Cemeti
Institute for Art and Society

mondriaan fund

Pameran Residensi 2025

20-24 Mei 2025

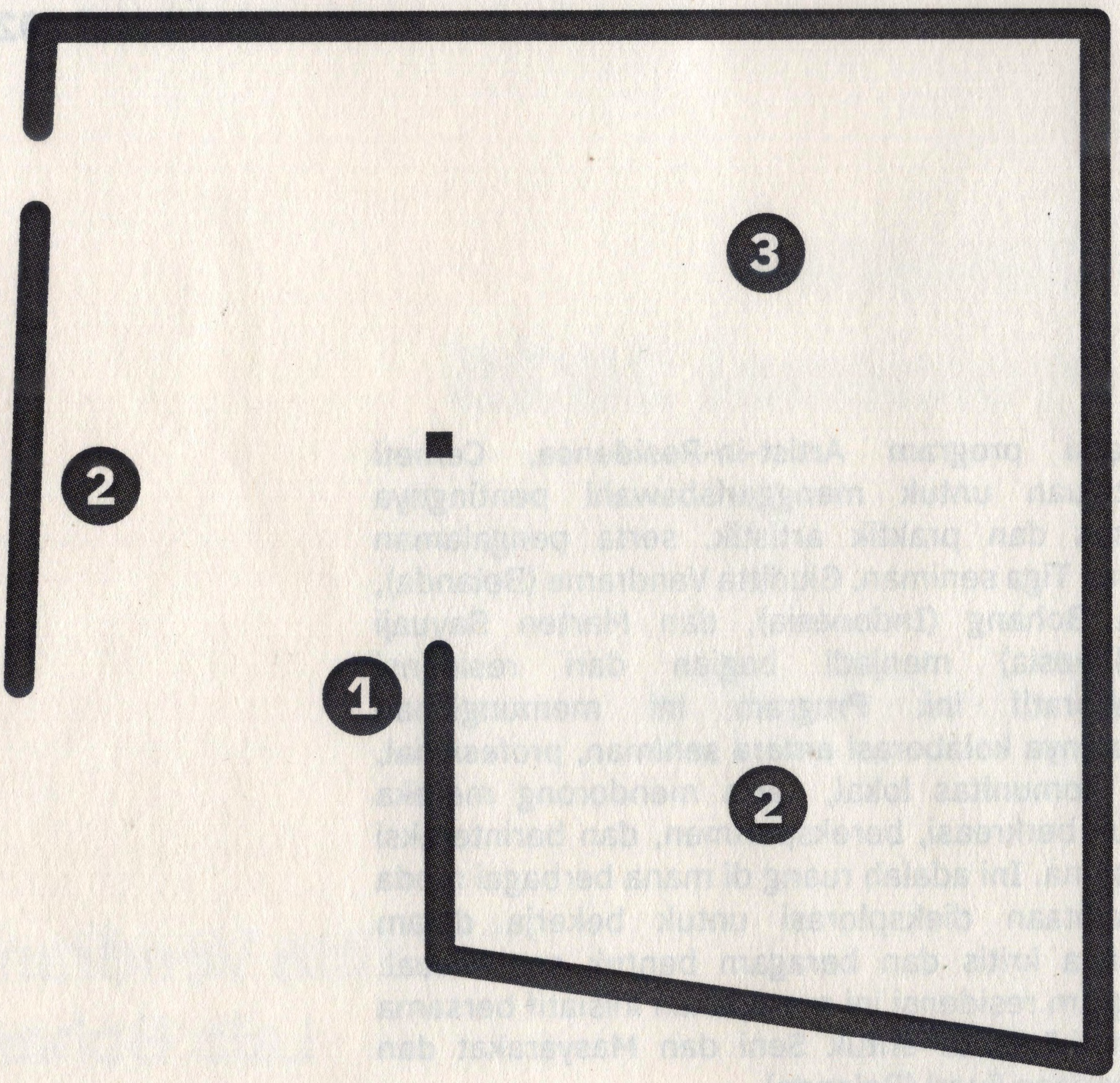
Giuditta Vendrame
Lala Bohang
Marten Bayuaji

Penulis:
Alwan Brilian
Jan Mrázek
Yennu Ariendra

Periode Residensi
Maret - Mei 2025

Pameran Residensi
20-24 Mei 2025

Melalui program Artist-in-Residence, Cemeti bertujuan untuk menggarisbawahi pentingnya proses dan praktik artistik, serta pengalaman sosial. Tiga seniman, Giuditta Vendrame (Belanda), Lala Bohang (Indonesia), dan Marten Bayuaji (Indonesia) menjadi bagian dari residensi kolaboratif ini. Program ini memungkinan terjadinya kolaborasi antara seniman, profesional, dan komunitas lokal, serta mendorong mereka untuk berkreasi, bereksperimen, dan berinteraksi bersama. Ini adalah ruang di mana berbagai moda penciptaan dieksplorasi untuk bekerja dalam wacana kritis dan beragam bentuk seni visual. Program residensi ini merupakan inisiatif bersama Cemeti-Institut untuk Seni dan Masyarakat dan Mondriaan Fund (Belanda).



Marten Bayuaji

1 Without The Truth Of The Eyes

Lala Bohang

2 WANNA GO HOME
BUT HAVE NOWHERE TO GO

Giuditta Vendrame

3 Between Stars and Earthquakes
Perekaman dan Spasialisasi Suara:
Gatot Danar Sulistiyanto
Juru Mikrofon:
Bayu Ari Wibowo
Perkusi:
Gejog Lesung Maju Lancar
Produksi Objek Batu Lava Merapi:
Sanggar Linang Sayang
Dengan dukungan awal dari
CBK Rotterdam

teks untuk
Giuditta Vendrame

“Gema Lesung: Dari Lautan ke Lereng Gunung”

oleh **Yennu Ariendra**

MIGRASI

Pulau Jawa mengalami pergeseran demografis yang signifikan dari wilayah pesisir (pantai utara) menuju pedalaman selatan pulau selama masa kolonial Belanda (abad ke-17–20). Belanda ingin menguasai wilayah pesisir seperti Batavia (Jakarta) dan Semarang. Pantai utara telah lama menjadi pusat komersial dan politik Jawa, dengan pelabuhan-pelabuhan besar yang sejak lama berdagang dengan berbagai negara. Sistem Tanam Paksa Belanda (*cultuurstelsel*, 1830–1870) memaksa petani Jawa mengalokasikan sebagian besar lahannya untuk tanaman ekspor seperti kopi dan nila, sehingga menyisakan sedikit lahan untuk pertanian subsisten. Banyak petani yang terbebani oleh hutang dan paksaan melarikan diri ke pedalaman untuk menghindari kontrol Belanda.

Kerusakan lingkungan membuat pertanian di pesisir semakin sulit. Bertahun-tahun budidaya tebu secara intensif menguras kesuburan tanah, sementara penggundulan hutan meningkatkan risiko banjir. Sebaliknya, wilayah selatan Jawa—terutama seperti Yogyakarta dan dataran Kedu—memiliki tanah vulkanik yang subur dan air melimpah dari sungai seperti Progo, menawarkan prospek pertanian yang lebih baik. Banyak migran mengikuti jaringan kekerabatan atau keagamaan. Para guru agama Islam (*kyai*) dan pemimpin tani sering memimpin perpindahan ini,

membimbing kelompok-kelompok melalui medan sulit seperti pegunungan Menoreh untuk mencapai daerah seperti Gunungkidul dan Bantul. Sebagian diserap dalam desa yang sudah ada, sementara yang lain membuka lahan baru, mengubah hutan menjadi sawah.

"Belanda telah mengubah tanah kami menjadi perkebunan dan rakyat kami menjadi budak. Mereka yang melarikan diri ke hutan bukanlah pengecut, melainkan benih perlawanan."

Belanda memanfaatkan migrasi ini untuk memperluas produksi tanaman ekspor. Perkebunan kopi dan tembakau menyebar ke selatan, semakin mengintegrasikan wilayah ini ke dalam ekonomi kolonial. Namun, ketahanan para migran juga memupuk perlawanan—banyak dari mereka kemudian bergabung dalam pemberontakan anti-Belanda, termasuk Perang Diponegoro (1825–1830) dan gerakan nasionalis awal.

Perang Diponegoro adalah pemberontakan anti-kolonial terbesar di Jawa. Tiga aspek utama—pengusiran penduduk (dari tanahnya), jaringan perlawanan, dan ketidakpuasan agraria—memicu konflik ini dan membentuk dampaknya. Meskipun Diponegoro ditangkap pada tahun 1830, pergerakan penduduk sebelum dan sesudah perang memiliki dampak jangka panjang. Jawa bagian selatan menjadi pusat perlawanan, dengan pemberontakan-pemberontakan selanjutnya (misalnya, Gerakan Samin) yang menggemakan semangat Diponegoro. Para pengikutnya melestarikan ajarannya melalui kronik lisan (*babad*) dan pertunjukan wayang kulit yang 'terkodekan', memastikan memori pemberontakan bertahan melewati masa kolonial.

Gagasan perlawanan telah tertanam dalam darah orang Jawa. Tarian kerasukan Jathilan, misalnya, merekonstruksi pasukan kavaleri Diponegoro. Dalam keadaan kerasukan, para penari menyalurkan roh-roh pejuang, memakan pecahan beling, atau berjalan di atas bara api—menggambarkan keberanian para pemberontak. Kubro Siswo, Dolalak, dan Angguk menciptakan tarian kerasukan yang mengejek perwira Belanda, menggambarkan mereka dengan koreografi lucu layaknya tentara mabuk. Kisah-kisah baru diciptakan dalam wayang kulit, seperti *Babad Gunungkidul*, di mana tokoh punakawan Semar—yang biasanya jenaka—menjadi resi gunung yang membimbing warga tersesat. Adegan-adegan mengejek pejabat Belanda melalui karakter terselubung, seperti raksasa Buto Ijo, yang keserakahannya mencerminkan eksploitasi kolonial. Irama *gejog lesung* kadang menyampaikan pesan rahasia. Pola *dhang-dhang* yang diulang bisa menjadi peringatan patroli Belanda. Lagu-lagu dalam *gejog lesung* membagikan trauma akibat penindasan, dengan lirik yang mengandung bahasa terselubung tentang semangat perlawanan.

Seperti kata pepatah Jawa: "*Ngigel kanggo ngugemi, nembang kanggo eling*" ("Kami menari untuk bertahan, kami bernyanyi untuk mengingat"). Musik dan tari di pegunungan selatan tidak pernah sekadar seni—mereka adalah *jiwa dari perjuangan bertahan hidup*.

GAUNG LESUNG

Kisah *gejog lesung*—tradisi musik tumbuk padi khas Jawa menggunakan lesung kayu dan alu—adalah perjalanan sonik melintasi abad-abad kehidupan agraris, perubahan sosial, dan ketahanan budaya. Lebih dari sekadar irama kerja, *gejog lesung* berkembang menjadi bentuk perlawanan, memori kolektif, dan ketahanan artistik, terutama selama masa migrasi masyarakat Jawa ke pegunungan selatan. Tumbukan menciptakan irama-improvisasi yang membantu menyelaraskan kerja dan meringankan lelah.

Pada masa Hindu-Buddha, *gejog lesung* digunakan saat terjadi gerhana (matahari atau bulan). Dalam mitologi Jawa, gerhana terjadi ketika Batara Kala (anak Batari Durga, raksasa, Dewa Waktu) mencoba menelan matahari atau bulan. Suara keras dari *gejog lesung*, disertai bunyi-bunyian lain (gendang, *kenthongan*, atau peralatan dapur), diyakini mampu menakut-nakuti sang raksasa agar melepaskan benda langit tersebut. Tradisi ini juga dipercaya melindungi desa dari malapetaka yang diyakini menyertai gerhana, seperti gagal panen, penyakit, atau bencana alam. Ritual ini masih dipraktikkan di daerah seperti Wonogiri, Banyuwangi, dan Magetan, serta dikombinasikan dengan doa Islam (Salat Khusuf untuk gerhana bulan).

Sebelum masa migrasi kolonial, *gejog lesung* berpusat pada nyanyian para nelayan yang menyelaraskan tarikan jaring dan lagu-lagu *gendhing dolanan* saat memperbaiki perahu. Poliritmik menyerupai gelombang—pola irama *dung-dhak* yang saling mengunci—mencerminkan pola pasang surut, sebagai ingatan bawah sadar atas kehidupan pesisir. Ia juga digunakan sebagai penanda badai atau topan. *Gejog Lesung* sering muncul dalam ritual labuhan—ritual persembahan kepada dewi laut, Dewi Lanjar, penguasa laut utara. Irama ritmis dipercaya menjadi jembatan antara dunia manusia dan dunia roh.

Setelah migrasi, gaya kerja komunal/ritmis ini (perempuan bekerja bersama) berpindah dari menjala ikan ke menumbuk padi—dari sinyal badai ke doa kekeringan, seperti memohon hujan di daerah rawan kering. *Gejog lesung* muncul sebagai irama baru penanda waktu agrikultur. Pola tumbukan mencerminkan siklus tanam dan panen.

Migrasi ini berperan penting dalam mengubah kepercayaan dari mitologi maritim menjadi mitologi agraris. Legenda Dewi Sri (atau Nyai Pohaci Sanghyang Sri) adalah salah satu mitos paling abadi dalam budaya Jawa dan Sunda, sangat terkait dengan pertanian, kesuburan, dan kemakmuran. Dalam Jawa pra-Islam, para dewa ingin menciptakan sumber pangan bagi umat manusia. Batara Guru (setara dengan Dewa Siwa) mengirimkan seorang anak suci (Dewi Sri) dari langit, tetapi ia mati muda karena dibunuh kecemburuan dewi lainnya (Batari Durga). Dari jasadnya tumbuh tanaman padi pertama: matanya menjadi pohon kelapa, darahnya menjadi beras merah, dagingnya menjadi beras putih, dan rambutnya menjadi rumput serta tanaman bernilai lainnya.

Gejog lesung secara historis terhubung dengan festival panen padi dan pemujaan kepada Dewi Sri. Para perempuan bernyanyi saat menumbuk padi untuk menghormati sang dewi, menciptakan pola ritmis yang diyakini mendatangkan berkah. Suara tumbukan juga dipercaya mengusir roh jahat dan hama dari sawah.

Versi pegunungan/pedalaman gejog *lesung* masa kini mengungkapkan lapisan makna yang lebih dalam—di mana musik menjadi jembatan antara petani, roh, dan gunung berapi. Baik dimainkan untuk hujan, perlindungan, atau panen, dentuman iramanya menggema di lanskap sakral Jawa. Meski fungsi *gejog lesung* telah bergeser (dari masa sebelum migrasi hingga kini), ia tetap menjadi musik kerja komunal yang memperkuat ikatan sosial, yang sangat penting dalam menghadapi penindasan dan ancaman.

teks untuk
Lala Bohang

Laut Buatan

oleh **Jan Mrázek**

Saya buaya yang sangat tua.

Saya pernah membaca (saya adalah seorang pembaca yang rakus) bahwa di Jawa dan Bali, pada pertengahan abad ke-20, buaya dibasmi oleh manusia. Namun baru-baru ini, manusia menulis, "mereka" (maksudnya kami, buaya) kembali muncul. Buaya-buaya tiba-tiba muncul di pantai Sanur yang ramai, di antara para turis yang sedang bermain-main; buaya-buaya lainnya muncul dari sungai-sungai yang dipenuhi sampah di perkampungan di Jakarta dan Surabaya.

Orang Jawa memanggil saya *baya*. Kata ini memiliki arti yang sama yaitu "buaya" dan "bahaya".

bahaya= buaya

Saya bertemu Lala Bohang di Jawa. Namun, ia sering berbicara tentang daerah asalnya, Sulawesi, dan - tentu saja ini adalah topik yang menarik bagi saya - tentang keunggulan buaya di sana; tentang kedekatan buaya dengan manusia; tentang bagaimana orang-orang di (sebagian) Sulawesi menyadari bahwa ketika seorang manusia lahir, seekor buaya juga akan lahir di waktu yang sama. Hampir seperti kembar. Ketika ia datang ke Jogja, ia mulai mencari padanan kata dalam bahasa Jawa yang menggambarkan hubungan

antara kita dan manusia - dan ia tidak menemukannya. Dia terkesan dengan narasi Jawa, tetapi bagi perempuan dengan buaya di pikirannya, kami tidak ada - atau mungkin tenggelam jauh di bawah permukaan lautan cerita Jawa? Apakah buaya di dalam dirinya yang membuatnya *tersungai-sungai* (dalam istilah Lala)

Ini bukan sebuah pameran. Sesuatu yang lain terjadi. Muncul-menghilangnya buaya, sungai, dan lautan. Muncul-menghilangnya bahaya.

Dan muncul-menghilangnya istana, benteng, dan bendungan. Dan ratu.

Kita melakukan perjalanan jauh melintasi lautan, membiarkan diri kita terbawa arus. Arus antara, misalnya, Sulawesi dan Jawa.

Kita hidup di air asin dan air tawar, di laut dan juga sungai, menyeberang di antara dua alam.

Sultan Agung adalah tokoh yang paling dimuliakan dalam imajinasi sejarah Jawa. Ia menjadi arketipe keagungan seorang sultan. Di antara tindakannya yang kurang dikenal adalah pembangunan bendungan di Sungai Opak. Dengan demikian ia menciptakan Segarayasa, "Laut Buatan." Laut—buatan? Sebuah bendungan—untuk meniru laut?

Segarayasa dibangun pada abad ke-17, pada saat para penguasa Jawa kehilangan kendali atas laut utara yang secara strategis dan ekonomis penting. G.J. Resink (dan kemudian Pramoedya Ananta Toer) berpendapat bahwa inilah alasan mengapa mereka mulai membayangkan laut sebagai dunia mistis penuh roh-roh, dengan penguasanya, Ratu Laut Selatan, sebagai permaisuri sultan. Apakah Laut Buatan itu merupakan bagian dari pelarian yang sama dari laut fisik—dengan arusnya, buayanya, dan bahayanya—menuju sesuatu yang mistis dan buatan?

Putra Sultan Agung, Sultan Amangkurat I, konon, takut pada pria dan bercinta dengan banyak wanita; dia adalah, bisa dikatakan dalam bahasa Indonesia, *buaya darat*. Di tengah-tengah Samudra Buatan yang diwarisi dari ayahnya yang lebih mulia, ia membangun sebuah istana yang dibentengi dengan kuat, agar aman dari pria dan bebas bermain dengan wanita. Surga buatan, Baudelaire mungkin menyebutnya. ("Di sebuah pulau," menurut beberapa sumber; atau mungkin sebagian dikelilingi oleh air, menurut sumber lainnya).

Sungguh ini adalah sebuah megaproyek: benteng batu bata besar di sekeliling istana yang panjangnya mencapai tiga kilometer. 300.000 para pekerja menggali dan membangun.

Tempat di mana bendungan dan istana berbenteng dibangun disebut Plered, dari kata *lered*, "mengalir, arus." Arus—istana?

Saat ini banyak pembangunan yang sedang berlangsung di Jogja, di bawah naungan sultan saat ini. Konon, salah satu bangsawan bermimpi dan Jogja sedang diubah citranya sesuai dengan mimpinya. Benteng-benteng masif kembali dibangun, sebagai bagian dari megaproyek untuk mengembalikan keraton ke kondisi "aslinya". Sebagai bagian dari "revitalisasi", demikian sebutannya, seluruh masyarakat tercerai-berai, menghilang seperti buaya. Alun-alun keraton bagian utara yang dulunya merupakan ruang publik yang ramai telah dipagari, direvitalisasi, diprivatisasi, dan rumputnya diganti dengan pasir putih dari Laut Selatan, alam mistis sang Ratu. Laut—Buatan?

Megaproyek *Sumbu Filosofi/Garis Imajiner* membentang dari kraton ke gunung di utara dan ke laut di selatan, yang menempatkan kraton sebagai pusat dari dunia yang penuh mistik. Bagian dari megaproyek ini adalah "pembersihan" Jalan Malioboro, yang ditata ulang, menurut sultan dan yang lainnya, agar mirip dengan Orchard Road di Singapura, surganya komersialisme. Filsafat–Orchard Road?

Sungai-sungai sebagian besar tidak terlihat, atau setidaknya berada di luar pusat, dalam banjir gambar dan narasi yang mempromosikan megaproyek ini. Dunia impian sang sultan diatur dalam garis lurus, sejajar dan bersudut siku-siku, jalan yang bersih dan alun-alun yang monumental, tembok dan pagar, sementara sungai-sungai meliuk-liuk, mengalir, berbau busuk, banjir atau mengering. Di sepanjang sungai-sungai itu, tersembunyi daerah kumuh, terendam seperti buaya tepat di belakang hotel, restoran, dan toko-toko yang berjejer di sepanjang Sumbu Filosofis. Sampah dan kotoran manusia dari kebersihan yang dipaksakan di Sumbu Filosofis mengalir ke dan melalui daerah kumuh, masuk ke dan di sepanjang sungai, menuju Laut Selatan, tidak paralel Garis Imajiner, yang secara berbeda, secara mistis, menghubungkan istana sultan dengan Laut, yang diperintah oleh roh Ratu, permaisuri mistis sultan. Dalam kegandaan itu (sungai—garis), dalam apa yang bukan paralelisme, dalam menyembunyikan dan menghilang, dalam membendung arus, dalam Laut–Buatan, di situlah letak *baya*: buaya=bahaya.

Apakah masyarakat biasa digusur, apakah komunitas mereka dihancurkan, ketika pada abad ke-17 Sultan Amangkurat membangun istana berbenteng dan penuh ketakutan di Plered, Keraton yang sekarang? Diam.

Namun, kami memiliki cerita, seperti yang satu ini, tentang seorang ratu—bukan, bukan Ratu Laut Selatan yang mistis, tapi Ratu Malang, "Ratu Sial". Alkisah Sultan Amangkurat yang menginginkan seorang sinden, istri seorang dalang. Dia menculiknya dan meracuni seluruh rombongan wiyaga

beserta sang dalang. Nasib sial! Sultan kemudian memenjarakan semua selirnya di penjara di bawah istana, mengubur mereka hidup-hidup dan membuat mereka kelaparan hingga mati, dengan kecurigaan bahwa mereka mungkin cemburu pada "cinta" barunya. Nasib sial!

Hati-hati: ada tulang belulang di bawah pondasi istana sultan.

Saat ini, istana tersebut sudah tidak ada, dan sebagai gantinya ada sekolah desa. Baru-baru ini, sembilan gadis (kata penjaga makam Ratu Sial) dirasuki oleh arwah selir yang dibunuh. Apa yang mereka coba sampaikan kepada orang-orang? Mungkin bahwa sejarah kekejaman sultan harus diceritakan di sekolah-sekolah, seperti sejarah Sultan Amangkurat, dan bukan hanya kisah-kisah para Sultan Agung?

Ratu Sial itu bunuh diri. Sultan, dengan rasa cinta dan estetika yang kuat, ingin menguburkannya di puncak bukit, tetapi ketika kuburannya digali, arus air muncul, mencegah penguburan, mengganggu rancangan sultan. Sultan harus menguburkannya di bawah, di samping sang dalang.

Saat ini, Kraton Plered, istananya, dan Laut Buatan, semuanya sudah tidak ada. Batu bata dari benteng telah digunakan kembali oleh penduduk desa untuk membangun rumah mereka sendiri—keraton telah diubah menjadi rumah-rumah desa; direvitalisasi. Seolah-olah bendungan jebol dan istana meluap ke desa-desa. Arus batu bata. Belanda menggunakan batu bata untuk membangun pabrik gula, sebuah bangunan megah berwarna putih, dengan huruf-huruf balok yang besar: Kedaton-Plered, "Istana Arus." Bangunan itu, mimpi itu, juga telah tiada; kami hanya memiliki foto-foto. Dan batu bata.

Saat ini, hanya gundukan kecil tanah yang ditumbuhi pepohonan yang tersembunyi di antara pepohonan di dekat Sungai Opak yang tersisa dari bendungan besar tersebut. Sungai mengalir bebas di dekatnya, dari Jogja ke laut.

Dengarkan buaya itu, dengarkan bahaya: gundukan tanah yang ditumbuhi tanaman dan sungai yang bebas itu adalah masa depan yang pasti bagi semua istana dan samudra buatan. Bersama dengan kerangka-kerangka yang tersembunyi di fondasi sekolah.

Apa lagi yang tersisa di Plered, "Arus"? Makam para seniman yang dibunuh, dalang dengan rombongannya. Ditutup kain batik, dengan bunga-bunga yang bertaburan di atasnya. Dan sebuah kolam di puncak bukit.

Tempat ini merupakan tempat ziarah bagi para seniman.

Waspadalah terhadap seniman yang memiliki pikiran tentang buaya.

Dan berhati-hatilah dengan buaya yang sudah sangat tua. Anda mungkin berpikir bahwa mereka semua telah dibunuh, bahwa Anda dilindungi oleh bendungan dan dinding di Lautan Buatan Anda, dari bahaya, dari buaya, dari arus lautan.

Tapi buaya yang sangat tua terus kembali.
Buaya, bahaya—sebagai *happy end*? Bagi saya, ya.

teks untuk
Marten Bayuaji

“Kalau Tidak Bisa Bikin Tafsir Kritis, Ya Tidak Usah Jadi Antropolog!”

Begitulah celetukan Pujo Semedi kepada saya.

***

Awalnya saya tergugah saat Marten menerangkan pendekatan mertamu (bertamu) sebagai metode artistiknya. Ia mengunjungi 14 titik di keempat sisi lereng Gunung Merapi secara berkala untuk memahami laku hidup masyarakat sekitar. Metode ini berusaha melepas kecenderungan kerangka penelitian yang kaku, serta mengedepankan kesabaran, rasa, dan hubungan relasional yang mencerminkan pola kehidupan mereka. Ketimbang mengejar data yang mendalam, pendekatan ini menekankan momentum dari setiap interaksi yang terjadi secara spontan, serta memaknai proses interaksi dan transfer pengetahuan secara bertahap. Cara kerja ini sekilas terasa menjembatani dilema penelitian lapangan untuk menemukan model pengambilan data tanpa ada kecenderungan ekstraktivisme pengetahuan.

Pendekatan Marten mengingatkan saya tentang bagaimana etnografi konvensional mengharuskan seorang peneliti untuk hidup dan tinggal bersama masyarakat di tempat yang jauh dalam kurun waktu lama. Metode mertamu menawarkan proses penelitian lapangan yang fleksibel dan berkala dengan mempertimbangkan kehidupan personal, seperti beban kerja perawatan dan finansial, atau bahkan anggapan dan stereotip terhadap

identitas yang menyertainya.[1] Kondisi ini dijadikan sebagai landasan untuk menentukan model kerja seperti apa yang tepat untuk dilakukan. Model kerja ini juga tidak memisahkan secara tegas apa yang disebut "rumah" dan "lapangan" sehingga keduanya berperan penting dalam produksi pengetahuan. Dalam kondisi ini, metode tersebut terasa relevan untuk menawarkan alternatif yang lebih manusiawi meskipun belum mampu menjembatani kondisi sosio-kultural neoliberal yang mendesak berbagai tuntutan akademis untuk menyajikan analisis mendalam dalam waktu yang singkat.

Pandangan mengenai metode itu pun teruji saat saya mengamati bagaimana Marten berinteraksi dengan masyarakat. Marten menempatkan Desa Warih sebagai rumahnya sementara saya datang selaku tamu asing dengan perasaan canggung yang justru membuat saya ragu untuk terlibat dalam setiap percakapan. Selama di desa, saya mengamati bahwa proses pencarian data Marten terasa begitu pelan, serta menunjukkan adanya jarak antara dirinya dengan masyarakat meskipun ia memiliki hubungan interpersonal yang sangat mendalam. Gestur berjarak ini tergambar dari keraguannya untuk sekadar melempar pertanyaan tentang suatu gejala yang tampaknya wajar bila ditanyakan. Saya curiga bahwa dilema ini disebabkan oleh mekanisme kerja mertamu yang hanya cocok digunakan untuk memahami pola produksi pengetahuan yang berlangsung dengan cara empati dan perlahan. Seperti seorang warga yang mengatakan,

"Tembung sakecap isa dadi ilmu...Olehe nemu tembung kui ora seka kepinteran tapi seka pangerten"

(Perkataan sekilas pun bisa menjadi ilmu...Cara menemukannya bukan dengan kepandaian tetapi melalui rasa pengertian)

Melihat kondisi tersebut dan mengalami langsung bagaimana metode ini bekerja justru membuat saya terjebak pada perasaan dilematis antara

[1] *Rumusan etnografi tambal sulam (patchwork ethnography) berangkat dari keterbatasan aksesibilitas untuk melakukan etnografi yang selama ini diasumsikan dilakukan dalam rentang waktu yang panjang. Rumusan ini juga berusaha mempertimbangkan kehidupan peneliti (subjek) di tengah keterbatasan untuk menciptakan alternatif validasi atas kedalaman data etnografi di tengah kondisi yang cepat berubah.*

(Günel, G., and Chika W. 2024. Patchwork ethnography. American Ethnologist, 51: 131–39. https://doi.org/10.1111/amet.13243)

harapan dan perasaan kecewa. Saya berharap bahwa mertamu mampu menawarkan model penelitian lapangan yang cukup segar. Akan tetapi, di sisi lain, ia justru menunjukkan kekurangan mekanisme untuk mengakomodasi persoalan tuntutan kerja yang serba cepat seperti apa yang sedang saya rasakan.

Perasaan tersebut kemudian hilang setelah akhirnya saya menyadari satu hal. Barangkali metode mertamu Marten dirancang untuk mengumpulkan fragmen pengetahuan yang disampaikan secara singkat, tidak terduga, dan tidak bisa dikejar. Sebuah kerangka pemahaman yang belakangan muncul setelah saya akhirnya memiliki kesempatan untuk memandangi puncak Merapi yang tersingkap sejenak sebelum awan putih kembali menutupnya.

Momentum reflektif ini kemudian mengubah cara pandang saya untuk memakai kerangka penelitian lapangan yang barangkali lebih kontekstual. Perlahan saya mulai menelusuri gagasan Marten tentang *Tafsir Gunung* menggunakan metode kerjanya yang tidak memburu rasa penasaran. Situasi ini akhirnya memaksa saya untuk melepas tendensi akademis yang mengejar kedalaman, dan sebaliknya justru menuntut saya bersabar untuk menanti potongan kisah yang datang tiba-tiba. Melalui mekanisme inilah saya berusaha memahami eksistensi *buto* (raksasa) secara perlahan dan menyelami elemen utama dalam karyanya dengan bijaksana.

Mertamu untuk Memahami Sosok Buto

Secara umum, keberadaan buto dapat ditelusuri melalui cerita lisan yang menyebutkan bahwa mereka kerap menghuni tempat sepi dan gelap untuk menghindari keramaian. Tidak ada yang bisa memastikan apakah perpindahan ini disebabkan oleh terusiknya "habitat" mereka karena maraknya pembukaan lahan untuk tempat tinggal atau bisnis pertambangan. Saya teringat sebuah ungkapan *adoh ratu cedhak watu* untuk mendeskripsikan kondisi kelompok masyarakat yang terpinggirkan. Ungkapan ini tampaknya terdengar jauh lebih cocok untuk menerangkan bagaimana para buto ini *sumingkir* (menjauh) dari pusat kekuasaan formal.

Penggambaran buto di Desa Warih seringkali diasosiasikan sebagai sosok yang menyerupai manusia (*bajang*) dengan postur pendek, berkulit tebal tapi halus, dan bertaring panjang. Pernah sekali seseorang menjumpai perawakan itu di ladang. Katanya, pertemuan tersebut membuatnya berada di antara kenyataan dan khayalan, mengaburkan batasan antara manusia dengan yang bukan. Selain itu, mitos tentang buto berambut api yang menghuni jalan penghubung antar desa yang sepi juga melengkapi anggapan bahwa eksistensinya tidak pernah bisa dibuktikan dan hanya menyisakan kekhawatiran.

Tidak hanya disampaikan secara lisan, keberadaan sosok buto dalam seni pertunjukan bisa dicermati melalui tradisi jathilan khas daerah pegunungan (Merapi-Merbabu). Di desa, keberadaan buto konon hanya muncul dalam seni tradisi jathilan yang kemudian diadaptasi menjadi jenis tarian baru bernama grasak dengan mempertahankan elemen figuratif dan gerakan khas buto yang mengancam.

Tarian tersebut diciptakan oleh padepokan seni tertua di Desa Warih untuk memenuhi undangan pementasan di Jawa Tengah pada tahun 1992. Nama grasak (dalam bahasa jawa berarti kasar, keras, dan brutal) diambil setelah pertunjukan tersebut membuat para penonton yang berdesak-desakan terbius dan tanpa diduga membuka jalan untuk para penari saat arak-arakan. Menurut cerita, tersihirnya para penonton disebabkan oleh kedatangan para buto yang entah muncul dari mana. Sejak saat itulah istilah grasak dipakai sebagai nama tarian yang menunjukkan karakter buto dan gerakan yang mendominasi selaku atraksi utama.

Apabila meminjam kerangka berpikir Jeffrey Cohen[2], keberadaan figur buto dapat dibaca sebagai metafora yang diciptakan untuk mengekspresikan ketakutan dan ancaman yang tidak tersampaikan. Pandangan ini menjelaskan bagaimana sosok buto dalam tari Grasak yang diperagakan dengan pola gerak yang tampak tidak beraturan dan suara *gedruk* (hentakan kaki) yang menyertainya mencerminkan gejala sosial yang diambil dari ingatan atas suara gemuruh sebelum erupsi datang. Selain itu, dramaturgi yang terjadi saat penari dalam keadaan *ndadi* (kesurupan) dan mulai mendekat ke barisan penonton menggambarkan sebuah kondisi mengancam bagai gumpalan *wedhus gembel* yang sedang menyapu para penduduk dan membuat mereka lari ketakutan. Pengalaman ini menyadarkan saya tentang bagaimana mereka tidak bisa memprediksi dan mengendalikan kekuatan besar yang menyertai hidupnya.

[2] Meskipun dianggap terlalu eurosentris karena belum memberikan contoh dari daerah lain, misalnya Asia, Cohen (1996) telah merumuskan tujuh tesis dasar untuk memahami eksistensi monster dalam menganalisis gejala budaya, diantaranya The Monster's Body is a Cultural Body; The Monster Always Escapes; The Monster is the Harbinger of Category Crisis; The Monster Dwells at the Gates of Difference; The Monster Polices the Borders of the Possible; dan The Monster Stands at the Threshold of Becoming.

(Cohen, J.J. 1996. Monster Theory: Reading Culture. University of Minnesota Press)

Meski sering digambarkan menakutkan, pencitraan buto ke dalam bentuk topeng tidak selalu bertumpu pada definisi yang tepat dan akurat. Penggambaran entitas buto di desa kerap dilandasi oleh asumsi subjektif tentang *buto bajang* hingga imajinasi terhadap *bekasakan, dhemit, setan,* dan *sak bolone* yang umumnya mengisyaratkan sosok yang seram, mengancam, dan brutal. Tetapi, menariknya; ada sebuah cerita yang menerangkan bahwa terdapat sebuah topeng yang justru lebih mirip dengan pemiliknya daripada figur buto yang selama ini dipercaya. Kisah ini memunculkan pertanyaan apakah barangkali perasaan takut yang selama ini disematkan kepada sosok buto sebenarnya menunjukkan kekhawatiran terhadap diri sendiri? Atau bagaimana jika para buto itu sebetulnya adalah sosok nyata yang terperangkap dalam dogma pengetahuan sehingga ia dianggap sebagai khayalan?

Dengan demikian, eksistensi buto dalam konteks ini tidak hanya bisa dimaknai sebagai entitas imajiner tetapi juga mengandung proyeksi atas fenomena yang mencerminkan ketakutan, trauma, dan ketidakpastian masyarakat lereng barat terhadap ancaman yang tidak terduga. Sebuah ekspresi kultural yang digambarkan melalui potongan kisah-kisah warga dan seni pertunjukan untuk menguraikan kekuatan natural dan agensi yang tidak kasat mata.

Seperti halnya Merapi yang menampakkan wujudnya sebagian sebelum kembali tertutup awan, seri karya topeng yang dihadirkan Marten ini merupakan cara untuk merepresentasikan fragmen dari sistem pengetahuan terhadap hubungan eksistensi buto dengan masyarakat yang ada di lereng barat Merapi. Marten menyuguhkan dua topeng, di mana satu topeng yang dibuatnya sengaja ditinggal di desa sebagai cara untuk membawa tafsirnya ke dalam konteks di mana kisah tentang buto itu diciptakan dan diwariskan. Sementara sebaliknya, topeng yang saat ini dipamerkan menunjukkan hasil interpretasi perajin lokal terhadap figur buto yang selama ini hidup sebagai gambaran dari gejala sosial. Karya ini menjadi medium untuk mempertemukan sosok buto "asli" dengan audiens yang jauh dari tempat sosok itu dilahirkan.

Selain berusaha dialogis, gagasan karya Marten juga mencerminkan upaya untuk mempertanyakan ulang kutipan tentang jarak dan kekuasaan *adoh ratu cedhak watu* secara reflektif, memantik pemahaman kita tentang siapa yang dianggap berada di pusat dan bukan. Demikian pula, karya ini mengajak kita untuk menilik ulang bagaimana metode kerja Marten memberikan konsekuensi signifikan terhadap produksi karyanya. Meskipun bertumpu pada empati dan hubungan relasional, serta proses kerja yang tidak tergesa-gesa, karya Marten masih menunjukkan kehati-hatian karena barangkali presentasi ini merupakan pijakan pertama dalam Tafsir Gunung, yaitu bagian kedua dari rangkaian proyeknya yang bertajuk Ritus Api.

Alwan Brilian