



KULTUR

THE POWER OF INDONESIA MEGADIVERSITY



INDONESIA PAVILLION



**“Printing the Unprinted”
di Paviliun Indonesia,
Memproduksi Pengetahuan**

*“Printing the Unprinted”
in Indonesia’s Pavillion,
Producing Knowledge*

**Museum Kartini:
Estetika Kontemporer
dalam Ingatan Sejarah**

*The Kartini Museum:
Contemporary Aesthetics
in A Historical Memory*



Kesenian Jaranan pada tahun 2026 ini resmi diajukan menjadi intangible cultural heritage of humanity atau warisan budaya takbenda manusia ke UNESCO bersama tempe dan teater Mak Yong.
Foto: Feri Latief



Salam Redaksi

Salam Budaya....

Tahun 2026, kita makin sibuk. Makin banyak agenda penting Kementerian Kebudayaan RI di semua lini pemajuan kebudayaan, mulai perlindungan, pengembangan, pemanfaatan, hingga pembinaan kebudayaan. Promosi dan diplomasi sudah tentu termasuk di dalamnya, bahkan menjadi garda depan diseminasi nilai-nilai baik dan kearifan lokal berbagai objek kebudayaan ke seantero negeri dan dunia. Di tengah-tengah situasi geopolitik yang panas, kebudayaan seharusnya tetap adem dan bahkan dapat ikut andil dalam perdamaian. Kita mungkin merenungkan sebuah pertanyaan, apakah warisan budaya, misalnya, dapat berbuat sesuatu dalam situasi perang dan pertikaian antarmanusia? Apakah Indonesia dapat berbuat sesuatu bagi peradaban dunia melalui kebudayaan? “Ya, tentu saja Indonesia turut serta menentukan arah peradaban dunia”.

Jika menengok lebih dalam ke dalam makna dan nilai dari semua objek pemajuan kebudayaan dan hal-hal lain yang ada di dalam Undang-Undang Pemajuan Kebudayaan Nomor 5 Tahun 2017, kita dapat mencermati peran kebudayaan yang sangat krusial di dalam kehidupan berbangsa. Ribuan warisan budaya berupa pengetahuan tradisional, seni, tradisi lisan, dan lain-lain memuat banyak petuah dan nilai: pemersatu komunitas; gotong-royong; toleransi; solidaritas; pengendalian diri;

hingga mampu menjadi resolusi konflik. Kebudayaan seharusnya mampu menjadi penyeimbang hiruk-pikuk konsumerisme hingga sarana rekonsiliasi. Tidak ada kata lain untuk melestarikan budaya selain mempraktikannya. Kita perlu menggali dan menyebarkan secara berkelanjutan.

Pemerintah melalui Kementerian Kebudayaan pada tahun ini telah mendaftarkan tiga warisan budaya takbenda (WBTb) Indonesia agar tercatat sebagai *intangible cultural heritage of humanity* atau warisan budaya takbenda manusia ke UNESCO, yakni tempe, jaranan, dan teater Mak Yong. Kemenbud juga telah mendaftarkan warisan naskah-naskah dari pahlawan nasional Syekh Yusuf Al Makassar untuk dicatat sebagai *memory of the world* (MoW) atau ingatan dunia UNESCO.

Pada tahun ini Indonesia juga berpartisipasi dalam pameran internasional “Venice Biennale Arte 2026” atau Biennale Venesia 2026 yang ke-61 di Venesia Italia. Paviliun Indonesia di Biennale Venesia 2026 dengan tajuk “Printing the Unprinted” dibuka untuk publik mulai 7 Mei 2026 hingga 22 November 2026. Majalah Kultur Volume 3 di tangan Anda ini menempatkan laporan mengenai pameran internasional itu sebagai artikel utama di halaman pertama. Kurator pameran, Aminudin TH Siregar, menuliskan makna pameran hingga membedah karya-karya

perupa Indonesia yang berpartisipasi di hajatan akbar dua tahunan di Venesia tersebut. Partisipasi Indonesia dalam biennale juga menjadi bagian dari upaya diplomasi budaya di kancah dunia.

Dua artikel yang bersinggungan dengan ingatan dunia kami tempatkan setelah catatan biennale, yakni Museum Kartini dan Tari Langendriyan. Museum Kartini tidak hanya tempat untuk memajang benda-benda koleksi dan peninggalan R.A Kartini sekeluarga, akan tetapi mengingatkan pada surat-surat Kartini yang fenomenal itu, dan telah ditetapkan menjadi ingatan dunia UNESCO pada 17 April 2025. Adapun tari langendriyan, satu tari masyhur di dalam Tari Jawa Mangkunegaran, arsipnya telah ditetapkan menjadi ingatan dunia UNESCO pada 11 April 2025. Selain itu, tentu saja terdapat banyak artikel menarik terkait objek pemajuan kebudayaan yang ditulis secara populer oleh para peneliti dan pemerhati di bidangnya. Artikel mengenai cagar budaya Lore-Lindu di Sulawesi Tengah mengajak kita untuk berkelana ke masa lalu, dan tulisan tentang manusia kerdil di Flores makin mendorong lebih jauh lagi ke masa silam. Ada pula artikel segar mengenai bakmi Jawa khas Gunung Kidul dan perfilman Indonesia. Majalah Kultur, nyaman dibaca dan tetap serius. Selamat membaca...

Salam budaya,
Pemimpin Redaksi

Editor's Note

Salam Budaya....

En 2026, we've been busier than ever. The Ministry of Culture of the Republic of Indonesia continues to advance an expanding agenda across every aspect of cultural advancement from safeguarding, fostering, and developing culture to ensuring its continued use and relevance. Cultural promotion and diplomacy are naturally part of this effort, serving on the front lines of disseminating the values and local wisdom embodied in Indonesia's diverse cultural heritage, both across the nation and around the world. Amid today's increasingly volatile geopolitical landscape, culture should remain a calming force and, indeed, contribute to peacebuilding. This invites us to reflect on an important question: can cultural heritage, for instance, play a meaningful role in times of war and human conflict? Can Indonesia contribute to global civilization through its culture? The Answer is, yes!

A closer look at the meanings and values embodied in the Cultural Advancement Objects, as well as the broader framework established by Law No. 5 of 2017 on Cultural Advancement, reveals the vital role that culture plays in national life. Thousands of cultural heritage traditions in the forms of traditional knowledge, arts, oral traditions, and many others carry enduring wisdom and values: strengthening communities, fostering mutual cooperation, promoting tolerance and solidarity, cultivating self-restraint, and even offering pathways toward conflict resolution. Culture should serve as

a counterbalance to the relentless pace of consumerism while also providing a means of reconciliation. There is no better way to preserve culture than by practicing it. We must continue to explore, nurture, and share it with future generations.

This year, the Ministry of Culture has nominated three elements of Indonesia's intangible cultural heritage to be recorded on UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity: *tempe*, *jaranan*, and Mak Yong theatre. The Ministry has also nominated the manuscripts of the National Hero Syekh Yusuf Al Makassar for inscription on UNESCO's Memory of the World Register.

Indonesia is also participating in the 61st International Art Exhibition of the Venice Biennale, *Venice Biennale Arte 2026*, in Venice, Italy. The Indonesian Pavilion, titled *Printing the Unprinted*, is open to the public May 7 – November 22, 2026. The third volume of *Kultur* magazine features an article devoted to this international exhibition. Exhibition curator Aminudin TH Siregar reflects on the significance of the exhibition and examines the works presented by the Indonesian artists participating in this prestigious biennial event. Indonesia's participation in the Biennale also forms part of the country's broader efforts to strengthen cultural diplomacy on the global stage.

Following our Biennale feature are two articles connected to UNESCO's Memory of the World Programme: the Kartini Museum and the Langen-

driyan dance tradition. The Kartini Museum is more than a repository of objects associated with R.A. Kartini and her family. It also commemorates Kartini's remarkable letters, which were inscribed on UNESCO's Memory of the World Register on 17 April 2025. Likewise, the archival records of *Langendriyan*, one of the best-known dance traditions of the Mangkunegaran court in Central Java, were inscribed on the Register on 11 April 2025.

Beyond these features, this issue offers many engaging articles on Indonesia's Cultural Advancement Objects, written in an accessible style by researchers and cultural practitioners. An article on the Lore Lindu Cultural Heritage Site in Central Sulawesi invites readers on a journey into the past, while another explores the discovery of the diminutive human species found on Flores, taking us even further back in time. Readers will also find fresh perspectives on *bakmi Jawa* from Gunungkidul and on Indonesian cinema.

Kultur magazine remains thoughtful, engaging, and a pleasure to read.

Happy reading.

May the spirit of culture live on,

Editor-in-Chief

KULTUR

Susunan Redaksi | *Editorial Board*

Penasihat | *Advisor*

Fadli Zon (Menteri Kebudayaan I
Minister of Culture)

Penanggung Jawab | *Supervisor*

Endah T. D. Retnoastuti
(Direktur Jenderal Diplomasi,
Promosi, dan Kerja Sama Kebudayaan I
*Director General of Cultural Diplomacy,
Promotion and Cooperation*)

Koordinator Program | *Program Coordinator*

Wawan Yogaswara
(Direktur Promosi
Kebudayaan I
Director of Cultural Promotions)

Pemimpin Redaksi | *Editor in Chief*

Andhini Widyasari

Redaktur Pelaksana | *Managing Editor*

Susi Ivvaty

Sekretaris | *Secretary*

Gentur Adiutama

Redaktur Konten | *Content Editor*

Alfian S Siagian

Redaktur Foto | *Editor of Photography*

Syefri Luwis

Desain dan Tata Letak | *Design & Layouting*

Zulkarnaen Lubis

Humas | *Public Relations*

Teddy Sukmana
Rifaldi Efriansyah

Administrasi | *Administration*

Darmansyah
Indra Sutisna

Distribusi | *Distribution*

Anny Veradiani
Harry Iskandar Wijaya

Penerjemah | *Translation*

Alvin Steviro



KEMENTERIAN KEBUDAYAAN
REPUBLIK INDONESIA





Pemancing rindu ke Lore Lindu - Foto: BP Kebudayaan Sulawesi Tengah

Yang tersisa di Situs Masjid Pecinan Tinggi, kota Serang, Banten -
Balai Pelestarian Kebudayaan Banten





Rubrik *Content*

Hal 2 Salam Redaksi
Page 3 Greetings

Hal 10 Biennale
Page 16 Venesia 2026

"Printing the Unprinted"
di Paviliun Indonesia,
Memproduksi Pengeta-
huan

"Printing the Unprinted"
in Indonesia's Pavillion,
Producing Knowledge

Hal 22 Musik
Page 26 Music

Dangdut yang
Tumbuh di
Luar Negeri
*The Dangdut that
Grows in Foreign
Lands*

Hal 30 Museum
Page 36 Museum

Museum Kartini:
Estetika Kontemporer
dalam Ingatan Sejarah

*The Kartini Museum:
Contemporary Aesthetics
in A Historical Memory*

Hal 40 Kebudayaan
Page dalam Angka
Culture in Number

Promosi melalui
Rumah Budaya Indonesia
periode 2025 - 2026

*Promotion Through
"Rumah Budaya Indonesia"
for the 2025-2026 Period*

Hal 42 Seni Pertunjukan
Page 46 Performing Arts

Langendriyan
Estetika Keraton dan
Demokrasi Rasa

*Langendriyan: An
Aesthetic of the Palace
and A Democracy of Taste*

Hal 50 Wastra
Page 54 Textiles

Tenun Sumba:
Menenun Masa
Depan

*The Sumba Art of
Tenun: Weaving
the Future*



Hal 58 Arkeologi
Page 62 Archaeology

Jejak Manusia Kerdil
dari So'a Flores
*Traces of "Hobbits"
from So'a Flores*

Hal 66 Adat Istiadat
Page 70 Traditions

Upacara Tepung Cai
di Bojong Koneng
Hormati Alam
*The Tepung Cai
Ceremony in
Bojong Koneng
Honoring Nature*



Hal 74 Kuliner
Page 78 Culinary

Bakmi Jawa
Gunung Kidul
Menjaga Bara,
Merawat Pengetahuan
*The Javanese Noodle of
Gunung Kidul
Preserving Embers,
Nurturing Wisdom*

Hal 82 Sejarah
Page 86 History

Situs Karantina Haji
Kolonial di Pulau
Onrust
*A Colonial Hajj
Quarantine Site on
Onrust Island*

Hal 90 Bahasa
Page 94 Language

Menahan Kepunahan
Bahasa Suwawa di
Gorontalo
*Pushing Back against
the Extinction of
Gorontalo's Suwawa
Language*

Hal 98 Cagar Budaya
Page 102 Cultural Heritage

Lore-Lindu:
Megalit 3000 Tahun
di Jantung Sulawesi
*Lore-Lindu:
3,000-Year-Old
Megaliths in the
Heart of Sulawesi*

Hal 106 Film
Page 110 Film

Tantangan Film dan
Sensor Film
*Film and Its
Censorship Challenges*

Hal 114 Figur
Page 118 Figure

Menjaga Taslim, Sang
Maestro Celoteh
*Taking Care of Taslim,
The Maestro of
Celoteh*



“Printing the Unprinted” di Paviliun Indonesia, Memproduksi Pengetahuan

Sulit membayangkan sejarah modern tanpa teknologi cetak. Reformasi Protestan memperoleh daya sebar melalui pamflet dan kitab-kitab yang dicetak dalam jumlah besar. Revolusi ilmiah bergantung pada kemampuan untuk menggandakan diagram, ilustrasi, dan temuan baru. Negara-negara modern membangun birokrasi melalui formulir, peta, sensus, dan dokumen administratif.

Kolonialisme menyusun pengetahuannya tentang wilayah jajahan melalui atlas, laporan etnografi, gambar botani, arsip, dan buku perjalanan. Bahkan gagasan mengenai bangsa, tidak dapat dilepaskan dari berkembangnya

print capitalism yang memungkinkan orang-orang membayangkan diri mereka sebagai bagian dari komunitas yang sama meskipun tidak pernah saling mengenal. Dengan kata lain, mencetak bukan sekadar memperbanyak gambar. Mencetak adalah cara membangun dunia.

Teknologi cetak menentukan pengetahuan mana yang dianggap sah, bahasa mana yang memperoleh otoritas, citra mana yang terus direproduksi, dan sejarah mana yang bertahan melampaui zamannya. Yang tidak dicetak lebih mudah menghilang daripada yang berhasil diarsipkan. Dalam kerangka ini sejarah selalu memiliki dimensi

material: ia bergantung pada media yang memungkinkan pengetahuan beredar dari satu generasi ke generasi berikutnya.

Namun, teknologi pengetahuan selalu memiliki sisi lain. Ia memungkinkan sesuatu menjadi abadi, tetapi ia juga membuat banyak hal lain lenyap. Arsip tidak pernah bersifat netral, ia merupakan hasil seleksi yang berlangsung terus-menerus. Begitu pula pengalaman, tidak selamanya memperoleh dokumen.

Tidak semua kebudayaan meninggalkan catatan tertulis. Bahkan tidak semua pengetahuan layak dicetak. Banyak tradisi hidup yang berlangsung melalui tutur,

Kisah sebuah perjalanan
besar - Foto: Adhya Santana
Ranadireksa

INDONESIA

praktik keseharian, ingatan kolektif, atau jejak material yang tidak pernah masuk ke dalam institusi arsip. Sejarah kemudian lebih mudah mengingat apa yang berhasil didokumentasikan daripada apa yang sungguh-sungguh pernah terjadi.

Objek Refleksi Kritis

Printing the Unprinted melakukan pembalikan. Proyek seni di Paviliun Indonesia pada Biennale Venesia 2026 ini tidak menggunakan seni grafis semata-mata sebagai medium artistik, melainkan menjadikannya sebagai objek refleksi kritis. Alih-alih bertanya bagaimana menghasilkan cetakan baru, proyek ini mengajukan pertanyaan yang lebih mendasar:

apa yang selama ini tidak pernah diberi kesempatan untuk dicetak?

Pertanyaan tersebut menggeser perhatian dari teknologi ke politik pengetahuan. Yang dipersoalkan bukan lagi kualitas reproduksi, melainkan mekanisme yang menentukan mengapa sebagian pengetahuan dapat diwariskan sementara sebagian lainnya tetap berada di luar sejarah resmi.

Pembalikan tersebut semakin terasa penting dalam konteks Indonesia. Sejarah Nusantara, misalnya, bukanlah sejarah yang miskin pengetahuan, melainkan sejarah yang diwariskan melalui beragam medium yang tidak selalu selaras dengan logika arsip modern.

Relief candi, manuskrip lontar, hikayat, tradisi lisan, motif tekstil, cap batik, peta pelayaran, prasasti, hingga pengetahuan maritim merupakan bentuk-bentuk transmisi pengetahuan yang sering kali berada di luar kategori “dokumen” sebagaimana dipahami dalam historiografi modern.

Ketika sejarah dunia lebih banyak bergantung pada arsip cetak yang dibentuk oleh kolonialisme dan modernitas Eropa, banyak lapisan pengalaman Nusantara menjadi sulit terbaca. Bukan karena tidak pernah ada, melainkan karena tidak pernah masuk ke dalam sistem yang menentukan apa yang layak dianggap sebagai arsip.

PRINTING THE UNPRINTED The Story of the Great Voyage

Pada 1435-1521, seorang Pajaka dari Kerajaan Pajaka di Jawa Tengah, yang dikenal sebagai "The Great Voyage" oleh para penjelajahan, telah mencatat perjalanan yang menakutkan.

Pada 1435-1521, seorang Pajaka dari Kerajaan Pajaka di Jawa Tengah, yang dikenal sebagai "The Great Voyage" oleh para penjelajahan, telah mencatat perjalanan yang menakutkan.

ANNOTAZIONI

Questa sala contiene 21 incisioni di sette artisti, ciascuno dei quali ha contribuito con la tavola, come riportato nel manoscritto. Per ricostruire la spedizione, Hamonangan trascorse anni a raccogliere materiali, visite e consultare i diari degli artisti. Ogni artista aveva un ruolo specifico: alcuni illustravano paesaggi, altri raffiguravano la vita di bordo o tracciavano le rotte, mentre diversi si specializzavano nei ritratti, inclusi quelli dei re e dell'Amiraglio. Questa aggettiva genera una narrazione trasversale piuttosto che lineare. Ogni incisione presenta una

Datu Rai Tolu Hamonangan (1435-1521), archista del regno di Harajon Pajaka Buit, fu artista, astronomo, teorico del diritto e osservatore del sistema commerciale venetiano. Egli apre il manoscritto con le parole:

"Io, Datu Rai Tolu Hamonangan, servitore di Hamon Pajaka Buit e osservatore delle stelle del nord, annoto che il mondo si espone prima la prima."



Menukil yang belum pernah tergambaran - Foto:Adhya Santana Ranadireksa

Seni grafis dalam Printing the Unprinted memperoleh makna baru. Bahwa mencetak tidak lagi dipahami sebagai tindakan memperbanyak gambar, melainkan sebagai tindakan memperluas medan historiografi. Setiap cetakan dalam proyek seni ini bukan semata-mata reproduksi visual, melainkan suatu usulan bahwa sejarah selalu bisa ditulis kembali. Dengan demikian seni grafis berubah menjadi praktik epistemologis: bukan hanya menghasilkan citra, tetapi juga mengajukan cara lain untuk membaca hubungan antara memori, materialitas, dan sejarah.

Pilihan ini sekaligus menjelaskan mengapa proyek tersebut tidak berhenti pada ruang pameran. Program residensi seniman di Venesia, kerja bersama antar seniman, narasi fiktif, wicara seni, simposium internasional, dan penerbitan bukanlah program-program pendukung yang berdiri sendiri. Semuanya merupakan bagian dari logika yang sama: bahwa pengetahuan tidak lahir pada saat sebuah karya selesai diproduksi, melainkan melalui proses percakapan, kolaborasi, pengujian gagasan, dan distribusi yang terus berlangsung.

Fiksi sebagai Eksperimen Pengetahuan

Selama ini, hubungan antara sejarah dan fiksi hampir selalu dipahami sebagai hubungan yang saling bertentangan. Sejarah dianggap bertumpu pada bukti, sedangkan fiksi bertumpu pada imajinasi. Yang satu mencari kebenaran, yang lain membangun kemungkinan. Pemisahan tersebut begitu mengakar sehingga ketika sebuah proyek seni menggunakan narasi fiktif, pertanyaan pertama yang sering muncul adalah: apakah ini masih dapat dipercaya?

Pertanyaan itu sesungguhnya berangkat dari asumsi yang keliru karena seolah-olah fungsi utama fiksi adalah menggantikan fakta. Padahal dalam praktik seni rupa kontemporer, fiksi sering bekerja dengan cara yang sama sekali berbeda. Ia tidak hadir untuk menandingi sejarah, tetapi untuk menguji batas-batasnya. Konsep kuratorial *Printing the Unprinted* mengambil posisi ini.

Narasi mengenai pelayaran Nusantara ke Eropa tidak disusun agar publik percaya sebagai fakta historis yang seolah-olah baru ditemukan. Sebaliknya, konsep itu dibangun sebagai eksperimen intelektual. Pertanyaan yang diajukan – seperti yang sebagian orang Venesia yakini – bukan lagi “benarkah ini pernah terjadi?” tapi “mengapa kita segera menuntut bukti terhadap kemungkinan ini, sementara banyak narasi sejarah diterima begitu saja tanpa dipertanyakan bagaimana narasi tersebut dikonstruksi?”



Kementerian Kebudayaan berkomitmen melanjutkan kehadiran Indonesia di Venice Biennale setelah enam tahun absen. Hal ini ditegaskan oleh Direktur Jenderal Diplomasi, Promosi, dan Kerja Sama Kebudayaan, Endah T.D. Retnoastuti.
Foto: Adhya Santana Ranadireksa

Perubahan pertanyaan tersebut pada prinsipnya menggeser seluruh medan pembacaan. Yang sedang di situ diuji bukan lagi isi sejarah, melainkan mekanisme yang membuat sesuatu diakui sebagai sejarah. Dengan demikian, objek kritiknya bukan masa lalu, melainkan perangkat epistemologis yang selama ini mengatur hubungan antara arsip, otoritas, institusi, dan pengetahuan.

Fiksi bekerja seperti sebuah eksperimen ilmiah. Seorang ilmuwan sering kali menciptakan kondisi tertentu untuk melihat bagaimana sebuah sistem bereaksi. Demikian pula *Printing the Unprinted*. Ia membangun sebuah kemungkinan historis yang dirancang secara

meyakinkan—melalui bahasa visual, material cetak, dokumen, peta, ilustrasi, artefak artistik, hingga atmosfer ruang pameran—bukan untuk mengelabui publik, melainkan untuk mengamati bagaimana legitimasi sejarah sesungguhnya diproduksi.

Pada titik mana seseorang mulai percaya? Bukti seperti apa yang kemudian dinilai cukup? Mengapa bentuk arsip tertentu memperoleh otoritas lebih besar daripada bentuk pengetahuan yang lain? Pertanyaan-pertanyaan itu menjadikan *Printing the Unprinted* di paviliun Indonesia lebih dari ruang apresiasi, melainkan ruang refleksi tentang cara kerja historiografi dengan menebalkan hal bahwa sejarah tidak pernah berdiri hanya pada fakta.

Fakta akan selalu hadir melalui sistem representasi sebab dia memerlukan bahasa, media, institusi, metode klasifikasi, dan jaringan otoritas supaya bisa diterima sebagai pengetahuan bersama.

Memproduksi Pengetahuan

Satu pelajaran yang dapat dipetik dari Paviliun Indonesia di Venice Biennale Arte 2026 atau Biennale Venesia 2026 mungkin bukan semata tentang seni grafis, bukan pula tentang sejarah maritim Nusantara, melainkan tentang perubahan yang sedang berlangsung dalam praktik kuratorial itu sendiri.

Selama lebih dari satu abad, pameran seni rupa di Biennale Venezia dibangun di atas logika presentasi: memilih karya, menyusunnya di dalam ruang, lalu menghadirkannya kepada publik sebagai hasil akhir dari proses artistik. Kurator berperan sebagai penyusun narasi atas objek-objek yang telah selesai diproduksi. Pengetahuan muncul sebagai akibat dari pameran.

Sementara *Printing the Unprinted* sengaja ingin membalikkan logika tersebut. Dalam proyek ini, pengetahuan bukan hasil akhir, melainkan titik berangkat. Riset, residensi, percetakan, penerbitan, simposium, lokakarya, dan kolaborasi internasional bukan sekadar program pelengkap yang mengiringi pameran, melainkan bagian dari praktik kuratorial itu sendiri.

Pameran menjadi salah satu momen dalam proses yang lebih panjang, yakni proses menghasilkan, menguji, mendistribusikan, dan mendebatkan pengetahuan. Dengan demikian, karya seni tidak lagi dipahami sebagai tujuan akhir, melainkan sebagai salah satu bentuk materialisasi percakapan intelektual yang terus berlangsung.

Dalam kerangka itu peran para seniman menjadi sangat menentukan. Alih-alih menghasilkan ilustrasi atas tema kuratorial, masing-masing menghadirkan pendekatan yang memperluas medan pembacaan mengenai arsip, materialitas, memori, dan sejarah.



Karya-karya **Agus Suwage** memperlihatkan bagaimana sejarah dapat dibaca sebagai ruang yang terus mengalami negosiasi antara tubuh, identitas, dan representasi.



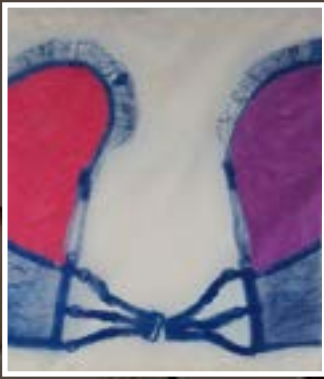
Syahrizal Pahlevi mengembangkan bahasa visual yang bergerak di antara keseharian, performativity, dan spekulasi, memperlihatkan bagaimana imajinasi dapat membuka kemungkinan pembacaan baru.



Melalui pendekatan yang berbeda, **R.E. Hartanto** menyoroti hubungan antara teknologi, dokumentasi, dan konstruksi pengetahuan,



sementara **Nurdian Ichsan** mengeksplorasi materialitas sebagai ruang tempat citra dan memori mengalami reproduksi sekaligus transformasi.



Dimensi lain diperluas melalui praktik **Theresia Agustina Sitompul (Terre)** yang menghubungkan material, tubuh, dan pengalaman ruang sebagai bagian dari proses pembentukan ingatan.



Sementara itu, **Mariam Sofrina** mengembangkan pendekatan yang menempatkan kerincian imaji sebagai tindakan merangkai kembali jejak-jejak pengetahuan yang tercerai-berai.



Di sisi lain, **Rusyan Yasin** menghadirkan eksplorasi yang memperlihatkan bagaimana gambar, teknik cetak, dan proses reproduksi dapat menjadi perangkat untuk mempertanyakan kembali hubungan antara sejarah, artefak, dan otoritas visual.

Perbedaan bahasa artistik tersebut justru menjadi salah satu kekuatan Paviliun Indonesia. Keberagaman pendekatan menunjukkan bahwa *Printing the Unprinted* berfungsi sebagai ekosistem intelektual yang memberi ruang bagi berbagai metode berpikir. Para seniman tidak berfungsi sebagai ilustrator dari sebuah gagasan besar, tetapi sebagai rekan peneliti yang masing-masing mengajukan pertanyaan melalui medium, material, dan praktik artistiknya sendiri.

Di dalam prosesnya, Paviliun Indonesia menawarkan model kolaborasi yang berbeda. Kuratorial tidak berdiri di atas praktik artistik, dan praktik artistik tidak sekadar melayani narasi kuratorial. Keduanya berkembang melalui proses dialog yang saling membentuk. Yang diproduksi bukan sekumpulan karya, melainkan sebuah medan pengetahuan yang lahir dari pertemuan berbagai pengalaman, disiplin, dan cara berpikir.

Barangkali, karena itulah *Printing the Unprinted* melampaui konteks Venice Biennale Arte 2026. Proyek ini tidak menawarkan jawaban akhir terkait sejarah Nusantara, dan juga tidak sedang mengklaim menulis ulang historiografi dunia. Yang ditawarkannya adalah sesuatu yang lebih mendasar: sebuah ajakan untuk memperlakukan sejarah sebagai medan yang selalu terbuka bagi pembacaan baru, dan seni sebagai salah satu cara paling produktif untuk membuka kemungkinan tersebut. **(Aminudin TH Siregar, Kurator Biennale Venezia 2026, Dosen Seni Rupa ITB)**

The Venice Biennale curator, Aminudin T.H. Siregar is checking Mariam Sofrina" work - Foto: Adhya Santana Ranadireksa

“Printing the Unprinted” in Indonesia’s Pavillion, Producing Knowledge

E/ It is difficult to imagine modern history without printing technology. The Protestant Reformation gained its power of dissemination through pamphlets and books produced in large quantities. The Scientific Revolution depended on the ability to reproduce diagrams, illustrations, and new discoveries. Modern states built bureaucracies through forms, maps, censuses, and administrative documents.

Colonialism organized its knowledge of colonized territories through atlases, ethnographic reports, botanical illustrations, archives, and travel books. Even the very idea of the nation cannot be separated from the rise of print capitalism, which enabled people to imagine

themselves as part of the same community despite never having met one another. In other words, printing is not merely a means of reproducing images. It is a way of constructing the world.

Printing technology determines which forms of knowledge are considered legitimate, which languages gain authority, which images are continually reproduced, and which histories survive beyond their own time. What is not printed disappears more easily than what is successfully archived. In this sense, history always has a material dimension: it depends on the media that allow knowledge to circulate from one generation to another.

Yet technologies of knowledge always have another side. They make certain things endure, while causing many others to vanish. Archives are never neutral. They are the result of ongoing processes of selection. Experience, too, isn't always documented.

Not all cultures leave written records. Furthermore, not every piece of knowledge is worthy of print. Many living traditions are transmitted through oral traditions, everyday practices, collective memory, or material traces that never belong to archival institutions. Thus, history more easily remembers what was successfully documented than what truly happened.



An Object of Critical Reflection

Printing the Unprinted reverses this logic. As an art project for the Indonesian Pavilion at the 2026 Venice Biennale, it does not treat printmaking merely as an artistic medium. Instead, print is turned into an object of critical reflection. Instead of asking how to produce new prints, the project poses a more fundamental question: what has never been given the opportunity to be printed?

This question shifts attention from technology to the politics of knowledge. What is at stake is no longer the quality of reproduction, but rather the mechanisms that determine why some forms of knowledge can be inherited while others remain outliers excluded from the scopes of official history.

This reversal becomes particularly significant in the Indonesian context. The history of the Nusantara, for example, is not a

history lacking in knowledge, but one transmitted through diverse media that don't always align with the logic of the modern archives. Temple reliefs, lontar manuscripts, hikayat literature, oral traditions, textile motifs, batik stamps, nautical charts, inscriptions, and maritime knowledge are all forms of knowledge transmission that often fall outside the category of the "document" as understood in modern historiography.

As world history has largely relied on printed archives shaped by colonialism and European modernity, many layers of Nusantara experience have become difficult to read not because they never existed, but because they were never incorporated into a system which determines what is worthy of being recognized as an archive.

In *Printing the Unprinted*, printmaking acquires a new meaning. Printing is no longer

understood as an act of reproducing images, but as an act of expanding the field of historiography. Each print in this project is not just a visual reproduction. It is a proposal about history: that it can always be rewritten. In this way, printmaking becomes an epistemological practice: not only producing images, but also proposing alternative ways of reading the relationship between memory, materiality, and history.

This choice also explains why the project does not stop at the exhibition itself. The artist residency in Venice, collaborations among artists, fictional narratives, artist talks, international symposia, and publishing are not supporting programs which act as separate entities. They are all part of the same logic: that knowledge is not born at the moment a work is completed, but through ongoing processes of conversation, collaboration, experimentation, and distribution.

Fiction as a Laboratory of Knowledge

For a long time, the relationship between history and fiction has almost always been understood as oppositional. History is assumed to rest on evidence, while fiction rests on imagination. One seeks truth, while the other constructs possibilities. This distinction has become so deeply rooted that when an art project employs fictional narratives, the first question often asked is: is such dichotomy still trustworthy?

The question stems from a mistaken assumption: as though fiction's primary function were to replace facts. In contemporary art practice, however, fiction often operates in a very different way. It does not seek to compete with history, but rather to test its limits. Such is the premise of *Printing the Unprinted's* curatorial concept.

The narrative of Nusantara voyages to Europe is not presented so that the public will believe it to be a newly discovered historical fact. Rather, it is constructed as an intellectual experiment. The question being posed—as some Venetians themselves have wondered—is no longer “Did this really happen?” but “Why do we immediately demand proof for this possibility, while accepting many historical narratives without questioning how they were constructed?”

This change of question fundamentally alters the entire field of interpretation. What is being tested is no longer the content

of history, but the mechanisms through which something becomes recognized as history. The object of critique, therefore, is not the past itself, but the epistemological apparatus that governs the relationship among archives, authority, institutions, and knowledge.

Fiction here operates like a scientific experiment. A scientist often creates specific conditions to observe how a system reacts. *Printing the Unprinted* works in the same manner. It constructs a plausible historical possibility—through visual language, printed materials, documents, maps, illustrations, artistic artifacts, and the atmosphere of the exhibition space—not to deceive the public, but to observe how historical legitimacy is actually produced.

At what point does someone begin to believe? What kinds of evidence come to be considered sufficient? Why do certain forms of archives acquire greater authority than other forms of knowledge? These questions turn *Printing the Unprinted* at the Indonesian Pavilion into more than a space of

Minister of Culture of the Republic of Indonesia Fadly Zon (left) appreciated the artworks of Indonesian artists.
- Foto: Adhya Santana Ranadireksa



appreciation. It becomes a space of reflection on how historiography works, emphasizing that history never rests on facts alone.

Facts will always emerge through systems of representation, because they require language, media, institutions, methods of classification, and networks of authority in order to be accepted as shared knowledge.

Producing Knowledge

One lesson that may be drawn from the Indonesian Pavilion at the 2026 Venice Biennale Arte is perhaps primarily about neither printmaking nor Nusantara's maritime history, but a transformation currently taking place within curatorial practices.

For more than a century, art exhibitions at the Venice Biennale have largely been built upon a logic of presentation: selecting works, arranging them in a space, and

presenting them to the public as the final result of an artistic process. Curators function as narrators organizing objects that have already been produced. Knowledge emerges as a result of an exhibition.

Printing the Unprinted, however, deliberately seeks to reverse this logic. In this project, knowledge is not the end result but the point of departure. Research, residencies, printing, publishing, symposia, workshops, and international collaborations are not supplementary programs accompanying the exhibition. In fact, they are part of the curatorial practice itself.

An exhibition becomes a longer set of processes of producing, testing, distributing, and debating knowledge. Thus, an artwork is no longer understood as the final goal, but as a form of materialization of a continuous intellectual conversation.

Within this framework, the role of the artists becomes crucial. Rather than producing illustrations of a curatorial theme, each artist presents an approach that expands the field of interpretation surrounding archives, materiality, memory, and history.



The works of **Agus Suwage** demonstrate how history can be read as a space of continual negotiation among body, identity, and representation.



Syahrizal Pahlevi develops a visual language that moves between everyday life, performativity, and speculation, showing how imagination can open new possibilities for interpretation.



Through a different approach, **R.E. Hartanto** examines the relationship between technology, documentation, and the construction of knowledge,



while **Nurdian Ichsan** explores materiality as a space where images and memories undergo both reproduction and transformation.



Another dimension is expanded through the practice of **Theresia Agustina Sitompul (Terre)**, who connects material, body, and spatial experience as part of the process through which memory is formed.



Meanwhile, **Mariam Sofrina** develops an approach in which the meticulous construction of imagery becomes an act of reassembling scattered traces of knowledge.



Meanwhile, **Rusyan Yasin** presents an exploration showing how images, printing techniques, and processes of reproduction can become tools for questioning the relationship among history, artifacts, and visual authority.

These differing artistic languages are precisely one of the strengths of the Indonesian Pavilion. Such diversity of approaches demonstrates that *Printing the Unprinted* functions as an intellectual ecosystem that creates a space for multiple ways of thinking. The artists do not serve as illustrators of a big idea, but as fellow researchers, each posing questions through their own media, materials, and artistic practices.

In the process, the Indonesian Pavilion proposes a different model of collaboration. Curatorial practice does not stand above artistic practice, and artistic practice does not merely serve curatorial narratives. Both aspects thrive through a dialogical process that mutually shapes one another. What is produced is not a collection of works, but a field of knowledge emerging from the encounter of diverse experiences, disciplines, and ways of thinking.

Perhaps this is why *Printing the Unprinted* transcends the context of the 2026 Venice Biennale Arte itself. The project neither offers a definitive answer about Nusantara history nor claims to rewrite world historiography. What it offers is something more fundamental: an invitation to treat history as a field that is always open to new readings, and art as one of the most productive ways of opening those possibilities.

(Aminudin TH Siregar, Curator of the 2026 Venice Biennale, Lecturer in Fine Arts at ITB)

Dangdut

yang Tumbuh di Luar Negeri

// **D**angdut berpentas di luar negeri, bukanlah barang baru. Ia sudah menjadi aktivitas yang lazim sejak 1990-an. Penyanyi dangdut kawakan yang dilabeli “Raja Dangdut”, Rhoma Irama, sudah menggelar konser di Yokohama pada gelaran WOMAD pada 6 September 1992. Ratu dangdutnya, Elvy Sukaesih, pernah menggoyang panggung Tokyo pada tahun 1996 dan disiarkan langsung oleh stasiun televisi NHK. Denyut dangdut antara Indonesia dan Malaysia juga sebetulnya telah berlangsung jauh hari sebelum gelaran D’Academy Asia. Koran Kompas mencatat, pada 16 September 1996 program dangdut lintas negara antara Indonesia, Malaysia, dan India telah dibuat dengan nama “Puteri Dangdut”. Formatnya album dangdut yang diisi biduan dari ketiga negara, kerja sama Warner Musik Malaysia dan Indonesia.

Yarra Irama dan para penggemarnya di Melbourne - Foto: Muh Ihsan Gunawan

Imajinasi dangdut berpentas di luar negeri lantas kembali meletup ketika program *Dangdut Goes to UNESCO* dikumandangkan. Negara mengambil langkah untuk mengabulkannya. Bolehlah, meskipun saya pernah kritik melalui buku *Dangdutan: Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat* (Penerbit Gading, 2022), bahwa dampak program tersebut adalah makin tajamnya segregasi karena proses yang tidak inklusif, hanya untuk segelintir orang. Dangdut telah ditetapkan menjadi warisan budaya takbenda (WBTb) Indonesia pada 2023.

Kini, dangdut tengah didaftarkan menjadi kekayaan budaya yang dilegitimasi UNESCO, masih dalam antrean dan dijadwalkan pada tahun 2032. Agenda utamanya adalah agar dangdut tidak bisa diklaim negara lain. Tak bisa dibantah, Indonesia

memang terus menerus dihantui perkara itu. Sehingga menjadikannya bagai 'monumen' dirasa penting oleh beberapa kalangan.

Rhoma Irama bersuara. "Sampai sekarang masih ada yang mengatakan bahwa dangdut berasal dari India dan bukan budaya kita. Saya sebagai pelaku sejarah revolusi musik dangdut dapat bersaksi bahwa dangdut berasal dari perkembangan orkes Melayu," tuturnya dalam pertemuan antara Persatuan Artis Musik Dangdut Indonesia (PAMDI) dan Menteri Kebudayaan Fadli Zon di Jakarta, 23 Februari 2026, seperti tertulis dalam siaran pers.

Fadli Zon menyebut dangdut dapat menjadi alat *soft power* dalam agenda diplomasi. Sudah banyak negara yang menjadikan musik

sebagai *soft power* mereka. Seperti Amerika dengan Hollywood, India dengan Bollywood, Korea dengan K-pop. "Kita ingin dangdut juga bisa menjadi *dangdut waves* yang mendunia," katanya seperti dilansir berbagai media.

Agenda dangdut mendunia tentu menjadi cita-cita yang mulia, tetapi hal yang perlu dipikirkan adalah bagaimana membangun ekosistem yang menyertainya. Jangan sampai dangdut diperlakukan bak obat generik yang hanya diinjeksi ketika diperlukan. Cukup disayangkan jika membicarakan dangdut tempatan hanya satu arah, tanpa melibatkan ekosistem setempat, yakni masyarakat Indonesia yang tersebar di pelbagai belahan dunia.



Dangdut (untuk) Diaspora

Saya ingin memperlihatkan secuil konstelasi dangdut di luar negeri, khususnya dangdut di Taiwan dan Melbourne. Dangdut di Taiwan adalah hasil inisiatif teman-teman Taiwan, Trans/Voices Project yang mengajak saya terlibat; sedangkan dangdut di Melbourne adalah catatan otoetnografi saya sebagai pelaku dangdut di sana. Tulisan ini dimaksudkan untuk memberikan perhatian lebih pada agensi dangdut setempat yang tumbuh di luar negeri, alih-alih melulu *top down*, dan seolah-olah [selalu] baru dilakukan oleh entitas bernama pemerintah.

Pada kenyataannya, dangdut hadir di luar negeri karena adanya masyarakat yang terus menggunakannya, yakni diaspora dan mereka yang mewarisi kebudayaan kita. Menurut KBBI, /di.as.po.ra/(n) adalah masa bercerai berainya suatu bangsa yang tersebar di berbagai penjuru dunia.

Diaspora juga terus diartikan ulang untuk mengakomodasi populasi yang berbeda pada rangkaian waktu yang berbeda-beda. Liam Kennedy dalam *Routledge International Handbook of Diaspora Diplomacy* (2022) menyebut dua pendekatan untuk membedahnya, yakni esensial dan konstruktif. Pandangan esensial menganggap bahwa identitas kolektif berakar dari pengalaman sejarah, berakar pada tanah air dan terus mempertahankan identitas nasional, budaya, atau agama walau bertentangan dengan tuan rumah. Adapun pandangan konstruktif menganggap bahwa identitas yang membentuk diaspora terus berubah di antara anggota diaspora yang lebih luas—dibangun melalui tindakan identitas dan mobilisasi.

Dengan rumus pendekatan esensial, alasan teman-teman Pekerja Migran Indonesia (PMI) di Taiwan membuat kegiatan rutin menjadi jelas. Mereka bahkan membuat beberapa orkes melayu, seperti OM New Ramesta, OM Redista, Organ Tunggal Lusiana Nada, Organ Tunggal Sultan Musik, Organ Tunggal Anggie Nada, Organ Tunggal Elsa Nada, Organ Tunggal Yogi Music, Kaymar Music, New Buana Musik. Hal itu menjadi bukti bagaimana diaspora menjahit konsep tanah air melalui kegiatan kolektif, bernama dangdut. Merancang kebersamaan, menghadirkan rumah. Perihal ini saya tulis dalam sebuah artikel di buku *Nyanyian di Perantauan: Kumpulan Lirik Lagu Pekerja Migran Indonesia & Laporan Skena Musik di Tahun 2024* (Trans/Voices Project: 2025, halaman 10–23).

Contoh lain adalah pentas Denny Caknan di New Taipei pada 25 Agustus 2024, yang menggetarkan alun-alun kota dengan datangnya sekitar 10.000–50.000 PMI. Bahkan media lokal memberi julukan Denny Caknan sebagai “Jay Chou dari Indonesia”. Aktivitas diaspora dalam menganyam tanah air inilah yang membuat dangdut dipentaskan begitu acap di Taiwan. Hal ini tentu dapat menjadi model untuk membaca aktivitas serupa di negara lain.

Sementara itu, proyek band dangdut yang saya buat dengan nama Yarra Irama, menegaskan pendekatan konstruktif pada konsep diaspora. Yarra Irama adalah band dangdut yang terdiri dari 10 orang, baik orang Indonesia, keturunan Indonesia, dan warga Australia yang sempat menetap di Indonesia. Dua jenis pertama adalah diaspora Indonesia,

tetapi warga Australia yang pernah tinggal di Indonesia begitu lama, lantas diklasifikasikan sebagai apa? Hal ini mengingatkan saya pada konsep diaspora sebagai *routes*, tak hanya *roots*, seperti ditulis J Clifford dalam *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Harvard University Press, 1997). Apalagi melihat dua kawan Australia yang bahkan menjadi guru dalam bermain gamelan dan mahir memasak masakan Indonesia. Rasanya mereka lebih Indonesia ketimbang saya.

Hal yang menarik, kesadaran kami membuat orkes adalah sebagai medium ekspresi untuk menyuarakan perasaan kami, baik sebagai warga Indonesia di Australia; sebagai warga Australia yang keindonesiaan; dan sebagai medium *in between* Indonesia dan Australia untuk kawan keturunan. Kami pun membicarakan ulang dangdut macam apa yang ingin diproduksi. Obrolan kami mengarah pada keputusan untuk mengelaborasi dangdut hingga pada limit-limit tertentu. Mencipta lagu yang masih terdengar Indonesia tetapi terasa Australia, sekaligus musik yang dekat dengan Australia tetapi terasa Indonesia.

Di sinilah proyek musik Yarra Irama berjalan dua tahun belakangan. Contoh paling jelas adalah dua lagu ciptaan, “Touch On” dan “Dangdut for Everybody”. Di lagu “Touch on”, lirik membahas kisah cinta di atas trem yang kandas karena seorang di antaranya tidak membayar tiket. Pada “Touch On”, saya sebagai salah satu pengarang lagu memang berorientasi pada studi kasus yang berada di Melbourne. Kami mencatat keseharian Australia dengan bahasa dangdut.

Sementara “Dangdut for Everybody”, lirik membahas kebiasaan warga Australia yang datang dan menghabiskan waktu liburan mereka di Bali, seperti nongkrong di pantai Canggu, menaiki motor tanpa helm di susur pantai, dan seterusnya. Secara musikal, saya juga memberi ruang pertemuan musik yang Indonesia (dangdut) dan yang Australia (musik dansa), ditandai dengan berubahnya unsur kendang yang mulanya dominan menjadi saling mengisi dan setara. Tentu bagi penggila dangdut di tanah air, lagu Yarra Irama tidak sesuai dengan kaidah dangdut, tetapi, dengan kesadaran bahwa musik ini diperuntukkan untuk Indonesia, warga keturunan, dan Australia, rasanya yang kami lakukan adalah jalan keluar.

Yarra Irama telah berpentas lebih dari 10 kali dalam waktu satu tahun. Dari observasi yang saya lakukan ketika melakukan pentas di gig-gig lokal yang lebih dominan disaksikan oleh para warga lokal Melbourne, kami mengartikan ulang apa itu rumah. Menjadi diaspora yang terbuka dengan konteks yang dinamis dan bertemu dengan pelbagai kemungkinan untuk mendefinisikan ulang apa itu warga, apa itu Indonesia, dan bagaimana menjadi diaspora.

Memahami diplomasi di masa kini perlu mengikutsertakan diaspora di dalamnya. Ia patut dihitung sebagai pihak yang berhak diakomodasi. Diplomasi tidak melulu diperuntukkan untuk mereka yang asing dan baru, tetapi

merangkul kepentingan masyarakat yang telah tersebar. Kiranya hal ini perlu dilakukan, agar dangdut yang didiplomasikan tetap dimiliki atau terus dihidupi.

Menurut hemat saya, diaspora dalam analisis diplomasi perlu dilakukan, sehingga kita dapat memutuskan dangdut yang sesuai untuk dikirim ke negara dengan komunitas Indonesia yang mayoritas adalah pekerja, pelajar, dan keturunan. Dan alangkah indahnya, jika terjalin kerja sama dengan orkes atau grup dangdut dan sejenis di tempat tujuan. **(Michael H. B. Raditya, Dosen Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada).**

Dangdut adalah musik negeriku
- Foto: Muh Ihsan Gunawan



The Dangdut

that Grows in Foreign Lands

E/ Dangdut being performed abroad is nothing new. It's been so since the 1990s. Veteran dangdut singer known as the "King of Dangdut," Rhoma Irama, held a concert in Yokohama at the WOMAD festival on September 6, 1992. Its reigning "Queen," Elvy Sukaesih, once electrified a stage in Tokyo in 1996, in a performance broadcast live by NHK. The pulse of dangdut between Indonesia and Malaysia had in fact been beating long before events like *D'Academy Asia*. *Kompas* newspaper recorded that on September 16, 1996, a cross-border dangdut program involving Indonesia, Malaysia, and India was launched under the name *Puteri Dangdut*. The format was a dangdut album featuring singers from all three countries, a collaboration between Warner Music Malaysia and Indonesia.

The idea of dangdut taking a stage abroad resurfaced with renewed energy when the *Dangdut Goes to UNESCO* program was announced. The government stepped in to make it happen. Though I have previously criticized the program in my book *Dangdutan: Kumpulan Tulisan Dangdut dan Praktiknya di Masyarakat* (Gading Publishing, 2022), arguing that its impact has been increased segregation due to a process that was not inclusive and catered only to a select few. Afterwards, dangdut was officially recognized as part of Indonesia's Intangible Cultural Heritage in 2023.

Now, dangdut is being proposed for UNESCO recognition as a form of cultural heritage. It remains in the queue, with evaluation scheduled for 2032. The main goal is to ensure that dangdut cannot be claimed by another country. It's no secret that Indonesia continues to be haunted by that possibility, which is why turning it into something like a "monument" feels important to certain groups.

Rhoma Irama has spoken out on the matter. "To this day, some people still say that dangdut comes from India and isn't part of our culture. As someone who played a role in the evolution of dangdut music, I can testify that dangdut emerged from the development of Malay orchestra music," he said during a meeting between the Indonesian Dangdut Artists Association (PAMDI) and Minister of Culture Fadli Zon in Jakarta on February 23, 2026, as stated in a press release.

Fadli Zon has described dangdut as a potential tool of soft power in diplomatic efforts. Many countries have already used music as soft power: the United States with Hollywood, India with Bollywood, and South Korea with K-pop. "We want dangdut to become a global 'dangdut wave,'" he said, as reported by various media outlets.

The ambition of taking dangdut global is certainly a noble one. But what needs to be considered is how to build the ecosystem that supports it. Let's not treat Dangdut like a generic drug, injected only when needed. It's unfortunate when discussions about local dangdut move in only one direction, without involving the existing ecosystem, especially Indonesian communities scattered across the world.

Dangdut of the Diaspora, Dangdut for the Diaspora

I want to highlight a small part of the dangdut landscape abroad, particularly in Taiwan and Melbourne. Dangdut in Taiwan is the result of initiatives by friends from Taiwan through the Trans/Voices Project, who invited me to be involved. Meanwhile, dangdut in Melbourne comes from my own autoethnographic notes as a practitioner there. This piece aims to give more attention to local dangdut agencies that grew organically overseas, rather than framing it as a purely top-down effort, as if it were always initiated by the state. In reality, dangdut exists abroad because there are communities that continue to sustain it: the diaspora communities and those who inherit Indonesian culture.

According to the Indonesian dictionary (KBBI), */di.as.po.ra/(n)* refers to a people scattered across various parts of the world. The concept of diaspora has also been continually redefined to accommodate different populations across different periods. Liam Kennedy, in *Routledge International Handbook of Diaspora Diplomacy* (2022), outlines two approaches: essentialist and constructivist. The essentialist view sees collective identity as rooted in historical experience and tied to the homeland, maintaining national, cultural, or religious identity even when it conflicts with the host country. The constructivist view, on the other hand, sees identity as fluid, constantly reshaped among members of the diaspora through acts of identity and mobilization.

Denny Caknan in Taiwan -
Photo - Denny Caknan's Instagram

The essentialist approach allows us to understand the motivations behind regular events organized by Indonesian migrant workers in Taiwan. They have even formed several Malay orchestras, including OM New Ramesta, OM Redista, Organ Tunggal Lusiana Nada, Organ Tunggal Sultan Musik, Organ Tunggal Anggie Nada, Organ Tunggal Elsa Nada, Organ Tunggal Yogi Music, Kaymar Music, and New Buana Musik. These groups demonstrate how diaspora communities stitch together a sense of homeland through collective activities called dangdut—building togetherness and creating a sense of home. I have written about this in an article in *Nyanyian di Perantaraan: Kumpulan Lirik Lagu Pekerja Migran Indonesia & Laporan Skena Musik di Tahun 2024* (Trans/Voices Project: 2025, pp. 10–23).

Another example is Denny Caknan's performance in New Taipei on August 25, 2024, which energized a city square with a crowd of around 10,000 to 50,000 Indonesian migrant workers. Local media even dubbed him the "Jay Chou of Indonesia." It is the diaspora's activity of braiding together a sense of homeland that makes dangdut performances so frequent in Taiwan. This can serve as a model for understanding similar dynamics in other countries.

Meanwhile, a dangdut band project I created called Yarra Irama reflects a constructivist approach to diaspora. Yarra Irama is a ten-member band composed of Indonesians, people of Indonesian descent, and Australians who have lived in Indonesia. The first two groups clearly belong to the Indonesian diaspora, but what about Australians who have

spent a significant part of their lives in Indonesia? This reminds me of the idea of diaspora as *routes*, not just *roots*, as discussed by James Clifford in *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Harvard University Press, 1997). Especially when I consider two Australian friends who have become teachers of gamelan and are highly skilled at cooking Indonesian food... they sometimes feel more Indonesian than I am.

What's interesting is that we formed this band as a medium of expression to voice our experiences as Indonesians in Australia, as Australians with Indonesian sensibilities, and as a space in between for those of mixed heritage. We also revisited the question of what kind of dangdut we wanted to create. Our discussions led us to explore the genre to its limits: composing music that still sounds Indonesian but feels Australian, and music that feels close to Australia but carries an Indonesian essence.



This is how the Yarra Irama project has developed over the past two years. The clearest examples are two original songs: *"Touch On"* and *"Dangdut for Everybody."* In *"Touch On,"* the lyrics tell a love story set on a tram that falls apart because one person doesn't pay their fare. As one of the songwriters, I intentionally grounded the story in a Melbourne context. We capture everyday Australian life through the language of dangdut.

Meanwhile, *"Dangdut for Everybody"* explores the habits of Australians vacationing in Bali. They're hanging out on Canggu Beach, riding motorcycles without helmets along the coast, and so on. Musically, I also created a meeting point between Indonesian elements (dangdut) and Australian ones (dance music), marked by a shift in the role of the *kendang* from dominant to balanced and complementary. For hardcore dangdut fans back home, Yarra Irama's

music may not follow traditional rules. But with the understanding that this music is intended for Indonesians, people of Indonesian descent, and Australians, what we're doing feels like a necessary way forward.

Yarra Irama has performed more than 10 times a year. From my observations playing at local gigs attended mostly by Melbourne residents, we have found ourselves rethinking what "home" means. Being part of a diaspora means staying open to changing contexts and embracing the many possibilities for redefining what it means to belong, what Indonesia is, and what it means to live as a diaspora.

Understanding diplomacy today requires including diaspora communities as active participants. They deserve to be recognized and accommodated. Diplomacy shouldn't only be directed toward outsiders or new audiences,

but also embrace the interests of communities already spread across the globe. This is essential if the diplomatized dangdut is to remain truly owned and continuously lived.

I think we need to keep incorporating diaspora into diplomatic analysis. It allows us to determine what kind of dangdut is appropriate to export to countries where Indonesian communities consist largely of workers, students, and people of Indonesian descent. And ideally, this would be accompanied by collaborations with local dangdut groups or similar ensembles in those foreign lands. **(Michael H. B. Raditya, Lecturer at the Faculty of Humanities, Universitas Gadjah Mada).**

Dangdut group Yarra Irama performs in Melbourne
- Photo: Muh Ikhsan Gunawan



Kartini dan buku adalah sebuah kesatuan - Foto: Syefri Luwis



Museum Kartini:

Estetika Kontemporer dalam Ingatan Sejarah

Melangkah masuk ke Pendopo Kabupaten Jepara sekarang ini seperti membuka kembali surat-surat lama yang ditulis dengan tinta emas modernitas. Namun, kali ini suaranya tidak hanya terdengar lewat lembaran kertas yang menguning, melainkan melalui estetika kontemporer yang memanjakan mata yang mendekatkan jarak antara masa lalu dan masa kini.

Pendopo Kabupaten Jepara awalnya merupakan rumah tinggal bupati. Dengan kebesaran hati Bupati Jepara Witiarso Utomo (2025-2030), merelakan rumah dinasnya untuk dijadikan sebagai Museum R.A Kartini Jepara. Sebuah perubahan besar dan sejarah baru bagi pendopo Kabupaten Jepara dimulai. Pada tanggal 15 November 2025, Menteri Kebudayaan Republik Indonesia, Fadli Zon

meresmikan Pendopo Kabupaten Jepara ini menjadi Museum RA Kartini Jepara. Tentu saja ini tidak mengesampingkan Museum R.A Kartini (lama), yang berada di sebelah utara alun-alun Jepara.

Transformasi dari rumah dinas Bupati menjadi museum ini bukan sekadar alih fungsi bangunan, melainkan upaya dan gagasan besar untuk “memulangkan” sejarah ke tengah-tengah masyarakat. Bangunan megah berarsitektur Jawa ini tak lagi terasa kaku atau eksklusif. Bangunan cagar budaya ini kini menjadi ruang terbuka tempat masa lalu dan masa depan bertemu.

Banyak pengunjung museum mengaku baru pertama kali mempunyai pengalaman ke Pendopo Kabupaten. Tidak

sembarang orang dapat memasukinya hanya sekadar melihat kemegahan bangunan rumah tinggal penguasa Jepara dari masa ke masa. Setelah beralih fungsi menjadi museum, kini mereka bisa kapan saja masuk ke pendopo Kabupaten Jepara layaknya rumah mereka.

Kini, pemerintah Kabupaten Jepara tengah berusaha mengembalikan pendopo ini menjadi lebih otentik dan mengalihfungsikannya menjadi museum modern dengan narasi sejarah R.A Kartini serta fasilitas edukatif digital interaktif. Namun, bagaimana gambaran besar transformasi Museum R.A Kartini ini mampu dihadirkan di tengah masyarakat?

Tampak depan pendopo kabupaten Jepara yang menjadi museum RA Kartini Jepara - Foto koleksi Museum RA Kartini Jepara



Mengubah Wajah Baru

Museum R.A Kartini yang ada di Pendopo Kabupaten Jepara ini awalnya merupakan bagian dari bangunan Kadipaten Jepara yang digunakan tempat tinggal penguasa dari masa ke masa. Bangunan ini dibangun pada tahun 1750, pada era pemerintahan Adipati Citro Sumo III. Sejarahnya juga berkaitan dengan kehidupan R.A Kartini sebelum menikah. Itulah yang mendasari pemerintah mengembalikan Pendopo Kabupaten Jepara sebagai tempat tinggal Kartini.

Pendopo Kabupaten Jepara terkait erat dengan kehidupan RA. Kartini sebelum menikah. Bangunan ini telah mengalami beberapa tahap renovasi yang berakibat hilangnya nilai historisnya. Pemerintah Kabupaten Jepara serius menjadikan Pendopo Kabupaten menjadi museum modern dengan narasi sejarah Kartini.

Pemanfaatan Pendopo Kabupaten menjadi Museum R.A. Kartini bukan sekadar tentang mengganti cat dinding atau memasang lampu-lampu indah. Ini adalah sebuah pernyataan bahwa sejarah tidak boleh dibiarkan membeku dan berdebu. Estetika kontemporer yang kini membalut setiap sudut museum adalah cara kita *"berbicara"* pada masa depan tanpa melupakan akar masa lalu. Sosok Kartini memang telah tiada, namun di ruang-ruang yang kini bernapas lebih lega ini. Ia hadir kembali untuk memastikan bahwa *"habis gelap terbitlah terang"* bukan sekadar slogan di atas kertas.

Terang itu terpancar dari wajah baru museum yang meruang tempat

generasi muda duduk melingkar, berdiskusi, dan merasa bahwa pahlawan mereka bukanlah sosok asing, melainkan kawan berdialog yang pikirannya relevan lintas zaman. Mari datang ke Jepara untuk melihat benda-benda bisu, tetapi untuk kembali mendengarkan bisikan semangat Sang Ibu Bangsa yang kini bergema lebih nyaring dari sebelumnya.

Pemanfaatan Pendopo Kabupaten Jepara sebagai rumah atau tempat tinggal bupati sedikit banyak telah mengalami perubahan. Baik segi bentuk maupun pemanfaatan. Untuk itu, pemerintah bermaksud mengembalikan bangunan ke bentuk aslinya. Jika memungkinkan, bagian tengah dikembalikan ke bentuk sebelum tahun 1981 yang terdiri dari



Kotak surat dengan ornamen hias khas ukir Jepara berbahan kayu jati berwarna hitam. Kotak ini dipergunakan untuk menyimpan surat-surat korespondensi Kartini dengan teman-temannya - Foto koleksi Museum RA Kartini Jepara



empat kamar yang mengapit lorong khas bangunan bergaya *Indische Empire* dengan dinding polos.

Kamar-kamar ini dulu merupakan kamar tidur R.A Kartini. Hal ini sesuai dengan Pasal 77 Undang-Undang Nomor 11 Tahun 2010 tentang cagar budaya. Pemugaran bangunan cagar budaya dan struktur cagar budaya yang rusak dilakukan untuk mengembalikan kondisi fisik dengan cara memperbaiki, memperkuat, dan/atau mengawetkannya melalui pekerjaan rekonstruksi, konsolidasi, rehabilitasi dan restorsi. Tentu saja, jika hal ini dilakukan, museum akan menjadi simbol sejarah dan pusat edukasi yang berkelanjutan bagi masyarakat lokal dan nasional.

Koleksi-koleksi museum ditata dengan rapi, termasuk foto Kartini semasa muda dan sebagian surat Kartini. Kita tahu, arsip surat-surat

R.A Kartini pada tahun 1879–1904 telah ditetapkan sebagai *memory of the world* (MoW) UNESCO pada 11 April 2025 dalam Sidang Dewan Eksekutif ke-221 di Paris. Pengakuan itu menghargai 179 surat dan arsip Kartini sebagai warisan dokumenter dunia, yang menonjolkan perjuangan kesetaraan gender, emansipasi, keadilan, dan anti feodalisme. Sebagian besar surat dan arsip Kartini berupa korespondensi dengan teman-temannya di Eropa, yang awalnya dikumpulkan oleh J.H. Abendanon, disimpan di Arsip Nasional Republik Indonesia (ANRI).

Estetika yang Bercerita

Dunia permuseuman mengalami perkembangan yang sangat pesat. Museum tidak lagi sekadar tempat penyimpanan koleksi tetapi sebagai tempat pendidikan. Dewasa ini, terdapat dua kategori museum sesuai koleksi yang dimiliki yaitu, museum Umum dan museum khusus. Museum khusus adalah museum yang menginformasikan tentang seni, peristiwa, ilmu dan teknologi yang koleksinya terdiri dari kumpulan bukti material manusia/lingkungannya. Museum R.A Kartini Jepara merupakan contoh museum khusus yang menceritakan tentang kehidupan R.A Kartini saat remaja di Jepara.

Living History Museum Kartini menawarkan museum bukan hanya sebagai tempat menyimpan dan menampilkan koleksi yang akan dilihat melainkan mengajak pengunjung museum untuk lebih berimajinasi dan merasakan kehidupan langsung sehingga mendapatkan pengalaman serta pengetahuan yang berkesan. Penggunaan ruang bangunan yang memiliki nilai sejarah serta koleksi yang tepat akan memberikan gambaran dan perasaan yang nyata dari museum tersebut. Museum juga menjadi ruang public terbuka bagi masyarakat yang ingin berkegiatan selaras dengan visi misi museum.

Memasuki ruang pamer Museum R.A Kartini, pengunjung akan segera menyadari bahwa tata ruang museum ini tidak dirancang secara acak. Museum ini dikonsep sejalan dengan kisah Kartini dan Jepara pada masa lalu. Sudut demi sudut ruang didesain berdasarkan narasi yang saling bertaut. Warna putih dinding membuka ruang refleksi atas pesan-

pesan yang tersirat di baliknya. Pencahayaan pun ditata secara artistik untuk menonjolkan detail koleksi seperti foto-foto Kartini, menciptakan permainan bayangan yang puitis di sepanjang lorong.

Alur tiap ruang diatur sedemikian rupa untuk membawa pengunjung dalam sebuah perjalanan kronologis yang emosional. Kita tidak lagi sekadar berjalan dari satu ruang ke ruang lainnya, melainkan mengikuti alur kehidupan Sang Ibu Bangsa; mulai dari masa kecilnya yang penuh tanya, masa pingitan yang sunyi namun produktif, hingga periode matangnya sebagai pemikir besar.

Transisi antarruang dibuat lebih mengalir tanpa sekat-sekat masif yang menyesakkan yang memberikan kesan inklusif dan terbuka. Tulisan atau surat kartini mengajak pengunjung berhenti sejenak, membaca, dan meresapi suasana. Di sini, arsitektur interior bukan sekadar pelengkap bangunan melainkan instrumen cerita yang membuat memori sejarah terasa begitu estetik dan kontemporer.

Ruang Publik Kreatif

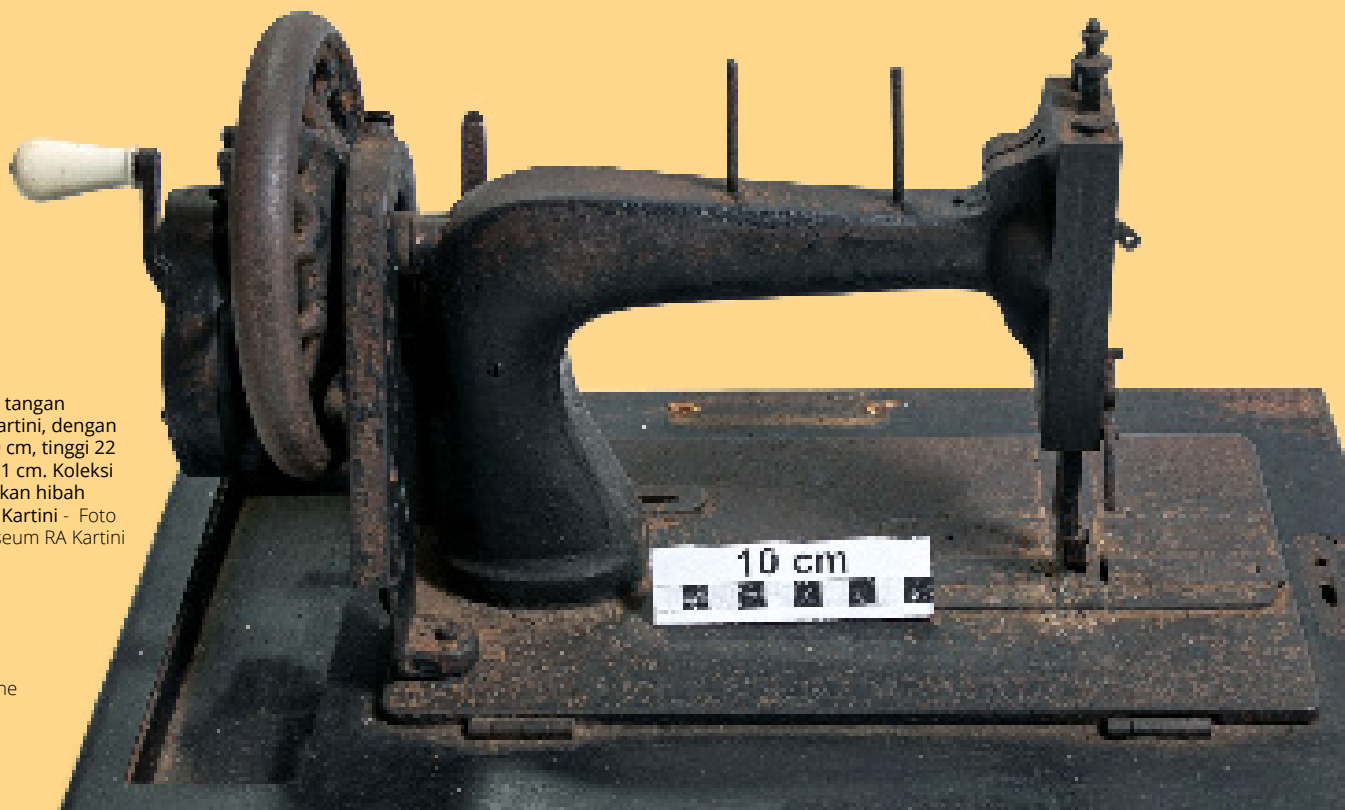
Pemanfaatan Pendopo Kabupaten sebagai museum memberi kemanfaatan bagi pelaku ekonomi kreatif lokal. Area khusus untuk pameran temporer atau lokakarya keterampilan tradisional untuk seniman ukir dan batik yang dulu sangat diperhatikan oleh Kartini adalah bukti bertemunya nilai sejarah dan kreativitas, dan hal ini menciptakan ekosistem yang hidup. Pengunjung tidak hanya pulang membawa pengetahuan sejarah, tetapi juga pengalaman interaksi sosial yang bermakna. Museum R.A. Kartini mendefinisikan ulang dirinya: (1) destinasi wisata sekali kunjung, dan (2) rumah bagi kreativitas dan jantung budaya.

Pada akhirnya, sejarah tidak boleh dibiarkan membeku dan berdebu. Estetika kontemporer yang kini membalut setiap sudut museum adalah cara kita “berbicara” pada masa depan tanpa melupakan akar masa lalu. Kartini memang telah tiada, namun di ruang-ruang

yang kini bernapas lebih lega ini, ia seolah hadir kembali untuk memastikan bahwa “habis gelap terbitlah terang” bukan sekadar slogan di atas kertas.

Pengunjung museum kini bisa merasakan apa yang dirasakan Kartini pada masa hidup di lingkaran Pendopo Kabupaten Jepara. Suasana inilah yang ingin ditawarkan Museum R.A Kartini Jepara kepada pengunjung. Mari melangkah ke Jepara, mari ke Museum RA Kartini Jepara, bukan hanya untuk melihat benda-benda bisu, tetapi untuk kembali mendengarkan bisikan semangat Sang Ibu Bangsa yang kini bergema lebih nyaring dari sebelumnya. Semoga. (**Lia Supardianik, Kepala Museum Kartini Jepara**)

Mesin jahit tangan masa RA Kartini, dengan panjang 39 cm, tinggi 22 cm, lebar 21 cm. Koleksi ini merupakan hibah dari murid Kartini - Foto koleksi Museum RA Kartini Jepara





Menguatkan Kartini-
Kartini baru di masa
depan - Foto: Syefri Luwis

The Kartini Museum: Contemporary Aesthetics in A Historical Memory

E/ Walking into the Jepara Regency Pavilion today feels like opening a bundle of old letters written in the golden ink of modernity. But this time, the voice of the past is not heard only through yellowing sheets of paper, but also through contemporary aesthetics that delight the eye, narrowing the distance between the past and the present.

Originally, the Jepara Regency Pavilion was the official residence of the regent. With remarkable generosity, Jepara Regent Witiarso Utomo (2025–2030) gave up his official residence so that it could be transformed into the Kartini Museum of Jepara. The decision marked both a major change and a new chapter in the history of the pavilion. On November 15, 2025, Indonesia's Minister of Culture, Fadli Zon, formally inaugurated the pavilion as the R.A. Kartini Museum of Jepara. This transformation does not replace the original R.A. Kartini Museum Jepara (Old Museum), which still stands just north of Jepara's town square.

Turning the regent's residence into a museum is more than a simple

change in function. It represents a broader effort to "bring home" history to the public. The grand building, with its traditional Javanese architecture, no longer feels rigid or exclusive. As a protected heritage structure, it has now become an open space where the past and the future meet.

Many visitors say this is their first time stepping inside the Jepara Regency Pavilion. In the past, the building was not easily accessible. Few people had the chance to enter to simply admire the grandeur of a residence once occupied by Jepara's rulers across generations. Now that it has become a museum, the pavilion is open to the public. Visitors can walk in freely, almost as if they were entering their own home.

Today, the Jepara Regency government is working to restore the pavilion's historical authenticity while transforming it into a modern museum. The museum presents the life and ideas of R.A. Kartini through historical narratives and interactive digital learning features. The question, then, is about how such transformation can fully manifest itself among the public.

A New Face

The Kartini Museum inside the Jepara Regency Pavilion was once part of the Kadipaten complex, the residence of Jepara's rulers across generations. The building dates back to 1750, during the administration of Adipati Citra Sumo III. Its history is also closely tied to Kartini's life before her marriage. This very historical connection is why the government chose to restore the pavilion as Kartini's residence.

As mentioned, the pavilion is deeply connected to Kartini's life before marriage. Over time, however, the building went through several renovations that gradually erased parts of its historical character. Today, the Jepara Regency government is committed to transforming the pavilion into a modern museum centered on Kartini's story.

Converting the pavilion into the Kartini Museum is not merely a matter of repainting walls or installing decorative lights. It's a statement that history should never be left to gather dust. The contemporary aesthetic that now fills



Manifesting Kartini in the
present time - Photo: Syefri
Luwis

every corner of the museum is a way of speaking to the future without abandoning the roots of the past. Kartini herself may be gone, but within these newly revitalized spaces, she seems to return, reminding visitors that her famous phrase “Out of darkness comes light” is more than just words on paper.

That light can be seen in the museum’s new atmosphere, where young visitors gather, sit in circles, and hold discussions. In this setting, Kartini no longer feels like a distant historical figure. She becomes a conversation partner, a thinker whose ideas still resonate across generations. Visitors come to Jepara not merely to see silent artifacts, but to hear again the quiet whispers of the Mother of the Nation, which now echo more clearly than ever.

Over the years, the pavilion’s structure and functions while serving as the regent’s residence inevitably changed. For this reason, the government intends to restore the building as closely as possible to its original form. If possible, the central section will be returned to its layout before 1981, consisting of 4 rooms flanking a corridor typical of Indische Empire-style architecture with plain walls.

These rooms once served as Kartini’s bedrooms. Their restoration follows Article 77 of Law No. 11 of 2010 on Cultural Heritage (Indonesia). The law states that the restoration of damaged heritage buildings should aim to return their physical condition through repairs, reinforcement, and preservation. This process may include reconstruction, consolidation, rehabilitation, and restoration. If carried out successfully, the museum will stand

not only as a historical symbol but also as a lasting educational center for both local and national communities.

The museum’s collections are carefully arranged. They include photographs of Kartini in her youth as well as several of her personal letters. The archive of Kartini’s correspondence from 1879 to 1904 was officially recognized as part of the UNESCO’s Memory of the World Programme on April 11, 2025, during the 221st Executive Board session in Paris. This recognition honors 179 letters and documents as part of the world’s documentary heritage, highlighting Kartini’s struggle for

gender equality, emancipation, justice, and resistance to feudalism. Most of these letters were written to her friends in Europe. They were originally compiled by J.H. Abendanon and are now preserved at the National Archives of the Republic of Indonesia (ANRI).

An Aesthetics Which Tells A Story

The world of museums is evolving rapidly. They are no longer simply storage spaces for collections. They are now centers of education and cultural engagement. Today, museums are generally divided into two categories based on their collections: general museums and specialized museums. Specialized

Botekan, a medicine or jamu storage box made of teak wood. A similar collection exists in the Kartini Museum in Rembang - Photo collection of Museum RA Kartini Jepara



museums focus on particular themes of art, historical events, science, or technology presented through material evidence of human life and their environments. The R.A. Kartini Museum Jepara is one such specialized museum, telling the story of Kartini's life during her youth in Jepara.

The Kartini Living History Museum invites visitors to do more than simply observe collections. It encourages them to imagine and experience the past more vividly. By combining historically meaningful spaces with carefully curated objects, the museum evokes scenes and feelings that feel immersive. At the same time, it serves as an open public space where the community can gather and hold activities aligned with the museum's mission.

When entering the exhibition rooms, visitors quickly realize that the layout was not designed at random. The entire museum follows a narrative closely tied to the story of Kartini and the history of Jepara. Each corner connects to the next as part of a broader storytelling sequence. The white walls create a quiet space for reflection on the ideas and messages they hold. Lighting is carefully arranged to highlight details in the collections, especially Kartini's photographs, casting poetic shadows along the corridors.

The flow from one room to another is carefully designed to guide visitors through an emotional chronological journey. Visitors are not simply moving from gallery to gallery. Instead, they follow the life story of the Mother of the Nation; from her curious childhood, to the secluded yet productive years of her *pingitan* wedding tradition, and finally to her emergence as a great thinker.

Transitions between rooms feel fluid and open, without heavy partitions that might create a sense of confinement. Kartini's writings and letters encourage visitors to pause, read, and absorb the atmosphere. In this museum, interior design is not merely decorative. It becomes a storytelling instrument that makes historical memory feel both aesthetic and contemporary.

A replica of batik in the era of Kartini's life, with a motif of a pair of dragons. In the Javanese visual tradition, a dragon is a symbol of strength, cosmic guardian, and legitimization of power - Photo collection of Museum RA Kartini Jepara

A Creative Public Space

Turning the pavilion into a museum also brings benefits to local creative industries. Dedicated spaces for temporary exhibitions or workshops allow practitioners of Kartini's cherished crafts (traditional woodcarving and batik) to showcase their skills. Such space proves the meeting point between history and creativity. This results in a living ecosystem. Visitors leave with not only historical knowledge, but also meaningful social experiences. The Kartini Museum now redefines itself in two ways: as (1) a tourism destination worth visiting and (2) as a home for creativity and a heart of cultural life.

In the end, history must never be left frozen in time or buried in dust. The contemporary aesthetic that now envelops the museum is our way of "speaking" to the future without forgetting the past. Kartini may no longer be with us, but in these newly revitalized spaces she seems to return, reminding us that "out of darkness comes light" is more than a written slogan.

Today, museum visitors can experience something of what Kartini herself once felt while living within the sphere of the Jepara Regency Pavilion. The Kartini Museum hopes to share such atmosphere with its visitors.

Come to Jepara. Come to the Kartini Museum.

See beyond silent objects. Once again, heed the whisper of the Mother of the Nation's spirit, which now echoes more clearly than ever before, we hope.

(Lia Supardianik, Head of the Kartini Museum Jepara)

Promosi melalui Rumah Budaya Indonesia periode 2025 - 2026

Rumah Budaya Indonesia (RBI) merupakan platform strategis promosi kebudayaan Indonesia di luar negeri yang menghadirkan kekayaan budaya bangsa melalui seni, tradisi, pengetahuan, bahasa, kuliner, serta berbagai bentuk ekspresi budaya. Sepanjang tahun 2025, RBI menjadi ruang pertemuan, pembelajaran, dan kolaborasi yang memperkuat hubungan Indonesia dengan masyarakat internasional. Berbagai program dilaksanakan di sejumlah negara melalui pameran, pertunjukan, lokakarya, festival, forum budaya, dan pengembangan jejaring. Kehadiran RBI tidak hanya meningkatkan visibilitas budaya Indonesia, tetapi juga memperluas partisipasi publik, memperkuat komunitas diaspora, membangun kemitraan lintas negara, serta menegaskan peran kebudayaan sebagai instrumen penting diplomasi dan promosi Indonesia di tingkat global.

Promotion Through "Rumah Budaya Indonesia" for the 2025-2026 Period

The Indonesian Cultural House, or Rumah Budaya Indonesia (RBI), is a strategic platform for promoting Indonesian culture abroad. It showcases the nation's cultural heritage through art, traditions, knowledge, language, cuisine or culinary arts, and various other forms of cultural expression.

Throughout 2025, RBI served as a space for engagement, learning, and collaboration that strengthened Indonesia's relations with the international community. Various programs were held in several countries through exhibitions, performances, workshops, festivals, cultural forums, and network development.

The presence of RBI not only enhances the visibility of Indonesian culture, but also expands public participation, strengthens diaspora communities, builds cross-country partnerships, and affirms the role of culture as an important instrument of diplomacy and global promotion for Indonesia.



Belanda
**Den Haag/
Wassenaar**
13 Jun-13 Jul
2025

Pameran,
simposium, art
talk, lokakarya
seni, dan mural
partisipatif

Kapasitas 270
kehadiran sesi:
150 simposium/
art talk + 120
lokakarya
>2000
pengunjung
pameran

Polandia
**Ślupsk/
Charlotta
Valley**
15-16 Juni 2025

Peresmian
ruang promosi
budaya dan
presentasi
arsitektur
serta kriya Bali

Turki
Istanbul
13 September 2025

Simposium PPI
Turki sebagai
forum akademik
dan jejaring
diaspora

Kazakhstan
Astana
23-24 Agustus
2025

Pertunjukan,
workshop silat,
demo kuliner,
kebaya, dan
batik

Malaysia
Tawau
2-3 Agustus 2025

Parade budaya,
pertunjukan
Indonesia, kuliner,
dan kerajinan

Target hingga
50.000 pengunjung
Festival Budaya
Antarabangsa
Tawau

Jepang
Osaka
7-11 Juni 2025

Talkshow
gastronomi
Indonesia di Expo
2025 Osaka

Fiji
Suva
27 Okt-1 Nov 2025

Penguatan
kapasitas
kuratorial, kriya,
dan kewirausahaan
budaya

2 pelaku budaya
Indonesia
memfasilitasi
workshop di Suva

Afrika Selatan
Cape Town
25 Okt-6 Nov 2025

Pasar rakyat,
pertunjukan,
lokakarya, promosi
kuliner, dan penguatan
kelembagaan pusat
budaya

4.000 pengunjung
Indonesian Folk
Market 2025

Arab Saudi
Riyadh
13-26 November
2025

Promosi
songket, batik,
dan keramik
Indonesia;
festival
melibatkan >400
perajin dari >40
negara

India
Patna
7 Agustus-
21 September
2025

Pameran dan
program budaya
Indonesia pada
Bihar Museum
Biennale

Timor-Leste
Dili
6 Okt-26 Nov 2025

Aktivasi multidisiplin
PBI melalui film,
kuliner, sastra,
wastra, musik, dan
pendidikan

Minimal 14 pelaku;
gastronomi 100
peserta lokal/±240
kehadiran; wastra
±120 peserta
Film >4000 orang

Australia
**Brisbane dan
Melbourne**
Agustus 2025

Festival diaspora,
pertunjukan, parade
budaya, dan transfer
keterampilan
gamelan

>2.000 pengunjung
Pesta Rakyat
Brisbane; 2 pelatih
gamelan Bali

Langendriyan Estetika Keraton dan Demokrasi Rasa

UNESCO menetapkan Arsip Tari Tradisional Mangkunegaran menjadi *Memory of The World* (MoW) pada 2024-2025. Arsip yang menggambarkan penciptaan, aturan seni tari, filosofi, gerakan tari, gending-gending 50 seni tari tradisional terdiri dari 1595 lembar dokumen tekstual dan 640 foto ini merupakan dokumentasi koreografi, notasi musik, dan pertunjukan tari tradisional Mangkunegaran yang diciptakan oleh Mangkunegara IV hingga Mangkunegara VII.

Satu karya tari yang juga khas Mangkunegaran adalah langendriyan, satu bentuk dramatari dengan dialog berupa tembang macapat atau nyanyian Jawa yang mengambil tema cerita dari Babad Majapahit atau kisah Damarwulan. Seperti ditulis oleh Darmasti dalam buku *Nyi Bei Mardusari dalam Langendriyan Mangkunegaran: Sebuah Tinjauan mengenai Kualitas Kepenarian Silang Karakter* (2000),

langendriyan berasal dari kata *langen* (hiburan) dan *driya* (hati), berarti hiburan bagi hati.

Hiburan di sini bersifat reflektif. Kisah Damarwulan melambangkan kemenangan kebajikan atas kekuasaan yang angkuh. Nilai keberanian, kesetiaan, dan pengabdian disampaikan melalui simbol dramatik.

Darmasti mengutip R.M.A. Tondhokusumo, bahwa sajian lengkap sendratari tersebut meliputi 4 lakon, yaitu lakon *Damarwulan Ngarit*, *Ronggolawe Gugur*, *Menakjinggo Gugur*, dan perkawinan Ratu Ayu dengan Damarwulan.

Langendriyan yang berkembang di Mangkunegaran lahir dari luar tembok istana, yang merupakan persembahan dari Godlieb Kliyan, seorang pengusaha batik keturunan



Langendriyan dari Mangkunegara
Solo Jateng 1930 - Foto KIT Jawa
Tengah No. 923.05



Wayang Orang Langendriyan Ratoe Ajoe yang dimainkan di Keraton Yogyakarta yang difoto oleh Kassian Cephas - KITLV 3923



Wayang Orang Langendriyan Menak Djingga yang dimainkan di Keraton Yogyakarta yang difoto oleh Kassian Cephas - KITLV 3922

Indo Jerman. Pekerja atau buruh di perusahaan batik Godlieb Kliyan mayoritas kaum wanita.

Sambil bekerja, mereka bersahut-sahutan menyanyikan tembang-tembang *macapat* tentang cerita Damarwulan atau Babad Majapahit. Alunan nyanyian Jawa itu menarik hati Godlieb. Ia meminta bantuan R.M.A. Tondhokusumo untuk menatanya menjadi sebuah karya

seni, maka lahirlah langendriyan, seperti ditulis Gondowarsito dalam buku *Langendriyan* (2000).

Langendriyan pertama kali disajikan di hadapan Mangkunegara IV (memerintah tahun 1853-1881) di pendapa Mangkunegaran. Para seniman menari dan menyanyi secara berjongkok (*laku ndhodhok*) sebagai persembahan rakyat kepada rajanya. Mangkunegara IV sangat

berkenan dan mengembangkannya menjadi kesenian istana. Sejak saat itu, langendriyan tidak dilakukan dengan jongkok tetapi berdiri.

Di masa pemerintahan Mangkunegara V (1881-1896), langendriyan mendapat perhatian besar. Langendriyan digarap ulang menjadi opera tari yang lebih menarik. Busana yang digunakan dalam langendriyan, yang semula berpakaian *kejawen*, diubah meniru pakaian wayang.

Claire Holt bahkan menyebut *irah-irahan* atau tutup kepala dan perhiasan lainnya dibuat dari emas murni. Langendriyan bertransformasi dari ekspresi rakyat menjadi seni keraton dengan pakem yang lebih sistematis.

Pada Mangkunegara V, langendriyan menampilkan tokoh Menakjingga, Damarwulan, dan Dayun sehingga kerap disebut sebagai *Langendriyan Telu*. Adapun pada Mangkunegara VII (1916-1944), jumlah pemerannya menjadi tujuh orang atau dikenal dengan sebutan *Langendriyan Pitu*. Tujuh orang peraga tersebut memerankan tokoh Damarwulan, Menakjingga, Dayun, Sabdopalon, Nayagenggong, Dewi Wahita, dan Dewi Puyengan. Penyempurnaan koreografi, kostum, dan dramaturgi menunjukkan bahwa langendriyan bukan tradisi statis, namun kesenian yang terus beradaptasi.

Pertunjukan langendriyan di Mangkunegaran memiliki fungsi sosial yang luas. Ia dipentaskan dalam *tingalan dalem* (peringatan kelahiran raja), penobatan, penyambutan tamu agung, hingga pernikahan kerajaan. Artinya,

langendriyan bukan sekadar hiburan istana, melainkan bagian dari sistem upacara politik dan sosial.

Koentjaraningrat dalam buku *Kebudayaan Jawa* (1984, halaman 300) menyatakan bahwa langendriyan Mangkunegaran mempunyai keterkaitan dengan langendriyan yang berkembang di Yogyakarta, meskipun ada perbedaan. Sumohatmoko dalam *Serat Babad Ila-Ila* (1924) juga menyebut bahwa semua penari langendriyan di istana Mangkunegaran adalah perempuan; sedangkan semua penari langendriya di keraton Yogyakarta adalah pria, karena alasan sakralitas keraton. Perbedaan itu menunjukkan bagaimana nilai budaya dapat ditafsirkan berbeda dalam dua pusat kekuasaan Jawa.

Keraton sebagai Infrastruktur Estetika

Seperti kita ketahui, keraton Jawa tidak hanya berfungsi sebagai pusat pemerintahan, tetapi juga sebagai produsen kebudayaan. Clifford Geertz, dalam studinya tentang Bali abad ke-19, menyebut kerajaan tradisional sebagai negara teater (*theatre state*), yakni bentuk kekuasaan yang dipertahankan melalui ritual, simbol, dan representasi estetis, bukan terutama melalui kekuatan militer. Konsep ini membantu membaca peran seni pertunjukan dalam politik simbolik kerajaan Jawa yang memiliki fungsi politis yang mendalam. Langendriyan bekerja melalui pembentukan tubuh dan rasa. Penari tidak hanya menampilkan gerakan, tetapi menjalani disiplin batin berupa pengendalian emosi, ketepatan ritme, serta kesadaran ruang.

Secara artistik, langendriyan menghadirkan integrasi multidisiplin. Gerak tari menggunakan perbendaharaan gerak tari tradisi Jawa seperti *sembahan*, *sabetan*, *srisig*, *ombak banyu*, dan *tancep*. Gerakan kiprah seperti *entragan* dan *ogek lambung* memperkuat karakter dramatik tokoh. Vokabuler gerak itu bukan sekadar estetika, tapi model perilaku sosial ideal. Posisi *jengkeng* menjadi simbol kerendahan hati, sedangkan tembang *macapat* mencerminkan penghormatan terhadap bahasa dan sastra Jawa. Narasi dibantu oleh *pemaos kandha* yang menjelaskan alur cerita agar tetap dipahami penonton. Dengannya, struktur episodik memungkinkan pertunjukan menampilkan fragmen tertentu tanpa kehilangan konteks cerita besar.

Iringan musik langendriyan menggunakan gamelan *ageng* berlaras *slendro* dan *pelog*. Dialog tembang *macapat* dinyanyikan dalam bentuk *palaran*, menjaga kesinambungan musikal sepanjang pertunjukan. Karena seluruh dialog dinyanyikan, batas antara musik dan drama menjadi kabur. Keseluruhan unsur itu menciptakan pengalaman estetika yang imajinatif dan kontemplatif. Langendriyan tidak mengejar efek dramatis berlebihan, tetapi membangun suasana batin yang perlahan mengendap.

Pertunjukan menjadi media pendidikan moral yang menanamkan nilai sosial melalui rasa, bukan melalui aturan formal. Melalui langendriyan, penonton belajar tentang tata krama dan hierarki tanpa harus diajari secara verbal tetapi melalui pengalaman

estetika. Keindahan pertunjukan menanamkan standar tentang kehalusan, kepantasan, dan moralitas. Kekuasaan tidak tampak memerintah, tetapi hadir sebagai rasa yang diyakini bersama. Dengan demikian, langendriyan berfungsi sebagai pedagogi politik yang halus, membentuk subjek sosial yang selaras dengan tatanan keraton. Seni menjadi bahasa kekuasaan yang bekerja melalui pengalaman estetis.

Kebudayaan dalam Negara Modern

Pembahasan makin penting ketika fungsi budaya memasuki era negara modern. Setelah kemerdekaan, kebudayaan dikelola melalui program pemajuan budaya, festival, dan pengakuan warisan takbenda. Tapi harus diakui bahwa kerap yang sering dipertahankan hanya bentuk pertunjukan, bukan ekosistem rasa yang melahirkannya.

Banyak tradisi hadir sebagai agenda pariwisata atau peristiwa sesaat. Seni menjadi tontonan, bukan praktik hidup, sehingga pengetahuan estetika yang dahulu diwariskan secara berkelanjutan perlahan melemah. Jika keraton membangun budaya sebagai latihan sosial yang terus berlangsung, negara modern cenderung menghadirkannya sebagai event simbolik.

Akibatnya muncul “eventisasi budaya”: pertunjukan tetap ada, tetapi fungsi pembentukan habitus sosial memudar. Tradisi semakin sering tampil tapi semakin dangkal dipahami, sementara masyarakat digital justru mengalami krisis kedalaman rasa dan empati. Situasi inilah yang membuka kebutuhan untuk membaca ulang fungsi seni

pertunjukan, bukan sekadar sebagai warisan, tetapi sebagai praktik sosial yang dapat diakses kembali oleh publik.

Demokrasi Estetika

Langendriyan pun menawarkan kemungkinan baru. Jika dahulu ia merupakan teknologi estetika kekuasaan aristokratik, kini ia dapat dibaca sebagai model demokrasi estetika, bisa juga demokrasi rasa. Demokrasi estetika bukan berarti menyederhanakan tradisi agar populer, melainkan membuka akses terhadap pengalaman rasa yang sebelumnya eksklusif.

Ki Hadjar Dewantara melalui buku *Kerja Ki Hadjar Dewantara* yang ia tulis pada 1962 menekankan bahwa pendidikan adalah proses pembentukan manusia seutuhnya melalui pengembangan cipta, rasa, dan karsa, bukan sekadar penguasaan intelektual. Dalam kerangka ini, langendriyan memiliki fungsi pedagogis yang mendasar.

Secara teknis, dengan menggabungkan tari, musik, sastra, dan drama menjadi satu sistem, langendriyan memaksa emosi melewati struktur estetika dengan menjadikan tubuh sebagai etika komunikasi. Ia melatih perhatian, kesabaran, dan kesadaran tubuh, kualitas yang semakin langka dalam masyarakat digital yang serba cepat, dan reaktif, penuh sensasi.

Nilai yang terkandung di dalamnya dapat diterapkan sebagai pedagogi rasa di sekolah, komunitas, dan ruang kota. Di sekolah, prinsip latihan langendriyan dapat menjadi pendidikan sensitivitas tubuh dan empati. Di ruang kota, lokakarya

seni tradisi dapat menciptakan ruang pertemuan sosial yang berbeda dari euforia hiburan yang konsumtif.

Demokrasi estetika berarti setiap orang memiliki akses terhadap pendidikan rasa, bukan hanya elit budaya. Seni menjadi proses, bukan sekadar pertunjukan. Langendriyan dapat menjadi model pedagogi publik, sebagai praktik sosial.

Hal itu sejalan dengan pemikiran filsuf John Dewey yang tertuang dalam bukunya *Epistemologi Pragmatisme Dalam Pendidikan Kita* (2010). Ia melihat seni sebagai pengalaman sosial yang membentuk kesadaran bersama dan kehidupan demokratis. Seni bukan pelengkap kehidupan publik, tetapi sarana membangun kemampuan merasakan dunia bersama.

Pelajaran penting dari langendriyan bukan hanya tentang pelestarian tradisi, tetapi tentang bagaimana seni dapat membentuk manusia. Jika kebudayaan hari ini ingin benar-benar maju, maka yang perlu dibangun bukan hanya panggung pertunjukan, melainkan ekosistem rasa yang memungkinkan masyarakat belajar kembali tentang kesabaran, penghormatan, dan kepekaan sosial – sesuatu yang dibutuhkan di zaman penuh konflik ini. **(Purnawan Andra, Staf Direktorat Bina Sumber Daya Manusia, Lembaga, dan Pranata, Kementerian Kebudayaan)**



Langendriyan Mangkunegoro sebuah bentuk dari wayang orang spesifik di keraton Mangkunegoro Jateng 1930 - Foto KIT Jawa Tengah No. 923.17

Langendriyan: An Aesthetic of the Palace and A Democracy of Taste

En 2024/2025, UNESCO designated the Mangkunegaran Traditional Dance Archives as part of the Memory of the World (MoW) program. Consisting of 1,595 pages of textual records and 640 photographs, the archive documents the creation process, artistic principles, philosophy, movements, and musical compositions of 50 traditional dance forms. Together, these materials preserve choreography, musical notation, and performance documentation of Mangkunegaran court dances crafted from the reigns of Mangkunegara IV to Mangkunegara VII.

One distinctive Mangkunegaran dance form is *Langendriyan*, a dance-drama with dialogue of *tembang macapat* (traditional Javanese sung poetry). Its stories are drawn from either the *Babad Majapahit* chronicles or the tale of Damarwulan.

The name *Langendriyan* itself comes from *langen* (entertainment) and *driya* (the heart), meaning “entertainment for the heart”, as stated by Darmasti in her book *Nyi Bei Mardusari dalam Langendriyan Mangkunegaran: Sebuah Tinjauan*

mengenai Kualitas Kepenarian Silang Karakter (2000).

The “entertainment” here, however, is reflective in nature. The story of Damarwulan symbolizes the triumph of virtue over arrogant power. Values of courage, loyalty, and devotion are conveyed through dramatic symbolism.

Darmasti quoted R.M.A Tondhokusumo who said that in its complete form, this dance-drama consists of four main story cycles: *Damarwulan Ngarit*, *Ronggolawe Gugur*, *Menakjinggo Gugur*, and the

marriage of Ratu Ayu & Damarwulan.

The *Langendriyan* tradition developed outside the palace walls began as a creative offering from Godlieb Kliyan, an Indo-German batik entrepreneur. Most workers in his batik workshop were women. While working, they sang *tembang macapat* back and forth, telling stories of Damarwulan or *Babad Majapahit*. The melodies caught Godlieb’s attention. He then asked the help of R.M.A. Tondhokusumo to shape these songs into a structured performance, as stated by Gondwarsito in his book *Langendriyan* (2000).





Wayang Orang Langendriyan with the theme of a Council Meeting, performed at the Yogyakarta Palace and photographed by Kassian Cephas - KITLV 3921"



Wayang Orang Langendriyan Menak Kontjar performed at the Yogyakarta Palace and photographed by Kassian Cephas - KITLV 3925

Langendriyan was first performed before Mangkunegara IV (r. 1853–1881) in the Mangkunegaran pavilion. The performers danced and sang in a crouched position (*laku ndhodhok*) as a gesture of respect from the people to their king. Mangkunegara IV was deeply impressed and developed it into a court art form. From that point on, *Langendriyan* performers no longer crouched, but stood instead.

During the reign of Mangkunegara V (1881–1896), *Langendriyan* received significant attention. It was reworked into a more elaborate

dance opera. Costumes, which were originally traditional Javanese attire (*kejawen*), were redesigned to resemble shadow puppet costumes. Claire Holt even noted that the headpieces and ornaments were made of pure gold. At this stage, *Langendriyan* evolved from a popular folk expression into a refined court art with a more systematic set of structures.

Under Mangkunegara V, *Langendriyan* typically featured three main characters: Menakjingga, Damarwulan, and Dayun, hence the name *Langendriyan Telu*

("Langendriyan 3"). Later, during the reign of Mangkunegara VII (1916–1944), the cast expanded to seven performers, known as *Langendriyan Pitu* ("Langendriyan 7").

These roles included Damarwulan, Menakjingga, Dayun, Sabdopalon, Nayagenggong, Dewi Wahita, and Dewi Puyengan. Refinements in choreography, costume, and dramaturgy demonstrate that *langendriyan* is not a static tradition, but an evolving art form.

In Mangkunegaran, *Langendriyan* performances served broad social functions. They were held during royal birthday commemorations (*tingalan dalem*), coronations, official receptions, and royal weddings. This means that *Langendriyan* was not merely court entertainment; it became part of a larger political and social ceremonial system.

Koentjaraningrat in his book *Kebudayaan Jawa* (1984, page 300) noted that Mangkunegaran *Langendriyan* is related to its counterpart in Yogyakarta, albeit with key differences. Sumohatmoko in *Serat Babad Ila-Ila* (1924) also said that all performers in the Mangkunegaran court version were women. In contrast, all performers in the Yogyakarta court were men, due to considerations of royal sacredness. This contrast shows how cultural values can be interpreted differently across two centers of Javanese power.

The Palace as An Infrastructure of Aesthetics

Javanese palaces are largely known for functioning as not only centers of governance, but also producers of culture. In his study of 19th-century Bali, Clifford Geertz described traditional kingdoms as “theatre states,” where power is maintained through ritual, symbolism, and aesthetic representation rather than primarily through military force. This concept helps us understand how performing arts within Javanese courts carry a deep symbolic political function.

Langendriyan operates through the shaping of both body and emotion. Dancers do not simply perform

movements, but also undergo an inner process of discipline that involves emotional control, rhythmic precision, and spatial awareness.

Artistically, *Langendriyan* integrates multiple disciplines. Its choreography draws from the vocabulary of traditional Javanese dance, including movements such as *sembahan*, *sabetan*, *srisig*, *ombak banyu*, and *tancep*. Dynamic gestures like *entragan* and *ogek lambung* enhance the dramatic characterization. Beyond aesthetics, the movements model ideal social behavior. The *jengkeng* position, for example, symbolizes humility, while *tembang macapat* reflects respect for Javanese language and literature.

A pemaos kandha supports the narration part of the performance through explaining the storyline, so that audiences can follow along. This allows for an episodic structure, where selected scenes can be performed without losing the broader narrative context.

Musically, *Langendriyan* is accompanied by a full gamelan ensemble tuned to *slendro* and *pelog*. The sung dialogue in *tembang macapat* is delivered in *palaran* style, maintaining continuity throughout the performance. Because all dialogue is sung, the boundary between music and drama becomes fluid. Together, these elements create an aesthetic experience that is both imaginative and contemplative. Rather than aiming for exaggerated drama, *Langendriyan* builds an emotional atmosphere that slowly manifests within.

The performance becomes a medium for moral education which instills social values through feeling rather than formal instructions. Through *Langendriyan*, audiences learn about etiquette and hierarchy through not direct teaching, but aesthetic experiences. The beauty of the performance shapes standards of refinement, propriety, and morality. Power does not appear as command, but rather felt as a shared sensibility. In this way, *Langendriyan* functions as a subtle form of political pedagogy, shaping social subjects in harmony with courtly order. Art becomes a language of power that works through aesthetic experience.

Culture in A Modern State

This discussion becomes even more relevant when culture enters the framework of a modern nation-state. After independence, culture has been managed through programs of cultural advancement, festivals, and recognition of intangible heritages. Yet in many cases, what’s preserved is rather the outward form of performance, not the ecosystem of feeling from which an art form was born.

Many traditions are now presented as tourism agendas or one-off events. Art becomes spectacle rather than lived practice. As a result, the aesthetic knowledge that was once transmitted continuously begins to weaken. While the palace cultivated culture as an ongoing social discipline, the modern state often presents it as symbolic events.

This leads to what might be called the “eventization” of culture. Performances continue to exist, but their role in shaping social habits fades. Traditions appear more frequently, yet are understood more superficially. At the same time, digital society faces a growing crisis of emotional depth and empathy. This condition calls for a renewed understanding of performing arts so that they exist not as mere heritage, but as social practices that the public can reactivate.

A Democracy of Aesthetics

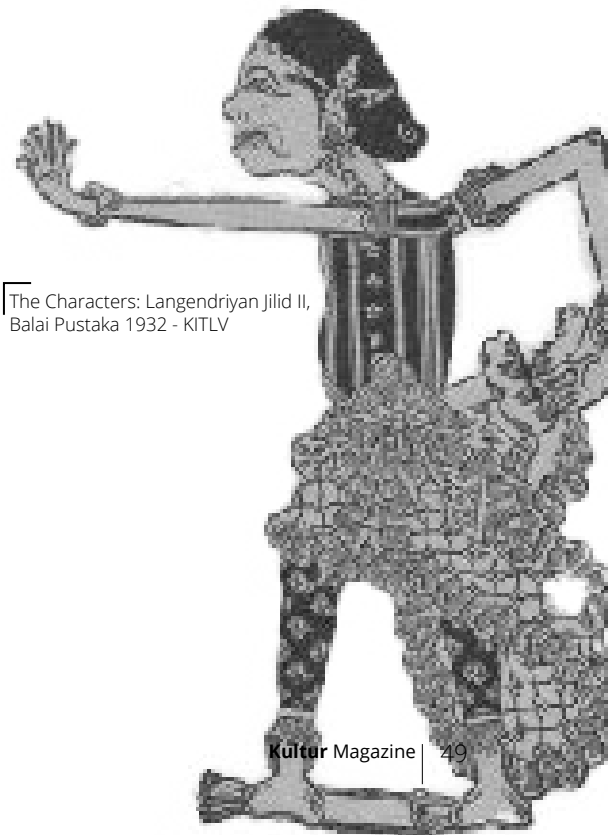
In this context, *Langendriyan* offers new possibilities. Once a form of aristocratic aesthetic technology, it can now be reinterpreted as a model for aesthetic democracy, or even a democracy of feeling. A democracy of aesthetics does not imply a simplification of tradition for mass appeal. Instead, it's intended to open access towards forms of emotional experience that were once exclusive.

Ki Hadjar Dewantara emphasized in his book *Kerja Ki Hadjar Dewantara* (1962) that education is not just about intellectual mastery. It's the process of shaping the whole person through the development of thought, feeling, and will. In this framework, *Langendriyan* carries a fundamental pedagogical function. By integrating dance, music, literature, and drama into a unified system, it channels emotion through aesthetic structure, using the body as a medium of ethical communication. It trains qualities that are increasingly rare in today's fast-paced, reactive, sensation-driven digital culture: attention, patience, and bodily awareness.

The values embedded in *Langendriyan* can be applied as a pedagogy of feeling in schools, communities, and urban spaces. In schools, its principles can cultivate bodily sensitivity and empathy. In urban spaces, traditional arts workshops can create spaces of social encounters that offer alternatives to consumptive entertainment.

Aesthetic democracy means that everyone, not just cultural elites, has access to the education of feeling. Art becomes a process, not merely a performance. *Langendriyan* can serve as a model for public pedagogy, as a living social practice. This aligns John Dewey who viewed art as a social experience that shapes shared consciousness and democratic life, as written in his book *Epistemologi Pragmatisme Dalam Pendidikan Kita* (2010). Art is not an accessory to public life, but rather a means of developing a capability of experiencing a shared world.

If there's one important lesson we can learn from *Langendriyan*, it wouldn't be just cultural preservation, but rather how arts can shape us. Today, if we're aiming to push culture forward, we need more than stages for performances. We need an ecosystem of emotions which allow people to relearn patience, respect, and social awareness —the qualities we desperately need in such times of conflict. **(Purnawan Andra, Directorate Staff of Human Resource Development, Institutions, and Cultural Governance, Ministry of Culture)**



The Characters: *Langendriyan* Jilid II, Balai Pustaka 1932 - KITLV

Tenun Sumba: **Menenun Masa Depan**

I Sumba adalah surganya tenun. Ah, ya, diralat. Indonesia adalah surganya tenun. Kain tenun di banyak etnik di Indonesia menyimpan kisahnya sendiri dan dibuat dengan bersungguh-sungguh. Dari Batak hingga Alor. Dari Baduy hingga Dayak. Dari Alor hingga Buton. Akan tetapi, kain tenun Sumba memang mengagumkan dan tidak henti mengundang decak. Selain motif indah yang pembuatannya tampak sangat rumit itu, komposisi pewarna alamnya pun beragam. Pemakaiannya secara konsisten di dalam kehidupan keseharian dan terutama ketika acara adat, menjadikan tenun Sumba eksepsional. Itulah alasan saya –secara personal– menempatkan tenun Sumba di posisi istimewa, barangkali banyak orang juga merasakan hal yang sama.

Wastra dalam bahasa Sansekerta berarti sehelai kain, akan tetapi pemaknaan wastra sebagai sebuah nama tidak hanya sekadar pakaian. Perancang busana, pengusaha, dan aktivis wastra Nusantara, Sjamsidar Isa, kerap menekankan hal itu dalam paparannya di berbagai kesempatan menjadi narasumber. Setiap jenis kain memiliki makna simbolis tersendiri yang berkaitan dengan tradisi, kepercayaan, dan kehidupan masyarakat. “Wastra sering kali menjadi simbol identitas daerah, status sosial, dan bahkan penanda kedewasaan. Termasuk dalam penentuan warnanya, ya. Jadi, makna dalam selembar kain

bahkan dalam sehelai benang itu dalam sekali,” kata Sjamsidar dalam sebuah perhelatan pada akhir tahun 2025. Ia kemudian membentangkan kain songket lungsi, yakni tenun yang dalam proses pembuatannya dibubuhi corak benang lungsi, dan menjelaskan banyak hal terkait berbagai jenis tenun.

Kekayaan tenun Sumba membentang di seantero pulau. Tenun di Sumba Barat berbeda dengan di Sumba Timur. Kain tenun ikat diproduksi di berbagai desa, misalnya di Pau, Patawang, Rende, Kaliuda, dan Kanatang di Sumba Timur dan di Lamboya di Sumba Barat. Motifnya sangat kaya, seperti pasola, kuda, buaya, kura-kura, kura-kura, orang Eropa bermain musik, dan Wilhelmina, seperti ditulis Etty Indriati dalam dalam buku *Tenun Sumba: Membentang Benang Kehidupan* (Gramedia Pustaka Utama, 2019). Tenun Sumba warna-warni tersebut merupakan perwujudan integritas budaya Sumba dalam siklus hidup dan tradisi orang Sumba serta menjadi karya seni yang memiliki nilai ekonomis tinggi.

Senyum para nona - Foto Dokumentasi Kemenbud



Arsitek Yori Antar juga kesengsem dengan kain tenun Sumba dan melakukan perjalanan ke desa-desa di Sumba untuk meneliti tenun hingga tergerak untuk mendirikan rumah-rumah tenun. Ia mencurahkan kisah perjalanannya ke dalam buku *Jalur Tenun Sumba* (2025). Buku itu juga berisi upaya-upaya dan visi untuk menjadikan tenun sebagai penggerak budaya dan pariwisata, serta mengajak pembeli dan pencinta tenun untuk mengoleksi tenun yang berkualitas dan sarat makna.

Membangun Ekosistem

Oleh karena itu, menjadi sebuah keharusan bagi Kementerian Kebudayaan untuk mendukung keberlangsungan wastra di berbagai daerah di Nusantara. Menteri Kebudayaan Fadli Zon pada tanggal 27 Desember 2025 mengunjungi Yayasan Umaratu Rumah Bumi di Maujawa, Sumba Timur, Provinsi Nusa Tenggara Timur dan meresmikan satu bangunan di sana. Aktivasi gedung sebagai ruang publik oleh Kemenbud melalui Direktorat Sarana dan Prasarana Kebudayaan itu merupakan komitmen Kemenbud dalam membangun ekosistem budaya tenun Sumba agar lebih terbuka dan bermanfaat bagi masyarakat sekitar. Selain melestarikan wastra Indonesia khususnya tenun Sumba, aktivasi bangunan Yayasan Umaratu diharapkan mampu menggerakkan ekonomi kreatif berbasis kearifan lokal.

“Ruang publik seperti ini diharapkan menjadi sebuah kantong kebudayaan atau *cultural enclave*, di mana Yayasan Umaratu dapat

menjadi ruang belajar, ruang inspirasi, terutama kepada generasi-generasi muda selanjutnya. Di sinilah kearifan lokal diwariskan, budaya ditampilkan, keterampilan dan kewirausahaan dipromosikan serta identitas dan jati diri bangsa diteguhkan,” ungkap Fadli Zon.

Menteri Kebudayaan mengatakan, budaya bukan sekadar potensi ekonomi, tapi juga potensi untuk mempersatukan jati diri kita dengan identitas yang diturunkan antargenerasi. Sesuai dengan amanat undang-undang, budaya itu dimanfaatkan, dikembangkan, dan dibina, hingga menuju ekonomi budaya. Ia mengapresiasi para maestro perajin tenun Sumba, pegiat budaya, serta seluruh pihak yang telah memperkenalkan wastra Sumba ke panggung dunia. Wastra Sumba dapat menjadi salah satu instrumen diplomasi budaya yang mencakup banyak sektor seperti fesyen hingga benda koleksi.

Peresmian bangunan Yayasan Umaratu Rumah Ibu Bumi ditandai dengan penabuhan alat musik dan penandatanganan prasasti oleh Menteri Kebudayaan. Pementasan tari, permainan alat musik jungga khas Nusa Tenggara Timur, serta peragaan busana tenun bertajuk “Menenun Masa Depan” semakin menyemarakkan suasana. Hadir juga Direktur Jenderal Pengembangan, Pemanfaatan, dan Pembinaan Kebudayaan, Ahmad Mahendra; Direktur Sarana dan Prasarana Kebudayaan, Feri Arlius; Kepala Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XVI Nusa Tenggara Timur, Haris Budiharto; Bupati Sumba Timur, Uumbu Lili Pekuwali; Wakil Bupati Sumba Timur, Yonathan Hani; Kapolres Sumba Timur, AKBP Gede



Warna-warni wastra - Dokumentasi Kemenbud

Harimbawa; Kasdim Sumba Timur, Mayor Inf Sambudi; Ketua Yayasan Umaratu, Asha Smara Darra; aktris Reggy Lawalata; dan aktor Mario Lawalata.

Asha berterima kasih kepada Kementerian Kebudayaan yang mendukung keberlanjutan tenun



Sumba. “Kami sudah 20 tahun lebih mengangkat tenun Sumba dan bercita-cita memiliki bangunan permanen yang bisa menjadi ruang diskusi bersama lintas generasi dan lintas seni-budaya. Bangunan ini tidak hanya sebatas sebagai ruang pameran, tapi bisa jadi ruang untuk memikirkan bersama bagaimana

budaya di Sumba Timur bisa berkembang dengan tetap berbasis tradisi. Bisa jadi jembatan kolaborasi dengan pihak-pihak lain,” tutur Asha.

Produksi, Proteksi, Promosi

Keberlanjutan membutuhkan produksi, proteksi, dan promosi. Produksi harus dipastikan tetap ada, tidak timpang dengan promosi yang bisa dilakukan besar-besaran melalui berbagai media sosial, sehingga dapat memenuhi permintaan kapan pun. Sebaliknya, apalah guna produksi tanpa promosi. Adapun produksi dan promosi mesti dibarengi dengan proteksi, misalnya perlindungan bahan baku dan perlindungan keamanan produk (tidak dipalsukan, tidak menggunakan bahan kimia yang merusak).

Saya teringat desainer Ghea Panggabean yang sejak lebih dari sepuluh tahun lalu getol membawa kain Indonesia ke panggung peragaan busana internasional. Batik, tenun, songket, geringsing. Bagi ia, wastra Nusantara yang beragam itu dapat ditampilkan dengan mewah di pentas jalan kucing internasional. Promosi kain-kain nenek moyang dapat dikemas dengan holistik, melalui peragaan busana oleh model-model terbaik, dipadukan dengan pertunjukan tari serta musik tradisi yang menampilkan keindahan Indonesia, dan dilengkapi dengan pameran wastra. Dalam hal promosi, perancang busana memiliki caranya sendiri.

Proteksi penting untuk diperhatikan agar wastra tidak lenyap. Kita tentu ingat tenun khas suku Dayak, ulap doyo, yang bahkan sepuluh tahun lalu pun sudah hampir punah seiring

makin berkurangnya pohon doyo karena aktivitas penambangan dan regenerasi perajin tenun yang tidak berjalan mulus. Apa kabar ulap doyo saat ini? Sungguh disayangkan jika kearifan lokal itu benar-benar habis, sebab, seperti dikatakan desainer Merdi Sihombing, kisah-kisah filosofis dalam tenun Nusantara itulah yang menjadi kekuatan yang membedakan fesyen Indonesia dengan negaralain. Wastra Nusantara itu turut mendefinisikan Indonesia.

Sebut saja kain tenun dari Buton Sulawesi Tenggara. Pada masa silam, secarik kain tenun digunakan sebagai mata uang untuk bertransaksi di wilayah Kerajaan Buton. Teknik menempa kulit kayu menjadi kain juga satu kisah yang menarik di balik proses pembuatan selebar kain. Masyarakat kuno memanfaatkan kulit kayu untuk baju, yang kemudian dilukis dengan motif-motif rumit. Pohon yang dimanfaatkan misalnya artocarpus, ficus, dan mulberry. Apa pula kain dari bahan serat pisang, yakni di Sangir Talaud dan dari serat nibo di Papua.

Merdi Sihombing sejak dulu selalu mengingatkan, seperti ia tulis pula dalam buku *Perjalanan Tenun* (2013). Jangan sampai kain tenun menggunakan pewarnaan sintetis seperti *naphtol*, *rapid*, dan *direct* yang mengandung zat kimia gugus AZO yang mengganggu kesehatan. Sejak 1995, *World Trade Organization* (WTO) telah melarangnya dan diikuti seluruh negara Eropa dan Amerika. Mereka telah menerapkan ketentuan ini secara ketat serta menolak produk-produk yang tidak ramah lingkungan. Jangan sampai tenun Sumba yang aduhai itu ternodai bahan kimia berbahaya.

(Susi Ivvaty, Redpel Kultur).

The Sumba Art of Tenun: Weaving the Future

E/Sumba is a heaven of *tenun* (weaving arts). Actually, let me correct that. Indonesia is a heaven of *tenun*. Across the nation, woven textiles carry their own stories and are crafted with deep care. From Batak to Alor. Baduy to Dayak. Alor to Buton. Still, Sumba's textiles remain especially striking and endlessly captivating. Their intricate motifs are visually stunning, and the use of natural dyes is remarkably diverse. Their consistent presence in daily life, and especially in ceremonial settings, makes Sumba weaving exceptional. That is why I personally place Sumba textiles in a special category, and I think many others feel the same way.

In Sanskrit, the word *wastra* simply means a piece of cloth. Yet as a concept, *wastra* goes far beyond clothing. Sjamsidar Isa (fashion designer, entrepreneur, and textile activist) often emphasizes this in her public talks. Each textile carries symbolic meaning tied to tradition, belief systems, and community life. "Textiles often serve as markers of regional identity, social status, and even maturity. Color choices matter, too. So, the meaning embedded in a single piece of cloth, even in a single thread, runs very deep," she said at an event in late 2025. At one point, she unfolded a *songket*

lungsi, a woven textile inscribed with warp threads motif, and went on to explain the richness and variety of Indonesian weaving traditions.

The richness of Sumba weaving stretches across the island. Textiles from West Sumba differ from those in East Sumba. *Tenun ikat* (ikat weaving) is produced in many villages, including Pau, Patawang, Rende, Kaliuda, and Kanatang in East Sumba, as well as Lamboya in West Sumba. The motifs are incredibly varied. They include *pasola*, horses, crocodiles, turtles, European figures playing music, and even Queen Wilhelmina, as noted by Etty Indriati in *Tenun Sumba: Membentang Benang Kehidupan* (Gramedia Pustaka Utama, 2019). These colors of textiles reflect the cultural integrity of Sumba across life cycles and traditions. At the same time, they stand as works of art with significant economic value.

Architect Yori Antar has also been captivated by Sumba textiles. He traveled across villages on the island to study weaving traditions and was eventually inspired to establish weaving houses. He documented his journey in the book *Jalur Tenun Sumba* (2025). The book outlines efforts and a vision to position weaving as a driver of both cultural vitality and tourism. Additionally, It encourages collectors and enthusiasts to invest in textiles that carry both quality and meaning.

Building An Ecosystem

For that reason, it becomes essential for the Ministry of Culture to support the sustainability of traditional textiles across Indonesia. On December 27, 2025, Minister of Culture Fadli Zon visited the Umaratu Rumah Bumi Foundation in Maujawa, East Sumba, East Nusa Tenggara, and inaugurated a new building. Led by the Ministry through its Directorate of Cultural Facilities and Infrastructure, the activation of this space as a public cultural hub reflects a commitment to building a more open and community-centered ecosystem for Sumba weaving. Beyond preserving Indonesian textiles, especially those of Sumba, the activation is expected to stimulate a local creative economy rooted in indigenous knowledge.

"Public spaces like this are expected to become cultural enclaves," Fadli Zon said. "Umaratu Foundation can serve as a space for learning and inspiration, especially for younger generations. This is where local wisdom is passed on, culture expressed, skills and entrepreneurship promoted, and national identity strengthened."

The Minister also emphasized that culture is not only an economic resource, but also a force that binds identity across generations. In line with national policy, culture should be utilized, developed, and nurtured as it moves toward a broader cultural economy. He expressed appreciation for Sumba's master weavers, cultural advocates, and all those who have brought Sumba

textiles to the global stage. Sumba textiles can serve as instruments of cultural diplomacy, reaching sectors from fashion to collectible art.

The inauguration of the Yayasan Umaratu Rumah Ibu Bumi building was marked by a traditional musical performance and the signing of a commemorative plaque by the Minister. Dance performances, *jungga* musical ensembles from East Nusa Tenggara, and a textile fashion show titled “Weaving the Future” colored the event. Among those in attendance were Director General of Cultural Development, Utilization, and Guidance Ahmad Mahendra; Director of Cultural Facilities and Infrastructure Feri Arlius; Head of the Cultural Preservation Office for Region XVI East Nusa Tenggara Haris Budiharto; East Sumba Regent Umbu Lili Pekuwal; Deputy Regent Yonathan Hani; East Sumba Police Chief AKBP Gede Harimbawa; Military District Officer Major Inf Sambudi; Chair of Yayasan Umaratu Asha Smara Darra; actress Reggy Lawalata; and actor Mario Lawalata.

Asha expressed her gratitude to the Ministry of Culture for supporting the sustainability of Sumba weaving. “For more than 20 years, we have worked to elevate Sumba textiles and have dreamed of having a permanent space that could host cross-generational and cross-disciplinary discussions. Beyond a mere exhibition space, this building can serve as a space to collectively think about how culture in East Sumba can grow while staying rooted in tradition. It can also become a bridge for collaboration with various parties,” she said.

Production, Protection, Promotion

Sustainability depends on three pillars: production, protection, and promotion. We need to ensure that production can keep up with the demands (which can emerge any time) and the massive pace of social media promotions. At the same time, production alone means little without promotion. Both production and promotion must also be accompanied by protection. This includes safeguarding raw materials and ensuring product integrity, so textiles are not counterfeited or made with harmful chemical substances.

I am reminded of Ghea Panggabean, a designer who has championed Indonesian textiles on international runways for more than a decade. Batik, weaving, songket, geringsing... For her, the diversity of Indonesian textiles can be presented with elegance on the global stage. Promotion of our heritage textiles can be approached holistically. Fashion shows featuring top models can be combined with traditional dance and music performances, along with textile exhibitions that showcase Indonesia’s beauty. In terms of promotion, designers bring their own strategies.

Protection is just as critical to ensure that these traditions do not disappear. Consider *ulap doyo*, a woven textile from the Dayak people. Even a decade ago, it was already nearing extinction due to the decline of doyo plants caused by mining activities, as well as the lack of new generations of weavers.

How is it doing these days? It would be a profound loss if such local wisdom were to vanish. As designer Merdi Sihombing has said, the philosophical narratives embedded in Indonesian textiles are what distinguish Indonesian fashion from that of other countries. Nusantara textiles help define Indonesia itself.

Take, for example, woven textiles from Buton in Southeast Sulawesi. In the past, a piece of woven cloth could function as currency in the Buton Sultanate. The technique of making cloth from tree bark carries an interesting story behind the making of a cloth. Ancient communities used bark fibers for clothing, which were then painted with intricate motifs. Trees such as *artocarpus*, *figus*, and mulberry were used. Other examples include textiles made from banana fibers in Sangihe and Talaud Islands, and textiles made from *nibo* fibers in Papua.

Merdi Sihombing has long emphasized, as he also wrote in *Perjalanan Tenun* (2013), that woven textiles should not use synthetic dyes such as naphtol, rapid, or direct dyes that contain harmful AZO chemical compounds. Since 1995, the World Trade Organization has banned these substances, followed by countries across Europe and the United States. These regulations are strictly enforced, and products that are not environmentally friendly are rejected. Don’t let Sumba’s extraordinary textiles be contaminated by harmful chemicals. **(Susi Ivvaty, Managing Editor of Kultur)**



Textiles often serve as markers of regional identity, social status, and even maturity -
Photo: Documentation kemenbud

The cloth masterpiece -
Photo: Documentation kemenbud

Fragmen fosil tulang
lengan atas (Humerus)
- Foto: Kaifu

Jejak

Manusia Kerdil dari So'a Flores

Penelitian panjang di Flores telah berlangsung sejak awal 1990-an. Perjalanan itu tidak selalu mudah—penuh tantangan dan ketidakpastian. Bahkan, pada suatu masa, rasa frustrasi sempat terucap dari salah satu anggota tim. “Ini akan menjadi tahun terakhir kita menggali di Flores. Jika kali ini kita masih belum menemukan fosil manusia purba, mungkin kerja sama penelitian selanjutnya tidak bisa dilanjutkan,” ujar Gerrit van den Bergh, peneliti sekaligus dosen dari Universitas Wollongong, pada awal Oktober 2014.

Di jantung Pulau Flores, Nusa Tenggara Timur, terdapat sebuah lembah yang sunyi, sabana yang luas, pohon yang jarang, dan sinar matahari yang menyengat. Lembah itu bernama Cekungan So'a — sebuah cekungan vulkanik tua yang terbentuk dari letusan gunung api berulang jutaan tahun silam. Namun di balik kesunyian itu, tanahnya menyimpan rahasia besar: kisah manusia kecil yang pernah hidup selama lebih dari 700 ribu tahun.

Bagi dunia sains, Flores adalah tempat yang mengharuskan kita memikirkan ulang arti “manusia”. Pulau ini menjadi laboratorium alam bagi evolusi yang ekstrem — di mana gajah mengecil, tikus membesar, dan manusia pun menyusut ukurannya untuk bertahan hidup di dunia yang terisolasi.

Surga fosil di tengah sabana vulkanik

Cekungan So'a membentang di antara dataran vulkanik Kabupaten Ngada dan Nagekeo. Selama ratusan ribu tahun, aktivitas gunung api menimbun lapisan demi lapisan abu, pasir, dan batuan lahar. Setiap lapisan merekam kisah masa lalu — mulai dari aliran sungai purba, tumbuhan sabana, hingga jejak makhluk hidup yang pernah menghuninya.

Penelitian geologi menunjukkan bahwa Cekungan So'a terisi dari berbagai lapisan batuan, endapan lahar, fluvial (sungai purba), perselingan batupasir, lapisan endapan danau purba, dan endapan sungai. Periode pembentukan batuan paling tua di Cekungan So'a berumur 1,8 juta tahun lalu, namun lapisan batuan yang di dalamnya terdapat alat batu —yang

mengindikasikan adanya manusia purba— berumur sekitar 1 juta tahun lalu.

Lingkungan purba So'a kala itu bukanlah hutan lebat, melainkan sabana kering dengan aliran sungai dangkal dan kawanan fauna unik: *Stegodon florensis* (gajah kerdil), *Varanus komodoensis* (nenek moyang komodo modern), tikus raksasa, berbagai jenis burung, buaya, serta hewan bercangkang seperti siput. Dalam lanskap seperti inilah nenek moyang *Homo floresiensis* hidup, berburu, dan beradaptasi di bawah bayangan gunung api yang sering bergolak.

Pada usia yang lebih tua yaitu 1,4 juta tahun lalu terdapat pula binatang yang menghuni lembah itu, di antaranya : *Stegodon sondaari* (individu dewasa setinggi 1 meter), kura-kura darat raksasa, buaya, dan komodo. Sayangnya, gajah kerdil dan kura-kura raksasa punah, mungkin karena erupsi gunung berapi atau perubahan iklim. Adapun buaya dan komodo masih bisa bertahan dari bencana.

Penemuan di Mata Menge

Tim gabungan Indonesia dan Australia yang dipimpin Gerrit van den Bergh, Iwan Kurniawan, dan Erik Setiabudi menggali sebuah situs di Mata Menge, satu bagian Cekungan So'a, pada 2014. Dari lapisan pasir sungai purba setebal 30 cm yang disebut layer (lapisan) II, mereka menemukan pecahan rahang bawah dan enam gigi manusia purba. Spesimen-spesimen ini segera dikenali sebagai temuan penting oleh Mika Puspaningrum, mahasiswa S3 di bawah supervisi van den Bergh.

Rahang tersebut — berukuran jauh lebih kecil dari manusia modern — diperkirakan milik individu dewasa bertubuh hanya sekitar 1 meter. Analisis yang dilakukan menunjukkan bahwa bentuk rahang susunan akar giginya menyerupai *Homo floresiensis* (manusia purba kerdil) dari Liang Bua. Gigi geraham juga menyerupai *Homo floresiensis* meski secara evolusi sedikit lebih primitif.

Temuan itu mengguncang dunia paleoantropologi. Selama bertahun-tahun, asal-usul *H. floresiensis* masih menjadi misteri. Apakah ia keturunan *Homo erectus* Asia yang mengecil akibat isolasi pulau, atau keturunan *Homo habilis* yang bermigrasi jauh dari Afrika? Fosil Mata Menge memberi petunjuk kuat: ciri morfologinya lebih mirip dengan *H. erectus* awal dari Jawa (Sangiran) ketimbang hominin Afrika. Artinya, manusia kecil Flores kemungkinan besar adalah keturunan kerdil dari *Homo erectus* Asia.

Perbandingan ukuran menunjukkan rahang dan gigi Mata Menge bahkan lebih kecil daripada *Homo floresiensis* Liang Bua yang hidup 600.000 tahun kemudian. Ini berarti, tubuh kecil bukanlah hasil “pengkerdilan yang lambat” menjelang akhir evolusi, melainkan sudah menjadi ciri populasi sejak awal.

Fosil Mata Menge ditemukan bersama alat batu sederhana dari batu andesit dan basalt. Bentuknya berupa serpihan tajam, mirip alat dari Liang Bua — menandakan adanya kesinambungan teknologi selama ratusan ribu tahun

Semuanya memperlihatkan satu hal: di pulau yang terisolasi ini, manusia

kecil telah bertahan lama, dengan tradisi dan bentuk tubuh yang relatif stabil.

Temuan 2024: Tubuh Mini Sejak Awal

Tahun 2024 menjadi tonggak baru. Tim yang dipimpin Yousuke Kaifu dari Universitas Tokyo dan Iwan Kurniawan dari Badan Geologi melaporkan penemuan fosil tambahan dari lapisan yang sama di Mata Menge: sepotong tulang lengan atas (humerus) dan dua gigi baru.

Analisis yang diterbitkan di *Nature Communications* menunjukkan bahwa tulang itu berasal dari individu dewasa dengan panjang lengan hanya 9–16% lebih pendek dari *H. floresiensis* di Liang Bua — dan merupakan hominin dewasa paling kecil yang pernah ditemukan. Panjang tubuhnya diperkirakan hanya 93–108 cm.

“Penemuan ini membuktikan bahwa fosil manusia dari Mata Menge berasal dari suatu populasi yang

merupakan leluhur dari *Homo floresiensis* dari Liang Bua, dan populasi tersebut telah mengalami evolusi menuju ukuran tubuh yang kecil sejak periode yang jauh lebih awal,” tulis Kaifu.

Proses dwarfisme pulau (*island dwarfism*) terjadi cepat setelah kolonisasi awal oleh *Homo erectus*, mungkin dalam waktu hanya beberapa ratus ribu tahun.

Keunikan Cekungan So’a bukan hanya fosilnya, tetapi juga cara alam melindunginya. Setelah lapisan fosil terbentuk di aliran sungai purba, serangkaian letusan gunung api menimbun area tersebut dengan lapisan lumpur vulkanik setebal 6 meter. Lapisan itu menutup fosil dari erosi dan kontaminasi, menciptakan kapsul waktu geologis yang sempurna.

Analisis paleomagnetik (salah satu metode semi-absolut dalam geologi) menunjukkan lapisan fosil berada tepat di atas zona dengan arah magnet “terbalik”, menandakan usianya lebih muda dari 773.000 tahun. Sedangkan analisis batuan

abu vulkanik dengan metode $^{40}\text{Ar}/^{39}\text{Ar}$ mempersempit usia fosil di antara 700.000 ± 60.000 tahun, menjadikannya salah satu bukti manusia tertua di Indonesia bagian timur.

Flores: Laboratorium Evolusi Alami

Pulau Flores memiliki posisi unik dalam biogeografi. Ia terletak di wilayah Wallacea, zona peralihan antara fauna Asia dan Australia yang terpisah oleh laut dalam. Selama jutaan tahun, pulau itu tidak pernah terhubung dengan daratan manapun, bahkan pada masa laut paling surut sekalipun.

Isolasi total inilah yang menciptakan eksperimen evolusi ekstrem. Tanpa predator besar dan dengan sumber daya terbatas, tekanan seleksi mendorong hewan besar menjadi kecil dan beberapa hewan kecil menjadi raksasa. Fenomena itu juga menimpa manusia purba yang belum punya pertanian. Dalam kondisi terisolasi, tubuh besar bukan keuntungan — justru menjadi beban

Para penggali sejarah -
Foto: Museum Geologi Bandung

energi. Tubuh kecil lebih efisien untuk bertahan hidup di lingkungan terbatas.

Sekitar 600.000 tahun setelah manusia Mata Menge hidup, di bagian barat Flores — di gua kapur Liang Bua — muncul kembali keturunan mereka. Pada tahun 2003, arkeolog Indonesia dan Australia menemukan kerangka hampir utuh dari seorang perempuan dewasa berusia 30-an tahun. Fosil itu diberi kode LB1, kemudian dikenal sebagai *Homo floresiensis*.

LB1 memiliki tinggi hanya 106 cm, berat 25 kilogram, dan otak sekecil jeruk bali (sekitar 380 cm³). Namun ia mampu membuat alat batu, memotong tulang hewan, dan hidup berdampingan dengan komodo serta gajah kerdil.

Penanggalan terbaru oleh Sutikna dkk. (2016) menunjukkan bahwa *H. floresiensis* hidup antara 100.000–60.000 tahun lalu, jauh setelah *Homo erectus* punah di Jawa. Artinya, manusia kecil Flores ini merupakan spesies terakhir yang masih bertahan ketika *Homo sapiens* sudah mulai menjelajahi dunia.

Ketahanan Adaptasi Manusia

Rangkaian penelitian dari So'a hingga Liang Bua menyingkap kisah luar biasa tentang ketahanan dan adaptasi manusia. Evolusi *Homo floresiensis* menunjukkan bahwa kesuksesan tidak selalu diukur dari ukuran otak atau tubuh. Di dunia yang terisolasi dan keras, yang bertahan bukan yang terbesar, melainkan yang paling mampu menyesuaikan diri.

"Flores adalah bukti bahwa evolusi manusia tidak berjalan lurus menuju *Homo sapiens*," ujar van den Bergh. "Ia bercabang, berliku, dan penuh kejutan."

Kombinasi penelitian geologi (umur dan stratigrafi So'a), arkeologi (alat

batu dan budaya Liang Bua), serta paleontologi (ilmu yang mempelajari fosil), membentuk satu narasi besar: Flores bukan sekadar pulau terpencil, tetapi panggung evolusi manusia yang luar biasa.

Kini, setiap kali para peneliti menggali tanah di So'a, mereka tidak hanya mencari fosil. Mereka menelusuri kembali perjalanan panjang spesies kita. Dari abu vulkanik di So'a hingga gua kapur Liang Bua, *Homo floresiensis* meninggalkan warisan bermakna. Sebuah pengingat bahwa evolusi adalah tentang kemampuan beradaptasi, bukan sekadar menjadi besar atau cerdas. **(Indra Sutisna, Staf Direktorat Promosi Kementerian Kebudayaan)**



Rahang bawah
Varanus komodoensis
Foto: Indra Sutisna



Traces

of "Hobbits" from So'a Flores

Comparison with the Homo
floresiensis skeleton from
Liang Bua - Photo: Kaifu



E Long-term research in Flores has been underway since the early 1990s. It hasn't been an easy journey, but rather one full of challenges and uncertainty. At one point, frustration even surfaced within the team. "This will be our last year excavating in Flores. If we still don't find ancient human fossils this time, maybe we can't continue the collaboration," said Gerrit van den Bergh, a researcher and lecturer from the University of Wollongong, in early October 2014.

In the heart of Flores Island in East Nusa Tenggara lies a quiet valley of wide-open savanna, sparse trees, and intense sunlight. This valley is known as the So'a Basin, an ancient volcanic depression formed by repeated eruptions millions of years ago. Beneath its stillness, however, the land holds a remarkable secret: the story of small-bodied humans who lived there more than 700,000 years ago.

For scientists, Flores forces us to rethink what it means to be human. The island serves as a natural laboratory for extreme evolution where elephants shrank, rats grew larger, and humans themselves became smaller to survive in an isolated world.

A Fossil Paradise in A Volcanic Savanna

The So'a Basin stretches across the volcanic plains of Ngada and Nagekeo regencies. Over hundreds of thousands of years, volcanic activity piled up layers of ash, sand, and lahar deposits. Each layer preserves a record of the past, from ancient river systems & savanna vegetation

to traces of living beings that once roamed across the land.

Geological studies show that the So'a Basin is composed of multiple layers, including volcanic rock, lahar deposits, fluvials, sandstone layers, ancient river sediments, and lake deposits. The oldest formations date back about 1.8 million years, while layers containing stone tools, clear signs of early human presence, are around 1 million years old.

Ancient So'a environment was not a dense forest, but a dry savanna with shallow rivers and unique wildlife, including *Stegodon florensis* (a dwarf elephant), *Varanus komodoensis* (ancestor of modern Komodo dragons), giant rats, various bird species, crocodiles, and mollusks like snails. In this landscape, the ancestors of *Homo floresiensis* lived, hunted, and adapted under the shadow of frequently active volcanoes.

Going further back to around 1.4 million years ago, the valley was home to animals such as *Stegodon sondaari* (an adult standing about one meter tall), giant tortoises, crocodiles, and Komodo dragons. Over time, unfortunately, the dwarf elephants and giant tortoises went extinct, likely due to volcanic eruptions or climate shifts. The crocodiles and Komodo dragons, however, managed to survive.

Discovery at Mata Menge

In 2014, a joint Indonesian-Australian team led by Gerrit van den Bergh, Iwan Kurniawan, and Erik Setiabudi excavated a site at Mata Menge, part of the So'a Basin. From a 30 cm layer of ancient river sand known as

Layer II, they uncovered fragments of a lower jaw and six ancient human teeth. These specimens were quickly recognized as significant by Mika Puspaningrum, a PhD student under van den Bergh's supervision.

The jaw, much smaller than that of modern humans, is believed to have belonged to an adult human about one meter tall. Analysis shows that its structure and tooth roots resemble those of *Homo floresiensis* from Liang Bua. The molars are also similar, though slightly more primitive in evolutionary terms.

The discovery shook the field of paleoanthropology. For years, the origins of *H. floresiensis* had remained unclear. Was it a descendant of Asian *Homo erectus* that shrank due to island isolation, or of *Homo habilis* that migrated far from Africa? The Mata Menge fossils offer strong clues: their morphology is closer to early *Homo erectus* from Java (Sangiran) than to African hominins. This suggests that Flores' small humans were most likely a dwarf descendant of Asian *Homo erectus*.

Size comparisons show that the Mata Menge jaw and teeth are even smaller than those of *Homo floresiensis* from Liang Bua, which lived 600,000 years later. This indicates that small body size was not a "late dwarfening", but the population's original defining trait.

The Mata Menge fossils were found alongside simple stone tools made from andesite and basalt. These sharp flakes resemble tools from Liang Bua, suggesting a continuity of technology over hundreds of thousands of years.

All of this points to one conclusion: on this isolated island, small-bodied humans persisted for a long time, maintaining relatively stable traditions and physical traits.

The 2024 Discovery: “Hobbits” from the Start

The year 2024 marked a new milestone. A team led by Yousuke Kaifu of the University of Tokyo and Iwan Kurniawan of Indonesia’s Geological Agency reported additional fossil finds from the same layer at Mata Menge: part of an upper arm bone (humerus) and two new teeth.

Analysis published in Nature Communications shows that the bone belonged to an adult whose arm was 9–16% shorter than that of *H. floresiensis* from Liang Bua, making it the smallest adult hominin ever discovered. Its estimated height was just 93–108 cm.

“This discovery demonstrates that the human fossils from Mata Menge came from a population ancestral to *Homo floresiensis* from Liang Bua, and that this population had already evolved toward their small-body size in a much earlier period,” Kaifu wrote.

The process of island dwarfism likely occurred rapidly after early *Homo erectus* first arrived, possibly within just a few hundred thousand years.

What makes the So’a Basin unique is not just the fossils themselves, but how nature preserved them. After the fossils formed in ancient riverbeds, a series of volcanic eruptions buried the area under six meters of volcanic mud. This layer sealed the fossils from erosion and contamination, creating a near-perfect geological time capsule.

Paleomagnetic analysis, a semi-absolute dating method, shows that the fossil layer sits just above a zone with reversed magnetic polarity, indicating it is younger than 773,000 years. Meanwhile, $^{40}\text{Ar}/^{39}\text{Ar}$ dating of volcanic ash narrows the fossils’ age to around $700,000 \pm 60,000$ years, making them among the oldest human evidence in eastern Indonesia.

Flores: A Natural Laboratory of Evolution

Flores occupies a unique position in biogeography. It lies within Wallacea, a transition zone between Asian and Australian fauna separated by deep seas. For millions of years, the island has never been connected to any mainland, even during periods when sea levels were at their lowest.

Such total isolation created an extreme evolutionary experiment. With no large predators and limited resources, selective pressures caused large animals to shrink and some small animals to grow larger. The same phenomenon also affected early humans, who had not yet developed agriculture. In such conditions, large bodies became an energy burden, while smaller bodies were more efficient for survival.

Around 600,000 years after the Mata Menge humans lived, their descendants appeared again in western Flores, in the limestone cave of Liang Bua. In 2003, Indonesian and Australian archaeologists discovered a nearly complete skeleton of an adult woman in her 30s. The fossil, labeled LB1, later became known as *Homo floresiensis*.

LB1 stood only 106 cm tall, weighed about 25 kilograms, and had a brain



The Tusk of *Stegodon florensis*
- Photo: Museum Geologi Bandung

roughly the size of a grapefruit (around 380 cm³). Despite this, she was capable of making stone tools, processing animal bones, and living alongside Komodo dragons and dwarf elephants.

Updated dating by Sutikna et al. (2016) shows that *H. floresiensis* lived between 100,000 and 60,000 years ago, long after *Homo erectus* had gone extinct in Java. This means the “Hobbits” of Flores were among the last surviving human species while *Homo sapiens* had already begun spreading across the globe.

Human Adaptive Resilience

The body of research from So’a to Liang Bua reveals an extraordinary story of human resilience and adaptation. The evolution of *Homo*

floresiensis shows that success is not always measured by brain size or physical stature. In harsh, isolated environments, survival belongs not to the biggest, but to those most capable of adaptation.

“Flores proves that human evolution did not follow a straight path toward *Homo sapiens*,” said van den Bergh. “It branched, twisted, and was full of surprises.”

The combination of geological research (dating and stratigraphy in So’a), archaeology (stone tools and culture at Liang Bua), and paleontology (the study of fossils) forms a larger narrative: Flores is not just a remote island, but a remarkable stage for human evolution.

Today, when archaeologists conduct excavations in So’a, it’s not just about finding fossils, but rather retracing the long journey of our species. From volcanic ash in So’a to the limestone cave of Liang Bua, *Homo floresiensis* left behind a meaningful legacy. They’re a reminder that evolution is ultimately about adaptability, not simply size or intelligence. **(Indra Sutisna, Directorate of Promotion Staff, Ministry of Culture)**



Fragment of a dwarf human lower jaw from Matamenge
Photo: Kaifu



Comparison of the last molars (3rd molars) that have dwarfism -
Photo: Indra Sutisna

Upacara Tepung Cai: di Bojong Koneng Hormati Alam

Air merupakan sumber
hidup dan kehidupan -
Foto: Retno Dwimarwati



Masyarakat pertanian memiliki berbagai upacara dalam siklus pertanian mereka, mulai dari persiapan lahan pertanian hingga upacara sehabis panen. Upacara ini dilakukan atas keyakinan masyarakat bahwa dengan memuliakan tanah, cuaca, dan padi sebagai sumber daya agraris akan memberikan dampak yang baik bagi kelangsungan hidup mereka. Kita akan berfokus pada masyarakat agraris di Kabupaten Bandung Barat.

Wilayah Bandung Barat secara topologi memiliki kekuatan budaya, baik sebagai *Sasakala* Sunda yang berbasis sungai purba Cimeta maupun sebagai *puseur* (pusat) budaya Sunda. Hal ini terbukti dengan lahirnya sebanyak 23 jenis kesenian di sana. Hampir di setiap RW (di Kabupaten Bandung Barat terdapat 20 RW - red) terdapat satu atau dua jenis kesenian dan ritual.

Lebih khusus lagi, kita akan melihat masyarakat Desa Bojong Koneng di Kecamatan Ngamprah Kabupaten Bandung Barat (KBB) sebagai masyarakat agraris yang hingga kini masih melaksanakan berbagai ritual pertanian. Desa Bojong Koneng telah berumur 196 tahun. Masyarakat desa ini masih melestarikan dan memelihara berbagai ritual peninggalan leluhur mereka. Berbagai aturan pemeliharaan alam dan penghormatan terhadap tanah tetap dilakukan dengan cara meminta izin kepada leluhur dan Tuhan Yang Maha Esa (*amit ka karuhun jeung Sang Hyang Widi*) agar mendapatkan keselamatan dan keberkahan.

Upacara yang masih dipelihara dan dilaksanakan adalah upacara ketika pembukaan lahan baru (*mitembeyan*), mempertemukan air (*tepung cai*), ucapan terima kasih sesudah panen (*tarawangsa*), dan upacara siklus kehidupan yang dilakukan dengan pertunjukan wayang. Kita akan secara khusus membahas Upacara *Tepung Cai* yang sebagai peristiwa dimaknai sebagai upaya penggalian memori budaya masyarakat tempatan.

Dasar pikir dari upacara ini adalah bahwa bagi masyarakat Sunda, air merupakan sumber hidup dan kehidupan (*cai pikeun hirup jeung hurip*). Air, bagi mereka, memiliki banyak fungsi yang salah satunya adalah fungsi upacara. Upacara '*Tepung Cai*' memiliki arti mempertemukan air. Dalam upacara ini, air yang diambil dari beberapa sumber mata air desa dipertemukan atau disatukan. Hal ini melambangkan pertemuan antara masyarakat di setiap wilayah yang memiliki mata air-mata air itu.

Upacara *Tepung Cai* merupakan warisan turun temurun dari para leluhur untuk menghormati sumber mata air yang ada di wilayahnya juga sebagai sumber kekayaan dalam hidup dan kehidupan mereka. Air memiliki manfaat luar biasa dalam kehidupan manusia, terlebih bagi masyarakat pertanian. Oleh karena itu, sumber mata air harus dipelihara dan lingkungan sekitar sumber mata air harus diperhatikan. Masyarakat senantiasa memelihara pohon, hutan dan lahan sekitar mata air agar tetap memberikan air yang cukup untuk lahan pertanian dan penghidupan mereka.

Bentuk penghormatan tersebut dilakukan secara bersama oleh masyarakat Bojong Koneng sebagai pemilik masing-masing sumber mata air desa. Pemuka adat desa membawa air yang diambil dari mata air desa masing-masing ke depan kantor desa. Di tempat itu air-air tersebut disatukan dalam sebuah ritual (*tepung cai*). *Tepung Cai* untuk dilaksanakan untuk menguatkan kerukunan, memberikan kesuburan, kemakmuran dan kesejahteraan bagi seluruh warga desa.

Upacara ini dilakukan dengan tiga tahapan, yaitu praupacara, upacara, dan pascaupacara. Praupacara dibagi menjadi tiga bagian, yang pertama dilakukan oleh sesepuh *lembur* dengan menyiapkan sesaji dan tumpeng secara lengkap. Para pemangku adat menyiapkan proses pengambilan air dari sumber mata air di wilayahnya dengan menggunakan bilah bambu (*lodong*) dan kendi; aparat pemerintah menyiapkan tempat sarana prasarana serta mengundang tamu terhormat (*papayung agung*).

Pada pelaksanaan upacara: sesajen disimpan di tengah ruang pertemuan, doa pembuka (*bubuka rajah pamunah*) diiringi dengan musik *kacapi* (*jentreng*) dan *tarawangsa*, dilanjutkan dengan sambutan, niat dan tujuan mengadakan acara, pelaksanaan doa di depan sesaji, dilanjutkan dengan pengumpulan air yang dibawa oleh barisan ketua RW dengan membawa *lodong* air dan kendi ke dalam gentong.

Air yang telah diberi doa dicipratkan kepada masyarakat menggunakan *manggar* (bunga kelapa) yang sudah dicelupkan pada air di gentong. Selesai menyebarkan air

berkah kemudian air dan tanah dari berbagai wilayah dan sesaji disatukan ke dalam lubang yang sudah dipersiapkan. Masyarakat kemudian makan tumpeng bersama (*murak tumpeng*), sebagai bagian dari kebersamaan, gotong royong dan menikmati berkah.

Sesaji yang disiapkan terdiri dari: Buah-buahan 7 macam (*bubuhan*: pisang, belimbing, jambu batu, jambu air, jeruk, konyal, apel), umbi-umbian (*beubeutan*: *sampeu*, *hui*, *taleus*, *suuk*), Berapa jenis minum (*cai* 7 *rupa*), Bubur merah bubur putih (*bubur beureum* *bubur bodas*), Nasi *congcat* (warna kuning dan putih), telur, *bakakak* ayam, sirih, gambir dan kapur (*sepaheun*), *parupuyan*, menyan, rokok (7 macam), Gentong, baskom dengan mayang (*manggar*), kendi air dengan pohon hanjuang, bendera merah putih, tanah 7 pundi, kelapa 4 buah di pinggir kain putih, anyaman bilik dari janur, ikan peda, pete, bunga 7 macam, dan makanan dari beras yang dibungkus dengan bentuk limas, lonjong dan segitiga (*kupat*, *leupeut*, *buras*).

Di luar sesaji, masyarakat menyiapkan nasi tumpeng dan nasi kuning dengan berbagai lauk pauk untuk dimakan secara bersama oleh seluruh masyarakat setelah upacara selesai.

Ini adalah representasi kecintaan masyarakat Bojong Koneng pada alam, Tuhan dan manusia upacara mulai dari pengambilan air, menyiapkan sesaji, dan melakukan makan bersama dalam kegiatan. Penyatuan air dan tanah berbagai dari beberapa wilayah dan sumber mata air, dalam sebuah lubang merupakan simbol penyatuan masyarakat

desa Bojong koneng yang sepatok menghormati alam, manusia lain dan Tuhan.

Dalam rakaian upacara ini juga dilaksanakan *Murak tumpeng* sebagai simbol satu kesatuan (*sauyunan*), sama rasa (*silih asih*, *silih asah*, *silih asuh*) dan saling bergotong royong (*rempug jukung*) untuk kemakmuran bersama. Penyatuan warga mereka dengan alam (air dan tanah) merupakan hal yang paling vital bagi masyarakat pertanian.

Aktivitas dilakukan secara terus menerus dalam setiap kehidupan pertanian mereka, mulai dari upacara meminta hujan, *ngaseuk*, *mitembayan*, upacara panen, dan sebagainya. Masyarakat secara bersama melakukan setiap upacara dengan peran masing-masing. Masyarakat membangun identitas yang ditandai dengan bagaimana cara berlaku, bertindak, berpakaian sehingga dapat mencirikan sesuatu. Secara fungsional dapat dilakukan pembagian tugas sebagai *kokolot*,



Tepung Cai menjadi identitas masyarakat agraris Bojongkoneng - Foto: Retno Dwimawati

pupuhu, aparat, dan masyarakat dalam pelaksanaan kegiatan. Fungsi dari *saman/kokolot*/sesepuh biasa menduduki peran penting untuk jalannya upacara. Kepala desa sebagai *pupuhu* ketua dalam pelaksanaan kegiatan.

Aparat di bawah kepala desa adalah perangkat yang menyiapkan seluruh kebutuhan upacara, dan masyarakat merupakan pemberi kontribusi pada pelaksanaan sekaligus penerima berkah sesudah semua makanan diberi doa oleh *pupuhu/sesepuh* yang dipercayai sebagai pemimpin upacara; Kelangsungan peristiwa ini menghasilkan peraturan sebagai bentuk kontrol terhadap norma sosial. Penghormatan terhadap tanah dan air dapat menjadikan masyarakat

Bojongkoneng tidak semena-mena dalam menebang pohon, menyelamatkan mata air, melakukan penggalian tanah

yang berlebihan dan sebagainya. Hal ini menyebabkan *Tepung cai* dapat mengembalikan tradisi lama yang telah hilang menjadi bentuk penyadaran masyarakat sekarang akan pentingnya melestarikan alam dan melatih cara berperilaku baik pada alam, termasuk memelihara air dan tanah sebagai sumber kehidupan.

Pengakuan Kemendikbud Ristek bahwa *tepung cai* dinyatakan sebagai warisan budaya tak benda (WBTB) Jawa Barat. Pengakuan ini sebagai Regulasi yang harus terus diterapkan oleh masyarakat agar menjadi kesadaran kolektif bangsa untuk tetap memiliki kesadaran memelihara air dan tanah.

Tepung Cai menjadi identitas masyarakat agraris Bojongkoneng yang dikenalkan kembali pada generasi muda sebagai upaya implementasi Undang-Undang nomor 5 tahun 2017 tentang Pemajuan Kebudayaan.

Keseluruhan kehidupan yang telah dilakukan dalam upacara

Tepung cai menjadikan manusia harus menghormati Tuhan sebagai penciptaan alam semesta dan menghormati alam sebagai manifestasi kekuasaan Tuhan di dunia. Manusia Sunda menjadikan alam, dirinya, masyarakat dan Tuhannya adalah satu hubungan tak terpisahkan dalam menjalani hidup sebagai masyarakat pertanian.

Upacara ini Adalah bentuk syukur yang diimplementasikan dengan cara mereka membangun identitas dalam kehidupan sehari-hari. Identitas tersebut muncul melalui manusia Sunda yang memegang teguh prinsip *sauyunan*, *silih asah*, *silih asih*, *silih asuh*, dan *rempug jukung* yang diperkuat regulasi. Prinsip-prinsip yang secara sukarela diimplementasikan oleh setiap individu dalam kehidupan sehari-hari. **(Retno Dwimarwati: Rektor ISBI Bandung)**



Bagian dari kebersamaan, gotong royong dan menikmati berkah - Foto: Retno Dwimarwati

The Tepung Cai Ceremony

in Bojong Koneng Honoring Nature

E/ Agricultural communities carry out a range of rituals throughout their farming cycles, from preparing the land to post-harvest ceremonies. These practices are rooted in the belief that honoring the earth, the weather, and rice as essential agricultural resources will sustain their way of life. Here, we focus on agrarian communities in West Bandung Regency.

Geographically and culturally, West Bandung holds deep significance, both as part of the Sundanese origin narrative tied to the ancient Cimeta river and as a cultural center (*puseur*) of Sundanese culture. This is reflected in the emergence of at least 23 different art forms in the region. In nearly every hamlet (RW), there is one or two forms of traditional art or ritual being practiced.

More specifically, we'll take a look at the people of Bojong Koneng Village in Ngamprah District, West Bandung. They're an agrarian community that continues to practice ancestral agricultural rituals to this day. The village

is 196 years old. Its people have preserved and maintained traditions passed down through generations. Rules around environmental care and respect for the land are still upheld, often through rituals seeking permission and blessings from ancestors and from God (*amit ka karuhun jeung Sang Hyang Widi*), so that they may be granted safety and prosperity.

Among the rituals still practiced are ceremonies for opening new farmland (*mitembayan*), bringing together water sources (*teping cai*), post-harvest thanksgiving (*tarawangsa*), and life-cycle ceremonies accompanied by wayang performances. Here, we focus specifically on the Tepung Cai ceremony, understood as an effort to revive and reconnect with the community's cultural memory.

At the heart of this ritual is a core belief in Sundanese culture: water is the source of physical and spiritual life (*cai pikeun hirup jeung hurip*). Beyond its practical use, water also holds ceremonial significance.

Teping Cai literally means "bringing water together." In this ritual, water collected from various village springs is gathered and unified, symbolizing the coming together of different communities connected to those water sources.

The Tepung Cai ceremony is a hereditary tradition passed down to honor local water sources as vital resources for life. Water is indispensable, especially for farming communities. Because of this, springs must be protected, and their surrounding environments carefully maintained. The community actively preserves trees, forests, and land around these water sources to ensure a steady supply for agriculture and daily life.

This act of respect is carried out collectively by the people of Bojong Koneng, each representing their respective water sources. Traditional leaders bring water from their village springs to the front of the village office, where all the collected water is united in the Tepung Cai ritual. The ceremony is intended to strengthen



harmony, in addition to bringing fertility, prosperity, and well-being to the entire community.

The ceremony unfolds in three stages: pre-ceremony, the main ritual, and post-ceremony. The pre-ceremony stage itself includes three parts. Elders prepare offerings and ceremonial rice arrangements. Traditional leaders organize the collection of water using bamboo containers (*lodong*) and clay vessels. Meanwhile, government officials prepare the venue and invite honored guests (*papayung agung*).

During the main ritual, offerings are placed at the center of the gathering space. An opening prayer is performed, accompanied by traditional music using *kacapi/jentreng* (lyre) and *tarawangsa* (fiddle) instruments. This is followed by speeches, statements of intention, and prayers conducted in front of the offerings. Then comes the procession where hamlet heads bring their water, carried in bamboo and clay containers, and pour it into a large vessel.

The blessed water is then sprinkled over the community using coconut blossoms (*manggar*) dipped into the vessel. Afterward, the water, soil from different areas, and offerings are placed together into a prepared pit. The community then shares a communal meal of tumpeng, symbolizing unity, cooperation, and gratitude for blessings received.

The offerings themselves are elaborate. They include 7 kinds of fruit (*bubuhan*: bananas, starfruits, guava, rose apples, oranges, granadilla, apples), root crops (*beubeutan*: cassava, taro, nuts), 7 types of water,

red and white rice porridge, cone-shaped rice in yellow and white (*nasi congcot*), eggs, whole cooked chicken, betel leaves, gambier, and lime (*sepaheun*), incense and its holders, 7 types of cigarettes, jars, basins with coconut blossoms (*manggar*), water vessels decorated with *hanjuang* plants, the Indonesian flag, soil from 7 locations, 4 coconuts arranged on white cloth, woven palm decorations, salted fish, bitter bean, 7 kinds of flowers, and various rice-based foods wrapped in traditional shapes (such as *ketupat*, *leupeut*, and *buras*).

Beyond the offerings, the community also prepares *tumpeng* and yellow rice dishes with various side dishes, which are shared by everyone after the ceremony.

This entire ritual reflects the deep connection of the Bojong Koneng

community to nature, to God, and to one another. From collecting water to preparing offerings and sharing food, every act carries meaning. The unification of water and soil from different sources symbolizes the unity of the village community in their shared commitment to respect nature, fellow humans, and God.

The procession also involves *Murak tumpeng*: breaking of the *tumpeng*, which represents unity (*sauyunan*), empathy (*silih asah*, *silih asih*, *silih asuh*), and cooperation (*rempug jukung*) for shared prosperity. For an agrarian society, such connection between people and nature, especially water and land, is essential.

These activities are carried out continuously throughout the agricultural cycle, including rituals for rain, planting, land preparation, and harvest. Each member of the community

plays a role, shaping social identity through behavior, actions, and traditional attire. Roles are clearly structured, from elders and customary leaders to government officials and community members. Elders play a central role in guiding the rituals, while the village head oversees their execution.

Officials under the village head prepare logistical needs, while the community contributes and receives blessings after the food has been prayed over by the ritual leaders. Over time, these practices form control over social norms. Respect for land and water discourages



The Heritage from
Bojongkoneng heritage -
Photo: Retno Dwimarwati

Bojongkoneng people from doing harmful actions such as excessive logging, damaging water sources, or over-extraction of soil. Here, Tepung Cai serves as a way to revive fading traditions and transform them into an act of building awareness of the importance of environmental stewardship. It also trains the people to be kinder to nature, particularly in sustaining water and land as their primary sources of life.

The Indonesian Ministry of Education, Culture, Research, and Technology has officially recognized Tepung Cai as an Intangible Cultural Heritage of West Java. This recognition acts as a regulation that necessitates continued practice and collective awareness of preserving water and land.

In relation to this, tepung Cai has become a defining identity of the Bojong Koneng agrarian community, reintroduced to younger generations as part of

implementing Law No. 5 of 2017 on Cultural Advancement.

Ultimately, the Tepung Cai ceremony teaches that humans must honor God as the creator of the universe and respect nature as a manifestation of divine power. For the Sundanese people, nature, humanity, society, and God are inseparable in living a life as an agriculture community.

In the end, Tepung Cai is a form of gratitude, embodied in their way of constructing identity within their daily lives. It reflects core Sundanese values: unity/cooperation (*sauyunan*), knowledge-sharing (*silih asah*), love (*silih asih*), communal protection (*silih asuh*), cooperation (*rempug jukung*): principles that are upheld not by force, but through voluntary practice in everyday life. **(Retno Dwimarwati, Rector of ISBI Bandung)**

A prayer for sustainability-
Photo: Retno Dwimarwati

Bakmi Jawa Gunung Kidul

Menjaga Bara, Merawat Pengetahuan

Setiap menu memiliki karakter berbeda, tetapi berbagi fondasi yang sama - Foto: Latief Noor Rachman

Gerimis malam turun perlahan di Jalan Imogiri, Yogyakarta. Butir-butir air memantul di aspal dan menyisakan kilap tipis di bawah lampu jalan. Di sebuah warung sederhana beratap seng, suasana terasa hangat meski angin dingin sesekali menyusup masuk dari sela-sela tirai bambu. Saya sengaja datang untuk menyantap bakmi *godog* (rebus) yang pasti nikmat disantap di suasana syahdu seperti ini. Bukan hanya rasa sedap yang melekat di lidah, namun rasa nyaman pun terasa di dada. Kalau sudah begini, melamun sambil menunggu giliran adalah sesuatu yang tak terhindarkan.

Beberapa meja kayu telah terisi. Para pelanggan—sebagian besar berusia paruh baya—duduk santai sambil berbincang ringan. Tawa kecil terdengar di antara kepulan uap teh panas yang tersaji dalam gelas bening berisi gula batu. Di atas meja tersedia kaleng kerupuk, semangkuk acar mentimun, dan beberapa batang cabai rawit hijau. Tak ada yang tergesa-gesa. Waktu berjalan lebih pelan di tempat ini.

Di sudut warung, sebuah gerobak kayu menjadi pusat perhatian. Bara arang menyala di bagian bawahnya. Sesekali percikan api meloncat ketika dikipasi. Bunyi denting wajan beradu dengan *sotil* atau spatula, menciptakan irama yang akrab di telinga para pelanggan. Aroma bawang putih yang ditumis bercampur dengan kaldu ayam kampung yang hangat. Di sinilah bakmi jawa menemukan ruang hidupnya.

Saya menyendok sedikit kuahnya, mececapnya pelan. Guruhnya pas, asinnya cocok. Saya suka bakmi godog yang cenderung asin, tidak terlalu banyak kecap. Menurut saya, kecap itu kadang-kadang “merusak” rasa, tapi tentu saja boleh jika secukupnya saja. Di mana-mana, di semua daerah di Indonesia, orang memasak bakmi, direbus atau digoreng. Bakmi dijual di pasar, di gerobak dorong, hingga restoran mahal. Bakmi di setiap daerah memiliki kekhasan masing-masing, begitu pula dengan bakmi jawa di Gunung Kidul, yang konsisten dimasak setidaknya selama dua generasi. Oleh karena itu, pemerintah Provinsi Daerah Istimewa Yogyakarta mengusulkan bakmi jawa sebagai Warisan Budaya Takbenda (WBTb) Indonesia.

Tok! Tok Tok! Pada Desember 2025, Kementerian Kebudayaan secara resmi menetapkan bakmi jawa sebagai WBTb Indonesia. Penetapan itu menegaskan bahwa yang diwariskan bukan sekadar sajian mi, melainkan pengetahuan, teknik, nilai, dan praktik sosial yang telah berlangsung lintas generasi. Bakmi jawa adalah warisan yang hidup—*living heritage*—yang terus dipraktikkan dan diwariskan dalam keseharian masyarakat.

Jejak dari Piyaman

Masyarakat menyebut Desa Piyaman di Kabupaten Gunungkidul sebagai salah satu simpul awal perkembangan bakmi jawa. Daerah yang dikenal dengan tanah berbatu dan sumber air terbatas itu melahirkan tradisi dapur yang mengedepankan ketekunan dan pengelolaan bahan secara cermat.

Teknik memasak bakmi jawa yang khas, yakni menggunakan bara arang kayu dan diolah satu per satu, tidak lahir tanpa konteks. Dalam ruang dapur tradisional, arang kayu adalah sumber panas utama. Api yang hidup dan dinamis menuntut kepekaan. Juru masak harus membaca nyala, merasakan panas, dan mengatur waktu secara intuitif.

Proses ini menghasilkan karakter rasa yang khas: aroma sedikit berasap, sentuhan hangus yang halus, serta kedalaman rasa yang tidak mudah ditiru oleh kompor modern. Dengan kata lain, teknik memasak bukan hanya metode, melainkan bagian dari identitas.

Di atas gerobak, ayam kampung betina yang telah diungkep tergantung rapi. Pilihan ayam betina diyakini menghasilkan kaldu yang lebih ringan dan gurih. Kaldu inilah fondasi cita rasa bakmi jawa. Ayam kampung tidak tebal dan berlemak sehingga menghasilkan kaldu bening bersahaja. Telur bebek, bawang merah, bawang putih, dan kemiri menjadi unsur yang diracik secukupnya—tidak berlebihan, tidak pula kurang.

Nyantrik sebagai Jalur Transmisi

Lebih dari teknik, yang menjadikan bakmi jawa bernilai sebagai warisan budaya takbenda adalah sistem transmisi pengetahuannya. Tradisi *nyantrik*—belajar dengan menjadi pembantu atau murid pada pedagang yang lebih senior—menjadi mekanisme utama pewarisan keterampilan.

Dalam praktiknya, *nyantrik* bukan sekadar magang teknis. Ia adalah proses internalisasi nilai. Seorang

calon penjual memulai dari pekerjaan dasar: menyiapkan bahan, mencuci peralatan, membuat bara. Perlahan ia diperkenankan memegang wajan, mengaduk mi, hingga akhirnya menguasai keseluruhan proses.

Melalui *nyantrik*, pengetahuan ditransmisikan secara langsung, berbasis pengalaman, dan berulang. Tak ada buku resep baku. Takaran seringkali diukur dengan rasa dan kebiasaan. Proses ini membentuk rantai pengetahuan yang lentur, tetapi tetap terjaga kontinuitasnya.

Tri dan Rantai yang Berlanjut

Di Jalan Imogiri, seorang penjual bernama Tri (35) dengan seorang pemuda pembantunya menjadi bagian dari mata rantai tersebut. Ia berdiri di depan gerobaknya setiap malam, memasak satu porsi demi satu porsi.

Tri belajar memasak dengan membantu kakaknya selama tiga tahun. Pada masa itu, ia belum diizinkan memegang wajan.

Tugasnya membuat bara, memotong ayam, dan menyiapkan mi. “Belajarnya pelan-pelan,” ujarnya. “Kalau salah, harus mengulang.”

Kakaknya sendiri memperoleh ilmu dari moyang mereka di Gunungkidul. Sang moyang pernah *nyantrik* di warung bakmi Piyaman. Dari sanalah keterampilan itu diwariskan secara turun-temurun.

Kini, setelah merasa cukup matang, Tri membuka lapak sendiri. Ia tetap mempertahankan prinsip memasak satu porsi untuk satu wajan. Baginya, menjaga cara berarti menjaga rasa. Dan menjaga rasa berarti menghormati guru.

Siap disantap - Foto:
Latief Noor Rachman



Menu yang ia tawarkan tak berubah: bakmi godog, bakmi nyemek, bakmi goreng, dan magelangan. Setiap menu memiliki karakter berbeda, tetapi berbagi fondasi yang sama.

Magelangan, misalnya, adalah wujud kreativitas dapur rakyat. Berasal dari kata *magel* atau tanggung, sajian ini memadukan nasi dan mi dalam satu wajan. Ia menunjukkan kemampuan adaptasi—menggabungkan dua unsur tanpa kehilangan identitas.

Ruang Sosial Malam Hari

Bakmi Jawa hampir selalu diujakan pada malam hari. Praktik ini telah membentuk pola budaya tersendiri.

Warung bakmi menjadi ruang perjumpaan sosial—tempat warga berbagi cerita, bertukar kabar, atau sekadar melepas penat setelah bekerja.

Proses menunggu pesanan menjadi bagian dari pengalaman kolektif. Tidak ada keluhan atas lamanya waktu memasak. Sebaliknya, kelambatan itu diterima sebagai ciri khas. Ia mengajarkan kesabaran dan penghargaan terhadap proses.

Dalam konteks kebudayaan, praktik sosial semacam ini menjadi bagian penting dari makna warisan. Bakmi Jawa tidak hanya menghadirkan rasa, tetapi juga menciptakan ruang kebersamaan.

Gebyar WBTB 2025 Bakmi Jawa

Sebagai tindak lanjut penetapan WBtb, Pemerintah Daerah Kabupaten Gunungkidul menyelenggarakan Festival Bakmi “Gebyar WBTB 2025 Bakmi Jawa.” Festival ini menjadi momentum untuk memperkuat kesadaran publik akan nilai budaya yang terkandung dalam bakmi Jawa.

Puluhan pedagang dari berbagai generasi dihadirkan. Pengunjung tidak hanya mencicipi, tetapi juga menyaksikan langsung proses memasak dengan bara arang. Diskusi dan ruang edukasi dibuka untuk membahas sejarah, teknik, dan tradisi *nyantrik*.

Kegiatan ini menunjukkan bahwa perlindungan warisan budaya takbenda tidak berhenti pada

pencatatan administratif. Ia membutuhkan dukungan komunitas, penguatan ekosistem, dan partisipasi aktif masyarakat.

Di tengah perubahan gaya hidup dan perkembangan teknologi, praktik memasak dengan arang menghadapi tantangan. Efisiensi waktu dan tuntutan produksi kerap mendorong penggunaan kompor modern. Namun, bagi banyak penjual, termasuk Tri, bara arang adalah bagian tak terpisahkan dari identitas.

Upaya perlindungan perlu diarahkan pada keberlanjutan ekosistem—mulai dari ketersediaan bahan baku, regenerasi penjual melalui *nyantrik*, hingga dukungan kebijakan yang berpihak pada praktik tradisional.

Warisan budaya takbenda hidup sejauh ia dipraktikkan. Tanpa pelaku, ia akan menjadi catatan belaka.

Menyalakan Kembali Bara

Malam di Jalan Imogiri semakin larut. Pesanan terakhir diangkat dari wajan. Uapnya mengepul, menyatu dengan udara yang masih lembab oleh gerimis. Satu per satu pelanggan beranjak meninggalkan warung.

Tri memindahkan bara arang, memastikan apinya benar-benar padam. Namun ia tahu, esok malam api itu akan dinyalakan kembali.

Bakmi jawa bukan hanya tentang rasa, tetapi juga tentang hubungan—antara guru dan murid, antara

masa lalu dan masa kini, antara dapur sederhana dan identitas budaya bangsa. Dalam denting wajan dan percikan bara, tersimpan pengetahuan yang tak tertulis, tetapi terus diwariskan.

Menjaga bakmi jawa berarti menjaga bara itu tetap menyala—pelan, konsisten, dan penuh

kesadaran—agar warisan ini tidak hanya tercatat sebagai WBTB, tetapi tetap hidup dalam praktik sehari-hari masyarakat. **(Ratun Untoro, Balai Bahasa Daerah Istimewa Yogyakarta)**

Menjaga bara menyala -
Foto: Latief Noor Rachman



The Javanese Noodle of Gunung Kidul Preserving Embers, Nurturing Wisdom

The flame that warms the night -
Photo: Latief Noor Rochmans

E/ At night, rain fell slowly along the Imogiri Road in Yogyakarta. Drops bounced off the asphalt, leaving a faint shimmer beneath the streetlights. Inside a simple roadside stall with a tin roof, a sense of warmth remains even as the occasional cold breeze slipped through the bamboo curtains. I came here on purpose to enjoy a bowl of boiled Javanese noodles (*bakmi godog*) which feels especially satisfying in a quiet, contemplative setting like this. It's not just the savory taste that lingers on the tongue, but also a sense of comfort that settles in the chest. In moments like this, drifting into thoughts while waiting for your bowl is just inevitable.

Several wooden tables were already occupied. The customers, mostly middle-aged, sat casually and chatted in simple conversations. Soft laughter rose through the steam of hot tea served in clear glasses filled with rock sugar. On the tables sat tins of crackers, a bowl of pickled cucumbers, and a few stalks of green bird's eye chilies. No one seemed to be in a hurry. Here, time moves more slowly.

At the corner stall was a wooden cart, the center of attention. Glowing charcoal burned, occasionally sparking when fanned. The clinking of the wok against a spatula created a rhythm known too well by the customers' ears. The aroma of sautéed garlic blended with the warmth of free-range chicken broth. This is where the Javanese noodle truly comes to life.

I scooped up a bit of the broth and tasted it slowly. The savoriness was just right, the saltiness perfectly balanced. I prefer *bakmi godog*

(boiled noodle) that's a bit on the saltier side, without too much sweet soy sauce. To me, too much soy sauce can sometimes "ruin" the flavor (though the right amount's still fine).

Across Indonesia, in every region, people cook noodles, either boiled or fried. They're sold in markets, from pushcarts, and in upscale restaurants. Each region has its own distinct style, and so does *bakmi jawa* (Javanese noodle) in Gunungkidul, which has been consistently prepared for at least two generations. Because of this, the Yogyakarta provincial government proposed *bakmi jawa* as an Intangible Cultural Heritage of Indonesia.

It's official! In December 2025, the Ministry of Culture designated *bakmi jawa* as part of Indonesia's Intangible Cultural Heritage. This recognition affirms that what's being preserved isn't just a noodle dish. It's the knowledge, techniques, values, and social practices passed down through generations. In a nutshell, *bakmi jawa* is a living heritage: something that continues to be practiced and sustained in everyday life.

Traces from Piyaman

The village of Piyaman in Gunungkidul is often mentioned as one of the early centers in the development of *bakmi jawa*. This area, known for its rocky soil and limited water sources, gave rise to a cooking tradition that emphasizes patience and careful management of ingredients.

The distinctive cooking technique of *bakmi jawa*, using charcoal heat and preparing each portion individually, didn't come to being without context. In traditional kitchens, wooden charcoal was the main source of heat. The living, shifting flame demanded sensitivity. The cook had to read the fire, feel the heat, and control the timing intuitively.

This process produces a distinct flavor character: a light smoky aroma, a subtle charred touch, and a depth of taste that modern stoves can't easily replicate. In this sense, the cooking technique isn't just a method. It's part of the dish's identity.

Above the cart, free-range hens pre-cooked in spices are hung neatly. The use of hens is believed to produce a lighter yet more savory broth, which becomes the foundation of *bakmi jawa*. Free-range chicken isn't too fatty, and such meat leads to a clear and simple broth. Duck eggs, shallots, garlic, and candlenuts are added in balanced amounts. Not too much, not too little.

Nyantrik as a System of Transmission

Beyond technique, what makes *bakmi jawa* a valuable intangible cultural heritage is its system of knowledge transmission. The tradition of *nyantrik* (learning through apprenticeship to a more experienced vendor) serves as the primary mechanism for passing down skills.

In practice, however, *nyantrik* isn't just technical training, but also a process of internalizing values. A

prospective vendor begins with basic tasks such as preparing ingredients, washing utensils, and tending the charcoal. Later, they're allowed to handle the wok, stir the noodles, and eventually master the entire process.

Through *nyantrik*, knowledge is transmitted directly through experience and repetition. There's no book of standard recipes. Measurements are often based on feeling and habit. This process forms a flexible yet continual chain of knowledge.

Tri and The Continuous Chain

On Jalan Imogiri, a vendor named Tri, 35 years old, along with a young assistant, is part of this chain. He stands by his cart every night, cooking one portion at a time.

Tri learned to cook by helping his older sibling for three years. During that time, he wasn't allowed to handle the wok. His tasks were tending the fire, cutting chicken, and preparing noodles. "I slowly learned", he said. "If I made mistakes, I had to start over."

His sibling learned from their great-grandparent in Gunungkidul, who had once apprenticed at a bakmi stall in Piyaman. From there, the knowledge was passed down through generations.

Now that he feels ready, Tri has opened his own stall. He still follows the principle of cooking one portion per wok. For him, preserving the method means preserving the taste.

And preserving the taste is a way of honoring his teacher.

His menu hasn't changed: *bakmi godog*, *bakmi nyemek*, *bakmi goreng*, and *magelangan*. Each dish has its own character, but they all share the same foundation.

Magelangan, for example, shows the creativity of everyday cooking. The name comes from a word meaning "in between," since the dish combines rice and noodles in a single wok. It reflects adaptability, bringing together two elements without losing identity.

A Social Space at Night

Bakmi jawa is almost always sold at night, and that has shaped its own cultural rhythm. These stalls become social spaces where people share stories, catch up, or simply unwind after work.

Waiting for your order becomes part of the experience. No one complains about the time it takes. Instead, the slower pace is accepted as part of its character. It encourages patience and appreciation for the process.

From a cultural perspective, this social aspect is essential. *Bakmi jawa* doesn't just offer flavor, it creates a space for connection.

Gebyar WBTB 2025 Bakmi Jawa

Following the dish's official recognition, the Gunungkidul Regency government held the "Gebyar WBTB 2025 Bakmi Jawa" Festival. The event served as a way to strengthen public awareness of the cultural value behind *bakmi jawa*.



Two servings -
Foto: Latief Noor
Rachman

Dozens of vendors from different generations took part. Visitors could not only taste the food, but also watch the charcoal cooking process firsthand. There were also discussions and educational sessions exploring its history, techniques, and the *nyantrik* tradition.

This shows that preserving intangible cultural heritage goes beyond formal recognition. It requires community support, a strong ecosystem, and active public participation.

Amid changing lifestyles and advancing technology, the charcoal-based cooking technique faces challenges. The need for efficiency often pushes vendors toward modern stoves. But for many sellers, including Tri, charcoal remains inseparable from the dish's identity.

Preservation efforts need to focus on sustaining the entire ecosystem, from raw material availability, to training new vendors through *nyantrik*, to policies that support traditional practices.

Intangible cultural heritage survives only as long as it is practiced. Without practitioners, it becomes nothing more than a mere record.

Reigniting the Flames

The night on Jalan Imogiri grew late. The last order was lifted from the

wok, steam rising into the damp air after the drizzle. One by one, customers left the stall.

Tri shifted the charcoal, making sure the fire was fully out. But he knew that the next night, the flame would be lit again.

Bakmi jawa isn't just about its taste. It's about relationships: between teacher and student, past and present, and between a humble kitchen and a shared cultural identity. Within each wok sound and sparks of charcoal lives a body of knowledge that isn't written down, but continues to be passed on.

To preserve *bakmi jawa* is to keep that fire alive, steady, patient, and intentional, so that this heritage doesn't just exist in records, but continues to live in everyday life. **(Ratun Untoro, Yogyakarta Regional Language Office)**



Preceded by *nyantrik*
- Photo: Latief Noor Rochmans

Situs Karantina Haji Kolonial di Pulau Onrust

Rumah Sakit
masa Karantina
Haji - Foto: Firman
Faturohman

Pulau Onrust adalah salah satu pulau bersejarah di Kepulauan Seribu yang berada tidak jauh dari Teluk Jakarta. Di pulau kecil ini, dahulunya, ribuan jemaah haji yang berasal dari berbagai tempat di Nusantara pernah menunggu untuk kepastian, sudah layakkah kondisi kesehatan mereka untuk berangkat ke Tanah Suci. Di antara barak-barak karantina haji, pemeriksaan kesehatan, dan waktu yang seolah tertunda, Pulau Onrust menjadi ruang jeda antara: tanah air dan Tanah Haram, antara harapan dan kecemasan, antara raga dan niat yang diuji.

Sebagai bagian dari sistem karantina haji pada awal abad ke-20, Pulau Onrust memegang peranan penting dalam sejarah perjalanan ibadah haji umat Islam Nusantara. Namun, ingatan tersebut perlahan memudar, tertimbun oleh lapisan waktu, perubahan fungsi pulau, dan masih terbatasnya narasi yang dihadirkan ke publik. Pulau Onrust lebih dikenal sebagai situs kolonial bekas galangan kapal, situs Belanda yang dahulunya memiliki benteng, dan pulau

bersejarah yang terdapat makam-makam orang Belanda. Narasi kolonial cenderung lebih kental dibandingkan dengan Pulau Onrust sebagai simpul penting dalam sejarah haji Nusantara.

Tulisan ini berupaya untuk merawat kembali ingatan tersebut dengan melihat Pulau Onrust tidak hanya sebagai bangunan dan artefak masa lalu tetapi sebagai cagar budaya yang menyimpan pengalaman spiritual keagamaan, sosial, dan politik jemaah haji Nusantara di masa lalu. Di tengah upaya pelestarian dan rencana pameran haji di Pulau Onrust, sejarah karantina ini menjadi titik tolak untuk merefleksikan bagaimana ingatan kolektif dapat dihidupkan kembali melalui praktik pelestarian dan pemaknaan ruang bersejarah.

Cagar Budaya Haji

Selama ini, Pulau Onrust lebih sering dipahami melalui sudut lensa kolonial: benteng pertahanan, galangan kapal VOC, dan markas Angkatan Laut Hindia Belanda. Narasi tersebut

memang penting, akan tetapi belum sepenuhnya mewakili dan menghadirkan kompleksitas sejarah pulau ini. Ada lapisan lain yang kerap terpinggirkan, yakni peran Pulau Onrust sebagai bagian dari sejarah perjalanan haji Nusantara, sebuah fungsi yang secara langsung menyentuh pengalaman keagamaan dan sosial masyarakat Muslim Indonesia.

Sebagai tempat karantina haji pada awal abad ke-20, Pulau Onrust tidak hanya menjadi ruang medis, pulau ini juga menjadi ruang transisi spiritual. Di tempat inilah Jemaah haji Nusantara dari berbagai daerah di Hindia Belanda (wilayah Indonesia pada masa kolonial Belanda) dan berbagai latar sosial dipertemukan dalam tujuan yang sama, yaitu menuju Tanah Suci. Proses karantina yang mereka jalani tidak hanya untuk pengujian kesehatan jasmani, tapi dalam momen ini juga jamaah diuji kesabaran, disiplin, dan juga keharusan mengikuti otoritas kolonial yang mengatur mobilitas ibadah di negeri yang masih dijajah pada masa itu.

Bangunan Dapur
Umum masa
Karantina Haji
- Firman
Faturrohman

Dalam konteks ini, menempatkan Pulau Onrust sebagai cagar budaya haji sama artinya dengan memperluas cara pandang terhadap warisan budaya. Pulau Onrust tidak hanya menjadi saksi bagi kebijakan kolonial, akan tetapi juga menjadi saksi dari pengalaman spiritual jemaah haji pada masa lalu. Beberapa tinggalan fisik yang ada di Pulau Onrust seperti barak karantina haji, rumah dokter, dermaga, dapur umum karantina haji, tata ruang dan lainnya yang ada di Pulau Onrust menjadi bukti material sistem karantina haji yang pernah ada di Nusantara.

Barak-barak karantina haji yang ada di Pulau Onrust menunjukkan bagaimana Jemaah haji pada masa itu ditampung dalam ruang secara bersama-sama yang dirancang untuk pengawasan kesehatan. Bangunan fasilitas kesehatan yang ada pada masa itu menunjukkan upaya dan praktik penanganan penyakit menular pada masa lalu yang dapat muncul terkait dengan mobilitas global jemaah haji. Dermaga dan infrastruktur pelabuhan menjadi titik awal pengalaman karantina bagi jemaah haji sekaligus tempat awal pengawasan kolonial kepada para

jemaah haji Nusantara dalam perjalanan panjang menuju ke tanah suci.

Melalui tinggalan material tersebut, Pulau Onrust tidak hanya berbicara tentang kekuasaan kolonial, namun juga menampilkan pengalaman manusia (dalam hal ini para jemaah haji) tentang kesabaran saat menunggu proses karantina berlangsung, kecemasan menunggu ketidakpastian lolos atau tidaknya mereka pada proses karantina, dan sebuah harapan para jemaah menuju perjalanan suci.

Memori Kolektif

Warisan budaya tidak selalu hadir dalam bentuk bangunan atau struktur fisik, warisan budaya juga bisa hadir dalam pengalaman, ingatan, dan praktik sosial yang diwariskan lintas generasi. Dalam konteks Pulau Onrust, warisan terpenting justru terletak pada memori kolektif tentang perjalanan haji Nusantara.

Ingatan tentang jemaah yang menunggu di barak, tentang proses pemeriksaan kesehatan dan tentang perjalanan yang tertunda adalah bagian dari sejarah sosial umat Islam Nusantara. Namun,

pengalaman-pengalaman tersebut jarang tercatat dalam arsip resmi. Biasanya informasi tentang pengalaman tersebut lebih sering hadir dalam memori keluarga yang diceritakan oleh leluhur yang pernah menunaikan ibadah haji dan pernah merasakan pahit-getir berada di pusat karantina haji Pulau Onrust. Cerita-cerita tersebut biasanya bersifat lisan dan hadir di ruang pribadi sehingga berbeda dari satu keluarga dengan keluarga lainnya. Cerita-cerita keluarga tersebut menyebar sebagai fragmen-fragmen narasi.

Di sinilah tantangan pelestarian muncul. Sekadar konservasi bangunan tentu saja tidak cukup untuk menjaga keutuhan narasi sejarah Pulau Onrust. Tanpa ada narasi yang hidup, situs bersejarah berisiko menjadi ruang yang sunyi makna yang hadir secara fisik namun kehilangan konteks pengalaman manusia yang pernah terjadi di dalamnya.

Sebaiknya, pendekatan untuk pelestarian tidak hanya mengedepankan aspek material bangunan fisik saja namun dapat lebih dari itu, yaitu pelestarian



Toilet RS masa
Karantina Haji -
Firman Faturrohman

yang mengarah pada nilai dan makna. Pulau Onrust mesti dipahami sebagai lanskap pengalaman, situs perjalanan spiritual, kebijakan kolonial, dan dinamika sosial yang bertemu dalam satu ruang sejarah.

Merawat Ingatan

Upaya mereposisi Pulau Onrust sebagai cagar budaya haji telah membuka peluang baru dalam praktik pelestarian, salah satunya melalui pameran. Pameran tidak hanya berfungsi sebagai media informasi tetapi juga sebagai ruang interpretasi yang menghubungkan masa lalu dengan pengalaman publik masa kini.

Melalui pameran, sejarah situs karantina haji dapat dihadirkan kembali dalam bentuk narasi yang lebih hidup dengan menampilkan kisah perjalanan Jemaah, regulasi kolonial, artefak perjalanan, serta pengalaman menunggu di pulau karantina. Pameran ini juga dapat mengajak pengunjung tidak hanya mengenal dan memahami sejarah secara faktual akan tetapi dapat merasakan sisi kemanusiaan dan spiritual dari pengalaman perjalanan haji di masa lalu.

Dalam konteks ini, Pulau Onrust dapat terus bertransformasi dari yang awalnya

hanya sebagai situs karantina haji menjadi ruang refleksi publik tentang memori haji di masa lalu. Dengan demikian, Pulau Onrust beserta material, bangunan, dan struktur bangunan yang ada di dalamnya tidak hanya dipandang sebagai objek pelestarian cagar budaya dan warisan sejarah semata. Lebih dari itu, Pulau Onrust dapat menjadi ruang yang mempertemukan sejarah, identitas, dinamika sosial, kesehatan, dan pengalaman keagamaan masyarakat Indonesia.

Pameran tentang haji di Pulau Onrust juga berperan penting sebagai sarana merawat memori kolektif masyarakat Indonesia untuk mengingat kembali kondisi serta perjuangan leluhur mereka di masa lalu dalam menunaikan ibadah haji. Dengan adanya pameran ini, Masyarakat, khususnya yang mengunjungi Pulau Onrust, akan memahami bahwa perjalanan ibadah haji memiliki jejak sejarah yang panjang dan penuh dinamika. Pameran ini dapat mengingatkan kembali bahwa dibalik perjalanan ibadah haji menuju tanah suci, terdapat banyak hal yang mungkin belum diketahui banyak orang seperti

pengalaman menunggu di tempat karantina, pengawasan oleh pemerintah kolonial Belanda, dan ketahanan spiritual serta keteguhan hati yang menjadi bagian sejarah umat Islam di Indonesia.

Pulau Onrust memperlihatkan bahwa warisan budaya tidak hanya berbicara tentang masa lalu tetapi juga tentang cara kita memaknai sejarah pada masa kini. Dengan membaca ulang Pulau Onrust sebagai cagar budaya haji, kita tidak hanya merawat bangunan dan lanskap sejarah tetapi juga menjaga ingatan memori kolektif tentang perjalanan spiritual masyarakat Nusantara di masa lalu. Semoga upaya pelestarian serta pemaknaan ulang melalui pameran di Pulau Onrust, ingatan tentang perjalanan haji tersebut dapat terus hidup bagi generasi mendatang.
(Firman Faturohman, Kurator Museum Bahari/vrfaturohman@gmail.com)



Struktur Toilet di Barak Jemaah Haji masa Karantina Haji -
Firman Faturohman

A Colonial Hajj Quarantine Site on Onrust Island

Returning hajjis disembark to be placed in
quarantine on Onrust Island 1930
photo: World Museum; TM-ALB-0116-52

E/ Onrust Island is one of the historic islands in the Thousand Islands chain, not far from Jakarta Bay. On this small island, thousands of hajj pilgrims from across the Indonesian archipelago once waited for certainty, whether they were healthy enough to continue their journey to the Holy Land. Among quarantine barracks, medical examinations, and time that seemed to stand still, Onrust Island became a space of pause: between home and the sacred land, between hope and anxiety, between the body and an intention being tested.

As part of the hajj quarantine system in the early 20th century, Onrust Island played an important role in the history of pilgrimage for Muslims of the archipelago. Yet that memory has gradually faded, buried under

the layers of time, the changes in the island's function, and the limited narratives presented to the public. Onrust Island is better known as a former colonial shipyard, a Dutch site where a fort once stood, and a historic island with Dutch graves. Colonial narratives remain more dominant than its role as a key node in the history of the Indonesian hajj.

This article seeks to recover that memory by looking at Onrust Island not only as a collection of buildings and artifacts from the past, but as a cultural heritage site that holds the religious, social, and political experiences of past hajj pilgrims. Amid ongoing preservation efforts and plans for a hajj exhibition on the island, the history of quarantine offers a starting point to reflect on how collective memory can be revived through preservation and interpretation of a historical space.

Haji Cultural Heritage

So far, Onrust Island has mostly been understood through a colonial lens: as a defensive fort, a VOC shipyard, and a base for the Dutch East Indies navy. While these narratives are important, they do not fully represent the island's complex history. Another layer is often overlooked: its role in the history of the Indonesian hajj, a function that directly touches the religious and social experience of Indonesian Muslim communities.

As a hajj quarantine site in the early 20th century, Onrust Island was not only a medical space, but also a

The quarantine warehouse on Onrust Island off the coast, with the Batavia in 1915
Photo: Collectie Tropenmuseum TMNr 60011434

space of spiritual transition. Here, pilgrims from different regions of the Dutch East Indies and from diverse social backgrounds were brought together with a shared purpose: the journey to the Holy Land. The quarantine process they underwent was not only a test of physical health, but also a test of patience, discipline, and obedience to colonial authority that controlled religious mobility in a then-colonized land.

In this context, positioning Onrust Island as hajj cultural heritage means expanding how we understand heritage itself. The island is a witness to not only colonial policy, but also the spiritual experience of past pilgrims. Physical remains such as quarantine barracks, the doctor's house, the pier, the communal kitchen, and the spatial layout all serve as material evidence of the hajj quarantine system that once existed in Nusantara.

The quarantine barracks on Onrust Island show how pilgrims were housed together in spaces designed for health monitoring. The medical facilities from that period reflect efforts to manage infectious diseases associated with the global movement of pilgrims. The pier and port

infrastructure marked the beginning of the quarantine experience, as well as the first point of colonial oversight in the long journey to the Holy Land.

Through these material traces, Onrust Island tells not only a story of colonial power, but also human stories belonging to the hajj pilgrims: of patience during the waiting process, of anxiety over whether one would pass the health checks, and of hope for a sacred journey ahead.

Collective Memories

Cultural heritage is not always expressed through buildings or physical structures. It can also live in experiences, memories, and social practices passed down across generations. In the case of Onrust Island, its most important legacy lies in the collective memory of the Indonesian hajj journey.

Memories of pilgrims waiting in barracks, medical checks, and delayed departures are part of Indonesian Muslims' social history. But these experiences are rarely recorded in official archives. More often, they survive in family stories passed down from ancestors who performed the

hajj and experienced the hardship of Onrust Island's quarantine. These stories usually exist as scattered narrative fragments: shared through oral conversations in private spaces, and differ from one family to another.

This is where the challenge of preservation arises. Conserving buildings alone is not enough to safeguard the full historical narrative of Onrust Island. Without living narratives, historical sites may become empty spaces that are physically present, but stripped of the human experiences that once gave them meaning.

In contrast, preservation efforts should go beyond maintaining physical structures and focus on preserving values and meaning. Onrust Island must be understood as a landscape of experiences, where spiritual journeys, colonial policy, and social dynamics intersect within a single historical space.



Nurturing Memories

Efforts to reposition Onrust Island as a hajj cultural heritage have opened new possibilities for preservation, one of which is through exhibitions. Exhibitions function as not only a medium of information, but also spaces of interpretation that connect the past with contemporary public experience.

Through exhibitions, the history of the hajj quarantine site can be brought back to life through more vivid narratives, presenting stories of pilgrim journeys, colonial regulations, travel artifacts, and the experience of waiting on the quarantine island. These exhibitions invite visitors to not only understand history as facts, as it's equally important to feel the human and spiritual dimensions of past pilgrimage experiences.

In this context, Onrust Island can keep on evolving; from a former quarantine site to a public space for reflecting on hajj memories in the past. Thus, its materials, buildings,

and structures shouldn't be seen as mere objects of cultural heritage preservation or historical legacy. They're a space where Indonesian people's history, identity, social dynamics, public health, and religious experiences come together.

Exhibitions about the hajj on Onrust Island also play an important role in sustaining a collective memory, reminding Indonesians of the conditions and struggles their ancestors faced in undertaking the pilgrimage. Through such exhibitions, visitors can better understand that the journey to the Holy Land has a long history with complex dynamics. It also reminds us of overlooked aspects, such as the experience of waiting in quarantine, colonial supervision, and the spiritual resilience & conviction that shaped the history of Muslims in Indonesia.

Onrust Island proves that cultural heritage isn't just about talking about the past, but also about how we interpret history today. By reexamining Onrust Island as hajj cultural heritage, we are not only preserving buildings and historical landscapes, but also safeguarding the collective memory of the archipelago's spiritual journeys. Hopefully, efforts of preservation and reinterpretations (especially through exhibitions) will keep the memories of the hajj journey alive for our future generations (**Firman Faturohman, Curator at the Maritime Museum / vrfaturohman@gmail.com**)



Structure of the Hajj Pilgrims' Barracks During the Hajj Quarantine Period - Firman Faturohman

Menahan Kepunahan Bahasa Suwawa di Gorontalo

Kamus Bahasa Suwawa
memang setebal itu
- Rahmat Pakaya



Zaman bergerak maju, namun bahasa daerah beringsut mundur. Bahasa-bahasa daerah masih hadir tetapi mulai dilupakan. Padahal, negara Indonesia bagaikan sebuah laboratorium bahasa. Indonesia memiliki 718 bahasa daerah dan menjadi salah satu negara dengan bahasa daerah terbanyak di dunia, sedikit di bawah Papua Nugini yang memiliki 800 bahasa daerah.

bahasa yang statusnya terancam punah, salah satunya bahasa Suwawa di Gorontalo.

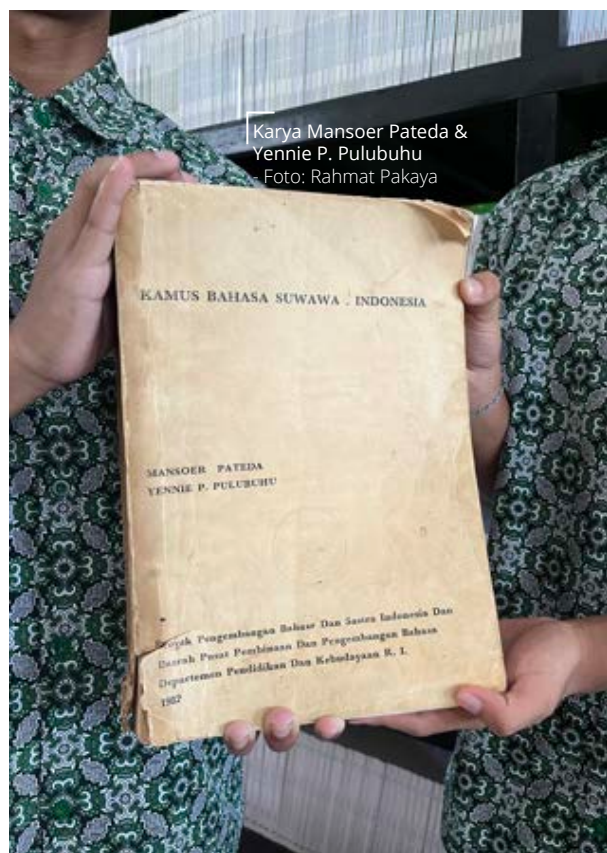
Bahasa daerah bukan sekadar alat komunikasi, namun juga warisan budaya yang mempunyai peranan penting sebagai pengantar di dalam berbagai aktivitas kelompok etnik, misalnya upacara adat atau pertunjukan seni tradisi. Hilangnya

Ibu Bahasa Gorontalo

Jauh sebelum bahasa Gorontalo dituturkan, masyarakat di Gorontalo sudah mengenal bahasa Suwawa. Dengan kata lain, bahasa Suwawa adalah ibu dari bahasa Gorontalo. Bahkan, orang Gorontalo sekalipun saya yakin belum banyak yang mengetahui fakta ini. Bahasa Suwawa tinggallah sebuah saksi



Nama toko dengan bahasa Suwawa, hanya sedikit yang masih tersisa
- Foto: Rahmat Pakaya



Karya Mansoer Pateda & Yennie P. Pulubuhu
Foto: Rahmat Pakaya

Guru Besar Linguistik Universitas Indonesia, Multamia Lauder dalam beberapa kesempatan mengatakan, dari 718 bahasa tersebut, 244 di antaranya termasuk keluarga bahasa-bahasa non Austronesia, dan pada perkembangannya terjadi pinjam-meminjam leksikal sehingga saling menjalin. Sayangnya, di antara 718 bahasa daerah itu, ada ratusan

suatu bahasa, berarti hilang pula warisan budayanya. Di tengah-tengah perkembangan teknologi yang kian canggih, kita sering menganggap bahwa bahasa daerah menjadi kurang penting. Padahal, bahasa ditulis dengan sangat jelas di dalam Objek Pemajuan Kebudayaan (OPK) yang termaktub di dalam UU Pemajuan Kebudayaan Nomor 5 Tahun 2017, sehingga harus terus didukung.

sejarah peradaban. Lebih dari itu, bahasa Suwawa kini berada di ujung jalan. Kalau masyarakat tidak lagi peduli terhadap keberadaan bahasa Suwawa, punah bukanlah hal yang tidak mungkin.

Berbagai penelitian yang berkaitan dengan preservasi bahasa daerah terus dilakukan, termasuk bahasa Suwawa. Cukup miris, penelitian-penelitian itu seolah hanya duduk

manis di berbagai ranah ilmiah saja. Bahkan, dokumen-dokumen penting bahasa Suwawa semacam tak lagi penting.

Beberapa waktu lalu, seorang guru di SMA Negeri 1 Kabila, Bone Bolango, Gorontalo menyambut saya dengan hangat. Saya datang untuk melihat Kamus Bahasa Suwawa. Kamus itu sudah tua. Menurut guru yang saya temui, kamus itu ia selamatkan sekitar 20 tahun lalu saat akan dibuang oleh pegawai perpustakaan sekolah. Kalau saja waktu itu dibiarkan, mungkin kamus itu telah lenyap. Telah menyatu dengan tanah. Atau bisa jadi telah menjadi abu karena dibakar.

Kamus tua itu sepertinya (hampir) satu-satunya kamus bahasa Suwawa yang tersisa di Gorontalo. Saat membuka halaman-halaman awal, saya terharu. Mansoer Pateda dan Yennie P. Pulubuhu sebagai penyusun kamus menuliskan frasa yang menyentuh, juga sebagai pengingat kepada kami-penerus generasi. Dalam kamus itu, mereka menulis: *untuk anak-anak kami Vivekenanda, Lamsike, Tb. Suhariyaman dan an Moh. Reydi Pateda yang akan meneruskan cita-cita dan perjuangan kami*. Bagi saya, ini bukan hanya soal pesan, melainkan juga harapan yang dititipkan untuk masa depan bahasa Suwawa.

Saat Kamus Bahasa Suwawa disusun pada tahun 1970-an. Bahkan pada tahun itu, penyusunan kamus dirasa sudah mendesak mengingat penutur bahasa Suwawa makin berkurang, tulisan tentang bahasa Suwawa pun masih sedikit. Itulah alasan bahasa Suwawa ini penting untuk dilakukan

preservasi, seperti dikatakan juga oleh Darmawati Majid dkk dalam *Konservasi Bahasa Suwawa* (2021).

Selain soal penutur, Suwawa lebih dari sekadar nama bahasa. Suwawa sebenarnya adalah nama kerajaan tertua di Gorontalo. Ini membuktikan bahwa Suwawa adalah bagian dari peradaban pertama di Gorontalo.



menjadi bahasa tertua di Gorontalo yang sudah digunakan sejak 300 SM di Kecamatan Suwawa dan Kecamatan Bone Pantai. Ada nama lain bahasa Suwawa, yaitu Bonda, Bone, Bunda, Bune, Suvava, dan Toewawa.

Suwawa juga disebut-sebut sebagai tanah leluhur atau nenek moyang dari lima etnik (pohala'a) di Gorontalo, yakni etnik Gorontalo, Limboto, Suwawa, Bulango, dan Pohala'a Atinggola. Lebih lanjut dapat dilihat di laman <https://dm1.co.id>. *Mengintip Persatuan dan Kerukunan Masyarakat di "Kerajaan"*

Suwawa (2011) oleh Muis Syam.

Beberapa orang yang saya temui, terutama penutur bahasa Suwawa juga akrab menyebut bahasa Suwawa sebagai bahasa Bonda. Bahasa Suwawa masuk dalam klasifikasi *Austronesian*. Begitulah para peneliti mendeskripsikan bahasa Suwawa dalam berbagai

artikel, seperti ditulis Winci Firdaus dalam jurnal *Metalingua: Tekanan Kepunahan Bahasa Suwawa: Analisis Tingkat Daya Hidup Bahasa* (2018). Penelitian-penelitian yang ada berfungsi untuk membuktikan keberadaan bahasa Suwawa yang terancam punah. Artinya, penutur bahasa Suwawa mayoritas berusia 20 tahun ke atas dan generasi tua tidak lagi mengajarkan bahasa Suwawa kepada anak-anak mereka. Saat ini, penutur bahasa Suwawa hanya berjumlah kurang lebih 5 ribu penutur. Angka itu termasuk sedikit jika dibandingkan dengan bahasa daerah yang lain.

Sumber Pengetahuan

Lantas apa yang menyebabkan bahasa Suwawa terancam punah? Jawabannya bisa macam-macam. Yang paling penting saat ini adalah preservasi bahasa Suwawa. Sebaiknya, bahasa Suwawa tidak boleh hanya dilihat sebagai sebuah

Duta Bahasa Provinsi Gorontalo melaksanakan pentas tradisi lisan *legedo* guna mengenalkan bahasa Suwawa kepada masyarakat luas.

Legedo adalah tradisi lisan berbahasa Suwawa yang ada di Gorontalo. Berbentuk pantun, *legedo* menjadi salah satu medium untuk melestarikan bahasa Suwawa. Dengan adanya *legedo*, secara tidak langsung kita dapat berkontribusi pada dua OPK, yaitu bahasa dan tradisi lisan.

Beberapa bulan lalu, *legedo* menggema di Pelataran Kampus 1 Universitas Negeri Gorontalo. Penuturnya bukan orang tua, melainkan anak-anak muda. Kami mengundang beberapa SMA di Gorontalo untuk mengutus siswa yang akan tampil. Sore itu, mereka memainkan *legedo* dengan iringan musik *gambusi* yang indah. Pertunjukan itu dikemas dalam sebuah krida yang bernama *Morameya*. Krida ini diusung oleh Ikatan Duta Bahasa Provinsi Gorontalo sebagai upaya preservasi bahasa Suwawa dan tradisi lisan *legedo*.

Menurut Dwi Zahra, pelestari muda *legedo*, ia bangga tampil di *Morameya*. Baginya, *legedo* bukan hanya pertunjukan, melainkan juga cara generasi muda untuk menjaga warisan budaya daerah. Maestro ulung *legedo*, Ibrahim, pun mengungkapkan bahwa melihat anak-anak tampil, ia yakin warisan leluhur Gorontalo tidak akan hilang. Dari dua respons ini, saya yakin bahwa *legedo* adalah upaya preservasi bahasa Suwawa yang butuh kerja sama. Golongan muda dan golongan tua punya peran penting dalam menjaga warisan budaya ini.

Selain *legedo*, salah satu langkah yang bisa diambil untuk merawat bahasa Suwawa adalah pelibatan media sosial di kalangan generasi Z. Sebagai kaum muda di era ini, saya rasa generasi Z, termasuk saya, perlu mulai mengampanyekan penggunaan bahasa Suwawa di media sosial. Kalau konten-konten berbahasa asing terlihat keren, konten-konten berbahasa daerah, khususnya bahasa Suwawa, seharusnya tidak boleh kalah keren.

Anak muda sebaiknya menyimpan kebanggaan terhadap warisan budaya daerah. Lagi-lagi, bahasa Suwawa tidak bisa lagi dilihat hanya sebagai warisan leluhur yang menjadi urusan orang tua. Alih-alih menjadikan orang tua sebagai objek yang penting dalam melestarikan bahasa Suwawa, anak muda justru perlu mengambil peran.

Senang sekali saya membayangkan bagaimana jika anak muda di Gorontalo mulai ramai menggunakan bahasa Suwawa. Memang hal ini tidak semudah membalikkan telapak tangan, tetapi dengan memulai dari hal-hal kecil, bukan hal tidak mungkin bahasa Suwawa dapat kembali hidup. Bahkan, dikenal oleh masyarakat Gorontalo secara luas.

Teruntuk kita semua, penerus generasi di Gorontalo, mari membuka hati untuk merawat bahasa Suwawa. Masa depan bahasa Suwawa ada di tangan kita. Dengan upaya bersama yang kolaboratif, saya yakin bahasa Suwawa akan terus ada. Ia akan terus menjadi bagian dari kebudayaan masyarakat Gorontalo. **(Rahmat Pakaya, Duta Bahasa Provinsi Gorontalo)**

objek pemajuan kebudayaan lagi, tetapi juga sumber pengetahuan yang perlu dirawat secara berkelanjutan. Sebagai pencinta dan pemerhati bahasa daerah, saya sadar betul bahwa bahasa menyimpan berbagai nilai-nilai dan ilmu pengetahuan yang penting untuk kehidupan manusia. Begitu juga bahasa Suwawa.

Sebagai anak muda Gorontalo, saya mempunyai cita-cita: bahasa daerah di Gorontalo makin hidup; mengisi kehidupan masyarakat. Berbagai upaya preservasi telah dilakukan, baik oleh pemerintah maupun masyarakat. Tahun lalu, Ikatan



Poster kegiatan pelestarian bahasa Suwawa melalui sastra lisan *Legedo* di Gorontalo - Foto: Rahmat Pakaya

Pushing Back against the Extinction of Gorontalo's Suwawa Language

BAHASA SUWAWA - INDONESIA

The condition of Suwawa
Language Dictionary
- Photo: Rahmat Pakaya

Kenang-kenangan untuk
SMA heg Kasilo
dari: Penyusun

Kasilo, 22 Ag. 1987

DR. MANSOER Pateda

MANSOER PATEDA
KENNIE P. PULUBUHU

E/ Though time moves forward, regional languages are slipping backward. They still exist, but they're slowly forgotten. It contrasts with Indonesia, which is like a laboratory of languages. The country is home to 718 regional languages, making it one of the most linguistically diverse nations in the world, just behind Papua New Guinea, which has around 800.

Multamia Lauder, a Professor of Linguistics at the University of Indonesia, has noted on several

connections. Unfortunately, among those 718 languages, hundreds are now classified as endangered, including the Suwawa language in Gorontalo.

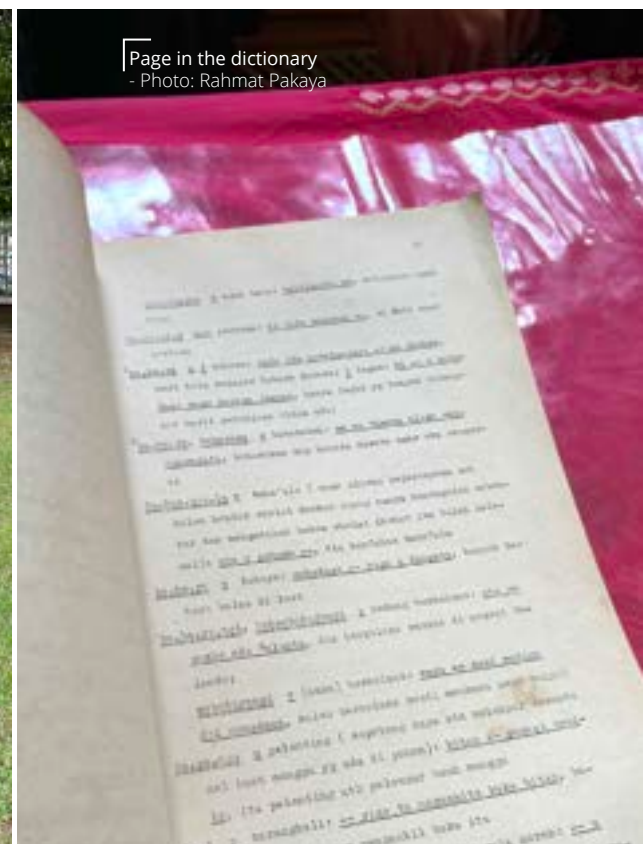
Regional languages are not merely tools of communication, but also cultural heritage with an essential role in ethnic group activities, such as traditional ceremonies and artistic performances. When a language disappears, its cultural heritage disappears with it. In today's rapidly advancing technological age, regional

The Mother of Gorontalo Language

Long before the Gorontalo language was spoken, the people of Gorontalo were already familiar with the Suwawa language. In other words, Suwawa is the mother of the Gorontalo language. Even among Gorontalo people themselves, I am certain this fact is not widely known. Today, Suwawa remains as little more than a witness to history. More than that, it now stands at the edge of extinction. If people no longer



High school students are cheerfully learning Suwawa language, the mother tongue of Suwawa people in Gorontalo Province
- Photo: Rahmat Pakaya



Page in the dictionary
- Photo: Rahmat Pakaya

occasions that of those 718 languages, 244 belong to non-Austronesian language families. Over time, these languages have influenced one another through lexical borrowing, creating intricate

languages are often seen as less important. Yet language is explicitly listed as an Object of Cultural Advancement (OPK) in Law No. 5 of 2017 on Cultural Advancement, meaning it must continue to be supported.

care about its existence, extinction is no longer unlikely.

Various studies on the preservation of regional languages, including Suwawa, have been conducted. Sadly, these studies often seem to remain confined to academic circles.

Even important documents of the Suwawa language are treated as if they no longer matter.

Some time ago, a teacher at SMA Negeri 1 Kabila in Bone Bolango, Gorontalo, welcomed me warmly. I came to see a Suwawa language dictionary. It was old. According to the teacher, he had rescued it about 20 years ago when it was about to be discarded by a school librarian. Had it been left there, it might have vanished, buried six feet under, or reduced to ashes.

That old dictionary appears to be (almost) the only remaining Suwawa dictionary in Gorontalo. When I opened its first pages, I was deeply moved. The compilers, Mansoer Pateda and Yennie P. Pulubuhu, had written a touching dedication and a reminder for us, the later generation. It reads: *for our children Vivekenanda, Lamsike, Tb. Suhariyaman, and Moh. Reydi Pateda, who will carry on our dreams and struggles.* To me, this is not just a message, but a hope entrusted to the future of the Suwawa language.

When the Suwawa dictionary was compiled in the 1970s, the effort was already considered urgent. Even then, the number of speakers was declining, and written materials on the language were scarce. This is precisely why preservation is so important, as also noted by Darmawati Majid and colleagues in *Konservasi Bahasa Suwawa* (2021).

Beyond the number of speakers, Suwawa isn't just a language. It's the name of the oldest kingdom in Gorontalo, proving that Suwawa was part of the region's earliest civilization. For that reason, it is considered the oldest language in

Gorontalo, used since as early as 300 BCE in Suwawa District and Bone Pantai District. The language is also known by other names, including Bonda, Bone, Bunda, Bune, Suvava, and Toewawa.

Suwawa is also regarded as the ancestral homeland of the five ethnic groups (*pohala'a*) in Gorontalo:

how researchers have described it in various studies, including Winci Firdaus' *Metalingua: Tekanan Kepunahan Bahasa Suwawa: Analisis Tingkat Daya Hidup Bahasa* (2018). These studies confirm that Suwawa is endangered. Most of its speakers are over the age of 20, and older generations are no longer passing



Gorontalo, Limboto, Suwawa, Bulango, and Atinggola. More details can be found in *Mengintip Persatuan dan Kerukunan Masyarakat di "Kerajaan" Suwawa* (2011) by Muis Syam. Several people I spoke with, especially native speakers, also commonly refer to Suwawa as the Bonda language. Linguistically, Suwawa is classified as part of the Austronesian family. This is

it down to their children. Today, the number of speakers is estimated at around 5,000, a relatively small figure compared to other regional languages.

A Source of Knowledge

So what has caused the Suwawa language to become endangered? The reasons vary. But what matters most now is preservation.

Suwawa should no longer be treated as a mere object of cultural advancement, but also a source of knowledge in need of continuous nurture. As someone who cares deeply about regional languages, I believe language holds essential values and knowledge for human life, and Suwawa is no exception.



As a young person from Gorontalo, I have a dream: that regional languages in Gorontalo will thrive and become part of everyday life. Various preservation efforts have been carried out, both by the government and the community. Last year, the Gorontalo Provincial Language Ambassador Association held a performance of the oral

tradition *legedo* to introduce the Suwawa language to the wider public.

Legedo is an oral tradition in the Suwawa language, performed in the form of rhymed verse. It serves as a medium for preserving the language. Through *legedo*, we contribute two Objects of Cultural Advancement: language preservation and oral tradition.

A few months ago, *legedo* echoed across the courtyard of Campus 1 at Gorontalo State University. The performers were not elders, but young people. We invited several high schools to send students to perform. That afternoon, they presented *legedo* accompanied by the beautiful sounds of *gambusi* music. The performance was part of an event called *Morameya*, organized by the Gorontalo Provincial Language Ambassador Association as an effort to preserve both the Suwawa language and the *legedo* tradition.

Dwi Zahra, a young *legedo* practitioner, felt proud

to perform at *Morameya*. For her, *legedo* isn't just a performance. It's a way for young people to safeguard their cultural heritage. A renowned *legedo* maestro, Ibrahim, also expressed his confidence that seeing young people perform reassures him that Gorontalo's ancestral heritage will not disappear. From

these perspectives, I am convinced that preserving Suwawa requires collaboration between the younger and older generations, who both play important roles.

Beyond *legedo*, another step toward preserving Suwawa is engaging Gen Z through social media. As young people in this era, we need to start promoting the use of Suwawa online. If content in foreign languages is considered "cool," then content in regional languages, especially Suwawa, should be just as compelling.

Young people should take pride in their cultural heritage. Once again, Suwawa can no longer be treated as something that belongs only to older generations. Instead of placing the responsibility solely on them, young people must step up and take part.

I'm excited to imagine a future where young people in Gorontalo actively use the Suwawa language. It won't happen overnight, but by starting with small steps, it is entirely possible for the language to come back to life, and even become widely recognized once again by the people of Gorontalo.

To all of us, the next generation in Gorontalo, let us open our hearts to preserving the Suwawa language. Its future is in our hands. With collaborative effort, I believe Suwawa will endure. It shall remain as part of Gorontalo people's cultural identity.

(Rahmat Pakaya, Gorontalo Provincial Language Ambassador)

Lore-Lindu:

Megalit 3000 Tahun Lalu di Jantung Sulawesi

Lore-Lindu adalah dua entitas. Lore merupakan nama kelompok etnik di Kabupaten Poso dan Lindu merupakan nama sebuah Danau di Kabupaten Sigi. Selain digunakan sebagai penamaan Kawasan Megalit, Lore-Lindu juga telah digunakan untuk menamai Kawasan Taman Nasional dan sebagai nama Cagar Biosfer Dunia. Kawasan Lore-lindu telah diakui oleh UNESCO sebagai cagar biosfer (*biosphere reserve*) sejak 1977 dan ditetapkan sebagai taman nasional oleh pemerintah Indonesia pada 1993. Setelah berjuang cukup lama, akhirnya pada 15 April 2025, Kawasan Megalit Lore-lindu telah masuk ke dalam daftar sementara (*tentative list*) warisan budaya dunia dengan nama resmi ***The Megalithic Cultural Heritage of Lore-lindu Area***.

Arca di Situs Pokekea, Desa Hanggira, Kec, Lore Tengah, Kab. Poso, Lembah Behoa
Foto: Ilham Abdullah

Kawasan Lore-Lindu terletak pada ketinggian antara 1,100 hingga 2,800 mdpl. Dataran tinggi ini terdiri dari rangkaian lembah yang membentuk cekungan luas dikelilingi oleh bukit-bukit sehingga menciptakan lanskap alam indah sebagai latar keberadaan megalitik. Sebagian Kawasan Lore-Lindu merupakan lahan pertanian dan permukiman yang secara tradisional telah dimanfaatkan oleh kelompok etnis Lore di Poso dan etnis Kulawi di Sigi.

Kawasan Megalitik Lore-Lindu terletak di dua kabupaten di Sulawesi Tengah yaitu Poso dan Sigi. Tersebar pada 5 satuan ruang geografis yaitu Lembah Bada, Lembah Behoa, Lembah Pekurehua/ Napu, Danau Lindu, dan Lembah Palu. Sebaran tinggalan megalitik tersebut mencakup 14 wilayah kecamatan dan 47 desa.

Balai Pelestarian Cagar Budaya (BPCB) Gorontalo pada tahun 2018 telah mencatat sebanyak 118 lokasi (situs) konsentrasi temuan dengan jumlah tinggalan sebanyak

2.007 spesimen (benda dan struktur) yang tersebar pada area seluas 156.127 hektar. Di Lembah Bada terdapat 35 situs dengan temuan artefak sejumlah 186 spesimen. Di Lembah Behoa terdapat 32 situs dengan temuan artefak sejumlah 825 spesimen. Di Lembah Napu/ Pekurehua terdapat 29 situs dengan temuan artefak sejumlah 752 spesimen.

Di Danau Lindu terdapat 16 situs dengan temuan artefak sejumlah 119 spesimen, dan di Lembah Palu terdapat 6 situs dengan temuan artefak sejumlah 125 spesimen. Artefak tersebut terdiri dari kalamba dan tutupnya, bakal kalamba, arca megalit, batu berlubang, lumpang batu, dulang, lesung batu, umpak batu, monolit, susunan batu, batu datar, batu bergores, wadah

tempayan, tutup tempayan, rumah tradisional (tambi), dan lumbung (buho).

Disebarluaskan pada 1898

Tinggalan budaya megalit di Kawasan Lore-Lindu disebarluaskan pertama kali oleh Nicolaus Adriani dan Albertus Christian Kruyt pada tahun 1898. Hasil penelitian mereka ditulis dalam buku yang berjudul *"Van Poso naar Parigi en Lindoe"* dan *"Nadere gegevens betreffende de oudheden aangetroffen in het landschap Behoa"*, serta artikel *"De Bergschappen Napoe en Behoa in Midden Celebes"*.

Setelah itu, Schuyt dan Ten Kate (1910) menghasilkan tulisan berjudul *"Van dag got dag op een reis naar de landschappen Napoe en Behoa"*.

Disusul Reven (1917) membuat tulisan pada tahun 1926 dengan judul *"Stone Images and Vats of Central Celebes"*. Walter Kuadern (1917 – 1921) menerbitkan buku (1938) berjudul *"Ethographical Studies in Celebes"*. Pada tahun 1976, Haris



Kalamba di Situs Bulu Marane, Desa Doda, Kec. Lore Tengah, Kab Poso, Lembah Behoa
- Foto: Ilham Abdullah

Sukendar dari Pusat Penelitian Arkeologi Nasional Jakarta. Sejak saat itu hingga kini Badan Riset dan Inovasi Nasional intens melakukan penelitian di Kawasan Megalit Lore-Lindu dipimpin Dwi Yani Yuniawati Umar.

Hasil penelitian menunjukkan warisan budaya megalitik di Kawasan Lore-Lindu merupakan jejak-jejak peradaban kuno yang mungkin sekali telah berkembang di Kawasan ini sejak 3000 tahun yang lalu. Peradaban kuno ini telah memiliki kemampuan yang tinggi untuk beradaptasi dengan lingkungan alam yang ada. Mereka telah hidup menetap dalam perkampungan yang terdiri dari sejumlah bangunan panggung yang ditopang oleh umpak-umpak batu. Mereka mengandalkan hidupnya dari hasil bercocok tanam, domestikasi hewan, dan perburuan. Mereka sangat menghormati leluhur dan mendirikan arca-arca besar untuk mengabadikan kehadiran nenek moyangnya.

Jenasah anggota keluarga yang meninggal disimpan dalam bejana batu besar (kalamba) tertutup yang dipahat dengan teknologi

yang cukup maju. Jenasah yang dimasukkan kedalam kalamba disertai dengan bekal kubur misalnya manik-manik dan benda logam. Sebagai alternatif, sisa-sisa jenazah orang yang meninggal juga dikuburkan dalam bejana tanah liat.

Sejumlah ornamentasi berupa muka manusia dan geometrik yang terdapat pada objek megalit tersebut mengingatkan pada ciri-ciri ornamentasi pada Kebudayaan Lapita yang berkembang di Melanesia-Polinesia sekitar 3.500 – 2.700 tahun lalu. Hasil kajian genetika terhadap sisa-sisa rangka manusia yang terdapat di dalam kalamba membuktikan keterkaitan dengan manusia *Southern Mongoloid*, mirip dengan genetika penduduk yang hingga kini masih tinggal di Sulawesi, di antaranya Kaili (Sulawesi Tengah), Toraja dan Kajang (Sulawesi Selatan), Mandar (Sulawesi Barat), dan Minahasa (Sulawesi Utara). Semua grup etnik tersebut adalah penutur bahasa Austronesia.

Pertukaran Nilai-Nilai Kemanusiaan

Warisan Budaya Megalit di Kawasan Lore-lindu merupakan bukti nyata gelombang migrasi para

penutur bahasa Austronesia yang telah terjadi sejak sekitar 4.500 tahun dari daratan Asia Tenggara dan Taiwan ke Kepulauan Asia Tenggara dan Oseania. Migrasi penutur Austronesia dianggap sebagai salah satu peristiwa luar biasa dalam sejarah dunia, karena berlangsung dalam kurun waktu yang relatif cepat dan secara spasial meliputi hampir setengah belahan dunia.

Melalui migrasi tersebut, penutur Austronesia berhasil menghuni kawasan Taiwan di utara hingga New Zealand di Selatan, juga Madagaskar di barat hingga ke Easter Island di timur. Proses migrasi Austronesia telah memicu semacam proses global, yang menyebabkan terjadinya interaksi budaya yang ada di kawasan kepulauan Indo-Pasifik. Interaksi budaya telah memfasilitasi pertukaran budaya dan manusia, baik yang melibatkan berbagai bangsa yang sebelumnya telah lama tinggal di kawasan tersebut (*Australo-Melanesoid*) maupun para pendatang baru (*Southern Mongoloid*).

Gelombang migrasi penutur Austronesia ke kepulauan Asia



Tenggara dan Oseania telah menyebabkan terbentuknya budaya penutur Austronesia yang sangat dipengaruhi oleh budaya penutur bahasa Austro-Asiatic dari Asia Tenggara kontinental. Sementara itu, budaya penutur Austronesia di wilayah Wallacea dan Oseania menyerap unsur budaya orang Australo-Melanesoid yang sudah menghuni kawasan ini ribuan tahun sebelumnya.

Pulau Sulawesi menjadi zona pertemuan intensif (*zone of interface*) antara kedua arus budaya tersebut. Pertemuan budaya itulah yang telah menghasilkan peradaban yang khas di Kawasan Lore Lindu. Tinggalan budaya megalitik berupa penguburan dalam kalamba menjadi penanda utama budaya Austronesia barat. Sementara itu, Arca nenek moyang serta ornamentasi mirip budaya Lapita menjadi penanda utama pengaruh budaya Austronesia Timur. Kedua unsur budaya itu terdapat secara bersama-sama di Kawasan Lore-Lindu.

Warisan Budaya Megalitik di Lore-Lindu menunjukkan dengan jelas adanya pertukaran nilai-nilai budaya

Austronesia Barat dan budaya Austronesia Timur yang banyak menyerap budaya kepulauan Wallacea dan Oseania. Interaksi budaya *stone burial jars* (kalamba) dan arca-arca nenek moyang di sejumlah situs megalitik di Kawasan Lore-Lindu. Pertukaran nilai-nilai kemanusiaan ini terjadi sebagai akibat dari proses migrasi penutur bahasa Austronesia dan hal itu merupakan fenomena yang luar biasa dalam sejarah manusia.

Masih Dipraktikkan

Interaksi dua budaya Austronesia (Barat dan Timur) di Sulawesi telah menciptakan peradaban megalitik yang eksepsional di Kawasan Lore-Lindu. Peradaban yang khas menjadi bukti adaptasi manusia terhadap lingkungan alam kepulauan dan dinamika budaya, dan masih dipraktikkan hingga kini oleh masyarakat adat di kawasan itu.

Peradaban itu telah menghasilkan beragam benda megalitik dan kubur tempayan tanah liat yang diciptakan dengan teknologi dan keterampilan unggul dengan sentuhan estetika yang tinggi pada masanya, sebagai sarana penghormatan terhadap

leluhur maupun penguburan. Walaupun pendirian megalitik sudah tidak dilakukan lagi, hingga kini masyarakat adat setempat masih melanjutkan praktek unsur budaya tertentu yang merupakan tradisi peradaban itu.

Masyarakat Lore, Kulawi, dan Kaili yang bermukim di sekitar lokasi megalit masih menghargai warisan budaya megalitik. Orang Lore (Bada, Behoa dan Pekurehua), Kulawi, dan Kaili menggunakan batu dakon untuk penghitungan kalender musim bertani. Mereka juga membuat kain dari kulit kayu, dan membuat pemukul kulit kayu dari batu (*bark-cloth beater*) seperti ditemukan di dalam bejana kubur.

Mereka juga masih menggunakan lumpang batu, batu penyangga rumah (umpak); membuat gerabah tradisional; mempraktekkan teknologi logam tradisional; memasak makanan dalam tabung bambu; menggunakan bahan alam untuk pengobatan; melestarikan seni tari, musik, permainan tradisional, dan cerita rakyat; serta menciptakan benda kerajinan tradisi. **(Ilham Abdullah, Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah XVIII, Palu)**

Arca Taduloko, Desa Doda, Kec. Lore Tengah, Kab. Poso, Lembah Behoa - Foto: Ilham Abdullah

Lore-Lindu:

3,000 Years Ago Megaliths in the Heart of Sulawesi

E Lore-Lindu refers to two distinct entities. Lore is the name of an ethnic group in Poso Regency, while Lindu is the name of a lake in Sigi Regency. Beyond identifying the megalithic area, Lore-Lindu is also the name of a national park and has been designated as a World Biosphere Reserve by UNESCO since 1977 and was officially designated a national park by the Indonesian government in 1993. After a long process, on April 15, 2025, the Lore-Lindu Megalithic Area was finally added to the UNESCO tentative list of World Heritage Sites under the official name *The Megalithic Cultural Heritage of Lore-Lindu Area*.



Kalamba at the
Pokekea Site, Hanggira
Village, Lore Tengah
Subdistrict, Poso
Regency, Behoa Valley
- Photo : Ilham Abdullah

The Lore-Lindu area lies at elevations ranging from 1,100 to 2,800 meters above sea level. This highland region consists of a series of valleys forming a broad basin surrounded by hills, creating a beautiful natural landscape that frames the megalithic remains. Parts of the Lore-Lindu area are used for agriculture and settlements, traditionally inhabited by the Lore ethnic group in Poso and the Kulawi ethnic group in Sigi.

The area spans two regencies in Central Sulawesi, Poso and Sigi. It is distributed across five geographic zones: the Bada Valley, Behoa Valley, Pekurehua or Napu Valley, Lake Lindu, and the Palu Valley. These megalithic remains are spread across 14 subdistricts and 47 villages.

In 2018, the Gorontalo Cultural Heritage Preservation Center (BPCB) recorded 118 sites with a total of 2,007 found artifacts and structures across an area of 156,127 hectares. In the Bada Valley, there are 35 sites with 186 artifact specimens. In the Behoa Valley, there are 32 sites with 825 artifact specimens. In the Napu or Pekurehua Valley, there are 29 sites with 752 artifact specimens.

At Lake Lindu, there are 16 sites with 119 artifacts, while the Palu Valley contains 6 sites with 125 artifacts. These artifacts include *kalamba* stone vats and their lids, unfinished *kalamba*, megalithic statues, perforated stones, stone mortars, stone trays, stone pestles, stone house foundations, monoliths,

stone arrangements, flat stones, incised stones, ceramic burial jars, jar lids, traditional houses (*tambi*), and granaries (*buho*).

First Made Known to Public in 1898

We know about the megalithic cultural remains in the Lore-Lindu area from Nicolaus Adriani and Albertus Christian Kruyt's findings in 1898. In works titled *Van Poso naar Parigi en Lindoe, Nadere gegevens betreffende de oudheden aangetroffen in het landschap Behoa*, and the article *De Bergschappen Napoe en Behoa in Midden Celebes*, the findings were documented.

Loga Statue, Pada Village,
Kecamatan Lore Selatan, Poso
Regency, Bada Valley
- Photo : Ilham Abdullah



Later, Schuyt and Ten Kate in 1910 produced *Van dag tot dag op een reis naar de landschappen Napoe en Behoa*. This was followed by Reven in 1917, who published *Stone Images and Vats of Central Celebes* in 1926. Walter Kaudern conducted research between 1917 and 1921 and later published *Ethnographical Studies in Celebes* in 1938. In 1976, Haris Sukendar from the National Archaeological Research Center in Jakarta continued this line of research. Since then, the National Research and Innovation Agency has conducted ongoing studies in the Lore-Lindu Megalithic Area under the leadership of Dwi Yani Yuniawati Umar.

Research findings indicate that the megalithic cultural heritage of Lore-Lindu are traces of an ancient civilization that likely developed in the area around 3,000 years ago. This civilization demonstrated a high level of adaptation to its natural environment. Its people lived in permanent settlements consisting of stilted houses supported by stone foundations. They sustained themselves through farming, animal domestication, and hunting. They

held deep respect for their ancestors and created large stone statues to commemorate them.

The remains of deceased family members were placed in large stone burial jars (*kalamba*) covered with lids and carved using advanced techniques. In the *kalamba*, the bodies were often accompanied by grave provisions such as beads and metal objects. In some cases, human remains were also buried in clay jars.

Ornamentation found on these megaliths, including human faces and geometric patterns, resembles decorative features associated with the Lapita culture, which developed in Melanesia and Polynesia around 3,500 to 2,700 years ago. Genetic studies of human remains found inside *kalamba* show links to Southern Mongoloid populations, similar to present-day communities in Sulawesi such as the Kaili (Central Sulawesi), Toraja and Kajang (South Sulawesi), Mandar (West Sulawesi), and Minahasa (North Sulawesi). All of these groups are Austronesian language speakers.

The Exchange of Human Values

The megalithic cultural heritage of Lore-Lindu provides clear evidence of the migration of Austronesian-speaking peoples, which began around 4,500 years ago from mainland Southeast Asia and Taiwan to the islands of Southeast Asia and Oceania. This migration is considered one of the most remarkable events in human history, as it occurred relatively quickly and spanned nearly half the globe.

Through this movement, Austronesian speakers settled regions stretching from Taiwan (North) to New Zealand (South), and from Madagascar (West) to Easter Island (East). This migration triggered a kind of early global process, leading to cultural interactions across the Indo-Pacific archipelago. These interactions facilitated exchanges between Australo-Melanesoid populations who had long inhabited the land and Southern Mongoloid newcomers.

The migration of Austronesian speakers into Southeast Asia and Oceania shaped a culture heavily influenced by Austroasiatic-speaking populations from continental Southeast Asia. At the same time,



Tantaduo statue (buffalo) in Badangkaia Village, Kecamatan Lore Selatan, Poso Regency, Bada Valley - Photo : Ilham Abdullah

Austronesian cultures in Wallacea and Oceania absorbed elements from Australo-Melanesoid groups who had lived in the region for thousands of years.

The island of Sulawesi became an intensive zone of interface between these two cultural streams. This convergence gave rise to a distinct civilization in the Lore-Lindu area. Megalithic burial practices using *kalamba* represent Western Austronesian traditions, while ancestor statues and Lapita-like ornamentation reflect Eastern Austronesian influences. Both elements coexist within the Lore-Lindu area.

The megalithic heritage of Lore-Lindu clearly demonstrates an exchange of cultural values between Western and Eastern Austronesian traditions, including influences from Wallacea and Oceania. This is evident in the interaction between stone burial jars and ancestral statues across various megalithic sites. These exchanges of human values emerged from the migration of Austronesian-speaking peoples and represent a remarkable phenomenon in human history.

Still In Practice

The interaction of Western and Eastern Austronesian cultures in Sulawesi produced an exceptional megalithic civilization in the Lore-Lindu area. This distinct civilization reflects human adaptation to island environments and evolving cultural dynamics, and its elements continue to be practiced by local indigenous communities today.

This civilization produced a wide range of megalithic objects and clay burial jars, crafted with advanced techniques and strong aesthetic sensibilities, serving both as burial media and expressions of ancestral reverence. Although the construction of new megaliths no longer takes place, today traditional communities still maintain certain cultural practices linked to the civilization.

The Lore, Kulawi, and Kaili communities living around the megalithic sites continue to value this cultural heritage. The Lore people (Bada, Behoa, and Pekurehua), Kulawi, and

Kaili use *dakon* stones to calculate agricultural seasons. They also produce bark cloths and use stone tools known as bark-cloth beaters, similar to those found in burial jars.

They also continue to use stone mortars, stone house foundations (*umpak*), and traditional pottery-making techniques. They practice traditional metalworking, cook food in bamboo tubes, use natural materials for medicine, preserve traditional dance, music, games, and oral storytelling, in addition to making traditional crafts.

**(Ilham Abdullah, Balai Pelestarian
Kebudayaan Wilayah XVIII, Palu)**



Langkebulawa Statue, Bomba Village, Kecamatan Lore Selatan, Poso Regency, Bada Valley
- Photo : Ilham Abdullah

Tantangan Film dan Sensor Film

Indonesia adalah potret nyata dari sebuah keberagaman yang maha, atau disebut *mega diversity*. Keberagaman itu juga dalam ekspresi kreatif yang tertuang melalui medium film. Sebagai produk budaya di negara dengan populasi muda yang masif, film menjadi cermin sekaligus pembentuk identitas nasional. Namun, di tengah arus globalisasi dan digitalisasi yang kian deras, tantangan untuk menjaga keseimbangan antara kebebasan kreatif dan perlindungan nilai-nilai sosial menjadi semakin kompleks.

LSF melakukan kampanye tentang sensor mandiri di bioskop - Foto: Noorca M. Massardi

Tahun 2025, berdirinya Kementerian Kebudayaan menandai babak baru bagi tata kelola kebudayaan. Di bawah struktur ini, LSF muncul sebagai lembaga administratif sekaligus benteng pertahanan budaya yang beroperasi di tengah keragaman tema, genre, dan teknologi distribusi. Kita akan membedah bagaimana performa penyensoran pada 2025 mencerminkan dinamika industri film nasional dibandingkan dengan penetrasi film impor dan bagaimana proyeksi tantangan ini harus disikapi demi tumbuhnya ekosistem film yang sehat dan beragam.

Ditetapkannya LSF di bawah Kementerian Kebudayaan merupakan langkah strategis yang mengukuhkan posisi film sebagai produk budaya, bukan sekadar komoditas pendidikan atau ekonomi kreatif semata. LSF mengemban tugas berat untuk memastikan bahwa setiap frame yang tayang

telah melalui proses filtrasi yang selaras dengan norma kolektif bangsa Indonesia.

Penyensoran pada era *mega diversity* menuntut sensitivitas yang tinggi. LSF tidak lagi bisa dipandang sebagai “tukang gunting” yang restriktif. Data kinerja 2025 memperlihatkan adanya pergeseran peran menuju fasilitator dan edukator. Dengan total 41.104 data materi yang dikelola, LSF menunjukkan kapasitas birokrasi yang adaptif di tengah transisi kementerian. Fokus utamanya tetap jelas: penelitian, penilaian, dan penggolongan usia. Ini adalah instrumen penting untuk melindungi masyarakat, terutama generasi Z dan Alpha, dari konten yang belum sesuai dengan tahap perkembangan psikologis mereka.

Dominasi Nasional vs. Penetrasi Impor

Data kinerja LSF 2025 memberikan gambaran menarik mengenai peta kompetisi konten di Indonesia. Dari

total materi film dan iklan yang disensor, sebanyak 26.460 judul (64,39%) merupakan karya nasional, sementara 14.644 judul (35,61%) adalah karya impor. Itu adalah kemenangan psikologis industri kreatif dalam negeri. Dominasi karya lokal yang mencapai lebih dari 60% mengindikasikan bahwa sineas nasional memiliki kepercayaan diri yang tinggi untuk memproduksi konten di tanah air sendiri. Gairah produksi ini tersebar di pelbagai platform; layar lebar, televisi *Free to Air* (FTA), dan layanan *Over the Top* (OTT).

Jika dibedah secara spesifik pada sektor Layar Lebar (Bioskop), terlihat persaingan yang sangat ketat. Dari total 545 judul yang terdaftar, perbandingannya hampir seimbang: 270 judul film nasional (49,5%) dan 275 judul film impor (50,5%). Keseimbangan itu menunjukkan bahwa bioskop Indonesia adalah pasar yang sangat terbuka dan kompetitif bagi karya global. Tantangannya adalah,



bagaimana film nasional tidak hanya menang secara kuantitas di volume total, tetapi juga mampu mempertahankan daya saing di layar-layar utama.

Dinamika Genre: Antara Drama, Horor, dan Tantangan Keberagaman Tema

Dalam lanskap *mega diversity*, *genre* film seharusnya mencerminkan kekayaan realitas sosial. Namun, data 2025 menunjukkan adanya konsentrasi *genre* yang cukup kuat. *Genre* Drama masih memimpin dengan 38,35%, diikuti Horor (24,06%), dan Aksi (13,16%).

Dominasi *genre* Drama dan Horor pada film nasional mencerminkan preferensi pasar yang stabil sekaligus menunjukkan tantangan dalam diversifikasi tema. Film horor, meskipun memberikan kontribusi ekonomi yang paling signifikan bagi industri, sering kali menghadapi tantangan sensor terkait penggambaran kekerasan atau aspek supranatural yang mungkin berbenturan dengan nilai-nilai religius tertentu.

Di sisi lain, film impor seringkali

membawa *genre-genre* yang lebih variatif, mulai dari fiksi ilmiah tingkat tinggi hingga dokumenter eksperimental. Tantangan ke depan bagi LSF dan pemangku kepentingan industri film adalah mendorong lahirnya *genre-genre* baru yang lebih berani mengeksplorasi kekayaan budaya Nusantara—seperti sejarah, biografi tokoh nasional, atau mitologi daerah—tanpa harus terjebak dalam formula horor yang repetitif. Keberagaman tema adalah kunci bagi kesehatan ekosistem film di dalam *mega diversity*.

Melampaui Batas Bioskop

Salah satu capaian paling mencolok pada 2025 adalah lonjakan pendaftaran sensor untuk platform Jaringan Teknologi Informatika (JTI/OTT) yang mencapai 1.474 judul—meningkat dua kali lipat dari tahun sebelumnya. Ini menunjukkan bahwa platform *streaming*, khususnya yang berbadan hukum di Indonesia, mulai menyadari pentingnya kepatuhan terhadap regulasi nasional.

Di sinilah tantangan sensor paling berat bermula. Berbeda dengan bioskop yang memiliki kontrol pintu masuk yang jelas, platform

OTT dapat diakses secara pribadi melalui gawai. Data pemantauan Komisi II LSF menunjukkan bahwa masih banyak terjadi pelanggaran administratif, seperti ketiadaan telop STLS (surat tanda lulus sensor) dan ketidaksesuaian klasifikasi usia di platform digital.

Masalah utamanya adalah adanya *regulatory gap*. UU No. 33 Tahun 2009 tentang Perfilman lahir sebelum era *streaming* meledak seperti sekarang. Akibatnya, LSF sering kali hanya bisa melakukan pendekatan persuasif tanpa memiliki wewenang penegakan hukum yang kuat terhadap konten digital. Fenomena ini menciptakan standar ganda: film di bioskop disensor dengan ketat, sementara film di platform digital yang dapat diakses oleh anak-anak sering kali lolos dengan klasifikasi usia yang tidak akurat sesuai *database* nasional.

Klasifikasi Usia dan Budaya Sensor Mandiri

Data penggolongan usia pada 2025 menunjukkan bahwa klasifikasi usia Remaja (13+) menjadi porsi terbesar dengan 48,33%. Ini mengonfirmasi bahwa audiens utama perfilman Indonesia adalah segmen muda.



Menteri Dikdasmen dan tim dari LSF
meninjau ruang sensor
- Foto: Noorca M. Massardi

Sementara itu, untuk klasifikasi usia Semua Umur (SU) mencakup 29,03%, dan klasifikasi usia Dewasa (17+) sebesar 21,86%. Hanya 0,78% film yang masuk dalam klasifikasi usia dewasa ekstrem (21+).

Hal ini menunjukkan bahwa industri film kita secara sadar menargetkan pasar keluarga. Namun, tantangannya bukan pada penggolongan usia di atas kertas, melainkan pada implementasi di lapangan. Temuan Komisi II menunjukkan bahwa masih banyak orang tua yang memaksakan anak mereka menonton film klasifikasi usia dewasa di bioskop hanya karena faktor kenyamanan atau kurangnya pemahaman tentang dampak konten bagi psikologi anak.

Oleh karena itu, strategi LSF melalui Gerakan Nasional Budaya Sensor Mandiri (GN BSM) menjadi sangat relevan. Pendidikan masyarakat tidak bisa hanya bersifat satu arah. Melalui kolaborasi dengan sekolah, kampus, dan bahkan komunitas desa, LSF berupaya menumbuhkan daya saring internal di masyarakat. Pada era di mana teknologi informasi mengaburkan batas ruang dan waktu, “sensor terbaik adalah sensor yang ada di dalam kepala setiap individu.”

Proyeksi Masa Depan: Memelihara Keberagaman di Tengah Disrupsi

Menatap tahun 2026 dan seterusnya, industri film Indonesia dan LSF menghadapi tiga tantangan besar yang saling berkelindan:

1. Harmonisasi Regulasi dan Konvergensi Media

Revisi UU No. 33 Tahun 2009 adalah sebuah keniscayaan. Kita



memerlukan payung hukum yang mampu menjangkau konten *user-generated* dan platform global tanpa mematikan kreativitas.

2. Pemanfaatan Teknologi (AI) dalam Penyensoran

Volume konten digital yang meledak tidak mungkin lagi hanya disensor secara manual oleh tenaga manusia. Kolaborasi LSF dengan institusi pendidikan seperti ITB untuk menjajaki penggunaan Kecerdasan Buatan (AI) adalah langkah visioner.

3. Pertumbuhan Keberagaman Tema dan Perlindungan Konten Lokal

Pemerintah, melalui Kementerian Kebudayaan, perlu memberikan ruang bagi *genre-genre non-mainstream* untuk tumbuh. Di

sisi lain, film impor harus tetap dipandang sebagai pembanding kualitas dan sarana pertukaran budaya, selama ia menghormati kedaulatan budaya kita.

Berdasarkan Data Kinerja LSF 2025, terlihat bahwa perfilman Indonesia sedang berada di jalur yang optimistis. Kenaikan volume produksi nasional, transparansi tata kelola birokrasi dengan nilai SAKIP “A”, serta masifnya gerakan literasi sensor mandiri adalah fondasi yang kuat.

Namun, keberagaman tema dan *genre*—baik nasional maupun impor—hanya bisa tumbuh subur dalam ekosistem yang menghargai aturan main. Sensor film tidak boleh lagi dilihat sebagai hambatan, atau pembatasan, melainkan sebagai *perbatasan* antara ranah pribadi dan ranah publik, serta penjamin kualitas dan pelindung bagi peradaban. Di dalam *mega diversity* ini, tantangan sesungguhnya adalah bagaimana kita tetap bisa menikmati kekayaan cerita dari seluruh dunia tanpa kehilangan jati diri sebagai bangsa yang berbudaya. **(Noorca M. Massardi: Pengarang dan Wakil Ketua LSF RI 2024-2028)**



Film and Its Censorship Challenges

Endonesia is a real portrait of mega diversity, which is also embodied within the medium of film. As a cultural product in a country with a massive number of young populations, films are a mirror that shapes the national identity. However, the influential waves of globalization and digitization are also inevitably followed by challenges in balancing creative freedom and social values. Recently, such challenges are getting more complex.



STUDIO 1

Danur, one of the Indonesian horror movie - Photo: Jeffry Tarigan

In 2025, the establishment of the Ministry of Culture was a new milestone for the management of culture. Under the institution, LSF (the Film Censorship Board) emerges as not only an administrative body, but also a fortress of cultural preservation that operates across diverse themes, genres, and distribution technologies. Here, we'll take a closer look at how censorship in 2025 reflects how the national film industry compares itself with the penetration of foreign films. We'll also examine how to position ourselves in front of such projected challenges in nurturing a healthy and diverse film ecosystem.

The placement of the Film Censorship Board under the Ministry of Culture is a strategic move that affirms film's status as a cultural product, instead of a mere educational tool or a commodity within the creative economy. The board carries a heavy responsibility of ensuring that every frame shown to the public has passed through a filtering process aligned with the collective norms of Indonesian society.

Censorship in an era of "mega diversity" demands a high level of sensitivity. The Film Censorship Board can no longer be viewed as a restrictive "pair of scissors." Performance data from 2025 shows a shift in its role toward becoming a facilitator and educator. With a total of 41,104 pieces of managed content, the institution demonstrates an adaptive bureaucratic capacity amid ministerial restructuring. Its main focus remains clear: research, evaluation, and age classification. These tools are essential for

protecting society, especially Generation Z and Generation Alpha, from content that may not suit their psychological development.

National Domination vs. Penetration of Imports

The Film Censorship Board's 2025 performance data offers an intriguing snapshot of the competitive landscape of content in Indonesia. Of all films and advertisements submitted for censorship, 26,460 titles (64.39 percent) were domestic productions, while 14,644 titles (35.61 percent) were imported works. This represents a psychological victory for the country's creative industry. The fact that local works account for more than 60 percent indicates that Indonesian filmmakers have strong confidence in producing content at home. This surge in production spans multiple platforms, including theatrical releases, free-to-air (FTA) television, and over-the-top (OTT) streaming services.

A closer look at the theatrical sector in particular reveals tight competition. Out of a total of 545 registered titles, the comparison is nearly even: 270 domestic films (49.5 percent) and 275 imported films (50.5 percent). This shows that Indonesian cinemas remain an open and highly competitive market for global works. Moving forward, the challenge is to ensure that national films not only dominate in total volume, but also maintain their competitiveness on the silver screen.

Genre Dynamics: Between Drama, Horror, and the Challenge of Thematic Diversity

Within a landscape of mega diversity, film genres should ideally reflect the richness of social reality. Yet the 2025 data shows a strong concentration in certain genres. Drama is still the frontrunner genre (38.35%), followed by horror (24.06%) and action (13.16%).

The dominance of drama and horror in domestic films reflects stable market preferences, while also revealing challenges in diversifying themes. Horror films, although giving the most economic contribution to the industry, often face censorship challenges related to depictions of violence or supernatural elements that may clash with certain religious values.

Imported films, on the other hand, frequently bring a wider range of genres, from high-concept science fiction to experimental documentaries. The challenge ahead for the Film Censorship Board and other film industry stakeholders is to encourage the emergence of new genres that boldly explore the cultural richness of the Indonesian archipelago—such as history, biographies of national figures, or regional mythology—without falling into repetitive horror formulas. The diversity of themes is key to maintaining a healthy film ecosystem within this era of mega diversity.

Beyond the Boundaries of Cinemas

One of the most striking developments in 2025 is the surge in censorship registrations for Information Technology Network platforms (JTI/OTT), which reached 1,474 titles—double the number

from the previous year. This indicates that streaming platforms, particularly those operating as legal entities in Indonesia, are beginning to recognize the importance of complying with national regulations.

This is also where the most complex censorship challenges begin. Unlike cinemas, which have clear gatekeeping mechanisms, OTT platforms are accessed privately through personal devices. Monitoring data from the Film Censorship Board's Commission II indicates that administrative violations still occur frequently, including the absence of the STLS notice (certificate of censorship approval) and inconsistencies in age classification on digital platforms.

The core problem lies in a regulatory gap. Law No. 33 of 2009 on Film was enacted before the streaming boom transformed the media landscape. As a result, the Film Censorship Board often relies on persuasive approaches without having strong legal enforcement authority over digital content. This situation creates a double standard: films in cinemas are tightly censored, while films on digital platforms—often accessible to children—can slip through with age classifications that do not match the national database.

Age Classification and the Culture of Autonomous Censorship

Age classification data from 2025 shows that the Teen category (13+) accounts for the largest share, at 48.33 percent. This confirms that

the primary audience for Indonesian films is the youth segment. Meanwhile, content classified for All Ages represents 29.03 percent, and Adult (17+) accounts for 21.86 percent. Only 0.78 percent of films fall into the extreme adult category (21+).

This suggests that the national film industry consciously targets the family market. The challenge, however, is not the classification on paper but its implementation in practice. Findings from Commission II show that many parents still insist on bringing their children to watch adult-rated films in theaters, often due to convenience or a lack of understanding about the psychological impact of such content.

Therefore, the Film Censorship Board's National Movement for a Culture of Self-Censorship (GN BSM) has become highly relevant. Public education cannot be one-directional. Through collaboration with schools, universities, and even village communities, the board aims to cultivate internal filtering within society. In an age where information technology blurs the boundaries of space and time, the best censorship is the one that exists in the mind of every individual.

Future Projections: Preserving Diversity Amid Disruptions

Looking ahead to 2026 and beyond, the Indonesian film industry and the Film Censorship Board face three major interconnected challenges:

1. Regulatory Harmonization and Media Convergence

Revising Law No. 33 of 2009 has become inevitable. The country needs a legal framework capable of addressing user-generated content and global platforms without stifling creativity.

2. The Use of Artificial Intelligence in Censorship

The explosion of digital content means that manual censorship by human reviewers alone is no longer feasible. Collaboration between the Film Censorship Board and educational institutions such as the Bandung Institute of Technology to explore the use of artificial intelligence proves to be a promising measure.

3. Growth in Thematic Diversity and Protection of Local Content

Through the Ministry of Culture, the government must create space for non-mainstream genres to grow. At the same time, imported films should continue to be viewed as benchmarks of quality and as channels for cultural exchange, as long as they respect the nation's cultural sovereignty.

Based on the Film Censorship Board's 2025 performance data, Indonesian cinema appears to be on an optimistic trajectory. Rising

domestic production volume, transparent bureaucratic governance reflected in the “A” rating for the Government Agency Performance Accountability System, and the expansion of self-censorship literacy initiatives show that we’re forming a strong foundation.

Nonetheless, the diversity of themes and genres—in both domestic and foreign films—can only flourish within an ecosystem that respects the rules of the game. Film censorship should no longer be seen as an obstacle or a limitation. Instead, it should be understood as a boundary between the private and public spheres, as well as a guarantor of quality and a protector of civilization. In this era of mega diversity, the real challenge is how we can continue to enjoy the richness of stories from around the world without losing our identity as a nation of culture.

(Noorca M. Massardi: Writer and Vice Chairman of Indonesia’s Film Censorship Board 2024-2028)



Na Willa, one of Indonesia's children's films - Photo: Faisal Harsa Latief

Pembawaanya tenang, tidak banyak bicara. Namun raut mukanya berubah ekspresif saat berceloteh di panggung. Pengalaman hidup dan berkesenian yang panjang tentu telah mengajarkan banyak hal. Pandai membawa diri, pintar mengatur emosi, piawai menata hati. Ia adalah Datuk Taslim bin Faham sang maestro koba dari Kabupaten Rokan Hulu, “negeri seribu suluk”, Provinsi Riau. Siang hari ia menabuh babano (rebana) sambil berdendang, sore berlatih untuk pentas, malam hari berpantun. Sepanjang siang hingga malam itu, saya menyaksikan staminanya tetap terjaga, di usianya yang hampir 75 tahun.

Taslim, sebuah ikon
- Foto: Susi Ivaty

Menjaga Taslim, Sang Maestro Celoteh

"Sejak tahun 1971 saya sudah dipanggil pengkoba atau tukang koba. Artinya tukang celoteh," tutur Taslim di sela-sela perayaan Hari Pantun Nasional 17 Desember 2025 di Pekanbaru, Riau. Hmm... tahun 1971. Itu berarti, kelahiran Tanjung Belit, Kabupaten Kampar, Riau, 17 April 1951 itu masih berumur 20 tahun dan sudah jago menembangkan syair-syair dalam bahasa Melayu kuno hingga dipercaya khalayak sebagai seniman koba. Tidak mudah mendapatkan pengakuan masyarakat sebagai seniman sastra lisan, kecuali karena kemampuan dan konsistensinya. Tidak hanya jago berceloteh, Taslim pun terus berpentas dari kampung ke kampung, dari kota ke kota di Riau. Laku keras.

Celoteh tukang koba tentulah tidak sekadar celotehan tanpa makna dan tanpa pakem. Koba memang dapat diartikan secara sederhana sebagai tuturan atau cerita. Taslim menyebutnya celotehan, kata yang pas dan terasa "berbeda" karena jarang dipakai. Akan tetapi, koba sejatinya adalah cerita yang disampaikan dengan gaya dinyanyikan oleh tukang koba, laki-laki atau perempuan.

Dinas Kebudayaan Provinsi Riau dalam akun Instagram resminya menulis, koba berkembang di negeri-negeri di sepanjang pesisir dan pedalaman Sungai Rokan (@disbud. provriau, 31 Januari 2024). Wilayah itu meliputi Kabupaten Rokan Hilir dan Kabupaten Rokan Hulu yang

memakai bahasa Melayu logat Rokan. Beberapa sumber menyebut, koba juga populer di Mandau, Kabupaten Bengkalis, yang memakai bahasa Melayu logat Sakai. Tradisi lisan ini biasanya ditampilkan pada malam hari setelah salat isya dan kadang-kadang sampai pagi.

Cerita-cerita yang disajikan oleh tukang koba umumnya adalah cerita kepahlawanan lokal. Kadang-kadang ditambah dengan dongeng berbumbu mitos tentang jagat di bumi dan kayangan. Koba-koba yang masyhur di antaranya Koba Panglimo Awang, Koba Sicuriang, Koba Hitam Manih, Koba Gadih Mudo Cik Nginam, Koba Panglimo Dalong, dan Koba Dang Tuanku. Koba telah ditetapkan menjadi warisan budaya takbenda Indonesia pada tahun 2015.

Berkoba, Berpantun

Taslim meraih bebano di atas kursi di sampingnya. Ia menabuhnya, pelan, lalu makin keras. Ia mulai berdendang. Kata siapa usia senja memangkas habis semua keindahan dan kekuatan suara? Taslim masih mampu melengking dengan cengkok khas lagu-lagu Melayu, meski napas tidak lagi sepanjang dulu.

Taslim sang pemberi imaji -
Foto: Fandhy Asfi

Ratap si bungsu berbilang malam.....

Malam semalaman ia menjunjung papan kepala papan

Papan dihinggapi kumbang janti

Abang ibarat kain kafan

Kain kafan lapuk kapan akan aku ganti

Taslim terus berpantun, berlagu, sambil memukul rebana. Seniman Riau, Salman Aziz, menyorongkan mikrofon ke arah rebana sedangkan budayawan Riau, Syaiful Anwar, mendekatkan mikrofon ke mulut Taslim. Saya membayangkan Taslim dulu berdendang dan menabuh rebana berjam-jam dan bahkan semalam suntuk. Dulu, ketika listrik masih terbatas dan warga dunia belum mengenal internet, kehadiran seniman di tengah-tengah masyarakat bagaikan takjil menjelang berbuka puasa. Dinanti, diburu.



"Saya ini hanya jebolan SR, sekolah sampai kelas 3 saja. Lahir di Tanjung Belit, tapi kemudian pindah ke Rokan Hulu atau Rokulu saat masih kecil. Di situlah, di Rokulu, saya mengenal pantun yang sangat berharga. Pantun nasihat itu sangat berharga, misalnya ada Pantun Onduo (pantun yang didendangkan ibu saat menidurkan anak) yang jumlahnya 10 buah pantun. Ada banyak sekali jenis pantun," tutur Taslim.

Bagi Taslim, mempelajari pantun dan mempraktikkannya dalam kehidupan sehari-hari maupun saat pentas, itu sama halnya dengan menasihati diri sendiri. Pantun mampu menjaga akal budi. "Sepanjang-panjangnya pentas koba sudah saya lakukan. Delapan malam mukoba (berkoba) di Rokan Hulu sudah ditamatkan. Memakai pantun, pepatah petitih, ungkapan Melayu. Tulislah di kertas sebagai simpanan. Pantun itu masuk ke setiap pekerjaan, pergaulan, untuk segalanya," ucapnya. Ia berbicara dengan runtut, membuka memori masa mudanya.

Mengapa orang Melayu berpantun? Afrizal Alang, Ketua Asosiasi Tradisi Lisan Riau, menyebutnya sebagai tradisi Melayu. Orang Melayu dikenali sebagai orang yang tutur bahasanya baik, lembut, dan enggan menyampaikan kata-kata secara verbal. Orang Melayu suka berkias. Sejak peradaban Melayu ada, sejak itulah pantun hadir. Awal mulanya disampaikan dalam peristiwa adat dan digunakan sebagai mantra. "Tidak berlebihan jika pantun disebut sebagai alat komunikasi bangsa Melayu yang paling purba. Di Jawa juga ada, kan, parikan. Di Tapanuli namanya umpasa," kata Datuk Alang.

Syair Antaukota, Pantun Rayuan

Asap kretek mengepul tipis dari mulut Taslim, lantas membubung dan menghilang. Usai menyantap pindang kepala ikan patin, kretek serasa menjadi pelengkap yang sempurna. Tidak perlu berbatang-batang, cukup sebatang untuk

menemani lamunan. Ia tahu diri, menyingkir dari keramaian untuk menuntaskan "ritual". Saya pun enggan mengganggu kenikmatan itu.

Selama hidup di Rokan Hulu, Taslim tidak hanya belajar dan berpentas koba, tapi juga mendalami sastra lisan lain yang basisnya adalah pantun, semisal syair antaukopa. Dinamai antaukopa karena sastra lisan itu awalnya berkembang di daerah Antaukopa (sekarang Rantaukopar) yang berada di tepi Sungai Rokan, sebuah tempat yang sering dilewati para pedagang karet di hulu yang hendak ke hilir dan sebaliknya. Pada waktu itu, pada sekitar tahun 30-an, orang-orang di hulu yang hendak menjual getah karet ke hilir selalu melewatinya.

Sita Rohana, pamong budaya di Balai Pelestarian Kebudayaan Wilayah IV Riau--Kepri,



Taslim berpantun sambil menabuh gendang, didampingi Syaiful Anwar (budayawan Riau) dan Salman Aziz (seniman Riau) - Foto: Claudio Cantona

menuturkan, dulu setiap kali orang dari hulu lewat, perempuan-perempuan yang tinggal di Antaukopa berdiri di rumah-rumah mereka yang terletak di tepian sungai. Mereka menyanyikan pantun-pantun rayuan yang dibalas oleh para lelaki yang melewati sungai dengan sampan. Dulu ada pula cerita Tuk Penyarang dan Puteri Hijau yang asyik-masyuk di sampan. "Syair antaukopa memang banyak disukai, dan masih sering menjadi bahan tegur sapa atau hiburan sampai sekarang," ujar Sita.

Dalam konteks penyebaran budaya, syair antaukopa juga ditampilkan di panggung kesenian. Karena itulah Taslim hadir, menembangkan syair antaukopa dengan irama rende, kali ini tanpa rebana seperti ketika ia melantunkan koba. Bahasa Melayu kuno diucapkan dengan biasa pun sulit dimengerti, apalagi dilagukan dengan tempo cepat. Orang Melayu

masa kini pun tidak sepenuhnya paham. Untunglah Taslim memakai bahasa Melayu campur-campur, sebagian bisa saya tangkap maknanya.

Taslim melirik kertas kecil yang ia pegang sebelum unjuk suara. Ia perlu juga menuliskan poin-poin pantun yang akan dilafalkan, meski kelanjutannya sudah ia hafal. "Ilie... borakik bokajang kain, ilie... borakik kosumua ampai-ampai, ilie... borakik batang pisang".

Ilie borakik namunyo logu (Hilir berakit nama lagunya)

Tompuh sungai ko rantau kopa (Menembuh sungai ke Rantaukopa)

Abang sakik dihamok rindu (Abang sakit diterpa rindu)

Minto tiuk sobonta botomu (Minta bertemu sebentar)

Ilie borakik bokajang kain (Hilir berakit berkajang kain)

Ilie ... borakik kosumbo ampai (Hilir berakit Kesumbo Ampai)

Kesumbo Ampai adalah nama desa yang dikenal sebagai pemukiman Suku Melayu Tua dan Suku Sakai.

Taslim pernah memperoleh penghargaan sebagai maestro koba dari Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan melalui Anugerah Kebudayaan Indonesia pada tahun 2014. Lebih dari 10 tahun berlalu, dan ia tidak pernah berhenti berkesenian. "Sampai mati pun saya ini tukang celoteh," katanya. Mari kita jaga Taslim. Menjaga Taslim, menjaga koba. **(Susi Ivvaty, Redaktur Pelaksana Kultur)**

Ekspresi Taslim saat pentas
- Foto: Fandhy Asfi



E/ Calm in demeanor, sparing with words. Yet his face turns expressive when he performs on stage. A long life in art has clearly taught him many things. He carries himself with ease, wields control over his emotions, and tends his inner life with care. He is Datuk Taslim bin Faham, a koba maestro from Rokan Hulu Regency: "The land of a Thousand Principles" in Riau Province. By day, he plays the *babano* (frame drum) while singing. In the afternoon he rehearses for performances. At night, he composes pantun. That day, from morning to night, I witnessed how he remained full of life, even at nearly 75 years old.

Taking Care of Taslim, The Maestro of Celoteh

The Chatterbox -
Foto: Claudio Cantona

"Since 1971, I've been called a *pengkoba*, or a koba performer. It means someone who chatters," Taslim said during the National Pantun Day celebration on December 17, 2025, in Pekanbaru, Riau. 1971. That means the man born in Tanjung Belit, Kampar Regency, Riau, on April 17, 1951, was just 20 years old at the time and already skilled at delivering verses in classical Malay, earning public recognition as a koba artist. That kind of acknowledgment in oral literature doesn't come easily. It requires both ability and consistency. Taslim did not just excel at "chattering." He kept performing, moving from village to village, town to town across Riau. His performances were greatly anticipated.

A koba performer's "chatter" is not meaningless or without structure. Koba can be simply defined as

storytelling. Taslim calls it *celotehan*, a fitting word that feels distinct because it's rarely used. In essence, koba is a story delivered in a sung style by a koba performer, male or female.

In its official Instagram account, the Riau Provincial Office of Culture notes that koba developed in regions along the coasts and inland areas of the Rokan River (@disbud.provriau, January 31, 2024). These areas include Rokan Hilir and Rokan Hulu Regencies, where Malay is spoken in the Rokan dialect. Some sources say koba is also popular in Mandau, Bengkalis Regency, where the Sakai dialect of Malay is used. This oral tradition is typically performed at night after the *isha* prayer and sometimes continues until dawn.

The stories performed by koba artists are generally local heroic

tales, sometimes enriched with mythical elements about the earthly and celestial realms. Well-known koba stories include *Koba Panglimo Awang*, *Koba Sicuriang*, *Koba Hitam Manih*, *Koba Gadih Mudo Cik Nginam*, *Koba Panglimo Dalong*, and *Koba Dang Tuanku*. Koba was officially recognized as an Intangible Cultural Heritage of Indonesia in 2015.

To Speak Koba is To Speak the Poetry of Pantun

Taslim picked up the *bebano* resting on the chair beside him. He struck it gently, then louder. He began to sing. Who says old age strips away the beauty and strength of the voice? Taslim can still reach soaring notes with the distinctive ornamentation of Malay songs, even if his breath isn't as long as it once was.



With the babano (frame drum)
- Foto: Claudio Cantona

Ratap si bungsu berbilang malam.....

The youngest laments through countless nights...

Malam semalaman ia menjunjung papan kepala papan

All night long she bears a wooden plank

Papan dihinggapi kumbang janti

On the plank, a janti beetle visited

Abang ibarat kain kafan

My beloved is like a burial shroud

Kain kafan lapuk kapan akan aku ganti

Worn and thin, when will I replace it

Taslim continued reciting pantun and singing while beating the drum. Riau artist Salman Aziz angled a microphone toward the *rebana* tambourine, while cultural figure Syaiful Anwar held another close to Taslim's mouth. I imagined him in earlier years, singing and drumming for hours, even through the night. Back when electricity was scarce and the internet did not exist, the presence of an artist among the people was like *takjil* at sunset during Ramadan. Anticipated. Sought after.

"I only went to elementary school, up to third grade. I was born in Tanjung Belit, then moved to Rokan Hulu as a child. That's where I came to know pantun, something that means a lot to me. Advisory pantun is especially valuable. There's Pantun Onduo poetry, for example, sung by mothers to lull their children to sleep, consisting of 10 poems. There are so many types," Taslim said.

For him, learning and practicing pantun in daily life and on stage is the same as advising oneself. Pantun keeps the mind and character in check. "I've done the longest koba performances. Eight nights of

continuous koba performances (*mukoba*) in Rokan Hulu, completed. Using pantun, proverbs, Malay expressions. Write them down as a record. Pantun belongs in every kind of work, in social life, in everything," he said, speaking in an orderly flow, opening up memories of his youth.

Why do Malays compose pantun? Afrizal Alang, chairman of the Riau Oral Tradition Association, calls it a defining Malay tradition. Malays are known for their refined, gentle speech, and for avoiding blunt expression. They prefer metaphors. Pantun has existed as long as Malay civilization itself. In its earliest form, it was delivered during customary ceremonies and used as incantations. "To call pantun the oldest communication tool of the Malay people isn't an exaggeration. In Java, for instance, we have *parikan*. In Tapanuli, we have *umpasa*," Datuk Alang said.

Verses of Antaukota, Poetry of Charm

A thin stream of clove cigarette smoke drifted from Taslim's mouth, rising and dissolving into the air. After eating *pindang* made from catfish head, a kretek cigarette felt like the perfect complement. Not many, just one to accompany a moment of reflection. He knew to step away from the crowd to complete this small "ritual". My conscience told me to not interrupt his indulgence.

During his life in Rokan Hulu, Taslim did not only learn and perform koba. He also studied other forms of oral literature rooted in pantun, such as *syair antaukopa*, which is called so because it first developed in the Antaukopa area (now Rantaukopar, located along the Rokan River, a place frequently passed by rubber traders traveling downstream and upstream). In the 1930s, people from upstream areas transporting rubber for sale would always pass through this route.

Sita Rohana, a cultural officer at the Cultural Preservation Center Region IV Riau–Kepri, explained that in the past, whenever travelers passed from upstream, women living in Antaukopa would stand by their riverside homes. They sang pantun of charms, answered by men passing by in small boats. There are also stories of Tuk Penyarang and Puteri Hijau, lovers who shared moments together on a boat. “Antaukopa

verses have always been popular and are still often used today as a form of greetings or entertainment,” Sita said.

In the context of cultural dissemination, *antaukopa* verses are often sung on art stages. That is why Taslim appeared, delivering *antaukopa* verses in the *rende* rhythm. This time, without the drum he used for koba. Classical Malay,

even when spoken, can be difficult to understand, let alone when sung at a fast tempo. Even modern Malay audiences do not fully grasp it. Fortunately, Taslim blended the language, and I could catch some parts.

Taslim glanced at a small piece of paper before performing. He still writes down key points of the pantun he will recite, even though he already knows the rest by heart.

“Ilie...borakik bokajang kain,

*ilie... borakik kosumua ampai-ampai, ilie...
borakik batang pisang”.*

Ilie borakik namunyo logu

Tompuh sungai ko rantau kopa

Abang sakik dihamok rindu

Minto tiuk sobonta botomu

Ilie borakik bokajang kain

Ilie ... borakik kosumbo ampai

Downstream, rafting covered with cloth.

Downstream, rafting with the jellyfish.

Downstream, the banana trunk rafts.

“Rafting Downstream” is the song

Crossing the river to Rantaukopa

I’m struck with the disease of longing

Can we meet again, even for a while?

Rafting downstream, covered with cloth

*Rafting downstream, to Kesumbo Ampai**

**) Kesumbo Ampai is the name of a village known
as a settlement of the peoples of Old Malay and
Sakai*

Taslim received recognition as a koba maestro from the Ministry of Education and Culture through the Indonesian Cultural Awards in 2014. More than a decade has passed, and he has never stopped creating. “Even until I die, I will remain a storyteller,” he said. Let us take care of Taslim.

Take care of him, preserve koba.

**(Susi Ivvaty, Managing Editor of
Kultur)**

One of the last backbone of the
pengkoba - Photo: Fandhy Asfi





Masjid Shiratal Mustaqiem
- Foto: BP. Kebudayaan
Kalimantan Timur

TIDAK UNTUK DIJUAL
NOT FOR SALE

Maestro Mak Yong, Mak Normah (81), has been preserving the traditional Malay theater Mak Yong since the age of 10. Ministry of Culture of the Republic of Indonesia this year officially registered Mak Yong as an intangible cultural heritage of humanity with UNESCO - Photo Documentation Kemenbud



MINISTRY OF CULTURE
REPUBLIC OF INDONESIA

Directorate of Cultural Promotion

Directorate General of Cultural
Diplomacy, Promotion, and Cooperation

Instagram: @diplomasi_budaya
Email: majalahkultur@kemenbud.go.id

Building E 11th floor Jl. Jenderal Sudirman Kav 4-5
Senayan, Jakarta 10270

