pernyataan ini sebelum seorang pengarang menulis sebuah karya sastra maka ia akan menentukan tema yang akan dijadikan tolak ukur dalam menyampaikan fakta-fakta cerita menjadi peristiwa-peristiwa yang menyusun cerita. Harimawan dalam Rahman, tema adalah rumusan inti sari cerita sebagai landasan dalam menentukan arah tujuan (Rahman & Islamy, 2022). Tema menjadi dasar dari sebuah karya sastra kemudian berkembang serta

mencapai tujuan untuk menyampaikan sebuah gagasan yang ingin digugah pengarang bahkan menjadi catastrophe bagi penikmatnya. Secara spesifik tema dalam drama amat sangat penting sebagai pijakan dalam sebuah drama. Herman J. Waluyo menyatakan bahwasanya tema merupakan gagasan pokok yang terkandung dalam drama. Tema berhubungan dengan premis dari drama tersebut yang berhubungan pula dengan nada dasar dari sebuah drama dan sudut pandangan yang dikemukakan oleh pengarangnya. Tema merupakan dasar pengembangan seluruh cerita, maka bersifat menjiwai seluruh bagian cerita itu (Ramadhan et al., 2019)

Dramatik yang terbangun pada ritual ritualperkawinan adat di Onggosaran memiliki latar kehidupan masyarakat Borobudur beserta mitos-mitos serta nilai spiritual yang ada di dalamnya. Sebagai kajian drama fenomena masyarakat tersebut memiliki tokoh sentral yaitu Dewa dan Dewi dalam sebuah cerita pewayangan yang mereka namai sebagai tokoh "*Kamajaya dan Kamaratih*". Sebagai tokoh keduanya memiliki karakteristik *psikologis* yang kompleks dan penuh konflik. Seperti kisah "*Kamajaya dan Kamaratih*" dalam *Kakawin Smaradahana* sebuah karya sastra Jawa Kuno dalam bentuk *Serat pupuh Tembang* ditulis oleh Mpu Dharmadja mengisahkan perjuangan cinta kasih yang penuh rintangan keduanya hingga dipertemukan pada kebahagiaan (Dharmaja, 1981). Melalui karakter tokoh tersebut dapat dianalogikan sebagai drama yang penuh dengan konflik batin. Realitas diri sebagai pengantin yang dipertemukan dengan pasangan, tetapi *sinkretisme* yang mereka yakini adalah menjadi sosok yang harus mampu menjadi symbol masyarakat kosmis. Pengantin berdua terperangkap

dalam psikologis kompleks, yang justru ‘menekan’ batinnya sendiri. Tahapan-tahapan pada prosesi perkawinan merupakan kejadian yang tidak dapat dipastikan sebagai realitas. sebab mempelai tidak dapat membedakan mana yang harus dilakukannya, apakah adegan pada ritual atau mitisme yang dipercayai masyarakat penyangganya.

Menurut Nurgiyantoro tema dibagi menjadi dua yaitu tema mayor (tema pokok cerita yang menjadi dasar karya sastra itu) dan tema minor (tema tambahan yang menguatkan tema mayor, tema mayor merupakan pokok pikiran atau pembicaraan dalam satu cerita dihadirkan berdasarkan atas konflik yang terjadi. Konflik tersebut dapat terjadi antara manusia dengan Tuhan, konflik manusia dengan lingkungan dan konflik manusia dengan manusia itu sendiri, sedangkan tema minor adalah pokok bahasan kecil yang dirangkai menjadi tema sentral atau tema mayor terdapat dalam teks lakon berbabak sebagaimana pada drama (Nurgiyantoro, 2018).

Ritual perkawinan adat di Onggosaran dapat dianalisis tema dalam drama dijabarkan berdasarkan pembagian tema. Adapun tema mayor dari drama tersebut adalah keseimbangan kedua mempelai sebagai seorang manusia yang berpikir logis dan menentang bentuk-bentuk mitos yang dianggapnya hanya sebagai cerita tradisional yang diwariskan kepada masyarakat Onggosaran Borobudur secara turun-temurun dan diyakini. Bagi mempelai mitos-mitos tersebut tidak logis atau mustahil yang berlebih atas kejadian-kejadian mistis yang terjadi menurutnya hanyalah akibat keyakinan akan kesuburan tanah sebagai masyarakat agraris saja. dapat pada psikologis di mana mempelai mengalami kondisi psikologis yang tidak

stabil, pada satu sisi mempelai memegang teguh pemikirannya yang selalu dilandasi oleh sesuatu yang logis akan tetapi di sisi lain mempelai merasakan sesuatu yang tidak logis datang dan seperti terasa nyata. Hal ini terungkap pada pernyataan pengantin putri bernama Putri pada tanggal 7 April 2019

“Saya merasa takut dan grogi pada saat berlangsung ritualPanggih ada semacam tidak percaya atas kehadiran dewa-dewi yang turun dari langit pada tubuh saya, tetapi ada juga rasa kehadiran sesuatu dalam tubuh hingga berdampak kaki saya berat melangkah, dan saya merasa cantik entah barangkali karena saya jarang sekali bermake-up. Dan yang peling membuat saya takut adalah apabila setelah ritualelesai tidak turun hujan, padahal masyarakat sudah banyak berharap akan datangnya hujan usai ritualini” (Putri:2019).

Tingkatan tema dilihat dari alur dan peristiwa mengenai daur hidup seseorang, memiliki sisipan nasihat yang disampaikan oleh MC dan para peraga lain, memberikan gambaran tentang kehidupan berumah tangga yang diharapkan memiliki keharmonisan bagaikan dewa-dewi asmara yaitu *Kamajaya* dan *Kamaratih* maka tema tersebut terdapatbeberapa tingkatan yaitu tema fisik, tema tingkat sosial, tema dan tema tingkat divine.

Penggambaran sebagai tokoh dalam pewayangan *“Kamajaya-kamaratih”* adalah sepasang pengantin pada ritus perkawinan tersebut seakan-akan menjadi raja dan ratu terbukti dengan busana dan make up yang dipakainya pada saat itu bukan kebiasaan yang dipakai, serta pelayanan yang dilakukan oleh para pendukung ritualtidak seperti hari- hari biasa, karena pada saat ritual berlangsung semua dilayani oleh orang-orang sekitar pendukung upacara, maka tema pada ritus perkawinan adat *Kejawen* corak *“Kamajaya- kamaratih”* di Onggosaran Borobudur adalah *“Raja dan Ratu sehari”*.

5.3 Analisis Tekstur

Munculnya tekstur pada saat naskah dimainkan di atas panggung, perwatakan tokoh menampak diri, dialog menjadikan teks tertulis terdengar, wujud masalah atau konflik terjadi pada saat aktivitas berlangsung, (Soemanto, 2001a). Selanjutnya tekstur terdiri dari dialog, suasana hati, spektakel disajikan bersama-sama dan tidak terpisah-pisah, (Kernodle, 1985b). Tekstur dalam pementasan drama diciptakan oleh suara, imajinasi bahasa, *mood* (suasana) panggung yang kuat, properti/materi pentas, materi cerita, warna, gerakan, setting, dan kostum. Kekuatan utama naskah drama adalah dialog sebagai representasi lakuan dan tokoh-tokoh yang menampilkan dialog-dialog (Y. Yudiaryani, 2007). Tekstur dalam dialog dapat dijumpai dalam *haupttext*, sedangkan mood dan spectacle biasanya ditemukan dalam *nebentext* (Hidayahtulloh, n.d.)

b. Dialog

Kernodle, dialog merupakan elemen penting dalam drama, plot, tokoh dan tema merupakan elemen-elemen penting dalam membentuk tekstur, (Kernodle, 1967). Dewojati juga mengemukakan bahwa secara universal, dialog dalam drama berfungsi sebagai wadah bagi pengarang untuk menyampaikan informasi-informasi, menjelaskan fakta, atau ide-ide utama (Dewojati, 2012b). Dapat dikatakan bahwa dialog merupakan wadah bagi penikmat atau penonton untuk menangkap informasi, kejelasan fakta atau ide-ide utama. Selain dialog di dalam drama terdapat pula monolog atau dalam pengertian awal ialah berbicara sendiri, monolog merupakan lawan dari dialog. Martin Buber dalam Peters, Michael menyampaikan, ada dua modus kesadaran, interaksi, dan keberadaan yang melaluinya seseorang terlibat dengan individu lain dan realitas yaitu yaitu

Ich-Du (dialog) dan *Ich-Es* (monolog) (Peters & Besley, 2021). Dialogisme Buber berasumsi bahwa komunikasi manusia melibatkan interaksi dari berbagai perspektif.

Habermas ' S dalam "*Theory of Communicative Action and the Theory of Social Capital*" menyatakan bahwa percakapan merupakan cita-cita regulatif yang kuat dan dapat mengarahkan pada kehidupan praktis dan politis (Bolton, 2005). Idealnya percakapan merupakan kesempatan situasi setiap orang memiliki kesempatan secara efektif untuk mengambil yang tidak dibatasi kekuatan argumentasi yang berperan pada saat berbicara. Kategori dialog dalam asumsi Habermas komunikasi argumentatif, rasionalitas komunikatif, dan ruang publik (Bolton, 2005). Dialog didasari teks naskah dalam drama, pada sebuah ritual ritual bila tidak terdapat teks, maka aturan atau prosedur tata ritual itulah yang harus ditaati (Genep, 2015b). Pada pada ritus perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur terdapat aturan-aturan yang mengikat pada urutan berjalannya upacara, hal inilah yang dapat dianalogi sebagai teks dialog. Dialog pada dasarnya bukan bentuk komunikasi yang mengharuskan tanya-jawab, tetapi dialog adalah hubungan sosial dengan aspek emosional dan komunikasi. Faktor emosional dalam dialog meliputi kepedulian, kepercayaan, penghargaan, rasa hormat, kasih sayang, dan harapan (Kong et al., 2000).

Dialog yang terjadi pada pada ritus perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur sebagai sebuah hubungan sosial yang tidak hanya sekedar bentuk komunikatif tanya jawab, tetapi mengarah pada hubungan sosial yang melibatkan para pesertanya upacara. Dialog tersebut terjadi pada saat

upacar *panggih* digelar dan yang terjadi adalah kontak komunikasi antara seorang pembawa acara atau MC ketika membawakan acara, tampak dialog tersebut melibatkan nilai-nilai dan emosi tertentu, seperti kepedulian, kepercayaan, rasa hormat, penghargaan, kasih sayang, dan pengharapan sekalipun hanya dialog satu arah, tetapi kesan perkataan dapat diterima oleh audiensi. Menurut Lorimer, audiensi merasakan (*make sense*) media sebagai sebuah produk budaya sebagai interpretasi atas apa yang mereka baca, lihat dan dengar, (Rowland Lorimer, 1994). Proses interpretasi tersebut terjadi ketika komunikasi yang terjalin antara audiens dengan dialog mampu memberikan makna tersendiri atas ritus perkawinan adat yang dilakukan masyarakat Onggosara dalam konteks sosial. Dialog yang ditampilkan dalam ritus perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih*” di Onggosaran Borobudur adalah dialog yang memiliki kecenderungan emosional, diksi berkarakter menggambarkan suasana hati.

Wacana tutur dialog dalam ritual perkawinan Jawa dibawakan oleh *panatacara* atau MC berbahasa Jawa, mengedepankan estetika seperti keindahan, tuturan yang memiliki nilai jual pewara, pengembangan dan pelestarian bahasa susastra (Suwarna, 1988). Dialog tersebut didominasi gaya bahasa yang memiliki estetika wacana ritualpengantin Jawa meliputi fraseologi, ungkapan, gaya bahasa, dan diksi estetis. Dialog yang dipakai merupakan tuturan wacana ritualpengantin Jawa merupakan register dalam komunikasi. Estetika dialog yang disampaikan oleh *panatacara* atau MC berbahasa Jawa bukan tidak bertendensi pada maksud tertentu dan bukan berarti arutan tata ritual tersebut dapat dipandang sederhana, melainkan mengandung makna yang dapat diselidik di baliknya. Antara *haupttext* (dialog

tokoh) dan *nebentext* (teks pembantu) menjalin suatu komunikasi sehingga menghasilkan makna yang langsung ditangkap oleh audiensi. Jalinan teks pokok dengan teks pembantu ini dapat dipahami pada dialog ketika terjadi kehadiran mempelai di pelamin tampak panatacara memberikan aba-aba kepada audiensi untuk mengangkat dan merapatkan kedua tangan di atas kepala yang dinamakan “*sembah akekuncung*”. Dimaknai sebagai ungkapan penghormatan kepada kedua mempelai yang dipercayai sebagai Dewa-dewi “*Kamajaya-kamaratih*”.

c. Mood dan Suasana

Kernodle, terciptanya mood yang ada dalam drama melibatkan banyak unsur antara lain, mood akan terbangun apabila dia berhubungan dengan unsur-unsur yakni spectacle, dialog, dan irama dalam drama (Kernodle, 1985b). Mood dalam naskah dramadapat diteliti melalui *nebentext*. *Mood* pada ritual ritual perkawinan adat bervariasi tergantung pada budaya, tradisi, dan preferensi individu yang terlibat dalam ritual tersebut. Mood adalah konstruksi atau interpretasi yang muncul dari seseorang saat berada pada peristiwa tertentu dan menentukan respons afektif yang diterima (Velten, 1968). Untuk mengupas mood diperlukan psikologi berkenaan emosi, karena suasana hati adalah keadaan afektif. Tinjauan literature oleh Mano Raj & Rr tentang kematangan emosi seseorang yang berhubungan dengan mood atau konseptual lainnya sangat memengaruhi kepercayaan diri terhadap peristiwa tertentu, (Mano Raj & Rr, 2015).

Suasana hati biasanya digambarkan memiliki valensi positif atau negatif. Dengan kata lain, banyak faktor yang memengaruhi suasana hati, yang menyebabkan efek positif atau negatif yang diterima orang lain. *Mood* berbeda dengan temperamen

atau ciri kepribadian yang lebih bertahan lama, karena *mood* bisa cepat pudar karena pengaruh situasi *mood*. Suasana hati atau *mood* adalah keadaan internal dan subyektif tetapi seringkali dapat disimpulkan dari gesture tubuh dan perilaku lainnya.

Pada ritual perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih*”, terdapat beberapa karakteristik berdasarkan pengakuan suasana *mood* yang melibatkan responden, 1). Pengantin pria dan pengantin wanita, 2). Orang tua dan keluarga dekat, 3). Para tokoh “*Kejawen*” , 4). Masyarakat penyangga ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur.

Tabel 5. 1 Tabel Mood Peserta Ritual Perkawinan Adat

Variabel	Pra Upacara Perkawinan Adat	Saat Ritual Perkawinan Adat	Selesai Ritual Perkawinan Adat
Pengantin pria dan pengantin wanita	Antusiasme	Liminalitas	Reagregation
Orang tua dan keluarga dekat	Antusiasme	Ambiguitas persepsi	kebahagiaan estetik
Para tokoh “ <i>Kejawen</i> ”	Sugestivitas	Verbalitas spontan	kebahagiaan Estetik
Masyarakat penyangga ritual perkawinan adat	Antusiasme	Kekerabatan	Kebahagiaan Moral

Pada tahap awal persiapan ritual perkawinan, mood bisa mencerminkan antusiasme dan kegembiraan baik yang tampak oleh mempelai maupun keluarga dan teman-teman yang terlibat dalam mempersiapkan *artistic* maupun perlengkapan upacara. Pengaruh para pemuka agama untuk menyakinkan tahapan-tahapan ritual yang harus dilalui menjadi tampak sakral karena setiap tindakan yang dilakukan disertai dengan gestur yang memiliki makna ritus.

Pada tahap ritual berlangsung liminalitas terjadi pada diri mempelai. Liminalitas merupakan proses psikologis transisi melintasi batas yang disebut "limen" ambang atau peralihan (Turner, 2019). Di mana mempelai pengantin memisahkan satu ruang ke ruang yang lain seperti ambiguitas dari status jejak dan perawan menjadi mempelai berdua. Ambiguitas persepsi merujuk pada situasi di mana interpretasi atau pemahaman seseorang terhadap suatu pesan atau stimulus menjadi tidak jelas atau tidak pasti (Adelhöfer et al., 2019). Ambiguitas persepsi pada saat ritual perkawinan berlangsung merujuk pada diri orang tua mempelai beserta keluarga, pada situasi di mana orang-orang yang terlibat dalam acara tersebut memiliki penafsiran yang berbeda mengenai harapan, doa dan makna yang memengaruhi tindakan selama prosesi berlangsung. Verbalitas spontan adalah kemampuan untuk mengungkapkan diri secara spontan dengan kata-kata atau ucapan tanpa persiapan atau perencanaan sebelumnya, (Slamecka, 1966). Ucapan spontan tentang harapan terkabulnya doa-doa, memberikan harapan kepada mempelai juga kepada audiensi, tampak pada mood yang terbangun para pemangku adat pada saat ritual dilaksanakan.

Pada tahap awal persiapan perkawinan, *mood* bisa mencerminkan antusiasme dan

kegembiraan keluarga dan teman-teman yang terlibat dalam mempersiapkan segala sesuatu untuk hari istimewa itu. Mereka berkolaborasi dan bekerja sama untuk mengatur segala detail, termasuk dekorasi, makanan, dan pakaian, dengan tujuan menciptakan atmosfer yang indah dan berkesan. *Mood* terbangun khidmat dan khusyuk, terdapat pada saat ritual sakral seperti pembacaan mantra kepada leluhur, pengikatan janji perkawinan, menghadirkan situasi spiritual. Audien terikat rasa dengan nilai-nilai adat dan tradisi yang dijunjung adat tersebut. Selain itu kebersamaan dan persatuan antar keluarga terjalin sebagai ikatan kekerabatan yang kuat mencerminkan kehangatan, keakraban, dan keramahtamahan antara keluarga mempelai. Terakhir, *mood* dalam ritual perkawinan adat sering kali melambangkan harapan dan optimisme masa depan cerah bagi pasangan yang menikah. Perkawinan dipandang sebagai awal dari sebuah perjalanan hidup bersama penuh kasih sayang, dukungan, dan pengertian. *Mood* tercermin dalam senyuman, tawa, dan bahagia yang melingkupi suasana perkawinan adat.

d. Spektakel.

Spectacle disebut sebagai aspek-aspek visual sebuah lakon, terutama *action* fisik para tokoh di atas panggung (Kernodle, 1985b). *Spectacle* juga dapat mengacu pada pembabakan, tata kostum, tata rias, tata lampu, dan perlengkapan yang lain. *Spectacle* juga dianggap menjadi salah satu unsur yang sangat menghidupkan dan menjadi bagian penting dalam pementasan drama (Dewojati, 2012b).

Spektakel atau *mise en scène* memiliki pengertian sebagai berikut: (1) Spektakel gerakan atau tindakan fisik seorang tokoh di atas panggung terdiri dari unsur-

unsur *visual*, yaitu skeneri, kostum, rias, cahaya, gerak *pantomime*, *actor*; (2) Spektakel digunakan aktor untuk menyampaikan perasaan, pikiran dan watak tokoh biasanya oleh sutradara digunakan untuk menyusun tindakan secara fisik dan akting bisnis tokoh, keluar masuk aktor, pengelompokkan aktor, memilih kostum dan rias, dan memilih ruang panggung sesuai dengan penafsiran naskah; (3) Spektakel adalah ruang *visual* yang dapat disimbolkan melalui suara atau unsur pemanggungan lainnya; (4) Spektakel dapat digunakan untuk meyakinkan tindakan tokoh melalui peempatan skeneri, tata lampu, permainan aktor, tata kostum yang tepat; (5) Spektakel dapat membantu diksi mengungkapkan cerita. Spektakel dapat lebih meyakinkan dibanding dengan kata-kata, karena dibantu oleh penyutradaraan, keaktoran, dan penataan artistik.

Kernodle memberikan ilustrasi betapa pentingnya menghadirkan Machbeth dan Lady Machbeth dalam jubah-jubah indah, duduk di atas takhta yang indah, dengan para hadirin, terompet, panji-panji, saat menandakan kemenangan mereka (Dewojati, 2012a; Kernodle, 1985a).

Spektakel dapat dipahami yaitu berbagai peralatan yang disebutkan dalam teks, khususnya *nebensache*, (Soemanto, 2001b). *Spectacle* juga mengacu pada pembabakan, kostum, tata rias, tata lampu, dan perlengkapan yang lain. Secara garis besar dapat dipahami *spectacle* adalah apa yang terlihat di atas panggung. Beberapa hal yang perlu dipertimbangkan dalam penataan artistik adalah lokasi, ekspresi, atraktif, kejelasan, kesederhanaan, keamanan, kepraktisan, dan organis (Soemanto, 2001b).

Terkait dengan spektakel yang ditemukan dalam ritual *panggih*. Spektakel

(*Spectacle*) dijelaskan sebagai sesuatu yang menarik untuk dinikmati terutama dengan melihatnya. Dalam ritual *panggih*, spektakel tidak hanya sesuatu yang dilihat tetapi segala hal yang dirasakan oleh pancaindera. Panggung dengan segala properti, busana yang dipakai para pemeran, iringan bunyi *gendhing* dari para *wiyaga* dan alunan suara *waranggana* menjadi sesuatu yang sangat menarik perhatian para pelaku dan penonton ritual. Suasana yang terkesan penuh kesakralan merupakan spektakel yang paling menonjol dalam sebuah ritual *panggih*.

Komponen berbagai unsur yang terdapat dalam struktur maupun tekstur pada saat sebuah pertunjukan berlangsung tidak muncul secara terpisah satu sama lain tetapi merupakan satu entitas. Kesatuan inilah yang mampu menampilkan apa yang oleh masyarakat dikenal sebagai ritual *panggih*.

BAB VI

PERFORMATIVITAS RITUALPERKAWINAN ADAT *KEJAWEN*

CORAK “KAMAJAYA-KAMARATIH” DI ONGGOSARAN

BOROBUDUR KABUPATEN MAGELANG

6.1 RitualPerkawinan Adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih* dalam sudut pandang “*as*” *performance*.”

Ritualperkawinan adat corak “*Kamajaya-kamaratih* dipandang dari sisi “*as*” *performance* sebagai sebuah proses yang terus berjalan dan berubah serta terjadi karena interaksi dari berbagai pihak yang berada dalam tatanan masyarakat secara keseluruhan. Oleh karena itu, sebuah *performance* memiliki hubungan kompleks dengan seluruh unsur pendukung. Pendukung *performance* tidak hanya berupa segala macam organisme hidup tetapi juga ideologi masyarakat penyangga yang terlibat di dalamnya seperti:

1. Keberlanjutan budaya menjadi sarana untuk menjaga dan meneruskan tradisi dan budaya yang telah ada. Ideologi ini menekankan pentingnya mempertahankan warisan budaya leluhurnya seperti tatanan adat istiadat, tarian, iringan, dan busana yang dipakai.
2. Persatuan keluarga, ritualperkawinan adat dianggap sebagai momen penting untuk menyatukan keluarga. Ideologi ini menggaris bawahi arti penting hubungan keluarga dengan masyarakat dan menganggap perkawinan sebagai alat untuk memperkuat ikatan sosial dan keluarga.
3. Nilai-nilai keagamaan, ritual perkawinan adat memiliki elemen keagamaan yang menekankan pentingnya kesucian, berkat, dan persetujuan dari entitas kepercayaan

ataudewa-dewi tertentu dalam mengikat ikatan perkawinan.

4. Simbolisme dan makna ritual perkawinan adat dipenuhi dengan simbolisme dan makna. Ideologi menekankan pentingnya menghargai dan memahami setiap langkah ritual perkawinan adat, seperti adanya lambang, persembahan, atau tindakan simbolis.
5. Mempertahankan nilai-nilai sosial, ritual perkawinan adat mencerminkan nilai sosial oleh masyarakat kesetiaan, tanggung jawab, gotong royong, atau keterkaitan generasi, semua ideologi ini menekankan pentingnya mempertahankan nilai-nilai luhur melalui ritual perkawinan adat (Sarjino, 2018).

Ritual passage rites ini sebagaimana sebuah ekspresi seni dibentuk dan dipengaruhi oleh letak geografis. Korelasi antara upacara, seni dan kebudayaan disampaikan oleh Ki Hajar Dewantoro, untuk menyentuh aspek cipta, rasa, karsa itu dibutuhkan standar kompetensi untuk mengembangkan acuan berkesenian, karena kedudukan kesenian di dalam kebudayaan selalu terpakai sebagai ukuran untuk menetapkan rendah tingginya kebudayaan sesuatu bangsa termasuk ritual di dalamnya (Uswatun Nurhayati, 2019).

Baik ritual maupun ekspresi seni adalah unsur penting dalam kebudayaan, keduanya mencerminkan identitas, nilai-nilai, dan tradisi suatu masyarakat atau kelompok. Pengaruh lingkungan terhadap ritual dan ekspresi seni dapat meliputi beberapa faktor, seperti geografis, sosial, politik, agama, dan sejarah. Lingkungan geografis suatu wilayah dapat memengaruhi jenis ritual yang dilakukan masyarakat, seperti ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur. Pengaruh lingkungan tidak akan selalu menghasilkan

bentuk atau intensitas yang sama dalam ritual dan ekspresi seni, tiap-tiap hal memiliki makna masing-masing tergantung pada konteks dan faktor lain dalam perkembangannya. Lingkungan dalam konteks *performance*, adalah tempat dimana sebuah peristiwa pertunjukan (*performance*) berlangsung. Lingkungan mencakup pula semua elemen atau bagian yang membentuk peristiwa drama adalah merupakan sebuah bagian yang hidup. Hidup dalam arti bahwa unsur-unsur dimaksud bisa berubah, berkembang, memiliki kebutuhan dan keinginan atau memiliki potensi untuk menampilkan serta menggunakan kesadaran diri.

Performance sebagai "is" merujuk pada aksi atau tindakan yang terjadi di hadapan penonton. Dalam hal ini *performance*, dianggap sebagai suatu peristiwa yang terjadi secara nyata dan langsung, melibatkan kehadiran fisik dan kegiatan yang dilakukan oleh para pelaku atau seniman. *Performance*, sebagai "is" adalah menyoroti pengalaman estetika dan komunikasi yang terjadi antara pemain dan penonton. Ini melibatkan aspek-aspek seperti gerakan tubuh, *visual*, *vokal*, dan interaksi dengan lingkungan sekitar.

Di sisi lain, ini *performance* sebagai "as" merujuk pada representasi atau interpretasi simbolik yang terkandung dalam aksi atau tindakan tersebut. *Performance* sebagai "as" menekankan makna dan pesan yang ingin disampaikan melalui ekspresi artistik. Ini melibatkan elemen-elemen seperti narasi, simbol, metafora, dan konteks sosial atau budaya yang memengaruhi pemahaman dan interpretasi *performance* (Richard Schechner, 1994).

Richard Schechner menyampaikan bahwa pokok bahasan studi pertunjukan adalah makna pertunjukan yang penampilannya yang terdiri dari

beragam elemen bersinggungan tumpang tindih, dari yang memisahkan dan sekaligus menyambung elemen-elemen tersebut, (Schechner, 1988). Pertunjukan berpusat pada wujud aktivitas manusia beserta norma dan maknanya dan terus mengalami perubahan (H. Yudiaryani, 2015).

Penjelasan ini menegaskan bahwa ini *performance* seni pertunjukan memiliki dimensi nyata yang terjadi dalam konteks waktu dan ruang yang nyata ("is"), serta dimensi simbolik yang mencerminkan pesan dan makna yang lebih dalam ("as").

Keduanya saling berkontribusi untuk menciptakan pengalaman seni yang komprehensif dan bermakna bagi pemain dan penonton. Pernyataan tersebut menunjukkan bagaimana "*as*" *performance* melihat masyarakat melalui rangkaian inisiasi perkawinan adat di Onggosaran Borobudur menawarkan sudut pandang yang memiliki implikasi tertentu.

Ritual atau ritualebenarnya adalah tingkah laku yang biasa saja tetapi kemudian diberikan kepentingan dan arti khusus melalui pemadatan, melebih-lebihkan, pengulangan, dan rima. Pada konteks keagamaan, ritual sering kali digunakan untuk menghormati dewa, entitas spiritual, dan untuk memperkuat ikatan sosial dalam komunitas. Tidak ada yang istimewa pada sebuah upacara, tetapi ketika terjadi transformasi dari tingkah laku keseharian menjadi sesuatu yang berbeda dan memiliki makna, inilah yang disebut *multi interpretable*.

Jika demikian jelaslah *performance* tampak memiliki symbol dan makna kebenaran dan kebohongan dalam waktu yang bersamaan, serta pencarian legitimasi, bahkan menurut Schechner, sebuah *performance* bisa berupa perayaan

yang menakutkan (Richard Schechner, 1994).

6.2 Perspektif Ritual Perkawinan Adat Kejawa corak “Kamajaya-kamaratih

Berbagai perspektif realitas masyarakat memaknai perkawinan sebagai kebutuhan dan legalitas dalam menapaki tahap inisiasi bagi pasangan yang melangsungkannya. Kebutuhan dan legalitas terdapat berbagai aspek seperti religi, publikasi, eksistensi diri, menghibur, liminal, ruang komunal, pendidikan.

1. Religi

Ritual perkawinan sebagai sesuatu yang diharapkan berlangsung sekali seumur hidup, maka ritual dirancang dengan memperhatikan setiap aspek dan menghindari kesalahan agar tercipta menjadi sebuah ‘*pertunjukan*’ yang menghasilkan citra harmonis bagi kehidupan selanjutnya. Pada kajian agama-agama (*religious studies*), term ritual biasanya didefinisikan sebagai pengulangan sengaja dilakukan secara konvensional dalam bentuk gaya dan tindakan tertentu yang memiliki makna khusus (Robert S. Ellwood & Terj., 2008). Semua agama dan kepercayaan di masyarakat memiliki ritual yang dilakukan baik secara rutin maupun sewaktu-waktu tergantung kebutuhan dan berdasar pada ideologi masing-masing. Ideologi kepercayaan terhadap Tuhan Yang Maha Esa dianut masyarakat Onggosaran Borobudur adalah merupakan kepercayaan kebudayaan yang diyakini sebagai suatu usaha dan tata cara beragama untuk menyelaraskan kosmos dalam mendekati diri kepada yang Mahakuasa. Ideologi tersebut mengajarkan adanya mistis Jawa yaitu “*Sangkan paran, Manunggaling Kawula Gusti dan Memayu Hayuning Jagat*” yang artinya mengajarkan bahwa manusia berasal dari Zat Tuhan

dan kembali ke asalnya, kesatuan yang tak dapat terpisahkan dengan Tuhan, dan kewajiban membuat dunia selamat (R. Wiryapanitra, 1979).

Ketiga falsafah ini di implementasikan dalam kehidupan sehari-hari melalui 9 perilaku yang disebut *sangang lakuning urip*, meliputi pribadi, bebrayan, ekonomi, politik, ngelmu, ketuhanan, falsafah, ideologi dan mistik. Tatanan hidup sebagai orang Jawa yang menjadi pedoman hidup dan inilah yang dinamakan *Kejawen* (Suwardi Endraswara, 2018). Menurut Wardhana *Kejawen* mengajarkan kesembilan di atas terbagi menjadi dua keseimbangan kebudayaan fisik yaitu pribadi, bebrayan, ekonomi, politik adalah *kagunan* sedangkan kebudayaan *psikis* adalah ngelmu, ketuhanan, filsafat, ideologi, mistik (Wisnu Wardhana, 1994). Konsep *Kejawen* memiliki arti mempertanyakan perjalanan hidup manusia dalam mencapai kesempurnaan yang haqiqi dan sejati, artinya bahwa manusia dalam bertindak, berperilaku, bekerja merupakan pengabdian darma sebagai hamba yang Mahakuasa. Berpedoman ideologi tersebut memengaruhi pola-pola kehidupan masyarakat Onggosaran Borobudur hingga mewujudkan dalam kehidupan sehari-hari seperti ritual perkawinan adat *Kejawen*

corak “*Kamajaya-Kamaratih*” yang di gelar pada ritus inisiasi dengan memanjatkan doa.

Wujud doa tersebut selain berupa rangkaian kata, dan mantra, juga berbentuk benda-benda dan tindakan yang memiliki makna tertentu. Ritual perkawinan tersebut merupakan usaha praktis untuk menjawab kecemasan terhadap serba ketidakpastian hidup berkaitan dengan alam raya, seperti tidak

memiliki keturunan, dijauhkan dari rezeki, menimbulkan musibah, permusuhan, perceraian, kematian. Semua itu merupakan kesatuan yang digerakkan oleh daya-daya transenden yang mereka yakini dan dapat dialaminya. Meski ritual perkawinan bersifat praktis, bukan berarti mereka membolehkan adanya pelanggaran yang menetapkan aturan perkawinan.

Serat *Triman* menyebutkan adanya aturan untuk ritual perkawinan yang dilakukan selama beberapa hari. Pertama, terdiri dari ritual sebelum perkawinan sebagai persiapan; kedua, pelaksanaan perkawinan yang di dalamnya terdapat *panggih* dengan segala rangkaianannya; dan ketiga, ritual yang mengakhiri perkawinan sebagai penutup. Rangkaian ritual perkawinan adat “Kamajaya-Kamaratih” merupakan puncak acara dari rangkaian sebelumnya, diawali dengan *Wa Ningkah* yaitu kesanggupan dan kesediaan kedua mempelai untuk saling menerima serta penandatanganan oleh Catatan Sipil yang dihadirkan beberapa saksi, acara ini dibacakan serangkaian *Geguritan Jatukrama* (puisi berbahasa Jawa untuk pasangan calon suami istri). Dilanjutkan Janji Temanten diucapkan dengan sembah *Cakrakuncung*, selanjutnya Mantra Semburan *Temanten, Tanpa Kaya, Dhahar Klimah*, baru ritual *panggih* temanten, yang terdiri dari *balangan gantal* (saling melempar sirih), *mecah ponang antigan* (memecah telur yang dilakukan oleh juru sumbogo atau perias dengan menjatuhkan sebutir telur hingga pecah di antara dua mempelai), *wijikan* (mempelai perempuan membasuh kaki mempelai laki-laki). Rangkaian *panggih* Adat *Kejawen* corak “Kamajaya-kamaratih” di Onggosaran

Borobudur, meskipun memiliki nuansa kebudayaan dan adat istiadat yang kuat, tetapi tetap mencerminkan nilai-nilai religius yang mendasarinya, tampak pada rangkaian dimulai pada niat dan persiapan kedua mempelai dengan niat yang kuat untuk menjalani perkawinan dengan penuh ketulusan, tanggung jawab, dan cinta kasih. Mempersiapkan segala perlengkapan dan tempat yang akan digunakan dalam ritual *Panggih* seperti adanya *slametan* atau selamatan pada hari hari sebelum acara dimulai, menyediakan berbagai keperluan *sesajen*, pembacaan berbagai *mantram* meliputi permohonan ampunan, petunjuk, keberkahan, serta kelancaran perjalanan hidup bersama kedua mempelai oleh seorang tokoh agama atau sesepuh dengan seluruh rangkaian acara.

Peristiwa perkawinan itu merupakan tiga buah rentetan magis yang bertujuan untuk menjamin ketenangan (“Koelte”), kebahagiaan (“Welvaart”) dan kesuburan (“Vruchbaarheid”). Ketika seseorang telah melakukan perkawinan diharapkan dapat memperoleh ketenangan lahir batin, bahagia dan memperoleh keturunan dengan tujuan membentuk keluarga yang bahagia dan kekal (Dimas Dwi Arso, 2018)

2. Publikasi

Panggih dilakukan sebagai ajang publikasi bagi kedua mempelai bahwa dirinya adalah pasangan sah suami istri, walau secara *esensial* sebenarnya setelah ijab qabul sudah resmi (Suwarna Pringgawidagda, 2006b). Ritual *panggih* Adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur merupakan jalinan komunikasi yang terbentuk antara keluarga pengantin putra dengan keluarga pengantin putri untuk mempertemukan dua insan saling mengikatkan diri

dalam status *resmi* yang disaksikan oleh para tamu undangan. Sebagai sebuah ajang publikasi, ritual perkawinan adat dapat memiliki beberapa manfaat sebagai pelestarian budaya dapat menjadi sarana yang efektif untuk melestarikan budaya dan tradisi lokal, nilai-nilai dan praktik budaya dapat dilestarikan dan diteruskan kepada generasi mendatang.

Sebagaimana pendapat Gustami, suatu karya seni memiliki kekuatan menyampaikan pesan kehidupan, yang biasa tersimpan di balik wujud fisiknya (Gustami, 2007). Sebagai karya seni, ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya- kamaratih* di Onggosaran Borobudur memiliki kekuatan berdialog dengan penikmatnya, mampu membangkitkan komunikasi antara seniman dengan penikmatnya. Komunikasi yang terjalin pada saat ritual berlangsung di ruang publik mampu menyampaikan pesan moral kepada masyarakat penyangganya, sehingga ritual perkawinan adat di ruang publik bukan hanya berfungsi sebagai nilai estetis sebatas individualis, akan tetapi karya yang mampu berbicara persoalan moral, sosial, budaya dan pendidikan. Ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur di tinjau dari perspektif sebagai publikasi adalah rangkaian ritus yang menyentuh persoalan komunikasi seni, baik secara personal maupun kelompok. Secara personal, sebagai publikasi diri yang butuh pengakuan bahwa perhelatan sudah dilaksanakan dan mempelai mendapatkan legitimasi pasangan suami istri. Secara kelompok sebagai gambaran untuk ekspresi atau aktualisasi diri yang merupakan perwujudan pada pencapaian tujuan tertentu yang diperjuangkan.

Ritual perkawinan adat menjadi daya tarik bagi masyarakat yang ingin

menyaksikan serta ikut mendoakan kepada mempelai, bahkan ritual perkawinan adat dapat berkontribusi pada pengembangan ekonomi local seperti pendayagunaan barang-barang dan perlengkapan upacara. Melalui publikasi ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur, baik melalui media tradisional maupun media sosial, membangun kesadaran budaya yang dapat diperluas ke luar komunitas local, dengan harapan membantu menghilangkan *stereotip* negatif dan mendorong saling pengertian antar budaya yang ada di lingkungan masyarakat. Sebagai ajang publikasi upacara ritual perkawinan adat, *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur dapat memperkuat identitas yang membangun rasa kebanggaan dan kepercayaan diri dalam budaya dan tradisi yang unik, serta memperkuat ikatan sosial di antara masyarakat penyangganya.

3. Eksistensi diri

Perkawinan dilaksanakan melalui 3 cara yaitu 1) secara agama atau kepercayaan; 2) secara hukum dan UU; 3) secara hukum adat (Santoso, 2016). Perkawinan dalam hukum adat dilaksanakan manusia berkaitan dengan perasaan, kesadaran dan pandangan hidup. Perkawinan tidak hanya mempertemukan antara laki-laki dan perempuan untuk membina kehidupan berumah tangga, tetapi menurut hukum adat perkawinan juga merupakan urusan kedua belah pihak, kerabat, dan juga merupakan urusan masyarakat, bahkan sekarang merupakan urusan negara. Sepakat dengan pernyataan Kamidjan bahwa "Perkawinan itu itu tidak hanya sebatas keinginan dan kemampuan mengawinkan mempelai pasangan, tetapi juga mengawinkan keluarga, bahkan menikahkan kepada

masyarakat” (Kamidjan, 2017).

Eksistensi diri, adanya keinginan sikap untuk diakui keberadaannya, dengan melalui ritual perkawinan, kedua mempelai mendapatkan pengakuan resmi dari masyarakat hal ini memberikan perasaan validasi dan keabsahan terhadap hubungan mereka.

Perkawinan adalah perayaan cinta dan komitmen antara dua individu, melalui ritual perkawinan, mempelai menunjukkan komitmen mereka satu sama lain di depan keluarga, teman-teman, dan komunitas mereka maka dapat memberikan perasaan kedekatan emosional dan keamanan. Perkawinan juga merupakan simbol pembentukan keluarga baru, menjadi anggota keluarga yang sah dan mengidentifikasi diri sebagai individu yang dewasa dan bertanggung jawab. Peningkatan status sosial seseorang dapat meningkat setelah menikah dan tonggak kedewasaan dalam kehidupan seseorang yang memberikan perasaan prestise dan penghormatan dari masyarakat sekitar.

4. Menghibur

Performance studies atau kajian penampilan pendekatan interdisipliner yang mempertemukan berbagai disiplin, antara lain kajian sejarah, kritik sastra, antropologi, antropologi tari, linguistik, etnomusikologi, folklore, semiotika, teater, dan koreografi, Dua tokoh terkemuka dari disiplin *performance studies* adalah antropolog Victor Turner (1990) dan (Schechner, 2013b). *Performance studies* menekankan pentingnya untuk mempelajari pengalaman atau penampilan sebagai suatu proses penampilan mewujud di dalam ruang, waktu, konteks sosial,

dan budaya masyarakat pendukungnya. *Performance* memiliki tiga unsur pokok, yaitu: (1) penampilan merupakan peristiwa, yang secara ketatatauan longgar, bersifat terancang (tempat, waktunya, pesertanya dan aturannya) yang membedakan penampilan dari peristiwa lain yang terjadi secara kebetulan; (2) sebagai sebuah interaksi sosial, maka penampilan ditandai dengan kehadiran secara fisik para pelaku peristiwa dalam sebuah ruang fisik tertentu, dan (3) peristiwa penampilan terarah pada penampilan keterampilan dan kemampuan olah diri, jasmani dan rohani. Lebih tegasnya, peristiwa penampilan selain melibatkan "performer" dan para pemain juga melibatkan "audience" atau penonton (Simatupang, 2013).

Sebagai bentuk pertunjukan ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur menampilkan performansi yang menghibur sebagai wujud kreativitas estetis untuk menarik animo penonton dalam hal ini adalah para tamu undangan dan masyarakat sekitar, meskipun dalam penampilannya masih dalam bentuk ritual. Bila dicermati masih terdapat adegan-adegan pada tiap tahap urutan pada ritual *panggih* perkawinan adat.

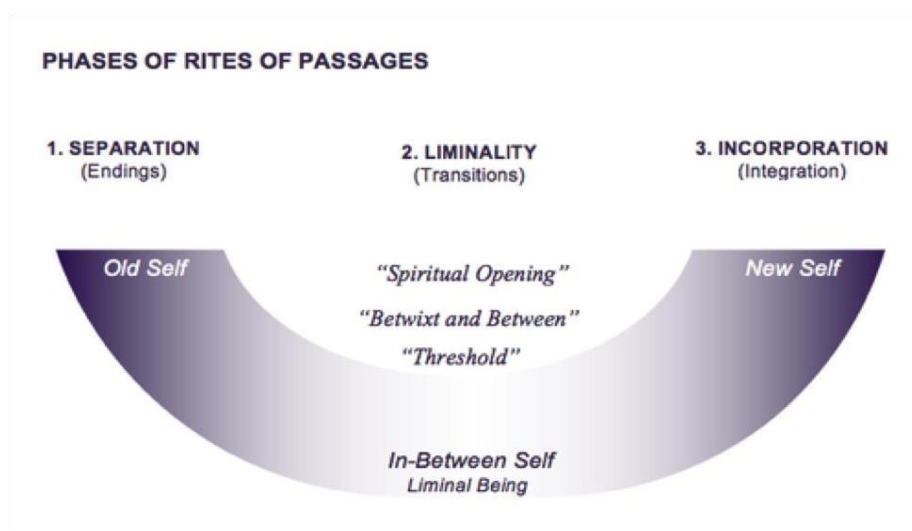
Karya seni masa lampau yang berfungsi sebagai ritual kepercayaan, bisa saja mengalami perubahan makna pada zaman sekarang bukan sebagai ritual lagi. Perubahan makna tersebut disebabkan komunikasi sosio-budaya telah mengalami perubahan. Pada zaman prasejarah kesenian lebih didekatkan kepada ritual keagamaan. Sedangkan pada zaman sekarang kesenian lebih didekatkan kepada nilai estetis, hiburan bahkan kepada ilmu pengetahuan. Ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur, melayani kepentingan ritual dan kepentingan hiburan, keduanya saling memengaruhi, dan

bersanding menunjukkan eksistensinya.

5. Proses Liminal

Van Genep, menganalisis aktivitas ritus inisiasi secara umum berdasarkan data etnografi dari berbagai suku bangsa. Rangkaian ritus yang terjadi dalam kehidupan manusia merupakan *life circle rite* (Genep, 2015a).

Victor Turner seperti halnya Van Genep memosisikan proses ritual ke dalam tigatahap pemisahan, ambang dan penyatuan kembali (*separation, liminal* atau *margin* dan *reintegration*), (Turner, 1969). Turner menganggap proses ritual tidak dipandang sebagai sesuatu yang terpisah, tetapi merupakan bagian liminal yang berfungsi sebagai transisi di antara dua status. Suatu keadaan di mana seseorang dipisahkan status, kedudukan dan apa pun yang melekat ditanggalkan pada tahap ini sebagai proses menyongsong status baru (Saputra, 2016).



Gambar 6. 1 Bagan Proses Liminalitas

Sumber: Turner, 1969

Berdasar pendapat di atas, proses yang terjadi pada ritual *panggih* pada ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur dapat dijelaskan sebagai berikut:

a. Ritus pemisahan (*Rites of separation*)

Ritus pemisahan merupakan peralihan dari dunia fenomenal ke dalam dunia yang sacral, suatu keadaan di mana subjek dipisahkan dengan masyarakat, status, kedudukan atau apa pun yang melekat ditanggalkan pada tahap ini. Subjek ritual dipisahkan dari masyarakat sehari-hari, dunia yang terbedakan (Winangun, 2012).

Alunan gendhing *Kodok Ngorek* dan *Munggang* yang mengiringi *dhauping* pengantin atau pertemuan kedua pengantin di depan *ranupada* menjadikan batas pemisah antar kehidupan sehari-hari mereka dengan tatanan tertentu yang hanya berlaku selama ritual *panggih* dilaksanakan. Iringan yang disajikan dengan menggunakan pendekatan pengolahan suatu materi gendhing bertujuan menghasilkan suasana *renggep* dan *nges*. Istilah *nges* digunakan untuk menyatakan dicapainya suasana dramatis dengan tepat dan serasi, sesuai dengan adegan yang berlangsung sehingga memengaruhi pendengar dan penonton. Sedangkan *renggep* membangun suasana yang semarak, menyenangkan dan mempesonakan para pendengar atau penontonnya. Semua ini dipadukan dengan harapan ritual yang dijalani oleh kedua mempelai saat perkawinan, menimbulkan rasa yang sesuai dihati para tamu yang sekaligus sebagai pendengar lagu (F.Xaveria Diah K, 2009).

Peristiwa ini menjadi tanda bahwa serangkaian ritual *panggih* telah

dimulai, orang yang melibatkan diri dengan proses ritual mulai menempatkan diri dalam kerangka ritual. Selama ritus pemisahan ini, orang-orang yang hadir pada ritual dikondisikan secara sadar atau tidak sadar dalam lingkungan ritual yang makin lama makin kental. Dengan mendengarkan *narasi pengantin* dengan menggunkakan .

Bahasa Jawa (panatacara) yang disampaikan pembawa acara pada saat adegan *uncal gantal, mrĕpĕg ponang antigan* dan *wijakan* membuat peserta ritual makin terpisah dengan rutinitas keseharian. Pikiran dan perasaan mereka pada saat seperti ini akan terfokus terhadap ritual yang berlangsung.

b. Masa ambang (*Liminal*)

Ketika semua status lamanya terlepas, seseorang memasuki tahap yang disebut tahap *liminal*, saat subjek ritual mengalami keadaan lain dengan dunia fenomenal. Subjek berada dalam keadaan ambigu, tidak di sini atau di sana, mengalami keadaan di-tengah-tengah (Turner, 1969) .Pemisahan dengan keadaan keseharian baik dalam hal tempat, waktu, dan aturan menyebabkan sebuah *pertunjukan* memiliki aturan-aturan tertentu yang seringkali berlawanan dengan keadaan sehari-hari. Oleh Turner keadaan ini disebut sebagai keadaan bebas struktur, suatu keadaan di mana aturan-aturan berbedadengan keadaan sehari-hari (Winangun, 2012). Dalam keadaan *liminal* para peserta ritual sebenarnya telah dimulai saat mereka mulai terfokus hanya pada rangkaian ritual dan tidak lagi memikirkan hal lain. Perenungan-perenungan terhadap makna ritual merupakan refleksi mereka dan menghasilkan peningkatan eksistensi diri (Winangun, 2012). Sedangkan puncak *liminalitas* terjadi pada saat rangkaian acara *panggih*

dilaksanakan terdiri dari tiga rangkaian yaitu *uncal gantal*, *mrěpěg ponang antigan* dan *wijikan*.

Pada saat itulah terjadi masyarakat yang bebas struktur, hal-hal yang tidak terjadi pada kehidupan keseharian pada saat itu terjadi. Kehadiran para tamu undangan sebagai penonton yang terdiri dari berbagai kalangan menyaksikan adanya ritual *panggih*. Mereka menempati tempat duduk yang disediakan tidak memedulikan batas-batas kelas sosial, ras dan jenis kelamin.

Di hadapan publik dan peserta ritual, pengantin yang dipimpin oleh *juru sumbogo* melakukan gerak isyarat ritual untuk menimbulkan “abreaksi”, yakni suatu pelepasan energi afek dan mengundang kekuatan adikodrati agar hadir di tengah-tengah mereka untuk mendengarkan maksud dari makna dan permintaan harapan yang mereka sampaikan. *Panggih* dalam ritual perkawinan dilakukan bukan sekadar kenyataan keindahan ataupun estetika tetapi merupakan persoalan jalan keselarasan dengan kosmos. Melalui *panggih*, tercapai pengalaman khusus dalam religius. Saat berbalangan *gantal* atau sirih pengantin mampu mengasosiasikan semua kemampuan kedalam aksi dramatis dan karakter yang dimainkan. Sehingga tindakan yang *ritus* ini mendapat proyeksi pandangan penonton tentang sasaran balangan sirih tepat pada sasaran atau meleset dari dugaan. Juga pada saat adegan *mrěpěg ponang antigan* merupakan tindakan yang membutuhkan kepekaan dan konsentrasi diri dalam perasaan yang mendalam. Beragam kombinasi emotif yang terjadi pada diri penonton apakah *telur pecah* atau justru sebaliknya menggelinding di kaki para penonton. Semua terjawab setelah diketahui adanya telur tidak bulat lagi sebagai pertanda pengantin berdua akan *mecah nalare*.

Adegan *wijikan* yang dilakukan oleh pengantin putri membasuh kaki pengantin putra adalah tindakan yang tidak dilakukan dalam keseharian untuk dipertontonkan. Bagi pengantin putri menyiratkan sebuah awal kesetiaan baktinya yang diwujudkan dengan tindakan membasuh atau menghilangkan kotoran yang melekat pada suaminya. Dalam ritual *panggih* seseorang merasakan adanya kesamaan antar pribadi, membangun dan memperkuat solidaritas. Dengan ritual *panggih*, seseorang mendapatkan kembali kekuatan dan motivasi baru untuk hidup sehari-hari dalam masyarakat. Ritual *panggih* memiliki tujuan agar mendapatkan keselamatan serta kebahagiaan dalam membina rumah tangga. Ritual *panggih* diharapkan para peserta ritual mampu merefleksikan ajaran-ajaran yang terkandung di dalamnya (Winangun, 2012).

Setelah menyaksikan ritual *panggih* peserta berharap hasil yang didapat membawa pengaruh positif bagi kehidupan mereka selanjutnya. Perubahan yang terjadi dalam diri peserta ritual merupakan bentuk transformasi, memengaruhi seseorang secara permanen.

c. Ritus penyatuan kembali (*Rites of reintegration*)

Tahap *liminal* diakhiri dengan penyatuan, merupakan pengintegrasian kembali dengan masyarakat keseharian. Segala aturan yang terjadi pada fase *liminal* kembali kepada aturan-aturan keseharian, para peserta ritual kembali pada kesadaran terhadap status masing-masing. Dalam kondisi *limen*, pengantin berdua berbeda dari anggota masyarakat lainnya. Keadaan maupun perlakuan terhadapnya bersifat antistruktur. Semuanya dikondisikan serba berkebalikan. Yang sebelumnya tidak berdandan, pada saat ritual *panggih* mengenakan busana

dan *make-up* serta perlakuan yang istimewa. Perlakuan bisa dilihat dari cara berjalan menuju altar perkawinan dan didampingi oleh beberapa pemeran lain. Suasana yang tadinya hiruk pikuk berubah tenang dan hanyut dalam iringan *gendhing*.

Pada tahap *reintegration* orang-orang atau masyarakat tidak lagi berkumpul untuk melihat seseorang berbalangan sirih, memecah telur dan membasuh kaki. Mereka menyempatkan diri untuk datang dan duduk menyaksikan peristiwa yang tidak begitu berarti dalam keseharian, bahkan bisa dikatakan keanehan bila dilakukan tidak dalam konteks ritual. Maka seseorang akan mendapatkan eksistensi dirinya ketika harus kembali dan menyatu pada posisi semula sebagai masyarakat. Dengan menjadi anggota masyarakat maka segala aturan yang berlaku harus ditaati. Mempelai-pengantin pada tahap *liminal* diakhiri dengan penyatuan kembali dengan masyarakat dengan menyangandang status yang baru, mereka kembali menjadi anggota masyarakat biasa layaknya anggota lain.

Secara khusus, Turner membahas *liminalitas* sebagai bagian terpenting proses ritual. Pada bagian tersebut muncul apa yang disebutnya sebagai *komunitas* yang dapat diartikan sebagai persekutuan yang terjadi dalam fase *liminal*. Komunitas muncul pada saat periode *liminal* pada masyarakat yang tidak memiliki struktur maupun yang memiliki struktur yang tidak terbedakan. Tahap *liminal*, subjek ritual tidak hanya mengalami situasi ambigu tetapi juga secara kolektif mengalami bentuk sosialnya, (Winangun, 2012). Hal ini menjelaskan mengapa pada saat terjadi pertemuan pada ritual *panggih*, batas-batas kelas, jenis kelamin dan kelompok untuk sejenak hilang. Hilangnya batas sosial tersebut disebabkan

karena proses liminal juga memengaruhi konstruksi yang membentuk pelapisan sosial. Pada saat itu, lapisan sosial ikut hilang seiring proses *liminal* yang sedang berlangsung. Oleh karenanya, sekat-sekat pangkat, kedudukan, tingkat pendidikan menjadi tidak memiliki signifikansi untuk beberapa saat.

Victor Turner membedakan komunitas menjadi tiga, yaitu komunitas spontan atau eksistensial, komunitas normatif, dan komunitas ideologis, (Turner, 1969). Ritual *panggih* merupakan bentuk komunitas *spontan* pada saat mereka datang dan duduk menghadiri ritual. Kehadiran mereka membentuk sebuah komunitas yang merupakan konfrontasi langsung, segera dan total dari identitas manusia yang memiliki kecenderungan untuk membentuk masyarakat homogen, tak berstruktur dan bebas, (Winangun, 2012).

Persiapan ritual perkawinan di Onggosaran dilakukan jauh-jauh sebelumnya dan melibatkan beberapa orang, keterlibatan mereka adalah bentuk komunitas *normatif*. Pada keadaan ini komunitas terbentuk karena kebutuhan untuk saling membantu kelancaran dalam pelaksanaan ritual. Komunitas normatif muncul dari pengalaman persaudaraan yang tidak menonjolkan kegunaannya, (Winangun, 2012). Pada komunitas *normatif* menyebabkan para saudara, tetangga, kerabat, teman dekat yang datang dari berbagai tempat rela meluangkan waktu, tenaga dan biaya untuk menghadiri ritual perkawinan yang di Onggosaran Borobudur. Komunitas pada ritual terbentuk karena kehadiran mereka para peserta memiliki tujuan yang serupa, yaitu untuk menghadiri ritual dan bersosialisasi dalam mewujudkan kerukunan antar sesama (*pirukunan*).

Rangkaian ritual *panggih* memperlihatkan adanya perubahan permanen

bagi para peserta ritual. Perubahan tersebut tidak terjadi kepada semua peserta dan bila memang terjadi perubahan, maka tidak pula terjadi dalam intensitas yang sama. Perubahan yang terjadi juga bukan perubahan fisik, tetapi terjadi pada konteks *spiritual*.

6. Ruang komunal

Partisipasi masyarakat berperan aktif dalam upaya pelestarian ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur. Antusias masyarakat sangat besar dan penuh kesadaran tentang pentingnya ritual tersebut dilaksanakan. Memunculkan suatu pemikiran untuk tetap mempertahankan ritual tersebut di tengah modernisasi. Yang terlibat dalam pelaksanaan ritus tersebut adalah para penganut kepercayaan beserta masyarakat penyangga di Wilayah Borobudur.

Ritual banyak melibatkan orang banyak sebagai alat pengikat solidaritas (Marinis, 1993b). Pendapat tersebut menegaskan bahwa salah satu fungsi ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur adalah sebagai pengikat solidaritas sebuah komunitas. Para peserta yang hadir pada saat *panggih* bisa jadi memang memiliki motivasi yang berbeda-beda. Beberapa diantaranya bahkan bisa jadi tidak memiliki motivasi religius sama sekali, tetapi tetap saja mereka melakukan aktivitas dengan sepenuh hati. Pada dasarnya, ritual merupakan proses yang diaplikasikan pada sebagian besar aktivitas manusia dan bukan sesuatu yang terpancang hanya pada aktivitas keagamaan (Koentjaraningrat, 1985).

Sebagai sebuah seni pertunjukan, ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih*" di Onggosaran Borobudur, tidak lepas dari masyarakat

penyangganya. Sebagai salah satu bagian penting dari kebudayaan, ritual perkawinan adat tersebut adalah ungkapan kreativitas dari kebudayaan itu sendiri. Masyarakat yang menyangga kebudayaan sangat bertanggung jawab terhadap mencipta seni, berkesian, serta mengembangkan. Masyarakat adalah satu perserikatan manusia, kesenian disebut sebagai kreativitas masyarakat berasal dari manusia-manusia yang mendukungnya (Evi Putrya, 2021). Kreativitas adalah proses pengungkapan yang akan melahirkan satu inovasi oleh manusia yang hidup bermasyarakat, berorientasi kepada kepentingan masyarakat. Demikianlah dengan kreativitas ritual perkawinan adat *Kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur, tidak lagi mengharuskan mengenal penciptanya, tetapi rasa menghargai dan menghormati sebagai sebuah ajaran adalah cara masyarakat menghargai karya sang pencipta.

Di hadapan publik dan peserta ritual, pengantin yang dipimpin oleh juru sumbogo melakukan gerak isyarat ritual untuk menimbulkan "abreaksi", yakni suatu pelepasan energi afek dan mengundang kekuatan adikodrati agar hadir di tengah-tengah mereka untuk mendengarkan maksud dari makna dan permintaan harapan yang mereka sampaikan. Panggih dalam ritual perkawinan dilakukan bukan sekadar kenyataan keindahan ataupun estetika tetapi merupakan persoalan jalan keselarasan dengan kosmos. Melalui panggih, tercapai pengalaman khusus dalam religius. Saat berbalangan gantal atau sirih pengantin mampu mengasosiasikan semua kemampuan kedalam aksi dramatis dan karakter yang dimainkan. Sehingga tindakan yang ritus ini mendapat proyeksi pandangan penonton tentang sasaran balangan sirih tepat pada sasaran atau meleset dari

dugaan. Juga pada saat adegan *mrĕpĕg ponang antigan* merupakan tindakan yang membutuhkan kepekaan dan konsentrasi diri dalam perasaan yang mendalam. Beragam kombinasi emotif yang terjadi pada diri penonton apakah telur pecah atau justru sebaliknya menggelinding di kaki para penonton. Semua terjawab setelah diketahui adanya telur tidak bulat lagi sebagai pertanda pengantin berdua akan mecah nalare.

Adegan wijikan yang dilakukan oleh pengantin putri membasuh kaki pengantin putra adalah tindakan yang tidak dilakukan dalam keseharian untuk dipertontonkan. Bagi pengantin putri menyiratkan sebuah awal kesetiaan baktinya yang diwujudkan dengan tindakan membasuh atau menghilangkan kotoran yang melekat pada suaminya. Ruang komunal sangat erat dengan ruang publik, tetapi pada konteks ritual perkawinan adat *kejawen* corak "*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur, meminjam istilah *Metaphorical Public Space* atau metafor ruang publik yang terbentuk tidak menurut perwujudan fisik atau fungsi aslinya, tetapi ruang publik terbentuk dalam konteks sosial yaitu melalui proses komunikasi antar masyarakat. Terbentuknya ruang publik metafora melalui kesepakatan yaitu anggota penghayat kepercayaan sebagai istilah formal dan anggota masyarakat di sekitar Borobudur yang dating sebagai kerabat maupun undangan yang memanfaatkan ritual secara public. ritual pengantin *kejawen* merupakan representasi nilai-nilai ideal, yang meliputi aspek dan misi, ruang lingkup kerja, serta budaya masyarakat, fungsi ritual pengantin sebagai identitas dan pembeda dari entitas atau organisasi lainnya, sebagai penyampaian pesan, dan sebagai nilai tambah atau prestise ritual pengantin *kejawen* merupakan suatu

elemen yang bersumber dari identitas kebudayaan diciptakan unik agar menjadi pembeda dengan entitas-entitas lain.

7. Pendidikan

Seni dalam dunia pendidikan mempunyai peran penting, yaitu sebagai: 1) kebutuhandasar pendidikan manusia (*Basic Ex-perience in Education*); 2) memenuhi kebutuhan dasar estetika; 3) pengembangan sikap dan kepribadian; 4) determinan terhadap kecerdasan lainnya (Holden dalam M. Jazuli, 2016). Seni sebagai media pendidikan merupakan elemen mendasar untuk dipahami. Dikarenakan esensi seni sebenarnya tidak dapat lepas dari muatan edukatif. Kesenjangan komunikasi seni sangat dapat diatasi dengan pendidikan nilai seni yang terkonsep, baik melalui pendidikan formal maupun pendidikan nonformal. Pendidikan nilai seni yang sama akan melahirkan sistem nilai yang sama. Kemudian sistem nilai yang sama akan melancarkan komunikasi seni di ruang publik. dari situ baru bisa seni dikatakan dapat berdialog dengan penikmatnya (Sumardjo, 2004).

Gusti Bandoro Pangeran Haryo Suryodiningrat menerima Ilham melalui perjalanan spiritualnya, dan menjadi salah satu ajaran yang diamalkan oleh para penganutnya. Berdasarkan ilham tersebut kemudian GBPH Suryodiningratan mengajarkan “*Kawruh Urip Sejati Kang Anjog Lawange Suwarga utawa Neraka*” yang kemudian ajaran *Kejawen Oerip Sedjati* diterima oleh kepada para penganutnya. Penganut *Palang Putih Nusantara* ini mengaku bahwa ajaran mereka bukanlah sinkretisasi dari antar agama lain tetapi merupakan ajaran murni yang diperoleh dari Gusti Bandoro Pangeran Haryo Suryodiningrat dan setelah

meninggal kemudian diteruskan oleh puteranya bernama Prof. DR. RM. Ki Wisnoe Wardhana atau akrab dengan sebutan Romo Wisnu (Suroso, 2018).

Berdasar ajaran yang dianutnya, Ajaran Kejawen Oerip Sedjati penghayat Palang Putih Nusantara meyakini adanya filsafat hidup merupakan langkah mencari kesempurnaan dan filsafat Jawa menekankan laku untuk mencapai tujuan hidup yang sempurna atau bermakna. *Sangkan Paraning Dumadi* artinya menyadari siapa diri yang sesungguhnya setelah menyadari tentang siapa diri sebenarnya meyakini bahwa *Memayu Hayuning Bawana* merupakan hal yang harus perilaku baik terhadap sesama dan alam sekitar untuk mencapai ketentraman dunia dan keseimbangan lahir maupun batin. Ajaran tersebut mereka yakini dan dilaksanakan dalam kehidupan sehari-hari, sehingga tercermin dalam perilaku ketika melaksanakan ritual perkawinan adat.

Nilai-nilai Pendidikan dalam ritual perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih* di Onggosaran Borobudur memiliki nilai Pendidikan antara lain: nilai pendidikan ketuhanan, nilai pendidikan sosial, dan nilai pendidikan budi pekerti.

- a. Wujud nilai pendidikan ketuhanan adalah hal yang mutlak dimiliki manusia. Manusia diciptakan oleh Tuhan Yang Maha Esa untuk menjauhkan larangannya dan mendekatkan diri atas perintahnya. Nilai pendidikan ketuhanan mengajarkan tentang percaya adanya Yang Maha Esa, mengakui kekuasaanNya, meningkatkan syukur atas nikmat yang diberikan. Wujud nilai-nilai pendidikan ketuhanan adalah sebagai berikut:
 - 1) Berdoa dengan mengucapkan *mantram* permohonan secara individu dan

kelompok. Melalui berdoa, masyarakat Onggosaran akan terdidik dan menyadari bahwa manusia bukanlah makhluk yang tidak memiliki kekuasaan apa pun atas dirinya.

- 2) Bersyukur merupakan salah satu cerminan nilai pendidikan ketuhanan, masyarakat Onggosaran mengakui bahwa apa yang dilakukan pada saat melaksanakan ritual baik inisiasi *passage ritus* maupun *calendricall* rites sesungguhnya merupakan ungkapan rasa terima kasih atau rasa syukur kepada Yang Maha Esa. Wujud rasa syukur dilakukan dengan menyediakansesaji beserta ubarampe.

b. Wujud nilai pendidikan sosial

Nilai pendidikan sosial tampak pada gotong Royong yang tercermin dalam seluruh rangkaian upacara, diwujudkan pada saat perhetatan diadakan tampak selain itu adanya keterlibatan semua pihak yang merasa handarbeni (memiliki) dalam koridor ritus.

Nilai pendidikan budi pekerti budi pekerti merupakan moral dan perilaku yang baik dalam menjalani kehidupan, wujud pendidikan budi pekerti dalam ritual tradisi kepatuhan terhadap aturan, norma, dan nilai-nilai yang terapkan pada saat ritual ritual berlangsung. Inilah merupakan wujud dari pendidikan budi pekerti, sikap rsa tanggung jawab merupakan perwujudan pada saat ritual *panggih* seperti mengambil peran dan tugasnya dengan baik seperti sinoman, tukangjanur, adalah pendidikan yang di dapatkan pada saat diadakan upacara perkawinan adat.

c. Ajang Pembelajaran Keterampilan

- d. Sebagai ajang pembelajaran keterampilan, *performance studies* dapat memberikan

manfaat berikut:

- e. Ritual perkawinan adat di Onggosaran memberikan kesempatan untuk mempelajari dan mengembangkan keterampilan melalui praktik dan eksplorasi kreatif. Pembelajaran melibatkan proyek kolaboratif, di mana masyarakat sebagai peserta belajar bekerja sama dengan orang lain dalam menciptakan karya. Ritual perkawinan adat di Onggosaran mendorong masyarakat untuk selalu bereksperimen dan pemikiran kreatif, mengeksplorasi cara-cara baru dalam menciptakan dan menyajikan karya sebagai *performance*. Melalui ritual tersebut masyarakat memperoleh pemahaman yang lebih dalam tentang praktik-praktik yang tidak didapatkan di bangku sekolah atau Pendidikan formal.



**Gambar 6. 2 Pembelajaran Melalui Performance, Yang Tidak Didapatkan Melalui Pendidikan Formal, Contoh Cara Merangkai Janur Menjadi Salah Satu Property Pada Ritual Perkawinan Adat Di Onggosaran Borobudur
Sumber: Dokumentasi Penulis, 2019**

Secara keseluruhan, *performance studies* menyediakan lingkungan yang

mendukung pembelajaran keterampilan dan mengembangkan pemahaman yang lebih luas tentang pertunjukan dan konteksnya. Hal ini merupakan pendekatan yang holistik dan interdisipliner untuk mempelajari dan berpartisipasi dalam dunia pertunjukan. Seperti yang tampak pada saat ritual perkawinan dilaksanakan, banyak pembelajaran- pembelajaran yang secara tidak sengaja diserap oleh masyarakat, sebagai contoh ketika sinoman membawakan snack atau hidangan untuk para tamu undangan dan masih menggunakan adat berjalan dengan *jongkok*, hal ini menandakan sebagai sebuah ajaran tentang sopan santun dan penghormatan kepada para tamu undangan.



Gambar 6. 3 Sinoman dengan cara laku dodok berjalan dengan jongkok sebagaiungkapan rasa rendah hati dan penghormatan kepada para tamu undangan.



Gambar 6. 4 Keingintahuan Tentang Alat Musik Gamelan, tampak seseorang sedang memukul alat gamelan

Pembelajaran lain tampak ada beberapa kerabat yang datang untuk mengikuti prosesi ritual perkawinan, sebagian tanpa di minta tolong membantu berbenah seperangkat gamelan, dan ada pula yang ingin mengetahui alunan gamelan maka dengan bebas memukul alat gamelan, tampak bahagia walau barangkali tanpa notasi.

Bahkan pengetahuan tentang hal-hal mistis seperti melepaskan ayam ketika rombongan pengantin putra akan menuju tempat yang punya hajat atau ke tempat

pengantin putri lalu melewati jembatan sungai secara spontan melepaskan ayam sebagai tanda *bebana* (tumbal) berupa ayam agar semua rombongan diberikan keselamatan.

Terdapat pula seorang MC yang masih taraf belajar (nyantrik) dengan *panatacara* yang lebih senior untuk memperkaya kosa kata dan belajar publik speaking di luar pendidikan formal.



Gambar 6. 5 Melalui Ritual Perkawinan Adat, Seseorang Dapat Tertarik Untuk Menjadi Panatacara (MC Berbahasa Jawa) Serta Mampu Mengaktualisasi Diri Pada Saat Performance Art.

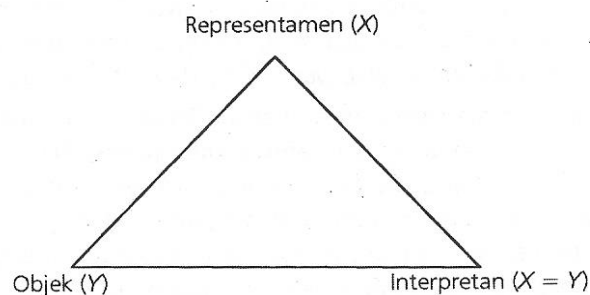
Semua ini adalah pembelajaran atau pendidikan yang didapatkan pada saat ritual perkawinan diadakan, apabila hal tersebut tidak dilaksanakan maka secara berangsur budaya Jawa khususnya akan punah dan tidak memiliki marwah sebagai manusia Jawayang berbudaya. Inilah sebagai bagian dari tujuan Schechner dalam mengejawantahkan *performance studies* (Schechner, 2013b).

BAB VII

MAKNA *PERFORMATIVITAS* RITUAL PERKAWINAN ADAT KEJAWEN CORAK “KAMAJAYA-KAMARATIH” DI ONGGOSARAN BOROBUDUR KABUPATEN MAGELANG

Pembahasan tentang makna sebuah tanda sangat erat kaitannya dengan semiotikasebagai ilmu yang membicarakan pengertian mengenai tanda, cara kerja, dan penggunaannya (Sahid, 2016a). semiotika mencoba menjelaskan makna dalam sebuah tanda. Pierce menjelaskan pola hubungan segitiga (*triadik*) tanda dengan maknanya melalui representamen (*representament*) atau *ground*, objek (*object*) dan interpretan (*interpretant*). Representamen merupakan objek yang dapat dirasakan dan berfungsi sebagai tanda, objek sesuatu yang “diwakili” oleh tanda, sedangkan interpretan merupakan istilah untuk mengacu sebuah tanda. Peirce, 1991). Pola hubungan *triadik* menempatkan “makna” sebagai konsep untuk dipecahkan terhadap interpretan, atau mengkaji efek signifikan tanda, Pierce mengklasifikasikan tanda menjadi tiga bagian, yaitu ikon, indeks, dan simbol.

Tanda “Peircean”



Gambar 6. 6 Pola Hubungan Triadik Antara Objek, Representamen Dan Interpretan Menurut Charles S Pierce

Sumber: Peirce, 1991

Ikon atau gambar dari tanda ikonik dapat berupa foto atau gambar diri seseorang yang merujuk kepada orang yang bersangkutan. Ikon sebagai menggambarkan sesuatu melalui proses reduksi dan stilisasi pada beragam tingkatan. Analogi *performance* pada ritual perkawinan adat adalah suatu gambaran masyarakat dalam tingkat stilisasi tertentu seperti telah dibahas pada pembicaraan mengenai “*as*” *performance*, merupakan bentuk ikonik, yang terdapat tanda-tanda, baik ikon, indeks, maupun simbol. Indeks adalah tanda yang merujuk objek, maka indeks dapat pula diartikan sebagai tanda yang berasal dari hubungan erat dengan objek yang dilukiskannya, Antara indeks dan tanda yang direpresantasikannya memiliki hubungan kausalitas.

Menurut Aston & Savona, semiotika memiliki implikasi yang jelas untuk studi drama dan teater. Pada drama, semiotika memungkinkan investigasi teks secara struktural. Sedangkan pada teater, semiotika memberikan suatu metabahasa yang dapat dipakai untuk menganalisis bahasa gambar, fisik, dan aural (auditif), (Elaine Aston, 1991). Penyebutan istilah drama dan teater menyiratkan pengertian bahwa ke duanya memiliki substansi yang berbeda. Teater berkaitan dengan fenomena yang berhubungan dengan transaksi performer-audien (pemeran-penonton), pendek kata berhubungan dengan produksi dan komunikasi makna dalam per tunjukan itu sendiri dengan sistem- sistem yang mendasarinya (Elam, 1980) . Elam juga menyebut drama sebagai karya fiksi yang didesain untuk representasi panggung dan dikonstruksi menurut konvensi-konvensi drama yang spesifik. Teater memiliki keterbatasan pada apa yang terjadi antara pemeran dan penonton, sedangkan drama memiliki jaringan baerbagai faktor yang bertalian

dengan fiksi yang direpresentasikan.

7.1 Tanda Dalam Ritual Perkawinan Adat *Kejawen* Corak “*Kamajaya-Kamaratih*” Di Onggosaran Borobudur Kabupaten Magelang

Performance merupakan ikon yang menggambarkan masyarakat pendukungnya, yang terbentuk dari ikon, indeks ataupun simbol. Untuk memahami *performance* sebagai ikon adalah langkah awal memaknai yang belum menjelaskan secara mendalam. Sebagai ikon, *performance* diperlukan pengetahuan tentang unsur-unsur yang membentuk. Marco de Marinis, sebuah pertunjukan (*performance*) memiliki entitas yang berlapis atau *multilayered entities* (Marinis, 1993b). Lapisan muncul dari konstruksi sosial yang melingkupi *performance* beserta unsur pembentuknya. Sebagai contoh sebuah tanda yang sama dalam *performance* dapat memiliki perbedaan makna yang berbeda berdasarkan perspektif. *Performance* terbentuk dari berbagai macam unsur yang masing-masing memiliki makna beragam bahkan berbeda dengan makna unsur pembuatnya. Seperti ritual perkawinan adat juga memiliki berbagai unsur yang dapat di maknai dalam kategori yang berbeda.

Sebagai sebuah pertunjukan, ritual perkawinan adat memiliki kemiripan terhadap drama atau pertunjukan fisik di atas panggung di mana seorang aktor memainkan karakter manusia-manusia yang lain, sehingga penonton dapat memperoleh gambaran kehidupan dari tokoh tersebut dan mampu mengikuti alur cerita dari drama yang disajikan.

Kowzan menjelaskan dalam bagan bahwa dalam proses perpindahan dari halaman ke panggung, tidak ada perubahan makna justru yang berubah adalah penandaan saja (Tadeusz Kowzan, 2015). Sebagai sebuah *performance*

ritual Perkawinan Adat *Kejawen* Corak “*Kamajaya-Kamaratih*” Di Onggosaran Borobudur meminjam indentifikasi yang di kemukakan oleh Kowzan.

1 Word	Spoken text	Actor	Auditive signs	Time	Auditive signs (actor)
2 Tone				Space and time	
3 Mime	Expression of the body		Visual signs	Space	Visual signs (outside the actor)
4 Gesture				Actor's external appearance	
5 Movement	Appearance of the stage		Auditive signs		Time
6 Make-up				Outside the actor	
7 Hair-style	Inarticulate sounds		Auditive signs		Time
8 Costume				Inarticulate sounds	
9 Accessory	Inarticulate sounds	Auditive signs	Time		
10 Decor				Inarticulate sounds	Auditive signs
11 Lighting	Inarticulate sounds	Auditive signs	Time		
12 Music				Inarticulate sounds	Auditive signs
13 Sound effects	Inarticulate sounds	Auditive signs	Time		

Gambar 6. 7 Thirteen Basic Theatrical Systems Proposed By Kowzan (1968)

Kowzan mengidentifikasi tiga belas sistem pertunjukan dasar antara lain adalah bahasa, nada, pantomim wajah, gerak tubuh, gerakan, make-up, gaya rambut, kostum, alat peraga, dekorasi, pencahayaan, musik dan efek suara. Kelompok 1-8 pada segmentasi Kowzan berhubungan langsung dengan aktor, sedangkan kelompok 9-13 berada di luar aktor. Perbedaan antara tanda-tanda auditif dengan tanda-tanda visual, Kowzan membedakan tanda-tanda auditif dan tanda-tanda visual yang dicetuskan oleh sistem sistem di luar. Aktor ditunjukkan sebagai suatu situs untuk transmisi tanda-tanda auditif yang bertalian dengan teks

sebagai suatu situs utama yang signifikansi dengan visual.

Sistem klasifikasi tanda tersebut dikemukakan oleh Kozwan untuk melakukan analisis terhadap pertunjukan drama di atas panggung. Pada kolom pertama tabel di atas terlihat bahwa Kozwan sangat mementingkan keberadaan aktor, hal tersebut terlihat dengan diletakkannya delapan sistem tanda pertama berkait langsung dengan keberadaan aktor. Oleh karena itu agar dapat diterapkan pada perkawinan adat di Onggosaran Borobudur dibutuhkan penyesuaian. Tabel Kozwan mengarsir menjadi enam kolom pada kolom pertama membagi sistem tanda menjadi tigabelas kategori. Pada kolom berikutnya membagi dengan klasifikasi berbeda-beda. Kozwan membagi menjadi dua system tanda utama dalam pertunjukan drama yaitu tanda visual (*visual signs*) dan auditif (*auditive signs*) dan terbagi lagi dengan waktu dan tempat. Bagan tersebut sebagai pijakan dari analisis tanda pada ritual perkawinan adat Kategori inilah yang akan diterapkan untuk menganalisis system tanda yang ada pada ritual perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-Kamaratih*” Di Onggosaran Borobudur.

1. Sistem tanda visual

Sistem tanda visual pada tabel lajur *space and time* (tempat dan waktu) serta *time* (waktu), memperlihatkan bahwa tanda visual muncul dan memiliki makna apabila ada waktu atau waktu dan tempat. Pada ritual perkawinan adat *panggih*, adalah puncak *performativitas*. Bila merujuk pada apa yang diungkapkan oleh Goffman dan dilihat dari ciri-cirinya, maka dapat dikatakan bahwa ritual *panggih* sebagai pertunjukan sosiologis, (Dawe & Goffman, 1973). Dengan demikian, ritual *panggih* memiliki kesejajaran sebagai peristiwa drama. Senada dengan itu, Nur Sahid menyebutkan bahwa sebuah resepsi sederhana atau sebuah ramah

tamah sesungguhnya mengandung seremoni-seremoni eksplisit atau implisit, sehingga dengan demikian dia memiliki suatu elemen drama, (Sahid, 2016).

a. Makna Ritual *Panggih*

Panggih atau dhaup dalam kamus bahasa Jawa artinya bertemu. Ritual *panggih* menurut R.M. Soedarsono adalah dhaupipun panganten, yaitu pertemuan pertama secara resmi antara mempelai wanita dengan mempelai pria (R.M. Soedarsono, 1997). *Panggih* diyakini masyarakat melilik makna yang dalam (Ki Sarayajati B.,2018). Untuk memahami berbagai tanda dalam ritual *panggih* dipergunakan pendekatan semiotika dan dipadukan dengan *performance art*, dengan asumsi bahwaritual *panggih* tak ubahnya sebagai sebuah pertunjukan teater. Oleh karena itu, sebagaimana sebuah pertunjukan teater, ritual *panggih* memiliki entitas yang berlapis atau multilayered entities, (Marinis, 1993b). Berbagai lapisan yang ada dalam rangkaian ritual tersebut merupakan tanda yang penting untuk dimaknai, baik secara ikonik, simbolik maupun indeksikal (: Hasbullah Mathar, 2017) Semua hal yang di atas panggung (teater) bisa menjadi tanda

Menurut pandangan Elam bahwa sebenarnya segala sesuatu yang dipresentasikan kepada penonton di dalam kerangka teater adalah sebuah “tanda” (*sign*), dan semua hal yang di atas panggung (teater) bisa menjadi tanda, (Elam, 1980). Elam menempatkan posisi semiotik sebagai hal yang di transformasikan kepada penonton oleh sutradara dan aktor dari yang natural menjadi artifisial. Tadeusz Kowzan mengatakan bahwa langkah kerja pertama semiotika teater adalah harus menentukan unit signifikatif tontonan atau unit semiologik bahwa setiap unit signifikatif adalah suatu irisan (*slice*) yang berisi semua tanda-tanda

yang diemisi secara simultan, (Erika Fischer-Lichte, 1992). Durasi satu irisan sama dengan tanda yang berdurasi paling pendek dan setiap segmen akan ditandai oleh intervensi dan pesan-pesan kontributif.

Memahami tanda-tanda dalam performance memerlukan identifikasi terhadap sasaran reaksi semiotika untuk memastikan makna. Selain Tadeusz Kowzan analisis ritual *Panggih* meminjam semiotika modern Charles S. Peirce hubungan antara tanda dengan acuannya dibedakan menjadi 1). Ikon adalah tanda yang mengacu pada kemiripan yang di tandai; 2). Indeks adalah memiliki kedekatan hubungan yang eksistensial; 3). Simbol memiliki makna yang konvensional, (Sahid, 2016a) Radar Panca Dahana menambahkan tentang makna adanya ikon metafora yaitu adanya ikon spasial pada ritual digunakan untuk melihat apakah terdapat kesamaan bentuk atau simbolik antara tanda-tanda panggung dan tanda-tanda hubungan sosiologi meliputi tata dekor dan tata kostum. Ikon relasional digunakan untuk melihat apakah ada hubungan struktural di antara dua macam tanda tersebut meliputi tata akting dan dialog. Ikon metafora digunakan untuk melihat ideologi apa yang sebenarnya ada di balik tanda-tanda panggung (teater) meliputi alur cerita, irama, pembabakan, parabel, alegori atau cerita yang tersembunyi, (Radar Panca Dahana, 2001). Penambahan ini dilakukan untuk mempermudah gradasi ketiga bentuk ikon tersebut, karena bisa jadi salah satu bentuk ikon akan digunakan dalam analisis bentuk ikon lainnya. Pada umumnya dalam suatu produksi drama mempergunakan elemen-elemen bahasa drama yang tersedia untuk menetapkan suatu sistem penandaan yang bermakna dan terhirarki, (Elaine Aston, 1991)

Hierarki semacam itu berubah-ubah secara konstan, pada konteks ritual *panggih* misalnya, berjalannya kirabnya pengantin di metaforakan bagai iring-iringan para pengiring (*punggawa*) mengantarkan mempelai memasuki singgasana, ditandakan dengan iringan *gendhing* Jawa *Kebogiro* dan *Monggang* oleh para pengrawit dengan karawitan serangkat gamelan, serta bacaan *geguritan* atau puisi berbahasa Jawa oleh *panatacara* dan dampaknya ditandakan oleh tampilnya para pengiring pengantin yang terdiri dari keluarga seakan raja yang di iringi oleh para *punggawa*. Kehadiran iring-iringan tersebut menjadi *phoint of interes*, dan sesuatu yang sangat ditunggu-tunggu oleh para yang hadir dalam.



***Gambar 6. 8 Iring-Iringan Pengantin Oleh Para Pengiring (Punggawa) Menjadi Phoint Of Interes Dan Sesuatu Yang Sangat Di Tunggu
Sumber: Dokumen Penulis, 2019***

Ritual *panggih* dalam penerapan semiotika yang berhubungan dengan *performance* berusaha memahami makna tanda-tanda dalam pementasan, dan

bagaimana relevansi tanda-tanda dalam karya tersebut dengan kode-kode sosial budaya masyarakat Onggosaran Borobudur. Menurut Lichte langkah kerja metode struktural dalam analisis semiotika drama adalah pertama, membuat segmentasi teks. Hal ini dilakukan membuat pembagian teks pertunjukan menjadi elemen-elemen yang lebih kecil dan berbagai kelompok sistem tanda yang ada, misalnya tanda-tanda dalam kebahasaan, kostum, setting untuk diberi makna. Kedua, mencari jalinan antar peristiwa untuk menentukan relasi antar tanda yang terdapat dalam masing-masing sistem tanda. Pada langkah ini akan dapat ditentukan kumpulan makna dari masing-masing dari sistem tanda. Ketiga, mencari relasi makna yang terdapat antara sistem tanda yang satu dengan sistem tanda yang lain agar dapat diperoleh hierarki makna yang menyeluruh atau totalitas makna secara lengkap (Erika Fischer-Lichte, 1992).

Sementara teater beroperasi sebagai suatu sistem tanda-tanda melalui praktik-praktik penggunaannya yang berubah-ubah atas komponen-komponen teater, maka aktor umumnya tetap dominan dalam hierarki yang berubah-ubah. Aktor termasuk subjek telaah penting bagi semiotika teater. Veltrusky mengatakan bahwa, “figur aktor adalah unitas dinamik sekumpulan utuh tanda-tanda yang pembawanya berwujud tubuh, suara, gerakan-gerakan aktor, dan objek-objek mulai dan bagian-bagian kostum sampai kepadaset. Akan tetapi hal penting di sini adalah bahwa aktor bisa berbuat seperti itu sampai pada tingkatan sedemikian rupa sehingga melalui aksi-aksinya bisa menggantikan semua pembawa tanda” (Elaine Aston, 1991)

Teori Tadeusz Kowzan tentang aneka sistem tanda yang terlibat dalam

teater ternyata diacu oleh banyak pengembang semiotika teater sebagai sistem tanda teater menetapkan 13 unit terkecil “tanda panggung” (1) kata, (2) *tone*, (3) mimik, (4) *gesture*, (5) gerak kinesis, (6) tata wajah (*make-up*), (7) tata rambut (*hair style*), (8) tata lampu (*light*), (12) musik dan (13) efek suara (*sound effects*). Selain itu Aston dan Savona mencoba menggunakan kategorisasi 13 tanda Kowzan namun ternyata hanya delapan yang dapat di uji (Elaine Aston, 1991). Dengan menggunakan perbedaan antara tanda- tanda auditif (nada, musik, bunyi) dengan tanda-tanda visual (*setting*, properti, kostum, gestur, gerak, mimik, tata cahaya, bunyi. gaya rambut, *make-up*), Kowzan membaginya masing-masing tanda ‘para Aktor’ dan di ‘luar aktor’ membedakan tanda-tanda auditif dengan tanda-tanda visual yang dicetuskan aktor dan antara tanda-tanda auditif dan tanda-tanda visual yang dicetuskan oleh sistem-sistem di luar aktor. Oleh karena itu, aktor ditunjukkan sebagai suatu situs untuk transmisi tanda-tanda auditif yang bertalian dengan teks, dan sebagai suatu situs utama untuk signifikansi *visual*.

Pada ritual *panggih* menempatkan gerak sebagai unit tersendiri sementara aktor menebar tandanya ketiga unit yaitu tanda *visual*, yaitu kode-kode panggung yang terindra secara fisik dan sifatnya relatif lebih stabil dan permanen seperti, tata busana, tata wajah, tata rambut, dekor atau *setting*, tata lampu, properti. Tanda gerak adalah semua elemen panggung yang sifatnya relatif dinamis dan labil seperti *blocking*, *movement*, *acting*. Audio atau auditif adalah semua elemen bunyi atau suara panggung baik yang berupa dialog, seruan, musik, efek suara, benturan benda (properti).

Semua unit tanda terkecil dalam ritual *panggih* dipilah dalam tiga kelompok tanda sebagai bentuk jenis ikon spasial, relasional dan metafora.

a) *Ikon Spasial*

Ikon-ikon sosiologi yang terjadi dalam ritual *panggih* relatif lebih banyak karena pertunjukan yang dilakukan menyimpan unit-unit tanda teatral yang bisa diposisikan sebagai ikon spasial. Menempatkan istilah untuk mendudukan fungsi birokrasi seakan-akan di Kraton dalam membangun imajinasi apa yang tampak dalam ritual *panggih* dibutuhkan pemahaman antar persepsi.

b) *Visual*

Pada kelompok tanda visual ini terdapat keterkaitan dengan identifikasi kultural maupun sosial yang tercipta dalam elemen yang dipertunjukan dan apa yang dilihat dalam panggung pementasan.

c) *Sistem Tanda Kostum*

Ikon visual pada ritual *panggih* diperlihatkan dengan adanya pakaian yang dipakai pengantin adalah busana yang mirip dengan pewayangan tokoh “ *Bethara Kamajaya* dan *Bethari Kamaratih*”. Serta busana yang dipakai oleh para paraga yang mendukung ritual menyiratkan suatu tokoh yang berada di Kayangan dan para punggawa abdi dalem sebagai cantrik-cantriknya. Busana yang dipakai tersebut menjadi identitas diri yang hanya dipakai ketika mengikuti ritual apa pun sebagai kebutuhan sandang yang cukup memenuhi aturan norma, tata krama, tidak berlebihan, tidak ketinggalan dan pantas untuk acara tertentu,, (Dr. Warto, 1996). Fungsi-fungsi kostum berkaitan dengan fungsi-fungsi pakaian dalam kehidupan sosial, (Erika Fischer-Lichte, 1992). Pada ritual *panggih* terdapat,

busana yang membedakan antara Dewa-dewi, para penasihat, abdi dalem, pengawal raja, penghibur raja, para rakyat yang ditandakan dengan jenis pakaian tertentu. Hal ini sepakat dengan pernyataan Nur Sahid, bahwa kostum bisa berfungsi sebagai alat identifikasi diri, (Sahid, 2016).

b. System Tanda Kostum

Kostum bisa berfungsi sebagai tanda pembeda umur dan gender, penanda asal usul kebangsaan, keagamaan, golongan sosial, iklim, periode kesejarahan, fungsi-fungsi mitologi dsb (Erika Fischer-Lichte, 1992). Pada ritual *panggih* kostum yang dipakai seperti busana dewa-dewi, celana cinde, selop, kain sabuk lonthong (setagen), epek timang, buntal dipasang di luar dodot., karset (kalung), kelat bau dipakai pada pergelangan tangan ke kanan dan kiri bermotif ular menghadap kekanan di maknai untuk menolak bala, memakai irah-irahan sebagai lambang keagungan dan kesucian, sumping sri taman terbuat dari bunga ronce dipakai pada telinga, *wangkingan* atau keris diberi ronce bunga melati. Busana tersebut lazim dikenakan raja pada acara-acara resmi kerajaan, ataupun pementasan wayang wong, Sedang busana yang dipakai oleh para kawula atau rakyat dalam menghadiri ritual *panggih* adalah busana yang mengutamakan tata krama dan susila dengan kata lain ‘njogo projo’ atau menjaga kehormatan diri agar tidak di pandang hina, (Dr. Wardo, 1996).

Dewi Kamaratih memakai kain dodot dan *kemben pethak* (kain penutup dada berwarna putih) melambangkan wanita yang bisa *nyimpen wadi* (menjaga rahasia), (Siomi, 2017). Busana yang dikenakan kampuh dan perhiasan serta pemasangan bunga buntal, udhet yang dililitkan pada kain yang di batik sendiri,

bergambar *dewi Kamaratih* dalam cerita Serat Smarandahana yang menyiratkan kesetiaan walau banyak rintangan, (Dharmaja, 1981). Motif kain bergambar Kamajaya dan Kamaratih serta Bokordi tengahnya dengan latar *pethak* (putih) di padu dengan biru tua dan biru muda melambangkan cinta dan kesetiaan abadi seperti “ *Bethara Kamajaya dan Bethari Kamaratih*.(Dharmaja, 1981). Busana yang dipakai pengantin putri dalam ritual *panggih* dikategorikan sebagai kostum tradisional dengan karakter spesifik secara simbolis sebagai *ageman Bethari* pada saat ritual tertentu. Sedangkan busana yang dipakai para tamu penyangga ritual perkawinan baik laki atau perempuan yang menghadiri ritual *panggih* bukan lagi pakaian di rumah, tetapi rata-rata sudah mempersiapkan adanya pakaian *bedemen* (untuk resepsi atau jagong) pengantin disertai dengan perhiasan tidak mompyor atau berlebihan (Dr. Warto, 1996).



Gambar 6. 9 Pengantin Putri Dipercayai Sebagai Dewi Kamaratih yang Turun Dari Kahyangan Memakai Kain Dodot dan Kemben Pethak (Kain Penutup Dada Berwarna Putih) Melambangkan Wanita yang Bisa Nyimpan Wadi (Menjaga Rahasia)

Sumber: Dokumen Penulis, 2018

Para sesepuh penasihat raja punden catur memakai busana kain truntum mengandung makna pengharapan dari orang tua agar kelak kedua mempelai memperoleh kelestarian dalam perkawinannya serta sebagai lambang suatu peringatan kepada kedua mempelai bahwa keadaan yang di alami manusia selalu ada terang dan gelap seperti motif kain truntum bagi bintang yang bertaburan di malam hari, (Purnawangsih & Try Sulistyono, 2020). Sedang dalam ritual *panggih* motif truntum mengandung makna menuntun, sebagai orang tua berkewajiban menuntun kedua mempelai untuk memasuki hidup baru dalam membina rumah tangga.

Kedua penasihat raja putra memakai selop, beskap, surjan (baju tradisional Jawa), lonthong atau setagen, epek timang dipakai di dalam busana, di atas kepala dipakaikan destar atau blangkon (sejenis topi penutup kepala tradisional Jawa), dan memakai keris dipakai di punggung diselipkan pada setagen dan kain sindur yang dipakai di luar beskap. Ini mengandung harapan bahwa menyatukan kama (wanita dan pria) akan membuahkan karunia anak sebagai momongan atau asuhan dari perkawinan tersebut, kain menyesuaikan penasihat putra dengan motif kain truntum. Busana yang dipakai tokoh spiritual memakai *Surjan lurik* (baju khas busana Jawa) dengan memakai perhiasan kalung liontin logo Penghayat Kepercayaan, dan bros menyerui keris kecil berwarna kuning ke-emasan, (dalam kehidupan keseharian tokoh adalah ketua Penghayat Kepercayaan di Onggosaran Borobudur tempat memberi nasihat serta tokoh spiritual dalam ajaran ‘*Oerip Sedjati*’. Pada saat ritual *panggih*, tokoh spiritual adalah seseorang yang menjadi panutan dalam setiap adegan. Busana beserta pernak-pernik tersebut menjadi

petanda keberadaan tokoh sebagai *tetuwangganing liyan* (sesepuhnya masyarakat). Busana tersebut melegalkan legitimasinya sebagai manusia biasa tetapi memiliki kadigdayan (kemampuan) lain.



Gambar 6. 10 Busana Tokoh Spiritual, Dengan Pernak Perniknya Melegalkan Legitimasinya Sebagai Manusia Biasa Tetapi Memiliki Kadigdayan (Kemampuan)

Busana yang dipakai para ibu yang menghadiri ritual *panggih* adalah kain dan kebaya. Penggambaran kesederhanaan sebagai warga tetapi busana tersebut adalah bukan busana rumahan dan pantas dipakai untuk perhelatan, (Dr. Warto, 1996). Busana tersebut menjadi sesuatu yang agung sebab hanya pada saat ritus saja memakainya, sekalipun sederhana dan jauh dari gemerlapnya busana yang dikenakan ibu-ibu pada umumnya, namun busana yang mereka pakai adalah

kebanggaan dan memiliki symbol pakaian orang Jawa.



Gambar 6. 11 Busana Ibu-Ibu Yang Hadir Dalam Ritual Panggih Tersiri Dari Jarit (Kain) Dan Kebaya, Serta Selendang Sebagai Pelengkap

Pegawai kerajaan putri terdiri dari empat abdi dalem yang selalu setia mengiringi dan melayani keperluan pengantin putri memakai kain *rejeng latar pethak* , dengan wirondan penjawat putih berada di luar serta kebaya lurik. Busana tersebut dalam tataran busana Kraton Yogyakarta ataupun Surakarta merupakan busana yang dipakai oleh para *abdi dalem keparak* (seseorang yang mengabdikan diri membantu Raja), pada saat ritual *panggih* busana tersebut dipakai sebagai symbol kesopanan, dan memiliki makna tidak menyamakan dengan busana pengantin.



Gambar 6. 12 Busana Abdi Dalem Keperak Memakai Kebaya Lurik, Kebaya Yang Pada Umumnya Dipakai Oleh Seseorang Yang Mengabdikan Diri Kepada Raja

Para penghibur raja adalah mereka yang mempersembahkan tarian untuk para dewa-dewi dan para kawula atau rakyat. *Beksan Palang Putih*, tari yang diprakarsai oleh RM. Wisnoe Wardana dan dilestarikan secara turun temurun kepada remaja putri Penghayat Kepercayaan. *Beksan Palang Putih* konon dipercayai sebagai tarian yang disukai oleh Bethara -bethari Kamajaya dan Kamaratih di Kayangan, memiliki diyang dilakukan oleh remaja putri mengenakan busana kain putih, kemben truntum warna merah, selendang sampur warna putih, kalung, gelang, giwang dengan melati roncen melilit dari leher

sampai pada kain belakang.



Gambar 6. 13 Tari Palang Putih Sebagai Persembahan Kepada Mempelai Juga Kepada Para Tamu Undangan

Para *yaga* (penabuh gamelan) layaknya abdi dalem keraton yang siap melaksanakan tugas dengan mempersiapkan diri dalam hal busana mulai selop, kain yang diwiru, sabuk lonthong, epek timang, surjan, blangkon dan tidak memakai keris. Sedangkan kedua sinden tetap pada busana kebiasaan yang dipakai pada saat pentas terdiri dari kain, setagen, kebaya dan selendang pada kanan bahu, kalung serta bros. Pembawa acara berbahasa Jawa (MC) *panatacara* adalah seseorang yang ditunjuk mengatur tahapan acara *panggih*, pada saat acara panatacara memakai Surjan dan kain latar *pethak (putih)*, dengan memakai Surjan menyatu dengan tugasnya sebagai *panatacara*, kostum yang dipakaipun tidak melebihi dari kostum yang dipakai pengantinnya. Hal ini menandakan bahwa

seorang *panatacara* harus memiliki penampilan yang sederhana, *prasaja*, *lembah manah* yang utama adalah *trapsila ing busana* (seorang pembawa acara harus memiliki penampilan sederhana, memiliki kerendahan hati dan yang paling utama adalah sesuai tatacara berbusana).



Gambar 6. 14 Panatacara dengan kostum terdiri dari jarik, kain, stagen, sabuk lonthong, Surjan, blangkon dan keris

Kostum menandai individu yang mengenakannya sehingga jelas kedudukannya, dalam suatu suasana atau peristiwa yang dengan demikian juga menjadi bagian penandaan bagi suasana atau event yang terjadi. Kostum menjadi bagian penting dari *performance* karena menjadikan individu atau suasana tertransformasikan ke dalam suasana yang berbeda dari keadaan sehari-hari.

b. Sistem Tanda *Make-up*

Make-up aktor di atas panggung merupakan tanda-tanda yang mendenotasikan wajah dan figur lakon. Menurut Lichte makna yang diproduksi dengan sistem tanda make-up dalam topeng hanya menunjuk pada makna-makna yang dapat didiagnosis (Erika Fischer-Lichte, 1992). Misalnya, kulit berkerut sebagai tanda penuaan usia, kulit hitam sebagai tanda ras kulit hitam dsb.

Wajah dan figur merupakan fenomena kultur atau kebudayaan, sehingga secara kontekstual memang ada hubungan antara karakteristik-karakteristik fisik dengan karakteristik-karakteristik cultural., Wajah dan tubuh dalam teater berfungsi sebagai elemen-elemen proses komunikasi, sehingga hanya dapat dipahami jika diinterpretasikan dengan memperhatikan kondisi-kondisi sosial, (Sahid, 2016a). Penggunaan make-up untuk sarana berhias diri dalam ritual perkawinan melambangkan kehidupan yang senantiasa memancarkan sinar keindahan serta gambaran kepribadian utuh sehingga di maknai kehidupan mempelai bisa dicontoh bagi orang lain.

Sistem tanda make-up dalam ritual *panggih* cenderung berkaitan dengan fungsi penggunaan make-up, jenis kulit wajah di tampilkan adanya penggunaan lulur untuk permaisuri, beberapa penari sehingga kelihatan kuning temugiring (kuning langsung). Pada dahi di beri warna hitam yang di sebut gajahan, pengapit, penitis dan godeg sebagai lambang dinamis dalam menempuh hidup, pada ujung mata diberi jaedan untuk melambangkan wanita yang bijaksana, Dalam ritual *panggih* wajah atau kulit muka tokoh *bethara-bethari* menunjukkan make-up layaknya seorang dewa-dewi. Kondisi make-up yang demikian menandakan mereka adalah orang pilihan untuk di jadikan pasangan *Dewa Kamajaya*, sedangkan make-up sederhana tokoh pegawai kerajaan menandakan seorang abdi

dalem dan pengawal raja yang siap melaksanakan perintah dan menjaga keamanan.



Gambar 6. 15 Tata Rias Penganti Putri “Bethari Kamaratih” Pada Ritual Panggih Di Onggosaran Borobudur

Tata rias sederhana para *jejaka tumaruno* menandai sebagai para punggawa yang siap setia menjaga keselamatan raja. Pada tata rias *jejaka tumaruno* ini tidak memakai make up berlebih, tetapi keberadaan tokoh lebih di dukung oleh pemakaian kostum. Tokoh orang tua pengantin baik putra maupun putri menggunakan tata rias wajah sederhana memberi kesan kesederhanaan dan berwibawa. Hal ini relevan dengan kedudukan punden catur yang dituntut bijak dan berwibawa di depan anak dan menantunya.

Sementara alis sederhana seperti bulan *ananggal sepisan* menggambarkan

seorang wanita yang berwibawa dan penuh kekuasaan. Hal ini menandakan bahwa pengantin putri adalah bethari yang cantik dari kayangan. Tata rias pengantin putra dipoles menggunakan bedak tipis, dan samar hanya untuk menguatkan karakter tokoh dan lebih didominasi pada pernak-pernik sebagai lambang kegagahan.



Gambar 6. 16 Tata Rias Pengantin Putra, Dimaknai Sebagai Riasan Bethara Kamajaya

c. System Tanda Rambut

Sebagai sistem tanda, rambut bisanya terkait dengan umur, ras, gender dsb. Gaya rambut dapat menandakan golongan sosial tertentu seperti halnya dalam sejarah kebudayaan Eropa. Fakta-fakta demikian menunjukkan bahwa rambut sebagai produk fenomena alam telah diberi nilai berdasarkan etika, moral, dan

religi, (Erika Fischer- Lichte, 1992). Dalam proses demikian fakta-fakta alam dijadikan fakta-fakta kultural atau faktor-faktor yang memiliki pengaruh terhadap kultur tertentu (Sahid, 2016a)

Fungsi sistem tanda rambut yang paling menonjol adalah sebagai pembeda gender. Seperti yang terlihat pada gaya rambut yang di kenakan pengantin putri ukel (konde) di sesuaikan dengan model atau gaya busana. Model ukel (konde) jeruk sa'ajar rinajut sekar rinonce, dengan cunduk mentul terpasang ganjil di belakang melambangkan jauh dari kejahatan dan masalah yang merugikan orang lain. Jebahan sritaman pada kanan kiri konde di atas konde terdapat rangkaian melati beras wutah, dan di atas kepala menggunakan irah-irahan, pada hiasan kepala yang terbuat dari bahan besi dan berat tersebut tidak ada dalam tatanan ritual perkawinan baik corak Surakarta maupun Jogjakarta (Siomi, 2017) .

Penampilan raja pada kepala, memakai *irah-irahan* di maknai keagungan dan kesucian, *irah-irahan* tersebut tidak akan dipakai pada saat hari-hari biasa, dengan rambut panjang yang mengurai kebelakang lambang sebuah kebiksanaan, sumping sri taman terbuat dari bunga ronce dipakai pada telinga melambangkan selalu mendengar keluhan kawulanya. Rambut mengurai pengantin putra *menandai bethara Kamajaya wiratamtama jayeng palugon*, wibawa yang gagah dan siap membina rumah tangga.

Tata rambut yang di pakai oleh para ibunda kedua mempelai adalah ukel tekuk menandai bahwa keduanya adalah perempuan yang sedang mempunyai hajat disimbolkan dengan busana kembar, orang tua laki-laki kedua pengantin putra memakai blangkon bermotif truntum untuk tata rias rambutnya menandakan

mereka adalah tokoh yang arif bijaksana dan kasepuhan karena motif truntum yang dipakai sebagai blangkon hanya bisa dipakai untuk orang tua.

Tata rambut yang dikenakan para prajurit raja adalah dengan menggunakan blangkon menandai mereka adalah punggawa raja. Para kawula hadir dengan peci hitam untuk laki-laki.

d. Sistem Tanda Auditif

a. Sistem Tanda Setting

Kode-kode ruang tidak hanya mendefinisikan (setting), membentuk dan mengkonstruksi makna dan pada ruang penonton dan ruang pertunjukan, tetapi juga mengatur hubungan interaksi pemeran dan penonton, (Elaine Aston, 1991). Cara-cara para aktor mengaransemen dan mempresentasikan diri di atas panggung adalah berperan penting dalam mengarahkan perhatian penonton. Aransemen ruang antara aktor-aktor adalah suatu indikator penting mengenai identitas, status, hubungan, dan sentralitas pada lakuan. Konfigurasi semacam ini diatur oleh kondisi-kondisi praktis ruang, kode-kode drama dan teater yang mengatur penggunaan ruang itu sendiri.

Sistem tanda setting terkait langsung dengan tempat kejadian cerita, benda-benda dan objek-objek yang berada di sekitar tokoh. Tempat kejadian ritual *panggih* di altar pelamin hingga di damar kaca. Pada panggung bukanlah sketsel tetapi bentangan kain yang dihias oleh kain dibuat dengan untaian kain, nuansa tersebut hanya ada dalam tataran ritual pengantin (Kamidjan, 2017a). Tata panggung dengan model kain dan bunga melambangkan harapan bahwa hidup pengantin harmonis serta harapan akan segera diberi keturunan yang dapat

mengembangkan keluarga (Suwarna Pringgawidagda,2006).

Di depan sketsel terdapat beberapa kursi pelamin, dampar denta adalah kursi tempat duduk mempelai pengantin diapit tempat duduk untuk ayah ibu pengantin putri di sebelah kanan dan ayah ibu pengantin putra duduk di sebelah kiri. Di depan kursi pelaminan terdapat seperangkat *ranupada* sebagai tempat *wijikan* atau membasuk kaki pengantin putra yang dilakukan oleh pengantin putri, sebagai tanda rasa bakti dan selalumenjaga kesucian diri sang suami,

Tempat duduk berupa kursi terbuat dari kayu dengan model panjang untuk singgasana *Bethara-bethari* Hal ini menandakan kedudukan seorang yang di ttinggikan, Lain lagi dengan penempatan kursi untuk para penonton atau para undangan agak jauh dari kursi pelamin, bahkan ada yang duduk di luar dan jauh dari ritual makna tersebut sebagai rasa penghormatan kepada mempelai pengantin.



Gambar 6. 17 Kursi Pelaminan Pengantin, Dimaknai Sebagai Singgasana

Temoat Duduk Bethara-Bethari Dari Kahyangan

Tata pentas digunakan tarup berfungsi untuk menampung para tamu yang datang pada ritual perkawinan. Pemasangan tarup diawali dengan selamat, karena membutuhkan berbagai macam sarana, salah satunya adalah tuwuhan. Pada ritual ini ditunjukkan adanya peranti sebagai kelengkapan ritual majang tarup sebagai simbol sistem religi. Tarub terbuat dari daun kelapa dianyam bagian ujung dan di ikat dengan bambu atau pring. Ajaran simboliknya adalah pertemuan kedua calon pengantin juga merupakan pertemuan watak, pribadi, orang tua, anak, pendapat dari sekian kompleksitas perjodohan. Hal yang tidak cocok berharap untuk bisa menerima apa adanya (mupus dari pring apus) dan harus diputuskan (dari tutus) agar perjodohan langgeng dan lestari hingga akhir hayat. Tarup dipasang pada pintu depan dilengkungkan seperti gerbang gapura suatu ajaran simboliknya adalah manusia itu seperti gerbang hamba Tuhan. Oleh karena itu, manusia harus senantiasa manĕkung (bersujud memohon bimbingan Tuhan, nur (cahaya) dari janur) agar Tuhan melimpahkan rahmat dan anugerah-Nya. Tarub singkatan (Jawa jarwa dhosok) nata tan murub (mengatur dan api menyala) atau ditata dimen murub (dihias agar tampak hidup). Nata lan murub mengandung maksud bahwa api asmara maupun api kehidupan senantiasa harus diatur (ditata) agar hidup kehidupan berirama, indah dan membahagiakan (khususnya bagi pengantin berdua). Maka tarub melambangkan adanya harapan bahwa manusia harus dapat mengatur irama kehidupan, (Suwarna Pringgawidagda, 2006). Tarub juga bisa dimaknai dari bahasa Arab adalah ta'arub yang berarti pengumuman (tengara). Pemasangan ta'arub secara tidak langsung memberikan pengumuman

kepada para tetangga dan handai tolan bahwa ada orang punya hajat menikahkan anaknya. Pemasangan tarup disertai pemasangan blekētepe berupa anyaman daun kelapa tua. Pelepah kelapa dibelah menjadi dua singkat (jarwa dhosok) bleketepe adalah “yen wis ditumplek blek rakete peni” (jika kehendak sudah dicurahkan, cocok, erat, maka akan membawa kebahagiaan) (Endraswara, 2003).

Pada pintu masuk tarup dipasang kanan kiri tuwuhan yang melambangkan sebagai pengharapan akan kemakmuran, semangat hidup baru (tumbuh = tumbuh) yang terus tumbuh dalam membangun rumah tangga, tumbuh tanggung jawab, tumbuh pikiran demi kecukupan kebutuhan hidup, dan tumbuh sikap mandiri. Tumbuh-tumbuhan yang dipasang masih segar melambangkan kehidupan yang senantiasa tumbuh dan berkembang, harapan bahwa hidup pengantin akan berkembang menuju kebahagiaan, keharmonisan serta harapan pengantin akan segera diberi keturunan yang dapat mengembangkan keluarga.

Tujuan pasang tuwuhan adalah menciptakan suasana indah, serasi, dan menyejukkan dalam menyambut berkah Tuhan Yang Maha Esa bagi pengantin dan keluarga lain.

Tidak semua tuwuhan (tumbuhan) dapat dipakai untuk tarub, tetapi harus dipilih tuwuhan yang memiliki makna dan harapan. Tarub juga bermakna kegiatan sosial yang melibatkan beberapa individu dalam memasang gaba-gaba untuk membantu penyelenggaraan perhelatan mantu.



Gambar 6. 18 Tuwuhan Sebagai Property Pelengkap Ritual Dimaknai Melambangkan Sebagai Pengharapan Akan Kemakmuran, Semangat Hidup Baru (Tuwuh = Tumbuh) Yang Terus Tumbuh Dalam Membangun Rumah Tangga

d. Sistem Tanda Properti

Properti merupakan objek-objek yang oleh aktor dipakai untuk melakukan aksi- aksi, karenanya properti didefinisikan sebagai objek-objek tempat aktor memfokuskan gerak-gerik gesturnya (Erika Fischer-Lichte, 1992). Fungsi utama properti adalah untuk menandakan sebuah objek tertentu. Sekalipun demikian tidaklah begitu penting apakah properti memiliki kemiripan dengan objek yang ditandakannya. Properti bisa berfungsi sebagai tanda mengenai hubungan interaksi antar karakter, sehingga prop bertugas mendefinisikan hubungan secara lebih saksama (Sahid, 2016a)

Properti bisa berfungsi sebagai sebuah tanda yang menyiratkan makna atas subjek. Properti bisa berfungsi sebagai tanda alegorik atau tipikal. Properti

berkaitan dengan objek-objek yang dipakai para pemeran dalam berakting. Dalam hal ini masalah yang dibahas dibatasi pada properti-properti yang dominan dipakai tokoh dan memiliki makna yang signifikan. Dalam ritual *panggih*, setelah pengantin bertemu di ranupada keduanya berbalangan sirih atau gantal yang bertemu ruasnya untuk membuntal sedikit bunga pinang (jambe), apu (kapur, injet), gambir, tembakau berwarna hitam, diikat benang putih (lawe). Buah pinang lambang keindahan dan keharuman wanita. Kapur berwarna putih lambang kesucian, gambir berwarna kuning lambang kecantikan, tembakau berwarna hitam perlambang kecocokan hati. Gantal sebagai simbol perjodohan atau pertemuan dalam ritual *panggih*. Di dalam sirih terdapat berbagai rasa seperti asam, getar, pahit, manis maka sirih diartikan sebagai lambang bahwa dalam mengarungi bahtera rumah tangga suka duka harus dirasakan bersama. Wijikan yang berisikan bunga pancawarna dan air yang di ambil dari kali Tempur mengandung makna kesucian jiwa dan kesiapan pengantin bertempur dalam menghadapi tantangan hidup

Properti telur yang terdiri dari sebutir telur mengandung makna harapan bahwa pengantin berdua harus sudah siap untuk berpikir mandiri (pecah nalar, pecah pikir). Pada adegan kacar-kucur atau tanpa kaya yang berujud kacang lawak, dhele lawak, jagung kawak, uang logam, beras diberi warna kuning. Tanpa kaya juga melambangkan seorang suami yang tidak curang, semua hasil jerih payahnya diperuntukkan bagi keluarga, istri harus pandai mengatur ekonomi rumah tangga, jangan sampai boros, (Purnawangsih & Try Sulisty, 2020). Juga keris yang dipakai oleh sang *Dewa Bethara* sebagai senjata untuk menjaga keselamatan.

Keris sebagai pusaka dianggap penghormatan sakral sebagai lambang pengunci terakhir dalam perjodohan yang disebut kancing gelung (Ahmad Arif Musadad, 2008). Pemberian kancing gelung berupa keris merupakan lambang maskulinitas dan lambang kekuasaan. Budaya Kraton Jawa memaknai keris sebagai lambang kekuasaan, (Ahmad Arif Musadad, 2008) Hal ini ditunjukkan oleh adanya keris pusaka yang khusus diberikan kepada Raja pengganti untuk digunakan dalam penobatan (Imbul Haryono, 2008).

Properti merupakan aspek kehidupan bila dilihat dari aspek kesejajaran dengan kebudayaannya yang berfungsi sebagai pedoman kehidupan, sistem simbolik dan strategi adaptasi terhadap lingkungannya. Properti seperti sirih, telur, gayung untuk wijikan, ubarampe kacar-kucur adalah yang menyangkut pemenuhan kebutuhan sehari-hari dalam masyarakat sedangkan properti dalam ritual panggih bisa mengungkap makna bersifat esensialistik yang bersifat sosial, (Y Sumandiyo Hadi, 2006) Artinya properti diadakan untuk menggambarkan nilai estetis pada setiap individu dalam segala tindakan.

e. Gerak

Dalam gerak, ikon spasial ditunjukkan oleh komponen kinesik yang terdiri dari unsur-unsur ekspresi tubuh manusia yang berkaitan dengan gerak, gesture, dan mimik disebut. Patrice Pavis mengatakan bahwa fungsi gesture dalam teater terutama adalah untuk mensketsa situasi ucapan, untuk menjadi deiksis, dan suatu tanda yang mengindikasikan presensi panggung dan presensi aktor, yakni sebagaimana gesture tak dapat dipisahkan dengan aktor yang membuatnya, sehingga selalu disesuaikan dengan panggung melalui deiksis-deiksis badani yang

tak terhitung yang dimulai dengan sikap, pandangan sekilas atau persepsi fisik semata (Elam, 1980) . Gesture menetapkan modusbody yang nyata di panggung dan aksi panggung dalam ruang (Sahid, 2016a) Melalui deiksis ini dapat dikonstruksikan suatu jembatan penting antara gesture dengan bahasa. Keduanya bekerja sama memproduksi wacana teater, kecuali dalam mime yang gesturenya cenderung otonom. System tanda ini berkaitan langsung dengan gesture, gerakan tokoh, dan ekspresi wajah (mimik) tokoh. Beberapa tokoh menggunakan ketiga sistem tanda ini dalam berkomunikasi dengan tokoh lain, kadang-kadang ketiga sistem tanda itu muncul bersamaan kadang-kadang tidak. Misalnya, sistem tanda mime (ekspresi wajah) banyak muncul untuk mengekspresikan rasa sedih (wajah tampak murung), gembira (wajah cerah, senyum riang), tegang (wajah cemas). Tokoh *Dewa-dewi* pada ritual *panggih* dalam teater memberikan arti yang lebih dalam tentang gestur, umpamanya gestur sebagai suatu statemen, ekspresi, komunikasi dan suatu manifestasi pribadi tentang kesepian, sekaligus sebagai tempat berbagai pengalaman begitu kontak itu terjadi.

Ritual panggih sebagai pendekatan dengan peristiwa teatral memberikan arti lebih dalam tentang gestur terwujud dalam ekspresi setelah sampai dampar kencana permaisuri duduk anggana raras (duduk sendirian), dengan perasaan tak menentu adanya gejolak dalam jiwa. Pengalaman penantian yang memberikan persepektif tersendiri dalam ritual ini. Sesekali permaisuri melihat ke arah di mana munculnya sang Raja. Ekpresi wajah juga tampak kedua mempelai saat melakukan gerakan pada setiap adegan satu ke adegan lain sering menampilkan ekspresi wajah tegang dan cemas sebagai akibat suatu tindakan dalam ritus yang di

anggap sakral dan perasaan takut salah dalam melakukan adegan.

Pemaknaan dalam sistem religi ditunjukkan adanya pengantin putri setelah sampai dampar kaca, duduk sebentar menunggu kedatangan pengantin raja. Kedatangan pengantin putra diawali oleh manggolo yuda sebagai pembuka jalan dan pembuang sial (sukreta, bebaya) agar perjalanan hidup pengantin tidak menemui halangan dan rintangan. Setelah bertemu di ranupada kedua pengantin berbalangan gantal. Wijikan yang dilakukan kedua pengantin di depan ranupada pengantin pria membantu pengantin wanita untuk berdiri mengandung makna bahwa mereka berdua akan saling membantu dan bersama-sama dalam menggapai cita-cita hidup berkeluarga. Dilanjutkan pecah telur yang dilakukan oleh juru sumbaga mengandung makna sikap tegas dari kedua mempelai dengan statusnya bukan lagi perawan atau jejak untuk hidup bersama membangun keluarga. dengan ritual kacar-kucur atau tanpa kaya pengantin wanita menerima dengan senang hati dan tanpa kaya tidak tumpah melambangkan pengantin wanita memiliki sifat bersyukur, sebarang pemberian sang suami akan diterima dengan ikhlas dan rasa syukur. Tanpa kaya tidak ada yang jatuh melambangkan wanita yang berhati-hati dan tidak boros, gemi, nastiti, surti tur ngati-ati (tidak boros hemat dan berhati-hati).

Kehadiran sesepuh yang bertugas mencabut keris dari pengantin putra untuk melakukan ritual sungkeman menandakan sebuah harapan tanpa pamrih. Sungkeman dilakukan kepada orang tua semoga mendapatkan rida serta kebahagiaan dalam mengarungi bahtera rumah tangga.

f. Audio

Tanda audial dari ikon spasial dalam ritual panggih tampak kuat dalam narasi perkawinan Jawa yang disampaikan oleh panatacara. Sistem tanda kata berkaitan dengan aspek kebahasaan yang dipergunakan para pemeran. Sistem tanda kata berkaitan dengan ucapan atau dialog-dialog yang diucapkan pada pemeran baik yang berupa kata-kata maupun kalimat. Semua tindak tutur yang dilontarkan pemeran menjadi dasar penciptaan makna (Sahid, 2016a).

Bahasa merupakan sistem komunikasi yang universal dan paling kompleks dan terdapat dalam kebudayaan mana pun. Karena itu, tidak mengherankan apabila bahasa sebagai sistem tanda dipergunakan dalam berbagai jenis seni salah satunya adalah narasi pengantin Jawa. Karena rasa bahasa dalam bahasa Jawa merupakan bagian totalitas dan kedalaman rasa yang tercermin melalui undha-usuk atau tingkatan tutur yang rumit. Dalam narasi pengantin Jawa memiliki kemampuan menyampaikan makna yang tidak terbatas. Hal ini dimungkinkan oleh kekayaan struktur internal bahasa Jawa, yang tidak hanya terwujud pada tingkat tutur yang rumit, tetapi juga terwujud pada perbedaan antara bahasa Jawa sehari-hari bahasa Jawa klasik yang disebut 'ragam panggung'.

Fungsi penting narasi pengantin Jawa dalam ritual panggih adalah bermuara cara penggunaan bahasa itu sendiri oleh para pemeran. Oleh karena narasi pengantin Jawa memiliki kemampuan mencetuskan makna-makna dalam jumlah tidak terbatas, maka dalam batas tertentu dapat menggantikan sistem tanda lain dalam teater. Selanjutnya dalam analisis pemaknaan sistem tanda kata dan nada pada ritual panggih menfokuskan untuk mengetahui makna-makna yang terkait dengan ritual yang terjadi pada saat mempelai melakukan pergantian

adegan.

Hal ini tampak pada reaksi yang harus dilakukan pada pergantian adegan ketika panatacara menyampaikan “Saparipurnaning samya abebalangan gantal, kekaliro hangadani ritualWijikan” (Setelah selesai melakukan lemparan sirih, keduanya memulai ritual wijikan).

a) Ikon Relasional

Ikon relasional melihat bagaimana hubungan atau relasi dua unit teatrikal atau lebih dapat di acukan pada relasi yang sama dalam kehidupan sosial yang ada di sekitar.

b) Visual

Tanda visual dari ikon relasional dalam ritual panggih tampak dalam hubungan yang terbangun antara kostum, tata rias wajah yang di terapkan tokoh sesuai peran sebagai struktur Kraton, sementara para tamu undangan sebagai penonton layaknya kawula atau masyarakat di sekitar Kraton.

Posisi properti setting singgasana yang letaknya paling tinggi di antara tempat duduk lainnya. Tanda visual terlihat juga dalam penggambaran suasana singgasana adanya dampar kaca, kursi terbungkus kain putih menjuntai diperuntukan kepada para tamu istimewa dan kursi yang disediakan untuk tamu undangan pada umumnya.

c) Gerak

Tanda gerak dari ikon relasional dalam ritual panggih, diperlihatkan dalam satu bentuk khas yang dilakukan dalam ritual panggih dengan kehadiran tokohsepeuh oleh Soehendro secara spontan sebagai sutradara untuk mengambil keris sang raja

ketika akan melakukan sungkeman dengan punden catur.

Gerak dan blocking para aktor dilakukan dalam pergantian gerakan yang dimulai dari *balangan gantal*, *ritualwijikan*, *mecah ponang antigan*, *ritualbobot timbang*, *tanam jero*, *kacar-kucur*, *dahar walimah*, *ngunjuk tirta wening*, *mapag besan*, *sungkeman* dan *pawiwahan*.

d) Audio

Dialog sebagaimana tanda audio pada ritual panggih banyak diwarnai oleh spontanitas dan improvisasi, juga ungkapan pada repetitif.

Dalam berbagai kebudayaan dunia, musik dipergunakan secara nyata dan khas dalam setiap kelompok budaya sesuai dengan situasi sosial tertentu seperti ritual magis, perayaan perkawinan, pertunjukan, permainan, kematian, ritual masa perang, situasi kerja sehari-hari. Setiap jenis situasi menghendaki sebuah jenis musik tertentu yang tak dapat saling dipertukarkan. Oleh karena berdasarkan kode-kode kultural tertentu tiap genre musik mampu menunjuk ke situasi-situasi sosial tertentu, maka kita dapat memandangnya sebagai situasi semacam itu.

Semua bunyi dapat ditafsirkan sebagai tanda-tanda, sehingga bunyi juga mampu berfungsi sebagai tanda-tanda. (Erika Fischer-Lichte, 1992). Karena itu, bunyi yang dipergunakan dalam teater untuk menandakan bunyi-bunyi selalu dinilai sebagai tanda-tanda mengenai tanda-tanda. Misalnya, bunyi mesin adalah tanda untuk kendaraan bermotor sedang lewat, bunyi rintik-rintik hujan di atap dapat diinterpretasikan sebagai suatu tanda bahwa hujan sedang turun.

Makna-makna musik dalam teater setidaknya harus mencakup empat aspek berikut: 1) makna-makna musik yang bertalian dengan ruang dan gerak; 2) makna-makna yang bertalian dengan objek-objek dan aksi-aksi dalam ruang; 3) makna-makna yang bertalian dengan karakter, suasana hati, kondisi, dan emosi; 4) makna-makna yang bertalian dengan sebuah ide. Misalnya, musik dengan nada tinggi menandakan suasana cerah, riang, gembira, ceria dan lain-lain. Musik dengan nada rendah menandakan keseriusan, muram, sedih, khidmat. Ada dua jenis musik dalam teater, yakni musik yang dicipta oleh aktor, dan musik yang dibuat oleh para musisi sebagai ilustrator musik. Aktivitas yang dilakukan oleh aktor untuk mencipta musik dapat didefinisikan sebagai nyanyian dan pembuatan musik.

Dalam teater, musik tak pernah digunakan secara absolut melainkan selalu dipakai dalam fungsi-fungsi tertentu yang bertalian dengan konteks tanda-tanda lain yang diproduksi. Musik bisa berfungsi mengkurasi pengkarakterisasian lokasi yang ditandakan dengan ruang panggung sebagai contoh suara gender gamelan Jawa menandakan kejadian peristiwa di tanah Jawa). Musik bisa berfungsi menandakan suatu situasi atau aksi sebagai contoh pendendangan lagu kebangsaan bisa menandakan masaperjuangan.

Sebagian besar ilustrasi musik dalam ritual panggih mempergunakan alunan musik gamelan Jawa dipadukan dengan suara waranggana dan panjak. Pada adegan balangan gantal di iringi gamelan kodok ngorek, suasana yang dihasilkan dari bunyi iringan ini menjadi dramatis, terutama ketika kedua mempelai bertemu dan terlihat sangat tepat dan serasi. Para penonton seolah-olah

diajak untuk ikut memberi restu bahwa mempelai sangat serasi dan berjodoh. Iringan gamelan bunyi dengan nada tinggi suwuk untuk menandai pergantian pemeran paraga pasrah dan terima pengantin, hal ini menandakan bahwa adegan tersebut cukup menegangkan. Gending iringan yang dibunyikan pada saat pengantin berdua melakukan sungkeman kepada kedua orang tua juga terasa trenyuh.

e) Ikon Metafora

Ikon metafora ritual panggih akan memperlihatkan sebuah tindakan yang telah melahirkan kelas baru. Sistem tanda gesture, mime bersama sistem tanda kata, gerak dan nada juga sering menjadi penanda deiksis yang bermakna untuk memberi penekanan atau fokus dan penegasan terhadap setiap aksi tokoh. Hal ini terlihat pada ritual panggih ketika panatacara melakukan perintah dengan menggunakan narasi pengantin Jawa untuk melakukan tindakan pergantian satu adegan ke adegan lain terlihat jelas adanya sekumpulan keyakinan normatif dan nilai-nilai sosiologi yang menempatkan adanya kekuatan dan kebesaran begitu sentral. Tindakan tersebut menghasilkan makna untuk memperlihatkan status sosial yang jelas dari tokoh-tokohnya. Kebesaran dan kekuatan dalam struktur kraton memiliki relasi keyakinan kepada masyarakat, sehingga memberi pengaruh dan tekanan begitu kuat sampai ke tingkat pribadi. Keyakinan inilah yang menyatakan sebuah ideologi sosial yang membuat *kawula* (termasuk aktor dan sutradara) mengambil posisi sekadar untuk bisa survive dalam hidup keseharian.

7.2 Analisis Ikon Sosial Ritual *Panggih*.

Sebagaimana disebut dalam hal terdahulu, data-data ikonik yang berhasil

didapat tidak berdiri terpisah secara kategoris antara ikon spasial, relasional maupun metafor ketika diterapkan dalam analisis.

Analisis yang dapat ditarik dari keseluruhan ikon adalah: permasalahan yang diungkapkan dalam ritual panggih kontekstual dengan realitas sosial yang ada. Realitas sosial yang dimaksud adalah menjadikan ritual panggih sebagai situs pertunjukan dan peragaan bagi imajinasi tentang zaman keemasan yang diandaikan pernah hadir pada masa lampau. Pada titik ini, sebenarnya individu sedang dibukakan jendela tafsir untuk membaca sinyal hadirnya kerajaan dalam imajinasi ritus perkawinan dibaca sebagai representasi cita-cita umum tentang corak masyarakat yang diinginkan, yang gambaran bakunya acap dilantunkan sebagai: “... *gemah ripah loh jinawi, tata, tentrem karta raharja. panjang punjung, pasir wukir....*”.

Peristiwa teater yang ditampilkan dalam ritual panggih secara semiotis merupakan simbolisasi suasana yang terbangun. Selain itu secara psikis setiap tokoh memperlihatkan semua kecenderungan yang di lontarkan dalam dialog panacacara tentang harapan kebahagiaan untuk mengarungi rumah tangga.

Sebagian besar tokoh-tokoh yang tampil dalam ritual panggih secara semiotis merupakan penanda dari berbagai institusi yang selama ini melakukan tindakan untuk mengharapkan adanya ketentraman dalam mahligai yang mereka bina dalam sebuah rumah tangga baik yang sudah dilakukan atau yang akan dilakukan. Reaksi emotif yang terjadi pada individu pada saat ritual panggih dipergelarkan sebagian besar berdasar pada pengamalan yang terjadi. Ritual panggih dilihat posisi semiosisnya sebagai tanda yang mengisyaratkan ‘makna’

tertentu hal ini di peroleh beberapa konfirmasi dengan beberapa orang untuk mengungkapkan problem kepribadian sebagai rahasia proses kreatifnya, (Radar Panca Dahana, 2001) Argumen ritual *panggih* tidak hanya pada merefleksikan kehidupan sosial sehari-hari orang Jawa, namun juga menyingkap aspek kehidupan sehari-hari. Karena tindakan sehari-hari meski berlangsung di bawah kondisi yang tidak bisa sepenuhnya mengekspresikan seperti para aktor dalam ritual *panggih* tetapi individu bisa mengkonstruksi secara fantasi setiap kondisi yang mereka inginkan, sehingga memungkinkan untuk mengekspresikan ideal mereka dalam bentuk yang agak murni. Dengan mempelajari ritual *panggih* seseorang bisa melihat ideal-ideal yang tak tampak dalam kehidupan sehari-hari untuk di upayakan sebagai sebuah perwujudan masyarakat kelas bawah.

Secara semiotis ritual *panggih* digambarkan kehadiran *Dewa Kamrajaya* dan *Dewi Kamaratih*, lewat ragam panggung dan rangkaian perilaku ritus dalam perkawinan yang dilakukan di Onggosaran Borobudur adalah upaya diam-diam dan tak terkatakan untuk mengabadikan sebuah struktur yang telah lama mapan. Ritual *panggih* menunjukkan proses yang menandai transformasi seseorang dari suasana keseharian ke dalam suatu keadaan yang diangankan. Interaksi yang baik antara pemeran di panggung dengan penontonnya merupakan inti dari peristiwa teater itu sendiri.

BAB VIII

KESIMPULAN DAN SARAN

8.1 SIMPULAN DAN SARAN

8.1.1 *Simpulan*

Perkawinan merupakan *passage ritual* tahap inisiasi atau daur hidup seseorang memiliki aspek seperti religi, publikasi, eksistensi diri, *liminal*, menghibur dan ruang komunal. Wujud ritual perkawinan di Onggosaran Borobudur dinamakan corak “*Kamajaya-Kamaratih*” yang diyakini memiliki nilai-nilai sakral medium yang transenden dalam keseharian sebagai personafikasi dewa-dewi cinta asmara perkawinan adalah mitos tentang doa, harapan yang mengacu pada kemiripan dalam memahami tanda. Perkawinan diharapkan berlangsung sekali seumur hidup, maka ritual dirancang memperhatikan setiap aspek dan menghindari kesalahan agar tercipta menjadi sebuah ‘*pertunjukan*’ yang menghasilkan citra harmonis bagi kehidupan selanjutnya. Sebagai bagian dari pertunjukan, ritual perkawinan di Onggosaran Borobudur memiliki kemiripan terhadap drama karena di dalamnya terdapat elemen-elemen pertunjukan yang di dalamnya terdapat struktur dan teksture. Unsur struktur drama tersebut menjadi tiga yakni plot, karakter dan tema. Teksture drama terdiri dari dialog, mood dan spektakel.

Struktur terdiri dari Plot ritual perkawinan di Onggosaran Borobudur pada saat *Panggih* merupakan peristiwa yang memiliki plot penekanan dan adanya hubungan peristiwa yang satu dengan yang lain, beralur jelas, logis, dan waktu dari awal, tengah atau akhir. Karakter (penokohan) personafikasi seolah-olah dewa *Kamajaya-kamaratih* membangun karakter penokohan sehingga keduanya

diasumsikan sebagai dewa asmara yang membawa berkah pada keberlangsungan kehidupan pertanian masyarakat penyangganya. Tema pada ritual perkawinan adalah “Raja dan Ratu sehari”.

Tekstur yang terdiri dari dialog, antara *haupttext* dan *nebentext* terjalin komunikasi menghasilkan makna dan di tangkap oleh audiensi, berupa “*sembah akekuncung*”. sebagai ungkapan penghormatan kepada kedua mempelai yang dipercayai sebagai Dewa-dewi “*Kamajaya-kamaratih*” . Mood yang terbangun adalah harapan dan optimism hidup bersama penuh kasih sayang, dukungan, dan pengertian tercermin dalam senyuman, tawa, dan bahagia yang melingkupi suasana perhetatan. Spektakel tampak pada kesan suasana penuh kesakralan pada saat *panggih*. Penelitian ini membuktikan sebagai temuan bahwa ritual perkawinan adat *Kejawen* corak “*Kamajaya-kamaratih*” di Onggosaran Borobudur tidak hanya sebagai tahapan *passage* rites inisiasi hidup seseorang tetapi merambah sebagai pertunjukan seni karena di dalamnya terdapat elemen- elemen yang memiliki kemiripan drama.

Performance studies merupakan konsep pengorganisasian untuk mempelajari tingkah laku dalam cakupan yang luas. *Performance studies* tidak memberikan batasan terhadap kajian, baik dalam *terms* ataupun *medium*, maupun pendekatan yang dipergunakan. Pembahasan *performances studies* adalah aspek performativitas sebuah *performance*, kajian yang menjelaskan bagaimana seluruh kejadian dalam batasan *performance* menjadi subjek penelitian terhadap konstruksi sosial. Kajian *performance studies* terhadap Ritual Perkawinan Adat *Kejawen* Corak “*Kamajaya-Kamaratih*” di Onggosaran Borobudur Kabupaten

Magelang difokuskan pada *panggih* atau pada saat hari H ritual berlangsung. Sebagai puncak acara yang disebut dengan *performativitas*. Sebagai puncak performativitas, *panggih* memiliki kemiripan terhadap peristiwa drama, maka di dalamnya terdapat tekstur dan struktur. Struktur merupakan unsur-unsur sebuah *performance* yang terdiri dari tema, alur dan penokohan. Tekstur merupakan komponen yang bersifat dialektis, tidak muncul secara bersamaan dan tekstur tersebut berupa dialog, suasana hati dan spektakel.

Performativitas. panggih dalam konteks “*as*” *performance* dipahami sebagai proses sebuah aktivitas yang mencakup klimaks sebuah *social drama*, yang memiliki unit-unit proses harmoni dan disharmoni dan muncul dalam situasi konflik. Tidak ada yang istimewa pada sebuah ritual perkawinan tersebut, tetapi ketika terjadi transformasi dari tingkah laku keseharian menjadi sesuatu yang berbeda dan memiliki makna, inilah yang disebut *multi interpretable*. Berbagai perspektif realitas masyarakat memaknai ritual perkawinan sebagai kebutuhan dan legalitas dalam menapaki tahap inisiasi bagi pasangan pengantin. Adapun kebutuhan dan legalitas pada ritual perkawinan terdapat berbagai aspek seperti religi, publikasi, eksistensi diri, menghibur, liminal, ruang komunal, pendidikan.

Performance, panggih penuh tanda yang dapat dimaknai, melalui analisis terhadap hubungan antara representamen, objek dan interpretan yang terjalin secara triadik. Pola hubungan mengimplikasikan bahwa pemaknaan terhadap sebuah tanda dilakukan dengan mempertimbangkan *signifikansi* tanda terhadap penerima tanda. Sehingga terjalin hubungan antara tanda dan penandanya dalam bentuk ikon, indeks, ataupun simbol. Sebuah *performance* yang memiliki entitas

multilapis dan konstruksi sosial yang melingkupinya. *Performance, panggih* merupakan ajang transformasi pendidikan bagi masyarakat, karena banyaknya pembelajaran yang berkelindan pada saat ritual perkawinan berlangsung tidak akan didapatkan pada pembelajaran melalui kurikulum atau bangku sekolah, sebab dengan ritual perkawinan sebagai ajang komunal siapa pun dapat belajar dengan komunitas yang ada. Andaikan ritual perkawinan tidak dilaksanakan, maka secara perlahan budaya masyarakat Jawa akan terkikis dari peradaban.

8.2 Implikasi Hasil Penelitian Temuan yang merupakan hasil penelitian ini memiliki implikasi sebagai berikut :

1. Temuan, bahwa ritual perkawinan adat beserta tata upacaranya di Jawa Tengah, tidak hanya memiliki corak *Solo basahan, Solo putri, Jogya Putri, Paes ageng, Jangan Menir Jogya, Paes Ageng Basahan* bahkan corak modifikasi hijab, tetapi ada corak "*Kamajaya-kamaratih*" seperti yang diterapkan oleh masyarakat Onggosaran Borobudur.
2. Temuan, bahwa ritual perkawinan adat tidak hanya mengandung dikotomi undang-undang, nilai kehidupan dan ritual, tetapi lebih mengejawantahkan diri dalam bentuk sastra, pendidikan, penyuluhan, dan hiburan.
3. Temuan, bahwa ritual perkawinan adat bukan hanya tahapan inisiasi hidup seseorang, namun di dalamnya terdapat tahapan-tahapan yang mendebarkan pada saat *panggih*, tahapan tersebut memiliki kemiripan terhadap peristiwa drama dan dapat di dredah ke dalam disiplin ilmu dramaturgi.
4. Temuan, penggunaan bahasa *panyandra* pada ritual perkawinan pada umumnya sebagai personifikasi yang ditujukan kepada kedua mempelai pengantin, tetapi

pada ritual perkawinan adat Kejawen corak “*Kamajaya-kamaratih*” menggunakan *geguritan* atau puisi berbahasa Jawa, dikarenakan dewa dewi asmara tersebut sudah memiliki kelebihan di atas manusia, sesuai ideologi masyarakat Onggosaran Borobudur.

5. Temuan, bahwa pembelajaran pada ritual perkawinan adat secara praktis tidak akan didapatkan pada pembelajaran melalui kurikulum atau bangku sekolah, dengan ritual perkawinan sebagai ajang komunal siapa pun dapat belajar dengan komunitas yang ada. Bila ritual perkawinan tidak dilaksanakan, maka secara perlahan budayamasyarakat Jawa akan terkikis dari peradaban.

8.2.1 Saran

Berdasarkan pembahasan dan simpulan dapat dikemukakan saran sebagai berikut:

1. Bagi pendidikan menengah baik SMP maupun SMA, praktik kebudayaan pada mata pelajaran muatan lokal dapat menampahkan ritual perkawinan adat sebagai praktik seni peran .
2. Peneliti drama tradisional dalam melakukan kajian, dapat mengakses ritual perkawinan adat sebagai kajian dramaturgi pada Journal Harmonia
3. HARPI Melati Indonesia, Wedding Organizer maupun MUA dapat menggali lebih dalam lagi tentang corak, model, tata cara yang ada pada ritual perkawinan adat di Onggosaran Borobudur untuk ditransformasikan dan disesuaikan terhadap perkembangan budaya ritual perkawinan di masyarakat.
4. Masyarakat Onggosaran Borobudur, tetaplah menjaga ritual perkawinan ini sebagai salah satu wujud melestarikan budaya yang kelak barangkali akan menjadi rol-model corak perkawinan yang akan melengkapi budaya seni nusantara

DAFTAR PUSTAKA

- A. Abdul Latif. (2016). Spiritualitas Petungan: Konstruksi Psikologis Penentuan Waktu Pernikahan Pada Orang Jawa. *Kebhinekaan Dan Masa Depan Indonesia: Peran Ilmu Sosial Dalam Masyarakat, 2001*, 1–17.
- Adelhöfer, N., Chmielewski, W., & Beste, C. (2019). How Perceptual Ambiguity Affects Response Inhibition Processes. *Journal Of Neurophysiology, 122*(2), 500–511. <https://doi.org/10.1152/jn.00298.2019>
- Ahmad Arif Musadad. (2008). *Makna-Keris-Dan-Pengaruhnya-Terhadap-Mas.*
- Alistair M. Duckworth, R. (2014). The Act Of Reading: A Theory Of Aesthetic Response. By Wolfgang Iser. *Mankind, 13*(3), 337–343. <https://doi.org/10.1111/j.1835-9310.1982.tb01239.x>
- Allen, M. (2017). Phenomenological Traditions. *The SAGE Encyclopedia Of Communication Research Methods, January 2017*. <https://doi.org/10.4135/9781483381411.n426>
- Allern, T.-H. (2008). A Comparative Analysis Of The Relationship Between Dramaturgy And Epistemology In The Praxis Of Gavin Bolton And Dorothy Heathcote. *Research In Drama Education: The Journal Of Applied Theatre And Performance, 13*(3), 321–335. <https://doi.org/10.1080/13569780802410681>
- Amelia, D. P., Jodhinata, A., & Junaedi, H. (2021). Sistem Informasi Pelayanan Jasa Wedding Organizer Dalam Bentuk Marketplace. *Journal Of Information System, Graphics, Hospitality And Technology, 3*(01), 24–28. <https://doi.org/10.37823/insight.v3i01.134>
- Andries, F. F. (2018). The Integration Of Religion And Culture To Construct Social Identity Through The Pukul Sapu Ritual In Mamala Village, Moluccas. *Jurnal Humaniora, 30*(1), 92. <https://doi.org/10.22146/jh.v30i1.27603>
- Anggraini, N. (2019). *Analisis Tingkatan Tema Cerpen Radar Malang Berdasarkan Kategori*. 436–444.
- Ariyono, E. (2018). *Wawancara Staf PPN KUA Borobudur*.
- Aspers, P., & Corte, U. (2019a). What Is Qualitative In Qualitative Research. *Qualitative Sociology, 42*(2), 139–160. <https://doi.org/10.1007/s11133-019-9413-7>
- Aspers, P., & Corte, U. (2019b). What Is Qualitative In Qualitative Research. *Qualitative Sociology, 42*(2), 139–160. <https://doi.org/10.1007/s11133-019-9413-7>
- Bahasa, T. B. (2019). *Kamus Basa Jawa (Bausastra Jawa)*. Kanisius.
- Bakti, I. S., Nirzalin, & Abidin. (2020). Reification Of The Signified And

Consumerization Of Wedding Receptions “Sintê Mungêrjê” In The Gayo Lôt Society In Central Aceh District. *Sodality: Jurnal Sosiologi Pedesaan*, 8(2), 15–35. <https://doi.org/10.22500/8202030444>

246 Bell, C. (2009). *Ritua L Theory , Ritua L Practic E*.

Bellah, R. N., & Rappaport, R. A. (1999). Ritual And Religion In The Making Of Humanity. In *Journal For The Scientific Study Of Religion* (Vol. 38, Issue 4, P. 569). <https://doi.org/10.2307/1387619>

Bemmelan, S. T., & Grijins, M. (2018). Relevansi Kajian Hukum Adat: Kasus Perkawinan Anak Dari Masa Ke Masa. *Mimbar Hukum*, 30, 516–543.

Berberovic, N. (2015). Ritual, Myth And Tragedy: Origins Of Theatre In Dionysian Rites. *Epiphany*, 8(1), 30. <https://doi.org/10.21533/Epiphany.V8i1.117>

Bolton, R. (2005). Habermas ’ S Theory Of Communicative Action And The Theory Of Social Capital. *Association Of American Geographers*, 1(3), 1–39.

Boven, M. (2018). A Theater Of Ideas: Performance And Performativity In Kierkegaard’s Repetition. *Kierkegaard, Literature, And The Arts*, 115–130.

Bui, D. D. A., Del Fiol, G., & Jonnalagadda, S. (2016). PDF Text Classification To Leverage Information Extraction From Publication Reports. *Journal Of Biomedical Informatics*, 61, 141–148. <https://doi.org/10.1016/J.Jbi.2016.03.026>

Chaiken, S. (1980). Heuristic Versus Systematic Information Processing And The Use Of Source Versus Message Cues In Persuasion. *Journal Of Personality And Social Psychology*, 39(5), 752–766. <https://doi.org/10.1037//0022-3514.39.5.752>

Chong, S. W., & Reinders, H. (2021). A Methodological Review Of Qualitative Research Syntheses In CALL: The State-Of-The-Art. *System*, 103, 102646. <https://doi.org/10.1016/J.System.2021.102646>

Conty, A. (2013). Techno-Phenomenology: Martin Heidegger And Bruno Latour On How Phenomena Come To Presence. *South African Journal Of Philosophy*, 32(4), 311–326. <https://doi.org/10.1080/02580136.2013.865099>

Council, N., & Relations, F. (2016). *Marriage Rituals As Reinforcers Of Role Transitions : An Analysis Of Weddings In The Netherlands Author (S) : Matthijs Kalmijn Published By : National Council On Family Relations Stable URL : Http://Www.Jstor.Org/Stable/3600214 REFERENCES Linked Referenc. 66(3), 582–594.*

Creswell, J. W. (2012). *Educational Research: Planning, Conducting, And Evaluating Quantitative And Qualitative Research*. Pearson.

Dawe, A., & Goffman, E. (1973). The Underworld-View Of Erving Goffman. In *The British Journal Of Sociology* (Vol. 24, Issue 2). <https://doi.org/10.2307/588382>

Debi Setiawati. (2019). Slametan Dalam Spritualisme Orang Jawa Pada Masa Lalu

- Sampai Sekarang. *Maharsi*, 1(01), 76–88.
<https://doi.org/10.33503/Maharsi.V1i01.357>
- Dewojati, C. (2012). *Drama: Sejarah, Teori, Dan Penerapannya*. Dharmaja, E. (1981). *Serat Smaradahana*. Dimas Dwi Arso. (2018). *Sistem Perkawinan Dan Pewarisan Pada Masyarakat Hukum Adat Rejang Provinsi Bengkulu*.
- Dr. Wardo. (1996). *Keluarga Sejahtera Menurut Sistem Budaya Masyarakat Pedesaan Jawa Tengah*. Jawa Tengah : Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan Indonesia.
- Durkheim, E. (2011). *The Elementary Forms Of The Religious Life* (I. R. Muzir, Ed.). Elaine Aston, G. S. (1991). *Theatre As Sign System A Semiotics Of Text And Performance*. Routledge.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics Of Theatre And Drama*. Uri:<https://lib.ui.ac.id/detail.jsp?id=13506>
- Endraswara, S. (N.D.). *Metode Pembelajaran Drama: Apresiasi, Ekspresi, Dan Pengkajian*.
- Endraswara, S. (2003). *Mistik Kejawaen: Sinkretisme, Simbolisme, Dan Sufisme Dalam Budaya Spiritual Jawa*. Penerbit Narasi.
- Erika Fischer-Lichte. (1992). *The Semiotics Of Theater*.
- Eriksson, P., & Kovalainen, A. (2011). Ethnographic Research. *Qualitative Methods In Business Research*, 138–153. <https://doi.org/10.4135/9780857028044.D77>
- Erving Goffman. (1986). The Presentation Of Everyday Life. *Urban Life*, 15(1), 103–121. <https://doi.org/10.1177/0098303986015001004>
- Evi Putrya. (2021). *Teater Indonesia, Konsep Sejarah Problema – Umar Kayam*.
- Fernández-Aguayo, S., & Pino-Juste, M. (2018). Drama Therapy And Theater As An Intervention Tool: Bibliometric Analysis Of Programs Based On Drama Therapy And Theater. *Arts In Psychotherapy*, 59, 83–93.
<https://doi.org/10.1016/j.aip.2018.04.001>
- Fischer-Lichte, E. (2008). The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics. *The Transformative Power Of Performance: A New Aesthetics*, 52(4), 1–232. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
- F.Xaveria Diah K. (2009). Gending-Gending Iringan Ritual Perkawinan,. *Ornamen Jurnal Pengkajian Dan Penciptaan Seni*.
- Geertz, C. (1977). *The Interpretation Of Cultures (Basic Books Classics)*. Geertz, C. (1978). *The Religion Of Java*. University Of Chicago Press.
- Genep, A. Van. (2015a). The Rites Of Passage. *The Expectations Of Light*, 22–24.

<https://doi.org/10.1515/9781400856664.22>

- Gunawan, A. (2019). TRADISI RITUALPERKAWINAN ADAT SUNDA (Tinjauan Sejarah Dan Budaya Di Kabupaten Kuningan). *Jurnal Artefak*, 6(2), 71. <https://doi.org/10.25157/Ja.V6i2.2610>
- Guntur. (2016). *Penelitian Artistik: Sebuah Paradigma Alternatif*. 1–21. Gustami, S. (2007). *Sp. Gustami, 2007, Butir-Butir Mutiara Estetika, Ide Dasar Penciptaan Karya, Prasiswa: Yogyakarta (978-979-1450-04-1, Ed.)*. Yogyakarta : Prasista.
- Hariyanto, M. (1938). Fenomenologi Transendental. *Fenomenologi Transendental Edmund Husserl, 1906*, 3.
- Hasbullah Mathar. (2017). *SEMIOTIKA VISUAL (Sebuah Kajian Tentang Ilmu Tanda Dalam Kebudayaan Kontemporer)*. 36–47.
- Harjawiyan, H. (2001). *Marsudi Unggah-Ungguh Basa Jawa*. Kanisius.
- Haryoko, S., Bahartiar, & Arwadi, F. (2020). *Analisis Data Penelitian Kualitatif (Konsep, Teknik, & Prosedur Analisis)*.
- Helmericks, S. G., Nelsen, R. L., & Unnithan, N. P. (1986). The Researcher, The Topic, And The Literature: A Procedure For Systematizing Literature Searches. *The Journal Of Applied Behavioral Science, The ANNALS Of The American Academy Of Political And Social Science*, 503(1), 122–136.
- Hidayahtulloh, P. (N.D.). *Struktur Dan Tekstur Drama Kabale Und Liebe Karya Friedrich Schiller*.
- Horasan-Doğan, S., & Cephe, P. T. (2020). The Effects Of Creative Drama On Student Teachers' Creative Pedagogy And Identity. *Thinking Skills And Creativity*, 38. <https://doi.org/10.1016/J.Tsc.2020.100736>
- Hsu, H. (2017). Stuart Hall And The Rise Of Cultural Studies. *New Yorker*, 1–6.
- I Made Bandem & Sal Murgiyanto. (1996). *Teater Daerah Indonesia*. Kanisius <https://opac.perpusnas.go.id/detailopac.aspx?id=284211>.
- Timbul Haryono. (2008). *Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa Dalam Perspektif Arkeologi Seni*. ISI Press Solo, .
- Indrawardana, I., Suhendi, O., & Sunda, A. (2023). *Perubahan Prosesi Kesenian Dalam Pernikahan Adat Sunda*. 5, 239–245.
- Iyut, F. N. (2021). *Persepsi Masyarakat Pada Ritual Perkawinan Adat Suku Dayak Bedayuh Di Desa Tengon Upas Kecamatan Air Besar Kabupaten Landak*. 1(2).
- Jacquette, D. (2014). Art, Expression, Perception And Intentionality. *Journal Of Aesthetics And Phenomenology*, 1(1), 63–90. <https://doi.org/10.2752/20539339XX14005942183973>

Jazuli, M., & Alam, S. (2020). From Ritual To Entertainment: The Changing Role Of Barongan Performance Arts. *Humanities & Social Sciences Reviews*, 8(4), 496–506. <https://doi.org/10.18510/Hssr.2020.8448>

John Berry: John W. (2003). *Cultural Identity Theory*.

Kachel, A. T., Turner, V., & Wilshire, B. (1983). From Ritual To Theatre: The Human Seriousness Of Play. In *Journal For The Scientific Study Of Religion* (Vol. 22, Issue 4, Pp. 386–387). <https://doi.org/10.2307/1385776> Kamidjan. (2017a). *Partisipan, Wawancara*. Kamidjan. (2017b). *Partisipan, Wawancara*. Kamidjan. (2017c). *Wawancara Informan*. Kamidjan. (2017d). *Wawancara Informan*.

Karademir Hazlr, I. (2017). Wearing Class: A Study On Clothes, Bodies And Emotions In Turkey. *Journal Of Consumer Culture*, 17(2), 413–432. <https://doi.org/10.1177/1469540516631152>

Kartika, D. S. (2007). Memahami Seni Dan Estetika. In *Wacana, Journal Of The Humanities Of Indonesia*. Rekayasa Sains. <https://doi.org/10.17510/Wjhi.V9i1.227>

KBBI. (2023). *KBBI*.

Kemeh, M. (2015). Using Solo Drama To Make The Teaching Of Social Studies Engaging For Students. *Procedia - Social And Behavioral Sciences*, 174, 2245–2252. <https://doi.org/10.1016/J.Sbspro.2015.01.882>

Kenneth T. Gallagher, & Terj. P. Hardono Hadi. (2001). *The Philosophy Of Knowledge*.
Jogyakarta : Kanisius.

Kernodle, G. R. K. P. (1985a). *Invitation To The Theatre*. <https://books.google.co.id/books?id=B6reulettiyc&q=inauthor:%22George+Riley+Kernodle%22&dq=inauthor:%22George+Riley+Kernodle%22&hl=ban&sa=X&ved=2ahukewir4osygzuahwhq3wkhtbabfq6aewahoecaiqag>

Kewuel, H. K., Budiyanto, A., Fajar, Y., & Kumoro, N. B. (2017). *Seri Studi Kebudayaan1 Pluralisme Multikulturalisme Dan Batas-Batas Toleransi*.

Kholis, N. (2018). *Ilmu Makrifat Jawa Sangkan Paraning Dumadi: Eksplorasi Sufistik Konsep Mengenal Diri Dalam Pustaka Islam Kejawen Kunci Swarga Miftahul Djanati*.

Ki Sarayajati B. (2018). *Wawancara*.

Koentjaraningrat. (1985). *Ritus Peralihan Di Indonesia. Tus Peralihan Di Indonesia*. Koentjaraningrat. (1994). *Kebudayaan Jawa*. Balai Pustaka,.

Kong, H., Informa, R., Number, W. R., House, M., & Street, M. (2000). Dialogue In Teaching: Theory And Practice. *Journal Of Curriculum Studies*, 32(6), 878–881. <https://doi.org/10.1080/00220270050167233>

Lawrence A. Machi, B. T. M. (2016). *The Literature Review: Six Steps To*

- Success*. Levine, M. (2015). When Art Is The Weapon: Culture And Resistance Confronting Violence In The Post-Uprisings Arab World. *Religions*, 6(4), 1277–1313.
<https://doi.org/10.3390/Rel6041277>
- Levi-Strauss, C. (1974). *Structural Anthropology*. Basic Books; Revised.
 Lobacheva, N. P. (1981). Marriage Ritual As An Ethnographic Source For Historical Research (On The Example Of The Khorezm Uzbeks). *Soviet Anthropology And Archeology*, 20(3), 31–58. <https://doi.org/10.2753/AAE1061-1959200331>
- Lon, Y. S., & Widyawati, F. (2021). *Perkawinan Dalam Masyarakat Manggarai: Budaya, Keyakinan Dan Praktiknya*.
- Louis Cohen, Lawrence Manion, K. M. (2011). *Research Methods In Education*. London. Lpeggy Phelan. (1993). *Unmarked The Politics Of Performance*. London And New York.
- M. Jazuli. (2016). *Paradigma Pendidikan Seni* (2016 Semarang: Farishma Indonesia,Ed.).
- Mahkamah Konstitusi. (2016). *Putusan Nomor 97/PUU-XIV/2016* (Issue 6, Pp. 154–155).
- Mano Raj, J., & Rr, R. (2015). Opening Of New Insights For The Researchers: A Descriptive Study On Emotional Maturity. *International Journal Of Exclusive Management Research*, 5(November).
- Marinis, M. De. (1993). *The Semiotics Of Performance*. Marinis, M. De. (2019). *Understanding Theatre*.
- Marphatia, A. A., Ambale, G. S., & Reid, A. M. (2017). Women’s Marriage Age Matters For Public Health: A Review Of The Broader Health And Social Implications In South Asia. *Frontiers In Public Health*, 5(October), 1–23. <https://doi.org/10.3389/fpubh.2017.00269>
- Mary Jo Deegan. (1981). American Ritual Dramas: Social Rules And Cultural Meanings. In *Journal Of Chemical Information And Modeling* (Vol. 53, Issue 9). File:///C:/Users/Ibu Nuning/Downloads/Ritual Drama America.Pdf
- Mary Luckhurst. (2006). *A Revolution In Theatre*. Cambridge University Press,.
- Matei, A. (2018). Art On Trial. Freedom Of Artistic Expression And The European Court Of Human Rights. *SSRN Electronic Journal*, 1–10. <https://doi.org/10.2139/ssrn.3186599>
- MC Suwarna.Pdf*. (N.D.).
- Moh Fathoni. (2013). *New Historisisme Greenblatt: Identifikasi Dan Relevansi Dalam Kritik Sastra*.
- Moosa, I. (2018). Publish Or Perish: Origin And Perceived Benefits. *Publish Or Perish*, 1–17. <https://doi.org/10.4337/9781786434937.00007>

- MRA. Harymawan. (1993). *DRAMATURGI*. Rosda.
- Mulder, N. (2013). *Mistisisme Jawa Ideologi Di Indonesia*. [Http://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./Opac/Index.Php/Home/Detail_Koleksi?Kd_Buku=013467%0Ahttp://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./System/Uploads/Cover_Buku/013467/013467.Jpg](http://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./Opac/Index.Php/Home/Detail_Koleksi?Kd_Buku=013467%0Ahttp://Opac.Iain-Surakarta.Ac.Id/Libsys_Iain_Surakarta/Oai_Libsys/./System/Uploads/Cover_Buku/013467/013467.Jpg)
- Munazif, A. (2020). Struktur Dan Tekstur Lakon Maut Dan Sang Dara Karya Ariel Dorfman. *Jurnal Seni Pertunjukan*, 06(02), 176–188.
- Muqtada, M. R. (2016). Menyoal Kembali Teori Evolusi Agama J.G. Frazer Dalam Keberagaman Masyarakat Jawa. *Millati: Journal Of Islamic Studies And Humanities*, 1(1), 41. <https://doi.org/10.18326/Mlt.V1i1.41-60>
- Murdiyanto, E. (2020). Metode Penelitian Kualitatif (Sistematika Penelitian Kualitatif).
In *Bandung: Rosda Karya*.
- Nantwi, P. A. And W. K. (2016). *The Role Of Art In Customary Marriage Ceremonies: The Case Of Krobos Of Somanya, Ghana Patrick*. 6(5), 1–23.
- Natalia, W. A., Widiawati, D., & Sachari, A. (2019). Perancangan Produk Fashion Bagi Masyarakat Urban Indonesia Dengan Pemanfaatan Tenun Lurik Jawa Pedan. *Serat Rupa Journal Of Design*, 3(2), 112–133. <https://doi.org/10.28932/Srjd.V3i2.1002>
- Nico Slate. (2021). *The Drama Of Nonviolence: Theatre As Education Within The American Civil Rights Movement*.
- Nurgiyantoro, B. (2018). *Teori Pengkajian Fiksi*.
- Ogden, C. K. & R. I. A. (1949). *The Meaning Of Meaning*. Routledge & Kegan Paul Ltd.,.
- Oktaviana, S., & Prameswari, N. P. (2021). Keabsahan Dan Akibat Hukum Perkawinan Penghayat Kepercayaan Pasca Terbitnya Putusan Mahkamah Konstitusi Nomor 97/PUU-XIV/2016. *Notaire*, 4(3), 441. <https://doi.org/10.20473/Ntr.V4i3.26214>
- Peirce, C. S. (1991). *Peirce On Signs: Writings On Semiotic By Charles Sanders Peirce*
(James Hoop).
https://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469616810_Hoopes%0A
- Pengnate, S. (Fone), Sarathy, R., & Lee, J. K. (2019). The Engagement Of Website Initial Aesthetic Impressions: An Experimental Investigation. *International Journal Of Human-Computer Interaction*, 35(16), 1517–1531. <https://doi.org/10.1080/10447318.2018.1554319>
- Permanasari, Alis Triena; Setian, D. D. R. S. (2020). Kesenian Gendreh: Bentuk Dan

- Respon Estetis Pola Tabuh Alu - Lisung Di Kampung Bojong Rangkasbitung. *Musikolastika: Jurnal Pertunjukan Dan Pendidikan Musik*, 2(2), 59–69.
- Peters, M. A., & Besley, T. (2021). Models Of Dialogue. *Educational Philosophy And Theory*, 53(7), 669–676. <https://doi.org/10.1080/00131857.2019.1684801>
- Petter Eckersall. (2020, December 20). *Perkembangan Dramaturgi Dalam Pertunjukan Kontemporer*. 2020.
- P.J. Zoetmulder, Terj. D. H. (1991). *Manunggaling Kawula Gusti : Pantheisme Dan Monisme Dalam Sastra Suluk Jawa : Suatu Studi Filsafat* (G. P. Utama, Ed.). Purnawangsih, A., & Try Sulisty, E. (2020). Nilai Estetis Penampilan Busana Pengantin Gaya Solo Basahan Di Surakarta Hadiningrat. *Jurnal Seni Budaya*, 35(2), 164–171.
- R. Wiryapanitra. (1979). *Serat Kidungan Kawedhar* (T. K. W. H. ; Alih Aksara, S. Alih Bahasa, Ed.).
- Radar Panca Dahana. (2001). *Ideologi Politik Dan Teater Modern Indonesia*. Magelang :Indonesia Tera.
- Rahayu, S., & Pamungkas, Y. H. (2014a). Arti Simbolis Paes Ageng Masa Hamengkubuwono IX Tahun. *Avatara, E-Journal Pendidikan Sejarah*, 2(3), 7–16.
- Rahayu, S., & Pamungkas, Y. H. (2014b). Arti Simbolis Paes Ageng Masa Hamengkubuwono IX Tahun. *Avatara, E-Journal Pendidikan Sejarah*, 2(3), 7–16.
- Rahman, F., & Islamy, B. (2022). *Analisis Tema Drama Lautan Bernyanyi Karya Putu Wijaya Sebuah Kajian Sosiologi Drama: Vol. Xix* (Issue 2). *Jurnal Kajian Sastra*.
- Ramadhan, H. H., Effendy, C., & Syam, C. (2019). *Analisis Tema, Amanat, Dan Fungsi Cerita Dalam Kumpulan Cerita Rakyat Kalantika*.
- Rasid, R., Djafar, H., & Santoso, B. (1938). *Alfred Schutz ' S Perspective In Phenomenology Approach : Concepts , Characteristics , Methods And Examples*. 190–201.
- Ratna, N. K. (2010). *Metodologi Penelitian Kajian Budaya*.
- Rendra, W. S. (1984). *Mempertimbangkan Tradisi*. <https://www.goodreads.com/book/show/6696641-Mempertimbangkan-Tradisi>
- Research Methodology*. (1998). 163–177. https://doi.org/10.1007/978-3-662-03702-7_6
- Riana, R. (2020). Pembelajaran Sastra Bahasa Indonesia Di Sekolah. *Warta Dharmawangsa*, 14(3), 418–427. <https://doi.org/10.46576/Wdw.V14i3.825>
- Richard Schechner. (1994). *Environmental Theater*.
- Rizaluddin, F., Alifah, S. S., & Khakim, M. I. (2021). Konsep Perhitungan Weton Dalam Pernikahan Menurut Prespektif Hukum Islam. *YUDISIA : Jurnal Pemikiran Hukum Dan Hukum Islam*, 12(1), 139. <https://doi.org/10.21043/Yudisia.V12i1.9188>

- R.M. Soedarsono. (1997). *Wayang Wong Dramatari Ritual Kenegaraan Di Kraton Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, .
- Robert S. Ellwood, & Terj. (N.D.). *The Encyclopedia Of World Religions*.
- Rohendi, T. (2016). Pendidikan Seni Isu Dan Paradigma.
- Rohman, F., & Ismail, T. (2013). Consumption Ritual In Javanese Wedding Ceremony: Ethnography Research In Kabupaten Ngawi. *Asia Pacific Management And Business Application*, 2(1), 20–41.
<https://doi.org/10.21776/Ub.Apmba.2013.002.01.2>
- Rosmaidar. (2020). Kearifan Lokal Ritual Perkawinan Adat Suku Linggau. *Jurnal Ilmiah Bina Bahasa*, 13(1), 37–46.
- Rowland Lorimer, P. S. (1994). *Mass Communications: A Comparative Introduction* (Berilustra). Manchester University Press, 1994.
- Sa'diyah, F. S. (2020). *Ritual Pernikahan Adat Jawa (Kajian Akulturasi Nilai-Nilai Islam Dalam Pernikahan Adat Jawa Di Desa Jatirembé Kecamatan Benjeng Kabupaten Gresik)*. *AL-THIQA: Jurnal Ilmu Keislaman*, 3(02), 171–190.
- Sahid, N. (2016a). *Semiotika Teater, Tari, Wayang Purwa Dan Film*. Penerbit Gigih Pustaka Mandiri <http://gigihpustakamandiri.blogspot.com>
gigihpustakamandiri@yahoo.com Perum Afa Permai Jl. Afa 2 No. 13/14 Semarang 50272. [http://digilib.isi.ac.id/1276/1/Semiotika OK.Pdf](http://digilib.isi.ac.id/1276/1/Semiotika%20OK.pdf)
- Sahid, N. (2016b). *Semiotika Teater, Tari, Wayang Purwa Dan Film*. Penerbit Gigih Pustaka Mandiri <http://gigihpustakamandiri.blogspot.com>
gigihpustakamandiri@yahoo.com Perum Afa Permai Jl. Afa 2 No. 13/14 Semarang 50272.
- Saldaña, M. B. M. • A. M. H. • J. (2016). Qualitative Data Analysis A Methods Sourcebook. In *Nursing Standard (Royal College Of Nursing (Great Britain) : 1987)*(Vol. 30, Issue 25). <https://doi.org/10.7748/Ns.30.25.33.S40>
- Santa María, L., Aliagas, C., & Rutten, K. (2022). Youth's Literary Socialisation Practices Online: A Systematic Review Of Research. *Learning, Culture And Social Interaction*, 34, 100628.
<https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.lcsi.2022.100628>
- Santosa. (2014). *Drama Sosial* : Isi Press.
- Santoso. (2016). Hakekat Perkawinan Menurut Undang-Undang Perkawinan, Hukum Islam Dan Hukum Adat. *Yudisia*.
- Saputra, H. S. P. (2016). *Welas Asih: Merefleksi Tradisi Sakral, Memproyeksi Budaya Profan*. [Repository.Unej.Ac.Id](https://repository.unej.ac.id/).
<https://repository.unej.ac.id/handle/123456789/77007>
- Sarayajati, K. (2018). *Catatan Informan*.
- Sardjono. (2018). *Wawancara Informan*. Sarjino. (2018). *Wawancara*.
- Sartre, J. (1971). *The Phenomenology Of Jean-Paul Sartre*.
- Saudah, S., & Nusyirwan. (2007). Konsep Manusia Sempurna. *Jurnal Filsafat*,

- 14(2),185–191. <https://Journal.Ugm.Ac.Id/Wisdom/Article/View/31332>
- Sayuti, S. (2018). *Wawancara*.
- S U D A R M A N. (2014). *Fenomenologi Husserl Sebagai Metode Filsafat Eksistensial*. 103–113.
- Sayuti, S. A. (N.D.). *Berkenalan Dengan Prosa Fiksi* (Suningcih). Yogyakarta GamaMedia 2000.
- Schechner, R. (1988). Performance Theory. In *Published In Great Britain By Routledge11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE* (Vol. 26, Issue 1).
- Schechner, R. (2003a). *Future Of Ritual Writings On Culture And Performance*.
- Schechner, R. (2003b). *Performance Theory* (Routledge). Routledge.
- Schechner, R. (2013a). *Performance Studies: An Introduction*. Books.Google.Com.
- Schechner, R. (2013b). *Performance Studies: An Introduction*. Books.Google.Com. https://books.google.com/books?hl=en&lr=&id=Szsm5fpcx5uc&oi=fnd&pg=PP2&dq=Art+Wedding+Rites+Anthropology+Performance+Teather&ots=AT1MFDdM2w&sig=B8wjdtuf5yh7kgy0nyd_Ndj0f-A
- Setya Yuwana Sudikan. (2017). *PENDEKATAN INTERDISIPLINER, MULTIDISIPLINER, DAN TRANSDISIPLINER DALAM STUDI SASTRA*. 1–30.
- Sextou, P. (2022). *Applied Theatre In Paediatrics: Stories, Children And Synergies Of Emotions*.
- Sharan B. Merriam. (2014). Qualitative Research A Guide To Design And Implementation Revised And Expanded From Qualitative Research And Case Study Applications In Education. In *Progress In Electromagnetics Research Symposium*.
- Shim, T. N., Paris, T. D., Zainal, L., & Yussof, R. L. (2012). Students' Perceptions On Drama Activities In Outdoor Environments: A Case Study. *Procedia - Social And Behavioral Sciences*, 38(December 2010), 293–303. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2012.03.351>
- Simamora, A. (2022). Analisis Bentuk Dan Makna Perhitungan Weton Pada Tradisi Pernikahan Adat Jawa Masyarakat Desa Ngingit Tumpang (Kajian Antropolinguistik). *Jurnal Budaya FIB UB*, 3(1 Agustus), 44–54.
- Simatupang, L. (2013). *Pergelaran: Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*.
- Siomi. (2017). *Wawancara*.
- Siyami. (2019). *Wawancara*.
- Slamecka, N. J. (1966). Supplementary Report: A Search For Spontaneous Recovery Of Verbal Associations. *Journal Of Verbal Learning And Verbal Behavior*, 5(2), 205–207. [https://doi.org/10.1016/S0022-5371\(66\)80019-1](https://doi.org/10.1016/S0022-5371(66)80019-1)

- Soemanto, B. (2001a). *Jagad Teater*. Soemanto, B. (2001b). *Jagad Teater*.
- Sofianto, A. (2018). Strategi Pengembangan Kawasan Pariwisata Nasional Borobudur. *Jurnal Litbang Provinsi Jawa Tengah*, 16(1), 28–44. <https://doi.org/10.36762/Litbangjateng.V16i1.745>
- Spradley, J. P. (1997). *Metode Etnografi*. Yogyakarta Tiara Wacana Yogya 1997.
- Sriti Mayang Sari. (2005). Implementasi Pengalaman Ruang Dalam Desain Interior. *Dimensi Interior*, 3(2), 165–176. <http://puslit2.petra.ac.id/Ejournal/index.php/int/article/view/16391>
- Sudjono. (2018). *Informan*.
- Sudjono. (2019). *Informan*.
- Sugiyono, Prof. Dr. (2016). *METODE PENELITIAN Kuantitatif, Kualitatif, Dan R&D*. Alfabeta.
- Sujatno, M. (2013). *Etika Penelitian*. Pdf.
- Sumardjo, J. (2004). *Perkembangan Teater Dan Drama Indonesia* (S. Press, Ed.).
- Sunarto. (2016). FILSAFAT SENI NUSANTARA. *Imaji: Jurnal Seni Dan Pendidikan Seni*, 1–15.
- Supardi. (2013). Ricikan Struktural Salah Satu Indikator Pada Pembentukan Gending Dalam Karawitan Jawa. *Keteg*, 13(1), 2–28.
- Suranto. (2017a). *Wawancara Informan*. Suranto. (2017b). *Wawancara Informan*.
- Suroso. (2018). *Wawancara Suroso Anggota HPK Urip Sejati*.
- Susilo, Y. S., & Suroso, A. (2014). Integrated Management Of Borobudur World Heritage Site: A Conflict Resolution Effort. *Asia Pacific Management And Business Application*, 3(2), 116–134. <https://doi.org/10.21776/Ub.Apmba.2014.003.02.4>
- Sutopo. (2002). *Metodologi Penelitian Kualitatif*. Surakarta Sebelas Maret University Press, 2002.
- Suwardi Endraswara. (2018). *Mistik Kejawaen: Sinkretisme, Simbolisme, Dan Sufisme Dalam Budaya Spiritual Jawa*. 978-979-168-564-1.
- Suwarna. (1988). *Pembelajaran Estetika Wacana T tutur Ritual Pengantin Jawa*.
- Suwarna Pringgawidagda. (2006a). *Tata Ritual Dan Wicara: Pengantin Gaya Yogyakarta*. Kanisius,.
- Syarifudin, A. (2020). Tren Demografi Dan Pengaruhnya Terhadap Pendidikan. *Jurnal Jendela Bunda PG-PAUD UMC*, 8(1), 32–48.
- Sykes, K., & Brace-Govan, J. (2015). The Bride Who Decides: Feminine Rituals Of Bridal Gown Purchase As A Rite Of Passage. *Australasian Marketing Journal*, 23(4), 277–285. <https://doi.org/10.1016/J.Ausmj.2015.10.009>
- Tadeusz Kowzan. (2015). *The Sign In The Theater An Introduction To The Semiology*

Of The Art Of The Spectacle.

- Tavini, T. (2020). Tinjauan Ontologi Seni. *Jurnal Pendidikan Dan Kajian Seni*, 5(1). Tiara Dewi, Muhammad Amir Masruhim, R. S., Haker, H., Piercey, R., & رازی, م. (2018). Akibat Hukum Putusan Mahkamah Konstitusi Nomor 97/Puu-Xiv/2016 Terhadap Legalitas Perkawinan Bagi Penghayat Kepercayaan (Studi Pada Wilayah Hukum Dinas Kependudukan Dan Pencatatan Sipil Kota Semarang). *Laboratorium Penelitian Dan Pengembangan Farmaka Tropis Fakultas Farmasi Universitas Muallawarman, Samarinda, Kalimantan Timur*, 27(3), 259–280.
- Turner, V. (2017). The Ritual Process: Structure And Anti-Structure. In *The Ritual Process: Structure And Anti-Structure*. <https://doi.org/10.4324/9781315134666>
- Turner, V. (2019). *Liminality And Cultural Performance*. April 2009.
- Turner, V. (2020). *The Drums Of Affliction: A Study Of Religious Processes Among The Ndembu Of Zambia*.
- Ushuluddin, F., Iain, A., & Maulana, S. (N.D.). *BANTEN*. 17(2), 157–181.
- Uswatun Nurhayati PPPPTK Seni Budaya Yogyakarta, D. (2019). *Gagasan Ki Hajar Dewantara Tentang Kesenian Dan Pendidikan Musik Di Tamansiswa Yogyakarta* (Vol. 7, Issue 1).
- Van Bavel, H. (2021). The ‘Loita Rite Of Passage’: An Alternative To The Alternative Rite Of Passage? *SSM - Qualitative Research In Health*, 1(July), 100016. <https://doi.org/10.1016/J.Ssmqr.2021.100016>
- Van Gennep, A., Kertzer, D. I., Vizedom, M. B., & Caffee, G. L. (2018a). The Rites Of Passage, Second Edition. *The Rites Of Passage, Second Edition*. <https://doi.org/10.7208/Chicago/9780226629520.001.0001>
- Velten, E. (1968). A Laboratory Task For Induction Of Mood States. *Behaviour Research And Therapy*, 6(4), 473–482. [https://doi.org/10.1016/0005-7967\(68\)90028-4](https://doi.org/10.1016/0005-7967(68)90028-4)
- Voss, M. T. (2016). Research Methodology And Approach. *Regimes Of Twentieth-Century Germany*, 5(3), 123–148. https://doi.org/10.1057/9781137598042_6
- WACH, J. (N.D.). *Significant Insight , Proceeds From A Profoundly Namely , That Myth Is Not " Merely A Story Told Standing At Once Excludes A Great Many Mis-Such As We Find In Anthropologi- Interpretations Cal Literature From Max Mueller To W . Wundt . Malinowski Here Ar.*
- We, A., & Goffman, E. (1973). The Underworld-View Of Erving Goffman. *The British Journal Of Sociology*, 24(2), 246. <https://doi.org/10.2307/588382>
- Widayanti, S. (2011). Tinjauan Filsafat Seni Terhadap Tata Rias Dan Busana Pengantin. *Jurnal Filsafat*, 21(3), 240–256.
- Winangun, Y. W. W. (2012). *Masyarakat Bebas Struktur : Liminalitas Dan*

Komunitas Menurut Victor Turner.

Wisnoe Wardhana. (1999). *Religi Dan Adat Nusantara Asli*. Wisnu Wardhana. (1994). *Ajaran Oriep Sedjati* .

Y Sumandiyo Hadi. (2006). *Seni Dalam Ritual Agama*. Yatmin. (2018). *Sekilas Tentang RM. Wisnu Wardana Pendiri Sanggar Puser Widya Nusantara Jawa (Oerip Sedjati)*.

Yudiaryani, H. (2015). *Seni Pertunjukan Sebagai Pertunjukan Kebudayaan 3*.

Yudiaryani, Y. (2007). Penulisan Naskah Drama. *Pelatihan Teater Modern R*