

PERPUSTAKAAN UNW, NEGERI PADANG  
TELAH TERDAFTAR



## LAPORAN PENELITIAN

### KOREOGRAFER WANITA SUMATERA BARAT: SUATU KAJIAN KULTURAL

Oleh:  
Fuji astuti

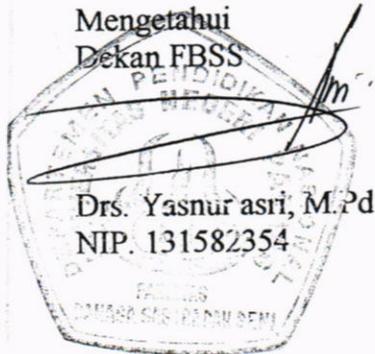
Dibiayai Proyek Pengkajian dan Penelitian Ilmu Pengetahuan Terapan  
Dengan Surat Perjanjian Pelaksanaan Penelitian  
Nomor: 093/F4T/DPPM/DM,SKW,SOSAG/III/2004  
Tanggal 25 Maret 2004  
Direktorat Pembinaan Penelitian dan Pengabdian pada masyarakat  
Direktorat Jenderal Pendidikan Tinggi  
Departemen Pendidikan Nasional

FAKULTAS BAHASA SASTRA DAN SENI  
UNIVERSITAS NEGERI PADANG  
OKTOBER 2004

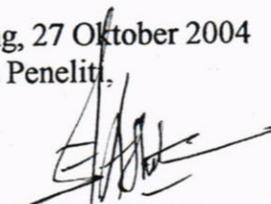
## HALAMAN PENGESAHAN

1. a Judul Penelitian	Koreografer Wanita Sumatera Barat Suatu Kajian Kultura
b Kategori Penelitian	Kategori I
2. Ketua Peneliti	
a Nama lengkap dan gelar	Dra. Fuji Astuti, M.Hum
b Jenis Kelamin	Perempuan
c Pangkat/Gol/NIP	Penata III/d/131632922
d Jabatan Fungsional	Lektor
e Fakultas/Jurusan	FBSS/ Sendratasik
f Universitas	Universitas Negeri Padang
g Bidang ilmu yang diteliti	Seni Pertunjukan
3. Jumlah tim peneliti	1 Orang
4. Lokasi Penelitian	Sumatera Barat
5. Jangka Waktu Penelitian	8 bulan
6. Biaya yang dibelanjakan	6.000.000,- Enam juta rupiah

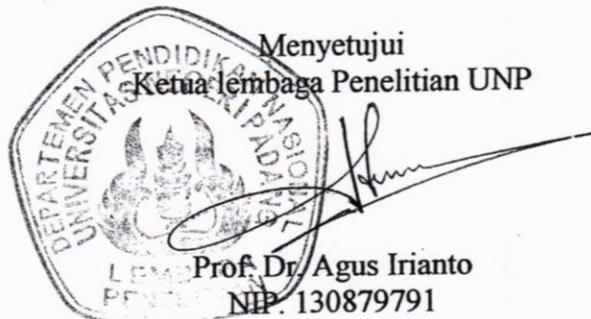
Mengetahui  
Dekan FBSS



Padang, 27 Oktober 2004  
Ketua Peneliti,

  
Dra. Fuji Astuti, M.Hum  
NIP. 131632922

Menyetujui  
Ketua lembaga Penelitian UNP



**RINGKASAN**  
**Koreografer Wanita Sumatera Barat:**  
**Suatu Kajian Kultural**  
**Oleh: Fuji Astuti**  
**(Fuji Astuti, 2004, 108 halaman)**

Penelitian ini bertujuan untuk memahami keberadaan koreografer wanita dalam konteks perubahan sosial-budaya di Sumatera Barat pada dua dekade terakhir ini. Sejauh dilihat dari perspektif ideologi sosial Minangkabau adat bersendi syarak, syarak bersendi kitabullah, kehadiran wanita dalam dunia seni pertunjukan sesungguhnya masih merupakan sengketa sosial dalam masyarakatnya. Lebih-lebih, dalam lingkungan tradisional, dunia kesenian adalah bidang kehidupan yang diperuntukkan bagi kalangan kaum pria, dulu dan sekarang. Namun demikian, arus fenomena sosial dewasa ini menunjukkan bahwa sejumlah besar penari dan koreografer di Sumatera Barat justru berasal dari kalangan kaum wanita.

Studi ini bermaksud menjawab mengapa hal itu dapat terjadi, dan bagaimana ideologi sosial tersebut tercermin dalam pandangan hidup para koreografer, khususnya pilihan mereka dalam menetapkan orientasi koreografis dalam penciptaan tari. Dari sejumlah koreografer wanita, sebanyak enam orang, meliputi tiga yang tergolong matang dan tiga lainnya masih muda, ditetapkan sebagai sasaran studi. Fokus studi ini diarahkan pada tanggapan mereka terhadap restriksi ideologi sosial yang ada dan orientasi koreografis yang tercermin dalam karya-karya mereka. Studi literatur dan dokumentasi, di samping wawancara mendalam dilakukan, khususnya kepada mereka yang masih hidup, untuk menggali data tersebut.

Hasil studi ini menunjukkan bahwa perkembangan institusi pendidikan modern, seperti SMKI Padang, STSI (dulu ASKI) Padangpanjang, Sendratasik UNP (dulu IKIP) Padang menjadi lembaga pencerahan badi para seniman untuk memahami bahwa seni pertunjukan merupakan medium ekspresi yang absah bagi manusia. Sementara itu, penetrasi budaya populer yang diterima melalui penetrasi media massa, khususnya televisi pemerintah dan swasta, juga merupakan kekuatan daya tarik bagi mereka untuk berkiprah dalam bidang kesenian. Dalam konteks demikian, konstruksi pandangan mereka adalah hasil fusi dari interaksi dialogis antara ideologi sosial masyarakat Minangkabau yang lazim di satu sisi, dan pandangan inklusif mengenai ekualitas harkat dan martabat manusia, pria dan wanita, di sisi lain. Mereka melakukan reinterpretasi terhadap pandangan dunia sosial yang mapan dalam masyarakat Minangkabau.

Namun demikian, keenam koreografer mempunyai keputusan orientasi koreografis yang tidak sama dalam berkarya. Dibandingkan dengan Huriyah Adam (HA) dan Syofyani Bustaman (SB), Gusmiati Suid (GS) adalah koreografer yang berhasil mengekspresikan individualitasnya tanpa kehilangan jatidiri sebagai wanita Minangkabau. Ketiganya adalah koreografer matang. Sementara itu, apabila Lora Vianti (LV) dan Deslenda (Des), maka Rasmita (Ras) cenderung mengikuti jejak

Gusmiati Suid, maka Ramita mengikuti jejak Syofiyani Bustaman untuk berkiprak dalam tari hiburan. Dari perspektif gender dalam menari, HA, SB dan Ras memandang penting membedakan secara eksklusif corak gerak menurut jenis kelamin, sedangkan GS, LV dan Des melihatnya secara inklusif sebagai persoalan yang bergantung pada penghayatan penari.

(Jurusan Tari, Fakultas Bahasa Sastra dan Seni, Universitas Negeri Padang, Nomor Kontrak: 093/P4T/DPPM/DM,SKW,SOSAG/III/2004

Kata Kunci: Wanita, Koreografer

**Woman Choreographers of West Sumatera:  
A Cultural Study  
(By: Fuji Astuti)**

**ABSTRACT**

This research is concerned with understanding of Minangkabau's women choreographers existence according to recently social and cultural change in Minangkabau society at West Sumatra. It was crucial social phenomenon that under Minangkabau's established social ideology of "adat bersendi syarak, syarak bersendi kitabullah, there were a great tendencies in which a lot of Minangkabau's women participated in the field of performing art, particularly as dancers and choreographers. Evenmore, some choreographers, such as Gusmiati Suid, has become great well-known not only in Indonesia but also in international choreographer environment. Really, in Minangkabau's traditional point of views, field of performing art is still the exclusive world for male; and it was taboos for female.

Why did those phenomenon can be occurred, and how did those choreographers constructed their worldview in facing some cultural prescriptions derives from Minangkabau's social ideology? Making an explanation of those questions is main aim of this research. Among many Minangkabau's women choreographers, six of them were chosen as case material of analysis. According to their experiences, they are consist of each three old and young choreographers. The study of literatures and documents as well as depth-interview method has been done to probe datum within their dance-works processes. Focus of this study was concerned with their point of view about Minangkabau's gender ideology and the their ways to reflect those constraints in the their choreographical orientations.

The conclusion of this research indicating that the existence of institution of formal education in West Sumatra, especially related to art education such as SMKI Padang, STSI Padangpanjang, Sendratasik of UNP Padang have taken important roles increasing and developing their abilities and consciousness to work in the field of performing art. Meanwhile, the influences of populer art show that can be seen through television and others electronics media have been making good condition to their creativities processes. Those choreographers awared that there was controversial point of view of it in Minangkabau people. The research evidences, however, indicating that their worldview construction of performing art were the fusion Minangkabau's cultural system and inclusive understanding of the the equality of human right. This worldview is the production of reinterpretation processes of opened-social environment system, including features of Minangkabau's traditional cultural system in one hand, and the modern worldview of human being in another hand. In this case, Gusmiati Suid has taken the inclusive worldview about the partisipation and involvement of male and female in performing art world. Then, this choreographical orientation can be seen in Lora Vianti's and Deslenda's point of

views. However, this gender perspective was not emphasized in Huriyah Adam's and Syofyani Bustamam's work such as Rasmita's choreographical orientation too. Their dance-works had not critical point about Minangkabau's established gender ideology, but rather more entertainment events.

Keyword: Woman, Choreographers

## PENGANTAR

Kegiatan penelitian mendukung pengembangan ilmu serta terapannya. Dalam hal ini, Lembaga Penelitian Universitas Negeri Padang berusaha mendorong dosen untuk melakukan penelitian sebagai bagian integral dari kegiatan mengajarnya, baik yang secara langsung dibiayai oleh dana Universitas Negeri Padang maupun dana dari sumber lain yang relevan atau bekerja sama dengan instansi terkait.

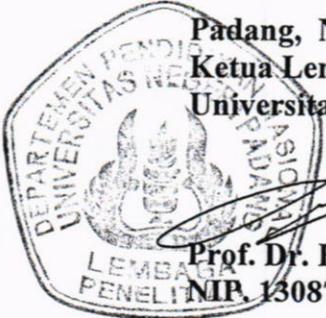
Sehubungan dengan itu, Lembaga Penelitian Universitas Negeri Padang bekerjasama dengan Proyek Pengkajian dan Penelitian Ilmu Pengetahuan Terapan, Direktorat Pembinaan Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat, Ditjen Dikti Depdiknas dengan surat perjanjian kerja No.093/P4T/DPPM/DM,SKW,SOSAG/III/2004 tanggal 25 Maret 2004 untuk melakukan penelitian dengan judul *Koreografer Wanita Sumatera Barat: Suatu Kajian Kultural*.

Kami menyambut gembira usaha yang dilakukan peneliti untuk menjawab berbagai permasalahan pembangunan, khususnya yang berkaitan dengan permasalahan penelitian tersebut di atas. Dengan selesainya penelitian ini, maka Lembaga Penelitian Universitas Negeri Padang telah dapat memberikan informasi yang dapat dipakai sebagai bagian upaya penting dan kompleks dalam peningkatan mutu pendidikan pada umumnya. Di samping itu, hasil penelitian ini juga diharapkan sebagai bahan masukan bagi instansi terkait dalam rangka penyusunan kebijakan pengelolaan program peningkatan kualitas Sumber Daya Manusia.

Pada kesempatan ini kami ingin mengucapkan terima kasih kepada semua pihak yang telah membantu pelaksanaan penelitian ini. Secara khusus, kami sampaikan terima kasih kepada Pimpinan Proyek Peningkatan Penelitian Pendidikan Tinggi, Direktorat Pembinaan Penelitian dan Pengabdian pada Masyarakat, Ditjen Dikti Depdiknas yang telah memberikan dana untuk pelaksanaan penelitian ini. Kami yakin tanpa dedikasi dan kerjasama yang terjalin selama ini, penelitian ini tidak dapat diselesaikan sebagaimana yang diharapkan. Semoga kerjasama yang baik ini dapat dilanjutkan untuk masa yang akan datang.

Terima kasih.

Padang, Nopember 2004  
Ketua Lembaga Penelitian  
Universitas Negeri Padang,



*[Handwritten Signature]*  
Prof. Dr. H. Agus Irianto  
NIP. 130879791

## PRAKATA

Puji syukur ke hadirat Allah s.w.t karena dengan rahmat dan ridho-nya penelitian dengan judul “Koreografer Wanita Sumatera Barat: suatu Kajian Kultural”, yang dibiayai oleh dana Proyek Peningkatan Penelitian Pendidikan Tinggi Depertemen Pendidikan Nasional, Jakarta no. 093/P4T/DPPM/PSKW/2004 dapat terlaksana dengan baik.

Tidak dapat disangkal bahwa selama penelitian, dan penulisan laporan ini berbagi pihak telah memberikan sumbangan yang sangat berarti. Untuk itu ucapan terima kasih ditujukan pada pimpinan Proyek Peningkatan Penelitian Pendidikan Tinggi Depertemen Pendidikan Nasional, Jakarta yang telah memberi kesempatan dan kepercayaan untuk meneliti Koreografer Wanita Sumatera Barat: Suatu Kajian Kultural. Kemudian ucapan terima kasih juga disampaikan kepada bapak Prof.Dr. Agus Irianto selaku ketua Unit Penelitian dan Pengabdian Pada Masyarakat. Ucapan terima kasih kepada nara sumber dan berbagai pihak yang terkait yang telah banyak memberikan bantuan demi kelancaran penelitian ini.

Menyadari sepenuhnya walaupun penelitian ini sudah berupaya untuk menemukan yang terbaik, namun tidak tertutup kemungkinan bahwa masih banyak ditemukan kekurangan dan kelemahan. Untuk itu mohon sumbanga saran dari pembaca umumnya dan para koreografer wanita khususnya.

Padang, Oktober 2004  
Peneliti

## DAFTAR ISI

	Halaman
RINGKASAN DAN SUMMARY.....	iii
PRAKATA .....	vi
DAFTAR ISI .....	vii
DAFTAR GAMBAR .....	ix
DAFTAR TABEL .....	x
BAB I. PENDAHULUAN.....	1
A. Latar Belakang Masalah.....	1
B. Batasan dan Rumusan Masalah .....	8
BAB II TINJAUAN PUSTAKA .....	11
A. Kajian Penelitian yang Relefan .....	11
B. Kajian Teori .....	13
C. Kerangka Konseptual.....	19
BAB III TUJUAN DAN MANFAAT PENELITIAN .....	21
A. Tujuan Penelitian.....	21
B. Manfaat Penelitian .....	22
BAB IV. METODE PENELITIAN.....	26
a. Rancangan Penelitian .....	26
b. Teknik Pengumpulan Data .....	27
c. Analisis Data .....	28

BAB V	HASIL DAN PEMBAHASAN.....	30
	KOREOGRAFER WANITA DALAM PERUBAHAN SOSIAL DI SUMATERA BARAT .....	30
	A. Implementasi Konsep Penelitian .....	30
	B. Koreografer Waniata minangkabau.....	34
	C. Tiga Koreografer Matang.....	41
	1. Huriah Adam Pembuka Jalan Tari Modern.....	41
	2. Syofyani Bustamam Spesialisasi Tari Hiburan.....	50
	3. Gusmiati Suid Merambah Dunia Tari Kontemporer...	55
	D. Tiga Koreografer Muda.....	63
	1. Rasmita dan Tari Kreasi Minangkabau.....	63
	2. Susastri Lora Vianti dan Tari Kontemporer.....	70
	3. Deslenda Koreografer Kontemporer.....	75
	E. Orientasi Koreografer dan Ideologi Sosial.....	80
BAB VI.	KESIMPULAN DAN SARAN .....	100
	A. Ringkasan Hasil Penelitian.....	100
	B. Kesimpulan.....	103
	C. Rekomendasi.....	104
DAFTAR PUSTAKA	.....	106

## DAFTAR TABEL

	Halaman
Tabel 1. Kerangka Konseptual .....	20
Tabel 2. Orientasi Koreografer dalam Berkarya.....	82

## DAFTAR GAMBAR

	Halaman
Gambar 1. Huriah Adam Sebagai Koreografer Pertama Peletak Dasar Tari Minangkabau Gaya Sasaran .....	41
Gambar 2. Huriah Adam Menampilkan Tari Lilin.....	46
Gambar 3 Tari Barabah Karya Huriah Adam.....	50
Gambar 4. Syofyani Koreografer yang Selalu memperhatikan Nilai-nilai Konservatif dalam Karyanya.....	51
Gambar 5. Tari Piring Karya Syofyani Bustamam.....	54
Gambar 6. Gusmiati Suid Koreografer Tari Modern Minangkabau.....	59
Gambar 7. Karya Tari Gusmiati Suid Pada Proses Latihan.....	62
Gambar 8. Tari Kabar Burung Karya Gusmiati suid.....	63
Gambar 9. Rasmita Koreografer Muda yang aktif Berkarya.....	64
Gambar 10. Karya Tari Rasmita dengan Pengembangan Gerak Secara Modern.....	69
Gambar 11. Susastri Lora Vianti Koreografer Muda dengan Aliran Gaya Kontemporer.....	70
Gambar 12 Karya Tari Lora bertemakan Perempuan.....	74
Gambar 13. Deslenda Koreografer yang Peka Terhadap Fenomena Sosial dan Dituangkan dalam Karyanya.....	75
Gambar 14. Tari Kursi Karya Deslenda .....	80

## BAB I PENDAHULUAN

### A. Latar Belakang Masalah

Perbedaan sosial antara wanita dan pria dalam berbagai bidang kehidupan sosial bukan masalah baru, bahkan dapat dikatakan usianya sudah setua usia manusia (*Dalam studi ini penggunaan istilah pria-wanita dan laki-laki-perempuan seringkali tidak dibedakan secara ketat. Konsep istilah yang disebut terlebih dahulu memang lebih relevan digunakan pada kiprah mereka pada ruang publik, semestara yang kemudian mengacu pada pada relasi sosial dalam sistem sosial*).

Studi mengenai cara masyarakat membedakan dan memelihara perbedaan-perbedaan tersebut telah menjadi bidang kajian yang banyak menarik perhatian para ilmuwan sosial dewasa ini. Dalam menjelaskan munculnya feminisme sebagai gerakan sosial yang terorganisasi Patricia Madoo Lengermann dan Jill Niebrugge (1996) menyatakan bahwa gerakan wanita di dunia Barat berawal dalam bentuk munculnya tulisan-tulisan feminis yang terpublikasi secara luas. Ia mengatakan bahwa gerakan itu mulai muncul pada tahun 1630-an dan berjalan seret hingga 150 tahun kemudian. Lalu selama dua abad semenjak tahun 1780, tulisan-tulisan mengenai keperempuanan itu berkembang menjadi suatu upaya kolektif. Upaya kolektif ini dapat dikatakan sebagai bentuk gerakan perempuan yang terbentuk secara organisatoris (Patriaka Madoo, 1996:440). Sejalan dengan pandangan di atas, Harper (1989:156-157) mengemukakan bahwa gerakan perempuan di Amerika Serikat berlangsung dalam dua periode, yakni, pada fase pertama sekitar tahun 1900 hingga 1920-an dan fase kedua dari tahun 1960-an

hingga sekarang. Fase pertama lebih tertuju pada isu-isu kesamaan politis (*political equality*) dan hak perempuan memilih (*the right of women to vote*). Fase kedua menyentuh isu-isu kesamaan kesempatan bekerja, gaji, pendidikan, serta nilai-nilai yang berkaitan dengan keluarga dan peran jenis kelamin (*sex roles*).

Munculnya gerakan wanita di Indonesia sekurang-kurangnya telah mulai tumbuh pada awal abad ke 20. Hal demikian terlihat dari munculnya sejumlah organisasi perempuan, seperti Dewi Sartika yang mendirikan sekolah perempuan tahun 1904, dan kemudian berdiri organisasi perempuan yang pertama bernama Putri Mardika tahun 1912 di Jakarta. Pada masa kebangkitan nasional muncul berbagai organisasi kewanitaan seperti serikat Islam pada tahun 1918, Wanita Taman Siswa tahun 1922, Persatuan Perkumpulan Isteri Indonesia (PPII) tahun 1932, Isteri Sedar tahun 1932 (Saakia, 1999:89-131).

Kehadiran berbagai organisasi-organisasi seperti ditunjukkan di atas tentunya belum memfokuskan perhatian secara khusus pada pada bidang-bidang kehidupan yang khusus pula, seperti bidang sosial, ekonomi, politik, agama dan kesenian. Dengan makin nyatanya wujud diferensiasi sosial dalam perubahan masyarakat Indonesia, maka perhatian pada bidang-bidang kehidupan yang lebih khusus makin terasa diperlukan pula. Masalah kehadiran wanita dalam dunia seni pertunjukan, misalnya, merupakan merupakan soal yang bersentuhan langsung dengan sistem normatif dan nilai pada masyarakat Indonesia umumnya. Pada sebagian masyarakat akses wanita terhadap dunia kesenian, seperti wanita Jawa dan Bali, begitu besar, sedangkan pada masyarakat lain, seperti Minangkabau, batasan-batasan normatif yang bersumber dari ideologi sosial masyarakat secara

nyata dapat dirasakan. Sementara itu, wanita di perkotaan sering diberi stigma sebagai wanita 'usil', 'murahan', atau objek seksual. Sebagian orang melihat soal ini sebagai berlawanan dengan tatanan agama, dan sebagian lainnya melihatnya sebagai soal tabu dalam kaitannya dengan relasi-relasi sosial dalam masyarakat.

Secara lebih spesifik, Ratna Saptari (1977:48-49) pernah mengungkapkan keprihatinan atas nasib wanita akibat dominannya ideologi patriarki (kebakakan) dalam komunitas-komunitas masyarakat. Dalam masyarakat patriarki, kekuasaan ditempatkan atau berpihak pada laki-laki sehingga segenap urusan kehidupan nyaris membutuhkan restu laki-laki. Kekuasaan laki-laki itu ditandai dengan besarnya hak waris, hak mengendalikan harta, memimpin keluarga, serta mengurus soal-soal publik lainnya. Dalam hal itu wanita ditempatkan dalam posisi sosial yang tidak lebih dari pelengkap bagi laki-laki, dan yang layak baginya adalah sebatas mengurus urusan-urusan domestik.

Salah satu isu yang relevan sehubungan dengan ideologi patriarki dalam masyarakat adalah kedudukan wanita dalam masyarakat matrilineal, seperti pada Minangkabau, di mana kedudukan wanita dewasa atau yang disebut Bundo Kandung menempati kedudukan terhormat dalam masyarakat di satu sisi, dan kedudukan laki-laki dewasa atau yang disebut *mamak* dominan terhadap anak-kemenakan mereka di sisi lain. Masalah ini merupakan pokok yang menarik perhatian penulis dalam penelitian ini. Beberapa penulis Minangkabau mengidealisasikan wanita Minangkabau sebagai *bundo kanduang* (Muhamad Rajab, 1969:17), sebagai pemegang otonomi rumah gadang, *limpapeh rumah gadang*, (Idrus Hakimi, 1994:67-75), atau sebagai semarak yang dijunjung tinggi

dalam *nagari*, *sumarak anjuang nan tinggi*, pengelola perekonomian, *ambun puruak*, dan keindahan negeri yang terjaga, *pasumayan nagari nan bapaga* (Boestami, 1993:124). Dilihat dari makna-makna simbolik ini, sesungguhnya adat Minangkabau 'menjunjung tinggi' martabat wanitanya.

Sementara itu, fungsi laki-laki dalam masyarakat Minangkabau tampak dari kedudukan *mamak*, saudara laki-laki ibu, di tengah keluarga saudara wanitanya. Dalam hal demikian, ruang gerak wanita (remaja atau dewasa, gadis atau sudah berumah tangga) sangat dipengaruhi oleh peran *mamak* atas kehidupan saudara-saudara wanita dan anak-anak yang diturunkan wanita tersebut. Dengan demikian, dalam konsep keluarga matrilineal, fungsi pendidikan moral dalam keluarga bukan diperankan oleh laki-laki yang disebut ayah (bapak biologis), melainkan oleh saudara laki-laki dari seorang perempuan, *mamak*, (bapak sosial). Sentralnya konsep kedudukan *mamak* dalam keluarga luas Minangkabau mempunyai implikasi yang luas terhadap lapangan-lapangan kehidupan yang mungkin dimasuki seorang wanita seperti, dunia keagamaan, pandangan, pendidikan, seni pertunjukan, perkawinan, merupakan hal yang senantiasa memerlukan restu dan pengontrolan *mamak*.

Secara tradisional, masyarakat Minangkabau mendukung berbagai *genre* seni pertunjukan seperti *bakaba*, *randai*, *ratok*, *tari* atau gabungan dari satu sama lain. Pentingnya aktivitas seni pertunjukan dalam satu *nagari* ditunjukkan dari pentingnya *galanggang* atau *sasaran*. *Galanggang* atau *sasaran* adalah suatu tempat yang difungsikan untuk pelaksanaan aktivitas anak *nagari*, misalnya latihan pencak silat, *bagalombang*, *barandai*, dan kegiatan-kegiatan lainnya.

Sehubungan dengan kepentingan seni pertunjukan pada masing-masing *nagari* hingga dikatakan kesenian adalah *pamainan anak nagari* (permainan anak *nagari*). Permainan anak *nagari* secara teknis diwarnai oleh masing-masing *nagari* pendukungnya, misalnya seni pertunjukan bercorak *darek* (darat) dan *pasisia* (pesisir). Dalam pandangan sosio-geografis seni pertunjukan corak *darek* merepresentasikan sistem estetis Minangkabau tradisional. Semua pendukung seni pertunjukan baik musik maupun tari ditampilkan oleh laki-laki. Sementara corak pesisir lebih dominan memperlihatkan gaya estetis pengaruh dari luar, misalnya Timur Tengah, Eropa, dan Melayu. (Navis 1982:95). Seni pertunjukan yang bercorak pesisir lebih bersifat hiburan, perangkat alat musiknya lebih bervariasi, misalnya melalui penggunaan akordion, rebab, biola, tamburin disertai nyanyian-nyanyian melodis. Tipe tariannya bersifat pergaulan sehingga tidak memerlukan gerak maknawi seperti di *darek*. Akan tetapi walaupun menonjolkan sifat erotiknya, tari-tarian itu sudah lazim ditampilkan oleh laki-laki dan wanita, misalnya, tari sapu-tangan dan tari payung. Akan tetapi karena pengaruh Islam yang kuat di kemudian harinya maka akhirnya penari wanita tidak ditampilkan lagi. Hal ini tentunya lain dengan kenyataan di daerah *darek* yang sejak awal para wanita tidak mendapat tempat untuk terlibat dalam dunia seni pertunjukan. Dengan begitu, peran-peran tokoh wanita lainnya ditampilkan oleh laki-laki dengan menggunakan busana wanita.

Sejauh ini tradisi dalam pengertian masyarakat umum mengacu pada unsur-unsur budaya yang diwarisi, seperti sistem nilai dan benda-benda budaya, dari leluhur yang hidup pada masa silam yang harus dipertahankan. Konsep tradisi

seringkali dipertentangkan istilah modernitas sebagai keadaan yang diperoleh akibat modernisasi. Bagi penganut yang tunduk pada nilai-nilai dan konsep tradisi menganggap tradisi itu sesuatu yang agung dan klasik serta memiliki aspek spiritual yang tidak boleh disentuh karena dianggap sesuatu yang keramat atau sakral. Sementara paham modernis menafsirkan sesuatu yang ada dianggap sudah tidak memadai lagi, dengan pertimbangan bahwa kebutuhan sosial menghendaki suatu bentuk struktur, pola, atau sistem yang baru. Maka timbullah praduga seakan-akan konsep modernisasi menentang konsep tradisi. Hal ini berlaku baik bagi aktor sosial yang berperan aktif dalam mewujudkan aspirasi masyarakat, maupun dalam bentuk produk karya seni yang ditampilkan. Pemikiran bagi penganut paham yang tunduk pada konsep tradisi seperti pernyataan di atas sangat bertentangan dengan pemahaman para intelektual sosial. Myron Weiner (1994:ii) mengutip dari sejumlah para intelektual sosial yang menyatakan demikian.

... sejumlah sarjana sosial menyatakan bahwa yang dikatakan tradisi adalah menunjuk pada kepercayaan-kepercayaan dan kebiasaan-kebiasaan dari masa lampau; kalau kita mengadakan penafsiran kembali terhadap masa lalu, maka tradisi kita akan berubah.

Penampakan seperti dikemukakan di atas mulai dirasakan dalam kebudayaan Minangkabau pada saat ini. Jika pada masa lampau wanita tidak mendapat tempat untuk berkecimpung dalam dunia seni pertunjukan, kini sejumlah koreografer-koreografer muda lahir dan dikenal luas di tengah masyarakat lokal. Demikian juga halnya untuk sekolah kejuruan seni baik di tingkat Sekolah Menengah ataupun di tingkat Perguruan Tinggi khususnya

kejuruan seni tari didominasi oleh kaum wanita. Kehadiran wanita dalam dunia seni pertunjukan tontonan berawal pada masa periode Taman Pendidikan Indonesia Nationale School (INS) yang didirikan tahun 1926. Dengan berdirinya pendidikan INS di Kayu Tanam Sumatera Barat, telah menciptakan pertumbuhan pendidikan seni tanpa membedakan genre yang dipengaruhi oleh Islam atau Barat. Pendidikan seni pada saat itu lebih diutamakan untuk merangsang daya kreatif siswa. Model yang diciptakan oleh INS diikuti oleh sejumlah pendidikan swasta lainnya, seperti pendidikan Madrasah Irsyadunas dan Diniyah Putri. Suatu perubahan yang sangat mengejutkan adalah buat pertamakali, sekolah Diniyah Putri menampilkan tari-tarian bersifat gaya Arab yang diperankan oleh wanita. Pembaharuan yang dilakukan oleh Diniyah Putri tersebut merupakan peristiwa sejarah di kalangan agama Islam yang selama ini 'mengharamkan' kaum wanita naik ke atas panggung (Navis *op.cit*,97). Namun demikian Navis menegaskan bahwa kehadiran wanita di atas panggung seperti yang dilakukan oleh siswa Diniyah Putri tersebut hanya dihadiri oleh penonton wanita. Demikian juga halnya keterlibatan wanita dalam dunia seni pertunjukan sebagai penari hanya berkembang di tingkat pendidikan formal dan tidak sempat berkembang menjadi permainan rakyat. Dalam hal ini permainan rakyat adalah sebagai bagian dari adat-istiadat Minangkabau tetap tidak memberi tempat bagi kaum wanita untuk tampil di atas panggung baik bertidak sebagai koreografer maupun sebagai pelaku..

Pada dekade terakhir ini akibat meluasnya sistem pengetahuan dan teknologi, meningkatnya hubungan komunikasi baik antar budaya maupun lintas

regional menjadikan para ilmuwan dan seniman bergerak lebih luas. Ada indikasi bahwa keterbukaan hubungan lintas kultural ini menjadi faktor yang menstimulasi munculnya semacam gerakan wanita untuk berani memasuki dunia seni pertunjukan dan tampil di atas panggung. Bahkan kebudayaan Minangkabau pada masa lampau yang terlibat dalam dunia seni pertunjukan semata-mata ditampilkan oleh kaum laki-laki, namun saat ini didominasi oleh kaum wanita, baik sebagai koreografer maupun sebagai penari, seperti Huriah Adam, Gusmiati Suid, Syofyani Bustamam, Zuriati Zubir, dan sejumlah koreografer muda baik wanita maupun laki-laki muncul dengan gaya kontemporer, terutama misalnya Ery Mefri, Tom Ibnur, Dedy Luthan, Boy. G, Deslenda, Indrayuda, Sejumlah koreografer yang disebutkan di atas telah memproduksi sejumlah hasil karya tari yang sekaligus menghadirkan sejumlah penari wanita secara teknis tanpa membedakan antara laki-laki dan wanita. Kehadiran wanita dalam seni pertunjukan *bagu au* yang dilaksanakan sepanjang malam sebagai seni tontonan tumbuh subur, terutama di daerah perkotaan, adalah suatu perubahan sosial yang cukup mendasar dalam masyarakat dan budaya Minangkabau.

#### **B. Batasan dan Rumusan Masalah**

Pada bagian sebelumnya telah dikemukakan dua kenyataan kultural tentang keberadaan wanita dalam dunia seni pertunjukan. Pertama, dilihat dari segi tatanan adat matrilineal, wanita mendapat otonomi yang luas, yakni sebagai bundo kandung yang mewarisi garis keturunan dan harta pusaka material. Namun dalam hal demikian, meskipun wanita memiliki otonomi dalam rumah tangga, akses wanita ke dunia publik tidak dapat terbebas dari sistem nilai yang didukung

bersama oleh masyarakat. Kedua, gejala masyarakat Minangkabau masa kini memperlihatkan kenyataan baru di mana keterlibatan wanita dalam memasuki dunia seni pertunjukan merupakan gejala yang nyata. Tidak kurang dari sepuluh tahun terakhir misalnya sanggar-sanggar tari khususnya di kota-kota di Sumatera Barat bermunculan di mana dukungan para wanita tidak dapat dianggap kurang dibandingkan pria. Sebagian besar dari mereka berasal dari desa, tetapi juga sebagian lainnya berasal dari kota. Dengan kata lain gejala mutakhir ini menunjukkan seolah-olah ada suatu reinterpretasi terhadap tatanan normatif adat yang sebelumnya sangat membatasi akses wanita ke dalam dunia seni pertunjukan.

Kedua kenyataan yang dikemukakan di atas mengandung persoalan pokok, yakni, mengapa dalam masyarakat Minangkabau yang matrilineal dan menganut ideologi gender pemingitan atas wanita, justru memperlihatkan maraknya gejala bahwa sejumlah besar wanita memutuskan pilihannya untuk melibatkan diri dalam dunia seni pertunjukan, dalam hal ini sebagai koreografer tari modern. Dalam penelitian ini, diasumsikan bahwa telah terjadi suatu pemahaman baru terhadap kesamaan dan kesetaraan pria dan wanita dalam sistem kemasyarakatan Minangkabau. Perubahan pemahaman itu berdampak bagi luasnya ruang gerak wanita untuk melibatkan diri ke dalam dunia seni pertunjukan baik sebagai pelaku seni maupun yang bertindak sebagai koreografer. Dalam studi ini, koreografer akan menjadi fokus yang lebih khusus dalam dunia kesenian.

Sesuai dengan uraian di atas, pertanyaan pokok penelitian ini dirumuskan sebagai berikut. Mengapa pada masa lalu peran-peran wanita dan yang bertindak sebagai koreografer dalam seni pertunjukan diperankan oleh laki-laki, sementara pada sekurang-kurangnya dua dekade terakhir ini jumlah wanita memasuki dunia seni pertunjukan, khususnya pertunjukan tari baik sebagai penari maupun sebagai koreografer, meningkat secara berarti.

Berdasarkan permasalahan dan pembatasan masalah di atas maka penelitian ini dirumuskan dalam bentuk pertanyaan yang akan ditelusuri melalui dua fokus pertanyaan seperti berikut.

- (a) Seberapa jauh restriksi kultural yang bersumber dari ideologi sosial atau sistem normatif masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat mengenai wanita tercermin dalam perjalanan karir para koreografer wanita Minangkabau?
- (b) Bagaimanakah pandangan para koreografer wanita Minangkabau menanggapi restriksi normatif internal masyarakat Minangkabau dan menyerap sumber-sumber inspirasi kultural dari luar masyarakat Minangkabau dalam visi keberkayaan mereka?
- (c) Bagaimanakah para koreografer wanita menetapkan orientasi-orientasi teknis koreografis yang berkaitan dengan restriksi normatif internal masyarakat Minangkabau di satu sisi, dan menyerap gagasan-gagasan kesenian modern dalam proses-proses keberkayaan mereka dalam seni tari?

## BAB II TINJAUAN PUSTAKA

### A. Kajian Penelitian yang Relevan

Terkait dengan isu yang digarap dalam penelitian ini, ditemukan beberapa penelitian yang langsung mempersoalkan isu wanita dalam dunia seni pertunjukan dan merupakan bacaan awal yang mendukung inspirasi dalam menentukan topik penelitian ini. Hermawan. "Profil Wanita dalam Kaba: Tinjauan Sosiologi Sastra". Tesis di Universitas Gadjah Mada, 1993, melihat bagaimana profil wanita dalam teks *kaba*. Penelitian ini menelusuri persoalan tersebut dari perspektif sosiologis. Hasil penelitian mengungkapkan bahwa meskipun wanita (*bundo kanduang*) mendapat posisi terhormat di kerajaan namun peranannya sebagai figur sentral wanita tidak menonjol dalam masyarakat. Penelitian ini menarik karena penulisnya berangkat dari keyakinan bahwa sastra lisan merupakan cerminan kehidupan masyarakat pada masanya. Meskipun penelitian ini tidak mengambil objek realisme sosial, namun penelitian ini merupakan salah satu rujukan yang dapat mengawali pemahaman dalam mempersoalkan wanita di Minangkabau. Hanya saja, patut dikatakan bahwa Hermawan belum melihat, apakah terdapat indikasi dalam *kaba* bahwa dalam keadaan keterkungkungan itu, wanita menunjukkan reaksi atas kenyataan yang mereka hadapi.

Sementara itu, Erlinda. "Kehadiran Wanita dalam Musik Malam (*saluang jo dendang*) di Minangkabau Sumatera Barat". Laporan Penelitian ASKI Padangpanjang, 1999, menjelaskan bagaimana kehadiran wanita dalam musik malam. Hasil penelitian mengungkapkan bahwa keterlibatan wanita sebagai

tukang dendang pada musik malam pada dasarnya tidak disetujui oleh saudara laki-laki ibu, *mamak*. Hal ini didasari oleh rasa kekhawatiran berkaitan dengan masalah moral kolektif yakni *mamak* akan merasa malu jika kemanakan wanitanya terjerumus pada perilaku yang dianggap menyimpang dari norma adat dan agama, untuk itu *mamak* berusaha keras untuk melarang kehadiran wanita sebagai tukang dendang pada musik malam tersebut.

Tulisan ini belum membahas sejauh mana peran *mamak* di tengah masyarakat pada saat sekarang dan penjelasan mengenai bagaimana pergeseran kedudukan *mamak* itu berpengaruh terhadap pilihan-pilihan wanita dalam seni pertunjukan. Namun tulisan ini cukup membantu sebagai sumber awal untuk melacak lebih jauh bagaimana peran *mamak* di tengah keluarga dan anggota persukuan hingga memberi dampak terhadap sikap dan perilaku wanita atau *kemanakan* sepersukuan yang menjadi bagian dari salah satu fokus dalam penelitian ini.

Di sisi lain yang sangat membantu dalam penulisan ini adalah Desfina “Gusmiati Suid Koreografer Sumatera Barat di Era Globalisasi Sebuah Biografi”, tulisan ini mengungkapkan perjalanan hidup Gusmiati, hingga ia menjadi sebutan sebagai koreografer. Dalam tulisan itu juga tergambar suka-duka Gusmiati untuk meraih profesi sebagai koreografer, tetapi kendala itu lebih cenderung turun dari pihak keluarga. Namun tulisan ini belum membahas secara mendalam sejauhmana fenomena-fenomena sosial yang diturunkan dari sistem nilai masyarakat Minangkabau secara umum tercermin dalam karya para koreografer di Sumatera Barat, dan secara khusus bagaimana para koreografer wanita menyikapi

persoalan-persoalan yang datang dari lingkungan sosial hingga mereka tetap eksis sebagai koreografer.

## **B. Kajian Teori**

Seperti dikemukakan sebelumnya, penelitian ini akan mempermasalahkan kenyataan kehadiran wanita khususnya sebagai koreografer dalam dunia seni pertunjukan Minangkabau. Dari segi tatanan adat tradisional dan sistem agama Islam, jelas diisyaratkan bahwa akses wanita untuk terlibat ke dalam dunia seni pertunjukan sejak lama amatlah terbatas, atau terkekang oleh sistem sosial dan sistem kultural. Untuk kebutuhan penjelasan gejala tersebut akan dipaparkan teori sosial yang dipandang relevan untuk membantu menjelaskannya.

Sehubungan dengan pernyataan di atas maka penelitian ini dilakukan dengan menggunakan pendekatan sosiologis yang dikembangkan oleh Talcott Parsons. Menurut Poloma, Parsons memegang prinsip bahwa kesatuan ilmu-ilmu perilaku secara keseluruhan merupakan studi tentang sistem kehidupan (*living system*). Sistem kehidupan itu merupakan sistem terbuka karena sifatnya yang selalu mengalami saling pertukaran dengan lingkungannya. Sementara itu, Parsons mengandaikan bahwa perubahan yang terjadi dalam masyarakat merupakan proses interaksi fungsional yang berlangsung antara sistem perilaku, sistem sosial, dan sistem kultural/nilai, dalam rangka mencapai tujuan (1994:171-183). Secara teoretik, asumsi-asumsi teoretik demikian dinamakan sebagai teori aksi (*action theory*) yang bernaung di bawah sebuah teori sistem umum. Pengertian aksi yang dimaksud dalam teori ini merujuk pada tindakan yang bersifat kolektif. Lebih jelas, Parsons (1951:4) mengatakan sebagai berikut.

Action is a process in the actor-situation system which has motivational significance to the individual actor, or, in the case of a collectivity, its component individuals, this means that the orientations of the corresponding action process has a bearing on attainment of gratifications or avoidance of deprivations of the relevant actor, whatever concretely in the light of relevant personality structures these may be.

Dalam bahasa Poloma (1994:171) mengenai teori sistem umum Parsons dikemukakan bahwa terdapat dua prasyarat (*imperative functional*) yang harus terpenuhi sehingga sebuah sistem dapat lestari, yakni, (a) fungsi yang berhubungan dengan pemenuhan kebutuhan sistem internal atau kebutuhan sistem yang berkaitan dengan ketika sistem berhubungan dengan lingkungannya (*relasi internal-eksternal*), (b) fungsi yang berkaitan dengan pencapaian tujuan, *sasaran* atau sarana yang diperlukan untuk mencapai tujuan (*instrumental consummator*). Kedua prasyarat ini mengisyaratkan bahwa Parsons mengandaikan bahwa suatu sistem bersifat terbuka dan selalu mengalami perubahan dinamis menuju keseimbangan yang mantap (*equilibrium*).

Lebih jauh dapat dikatakan bahwa mekanisme keberlanjutan dan keberlanjutan suatu sistem sosial bergerak menurut hubungan integral dan fungsional dengan model terbuka. Dengan kata lain, dalam suatu sistem terdapat hubungan fungsional dan umpan balik (*feed-back*) antara aspek eksternal melalui fungsi adaptasi dengan aspek internal yakni pemeliharaan pola-pola sistem. Sementara itu antara fungsi pemeliharaan pola-pola (*latent pattern-maintenance*) terjadi hubungan instrumental-konsummatoris dengan fungsi integrasi. Teori sistem umum Parsons mengisyaratkan bahwa suatu sistem umum mengandung empat subsistem yang saling bergantung satu sama lain, yakni, meliputi sistem kultural, sosial, kepribadian, dan sistem organisme behavioral.

Keempat sistem ini mempunyai tugas yang khas yakni, sistem sosial sebagai sumber integrasi, sumber kepribadian berfungsi memenuhi pencapaian tujuan, sistem kultural berfungsi mempertahankan pola-pola yang ada dalam sistem, dan sistem organisme behavioral berfungsi memenuhi kebutuhan yang bersifat penyesuaian (Poloma, 1996:238-246)

Jika teori sistem umum Parsons di atas dikaitkan dengan pemahaman terhadap gejala perubahan peran wanita dalam masyarakat, maka sistem kultural, sosial, kepribadian, dan organisme behavioral akan menjadi faktor yang menentukan corak perubahan gejala tersebut dalam masyarakat. Sistem kultural akan menjadi rujukan untuk memahami ideologi sistem kekerabatan matrilineal yang disimbolisasikan sebagai *bundo kanduang* dalam masyarakat Minangkabau. Sistem sosial akan menjadi rujukan untuk memahami bagaimana status dan peran sosial dalam masyarakat mempertegas dan melembagakan kelestarian ideologi sistem matrilineal (*bundo kanduang*). Sistem kepribadian akan menjadi acuan untuk memahami pola-pola corak yang diidealisasikan bagi pencapaian suatu status dan peran laki-laki-wanita dalam masyarakat. Sementara itu sistem organisme behavioral menjadi acuan untuk memahami bagaimana proses-proses perilaku yang dilembagakan untuk mempertahankan suatu ideologi gender dalam masyarakat. Di sisi lain untuk melihat perubahan peran, dengan kata lain keikutsertaan wanita sebagai koreografer dalam seni pertunjukan Minangkabau akan digunakan teori gender. Harper (1989:165) mengungkapkan bahwa ideologi gender merupakan sistem ide dan keyakinan yang berfungsi untuk menuntun

pemahaman terhadap situasi dan menilai suatu tindakan yang secara kultural dapat berubah.

Ideologi gender dalam suatu masyarakat menjadi rujukan bagi kelangsungan dan keberlanjutan status dan peran gender menurut sistem dan struktur sosial. Dalam sistem dan struktur sosial terdapat status-status sosial yang mengisyaratkan peran-peran tertentu. Dengan demikian untuk pembahasan peran-peran yang berhubungan dengan gender maka akan dianalisis melalui konsep-konsep gender. Adapun konsep gender yang digunakan mengacu pada Moore. Moore membedakan antara gender sebagai konstruksi sosial dengan gender sebagai hubungan sosial antara wanita dan laki-laki. Gender sebagai konstruksi sosial berarti berkaitan dengan sistem nilai atau ideologi yang tidak dapat diamati secara nyata. Sementara gender sebagai hubungan sosial antara wanita dan laki-laki lebih ditekankan pada pembagian peran yang dapat diamati secara nyata. Misalnya peran laki-laki sebagai suami; peran wanita sebagai ibu; dan atau peran wanita dan laki-laki pada status jabatan tertentu (Hendrietta, 1988:34).

Di lain pihak Fakih (1986:8) mengungkapkan bahwa sistem nilai gender berbeda dari satu masyarakat ke masyarakat lain, dari waktu ke waktu, bahkan dari negara ke negara lain. Di sisi lain Saparinah Sadli dan Soemarti Padmonodewo (1995:75-81) menekankan bahwa ideologi gender akan menentukan kedudukan, peran dan tingkah laku wanita dan laki-laki. Selanjutnya ideologi ini akan menciptakan pembagian kerja seksual yang pada gilirannya membedakan pekerjaan-pekerjaan yang hanya dianggap pantas dilakukan oleh wanita dan jenis pekerjaan yang dianggap pantas dilakukan oleh laki-laki.

Berdasarkan pada pengertian tersebut yang dimaksud dengan nilai gender dalam penelitian ini adalah sistem nilai yang menyangkut apa yang dianggap pantas untuk laki-laki dan wanita.

Ratna Saptari menjelaskan bahwa munculnya ideologi gender tersebut dapat bersumber dari tiga hal, yakni, sebagai konsensus bersama, sebagai ideologi dominan, dan sebagai sistem pengklasifikasian universal (1995:200-206). Sebagai konsensus bersama, ideologi tersebut berawal dari harapan peran (*role expectation*) yang merujuk pada sistem kultural, lebih lanjut peran-peran tersebut disosialisasikan, dan dikendalikan dengan pengawasan sosial. Sebagai ideologi dominan, ideologi gender lahir karena ketetapan-ketetapan sosial dalam pembentukan identitas feminim dan maskulin. Sementara itu, sebagai sistem pengklasifikasian, ideologi gender muncul dari kategori-kategori dikotomis, dualistis, yang kedua kutub tersebut dianggap mempunyai sifat-sifat yang berlawanan.

Dalam kebanyakan masyarakat tradisional, kekerabatan merupakan unit pranata sosial yang memegang peranan penting dalam kehidupan masyarakat. Oleh karena itu, sistem kekerabatan patrilineal dan matrilineal dapat diramalkan akan memberikan pengaruh yang berbeda secara signifikan terhadap laki-laki dan wanita dalam masyarakat. Seperti dikemukakan oleh Levi-Starauss (1963:41) bahwa dalam sistem kekerabatan patrilineal maupun matrilineal terdapat hubungan yang sangat erat yakni, ... *the avuncular relationship is not limited to two terms, but presupposes four, namely, brother, sister, brother-inlaw, and*

*nephew*. Kemudian secara luas Levi-Strauss menjelaskan bahwa hubungan itu demikian.

*This correlation is only on aspect of a global system containing four types of relationship which are organically linked, namely: brother/sister, husband wife, father/son, and mother's brother/sister's son. The two groups in our example illustrate a law which can be formulated: follows: In both groups, the relation between maternal uncle and nephew is to the relation between brother and sister's as the relative between father and son is to that between husband and wife (1963:42).*

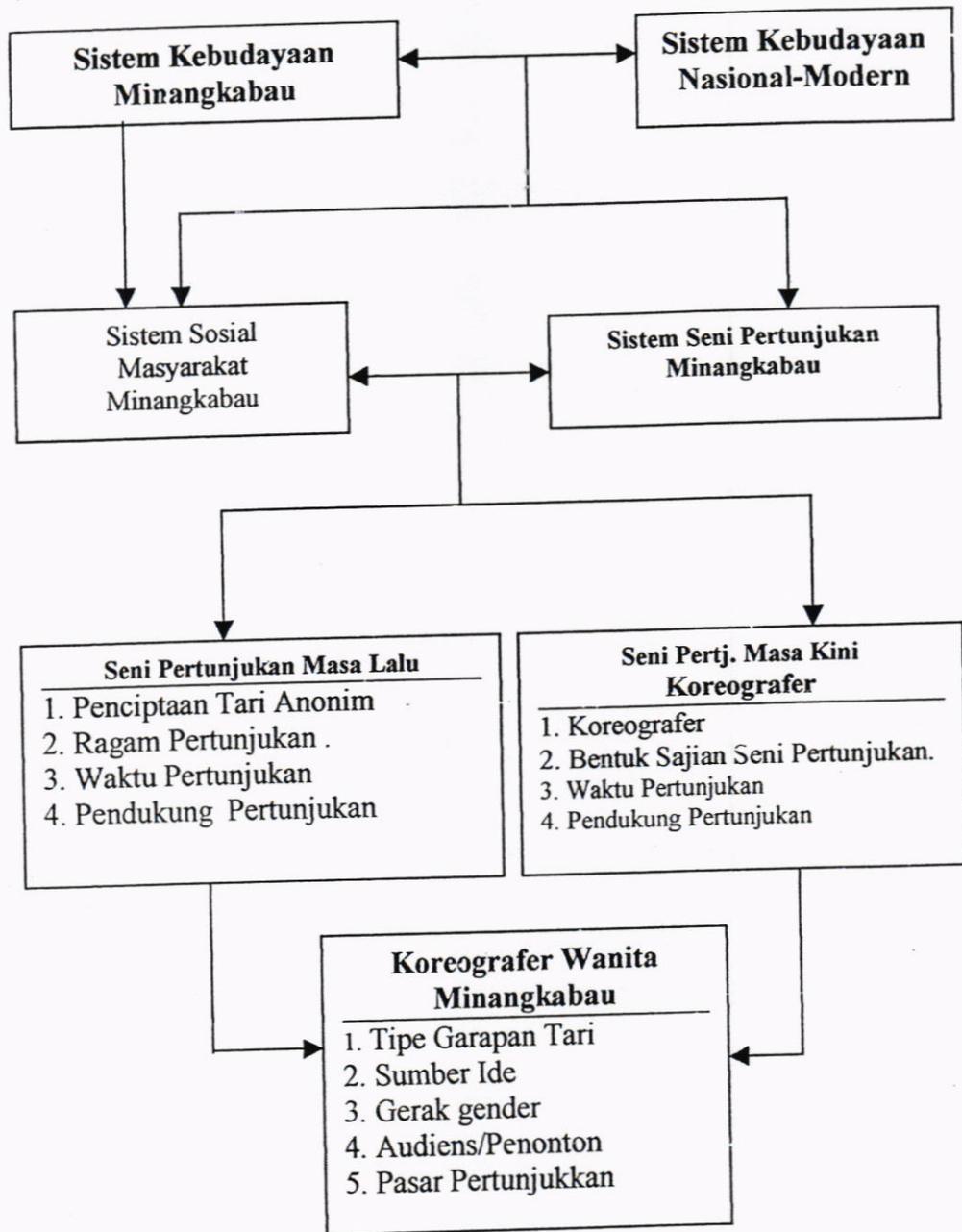
Di sisi lain Koentjaraningrat (1987:214-216) ketika merujuk pandangan strukturalis Levi-Strauss ditunjukkan bahwa sistem kekerabatan tersebut menentukan kecenderungan-kecenderungan berhubungan secara sosial antara suatu status dengan status lain dalam masyarakat. Hubungan-hubungan tersebut terjalin sedemikian rupa sehingga membentuk oposisi-oposisi relasi, misalnya, hubungan akrab, terbuka (yang disebut hubungan positif) di satu pihak, dan hubungan sungkan, resmi (yang disebut hubungan negatif) di lain pihak. Koentjaraningrat mengacu pandangan Levi-Strauss menyatakan bahawa, pola-pola hubungan itu merupakan konsepsi yang mendasari cara berpikir dan bertindak dalam kehidupan masyarakat.

Lebih lanjut dapat ditemukan dalam pandangan Parsons bahwa untuk memahami pola-pola tindakan dan perubahannya maka variabel-variabel seperti dikemukakan di atas dapat dijadikan acuan. Oleh karena itu dalam penelitian ini akan digunakan pepaduan konsep-konsep teoretis yang dikemukakan sebelumnya untuk memahami keberadaan koreografer Minangkabau dalam dunia seni pertunjukan dewasa ini. Secara metodologis, paduan teoretis ini dijadikan pedoman untuk memahami perubahan akses wanita sebagai koreografer

memasuki dunia seni pertunjukan dalam kaitannya dengan sistem sosial tradisional tempat ideologi gender dilembagakan masyarakat.

### **C. Kerangka Konseptual**

Dalam kerangka pemikiran di atas peran serta wanita sebagai corak keberadaan koreografer dalam seni pertunjukan Minangkabau dipahami sebagai konstruksi berbagai faktor antara kondisi internal dan eksternal dalam perubahan masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat. Kecenderungan yang dihasilkan dari interaksi yang multikompleks itu adalah terjadinya perluasan ruang gerak dalam mengekspresikan dirinya di rruang publik. Sosok wanita Minangkabau ideal di Sumatera Barat pada masa lalu, dan masih sangat dirasakan hingga sekarang, adalah sosok karakteristik *bundo kanduang*. Sosok tersebut dikonsepsikan menurut prinsip-prinsip sistem matrilineal yang mendasari sistem sosial dan kultural Minangkabau.



**Diagram 1. Kerangka Konseptual**

### **BAB III**

#### **TUJUAN DAN MANFAAT PENELITIAN**

##### **A. Tujuan Penelitian**

Pada dasarnya penelitian ini bertujuan untuk menelusuri dan menjelaskan masalah-masalah yang terakomodasi dalam bentuk pertanyaan yang dirumuskan di atas. Adapun masalah pokok yang hendak ditelusuri adalah, bagaimana masyarakat memahami struktur sosial dalam tatanan adat Minangkabau, sekaligus melahirkan nilai, norma-norma dan menjadikannya sebagai bagian dari pola kehidupan. Di sisi lain hendak menjelaskan bagaimana masyarakat menafsirkan nilai-nilai yang terkandung dalam adat dan agama sehingga dijadikan sebagai ukuran 'pantas dan tidak pantas' dalam suatu tindakan. Penelusuran ini dijadikan sebagai bingkai dalam melihat bagaimana koreografer wanita mengintegrasikan sistem normatif (adat dan agama) dalam konteks terjadinya perubahan sosial masyarakat Minangkabau dewasa ini. Dalam hal ini kehadiran wanita dalam seni pertunjukan tidak dapat dipisahkan dari aspek kepedulian peran *mamak*, kerabat sekaum, sepersukuan, sehingga pilihan-pilihan sebagai koreografi dalam seni pertunjukan ditanggapi dengan pro-kontra.

Sehubungan dengan hal tersebut akan dilihat bagaimana para koreografer wanita memahami nilai-nilai, norma adat dan agama dan mensiasatinya dalam orientasi-orientasi koreografis karya-karya tari mereka. Dengan demikian tujuan penelitian ini untuk menjelaskan kiprah para koreografer dalam kaitannya dengan konteks sosiokultural di mana mereka berkarya dan menampilkan karya-karya di hadapan publik seni yang menjadi sasaran karya-karya mereka.

## B. Manfaat Penelitian

Penelitian dengan judul “ Koreografer Wanita Sumatera Barat: Suatu Kajian Kultural” ini mengacu pada tema yang terdapat dalam agenda penelitian Perguruan Tinggi yang tercantum dalam buku pedoman pelaksanaan penelitian dan pengabdian pada masyarakat oleh perguruan tinggi edisi V cetakan kedua tahun 2000, yakni kajian seni pertunjukan dengan pemecahan masalah yang difokuskan pada pergeseran nilai kultural dalam seni pertunjukan Minangkabau.

Penelitian ini bertujuan untuk mengungkapkan restriksi-restriksi atau kendala-kendala kultural yang dihadapi oleh koreografer sesuai dengan meningkatnya keterlibatan dan keikutsertaan wanita sebagai pelaku seni dalam seni pertunjukan Minangkabau di Sumatera Barat. Pada masa lalu aktivitas kesenian yang bersifat ungkapan kolektif hanya diperankan oleh para laki-laki, karena hal demikian dianggap tabu jika dilakukan oleh wanita, baik bertindak sebagai koreografer maupun sebagai penari, namun pada saat ini kehadiran wanita dalam aktivitas kesenian meningkat tajam, meskipun masih ditemukan kendala-kendala sosial yang tercermin dalam karir koreografer terutama bagi koreografer wanita. Padahal jika dilihat perkembangan saat ini aktivitas-aktivitas kesenian khususnya di bidang komposisi tari didominasi oleh penata tari (koreografer) wanita sebagai ungkapan individual. Untuk itu penelitian ini mencoba untuk menelusuri sejauh mana masyarakat Minangkabau memahami tata nilai adat istiadat yang mengacu pada *adat bersendi syarak*, dan *syarak bersendi kitabullah*, sehingga disatu sisi wanita sudah mulai dapat diterima sebagai pelaku aktivitas

kesenian, dan di sisi lain koreografer selaku seniman penata tari yang berupaya mengali dan mengembangkan kekayaan seni budaya Minangkabau masih menemukan kendala-kendala kultural dalam mengekspresikan daya kreativitas dalam wujud karya seni (tari) sebagai ungkapan seni budaya Minangkabau. Hal demikian sangat terkait oleh karena pelaku seni, khususnya tari, baik yang ditata oleh koreografer wanita maupun koreografer laki-laki pemeranannya lebih didominasi oleh wanita, sehingga pemunculan wanita baik sebagai penaaari maupun sebagai koreografer diterima dengan sikap prokontra di tengah lingkungan masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat..

Namun demikian, kondisi sistem sosial dan kultural Minangkabau tersebut terkondisi dalam suatu sistem lingkungan terbuka sehingga kontak dengan sistem di luar dirinya merupakan interaksi dialogis yang memberi masukan terhadap proses pembentukan ideologi gender Minangkabau yang aktual kesadaran masyarakat. Perubahan itu merupakan wujud dari hubungan eksternal-internal antara arus yang datang dari luar ke dalam sistem tradisi masyarakat Minangkabau. Desakan eksternal itu masuk melalui sistem organisme behavioral yang secara bersama-sama memberikan atau menawarkan konsepsi gender ke dalam sistem kepribadian, dan sistem sosial, serta sistem kultural.

Dalam konteks masyarakat Minangkabau, sistem organisme behavioral itu mengacu pada sistem perilaku yang ditawarkan Islam dan pendidikan modern, sedangkan sistem kepribadian merupakan perwujudan gabungan dari orientasi tradisi klasik, agama Islam, dan modernitas dalam kehidupan wanita. Sementara itu, sistem sosial mengacu pada struktur sosial, seperti bentuk kekerabatan, kaum,

keluarga Minangkabau yang secara terus-menerus mengalami konflik dalam bentuk interaksi dialogis dengan sistem dari luar. Sistem kultural mengacu pada pola-pola nilai laten yang dilestarikan tetapi mengalami proses konflik dialogis dengan pola-pola nilai yang ditawarkan dari luar sistem, seperti melalui pendidikan, media massa.

Dengan demikian untuk menjelaskan gejala mengapa pada akhir-akhir ini wanita Minangkabau mendapat akses yang besar dalam memasuki dunia seni pertunjukan khususnya bertindak sebagai koreografer yang pada masa silam dianggap tabu, ditelusuri menurut kerangka berpikir seperti diuraikan dalam diagram 1 di atas. Fokus permasalahan yang lebih dicermati adalah kaitan antara perubahan sistem sosial dengan akses wanita berkesenian, dan perubahan persepsi wanita terhadap sistem kultural dalam kaitannya dengan cara-cara wanita mewujudkan tujuannya sebagai koreografer dalam dunia seni pertunjukan. Pada gilirannya, berdasarkan kedua fokus di atas akan dapat dijelaskan sosok koreografer wanita, dalam dunia seni pertunjukan (tari) yang berkembang dewasa ini di Sumatera Barat. Adapun fenomena-fenomena sosial yang menjadi kendala kultural yang dihadapi oleh para koreografer akan dibahas melalui kecenderungan dan pilihan-pilihan bentuk karya yang diciptakan para koreografer. Untuk melihat hal demikian terlebih dahulu akan ditelusuri siapa koreografer pada masa lalu dan sekarang; bagaimana bentuk penyajian seni pertunjukan masa lalu dan sekarang; kapan dan atau pada momentum apa seni pertunjukan disajikan pada masa lalu dan sekarang; dan siapa pendukung seni pertunjukan pada masa lalu dan sekarang, yang pada gilirannya akan dilihat bagaimana sistem itu

mengalami kelonggaran hingga terjadi perubahan dan pergeseran nilai dalam sistem seni pertunjukan pada saat sekarang. Pada masa perubahan itu akan dilihat bagaimana cara wanita masuk menentukan kecenderungan-kecenderungannya sehingga mereka memutuskan pihan profesinya sebagai koreografer. Adapun sosok koreografer wanita Sumatera Barat akan ditinjau melalui konsep karyanya; jenis karya yang diciptakan; dan pendukung karyanya, hingga ditemukan adakah kendala-kendala kultural yang dialami oleh para koreografer wanita yang sekaligus tercermin dalam bentuk karya mereka. Untuk lebih jelasnya kerangka konseptual di atas dapat dilihat pada digambarkan dalam diagram berikut ini.

## **BAB IV METODE PENELITIAN**

### **A. Rancangan Penelitian**

Penelitian ini dirancang dengan menggunakan asumsi-asumsi penelitian kualitatif dalam sifatnya multidisiplin seperti antropologi, sosiologi. Dalam hal ini, kenyataan sosiologis yang terwujud dalam sistem sosial masyarakat Minangkabau dijadikan sebagai sasaran untuk memahami kendala-kendala yang dialami oleh koreografer dalam dunia seni pertunjukan Minangkabau itu sendiri. Untuk memahami kendala yang dialami koreografer dalam seni pertunjukan Minangkabau dilakukan metode yang meliputi studi kepustakaan, studi dokumentasi dan studi etnografis koreografer.

Pada tahap awal dilakukan studi kepustakaan guna mendapatkan inspirasi dalam menelusuri fenomena dan kendala-kendala sosial yang dihadapi oleh koreografer dalam seni pertunjukan Minangkabau. Selanjutnya guna mempertajam pemahaman dilakukan studi terhadap enam karir tokoh koreografer Minangkabau. Pemilihan keenam koreografer itu didasarkan pada kekhasan karakteristik mereka. Keenamnya ialah Huriah Adam, perintis penciptaan tari modern Minangkabau, Syofyani Bustamam sebagai pencipta tari Minangkabau bergaya Melayu, Gusmiati Suid, salah satu maestro koreografer Indonesia. Ketiga koreografer ini merupakan koreografer matang, yang telah menampilkan kreativitas tertinggi mereka. Sementara itu, terdapat tiga koreografer wanita muda, yang dalam keadaan sekarang dalam proses menuju pematangan diri dalam orientasi karya. Ketiga mereka terdiri dari Rasmida,

Deslenda dan Susastri Lora Vianti, yang dalam usia kelahiran dan pengalaman berkarya berada pada kategori yang sama.

## **B. Teknik Pengumpulan Data**

Sesuai dengan kebutuhan penelitian ini, data dikumpulkan melalui data kepustakaan dan data lapangan. Data kepustakaan difokuskan pada sumber-sumber yang dianggap relevan dengan topik, kemudian berupaya menemukan literatur yang memuat konsep-konsep dan teori yang berhubungan dengan objek penelitian, guna dijadikan sebagai landasan untuk menganalisis data-data penelitian.

Pengumpulan data lapangan dilakukan melalui beberapa teknik yang dirancang sesuai dengan kebutuhan penelitian. Untuk meleluri gambaran mengenai sistem sosial dilakukan studi kepustakaan. Untuk menelusuri kenyataan perubahan peran wanita dalam dunia seni pertunjukan dilakukan teknik observasi dan wawancara mendalam. Demikian juga untuk memperoleh gambaran mengenai kendala kultural dalam karir para koreografer dilakukan studi kepustakaan, dokumentasi dan wawancara mendalam.

Studi biografi koreografer dilakukan melalui wawancara mendalam, kecuali kepada Huriyah Adam dan Gusmiati Suid, yang pada saat penelitian ini dilakukan mereka telah meninggal dunia. Pengamatan juga dilakukan pada proses penciptaan karya tari yang dilakukan oleh masing-masing koreografer, mengamati hasil-hasil karya tari yang mereka sajikan dalam bentuk pertunjukan. Dalam melakukan wawancara, para informan ditelusuri melalui proses jaringan dari

seseorang kepada orang lain yang dipandang mempunyai pengetahuan terhadap masalah. Mereka meliputi tokoh adat, pakar seni lokal, ulama setempat, para seniman, pelaku-pelaku seni, budayawan dilakukan untuk mengenali sistem pranata dan makna peristiwa seni dalam kaitannya dengan kehadiran wanita dalam seni pertunjukan. Selanjutnya, studi dokumentasi dilakukan guna memperoleh data pustaka yang dilakukan di berbagai Perpustakaan dan Pusat Museum Padangpanjang.

### C. Analisis Data

Data-data yang berhasil dikumpulkan dianalisis dengan metode interpretatif. Diasumsikan bahwa tindakan koreografer dalam seni pertunjukan merupakan tindakan bermakna (*meaningful action*), dan hal itu merupakan manifestasi dari sistem makna dan nilai dalam masyarakat. Tindakan itu dipahami hingga membentuk analogi tekstual yang kemudian dapat dipahami (*reading*). Adapun tahapannya mencakup sebagai berikut (a) melacak dan memahami pandangan emik para koreografer mengenai keterlibatan wanita dalam seni pertunjukan, lalu pemahaman itu dirajut menjadi semacam tekstual yang layak dijadikan referensi pemaknaan, (b) pemberian makna terhadap data-data emik menurut teori-teori, meliputi teori gender tentang otonomi, subordinasi, ekualitas antara laki-laki dan wanita dalam kebudayaan, (c) keseluruhan analisis tersebut berlangsung dengan tuntunan teori tindakan (*action theory*) menurut pandangan Talcott Parsons sebagaimana telah diuraikan pada bagian sebelumnya. Proses-proses analisis dan interpretasi data ini berlangsung secara siklus (*model circle*

*analysis*) sehingga keseluruhan data dipahami sebagai suatu keseluruhan perwujudan makna.

Dengan demikian, analisis data akan mencerminkan penjelmaan meliputi, (a) bagaimana konsep-konsep tradisi menjadi referensi bagi pembatasan atau peluang ruang gerak bagi para koreografer dalam proses berkarya, (b) bagaimana konsep-konsep agama menjadi referensi pembatasan atau peluang terhadap ruang gerak koreografer dalam seni pertunjukan, (c) bagaimana konsep-konsep sistem modern dipahami oleh masyarakat setempat sehingga menjadi referensi bagi tindakan dalam seni pertunjukan. Selanjutnya, bagaimana sumber-sumber itu secara kompleks membentuk suatu entitas nilai sehingga pada masa kini terbuka akses wanita Minangkabau dalam dunia seni pertunjukan. Jawaban-jawaban terhadap pertanyaan di atas, pada gilirannya akan menjelaskan dialektika antara ajaran adat, agama Islam, dan sistem modern memberikan batasan di satu sisi, dan memberikan peluang di sisi lain terhadap ruang gerak wanita dalam dunia seni pertunjukan. Hal ini menjadi dasar untuk menjelaskan pernyataan seberapa besar restriksi yang bersumber dari sistem sosial budaya Minangkabau bagi kiprah wanita Minangkabau dalam dunia seni pertunjukan. Selanjutnya, hal itu juga akan menunjukkan bagaimana respons kognitif terhadap tantangan dan peluang yang ada dan ketetapan-ketetapan orientasi teknis koreografis dalam menghadapi restriksi dan peluang yang terbuka dalam dunia sosial masyarakat yang mengalami perubahan.

## BAB V KOREOGRAFER WANITA DALAM PERUBAHAN SOSIAL DI SUMATERA BARAT

### A. Implementasi Kosep Penelitian

Koreografi merupakan salah satu bidang kajian yang khusus dalam studi tari. Sebagai suatu pegangan umum dalam uraian-uraian lebih lanjut, pengertian operasional koreografer dalam studi ini mengacu pada pelaku kerja seni yang mengemban tanggung jawab utama dalam produksi suatu karya tari, khususnya menyangkut keseluruhan proses penataan dan proyeksinya di panggung pertunjukan. Lebih dari itu, koreografer adalah juga dilihat sebagai orang yang memproklamirkan ide-idenya, penghayatannya atas realitas kehidupan melalui medium gerak estetis, yang disebut tari. Oleh karena itu, seorang koreografer, seperti para koreografer wanita Minangkabau yang dijadikan fokus dalam studi ini mengemban tanggung jawab moral untuk mempertanggungjawabkan karya secara publik sebagai caranya mengungkapkan penghayatannya terhadap kenyataan kehidupan yang nyata atau dibayangkan.

Secara teoritis, siapapun dimungkinkan memproduksi karya tari dengan kualitas tertentu jika yang bersangkutan mempunyai kesempatan belajar secara teknikal-prosedural proses-proses koreografi. Namun tidak dapat dikatakan bahwa semua orang yang belajar demikian dapat mencapai eksistensi sebagai koreografer, pencipta atau penata tari. Aspek yang tidak dapat dianggap melulu hasil proses belajar adalah pencapaian daya kreasi-imaginatif yang menjadi ciri kompetensi

seorang koreografer. Oleh karena itu, dilihat dari sudut keunggulan daya kreativitas, seorang koreografer adalah pencipta (*author*), yaitu seseorang yang mempunyai kapasitas profesional memproyeksikan penghayatannya atas realitas kehidupan melalui karya tari. Daya ungkap tari itu akan masalah-masalah fundamental kemanusiaan merupakan indikator yang menjadikan suatu tari mencapai eksistensinya sebagai sebuah karya tari. Sebaliknya, adanya bukti kelahiran sebuah karya tari oleh seorang koreografer pada suatu masa tertentu menjadi alasan yang dapat dijadikan sandaran untuk menganggap relevan mendalami pengalaman dan pandangan seseorang koreografer.

Penelusuran terhadap karir para koreografer melalui studi ini menunjukkan bahwa menjadi seorang koreografer bukanlah suatu proses yang terbentuk dalam ruang dan waktu hampa, melainkan suatu bentukan dialektis yang kompleks atas keadaan bawaan (bakat), proses belajar teknikal-prosedural dan pengalaman intelektual dan emosional seseorang dalam berhadapan dengan lingkungan alam dan sosial. Akan tetapi, kerja seni tidak melulu merupakan akumulasi produksi dan reproduksi kerja sebagaimana kerja teknikal-prosedural. Hal ini untuk mengatakan bahwa kerja seni yang menghasilkan karya seni adalah proses yang dihasilkan dari kemampuan yang khas, dengan gaya yang khas mencerminkan pandangan hidup seseorang pencipta karya. Mengikuti pandangan ini maka pada bagian lebih lanjut, keberadaan para koreografer wanita Minangkabau yang dijadikan sasaran dalam studi ini akan dilihat dalam kaitannya dengan sistem sosial dan kultural Minangkabau. Perhatian tersebut akan meliputi cara koreografer mempertimbangkan ideologi sosial

masyarakat Minangkabau dalam aspek-aspek pemilihan bentuk tari, penetapan ide garapan, penentuan hubungan tipe gerak dan jenis kelamin penari, hubungan tari, pemilihan sumber gerak, dan pertimbangan hubungan bentuk gerak dengan penonton.

Lebih lanjut, sebagaimana dijadikan pegangan dalam penelitian ini adalah bahwa koreografer dan karya tari adalah dua aspek yang berkaitan secara erat akan tetapi dapat dipisahkan satu sama lain. Dengan kata lain, mempelajari koreografer wanita Minangkabau tidak sama dengan mempelajari tari ciptaan wanita Minangkabau. Jika suatu karya tari adalah proyeksi menyeluruh dari kapasitas-kapasitas intelektual dan emosi-estetis seorang koreografer, maka ini berarti bahwa proses-proses koreografi bukanlah kerja yang berlangsung acak di luar pengendalian kesadaran penatannya. Akan tetapi dengan menganggap proses ini berjalan linier, yakni makna karya bergantung pada pemahaman koreografernya, maka akan dianut pandangan bahwa makna sebuah karya dapat ditelusuri hanya dengan mendengarkan sang koreografer bertutur mengenai karyanya. Pengandaian ini pada dasarnya mengandung cacat ketika suatu karya mengalami karirnya sendiri, sedangkan koreografernya sudah tidak mungkin hadir pada suatu masa kemudian. Oleh karena itu, pegangan yang lebih relevan dalam studi ini adalah jika sebuah karya tari merupakan proyeksi seseorang yang disebut koreografer, tetapi karya tari itu sendiri dapat menjalani keberadaannya sendiri lepas atau menyimpang dari makna intensional penciptanya. Seiring dengan perubahan historis dimana karya tari hadir, bagaimanapun makna sebuah karya tari dapat menjalani nasibnya sendiri tanpa suatu

keharusan sejalan dengan pandangan penciptanya. Namun selalu ada gunanya menelusuri alasan koreografer untuk menetapkan aspek-aspek tertentu tampil dengan carak tertentu. Dalam hal ini, karya atau bagian dari suatu karya menjadi contoh terhadap adanya alasan-alasan intelektual dan emosional atas ketetapan-ketetapan kerja seninya.

Sejalan dengan pengertian-pengertian dasar di atas, relevan dikemukakan bahwa penelitian ini berfokus pada karir biografis koreografer, sedangkan studi mengenai karya tari hasil karya para koreografer wanita Minangkabau merupakan pelengkap dalam menelusuri maksud tersebut. Bagian yang disebut terakhir ini akan merupakan topik studi lanjutan yang dapat digarap secara tersendiri pada kesempatan ini. Pada dasarnya, memang, pemahaman terhadap kedua aspek, koreografer dan karya tari, akan memberikan pemahaman yang lebih menyeluruh mengenai sejarah tari karena kedua aspek tersebut merupakan topik yang selalu harus dipahami dalam sejarah koreografi.

Pada dasarnya, studi ini akan mengacu pada riwayat biografis pembentukan eksistensi diri seseorang koreografer Minangkabau dalam konteks lingkungan sosial yang menjadi bagian dari kesadarannya. Dengan demikian, dengan memahami biografi seorang koreografer akan dapat dipahami tantangan yang menghalangi atau mendorong karir tersebut sebagai suatu karir profesional dalam dunia kesenian tari serta cara yang dilakukan untuk menanggapi tantangan tersebut melalui karya dan proses berkarya. Lebih khusus, sasaran studi ini akan difokuskan pada koreografer wanita Minangkabau. Penetapan fokus ini, sebagaimana telah disebutkan pada bagian

terdahulu, terkait dengan konteks sosiokultural di mana karir wanita sebagai koreografer berhadapan-hadapan langsung dengan tanatan-tanahan kultural, adat dan agama, yang secara eksplisit dan implisit mendefinisikan keberadaan wanita dalam masyarakat. Oleh karena itu, dalam studi biografis ini mata rantai pengalaman koreografer dalam lingkungan sosial-budaya tempat mereka mengaitkan kesadaran subyektif mereka akan ditelusuri sehingga akan terungkap cara mereka membentuk pandangan dunia mereka dan keputusan-keputusan mereka untuk terlibat aktif secara profesional dalam dunia seni pertunjukan. Sebagaimana sudah disebutkan sebelumnya, walaupun karya-karya mereka disinggung di sana-sini, karya-karya itu tidak dijadikan fokus perhatian.

#### B. Koreografer Wanita Minangkabau

Apa sesungguhnya yang dimaksud dengan koreografer wanita Minangkabau? Dengan segera dapat dikemukakan bahwa salah satu ciri umum kreativitas para koreografer wanita Indonesia adalah adanya pemanfaatan medium lokal sebagai warna pokok dalam karya tarinya. Kecenderungan itu sebagian besar dapat dijelaskan sebagai faktor keterkaitan dengan latar belakang etnis seorang koreografer dengan corak produksi dan reproduksi tarinya. Dengan kata lain, kreativitas koreografis selalu didasari oleh cakrawala yang mendominasi pengalaman dan kesadaran seseorang terhadap unsur-unsur gerak yang terdapat dalam kebudayaan suatu masyarakat. Oleh karena itu, dengan mengamati sebuah tari hasil kreasi tari wanita Indonesia yang dimunculkan di panggung-panggung pertunjukan Indonesia

kadangkala dapat, walaupun tidak selalu, dengan tidak begitu sukar dapat dijadikan penanda untuk mengenali latar belakang sosial-etnis koreografernya. Demikian juga dengan para koreografer wanita Minangkabau, pada umumnya tidak akan menghindari prototipe gerak *bunga silek*, *kudo-kudo*, *sipak*, *rantak* dan unsur lainnya sebagai bagian dari medium karya mereka. Pengertian ini tidak untuk mengatakan bahwa karya-karya tari para koreografer Indonesia hanya mempunyai kemampuan berkomunikasi pada lingkaran batas lokalitas dan komunitas dari mana mereka berasal. Namun demikian, pengamatan menunjukkan bahwa koreografer wanita Minangkabau selalu mengambil warna gerak Minangkabau sebagai medium yang penting dalam proses-proses koreografi mereka. Sebagian mereka berhasil menggunakan medium untuk mengangkat suatu gagasan universal sehingga tarinya menjadi sarana komunikasi lintas komunitas etnis dan bangsa. Potensi itu bergantung pada bentuk ide yang dijadikan sebagai sasaran penampakan dalam gerak. Itulah sebabnya, meskipun koreografer Gusmiati Suid berangkat dari idiom-idiom gerak dan musik Minangkabau, namun daya komunikasi karya-karyanya melintasi batas komunitas dari mana unsur-unsur itu diasalkan.

Akan tetapi, juga benar bahwa tidak setiap koreografer wanita yang menggunakan unsur gerak *silek* atau *rantak*, misalnya, dapat diidentifikasi sebagai koreografer wanita Minangkabau. Seorang koreografer yang bukan Minangkabau dapat saja menjadikan unsur gerak tersebut sebagai bahan dasar dalam bahasa karya mereka, dan demikian juga sebaliknya dalam menggunakan idiom-idiom estetis milik kebudayaan masyarakat lain. Oleh karena itu, hal yang pokok untuk mengatakan

seseorang sebagai koreografer wanita Minangkabau adalah corak ikatan emosional, disadari atau tidak, yang terkait dengan dengan latar belakang etnis dari mana yang bersangkutan. Keterkaitan dengan latar belakang etnis itu menjadi sarana identifikasi bagi identitas asal koreografer tersebut secara sosial. Dengan demikian, orang-orang yang diidentifikasi sebagai koreografer wanita Minangkabau adalah mereka yang secara subyektif mempunyai kesadaran diri sebagai orang Minangkabau. Secara obyektif kesadaran ini tercermin dari catatan biografi mereka yang menyatakan bahwa mereka lahir dan dibesarkan dalam keluarga Minangkabau, dan apabila mereka lahir dan dibesarkan di luar wilayah Minangkabau, maka kesadaran mereka menunjukkan bahwa asal-muasal yang terpaut jauh ke masa silam sebagai sebagai keturunan orang yang berasal dari Minangkabau. Pengertian ini yang mendefinisikan seseorang sebagai koreografer wanita Minangkabau atau bukan.

Dalam sejarah koreografer asal Minangkabau terdapat sejumlah wanita yang secara aktif melibatkan diri dalam kreativitas penataan tari, tampil dalam peristiwa-peristiwa seni bertaraf lokal, nasional, regional bahkan internasional. Nama dan karya-karya mereka telah tercatat melalui peristiwa-peristiwa seni sehingga deretan mereka berada jajaran kematangan sebagai orang yang baru mulai meniti karir hingga mereka yang sudah dikenal sebagai warga maestro dalam dunia koreografer nasional atau pemegang penghargaan berkelas internasional. Di antara sederet koreografer wanita yang cukup dikenal luas adalah Huriyah Adam, Gusmiati Suid, Syofyani Bustamam dan Zuriati Zubir. Secara sosial, mereka adalah para wanita yang mempunyai ikatan emosional yang mendalam dengan struktur dan sistem sosial

Minangkabau yang masih dipegang kuat oleh masyarakat Minangkabau pada masa-masa mereka aktif berkarya. Di tengah kondisi masih kuatnya ikatan kesadaran masyarakat pada umumnya di Minangkabau akan keberadaan wanita di Masyarakat, medium pertunjukan visual yang bersifat nasional, seperti televisi, belum menjadi alternatif yang dapat menembus kesadaran publik di Minangkabau. Menarik juga diperhatikan bahwa terdapat sejumlah para koreografer muda wanita kreatif yang mengikuti karir senior mereka. Di antaranya seperti Rasmida, Deslenda, Susastri Lora Vianti adalah tiga koreografer muda wanita yang diberi perhatian khusus. Tidak dapat dikatakan bahwa para koreografer muda ini mempunyai ikatan emosional yang longgar dengan sistem tradisi Minangkabau. Faktor yang secara nyata membedakan lokus kesadaran emosional antara koreografer tua dan muda adalah bahwa yang disebut terakhir menapaki karir mereka di tengah konteks suasana zaman yang relatif terbuka, khususnya kondisi kehadiran media visual publik yang terkait dengan pertunjukan tari, khususnya televisi dan media elektronik lainnya. Kehadiran teknologi ini memungkinkan sebuah tari mendapatkan audiensnya di luar komunitas dari mana idiom-idiom tari itu berasal. Bahkan boleh dikatakan, para koreografer yang berpijak dalam dunia lokalitas Minangkabau, sadar atau tidak, terpengaruh oleh sistem kultural yang bercorak global. Secara hipotetis dapat dikatakan bahwa di mana restriksi sistem sosiokultural Minangkabau terhadap wanita secara nyata ditekankan dan dilestarikan untuk menahan laju ruang gerak mereka dalam dunia kesenian, di namika kreativitas mereka akan cenderung mengarah ke luar komunitas internal,

tetapi dengan orientasi idiom-idiom dasar yang mengarah ke sumber-sumber internal kebudayaan Minangkabau.

Permilihan terhadap sejumlah koreografer Minangkabau sebagai sasaran studi didasarkan pada pertimbangan bahwa keberadaan mereka dapat merepresentasikan eksistensi wanita dalam seni pertunjukan khususnya tari. Atas upaya mereka, wadah-wadah kesenian mengalami pertumbuhan di tengah masyarakat dan, cikal-bakal koreografer profesional bermunculan dari waktu ke waktu. Iklim itu memungkinkan seni pertunjukan menjadi wahana populer dalam rangka memperkenalkan kebudayaan Minangkabau baik pada tingkat lokal, nasional, maupun internasional.

Munculnya gerakan pembaharuan seni pertunjukan, khususnya tari kreasi Minangkabau, tidak dapat dilepaskan dari kiprah koreografer wanita Minangkabau di Sumatera Barat. Upaya mereka menjadi bagian dari ukiran gerak-langkah sejarah seni pertunjukan sehingga pertunjukan tari tidak lagi bergerak membentuk siklus pengulangan seperti fungsinya dalam ritus-ritus adat melainkan bergerak mengalami perubahan dinamis menuju pembentuk sistem kesenian Minangkabau modern. Sejarah awal pembaharuan pertunjukan tari Minangkabau tidak dapat dilepaskan dari jejak Huriah Adam, dan pada waktu yang hampir bersamaan dikenal nama-nama seperti Gusmiati Suid dan Syofyani Bustamam. Kedua koreografer yang disebut terdahulu telah meninggal dunia dalam usia yang relatif produktif, namun keberadaan mereka dalam jajaran koreografer Minangkabau menjejak secara nyata. Di belakang mereka terdapat sejumlah nama koreografer wanita berusia muda, seperti Rasmida,

Susastri Lora Vianti, dan Deslenda, di mana karya-karya mereka telah berhasil menerobos memasuki peristiwa pertunjukan seni tari di tingkat nasional. Para koreografer profesional dan cikal-bakal yang mengikutinya tampak berupaya berkarya dan mendalami seni pertunjukan secara akademik dalam rangka membangun dunia seni pertunjukan profesional Minangkabau. Gambaran demikianlah yang dimaksud sebagai rujukan seni pertunjukan profesional dalam tulisan ini.

Pada bagian selanjutnya hendak diungkapkan bagaimana kiprah enam koreografer yang dapat diidentifikasi sebagai koreografer asal Minangkabau. Gambaran mereka dalam dunia tari dapat dilihat sebagai bagian dari suatu gerakan kaum wanita dalam berhadapan dengan tradisi yang mengekang wanita di satu sisi dan modernisasi yang menawarkan emansipasi di sisi lain. Sehubungan dengan itu maka jejak-jejak para koreografer profesional itu akan dipahami melalui pendekatan biografis sehingga diperoleh gambaran mengenai pandangan dan sikap mereka terhadap keterlibatan wanita Minangkabau dalam dunia seni pertunjukan.

Di antara koreografer yang namanya mendapat tempat dalam diskursus seni pertunjukan adalah Huriah Adam (HA), Gusmiati Suid (GS), Syofyani Bustamam (SB). Sementara itu, koreografer seperti Rasmida, Deslenda dan Lora adalah tiga di antara koreografer muda lain yang masih harus diamati kelanjutan kecenderungan kreatoritas mereka. Secara umum dapat dikatakan bahwa golongan koreografer yang disebut terdahulu dikenal sebagai orang-orang yang memperlihatkan konsepsi kreativitas yang khas dalam berhadapan dengan bagaimana seharusnya keterlibatan

wanita dalam dunia kesenian Minangkabau. Dalam penelitian ini keenam koreografer profesional itu dijadikan referensi pemahaman. Huriah Adam, Gusmiati Suid dan Syofyani Bustaman merupakan tiga nama wanita Minangkabau yang secara monumental tercatat dalam daftar koreografer di Sumatera Barat dan Indonesia. Prestasi mereka ditunjukkan oleh karya-karya tarinya yang hingga saat ini digemari dan menyebar di berbagai tempat baik dalam lingkungan akademik maupun dalam masyarakat kesenian di Sumatera Barat.

Ketiga koreografer wanita senior Minangkabau yakni, Huriah Adam, Gusmiati Suid, dan Syofyani pernah diasuh oleh seorang guru yang bernama Syofyan Naan sebagai tokoh tari Minangkabau gaya Melayu. Akan tetapi walaupun mereka berawal dari ketrampilan dan aliran yang sama, namun masing-masing mereka tumbuh dan berkembang dengan versi dan konsep yang berbeda. Perbedaan itu, yang tentunya wajar terjadi dalam kehidupan manusia, sejalan dengan ungkapan Calvin S. Hall dan Gardner Lindzey, yang mengatakan bahwa sesungguhnya dalam diri individu yang matang ditemukan konsepsi yang mendasar tentang kehidupan yang menuntunnya menentukan pilihan-pilihannya (Calvin, 1993:44).

### C. Tiga Koreografer Matang

#### 1) Huriah Adam: Pembuka Jalan Tari Minang Modern



Gambar 1: Huriah Adam, disamping ahli dalam musik juga sebagai koreografer pertama peletak dasar tari Minangkabau gaya sasaran di Sumatera Barat. (Foto: Dokumentasi Dewan Kesenian Jakarta tahun 1971).

Menelusuri realitas kehidupan Huriyah Adam tentunya tidak mungkin lagi dilakukan proses dialogis dengannya karena beliau sudah tiada. Satu-satunya jalan adalah menelusuri referensi-referensi biografis secara selektif. Di antara peneliti yang dengan serius menempatkan Huriah Adam sebagai fokus perhatian ialah

Murgiyanto (1991:233-297) dalam disertasi doktoralnya, dan Mulyadi KS, dkk. (1995:53). Kedua sumber tersebut menjadi rujukan pokok yang menjembatani pemahaman terhadap dimensi kewanitaan dalam perjalanan hidup Huriyah Adam.

Huriyah Adam tercatat sebagai orang pertama memperlihatkan upaya mengkonstruksi sendi-sendi tari Minangkabau dengan gaya *sasaran*. Dengan merujuk pada gaya *sasaran*, Huriyah Adam mengemas gerak-gerak Minangkabau dalam nafas kreasi yang kontemporer. Ia selalu menghadirkan elemen gerak yang harmonis, dengan 'ruh' pencak silat tetap hidup dinamis, inovatif menjiwai karya tarinya. Monumental sejarah awal ini menyebabkan munculnya kesan bahwa tatkala orang menyebut tari Minangkabau maka yang terlintas dalam benak seseorang adalah Huriyah Adam.

Dalam menuju dan menggeluti karya-karyanya, Huriyah Adam tidak melintasi jalan mulus dalam berhadapan dengan ideologi matriarkis di Minangkabau. Huriyah Adam harus berhadapan dengan tantangan kultural yang datang dari kaum kerabat. Akan tetapi dengan keteguhan dan semangat berkarya yang original lambat laun ia berhasil menemukan jati dirinya. Untuk kemudian tetap aktif berkarya dalam bidang tari. Di penghujung perjuangan itu ia mencapai prestasi yang membuat namanya mencuat di tengah masyarakat baik pada tingkat lokal, nasional, maupun internasional.

Huriyah Adam lahir 6 Oktober 1936 di Padangpanjang, sebuah kotamadya yang terletak sekitar 75 kilometer di utara kota Padang. Ia lahir dari perkawinan Adam Balai-Balai dengan Siti Fatimah yang dikenal taat menjalankan ibadah Islam.

Pada masa mudanya, ayahnya dikenal sebagai seorang *parewa*, suatu sebutan yang lazim disebut bagi orang yang tidak taat menjalankan ibadah agama, akan tetapi menjelang usia tua ia menjadi seorang ulama yang dikenal berpikiran sekuler. Barangkali pemikirannya yang sekuler semenjak muda menyuburkan minatnya yang tinggi menyimak musik-musik Barat. Dari suasana keluarga ini Huriah Adam mendapat sentuhan untuk mengarungi dunia seni pertunjukan. Pada setengah usianya Adam Balai-Balai menunjukkan perhatiannya terhadap agama dengan mendirikan mesjid dan sekolah agama. Sekolah agama yang didirikannya menggunakan metode dan kurikulum yang modern. Dari situasi itu ia menjadi seorang yang dihormati dan disegani oleh lingkungan masyarakat. Pandangan yang berbeda dengan teman sebayanya tampak dari gaya hidup di masa mudanya. Pandang ini menjadi nyata ketika pasca perkawinannya ia lebih memilih kediaman neolokal, yakni tinggal di kediaman yang bukan rumah pihak wanita atau pria. Cara hidup yang memilih tinggal di tanah yang dibelinya sendiri sebagai hak pribadi tentunya asing di tengah masyarakat Minangkabau yang menganut adat matrilokal. Sikap Adam yang demikian membuatnya beserta anak-anak dan istrinya jauh dari keluarga kaum istri. Dengan kata lain, tugas dan tanggung jawabnya sebagai seorang *mamak* di tengah saudara wanitanya terasa sangat kurang memadai karena ia harus memberikan perhatian besar terhadap anak-anaknya.

Kondisi seperti disebutkan di atas membuat Adam Balai-Balai menjadi 'tuan' di tengah keluarganya. Dengan cara ini ia dapat membimbing anak-anaknya, bukan *kemanakannya*, menjadi orang terpelajar pada masanya. Banyak orang

mengecamnya, karena memberikan ruang bebas bagi anak-anaknya untuk belajar kesenian, seperti bermain musik, menari, dan melukis, yang pada masa itu belum lazim terjadi di tengah keluarga masyarakat Minangkabau. Di tengah masih kuatnya arus adat memingit wanita untuk tinggal di *rumah gadang*, Huriyah Adam memperlihatkan bakat seni yang tajam. Bakat ini menjadi cepat mekar karena ia mendapat dukungan yang besar dari ayahnya. Pada masa kecil semua bakat Huriyah Adam tersalurkan di bawah asuhan Syofyan Naan melalui sebuah wadah kesenian bernama Barisan Seni Bangsa (BSB). Ia terlibat aktif pada sanggar BSB hingga tahun 1949. Pada tahun 1951 Huriyah menamatkan Sekolah Dasar, kemudian melanjutkan ke Madrasah Irsyahdun Naas (MIN) yang didirikan oleh ayahnya sendiri pada tahun 1923. Sekolah ini di samping memberikan mata pelajaran pengetahuan Islam dan ilmu jiwa sebagai materi pokok, tetapi juga tersedia mata pelajaran ketrampilan pilihan seperti ketrampilan keputrian, menggambar, bermain musik, menyanyi, menari, dan sandiwara. Peluang ini menjadikan bakat Huriyah Adam semakin terbina. Ketika Huriyah Adam telah dipercaya menjadi pengajar pada MIN tingkat Sekolah Dasar, pada waktu yang bersamaan Huriyah Adam mendapatkan pelajaran khusus dari Ramudin untuk memperdalam pelajaran biola, seni suara, mengambar.

Ramudin menempa Huriyah Adam penuh disiplin. Guru ini mengajurkan kepadanya untuk belajar selama 12 jam setiap hari dan mendengarkan lagu gramofon minimal 10 menit menjelang tidur. Itu ia laksanakan. Kondisi seperti ini berlangsung selama 6 bulan, dan enam bulan berikutnya Huriyah Adam dipaksa untuk

menyelesaikan karya gambarnya sebanyak 12 buah setiap hari, kemudian dua dari gambar terbaiknya dievaluasi oleh Ramudin guna meningkatkan hasil karyanya. Demikialah cara yang diberikan oleh Ramudin untuk menempa Huriah Adam sehingga ia terbiasa bekerja keras untuk memperjuangkan dan mengembangkan bakatnya. Selanjutnya pada tahun 1953 Huriyah Adam melanjutkan pendidikan ke Akademi Seni Rupa Indonesia Yogyakarta (ASRI), namun pada tahun 1954 Huriah Adam harus pulang ke kampung asalnya karena setahun sebelumnya ayahnya meninggal, dan tenaganya dibutuhkan sebagai guru di Sekolah MIN.

Pada tahun 1954-1957 Huriah Adam menata tari sebanyak 5 buah seperti, *Tara Gadih Lambah*, *Tari Nina Bobok*, *Tari Salabat Laila*, *Tari Lilin* dan *Tari Talabana*. Karya tari dan sandiwara yang dilatih sendiri oleh Huriah Adam di Sekolah MIN sangat disenangi oleh murid-murid, kemudian Huriah Adam dengan bantuan Ramudin memperkaya repetoar tari, nyanyi, sandiwara, untuk dipertunjukkan di Gedung Panti Budaya Padangpanjang di hadapan masyarakat umum. Hasil karyanya disambut baik oleh masyarakatnya, hingga akhirnya Huriah Adam dipercayai untuk mengisi acara pada tempat yang sama secara berkala satu kali sebulan.



Gambar 2: Huriah Adam menampilkan Tari Lilin. Walaupun kini ia sudah tiada, namun namanya tercatat dalam sejarah sebagai wanita pertama mengangkat esensi tari gaya sasaran yang tumbuh dalam komunitas adat Minangkabau kedalam karyanya bernafaskan modern. (Foto: Dokumentasi ASKI Padangpanjang tahun 60-an)

Pada tahun 1957 Huriah Adam menikah dengan Ramudin, membuat Huriah Adam mempunyai kesempatan untuk mengembangkan bakatnya. Dari situasi itu dengan gigih mencari dan menggali serta memasukkan unsur-unsur gaya *sasaran* ke dalam bentuk teknik gerak yang mengacu pada gerak pencak silat. Pada tahun 1960 Grup Huriah Adam ikut festival tingkat nasional di Bandung, yang pada kesempatan ini ia menampilkan *Tari Nelayan* yang diangkat dari vokabuler tradisi surau. Lalu *Tari Tani* yang diangkat dari vokabuler gaya *sasaran*, meskipun masih terlihat dominasi unsur gaya melayu sebagai gaya tari yang populer saat itu. Pada tahun 1960

Huriah Adam mulai memfokuskan perhatiannya pada tari gaya *sasaran* yang dipelihara di kalangan masyarakat tradisi. Untuk memperdalam gaya *sasaran* Huriah Adam belajar kepada Manti Rajo Sutan di *Kenagarian Saningbakar* selama satu tahun. Adapun tari yang dipelajari adalah *Tari Tan Bentan* yang terdiri dari lima bagian, yakni, *tari Pado-pao*, *Dendang-dendang*, *Adau-adau*, *Sibadindin*, dan *Sijundai*. Huriah Adam masih belum puas dengan kekayaan gerak yang dimilikinya, kemudian belajar *Tari Mulo Pado* kepada seorang guru silat sekaligus sebagai guru tari selama satu bulan. Akhirnya vokabuler-vokabuler dari tari gaya *sasaran* melahirkan dua buah tari dengan judul *Bebas*, dan *Pahlawan*. Tari ini ditampilkan pada kegiatan GANEFO di Jakarta. Tataan Huriah Adam dengan gaya *sasaran* ini mendapat protes dari kalangan orang terpelajar di kota-kota, karena gerak-geraknya yang terlalu keras dianggap tidak cocok bagi penari wanita, apalagi dengan menggunakan gerak-gerak pencak silat hingga melahirkan karakter gerak yang sifatnya kejantan-jantanan. Banyak tantangan yang dialami oleh Huriah Adam sepanjang perjalanan karirnya. Tuduhan bahwa ia pernah terlibat dalam Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) sempalan paham komunis di Indonesia, tidak membuatnya urung berkarya. Huriah Adam merasa terjepit karena gerakan 30 September PKI menimbulkan guncangan bagi perekonomian sementara ia harus membiayai keluarga ibu dan saudaranya. Keadaan yang menimpa seperti ini mengingatkannya pada ayahnya yang semasa hidupnya selalu memberikan klarifikasi persoalan jika suatu cercaan dialamatkan kepada anaknya Huriah Adam. Ayah Adam

adalah orang terpandang, memiliki kharisma, sehingga kata-katanya didengar oleh masyarakat lingkungan.

Tekanan sosial yang dialamatkan kepada Huriah Adam membuatnya berniat hijrah ke Jakarta. Banyak orang tidak dapat menerima gagasannya untuk membuka peluang besar bagi wanita untuk melibatkan diri dalam dunia seni pertunjukan. Malahan kepadanya dialamatkan tuduhan macam-macam. Niat hijrah itu direalisasikannya pada tahun 1968. Kepindahannya ke Jakarta membuatnya dapat bertemu dengan koreografer-koreografer yang telah mendapat nama di tingkat nasional seperti Sardono, Yulianti Parani. Di Jakarta, Huriah Adam terus berkarya tanpa melupakan orientasi garapan gerakannya yang bertumpu pada idiom-idiom gerak Minangkabau yang dinamik, energik. Meski ia sebagai wanita Minangkabau tetapi ia menolak konsepsi Minangkabau tentang wanita sebagai *limpapeh rumah gadang*. Konsepsinya merupakan kombinasi dari pandangan tradisi, Islam dan pendidikan Barat. Hal itu dikatakan Sal murgiyanto (1991) dengan sangat jelas seperti kutipan berikut.

*Huriah,s progressive outlook was the result of her upbringing and education: a mixture of tradition, Islamic belief, and Western education. An important aspect of her outlook was freedom. As a teenager, she had free herself from the ideal image of a Minangkabau girl as the "butterfly of the grand house (limpapeh rumah gadang). Huriah was beautiful but did not want to just beautify her grand house. She worked hard to have a career as a performer which was traditionally done only by man. In Islamic, a dance career was not taboo, but was considered risky for women (Sal Murgianto, 1993:293)*

Sikap dan pandangan Huriah Adam yang demikian dapat dikatakan setara dengan pandangan wanita yang dikemukakan oleh seorang tokoh sastrawan Sutan Takdir Alisyahbana dalam novelnya yang berjudul "*Layar Berkembang*". Dalam novel itu tokoh Tuti digambarkan sebagai seorang wanita yang memiliki wawasan, sikap, dan pandangan hidup melampaui batas-batas zamannya, kebahagiaan dan kemerdekaan bagi Tuti bukan hanya sebatas pagar keluarga, akan tetapi lebih pada kemampuan memandang dunia di luar dari lingkungan sendiri (Mohd.Sobary,1999:86) Sikap demikian juga tercermin dalam diri Huriah Adam sebagai seorang wanita Minangkabau.

Beberapa karyanya setelah hijrah ke Jakarta adalah *Barabah*, *Tari Payung*, dan *Sepasang Api Cinta*. Selama tiga tahun di Jakarta, obsesinya menjadi koreografer kenamaan tidak sempat dinikmatinya, karena pada Nopember 1971 ia menjadi seorang di antara penumpang pesawat Merpati naas, yang jatuh di laut lepas pantai barat Sumatera Barat. Sedianya, Huriah Adam akan memberi kuliah ke ASKI Padangpanjang seraya berlebaran di kampung halaman. Jasadnya tidak ditemukan tetapi Huriah Adam meneruskan perjalanannya dalam sejarah tari Minangkabau, demikian masyarakat tari Minangkabau mengenangnya.



Gambar 3: Tari Barabah Karya Huriah Adam ditampilkan oleh siswa SMKI Padang di Taman Melati Padang (Foto: Fuji Astuti tahun 2000)

## 2. Syofyani: Spesialis Hiburan

Memahami konsepsi Syofyani Bustaman mengenai wanita dalam dunia seni pertunjukan pada hakikatnya merupakan bagian yang menyentuh pengalaman saya sejak lama, karena di samping pernah menjadi guru ia juga menjadi teman sejawat saya di jurusan Sendratasik FPBS IKIP Padang (sekarang Universitas Negeri Padang) pada dekade tahun 1980-an. Sebuah sumber informasi tertulis yang memberikan gambaran umum mengenai biografi Syofyani ialah tulisan Zulkifli, dkk (1995:53) melengkapi pendalaman saya melalui pertemuan-pertemuan dialogis dengannya.



Gambar 4: Syofyani adalah koreografer yang selalu memperhatikan nilai-nilai konservatif adat dalam karyanya. Hal demikian terlihat baik dalam bentuk gerak maupun busana yang ditata apik (Foto: Dokumentasi Syofyani tahun 1992).

Syofyani Bustaman adalah seorang koreografer wanita Minangkabau yang mempunyai kiprah tersendiri dalam dunia seni pertunjukan. Kecenderungan orientasinya ke dunia *entertainment* mendorongnya untuk mengemas garapan gerak yang lembut, indah dalam pencerapan, tetapi tidak meninggalkan kesan estetis yang

memadai. Gerak gaya melayu merupakan corak yang dominan dalam karya-karyanya. Huriah Adam, Gusmiati Suid, dan Syofyani pernah diasuh oleh Syofyan Naan. Jejak gurunya paling membekas pada koreografi Sofyani Bustaman, sementara Huriah Adam dan Gusmiati Suid keluar dari konvensi yang berorientasi pada dunia hiburan.

Syofyani lahir pada 14 Desember 1936 dalam lingkungan keluarga seniman perkotaan. Sebuah wadah kesenian Gerakan Seni Birugo (GSB) yang dikoordinir oleh ayahnya merupakan lingkungan kehidupan sehari-hari Syofyani, sehingga pengaruh lingkungan keluarga seniman itu sangat mengesankan dalam performansinya. Semenjak berusia tigabelas tahunan, ia telah mulai berkarya dengan karya perdana *Justru Sang Bulan*, sebuah nama yang diambil dari judul lagu sebagai musik pengiring tarinya.

Dalam perkembangan karir, Syofyani menamatkan pendidikan pada bidang studi Bahasa Inggris. Sekurang-kurangnya 10 tahun mengajar di Jurusan Sendratasik sekaligus menjadi dosen tetap di departemen asalnya di IKIP Padang (sekarang Universitas Negeri Padang). Sebagai seorang seniman atau koreografer Syofyani dikenal baik pada tingkat nasional maupun internasional. Pada tahun 1963 Syofyani telah mulai melawat ke Pakistan sebagai anggota misi kesenian Indonesia. Pada tahun-tahun berikutnya ke Singapura, Malaysia, Prancis, dan negara lainnya. Semenjak Pada tahun 1960-an Syofyani telah mulai memadukan nilai-nilai dan bentuk tari gaya *sasaran* dengan tari gaya Melayu, sehingga Syofyani muncul dengan karya tarinya yang khas, yakni perpaduan gerak gaya *sasaran* dengan melayu, dengan iringan musik diatonis. Alat musik yang digunakan adalah perpaduan musik

Minangkabau seperti *talempong*, gendang, *sahuang*, dengan alat musik barat seperti akordion, biola, gitar, trompet, saksofon dan lainnya, sehingga nuansa musik terasa santai dan manis. Alunan musik menyertai liukan-liukan gerak tarinya, sehingga karya tari Syofyani memang jauh berbeda dengan koreografer lainnya. Jika Huriah Adam dan Gusmiati dikenal dengan kekuatan-kekuatan gerak yang berkualitas tinggi, cepat dan tangkas, maka Syofyani tampil dengan kelembutan gerak yang dialunkan oleh musik yang harmonis dan melodis.

Sebagai koreografer yang lebih tertarik pada dunia hiburan, karya-karyanya menjadi sangat dikenal di kalangan umum di perkotaan. Kelembutan dan keharmonisan antara gerak dan musik terkesan tari itu ringan, santai, dan estetik menjadikan remaja-remaja putri senang menarikan ciptaannya. Kalau dilihat perjalanan Syofyani dalam pengembangan karirnya sebagai seorang koreografer tari, ia tidak menemukan krikil-krikil tajam, dari lingkungan masyarakat sebagaimana halnya yang dialami oleh kedua koreografer, Huriah Adam dan Gusmiati Suid. Hal ini diduga karena Syofyani tidak melakukan pendobrakan terhadap konvensi-konvensi kultural yang mapan di tengah masyarakat Minangkabau. Ia menempuh jalan keselarasan dengan cara memadukan gaya *sasaran* dengan gaya melayu, dengan kelembutan gaya Melayu sangat dominan dalam setiap garapan tarinya. Di antara karya tarinya yang populer adalah, *Tari Piring di atas kaca*, *Tari Payung*, *Tari Saputangan*, *Tari Magek Manandin*, dan lain-lain. Tampaknya Syofyani lebih berhasil menyuguhkan karyanya untuk konsumen perkotaan. Prestasi tersebut

membuat sanggarnya yang bernama Syofyani Grup yang berdiri tahun 1963 tetap eksis hingga sekarang (Zulkifli, 1995:30).

Merujuk pada uraian di atas Syofyani sebagai seorang penari, koreografer, dan juga pemain musik akordion, tampak sangat aktif pada organisasi-organisasi kesenian lainnya. Hal ini dapat dilihat bahwa pelawatannya dalam rangka membawa misi kesenian bukan hanya terfokus pada sanggar yang dikelolanya, akan tetapi juga berkait dengan organisasi dan lembaga lainnya. Hal ini dapat diduga bahwa pengalaman-pengalaman Syofyani dalam dunia seni pertunjukan menjadikan ia dipercaya oleh lembaga lain untuk membawa misi kesenian di berbagai tempat pertunjukan.



Gambar 5: Tari Piring Karya Syofyani. Tampak gerakan tarinya dan busananya tertata rapi, walupun gerakannya telah dipadukan antara gerakan Melayu dengan Minang, namun perpaduan antara harmoni musik tradisional dan musik barat membuat nuansa kelembutan dan keharmonisannya masih terasa. (Foto: Dokumentasi Nerosti 1997)

### 3. Gusmiati Suid: Merambah Dunia Tari Kontemporer

Tesis magister Desfina mengenai biografi Gusmiati Suid, dengan judul *Gusmiati Suid Koreografer Sumatera Barat di Era Globalisasi Sebuah Biografi* (1999) merupakan sumber penting dalam memahami kiprah Gusmiati Suid. Sumber itu, sebagaimana juga hasil riset magister saya tahun 2001 menjadi sangat bermakna, karena ketika riset ini dilakukan Gusmiati Suid telah meninggal, dan peluang wawancara terhadapnya telah tertutup. Bilamana Desfina mengetengahkan biografi umum Gusmiati Suid, maka riset ini melihatnya sebagai seorang koreografer dalam dimensi kewanitaan.



Gambar 6: Gusmiati Suid Koreografer Tari Modern Minangkabau. kekayaan imajinasi, merupakan suatu sikap yang senantiasa menyertai dalam kehidupan Gusmiati Suid. (Foto: Fuji Astuti Thn 2000).

Gusmiati Suid merupakan generasi kedua setelah Huriah Adam. Ia meneruskan gerak pembaharuan dalam dunia tari Minangkabau yang bersifat kreatif tanpa melupakan vokabuler gerak Minangkabau. Gusmiati Suid lahir pada 16 Agustus 1942, di kota Batusangkar. Kota ini lebih dikenal dengan Kota Pagaruyung yang merupakan pusat adat kerajaan Minangkabau. Pada tahun 1958 Gusmiati Suid mendapat asuhan dan dorongan dari Huriah Adam. Ia diperkenalkan secara luas tentang tari yang berdasarkan pencak silat atau seni tradisi Minangkabau. Seni tradisi tersebut bagi Gusmiati dijadikan sebagai acuan inspiratif dalam karya-karyanya. Ciri khas garapan Gusmiati Suid bertumpu pada gerakan-gerakan yang kuat, berkualitas tinggi, mengarah pada pencapaian keindahan estetik. Karakter kuat, cepat, dinamis, yang terlukis dalam bentuk karya-karyanya menjadi sebab kepadanya dialamatkan reaksi keras oleh tokoh masyarakat Minangkabau. Namun kecemasan tidak membuatnya mundur dalam berkarya. Ia berjuang meneruskan tekadnya, karya-karyanya dengan segar merefleksikan konflik sosial yang terjadi pada masyarakat pada masanya. Di sinilah keunggulan Gusmiati Suid, ia peka akan lingkungan, cepat tanggap terhadap gejolak sosial, dengan kekayaan imajinasinya gejolak tersebut dengan cepat dapat ia refleksikan melalui karya tarinya. Performansi Gusmiati dalam karya modernnya mencerminkan pemahamannya terhadap karakteristik tari modern sebagaimana dikonsepsikan Richard Kraus sebagai penolakan terhadap aturan normatif yang kaku dengan cara memberikan ruang yang lebih luas bagi penari untuk

mengekspresikan penghayatannya terhadap situasi kontemporer (Richard Craus, 1969:137-138).

Tari modern merupakan sebuah bentuk tari yang merespon keadaan modern dan mengekspresikan pandangan pada masa kekinian. Di pihak lain tari modern merupakan suatu bentuk yang melawan arus formalitas. Tari modern adalah tari yang diekspresikan dengan menghilangkan aturan-aturan atau kekakuan-kekakuan yang sifatnya mengikat. Adapun titik berat tari modern adalah kebebasan individu dalam mengembangkan dan mengekspresikan seninya. Karakter seperti ini dimiliki oleh Gusmiati Suid, melalui pengolahan yang matang, ia meletakkan esensi seni tradisi ke dalam pola garapan modernnya, sehingga 'ruh' tradisi ke-Minangkabauannya tetap dapat dirasakan.

Keberhasilan Gusmiati dalam pergulatan seni tari sangat dipengaruhi oleh latar belakang pendidikannya. Gusmiati memang lain dari pada wanita Minangkabau lainnya dalam proses pendalaman pengetahuan tarinya. Hal-hal yang dianggap tabu dalam adat kebiasaan tradisional Minangkabau, tetapi hal itu bisa menjadi kenyataan dalam keluarganya. Sejak umur 4 tahun Gusmiati telah diasuh oleh *mamak*nya, bukan dilarang sebagaimana *mamak* pada umumnya, untuk belajar silat. Gusmiati memiliki dua orang *mamak* yakni Adnan, seorang pemusik, dan Wahit Sampono Alam, seorang pesilat. Secara tradisional seorang *mamak* akan menurunkan ketrampilan yang dimilikinya kepada *kemanakan* laki-lakinya, sementara antara *mamak* dan *kemanakan* wanita mengalami proteksi dengan konsep malu yang hidup dalam kolektif. Artinya, sangat tidak layak dan tidak lazim bagi seorang *mamak* untuk

bermain silat dengan *kemanakan* wanitanya. Sebagai anak tunggal, Gusmiati tentunya satu-satunya tumpuan harapan orangtuanya. Faktor itulah yang mendorong *mamaknya* untuk menurunkan ketrampilan silat kepadanya.

Gusmiati dilatih oleh *mamaknya* belajar aliran silat *kumango* dengan penuh disiplin. Ambisi *mamaknya* menjadikan *kemanakan* satu-satunya ini menjadi seorang pewaris *sako* ditunjukkan dari proses-proses latihan yang kadangkala sangat sulit diterima Gusmiati. Namun karena rasa takut menghantui diri maka semua perintah *mamak* dilakukannya meski dalam keadaan yang kadangkala terpaksa. Hal itu seperti dikatakan Desfina (1999:39) demikian.

Seandainya Gusmiati tidak mau latihan, pamannya (*mamaknya*) tidak segan-segan memasukkannya pada kolam yang berada dekat tempat latihannya. .... Akibat dari hukuman itu Gusmiati tidak berani berbuat kesalahan oleh karena hukuman yang berendam di kolam atau menakuti dengan katak hijau merupakan hal yang ditakuti olehnya.

Latihan utama yang diterapkan adalah latihan konsentrasi. Konsentrasi melahirkan makna penuh kehati-hatian, peka terhadap lingkungan, sehingga sikap yang dilakukan dalam kehidupan sehari-hari harus diperhitungkan dengan matang. Di sekolah Gusmiati selalu memperlihatkan bakat seninya tatkala sekolah tempatnya belajar mengadakan acara-acara kesenian. Kiprahnya cepat membuahkan hasil karena keuletannya mengamati berbagai jenis pertunjukan tradisional bersahutan dengan kepekaannya mengamati kekhususan suatu gejala sosial. Ia menyenangi seni pertunjukan tradisional seperti *randai*, *bakaba*, sehingga ia sering mengajak orang tuanya untuk melihat setiap pertunjukan yang ditampilkan di lingkungannya.

Jika oleh *mamaknya* Gusmiati Suid didukung untuk memperdalam silat di satu sisi, tetapi belajar kesenian, seperti menari, mendapat larangan keras. Hal demikian seperti dikemukakan Desfiani (1999:44) demikian.

Tatkala pada awalnya *mamaknya* mendengar bahwa Gusmiati mulai belajar tari tanpa sepengetahuannya, oleh karena itu untuk pertamakalinya ia tidak mendapat jalan mulus untuk belajar tari. Alasan pamannya adalah 'tari itu salah satu dunia yang menuju maksiat'. Pernah satu hari ia belajar tari akan tetapi ketahuan oleh *mamaknya*. Oleh karena pamannya tidak setuju, Gusmiati dikejar dengan golok (pisau) sehingga ia mengambil ancang-ancang untuk lari sekuat tenaga.

Di sini ia dihadapkan pada suatu sikap kontroversial dari *mamaknya*. Untunglah ibunya mendukungnya sehingga bakat seni itu tidak punah. Ia melakukan pendalaman seni tari secara diam-diam karena takut mendapat amarah dari *mamaknya*. Mulanya ia belajar menari gaya Melayu secara sembunyi-sembunyi karena *mamaknya* tidak setuju kalau Gusmiati ikut menari. Ia tidak terbebas dari cercaan *mamak* ketika diketahui ia ikut menjadi penari dalam suatu acara. Namun, pengalaman kekangan itu tidak menyusutkan semangat Gusmiati untuk tetap teguh mengolah bakat, meskipun tidak jarang dilakukan secara sembunyi.

Pada tahun 1957 Gusmiati memasuki Sekolah Pendidikan Guru (SPG) dan pada masa inilah ia belajar menari pada Huriah Adam, ia banyak mendapatkan pengalaman dan sesuatu yang baru, terutama seni tradisi. Pada masa itu Huriah Adam sudah memasukkan unsur-unsur silat ke dalam karya tarinya. Gusmiati menekuninya dengan sepenuh hati. Bakat, dan pengalaman apresiasi yang tinggi, kemampuan silat yang dimiliki mempermudah mengikuti proses belajar menari

maupun berkreasi. Baginya berlaku ungkapan Myron yang menyatakan bahwa, "... *that creative person have an unusual capacity to record and retain and have readily available the experiences of their life history*". (Myron Howard, 1970:61). Di samping itu, Gusmiati yang memiliki ketekunan, mampu membaca situasi, dapat menampung gejala-gejala sosial, memiliki kekayaan ide, bertualang dalam rangka mencari kekayaan khasanah yang dapat memperkaya pengalaman batin, trampil berkreasi, sehingga tanpa mengenal lelah ia selalu berkarya.

Pada tahun 1964 Gusminati menjadi guru sekolah menengah pertama (SMP), dan pada tahun itu ia memulai karya perdananya, *Tari Payung, Tari Ke Sawah, Tari Cewang di Langik, Tari Layang-layang, dan Tari Panen*. Gusmiati tidak henti-hentinya berfikir untuk membuat pembaharuan atas karyanya. Gelar sarjana muda yang diraihinya di ASKI pada tahun 1975 membuatnya berfikir lebih kreatif. Pada tahun 1977 ia berhasil menciptakan sebuah tari yang berjudul *Tari Rantak* dengan memasukkan 11 macam unsur gaya silat ke dalamnya. Kepopuleran tari Rantak ini telah membesarkan namanya hingga dikenal masyarakat luas. Gusmiati tidak pernah diam, tiada hari tanpa memikirkan pembaharuan, dan baginya tari merupakan panggilan jiwa yang selalu hidup segar dalam ingatan, dan selalu dibawa tanpa mengenal ruang dan waktu. Pada tahun 1987 ia memutuskan pindah ke Jakarta, karena ruang apresiasi atas tarinya tidak demikian menunjang karirnya di daerah. Di kampung halaman ia merasa tidak menemukan teman untuk berdialog dalam upaya meningkatkan prestasi. Kepindahannya ke Jakarta bagaikan membuka lahan baru, karena di sana ia belum memperoleh pengalaman banyak. Tetapi ia orang yang siap

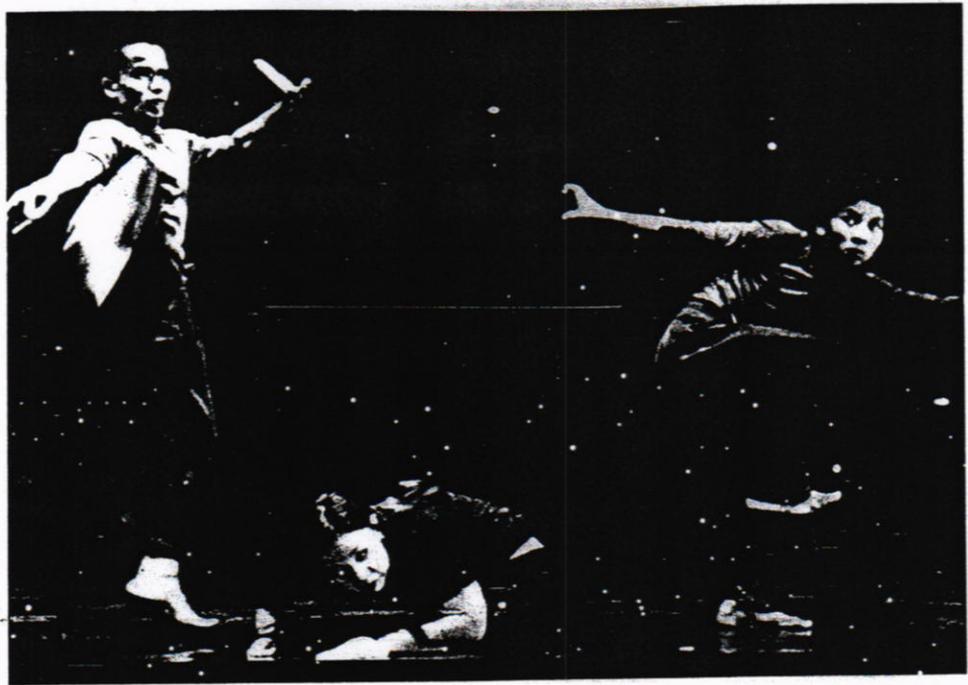
menghadapi tantangan. Sikap waspada dan tabah menghadapi tantangan merupakan modal utama bagi Gusmiati untuk melakukan suatu tindakan. Ketidakragu-raguan Gusmiati dalam memutuskan pilihannya demi karir membuatnya dapat menghadapi perpisahannya dengan suaminya. Bahkan, tak lama kemudian ia meninggalkan profesinya sebagai pegawai negeri. Menyimak perjalanan Gusmiati yang demikian, setara dengan memahami pandangannya terhadap ideologi gender yang tertanam dalam dirinya. Seorang wanita harus berani mengambil keputusan selayaknya tanpa takut kehilangan suatu apapun.

Dengan memahami wacana-wacana biografis ketiga koreografer matang yang diuraikan sebelumnya, tampak suatu kenyataan bahwa mereka memberi perhatian yang serius terhadap dunia seni pertunjukan khususnya tari bukan sebagai seorang amatiran melainkan seorang profesional. Dalam kerangka mengembangkan khazanah tari mereka terus berkarya, mengikuti perkembangan seni tari dengan cara melibatkan diri dalam peristiwa-peristiwa seni dalam berbagai festival yang terlembaga secara nasional dan internasional, dan bahkan kehidupan mereka bergantung pada apresiasi masyarakat terhadap karya, untuk mempertahankan konsistensi dalam berkarya mereka mengelola sanggar (paguyuban). Jadi dunia seni pertunjukan profesional dalam pengertian demikian mengacu pada pelembagaan suatu tradisi berkesenian yang berlandaskan pada prinsip-prinsip managerial yang memungkinkan sistem seni pertunjukan setara dengan sistem lain yang menopang keseimbangan kehidupan masyarakat luas. Namun, dalam penelitian ini, sistem seni pertunjukan profesional dilihat sebagai proses pelembagaan tradisi berkesenian dalam konteks mekanisme

fungsional sistem seni pertunjukan itu dengan sistem lain yang meliputi sistem kultural, sistem integrasi, sistem adaptasi, dan kepribadian. Pelebagaan tradisi berkesenian berarti penempatan sistem seni pertunjukan dalam mekanisme sistem yang berlangsung dalam kehidupan masyarakat secara keseluruhan.



Gambar 7: Karya Gusmiati Suid, pada proses latihan tampak tidak membedakan antara gerak wanita dan pria. (Foto: Desfiha 1999).



Gambar 8: Kabar Burung Karya Gusmiati Suid. Gerakan tarinya tampak tajam dan kuat, serta dikemas dengan pola modern, namun tetap mempertahankan nilai-nilai yang terkandung dalam tradisi (Foto: Desfina Tahun 1999).

#### **D. Tiga Koreografer Muda**

Ketiga koreografer muda yang diperbicangkan pada bagian berikutnya dapat dipandang sebagai representasi koreografer angkatan muda wanita Minangkabau. Ketiga mereka adalah Rasmida, Deslenda, Susastri Lora Vianti. Dibandingkan dengan usia ketiga koreografer sebelumnya, ketiga koreografer ini berbeda usia

berkisar di atas tiga puluh tahun. Berikut adalah kiprah tampilan dan pilihan-pilihan orientasi koreografis mereka dalam berbagai peristiwa pertunjukan seni tari baik di tingkat lokal maupun nasional dan mancanegara.

### 1) Rasmita dan Tari Kreasi Minangkabau



Gambar 9: Rasmita adalah koreografer muda yang aktif berkarya, gagasan yang dituangkan dalam karya selalu memperhitungkan tatanan nilai, norma yang berlaku dalam adat Minangkabau (Foto Dokumentasi Rasmita)

Rasmita, wanita Minangkabau kelahiran Lawang Kabupaten Agam 11 November 1967 ini adalah lulusan akademi dari ASKI Padangpanjang tahun 1990

dan keserjanaan dalam bidang tari tahun 1996 dari STSI Surakarta dan dari institusi yang sama meraih gelar magister pada tahun 2003. Kalangan seangkatannya mengakuinya sebagai seorang yang kreatif dan berbakat menari. Pengalamannya menampilkan karya-karya tataannya dalam berbagai kesempatan menjadi sumber rasa percaya dirinya semakin kukuh untuk mengembangkan tari Minangkabau modern.

Sejak tahun 1987 hingga 1991 ia menjadi bagian inti dari tim kesenian STSI Padangpanjang dalam berbagai tampilannya baik di dalam maupun luar negeri. Pengalaman itu membuatnya berkesempatan bekerjasama dengan Sanggar Sriwana yang berkedudukan di Singapura untuk menampilkan karya tarinya pada sebuah acara malam Minang dengan karya berjudul *Tari Lenggok Indang* dan *Sapu tangan*. Kesempatannya melakukan tur pergerlaran kesenian di Malaysia meliputi Melaka, Kuala Lumpur dan Negeri Sembilan, memperkaya pengalamannya dalam menampilkan karya-karya di hadapan para perantau asal Minangkabau. Pengalaman ini diulangi pada tahun 1997 dengan penampilan tarinya *Molah Baindang* dalam sebuah pesta rakyat di Pulau Pinang Malaysia.

Dalam diesnatalis ASKI Padangpanjang 1998 ia menampilkan karya *Takiak*, pada tahun yang sama pula karya berjudul *Melayu Serumpun Kasih* dan *Kisok* merupakan karya-karya yang ditampilkan di kampus STSI Padangpanjang, tempat ia mengamdikan diri sebagai pengajar tari. Namanya pun semakin tidak asing di kalangan para koreografer ketika berperan sebagai penata tari *Bagadencak* yang ditampilkan dalam rangka penyambutan wakil presiden Republik Indonesia pada

tahun 2000 di kampusnya. Pada tahun 2001, ia mengulangi kesempatan menampilkan karyanya di berbagai tempat di Malaysia, seperti *Indang Duo*, *Pasambahan*, *Piriang Badarai*, pada Pesta gendang Nusantara IV. Pada tahun yang sama pula, karyanya *Titian Aka* tampil dalam Solo Dance Festival di Surakarta.

Tari *Galau* adalah sebuah karya bertema mengenai wanita yang ditampilkan dalam rangka Tamu Koreografer Wanita Indonesia di STSI Surakarta. Ia pun menjadi penata tari *Bangkit*, sebuah kolaborasi Minang-Bali, dalam acara mengenang wafatnya Huriyah Adam, koreografer perintis tari Minangkabau modern. Pada saat memperdalam ilmu tari di Surakarta, ia juga berkesempatan melakukan kolaborasi melalui karya *Jamiba* (Jawa, Minang, Bali) dalam acara-acara seremonial tahunan di Surakarta. Selanjutnya pada tahun 2003, ia memberi judul karyanya *Membangkit Batang Tarandam Tokoh Tari Minangkabau*, yang merupakan hasil karya yang diperuntukkan sebagai tugas akhir dalam penyelesaian program magisternya di STSI Surakarta.

Rasmita adalah koreografer spesialis tari hiburan. Ia mengikuti jejak pendahulunya Huriyah Adam dan Syofyani Bustamam. Rekaman tampilannya dalam berbagai kesempatan pertunjukan menunjukkan bahwa karya-karyanya cenderung menjadi pengisi dalam upacara-upacara pesta rakyat. Baginya karya tari di atas panggung adalah mode komunikasi dengan pengalaman komunitas tari pada umumnya. Ide garapan karya-karya tarinya berpijak pada gejala sosial yang cenderung berorientasi pada komunitas lokal masyarakat Minangkabau. Eufemisme atas gejala-gejala sosial yang menyimpang merupakan ungkapan tarinya, akan tetapi hal itu tidak

dikemas dengan suatu nyali protes yang menukik jauh ke kedalam realitas sosial yang ada. Sorak-sorai atas tampilan karya-karya lebih merupakan ungkapan perasaan terhibur ketimbang sebuah rasa kepuasan kontemplatif atas kemampuannya menyingkap realitas yang tersembunyi di balik gejolak sosial yang memprihatinkan.

Kecenderungan orientasi ke bentuk seni hiburan, dapat dikatakan sebagai sebab utama mengapa karya-karya tarinya mengambil tipikal tari kreasi, dan bukan tari kontemporer sebagaimana dua rekan seangkatanya yang diperbincangkan dalam studi ini. Idiom-idiom gerak yang bersumber dari khazanah kesenian tradisi Minangkabau cenderung tampil dalam kemasan lokal dan daya komunikasi estesisnya yang bersifat lokal pula. Hal ini untuk mengakan, melihat daya singkap garapan-garapan tarinya, Rasmida adalah koreografer wanita Minangkabau yang mengorientasikan karya-karya pada komunitas Minangkabau, dan bukan bagi komunitas tari pada umumnya.

Orientasi audiens tarinya yang mengarah pada komunitas Minangkabau mengarahkan pilihannya pada bentuk kemasan gerak kreatif atas bentuk-bentuk gerak tradisi yang sudah umum dikenal oleh komunitasnya. Dengan demikian ia mempertimbangkan secara hati-hati pemeranan gerak gender dengan asumsi bahwa dalam tari harus dibedakan gerak peran yang diperuntukkan bagi pria dan wanita. Pembedaan ini didasarkan pada asumsinya bahwa restriksi-restriksi yang bersumber dari ideologi sosial Minangkabau harus tetap mendapatkan perhatian sehingga tari dapat berkomunikasi dan menjadi bagian dari milik yang dapat diterima oleh komunitasnya.



Gambar 10: Karya Rasmita walaupun sudah memperlihatkan pengembangan gerak secara modern, namun masih tetap mempertahankan nilai-nilai yang terkandung dalam adat Minangkabau. (Foto: Dokumentasi Rasmita Tahun 2002).

## 2. Susastri Lora Vianti dan Tari Kontemporer



Gambar 11: Susastri Lora adalah koreografer muda yang aktif berkarya dengan aliran gaya kontemporer. Karya bagi Lora merupakan pengungkapan ekspresi yang sangat individual. Bagi Lora kebebasan gerak yang dituangkan dalam sejumlah karya akan menunjang daya kreativitas (Foto Dokumentasi Susastri Lora)

Lora, demikian nama sehari-hari dari Susastri Lora Vianti, adalah lulusan ASKI Padangpanjang, sedangkan pendidikan sarjana dan magisternya pada bidang ilmu tari diraih dari Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta. Ia mulai menampilkan karya perdananya pada *Peksiminas* tahun 1991 di Surakarta dengan tajuk *Badendang dirumah gadang*. Ia juga berkesempatan mengikuti festival seni nuansa Islam tingkat perguruan tinggi se-Indonesia di Aski Padangpanjang pada tahun 1993 dengan karya *Ayak Seayun*. Dengan karya *Indang anam* ia tampil pada pesta Gedang Nusantara II 1994 di Melaka, Malaysia. Dalam *Contemporary Dance Festival (CDF)* 1995 di Jakarta menampilkan karya bertajuk *garak jo garik*. Selanjutnya pada *Indonesia Dance Festival (IDF)* ia menyajikan karya dalam judul *Tapuak Tingkah*. Dalam rangka memperingati 25 tahun wafatnya Huriyah Adam ia menyajikan karya *Figura* pada tahun 1996. Ia juga pernah melakukan tur pertunjukan pada beberapa kota di Jepang dengan karya *Silek baganjuo*. Karya berjudul *Tersebab Anggun atawa Membangun Menara Gading* adalah karya sajiannya pada Temu Koreografer Wanita I di Surakarta pada 1998. Pengalaman turnya ke kota-kota Amerika, seperti Sanfrancisco dan California pada 1999 menambah catatan pengalamannya menampilkan karya-karyanya di hadapan publik bukan Indonesia. Pada kesempatan ini ia berpengalaman terutama dalam kolaborasi musik dan tari Indonesia-Amerika. Setelah menampilkan karya *Memetik Api* dalam sebuah festival tari di Yogyakarta tahun 2001, pada tahun berikutnya ia juga mengikuti festival tari tunggal di Pekanbaru.

Ia juga adalah seorang koreografer yang memberi perhatian pada fungsi tari sebagai hiburan bagi masyarakat. Pada agenda festival Musabaqah Tilawatil Qur'an (MTQ) tingkat Sumatera Barat pada tahun 1998 di Padang dan 2002 di Muara Sijunjung, misalnya, ia bertindak sebagai penata tari massal. Demikian juga hal dengan keterlibatannya melalui karya *Cindua Mato* pada festival Pagaruyung pada tahun 2003, ia dengan sadar harus mempertimbangkan kesesuaian ekspresi tarinya sesuai dengan peruntukan tari yang ditatanya. Pengalaman dalam agenda-agenda seremonial ini juga diperkaya dengan keterlibatannya yang penting sebagai koreografer dalam kerangka penyambutan Megawati Sukarno Putri, presiden Republik Indonesia di Bukittinggi pada tahun 2004 lalu.

Catatan penampilan karya-karya Lora seperti di atas menunjukkan bahwa terdapat dua kecenderungan sasaran komunitas peruntukan karya-karyanya. Di satu sisi, Lora memperlihatkan aktivitasnya untuk tampil dalam berbagai festival seni, dan di sisi lain secara aktif berkarya untuk agenda-agenda seremonial, seperti seremoni keagamaan, pesta rakyat di berbagai tempat. Dengan kecenderungan itu, karya-karyanya juga mempunyai dua kecenderungan karakter komunikasi, yakni di satu sisi adalah tari-tari kreasi dan di sisi lain ia tampil sebagai koreografer tari kontemporer. Ia dengan cermat memperhitungkan komunitas kepada siapa disajikan tari buah karyanya. Kepada komunitas masyarakat awal, seperti komunitas dalam pesta-pesta komunal adat dan keagamaan, ia menampilkan karya-karya yang mempunyai karakter yang sama dengan Rasmida. Namun ketika komunitas yang menjadi sasaran

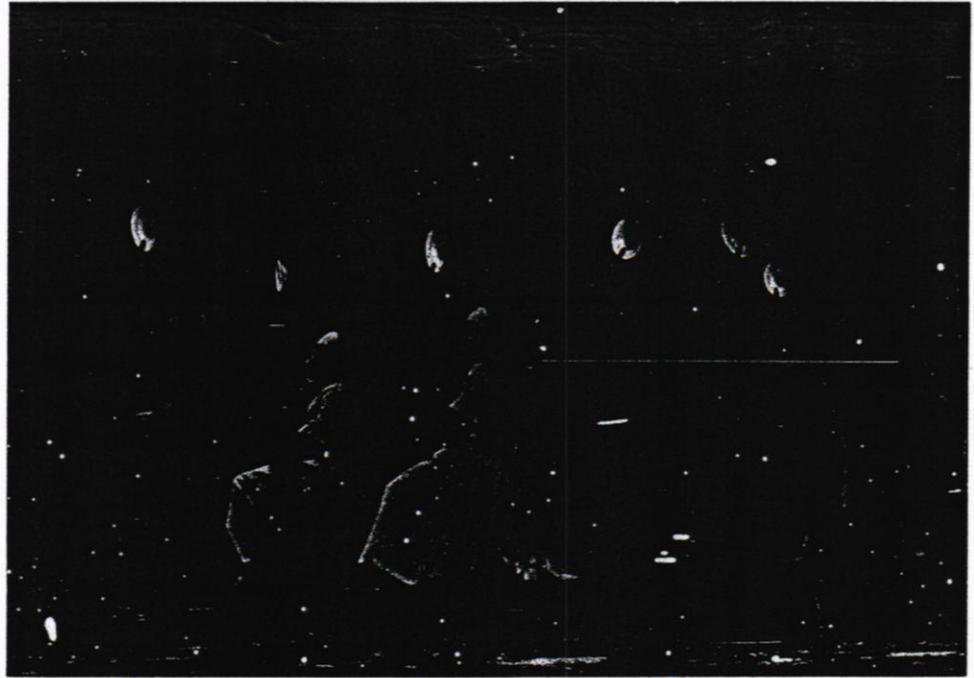
karya adalah komunitas seni, seperti di kampus-kampus institut kesenian dan Taman Budaya, dengan berani ia menampilkan karya-karya tari kontemporer.

Penghayatannya terhadap gejolak sosial yang ada dalam masyarakat merupakan inspirasi sebagian karya-karyanya. Karya *Tersebab Anggun atawa Membangun Menara Gading* adalah sebuah karya yang berisikan kritik sosial atas kenyataan sosial masyarakat Minangkabau yang diamatinya. Rasmida, misalnya, dalam ekspresi karya tersebut tidak mengambil karakter *Malin Kundang*, yang secara normatif dipandang masyarakat sebagai anak durhaka, sebagai bahan garapannya, melainkan karakter tokoh Anggun, petualang yang mencari pengalaman, dari drama Wisran Hadi, dalam mengkritisi kecenderungan yang mengelus-elus tradisi Minangkabau.

Para pengamat tari di Sumatera Barat melihat Lora sebagai koreografer yang tergolong berani menerobos sistem normatif yang mapan dalam masyarakat. Dalam pemberian peran gerak gender, ia tidak melihat pentingnya membedakan antara gerak pria dan wanita. Baginya, sebuah gerak yang diberikan kepada pemeran pria atau wanita, dengan sendirinya akan diberi corak oleh adanya perbedaan natural jenis kelamin tersebut. Dengan demikian, pemetaan terhadap karakter gerak merupakan bingkai yang mengekang ekspresi bebas dari seseorang. Dalam konteks demikian, Lora adalah juga seorang koreografer tari kontemporer.

Menurut teori, salah satu ciri terpenting corak kesenian kontemporer adalah kecenderungannya berekspresi di luar jalur kemapanan normatif-sosial dan kaidah-kaidah intrinsik kesenian modern. Kedua faktor itu dianggap sebagai penghalang

kebebasan berekspresi. Dilihat dari sebagian besar tipe-tipe karya tarinya, Lora dengan sadar memasuki wilayah ini.



Gambar 12: Karya Lora Yang bertemakan Perempuan. Ia menggarap dalam kemasan kontemporer yang tidak membedakan antara gerak wanita dan pria. (Foto: Jamal 2004 Tahun 2004).

### 3. Deslenda Koreografer Kontemporer



Gambar12: Deslenda adalah koreografer yang memiliki kemampuan untuk menangkap fenomena sosial. Kekayaan ide itu dituangkan ke dalam bentuk karya tari gaya kontemporer. (Foto Dokumentasi Deslenda)

Sejak memasuki sekolah menengah, Deslenda telah menggeluti studi dalam bidang seni tari. Setelah menyelesaikan studinya dari SMKI Padang 1985, ia memasuki program diploma III FPBS IKIP Padang dan lulus tahun 1988. Pada tahun 1997 ia berkesempatan menyelesaikan program sarjana dalam bidang ilmu yang sama

pada almamater yang sama, dan selanjutnya mendapatkan ijazah magister pada tahun 2002. pada program Ilmu Pengetahuan Sosial dari Universitas Negeri Padang. Berbeda dengan dua koreografer muda sebelumnya, Deslenda menggeluti seni tari sebagai tari pendidikan dan bekerja pada almamater asal sekolah menengahnya yang berkedudukan di Padang. Suaminya, Hardian Rajab, yang adalah juga seorang aktivis dalam bidang kesenian karawitan, menunjang semangat Deslenda dalam mengembangkan karir koreografernya. Namun kebersamaan ini tidak bertahan abadi karena ketika hendak mencapai kematangan dirinya, suami yang selalu mendampingi meninggal dunia dalam sebuah suasana persiapan tari massal dalam sebuah pesta rakyat di Solok.

Sebagian pengamat mengatakan, Deslenda adalah seorang wanita yang menjadi cikal-bakal Gusmiati Suid. Sebelum mencapai kematangannya, ia telah beberapa kali mendapatkan penghargaan kesempatan tampil dalam pertunjukan tari bergengsi. Bahkan juga, ia telah mendapatkan penghargaan dari institusi terhormat atas kiprah seninya dalam mengikuti berbagai peristiwa seni pertunjukan tari di Indonesia. Pengabdianya dalam mengembangkan tari-tari kontemporer menjadi alasan baginya untuk berhak mendapatkan penghargaan Gedung Kesenian Jakarta Award pada tahun 1997. Atas prestasinya, ia mendapat penghargaan tampil pada peristiwa seni *The Jakarta International Festival of Performing Art* pada tahun yang sama.

Sebagian terbesar kesempatan-kesempatan penampilan karya tari Deslenda berada dalam wilayah peristiwa seni yang tergolong berbobot relatif tinggi.

Penampilan perdanannya tahun 1991 adalah pada pertunjukan tari tunggal kelompok olah tari Galang di Padang. Peristiwa yang sama dilakukannya pada tahun 1993 dengan menampilkan karya *Garak Tradisi Garik Kontemporer* di Padang. Setahun kemudian ia telah berkesempatan memasuki peristiwa seni tingkat nasional *Indonesian Dance Festival* tahun 1994 di Padang dengan karya *Koma*. Dalam *Contemporary Dance Festival* tahun 1995 di Padang ia tampil dalam karya *Kaji*. Pada tahun yang sama ia menyelenggarakan pertunjukan bertajuk Resital Tari Kontemporer. Pada tahun 1996, di Padang dan Pekanbaru ia tampil dalam pertunjukan tunggal bertajuk *Dalam Tiga Koreografer*. Semangatnya yang tinggi membuatnya tidak melewatkan kesempatan lomba koreografi *Gedung Kesenian Jakarta 1997*. Dengan tari *Tuduang*, ia berkesempatan tampil dalam *Jakarta International Festival*. Ia juga mengikuti Festival Pesisir 2001 bertajuk *Riak dalam Dabua*. Pada tahun yang sama, dalam pameran pertunjukan seni se-Sumatera di Padang ia menampilkan karya *Molah Molai*. Kesempatan yang berharga baginya untuk mengikuti undangan tampil dalam *Indonesian Dance Festival VI* di Teater Utan kayu Jakarta dengan karya yang disebut terakhir. Juga dengan karya yang sama, ia mengikuti Pentas Seni III yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Sumatera Barat tahun 2002 di STSI Padangpanjang. Bekerjasama dengan Yayasan Kelola Program Hibah Seni 2003 ia tampil dalam pertunjukan tunggal bertajuk *Wanita* di Taman Budaya Padang. Dewan Kesenian Jakarta mengundangnya tampil di Graha Bhati Budaya Jakarta tahun 2004 dalam tajuk *Spirit of Harvest I*.

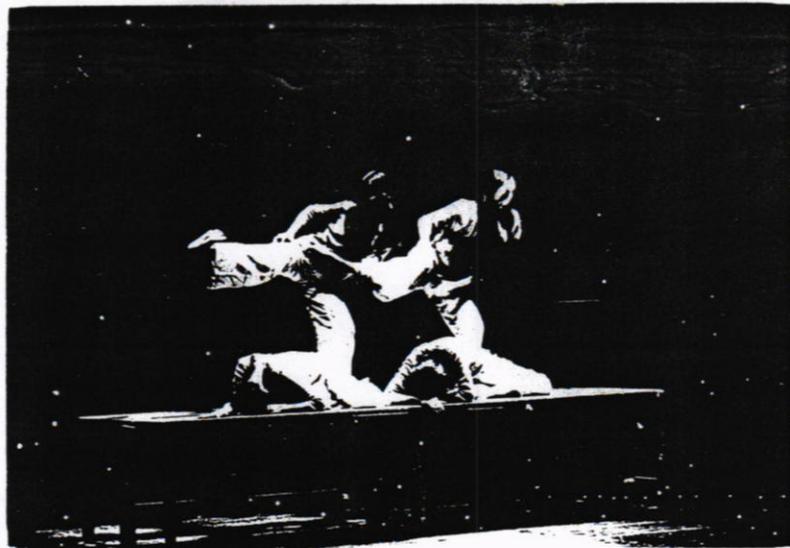
Deslenda juga berkesempatan menjadi penata tari kolosal dalam berbagai peristiwa seremonial, seperti dalam peresmian stasiun TVRI Padang tahun 1997, tari massal KRI di teluk Bayur Padang dalam tajuk *Gading Batuah dari Bonjol* tahun 1999. Pada tahun 2000 ia menjadi penata tari massal dalam rangka pembukaan Tabuik Piaman dalam tajuk *Garak Bulan Urak Tabuik*. Ia juga terlibat dalam teater kolosal yang diperuntukkan dalam pembukaan pekan seni dan budaya Sawah Lunto bertajuk *Kancah Bara Sawah Lunto* tahun 2002.

Jika Lora dipandang oleh banyak orang sebagai koreografer yang berani menantang badai ideologi sosial mengenai wanita, maka Deslenda juga berada dalam kontinuum pergerakan yang sama. Restriksi-restriksi yang bersumber dari pandangan mengenai wanita Minangkabau yang ideal tidak membuatnya terganjal dalam mengembangkan karya-karya tari kontemporer. Bahkan seperti tampak dari daftar karya-karyanya, secara eksplisit dinyatakan bahwa ia seorang koreografer wanita yang memilih tipe tari kontemporer sebagai corak tarinya. Ia peka dengan situasi sosial yang bergejolak. Ide garan ini ditungkannya tidak dalam eufemisme konvensional akan tetapi dengan karakter yang menukik tajam ke dalam soal-soal yang menjerat kehidupan masyarakat. Memang cukup mengherankan juga bahwa ia dapat eksis dalam dunia tari dengan memanfaatkan ide gerak dari gerak-gerak tradisi Minangkabau, wanita kelahiran 3 Desember 1963 lahir dan dibesarkan di Riau. Ia adalah putri seorang pensiunan Caltex 1973 yang bekerja di Riau.

Ia mengatakan bahwa dirinya membatasi kegiatannya untuk tampil sebagai penari tari massal dalam berbagai kesempatan pesta komunal di Sumatera Barat.

Kesempatan itu hanya kadang-kadang dimanfaatkan untuk menunjang penjarian dana dalam menyokong produksi tarinya. Dengan demikian, apabila dibandingkan ketiga koreografer di atas, prinsip yang mendasari pengembangan kreativitas tari mereka secara kuantitatif menunjukkan grafik yang berbeda melibatkan diri berbagai pesta-pesta komunal. Meskipun perbedaan frekuensi keterlibatan ini tidak sepenuhnya menjadi ukuran dalam menentukan orientasi koreografis mereka namun hal itu dapat dianggap sebagai suatu indikasi yang berarti dalam memahami sebagian tanggapan mereka terhadap realitas sosial yang mereka hayati.

Ketiga koreografer pada dasarnya sependapat bahwa dalam kesempatan untuk tampil sebagai penata gerak dalam berbagai kesempatan pesta komunal sangat terbuka. Namun, sebagaimana mereka akui, daya imajinatif mengembangkan kreasi gerak dalam corak kontemporer amatlah terbatas sesuai dengan peruntukannya. Seorang koreografer yang menjadi penata tari dalam seremoni komunal harus bersedia dengan hati-hati mempertimbangkan secara matang tampilan-tampilan medium gerak, busana dan properti lainnya dalam kerangka komunikasi dengan penonton. Namun orientasi koreografis pilihan mereka membuat masing-masing koreografer untuk



Gambar 13: Karya tari Deslenda dengan judul Korsi, ditampilkan di Jakarta dengan jenisgarapan kontemporer. (Foto: Dokumentasi Deslenda Tahun 2003).

#### E. Orientasi Koreografis dan Ideologi Sosial

Pada bagian sebelumnya telah disajikan deskripsi yang menggambarkan sosok penampilan karya-karya tari para koreografer dalam berbagai kesempatan, baik peruntukan tampilan karya mereka dalam kerangka festival seni budaya, maupun sebagai dari suatu bagian dalam rangka intensifikasi suasana seremoni komunal dalam masyarakat. Produktivitas dan frekuensi tampilan mereka dalam berbagai

kesempatan pertunjukan merupakan bukti yang tidak dapat diragukan bahwa jejak keenam koreografer yang dibicarakan dalam studi ini patut dicatat dalam sejarah koreografer Minangkabau. Di satu sisi, para koreografer tua atau matang telah menunjukkan puncak kreativitas tertinggi mereka dalam berkarya. Bahkan dua di antara mereka, Huriah Adam dan Gusmiati Suid, telah mengakhiri proses kekaryaan dalam dunia tari bersamaan dengan meninggalnya mereka dalam usia yang relatif masih produktif. Namun hal itu tidak menjadi alasan untuk mengatakan bahwa mereka mati pucuk sebelum mencapai puncak kreativitas mereka sebagai koreografer yang pantas dibicarakan. Pada setiap tahunnya, para koreografer Minangkabau, sebagaimana ditunjukkan dalam karya-karya mereka, tidak pernah lupa melakukan penggalan terhadap semangat berkarya Huriah Adam. Lebih dari itu, pada tingkat nasional, Dewan kesenian Jakarta pada bulan Agustus 2004 dalam rangka mengenang 1000 hari kepergiannya telah menyematkan penghargaan kepada Gusmiati Suid dengan julukan *maestro koreografer Indonesia*. Pada masa yang akan datang, Syofyani Bustaman barangkali akan juga selalu dikenang dalam jejaknya sebagai koreografer spesialis tari hiburan. Hal yang sama juga dapat dikatakan bahwa meskipun para koreografer muda belum mencapai puncak kematangan dalam berkarya namun kecenderungan orientasi koreografis yang tersingkap dari karya-karya mereka secara nyata telah menunjukkan arah yang jelas.

Masing-masing arah orientasi koreografis ini mempunyai konsekuensi jika dilihat dari sudut analisis sosiokultural. Analisis sosiokultural ini berguna untuk memperlihatkan bagaimana cara berada otonomi individualitas para koreografer

dalam menghadapi hegemoni ideologi sosial yang mencirikan kehidupan kolektif masyarakat Minangkabau. Dari sudut kekaryaan, Rasmida adalah koreografer yang cenderung mengikuti jejak Huriyah Adam dan Syofyani Bustamam sebagai koreografer tari kreasi, sementara Lora dan Deslenda cenderung mengikuti jejak spirit kekaryaan Gusmiati Suid sebagai koreografer kontemporer. Golongan koreografer yang disebut pertama cenderung lebih nyaman dengan memilih tari kreasi sebagai bentuk tari ciptaan mereka, sedangkan golongan yang disebut kedua adalah kalangan yang menepis arus yang mengadang virtualitas kekaryaan mereka.

**Table 1. Orientasi Koreografis dalam Berkarya**

Aspek	Tipe Garapan	Ide Garapan	Gerak Gender	Sumber Gerak	Audiens	Pasar
Huriyah Adam	Kreasi	Gejala sosial	Beda Pa/Pi	Gerak Minang	Kolektif	Hiburan/ Pertunjukan
Syofyani Bustamam	Kreasi	Maknawi	Beda Pa/Pi	Gerak Melayu	Kolektif	Hiburan
Gusmiati Suid	Kontemporer	Gejala sosial	Lintas Pa/Pi	Gerak Minang	Individual	Pertunjukan
Rasmida	Kreasi	Gejala sosial	Berbeda Pa/Pi	Gerak Minang	Kolektif	Pertunjukan
Lora	Kontemporer	Gejala sosial	Lintas Pa/Pi	Gerak Minang	Individual	Pertunjukan
Deslenda	Kontemporer	Gejala sosial	Lintas Pa/Pi	Gerak Minang	Individual	Pertunjukan

Melihat jenjang perjalanan karir Huriah Adam, tampak suatu kenyataan bahwa caranya memandang keberadaan wanita tidak hanya tercermin dari ucapan-ucapannya dan cara meniti karir koreografer, tetapi lebih-lebih dari karya-karyanya. Di satu sisi, dari konstruksi-konstruksi gerak tarinya tercermin orientasinya dalam menggagarap tari di mana kebudayaan tradisi (Minangkabau) dianggapnya penting untuk dipertimbangkan dalam menggarap karya seni tari. Tradisi baginya merupakan sumber yang mengandung khazanah gerak estetik yang dapat distilirisasi menjadi tari Minangkabau modern. Gaya surau dan gaya sasaran merupakan dua khazanah tradisi Minangkabau yang mendasari karya-karyanya. Namun ada suatu kenyataan yang menganjal orientasinya ini, yakni, dunia sasaran dan surau merupakan dua dunia yang didominasi pria sehingga gerak-gerak yang ada dalam kedua dunia sosial ini terkesan menjadi otonomi laki-laki. Berhadapan dengan kenyataan inilah Huriah Adam mengungkapkan konsepsinya mengenai pentingnya wanita memperoleh kebebasan yang nyata dalam kenidupan.

Dari sudut pandangnya mengenai wanita dapat dipahami bahwa pandangan tradisional Minangkabau mengenai wanita ideal di mana *bundo kandung* disebut sebagai *limpapeh rumah gadang* merupakan konstruksi sosial yang mengandung bias gender. Pandangan ini mengesankan wanita dianalogikan sebagai 'kecantikan rumah gadang', suatu pandangan yang jelas ditolak oleh Huriah Adam. Menari, bermusik dan melukis, baginya, bukan otonomi laki-laki, karena semua itu merupakan cara pengungkapan diri manusia yang tidak mengenal batas jenis kelamin. Itulah makna kebebasan dalam kaitanya dengan konsepsi gender dalam dunia seni pertunjukan.

Namun, konsekuensinya keteguhannya pada pandangan yang dianutnya ialah dirinya dianggap orang sebagai orang yang merombak citra wanita yang sejak lama dijunjung tinggi di Minangkabau. Inilah kendala kultural utama yang berasal dari kebudayaan Minangkabau dalam karir Huriah Adam

Kendala kultural seperti yang dialami oleh Huriah Adam sampai saat ini masih hidup subur dikalangan masyarakat Minangkabau, walaupun bentrokan dan atau cara penolakan dari kaum adat, cendikiawan itu tidak diungkapkan secara frontal akan tetapi lebih halus. Hal demikian terlihat adanya jarak ideologis dari pihak-pihak kaum adat bahkan cendikiawan yang masih kental dengan ke-Minangkabauannya terhadap para koreografer yang karyanya dianggap di luar dari aturan norma dan nilai-nilai budaya Minangkabau, misalnya bagi kaum adat dan cendikiawan tidak menunjukkan dukungan secara langsung, sikap demikian tampak dari reaksi-reaksi dan komentar-komentar yang tidak membangun, dari satu sisi memberi peluang bagi seniman muda untuk berkarya di sisi lain tidak memberi suport terhadap karya-karya yang diciptak oleh para seniman/koreografer. Sikap demikian membuat para seniman/ koreografer ragu-ragu dalam menentukan pilihannya-pilihannya. Gejala demikian sangat dirasakan oleh para koreografer muda lainnya, dari satu sisi ada gejolak untuk membuat pebaharuan, di sisi lain masih ada pertimbangan-pertimbangan khusus sehingga terkesan adanya keragu-raguan dari koreografer yang tercermin dari hasil karya yang diciptakan seolah-olah masih sedang mencari-cari identitas agar keberadaannya dapat diterima di tengah

masyarakat di satu sisi sementara di sisilain ingin membuat pembaharuan, pada gilirannya ide-ide garapan itu tidak dapat digarap secara maksimal dan tuntas.

Ahkirnya bagi koreografer yang searah dengan Huriyah Adam harus hijrah ke negeri lain seperti Gusmiati Suid yang punya tekad untuk merombak kebiasaan yang kaku dan memperkasai pembaharuan-pemabahruan sesuai dengan perkembangan zaman. Sementara bagi koreografer yang tidak sanggup untuk menerobos tekanan-tekanan tersebut dapat bertahan tinggal di kampung halaman walaupun harus menahan arus gejolak dalam dirinya. Artinya dengan jujur dalam batiniah para koreografer mengakui konsep pembaharuan yang telah dicetuskan oleh tokoh Huriyah Adam, hal itu terlihat dari sikap para seniman-senimana yang selalu mengenang buah karya-karya tari yang digagas oleh Huriyah Adam dan tidak jarang pula dijadikan sebagai sumber garapan, bahkan untuk pendidikan formal karya tari Huriyah Adam di jadikan sebagai materi bahan ajar sekolah-sekolah. Namun di sisi lain para koreografer harus mempertahankan dan peduli dengan tidak mengabaikan nilai-nilai yang dianggap kental di tengah masyarakat Minangkabau. Tampaknya pada saat ini sikap demikianlah yang paling tepat untuk dapat diterima di tengah masyarakat Minangkabau sekaligus membuat tokoh koreografer dapat bertahan di kampung halaman, misalnya terlihat pada karya-karya Syofyani.

Sementara itu, karya-karya tari Syofyani tidak berhadapan secara frontal dengan sistem sosial masyarakat Minangkabau sehingga konflik antara karya dan masyarakat tidak terjadi sebagaimana dialami oleh Huriyah Adam, Gusmiati Suid. Orientasi garapan geraknya yang bersifat kemelayuan membuatnya tetap sepadan

dengan pandangan bahwa gerak wanita mestilah lembut dan gemulai serta manis di pandangan mata. Ini dimiliki tari-tarinya, seperti tercermin secara kental dalam tari payung ciptaannya: meski tarinya berbentuk tari erotik berpasangan namun pola gerak dan komposisi-komposisi yang membangun keutuhan tarinya masih tetap pada batas kewajaran umum. Situasi demikian menunjukkan adanya keberdampingan yang harmonis antara karya dengan kehidupan masyarakat. Keberdampingan karya-karya tarinya dengan masyarakat Minangkabau, khususnya masyarakat perkotaan, pada dasarnya juga didukung oleh kiprahnya yang bergerak di seputar dunia hiburan, baik pada pesta-pesta komunal maupun upacara-upacara formal yang diselenggarakan oleh pemerintah. Dengan kata lain, kendala kultural yang terjadi justru terwujud dalam bentuk keberdampingan karya-karyanya dengan ritus-ritus perkawinan dalam masyarakat sehingga karya-karya banyak digemari oleh kalangan umum daripada komunitas kesenian.

Adapun konsep dasar bagi Gusmiati dalam berkarya yakni selalu konsisten dengan nilai-nilai yang terkandung dalam adat Minangkabau, dan menjadikan *Alam Berkembang Jadi Guru*, sebagai falsafah utama dalam setiap gerakannya. Artinya 'dengan mengacu pada alam berkembang jadi guru dan menggali isi dari sastra Minangkabau' merupakan pijakan dasar dari karyanya. Adapun prinsip yang terkandung dalam falsafah alam berkembang jadi guru, berarti siap dengan perubahan-perubahan, tanggap terhadap perkembangan zaman, peka terhadap gejolak-gejolak sosial, yang kemudian direfleksikan dalam bentuk karya. Demikian juga dengan karya-karyanya tertanam perasaan estetis menurut *alur patuik jo mungkin, ukua jo*

*jangko, raso jo pareso, lamak dek awak katuju dek urang* (Gusmiati, Suid wawancara tanggal 24 Agustus 1999 di Jakarta).

Ia menganut pandangan bahwa setiap insan mempunyai hak untuk mewujudkan pengalaman emosionalnya melalui seni pertunjukan.

Jika disimak perjalanan karir Gusmiati tampak dari tahap ke tahap mencapai prestasi yang secara terus-menerus meningkat. Ia menampilkan kebolehnya melalui karya tari dengan segala kebaruannya. Prestasi itu dapat diraih karena ia peka, jeli, tanggap, peduli terhadap gejala aktual sehingga karya-karyanya mewakili suara zamannya. Di samping daya kreativitasnya yang intensif, keberhasilannya ditopang oleh penari-penari yang matang kemampuan gerakannya. Satu hal yang selalu diterapkan oleh Gusmiati sebagai seorang koreografer terhadap penari atau pendukung karyanya adalah menanamkan '*rasa gerak*' pada setiap penari. Menurut Gusmiati Suid penghayatan *rasa gerak* akan sangat membantu bagi penari dalam mengatur, mengendalikan penyaluran tenaga dan mengarahkan energi. Bagi Gusmiati menanamkan '*rasa gerak*' bagi setiap penarinya sangat berperan penting, dan sangat membantu untuk mengungkapkan idenya pada penari. Penanaman *rasa gerak* berarti terjalannya penyatuan konsep antara koreografer dan penari. Dengan kata lain apa yang hendak dituangkan oleh sang koreografer dengan mudah penari dapat mewujudkan sebagaimana yang diinginkan koreografer. Dengan demikian antara koreografer dan penari harus memiliki rasa penghayatan yang sama sesuai dengan konsep garapan yang hendak disajikan.

Perjalanan Karir Gusmiati Suid (Desfina, 1999: 92-94). Keberhasilan Gusmiati Suid dalam karya kontemporeranya, telah melahirkan keharuman grupnya yang bernama *Gumarang Sakti*. Di antaranya, pada tahun 1989 mengikuti *International Festival of Academies*, di Hongkong; tahun 1990 *International Festival of The Performing Arts*, di Jakarta, pada tahun yang sama menampilkan kebolehannya pada acara *Recontres Internationales de La Dance* di Paris, masih pada tahun yang sama Gedung Kesenian Jakarta mengangkat Grup Gumarang Sakti menjadi *residen company* Gedung Kesenian Jakarta. Sejak itu hingga sekarang nama Grup Gumarang Sakti menjadi *Gumarang Sakti Dance Company*.

Pada tahun 1991, Gumarang Sakti Dance Company mengikuti *Tour American in Festival of Indonesia*, di kota-kota San Fransisco, Ohio, Dallas, Pensiylvania, Atlanta, Edinboro, New York. Acara ini lebih dikenal dengan sebutan KIAS, yaitu pameran Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat. Pada acara ini Gusmiati Suid mendapat penghargaan *The Bessie's Award* dari *Dance Theater Workshop*; tahun 1992 mengikuti acara *Tour Canada in Promotion of South East Asia* di Toronto, Montreal, Vancouver. Kemudian menyusul *Pasific Basic arts Communication* di Jepang, *The 2nd Jakarta International Festival of The Performing Arts* di Jakarta. Diteruskan ke Hongkong untuk menghadiri pertunjukan *The 14<sup>th</sup> Festival of Asian Arts*.

Jika Huriah Adam sangat peduli dengan gaya surau dan sasaran maka Gusmiati Suid lebih memberi perhatian pada bentuk gerak tari dalam karyanya. Orientasinya ialah mengangkat gerak tradisi ke dalam membangun khazanah gerak tari Minangkabau. Ia seorang koreografer yang sangat peduli dengan gerak bela diri yang biasa ditampilkan dalam dunia persilatan. Dalam dunia kesenian, gerak bela diri yang menyerupai gerak silat itu disebut gerak pencak karena gerak itu sudah dikemas menjadi gerak estetis silat. Kepedulianya terhadap gerak silat itu benar-benar mengundang perhatian berbagai kalangan masyarakat karena gerak-gerak tari yang dikemasnya dalam bentuk pencak, gerak silat itu tanpa ragu-ragu diberikannya kepada penari-penari wanita. Tidak pelak lagi, keberaniannya mengemas dan

memberi gerak tersebut untuk diperankan wanita mendapat kecaman dari para tokoh adat dan agama. Di mata kalangan konservatif, gerak pencak-silat adalah gerak laki-laki karena bersumber dari gerak bela diri tradisional maka karakter gerakannya kelihatan kokoh, keras, dinamis dan amat jauh dari kegemulaian yang feminis. Dalam konteks inilah karya-karya garapan Gusmiati Suid pada awalnya sangat sulit diterima di kalangan masyarakat Minangkabau karena ekspresi gerak tarinya langsung bersentuhan dengan sistem norma yang menjiwai sistem sosial masyarakat.

Gusmiati sebagai seorang seniman dan koreografer di samping berhasil dalam karirnya, ia juga sukses sebagai seorang ibu dari tiga anak. Ia telah menghantarkan anaknya berprestasi dalam dunia tari. Seperti Boy G. selaku anak sulung telah mengikuti jejak ibunya sebagai seorang koreografer berprestasi sehingga ia dikenal baik dalam tingkat nasional maupun internasional, sementara Suwita Yanti dan Yesi Alakiti lebih menekuni sebagai penari. Dengan demikian dapat disimpulkan bahwa Gusmiati telah menjalankan tugas peran gandanya. Sebagai seorang ibu, ia sukses membina ketiga orang anaknya, dan sebagai pribadi berhasil mengembangkan karirnya. Dalam hal ini, kesuksesannya sebagai seorang wanita Minangkabau dalam dunia seni pertunjukan ditopang oleh meningkatnya wawasannya melalui pendidikan, yang membuatnya mampu menempatkan tradisi secara arif dalam visi karya-karya. Tentunya, hal ini tidak dapat dilepaskan dari sifat kebudayaan Minangkabau yang terbuka dapat menerima pengaruh dari dunia luar, sebagaimana ungkapan tradisi berbunyi '*adat dipakai baru, kain dipakai usang*'. Dengan pandangan itu maka perubahan dapat terjadi karena tatanan tradisi juga mengandung kemungkinan untuk

menanggapi suatu keadaan, sebagaimana ungkapan tradisi, sekali air besar, sekali tapian berubah '*sakali aia gadang, sakali tapian baranjak*'. Salah satu perubahan itu adalah pada wanita yang telah ikut ambil bagian melibatkan diri dalam dunia seni pertunjukan.

Perubahan kehadiran wanita dalam sistem seni pertunjukan profesional di Minangkabau berkaitan dengan mekanisme fungsional yang mewadahi kehidupan masyarakat secara keseluruhan. Sistem tersebut, meskipun tampak masih memperlihatkan kekakuan namun esensinya bersifat terbuka terhadap dunia eksternal Minangkabau. Keterbukaan tersebut membuka peluang untuk saling berinteraksi dengan sistem lain, yang pada gilirannya dapat memberi kemungkinan bagi terjadinya perubahan dinamis untuk mencapai keseimbangan yang mantap. Adapun mekanisme fungsional yang berlangsung di tengah masyarakat berkaitan dengan pandangan Parson terhadap mekanisme fungsional secara keseluruhan yang melibatkan sistem kultural, sistem sosial, sistem adaptasi, dan sistem kepribadian. Untuk melihat keberadaan sistem seni pertunjukan profesional dalam konteks sistem secara keseluruhan dapat dijelaskan sebagai berikut.

Secara teoretik dapat dijelaskan bahwa diterima atau tidaknya aktivitas-aktivitas individu dan peran-peran wanita dalam sistem seni pertunjukan sangat dipengaruhi oleh aspek normatif yang diterima sebagai benar (*taken for granted*) oleh masyarakat pada umumnya. Dengan kata lain, penerimaan peran wanita masyarakat sangat ditentukan oleh normatif yang berlaku dalam sistem kultural, karena norma-norma yang terkandung dalam sistem kultural tersebut merupakan ideologi yang

mengatur, dan dijadikan acuan bagi seseorang untuk bertindak. Sistem kultural yang beroperasi dalam arus seni pertunjukan profesional di Sumatera Barat dijiwai oleh gagasan humanisme yang secara tegas diaktualisasikan para koreografer dalam karya mereka. Sementara itu, Huriah Adam dan Gusmiati Suid memperlihatkan dengan mengolah sistem tradisi ke dalam bentuk pengungkapan yang baru, yang dapat diterima dalam sistem nasional dan internasional. Kepedulian mereka terhadap konsep humanisme dalam proses kreatif ini berarti menghargai hak dasarnya manusia untuk mengekspresikan diri. Dengan demikian gejala-gejala yang tampak dalam realitas sosial harus diukur dengan norma perikemanusiaan. Jadi jika para seniman profesional memberikan ruang yang luas untuk wanita mengaktualisasikan diri dalam dunia seni pertunjukan Minangkabau itu berarti karena mereka berpandangan bahwa sebagai manusia berhak untuk berkreasi dan mengekspresikan dirinya melalui pilihan-pilihan yang diputuskan, dalam hal ini seni pertunjukan adalah pilihan bagi wanita untuk mengespresikan rasa seninya.

Sistem pendidikan merupakan aspek yang menjembatani orang-orang untuk mengadaptasikan diri dengan suatu tantangan masa. Pendidikan modern yang menjiwai sistem seni pertunjukan profesional tentunya berorientasi pada pembentukan sikap, intelektual, yang ditunjukkan dalam karya-karya, dan sekaligus hal itu akan membentuk watak kepribadian seseorang. Dapat juga dikemukakan bahwa maju mundurnya prestasi seseorang sangat ditentukan oleh kemampuan untuk memahami, menanggapi, atau menganalisis suatu objek yang dijadikan sebagai sumber prestasi. Dalam hal ini keanekaragaman corak karya seni yang hadir di tengah

masyarakat Sumatera Barat sebagai perwujudan prestasi yang dicapai seseorang atau sekelompok orang. Misalnya Gusmiati Suid muncul dengan karya kontemporenya, sekaligus menunjukkan jati diri yang diraihinya melalui perjuangan-perjuangan, selalu berkreasi mencari pembaharuan pembaharuan, sehingga kebaruan karya secara kontinu membuat ia selalu eksis di tengah masyarakat, khususnya dalam percaturan dunia seni pertunjukan.

Konsep tari kontemporer yang baru dikenal di Indonesia telah menjadi bagian yang tercermin dalam cara Gusmiati Suid dan diikuti Lora dan Deslenda mengolah karya-karya mereka. Dengan pandangan itu membuka peluang bagi seseorang untuk berkreasi secara bebas, tidak ada yang mengikat, terlepas dari ikatan-ikatan kaku, bebas dari aturan-aturan yang dapat menghambat perkembangan dan kekayaan imajinasi, ide-ide seseorang. Hal ini sejalan dengan ungkapan Soedarsono yang menyatakan bahwa pada masa pasca kemerdekaan terutama setelah meluasnya kebebasan individu, maka seni pertunjukan mulai berkembang dengan nafas ekspresi individual (R.M. Soedarsono, 1999: 47). Bahkan, sebagaimana analisis para pengamat terhadap *Api Dalam Sekam* karya Gusmiati Suid, karya ini mencerminkan penghayatan bahwa tradisi bukanlah pajangan melainkan suatu alternatif yang dapat digunakan dalam menghadapi kenyataan yang mengalami perubahan.

Dengan demikian dapat ditarik suatu pengertian bahwa keterbukaan atau peluang-peluang terakomodasi pada sistem kultural dengan pandangan humanisme yang menghargai hak seseorang dalam berkarya atau memainkan peran, sistem pendidikan yang terarah, sekaligus akan membentuk karakter dan mendorong daya

keaktivitas seseorang. Dari situ, sistem seni pertunjukan yang sifatnya modern dengan pandangan-pandangan postmodernisme telah menjadikan seseorang individu bebas untuk melahirkan atau mengungkapkan individualitas. Dalam konteks demikian, para koreografer wanita Minangkabau dapat dikatakan sebagai bentuk gerakan kultural melalui dunia seni pertunjukan dalam berhadapan dengan sistem tradisional yang mengkonsepsikan wanita sebagai *sumarak rumah gadang*.

Jika ditelusuri ke belakang akan terlihat bahwa kehadiran wanita Minangkabau dalam dunia seni pertunjukan terkait dengan, sekurang-kurangnya, tiga tipologi sistem seni pertunjukan yang menggambarkan konfigurasi partisipasi wanita pada masyarakat Minangkabau. Pertama, tipologi sistem seni pertunjukan komunal *nagari*. Sistem ini tampaknya memang tidak memberikan akses atau peluang bagi wanita untuk mengekspresikan dirinya dalam dunia seni pertunjukan. Hal ini terkait dengan sistem pendidikan yang diberikan secara tradisional, sistem kekerabatan yang terintegrasi di tengah masyarakat tersosialisasi dengan ketat, dan menjadikan kontrol *mamak* lebih dominan. Sistem kultural dengan konsep 'malu dan aurat' menjadikan setiap gerak wanita harus diukur dengan, *menurut alua jo mungkin, ukua jo jangko, raso jo pareso, lamak dek awak katuju dek urang*. Dengan pengawasan terhadap wanita identik dengan ide pemingitan, segala sesuatu diatur menurut kebiasaan adat istiadat. Demikian juga halnya seni pertunjukan sebagai milik *nagari* merupakan ekspresi kolektif, ditampilkan pada malam hari di bawah asuhan *mamak*, sehingga menimbulkan persepsi bahwa kesenian [seni pertunjukan] adalah dunia laki-laki yang

diungkapkan dalam adagium "*kesenian hiasan penghulu*", artinya kesenian [seni pertunjukan] adalah pakaian laki-laki sebagai dunia laki-laki.

Tampaknya restriksi-restriksi yang diperlakukan terhadap wanita sangat didominasi oleh keyakinan terhadap nilai-nilai yang ditanamkan dalam adat istiadat. Hal demikian mengingatkan kita pada masa lalu agama tentang peristiwa Adam dan Hawa di Taman Firdaus yang menganggap wanita adalah penyebab jatuhnya manusia ke dalam dosa, untuk itu wanita harus dihukum (Nunuk Prasetyo Murniati 1995:5-8). Tampaknya hal itu diinterpretasikan secara harfiah sehingga wanita haruslah dikurung membuat haknya terkebiri dalam mengungkapkan diri. Pada masa-masa demikian tidak ada kesempatan bagi wanita untuk memilih, tidak berhak untuk menyatakan suaranya, pada zaman itu wanita lebih banyak dikungkung dan dikuasai atas dominasi laki-laki. Perbedaan wanita Minangkabau, dalam pandangan agama Islam maupun adat-istiadat-- wanita harus dilindungi, akan tetapi ada hal-hal tertentu yang tidak bisa dilakukan wanita, yakni menampilkan diri dalam dunia seni pertunjukan atau mempertontonkan diri di hadapan orang banyak.

Kedua, tipologi seni pertunjukan amatiran di Minangkabau mencerminkan pengakuan bahwa wanita mempunyai kebutuhan pemenuhan prestasi (*achievement*) meskipun dalam konteks dan tingkat lokal untuk terlibat dalam dunia seni pertunjukan. Namun, sistem pendidikan yang belum sedemikian berpengaruh dalam kalangan amatiran ini menjadikan mereka belum secara tegas memperlihatkan visi mengenai ruang kebebasan dalam berkesenian bagi wanita. Hal ini terkait dengan sistem pendidikan yang diperkenalkan secara formal tetapi tidak selalu dengan esensi

pendidikan humaniora di lembaga-lembaga sekolah. Pendidikan tersebut telah memperkenalkan sejumlah pengetahuan termasuk materi kesenian menjadikan manusia mulai berpikir kreatif, dan berkerasi dalam dunia seni pertunjukan. Namun di sisi lain sistem sosial terintegrasi bukan berdasarkan kaum sepersukuan, tetapi lebih pada teritorial sehingga hubungan kekerabatan menjadi longgar sebagaimana terjadi di pedesaan-pedesaan. Dalam keadaan demikian, hidup di perantauan menjadikan peran ayah lebih dominan dalam keluarga, hingga *mamak* tidak menjalankan fungsinya secara tradisional adat, yang pada gilirannya melemahnya kontrol *mamak* terhadap *kemanakan* wanita, dan hal demikian menjadi terbuka peluang bagi wanita untuk kemungkinan-kemungkinan memasuki dunia seni pertunjukan.

Ketiga, terbentuknya lapisan masyarakat perkotaan yang tentunya tidak dapat mengelak dari realitas arus modernisasi melahirkan tipologi seni pertunjukan profesional. Kompleksitas masyarakat perkotaan di satu sisi mendorong tumbuhnya institusi kesenian urban dan di sisi lain memberikan kemungkinan bagi koreografer untuk dapat survive berkarya dalam dunia seni pertunjukan. Memang mulanya tampak berawal dari gejala amatiran untuk menjawab kebutuhan masyarakat akan hiburan, akan tetapi pada kebutuhan lebih lanjut seni pertunjukan menjadi bagian dari proses-proses ekspresi yang merefleksikan pandangan seniman terhadap gejala kehidupan masyarakat pada umumnya. Kondisi demikian membuka peluang bagi wanita untuk menggeluti dunia seni pertunjukan. Jauhnya kontrol *mamak* terhadap *kemanakan*, meningkatnya ilmu pengetahuan, menimbulkan daya kritik terhadap

hal-hal yang dianggap menghambat perkembangan kreativitas seseorang, menimbulkan kesempatan bagi para wanita untuk memperjuangkan hak suaranya, yang disebut dengan gerakan emansipasi yakni memperjuangkan persamaan hak dengan pria. Pankhrust dalam Haryati (1990) mengungkapkan bahwa semua kekurangan-kekurangan dalam kehidupan wanita dapat disingkirkan apabila wanita diberikan hak suara (*suffrage*) (Haryati, 1995:7). Emansipasi yang demikian sudah dilaksanakan oleh wanita Minangkabau, hal ini ditunjukkan dengan hadirnya sejumlah tokoh-tokoh wanita baik sebagai koreografer, sastrawan, atau di berbagai organisasi. Kehadiran wanita dalam dunia khususnya dalam dunia seni pertunjukan ditunjukkan dengan munculnya sejumlah koreografer wanita, dan sejumlah sanggar-sanggar yang dikelola wanita Minangkabau seperti Huriah Adam, Gusmisti Suid, Syofyani dan Deslenda.

Fakta ini merupakan gambaran dari tersosialisasinya konsep humanisme di tengah masyarakat, sehingga menjadikan anggota masyarakat dapat menghargai hak orang lain untuk menentukan pilihannya. Di sisi lain, hal itu memungkinkan terciptanya kesetaraan antara wanita dan pria dalam memainkan peran, tanpa terjadinya dikotomi, dan subordinasi antara satu pihak dengan pihak lainnya. Meluasnya kesempatan untuk berkarya dan munculnya kebebasan individu untuk mengekspresikan seninya dengan teknik-teknik modern, menimbulkan sejumlah seniman-seniman kreatif baik pria maupun wanita. Dalam tataran ini koreografer wanita Minangkabau telah menunjukkan kebolehannya dalam dunia seni pertunjukan yang dapat diperhitungkan baik dalam tataran tingkat nasional maupun internasional.

Hal ini dapat dicapai karena luasnya kesempatan memilih untuk memutuskan pilihan-pilihan yang dianggap sesuai, sehingga telah melahirkan sejumlah wanita Minangkabau baik yang bergerak dalam bidang pendidikan, politik, atau seniman. Salah satu yang menjadi pilihan wanita Minangkabau saat ini adalah berkecimpung dalam dunia seni, baik sebagai penari, pemusik, maupun koreografer. Kesempatan memilih, memutuskan, dan dalam rangka memperjuangkan kesetaraan antara wanita dan pria sebagai gerakan feminis sudah mulai tampak pada wanita Minangkabau. Misalnya Gusmiati Suid sebagai koreografer wanita yang handal, telah membuat keputusan dalam dirinya untuk meninggalkan karirnya sebagai pegawai negeri, berpisah dengan suami secara damai, memutuskan untuk hijrah ke Jakarta, karena lingkungan sosial kampung halaman sangat kurang mendukung dalam memperjuangkan pilihannya terhadap dunia seni pertunjukan. Dalam hal itu ia lebih memilih sebagai seniman, koreografer yang selama ini hanya direnggut oleh kaum pria. Disadari atau tidak, terciptanya dikotomi antara pria dan wanita yang direkonstruksi dan disosialisasikan di tengah masyarakat menimbulkan persepsi mengenai ketidakpantasan wanita bergerak dalam dunia seni pertunjukan sudah didobrak oleh koreografer wanita Minangkabau.

Gerakan yang telah dilakukan Gusmiati Suid setara dengan gerakan feminisme liberal, yakni berusaha mendobrak dan memajukan suatu gagasan tentang kebebasan dan ekualitas yang bersumber pada rasionalitas. Mereka menuntut hak yang sama karena sama-sama sebagai makhluk rasional. Gerakan dan upaya yang telah dilakukan oleh Gusmiati Suid setara dengan teori feminis liberal yang diungkapkan

oleh Hubies (1997:24) yakni berupaya untuk melakukan berbagai perubahan sosial, misalnya kesamaan hukum, kesamaan kesempatan pekerjaan antar jenis kelamin. Lebih lanjut Tomy F Awuy (1987:140) mengungkapkan bahwa wanita juga berhak menjadi pribadi yang menentukan pilihannya sendiri dan berkapasitas untuk berperan di dalam institusi-institusi sosial sampai pada jabatan kenegaraan, yang sampai saat itu masih didominasi oleh pria.

Aktualisasi pemberian peran setara antara pria dan wanita dalam sistem seni pertunjukan profesional atau dalam visi biografis para koreografer merupakan kenyataan yang dapat ditangkap dari kiprah mereka dalam berkarya, baik yang dilakukan dalam memenuhi kebutuhan hiburan (*entertainment*) pada masyarakat lokal maupun dalam bentuk lawatan ke berbagai negara dalam kerangka misi kebudayaan.

Dengan demikian, dilihat dari pandangan mekanisme fungsional Parson, maka untuk menjelaskan hubungan ideologi matriarkat dalam kaitannya dengan tingginya akses wanita memasuki atau mengungkapkan konsepsi yang berbeda mengenai wanita dalam seni pertunjukan dapat dijelaskan sebagai berikut. Pertama, secara kultural, meningkatnya intensivitas akses wanita dalam sistem seni pertunjukan profesional di kota Padang, Sumatera Barat, merupakan manifestasi dari munculnya, disadari atau tidak disadari, suatu gerakan emansipatif yang disemangati gagasan humanisme dalam berhadapan dengan bias gender dalam sistem sosial Minangkabau. Kedua, gagasan humanisme yang menyatakan pembelaan terhadap hak wanita untuk berekspresi merupakan bagian yang tidak dapat dilepaskan dari iklim perkotaan yang

sangat terbuka menerima pandangan dari luar, terutama melalui jalur pendidikan modern yang terspesialisasi, seperti Sekolah Menengah Karawitan Indonesia (SMKI) sekarang dikenal dengan sebutan Sekolah Menengah Kejuruan (SMK), Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) yang sekarang juga dikenal dengan sebutan Sekolah Seni Indonesia (ISI), jurusan Sendratasik Universitas Negeri Padang. Ketiga, meningkatnya kadar pengungkapan ide kultural atas keterkungkungan wanita berkesenian menjadi tampak bersifat diametral dengan sistem seni pertunjukan gelanggang karena gaya postmodernisme merupakan pilihan yang diakomodasi oleh para koreografer dalam pengungkapan atau garapan-garapan tari kontemporenya. Keempat, pilihan gaya postmodern itu menjadi sangat mungkin, karena di satu pihak koreografer relatif membebaskan diri dari sistem sosial yang bertumpu pada kekerabatan kaum, dan mengakomodasi sistem integrasi dengan wawasan universal.

## BAB V KESIMPULAN DAN SARAN

### A. Ringkasan Hasil Penelitian

Masyarakat Minangkabau yang berada di Sumatera Barat, umum diakui sebagai masyarakat yang taat pada adat dan agama yang mereka anut. Hal ini ditunjukkan dari adanya pandangan ideal *adat basendi syarak, syarak bersensi kitabullah* dalam kebudayaan mereka. Hal ini merupakan ideologi sosial, yang fundamental menuntun cara mereka bertindak dalam menghadapi lingkungan sosialnya. Sistem kultural-religius (*syarak*) secara ideal dipandang menempati posisi supremasi di atas tatanan adat sehingga tatanan adat yang bersumber dari kebudayaan klasik Minangkabau bersifat menyesuaikan atau berdampingan dalam hubungan keduanya. Ini merupakan konsepsi ideal. Tentulah tidak setiap orang berperilaku dan bersikap sesuai dengan sistem ideal ini, namun selalu dapat terdapat kecenderungan yang mendasar bahwa jika perilaku seseorang menyimpang dari tatanan yang kolektif tersebut maka sangsi-sangsi sosial yang diisyaratkan pandangan ideal tersebut masih berlaku relatif efektif terutama di pelosok-pelosok pedesaan Minangkabau.

Kedudukan wanita dalam kehidupan masyarakat Minangkabau tercermin dari cara berlakunya tatanan adat dan agama tersebut dalam masyarakat. Menurut idealnya, seorang wanita Minangkabau dewasa adalah tipikal *bundo kandung*. Sosok ideal yang dikandung sosok seorang *bundo kandung* adalah sebagai pemegang otonomi rumah tangga (*limpapeh rumah gadang*), pengelola perekonomian (*ambun puruak*), keindahan negeri yang terjaga (*pasumayan nagari nan bapaga*). Di bawah bentuk sistem kemasyarakatan yang matrilineal, sosok itu secara sosioekonomis berkedudukan sebagai pemegang hak garis keturunan dan harta pusaka tinggi.

Secara struktural, kedudukan wanita langsung berhadap-hadapan dengan kedudukan pria dalam masyarakat. Kedudukan sosial paling pokok dari seorang lelaki dewasa dalam suatu keluarga seperti, *sekaum* atau *senagari* adalah sebagai *mamak* yang menjadi tungganai dan

penghulu dalam lingkungan mereka. Mereka mempunyai kedudukan yang sentral dalam memelihara kelangsungan tradisi, adat dan agama. Sementara itu, dalam satuan sosial yang lebih kecil, seorang *mamak* adalah ayah sosial bagi semua keturunan saudara perempuannya. Implikasi hubungan kedudukan sosial seorang pria terhadap anak saudara perempuannya adalah bahwa proses pembentukan sikap dan perilaku seorang wanita merupakan bentukan yang diarahkan oleh pria, *mamak*, yang secara sosial wajib dihormati dan didengar keputusannya. Dengan kata lain, seorang wanita yang dipandang beradat adalah orang yang tidak mengesampingkan pentingnya perkenanan sang *mamak* apabila sang wanita hendak melakukan sesuatu tindakan yang berkaitan dengan orang banyak. Dengan berpedoman pada pandangan ideal yang ada maka terdapat seperangkat restriksi sosial yang mengatur kelayakan perilaku seorang wanita secara sosial, seperti selalu menutup aurat di hadapan publik, menjaga jarak dengan orang yang tidak semuhrim, menghindari berjalan sendirian dan menghindari kegiatan luar rumah di malam hari.

Secara tradisional, dunia kesenian pada masyarakat Minangkabau adalah dunia pria di mana kegiatan yang lazim dilakukan pada malam hari di gelanggang atau tempat permainan, secara eksklusif diperuntukkan bagi pria. Namun demikian, dengan derasnya penetrasi budaya populer, khususnya kesenian, ke pelosok-pelosok Minangkabau pada beberapa sejak dekade terakhir, serta-merta telah memberi kondisi bagi mudahnya akses wanita sebagai partisipan dalam kegiatan-kegiatan tersebut. Keadaan ini juga tidak terlepas dari kontribusi lembaga-lembaga pendidikan seni, baik formal maupun nonformal, yang memberikan pencitraan baru mengenai dunia kesenian. Dalam situasi demikian, tampak nyata bahwa sejalan dengan perubahan sosial yang luas terjadi, konsepsi-konsepsi tabu dan mekanisme-mekanisme sosial yang dahulu berperan menghindarkan atau memagari ruang gerak wanita dari dunia publik, tanpa terelakkan sekarang mengalami peretasan di bawah proses reinterpretasi atas kaidah-kaidah lama. Tetapi, walaupun orang Minangkabau mengenal ungkapan, sekali air besar, sekali tepian berubah, para *mamak dan ulama* konservatif yang dihormati di nagari-nagari Minangkabau tidak serta-merta menanggalkan anggapan bahwa keterlibatan wanita 'anak-kemenakan mereka' dalam

seni pertunjukan merupakan tindakan yang sulit diterima. Lebih-lebih lagi, apabila oleh karena data kreativitasnya ada seseorang yang memanipulasi idiom-idiom khazanah gerak Minangkabau melampaui bingkai tradisi yang umum dikenal masyarakat, maka tidak mustahil apabila orang tersebut dipandang bukan 'Minangkabau'.

Dalam konteks masih bertahannya pandangan konservatif atas ruang gerak publik wanita dalam dunia kesenian Minangkabau seperti di atas, sejumlah wanita Minangkabau terpelajar telah menekuni profesi sebagai koreografer tanpa ragu-ragu. Menurut pandangan taradional, pilihan profesi demikian dipandang sebagai keputusan yang berani. Dalam orientasi koreografisnya, sebagian koreografer menetapkan tari kreasi, bentuk yang lebih dekat dengan tari tradisi, sebagai tipe garapan mereka; sementara sebagian lainnya memilih bentuk tari kontemporer, bentuk tari yang tidak selalu mengindahkan tatanan normatif-konvensional sebagaimana dipegang teguh oleh sebagian masyarakat. Huriyah Adam dan Syofyani Bustaman adalah dua koreografer matang yang mengembangkan kreativitas garapan tari yang disebut terdahulu, sedangkan rekan seangkatan mereka, Gusmiati Suid, berkiprah dalam bentuk tari kontemporer. Sementara itu, para koreografer muda mengikuti kecenderungan-kecenerungan ini di belakang mereka. Di antaranya, Rasmida adalah koreografer muda yang cenderung mengikuti rintisan tipe-tipe tari Huriyah Adam, sedangkan Lora dan Deslenda mengembangkan kreativitasnya dalam jalur kreativitas Gusmiati Suid, sang maestro tari kontemporer Indonesia.

Koreografer yang memilih bentuk tari kreasi, sadar atau tidak, memandang penting menciptakan tari modern Minangkabau untuk publik Minangkabau. Oleh karena itu, ide garapan tari mereka cenderung pekat dengan idiom-idiom gerak lokal yang secara khusus diperuntukkan kepada publik Minangkabau. Sementara mereka yang menciptakan tari-tari kontemporer, sadar atau tidak, berpandangan bahwa idiom-idiom gerak tradisi harus ditrasformasikan menjadi idiom gerak yang mempunyai daya jangkau lintas etnis. Dengan demikian, tari yang bertolak dari tradisi Minangkabau dapat menjadi basis pengungkapan kultural dalam menanggapi gejolak sosial lintas komunitas budaya. Pilihan-pilihan ini tentu saja mempunyai konsekuensi secara sosial. Apabila

para pencipta tari kreasi dapat hidup berdampingan secara harmonis dengan publik Minangkabau di Sumatera Barat, maka kalangan koreografer kontemporer cenderung ditentang sebagai menyalahi adat dan agama. Alasan ini sebagian besar menjadi model penjelas bagi kenyataan hijrahnya Gusmiati Suid dari Padang ke Jakarta. Di Jakarta, kreativitas seninya mencuat jauh berkembang dan karya-karya tarinya mendapat sambutan oleh bukan publik Minangkabau tetapi oleh komunitas seni Indonesia pada umumnya. Para pengikutnya, seperti Lora dan Deslenda, yang hingga saat ini masih tetap di Padang, maka dalam penetapan sasaran kepada siapa karya-karya mereka ditampilkan di Sumatera Barat harus selalu secara sadar diwaspadai.

## **B. Kesimpulan**

Meski orang Minangkabau tidak asing dengan ungkapan “sekali air besar, sekali tepian berubah”, hal itu tidak berarti bahwa dikotomi antara pria dan wanita dalam dunia sosial menurut konsepsi tradisi tidak dapat dirasakan. Namun dengan berkembangnya pendidikan modern, khususnya insitusi-insitusi pendidikan kesenian di Sumatera Barat sejak beberapa dekade terakhir, dikotomi gender tersebut lambat laun dapat ditepis oleh kaum wanita Minangkabau. Daya pencerahan pendidikan modern tersebut telah berperan menimbulkan kesadaran mereka untuk ambil bagian dalam kegiatan-kegiatan sosial, ekonomi, politik dan kebudayaan. Dalam dunia seni pertunjukan, misalnya, apabila dunia kesenian secara tradisional adalah dunia pria, maka dalam keadaannya sekarang wanita mempunyai kesempatan yang nyaris sama luasnya dengan kaum pria. Bahkan secara statistik, kaum wanita perkotaan baik sebagai penari maupun sebagai koreografer menempati kuantitas yang lebih besar dibandingkan dengan pria. Lebih-lebih lagi, di antara koreografer ternama, Huriyah Adam dan Gusmiati Suid adalah dua koreografer yang memberikan sumbangan inovatif yang signifikan dalam perkembangan tari modern Minangkabau. Namun demikian di pelosok-pelosok pedesaan, dikotomi menurut pola tradisi masih tetap kuat pengaruhnya.

Hal yang mendasar dalam studi ini adalah bahwa paradoks di mana wanita dalam sistem matrilineal menempati kedudukan yang sentral sebagai 'raja' (bundo kandung), tetapi secara sosial kedudukan sentral tersebut mendapatkan restriksi sosial yang mendasar karena terbatasnya ruang geraknya dalam kehidupan publik di Minangkabau, Sumatera Barat. Namun bersamaan dengan meningkatnya intensitas kontak antarbudaya maka melalui mekanisme fungsional yang bersifat makro sosial, paradoks ini mendapatkan solusinya dalam konteks perubahan sosial masyarakat yang makin terbuka. Dalam kondisi ini, kedudukan para elit tradisional, *mamak dan ulama*, tidak lagi dapat sepenuhnya efektif sebagai pengendali norma-norma moral atas pilihan-pilihan profesi anak-kemenakan mereka, seperti memilih profesi sebagai penari atau koreografer.

Tuntutan akan pemenuhan kebutuhan kehidupan masyarakat Minangkabau, yang sekarang berjalan searah dengan kecenderungan modernisasi, adalah menjadi faktor pokok yang memungkinkan hal ini. Manakala sistem normatif masih merupakan alasan untuk menolak karya-karya tari kontemporer atas dasar orientasi-orientasi koreografis yang dianggap berlawanan dengan 'rasa dan periksa' komunitas asalnya maka mereka dapat mengarahkan sasaran karya-karya mereka terhadap komunitas nasional Indonesia bahkan komunitas internasional tanpa kehilangan idiom akar-akar kebudayaan Minangkabau. Di tangan para koreografer tari kontemporer, tradisi Minangkabau, yang menjadi basis sumber gerak dan inspirasi karya-karya tari mereka, ditempatkan secara dinamis. Hasil analisis ini membenarkan pendapat pengamat seni Suka Harjana atas karya tari Gusmiati Suid, seperti *Api dalam Sekam*, sebagai karya yang modern dalam konteks dan tradisional dalam konten (Kompas, 2004:18). Kecenderungan ini diikuti oleh para koreografer muda, dua di antaranya adalah Lora dan Deslenda, yang dijadikan fokus perhatian dalam studi ini.

### C. Rekomendasi

Sistem sosial dan kultural yang menjadi sumber pokok ideologi sosial masyarakat Minangkabau tidak lagi dapat menepis sepenuhnya pengaruh kehidupan kesenian modern.

Kemajuan dalam insitinsi-insitinsi pendidikan formal dan perkembangan teknologi multimedia seni pertunjukan secara nasional, khususnya kehadiran televisi-televisi di Indonesia, merupakan dua faktor pokok yang menopang realitas ini. Dalam realitasnya, proses komunikasi dialogis antara tradisi dan modernitas terjadi secara tidak berimbang di mana daya tarik kehidupan modern berjalan deras di tengah daya tolak tradisi yang semakin melemah. Pendidikan modern yang kurang peduli terhadap pendidikan karakter individualitas modern dapat diduga sebagai faktor yang mempercepat proses di mana generasi mendatang akan cenderung secara kurang beralasan menolak tradisi asalnya untuk meraih predikat orang modern. Dengan demikian, mengambil versi cerita Malin Kundang, apakah para koreografer yang durhaka terhadap ibu kandung (tradisi), atau ibu kandung yang berada kerangkeng tradisi yang 'statis' tidak memiliki kapasitas menerima anak kandung yang membawa pengalaman baru dari rantau (perubahan tradisi) masih menjadi pokok masalah yang relevan dikaji pada masa-masa mendatang.

## DAFTAR PUSTAKA

- Awuy, Tomy F. *problem Filsafat Modern dalam islam*. Jakarta: LSF, 1987
- Boestami, et al., *Kedudukan dan Peran Perempuan, dalam Kebudayaan Sukubangsa Minangkabau*. Padang: Esa, 1993 .
- C.M, Renzetti. & Curran, D.J. *Women. Men and Society: The Sociology of Gender*. Boston, Allyn and Bacon, Inc, 1989.
- Desfina, "Gusmiati Suid Koreografer Sumatera Barat di Era Globalisasi Sebuah Geografi". Tesis S-2 Yogyakarta: Universitas Gajah Mada, 1999.
- Erlinda, "Kehadiran Wanita Dalam Musik Malam (Saluang dan Dendang) di Minangkabau Sumatera Barat" . Laporan Penelitian. Padangpanjang: ASKI, 1999.
- Hakimy, Idrus, *Pegangan Penghulu, Bundo Kanduang, dan Pidato Alua Pasambahan Adat Minangkabau*. Bandung: Remaja Rosdakarya, 1994.
- Hall, Calvin S & Gardner Lindzey, A Supratiknya, (ed.). *Teori-teori Sifat dan Behavioristik*. Yogyakarta: Kanisius, 1998
- Hermawan, "Profil Wanita Dalam Kaba : Tinjauan Sosiologis Sastra". Tesis S-2. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 1998.
- Harper, Carles L., *Exploring Sosial Change*. New Jersey: Prentice Hall, 1989.
- Koentjaraningrat, *Sejarah Teori Antropologi*. Jilid 1, Jakarta: Universitas Indonesia Press, 1987.
- Lengermann, Patricia Madoo dan Jill Neibrugge, "Contemporary Feminist Theory", dalam George Ritzer (ed.), *Sociological Theory*. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1996.
- Levi-Starauss, Claude, *Structural Anthropology*. London: Allen Lane the Penguin Press, 1963.
- Fakih, Mansour, *Analisis Gender dan Transfortasi Sosial*, Yogyakarta: Pustaka Belajar, 1996.
- Moore, Henrietta. L. *Feminism and Antropology*, Dales Bravery Cambrige: Polty Press, 1988.

- Mulyadi K.S. "Tari Minangkabau Gaya Melayu, Paruh Pertama abad XX (Kontinuitas dan Perubahan)". Tesis S-2. Yogyakarta: Program Pasca Sarjana Universitas Gajah Mada, Yogyakarta, 1994.
- Mulyadi K.S. et al., "Huriah Adam Tokoh Pembaharuan Tari Minangkabau Gaya Sasaran". Laporan Penelitian ASKI Padangpanjang, 1995
- Murniati, Nunuk Prasetyo. "Pengaruh Agama dan Ideologi Gender" dalam *Dinamika gerakan perempuan di Indonesia*, Yogyakarta: Tiara Wacana, 1996.
- Murgianto, Sal. "Moving between Unity diversity: Four Indonesia Choreographers". Disertasi untuk meraih Doktor of Philosophy pada Departemen of Performance Studies new York University, 1991
- Nadel, Myron H. Howaed & Contance Gwen Nadel. *The Dance Experience*. U.S.A: Plaeger Publisher, 1970.
- Navis, A.A. *Alam Terkembang Jadi Guru, Adat dan Kebudayaan Minangkabau*. Jakarta: Grafiti Press, 1986.
- \_\_\_\_\_. "Seni Minangkabau Tradisional Sumbangan Budaya dalam Pembangunan Nasional", dalam *Analisis Kebudayaan*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, no. 2, 1982.
- Parsons, Talcott. *The Social System*. London: Collier-Macmillan Canada, Ltd. , 1951.
- Poloma, Margaret M., *Sosiologi Kontemporer*. Jakarta: Raja Grafindo Persada, 1994.
- Rajab, Muhammad, *Sistem Kekerabatan di Minangkabau*. Padang: Center for Minangkabau Studies Press, 1969.
- Ratna Saptari, Brigitte Holzner, *Perempuan Kerja dan Perubahan Sosial*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti, 1997.
- Ritzer, George, *Sociological Theory*, New York: McGraw-Hill Companies, Inc., 1996.
- R.M Soedarsono. *Metodologi, Seni pertunjukan dan Seni Rupa*. Bandung: MSPI, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Seni Pertunjukan Indonesia & Pariwisata*. Bandung: SMPI, 1999.
- Sadli, Saporinah dan Soemarti Patmonodewo, "Identitas Gender dan Peranan Gender" dalam *Kajian Wanita dalam Pembangunan*. Jakarta: Yayasan Obor, 1995.

- Soebadio, Haryati dan Saparinah Sadli, *Kartini Pribadi Mandiri*. Jakarta: Gramedia, 1995.
- Sobary Mohamad. "perempuan dalam Budaya: Dominasi Simbolis dan Aktual Kaum Laki-laki", dalam *Menakar "Harga" Perempuan*. Jakarta: Gramedia, 1995
- Tarvis, Carrol dan Carole Wade, *Sex Differences in Prespective*, 2 nd (ed). New Yorkm: Harecourt Brase Javanovich, 1984.
- Weiner, Myron, *Modernisasi Dinamika Pertumbuhan*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1994.
- Wieringa Saskia Eleonora, *Penghancuran Gerakan Perempuan di Indonesia*. Jakarta: Garba Budaya, 1999.
- Zulkifli, et al., "Syofyani Bustamam Koreografer Minangkabau: Gagasan dan Karya". Laporan Penelitian. Padangpanjang, 1995.