

JURNAL KAJIAN SENI

VOLUME 04, No. 01, November 2017: 64-78

TUBUH YANG MENCIPTA MOMEN: PRAKTIK NEGOSIASI TUBUH DALAM TARI WAJAH KARYA HARTATI

**Roza Muliati^{1,2}
Wening Udasmoro³
Sal Murgiyanto²**

¹Institut Seni Indonesia Padangpanjang

²Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana,
Universitas Gadjah Mada

³Universitas Gadjah Mada
rozamuliati@gmail.com

ABSTRACT

The practice of the body in contemporary dance is always marked by novelty and invention. For Indonesian choreographers, contemporary dance is a practice of negotiation that brings the influence of tradition from the past into contemporary body. This paper is intended to reveal the practice of body negotiation in Wajah (2013), a dance work of Hartati, an Indonesian choreographer of Minangkabau descent who is known for her progressive dance works. It is one of Hartati's dance work which reflect her background as a choreographer embodied two different traditions, namely the Minangkabau tradition and the urban Jakarta. The non-linear experience of the body became the foundation of Hartati's creativity in the creation of his contemporary works. Therefore, Wajah is an experimental dance, a result of negotiation which bring together the influence of Minangkabau dance tradition based on silat with another influences like balet and daily movements into contemporary bodies. By applying the perspective of embodiment, this paper analysed the performative text as well as the negotiation practice in the making process of dance. This practice has resulted an extra daily technique with moment making orientation.

Keywords: *body, moment, Hartati, Indonesian contemporary dance, Minangkabau.*

ABSTRAK

Praktik ketubuhan dalam tari kontemporer selalu ditandai dengan kebaruan dan penemuan. Bagi koreografer Indonesia, tari kontemporer adalah sebuah praktik negosiasi yang mempertemukan pengaruh tradisi dari masa lalu ke dalam tubuh kontemporer. Tulisan ini ditujukan untuk mengungkap praktik negosiasi tubuh dalam tari *Wajah* (2013) karya Hartati, seorang koreografer Indonesia keturunan Minangkabau yang dikenal dengan karya-karyanya yang progresif. *Wajah* (2013) adalah salah satu karya tari Hartati yang merefleksikan latar belakangnya sebagai seorang koreografer yang menubuhkan dua tradisi ketubuhan yang berbeda, yakni tradisi Minangkabau dan urban Jakarta. Pengalaman ketubuhan yang tidak linear tersebut menjadi landasan kreativitas Hartati dalam penciptaan karya-karya kontemporer.

Wajah dengan demikian adalah sebuah karya tari eksperimental, sebuah hasil negosiasi tubuh yang mempertemukan pengaruh tradisi tari Minangkabau yang berakar dari silat dengan balet, dan gerak sehari-hari ke dalam tubuh kontemporer. Dengan menggunakan perspektif penubuhan (embodiment), analisis dilakukan terhadap teks performatif tari dan juga praktik negosiasi dalam proses pembuatan tari. Praktik negosiasi ini menghasilkan sebuah teknik ketubuhan luar keseharian (extradaily) yang berorientasi pada penciptaan momen.

Kata kunci: tubuh, momen, Hartati, tari kontemporer Indonesia, Minangkabau.

PENGANTAR

Praktik ketubuhan dalam tari kontemporer selalu ditandai dengan kebaruan dan penemuan seperti pernyataan Martha Graham, seorang tokoh tari modern Amerika bahwa *dancing is just discovery, discovery, discovery*.¹ Tari kontemporer sendiri dipahami sebagai sebuah kecenderungan yang bersifat kekinian (*contemporaneity*) mengacu pada kata *contemporary* yang mengandung arti sesuatu yang terjadi saat ini atau belakangan ini.² Kemunculan tari kontemporer di Amerika dan Eropa sendiri berjalan seiring dengan gerakan postmodernisme di bidang sastra, sinema, teater, dan seni-seni visual sehingga tari kontemporer disebut juga sebagai *experimental dance, postmodern dance, atau new dance* (Wilcox: 2005). Sejalan dengan itu, Joyce Morgenroth (2005) mengemukakan kebaruan praktik ketubuhan yang dikembangkan oleh sejumlah koreografer kontemporer Amerika seperti Merce Cunningham, Anna Halprin, Paul Taylor, Trisha Brown, Mark Morris, dan Eiko Otake, yang ditandai dengan eksplorasi dan perlawanan (*rebellion*) terhadap tradisi yang ada sebelumnya.

Tari kontemporer Indonesia sebaliknya memiliki kecenderungan yang

berbeda. Praktik ketubuhan dalam tari kontemporer Indonesia adalah praktik yang negosiatif karena tubuh menjadi ruang negosiasi yang mempertemukan pelbagai pengaruh yang bersifat kultural ataupun kekinian. Sejumlah studi tentang tari kontemporer Indonesia seperti dilakukan oleh Sal Murgiyanto (1991), Helly Minarti (2014), Eko Suprianto (2015), F.X. Widaryanto (2015), dan Indra Utama (2017), menjelaskan kecenderungan sejumlah koreografer Indonesia yang membawa serta pengaruh tradisi ke dalam karya-karya kontemporer mereka. Sejumlah koreografer terkemuka seperti Bagong Kussudiardja, Sardono W. Kusumo, Miroto, dan Eko Supriyanto, membawa pengaruh tradisi tari Jawa atau tarian etnis lainnya ke dalam karya mereka. Begitu pula dengan sejumlah koreografer asal Minangkabau seperti Huriah Adam, Gusmiati Suid, serta generasi setelahnya seperti Ery Mefri, Boy G. Sakti, dan Hartati, yang selalu menikam jejak tradisi pertunjukan Minangkabau dalam tarian mereka.

Hal ini menunjukkan bahwa estetika tubuh tari kontemporer Indonesia tidak dapat dilepaskan dari pengaruh tradisi yang membawa serta memori kultural yang begitu kompleks. Ya Ping Chen (2009) dalam tulisannya mengenai modernisme

Asia, mengemukakan praktik ketubuhan dalam tari kontemporer Asia selalu diwarnai dengan ketegangan dialektik antara tradisi/modernitas, kolonial/*postcolonial*, nasional/individual, serta globalisasi/indeginisasi. Melalui studinya tentang estetika tubuh yang dikembangkan oleh Lin Hwai Min bersama kelompok tari *Cloud Gate Dance Theatre*, Chen mengungkap adanya proses negosiasi yang bersifat dialektik yang mempertemukan kompleksitas tubuh timur dan barat. Tulisan ini membuka ruang untuk menjelajahi kompleksitas tubuh tari Indonesia dengan keberagaman tradisi tari yang ada. Tari *Wajah* (2013) adalah salah satu karya eksperimentatif Hartati yang mempertemukan pengaruh tubuh tari Minangkabau, tari modern dan heterogenitas tubuh urban ke dalam eksplorasi gerak sehari-hari.³ Praktik ketubuhan yang tidak linear tersebut tidak terlepas dari latar belakang Hartati sebagai koreografer yang mewarisi tradisi tari Minangkabau namun dibesarkan di tengah lingkungan tari yang lintas kultural.

Hartati adalah generasi ketiga koreografer perempuan asal Minangkabau setelah masa keemasan Huriah Adam (1936-1971) dan Gusmiati Suid (1942-2001), dua tokoh tari Indonesia yang memperkenalkan tradisi tari Minangkabau ke pelbagai forum tari dunia. Selama hampir dua dekade (1980-1990-an), Hartati lebih dikenal sebagai penari Gusmiati Suid di *Gumarang Sakti Dance Company*, yang membawanya menjelajah ke pelbagai

pentas tari bergengsi dunia.⁴ Hartati juga berguru kepada sejumlah koreografer terkemuka seperti Sardono W. Kusumo, Deddy Luthan, Tom Ibnur, Wiwik Sipala, Retno Maruti, Farida Utoyo, Yulianti Parani, Sukarji Sriman, dan Boi G Sakti. Penjelajahan Hartati berlanjut ke pelbagai workshop dan forum tari internasional yang memberinya pemahaman mengenai perkembangan tari dunia. Saat ini Hartati mendedikasikan hidupnya dalam dunia tari dengan menggagas sejumlah festival tari berbasis komunitas seperti *Jakarta Dance Carnival* (JDC) dan *Jakarta Dance Meet-Up* (JDMU), serta pegiat tari di Dewan Kesenian Jakarta.

Dengan semua penjelajahannya yang bolak-balik di antara tradisi Minangkabau, budaya urban Jakarta, dan percaturan tari dunia, Hartati dikenal sebagai koreografer yang progresif dengan karya-karya eksperimentatif. Ilham Khori menyebut Hartati sebagai koreografer yang tak lelah mencari, yang terus melakukan pergulatan dengan dirinya sebagai perempuan, kaitannya dengan budaya Minangkabau, dan posisinya sebagai warga Indonesia di pergaulan global.⁵ Sedangkan Eko Supriyanto (2015) memandang Hartati sebagai koreografer yang merepresentasikan kebaruan gagasan tari kontemporer Indonesia pada dekade 1990-2000-an, bersama dengan empat koreografer Indonesia lainnya, yakni Martinus Miroto, Mugiono Kasido, Eko Supriyanto, dan Jacko Siompo. Kedua pandangan ini menunjukkan posisi Hartati sebagai seorang koreografer yang visioner dan progresif dengan karya-karya yang membawa kebaruan

terhadap perkembangan tari kontemporer Indonesia. Sejumlah karya Hartati diantaranya *Suap* (1997), *Sayap Yang Patah* (2001), *Membaca Meja* (2002), *Hari Ini* (2007), *In (Side) Sarong*, *In (Sight) Sarong* (2007), *In/Out* (2009), *Serpihan Jejak Tubuh* (2012), dan *Wajah#2* (2017).

Tulisan ini ditujukan untuk mengungkap pencarian estetika tubuh tari kontemporer Indonesia melalui praktik ketubuhan yang dikembangkan oleh Hartati dalam tari *Wajah*. Dengan menggunakan perspektif penubuhan (*embodiment*), tulisan dibangun dari analisis terhadap praktik negosiasi tubuh dalam karya tari *Wajah*, baik di tataran *performatif* ataupun *praxis*. Pendekatan ini membuka cara pandang baru terhadap tari kontemporer Indonesia sebagai sebuah praktik negosiasi untuk menemukan estetika tubuh yang baru dan aktual, yang berbeda dari tradisi yang ada sebelumnya.

PEMBAHASAN

Praktik Negosiasi Tubuh dalam *Wajah*

Tubuh yang Mencipta Momen

Tari *Wajah* mengangkat potret kehidupan perantau Minangkabau yang bekerja sebagai pedagang kaki lima di tengah kerasnya kehidupan di kota besar Jakarta, sambil tetap mempertahankan nilai-nilai tradisi tentang demokrasi, kekeluargaan, dan kebersamaan. Gagasan tentang kehidupan perantau yang hidup di antara nilai-nilai tradisi yang masih mereka anut dan realitas kehidupan kota besar inilah yang mendasari lahirnya tari *Wajah*. Walaupun bicara tentang

kehidupan perantau Minangkabau tetapi dalam praktik ketubuhannya, tari *Wajah* menampilkan perpaduan dari pelbagai pengaruh, baik itu tradisi tari Minangkabau, balet dan gerak sehari-hari yang menghasilkan sebuah kebaruan praktik ketubuhan yang berorientasi pada penciptaan momen. Dalam hal ini, Hartati berkolaborasi dengan dua musisi Minangkabau, Piter Slayar sebagai *music director* dan Taufik Adam sebagai *composer*, yang memadukan bunyi-bunyi *soundscape* dan musik digital yang terdengar bising dengan warna musik tradisional Minangkabau yang terkesan magis.

Teks pertunjukan tari *Wajah* menjadi pintu masuk untuk menjelaskan bagaimana praktik negosiasi berlangsung. Dengan memakai perspektif penubuhan (*embodiment*), penulis merujuk kepada pendapat Turner (2008) yang memandang tari dalam karakter performatifnya sebagai tubuh yang dipertunjukkan (*performative body*). Sementara itu kategorisasi dari Andre Lepecki dalam Wilcox (2005) yang membedakan antara *theatrical dance* yang mengambil bentuk teatrikal dengan *performative dance* yang lebih menekankan pada aspek *performativity* dan *presence*, menjadi rujukan untuk melihat kecenderungan praktik ketubuhan dalam tari *Wajah*.

Dengan sudut pandang tersebut, maka fokus analisis ditujukan pada aspek performatif tubuh dengan mengaitkannya pada pengertian tari itu sendiri sebagai anggitan ritme atau gerak yang terpola (Royce, 2007), atau upaya (*effort*) yang tampak membentuk

ritme dan diekspresikan melalui gerakan yang terikat dengan konsep faktor gerak (*motion factors*) yang umum dijumpai dalam semua gerak tari, yaitu: bobot (*weight*), waktu (*time*), ruang (*space*) dan aliran gerak (*flow*) (Laban dalam Goodridge, 1999: 129). Terkait dengan ritme, Goodridge (1999, 26) dan Simatupang (2013) yang juga merujuk pada Goodridge, mengemukakan bahwa ritme dalam tari tidak hanya dimengerti sebagai pola-pola aksen yang teratur dan repetitif seperti keteraturan gerak dalam waktu tetapi ritme juga dihasilkan oleh gabungan antara keteraturan penyaluran energi, peralihan ketegangan pada gerak tubuh, penekanan yang bervariasi, perubahan arah, serta keteraturan level intensitas, kecepatan dan durasi gerakan. Gerak tubuh yang ritmis dalam tari inilah yang disebut oleh Alfred Gell dalam Simatupang (2013) dan Turner (2008) dapat memunculkan aura atau *halo effect* yang menjadi daya pesona (*enchantment*) yang membuat tari memiliki efek katarsis bagi penampil dan penonton.

Beranjak dari pandangan tersebut maka ritme dalam pertunjukan tari *Wajah* dibangun dari cuplikan-cuplikan adegan yang menampilkan rangkaian penciptaan momen yang menegangkan dan intens, yang mengalir dinamis dari satu tubuh ke tubuh-tubuh lainnya. Penciptaan momen tersebut dihasilkan oleh ritme tubuh yang bergerak tarik ulur dan kontras sehingga menghasilkan ketegangan yang terasa begitu intens, seperti digambarkan dalam adegan pembuka pertunjukan *Wajah* berikut:

Suara bising terdengar memenuhi panggung pertunjukan yang gelap selama beberapa saat. Sebuah cahaya lampu suram perlahan terlihat menggantung di tengah panggung yang kemudian berubah sunyi, menampakkan bayang-bayang samar tubuh-tubuh penari yang berdiri mematung di bawah sebuah payung lapak berukuran jumbo. Terdengar dentuman berulang kali yang menyisakan ketegangan yang tidak biasa. Lahan tubuh-tubuh itu mulai menyebar menjauhi payung tadi dengan tempo lambat dan intens. Seorang penari laki-laki menatap tajam ke depan sambil bergerak merunduk sementara lima penari lainnya berdiri tegak membelakangi penonton, menciptakan kontras yang menonjolkan bayangan tegas tubuh-tubuh penari dan payung berwarna keemasan ditimpa cahaya lampu. Tiga penari bergerak rampak ke arah kiri sementara tiga penari lainnya berdiri diam. Sesaat kemudian tiga penari yang berdiri diam tadi melangkah rampak ke arah kanan dan tiga penari lainnya berdiri diam. Selanjutnya satu per satu penari bergerak cepat secara solo, duet, dan berkelompok di antara tubuh-tubuh lainnya yang diam mematung, menciptakan rangkaian momen yang kontras. Ketegangan itu semakin terasa ketika dua penari laki-laki terlihat saling mengintai. Keduanya bersalaman dan tiba-tiba salah satunya menyerang dan lainnya menangkis menggunakan kedua tangan dalam gerakan tangan yang gesit dan tangkas serta langkah yang saling berkejaran, mengingatkan pada permainan silat. Terdengar suara perempuan berteriak dan permainan itu pun bubar. Suasana yang semula tegang berubah cair. Kedua laki-laki tadi kemudian berbaur bersama empat

perempuan lainnya dan berbicara satu sama lain dalam frekuensi yang saling tumpah tindih, tidak jelas, dan campur aduk.

Bagian pembuka koreografi *Wajah* menjadi pengantar suasana pasar melalui cuplikan-cuplikan peristiwa yang menampilkan potret kehidupan pasar dengan payung lapak sebagai penanda kehidupan pedagang kaki lima. Keenam penari yang terdiri dari dua laki-laki (David Fitriki, Popo Juartopo) dan empat penari perempuan (Siti Ajeng Fatimah, Andara Firman Moeis, Eka Oktaviani, dan Dilliani), menampilkan kerasnya kehidupan pedagang kaki lima di tengah hiruk pikuk lingkungan pasar dalam tarian yang dinamis. Setiap cuplikan adegan menampilkan penciptaan momen yang dibentuk oleh tubuh-tubuh penari yang bergerak kontras dalam level gerak, durasi waktu, dan ruang yang saling bertolak belakang. Peralihan ketegangan yang cepat menciptakan aliran energi yang seolah berpindah-pindah dari satu peristiwa ke peristiwa lainnya,

membentuk rangkaian mozaik yang begitu dinamis. Peralihan ketegangan pada bagian ini ditandai oleh teriakan penari yang memecah suasana panggung yang semula sunyi, cahaya lampu yang tiba-tiba mati, atau musik yang berubah bising atau beralih sunyi. Sementara itu, pola-pola yang kontras juga tampak dari tubuh-tubuh penari yang memakai pakaian ringkas dengan potongan yang tidak simetris antara satu penari dengan penari lainnya.

Di sini terjadi tarik menarik antara pengaruh gerak sehari-hari, teknik silat dan balet di mana tubuh-tubuh penari begitu bebas bolak-balik dari gerak sehari-hari yang terasa akrab ke gerak tubuh yang tangkas dan intens dengan teknik *pitunggue* yang kokoh, serta gerak tubuh yang ringan dan melayang. Mengacu kepada Goodridge (1999) bahwa ritme tidak saja dihasilkan dari pola aksentuasi yang teratur tetapi juga dari peralihan ketegangan pada gerak tubuh yang kontras dan saling tarik ulur. Perpaduan yang kontras



Gambar.1
Tubuh-tubuh yang mencipta momen (1)
(Dokumentasi foto: Koleksi Hartati, 2013)



Gambar. 2
Tubuh-tubuh yang mencipta momen (2)
(Dokumentasi foto: Koleksi Hartati, 2013)

tersebut menciptakan aliran energi yang terus hidup dan mengalir dinamis dari satu tubuh penari ke tubuh-tubuh lainnya, menciptakan rangkaian momen yang mempesona, layaknya kehidupan pedagang kaki lima di tengah lingkungan pasar yang terus berdenyut. Pola-pola yang kontras juga ditampilkan oleh penari melalui tubuh-tubuh penari yang bergerak variatif seperti berdiri tegak, melengkung, merangkak, dan terjatuh seperti gambar berikut (gambar.2), di mana eksplorasi gerak tubuh satu penari dengan penari lainnya tampak berbeda dengan tempo dan intensitas tenaga yang juga berbeda.

Penciptaan momen yang semula berupa cuplikan-cuplikan pendek, selanjutnya ditampilkan dalam momen yang lebih intens dalam durasi yang lebih lama dan ruang gerak yang lebih variatif. Dalam beberapa adegan, tubuh-tubuh yang tarik ulur ditampilkan melalui gerakan kontras yang dilakukan

oleh penari secara berpasangan seperti gerakan saling berkejaran, berebutan, berpelukan dengan kecepatan yang selalu tarik ulur. Di saat satu penari mengejar, penari lainnya berusaha mengelak. Gerakan tersebut dilakukan secara berulang-ulang dan intens hingga menciptakan momen ketegangan yang makin memuncak. Ketegangan itu pun kemudian mereda dan penari-penari kembali bergerak dalam kewajaran untuk kemudian menciptakan momen selanjutnya yang tak kalah menegangkan. Pada momen lainnya dua perempuan bergerak rapat dan cepat, bergulingan, dan berusaha saling menjatuhkan dengan langkah-langkah cepat saling berkejaran dan tubuh-tubuh yang bergerak rapat. Pada saat yang lain, dua perempuan bergerak saling mendorong, menghambat dan saling menghalangi dengan gerak yang maju-mundur, serta langkah ringan yang saling berganti dengan *pitunggue* yang kokoh. Peralihan



Gambar. 3
Tubuh-tubuh yang mencipta momen (3)
(Dokumentasi foto: Koleksi Hartati, 2013)

gerak tersebut menciptakan rangkaian momen yang menegangkan dan ritmis, seperti halnya ritme kehidupan pedagang yang selalu diwarnai dengan perebutan dan persaingan.

Namun yang lebih menarik adalah bagaimana momen-momen yang mengisahkan kehidupan pedagang kaki lima tersebut dibangun melalui gerak sehari-hari yang dilakukan secara repetitif, rampak dan intens. Di beberapa bagian, tubuh-tubuh penari menciptakan momen yang ritmis melalui gerak stakato yang dilakukan secara repetitif dengan peralihan gerak yang selalu tarik ulur hingga menciptakan momen magis yang begitu menyihir. Pada sebuah adegan yang diawali dengan momen yang dramatis, terdengar teriakan seorang perempuan yang histeris, panggung yang tadinya gelap menampilkan sosok tubuh yang tampak tergeletak di sudut kiri panggung di bawah sorot cahaya lampu yang terlihat redup. Kemudian

terdengar ratapan kesedihan yang mengiba, mengundang penari-penari bergerak mendekat dan berbaris di dekat tubuh tadi sambil bergerak rampak dan repetitif dengan aksentuasi gerak patah-patah yang dilakukan berulang-ulang, mengikuti nyanyian yang terdengar menyayat. Tubuh-tubuh penari bergerak naik turun dengan pola gerak sehari-hari seperti gerakan kaki memukuli lantai dengan sebelah kaki atau gerakan tangan mengambil dan membuang sesuatu. Gerakan tersebut dilakukan begitu rampak dan intens dalam tempo yang mengalir lambat dan terputus-putus, hingga menciptakan kesan kedukaan yang begitu dalam.

Di bagian penutup, pola gerak sehari-hari yang dilakukan secara rampak, repetitif, dan intens kembali muncul untuk menciptakan momen yang berbeda, seperti digambarkan berikut:

Bayangan lampu menyinari sebuah payung lapak berwarna keemasan



Gambar. 4
Tubuh-tubuh yang mencipta momen (4)
(Dokumentasi foto: Koleksi Hartati, 2013)

yang terbuka di atas lantai. Terdengar bunyi *saluang* yang menyayat, perlahan keenam penari yang duduk di depan payung tersebut menyentak kepala naik turun dengan gerakan rampak dan peralihan energi yang berbeda. Selanjutnya semua penari menggerakkan kedua tangan dengan gerakan membuang dan menarik, serta tubuh yang bergerak patah-patah. Tubuh-tubuh penari kemudian meregang, berjatuh, dan bergerak tidak simetris. Dua penari laki-laki bergerak gesit dengan kaki-kaki yang terulur dan tubuh yang menekuk dan meregang dengan sikap tubuh penuh kewaspadaan, sementara empat penari perempuan yang duduk berpasangan, bergerak ritmis dengan gerakan tangan dan tubuh yang selalu digerakkan tarik ulur secara rampak dan repetitif dalam tempo lambat.

Gerak tubuh yang repetitif, rampak dan patah-patah yang didukung dengan

bunyi *saluang* yang terdengar syahdu seperti digambarkan di atas menciptakan momen spiritual yang meninggalkan kesan yang begitu dalam. Gerakan tubuh penari yang patah-patah dengan peralihan ketegangan yang begitu intens dan ritmis dilakukan dengan mengubah gerak sehari-hari ke dalam teknik ketubuhan yang *extradaily* (luar keseharian). Barbha dalam Carlson (1996) mengemukakan bahwa penggunaan teknik ketubuhan yang *extradaily* ditujukan untuk meletakkan tubuh dalam sebuah posisi yang “hidup dan hadir”. Oleh sebab itu, rangkaian penciptaan momen dalam *Wajah* adalah sebuah bentuk penerapan teknik ketubuhan luar keseharian yang ditandai dengan gerak tubuh yang ritmis, repetitif dan intens. Teknik ketubuhan tersebut membuat tubuh-tubuh penari terasa begitu hidup dan hadir sehingga mampu menciptakan rangkaian momen yang magis dan mempesona.

Tarik Ulur Negosiasi Tubuh

Praktik negosiasi tubuh dalam tari kontemporer tidak cukup hanya dijelaskan pada tataran teks performatif tapi juga pada aspek pengalaman yang melibatkan peran koreografer dan para penari. Wilcox (2005: 5) mengemukakan pentingnya memahami praktik tari kontemporer dari aspek pengalaman agar keunikan inovasi dan kespesifikan tari kontemporer dapat diketahui dan diapresiasi, seperti dinyatakan berikut:

....Contemporary dancers have indeed developed bodily techniques, and their work requires a supreme level of technical virtuosity. However, the technical virtuosity of contemporary dance is difficult to identify and to describe when it is understood in terms of form. Only through attention to the experiential realm of contemporary dance, I argue, can the unique innovations and particular genre of contemporary dance be recognized and appreciated.

Beranjak dari pandangan tersebut, dimensi pengalaman koreografer dan penari menjadi hal yang tidak dapat dipisahkan dari bahasan tentang praktik tari kontemporer. Hartati sebagai koreografer mengemukakan bahwa dalam penciptaan karya-karyanya ia berorientasi pada penciptaan momen, yang menurutnya terletak pada kontrol tubuh yang selalu waspada dan memiliki kesadaran akan momen. Pandangan tersebut berasal dari pengalamannya mempelajari silat sebagai akar teknik ketubuhan dalam tari Minangkabau, seperti penuturannya berikut:

“Ketika Uni menemui Mak Yah, seorang tokoh tari tradisi dan juga pesilat di Koto Anau, sebuah nagari yang terletak di kaki gunung Talang, Tati membayangkan akan belajar beberapa gerak atau jurus silat sebagai inspirasi gerak dalam menggarap tari. Namun setelah tinggal di sana beberapa hari, Tati hanya diminta berjalan sehabis subuh di tengah kabut pekat yang menyelimuti nagari yang berhawa dingin tersebut. Kabut pekat yang menutupi pandangan membuat mata sulit untuk mengenali apa yang ada di depan, di belakang ataupun di samping. Dalam situasi tersebut, tubuh dilatih waspada dan peka terhadap segala kemungkinan yang bakal terjadi. Itulah esensi dari silat” (Wawancara Hartati, Jakarta 5 September 2015).

Pengalaman belajar silat bersama guru silatnya, Mak Yah di nagari Koto Anau yang terjadi bertahun-tahun silam begitu membekas dan membentuk pandangan Hartati mengenai tubuh. Guru silatnya mengajarkan bahwa dalam silat yang utama bukanlah persoalan bentuk, jurus ataupun gerak tetapi bagaimana melatih tubuh agar memiliki kepekaan dan kewaspadaan terhadap segala kemungkinan. Di lain kesempatan, Hartati menjelaskan dalam permainan silat, seorang pesilat dilatih kewaspadaan dan kesadaran akan momen, kapan saat yang pas untuk menyerang dan kapan saat menangkis serangan. Kesadaran tersebut membuat tubuh tidak kosong tetapi selalu berada dalam sikap waspada (wawancara Hartati, Jakarta, 9 Oktober 2017). Prinsip kewaspadaan dalam silat inilah yang sering diungkapkan

dalam pepatah Minangkabau *musuah indak dicari, basuo pantang dielakkan* (musuh tidak dicari, bertemu pantang dielakkan).

Oleh sebab itu, silat lebih dimaknai Hartati secara spirit dan filosofi, bukan perkara bentuk karena silat mengajarkan kepekaan dan kewaspadaan dalam menjalani kehidupan. Karena itu, setiap kali ia belajar silat tradisi baik itu silat Kumango di Batusangkar atau silat Harimau Campo di Koto Anau, gurunya tidak memintanya untuk belajar teknik-teknik silat tetapi menyuruhnya mendengar dan mengamati agar memahami esensi dari silat itu sendiri. Dalam hal tari, pengetahuan *silat* menurutnya akan membuat penari paham dengan tubuhnya dan bagaimana ia beradaptasi dengan lingkungan sekitarnya. Dengan belajar *silat*, seorang penari akan bisa mengukur kemampuan tubuhnya, bagaimana tubuh beradaptasi dengan ruang dan dengan lingkungannya. Dalam praktik di panggung misalnya, penari akan dapat berjejaring dengan tubuh-tubuh lainnya jika ia paham dengan tubuhnya sendiri dan dapat menyiasatinya. Kewaspadaan dalam silat mengajarkan hal tersebut sehingga seorang penari akan dapat mengukur kemampuan tubuhnya sendiri. Di samping itu, kewaspadaan dalam silat juga mengajarkan bagaimana tubuh-tubuh memiliki kesadaran satu sama lain, bersinergi satu sama lain sehingga penari yang mempunyai dasar silat akan memiliki kepekaan tubuh yang baik (wawancara Hartati, Jakarta, 9 Mei 2017).

Gagasan inilah yang kemudian ia terapkan dalam praktik penciptaan tari *Wajah*. Hartati mengambil esensi silat sebagai seni penciptaan momen dan menerapkan prinsip kewaspadaan tubuh dalam silat kepada penari-penarinya. Dalam tari *Wajah*, Hartati memakai enam penari (David Fitriki, Popo Juartopo, Siti Ajeng Fatimah, Andara Firman Moeis, Eka Oktaviani, dan Dilliani) yang semuanya dibesarkan dalam tradisi tubuh urban dengan latar belakang teknik tari modern, kecuali David Fitriki sebagai satu-satunya penari keturunan Minangkabau. Penari lainnya seperti Siti Ajeng Fatimah adalah penari yang memiliki latar belakang teknik balet, sementara Andhara Moeis, Dilliani, Eka Oktaviani dan Popo Juartopo adalah penari-penari yang menguasai teknik tari kontemporer.

Hartati tidak mendidik atau membentuk langsung penari-penarinya seperti yang dilakukan gurunya Gusmiati Suid yang memiliki sanggar tari Gumarang Sakti dengan penari-penari profesional yang dilatih dan ditraining sendiri. Kondisinya sebagai seorang koreografer yang berkarya secara independen memungkinkan Hartati bereksperimen dengan penari-penari profesional dengan latar belakang teknik ketubuhan yang berbeda. Ia bisa saja memakai penari yang memiliki pengalaman menari dengan teknik tari Minangkabau seperti David Fitriki atau penari dengan teknik balet yang kuat seperti Ajeng Sulaiman, penari dengan penguasaan teknik tari kontemporer seperti Andhara Moeis, atau penari

dengan latar belakang sanggar seperti Diliani. Setiap kali menciptakan sebuah karya, Hartati akan memilih penari-penari yang menurutnya sesuai dengan konsep karya yang akan dibuat. Oleh sebab itu karya-karyanya tidak pernah sama karena bereksperimen dengan tubuh-tubuh penari yang berbeda.

Teknik ketubuhan yang dikembangkan oleh Hartati dengan begitu adalah teknik yang dalam praktiknya bersifat luas dan universal. Hartati tidak menuntut penarinya harus berasal dari Minangkabau atau mereka yang telah menguasai teknik silat Minangkabau ketika ia bicara tentang Minangkabau. Eksperimen tersebut membuka ruang dialog atau negosiasi antara koreografer dan para penari. Setiap penari diberi kebebasan dalam mengimajinasikan dan menafsirkan konsep penciptaan momen sesuai dengan kapasitas tubuh masing-masing sehingga penciptaan koreografi menjadi praktik tubuh yang dinamis. Siti Ajeng Fatimah, salah satu penari yang menguasai teknik balet dan selama lima belas tahun belajar balet di *Namarina Dance Academy Jakarta*, mengutarakan bahwa proses yang dilakukannya bersama Hartati selalu diwarnai dengan tarik menarik pengaruh. Ajeng adalah salah satu penari andalan Hartati dan terlibat di beberapa karya *Hari Ini* (2007), *In/Out* (2009), dan *Serpihan Jejak Tubuh* (2012). Dengan teknik balet yang dikuasainya, Ajeng mengaku jarang dilibatkan sebagai penari oleh koreografer-koreografer di Jakarta yang tidak menggunakan penari dengan teknik balet. Bersama Hartati, Ajeng mengaku diberi kepercayaan

untuk menari dengan teknik balet yang dikuasainya, hal yang menurutnya cukup mengherankan pada awalnya karena latar belakang Hartati sebagai koreografer yang menguasai teknik tari Minangkabau. Teknik balet yang melawan gravitasi bumi jelas berbeda dengan teknik silat yang justru ditandai dengan *pitunggue* yang kokoh. Dalam melahirkan gerak, Ajeng mengaku selalu berusaha keras untuk berkolaborasi dengan Hartati yang menurutnya memiliki teknik yang sama-sama kuat sampai menemukan bentuk yang menurutnya saling melengkapi seperti penuturan berikut:

“Uni Tati (Hartati) tidak pernah mengajarkan silat karena silat baginya bukan persoalan gerak. Misalnya ketika berdiri penari harus dalam sikap waspada sehingga ketika menghadap ke depan, dari belakang tubuhnya tetap terlihat hidup. Nah kesadaran seperti itu yang ditanamkan. Silat itu benar-benar nyambung dengan apa yang ajeng punya (balet). Balet lompatannya panjang-panjang dengan konsentrasi ke atas terus. Dari melompat langsung mendarat. Tapi kalau di silat penekannya pada apa yang terjadi sebelum dan sesudahnya. Jadi sewaktu melakukannya setiap gerakan menjadi satu kesatuan, yang sebelumnya ajeng gak punya satu kesatuan. Dalam silat kejadian sebelum momen sangat penting, sedangkan di balet momennya yang penting. Silat bagaimana menciptakan momennya. Jadi Ajeng banyak belajar dari budaya yang ditawarkan barat (balet) dan apa yg di dapat di timur (silat). Logikanya beda tapi ketemu.” (Wawancara via telepon, 7 Maret 2018)

Sementara itu Dilliani, penari keturunan Jawa namun besar di Jakarta dan pernah terlibat dalam dua karya Hartati lainnya, *Ritus Diri* (2004) dan *Wajah#2* (2017), mengutarakan hal yang tidak jauh berbeda. Dengan latar belakangnya sebagai penari sanggar dan tidak memiliki kemampuan teknik tari Minangkabau, Dilliani mengaku diberi ruang untuk saling mengisi selama berproses bersama Hartati. Setiap penari diberi ruang untuk berimajinasi dengan tubuh mereka masing-masing karena hal yang paling dituntut oleh Hartati adalah bagaimana penari memiliki kesadaran akan momen pada saat bergerak. Oleh sebab itu, selama berproses penari dituntut memiliki kepekaan rasa dan bagaimana tubuh penari bergerak secara intens dengan menjaga kewaspadaan tubuh. Motivasi inilah yang membuat setiap tubuh penari dapat berjejer satu sama lain (Wawancara, Jakarta, 10 Oktober 2017)

Di sisi lain, David Fitrik, satu-satunya penari keturunan Minangkabau yang memiliki pengalaman cukup panjang sebagai penari Gusmiati Suid di sanggar tari Gumarang Sakti dan terlibat di beberapa karya Hartati seperti *Membaca Meja* (2002) dan *Serpihan Jejak Tubuh* (2013), memandang proses yang dijalaninya bersama Hartati sebagai proses penemuan karakternya sebagai penari profesional. Hartati menurutnya adalah koreografer yang berorientasi pada tubuh dan menjadikan tubuh sebagai pusat dari proses kreatifnya. Hartati selalu mengingatkan penari untuk memiliki kesadaran akan tubuh

dan memiliki motivasi untuk bergerak dengan karakter mereka sendiri. Dalam proses *Wajah*, setiap penari tidak dituntut memiliki kesamaan gerak atau karakter tetapi justru diminta “hadir” dengan tubuh mereka masing-masing. Hal yang menurutnya selalu dinegosiasikan adalah bagaimana penari bergerak dengan intens dan memiliki kesadaran akan momen. Di sinilah ia sebagai penari memiliki ruang untuk berimajinasi dengan tubuhnya sendiri (Wawancara, Jakarta 10 Oktober 2017).

Praktik ketubuhan dalam tari *Wajah* dengan demikian mempertemukan pengalaman ketubuhan koreografer dengan teknik ketubuhan penari yang selalu tarik menarik dan saling mempengaruhi seperti yang diutarakan oleh sejumlah penari seperti Ajeng Sulaiman, Dilliani dan Davit Fitrik. Dengan menggali pengalaman ketubuhan koreografer dan penari, maka inovasi dan kespesifikan genre yang dikembangkan dalam tari *Wajah* dapat diketahui dan diungkap seperti dikemukakan oleh Wilcox (2005) yang pendapatnya dikutip di awal bahasan ini. Dalam hal ini, inovasi tersebut berlangsung di tataran eksperimentasi penciptaan momen yang dilakukan secara bersama oleh koreografer dan para penari. Dengan demikian praktik ketubuhan yang dikembangkan oleh Hartati dalam tari *Wajah* yang berorientasi pada penciptaan momen, adalah juga sebuah hasil negosiasi yang kolaboratif dengan tubuh-tubuh penari yang berperan menciptakan momen tersebut.

KESIMPULAN

Dari analisis terhadap tari *Wajah* karya Hartati dapat disimpulkan bahwa praktik ketubuhan dalam tari *Wajah* adalah hasil dari negosiasi yang mempertemukan pengaruh tubuh Minangkabau, balet, dan tubuh-tubuh urban. Praktik negosiasi tersebut menghasilkan sebuah estetika tubuh yang berorientasi pada penciptaan momen. Analisis terhadap tari *Wajah* sebagai teks yang performatif dalam perspektif penubuhan menunjukkan rangkaian penciptaan momen melalui ritme tubuh yang kontras dan saling tarik ulur. Ritme tersebut dibangun melalui penerapan teknik luar keseharian (*extradaily*) melalui gerakan yang repetitif, rampak dan intens, yang mengubah gerak sehari-hari menjadi ritmis dan mempesona. Penerapan teknik ketubuhan yang berorientasi pada penciptaan momen membuat tubuh-tubuh penari terasa begitu hidup dan hadir (*alive and present*) di atas panggung sehingga mampu menyampaikan pesan mengenai kerasnya kehidupan pedagang kaki lima di perantauan.

Sementara itu, praktik negosiasi lapis kedua terjadi pada tataran praktik ketubuhan yang mengungkap kompleksitas praktik ketubuhan yang terjadi diantara koreografer dengan penari, dan sesama penari. Pengalaman yang mengantarnya pada esensi silat sebagai seni penciptaan momen, memungkinkan Hartati menciptakan sebuah praktik ketubuhan yang eksperimentatif bersama para penari dengan latar belakang teknik ketubuhan

yang berbeda-beda. Dalam eksperimen tersebut terjadi proses negosiasi tubuh antara koreografer dengan para penari yang saling mengisi dan tarik menarik. Praktik inilah yang melahirkan inovasi atau kebaruan estetika tubuh yang berorientasi pada penciptaan momen. Di sisi lain, praktik negosiasi tubuh dalam *Wajah* menunjukkan kreativitas Hartati sebagai koreografer yang berorientasi pada masa depan tanpa harus kehilangan identitas tradisi yang diwarisi. Tradisi justru menjadi sumber kreativitas bagi Hartati untuk menjelajahi pelbagai kemungkinan melalui praktik ketubuhan yang eksperimentatif.

DAFTAR PUSTAKA

- Carlson, Marvin. *Performance*. New York: Routledge, 1996.
- Chen, Ya-Ping. *In Search of Asian Modernity: Cloud Gate Dance Theatre's Body Aesthetics in the Era of Globalization* dalam Jo Butterworth and Liesbeth Wildschut, *Contemporary Choreography*. London: Routledge, 2009.
- Goodridge, Janet. *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony*. London: Jessica Kingsley Publishers, 1999.
- Leavy, Patricia. *Method Meets Art*. New York: The Guilford Press, 2015.
- Minarti, Helly. "Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes, and Discourses." Disertasi pada Department of Dance, London University of Roehampton, 2014.
- Morgenroth, Joyce. *Speaking of Dance, Twelve American Contemporary*

- Choreographers on Their Craft*. New York: Routledge, 2005.
- Murgiyanto, Sal. "Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers," Disertasi untuk mendapatkan gelar Ph.D pada Faculty of the Department of Performance Studies, Graduate School of Arts and Science, New York University, 1991.
- _____. *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat*. Dede Pramayoza, ed. Jakarta: IKJ, 2015.
- Simatupang, G.R. Lono. *Pergelaran*, Dede Prama Yoza, ed. Yogyakarta: Jalasutra, 2013.
- Supriyanto, Eko. "Perubahan Gagasan dan Perubahan Bentuk dan Kreativitas Tari Kontemporer Indonesia (Periode 1990-2008)," Disertasi untuk meraih gelar Doktorat pada Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada, 2015.
- Turner, Bryan S. *The Body & Society*. London: Sage, 2008.
- Utama, Indra. *Tari Minangkabau, dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan*. Kuala Lumpur: Penerbit University Malaya, 2017.
- Widaryanto, F.X. 2015. *Ekokritikisme Sardono W. Kusumo, Gagasan, Proses Kreatif dan Teks-Teks Ciptaannya*. Jakarta: PascaiKJ.
- Wilcox, Emily E. "Dance as L'intervention: Health and Aesthetics of Experience in French Contemporary Dance", dalam *Body & Society* © 2005 SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 11(4): 109–139. Diunduh 2 Maret 2017.

Endnotes:

- ¹ Martha Graham (1894-1991) adalah seorang tokoh tari modern Amerika yang pemikiran dan karya-karyanya telah menginspirasi perkembangan tari modern dunia. Kutipan ini diambil dari Patricia Leavy, 2015. "Dance and Movement as Inquiry" dalam *Method Meets Art*. New York: The Guilford Press, 148.
- ² Dikutip dari *Merriem Webster Dictionary* (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/contemporaneity>),
- ³ Tari *Wajah* pertama kali dipergelarkan di Gedung Kesenian Jakarta (28 September 2013) dan selanjutnya ditampilkan di Taman Budaya Padang dalam gelaran festival *Padang Bagalanggan* di Padang (29 Oktober 2013). Karya ini didanai oleh Djarum Foundation sebagai bagian dari program Bakti Budaya tahun 2013.
- ⁴ Sebagai penari Gusmiati Suid di *Gumarang Sakti*, Hartati telah menari di pelbagai festival tari bergengsi dunia seperti pentas perdana Gusmiati Suid pada *An Asian Festival of Theatre, Dance and Martial Arts* di Calcuta, India (1987); *Festival Recontres Internationales De La Dance* (1989); *Tour American in Festival of Indonesia (KIAS)* di berbagai kota di Amerika (1991); festival *100 Jahre Moderner Tanz Internationales Festival NRW* di Jerman (1994) dimana Gusmiati Suid dan kelompok tari *Gumarang Sakti* disejajarkan dengan tokoh tari Jerman Pina Bausch dan kelompok tari Isadora Duncan dari Amerika; serta puluhan festival lainnya di tingkat nasional dan internasional.
- ⁵ Ilham Khoiri, "Hartati Membuka Jendela Dunia, Catatan Tentang Koreografer Hartati", Kompas 9 Januari, 2011