

Kode: 671/Seni Tari

**LAPORAN HASIL PENELITIAN
HIBAH DISERTASI**



**GAGASAN DAN PRAKTIK TARI KONTEMPORER
DUA KOREOGRAFER ASAL MINANGKABAU:
ERY MEFRI DAN HARTATI**

Peneliti:

**Roza Muliati, S.S, M.Si:
NIDN. 0025087506**

**INSTITUT SENI INDONESIA
PADANGPANJANG
OKTOBER, 2017**

HALAMAN PENGESAHAN

Judul : Gagasan dan Praktik Penciptaan Tari Kontemporer Dua Koreografer Minang: Ery Metri dan Hartati

Peneliti/Pelaksana
 Nama Lengkap : ROZA MULIATI, S.S., M.Si
 Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Padang Panjang
 NIDN : 0025087506
 Jabatan Fungsional : Lektor
 Program Studi : Fotografi
 Nomor IIP : 081371496486
 Alamat surel (e-mail) : rozamuliati@gmail.com

Institusi Mitra (jika ada)
 Nama Institusi Mitra : -
 Alamat : -
 Penanggung Jawab : -
 Tahun Pelaksanaan : Tahun ke 1 dari rencana 1 tahun
 Biaya Tahun Berjalan : Rp 53,472,000
 Biaya Keseluruhan : Rp 53,472,000

Mengetahui,
 Dekan Fakultas Seni Rupa dan Desain

 Des Zulfahman, M.Hum
 NIP/NIK 197908301987021001

Kota Padang Panjang, 20 - 10 - 2017
 Ketua,

 (ROZA MULIATI, S.S., M.Si)
 NIP/NIK 19750325200604200

Menyetujui,
 Ketua RPPMP

 Dr. Fikri Fatika, S.Ag. M.Hum
 NIP/NIK 197402022005011003

PRAKATA

Penelitian mengenai gagasan dan praktik tari kontemporer oleh dua koreografer asal Minangkabau, Ery Mefri dan Hartati merupakan bagian dari Disertasi Doktor penulis di Prodi Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Universitas Gadjah Mada.

Untuk itu penulis mengucapkan terima kasih kepada Kemenristek DIKTI yang telah mendanai penelitian ini, dan kepada Rektor Institut Seni Indonesia Padangpanjang Prof. Dr. Novesar Jamarun. S.I yang telah mensahkan penelitian ini, begitu juga ucapan terima kasih kepada Ketua LPPMPP Institut Seni Indonesia Padangpanjang Dr. Febri Yulika. M.Ag beserta staf yang telah memberikan kemudahan untuk melaksanakan penelitian. Ucapan terima kasih terutama diberikan kepada kedua pembimbing, Doktor Wening Udasmoro selaku Promotor dan Dr. Sal Murgiyanto sebagai Ko.Promotor, yang dengan ketulusan membimbing dan memberi pencerahan sehingga penelitian ini menemukan bentuknya.

Teristimewa diucapkan terima kasih kepada kedua narasumber, Uda Ery Mefri dan Uni Hartati atas semua waktu dan kemurahan hati dalam memberikan informasi yang teramat berharga bagi selesainya penelitian ini, serta para penari yang tidak dapat disebutkan satu persatu. Terima kasih.

Padangpanjang, 25 Oktober 2017
Peneliti

RINGKASAN

Ery Mefri dan Hartati adalah generasi baru koreografer asal Minangkabau pasca masa keemasan Gusmiati Suid di era 1980-1990-an yang membawa kebaruan koreografi yang berakar dari tradisi tari Minangkabau. Dalam ruang kreativitas yang berbeda, Ery Mefri dan Hartati menegosiasikan kembali tradisi tari Minangkabau ke dalam praktik ketubuhan kontemporer. Ery Mefri yang dikenal sebagai pionir tari kontemporer di Sumatera Barat, mengembangkan tari kontemporer di tengah masyarakat Minangkabau, sedangkan Hartati yang mengikuti jejak dua legenda koreografer asal Minangkabau, Huriah Adam dan Gusmiati Suid, merantau ke Jakarta dan mengembangkan kreativitasnya di tengah lingkungan urban. Perbedaan latar belakang konteks ruang kreativitas yang berbeda, membuat gaya koreografi Ery Mefri dan Hartati memiliki kecenderungan yang berbeda, meskipun keduanya berasal dari akar tradisi tari yang sama. Dengan kespesifikan praktik koreografi yang mereka kembangkan, karya-karya Ery Mefri dan Hartati mampu melampaui lokalitas ke-Minangan mereka, dan dinikmati sebagai tontonan kontemporer.

Penelitian ditujukan untuk mengungkap bagaimana gagasan dan praktik tari kontemporer yang dikembangkan oleh Ery Mefri dan Hartati, dengan latar belakang kreativitas dalam ranah kultural dan gender yang berbeda. Penelitian menggunakan pendekatan *performance studies* yang interdisiplin, dengan mendialogkan sejumlah perspektif, yakni: estetika tari kontemporer dan *embodiment*. Dalam pengumpulan data, penelitian ini menggabungkan metode studi pustaka, penelitian lapangan, dan analisis gerak (*movement analysis*). Penelitian nantinya menghasilkan luaran berupa konsepsi tari kontemporer berbasis tradisi tari Minangkabau yang dikembangkan oleh Ery Mefri dan Hartati. Di sisi lain, penelitian ini dapat menjadi refleksi kritis terhadap perkembangan tari minangkabau yang dinamis, dengan tradisinya yang terus berubah dan beradaptasi dengan situasi kontemporer.

Kata Kunci: *Tari kontemporer, Gagasan dan Praktik, Minangkabau, Ery Mefri, Hartati*

DAFTAR ISI

HALAMAN Sampul	i
HALAMAN Pengesahan	ii
RINGKASAN	iii
PRAKATA	iv
DAFTAR ISI	v
BAB I. PENDAHULUAN	i
A. Latar Belakang	1
B. Permasalahan	3
C. Tujuan Penelitian	4
BAB II. TINJAUAN PUSTAKA	4
A. Tari dalam Perspektif Embodiment	4
B. Estetika Tari Kontemporer	7
C. Studi Pendahuluan	10
D. Roadmap Penelitian	12
BAB III. METODE PENELITIAN	14
A. Pengumpulan Data	14
B. Pengolahan Data	14
C. Publikasi Hasil Penelitian	15
D. Penulisan Laporan	15
BAB. V HASIL YANG DICAPAI	17
A. Akar Ketubuhan Ery Mefri dan Hartati	17
1. Tiga Ragam Pertunjukan Pencak	17
2. Pencak sebagai Permainan	22
3. Redefinisi Tradisi oleh Huriah Adam dan Gusmiati Suid	25
B. Tradisi Ketubuhan Ery Mefri dan Hartati	28
1. Ery Mefri dan Tradisi Yang Menubuh	28
2. Hartati, Menubuhkan Spirit Tradisi	33
C. Gagasan Koreografi Ery Mefri dan Hartati	35
1. Rantau Berbisik: Melankolisme Tubuh Minang	36
2. Wajah: Spirit Tradisi dalam Tubuh Urban	43
3. Negosiasi dalam Praktik Ketubuhan	46
4. Perantauan Tubuh dan Gagasan	49
BAB. VI. KESIMPULAN	50
DAFTAR PUSTAKA	
LAMPIRAN	

BAB I PENDAHULUAN

1.1 Latar Belakang

Tari kontemporer Indonesia memiliki sejarahnya sendiri yang berbeda dari apa yang didefinisikan sebagai tari kontemporer di Barat.¹ Di Amerika dan Eropa, kemunculan tari kontemporer 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.”² Karena itu, perkembangan tari kontemporer di Amerika selalu ditandai dengan eksplorasi untuk menemukan estetika tubuh yang baru dan perlawanan (*rebellion*) terhadap kecenderungan kodifikasi gaya tari atau tradisi yang ada sebelumnya.³ Sementara itu, perkembangan tari kontemporer di Indonesia tidak dapat dilepaskan dari pengaruh tradisi. Studi terdahulu terhadap koreografer Indonesia seperti yang dilakukan oleh Sal Murgiyanto (1991), Helly Minarti (2014) dan Eko Suprianto (2015) menunjukkan bahwa koreografer Indonesia seperti Sardono W. Kusumo, Gusmiati Suid, Miroto, Ery Mefri, Hartati, dan Eko Supriyanto, menciptakan gaya tari kontemporer yang berbeda, berbasis tradisi tari masing-masing. Tradisi menjadi fondasi penciptaan karya-karya kontemporer mereka.

Ery Mefri dan Hartati adalah generasi baru koreografer asal Minangkabau pasca masa keemasan Gusmiati Suid yang membawa kebaruan koreografi yang berakar dari tradisi tari Minangkabau. Di dalam karya-karyanya, Ery Mefri dan

¹ Dalam Helly Minarti, “Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes, and Discourses disertasi untuk mendapatkan gelar Ph.D pada Department of Dance, University of Roehampton, 2014.

² Dalam Emily E Wilcox, “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, 109–139.

³Joyce Morgenrooth, *Speaking of Dance, Twelve American Contemporary Choreographers on Their Craft* (New York: Routledge, 2005), 4

Hartati membawa pengaruh tradisi tari Minangkabau yang ditandai dengan vokabuler gerak berbasis pencak silat serta idiom-idiom yang khas Minangkabau ke dalam praktik ketubuhan kontemporer, yang membedakan *performativitas* mereka dari sejumlah koreografer Indonesia lainnya seperti Martinus Miroto, Eko Supriyanto, dan Mugiono Kasido.⁴

Dalam ruang kreativitas yang berbeda, Ery Mefri dan Hartati menegosiasikan kembali tradisi tari Minangkabau ke dalam praktik ketubuhan kontemporer. Ery Mefri yang dikenal sebagai pionir tari kontemporer di Sumatera Barat, mengembangkan tari kontemporer di tengah kultur Minangkabau. Sementara itu, Hartati yang mengikuti jejak dua legenda koreografer asal Minangkabau, Huriah Adam dan Gusmiati Suid, merantau ke Jakarta dan mengembangkan kreativitasnya di tengah lingkungan urban. Perbedaan latar belakang konteks ruang kreativitas yang berbeda, membuat gaya koreografi Ery Mefri dan Hartati memiliki kecenderungan yang berbeda, meskipun keduanya berasal dari akar tradisi tari yang sama.

Dengan latar belakang tersebut, menarik untuk mengungkap bagaimana tradisi ditafsirkan kembali ke dalam gagasan dan praktik tari kontemporer Ery Mefri dan Hartati. Penelitian ini menjadi penting karena studi terdahulu terhadap koreografer asal Minangkabau (Murgiyanto, 1991, Minarti, 2014; Utama, 2017) cenderung Jakarta sentris dan female sentris, yakni hanya mengungkap hidup dan karya dua koreografer perempuan asal Minangkabau yang berkreaitivitas di Jakarta, yakni Huriah Adam dan Gusmiati. Belum ada studi yang dilakukan terhadap koreografer asal Minangkabau pasca Gusmiati Suid yang secara khusus menggali gagasan dan praktik tari kontemporer yang berbasis tradisi tari Minangkabau. Terkait dengan persoalan tradisi dalam tari

⁴ Roza Muliati, "Two Faces of Minangkabau Contemporary Choreographers." Makalah Simposium *World Dance Alliance, Bringing Bridge Through Dance* di Nanyang Academi of Fine Arts Singapura, 17 Oktober 2015.

kontemporer, menarik mengutip pernyataan Akram Khan, seorang koreografer kontemporer Inggris keturunan Banglades, yang menyatakan bahwa setiap koreografer memiliki batasannya sendiri terhadap tradisi karena tradisi bukanlah kitab suci.⁵ Karena itu penelitian ini ditujukan untuk mengungkap gagasan dan praktik ketubuhan Ery Mefri dan Hartati karena sebagai koreografer, mengutip Selma Jean Cohen, keduanya memiliki *statements of belief* nya sendiri yang selalu menarik untuk diungkap.⁶

1.2 Permasalahan

Tradisi selalu dinegosiasikan kembali ke dalam praktik ketubuhan kontemporer sebagai sebuah proses yang dialektik dan berlangsung terus menerus sehingga lahir kebaruan praktik koreografi yang menarik untuk diungkap dan dijelaskan. Praktik tersebut selalu diwarnai oleh ketegangan dan tarik menarik diantara berbagai unsur yang mempengaruhi. Berdasarkan latar belakang tersebut, maka permasalahan penelitian yang dikemukakan adalah bagaimana gagasan dan praktik tari kontemporer yang dikembangkan oleh Ery Mefri dan Hartati yang berakar dari tradisi tari Minangkabau dengan latar belakang ruang kreativitas dalam ranah kultural dan jender yang berbeda.

⁵ "classical dance is not a Bible." It has rules giving to you by your masters/gurus, and those boundaries are set to you by your masters. I think some mistake said, there are no boundary in contemporary dance. There are boundaries. It is you who make those rule, you define your own rule. Akram Khan dalam sesi diskusi (*short talk*) di Esplanade Singapura, 16 Oktober 2015, setelah ia mementaskan karya terbarunya *Torobaka*, kolaborasi antara Akram Khan yang membawakan versi kontemporer tari kathak India dengan Israel Galvan yang membawa tari flamengko dari Spanyol.

⁶ Selma Jeanne Cohen dalam bukunya, *The Modern Dance Seven Statements of Belief* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1969), memaparkan perjalanan kreatif tujuh koreografer Amerika dengan karya-karya mereka -Jose Limon, Anna Sokolov, Erick Hawkins, Donald McKayle, Alwin Nikolais, Pauline Koner, dan Paul Taylor – dimana setiap koreografer memiliki *statements of belief* nya sendiri.

1.3 Tujuan Penelitian

Penelitian ini bertujuan untuk menjelaskan kespesifikan tari kontemporer Indonesia yang tidak dapat dipisahkan dari pengaruh tradisi. Secara khusus, penelitian ini bertujuan untuk mengungkap konsepsi tari kontemporer yang dikembangkan oleh Ery Mefri dan Hartati dalam konteks ranah kultural yang berbeda. Lebih jauh penelitian ditujukan untuk mengungkap bagaimana kedua koreografer menciptakan kebaruan tari kontemporer yang mempertemukan tradisi tari Minangkabau yang mereka warisi dengan unsur-unsur lain yang mempengaruhi dalam situasi kontemporer. Hasil penelitian diharapkan menjadi referensi mutakhir bagi akademisi, praktisi seni, dan pemerhati seni dalam upaya memproyeksikan wacana tari kontemporer Indonesia yang spesifik di masa depan.

Tabel. 1. Rencana Target Capaian Tahunan

No	Jenis Luaran		Indikator Capaian
1	Publikasi Ilmiah	Internasional Bereputasi	Submitted
		Nasional Terakreditasi	Accepted
2	Pemakalah dalam Temu	Internasional	Terdaftar
	Ilmiah	Nasional	sudah dilaksanakan
3	Teknologi Tepat Guna		tidak ada
4	Model/Purwarupa		Tidak ada
5	Tingkat Kesiapan Teknologi (TKT)		2 (dua)

BAB II. TINJAUAN PUSTAKA

Kecenderungan baru terhadap kajian tari dikemukakan oleh Sally Ann Ness seperti dikutip dalam Lono Simatupang (2013),⁷ yang menandai pergeseran cara pandang terhadap tari, yang awalnya tari dilihat sebagai bukti perbedaan sosial budaya, kemudian tari dipandang sebagai salah satu tipe komunikasi, lantas tari didekati secara *ethnoscience*, dan akhirnya tiba pada kecenderungan pendekatan mutakhir yang mengkaji tari sebagai pengalaman personal. Penelitian tentang gagasan dan praktik tari kontemporer oleh Ery Mefri dan Hartati, dalam hal ini menerapkan pendekatan kajian terhadap tari sebagai pengalaman personal. Untuk menjelaskan hal tersebut, digunakan pendekatan *performance studies* yang interdisiplin, yang mendialogkan beberapa konsepsi teoritis, yakni: *embodiment*, *habitus*, dan *performativity*.

2.1 Tari dalam Perspektif Penubuhan (*Embodiment*)

Tari sebagai praktik ketubuhan dapat dijelaskan dari perspektif penubuhan (*embodiment*) yang dikembangkan dari pendekatan fenomenologi. Perspektif fenomenologi telah mengubah orientasi kajian seni yang semula berorientasi ke bentuk (formal teks), menjadi fenomena yang teralami manusia (*experienced*), sebagaimana dikemukakan oleh Jackson dalam Lono Simatupang yang menempatkan pengalaman manusia sebagai fokus penyelidikan, sehingga *phenomenology* kemudian dimengerti sebagai kajian ilmiah tentang pengalaman, "the scientific study of experience."⁸ Merleau Ponty dalam Auslander (2008) menegaskan bahwa tubuh memainkan peran sentral dalam hal bagaimana seseorang mengalami (*experienced*) dunia. Dengan demikian, apapun yang kita alami di dunia berasal dari tubuh kita dan pikiran yang menubuh (*embodied mind*).⁹

⁷ Lono Simatupang, *Pergelaran, Sebuah Mozaik Penelitian Seni-Budaya*. (Yogyakarta: Jalasutra, 2013), h. 51-61.

⁸ Simatupang, 2013, 54

⁹ Philip Auslander, 2008. *Maurice Merleau Ponty dalam Theory for Performance Studies*. H.136-139.

Wacana penubuhan kemudian menjadi perhatian dalam kajian tari seperti dapat ditelusuri dari tulisan Bryan S. Turner (2008), Patricia Leavy (2015), Bonnie Rowel (2009) dan Lono Simatupang (2013). Terkait dengan wacana penubuhan, Emily E. Wilcox (2005), menjelaskan pergeseran pandangan dalam tari kontemporer yang sebelumnya berorientasi estetika bentuk (*aesthetics of form*) ke estetika pengalaman (*aesthetics of experience*).

Bagaimana tubuh dipandang dalam studi tari dapat ditelusuri dari tulisan CJ. Novack dalam Susan A. Reed (1998), yang mengkritik konsepsi dominan mengenai tubuh yang umumnya diformulasikan dalam disiplin antropologi dan *dance studies*. Dengan mengutip *call for paper* dalam konferensi antropologi tentang tubuh di tahun 1990, Novack mempertanyakan kategori yang dipaparkan dalam konferensi tersebut yang menurutnya "*posit the body as an object, manipulated by external forces in the service of something: religion (body as icon), the state (the discipline of the body), gender (the feminine body), and so on*" (1995: 179). Novack mengkritik konsepsi tubuh tersebut mengabaikan "*the full experiential significance of the body as responsive and creative subject* (1995: 179-80).¹⁰

Pernyataan Novack, menyiratkan perlunya memandang tubuh dari perspektif yang berbeda, yang menempatkan tubuh sebagai subjek, bukan objek. Bryan S. Turner (2008) dalam *Bodies in Motion*, memandang tubuh tari sebagai *living organism*, sehingga diperlukan pemahaman akan ketubuhan (*embodiment*). Lebih jauh Turner menjelaskan bahwa koreografi dan *performance* adalah dua hal yang tidak dapat dipisahkan karena koreografi menurutnya adalah teks tari itu sendiri, sedangkan *performance* adalah konteks ketergelaran tari. Disamping itu, tari bersifat sesaat, yang tidak dapat dijelaskan hanya dengan analisis wacana atau studi representasi, sehingga kontribusi fenomenologi tentang gejala ketubuhan menjadi penting untuk menghindari reduksi tubuh menjadi teks budaya.¹¹

¹⁰ Susan A. Reed, *The Politics and Poetics of Dance* dalam *Annual Review of Anthropology* Vol. 27 (1998), h. 503-532. Diunduh 2 April 2015, pukul 07:25:10 UTC.

¹¹ Bryan S Turner, *Bodies in Motion* dalam *The Body and Society* (London: Sage, 2008), 215.

Sehubungan dengan praktik ketubuhan yang dikembangkan oleh Ery Mefri dan Hartati dalam seting kultural yang berbeda, maka penelitian ini juga meminjam konsep habitus dari Pierre Bourdieu yang menjelaskan habitus sebagai berikut:

...a system of durable, transposable dispositions, structures predisposed to function as structuring stuctures, that is, as principles of the generation and structuring of practised and representations which can be objectively "regulated" and "regular" without in any way being the product of obedience to rules.¹²

Konsep embodiment dan habitus dengan demikian dapat menjelaskan praktik ketubuhan tari kontemporer Ery Mefri dan Hartati, serta bagaimana praktik tersebut dipengaruhi oleh habitus kedua koreografer yang berbeda.

2. 2. Estetika Tari Kontemporer

Tari kontemporer lazim dipahami sebagai tari yang berorientasi pada kekinian (*contemporaneity*), mengacu pada kata "kontemporer" yang dalam kamus *Merriem Webster* diartikan sebagai *happening or beginning now or in recent time*.¹³ Istilah tari kontemporer sendiri berasal dari tradisi tari di Amerika dan Eropa, yang memiliki sejarahnya sendiri yang dapat dipahami dengan menelusuri asal usulnya dan kecenderungan penciptaan tari yang muncul. Menurut Sharon Boughen (2014), istilah tari kontemporer muncul semenjak tahun 1970an, sebelumnya dikenal istilah tari postmodern (1960-70an), dan yang lebih awal lagi tari modern (1920an-1960).¹⁴

¹² Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice* (Cambridge: Polity Press, 1990), 53.

¹³ Dalam Merriam Webster Dictionary, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/contemporaneity>.

¹⁴ Dalam tulisannya, Sharon lebih jauh menjelaskan bahwa gerakan tari modern di Amerika dipengaruhi oleh sejumlah penari ekspresionis Jerman seperti Mary Wigman (1886-1973) dan Hanya Holm (1893-1992), telah melahirkan tokoh-tokoh tari seperti Ruth St. Denis (1879-1968), Isadora Duncan (1877-1927), dan Lois Fuller (1862-1928). Mereka membuka jalan bagi Martha Graham (1894-1991) dan Doris Humphrey (1895-1958), untuk mengembangkan gaya baru yang berusaha menemukan emosi liar manusia di dalam tari-tari mereka, berbeda dari kecenderungan tari balet dengan emosi yang sangat distilisir dan isi yang telah diperhalus. Tetapi segera setelah gaya tari modern ini menjadi tersusun (*terkodifikasi*) seperti halnya balet, muncul gerakan kembali untuk menentang kemapanan tari modern dan menemukan wilayah baru untuk daya dorong kreatif tari sebagai bentuk seni. Apa yang kita ketahui sekarang sebagai tari postmodern menjadi gelombang pengaruh berikutnya yang secara radikal merubah wajah tari termasuk pelatihan tari. Kerangka pandang bagaimana kita melihat dan memahami tari dan tubuh penari ditantang dari semua sudut dan gerak pejalan kali masuk menjadi bahasa gerak bagi penari. Penganut postmodernis yang masih berpengaruh hari ini adalah orang Amerika seperti Trisha Brown, David Gordon, Yvonne Rainer, Meredith Monk, Steve Paxton, Deborah Hay dan Lucinda Childs. Metode latihan yang dikembangkan oleh Graham, Cunningham, dan Limon masih hidup dan dipraktikkan di seluruh dunia tetapi kembali ke metode latihan tari modern tidaklah dianggap sebagai jalan progresif ke masa depan.

Tari kontemporer muncul seiring dengan gerakan postmodernisme di bidang sastra, sinema, teater, dan seni-seni visual, sehingga tari kontemporer terkadang disebut juga sebagai “experimental dance,” “postmodern dance”, atau “new dance.”¹⁵ Tari kontemporer kemudian berkembang sebagai bentuk eksplorasi sekaligus perlawanan (*rebellion*) terhadap kecenderungan kodifikasi gaya tari atau tradisi yang ada sebelumnya.¹⁶ Namun di Indonesia dan negara-negara Asia pada umumnya, tari kontemporer memiliki sejarahnya sendiri serta kecenderungan yang berbeda dari istilah tari kontemporer yang dikenal di negara-negara Barat. Eko Supriyanto (2015), menjelaskan bahwa koreografer Indonesia mengangkat kembali seni tradisi Indonesia untuk membuat tari kontemporer dengan nuansa yang berbeda dari tari kontemporer di Amerika dan Eropa.¹⁷ Dalam hal ini, tradisi ditafsirkan kembali ke dalam bentuk baru yang berbeda melalui eksperimentasi praktik ketubuhan, sebagaimana dikemukakan oleh Sal Murgiyanto (2015), bahwa tari kontemporer Indonesia juga dipahami sebagai bentuk tari eksperimental yang mencoba mencari nilai-nilai dan ungkapan-ungkapan baru yang berbeda dengan bentuk-bentuk tari (*tradisi*) yang ada sebelumnya.¹⁸

Meski demikian ada benang merah yang dapat menjelaskan kecenderungan tari kontemporer sebagai sebuah genre yang baru, sebagaimana dikemukakan oleh André Lepecki dalam analisis pendeknya terhadap tari kontemporer Eropa berjudul, “Concept and Presence,” sebagaimana dikutip dari Wilcox (2005),¹⁹ menjelaskan tari kontemporer sebagai sebuah genre estetika yang baru, yang menandai pergeseran ontologis terhadap tari, seperti kutipan berikut:

¹⁵ Dalam Emily E. Wilcox, “Dance as L’intervention: Health and Aesthetics of Experience in French Contemporary Dance”, *Body & Society* © 2005 SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 11(4): 109–139.

¹⁶ Morgenrooth, 2005, 5.

¹⁷ Dalam Eko Supriyanto, “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, 2-15, 160.

¹⁸ Sal Murgiyanto, 2015. *Perjalanan Tari Kontemporer Indonesia dalam Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat*. Jakarta: Fakultas Seni Pertunjukan IKJ dan Komunitas Senrepita, h. 24.

¹⁹ Wilcox, 2005), Vol 11 (4), 109–139

contemporary dance enacts an ontological shift for dance. Contemporary dance does indeed have a distinct genre, he argues, but it is fundamentally different from other dance forms in its approach and technique. He calls it a 'radical recasting of dance' (2004: 172).

Emily E. Wilcox (2005) dalam tulisannya "Dance as *L'intervention: Health and Aesthetics of Experience in French Contemporary Dance*," menambahkan bahwa tari kontemporer (Perancis) dilandasi oleh estetika pengalaman (*aesthetics of experience*) daripada estetika bentuk (*aesthetics of form*). Teknik-teknik baru yang dikembangkan dalam tari kontemporer hanya dapat diidentifikasi apabila estetika pengalaman ini dipahami,²⁰ sebagaimana dikemukakan oleh Wilcox berikut:

From the perspective of medical anthropology and the anthropology of embodiment, the rupture posed by contemporary dance might be seen as a shift between two kinds of aesthetic, from an aesthetic of form to one of experience. I argue that the aesthetic of contemporary dance enacts a break from previous dance genres because its basic components are feeling and experience, rather than form and shape. 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.²¹

Pernyataan Wilcox mengenai estetika pengalaman (*aesthetics of experience*), menjelaskan fenomena tari kontemporer dari aspek pengalaman, sehingga keunikan inovasi dan kespesifikan tari kontemporer dapat diketahui dan diapresiasi.

²⁰ ...*French contemporary dance is based on an aesthetic of experience rather than an aesthetic of form. Thus, the new techniques that contemporary dancers have developed can only be identified when this aesthetic of experience is understood.* Wilcox, 2005,

²¹ Wilcox, 2005, 5.

2.2 Studi Pendahuluan

Tiga penelitian yang ditulis oleh Sal Murgiyanto (1991), Desfina (1994), dan Helly Minarti (2014), secara khusus membahas mengenai dua koreografer Minangkabau generasi pertama, Huriah Adam dan Gusmiati Suid, yang merintis tampilnya pencak silat Minang dalam bentuk tari teatrikal (theatrical dance) di pentas tari modern. Penelitian mengenai ketertampilan koreografer Minang di pentas tari nasional telah dirintis oleh Sal Murgiyanto (1991), yang membahas perjalanan karir empat koreografer terkemuka Indonesia, yang disebutnya sebagai agen perubahan (*agent of change*) yang memiliki gagasan dan inovasi yang telah ikut mengubah tari Indonesia selama empat dekade terakhir. Mereka adalah Bagong Kussudiardja (1928-) Huriah Adam (1936-1971), Sardono W Kusumo (lahir 1945), dan Retno Maruti (lahir 1947). Tulisan ini merupakan referensi awal yang menjelaskan kecenderungan koreografi yang dikembangkan oleh koreografer asal Minangkabau. Berdasarkan analisisnya terhadap keempat koreografer dengan menggunakan pendekatan *life history* dan *performance studies*, Sal Murgiyanto menyimpulkan dua kecendrungan koreografer Indonesia yang melandasi karya mereka dari tradisi, yaitu memperluas batasan tradisi (*extending the boundary of tradition*) yang dijumpai pada Sardono W. Kusumo dan Bagong Kussudiarjo yang mengembangkan tari mereka dari tradisi tari yang berbeda-beda di Indonesia atau bertumbuh dengan tradisi (*improving on tradition*) seperti apa yang dilakukan oleh Huriah Adam dan Retno Maruti yang mencipta kembali dari tradisi.

Helly Minarti (2014) dalam disertasinya, merekam jejak dua koreografer pembaharu asal Minangkabau Huriah Adam dan Gusmiati Suid sebagai figur perkembangan tari modern (*modernisme tari*) di Indonesia. Dengan mengambil kasus kehidupan dan karya dua koreografer modern perempuan asal Minangkabau, Huriah Adam (1936-1971) dan Gusmiati Suid (1942-2001), Heli mengkaji modernisme tari Indonesia dari perspektif transnasional. Penulis mensejajarkan kedua koreografer pembaharu asal Minangkabau ini dengan tokoh tari modern Barat karena memiliki kesamaan dalam memperjuangkan kebebasan dan kreativitas

individual. Selain itu, kedua koreografer dipilih sebagai studi kasus karena latar belakang kultural mereka yang unik menjelaskan praktik artistik mereka yang kemudian menjadi transnasional. Disertasi Helly meenjadi referensi yang menarik untuk memperbandingkan pendekatan koreografi dan visi individu dua koreografer Minang yang akan diteliti, Ery Mefri dan Hartati dalam perspektif tari kontemporer.

Selanjutnya referensi yang secara langsung membicarakan dua koreografer Minang yang diteliti, Ery Mefri dan Hartati, dapat dijumpai dalam disertasi Erlinda (2012) dan Eko Supriyanto (2015). Disertasi Eko Supriyanto (2015), yang membahas lima koreografer yang dianggap paling berpengaruh di peta perkembangan tari kontemporer saat ini, yaitu: Martinus Miroto, Hartati, Mugiyono Kasido, Jecko Siompo, dan Eko Supriyanto. Disertasi Eko menegaskan peran penting Hartati sebagai koreografer asal Minangkabau di di pentas tari kontemporer Indonesia saat ini. Tulisan ini turut menegaskan kecenderungan koreografer kontemporer Indonesia yang bagaimanapun menjadikan tradisi sebagai pijakan kreativitas, termasuk pendekatan koreografi yang dikembangkan oleh koreografer asal Minangkabau yang memiliki keunikan tari yang bersumber dari tradisi pencak silat Minang.

Sementara itu Indra Utama (2017), dalam disertasinya yang telah dibukukan, *Tari Minangkabau, dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan*, memaparkan perkembangan tari Minangkabau dari permainan rakyat yang dikenal sebagai *pencak* dan *pamenan* serta bagaimana perkembangannya menjadi seni persembahan. Dengan menggunakan pendekatan etnokoreologi, sosiologi, dan kajian seni pertunjukan, Indra Utama menelusuri asal usul tari Minangkabau dari permainan rakyat yang dikenal sebagai *pancak* dan *pamenan*, sebuah permainan adu ketangkasan dengan menggunakan gerakan pencak silat.

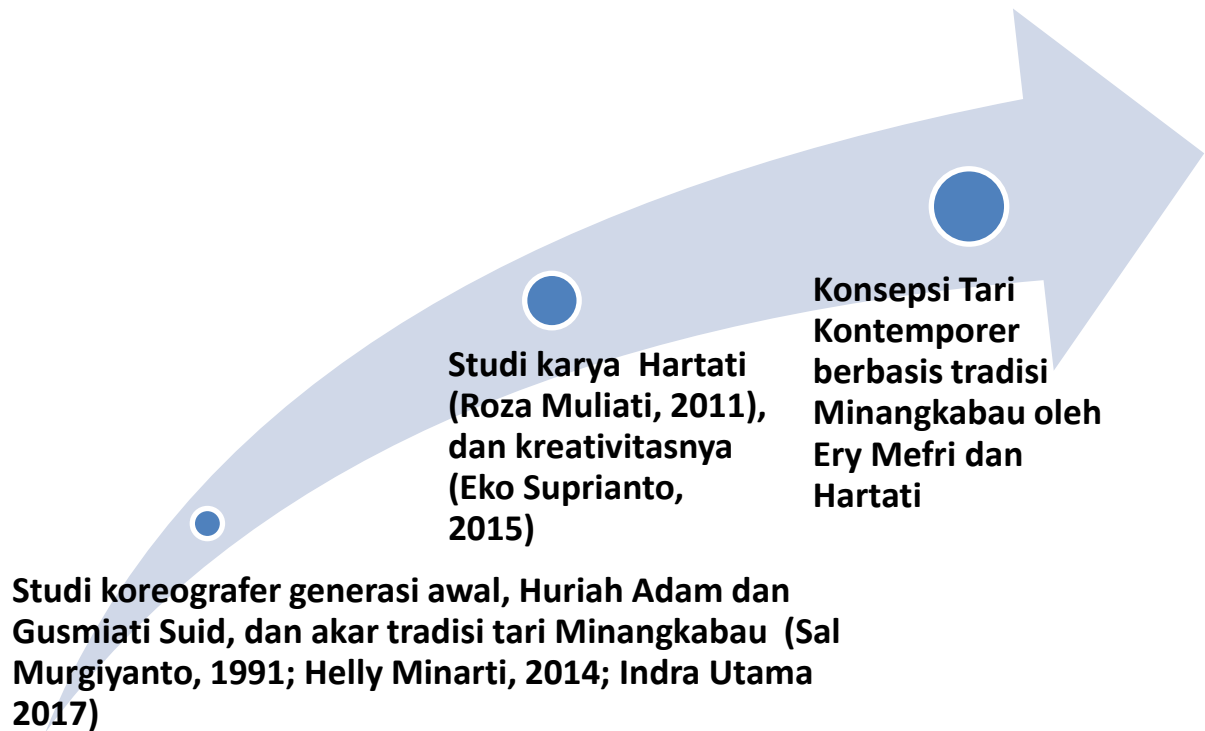
Pada awalnya *pancak* merupakan permainan kaum laki-laki di Minangkabau namun dalam perkembangannya menjadi tari persembahan atau tari Minangkabau, peran perempuan sebagai koreografer dan penari justru lebih dominan yang ditandai dengan kemunculan tiga koreografer perempuan yang dianggap memelopori perkembangan tari Minangkabau ke seni pertunjukan, yakni: Huriah Adam, Gusmiati Suid, dan Sofyani Yusaf. Tulisan ini memberi informasi yang cukup detail mengenai tari Minangkabau yang berakar dari tradisi pencak silat dan bagaimana koreografer Minangkabau mengembangkannya ke dalam tari baru. Dari beberapa studi pendahuluan yang dilakukan, terlihat adanya keterkaitan dalam hal objek material, pendekatan, serta konteks kultural dengan topik permasalahan yang hendak diteliti. Dari studi pendahuluan diketahui, bahwa belum ada kajian yang khusus membahas gagasan dan praktik penciptaan tari kontemporer berbasis tradisi tari Minang oleh Ery Mefri dan Hartati. Disertasi ini dengan demikian merupakan karya yang orisinal dan dapat dipertanggung jawabkan sebagai sebuah kajian ilmiah.

2.4 Peta Jalan (*Roadmap*) Penelitian

Sejumlah penelitian terdahulu yang dilakukan oleh Sal Murgiyanto (1991), “Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesian Choreographers”; Hely Minarti (2014), “Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes, and Discourses; Eko Supriyanto (2015), “Perubahan Gagasan dan Perubahan Bentuk dan Kreativitas Tari Kontemporer Indonesia (Periode 1990-2008),” dan Indra Utama (2017), *Tari Minangkabau, dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan*, menjadi landasan untuk melakukan penelitian lanjutan tentang konsep tari kontemporer oleh koreografer asal Minangkabau. Sementara itu, tiga penelitian terdahulu yang dilakukan oleh peneliti menjadi studi pendahuluan yang mengiringi kepada penelitian disertasi yang tengah dilakukan, yaitu: Representasi Perempuan dalam Karya Dua Koreografer Minangkabau, Hartati dan Susasrita Loravianti (2011), *Menjelajahi*

Silek Kurambik sebagai Permainan Rakyat di Talang Babungo Sumatera Barat (2012), Metode dan Teknik Tari Minangkabau sebagai Dasar Penciptaan Tari Kreasi (2012). Semua referensi ini menjadi rujukan dalam membuat roadmap penelitian, yang dirancang sebagai berikut.

Bagan. 1
Roadmap Penelitian



BAB III. METODE PENELITIAN

3.1 Pengumpulan Data

Dalam pengumpulan data, penelitian ini dilakukan dengan menggabungkan beberapa metode pengumpulan data, yang meliputi: studi kepustakaan, penelitian lapangan menggunakan metode studi pustaka, studi lapangan (etnografi) yang meliputi observasi, wawancara, dan dokumentasi video; dan analisis gerak (*movement analysis*)

a. Studi pustaka

Studi kepustakaan dilakukan untuk mendapatkan sumber-sumber tertulis yang berhubungan dengan objek material penelitian, baik berupa buku, laporan karya ilmiah (disertasi/tesis), artikel jurnal, media cetak (koran/ majalah), arsip, serta media elektronik.

b. Studi Lapangan

Observasi

Observasi adalah merupakan tahap awal dalam pengumpulan data di lapangan, dan merupakan tahap yang sangat penting dalam penelitian karena pada proses ini peneliti tidak saja mengamati praktik berkesenian kedua koreografer, tetapi juga konteks pertunjukan karya mereka, dan audien masing-masing dalam ruang dan waktu yang berbeda. Observasi akan dilakukan terhadap praktik tari yang dilakukan oleh kedua koreografer di dua kota yang berbeda, yaitu Ery Mefri di kota Padang dan Hartati di Jakarta.

Wawancara

Wawancara dilakukan terhadap kedua koreografer sebagai narasumber utama, yaitu Ery Mefri dan Hartati, untuk menggali data terkait dengan pengalaman hidup dan praktik penciptaan tari yang dilakukan oleh kedua koreografer. Wawancara juga akan dilakukan terhadap sejumlah pelaku tari, pemusik, budayawan, sejarawan, tokoh tari, produser, dan tokoh-tokoh lain yang memberi pengaruh atau terkait langsung dengan praktik kesenian Ery Mefri dan Hartati di dua kota yang

berbeda. Wawancara dilakukan dengan teknik wawancara langsung secara mendalam (*depth interview*) dengan gaya bebas dan memakai pedoman wawancara (*interview guide*)

Dokumentasi

Dokumentasi dilakukan terhadap pertunjukan tari dalam bentuk audio dan video.

c. *Movement Analysis*

Movement analysis adalah metode pengumpulan data yang menjadi kekhasan penelitian tari sebagaimana dikemukakan oleh Helen Thomas dalam Theresa Jill Buckland (2007) bahwa penelitian etnografi tari menjadi spesifik karena salah satu metode pengumpulan datanya adalah *movement analysis*. Dalam hal ini analisis gerak dilakukan terhadap masing-masing karya dari kedua koreografer, yakni *Rantau Berbisik* (2015) oleh Ery Mefri dan *Wajah* (2013) oleh Hartati.

3.2 Pengolahan Data

Dalam penelitian kualitatif, pengolahan data atau analisis data dilakukan hampir bersamaan dengan pengumpulan data penelitian. Dalam operasionalnya proses analisis dilakukan dengan tiga jalur kegiatan, yakni kegiatan reduksi data, penyajian data, dan penarikan kesimpulan/verifikasi (Sugiyono, 2005).

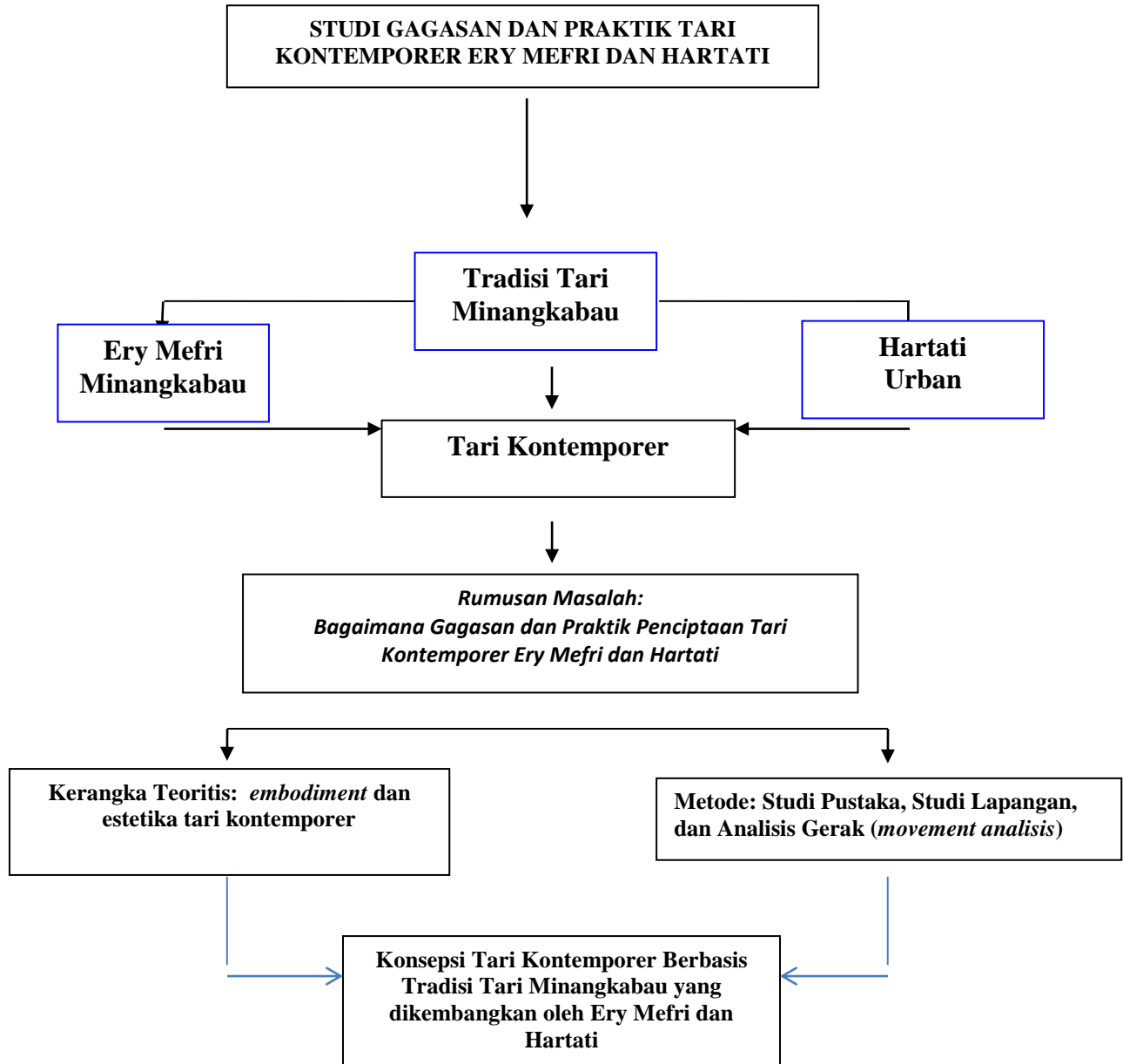
3.4 Publikasi Hasil Penelitian

Publikasi hasil penelitian dilakukan di dalam forum seminar internasional dan jurnal yang terkait.

3.5 Penyusunan Laporan

Hasil penelitian nantinya akan disusun dalam bentuk laporan penelitian yang komprehensif dan dapat dipertanggungjawabkan.

Bagan 2 : Desain Penelitian



BAB IV. HASIL YANG DICAPAI

A.

A

kar Ketubuhan Ery Mefri Dan Hartati

1. Tiga Ragam Pertunjukan *Pencak*

Dalam sebuah perjalanan ke nagari Talang Babungo yang terletak di kawasan lembah Hiliran Gumanti, Kabupaten Solok, Sumatera Barat, pada 28 November 2011, saya berkesempatan menonton langsung ragam pertunjukan *pencak*. Pada saat itu di nagari Talang Babungo tengah berlangsung sebuah *alek nagari* yang dikenal dengan nama *alek mamasah*. *Alek mamasah* adalah perhelatan *nagari* yang dilakukan sebagai ungkapan syukur atas hasil pertanian yang diperoleh dan sekaligus pertanda dimulainya kegiatan pertanian berikutnya secara bersama-sama. Perhelatan besar tersebut dipusatkan di pelataran balai adat dan masjid yang berdiri berdampingan sebagai simbol tatanan sosial masyarakat nagari yang berlandaskan pada adat dan syariat Islam. Dalam gelaran *alek mamasah* ditampilkan pelbagai simbol kebesaran adat dalam nagari Talang Babungo. Pemangku adat yang dipimpin oleh *tungku tigo sajarangan* yang terdiri dari penghulu yang diwakili oleh *Rajo Adat* dengan pakaian kebesarannya, *Rajo Ibadat* mewakili alim ulama, serta *cadiak pandai*. Segenap ninik mamak dalam nagari turut hadir dalam pakaian serba hitam serta memakai selempang dari kain sarung. Sementara itu kaum perempuan yang mayoritas berasal dari kalangan ibu-ibu paruh baya, datang dengan pakaian terbaik mereka dalam balutan baju kurung, berselendang dan memakai sarung berbahan batik. Mereka datang sambil menjunjung suguhan istimewa dalam *dulang* yang dihiasi kain aneka warna. Sebagian lainnya membawa pelbagai *carano* yang ditutupi kain bersulam emas dengan warna kebesaran adat: merah, kuning dan hitam. Sementara itu pelbagai permainan anak nagari (*pamenan*) yang menjadi kebanggaan penduduk setempat, turut memeriahkan perhelatan nagari, diantaranya *galombang*, tari piring dan *pencak*.

Jalanan kampung yang menjadi gerbang dimulainya acara penuh sesak oleh penduduk, laki-laki-perempuan, orang tua, remaja, dan anak-anak tumpah ruah memadati jalan serta pelataran balai adat. Acara dimulai ketika tamu kehormatan

yakni Bupati Solok dan Ketua LKAAM Sumbar datang dan berjalan memasuki gerbang kampung yang dihiasi dengan gapura dari daun kelapa dan *marawa* berwarna kuning, merah dan hitam sebagai panji-panji adat yang dipasang berjejer di sepanjang jalan yang akan dilewati.



Gambar. 1

Silek Galombang dalam penyambutan tamu di nagari Talang Babungo
(Dokumentasi: Roza Muliati, 28 November 2011)

Prosesi penyambutan tamu dimulai dengan penampilan *galombang* atau dikenal juga dengan *silek galombang* yang dimainkan oleh sembilan anak laki-laki yang berdiri tiga berbanjar tanpa menggunakan alas kaki. Mereka berpakaian hitam-hitam yang dihiasi benang emas, memakai kain songket yang dililitkan di pinggang, serta memakai celana *galembong* dan tutup kepala berwarna hitam dan merah yang juga dihiasi benang emas. Terdengar bunyi talempong ditingkahi pukulan gendang. Tiba-tiba dalam gerakan rampak, mereka membuka kaki kanan ke arah belakang dengan posisi *pitunggue* rendah dan tangan terbuka lebar. Mereka menggerakkan kaki secara bergantian ke arah belakang, ke samping kanan, samping kiri, serta ke depan dengan posisi tangan memperagakan gerakan-gerakan silat yang ditandai dengan sikap tubuh penuh kewaspadaan, kuda-kuda yang kokoh,

tangan terbuka lebar, dan posisi kaki saling bertukar membentuk pola langkah empat sambil menampilkan kelincihan gerakan dalam menyerang, mengelak (*gelek*) dan menangkis. Semenit kemudian mereka menghaturkan salam sembah dalam posisi duduk dengan kedua belah tangan dilipat di depan dada dan mengarah ke hadapan tamu yang berdiri di depan. Selanjutnya gerakan yang sama kembali diulang dan diakhiri dengan gerakan sembah ke penonton yang ada di belakang dan disamping sebagai tanda penghormatan kepada seluruh kalangan yang hadir. Gerakan dilakukan secara berulang-ulang diiringi bunyi *talempong pacik* yang dimainkan oleh sekelompok perempuan dan tetabuhan gendang yang dimainkan oleh seorang pria paruh baya. Para pemusik memakai pakaian adat berwarna cerah dan berdiri di pinggir lapangan bersama kerumunan penonton. Meski tidak ada lawan tanding, atraksi keterampilan *silek galombang* sebagai penghormatan terhadap tamu menjadi pertunjukan yang menarik dinikmati karena dilakukan secara rampak dan atraktif. Acara penyambutan tamu tersebut dilanjutkan dengan *pamenan anak nagari* yang menampilkan pertunjukan tiga ragam tari piring yang dimainkan oleh beberapa jorong yang ada di Nagari Talang Babungo. Salah satunya menampilkan tari piring yang dimainkan oleh empat remaja laki-laki yang memakai pakaian serba hitam. Kali ini hanya dua penari yang memakai *celana galembong* sementara dua lainnya memakai celana panjang biasa berpotongan longgar dengan *deta batik* yang diikat di kepala, tanpa songket dan hiasan kepala berwarna keemasan seperti dijumpai dalam penampilan *silek galombang*. Masing-masing remaja tadi menggenggam dua buah piring porselen berukuran sedang di kedua belah tangan. Bunyi ritmis *talempong pacik* yang dimainkan oleh ibu-ibu yang berdiri di pinggir jalan bersahut-sahutan dengan suara gendang dan nyaring bunyi piring-piring penari yang diketuk berirama menggunakan kulit buah damar yang terselip diantara jari-jari tangan penari.

Mereka bergerak lincah dan rampak sambil memainkan piring yang diputar di kedua tangan. Dengan bertumpu pada kelincahan langkah kaki dan tangan yang terus memutar-mutar piring, penari saling bertukar tempat dalam posisi berbanjar dan berhadap-hadapan. Kedua tangan yang memegang piring terus berputar dalam tempo cepat dan pola gerak yang berubah-ubah, menirukan aktivitas keseharian mereka seperti gerakan menanam padi (*batanam*), membersihkan tanaman padi (*basiang*), memotong padi (*manyabik*), serta ada pula menirukan gerakan binatang seperti gerak tupai bermain (*tupai bagaluik*), dan kupu-kupu terbang (*ramo-ramo tabang*). Dari awal sampai akhir keempat penari bergerak dalam tempo gerak yang cenderung monoton namun dengan aksentuasi gerak yang berbeda-beda sehingga penampilan mereka tidak terasa membosankan namun atraktif dan sanggup membuat penonton tidak beranjak dari jalanan yang berubah menjadi arena pertunjukan terbuka.



Gambar.2

Penampilan Tari Piring dalam acara Alek Nagari di Talang Babungo
(Dokumentasi: Roza Muliati, 28 November 2011)

Selepas seremonial pembukaan *alek mamasah*, acara dilanjutkan ke pelataran balai adat dan masjid. Di pelataran tersedia tenda-tenda untuk para undangan yang terdiri dari tamu kehormatan, pemangku adat, niniak mamak, dan bundo kanduang. Di ruang terbuka di depan tenda digelar karpet berwarna hijau yang nantinya dipakai untuk para pesilat mempertunjukkan keahlian mereka dalam memainkan *pencak*. Gambar dibawah memperlihatkan dua orang pesilat yang tengah memainkan silek kurambik di tengah arena terbuka yang terletak di pelataran balai adat dan masjid. Kedua pesilat melakukan duel silek kurambik. Kedua pesilat saling berusaha mengalahkan dengan saling menyerang dan menangkis. Pesilat yang kalah adalah yang dapat dipukul jatuh oleh lawan. Disini kedua pesilat menampilkan adu ketangkasan dalam menyerang dan menangkis dengan menggunakan jurus-jurus silat. Sebelum mempertunjukkan silat kurambik, kedua pesilat memberikan gerak pasambahan sebagai salam pembuka dimulainya permainan silat.



Gambar.3

Dua pesilat kurambik tengah memainkan jurus *cabiak ateh*
(Dokumentasi: Roza Muliati, 28 November 2011)

Kedua pesilat kemudian mengeluarkan senjata kurambik masing-masing dan dilanjutkan dengan memainkan senjata kurambik. Ada beberapa nama gerakan sesuai dengan arah pisau, yaitu: *kariah paho*, *kariah pinggang*, *kariah katiak*, *kariah Leher*, *kariah Bawah/Sapik Bawah*. Selama pertunjukan berlangsung, penonton riuh bertepuk tangan, memberikan dukungan kepada pesilat yang berhasil mengunci gerak serta menjatuhkan lawan. Adakalanya senjata yang dimainkan melukai lawan. Ketiga pertunjukan *pencak* diatas merupakan bentuk tarian rakyat yang disebut sebagai permainan (*pamenan*) di Minangkabau, yang menunjukkan akar ketubuhan Ery Mefri dan Hartati.

2. *Pencak* sebagai Permainan

Berbeda dari tari klasik Jawa dan Bali yang mewarisi tradisi istana (*court dance*) yang elitis, dan memiliki pakemnya sendiri, tari Minangkabau tradisional sebaliknya tergolong kepada tarian rakyat (*folk dance*).²² Tari seperti halnya seni pertunjukan tradisional lainnya di Minang, disebut juga sebagai *permainan anak nagari* (*pamenan*), yang bersifat demokratis, terbuka dan menjadi milik bersama (Navis 1986: 124).²³ Semua permainan rakyat ini sepenuhnya dimainkan oleh laki-laki (*male folk play*) (Muliati, 2009, 97). *Dunia hiburan tanpa perempuan*, demikian Wisran Hadi (2006), seorang budayawan Minangkabau, menggambarkan kesenian tradisional Minangkabau sebagai permainan laki-laki. Pencak silat yang dimaksud disini bukanlah sebagai seni bela diri yang disebut sebagai *silek*, tetapi sebagai permainan yang dikenal juga dengan *pencak*.²⁴ Sebagai seni bela diri, silek tidak dapat dipertunjukkan karena tujuannya untuk bertarung atau bunuh mati, sedangkan *pencak* adalah permainan yang bertujuan untuk unjuk kemahiran dalam menyerang dan menangkis (*tangkok-lapeh*) yang bersifat bermain-main.

²² Lihat Sumandiyo Hadi dan A.A Navis

²³ *Pamenan* sendiri adalah konsep yang dipakai untuk menyebut berbagai macam bentuk seni pertunjukan tradisional Minangkabau seperti dendang, randai, pencak, ataupun kaba.

²⁴ AA Navis, 265.

Oleh sebab itu, penekanan latihan *pencak* adalah pada kegiatan fisik untuk mendapatkan kekuatan dan kecepatan reaksi tubuh dalam melakukan serangan, tangkisan, elakan, tangkapan, disertai dengan kemampuan gerak tipu dan kecerdasan dalam membaca situasi, yang semuanya ditujukan untuk mendapatkan kemenangan terhadap lawan (Edi Sedyawati, 1981: 68-69). Silat biasanya diajarkan pada anak laki-laki di Minangkabau di surau sebagai bekal hidup seperti halnya belajar adab pergaulan dan akhlak sopan santun (Abidin, 37).⁴ Pengetahuan tentang bekal hidup ini diajarkan disamping pelajaran pokok tentang agama dan adat yang nantinya menjadi bekal anak laki-laki untuk pergi merantau. Sebagai bekal hidup, silat menurut Nuzirwan Gindo Mulie (Anduang), seorang pesilat dari nagari Gunuang, Padangpanjang, pada hakikatnya mengajarkan tentang kearifan menghadapi hidup dengan akal sehat, seperti diingatkan dalam pepatah berikut, *Ingek sabalum kanai, kulimek sabalum habih. Lah ado mako ditahan, lah indak mako dimakan* (wawancara, Padangpanjang, 12 Juli 2017). Edi Sedyawati (1981) menyebut *pencak* sebagai sumber dan saudara kandung tari karena tari di Minangkabau pada umumnya berangkat dari *pencak*.⁶ Dalam pepatah Minangkabau, *pencak* diungkapkan sebagai *capek kaki ringan tangan, bapasiah-pasiah langkah* (permainan olah kaki dan tangan, memfasihkan langkah), *sambuik ko sambuik percuma iyo ndak gayuang tapek doh, sambuiknya ndak sambuik tapek*, yang intinya berarti bahwa gayung maupun sambut dari segala gerak langkah, kaki dan tangan itu bersifat bermain-main dan tidak tepat (mengena). Dengan kata lain, *pencak* ini adalah bungabunganya *silat*.⁷

Dahulunya, *pencak* dipertunjukkan di luar rumah, pada lapangan terbuka yang disebut sebagai *sasaran*. Sasaran adalah tempat berkumpul kaum laki-laki di Minangkabau sambil belajarsilat, *pencak* dan keterampilan lainnya seperti ilmu kebatinan yang mempertunjukkan ketahanan terhadap pisau, kaca, api dan sebagainya. Perpaduan dari keterampilan lahir dan batin yang diperoleh di sasaran melahirkan tari yang bersifat atraktif dan demonstratif (Erlinda, 2012). Karena itu, tari Minangkabau sangat dipengaruhi oleh karakteristik silat yang bersifat dinamis, atraktif, dan bertumpu kepada kekuatan fisik. Tari ini biasanya diiringi dengan alat musik tradisional seperti *talempong*, *gandang*, *saluang*, *bansi*, dan *sarunai*.

Pencak dengan demikian adalah seni gerak tubuh khas Minangkabau yang dimainkan oleh kaum laki-laki sebagai aktivitas perintang waktu yang berfungsi sebagai hiburan (*recreational*). Namun lebih dari itu, *pencak* dan silat dalam masyarakat Minangkabau lebih dari sekedar olah gerak atau keterampilan menyerang dan menangkis, karena *pencak silat* adalah pandangan hidup (filosofi) dan sekaligus estetika, "*pencak silat is more than a movement vocabulary of attack and defence, it is a philosophy and an aesthetic*" (Sal Murgiyanto (1991:276). *Pencak silat* membuka ruang yang luas bagi koreografer Minangkabau untuk melakukan eksplorasi dan menemukan gaya koreografinya sendiri. Hal ini disebabkan tidak adanya konvensi gerak yang baku dalam *pencak silat*, sebagaimana dijelaskan oleh Huriah Adam dalam Sal Murgiyanto (1991: 275-276) berikut:

In Minangkabau, many luhaks have a dance with the sama name [such as the Tari Piring and Tari Galombang], but its form varies from one village to another. What is common among these dances is that they are all based on pencak silat. More importantly, there is always room for personal interpretation. In my study with many village dance masters, I was given only basic steps and some movement phrases, and then a teacher would say, "That is enough." When I asked, "What should I do then?" His answer was, "You can do the rest yourself."

Prinsip keterbukaan, pandangan hidup, dan estetika yang terkandung dalam filosofi pencak silat memberi karakter, kewibawaan, dan keleluasaan bagi koreografer Minangkabau dalam menemukan gaya koreografi mereka sendiri. Sebagai pandangan hidup, pencak silat mengajarkan pemahaman tentang *alam takambang jadi guru* (Navis, 2986), yang mengandung pemahaman tentang kearifan dalam hidup (Abidin, 2016), yang selalu memberi inspirasi dalam proses kreativitas yang dilakukan oleh koreografer asal Minangkabau.

3. Redefinisi Pencak oleh Huriah Adam dan Gusmiati Suid

Studi terdahulu terhadap koreografer Minangkabau, dapat ditelusuri dari tulisan Sal Murgiyanto (1991), Desfina (1999), dan Helly Minarti (2014), dan Eko Suprianto (2015). Studi tersebut menunjukkan bahwa selama lebih dari empat dasawarsa semenjak tahun 1970-an, tari Minang telah bertransformasi dari permainan rakyat yang berfungsi sebagai hiburan (*recreational dance*), menjadi pertunjukan teatrical (*theatrical dance*) yang ditampilkan di berbagai pentas seni kontemporer. Meminjam istilah Sal Murgiyanto, tari Minangkanau telah mengalami perubahan dari sebuah pertunjukan kampung (*a village performance*) menjadi pertunjukan international (*an international performance*) (Murgiyanto, 1991: 256). Tampilnya estetika tari Minang di berbagai pergelaran seni ditandai dengan kemunculan dua koreografer perempuan asal Minangkabau yang membawa identitas tari Minang yang berbasis pencak silat ke dalam karya-karya mereka.

Pada kurun waktu 1968 sampai 1978, terjadi gerakan modernisme tari di Indonesia, yang ditandai dengan diselenggarakannya “workshop tari lintas budaya” di TIM oleh Sardono W. Kusumo, yang menjadikan Jakarta sebagai *site of modernism*, yang menjembatani modernitas yang terjadi di tingkat local dan global (Minarti, 2014: 86). Ibarat gayung bersambut, gerakan modernisme tari yang menjadikan

Jakarta sebagai *site of modernism*, telah mengundang seorang pionir tari asal Minangkabau, Huriah Adam (1936-1971), untuk ikut bergabung ke dalam pusaran pergaulan seniman tari di tingkat nasional. Huriah meninggalkan tanah Minang dan merantau ke Jakarta untuk mengembangkan kreativitas individualnya sebagai seorang seniman tari. Di dalam kegiatan workshop, Huriah bertemu dengan sejumlah koreografer lain dari latar budaya tradisi yang berbeda seperti Farida Feisol dan Yulianti Parani (balet/ Barat), Sentot Sudiharto (Jawa), dan I Wayan Diya (Bali). Selama kegiatan workshop berlangsung, Sardono melatih kepekaan gerak, kreativitas, dan ketajaman intuisi kepenarian melalui proses improvisasi (Murgiyanto, 2015: 87).

Dari pertemuan dengan berbagai seniman dari latar budaya yang berbeda, Huriah kemudian melakukan penafsiran ulang (*redefenisi*) terhadap estetika tari Minang. Terkait dengan penampilan Huriah Adam selama workshop, Sardono W. Kusumo mengemukakan sebagai berikut:

Adam was able to reflect on and revitalise her own dance tradition. From her I learnt about the way a Minangkabau woman [can] express her struggle and personality through movement, an expression I never saw in Javanese dance, where women have to perform [to an] ideal type, [not themselves]. (Murgiyanto, 1991: 348)

Pencak silat menjadi medium ungkap yang mendukung visi kebebasan Huriah Adam sebagai seorang seniman tari. Huriah Adam kemudian mengubah orientasi tari Minang dari gaya Melayu, dan menemukan esensi tari Minangkabau dari tradisi pencak silat. Selama tahun-tahun kreatifnya di Jakarta di awal 1970an, Huriah Adam membuat tari teatrikal dengan *selected and rephrased traditional movement to serve her individual expression* (Murgiyanto, 1991:277). Beberapa karyanya yang masih dikenal hingga hari ini adalah *Barabah*, *Sepasang Api Jatuh Cinta*, dan *Malin Kundang*. Huriah telah meletakkan landasan yang kuat bagi penari-penari dan koreografer Minang selanjutnya untuk mengembangkan estetika tari Minang di ranah tari kontemporer.

Selepas Huriah Adam, koreografer asal Minangkabau berikutnya Gusmiati Suid (1942-2001) yang juga merupakan murid Huriah Adam, meneruskan langkah pembaharuan yang telah dirintis oleh sang guru, dengan mengangkat identitas tari Minang gaya pencak silat ke pentas tari dunia. Tahun 1987, Gusmiati Suid untuk pertama kalinya tampil di pentas tari internasional, pada Festival dan Seminar Teater Internasional Padatik di Calcutta India. Penampilan Gusmiati pada saat itu mendapat pujian dari sejumlah kritikus tari dunia, salah satunya dari Richard Emmert seorang etnomusikolog Amerika, yang memuji penampilan Gusmiati karena memperlihatkan seni budaya Minangkabau yang dinilai brilian, sebagaimana dikutip dari Sal Murgiyanto (1991: 300) berikut:

“When one heart about Indonesian performance, only Balinese and Javanese performances are mentioned. The traditional and contemporary performances of randai (by Gusmiati) showed the brilliance of the arts of Minangkabau culture. The troupe was excellent, well trained in the traditional but also with a creative ability in tegards to the contemporary.

Gusmiati Suid telah membuka mata dunia terhadap keunikan tradisi tari Minang. Bersama kelompok tarinya *Gumarang Sakti Dance Company*, Gusmiati berhasil memperkenalkan tari kontemporer yang berakar dari tradisi Minangkabau ke festival-festival tari bergengsi di berbagai forum tari dalam dan luar negeri. Tahun 1991, atas prestasi dan pencapaian estetik yang diraihny dalam pameran kebudayaan Indonesia di Amerika (KIAS) yang diselenggarakan di New York, Gusmiati Suid dianugerahi penghargaan bergengsi *The Bessie Award* dari *New York Dance and Performance Award*. Tahun 1994, karya-karya Gusmiati Suid bahkan digandengkan dengan seniman tari dunia Pina Bausch dan kelompok legendaris *Isadora Duncan Dance Ensemble* pada peringatan 100 tahun lahirnya tari modern sebagai satu-satunya perwakilan dari Asia, *100 Jahre Moderner Tanz Internationales Festival NRW* di Jerman.

Diluar pencapaian mereka, Huriah Adam dan Gusmiati Suid, adalah dua tokoh pembaharu tari Minang yang mendobrak konvensi tari pada masyarakat Minang yang sebelumnya dikenal sebagai permainan laki-laki. Mereka meninggalkan tanah

asal dan merantau ke Jakarta untuk menemukan kebebasan berkeaktivitas. Huriyah Adam dan Gusmiati Suid adalah tokoh modernisme tari di Indonesia, yang memiliki kesamaan dengan tokoh tari modern Amerika seperti Martha Graham atau Doris Humphrey. Mereka sama-sama memperjuangkan semangat kebebasan (*freedom*) dan kreativitas individual. Karena itu, Huriyah Adam dan Gusmiati Suid juga dikenal sebagai *cultural travelers*, yang melakukan perjalanan (*travel*) dan bersentuhan (*contact*) dengan budaya luar, tidak saja dalam artian berpindah secara spasial (Minang ke Jakarta (Helly Minarti, 2014)).

Sampai hari ini, peta tari kontemporer Indonesia tidak pernah sepi dari kontestasi koreografer asal Minangkabau dengan identitas tari Minang berbasis pencak silat yang membedakan karya mereka dari koreografer lainnya. Beberapa koreografer Minangkabau yang meneruskan tradisi itu adalah Tom Ibnur, Boi G. Sakti, Ery Mefri, Hartati, Jefriandi Usman, dan Ali Sukri.

B. TRADISI KETUBUHAN ERY MEFRI DAN HARTATI

1. Ery Mefri dan Tradisi yang Menubuh

Tradisi itu darah yang tidak bisa diubah, itu nafasnya. Karena bagaimana pun kebiasaan dan tradisi yang ada di lingkungan akan terbawa. Kita kan lahir dengan tradisi itu sendiri. Kita tidak akan bisa lepas dari tradisi

(wawancara Ery Mefri, Yogyakarta, 24 Mei 2016)

Ery Mefri adalah seorang pionir tari kontemporer di Sumatera Barat. Ia keluar dari kecenderungan koreografer Minangkabau yang *Jakarta sentris*²⁵ dan menolak pandangan yang menyatakan, “jika ingin sukses maka tinggalkan kampung halaman,” dengan kata lain pergi *merantau* yang menjadi adat bagi laki-laki Minangkabau dalam masyarakatnya yang matrilineal.²⁶ Sebagai bentuk

²⁵ Semenjak Huriyah Adam mengawali kontestasi koreografer asal Minangkabau di Jakarta pada tahun 1968, yang menjadi pusat modernisme tari di Indonesia pada masa itu, sejumlah koreografer Minangkabau lainnya mengikuti jejak Huriyah Adam seperti yang dilakukan oleh Gusmiati Suid, Deddy Luthan, Tom Ibnur, Boi G. Sakti, Hartati, Jefriandi Usman, dll.

²⁶ Mengenai tradisi merantau pada masyarakat Minangkabau dapat dilihat dalam Mochtar Naim, *Merantau Pola Migrasi Suku Minangkabau*, Cetakan Kedua (Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1988).

penolakannya, Ery Mefri merintis mengembangkan tari kontemporer di kota Padang Sumatera Barat, dengan mendirikan sanggar tari *Nan Jombang* di tahun 1983. Ery Mefri juga menyelenggarakan sejumlah festival tari, mendirikan studio tari modern, dan mengembangkan wacana kesenian di Sumatera Barat.²⁷

Pada awalnya karya-karya Ery Mefri menuai banyak kritik di Sumatera Barat. Selama hampir dua dekade (1980-1990an), ia seringkali dihujat dan dianggap sebagai perusak tradisi Minangkabau karena keberaniannya mempergelarkan hal-hal yang dianggap tabu ke atas panggung pertunjukan. Karya-karyanya berbuah hujatan dari berbagai kalangan yang menganggap Ery Mefri telah melanggar norma kesopanan pada masyarakat Minangkabau.²⁸ Penolakan tersebut disebabkan antara lain oleh terbatasnya wacana kritis terhadap karya-karya Ery Mefri, serta keterbatasan penonton dalam memahami karya-karya kontemporerinya.²⁹ Ery Mefri juga cenderung dikucilkan karena karya-karyanya yang berakar dari tradisi pencak silat yang berasal dari pedalaman Minangkabau, dianggap tidak populer di kalangan masyarakat pesisir di kota Padang yang pada umumnya berorientasi pada kesenian Melayu.³⁰ Berbeda dengan Sofyani Yusaf dan Darwis Loyang yang begitu dikenal di kota Padang sebagai koreografer tari Melayu, Ery Mefri dengan tari pencak silatnya tidak mendapat apresiasi yang layak di daerahnya sendiri. Namun

²⁷ Ery Mefri dapat dikatakan sebagai seniman terdepan di Sumatera Barat saat ini yang memiliki kepedulian untuk mengangkat kesenian Minangkabau. Ery Mefri mendirikan studio tari modern sekaligus tempat tinggalnya yang diberi nama *Ladang Tari Nan Jombang* sebagai pusat kreativitasnya yang terus bertumbuh. Semenjak tahun 2012, Ery Mefri menyelenggarakan sejumlah kegiatan kesenian di *Ladang Tari Nan Jombang* dengan mengundang seniman-seniman tradisi untuk tampil dalam festival seni bulanan yang diberi nama *Festival Tanggal 3*, membuka ruang bagi seniman-seniman muda dengan menggelar *Kaba Festival*, menyelenggarakan diskusi bulanan, dan menjadikan Ladang Nan Jombang sebagai *venue* Festival Padang Bagalanggan (2014).

²⁸ Keberanian Ery Mefri berhadapan secara frontal dengan sistem nilai tradisi Minangkabau ia tunjukkan dengan mempergelarkan karya-karya kontemporerinya yang menampilkan penari laki-laki dan perempuan yang berpelukan, berpakaian ketat dan minim sehingga menampilkan lekuk badan penari. Dalam Fuji Astuti, *Perempuan dalam Seni Pertunjukan Minangkabau* (Kalika: Yogyakarta, 2004), 158-168.

²⁹ Dalam Fuji Astuti, *Perempuan dalam Seni Pertunjukan Minangkabau* (Yogyakarta: Kalika, 2004), 160. Sal Murgiyanto juga mengemukakan hal yang sama yang menurutnya disebabkan oleh tidak adanya empat pilar penyangga yang diperlukan untuk tumbuh dan berkembangnya seni pertunjukan, yaitu: (1) seniman pelaku dan pencipta yang kreatif dan berkualitas; (2) penikmat yang apresiatif; (3) pakar atau kritikus seni pertunjukan yang berpengalaman; dan (4) presenter dan produser yang berorientasi kepada mutu dan nilai estetis serta kehidupan. Sal Murgiyanto, "Membaca Festival, Menyimak IIMF 2014" dalam *Kritik Pertunjukan dan Pengalaman Keindahan* (Jakarta: PascaiKJ dan Komunitas Senrepita, 2016), 244.

³⁰ Mulyadi KS membahas dengan cukup detail perkembangan tari Melayu di kota Padang dari perspektif sejarah. Mulyadi KS, 1994.

semenjak awal 2000an, Ery Mefri mengubah konsep karyanya dengan mengadopsi pertunjukan randai yang teatral dengan ciri khas celana *galembong* dan pola gerak melingkar. Tanpa diduga karya-karyanya kemudian diapresiasi secara luas dan menuai pujian di berbagai festival tari dunia.³¹

Tahun 2012, Ery Mefri bersama kelompoknya *Nan Jombang*, diundang oleh *Asia Society* dalam program *Creative Voices of Muslim Asia* sebagai salah satu *dance company* yang kemunculannya dianggap paling mengejutkan di Indonesia serta pencapaian artistik yang berhasil memadukan tradisi pencak silat Minangkabau, tari, dan perkusi ke dalam ekspresi kontemporer.³² Dalam pertunjukan yang diberi nama *Centre Stage Tour* di Centre Stage US, Ery Mefri menampilkan karyanya *Rantau Berbisik* yang menurut Sarah Kaufman, seorang kritikus tari yang mengulas pementasan Ery Mefri di *Washington Post*, dianggap sebagai tontonan teater yang memukau, sebuah pertunjukan melankolis yang berangkat dari tradisi suku Minangkabau yang matrilineal.³³

³¹ Beberapa pementasan internasional yang pernah diikuti Ery Mefri bersama Nan Jombang, antara lain: *Tarian Malam* di Esplanade Singapore (2009) dan *Brisbane Power House* (2010), *Rantau Berbisik* dalam pentas keliling Australia (2010), *Festival Asia Pasific di Berlin* (2011), dan pentas keliling Amerika bersama *Centre Stage* (2012), serta *Sarikaik* pada ChangMu International Dance Festival (2010), dan *Sang Hawa* yang ditampilkan pada TPAM di Jepang (2016).

³² <http://asiasociety.org/new-york/events/nan-jombang-dance-company>. Diunduh 2 Agustus 2016.

³³ Sarah Kaufman, "Nan Jombang brings Indonesian dance to U.S" dalam *The Washington Post*, 23 September 2012. *Rantau berbisik draws on the melancholy notes of the Minangkabau's matrilineal tradition. With property transferring to the women, the men must leave home and strike out on their own; many do not return. We see the physical longing and anguish of this in one man's solo display on a small wooden table. Slowly, as if moving though honey, he unfolded and upended his body in a feat of acrobatics that was never showy, but rather conveyed a heavy heart and pent-up feeling.*

Sebagai permainan laki-laki, semua kesenian ini dimainkan oleh Ery Mefri yang juga terlahir di tengah keluarga seniman. Ery Mefri lahir di Saniang Baka, sebuah nagari tua yang terletak di pinggir danau Singkarak, Kabupaten Solok, Sumatera Barat. Ayahnya Manti Jo Sutan adalah seorang seniman tradisi terkemuka dari Saniang Baka, sementara ibunya seorang pengrajin benang emas. Semenjak kecil Ery Mefri selalu mendampingi kedua orangtuanya dalam berkesenian dan ia seringkali tertidur di pangkuan mereka. Di saat ayahnya latihan atau menampilkan silat, randai, dan tari, ia selalu duduk menyimak dan mendengar. Telinganya terlatih mendengar dendang dan pukulan gendang, sementara matanya terus mengamati tubuh ayahnya dalam berandai, bersilat, dan menari. Begitu pula di saat ibunya berdendang dan bertenun, ia selalu mendampingi sampai tertidur pulas. Pada umur enam tahun Ery Mefri langsung bisa menari dan bertenun meskipun tidak pernah belajar secara langsung. Pengalaman ketubuhan menyimak, menyaksikan, mendengar, merasakan dan mengalami kesenian tradisi bersama kedua orang tuanya selama bertahun-tahun telah mengasah kepekaannya sebagai seorang seniman.

Di masa kecil inilah Ery Mefri mengenal dan mengalami langsung ragam kesenian tradisional Minangkabau yang ada di kampungnya, seperti *randai*, *silat*, tari *Tan Benten*, dan tari Piring. Setiap tarian memiliki kekhasannya gerakan serta maknanya masing-masing. Tari *Tan Bentan* adalah jenis tari yang bercerita dengan kisah yang diambil dari *kaba Cinduo Mato* yang mengisahkan perebutan Puti Bungsu oleh Imbang Jayo dan Cindua Mato. Kisah inilah yang kemudian disampaikan melalui nyanyian (dendang) oleh seorang pemusik sambil memainkan *adok*, sejenis alat musik pukul, dan ditarikan oleh beberapa penari laki-laki dengan gerakan yang terpusat pada tangan dan kaki yang melangkah dan merentak. Meskipun ada peran perempuan tetapi dimainkan oleh *bujang gadih*, laki-laki yang berdandan seperti perempuan. Ada lima babak cerita yang dipertunjukkan, yakni: *pado-pado*, *dendang-dendangan*, *adau-adau*, *din-din*, dan *jundai*, yang ditarikan dengan gerakan yang menggambarkan masing-masing cerita.

Sementara itu tari ilau adalah jenis tari randai yang dimainkan secara melingkar oleh lebih dari empat orang penari laki-laki yang mengelilingi alat music *adok* yang diletakkan di tengah *sasaran* (arena pertunjukan), sambil memainkan gerakan silat dan mendendangkan ratapan. Randai sendiri adalah kesenian rakyat yang pada mulanya berbentuk tari dengan langkah dan gerak seperti pencak sehingga disebut juga tari randai. Namun randai kemudian berkembang menjadi teater rakyat yang memiliki tiga unsur esensial, yaitu: tari (*galombang*), dandang (*gurindam*), dan cerita (*kaba*). Adapun tari piring adalah tari perintang yang biasanya ditarikan secara berpasangan atau berkelompok dengan menggunakan piring-piring porselen yang mengeluarkan bunyi nyaring dari jentikan cincin dari jari-jari penari. Gerakan pada tari piring terpusat pada gerakan tangan dan langkah kaki yang bersifat atraktif dan mimetif seperti gerakan petani menanam padi (*batanam*), membersihkan tanaman padi (*basiang*), memotong padi (*manyabik*), gadis yang tengah menyisir rambut atau berbedak, gerak tupai bermain (*tupai bagaluik*), atau kupu-kupu terbang (*ramo-ramo tabang*).

Sebagai pelaku kesenian tradisi, Ery Mefri mengamati, berlatih, dan memainkan semua ragam kesenian tersebut. Tubuhnya tidak saja terlatih dalam menari dan bermain silat, tetapi ia juga piawai dalam memainkan alat musik, serta berteater. Ia adalah gambaran seniman tradisi yang otentik, yang tidak saja mampu memainkan kesenian tradisi dalam berbagai peran tetapi juga memahami filosofi di balik itu semua. Kemampuan silat misalnya, tidak saja melatih tubuhnya untuk selalu awas dan cermat dalam bersikap tetapi juga mengajarnya tentang kearifan dan kewaspadaan menghadapi hidup dengan akal sehat sebagaimana sering diajarkan dalam pandangan hidup orang Minangkabau, *alam takambang jadi guru*, yang mengajarnya untuk selalu belajar dari lingkungan sekitar.

Apapun yang dilihat, diamati, dan dirasakan, dan dilakukan, dapat menjadi inspirasi dalam berkesenian dan dalam menciptakan karya-karya. Faktor lingkungan adat dan pengalamannya yang intim dengan tradisi menjadi pijakan Ery Mefri dalam menciptakan karya-karya kontempornya. Dalam setiap karyanya, tradisi menjadi ruh atau nafasnya dalam berkarya, tradisi telah membentuk ketubuhan dan kesadarannya sebagai seorang seniman yang memiliki kecerdasan dan kepekaan dalam berkarya.

Di masa remaja, Ery Mefri pernah merantau ke Jakarta, sebuah perjalanan hidup dan juga petualangan pengalaman (Graves (2007), yang lazim dilakukan oleh laki-laki di Minangkabau. Mochtar Naim dalam bukunya *Merantau* (1984), mengemukakan bahwa orang Minangkabau termasuk kelompok suku bangsa yang paling banyak bergerak. Kebiasaan merantau yang dilakukan oleh orang Minangkabau telah dilakukan sejak lama, sebuah tradisi yang melembaga secara kultural. Seorang laki-laki yang telah akil baligh di Minangkabau dianjurkan untuk pergi merantau mencari pengalaman dan penghidupannya sendiri agar kelak ia menjadi orang yang berguna. Sebagai bekal untuk merantau mereka diajarkan pengetahuan agama, adat istiadat, dan *silat*. *Silat* disini bukan saja mengandung arti ilmu bela diri tetapi bagaimana kearifan menjalani hidup. Pada saat merantau inilah Ery Mefri pernah bekerja sebagai tukang cuci piring di rumah makan Padang serta berjualan di kaki lima. Pengalaman yang kemudian menjadi inspirasi dalam salah satu karyanya, *Rantau Berbisik*.

Di studio tari modern yang ia dirikan, Ery Mefri menerapkan prinsip berkesenian yang ia serap dari pengalamannya sekian lama berinteraksi secara intens dengan tradisi dan budaya Minangkabau. Ia melihat seorang seniman mestilah bersikap seperti seorang seniman tradisi yang selalu total dalam berkesenian. Sikap tersebut ia pelajari dari pengamatan dan pengalamannya sendiri sebagai seorang seniman tradisi yang memiliki kemampuan baik sebagai penari, pemusik, dan pemain teater. Kemampuan tersebut lahir dari proses latihan selama bertahun-tahun. Oleh sebab itu, proses bagi Ery Mefri menjadi hal yang terpenting

dalam berkesenian. Ery Mefri menjadikan rumahnya, sekaligus studio, dan pusat berkesenian. Di tempat tersebut ia tinggal bersama keluarga dan penari-penarinya, yang terdiri dari anak-anak, istri, dan penari yang ia angkat sebagai bagian dari keluarga. Kebersamaan tinggal dalam satu atap membuat hubungannya dengan para penari, dan sesama penari terasa begitu kuat, bagaikan sebuah keluarga. Latihan menjadi bagian dari keseharian mereka karena menurutnya seorang penari dan koreografer harus mencintai, menguasai, dan mengolah tubuhnya sendiri dengan cara latihan terus menerus. Ery mengibaratkan latihan seperti santan yang diremas terus-menerus sehingga menghasilkan minyak, setelah menjadi minyak diperas kembali hingga menjadi api. Dalam proses latihan, Ery Mefri membimbing langsung penarinya hingga mereka mampu menghasilkan gerakan yang tidak saja menghadirkan tubuh tetapi sekaligus ruh.

Sementara itu, ia juga mendatangkan atau mendatangi seniman-seniman tradisi di Minangkabau untuk melatih penari-penarinya dalam menguasai kemampuan pencak silat, randai, bermain musik, berdendang, serta pengetahuan tentang budaya Minangkabau. Di sisi lain, Ery Mefri juga mengenalkan penarinya dengan konsep tari modern yang dilakukan melalui kolaborasi dan gelaran workshop bersama seniman-seniman dalam dan luar negeri. Tradisi dan modernitas menyatu di *Ladang Tari Nan Jombang*, dimana terdapat dua ruang pertunjukan, sebuah mini teater sebagai panggung prosenium pertunjukan modern dan sebuah arena pertunjukan terbuka yang mengadopsi konsep sasaran pada pertunjukan tradisional Minangkabau.

Dalam sebuah perjalanan menelusuri akar tradisi pencak silat yang ia warisi, Hartati berkunjung ke pedalaman Minangkabau, menemui seorang tokoh tari tradisi Minangkabau, Mak Yah, di nagari Koto Anau yang terletak di kaki gunung Talang, Sumatera Barat. Pada awalnya, Hartati membayangkan akan diajarkan sejumlah gerak silat sebagai inspirasi gerak dalam penciptaan koreografinya. Namun selama beberapa hari tinggal disana, ia hanya diminta berjalan sehabis subuh di tengah kabut pekat yang menyelimuti nagari kecil yang terletak di kaki gunung Talang tersebut. Kabut yang menutupi pandangan membuatnya sulit untuk mengenali apa yang ada di depan, di belakang ataupun disamping. Dalam situasi tersebut, ia diminta untuk menjaga kewaspadaan dan kepekaan terhadap segala kemungkinan yang bakal terjadi. Itulah esensi dari silat. (Wawancara Hartati, Jakarta 2015)

Bagi Hartati, tradisi itu harus dimaknai secara roh dan spiritnya, jadi bukan perkara bentuk geraknya. Kesadaran tersebut diperoleh Hartati dari pengalamannya mempelajari tari Minangkabau bersama tokoh tari tradisi dan khususnya gurunya, Gusmiati Suid. Hartati mewarisi tradisi Minangkabau dalam dua ruang sekaligus. Pertama di tengah masyarakat Minangkabau, dimana secara intens ia mulai belajar menari ketika menempuh pendidikan formal di lembaga pendidikan seni Sekolah Menengah Kerawitan Indonesia (SMKI) di kota Padang dan Akademi Seni Kerawitan Indonesia (ASKI) di kota Padangpanjang. Tahun 1982, ia merantau ke Jakarta dan menjadi penari Gusmiati Suid di *Gumarang Sakti Dance Company*. Selama delapan belas tahun, Hartati menari bersama gurunya ke berbagai belahan dunia, membawakan karya-karya Gusmiati Suid yang kental dengan pengaruh pencak silat dan tradisi pertunjukan Minangkabau. Gusmiati Suid menjadi guru yang paling berpengaruh dalam perjalanan karir Hartati.

Di saat bersamaan, Hartati melanjutkan studinya di bidang tari ke Institut Kesenian Jakarta (IKJ), yang membuka ruang lain baginya untuk menari bersama beberapa koreografer terkemuka Indonesia lainnya seperti Sardono W Kusumo, Dedi Luthan, Tom Ibnur, Retno Maruti, Wiwik Sipala, Sentot S, Farida Utoyo, Yulianti Parani dan Boi G Sakti. Penjelajahan Hartati berlanjut di berbagai forum dan workshop International yang diikutinya. Ia pernah mengikuti *Asia Pasific Performance Exchange Program (APPEX)* di UCLA (1996), *Asia Pacific Europe Foundation* di Beijing Cina (2007), *Grand Visiting Artist* dari *Asia Culture Council*

(ACC) di New York selama lima bulan (2000), *Five Pieces New Dance in Indonesia* di National Museum Singapore, *Brisbane Festival, Indonesian Dance Festival* (2012).

Hartati juga berkecimpung di ranah pertunjukan urban dengan menjadi koreografer Pertunjukan Musikal *Laskar Pelangi* (2010), koreografer dalam pertunjukan *masterpiece* Erwin Gutawa, mendirikan komunitas Swarnadwipa (2011), aktif sebagai pegiat tari di Dewan Kesenian Jakarta, serta menggagas *Jakarta Dance Carnival* yang diselenggarakan semenjak tahun 2015. Dengan semua penjelajahannya, Ilham Khoiri menyebut Hartati sebagai seorang koreografer yang tak lelah melakukan proses pencarian diri baik sebagai perempuan, kaitannya dengan budaya Minangkabau, dan posisinya sebagai warga Indonesia di pergaulan global.¹⁰ Rekam jejak Hartati di dunia tari ia tunjukkan dengan karya-karyanya yang ditampilkan di sejumlah festival tari dalam dan luar negeri.¹¹ Dengan segudang pengalaman yang lintas kultural, Hartati menjadi koreografer yang terbuka terhadap perubahan dan kebaruan. Ilham Khoiri (2011) menyebut Hartati sebagai seorang koreografer yang tak lelah melakukan proses pencarian diri baik sebagai perempuan, kaitannya dengan budaya Minangkabau, dan posisinya sebagai warga Indonesia di pergaulan global (Khoiri, 2011). Meski demikian, tradisi Minang begitu kuat mengakar dalam dirinya, sebagaimana diungkap Hartati sebagai berikut:

Tubuh saya adalah tubuh Minang. Tanpa saya katakan bahwa karya-karya saya berangkat dari Minang, orang akan merasakannya. Sebaliknya, walaupun saya mencoba membuat suatu karya yang tidak bicara tentang Minang atau tidak melibatkan gerak tari tradisi Minang, akan ada hal-hal kecil yang tetap memperlihatkannya (Utara dan Sal Murgiyanto, 2015).

Selama bergabung sebagai penari Gusmiati Suid di Gumarang Sakti, Hartati belajar banyak pengetahuan tentang tari dan budaya Minangkabau dan juga praktik koreografi yang dikembangkan oleh Gusmiati Suid, khususnya pemahaman tentang silat. Dalam wawancara, Hartati menjelaskan bahwa Gusmiati Suid ketika bicara silat bukan bicara bentuk. Begitu pula ketika ia belajar silat bersama Mak Yah di Koto Anau, yang menjelaskan bahwa yang dipelajari adalah pengetahuannya dan Hartati diminta untuk menafsirkan sebagai seorang penari.

Artinya silat minang itu menurutnya bukanlah persoalan gerak. Orang berada di sasaran silat bukan untuk bisa pintar silat. Silat bagi Hartati adalah sebuah metoda pembelajaran tentang hidup, bagaimana hubungannya dengan alam, manusia, dan hubungannya dengan lingkungannya. Menanamkan kepekaan bukan secara lisan tetapi lewat praktik ketubuhan. Silat membuat penari paham dengan tubuhnya, bagaimana ia beradaptasi dengan lingkungan sekitarnya, dengan ruang apapun itu. Dalam praktik di panggung misalnya, penari menurutnya dapat berjejaring dengan tubuh-tubuh lainnya jika ia paham dengan tubuhnya sendiri dan dapat mensiasatinya. Maka gerak menurutnya bukan lahir dari sesuatu yang dipaksakan, juga kemampuan teknisnya, dia harus tau gerak itu miliknya. Itu yang dimaksud dengan paham tubuh. Kewaspadaan dalam silat mengajarkan hal tersebut dan membentuk kepekaan tubuh sehingga ia dapat mengukur kemampuan tubuhnya sendiri. Disamping itu, kewaspadaan dalam silat juga mengajarkan bagaimana tubuh-tubuh penari dapat bersinergi satu sama lain, dan biasanya penari yg punya dasar silat akan punya kemampuan yang lebih.

Lebih jauh Hartati menjelaskan bahwa esensi silek adalah kewaspadaan dan kepekaan. Gerak menjadi tidak penting. Selain kita menuangkan gagasan, kita memberi identitas. Di silat itu tidak ada keseimbangan karena kalau seimbang artinya mati. Karena itu gerak atau langkahnya menjadi sulit ditebak, tidak ke kiri atau ke kanan.

¹⁰ Ilham Khoiri, "Catatan Tentang Koreografer Hartati", Kompas 9 Januari, 2011.

¹¹ Diantara karya-karya Hartati yang telah dipergelarkan, seperti *Ritus Diri* pada Art Summit (2004), *In (Side) Sarong* di *Five Pieces New Dance di Singapura* (2007), *Dua Kutup* di Festival Salihara (2008), *In/Out* di *Brisbane Power House* (2009), dan *Serpihan Jejak Tubuh* di *Indonesian Dance Festival* (2012), dan *Wajah* di Padang Bagalanggang (2013).¹¹

Tantangannya adalah bagaimana dalam menuangkan gagasan, kita memberi identitas. Dengan menggunakan penari-penari yang bukan Minang, karya yang dilahirkan menjadi berbeda karena penari bagaimanapun juga turut mengisi dalam kelahiran gerak. Di sisi lain, Hartati juga tidak menekankan penarinya untuk menjadi Minang tetapi yang penting adalah bagaimana penari melahirkan motivasi dalam bergerak.

D. GAGASAN KOREOGRAFI ERY MEFRI DAN HARTATI

Perjalanan Ery Mefri dan Hartati membawa tradisi tari Minangkabau ke dalam tari kontemporer, menunjukkan adanya proses negosiasi yang dilakukan yang ditandai dengan adanya kompromi dalam praktik koreografi yang memadukan pengaruh tradisi dari masa silam dengan kebaruan masa kini. Negosiasi sendiri didefinisikan sebagai sebuah proses tawar-menawar untuk mencapai kesepakatan³⁴ atau sebuah tindakan atau proses kompromi.³⁵ Dalam tulisan ini, negosiasi diartikan sebagai sebuah proses kompromi yang menjadikan tubuh sebagai ruang-antara/ medium yang mempertemukan banyak hal, seperti masa lalu/ hari ini, tradisi/modernitas, lokal/global, Timur/Barat.

Negosiasi yang dilakukan oleh Ery Mefri dan Hartati dalam hal ini menjadi bahasan yang menarik karena kedua koreografer menciptakan konstruksi baru ketubuhan yang memadukan nilai-nilai tradisi Minangkabau yang mereka warisi dengan kebaruan gagasan dari penjelajahan mereka bertemu, berdialog, dan berkolaborasi dengan para seniman dari tradisi yang berbeda. Proses negosiasi tersebut selalu diwarnai oleh ketegangan dan tarik menarik diantara berbagai unsur yang mempengaruhi sehingga melahirkan praktik ketubuhan yang selalu baru dan aktual.

1. *Rantau Berbisik: Melankolisme Tubuh Minangkabau*

³⁴ Dalam Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI) daring, <http://kbbi.kemendikbud.go.id>.

³⁵ Dalam *Merriem Webster Dictionary*, kata negosiasi didefinisikan sebagai the action or process of negotiating or being negotiates, sementara negotiating sendiri diartikan sebagai *to deal with, to arrange for or bring about through compromise*. Lihat di <https://www.merriam-webster.com/dictionary/negotiating>

Sayup-sayup terdengar suara perempuan bersenandung lirih ditingkahi bunyi piring-piring dan gelas yang dipukul ritmis, menciptakan suasana pertunjukan yang murung dan sendu. Sesosok tubuh laki-laki berbadan kecil namun tegas, tampak berdiri terbalik di atas sebuah meja, tanpa baju dan hanya memakai celana panjang merah berpotongan longgar. Ia tiba-tiba melompat dalam gerakan akrobatik dan mendarat ringan di lantai, berjalan pelan dan melompat lagi dengan anggun ke atas meja tadi. Di atas meja, tubuhnya bergerak lambat diikuti beberapa kali sentakan dengan intensitas yang terjaga, seakan tengah menuturkan kesedihan. Sementara itu, dibelakang laki-laki tadi terlihat semacam rak piring dan gelas dengan tiga orang penari yang terus menerus memukul gelas dan piring secara ritmis. Suasana yang semula murung berubah dinamis ketika laki-laki tadi memukul meja berulang kali dengan tempo yang semakin cepat, diikuti oleh dua penari perempuan yang bergerak sambil memainkan dua piring porselen yang mengeluarkan suara nyaring. Mereka dengan cekatan memutar piring-piring tadi di kedua belah tangan dalam tempo cepat sambil terus berpindah tempat. Keempat penari kemudian bergerak bersama dan menciptakan music dari suara pukulan meja, tangan dan kaki yang ditepuk, serta pukulan berirama pada celana. Sebuah atraksi permainan gerak dan bunyi yang memukau.

(Roza Muliati, Catatan lapangan, Jakarta, 14 September 2015)

Adegan awal tersebut menggambarkan keunikan praktik ketubuhan dalam koreografi Ery Mefri, *Rantau Berbisik* yang menggabungkan unsur tari dan musik ke dalam sebuah pertunjukan teatrical. *Rantau berbisik*, menurut Ery Mefri, menceritakan tentang budaya Merantau yang mentradisi secara turun-temurun bagi masyarakat Minangkabau, sebagaimana dituturkan dalam pepatah Minangkabau berikut:

*Karantau matang di hulu
Babuah babungo balun
Marantau bujang dahulu
Di rumah baguno balun*

*Kerantan matang di hulu
Berbuah berbunga belum
Merantau bujang dahulu
Di rumah berguna belum*

Merantau dilakukan oleh laki-laki di Minangkabau sebagai bagian dari perjalanan menemukan kematangan dalam hidup. Di rantau mereka bertahan hidup, diantaranya dengan berjualan nasi Padang, sebuah kerja keras, perjalanan budaya, sekaligus strategi beradaptasi (wawancara Ery Mefri, Padang, 17 November 2016).

Di bagian awal, penari utama (Rio Mefri) membuka kisah tersebut dengan sangat mengesankan. Dengan teknik silat yang sangat baik, ia berhasil menyampaikan kesedihan dan kerinduan laki-laki Minangkabau di perantauan yang tinggal jauh dari kampung halaman dan keluarganya melalui momen spiritual yang diciptakan di atas meja sebuah rumah makan Padang. Gerak yang mengalir lambat dengan beberapa kali sentakan tubuh yang tertahan, ratapan seorang perempuan melalui nyanyian yang terdengar lirih, serta denting suara gelas dan piring, menciptakan momen spiritual yang personal dan meditative. Sementara itu, dinamisnya permainan pukulan pada meja dan kursi, tangan, kaki, dan celana *galembong* yang dipakai penari lainnya (Intan Mefri, Ririn Mefri, dan Gitra Miranda), seperti hendak menyampaikan ketegaran hidup dan kerja keras di perantauan yang digambarkan seperti dalam sebuah rumah makan Padang dimana perantau bekerja keras untuk dapat menyambung hidup dan merintis kesuksesan.

Di bagian berikutnya, seorang perempuan (Angga Djamar) berjalan lambat ke tengah panggung sambil berdendang dengan lirih. Ia kemudian berhenti, diam beberapa saat dan perlahan tubuhnya bergerak turun sambil melakukan sentakan, tangannya membuka lebar dan tubuh berputar berlawanan jarum jam. Di saat perempuan tadi bergerak sendiri, keempat penari lainnya yang berada di sudut kiri depan panggung, memandang ke arahnya dalam posisi diam, sehingga energy seperti mengalir kearah perempuan tadi. Ia terlihat begitu kuat, tenang dan anggun, tetapi seperti menyimpan kesedihan mendalam dari gerak tubuhnya yang rapat dan liat. Sejenak kemudian ia kembali berdendang lirih yang diikuti oleh empat orang penari yang bergerak ke arah perempuan tadi. Adegan ini seperti menggambarkan pergulatan batin seorang ibu dengan anak-anaknya yang terpisah. Sesaat kemudian mereka saling melangkah, mengisi ruang dan berkumpul membentuk pola

melingkar. Dalam formasi lingkaran mereka berdiri dalam posisi *pitunggue* rendah, berputar lambat dengan posisi tubuh menyamping ke dalam, dan melakukan beberapa kali aksentuasi sentakan pada kaki dan tangan. Adegan kemudian beralih ke atraksi tepukan tangan dan pukulan pada celana galembong dengan beberapa variasi tekanan yang berbeda. Semua penari bergerak melingkari meja dan tenggelam dalam keriuhan permainan pukulan pada celana *galembong* dan meja yang saling dipukul bergantian. Bagian berikutnya menampilkan duet antara dua penari utama (Rio Mefri dan Angga Djamar). Kedua penari bergerak lambat, saling memandang, dan saling bertukar tempat, seperti dua orang yang tengah memendam kerinduan yang amat dalam namun berjarak. Dalam diam, keduanya berdiri dalam sikap *pitunggue* yang kokoh, bertumpu pada kekuatan kaki sambil melakukan gerak-gerak yang terukur dan tajam. Dalam keheningan, kedua tubuh penari saling mendekat, dan bergerak saling mengisi, seperti sepasang manusia yang tengah menumpahkan kerinduan yang amat dalam. Dengan teknik dan akting yang sangat baik, kedua penari saling mengimbangi dan mengisi ruang diatas meja yang sempit. Keduanya saling menjaga jarak namun juga saling mendekat, menciptakan suasana yang terasa begitu intim dan melankolis. Bagian ini kembali diselingi dengan atraksi penari yang saling melakukan salto dan jumpalitan di atas meja dengan tubuh yang begitu ringan melayang.

Bagian akhir menampilkan ruang panggung yang mulai kosong. Tiga orang penari perlahan keluar sambil mendorong rak beirisi meja dan kursi, meninggalkan dua penari utama dengan sebuah meja dan kursi. Perempuan tadi melakukan gerak-gerak improvisasi di atas meja dengan teknik tubuh yang tetap terjaga. Rambutnya terurai lepas, menampilkan kesan yang berbeda dari sebelumnya. Sejenak ia tampak lebih ekspresif, kemudian duduk diam diatas kursi yang menghadap ke sisi kiri panggung. Laki-laki tadi perlahan menyusup ke bawah meja, mengangkat meja, dan meninggalkan perempuan yang tetap duduk di tempatnya, tertunduk dalam dan semakin dalam. Lampu pun kemudian padam.

Rantau Berbisik menyajikan pertunjukan yang teatrikal. Ia naratif namun tidak disampaikan dengan cara yang naratif tetapi melalui eksplorasi gerak, music, dan elemen teatrikal yang digarap dengan begitu matang. Gerak, music, dan elemen teatrikal menyatu dalam tubuh-tubuh penari yang menari sama bagusnya dengan bermusik dan berteater. Terinspirasi dari gaya pertunjukan *randai* dan gerakan pencak silat, Ery Mefri menghidupkan kembali tradisi Minangkabau ke dalam praktik ketubuhan kontemporer melalui tubuh-tubuh penari yang tidak sekedar bergerak atraktif dengan teknik pencak silat yang memukau tetapi juga mengalir pelan dan meditatif.

Gambar. 1
Rantau Berbisik
(Dokumentasi Angga Djamar, 14 September 2015)



Dalam *Rantau Berbisik*, Ery Mefri bahkan tidak menggunakan instrument musik sama sekali tetapi ia mengolah bunyi dari permainan pukulan tangan-tangan penari, pukulan pada celana *galembong*, tubuh yang dipukul secara ritmis, atau meja dan kursi yang beralih menjadi instrumen bunyi. Penarinya bermusik dengan

tubuhnya, dengan pakaian, dan dengan tangannya Melalui gerak yang liris dan nyanyian yang bernada ratapan, penonton seakan dibawa ke sebuah dunia yang berbeda, perpaduan dari masa lalu dan masa sekarang yang, yang logis namun juga mistis. Sebuah tafsir baru terhadap tradisi Minangkabau yang secara simbolik tergambar dari pemakaian celana galembong yang tidak lagi identik dengan warna hitam tetapi merah.

2. Wajah #2: Spirit Tradisi dalam Tubuh Urban

Lampu panggung temaram. Terdengar suara bisung memenuhi ruang pertunjukkan. Sesaat kemudian terlihat bayangan siluet tubuh-tubuh penari yang berdiri mematung di bawah sebuah payung lapak berukuran jumbo dengan yang menggantung di tengah panggung. Bunyi tersebut perlahan hilang, menyisakan bayangan keemasan tubuh-tubuh penari dan payung, menciptakan suasana yang benar-benar memukau. Tubuh-tubuh itu kemudian hilir mudik di tengah panggung, terus bergerak mengisi ruang. Melalui gerak-gerak rampak dan kepingan-kepingan gerak yang dilakukan secara berkelompok, duet dan solo, penonton disuguhi sejumlah adegan yang menampilkan potret kehidupan pasar dengan payung-payung lapak sebagai saksi bisu terjadinya pertikaian, persaingan, dan perebutan kekuasaan yang menggambarkan kerasnya kehidupan pasar.

Tari *Wajah* pertama kali ditampilkan di Gedung Kesenian Jakarta, 28 September 2013, dan di *Padang Bagalanggang Minangkabau Performing Arts International Festival* di Padang, 29 Oktober 2013. Tari *wajah* mengangkat potret kehidupan kaum urban Minang dalam konteks budaya merantau, dimana mereka bekerja sebagai penggerak ekonomi menengah ke bawah di kota. Mereka membawa tradisi sendiri tentang konsep demokratisasi religius dan kerukunan, dengan keluarga di jadikan sebagai pendorong utama dalam menaklukkan belantara kota. Tari *wajah* merupakan kepingan kehidupan perantau Minang di tengah lingkungan urban di ibu kota.

Gambar. 2

Wajah

(Dokumentasi Hartati, 28 September 2013)



Wajah menggambarkan kepekaan Hartati terhadap persoalan social yang berkembang di tengah masyarakat urban, seperti yang juga tergambar dalam sejumlah karyanya yang lain, yakni *Ritus Diri* pada Art Summit (2004), *In (Side) Sarong In (Sight) Sarong* pada *Five Pieces New Dance* di Singapura (2007), *Dua Kutup* pada Festival Salihara (2008), *In/Out Hibah Kelola* (2009), *Serpihan Jejak Tubuh* pada Indonesia Dance Festival (2012), dan *Wajah Padang Bagalanggan* (2013). Dalam *Hari Ini* (2007) dan *In (Side) Sarong In (Sight) Sarong* (2007). Hartati membawa mengangkat persoalan social melalui tubuh-tubuh penarinya yang ulet, yang dapat bergerak secara dinamis dalam karakter yang feminim dan juga maskulin. Ia memadukan teknik gerak pencak silat dengan balet, yoga dan juga gaya bebas yang ia angkat dari kehidupan sehari-hari yang membuat koreografinya memiliki kekayaan dalam hal olah gerak. Disisi lain, Hartati mengeksplorasi sejumlah property seperti sarung dan piring-piring menjadi sangat simbolik di dalam karyanya.

Tari Wajah yang berdurasi selama empat puluh lima menit terdiri dari tiga bagian. Bagian pertama, menggambarkan kehidupan di pasar dengan segala

permasalahannya yang digambarkan begitu apik dalam bentuk kepingan-kepingan adegan yang kemudian dibingkai secara keseluruhan. Payung yang dipindah-pindah, obrolan yang tidak jelas, serta teriakan yang menyentak, berhasil mengiring imajinasi penonton untuk ikut membayangkan suasana di pasar yang begitu carut-marut. Semua serba berkelindan dan tumpang tindih. 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), mewujudkannya ke dalam intensitas gerak yang terjaga, tajam, dan dinamis. Bagian kedua memperlihatkan tujuh payung yang mengatup di tengah panggung dengan penari-penari yang bergerak tangkas dalam tempo cepat diiringi musik *soundscape* yang terus menghentak, menciptakan suasana keuletan kehidupan manusia di pasar untuk dapat bertahan hidup. Tubuh-tubuh penari bergerak saling mengintai, menantang, dan selalu dengan sikap penuh kewaspadaan. Gerakan mengalir dari tubuh satu penari ke penari lainnya, menggambarkan energi yang terus hidup dan mengalir di dalam pertunjukan. Tubuh-tubuh penari seperti membentuk jejaring kehidupan di atas panggung. Bagian ketiga menghadirkan suasana yang cenderung meditative, dengan eksplorasi gerak dalam tempo lambat dan dendang yang cenderung melankolis menceritakan kesabaran dan ketabahan hidup perantau yang meninggalkan kampung halaman. Kepiawaian Hartati dalam melahirkan gerak-gerak yang tidak biasa menguatkan suasana kehidupan perantau yang keras namun tidak mengenal menyerah.

Wajah merupakan artikulasi dari pengalaman ketubuhan Hartati sebagai seorang perantau yang menafsirkan kembali tradisi tari Minangkabau di tengah lingkungan urban. Meski mengangkat kisah tentang perantau Minang di tengah lingkungan urban di ib kota, Hartati tidak terjebak untuk menyampaikan dalam eksplorasi gerak-gerak silat yang identic dengan Minang, sebaliknya ia terus mencari ungkapan-ungkapan baru yang memadukan teknik silat dengan balet dan gerak sehari-hari sehingga tubuh-tubuh yang dihadirkan tampil begitu memukau. Hartati

berhasil mendialogkan tradisi Minangkabau dengan tubuh-tubuh urban yang menghasilkan kebaruan koreografi yang dinamis dengan eksplorasi teknik pencak silat dalam warna yang berbeda. Dari enam penarinya, Hartati hanya memakai satu penari dengan latar belakang tradisi Minangkabau, selebihnya penari berasal dari latar ketubuhan Urban dan tradisi yang berbeda. Dialog antara tubuh Minangkabau dan non-Minang di dalam karya ini memberi nuansa yang berbeda terhadap karya Hartati karena tradisi Minangkabau dan urban saling berinteraksi, menghasilkan sebuah performativitas tubuh yang hibrid.

3. Negosiasi dalam Praktik Ketubuhan

Analisis terhadap tari kontemporer Ery Mefri dan Hartati menunjukkan bahwa kedua koreografer menciptakan tari kontemporer dengan memadukan kembali tradisi Minangkabau dengan kebaruan yang mereka serap dari pertemuan mereka dengan tradisi tari modern. Tradisi tari di Minangkabau yang tidak mengenal bentuk yang baku memberi mereka keleluasaan untuk menciptakan gaya koreografi sendiri membaca kembali tradisi dengan cara yang berbeda. Silat sebagai akar ketubuhan menyediakan pengetahuan dan vokabuler gerak yang menjadi dasar bagi Ery Mefri dan Hartati untuk mengembangkan versi tari kontemporer mereka sendiri.

Sebagai koreografer laki-laki di tengah masyarakat Minangkabau, Ery Mefri tidak memiliki keterbatasan untuk menubuhkan kesenian tradisi karena pada hakikatnya semua ragam kesenian tradisi di Minangkabau seperti randai dan silat adalah permainan laki-laki. Ery Mefri tidak saja mengamati pelbagai kesenian tradisi yang berkembang di tengah masyarakatnya tetapi ia adalah juga pelaku kesenian tradisi. Masalahnya muncul ketika Ery Mefri membawa pembaruan dengan mengembangkan wacana tari kontemporer di tengah masyarakat Minangkabau. Sebuah langkah yang memposisikannya untuk berhadapan langsung dengan adat dan tradisi di tengah masyarakatnya sendiri yang cenderung konservatif dan menolak cara pandang baru terhadap tradisi.

Tari kontemporer kemudian menjadi ruang negosiasi bagi Ery Mefri untuk mendialogkan tradisi yang ia warisi dengan semangat pembaruan yang ia serap dari pertemuannya dengan konsep tari modern dan pemikiran-pemikiran progresif lainnya. Tradisi Minangkabau yang telah menubuh ia lahirkan kembali ke dalam bentuk dan spirit yang baru. Ia menciptakan koreografi yang menyerap semua pengaruh kesenian tradisi seperti randai, silat, kaba, dan pepatah-petitih ke dalam ekspresi kontemporer. Dalam *Rantau Berbisik*, Ery Mefri menampilkan semua pengaruh tersebut ke dalam sebuah pertunjukan teatrikal dimana tubuh menjadi narasi, gerak, dan music itu sendiri. Tubuh-tubuh penarinya begitu intens dan piawai dalam bergerak dengan teknik silat yang terlatih, bermusic dengan tubuh sendiri, ataupun menjaga alur dramatik.

Sementara itu, Hartati mengartikulasikan kembali tradisi Minangkabau di tengah ruang urban. Sebagai perempuan, Hartati seperti pendahulunya, Huriah Adam dan Gusmiati Suid, memiliki akses yang terbatas terhadap kesenian tradisi. Mereka bukanlah pelaku kesenian tradisi yang menjadi permainan laki-laki. Mereka mengadopsi tradisi dengan cara mereka masing-masing. Bagi Hartati tradisi bukanlah perkara bentuk, tetapi spirit dan roh yang melatarbelakangi penciptaan karyanya. Silat baginya adalah pengetahuan yang mengajarkan bagaimana mensiasati hidup dengan penuh kesadaran dan kewaspadaan. Kesadaran itu yang

kemudian muncul di dalam karya-karyanya. Pengalaman sebagai penari Gusmiati Suid nyaris dua decade lamanya bagaimanapun telah membentuk ketubuhannya. Meski begitu, Hartati memiliki kepekaan terhadap berbagai pengaruh lainnya yang ia peroleh dari pergaulannya dengan tokoh-tokoh tari dari berbagai latar belakang tradisi yang berbeda, serta pertemuannya dengan wacana tari modern. Hal tersebut membuat karya Hartati menjadi berbeda dari pendahulunya.

Hartati tidak saja menegosiasikan gagasannya tentang tradisi tari Miangkabau di lingkungan urban, tetapi juga bernegosiasi dengan tubuh-tubuh penari yang non-Minang, dengan latar belakang tradisi ketubuhan yang berbeda-beda. Dalam tari *Wajah*, Hartati melahirkan silat melalui pelahiran gerak yang tajam, dinamis dan penuh kewaspadaan. Silat mewujudkan ke dalam kebaruan olah gerak yang unik dan berbeda. Setiap gerakan penari membawa spirit silat yang penuh siasat dan kewaspadaan, yang membentuk kesadaran penari dalam bergerak, berinteraksi, dan berjejaring dengan sesama penari lainnya. Dalam proses penciptaan karya, terjadi negosiasi antara koreografer dan penari yang turut mengisi pelahiran gerak melalui kepekaan tubuh masing-masing. Pada akhirnya, wajah Minang yang dilahirkan oleh Hartati adalah Minang yang berbeda, yang terus bernegosiasi dengan praktik ketubuhan di ruang urban. Performativitas dan praktik ketubuhan Ery Mefri dan Hartati menunjukkan bahwa koreografer asal Minangkabau selalu melakukan penafsiran baru terhadap tradisi tari Minangkabau selalu ditafsirkan kembali ke dalam bentuk-bentuk baru sebagai hasil dari proses negosiasi tubuh yang berlangsung terus menerus.

4. Perantauan Tubuh dan Gagasan

Ery Mefri dalam *Rantau Berbisik* dan Hartati dalam *Wajah*, mengangkat tema yang hampir sama, yakni tentang budaya merantau pada masyarakat Minangkabau. Taufik Abdullah, sebagaimana dikutip dalam Jeffrey Hadler (2010) mengemukakan bahwa merantau adalah irama hidup orang Minangkabau. Merantau sendiri menurut Mochtar Naim dalam bukunya *Merantau* (1984), menunjukkan bahwa

orang Minangkabau termasuk kelompok suku bangsa yang paling banyak bergerak. Kebiasaan merantau yang dilakukan oleh orang Minangkabau telah dilakukan sejak lama, sebuah tradisi yang melembaga secara kultural. Adat Minangkabau mendorong laki-laki untuk pergi merantau, sebuah petualangan petualangan pengalaman dan geografis dimana ketika laki-laki yang memutuskan mengunjungi *rantau* artinya secara sadar ia memutuskan untuk meninggalkan rumah dan sanak saudara untuk mencoba mengadu peruntungan.³⁶ Di sisi lain, merantau merupakan ajaran moral bagi seorang anak agar menimba pengalaman di negeri orang sehingga menjadi orang yang berguna nantinya

Di dalam tarinya, Ery Mefri melakukan self-kritik terhadap tradisi merantau pada masyarakat Minangkabau yang memisahkan laki-laki dengan kerabat perempuannya, dengan ibu, saudara, bahkan istrinya. Kesedihan hidup di perantauan dan terpisah dari keluarga inilah yang dituangkan Ery Mefri di dalam *Rantau Berbisik*, sebuah pertunjukan teatrikal yang menggabungkan gerak, music, dan cerita. Sementara itu, Hartati mengangkat persoalan kehidupan perantau Minang di ibu kota Jakarta dengan ketegaran, keuletan dan kesabaran mereka untuk dapat bertahan hidup di tengah lingkungan yang keras. Gagasan tersebut ia sampaikan melalui koreografi yang membawa spirit tradisi ke dalam tubuh urban.

³⁶ Elizabeth E. Graves (2007)

BAB. VI

KESIMPULAN

Ery Mefri dan Hartati adalah dua generasi baru yang membawa pembaruan terhadap praktik tari kontemporer yang berakar dari tradisi tari Minangkabau. Keduanya mewarisi akar ketubuhan yang sama, yakni tradisi kesenian Minangkabau, khususnya *pencak* sebagai permainan dan *silat* sebagai pandangan hidup yang mendasari karya-karya mereka. Namun keduanya menafsirkan kembali tradisi tari Minangkabau dengan cara yang berbeda. Pengalaman ketubuhan di tengah konteks sosio-kultural yang berbeda dan latar belakang kesenimanannya yang berbeda membuat keduanya mengalami tradisi Minangkabau dengan cara yang berbeda, yang kemudian mempengaruhi karya-karya kontemporer mereka. Di sisi lain, Ery Mefri dan Hartati juga menyerap kebaruan dari perjumpaan mereka dengan konsep tari modern, tradisi lainnya, serta nilai-nilai baru yang mempengaruhi. Dialektika tubuh di tengah habitus yang berbeda pada akhirnya membentuk tradisi ketubuhan yang berbeda.

Pencak menjadi akar vokabuler gerak yang dikembangkan oleh kedua koreografer. *Pencak* tidak saja menjadi inspirasi dalam hal bentuk tetapi juga spirit dalam pelahiran gerak dalam koreografi mereka.

Bagi Ery Mefri dan Hartati, tradisi bukanlah sekedar persoalan bentuk, tetapi lebih dari itu tradisi adalah ruh yang menjadi daya gerak dalam praktik koreografi mereka. Ery Mefri yang berkreativitas di tengah budaya Minangkabau, cenderung berdialektika dengan tradisi Minangkabau itu sendiri sehingga karyanya seperti *Rantau Berbisik*, merupakan refleksi dari pengalamannya yang panjang bersentuhan dengan tradisi pertunjukan Minangkabau. Pengalaman yang intim dengan budayanya sendiri dan persentuhannya dengan pengaruh tari modern, membuat Ery Mefri memandang tradisi dengan cara yang baru. Ia menciptakan tari teatrikal yang memadukan tari, musik, dan teater yang terinspirasi randai dan *pencak silat*.

Dalam *Rantau Berbisik*, Ery Mefri menampilkan kebaruan koreografi yang bolak balik diantara bentuk yang atraktif dan meditative, dinamis/murung, diam/ penuh bunyi, sebuah penanda subjektifitasnya sebagai koreografer yang mendialogkan pengaruh masa lalu dan masa sekarang. Karyanya melankolis namun tetap aktual sebagai sebuah sajian estetis dalam konteks hari ini.

Sementara itu, Hartati mengartikulasikan kembali pengalamannya sebagai seorang perantau yang berkeaktivitas di tengah lingkungan urban. Hartati memiliki latar belakang pengalaman ketubuhan yang tidak linier. Ia belajar tradisi dan budaya Minangkabau dari pengalaman panjangnya sebagai penari Gusmiati Suid di Gumarang Sakti *Dance Company*. Disamping itu, Hartati memiliki pengalaman ketubuhan yang lintas kultural melalui kolaborasi dan pengalaman berkeaktivitas bersama sejumlah seniman di dalam dan luar negeri. Pengalaman ketubuhan yang kompleks tersebut mempengaruhi karya-karya kontemporeranya. Hartati mengambil spirit tari Minangkabau sebagai permainan dengan silat sebagai roh yang mendasari karya-karyanya. Dalam tari *Wajah*, Hartati mendialogkan tradisi Minangkabau dengan tubuh-tubuh urban yang menghasilkan kebaruan koreografi yang dinamis dengan eksplorasi teknik pencak silat dalam warna yang berbeda. Hartati mengambil silat sebagai ruh dan spirit dalam pelahiran gerak sehari-hari yang membuat karyanya tidak kehilangan identitas meskipun ditubuhkan oleh penari-penari yang bukan Minang.

DAFTAR PUSTAKA

Abidin, Mas' oed, 2016. *Tiga Sepilin, Surau Solusi Untuk Bangsa*. Yogyakarta: Gre

Publishing

- Astuti Puji, 2004. *Perempuan dalam Seni Pertunjukan Minangkabau*. Yogyakarta: Kalika.
- Auslander, Philip. 2008. *Theory for Performance Studies*. Routledge: New York.
- Babha, Homi K. 2012. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.
- Bruner, Edward M. 1986. *Experience and Its Expressions* dalam Victor Turner and Edward M Bruner. *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.
- Butterworth, Jo and Lisbeth Wildschut. 2009. *Contemporary Choreography, A Critical Reader*. London: Routledge.
- Chen, Ya-Ping. 2009. *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.
- Cohen, Selma Jean, 1966. *The Modern Dance, Seven Statement of Belief*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Dankworth, Linda E and Ann R. David. 2014. *Dance Ethnography and Global Perspective, Identity, Embodiment, and Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Erlinda, 2012. *Diskursus Tari Minangkabau di Kota Padang Pada Era Globalisasi*. Padangpanjang: ISI Padangpanjang dan Creative Production.
- Foster, Susan Leigh. 2009. *Worlding Dance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kaufman, Sarah. *Nan Jombang brings Indonesian dance to U.S* dalam The Washington Post, September 23, 2012, diakses dari <http://asiasociety.org/new-york/events/nan-jombang-dance-company>, 2 Agustus 2016.
- Khoiri, Ilham. "Catatan Tentang Koreografer Hartati" dalam *Kompas* 9 Januari 2011.
- Leavy, Patricia. 2015. *Method Meets Art*. New York: The Guilford Press.
- Lichte Erika Fischer, 2008. *The Transformative Power of Performance*. Routledge: London.
- Minarti, Helly. "Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes, and Discourses disertasi untuk mendapatkan gelar Ph.D pada Department of Dance, University of Roehampton, 2014.

- Morgenrooth Joyce, 2004. *Speaking of Dance*. New York: Routledge.
- Moran, Joe. 2002. *Interdisciplinary*. London: Roudledge.
- Murgiyanto, Sal, 1991. "Moving Between Unity and Diversity: Four Indonesia Choreographers". A dissertation submitted to the Faculty of the Department of Performance Studies, Doctor of Philosophy, New York University.
- _____, 2016. *Kritik Seni Pertunjukan*. Jakarta: Pascajana Institut Kesenian Jakarta
- _____, 2015. *Pertunjukan Budaya dan Akal Sehat*. Jakarta: FSP IKJ
- Muliati, Roza, 2011. Representasi Perempuan Dalam Karya Dua Koreografer: Hartati dan Susasrita Loravianti. *Jurnal Ekspresi Seni* Vol.13 Nomor 2.
- , 2012. "Menelusuri Silek Kurambik sebagai Permainan Anak Nagari di Talang Babungo, Sumatera Barat" dalam Mahdi Bahar, et all (ed), *Proceeding International Seminar of Southeast Asia Malay Arts Festival*. Padangpanjang: ISI Padangpanjang Press.
- KS, Mulyadi. 1994. "Tari Minangkabau Gaya Melayu Paruh Abad XX (kontinuitas dan Perubahan)." Tesis untuk mendapatkan gelar S2 pada Program Studi Sejarah, Universitas Gajah Mada, Yogyakarta.
- Navis, A.A., 1986. *Alam Berkembang Jadi Guru*. Jakarta: PT Temprint
- Naim, Mochtar. 1988. *Merantau, Pola Migrasi Suku Minangkabau*. Yogyakarta: Gajah Mada University Press.
- Noer, Anis MD Noer. 1995. *Randai Dance of Minangkabau Sumatera with Labanotation Score*. Kuala Lumpur: Department of Publication University of Malaya.
- Sairin, Sjafrin, 1998. *Beberapa Catatan tentang Perubahan Kebudayaan dalam Perubahan Sosial di Minangkabau*. Padang: Pusat Studi Pembangunan dan Perubahan Sosial Budaya Universitas Andalas Padang
- Schechner, Richard. 2004. *Performance Theory*. London: Routledge.
- Simatupang, Lono. 2013. *Strategi Meneliti Seni: Fenomenologi, Pendekatan, yang Berpusat pada Pergelaran, dan Etnografi*, dalam *Pergelaran*. Yogyakarta: Jalasutra,
- Sugiono. *Memahami Penelitian Kualitatif*. Bandung : CV. Alfabeta, 2005.
- Supriyanto, Eko, 2015. "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 Gajah Mada.
- Turner, Bryan S. 2008. *The Body & Society*. London: Sage.
- Utama Indra, 2017. *Tari Minangkabau, dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan*. Kuala Lumpur: Penerbit University Malaya.
- Wilcox, Emily E. 2005. "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.

Lampiran 1.**EVALUASI ATAS CAPAIAN LUARAN PENELITIAN**

Ketua : Roza Muliati
Perguruan Tinggi : Institut Seni Indonesia Padangpanjang
Judul : Gagasan dan Praktik Tari Kontemporer Dua Koreografer Minangkabau:
 Ery Mefri dan Hartati
Waktu Kegiatan : Tahun *pertama* dari rencana *satu* tahun

Luaran yang direncanakan dan capaian tertulis proposal awal:

No	Luaran yang Direncanakan	Capaian
1	Publikasi di Seminar Internasional	Selesai
2	Publikasi di Jurnal Internasional/ Nasional terakreditasi	Submit/ dalam proses penilaian
dst		

Capaian**1. PUBLIKSI ILMIAH**

	Keterangan
Artikel Jurnal	
Nama Jurnal yang Dituju	South East Asian Journal/ Kawistara/ Humaniora
Klasifikasi Jurnal	Jurnal Internasional/Nasional terakreditasi
Impact Factor Jurnal	Luas
Judul Artikel	The Embodiment of Tradition in Indonesian Contemporary Dance: The Dance of Ery Mefri
Status Naskah	Submit
Draft Artikel	ada
Sudah Dikirim ke Jurnal	Ada
Sedang Ditelaah	Ada

2. Pembicara pada Temu Ilmiah (Seminar/Simposium)

	Nasional	Internasional
Judul Makalah		The Embodiment of Tradition in Indonesian Contemporary Dance: The Dance of Ery Mefri
Nama Temu Ilmiah		International Conference on South East Asia Studies (ICSEAS)

Tempat Pelaksanaan		Eastparc Hotel Yogyakarta
Waktu Pelaksanaan		27-28 September 2017

Padangpanjang, 28 Oktober 2017

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Roza Muliati', written in a cursive style. The signature is centered on the page.

(Roza Muliati)

Lampiran 2. Sertifikat Pemakalah pada Seminar Internasional



Lampiran 3. Artikel Jurnal Submitted

ICSEAS 2017: The full p... My Submission

epaper.uascugm.ac.id/Papers/mysubmission

ePaper Management User Home Roza Mullati

My Paper Submission

New Submission

#	Conference	Title	Manuscript	Submit On	Category	Status	Payment
<input type="button" value="Act"/>	12-054	ICSEAS 2017	The Embodiment of Tradition in Indonesian Contemporary Dance: The Dance of Ery Mefri	12-2056-54.docx	11 Sep 2017	Oral	Fullpaper Submitted

Page 1 of 1, showing 1 records out of 1 total, starting on record 1, ending on 1

< >

10:42 AM 9/20/2017

Lampiran 4. Artikel Jurnal

The Embodiment of Tradition in Indonesian Contemporary Dance: The Dance of Ery Mefri

Roza Muliati

Graduate School of Performing Arts and Visual Arts Studies Gadjah Mada University

And

Indonesian Institute of Arts Padangpanjang

e-mail. roza.muliati@mail.ugm.ac.id

Wening Udasmoro,
Gadjah Mada University

Sal Murgiyanto

ABSTRACT

Indonesian contemporary dance is different from the global or Western definition of contemporary dance. Indonesian dancers and choreographers developed a specific bodily practice in their dance works. These choreographers bring back their tradition into contemporary bodily practice. Ery Mefri is of Minangkabau descent with a unique matrilineal kinship and dance tradition based on local martial art movement. In his dance works, he embodies his tradition to contemporary expression. This practice of embodiment has created a new bodily movement, a combination of Minangkabau tradition and contemporary expression, which differentiates his performativity in Indonesian contemporary dance. This paper aims to investigate the bodily practice of Ery Mefri with his unique dance works by using the perspective of embodiment and dance ethnography. While still holding tightly to the Minangkabau tradition, Ery Mefri also absorbed the spirit of contemporaneity. His dance is a new bodily construction which bring the taste of the past as well as the present.

Key words: *embodiment, tradition, contemporary dance, Indonesia, Ery Mefri, Minangkabau*

INTRODUCTION

Indonesian contemporary dance is different from western definition of contemporary dance. In these American and European countries, the emergence of contemporary dance goes hand in hand with the postmodernism movement in the fields of literature, cinema, theater, and visual arts, so contemporary dance is also called "experimental dance," "postmodern dance" or "new dance" (Wilcox , 2005). Hence the history of contemporary dance in the West has been characterized by individual creativity that brings the spirit of freedom, rebellion, and exploration. Morgenrooth (2005:5) in her writing about twelve contemporary American choreographers suggests that the development of modern/contemporary dance in America has always marked by the exploration to find a new body aesthetics and resistance (*rebellion*) against the previous codification of dance styles or traditions. Thus, contemporary dance in America and Europe tends to reject the tradition of pre-existing body.

On the contrary, Indonesian contemporary dance must be viewed as historically distinct from the dominant global discourse which tends to homogenized Indonesian and Asian modern dance forms, as stated by Indonesian dance scholar Helly Minarti (2014), who used the term *alternative modernism* to describe the specific dance modernism of Indonesian and

Asia. Indonesian dance scholar, Eko Supriyanto (2015) stated that Indonesian choreographers bring Indonesian tradition to create their contemporary dance with different aesthetic disposition from the American and European. Meanwhile, a former Indonesian dance scholar, Sal Murgiyanto (1991) notes the same point that Indonesian choreographers moving between unity and diversity which implies the variety of Indonesian dance tradition. A number of Indonesian choreographers such as Sardono W. Kusumo, Gusmiati Suid, Miroto, Ery Mefri, Hartati, and Eko Supriyanto create their contemporary dance works based on their respected traditions.

However, there have been limited studies concerned about how these choreographers embodied their tradition as a form of creating a new bodily practice rather than merely preserve their tradition which neglect their creativity as an individual artist. This issue reinforces the fact that Indonesian contemporary dance is an experimental dance form, presenting new values and expressions different from traditional dance (Murgiyanto, 2016). In line with that, Akram Khan, an England choreographer with Bangladesh-descent who brought his *Kathak* dance tradition to his contemporary dance stated as follow:

“classical dance is not a Bible.” It has rules giving to you by your masters/gurus, and those boundaries are set to you by your masters. I think some mistake said, there is no boundary in contemporary dance. There are boundaries. It is you who make those rules, you define your own rule. (A short talk with Akram Khan, Esplanade, Singapore, October 16, 2015, transcribed by researcher)

The authority of an artist toward their tradition as said by Akram Khan indicates that a dancer or choreographer has a space to negotiate his/her tradition to contemporary dance, from communal convention to personal creativity. Since contemporary dance as the outcome of the creative process, was the property of an individual artist (Foster, 2009: 106). In fact, the bodily practice of Indonesian choreographers always brings a tension between the past and the present. While bringing a history of bodily tradition, they also in contact with another influences of present situation. Therefore, this paper aims to reveal the embodiment of tradition in Indonesian contemporary dance as a creativity of individual choreographers to create a new bodily practice, through the dance of a Minangkabau-descent choreographer, Ery Mefri.

The research applies a field work with the perspective of embodiment as an approach to answer the question about how does Ery Mefri embody his tradition to create a new bodily construction of contemporary dance. Starbuck, Jennifer Parker and Roberta Mock (2011) define embodiment as “the sense of being in a body or having a body, a conscious engagement with the materiality of sensing bodies, or the experience of practices that are physically manifested.” Merleau-Ponty in Auslander (2008), explained that the body is not something abstract, but a concrete entity in which perception occurs and subjectivity is formed. Meanwhile Bryan S. Tuner (2008) and Lono Simatupang (2013) suggests the importance of embodiment in understanding the performing arts, so that the explanation of dance is not reduced to merely as a cultural text. In line with that, Martha Savigliano (2009, 165) said that “*dance, however, is an art form that, unlike painting, music, writing, or film, it requires enactment, an embodied practice and a labor of performance, in order to be.*” It means that dance may not see as merely a form (*aesthetic of form*) but from the aspect of people's bodily experience (*aesthetic of experience*) (Wilcox, 2005). Thus, the embodiment perspective put the body as a source of knowledge that opens the possibility of revealing of new bodily practice.

Ery Mefri: A New Subject of Minangkabau-Descent Choreographer

Previous studies about Indonesia contemporary dance (Murgiyanto, 1991; Minarti: 2014, Supriyanto, 2015; Widaryanto, 2016), and Indra Utama (2017) described the fact about the the great influence of Minangkabau descent choreographers to Indonesian contemporary dance.

They became the only ethnic outside Java that gave birth to a number of central figures in the development of contemporary dance in Indonesia, such as: Adam Huriah, Gusmiati Suid, Deddy Luthan, Boi G. Sakti, Tom Ibnur, Ery Mefri, and Hartati. The uniqueness of their dance tradition has caught the attention of many researchers, as Adrienne Kaeppler in MD Nor, et al (2009), stated in a limerick of praise and critique of 25th ICTM Symposium in Kuala Lumpur.

*...Minangkabau captured attention
with movement too complex to mention
matlinial lines
and Islamic divines
an antropology dream of invention...*

Ery Mefri is a new phenomenon in Indonesian contemporary dance, a new generation of Minangkabau-descent choreographers after the golden age of Gusmiati Suid in the era of 1980-1990s. Ery Mefri brings the Minangkabau dance tradition which characterized by motion-based martial arts and idioms of Minangkabau which distinguishes his *performativity* from other Indonesian choreographers, such as Martinus Miroto, Eko Supriyanto, and Mugiono Kasido. Instead of migrating to Jakarta as the center of dance modernism in Indonesia, as conducted by his predecessors, Ery Mefri developed contemporary dance discourse in Padang, West Sumatra.

Living among the Minangkabau, Ery Mefri formulated his contemporary dances based on his tradition. In an interview with a national newspaper, Ery Mefri stated that his contemporary works are tradition-based because he comes from tradition, and learns dance and traditional techniques (Sartono, Kompas Minggu, December 20, 2015). His contact with modern dance has given him a new perspective toward his tradition. However, the lack of appreciative audiences and dance critics as a precondition of dance modernism (Murgiyanto, 2016: 244), has made his dance works hardly accepted by his own audience. For nearly two decades (1980-1990s), he was considered as a controversial artist because of his courage to question the tradition in his own society. Ery Mefri, for example, does not hesitate to display the intimacy of men and women on stage or performing things that are considered taboo in his society. For that reason, he was accused of violate the norms of modesty in Minangkabau society (Fuji Astuti, 2004). In one of his works, (*Pasambahan*, 1996), Ery Mefri criticized the ritual ceremony of welcoming honorary guests in Minangkabau as a colonial heritage. Ery Mefri replaces the *sirih pinang* served in carano with dry twigs as a critique of the meaningless tradition. He even questioned a number of the fundamental belief of Minangkabau culture, such as questioning the *merantau* tradition of Minangkabau people in present situation *Malin Kundang* (2009) and *Rantau Berbisik* (2010), or the noble figure of *Bundo Kanduang* (2000).

However, a number of Ery Mefri dance works are perceived with enthusiasm in many festivals, among others: *Sang Hawa*, Uppsala Sweden (2017) and Asian Performing Arts Market in Japan (2016); *Tarian Malam*, Darwin Festival (2012), *Brisbane Power House* (2010), and *Esplanade* Singapore (2009); *Rantau Berbisik*, Center Stage Tour America (2012), Tour of Australia (2010), *Asia Pacific Festival in Berlin* (2011); and *Sarikaik*, ChangMu International Dance Festival (2010). Rachel Cooper, a global director for performing arts at the Asia Society America, stated that Ery Mefri and his dance company, Nan Jombang regarded as an exciting dance company based in Indonesia for its unique choreography, "... *The choreography is both dynamic and elegant. Combining the Minangkabau (West Sumatra) traditions of martial arts, dance and percussion, they create a work that is both reflective of spiritual practice and contemporary expression* (<http://asiasociety.org/new-york/events/nan-jombang-dance-company>).

Ery Mefri's Bodily Tradition

Ery Mefri was born as an inherit of Minangkabau cultural tradition. Minangkabau, an ethnic living in West Sumatra, is the largest moeslem matrilineal society in the world (Hadler, 2010). In this matrilineal society, women are the subject of domestic sphere. She is the determinant of the lineage and also the possessors of communal heritage like *rumah gadang* (the big house) and fields, which are passed down through generations (Navis, 1986, 163). Meanwhile, male are the subject of public activities. All folk play belongs entirely to men. *The world of entertain without women*, said Wisran Hadi (2006), a late Minangkabau man of letters who described the world of Minangkabau traditional performance. All the Minangkabau folk arts, such as dance, music, and martial arts were called as *pamenan* or male folk play (Muliati, 2009, 97).

As male folk play, these traditional arts are available for such man like Ery Mefri, who was born as a son of respected traditional artist. Ery Mefri was born in Saniang Baka, an old village located on the edge of Singkarak lake, Solok regency, West Sumatra. His father Manti Jo Sutan was a prominent artist of Saniang Baka, while his mother was a golden thread craftsman. Since childhood, Ery Mefri always accompanies his parents in their daily life as an artist. He often fell asleep on their laps. When his father exercises or performs *silat*, *randai*, and dance, he always remains sitting and listening. His ears were trained to hear the drums and beatings, while his eyes kept him on his father's body in dancing, playing music, and singing. Similarly, when his mother was weaving, he always accompanied her. Unconsciously, at the age of six, he can dance and weave, even though he never learns directly. The embodied experience of listening, watching, listening, feeling and experiencing traditional arts over the years has sharpened his sensitivity to his own culture.

In his childhood, Ery Mefri experienced the variety of traditional Minangkabau arts, such as *randai*, *pencak*, and traditional dances like *Tan Benten*, and *tari Piring* (plate dance). Each dance has its own uniqueness. *Tan Benten* dance is a type of dance that tells the story from *kaba Cinduo Mato* (Minangkabau mythology) which narrates the duel of Cindua Mato and Imbang Jayo to win the heart of Puti Bungsu. The story delivered through songs, singing by a musician while playing *adok*, a local instrument of percussion, and danced by some of male dancers with motion centered on the jerk of hands and feet. Meanwhile *Ilau* dance is a type of *randai* dance in a form of circle, played by more than four male dancers who surround *adok*, the musical instrument that was placed in the center of circle. *Randai* itself is a traditional folk theatre that combine three essential elements, namely: dance (*galombang*), dendang (*gurindam*), and stories (*kaba*) (Esten, 1983). While the plate dance is a barrier dance that is danced in pairs or groups by using porcelain platters that emit a loud sound from the hit of ring from the dancers' fingers. The movement focused on the attractive flow of hands and footsteps that imitate a peasant activities such as paddy planting (*batanam*), paddy cutting (*manyabik*), a girl who was combing her hair or powdery, motion squirrels playing (*bagaluik squirrels*), or a butterfly fly (*ramo-ramo tabang*). All these kind of dances are *pencak*-based movement. Sal Murgiyanto (1991, 275), stated that in Minangkabau, traditional dances are varies from one village to another but they all based on *pencak silat* (*pencak*).

Pencak is the art of bodily movement. While *silat* refer to the martial art, *pencak* refer to a play of *silat* movement (Navis, 1986: 363). As a martial art, *silat* cannot be displayed because it is intended to real fight, while *pencak* is a male play performing the bodily skill in attacking and defending. *Pencak* has become a communal spectacle among the Minangkabau villagers, that usually perform in any village ceremonies. Therefore, the emphasis of the practice of *pencak* is on the physical activity to gain strength and speed of the body's reaction in doing the attack, the rebuttal, the catch, accompanied by deceptive skill and intelligence in reading the situation, all of which are intended to gain victory against the opponent (Edi Sedyawati, 1981: 68-69). However, *pencak* has a close meaning with dance as the art of structured movement ((Utama, 2017: 40).

For many years, Ery Mefri observed, practiced, and played all these kind of traditional arts. His body not only trained in dancing and playing *pencak*, but he also skilled in playing

musical instruments, and traditional theatre. He is an authentic artist who capable of playing traditional arts in various roles as well as understand the philosophy behind it. The *silat*, for example, not only trained his body to always be alert and careful but also taught him about wisdom and common sense, as is often taught in Minangkabau aphorism, *alam takambang jadi guru (nature as guidance)*. Whatever is seen, observed, and perceived, and done, can be an inspiration in art and in creating art works. His intimate experience with tradition has given him a sensibility in creating his contemporary works. According to Ery Mefri, *tradition is blood that cannot be changed, it's his breath because after all the habits and traditions that exist in the environment will be carried away. We were born with tradition and we would not be able to escape from tradition* (Ery Mefri, workshop in Yogyakarta, May 24, 2016)

In his teenage, Ery Mefri also did *merantau*, a journey of life and an adventurous experiences (Graves (2007,39), which is commonly done by Minangkabau men. Mochtar Naim in his book *Merantau* (1984, 1), stated that *merantau* is a wandering habit of the Minangkabau that has long been practiced, a culturally institutionalized tradition. A grown-up man of Minangkabau leaves his family and homeland and migrates to another place to seek his own experience and livelihood in order to be a real man. For that reason, in their early teen, they have been taught about religious knowledge, customs, and also *silat* as bodily defence and philosophy of life. In his *merantau* experience, Ery Mefri once worked as a dishwasher in a Padang restaurant and sell on the pavement, an experience that later became an inspiration in one of his dance work, *Rantau Berbisik*.

While still holding tightly to the Minangkabau tradition, Ery Mefri also absorbed the spirit of modernity. Ery Mefri got a formal education in the field of dance in the Indonesian Middle School of Traditional Music (Sekolah Menengah Kerawitan Indonesia) in Padangpanjang, West Sumatera, where he first acquainted with the concept of modern dance and learning choreography. In 1983, Ery Mefri make his first works, *Nan Jombang* which later became the name of the dance group he founded and the embryo of his creativity in producing contemporary works. He also visits various dance festivals in Indonesia, such as *Indonesian Dance Festival* and a number of festivals in various regions in Indonesia. In 1994, for the first time Ery Mefri follow *American Dance Festival* in Durham America, the first time he made a direct contact with modern and contemporary dance in America as a centre of western contemporary dance. In this Martha Graham's country, Ery Mefri not only acquainted with the virtuosity of ballet bodies that were so disciplined with the elegant and floating body movements, but also the experimental bodies with unlimited exploration. He also learned the spirit of individuality and freedom as the idealism of contemporary artist. All these experiences, has become a turning point for Ery Mefri to be aware of his own cultural tradition.

The intimate bodily experience with his own cultural tradition, especially in term of traditional arts, has formed Ery Mefri aesthetic disposition in creating his own contemporary dance. He embody the spirit of traditional artist who always shows a totality in their life as an artist. This attitude he learned from his own observations and experiences as a traditional artist who able to play any kinds of role: a dancer, a musician, and also an actor. He also trained his dancers as a multitask performers who are able to play many rules during their performance. For that reason he makes his house, a living place as well as a studio, and an art center. In that place he lives with his family and dancers, consisting of children, wives and dancers whom he adopts as part of the family. Togetherness in that place, they live like a family and contribute their life as an artist. Ery Mefri guided the dancers directly to the point until they were able to produce a movement with soul, not only bodily. Thus, exercise becomes part of their daily lives since in his opinion a dancer and choreographer must love, master, and cultivate his own body by means of continuous practice, since the body in his opinion is like a coconut oil that is resulted from repeated refinery in order to produce a good oil. He also trains his dancers by visiting traditional artists in many villages in Minangkabau in order to understand their own tradition and also practice their skills in *pencah, randai*, playing music, and singing.

On the other hand, Ery Mefri introduces the concept of modern dance to his dancers through collaboration and also workshops with various artists. Meanwhile in his modern dance studio, *Ladang Tari Nan Jombang*, Ery Mefri develop a discourse of dance either contemporary dance and traditional dance through a number of festivals, workshops, and discussions that he initiated, such as *Kaba Festival*, *Padang Bagalanggan*, and *Festival Tanggal Tiga*. In others words, tradition and modernity both live in his process of creativity, that is symbolized in two performance spaces in *Ladang Tari Nan Jombang*, a mini theater as a representation of modern proscenium stage and an open arena as a representation of Minangkabau traditional performance space, a combination that reflect his position as a choreographer that he clearly stated as follows, “*the more we experience the modern values, the higher our challenge to look at our own tradition. The influence of modern elements is a part of the enrichment of tradition that basically complement each other.*”

Rantau Berbisik: A New Bodily Practice

A faint sound of women humming softly over the sounds of plates and glasses beaten by rhythmists, creating a gloomy atmosphere of performance. A small but firm body of a man was standing upside down on a table, unclothed and wearing only a pair of loose red trousers. He suddenly jumped in an acrobatic movement and landed smoothly on the floor, slowly walked and jumped gracefully onto the table. His body stretches and folds, followed by several jolts of intensity that are awake, as if telling a sense of sadness. Meanwhile, behind the man there is a kind of dish rack and glass with three dancers who constantly beat glasses and plates rhythmically. The gloomy atmosphere changed dynamically when the man hit the table repeatedly with an increasingly fast tempo, followed by two female dancers playing two porcelain dishes that made a loud noise. They deftly rotate the plates in both hands in a quick tempo as they were stepping. The four dancers then move together and create music from the blow of a table, clasped hands and feet, and a rhythmic blow to the pants. A stunning play of sounds and movements.

(Roza Muliati, 2015: *Fieldnotes*, 14 September, Jakarta)

The brief description of Ery Mefri's dance work, *Rantau Berbisik* that was performed before the student of Indonesian University in Jakarta as part of Kelola Festival 2015. The performance itself got applause from the urban audience, mostly the student of Indonesian University. Eventhough *Rantau Berbisik* present a strong influence of Minangkabau tradition, the dance itself has given this urban audience a new experience of appreciating contemporary dance. The initial scene described the unique bodily practice of Ery Mefri's dance work that combines elements of tradition into a contemporary expression. *Rantau Berbisik*, according to Ery Mefri, tells about the *merantau* tradition among Minangkabau, where a men lives far away from his family dan also his homeland, as stated in the following Minangkabau aphorism:

*Karantau madang di hulu
Babuah babungo balun
Marantau bujang dahulu
Di rumah baguno balun*

Merantau define as a traveling culture and also a journey of Minangkabau men aims to find maturity in life. In this journey they usually survive by selling *Nasi Padang*, live a hard work in order to survive. (interview Ery Mefri, Padang, November 17, 2016).

In the beginning, the main dancer (Rio Mefri) opened the story with great interest. With excellent martial arts techniques, he managed to convey the sadness and longing of Minangkabau men who lived separated from his homeland and his family through a spiritual moment created on the table of a Padang restaurant. A slow flowing motion with a few jerking bodies, the lament of a woman through a soft song, and clinking of glasses and plates, creates a personal and meditative spiritual moment. Meanwhile, the dynamic of the game of sound making by hands

clapping and body slapping by other dancers (Intan Mefri, Ririn Mefri, and Gitra Miranda), as if to convey the hardness of life and struggle in the overseas, just like a situation in *Rumah Makan Padang* where migrants work hard to survive.

In the next section, a woman (Angga Djamar) walks slowly to the center of the stage while singing softly. He then pauses, pauses for a moment and slowly moves his body down while making a jolt, his hands wide open and the body spinning counterclockwise. As the woman moves by herself, the other four dancers in the left front corner of the stage look at her in silent position, so that energy flows towards the woman. He looks so strong, calm and elegant, but as it saves the profound sadness of his tight, tough movements. A moment later he returned to a low voice, followed by four dancers moving toward the woman. The scene is like describing the inner struggle of a mother with her separate children. A moment later they stepped on each other, filling the space and gathering in a circular pattern. In their circle formation while standing in low *pitunggue*, rotating position sideways into the body, and perform several times a jolt accentuation on the feet and hands. The scene then turns to the attraction of unison clapping and punches on the *galembong* pants with several different pressure variations. All dancers move circled the table and sank in playing sounds by repeated hitting of their *galembong* pants.

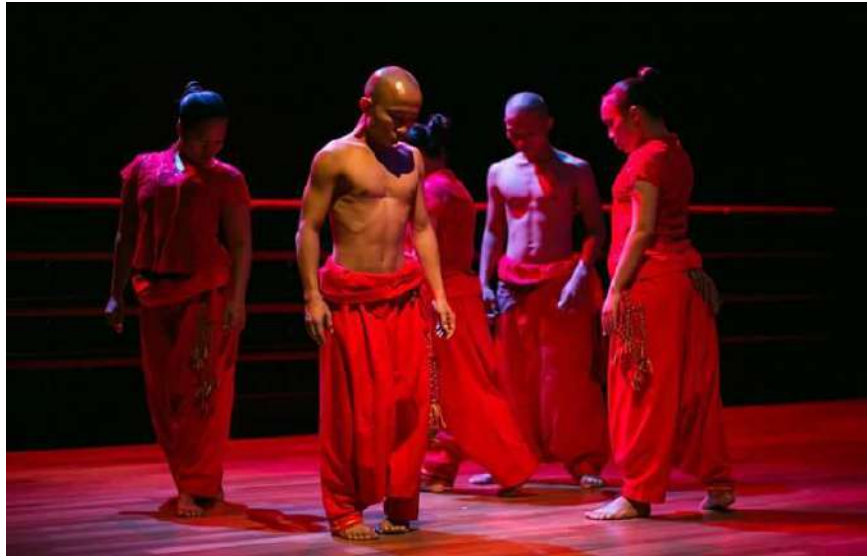
The final section featured a duet between two main dancers (Rio Mefri and Angga Djamar). The two dancers moved slowly, looked at each other, and exchanged places, like two people in the middle of a deep, deep longing. In silence, the two stood in *pitunggue* solid stance, relying on the strength of their legs while doing the movements measured and sharp. In the silence, the two dancers' bodies came closer together, and moved in mutual filling, like a pair of humans who were pouring a deep longing. With excellent technique and acting, the two dancers mutually balance and fill the space on a narrow table. The two keep each other distant but also approaching each other, creating an atmosphere that feels so intimate and melancholy. This section is again interspersed with the attraction of dancers who mutually do the acrobatic movements on the table with a body so lightly floated.

The final section displays an empty starting space. Three dancers slowly came out while pushing the table and chair rack, leaving two main dancers with a table and chairs. The woman was doing improvisational movements on the table with body techniques that remain awake. Her hair unraveled, showing a different impression. For a moment she looks more expressive, then sat silently on a chair facing the left side of the stage. The man slowly slid under the table, lifted the table, and left the woman who sat in his place, bowed deeper and deeper. The lights then went out.

Picture. 1

Rantau Berbisik

(Documentation, Angga Djamar, September 14, 2015)



Rantau Berbisik presents Ery Mefri new bodily practice. In his dance, Ery Mefry brings a spirit of Minangkabau traditional arts to present situation. Many kinds of emotion mixed in the dance: sadness, fury, spirit, weary and also a sense of struggle in life. It was narrative but not delivered in a narrative fashion but through the magic of *pencak* movement, sounds, and theatrical elements of the dancers's body. In his dance work, the body became a center of magical performance. The dancer's bodies move in such a way that perform both an attractive and meditative movement. The body moves slowly and also dynamically with good intensity. On the other hand, the body transform into musical instrument: pensive chanting, hands clapping, and thigh slapping. The dancers play with their own bodies, clothed, and their hands. The dancers's body turn to be the music itself, a new exploration that come from his view, "*the cry of our pain can not be voiced by other people.*" The result is a dance performance showing captivating techniques of *pencak* movements, attractive bodily music, and the magical power of silence. A new bodily practice that present a melancholic theatrical performance, a mystical combination of past and present.

CONCLUSION

The embodiment of tradition in Ery Mefri dance works is a reflection of his long engagement with Minangkabau traditional arts. The Minangkabau culture provides him with various materials and also practice that later inspired his contemporary dance. The totality of traditional arts and artist become a model to build his own bodily practice. He takes the essence of tradition as both awareness and ideas in his choreographic practice. However, Ery Mefri do not position himself as a preserve of tradition, instead he creates a new form which articulate his bodily tradition, going back and forth between the past tradition and present situation. In *Rantau Berbisik*, Ery Mefri present his new bodily practice that present a mixture of emotion: sadness, fury, spirit, weary and also a sense of struggle in life. This complexity of emotion delivered in form of attractive, meditative, and pensive movements and sounds playing. The dance defines the body in a new way. The body is the movement, the music, and the narration itself. The embodiment of tradition has given a personal signature to Ery Mefri dance work.

REFERENCES

- Auslander, Philip. 2008. *Theory for Performance Studies*. Routledge: New York.
- Butterworth, Jo & Lisbeth Wildschut. (2009). *Contemporary Choreography, A Critical Reader*. London: Routledge.
- Foster, Susan Leigh. (2009). *Worlding Dance*. New York: Palgrave macmillan.

- Graves, Elizabeth E.** (2007). *Asal Usul Elite Minangkabau Modern, Respon terhadap Kolonial Belanda Abad XIX*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia.
- Hadler, Jeffrey.** (2010). *Sengketa Tiada Putus*. Jakarta: Freedom Institute
- Hadi, Wisran.** (2006). “Dunia Hiburan Tanpa Perempuan.” Disampaikan dalam Seminar Nasional Minangkabau Contemporary Dance Festival (MCDF) di Sekolah Tinggi Seni Indonesia Padangpanjang, 12 Desember 2006.
- Leavy, Patricia.** (2015). *Method Meets Art*. New York: The Guilford Press.
- Minarti, Helly.** (2014). “Modern and Contemporary Dance in Asia: Bodies, Routes, and Discourses.” Disertasi London University of Roehampton, Department of Dance.
- Muliati, Roza.** (2009). *The Transmitting of Minangkabau Dance: From Male Folk Play to Genderless Performing Arts in Preceedings of the 25th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Kuala Lumpur: ICTM Study Group on Ethnomusicology.
- Murgiyanto, Sal.** (1991). “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.
- Navis, A.A** (1986). *Alam Berkembang Jadi Guru*. Jakarta: Grafiti Pers.
- Nor, Mohd Anis MD.** (1986). *Randai Dance of Minangkabau Sumatera with Labanotation Score*. Kuala Lumpur: Department of Publication University of Malaya.
- Simatupang, G.R. Lono.** (2013). *Pergelaran*. Yogyakarta: Jalasutra.
- Starbuck, Jennifer Parker and Roberta Mock.** (2011). *Researching the Body in/as Performance* in Baz Kershaw and Helen Nicholson (Ed) *Research Methods and in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Utama, Indra.** (2017). *Tari Minangkabau, dari Pancak dan Pamenan ke Tari Persembahan*. Kuala Lumpur: Penerbit University Malaya.
- Sartono, Frans.** (2015). *Ery Mefri: Minangkabau Hari Ini*. Kompas Minggu, 20 Desember 2015.
- Savigliano, Marta Elena.** (2009). “Worlding Dance and Dancing Out There in the World” in *Worlding Dance*, Susan Leigh Foster (ed). New York: Palgrave Macmillan.
- Sedyawati, Edy.** (1981). *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Penerbit Sinar Harapan.
- Supriyanto, Eko.** (2015). “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.
- Turner, Bryan S.** (2008). *The Body & Society*. London: Sage.
- Wilcox, Emily E.** 2005. “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.
- Widaryanto, F.X.** 2015. *Ekokritikisme Sardono W. Kusumo, Gagasan, Proses Kreatif dan Teks-Teks Ciptaannya*. Jakarta: PascaiKJ.

