Seni Rakyat dan Politik Kebudayaan Orde Baru: Pembinaan, Inventarisasi, dan Pelestarian Tradisi di Indonesia (1966–1998)

Rafngi Mufidah dan Dhanang Respati Puguh*

*Departemen Sejarah, Fakultas Ilmu Budaya,
Universitas Diponegoro, Semarang, Indonesia

*Penulis korespondensi: dhanangrespatipuguh@lecturer.undip.ac.id
DOI: http://10.14710/jscl.v11i1.75797

Diterima/*Received*: 10 Juli 2025; Direvisi/ *Revised*: 30 Januari 2026; Disetujui/*Accepted*: 20 Juni 2026

Abstract

This article examines the role of the state in fostering and developing folk arts during the New Order era (1966–1998) as part of Indonesia's national cultural policy. The study aims to analyze how the government implemented programs for the preservation and development of folk arts within the framework of national development while responding to the challenges posed by modernization and globalization. The research employs the historical method, including heuristics, source criticism, interpretation, and historiography. The primary sources consist of contemporary newspapers, policy documents, and various publications containing information on folk art activities during the New Order period. The findings reveal that the government positioned folk arts as an important instrument for cultural development and the construction of national identity. Various programs, including the inventory and documentation of regional arts, the organization of folk-art festivals, the establishment of cultural institutions, as well as financial support and promotion through mass media, became the principal means of fostering folk arts. These policies encouraged the growth of art studios and increased public appreciation of traditional arts across different regions of Indonesia. Nevertheless, during the 1990s, folk arts faced significant challenges due to the expansion of popular culture and modern media. This situation prompted artists and government institutions to pursue various innovations to keep folk arts relevant and appealing to contemporary audiences. The study demonstrates that New Order cultural policies functioned not only as instruments of cultural preservation but also as part of a broader strategy of national development and nation-building. Folk arts continued to be promoted through festivals that attracted both domestic and international audiences. In addition to receiving government support through cultural development funding, folk arts also benefited from the active involvement of artists and cultural practitioners who organized discussions and forums addressing the position of traditional arts amid the challenges of globalization.

Keywords: *Folk Art; New Order; Cultural Politics; National Development; Cultural Identity.*

Abstrak

Artikel ini mengkaji peran negara dalam pembinaan dan pengembangan seni rakyat pada masa Orde Baru (1966-1998) sebagai bagian dari kebijakan kebudayaan nasional. Kajian ini bertujuan untuk menganalisis bagaimana pemerintah mengimplementasikan program-program pelestarian dan pengembangan seni rakyat dalam kerangka pembangunan nasional serta merespons tantangan modernisasi dan globalisasi. Penelitian ini menggunakan metode sejarah yang meliputi heuristik, kritik sumber, interpretasi, dan historiografi. Sumber utama berasal dari surat kabar sezaman, dokumen kebijakan, serta berbagai publikasi yang memuat informasi mengenai kegiatan kesenian rakyat selama masa Orde Baru. Hasil penelitian menunjukkan bahwa pemerintah menempatkan seni rakyat sebagai instrumen penting dalam pembangunan budaya dan pembentukan identitas nasional. Berbagai program seperti inventarisasi kesenian daerah, penyelenggaraan festival seni rakyat, pembentukan lembaga kesenian, serta dukungan anggaran dan promosi melalui media massa menjadi sarana utama pembinaan seni rakyat. Kebijakan tersebut mendorong tumbuhnya sanggar-sanggar seni dan meningkatkan apresiasi masyarakat terhadap kesenian tradisional di berbagai daerah. Meskipun demikian, pada dekade 1990-an seni rakyat menghadapi tantangan besar akibat berkembangnya budaya populer dan media modern. Kondisi ini mendorong para seniman dan pemerintah untuk melakukan berbagai inovasi

agar seni rakyat tetap relevan dan diminati masyarakat. Penelitian ini menunjukkan bahwa kebijakan kebudayaan Orde Baru tidak hanya berfungsi sebagai instrumen pelestarian budaya, tetapi juga sebagai bagian dari strategi pembangunan nasional dan pembentukan identitas kebangsaan. Seni rakyat terus dipromosikan melalui festival-festival yang mengundang penonton-penonton dari mancanegara. Selain mendapatkan perhatian pemerintah melalui dana pembinaan seni, seni rakyat juga mendapatkan perhatian dari para pelaku seni yang giat menggelar diskusi-diskusi mengenai seni di tengah tantangan globalisasi.

Kata kunci: Seni Rakyat; Orde Baru; Politik Kebudayaan; Pembangunan Nasional; Identitas Budaya.

Pendahuluan

Keberlanjutan kesenian sangat bergantung dengan keberadaan sejumlah unsur, yaitu seniman yang kreatif, karya seni yang berkualitas, kritikus seni yang berbobot, dan masyarakat pendukung yang apresiatif. Dalam kesenian tradisi Jawa, keempat unsur itu masih harus ditambah dengan kehadiran *maecenas* atau patron-seni, yaitu pengayom seni yang giat dan kreatif serta bersedia mencurahkan pikiran, waktu, tenaga, dan uangnya untuk mengembangkan kesenian (Puguh 2003). Unsur tersebut mutlak harus ada untuk menjamin keberlangsungan seni tradisi sebagai bagian dari warisan budaya yang ternyata bukan hanya di Indonesia melainkan di berbagai negara.

Dalam konteks kebijakan kebudayaan, kebijakan-kebijakan terkait pengamanan kebudayaan telah dikembangkan negara-negara di dunia. Adapun wacana mengenai peranan hukum pasca-kolonial yang mendukung seni tradisional baru mengemuka pada 1970-an, sebagai respons terhadap semakin banyaknya negara baru yang mempertimbangkan sumber daya nasional tak berwujud. Sejak saat itu, berbagai negara berupaya mempromosikan kepentingan seni tradisional dan komunitas seni melalui kebijakan baik nasional maupun daerah (Maripe 2012).

Pemerintah Belanda misalnya, telah mengembangkan serangkaian kebijakan budaya melalui dokumen-dokumen formal. Pada periode 1993 sampai 1996 dikenal kebijakan investasi budaya yang menekankan pada pentingnya lembaga budaya seperti museum, teater, dan perpustakaan sebagai pendorong kehidupan seni dan budaya. Kebijakan tersebut berfokus pada kualitas dan keragaman sebagai pilar masyarakat. Pada periode 1997-2000 dikenal kebijakan *Armour or Backbone* ketika kebijakan dipindahkan dari Kementerian Kesejahteraan ke Kementerian Pendidikan dan kemudian menggabungkan kebijakan budaya dan pendidikan. Kebijakan tersebut menekankan pada pentingnya warisan budaya dan pendidikan budaya. Kota-kota di Belanda kemudian juga menjadi pusat seni dan budaya, sehingga dibangun fasilitas-fasilitas budaya secara merata sebagai langkah konkret (van den Hoogen 2010, 56).

Dalam konteks pelestarian seni khususnya seni pertunjukan tradisi, Creutzenberg (2019) menyatakan bahwa perlu dikembangkan serangkaian strategi yang saling berkaitan antara pelestarian, promosi, pendidikan, serta inovasi kreatif, sehingga tradisi tidak hanya bertahan, tetapi juga tetap relevan dalam konteks sosial dan budaya yang terus berubah. Creutzenberg (2019) mencontohkan bahwa di Korea Selatan, upaya tersebut sejak awal didukung oleh kerangka kebijakan negara melalui Undang-Undang Perlindungan Properti Budaya Tak Berwujud tahun 1962, yang termasuk kebijakan paling awal di dunia dalam melindungi warisan budaya tak berwujud.

Melalui regulasi itu, negara menetapkan kategori "Properti Budaya Tak Berwujud Penting" serta memberikan pengakuan sekaligus dukungan pendanaan kepada para seniman yang diakui sebagai "Harta Budaya Hidup". Kebijakan itu tampaknya juga relevan untuk menjelaskan kehidupan kesenian rakyat di Indonesia pada periode Orde Baru (1966-1998) yang menjadi fokus kajian ini. Kehidupan kesenian rakyat di Indonesia pada masa Orde Baru juga diatur oleh negara dengan serangkaian paket kebijakan yang diarahkan terutama pada upaya pembentukan identitas nasional dan penguatan persatuan bangsa. Pemerintah secara sistematis

mengarusutamakan gagasan tentang "kebudayaan nasional" yang bersifat seragam, dengan menempatkan Bahasa Indonesia sebagai instrumen utama pemersatu (Bogaerts 2017, 196–218).

Kajian tentang kesenian rakyat pada masa Orde Baru menjadi kajian yang strategis mengingat pada masa-masa itu pula muncul kekhawatiran akan tergerusnya kebudayaan lokal. Keberadaan atau eksistensi seni dan budaya lokal harus berhadapan dengan kekuatan dahsyat berupa budaya "alternatif" (modern) (Solopos 1998, 15). Selama abad ke-20, budaya datang dipahami melalui matriks universal, yaitu semua budaya dipandang sebagai unik dan berharga. Proses "universalisasi partikularisme" itu berjalan beriringan dengan "pertikularisasi universalisme" yang kemudian menciptakan kesadaran bahwa semua komunitas manusia mungkin memiliki kesamaan tertentu. Hal itu berarti seni tradisi tidak sekadar dihancurkan, tetapi justru terjadi peningkatan akan nilai dan kesadaran terhadap budaya lokal (Adams 2007, 127-142).

Pada masa-masa arus globalisasi semakin memperlihatkan pengaruh terhadap selera masyarakat atas seni, negara harus memainkan peranan dalam menyeimbangkan interaksi antara globalisasi dan seni tradisi. Kebijakan-kebijakan "strategi budaya" dikembangkan demi memperkuat produksi budaya lokal dan menegaskan peranan budaya lokal dalam ruang global. Sebagai contoh adalah Pemerintah Singapura yang mendukung pertunjukan opera Tiongkok tradisional sebagai bagian dari kampanye "Global City for the Arts" yang kemudian mengalami kebangkitan pada 1980-an. Lindsay (1995) telah memberikan perhatian pada tiga elemen kunci kehidupan kebudayaan di negara-negara Asia Tenggara pasca-kolonial, antara lain meliputi struktur administrasi, nasional keseluruhan (pemerintah), para pemain, dan penonton. Setelah kemerdekaan dari penjajahan kolonial, negara-negara di Asia Tenggara dengan cepat mendirikan lembaga-lembaga pemerintah untuk bidang budaya. Di Indonesia didirikan Departemen Budaya pada 1945, di Malaysia dibangun agensi budaya tingkat menteri pada 1964, di Filipina didirikan departemen budaya dalam Departemen Pendidikan pada 1947, dan di Thailand didirikan Departemen Seni Rupa pada 1933. Semua negara tersebut memasukkan seni pertunjukan, seni visual, museum, monumen, dan tempat ibadah sebagai warisan budaya. Adapun Indonesia menonjolkan "nilai-nilai tradisional" dan "kepercayaan lokal" sebagai bagian dari warisan budaya ekspresif. Pada masa Orde Baru pemerintah berperan sebagai patron kuat bagi seni pertunjukan tradisi.

Kajian ini berfokus pada bagaimana pemerintah Indonesia pada masa Orde Baru mengimplementasikan kebijakan pembinaan dan pengembangan seni dalam ranah kehidupan seni rakyat. Pembahasan diawali dengan definisi seni rakyat untuk memberikan batasan. Kebijakan pembinaan dan pengembangan seni pada masa Orde Baru diawali dengan identifikasi dan melembagakan seni rakyat dalam kerangka pembangunan. Pada periode selanjutnya program difokuskan pada kegiatan-kegiatan apresiasi seni yang selain untuk menghidupkan kembali geliat pertunjukan seni rakyat juga masih dalam rangka inventarisasi seni rakyat di seluruh daerah di Indonesia. Pada 1990-an, Indonesia menghadapi tantangan sosial yang merupakan pengaruh dari globalisasi. Artikel ini juga menjelaskan bagaimana para pendukung seni rakyat mendefinisikan kembali seni rakyat dan fungsinya dalam mendukung pembangunan.

Metode

Artikel ini disusun dengan menggunakan metode sejarah yaitu suatu proses mengumpulkan, menguji, dan menganalisis rekaman dan peninggalan pada masa lampau (Gottschalk 1983, 32). Metode sejarah mencakup empat langkah, yaitu: heuiristik, kritik, interpretasi, dan rekonstruksi. Sumber-sumber primer berupa artikel-artikel koran sezaman diakses dari basis data arsip koleksi Monumen Pers Nasional Republik Indonesia untuk menganalisis kebijakan pembinaan seni rakyat pada masa Orde Baru.

Informasi mengenai kegiatan-kegiatan dalam kaitannya dengan inventarisasi seni rakyat didapatkan dari *Kompas* (1971), *Jawa Pos* (1978), dan *Suara Karya* (1980). Fakta-fakta yang mencakup festival seni rakyat didapatkan antara lain dari artikel koran pada *Berita Yudha* (1983), *Abdi* (1983), *Neraca* (1989), dan sebagainya. Beberapa artikel pada koran seperti *Bali Post* (1996, 1997, 1998), *Solopos* (1998), dan sebagainya telah memberikan perspektif tentang seni rakyat Indonesia pada masa globalisasi.

Kesenian Rakyat dalam Arus Pembangunan

Seni merupakan produk masyarakat. Karya seni jenis tertentu diterima oleh masyarakatnya karena memenuhi fungsi seni dalam masyarakat tersebut. Sementara itu, tradisional dapat diartikan segala sesuatu yang seusai dengan tradisi, sesuai dengan kerangka pola-pola bentuk maupun penerapan yang selalu berulang (Pahan, Berth Penny 2023, 110-121). Definisi seni pertunjukan tradisi sendiri terus berkembang. Soewandono menyatakan bahwa "seni tradisi" adalah wujud kesenian yang memiliki ciri-ciri khas kedaerahan tertentu. Ciri-ciri itu berkaitan erat dengan pertumbuhan dan perkembangan tata kehidupan masyarakat pendukungnya. Senada dengan Soewandono, Sumaryo menyatakan bahwa seni (musik) tradisi merupakan bentuk seni yang menggunakan pola-pola tradisi secara turun-temurun. Soewandono dan Sumaryo menggunakan istilah "seni tradisi" untuk menunjukkan semua bentuk kesenian yang tumbuh dan didukung oleh tradisi masyarakat setempat, tanpa membedakan sifat serta lapisan masyarakat pendukungnya (Rustopo 2001, 103).

Dalam perkembangan wacana selanjutnya, istilah "klasik" mulai digunakan untuk merujuk pada bentuk-bentuk kesenian yang berakar dari lingkungan keraton atau karya seni yang dianggap memiliki tingkat penggarapan yang halus dan mapan. Sebaliknya, sebutan "tradisi" atau "tradisional" dilekatkan pada kesenian yang tumbuh dan berkembang di kalangan masyarakat rakyat. Praktik kategorisasi ini tampak, misalnya, dalam kebijakan Televisi Republik Indonesia (TVRI) yang mengelompokkan tari *Gambir Anom*, *Klana Topeng*, *Gambyong*, *Serimpi*, *Bedhaya*, dan sejenisnya sebagai tari klasik, sementara seni pertunjukan seperti *Lengger*, *Srandhul*, dan *Kobra Siwa* diklasifikasikan sebagai tari tradisional. Penggunaan istilah klasik juga diadopsi oleh Akademi Seni Tari Indonesia (ASTI) untuk menandai kesenian yang berasal dari tradisi keraton. Dalam kajian antropologinya, Koentjaraningrat bahkan memperkenalkan istilah "klasik tradisional" untuk menyebut tari-tari istana, termasuk *Gatutkaca Gandrung* dan berbagai bentuk tari kiprahan lainnya. Meskipun demikian, pemaknaan istilah "tradisional" sebagaimana digunakan oleh sejumlah sarjana Indonesia tersebut dikritisi oleh Jennifer Lindsay, yang meragukan ketepatannya ketika dikaitkan dengan seni pertunjukan keraton. Menurut Lindsay, seni yang layak disebut "klasik" adalah seni yang memiliki sifat ajeg, stabil, serta berakar kuat pada nilai-nilai masa lampau (Rustopo 2001, 103).

Kayam (1981) memiliki pengertian yang lebih longgar bahwa "kesenian tradisional tumbuh sebagai bagian dari kebudayaan masyarakat tradisional di wilayah masing-masing dengan ciri khas dan perkembangan yang lamban. Kesenian tradisional merupakan bagian dari satu "kosmos" kehidupan yang bulat tanpa terbagi-bagi dalam pengkotakan spesialisasi. Karya seninya bukan merupakan hasil kreativitas perseorangan, melainkan tercipta secara anonim bersamaan dengan sifat kolektivitas masyarakat pendukungnya (Kayam 1981, 65). Pada awalnya, bentuk seninya bersifat fungsional dan tidak terpisahkan dari kepentingan "kosmos" yang menyeluruh. Sebagai contoh adalah kepentingan petani akan padi dan roh-roh halus pejaga padi mereka. Pusat orientasi "kosmos' itu pada perkembangannya kemudian bergeser kepada raja penguasa dan seni tradisional dikembangkan menjadi seni yang berorientasi ke pusat baru, yaitu keraton. Sejak saat itu pula "seni keraton" yang

merupakan bentuk penghalusan dari "seni rakyat" lahir.

Dalam proses kelahirannya, "seni keraton" mendapatkan pengaruh dari unsur-unsur asing di lingkungan keraton. Sifat-sifat kesederhanaan berubah menjadi halus dan ruwet. Umar Kayam menyebut "seni keraton" itu sebagai "seni tradisi klasik" dan menyebut seni petani sebagai "seni tradisi kerakyatan". Di antara dua bentuk seni tersebut, meskipun yang satu merupakan bentuk pengembangan dari yang lain, namun pada dasarnya masih merupakan seni fungsional yang bersifat anonim dan masih merupakan bagian dari satu "kosmos" yang tidak terbagi dalam kotak-kotak spesialisasi" (Kayam 1981, 65). Brandon (1974, 80) mengklasifikasikan seni pertunjukan tradisi menjadi empat "tradisi utama seni pertunjukan" atas dasar lingkungan sosial yang mencakup *folk theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi rakyat), *court theatre tradition* (seni pertujukan tradisi keraton), *popular theatre and theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi populer), dan *Western theatre tradition* (seni pertunjukan tradisi Barat).

Istilah "tradisi" diperkenalkan oleh Gendhon Humardani sebagai seni yang disampaikan secara lisan dari satu generasi ke generasi berikutnya atau dari satu guru kepada muridnya. Atau dengan kata lain istilah seni tradisi sebenarnya bukan saja digunakan untuk menyebut seni istana, melainkan juga termasuk seni rakyat. Selain itu, menurut Gendhon Humardani, istilah seni tradisi harus ditambah dengan asal kesenian tersebut. Sebagai contoh adalah seni tradisi yang berasal dari istana, maka disebut seni tradisi istana. Jika kesenian itu berasal dari rakyat, maka disebut seni tradisi rakyat (Soedarsono 2003, 108-109).

Sutton (dalam Soedarsono 2003, 108-109) menyebut istilah seni tradisi bukan hanya diterapkan untuk menyebut *gamelan* Surakarta dan Yogyakarta, melainkan juga untuk *gamelan* tradisi Banyumas dan Semarang. Demikian pula istilah tradisi juga dapat menyangkut bentuk serta wilayah asal seni. Sebagai contoh adalah *pendet* merupakan seni tradisi Bali, tari *pakarena* adalah tari tradisi Sulawesi, musik *gordang* adalah seni musik tradisi dari masyarakat Batak Simalungan, dan sebagainya. Oleh sebab itu, menurut Soedarsono, istilah apapun yang digunakan asal jelas bukan merupakan sesuatu yang harus diperdebatkan. Sebagaimanan telah disebutkan bahwa kajian ini berfokus pada seni rakyat di bawah kebijakan pengembangan dan pembinaan kebudayaan, maka seni rakyat yang dimaksud bukan hanya merujuk pada seni tradisi Surakarta dan Yogyakarta saja, melainkan bagaimana pemerintah memberikan perhatian terhadap seni tradisi rakyat di Indonesia.

Dalam hal kesenian tradisional, masyarakat Indonesia tidak terlalu mempersoalkan masalah figur atau sosok penciptanya. Hal yang paling penting adalah keberadaan hasil seni tersebut memiliki makna yang dalam kehidupan mereka. Seni hadir sebagai hiburan yang mereka hayati, pemikiran mendalam yang mampu mereka resapi, atau ajaran-ajaran yang mereka rasakan sebagai *adiluhung*. Tidak jarang sebuah hasil seni mampu bertahan untuk waktu yang cukup lama karena makna yang dikandung (Bali Post 1996a, 9).

Pada masa Orde Baru, pengembangan seni tradisi terintegrasi dengan pembangunan nasional. Wacana pembangunan memiliki pengaruh paling besar terhadap artikulasi kebudayaan. Pada fase awal masa Orde Baru terdapat pembatasan-pembatasan bagi kelompok-kelompok budaya yang dianggap berafiliasi dengan Partai Komunis Indonesia (PKI). Barulah pada 1980-an terdapat keterbukaan ruang berekspresi bagi kelompok-kelompok kebudayaan (Jones 2015, 135-150). Bertolak dari kenyataan bahwa perhatian masyarakat sering kali hanya tertuju pada seni tradisi klasik, maka ada upaya-upaya dari pemerintah untuk menggali seni rakyat.

Dalam arus perkembangan teknologi yang terus berkembang pada 1986 Menteri Penerangan Harmoko turut memberikan pendapat bahwa seni rakyat tidak perlu gentar menghadapi teknologi canggih di bidang informasi dan komunikasi. Hal itu diungkap dalam sebuah sarasehan grup-grup pertunjukan rakyat se-Jawa Barat. Kegiatan itu pula menunjukkan upaya negara dalam merawat

seni pertunjukan rakyat melalui pembinaan grup-grup seni (Berita Yudha, 1986, XXI). Dalam kapasitasnya sebagai Menteri Penerangan, Harmoko menyebutkan kesenian rakyat telah lama memegang peranan sebagai sarana komunikasi dan informasi, selain sebagai media hiburan rakyat banyak. Pertunjukan rakyat sebagai kekayaan budaya telah melembaga dan melekat di dalam struktur masyarakat Indonesia. Oleh sebab itu, kesenian rakyat di dalam masyarakat Indonesia sebagai media komunikasi dan sekaligus hiburan diprioritaskan juga sebagai media penyalur infomasi-informasi pembangunan kepada masyarakat luas, sehingga esenian-kesenian yang komunikatif terus dikembangkan.

Sejalan dengan perkembangan teknologi, Harmoko menekankan bahwa rakyat dalam hal ini para seniman tidak perlu khawatir, karena kesenian rakyat justru dapat mengisi program-program dan siaran-siaran media komunikasi modern pada waktu itu. Para seniman telah didorong untuk memanfaatkan kemajuan dan kecanggihan teknologi sebagai media tumbuh kembangnya kreasi dan kualitas kesenian. Dalam ranah media, khususnya televisi, rezim Orde Baru memanfaatkan siaran sebagai sarana strategis untuk mendiseminasikan ideologi nasionalisme sekaligus menopang legitimasi kebijakan negara. Keberadaan TVRI sebagai satu-satunya stasiun televisi milik pemerintah selama lebih dari dua dekade menjadikannya medium utama penyebaran informasi yang bersifat tunggal dan terkontrol. Konten siaran TVRI umumnya menampilkan representasi budaya yang dikonstruksikan sebagai "nasional", sementara keberagaman budaya lokal cenderung tidak memperoleh ruang yang memadai. Dengan demikian, kebijakan kebudayaan pada masa Orde Baru menunjukkan kecenderungan kuat pada penyeragaman budaya nasional, pengabaian pluralitas budaya lokal, serta pemanfaatan media sebagai instrumen kontrol negara dalam membentuk identitas nasional yang homogen.

Sebagai media penyalur infomasi kepada masyarakat, pemerintah mendirikan TVRI di berbagai daerah yang tentunya juga menampilkan kesenian khas daerah. Bukan hanya di Jawa (Surakarta, Yogyakarta, dan pusat kebudayaan lain) saja melainkan TVRI juga didirikan hingga pulau sampai yang terjauh, salah satunya adalah Pulau Natuna. Pada pembukaan TVRI di Pulau Natuna 1980 yang dihadiri oleh Menteri Pertahanan dan Keamanan Jenderal M. Yoesoef disiarkan Kesenian Melayu. Meskipun ada kekecewaan karena kesenian yang disiarkan pada saat itu bukanlah kesenian asli Natuna seperti Mendu, Mak Yong, dan tarian lainnya, namun penayangan Kesenian Melayu menunjukkan adanya keseriusan pemerintah dalam mempromosikan kesenian rakyat. Adapun kesenian yang disiarkan pada waktu itu adalah *Jepin Lancang Kuning* yang diperagakan oleh seniman kesenian Melayu Kalimantan Barat. Kesenian itu dipilih kemungkinan karena memiliki kemiripan dengan *Jepin Pulau Tujuh*. Kesenian yang kedua adalah *Saing* yang merupakan nyanyian rakyat spesifik Kalimantan. Dikatakan spesifik karena tidak ditemukan di Riau atau di Pulau Tujuh. Kesenian yang ketiga *Puteri Bungsu* merupakan Sendratari kesenian Melayu Kalimantan Barat. Pertunjukan *Puteri Bungsu* disebutkan mirip dengan *Puteri Tujuh* yang merupakan mitor rakyat Natuna (Berita Yudha 1980, VII).

Bentuk-Bentuk Apresiasi Seni

Kelompok Seni yang Terlembaga dan Identifikasi Seni Rakyat melalui Festival Nasional, 1970-an

Berbicara mengenai pelembagaan seni, salah satu contoh yang cukup penting adalah pembentukan Taman Ismail Marzuki (TIM) pada 1968. Tidak lama setelah didirikan, TIM menjadi tempat pertunjukan yang sangat menonjol di Indonesia dan menjadi tuan rumah bagi pertunjukan seni. TIM adalah tempat penyelenggaraan berbagai festival dan konferensi nasional berkaitan dengan kebudayaan dan kesenian (Jones 2015, 155). Bertempat di ibu kota, TIM bukan hanya menampilkan kesenian-kesenian khas Jakarta

melainkan juga menjadi wadah bagi lembaga-lembaga kesenian dari daerah lain. Pada masa Orde Baru, lembaga-lembaga kesenian tumbuh dengan subur bukan hanya di daerahnya, namun juga di Jakarta yang menjadi pertemuan rakyat dari berbagai suku dan daerah. Beberapa lembaga kesenian daerah yang eksis di Jakarta selama masa Orde Baru antara lain: Lembaga Kebudayaan Betawi (LKB), Lembaga Kesenian Alam Minangkabau (LKAM), Badan Koordinasi Kesenian Batak (Bakorkesba), Lembaga Kesenian Sulawesi Selatan (LKSS), Badan Koordinasi Kesenian Bali, Lembaga Pengembangan Kesenian Melayu (LPKM), Lembaga Pengembangan Kesenian Aceh (LPKA), Lembaga Kebudayaan Maluku (LKM), Persatuan Organisasi Kesenian Jawa (POKJ), dan sebagainya. Ada juga wadah musik atau lagu yang turut mengikuti pementasan di TIM, seperti Badan Koordinasi Musik Keroncong (BKOMK), Lembaga Seni Qasidah Indonesia (LASQI), Persatuan Artis Musik Melayu Indonesia, Kolintang DKI Jaya, dan lain-lain (Albert 1995, III). Seluruh lembaga dan badan tersebut berdiri di bawah koordinasi Badan Koordinasi Kesenian Nasional Indonesia (BKKNI).

Pada 8 Maret 1973 kesenian tradisional dari berbagai daerah ditampilkan dalam Malam Kesenian Nasional yang diselenggarakan di *Ball-Room* Hotel Indonesia. Beberapa tari yang ditampilkan antara lain Tarian Klasik Aceh dan tari kreasi baru, berbagai tarian nasional, Sendratari Putri Pahang, dan sebagainya. Kegiatan yang diselenggarakan oleh H.K.N. Geunta Aceh tersebut menunjukkan adanya kesadaran untuk menampilkan kesenian rakyat (Kompas 1971, VIII). Pada akhir 1970-an tepatnya pada 18 November 1977 sebuah festival tari rakyat cukup besar diselenggarakan di Senayan. Acara bertajuk "Festival Tari Rakyat" itu dibuka secara langsung oleh Menteri Pendidikan dan Kebudayaan. Kegiatan tersebut menjadi salah satu upaya pengenalan tari-tari rakyat yang menjadi ciri khas berbagai daerah di Indonesia. Festival yang diselenggarakan selama dua jam itu telah membawa para penonton seolah-olah menjelajah seluruh Indonesia. Melalui festival tersebut dapat dikatakan kehidupan seni rakyat di Indonesia pada saat itu berada pada fase persiapan pengembangan. Dikatakan persiapan karena baru "tujuan" dari kegiatan yang tercapai, yaitu pengenalan. Adapun pada prosesnya, festival itu belum sepenuhnya menggali seluruh kehidupan seni rakyat. Kontingen yang dikirim memang mewakili daerah tertentu, namun mereka bukanlah masyarakat pendukung sesungguhnya atau masyarakat yang benar-benar hidup, tumbuh, serta berupaya memelihara seni tradisi rakyat mereka. Pada tahap ini pula diidentifikasi bentuk-bentuk tari tradisi, terutama antara tari klasik dan tari rakyat (Jawa Pos 1978, 5).

Sebelum akhirnya dipentaskan berbagai kesenian rakyat dalam wadah pesta rakyat atau festival kesenian rakyat, sebelumnya telah dipergelarkan kesenian rakyat dalam acara-acara nasional. Dekade 1970-an barangkali adalah fase awal menghidupkan kembali kesenian-kesenian rakyat yang mulai hilang karena berbagai permasalahan baik internal maupun eksternal termasuk regenerasi. Pada fase-fase itu, kesenian rakyat mulai ditampilkan dalam berbagai acara seremonial memperingati hari-hari besar nasional. Sebagai contoh adalah di Pontianak pada 21 Mei 1978. Pada hari itu ditampilkan kesenian rakyat dari berbagai daerah dalam rangka memperingati Hari Pendidikan Nasional (Akcaya 1978, II). Beberapa kesenian rakyat yang ditampilkan antara lain *Tari Baris* dari Bali, *Tarian Nge gak 'N Sama* yang diperagakan oleh tiga penari putra dan tiga penari putri dari Sanggar Terabai, Tari *Dayak* dari Suku Dayak Kantuk (Kapuas Hulu), Tari *Tenun* yang merupakan tari kreasi dari Bali, Tari *Jepen Massal* dari Melayu Kalimantan Barat, dan sebagainya.

Festival Seni Pertunjukan Rakyat sebagai Apresiasi dan Inventarisasi Seni Rakyat, 1980-an

Bentuk apresiasi seni yang paling sering dilaksanakan dan bersentuhan langsung dengan masyarakat pendukung, baik pemain maupun penonton adalah pentas. Oleh sebab itu, pentas-pentas seni rakyat digelar oleh berbagai pemangku

kepentingan untuk melestarikan seni tradisi. Pentas seni rakyat yang cukup terkenal diselenggarakan di Yogyakarta. Sebagai salah satu pusat kebudayaan Jawa yang dikenal dengan seni tradisi keratonnya, Yogyakarta ternyata tidak meluputkan perhatian dari kesenian rakyat. Dalam rangka pentas apresiasi seni, Dinas Pendidikan dan Kebudayaan berkerja sama dengan Kantor Wilayah Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Tingkat II se-Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY) menggelar pementasan untuk enam tarian kesenian Rakyat di Bangsal Kepatihan pada 23 Mei 1980.

Sebagai bintang tamu pada pentas tersebut adalah *Reyog Gendhawangan* atau juga disebut *Reyog Gendruwo* dari Srandakan, Kabupaten Bantul yang telah berdiri sejak 1925. *Reyog* tersebut ditarikan secara masal. Namun, pada 1980 ketika diselenggarakan Pentas Kesenian Rakyat Yogyakarta, *Reyog Gendruwo* telah jarang ditampilkan. Pementasan yang kedua adalah Kesenian Rakyat *Rodad Playen* yang termasuk kesenian salawatan dari Kecamatan Playen, Gunung Kidul. Pementasan yang ketiga adalah drama tari rakyat Asmarasupi yang menonjolkan tokoh *Asmarasupi*. Kesenian tersebut berkembang di daerah Sayegan, Sleman sejak sekitar 1925 namun hingga akhirnya ditampilkan pada Pentas Kesenian Rakyat, *Asmarasupi* ditampilkan untuk kali terakhir pada 1957 di Kelurahan Argomulyo, Sayegan. Barulah pada 1980 digiatkan kembali dengan diremajakan dan melibatkan para pemuda. Pada pementasan keempat ditampilkan kesenian rakyat dari Samigaluh, Kulonprogo yang disebut *Langger Tapen*, merupakan akronim dari Tayub dan Topeng. Kesenian tersebut berasal dari Bukit Menoreh dan dapat digolongkan sebagai tari *tayub*. Seluruh pemainnya menggunakan topeng yang beranekaragam bentuknya dan menari dengan diiringi lagu-lagu selawatan serta lima *angklung*, dua *bendhe*, sebuah *rebana*, sebuah *kendhang*, sebuah *kenthongan*, dan sebuah *gong tabuh* dari bumbung atau bambu. Selain empat kesenian rakyat tersebut yang diceritakan secara detail mulai dari asal-usul, jumlah pemain, hingga alur pertunjukannya, juga ditampilkan kesenian-kesenian rakyat lain seperti dramatari rakyat *Srandul* dan kesenian *Reyog Wayang*.

Mengawali pembahasan, Pentas Kesenian Rakyat yang khusus mementaskan kesenian rakyat tersebut ternyata memiliki makna yang lebih dalam daripada sekadar pentas. Sebuah upaya terintegrasi dilakukan oleh berbagai pihak mulai dari pemerintah, seniman, hingga masyarakat untuk membuka memori kolektif tentang kesenian rakyat yang mulai ditinggalkan oleh masyarakat terutama karena masalah regenerasi. Sebagai respons atas permasalahan tersebut, pada keesokan harinya diselenggarakan sarasehan yang membahas masalah kesenian rakyat di DIY (Raharjo 1980, IV).

Inventariasasi telah dilakukan sejak 1970-an dan bukan hanya berfokus pada dua pusat kebudayaan, yaitu Jawa dan Bali. Pada 1977, pemerintah telah melakukan inventarisasi kesenian rakyat Jawa Barat melalui program yang disebut Proyek Penunjang. Proyek itu dijalankan secara periodik hingga dapat menjangkau wilayah yang sebelumnya kurang mendapatkan perhatian, seperti kesenian Cirebon yang dekat dengan Jawa Tengah ataupun kesenian dari Banten yang mendapatkan pengaruh Betawi. Dari proses inventarisasi diperoleh hasil bahwa di Jawa Barat pada saat itu terdapat 27 jenis (15%) kesenian upacara, sembilan jenis (5%) kesenian pergaulan, 92 jenis (51%) merupakan seni pertunjukan. Selain itu juga ada kesenian yang merupakan perpaduan antara upacara dan seni pertunjukan, yaitu sebanyak 29 jenis (16%); perpaduan seni pergaulan dan pertunjukan yaitu sebanyak 18 jenis (10%); dan perpaduan antara upacara, pergaulan, dan pertunjukan, yaitu sebanyak 4 jenis (3%). Kesenian-kesenian itu masing-masing mengandung unsur musik, tari, dan teater, sehingga diperoleh lagi klasifikasi, antara lain: rumpun *Angklung* (15 jenis), rumpun *Celempungan* (3 jenis), rumpun *gamelan* (13 jenis), *kacapian* (sembilan jenis), *macakal* (11 jenis), *ngontrek* (sembilan jenis), rumpun orkes (delapan jenis), pantun (lima jenis), *quro* (tiga

jenis), *terbangan* (lima jenis), dan rumpun vokalia (delapan jenis). Sementara itu, kesenian yang lebih menonjolkan aspek tari terdiri atas rumpun bela diri (sembilan jenis) dan rumpun *ibing* (17 jenis). Kelompok yang lebih menonjolkan unsur teater antara lain rumpun *ronggeng* (10 jenis), rumpun sandiwara (sembilan jenis), dan rumpun *wayang* (sembilan jenis) (Suara Karya 1980a, IV).

Pada tahun yang sama juga di Yogyakarta diselenggarakan Festival Reyog sebagai salah satu program dari Proyek Pengembangan Kesenian Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY). Dari Festival tersebut kemudian diidentifikasi ciri khas pertunjukan dari masing-masing kabupaten di Yogyakarta. Festival tersebut diikuti oleh lima utusan dari Daerah Tingkat II (Dati II) se-DIY. Pada pementasan pertama ditampilkan grup *Reyog* Kecamatan Umbulharjo yang memperagakan cerita *Panji*, yang disebut juga *Reyog Panji*. *Lakon* yang dibawakan adalah *Dewi Anggraini Larung* atau *Panji Ngengleng*. Adapun asal-usul *Reyog Panji* tidak diketahui, hanya sama *Reyog* Kecamatan Umbulharjo didirikan pada 1975.

Pementasan yang kedua adalah *Reyog Prajurit* dari Kabupaten Sleman yang menggambarkan barisan dari para prajurit yang sedang mengawal upeti dari desa ke keraton. Asal-usul *Reyog Prajurit* juga tidak diketahui namun merupakan kesenian rakyat turun temurun. Adapun asalnya adalah dari Bantul yang kemudian berkembang hingga ke Sleman. Pementasan ketiga adalah *Reyog Wayang* dari kontingen Kabupaten Bantul yang menggambarkan peperangan antara prajurit *Pendawa* melawan *Astina*. Gerak tari dan kostumenya berdasar pada *wayang orang*. Begitu pula dengan ceritanya yang diambil dari *Mahabarata*. *Reyog* tersebut diceritakan diciptakan oleh *Ki Ronokarto*, seorang penari *reyog* yang juga pembuat pakaian *wayang orang* dari Desa Mangiran, Kecamatan Srandakan, Kabupaten Bantul para 1922.

Pada pementasan yang keempat ditampilkan kesenian rakyat *Reyog Campur* dari kontingen Kabupaten Kulonprogo. Kontingen tersebut menggambarkan barisan dari para prajurit terdiri atas beberapa pasangan penari yang berlainan peran. Para penari memperagakan *lakon* dari berbagai zaman, mulai dari pasangan *Bancak* dan *Dhoyok* (*Panji*), pasangan *Gatotkaca* dan *Setija* (cerita *Mahabarata*), pasangan *Aryo Penangsang* dan *Sutawijaya* (*Babad Demak*), pasangan *Damarwulan* dan *Minakjinggao* (*Babad Majapahit*), hingga pasangan *Anoman* dan *Rahwana* (*Ramayana*). *Reyong* campur tersebut diciptakan oleh Tandaprawiro dari Desa Duwet, Kecamatan Kalibawang karena tertarik dengan pertunjukan *reyog* dari Magelang. Pada pementasan kelima dihadirkan *Reyog Keprajuritan* yang menggambarkan tatanan prajurit pada saat *Raden Panji* berperang melawan *Prabu Klonosewandono* yang mencuri *Dewi Candrakirana*. Adapun asal-usul *reyog* tersebut tidak diketahui karena telah diajarkan secara turun temurun sejak 1946. Berbagai ulasan mengenai festival yang diselenggarakan di Benteng Vredeburg Yogyakarta hingga kepada penggalian asal-usul setiap pertunjukan menunjukkan bahwa festival tersebut bukan hanya berfungsi sebagai bentuk apresiasi seni melainkan juga media untuk menginventarisasi kesenian-kesenian agar tidak hilang (Suara Karya 1980b, IV).

Dari festival-festival dan kemudian inventarisasi kesenian-kesenian yang pada saat itu hampir hilang atau hilang sama sekali, diketahui bahwa sudah banyak seni pertunjukan rakyat yang menjadi kebanggaan masyarakat di berbagai daerah di Indonesia. Di Pulau Maluku ternyata juga banyak seni tari rakyat yang belum banyak diketahui. Tari-tarian itu bahkan menjadi perwujudan atau manivestasi dari nilai-nilai kemasyarakatan. Sebagai contoh adalah tari *soya-soya* dan tari lagu dari Maluku Utara, tari *lodi dendang* dan tari togal dari daerah administratif Halmahera, tari *maku-maku* atau *maru-maru* dan *cakalele* dari Maluku Tengah, tari *perisai* dan *shureka-reka* dari Kotamadya Ambon, tari *tnabar ilaa* dari Maluku Tenggara terutama Pulau Tanibar, tari *panah* dari Kepulauan Kei, dan masih banyak lagi. Tari-tarian tersebut menjadi pembahasan dalam pertemuan Festival Seni

Pertunjukan Rakyat Tingkat Nasional 1983. Bidang Kanwil Departemen P dan K Provinsi Maluku yang turut hadir pada pertemuan tersebut menyebutkan bahwa tari-tarian tersebut terpelihara dengan baik karena sangat berperan dalam kehidupan manusia, seperti pada upacara adat perkawinan, penyambutan tamu, panen, dan sebagainya (Berita Yudha 1983, IV dan X).

Pada kesempatan yang sama, Mursalan Ardy dari kantor proyek pengembangan kesenian Daerah Istimewa Aceh berpendapat bahwa kesenian yang mendapat tempat di hati masyarakat pasti akan tetap terpelihara. Kesenian Rakyat akan dikenang karena sesuai dengan tata krama kehidupan masyarakat setempat di samping untuk hiburan. Seni rakyat di Aceh juga umumnya dilatar belakangi oleh agama, adat istiadat, dan cerita rakyat. Beberapa tari tradisional bahkan langsung diambil atau berasal dari Bahasa Arab, atau Bahasa Arab yang diauskan seperti tari *Seudati*, *Saman*, *Leweut*, dan *Retab Meusekat*.

Dengan kesenian-kesenian rakyat yang telah tergali di Indonesia, ada banyak pendapat mengenai upaya pembinaan seni tradisi/ pertunjukan di daerah. Salah satunya mengatakan bahwa upaya pembinaan tersebut merupakan sesuatu yang sangat didambakan, untuk kemudian dapat diarahkan sesuai dengan pola pelaksanaan kegiatan pembinaan kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. Pentas-pentas kesenian rakyat dimaksudkan agar masyarakat semakin meningkatkan penghargaan terhadap keseniannya. Sementara bagi para seniman, kegiatan itu dapat merangsang gagasan dan penciptaan-penciptaan baru bagi pertumbuhan dan perkembangan kehidupan kesenian (Berita Yudha 1983, IV dan X).

Festival semacam itu ternyata juga menjadi media inventarisasi kesenian rakyat sekalipun di daerah penghasil seni seperti Bali. Adanya Pesta Kesenian Bali telah membangkitkan kesenian yang sudah lama tidur. Ketua Majelis Pertimbangan dan Pembinaan Kebudayaan (Listibiya) Jembarana, Ketut Suwentra SST menyebutkan pada waktu itu ada dua jenis kesenian rakyat di wilayah Bali barat. Kesenian pertama yaitu *Jegog* merupakan khas, sementara yang kedua merupakan hasil akulturasi dan terdiri atas banyak tarian. *Jegong* itu kemudian dikenal hingga ke Jepang di bawah pembinaan Suwentra. Kesenian yang juga hidup setelah penyelenggaraan PKB adalah *Leko*, *Berko*, *Jamintoro*, *Sewagati*, *Gong Camplung*, *Wayang Rete*, dan lain-lain. Tari *Leko* diiringi oleh *gamelan* dari Banjar Pedawa, Desa Pendem yang berbentuk *gamelan gerantang laras pelog* dan terbuat dari bambu. Sementara itu, *Berko* bukan diiringi *gamelan gerantang pelog* dari Desa Pendem, namun Banjar Dewasana dan merupakan kesenian drama. Kesenian rakyat bernama *Jamintoro* di Desa Mendoyo merupakan *Arja* duduk. Artinya, para pemain *Arja* menyanyi dan menampilkan tata laku, namun tidak menari di panggung. Pengiringnya melakukan aksi geguntangan. Adapun *Arja* khas Jembrana disebut *Sewagati* (Bali Pos 1997).

PKB telah membuktikan bahwa Jembrana yang notabene berada di Bali namun dikenal kurang eksis dari segi pementasan seni ternyata memiliki banyak kesenian, baik yang asli seperti beberapa yang telah disebutkan maupun yang telah terakulturasi dengan Jawa dan Bali. Kesenian rakyat Jembarana hasil akulturasi yang dikatakan bangkit dari tidur pada waktu itu adalah Tari *Dag* diiringi *Jegog*, Tari *Pengantin* diiringi sejenis *klenengan* Jawa, *Burdah* (kesatuan musik *kendhang*), *Adrah*, dan sebagainya.

Apresiasi yang tinggi juga diperlihatkan oleh berbagai surat kabar. Berita-berita tentang kesenian rakyat sering kali muncul dalam rubrik khusus. Sebagai contoh adalah *Berita Yudha* yang memiliki kolom khusus Seni dan Budaya. Pada 10 April 1983, *Berita Yudha* menulis sebuah artikel tentang kesenian yang hidup di tengah masyarakat Sumatra Utara, yaitu *Komedi Bangsawan*. Hal itu bertolak dari adanya fenomena masyarakat di Sumatra Utara, bukan hanya di Medan melainkan di pelosok-pelosok yang pada waktu itu menggemari teater modern. Diceritakan bahwa kelompok teater tumbuh bagaikan "cendawan di

musim hujan". Di satu sisi, hal itu merupakan kemajuan. Namun, kesenian yang mendapatkan perhatian dari penulis adalah kesenian yang digerakkan oleh sebuah sanggar bernama Sanggar Kesenian Daerah Tebing Tinggi. Seperti namanya, sanggar tersebut berlokasi di Kota Lemang Tebing Tinggi. Kelompok tersebut memiliki 20 anggota dengan tetap mempertahankan prinsip di tengah tekanan globalisasi. Di saat kelompok lain lebih memilih untuk mengembangkan seni teater modern, Sanggar Kesenian Daerah pimpinan Ms. Kesuma lebih memilih untuk mementaskan *Sandiwara Bangsawan*. Pada Pekan Kesenian Melayu Sumatra, Sanggar Kesenian Daerah mementaskan naskah berjudul *Hikayat Kalung Putih*, Sanggar Kesenian Daerah Tebing Tinggi didirikan pada 1972 (Abdi 1983, VII).

Kehidupan seni tradisi rakyat sampai 1989 masih sangat diminati oleh masyarakat pendukungnya. Pertumbuhnya seni teater modern terjadi di berbagai daerah di Indonesia. Namun, masih terdapat pusat-pusat kebudayaan yang lebih memilih untuk menampilkan seni tradisi kerakyatan. Pada 1980an seni drama modern sangat digandrungi oleh masyarakat khususnya pemuda, namun di Taman Budaya Denpasar Bali, seni drama modern jarang sekali muncul. Hal itu karena masyarakat Bali lebih memberikan perhatian kepada seni-seni tradisi seperti tari dan drama gong yang pertunjukannya selalu dipenuhi penonton. Adapun teater-teater modern dapat eksis jika dipadukan dengan kesenian tradisional (Neraca 1989, X).

Seni Rakyat di Tengah Tantangan Globalisasi, 1990-1998: Adaptasi Pelaku Seni dan Dukungan Pemerintah

Seiring dengan kemajuan teknologi dan geliat pariwisata Indonesia, para seniman berusaha mendefinisikan kembali kreativitas dan inovasi dalam kehidupan berkesenian. Kemajuan teknologi telah menyuguhkan tantangan kepada para kreator seni. Teknologi yang dikhawatirkan meminggirkan seni tradisi justru mulai dimaknai sebagai partner dalam pengembangan seni (Ekoprawoto 1987, III). Pada 1990-an seni tradisi rakyat mendapatkan perhatian dari berbagai kalangan ketika globalisasi semakin memperlihatkan berbagai dampaknya. Bali sebagai salah satu pusat kebudayaan sekaligus pusat pariwisata adalah yang paling memberikan perhatian terhadap seni tradisional.

Dengan berkembangnya pusat-pusat hiburan di Denpasar, beberapa seniman yang tergabung dalam Forum Apresiasi Seni (FAS) bekerja sama dengan Pemerintah Daerah Kota Madya Denpasar menggelar suatu diskusi. Untuk menjawab berbagai persoalan sosial di kota tersebut, diskusi itu menghadirkan Dr. Wayan Dibia yang merupakan dosen STSI Denpasar, Kepala Taman Budaya Drs. Nyoman Nikanaya, serta pengamat sosial Dr. Putu Suasta. Pertemuan tersebut bertujuan untuk menjembatani keinginan birokrat, pengamat sosial, dan seniman dalam konteks pembinaan seni (Bali Post 1997a, 10). Pembahasan mengenai seni kemudian berlanjut hingga mendefinisikan kembali seni tradisional. Hal itu terkait dengan berbagai pengembangan seni sebagai respons atas memudarnya popularitas seni tradisi kerakyatan. Kejenuhan masyarakat terhadap seni tradisi salah satunya karena "kenikmatan" yang ditawarkan bentuk-bentuk kesenian modern. Namun, menilik kembali definisi seni tradisional menurut para pakar, seni tradisi semestinya tidak anti terhadap modernisasi. Dalam sebuah artikel yang diterbitkan oleh *Bali Post* disebutkan bahwa Kasim Achma (mantan ketua bagian film, teater, dan kesenian, Direktorat Kesenian, Direktorat Jenderal Kebudayaan) mendefinisikan seni tradisional sebagai suatu bentuk kesenian yang bersumber dan berakar serta telah dirasakan sebagai milik sendiri oleh masyarakat lingkungan. Selanjutnya, dikutip pula definisi kesenian tradisional dari Jennifer Lindsay yang memberikan penekanan bahwa kesenian tradisi memiliki sifat keontentikan (kepribumian dan keaslian), kesinambungan, dan kekunoan. Dari kedua definisi itu diperoleh simpulan bahwa kesenian tradisional merupakan kesenian yang telah "berumur" di satu sisi, dan di sisi yang lain dibentuk oleh perjalanan waktu. Kemungkinan untuk beradaptasi di tengah modernitas dapat

dilihat dari bagaimana kesenian seperti *Tari Kebyar Duduk* dan *Oleg Tamulilingan* yang pada 130-an merupakan kesenian baru, namun di kemudian hari menjadi tari-tarian tradisional (Bali Post 1997b, 10).

Pada 1990-an, kebijakan pengembangan dan pembinaan kebudayaan dimaknai sebagai upaya untuk menghasilkan kebudayaan baru sehingga diminati oleh anak muda yang telah akrab dengan modernitas. Dalam hal kesenian, tuntutan lebih mengarah pada upaya melahirkan karya-karya inovatif (Bali Post 1996b, 9). Menjelang tahun 2000 atau akhir masa Orde Baru, kesenian rakyat menghadapi berbagai tantangan dan yang paling besar adalah masifnya budaya "alternatif" modern di tengah masyarakat. Berbagai diskusi terkait dengan pemertahanan budaya lokal diselenggarakan. Pengamat budaya sekaligus dosen di Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta menyampaikan pandangan yang difokuskan pada eksistensi Seni *Tonil* dalam sebuah rubik di *Solopos*. Dharsono mempertanyakan bagaimana agar budaya lokal mampu bertahan sebagai "klenengan" masyarakat.

Kemunculan berbagai alternatif hiburan di tengah masyarakat telah menyebabkan kekhawatiran akan eksistensi kesenian rakyat. Sebagai contoh adalah Seni *Tonil* dan *kethoprak* yang pernah menjadi budaya massa serta menjadi alternatif hiburan masyarakat menengah ke bawah. Seiring kemunculan berbagai alternatif hiburan, kedua seni kerakyatan itu kehilangan penontonnya. Seni yang ditampilkan lewat media elektronik layar kaca ternyata lebih menjanjikan (Dharsono 1998, 15).

Atas dasar itu ada upaya-upaya dari pemerintah mendorong para penyelenggara untuk giat mempromosikan festival seni rakyat di media elektronik televisi. Pelatihan-pelatihan yang profesional diselenggarakan untuk menarik penonton. Upaya itu salah satunya dilakukan oleh panitia PKB yang memiliki target menarik penonton luar negeri sebanyak-banyaknya. Persiapan dilaksanakan setengah tahun sebelumnya. Impersario yang menjadi penyelenggara menjajaki sponsor, memesan tempat representatif, serta menggencarkan promosi. Selain promosi juga dilakukan survei, sehingga kesenian yang ditampilkan benar-benar sesuai dengan tema dan diminati para penonton dari manca negara (Bali Post 1997c, 20).

Dukungan pemerintah juga diberikan dalam bentuk alokasi anggaran. Dalam tahun anggaran 1997/1998, keseluruhan dana disediakan untuk pembinaan kesenian dan kebudayaan di seluruh Indonesia sebesar Rp10 Milyar, dengan Rp9 Milyar atau 90% untuk Dewan Kesenian di berbagai daerah. Sementara itu, sebesar Rp1 Milyar digunakan untuk Dewan Kesenian Jakarta sebagai Badan Kontak Dewan Kesenian se-Indonesia (Sutiawan 1998, 5)

Simpulan

Orde Baru mengawali babak baru kehidupan berbangsa dan bernegara, dengan meletakkan pembangunan sebagai ciri utamanya. Pembangunan menjadi dasar dalam penentuan kebijakan di segala bidang, termasuk kebudayaan dan khususnya seni tradisi. Dalam konteks pembangunan, selain sebagai penguat identitas, seni tradisi juga menjadi media komunikasi untuk menyebarkan ide-ide pembangunan kepada masyarakat luas. Untuk mencapai tujuan itu, dilaksanakan serangkaian program sistematis mulai dari identifikasi, inventarisasi, hingga apresiasi seni. Program-program itu dilaksanakan dengan melibatkan masyarakat pendukung seni rakyat, di tengah arus globalisasi yang pada tataran tertentu justru membuat masyarakat lebih menyadari identitas budaya mereka. Bantuan bagi seniman pertunjukan menunjukkan bahwa pemerintah telah berperan sebagai pelindung yang memberikan dana proyek dan penghargaan. Sistem patronase semacam itu terus dipertahankan dalam konteks modern yang dalam perkembangannya kemudian muncul patron-patron baru seperti bisnis dan stasiun televisi. Memasuki dekade 1990-an, seni rakyat

menghadapi tantangan besar dari masifnya budaya modern, yang kemudian mendorong para seniman dan akademisi untuk mendefinisikan kembali kreativitas dan inovasi agar tradisi tetap relevan. Meskipun terdapat kecenderungan kontrol negara yang kuat, proses universalisasi budaya pada masa itu justru membangkitkan kesadaran masyarakat akan pentingnya identitas budaya lokal sebagai bagian dari warisan budaya yang harus dipertahankan.

Referensi

Abdi, Burhanuddin. 1989. "Komedi Bangsawan tetap Hidup di Hati Masyarakat Sumatera Utara." *Berita Yudha*, 10 April.

Adams, Laura L. 2007. "Globalization of Culture and the Arts," *Sociology Compas 1* (1): 127-142. https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2007.00024.x

Akcaya. 1978. "Menyaksikan Malam Kesenian Hari Pendidikan Nasional Tahun 1978," *Akcaya*, 27 Mei.

Albert. 1995. "Pagelaran Tari dan Lagu di TIM," *Berita Yudha*, 7 Maret.

Bali Pos. 1996a. "Modernisasi Kesenian," *Bali Post*, 2 Agustus.

———. 1996b. "Seni Baru, Tuntutan Masyarakat Modern?" *Bali Post*, 2 Agustus.

———. 1997. "Hadapi PKB, "Pekak Jegog" Siap Turun Gunung," *Bali Pos*, 28 Mei.

———. 1997a. "Diskusi Budaya FAS: Jadikan Denpasar Pusat Kebudayaan," *Bali Post*, 2 Maret 1997.

———. 1997b. "Menggungah Kesenian Tradisional di Denpasar," *Bali Post*, 2 Maret 1997.

———. 1997c. "Belajar Promosi Festival Kesenian dari Negeri Kunjungan Mereka Benar-Benar Memanfaatkan Jaringan Informasi," *Bali Post*, 4 Agustus.

Berita Yudha. 1980. "Dari Saing Kesenian Melayu di Pelantar Pontianak Banyak yang Mengira Selasar Natuna." *Berita Yudha*, 11 November 1980.

———. 1986. "Jangan Gentar Hadapi Teknologi Canggih." *Berita Yudha*, 25 Maret.

Bogaerts, Els. 2017. "Mediating the Local: Representing Javanese Cultures on Local Television in Indonesia." *Journal of Southeast Asian Studies* 48 (2): 196–218. https://doi.org/10.1017/S0022463417000042

Creutzenberg, Jan. 2019. "Between preservation and change: Performing arts heritage development in South Korea." *Asian Education and Development Studies* 8, (4): 485-497.

Dharsono. 1998. "Eksistensi Seni Tonil Mulai Kusut." *Solopos*, 23 Januari.

Ekoprawoto, Amran. 1987. "Kesenian dan Teknologi," *Siaran Minggu* "Waspada", 30 Agustus 1987.

Gottschalk, Louis (1983). Mengerti sejarah (Nugroho Notosusanti, Trans.) Jakarta: Universitas Indonesia Press.

James R. Brandon. 1974. *Theatre in Southeast Asia* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Jawa Pos. 1978. "Nonton Festival Tari Rakyat," *Jawa Pos*, 9 Januari.

Jones, Tod. 2015. *Kebudayaan dan Kekuasaan di Indonesia: Kebijakan Budaya Selama Abad ke-20 hingga Era Reformasi*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.

Kayam, Umar. 1981. *Seni Tradisi Masyarakat.* Jakarta: Sinar Harapan.

Kompas. 1971. "Malam Kesenian Nasional," *Kompas*, 1 Maret.

Lindsay, Jennifer. 1995. "Cultural policy and the performing arts in Southeast Asia." *Bijdragen tot de taal-, land-en volkenkunde4de Afl*: 656-671.

Maripe, Kgosietsile. 2012. "Safeguarding cultural heritage as a strategy for development in the 21st century." *International Journal of Economic Development Research and Investment (IJEDRI)* 3, (2): 1-13.

Neraca. 1989. "Bali Sepi dari Kegiatan Teater Modern," *Neraca*, 25 Mei.

Pahan, Berth Penny. 2023. "Pembinaan Tari dan Musik Tradisional Kalimantan Tengah sebagai Pendidikan Karakter pada Siswa SMKN 1 Kuala Kapuas." *Jurnal Ilmiah Religiosity Entity Humanity (JIREH),* vol. 5, no. 1: 110-121. http://10.37364/jireh.v5i1.123

Puguh, Dhanang Respati dan Utama, Mahendra Pudji. 2018. "Peranan Pemerintah dalam Pengembangan Wayang Orang Panggung." *Jurnal Sejarah Citra Lekha*, vol. 3, no. 2: 133-153. https://ejournal.undip.ac.id/index.php/jscl/article/view/19961/pdf

R.M. Soedarsono. 2003. *Seni Pertunjukan Dari Perspektif Politik, Sosial, dan Ekonomi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press

Raharjo, G. 1980. "Pentas Seni Rakyat di Yogyakarta," *Suara Karya*, 23 Mei.

Redaksi Berita Yuda. 1983. "Banyak Kesenian Rakyat yang Belum Terungkap." *Berita Yudha*. 3 Mei.

Rustopo, Gendhon Humardani. 2001. '*Sang Gladiator':Arsitek Kehidupan Seni Tradisi Modern*. Yogyakarta: Yayasan Mahavhira.

Sutiawan, Nyoman. 1998. "Menelusuri Bantuan Pembinaan Seni dan Budaya." *Bali Post*, 18 Maret.

Solopos. 1998. "Eksistensi Seni Tonil Mulai Kusut," *Solopos*, 23 Januari.

Suara Karya. 1980a. "Inventarisasi Kesenian Tradisional di Jabar: Pantai Utara dan Banten Perlu Diintensifkan," *Suara Karya*, 19 September.

———. 1980b. "Festival Reyog se-DIY," *Suara Karya,* 19 September.

van den Hoogen, Q.L. 2010. "Political Statements about Culture, Art and Society in the Netherlands: the National Government." Thesis Fully internal (DIV), *Rijksuniversiteit Groningen. s.n.*