Buku Seri Pameran

Nusa Wastra

Living Patterns of Nusantara

Museum Negeri Sonobudoyo

Buku Seri Pameran

Nusa Wastra

Living Patterns of Nusantara

Diannisa Nur Rahma | DS Nugrahani | Indra Purnama | Indrawati Gondowinoto
Irda I Arlia Fidkha | Irma Tri Hastuti | James Bennett | Maria Kumalasanti
Muchammadun | Novitasari Ardianti | Rina Rahayu | Siti Mahmudah Nur Fauziah
Swa Adinegoro | Yashika Sidik Pradhana

Museum Negeri Sonobudoyo

Nusa Wastra
Living Patterns of Nusantara

©Museum Negeri Sonobudoyo
Jl. Pangurakan No. 6 Yogyakarta
Telp. 0274 373617
Email: sonobudoyomuseum@gmail.com

Hak Cipta dilindungi Undang-undang
All Rights Reserved
x + 296 Halaman, 22 × 25 cm
Cetakan Pertama, 2026
ISBN : XXX XXX XXX XXXX

Nusa Wastra

Merajut seribu pulau dalam sehelai kain,
memperlihatkan bahwa Indonesia tak hanya kaya,
tetapi juga utuh dalam ragam

Weaving a thousand islands into a piece of fabric,
proving that Indonesia is not only rich but also
united in its diversity



Tim Pameran

Exhibition Team

Penasehat
Advisors
Dian Lakshmi Pratiwi

Penanggung Jawab
Project Director
Ery Sustiyadi

Pengarah Teknis
Technical Director
Agustinus Wisnu Kristiyanto
Endang Susilastiwiningsih
Wismarini

Koordinator Pameran
Exhibition Coordinator
Bekti Kurniawan

Kurator
Curator
Diannisa Nur Rahma
Irma Tri Hastuti
Irda I Arlia Fidkha
Siti Mahmudah Nur Fauziah

Penulis
Author
Diannisa Nur Rahma
DS Nugrahani
Indra Purnama
Indrawati Gondowinoto
Irda I Arlia Fidkha
Irma Tri Hastuti
James Bennett
Maria Kumalasanti
Muchammadun
Novitasari Ardianti
Rina Rahayu
Siti Mahmudah Nur Fauziah
Swa Adinegoro
Yashika Sidik Pradhana

Penyunting
Editor
Citra Iqliyah Darojah

Penerjemah Bahasa
Translator
Kezia Permata

Desainer Katalog
Catalog Designer
Nibras Ali Husni
Nuria Indah Kurnia Dewi

Konservator
Conservator
Arum Sari
Diannisa Nur Rahma
Irda I Arlia Fidkha
Indra Purnama

Desainer Pameran
Exhibition Designer
Agra Bayu Rahadi

Desainer Artistik
Artistic Designer
Asdatu Dwi Satria Indrakusuma
Nurman Ardhi Rismanto

Preparator
Preparator
Bambang Agus Suprayogi
Eko Prasetyo
Erwan Windiarto

Penata Pameran
Installation Team
Alexandra Ivantono
Alfis Noor Muzaidin
Anggara Nandiwardhana
Daniel Cahya Krisna

Manajemen Koleksi
Collections Management
Alfonsus Pramudya Daneswara
Anjar Laksita Mukti
Fetiana

Fotografer
Photographer
Muhammad Rayhan Fauzi

Editor Foto
Photo Editor
Ratih Setyorini

Desainer Visual & Publikasi
Visual & Publication Designer
Bekti Kurniawan
Broto Seno
Iccha Pratita Saraswati Saroha
Nibras Ali Husni
Rendy Prasetyo

Program Publik
Public Programs
Ahmad Chazimul Asror
Andri Widi Asmara
Ari Priyadi
Candra Daty Novitasari
Elvani Mutiara Tsani
Ersita Yuniartika Sari
Karyana
Marsha Legita Kejora
Mugi Subiyastini
Nice Harmony Rahma
Primastuti Nur Malinda
Saptiwi Ratnawati
Yuni Istiani

Buku Seri Pameran
Exhibition Book Series
Irma Tri Hastuti
Rina Rahayu
Yashika Sidik Pradhana

Kesekretariatan
Administrative Team
Lucia Ratri Ardhanaswari
Novitasari Ardianti
Nunik Nurkhayati
Reno Okta Achmad Fauzi
Ridho Wicaksono

Sarana & Prasarana
Facilities & Logistics
Aryo Priyanggono
Sumadiyo
Sumardiana
Winarso Windu Sunaryo

Daftar Isi

Contents

Tim Pameran | **V**

Daftar Isi | **VII**

Sambutan Kepala Dinas Kebudayaan

(*Kundha Kabudayan*) DIY | **1**

Sambutan Kepala Museum Negeri Sonobudoyo | **5**

Catatan Kuratorial: Nusa Wastra : *Living Patterns of Nusantara* | **11**

Wastra Indonesia | **19**

Berarak pada Sehelai Kain: Signifikansi *Mega Mendung* Sebagai Motif Ikonik pada Batik Cirebon | **25**

Batik Sebagai Media untuk Membangun Identitas dan Warisan Budaya Baru: Studi Kasus pada Batik Khas Seram Bagian Barat | **35**

Perang, Dukun, dan Pantangan: Ritual di Balik Pembuatan Sehelai Kain Tradisional | **45**

Wastra Wasésa: Arsip Simbolik Hierarki dan Struktur Kekuasaan Nusantara | **55**

Kain Tradisional dalam Praktik Etnomedisin | **73**

Wastra Magis Nusantara dalam Kosmologi dan Ritual Kehidupan | **83**

Kisah Di Balik Motif dan Sejarah Batik *Tok Wi* | **95**

Wastra Nusantara : Warisan untuk Masa Depan dalam Dinamika Inovasi dan Penguatan UMKM | **105**

Galeri Foto | **222**

Exhibition Team | **V**

Contents | **VII**

*Opening Remarks from the Head of the Department of Culture (*Kundha Kabudayan*) Special Region of Yogyakarta* | **3**

Opening Remarks from the Head of Sonobudoyo Museum | **7**

Curatorial Notes: Nusa Wastra : Living Patterns of Nusantara | **117**

Wastra Indonesia | **125**

Drifting on a Piece of Cloth: The Significance of Mega Mendung *as an Iconic Motif of Cirebon Batik* | **131**

Batik as a Medium for Shaping Identity and Emerging Cultural Heritage: A Case Study of Batik from West Seram Regency | **141**

War, Shamans, and Prohibitions: Rituals Behind the Creation of A Traditional Textile | **151**

Wastra Wasésa: A Symbolic Archive of Hierarchy and Power in Nusantara | **161**

Traditional Textiles in the Practice of Ethnomedicine | **179**

The Magical Wastra of the Indonesian Archipelago in Cosmology and Life Rituals | **189**

The Story Behind the Motif and History of Tok Wi *Batik* | **201**

Wastra Nusantara*: Heritage for the Future in the Dynamics of Innovation and MSME Development* | **211**

Photo Gallery | **222**



Sambutan
Kepala Dinas Kebudayaan (*Kundha Kabudayan*) DIY

Assalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh,
Salam sejahtera bagi kita semua,
Salam Budaya,
Salam Sahabat Museum

Puji dan syukur kami panjatkan ke hadirat Allah SWT yang telah melimpahkan rahmat dan karunia-Nya sehingga Museum Negeri Sonobudoyo dapat menerbitkan katalog Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara tahun 2026 yang bertajuk "Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*". Kegiatan pameran nasional ini merupakan agenda rutin tahunan yang diselenggarakan secara bergantian sejak tahun 2012 dari satu museum ke museum lainnya, mulai dari Aceh hingga Papua, untuk melestarikan, mempromosikan, dan mengedukasi masyarakat tentang kekayaan budaya wastra Indonesia.

Melalui penyelenggaraan Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara 2026, Museum Negeri Sonobudoyo berupaya membangkitkan kembali apresiasi budaya masyarakat terhadap kekayaan kain-kain tradisional Nusantara di tengah masuknya arus globalisasi yang masif. Sejalan dengan visinya sebagai museum partisipatif yang menjadi pusat pengembangan peradaban berakar budaya setempat namun berwawasan global, Museum Negeri Sonobudoyo merancang pameran ini dengan pendekatan yang lebih dekat dan relevan bagi pengunjung. Artinya, seluruh pengalaman pameran dikembangkan dari kebutuhan dan perspektif pengunjung (*visitor-centered*), memanfaatkan teknologi untuk menciptakan interaksi yang menarik, serta secara aktif melibatkan berbagai pihak dalam proses perencanaan hingga pelaksanaannya.

Pada kesempatan ini, kami mengucapkan terima kasih sebesar-besarnya kepada seluruh pihak yang telah berjuang dan bekerja keras demi mewujudkan pameran ini. Semoga Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara tahun 2026 "Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*" mampu memberi manfaat yang luas dan menjadi sumber inspirasi bagi kita semua, terutama generasi muda, untuk lebih mencintai dan aktif melestarikan warisan budaya wastra Nusantara. Akhir kata, mari kita jadikan momentum ini sebagai langkah kolaboratif untuk memajukan kebudayaan, melestarikan warisan leluhur, dan membangun masa depan yang lebih baik.

Selamat menikmati keindahan dalam tiap benang yang terjalin!
Wassalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh

Kepala Dinas Kebudayaan (*Kundha Kabudayan*) DIY
Dian Lakshmi Pratiwi, S.S., M.A.

Opening Remarks from the Head of the Department of Culture (*Kundha Kabudayan*) Special Region of Yogyakarta

Assalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh,
Peace be with us all,
Salam Budaya
Salam Sahabat Museum (Greetings to all Friends of Museum)

We offer our praise and thanks to Allah SWT, who has bestowed His mercy and blessings upon us, enabling the Sonobudoyo Museum to publish the catalog for the 2026 National Exhibition of Traditional Textiles of Nusantara, titled "*Nusa Wastra: Living Patterns of Nusantara.*" This national exhibition is an annual event that has been held on a rotating basis since 2012, moving from one museum to another, from Aceh to Papua, to preserve, promote, and educate the public about the rich cultural heritage of Indonesia textiles.

Through the 2026 National Exhibition of Traditional Indonesian Textiles, the Sonobudoyo Museum aims to revive the public's cultural appreciation for the rich heritage of traditional Indonesian textiles amid the massive wave of globalization. In line with its vision as a participatory museum that serves as a hub for the development of a civilization rooted in a local culture yet with a global perspective, the Sonobudoyo Museum has designed this exhibition with an approach that is more accessible and relevant to visitors. This means that the entire exhibition experience is developed based on visitors' needs and perspectives (visitor-centered), utilizing technology to create engaging interactions, and actively involving various stakeholders from the planning stage through to implementation.

On this occasion, we would like to express our utmost gratitude to everyone who has worked tirelessly to make this exhibition a reality. May the 2026 National Exhibition of Traditional Textiles of Nusantara, "*Nusa Wastra: Living Patterns of Nusantara*," bring widespread benefits and serve as a source of inspiration for all of us, especially the younger generation, to grow to love and actively preserve the cultural heritage of Nusantara's textiles. To conclude, let us use this momentum as an opportunity to work together to promote culture, preserve our ancestral heritage, and build a better future.

We hope you enjoy the beauty that is woven into every thread!
Wassalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh

Head of the Department of Culture (*Kundha Kabudayan*)
Special Region of Yogyakarta
Dian Lakshmi Pratiwi, S.S., M.A.

Sambutan Kepala Museum Negeri Sonobudoyo

Assalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh,
Salam sejahtera untuk kita semua,
Salam Budaya,
Salam Sahabat Museum,

Pada tahun 2026 ini Museum Negeri Sonobudoyo berkesempatan untuk menjadi tuan rumah dalam penyelenggaraan Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara. Tajuk "Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*" dipilih guna menggambarkan kekayaan budaya yang terkandung dalam tiap motif wastra, sekaligus sebagai wujud komitmen bersama dalam melestarikan kain-kain tradisional Nusantara kepada masyarakat luas.

Sebagai tuan rumah sekaligus simpul budaya di Daerah Istimewa Yogyakarta, Museum Negeri Sonobudoyo bertekad untuk menyajikan pameran yang edukatif, inspiratif, dan partisipatif bagi masyarakat luas dengan memadukan unsur tradisi, seni, dan teknologi. Kain tradisional Nusantara merupakan mahakarya agung warisan leluhur yang menjadi perwujudan nyata identitas dan jati diri bangsa. Setiap helai benang, motif, dan warna yang menghiasinya menyimpan khazanah pengetahuan filosofis, nilai-nilai budaya, jejak sejarah peradaban, serta kearifan lokal yang diwariskan secara turun-temurun.

Sebagai warisan budaya yang hidup (*living culture*), kain tradisional tengah menghadapi tantangan kompleks. Kondisi ini tampak pada menurunnya apresiasi masyarakat terhadap nilai-nilai budaya yang terkandung dalam wastra tradisional Nusantara. Melalui Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara 2026 "Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*", kami berharap dapat menumbuhkan kembali kecintaan masyarakat terhadap warisan budaya yang adiluhung ini. Pameran ini dirancang sebagai upaya pelestarian yang sistematis, adaptif, dan berbasis edukasi publik untuk menghidupkan kembali apresiasi masyarakat terhadap kekayaan budaya tersebut.

Ucapan terima kasih yang tulus kami sampaikan kepada seluruh tim Museum Negeri Sonobudoyo, para mitra, dan semua pihak yang telah berkolaborasi dengan dedikasi tinggi untuk mewujudkan pameran ini. Semoga penyelenggaraan pameran ini dapat memberikan pengalaman yang bermakna dan menginspirasi kita semua untuk terus menghargai kain-kain tradisional Nusantara sebagai sebuah warisan budaya yang terus hidup hingga ke generasi-generasi berikutnya.

Wassalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh

Kepala Museum Negeri Sonobudoyo
Ery Sustiyadi, S.T., M.A.

Opening Remarks from the Head of Sonobudoyo Museum

Assalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh,
Peace be with us all,
Salam Budaya,
Salam Sahabat Museum (Greetings to all Friends of Museum),

In 2026, the Sonobudoyo Museum has been given the opportunity to host the National Exhibition of Traditional Textiles of Nusantara. The title: "*Nusa Wastra: Living Patterns of Nusantara*" has been chosen to describe the cultural richness within every motif found in traditional textiles, as well as a manifestation of collective commitment to preserving traditional textiles of Nusantara among the broader community.

As both a host and a cultural hub in the Special Region of Yogyakarta, the Sonobudoyo Museum is committed to presenting educational, inspiring, and interactive exhibitions for the general public by blending elements of tradition, art, and technology. Traditional Indonesian textiles are masterpieces of ancestral heritage that serve as a tangible embodiment of the nation's identity and character. Every thread, motif, and color that adorns them holds a treasure trove of philosophical knowledge, cultural values, traces of civilization's history, and local wisdom passed down through generations.

As a living cultural heritage, traditional textiles are currently facing complex challenges. This situation is evident in the public's declining appreciation for the cultural values in the traditional textiles of Nusantara. Through the 2026 National Exhibition of Traditional Textiles of Nusantara, "*Nusa Wastra: Living Patterns of Nusantara*," we hope to rekindle the public's love for this noble cultural heritage. This exhibition is designed as a systematic, adaptive, and based in the education-based conservation effort aimed at reviving the public's appreciation for this cultural heritage.

We extend our sincere gratitude to the entire team at the Sonobudoyo Museum, our partners, and all those who have collaborated with great dedication to bring this exhibition to fruition. May this exhibition provide a meaningful experience and inspire us all to continue to cherish the traditional textiles of Nusantara as a living cultural heritage that will endure for generations to come.

Wassalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh

Head of Sonobudoyo Museum
Ery Sustiyadi, S.T., M.A.



Catatan Kuratorial Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*

Siti Mahmudah Nur Fauziah
Museum Negeri Sonobudoyo

Pengantar

Di hamparan luas Nusantara-rantai zamrud dengan lebih dari 17.000 pulau-identitas tidak hanya diucapkan, tetapi juga diwujudkan dalam material kebudayaan. Seperti halnya bangsa-bangsa lain dengan tingkat peradaban tinggi, bagi penduduk Indonesia, kain bukan sekadar penutup tubuh. Ia merupakan manifestasi mendalam akan nilai dan identitas yang diturunkan dari satu generasi ke generasi berikutnya.

Kain, menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia (KBBI) didefinisikan sebagai (1) barang yang ditenun dari benang kapas, atau (2) barang tenunan untuk pakaian atau untuk maksud lain. Adapun kain tradisional merujuk pada tekstil khas suatu daerah yang berasal dari budaya lokal. Umumnya, dibuat dengan teknik pembuatan manual yang diwariskan secara turun temurun. Kain semacam ini biasanya sarat akan makna filosofis, serta simbol-simbol sosial, agama, dan kepercayaan. Selain kata "kain", dikenal pula istilah "wastra". Bahasa Sansekerta dari '*wastra*' yang berarti sehelai kain, garmen, atau pakaian. Leksikon ini kerap digunakan untuk menyebut kain tradisional Indonesia, terutama yang menonjolkan nilai budaya dan estetika.

Setiap helai kain tradisional Nusantara merupakan simbol kosmos yang terwujud dalam untaian pola atau motif. Lebih dari sekadar estetika, pola-pola ini adalah bahasa visual yang merekam perjalanan panjang peradaban bangsa Indonesia. Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara 2026, "Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*", lahir dari kesadaran bahwa pola dalam kain tradisional Nusantara adalah entitas yang hidup. Ia terus tumbuh, berkembang, beradaptasi, dan ditafsir ulang oleh setiap generasi. Kata "*living*" merujuk pada dinamika hidup yang terjadi—bagaimana pola lahir dari pergulatan manusia dengan alam dan spiritualitas, bertransformasi melalui persinggungan antar budaya, berfungsi sebagai penanda identitas yang terus dirawat, dan menemukan wujudnya yang baru dalam kreasi kontemporer. Adapun kata "*patterns*" tidak hanya dimaknai dalam arti sempit sebagai pola, motif, atau ragam hias. Tetapi juga mencakup warna, komposisi, dan tekstur yang secara keseluruhan merupakan bagian dari struktur pengetahuan, sistem kosmologi, tatanan sosial, bahkan rumus matematis yang ditenun secara presisi.

Sejarah dan Perkembangan Wastra di Nusantara

An Introductory Handbook Textiles of Indonesia (Indonesian Arts Society, 1976: 3-6) menyebutkan bahwa, secara umum tradisi tekstil Indonesia dibagi ke dalam tiga kelompok yang mewakili lapisan budayanya masing-masing.[1] Pertama, tradisi ikat dan benang katun tambahan. Tradisi ini dikaitkan dengan kelompok etnis Indonesia yang umumnya dianggap sebagai bagian dari gelombang migrasi proto-Melayu, termasuk kelompok suku Batak di Sumatera Utara, masyarakat Lampung di Sumatera Selatan, suku Dayak di Kalimantan dan Sarawak, suku Toraja di Sulawesi Tengah, dan sebagian besar kelompok suku di Kepulauan Nusa Tenggara (Sunda Kecil). Kedua, tradisi batik yang erat hubungannya dengan daerah-daerah tempat berdirinya kerajaan besar dan juga beberapa wilayah pesisir di Pulau Jawa, seperti Yogyakarta, Surakarta, Cirebon, Lasem, dan Pekalongan. Terakhir, yang ketiga, tradisi tenun sutra dan songket. Tradisi tersebut tampak jelas di bagian Kepulauan Indonesia ketika Islam memberikan pengaruh terkuat, khususnya di bekas kerajaan pesisir, seperti di masyarakat Aceh, masyarakat Minangkabau di Sumatera Barat, masyarakat Melayu di Sumatera Selatan, dan masyarakat pesisir Kalimantan, Sulawesi Selatan, dan Sumbawa.

Pada fase awal peradaban manusia di kepulauan ini, gagasan mengenai wastra muncul dari kebutuhan mendasar untuk menghangatkan tubuh dan melindungi diri dari cuaca ekstrim. Manusia prasejarah di Nusantara mengawali praktik ini dengan memanfaatkan kulit hewan dan berbagai jenis tumbuhan yang tersedia di alam liar. Lalu seiring dengan perkembangan kognitif dan keterampilan teknis, masyarakat prasejarah mulai mengembangkan teknik pengolahan serat yang lebih kompleks—salah satunya adalah pembuatan kain kulit kayu (*bark cloth*). Jejaknya masih dapat ditemukan hingga kini di wilayah Sulawesi Tengah. Fakta ini membawa kita pada kesadaran bahwa seni mengolah serat telah menjadi bagian integral dari kehidupan masyarakat di Nusantara sejak masa prasejarah.

Kain kulit kayu diproduksi melalui proses yang sangat spesifik: serat kayu dimasak, difermentasi, dan kemudian dipukul-pukul menggunakan alat batu atau kayu (*bark-cloth beater*), hingga seratnya melebar dan membentuk lembaran yang menyerupai kertas atau kain tebal. Lembaran ini kemudian diberi motif atau warna menggunakan pigmen alami dari tanah atau getah tanaman. Meskipun saat ini teknik tersebut dikategorikan sebagai warisan budaya yang terancam punah, keberadaannya memberikan bukti penting mengenai fondasi teknologi tekstil Nusantara sebelum

1. Klasifikasi ini dibuat berdasarkan generalisasi yang sangat longgar dengan mengabaikan kain kulit kayu dan karya serat nabati dari beberapa kelompok etnis di pulau-pulau timur Kepulauan Indonesia yang terkoneksi dengan wilayah Melanesia.

pengenalan alat tenun yang lebih canggih. Evolusi dari kain kulit kayu menuju teknik pertenunan menandai transisi masyarakat, dari pola hidup berburu dan meramu menuju masyarakat agraris yang menetap, saat penanaman serat kapas dan budidaya ulat sutera mulai dikenal secara luas.[2]

Posisi strategis Nusantara dalam peta dunia menjadikannya kuali peleburan budaya yang luar biasa. Gelombang demi gelombang penyerbu asing, penjajah, misionaris, pedagang, dan saudagar yang terus-menerus melintasi selat Nusantara turut membawa perubahan budaya yang berdampak besar pada perkembangan tekstil—khususnya di wilayah pesisir Sumatera, seluruh Jawa, Madura, dan Bali, serta pesisir Kalimantan dan Sulawesi (Gillow, 1992: 9). Migrasi besar-besaran bangsa Austronesia dari pusat kebudayaan Dongson (Dong Son) di wilayah Annam-Tonkin (sekarang Vietnam Utara/Tengah) ke Nusantara akibat tekanan militer Tiongkok sekitar abad 8-2 SM, mendorong terciptanya sejumlah motif pada tenun ikat. Seperti misalnya pola geometris (belah ketupat dan kunci, meander, dan spiral "S" ganda), serta motif "kapal orang mati" pada kain tradisional Batak, Dayak, Toraja, Lampung, dan Timor, yang terinspirasi dari desain gendang perunggu (nekara) Dongson, yang ditemukan di wilayah Indonesia.

Antara abad ke-1 hingga abad ke-15 Masehi, pengaruh agama Hindu dan Buddha dari India masuk ke Nusantara, membawa perubahan fundamental dalam struktur sosial dan ekspresi seni. Kerajaan-kerajaan awal seperti Kutai di Kalimantan Timur dan Tarumanegara di Jawa Barat menjadi titik awal penyerapan pengaruh tersebut. Pada masa itu, masyarakat Nusantara mengembangkan keterampilan tenun yang lebih halus dan mulai memperkenalkan penggunaan warna-warna alami yang lebih beragam. Bukti-bukti arkeologis, seperti relief pada Candi Borobudur dan Prambanan, menunjukkan bahwa pada abad ke-8 hingga ke-10 Masehi, masyarakat Jawa telah mengenal berbagai jenis kain dengan motif yang rumit.

Masuknya Islam ke Nusantara sejak abad ke-13 Masehi membawa perubahan pada ragam hias wastra, terutama batik. Ajaran Islam yang pada umumnya menghindari penggambaran makhluk hidup secara realistis mendorong para perajin untuk melakukan stilasi terhadap motif-motif yang telah ada. Sebagai contoh, motif Garuda—yang dalam mitologi Hindu melambangkan kekuatan dan kendaraan Dewa Wisnu—mengalami transformasi visual menjadi bentuk yang lebih abstrak atau tersamar dalam pola-pola flora pada kain batik di era Mataram Islam. Sinkretisme ini menciptakan gaya seni yang khas, tempat ajaran spiritual Islam berpadu dengan ideologi kekuasaan lokal serta warisan visual Hindu-Buddha. Tak hanya itu, di Cirebon dan Bengkulu, misalnya, berkembang pula batik dengan kutipan ayat-ayat suci Al-Qur'an maupun motif yang diilhami dari bentuk huruf Arab dan simbol-simbol Islam.

Pedagang Islam membawa benang emas dan perak serta sutra (Indonesian Arts Society, 1976: 6). Mereka mengenalkan motif kotak-kotak yang lazim digunakan pada sarung—yang kemudian dikenakan oleh para pelaut Melayu—serta memperkenalkan kain sutra *patola* ikat ganda yang terkenal dari Gujarat dan daerah sekitarnya di India barat laut (Gillow, 1992: 11-12). Kain *patola* sangat dihargai sehingga di daerah-daerah tertentu, khususnya Sumba, Flores, dan Roti, motif-motif khas dari kain *patola* ikat ganda tersebut diserap ke dalam desain tekstil ikat lungsin (Indonesian Arts Society, 1976: 4). Kain *patola* yang diperdagangkan di Nusantara pada abad ke-16 dan ke-17 Masehi ini kemudian turut menjadi inspirasi bagi penciptaan beberapa desain batik, seperti batik *Jlamprang* di Pekalongan dan batik Nitik di Yogyakarta—sebuah bukti kemampuan *local*

2. Material bahan pembuatan kain tenun tradisional berbeda-beda di tiap wilayah, tidak terbatas pada kapas dan sutra. Suku Sobey, misalnya, menenun kain *terfo* menggunakan serat pohon Nibun (*Pe'a/Kara*) yang tumbuh subur di tanah Papua. Hingga kini, praktik ini masih terus berlangsung dengan alat tenun yang sederhana.

genius masyarakat Nusantara dalam mengadaptasi unsur asing dan mentransformasikannya menjadi identitas lokal yang unik.

Interaksi dengan pedagang-pedagang Tiongkok meninggalkan jejak yang jelas pada perkembangan wastra di Nusantara. Selain mengajarkan teknik budidaya ulat sutra di pesisir Sumatera, Kalimantan, dan Sulawesi pada abad ke-17 Materi, mereka juga membawa komoditas dagang penting berupa porselen dan sulaman Tionghoa yang menjadi sumber inspirasi bagi desain tekstil (Gillow, 1992: 13). Motif-motif asal Tiongkok—seperti burung Hong (*feng huang*), banji (swastika Tionghoa), naga (*liong*), kilin (*qilin*), bunga teratai (*lian hua*), serta peoni (*mu dan*)—serta penggunaan warna merah dan emas diadaptasi pada sejumlah kain batik dan tenun. Keberadaan komunitas Tionghoa di kota-kota pesisir, seperti Cirebon, Pekalongan, dan Lasem, ikut mendorong perkembangan signifikan terhadap industri batik di Jawa pada pertengahan abad ke-19 hingga awal abad ke-20.

Kedatangan bangsa Eropa ke Nusantara turut membawa pengaruh terhadap perkembangan wastra di kepulauan ini. Para pedagang Portugis, misalnya, mengenalkan kain tradisional India, *basta*, ke Kepulauan Babar di Banda Neira, Maluku, pada abad ke-16 M. Hingga kini, kain tersebut masih dipakai oleh masyarakat Tepa sebagai mahar perkawinan, denda adat, dan simbol status sosial. Pengaruh Eropa lainnya tampak dalam motif batik *buketan* (*bouquet*) yang sangat populer di Pekalongan dan Lasem pada abad ke-19 M, serta sejumlah desain batik yang terinspirasi dari dongeng Eropa, seperti *Hansel & Gretel* dan *Little Red Riding Hood*—yang kemudian dikenal dengan Batik Belanda. Batik Belanda atau Batik Indo-Eropa ini dikembangkan oleh pengusaha Indo-Belanda di utara Jawa sekitar tahun 1840–1940, dengan memadukan budaya Eropa dan Jawa serta menggunakan warna-warna cerah.

Pada era kolonial, terjadi industrialisasi batik di Hindia-Belanda. Produksi batik meningkat pesat menjadi industri massal yang tidak hanya melayani kebutuhan lokal, tetapi juga ekspor. Di periode ini, batik cap mulai diperkenalkan, sehingga mempercepat dan meningkatkan produksi batik di Jawa, diikuti pula dengan perluasan penanaman kapas serta produksi lokal kain tenun halus yang dibutuhkan untuk batik (Gillow, 1992: 14). Belanda juga memperluas perdagangan kain impor murah dari Eropa, Mesir, India, dan Jepang untuk memenuhi kebutuhan industri batik—yang sayangnya berimbas pada menurunnya permintaan terhadap kain tenun lokal di Hindia-Belanda.

Pada masa Pendudukan Jepang (1942–1945), ketersediaan kain impor halus untuk kebutuhan batik tulis semakin langka. Jepang pun memerintahkan penanaman kapas di wilayah Timor guna memenuhi kebutuhan kain yang mendesak akibat perang. Di era ini lahirlah Batik Hokokai, yang kaya akan ragam hias, *isen-isen*, dan warna. Batik Hokokai dibuat pada sehelai kain panjang dengan dua ragam hias yang berbeda untuk menyiasati keterbatasan kain. Motif-motif yang muncul antara lain adalah bunga sakura, kupu-kupu, serta *kawung* atau *lereng*.

Pasca kemerdekaan Indonesia, wastra terus berkembang dengan berbagai inovasi, baik dalam hal desain, bahan, maupun teknik pewarnaan dan pembuatan. Pada tahun 1970-an, misalnya, teknik *printing* dalam industri tekstil mulai dikenal, menawarkan alternatif produksi yang lebih cepat dan terjangkau dibandingkan batik tulis, batik cap, dan tenun tradisional. Produk-produk tekstil luar negeri mulai banyak membanjiri market dalam negeri. Di tengah arus globalisasi, modernisasi, dan produksi massal (*fast fashion*) tersebut, wastra Nusantara menghadapi tantangan besar: bagaimana la tetap relevan dan hidup bagi generasi muda. Jawabannya terletak pada kolaborasi antara pengrajin tradisional, desainer modern, dan teknologi, sehingga wastra mampu menemukan bentuk-bentuk baru yang

segar namun tetap menghormati akar budayanya. Inovasi material, desain fesyen kontemporer, hingga eksperimen digital—seperti batik *fractal* dan kecerdasan buatan (AI)—memungkinkan wastra terus berkembang sejalan dengan perkembangan zaman, sekaligus membuka peluang ekonomi kreatif yang berkelanjutan. Dengan demikian, pelestarian wastra bukan lagi sekadar urusan menjaga warisan, melainkan proses regenerasi yang dinamis.

Wastra: Makna dan Simbolisme

Setiap motif, warna, dan teknik dalam wastra Nusantara adalah bahasa simbolik yang menyimpan pesan moral dan spiritual. Memahami wastra berarti belajar "membaca" identitas dan nilai-nilai luhur yang dianut oleh masyarakat pembuatnya. Motif *lurik* dalam kain tenun tradisional Jawa, contohnya, melambangkan kesederhanaan, kejujuran, dan keteguhan hati. Berasal dari kata *"rik"* yang berarti pagar/pelindung atau *"lorek"* yang berarti garis, lajur, atau belang-belang, motif ini terdiri dari garis-garis lurus sejajar yang teratur—mencerminkan kehidupan yang lurus, tidak berliku-liku, serta sikap rendah hati yang menjadi cermin budi pekerti luhur. Masyarakat Jawa meyakini bahwa mengenakan kain *lurik* dapat melindungi diri dari energi negatif atau hal-hal mistis.

Dalam konstelasi budaya Nusantara, kain tradisional menjelma menjadi salah satu penanda etnis (*ethnic marker*) yang paling kasat mata, karena setiap kelompok etnis mengembangkan wastra sebagai identitas visual sekaligus pembeda kultural dari komunitas lainnya. Wastra lahir dari lingkungan geografis yang khas, memanfaatkan berbagai material yang ada, serta turut membentuk karakter warna, pola, dan teknik pembuatannya. Songket Palembang dengan kemewahan benang emasnya, misalnya, tidak hanya bercerita tentang kejayaan kota pelabuhan di era Kerajaan Sriwijaya. Bagi masyarakat Palembang, songket telah menjadi bagian dari penanda identitas etnis Melayu yang halus dan bermartabat.

Setiap helai kain adalah hasil dari suatu proses penciptaan yang penuh dedikasi, ritual, dan penghormatan terhadap alam. Nilai-nilai spiritual dan sosial termanifestasi dalam dua fungsi kain yang sangat penting: sebagai jembatan magis dan sebagai simbol kekuasaan. Kosmologi masyarakat tradisional meyakini bahwa kain dipercaya menjadi medium penghubung dunia nyata dan alam spiritual. Kain *Gringsing* dari Tenganan, Bali, yang dibuat dengan ritual ketat, diyakini memiliki kekuatan penyembuhan. Di ranah yang lebih duniawi, kain juga menjelma menjadi bahasa politik yang halus namun tegas. Sebagai *wastra wasesa* (kain kekuasaan), corak, teknik, dan warna tertentu menjadi hak eksklusif kalangan istana, berfungsi sebagai penegas stratifikasi sosial dan kewibawaan penguasa. Batik *larangan* keraton dengan motif *parang rusak barong*, misalnya, hanya boleh dikenakan oleh raja. Motif tersebut tidak hanya indah, tetapi juga menyampaikan pesan tentang status, otoritas, dan tanggung jawab pemakainya. Dengan demikian, kain menjadi medium yang menyatukan dimensi sakral dan profan, personal dan politik.

Lebih dari sekadar simbol status atau benda ritual, setiap helai kain pada hakikatnya adalah suatu narasi yang utuh. Setiap motif memiliki kisahnya sendiri, mulai dari cerita penciptaan alam semesta dalam mitologi setempat, hingga kisah perjalanan ruh manusia dari alam dunia menuju alam baka yang diabadikan dalam motif perahu pada Kain *Nampan/Tampan* Lampung. Narasi-narasi inilah yang menjadikan wastra tidak hanya sebagai produk budaya, tetapi juga sebagai sumber pengetahuan sejarah, mitologi, dan filsafat hidup masyarakat Nusantara. Dengan demikian, wastra berfungsi sebagai media dokumentasi lisan yang visual, menjaga ingatan kolektif masyarakat tetap hidup.

Penutup

Wastra bukan sekadar benda mati. Ia adalah napas kebudayaan yang terus berdenyut dalam setiap goresan malam, serta dalam setiap tarikan benang lungsin dan pakan. Dari pola yang tercipta di masa prasejarah hingga pola yang lahir dari sistem komputasi, semuanya adalah bagian dari kesinambungan. Pola hidup karena ia terus dikenakan, dirawat, ditafsirkan, dan dikreasikan ulang. Melalui Pameran Nasional Kain Tradisional Nusantara 2026, "Nusa Wastra: *Living Patterns of Nusantara*", kami mengajak seluruh masyarakat untuk ikut serta menghidupkan pola-pola tersebut. Bukan hanya dengan sekedar melihat dan mengagumi, tetapi juga dengan memahami maknanya, mengenakannya dalam keseharian, dan menceritakannya kepada generasi berikutnya. Dengan demikian, wastra Nusantara akan terus hidup sebagai pola yang tak pernah pudar dan terus berdenyut dalam setiap helai benangnya.

Selamat menyelami lautan makna di balik keindahan motif wastra Nusantara!

Daftar Pustaka

Aragon, Lorraine V., dkk. (2021). *Textiles of Indonesia:The Thomas Murray Collection*. Munich-London-New York: Prestel.

Baskoro Suryo Banindro, dkk. (2024). "The Transition of Hindu Era Garuda Visual Element into Islamic Era Batik Patterns in Jav"a, dalam *New Design Ideas*, Vol. 8 No. 2, 2024, hlm, 467-489.

Dinas Kebudayaan Provinsi DIY. (2011). *Lurik: Tenun Tradisional Jawa*. Yogyakarta: Dinas Kebudayaan Provinsi DIY.

Dinno Baskoro dan Wisnubrata. (2023). "Mengenal Wastra Lebih Dekat, Keindahan dalam Kain", diakses pada https://lifestyle.kompas.com/read/2023/09/22/172022020/mengenal-wastra-lebih-dekat-keindahan-budaya-dan-seni-dalam-kain?page=all.

Elliott, Inger McCabe. (1984). *Batik: Fabled Cloth of Java*. New York: Clarkson N. Potter, Inc.

Fischer, Joseph. (1979). *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Berkeley, California: University of California.

Gillow, John. (1992). *Traditional Indonesian Textiles*. London: Thames and Hudson Ltd.

Indonesian Arts Society. (1976). *An Introductory Handbook Textiles of Indonesia*. Victoria: Garner Printing & Publishing.

Judi Achjadi. (2013). *Museum Tekstil Jakarta: Wastra Pilihan*. Jakarta: Museum Tekstil Jakarta-Dinas Pariwisata dan Kebudayaan DKI Jakarta.

Nian S. Djoemena. (1986). *Ungkapan Sehelai Batik: Its Mystery and Meaning*. Jakarta: Penerbit Djambatan.

Risman Marah. (1989). *Berbagai Pola Kain Tenun dan Kehidupan Pengrajinnya*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Siti Maziyah & Alamsyah. (2023). "Perjalanan Panjang Paṭola Menjadi Jlamprang: Transformasi Motif Tenun Menjadi Motif Batik" dalam *Kalpataru*, *30*(1),hlm. 61–74.

Salamun, dkk. (2013). *Kerajinan Batik dan Tenun*. Yogyakarta: Balai Pelestarian dan Nilai Budaya (BPNB) DIY.

Suhardini, dkk. (2001). *Kain Tradisional Indonesia*. Jakarta: Departemen Kebudayaan dan Pariwisata.



Wastra Indonesia

Dr. James Bennett

Adjunct Curator, Museum Negeri Nusa Tenggara Barat, Mataram NTB
Emeritus Curator of Southeast Asian Art & Material Culture, Museum & Art Gallery of the Northern Territory, Darwin, Australia.

Prof. Dr. Muchammadun

Universitas Islam Negeri Mataram, Mataram, NTB

Kain telah menemani kita, baik dalam setiap masa berkegiatan maupun beristirahat dalam hidup kita, baik pada siang hari maupun malam hari. Pameran yang didedikasikan untuk tekstil ini, oleh karenanya, menjadi wadah untuk memahami dunia yang kita huni.

Tekstil dianggap sebagai unsur dasar warisan Indonesia, dimulai dengan teknik kuno produksi kain kulit kayu bernama *daluang*.



Bahan dan busana daerah, Koleksi Museum Provinsi Sulawesi Tengah.

Di mana pun kita bepergian di Indonesia, kita melihat berbagai gaya kain dipromosikan sebagai identitas regional.

Batik Jawa tertua yang masih ada, secara ilmiah diperkirakan berasal dari abad ke-12 hingga ke-14 pada masa Kerajaan Majapahit, kini disimpan sebagai koleksi di museum dan koleksi pribadi di luar negeri. Sementara itu, fragmen-fragmennya ditemukan di Sulawesi dan Lampung, yang kemungkinan dibawa dari Jawa sebagai barang dagangan.

Selama berabad-abad, batik tersebar luas di seluruh kepulauan, menjadi bagian yang erat kaitannya dengan tradisi lokal, seperti yang terlihat pada contoh kain Bengkulu (Kain Batik Besurek Merah). Keluwesan ekspresi batik yang digambar tangan terlihat pada kain bersurat *talismanik* (Kain Batik Sumatera Barat) yang memuat Cap Nabi Sulaiman. Hal serupa juga muncul pada kain *tokwi* peranakan yang menampilkan simbol-simbol Daoisme-Buddha, diproduksi sebagai alternatif yang lebih terjangkau daripada bordir sutra Tiongkok yang mahal. Kreativitas inovatif seniman batik—ketika tradisi belum membatu menjadi 'warisan'—terlihat pada kain kontras yang menggambarkan adegan dari lakon wayang kulit dan bahkan dongeng Eropa *Little Red Riding Hood*.



Batik *Little Red Riding Hood*
Koleksi Museum Kolong Tangga.

Popularitas batik Jawa yang luas memastikan pengakuannya di pasar mancanegara sejauh Singapura, dengan nama "kain Pekalongan." Di Lombok, batik umumnya disebut "Lasem," mengikuti pusat pesisir Jawa yang terkenal dengan produksinya pada abad ke-19.

Awalnya merujuk pada teknik, istilah batik semakin bergeser untuk menandakan gaya pakaian. Jika seseorang mengatakan, *"Malam ini saya akan memakai batik,"* kita mengerti ini berarti kemeja batik daripada kain *sinjang, kemben,* atau *dodot,* yang pernah menjadi bentuk batik yang khas. Dalam kebanyakan situasi, kecuali acara tersebut sangat formal atau pemakai adalah orang yang berkecukupan, pakaian tersebut kemungkinan besar dicetak di pabrik alih-alih batik tulis atau batik cap yang asli. Di toko-toko sepanjang Jalan Malioboro di Yogyakarta, atau butik-butik batik di kota-kota besar Indonesia, batik tulis tangan asli semakin langka. Para karyawan toko sendiri seringkali tidak dapat membedakan antara teknik batik asli dan cetakan mekanis. Bahkan, ketika barang asli tersedia, pembeli mungkin kecewa dengan pilihan desain yang terbatas dibandingkan dengan pola dinamis dari cetakan imitasi yang cerah. Namun, status simbolis kata "batik" begitu kuat sehingga di Bali, kain pelangi pun kadang-kadang dipasarkan dengan nama tersebut.

Penting untuk diingat bahwa dominasi batik di Jawa berkontribusi pada penurunan bentuk tekstil lainnya. Hanya sedikit orang yang menyadari keindahan kain *sutra songket* dan *ikat pakan* yang pernah dibuat melalui teknik tenun di pusat-pusat *wastra* Jawa seperti Gresik dan dihargai di seluruh kepulauan. Tekstil *ikat pakan* Jawa merupakan harta karun yang dihargai sebagai pusaka di Lampung dan Sumatra Selatan. Raja terakhir Lombok, Anak Agung Gde Ngurah Karangasem (masa pemerintahan 1870-1894), diceritakan dalam *Babad Metaram* mengoleksi kain *songket* Jawa dengan antusias.

Ironisnya, seiring dengan perluasan produksi batik dan penurunan harga, yang didorong oleh impor massal kain katun tenun pabrik Belanda selama era kolonial Hindia Timur, seni tekstil lokal lainnya mengalami penurunan. Penggemar batik *paksi naga liman* Cirebon yang terinspirasi Sufi atau batik *tambal-tambalan* Jawa Tengah, mungkin tidak menyadari bahwa kain dasar katunnya sendiri berasal dari Eropa. Kita juga sering lupa akan kondisi kerja yang keras yang dialami para pembuat batik. Mereka bekerja di bengkel-bengkel sesak di tengah asap lilin panas dan dibayar rendah.

Sejak masa Kemerdekaan lebih dari tujuh puluh lima tahun yang lalu, tekstil dipromosikan sebagai bagian integral dari identitas nasional. Penekanan ini sejalan dengan motto nasional Bhinneka Tunggal Ika, yang menggambarkan persatuan di tengah keberagaman. Lambang Garuda Pancasila sendiri menampilkan buah kapas, menyoroti pentingnya kain secara simbolis. Museum negeri di tingkat provinsi didirikan untuk melestarikan dan merayakan warisan budaya regional. Namun, kebijakan yang mulia ini juga menyebabkan pengelompokan budaya tekstil ke dalam kategori etnis yang kaku. Setiap kelompok didefinisikan melalui bentuk tekstil terpilih, dan sintesis gaya sering dianggap tidak autentik.

Secara historis, bagaimanapun, motif dan media beredar secara bebas melintasi batas-batas agama, etnis, dan geografis. Pembuat tekstil secara bebas saling pinjam, mendaur ulang, menyesuaikan, dan menafsirkan ulang rancangan sesuai dengan mode, fungsi, dan makna sosial. Meskipun demikian, pencarian terus-menerus akan "arketipe" dalam koleksi museum terkadang justru memperkuat stereotip budaya daripada mengakui dinamika historis ini.

Penggunaan kembali istilah Nusantara—secara harfiah "di antara pulau-pulau"—merefleksikan persepsi yang berkembang tentang kepulauan sebagai zona koneksi daripada pemisahan tujuh belas ribu pulau atau lebih oleh perairan. Mobilitas yang meningkat dan komunikasi digital telah mengubah pemahaman tentang identitas etnis. Praktik adat telah berkurang dalam kehidupan sehari-hari, dan ritual kadang-kadang menyusut menjadi gestur performatif.

Identitas etnis selalu mengalami pergeseran makna. Kesadaran budaya di kalangan masyarakat Jawa mungkin baru menjadi jelas selama periode Mataram (1587-1755) sebagai reaksi terhadap meningkatnya kehadiran komunitas imigran Belanda dan Tionghoa. Identitas etnis kemudian berkembang di Jawa Tengah melalui pembedaan antara *cara Jawi* (cara Jawa) dan *cara Walandi* (cara Belanda). Pembedaan ini tidak lagi relevan di era globalisasi modern. Definisi 'Melayu' juga telah berubah secara signifikan sejak zaman *Hikayat Sejarah Melayu*, ketika istilah 'masuk Melayu' berarti menjadi Muslim. Pada abad ke-19, orang Eropa sering menamai semua penduduk asli di Hindia-Belanda sebagai 'Melayu'. Sikap kolonial ini terus berlanjut di Malaysia hingga hari ini. Sebagai contoh, *Mirrors of Beauty: Islamic Arts Museum Malaysia Guide*, yang diterbitkan di Kuala Lumpur pada tahun 2020, memasukkan Jawa ke dalam kategori dunia Melayu. Di seluruh kepulauan, pergeseran serupa juga terjadi. Pendatang Bugis-Makassar yang menetap di Bali pernah dikenal sebagai *'Bali slam',* sementara sebagian orang Sasak Muslim yang melayani kerajaan Bali-Lombok menyebut diri mereka sebagai *"orang Bali".*

Konsep modern pakaian adat sebagian besar merupakan konstruksi abad ke-20, menggabungkan tradisi pakaian asli dengan gaya pakaian Barat dan penghormatan terhadap aurat. Pada abad-abad sebelumnya, pakaian Nusantara bersifat eklektik dan praktis, menggabungkan tekstil dari berbagai sumber dalam gaya sinkretis. Seorang pejabat kolonial Inggris, John Anderson, menggambarkan kombinasi kain regional dan asing dalam gaya pakaian hibrid saat bertemu dengan seorang penguasa Sumatra Selatan pada tahun 1823:

> *"Raja, dan dua atau tiga kepala suku di sekitarnya, mengenakan baju bawah Eropa, sarung Bugis, dan celana Acheen atau Batubara, dengan sapu tangan rapi di kepala, buatan Jawa atau Inggris."*[1]

Foto-foto lama dari Hindia-Belanda jarang menggambarkan pakaian adat formal yang dianggap wajar saat ini. Pakaian seringkali sederhana. Undang-undang *sumptuary* pernah membatasi tekstil mewah seperti *songket* untuk kelas aristokrat. Di Lombok, tenun *songket* dianggap sebagai hak eksklusif wanita aristokrat. Penenun menyembunyikan dirinya di balik tirai selama proses tenun dan membuat persembahan (*andang-andang*) kepada makhluk halus tak terlihat yang diyakini menemani dirinya di alat tenun. Di Sumba, status bangsawan menentukan akses ke tekstil berwarna-warni seperti *hinggi kombu* dan *lau pahikung*. Terkait dengan itu, hinaan lama dari orang Sumba terhadap orang lain yang menyiratkan bahwa nenek moyang orang tersebut adalah orang biasa atau budak, terkait dengan kain: 'Nenekmu memakai kain kulit kayu!' Di tempat lain, di Jawa Tengah, motif batik tertentu dilarang dipakai oleh orang selain keluarga keraton. Baru setelah Kemerdekaan pada tahun 1945, pembatasan seperti itu secara bertahap dilonggarkan. Pada 1950-an, tekstil aristokratik seperti *songket* menjadi umum dikenakan oleh semua kelompok sosial pada acara-acara upacara dan perayaan.

Tekstil memiliki kekuatan spiritual yang mendalam. Dalam pemikiran Islam, kain berfungsi sebagai metafora yang kuat untuk iman dan kreativitas ilahi. *Al-Qur'an* merujuk pada "pakaian ketakwaan" (7:26) dan menggambarkan malam sebagai "selimut" (78:10). Tradisi menghargai tekstil leluhur bergema di seluruh dunia Muslim. Persembahan Hindu Bali memasukkan tekstil suci seperti *gringsing*. Jubah biksu Buddha meniru kain tambal-tambalan dan dikatakan melambangkan lanskap di mana sawah menjadi sumber nutrisi dan kesejahteraan, sama seperti ajaran agama memberi nutrisi dan kenyamanan. Kristiani Nusantara kadang-kadang menampilkan tekstil tradisional selama ibadah, dan tradisi leluhur asli di seluruh Indonesia menggunakan *wastra* dalam konteks ritual yang tak terhitung jumlahnya.

1. Dikutip dalam *Two islands, one thread: Lombok and Bali textiles from the Michael Abbott collections* disunting oleh James Bennett, I Made Rai Artha dan Michael Abbott (forthcoming).



Berarak pada Sehelai Kain: Signifikansi Mega Mendung Sebagai Motif Ikonik pada Batik Cirebon

Swa Adinegoro
Kurator Museum Batik Indonesia

Pengantar

Sebagai bagian dari kekayaan wastra Indonesia, batik merupakan teknik rintang warna dengan perintang malam (lilin batik) yang diracik secara khusus dan dipanaskan, kemudian diaplikasikan pada kain dengan menggunakan canting dan/atau cap. Kekhasan alat dan bahan tersebut membedakannya dari tradisi rintang warna lain yang juga berkembang di Indonesia seperti jumputan dan tritik, yang kerap ikut disebutkan sebagai "batik" (meskipun penggunaan istilah tersebut secara teknis kurang tepat). Sejak tahun 2009, UNESCO telah menetapkan bahwa *Batik Indonesia* masuk ke dalam Daftar Representatif Warisan Budaya Takbenda Kemanusiaan (*Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*). Momentum tersebut menjadi dasar Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2009 mengenai Hari Batik Nasional yang diperingati setiap tanggal 2 Oktober.

Termasuk dalam wilayah yang termasyhur akan tradisi membatiknya adalah Cirebon, yang saat ini secara administratif masuk dalam Provinsi Jawa Barat. Pada abad ke-15, wilayah ini merupakan suatu kerajaan berdikari dengan corak Islam. Wilayah ini kemudian terbagi menjadi 4 entitas politik sebagai akibat dari instabilitas politik di masa lalu. Dalam bingkai sejarah Cirebon yang telah membentang selama hampir enam abad, wilayah ini telah mampu mempertahankan serta mengembangkan ciri khas pada karakter budayanya, baik berupa langgam arsitektur maupun seni budaya. Termasuk dalam khazanah budaya tersebut adalah tradisi pembuatan batiknya yang dikenal dengan sebutan populer *batik Cirebon*.

Sepanjang sejarahnya sebagai ibukota kerajaan, dapat dikatakan bahwa Cirebon tidak pernah mengalami invasi yang bersifat destruktif. Sebagaimana yang dialami oleh banyak pusat kekuasaan tradisional lain di Jawa, baik di pesisir maupun pedalaman. Bahkan, pada era ekspansionis Mataram sekalipun, Mataram tidak secara langsung menginvasi Cirebon sebagaimana dilakukannya pada kota-kota pesisir lain[1]. Peranannya sebagai pusat kebudayaan merupakan keberlanjutan tradisi pada keraton-keraton di Cirebon, yang berperan besar dalam menjamin keberlangsungan budaya orisinal Cirebon yang sudah berkembang sejak lama.

Apabila diamati, motif yang berkembang pada batik Cirebon (khususnya pada batik keraton) tidak begitu terpengaruh oleh langgam batik Mataram yang usianya lebih muda. Meskipun demikian, terdapat pula beberapa motif yang cenderung memiliki kemiripan seperti *liris*[2], *kawung*[3] dan *sawat*. Dengan mempertimbangkan sejarah hubungan antara Cirebon dengan Mataram, Irianto (2015:7-8) beranggapan bahwa timbal-balik pengaruh antara Mataram dan Cirebon bukanlah suatu hal yang mustahil. Terkait hubungan ini, satu hal yang patut disyukuri adalah, motif-motif khas keraton Cirebon dapat tetap bertahan dan dilestarikan oleh keraton-keraton di Cirebon sebagai patron pendukungnya.

Langgam batik Cirebon memiliki sekian banyak motif autentik, salah satunya adalah motif yang dikenal sebagai motif khas Cirebon adalah *mega mendung*[4]. Motif ini telah menjadi demikian populer, sehingga diaplikasikan tidak hanya pada kain batik saja. Melainkan, telah menjadi bagian dari *visual branding* daerah Cirebon baik pada wilayah kota maupun kabupatennya. Tendensi tersebut dapat diamati pada berbagai hal, mulai dari fasad bangunan hingga ke lampu jalan. Tidak jarang, motif ini juga menjadi bagian dari representasi produk batik pada cakupan wilayah yang lebih luas. Dalam konteks tersebut, batik dengan motif *mega mendung* juga lazim ditampilkan sebagai bagian dari khazanah batik di Jawa Barat maupun sebagai identitas nasional.

1. Meski demikian, Mataram pernah menunjukkan kuasa politiknya ketika Amangkurat I "menahan" penguasa Cirebon, Panembahan Ratu II beserta dua putranya di Mataram. Sang Panembahan hingga wafatnya berada di Mataram dan dimakamkan di Girilaya, sedangkan kedua putranya kelak dibebaskan setelah penyerbuan Trunajaya ke ibukota Mataram. Peristiwa tersebut pada akhirnya menyebabkan terbaginya wilayah Kesultanan Cirebon (Erwantoro, 2012:178-179)

2. Dalam penggambarannya motif *liris* mirip dengan motif *parang* dalam tradisi Mataram (terdapat elemen menyerupai *mlinjon*), namun tanpa pembagian hirarki yang saklek sebagaimana berlaku di Mataram.

3. Kawung merupakan motif tua yang sudah muncul pada era Majapahit, sebagaimana terukir pada penggambaran *sinjang* yang dikenakan oleh beberapa arca dari era kerajaan tersebut. Pullen (2011:246) mengaitkan motif kawung dengan para penguasa Majapahit.

4. Terkadang juga dituliskan sebagai *megamendung* (tanpa spasi). Sepertinya tidak terdapat konsesi khusus mengenai hal ini, mengingat kedua versi tersebut digunakan pada berbagai rujukan maupun tulisan ilmiah yang menyebutkan *mega mendung* sebagai nama motif.



Pengaplikasian ornamen terinspirasi motif mega mendung pada (a) fasad mal Batik Trusmi, (b) lampu jalan di Jalan Tuparev, Kabupaten Cirebon, dan (c) plang nama jalan di Pekalangan, Kota Cirebon (semua foto diambil oleh penulis, 2025-2026)

Benih Imaji dari Persilangan Budaya

Mega mendung merupakan motif yang istimewa, karena motif tersebut dapat diasosiasikan pada setidaknya empat pengaruh yang saling bertaut dalam khazanah batik Cirebon. Motif *mega mendung* seolah menjembatani langgam batik keraton yang sarat makna dengan langgam batik pesisir yang bebas dan cerah. Motif ini juga mengakomodir nilai-nilai tarekat Islam dan estetika visual Tionghoa. Keduanya memang memiliki keterkaitan yang erat dengan sejarah dan perkembangan budaya di Cirebon.

Sejarah mencatat bahwa kemunculan Cirebon sebagai suatu entitas politik erat kaitannya dengan penyebaran Islam di kawasan pesisir utara-barat Pulau Jawa. Bukti tertulis maupun tradisi tutur sebagai memori kolektif sepakat bahwa cikal-bakal Cirebon sebagai kawasan permukiman muslim dibangun oleh Pangeran Cakrabuana, putra raja Pajajaran yang berperan dalam syiar agama Islam di kawasan Cirebon dan sekitarnya[5]. Keponakan sekaligus menantunya, Sunan Gunung Jati, merupakan bagian dari dewan wali sembilan (Jawa: *Wali Sanga*). Dialah yang kemudian menjadi penerus Pangeran Cakrabuana dalam memimpin Cirebon sebagai kerajaan Islam yang berpengaruh. Dengan demikian, bukanlah suatu hal yang mengherankan jika nafas Islam dapat ditemukan dalam filosofi kriya batik yang berkembang di keraton-keraton Cirebon.

Pengaruh Islam dalam batik Cirebon dapat dilihat dari dua ranah, yaitu teknis dan filosofis. Ranah teknis terlihat pada riwayat populer, yang mengindikasikan bahwa awal dari proses produksi (khususnya pencantingan) pada batik Cirebon dilakukan oleh kaum pria anggota tarekat. Menurut Yuniko (dalam

5. Sulendraningrat (1968) menyebutkan bahwa nama kecil Pangeran Cakrabuana adalah Pangeran Walangsungsang, putra dari Prabu Siliwangi (raja Pajajaran) yang kemudian memeluk Islam.

Irianto, 2015:8,42) keterlibatan mereka dalam pencantingan tersebut menghasilkan motif-motif yang terkesan maskulin, serta mengandung nilai-nilai spiritual dari tarekat yang mereka ikuti. Pada abad ke-17, sudah berdiri beberapa pesantren berbasis tarekat *Syattariyah* dan *Naqsyabandiyah* di Cirebon (Kudiya, 2025:1-2). Apabila dikaitkan dengan Pangeran Cakrabuana yang hidup di abad ke-15, bukan tidak mungkin apabila pembatikan berbasis nilai-nilai tasawuf sudah dimulai lebih awal dari itu.

Selanjutnya, ranah filosofis terlihat dari nilai-nilai keislaman yang diakomodir melalui motif-motifnya. Motif menunjukkan ciri keislaman dan menggambarkan simbol-simbol yang berkaitan dengan sejarah Islam[6]. Tidak hanya terbatas pada aspek visual saja, nilai-nilai tasawuf juga tercermin dalam interpretasi terhadap seni batik itu sendiri. Interpretasi dari para pengikut tarekat terlihat pada kata '*batik*' yang dijabarkan sebagai '*ba titike ning esor*' (abjad Arab "ba/ب" memiliki titik di bawah). Kalimat ini kemudian dilanjutkan dengan kalimat berima yang berbunyi '*bagiya sing andhap asor*' (berbahagialah (mereka) yang rendah hati)[7].

Tradisi tutur di keraton (dalam Irianto, 2015:50) mengatribusikan penciptaan ragam hias *mega mendung* kepada Pangeran Cakrabuana. Dikisahkan bahwa ia mendapat inspirasi untuk membuat ragam hias tersebut ketika melihat pantulan awan pada permukaan air. *Mega mendung* sendiri tampaknya bukan merupakan ragam hias yang asing bagi keraton. Penggambarannya juga ditemukan pada beberapa peninggalan keraton dalam bentuk seni ukir, seringkali bersama-sama dengan *wadasan*. Motif *mega mendung* dapat dimaknai sebagai pengayoman, ketidakkekalan, serta harapan akan turunnya rahmat keilahian[8].

Meskipun motif *mega mendung* sebagai ragam hias telah dikenal dan diaplikasikan pada benda-benda keraton, kain batik dengan motif *mega mendung* cenderung menampilkan ciri pesisir dalam pewarnaannya. Cara tradisional memahami bahwa paduan warna *mega mendung* yang paling awal berupa biru untuk gradasi awan dan merah untuk latarnya. Penggunaan warna tersebut kiranya kurang lazim digunakan pada batik bergaya keraton yang cenderung berwarna kuning gading, *babarmas*, dan kecoklatan[9]. Bagian inilah yang menunjukkan hubungan asosiatif antara motif *mega mendung* dengan langgam batik pesisir, yaitu melalui penggunaan warna-warna yang lebih bervariatif[10].

Posisi Cirebon di wilayah pesisir menjadikannya sebagai salah satu titik dalam jalur perdagangan internasional. Termasuk di antaranya adalah dengan Tiongkok yang telah sejak lama menjalin hubungan perdagangan dengan Jawa. Sejarah Cirebon juga mencatat adanya hubungan antara penguasa Cirebon dengan Tiongkok melalui ikatan pernikahan antara Sunan Gunung Jati dengan Putri Ong Tien Nio. Seorang putri yang dalam catatan Sulendraningrat (1968:20) kemudian diberi nama Ratu Mas Rarasumanding. Kedekatan historis-kultural tersebut memicu kemunculan beragam motif batik yang menampilkan unsur budaya Tionghoa. Misalnya, *piring selampad* yang terinspirasi dari lukisan pada keramik Tiongkok. Anggapan serupa juga disematkan pada motif *mega mendung* yang dikaitkan dengan

6. Misalnya pada bendera Cirebon yang pernah dibahas oleh Irianto (2012). Motif pada bendera tersebut memuat kutipan ayat suci Al Quran, kaligrafi, serta simbol-simbol yang khas seperti *singa barwang* dan pedang Zulfiqar.

7. Irianto (2015:5)

8. Terdapat beberapa penafsiran mengenai makna motif ini. Pemahaman *mega mendung* sebagai harapan dimuat dalam Irianto (2015:213), sedangkan penganalogian motif tersebut dengan siklus naik-turun hidup manusia disebutkan oleh Bulan Prizilla (2016:109). Adapun makna pengayoman tercantum dalam Adeng dkk (1998:154).

9. Kudiya dkk. (2014:183).

10. Nursalim & Sulastianto (2015:39).

penggambaran awan pada seni lukis Tionghoa. Motif ini diaplikasikan ke dalam bentuk batik dengan teknik khusus sebagai hasil kearifan lokal dari para pembatik Cirebon[11].

Keistimewaan Visual Motif Mega Mendung

Sebagai motif ikonik dalam batik Cirebon, *mega mendung* memiliki ciri visual yang membuatnya dapat dikenali dengan mudah. Ciri-ciri tersebut berkaitan dengan proses tertentu yang dilakukan dalam pembuatannya.Termasuk dalam ciri-ciri tersebut adalah bentuk *klungsu*, serta pemberian efek gradasi yang khas pada stilasi awan. Hal inilah yang membedakan motif *mega mendung* dari motif-motif lainnya.

Bentuk dasar dari motif *mega mendung* adalah *klungsu* (Irianto, 2015:213). '*Klungsu'* dalam Bahasa Jawa bermakna biji asam. Bagian inilah yang dapat diamati sebagai pangkal dari bentuk stilasi awan pada motif *mega mendung.* Berawal dari lengkungan membulat yang disebut sebagai *klungsu*, garis motif diperlebar sehingga membentuk stilasi awan. Menurut penuturan perajin[12], proses pembuatan garis *outline* sebagai tahapan awal pembuatan motif *mega mendung* disebut dengan '*maleri'* atau '*diwaleri'* (diberi *waleran*), yang kemudian menjadi dasar dalam teknik *waleran* khas batik Cirebon.



Contoh pengaplikasian gradasi pada kain di Batik Witana, Trusmi.

Agar lebih menyerupai awan, motif *mega mendung* kemudian dihias dengan proses khusus yang disebut *bayangi* (memberi bayangan). Bayangan tersebut diaplikasikan dengan menggunakan sapuan canting yang lubangnya tidak terlalu kecil. Prosesnya dilakukan selapis demi selapis mengikuti bentuk motif yang telah dibuat sebelumnya. Setiap lapis bayangan pada motif *mega mendung* diikuti dengan pencelupan warna, sehingga semakin dalam lapisan maka warna motif juga menjadi semakin pekat. Hasil akhir dari proses ini menghasilkan motif yang seolah memiliki gradasi yang membaur, apabila dilihat dari kejauhan. Namun, apabila diamati dari dekat motif akan tetap memperlihatkan batas-batas warna pada setiap lapisan gradasinya. Keseluruhan proses tadi, yang mencakup *maleri* dan *bayangi*, merupakan bagian tak terpisahkan dari teknik *waleran*. Itulah mengapa teknik batik tulis *waleran* cenderung identik dengan motif *mega mendung*. Gradasi berlapis yang diperoleh dari proses *bayangi* tadi juga menjadi penanda keautentikan batik tulis *waleran* yang membedakannya dari hasil pewarnaan *colet*[13].

11. Wawancara dengan Subroto, perajin batik tulis waleran di Trusmi (Februari 2026).

12. *Ibid.*

13. Pada teknik *colet*, pewarna diaplikasikan secara langsung pada kain dengan menggunakan kuas. Gradasi yang didapatkan dengan teknik tersebut akan cenderung membaur, berbeda dengan lapisan-lapisan pada batik tulis waleran yang terpisah dengan demikian halusnya.



Detail pada motif mega mendung yang memperlihatkan batas-batas lapisan gradasi (koleksi penulis).

Pengaplikasian motif *mega mendung* pada kain pada umumnya digambarkan dalam orientasi melebar atau horizontal[14]. Selebihnya, tidak terdapat aturan baku berkaitan dengan komposisinya pada kain. Kudiya (2025:23-26) pernah mengelompokkan motif *mega mendung* ke dalam 12 jenis ragam motif berdasarkan komposisi motifnya. Motif tersebut masih dapat dikembangkan kembali oleh para perajin yang menjadikannya sebagai acuan. Kebebasan tersebut menunjukkan betapa adaptifnya *mega mendung* sebagai motif batik. Sebagaimana yang disimpulkan oleh Nababan & Hendriyana (2012), bahwa pembuatan motif mega mendung pada batik dapat dipengaruhi oleh kehendak atau ekspresi pembuatnya (*parole*) sejauh tidak meninggalkan ciri khasnya.

Relasi antara Motif Mega Mendung dan Wadasan

Hubungan khusus antara motif mega mendung dengan motif wadasan ditengarai terjadi. Meskipun, keduanya dianggap sebagai dua motif yang berbeda. Motif wadasan pada umumnya berupa garis bergelombang yang disusun sedemikian rupa, sehingga bentuknya menyerupai susunan cadas. Nama '*wadasan*' sendiri diyakini berasal dari kata '*wadas*' yang berarti cadas atau batu karang (Yuningsih dkk., 2023:31). Sebagaimana *mega mendung, wadasan* merupakan salah satu ragam hias yang dominan ditampilkan pada produk budaya Cirebon, baik dalam bentuk tiga dimensi (sebagai ornamen pada seni ukir dan arsitektur) maupun dua dimensi (sebagai motif batik).



Ornamen wadasan pada bagian bawah kereta Singa Barong di Keraton Kasepuhan (foto oleh penulis, 2025)

Irianto (2015:121) mengartikan bentuk *wadasan* sebagai simbol atas kemantapan keimanan, sedangkan Gratha (2020:126) mencantumkan interpretasi populer yang mengaitkan bentuk ragam hias *wadasan* dengan Gua Hira, situs penting dalam sejarah Islam tempat Nabi Muhammad SAW menerima wahyu kenabian. Lebih lanjut, penjelasan dalam Irianto (2015:212-213) mengindikasikan bahwa wadasan dibuat oleh Pangeran Cakrabuana bersama-sama dengan *mega mendung*. Motif ini diciptakan sebagai pengembangan dari bentuk *klungsu*. Hal ini terdengar selaras dengan anggapan dari salah satu perajin bahwa motif

14. Handayani, dkk. (2023:246) mencantumkan adanya kecenderungan perbedaan orientasi antara *mega mendung* (horizontal) dengan *wadasan* (vertikal).

mega mendung merupakan variasi dari wadasan[15]. Pemahaman tersebut mengindikasikan adanya suatu relasi, baik secara estetis maupun filosofis, yang menghubungkan kedua motif khas Cirebon.

Motif *wadasan* dan *mega mendung* sama-sama memiliki pangkal motif berupa *klungsu*. Keduanya diatribusikan kepada sosok Pangeran Cakrabuana, serta diaplikasikan pada kain dan peninggalan bendawi yang dimiliki oleh keraton-keraton di Cirebon. Tidak jarang, keduanya dipadukan pada satu karya. Misalnya, kereta Jempana yang saat ini disimpan di Keraton Kanoman, memperlihatkan ornamen mega mendung sebagai ragam hias yang memayungi kereta, sementara pada badan kereta berbentuk menyerupai *wadasan*. Perpaduan tersebut dimaknai dalam Triawan (2021:16) sebagai simbol dunia atas dan dunia bawah, yang mengapit sosok sultan sebagai perwujudan dunia tengah.

Lebih lanjut, baik motif *wadasan* maupun *mega mendung* memiliki sifat yang adaptif. Keduanya relatif mudah untuk dikombinasikan dengan motif-motif lainnya. *Wadasan* kerap digunakan untuk menggambarkan batuan atau bumi yang dipijak, sedangkan *mega mendung* sebagai awan yang mengisi bidang langit. Tidak jarang, bentuk objek (hewan, dsb.) pada batik juga distilasi dengan *wadasan*, sebagaimana berlaku pada seni ukir. Apabila diaplikasikan sebagai motif pada kain, motif *mega mendung* memang tidak bisa memiliki tekstur tiga dimensi selayaknya pada ukiran. Meski demikian, teknik *waleran* rupanya mampu memberi keunggulan gradasi warna yang menjadikannya tampak menonjol meski dituangkan dalam bidang dua dimensi sekalipun.

Upaya Pelestarian dan Keberlanjutan

Teknik *waleran* yang digunakan dalam pembuatan motif *mega mendung* telah diakui sebagai Indikasi Geografis (Indigeo) untuk Kabupaten Cirebon sejak tahun 2025, dengan nama resmi *Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon*. Ditetapkannya wilayah Kabupaten Cirebon sebagai basis pelestarian tentu bukan tanpa sebab. Hal ini dikarenakan lokasi produksi batik *waleran* memang berpusat pada sembilan desa dan dua kecamatan di wilayah Kabupaten Cirebon (Kudiya, 2025:46). Pusat peredaran batik Cirebon pada area tersebut berpusat di Desa Trusmi Kulon dan Trusmi Wetan. Dulunya wilayah ini berupa satu desa yang dimekarkan dan karenanya kerap disatukan penyebutannya menjadi *Trusmi*.

Sejak dulu Trusmi telah dikenal sebagai sentra produksi batik di Cirebon, yang melayani kebutuhan batik dengan langgam keraton maupun pesisir. Toponimi *'trusmi'* berakar dari kata *terus nyemi* yang artinya "senantiasa bertumbuh" (Hermana, 2011). Asal mula nama tersebut dianggap berkaitan erat dengan sosok Ki Buyut Trusmi, yang juga dihubungkan dengan sosok Pangeran Cakrabuana. Penduduk setempat memiliki kepercayaan populer yang menyatakan bahwa sosok tersebut berperan dalam menginisiasi dan mewariskan tradisi pembuatan batik di daerah Trusmi[16].

Hingga kini, geliat produksi batik di kawasan Trusmi masih nampak jelas. Hal ini terlihat dari masih maraknya pembuatan dan penjualan batik di kawasan tersebut. Kesemarakan perdagangan batik di Trusmi memungkinkan pengunjung untuk dapat berinteraksi dengan keragaman batik Cirebon. Poin penting ini yang menurut Nursanty (2003:142-144) menjadi keunikan Trusmi, sebagai penghubung antara pengunjung dengan batik Cirebon. Identitas autentik pada motif *mega mendun*g masih dapat dipertahankan sebagai primadona dikarenakan sifatnya yang adaptif. Hal tersebut memungkinkannya untuk tetap diaplikasikan pada berbagai produk dan kombinasi motif yang relevan dengan zaman. Pada akhirnya,

15. *Ibid.*

16. Wawancara dengan Susi Kusniati, salah seorang pengelola rumah produksi batik di Trusmi (Februari 2026).

pemanfaatan batik bermotif *mega mendung* sebagai penanda identitas Cirebon menunjukkan bahwa motif tersebut mempunyai nilai ekonomis yang menjual[17].

Bentuk dukungan terhadap pengajuan status batik *waleran* sebagai Indikasi Geografis (Direktorat Jenderal Kekayaan Intelektual) oleh Bupati Cirebon antara lain dengan membentuk *Kelompok Masyarakat Perlindungan Indikasi Geografis Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon* (KMPIG-BTWMC). Kelompok tersebut dibentuk sejak 2025 dan diharapkan mampu berkolaborasi dengan berbagai pihak. Kaitannya adalah dengan strategi penguatan batik *waleran* secara berkelanjutan. Selain itu, KMPIG-BTWMC juga memiliki peran dalam menerapkan standar batik tulis *waleran*. Standar tersebut digunakan untuk menilai kualitas batik *waleran* yang dihasilkan, serta pemerian label khusus bagi produk yang lolos uji[18]. Dengan demikian, batik *waleran* dengan motif *mega mendung* secara resmi telah memiliki perlindungan dan legalitas, baik di tingkat daerah melalui KMPIG bentukan bupati maupun di tingkat nasional.

Penutup

Batik Cirebon adalah wujud emanasi visual dari budaya Cirebon dalam bentuk motif dua dimensi, yang diaplikasikan pada kain dengan menggunakan teknik batik. Gaya pada motif batik Cirebon tidak hanya berkembang dari dalam keraton, melainkan berpadu-padan dengan elemen budaya lain yang memiliki hubungan sejarah dengan pendahulu dari keraton-keraton di Cirebon. Padu-padan yang mesra tersebut, bersama dengan kemampuan artisan lokal yang berkembang seiring berjalannya waktu, menghasilkan langgam autentik yang hingga saat ini masih dapat kita jumpai.

Dalam perkembangannya, motif *mega mendung* menjadi salah satu elemen dominan dalam eksistensi batik Cirebon. Meskipun bentuknya cenderung bebas dan dapat dengan mudah dikombinasikan dengan motif-motif lainnya, penggambaran mega mendung dengan ciri garis lengkung berbayang sebagai stilasi bentuk awan, rupanya mampu menjadi penanda identitas visual dalam pengidentifikasian langgam batik Cirebon. Kehadirannya mencerminkan nilai-nilai kearifan lokal, sejarah panjang akan tradisi yang bertahan, serta keterbukaan terhadap proses adaptasi maupun pengembangan.

Sebagai bagian integral dari batik Cirebon, eksistensi motif *mega mendung* bukan saja termasyhur, melainkan juga dirayakan. Pengakuan secara legal dan administratif terhadap *waleran* sebagai teknik khas dalam pembuatan motif *mega mendung* menjadi bukti kesolidan pihak-pihak yang peduli dengan pelestariannya. Puncaknya adalah pada penetapan status *Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon* sebagai Indikasi Geografis. Kehadiran motif *mega mendung* dalam wujud kain batik kini bukan hanya menjadi tanda kebanggaan bagi warga Cirebon semata, melainkan telah menjadi bagian dari kekayaan wastra adiluhung Indonesia yang sudah sepatutnya kita lestarikan bersama.

Daftar Pustaka

Adeng, dkk. 1998. *Kota Dagang Cirebon Sebagai Bandar Jalur Sutera*. Jakarta: Departemen Pendidikan Dan Kebudayaan.

Bulan Prizilla, Aquamila. 2017. Rupa Ragam Hias Batik Bernuansa Islam Keraton Cirebon Setelah Masa Pra-Islam. *JURNAL RUPA* Vol. 1 No. 2, 2016, 101–112.

Erwantoro, Heru. 2012. Sejarah Singkat Kerajaan Cirebon. *Patanjala* Vol. 4 No. 1, Mei 2012, 170–183

17. Kudiya & Saftiyaningsih (2020:10) beranggapan bahwa identitas ruang pada batik Cirebon telah memiliki citra positif dikarenakan nilai ekonomi yang dihasilkannya.

18. Kudiya (2025:55-68).

Gratha, Benny. 2020. *Inspirasi Islam pada Batik*. Jakarta: PT. Buana Alit Wastra Mahakarya.

Handayani, Wuri, dkk. 2018. Bentuk, Makna dan Fungsi Seni Kerajinan Batik Cirebon. *Jurnal ATRAT* Vol. 6 No. 1, Januari 2018, 58–71.

Hermana. 2011. Toponimi di Kabupaten Cirebon. *Patanjala* Vol. 3 No. 3, September 2011, 424–441.

Irianto, Bambang. 2012. *Bendera Cirebon (Umbul-umbul Caruban Nagari): Ajaran Kesempurnaan Hidup*. Jakarta: Museum Tekstil.

Irianto, Bambang & Sally Giovanny. 2015. *Makna Simbolik Batik Keraton Cirebon*. Jakarta: Deepublish.

Kudiya, Komarudin, dkk. 2014. Revitalisasi Ragam Hias Batik Keraton Cirebon dalam Desain Baru Kreatif. *Panggung* Vol. 24 No. 2, Juni 2014, 175–186.

Kudiya, Komarudin & Saftiyaningsih Ken Atik. 2020. Kekuatan Desain Motif Batik Cirebon sebagai Ruang Identitas Indikasi Geografis Indonesia. *Waca Cipta Ruang : Jurnal Ilmiah Desain Interior* Vol. 6 No. 1, 2020, 1–12 .

Kudiya, Komarudin. 2025. *Keunggulan Batik INDIGEO Jawa Barat: Batik Tulis Merawit, Batik Tulis Waleran, Complongan*. Bandung: ITB Press.

Nababan, Rudi & Husen Hendriyana. *Parole, Sintagmatik, dan Paradigmatik Motif Batik Mega Mendung*. 2012. *Jurnal Seni & Budaya Panggung* Vol. 22, No. 2, April - Juni 2012, 181–191.

Nursalim, Agus & Harry Sulastianto. 2015. Dekonstruksi Motif Batik Keraton Cirebon: Pengaruh Ragam Hias Keraton pada Motif Batik Cirebon. *Jurnal Penelitian Pendidikan LPPM Universitas Indonesia* Vol. 15 No. 1, 2015, 27–40.

Nursanty, Eko dkk. 2023. From Heritage to Identity: The Role of City Authenticity in Shaping Local Community Identity and Cultural Preservation. *Archimane* Volume 1 Nomor 2, 2023, 145–164.

Pullen, Lesley S. 2021. *Patterned Splendour : Textiles Presented On Javanese Metal And Stone Sculptures Eighth To The Fifteenth Century*. Singapura: ISEAS–Yusof Ishak Institute.

Sulendraningrat, P.S. 1968. *Nukilan Sedjarah Tjirebon Asli*. Cirebon: Pusaka.

Triawan, Denny Wahyu. 2021. Analisis Hiasan Kereta Kencana Jempana Keraton Kanoman di Kota Cirebon. *IRAMA* Vol. 3 No. 1, Februari 2021, 13–17.

Yuningsih, Epi, dkk. 2023. Nilai Kearifan Lokal Masyarakat Cirebon dalam Leksikon Arsitektur Hijau Keraton Kasepuhan Menyikapi Isu SDGs. *LOKABASA* Volume 14 Nomor 1, 2023, 27-40

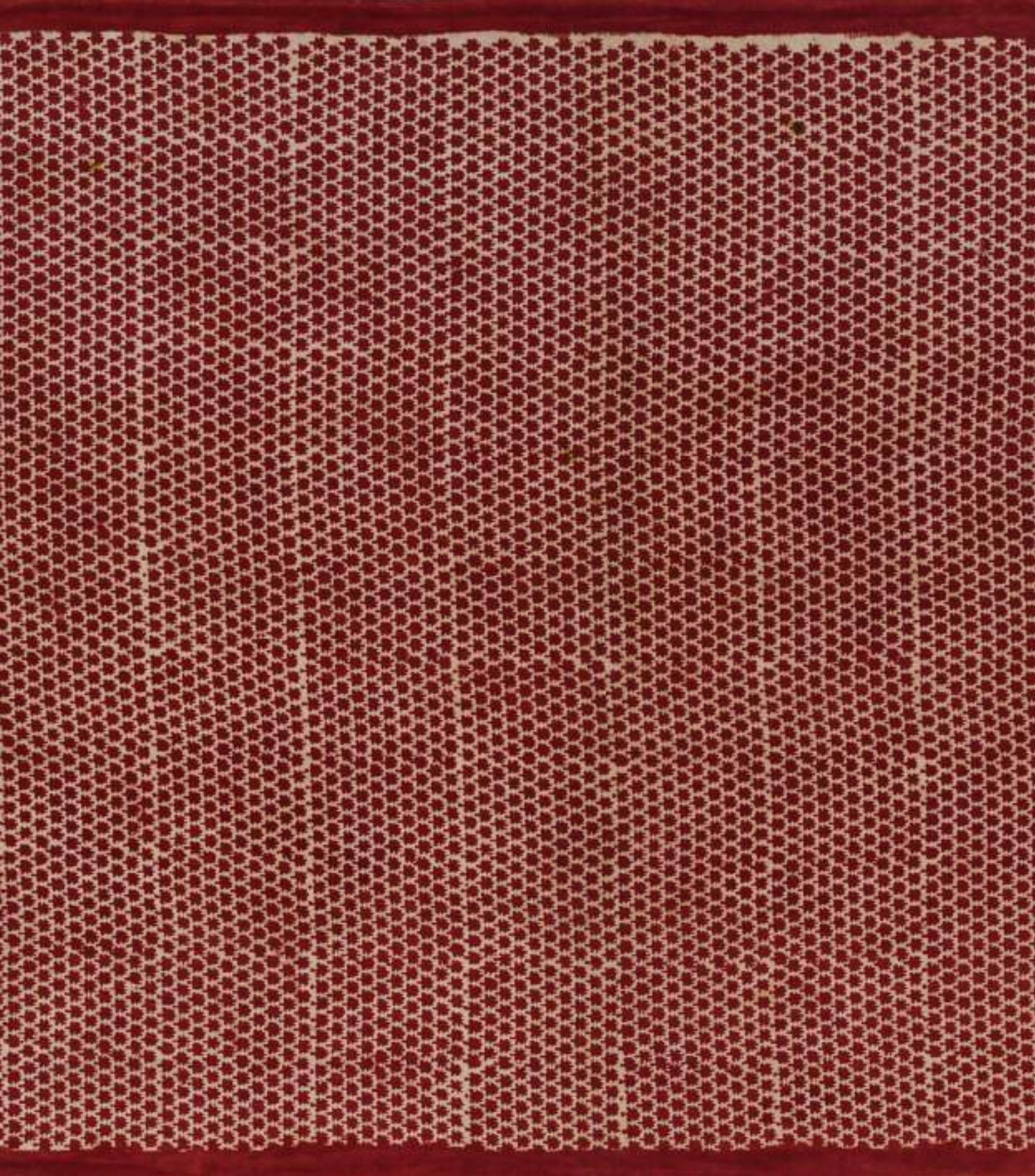
Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2009 tentang Hari Batik Nasional.

Keputusan Bupati Cirebon Nomor 500.9.15.3/Kep.312-Disbudpar/2025 tentang Pembentukan

Kelompok Masyarakat Perlindungan Indikasi Geografis Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon.

Wawancara dengan Siti Kusniati, pengelola Batik Katura, pada tanggal 7 Februari 2026.

Wawancara dengan Subroto, perajin batik tulis waleran Batik Witana, pada tanggal 7 Februari 2026.



Batik Sebagai Media untuk Membangun Identitas dan Warisan Budaya Baru: Studi Kasus Pada Batik Khas Seram Bagian Barat

DS Nugrahani
Peneliti Pusat Studi Kebudayaan UGM

Pendahuluan

Kabupaten Seram Bagian Barat (SBB) sebelumnya tidak memiliki tradisi membatik yang turun-temurun. Akan tetapi, pada 2025 SBB berinisiatif merancang motif batik khas yang diharapkan dapat menjadi identitas daerah. Inisiatif ini sangat menarik, mengingat upaya tersebut dapat didudukkan sebagai salah satu dampak positif atas pengakuan UNESCO terhadap batik sebagai *the Intangible Heritage of Humanity*, pada 2 Oktober 2009. Momentum tersebut membawa konsekuensi naiknya batik sebagai kapital simbolik secara signifikan. Batik menjadi semacam sertifikat budaya yang mempunyai kekuatan untuk mendongkrak legitimasi daerah dalam kompetisi identitas. Perspektif *invented tradition* mengarahkan penciptaan tradisi baru seperti yang terjadi pada batik SBB, bukanlah menjadi suatu hal yang tidak mungkin (Hobsbawm dan Ranger, 1989). Lebih lanjut, Hobsbawm dan Ranger (1989) menjelaskan bahwa tradisi baru semacam itu, seringkali memang dirancang untuk berbagai kepentingan, misalnya membangun identitas, legitimasi otoritas, kepentingan ekonomi, dan mengatur perilaku sosial.

Di SBB, inisiatif mencipta batik dapat dipandang sebagai upaya untuk membangun warisan baru yang belum pernah ada, sebagai tradisi turun-temurun. Sebenarnya, upaya semacam ini banyak dilakukan oleh daerah-daerah lain sebagai dampak dari pengakuan UNESCO terhadap batik. Anholt (2007) menyebutkan bahwa upaya tersebut dipandang sebagai respons kreatif, guna membangun simbol budaya sebagai instrumen *place branding* dan modal simbolik.

Tentu prosesnya tidak sesederhana menciptakan motif pada selembar kain dengan teknik batik, pada wilayah yang memang sudah mempunyai tradisi membatik. Kasus penciptaan batik di SBB sebagai tradisi baru, memerlukan aya agar apa yang diciptakan tersebut bermakna, dan dapat bertahan menjadi tradisi potensial diturunkan dari generasi ke generasi. Dalam hal ini, proses penciptaannya harus dirancang dengan prinsip etis yang tegas dan pemahaman yang jelas tentang urgensi penciptaannya. Tulisan pendek ini dikembangkan dari Kajian Motif Batik Seram Bagian Barat, yang dilakukan oleh tim peneliti Pusat Studi Kebudayaan UGM pada tahun 2025. Artikel ini, menitikberatkan pembahasannya pada tiga hal, yaitu proses kreatif, pertimbangan etika, dan alasan penciptaan batik SBB. Ketiga hal inilah yang akan menentukan keberlanjutan batik SBB sebagai warisan budaya baru, yang layak diteruskan kepada generasi berikutnya.

Proses Kreatif

Warisan budaya didefinisikan sebagai segala aspek budaya, baik yang bersifat *tangible* maupun *intangible*, yang diwariskan dari generasi ke generasi dan diakui mempunyai nilai bagi identitas, sejarah, ilmu pengetahuan, estetika, dan atau nilai sosial suatu kelompok masyarakat (Smith, 2006). Warisan budaya dapat diciptakan, diadopsi, atau diwarisi dari masa lalu. Sangatlah umum dipahami masyarakat, bahwa warisan budaya diwarisi dari leluhurnya dan telah berjalan dari generasi ke generasi. Akan tetapi pada kasus di SBB, batik bukanlah warisan budaya masa lalu, melainkan diciptakan dan diadopsi dari inspirasi batik Yogyakarta (Saktimulya, dkk., 2025), yang tujuannya tidak hanya menjadi identitas, tetapi juga menjadi warisan yang dicanangkan berkesinambungan dari generasi ke generasi.

Tetapi mengapa SBB memilih batik? Padahal SBB tidak memiliki tradisi membatik. Tradisi pembuatan tekstil tradisional yang dimiliki SBB ialah menenun, antara lain masih dapat ditemukan di Desa Kairatu. Walaupun, kondisinya saat ini hampir punah. Pemilihan batik, didasari oleh sejumlah pertimbangan. Pertama, batik memiliki kapital simbolik yang kuat, sehingga potensial untuk membangun identitas, yang akan diteruskan sebagai warisan budaya. Kedua, batik memiliki kelebihan dari segi teknologi, karena tidak membutuhkan alat produksi besar, sehingga mudah diaplikasikan secara individu, terutama batik cap. Ketiga, batik memiliki pangsa pasar yang luas, karena mudah diaplikasikan ke berbagai produk. Keempat, teknik batik dasar lebih mudah diajarkan secara massal dibandingkan teknik tenun, sehingga transfer keterampilannya menjadi lebih cepat dan diasumsikan dapat berkelanjutan.

Di tahap awal, perancangan batik SBB bersifat *top-down*. Hal ini didasari akan kondisi bahwa SBB tidak memiliki tradisi membatik. Inisiatornya adalah Yeni Rosbayani Asri, istri bupati SBB, selaku Ketua Tim Penggerak Pemberdayaan Kesejahteraan Keluarga (TP-PKK) SBB sekaligus Ketua Dekranasda Kabupaten SBB periode 2025-2030. Akan tetapi, dalam prosesnya, *stakeholder* dilibatkan untuk mendiskusikan motif yang berpotensi menguatkan identitas lokal. Proses dimulai dengan riset, dilakukan oleh Balitbangda Kabupaten SBB yang bekerjasama dengan Tim Pusat Studi Kebudayaan UGM. Melalui riset, dilakukan identifikasi elemen-elemen visual, simbolik, dan ekologis autentik SBB, hingga akhirnya disepakati bahwa elemen yang dipilih menjadi inspirasi motif batik SBB adalah pohon kayu putih dan burung *Kehicap Buano* (Saktimulya, dkk., 2025).

Pohon kayu putih (*Melaleuca cajuputi*) dipilih karena memiliki kedudukan yang sangat istimewa, sehingga dijuluki emas hijau. Pohon ini merupakan komoditas unggulan yang menjadi tulang punggung perekonomian SBB. Produksinya mencapai 50% produksi kayu putih dunia (Torry dan Syarifuddin Idrus, 2016) dan dijalankan masyarakat SBB sebagai tradisi turun temurun. Pohon kayu putih dikenal sebagai pohon yang tangguh, dapat tumbuh di tanah gersang, bahkan disebut sebagai pohon yang tahan api. Minyaknya dikenal sebagai penyembuh, sehingga motif pohon kayu putih dirancang untuk menggambarkan ketangguhan masyarakat SBB dalam menghadapi tantangan serta peran SBB sebagai "penyembuh", yang memberi manfaat bagi orang lain (Saktimulya, dkk., 2025).

Burung *Kehicap Buano* (*Symposiachrus boanensis*) merupakan satwa endemik Pulau Boano, yang memiliki nilai ekologis sebagai indikator kesehatan ekosistem. Keberadaannya menjadi penanda kelestarian hutan sebagai habitat alaminya. Tidak hanya itu, *Kehicap Boano* juga dipercaya sebagai representasi leluhur, menjadi totem dan penjaga marga Rumalessin yang bermukim di Pulau Boano. Kepercayaan tersebut memegang peranan penting dalam struktur sosial dan adat di Pulau Boano. Para tokoh adat bertanggung jawab menjaga tradisi yang hidup dari generasi ke generasi untuk melindungi *Kehicap Boano*. Praktik tersebut secara tidak langsung mendorong masyarakat menjaga kelestarian hutan, karena hutan adalah rumah leluhur mereka. Status burung *Kehicap Boano* merupakan burung sakral, sehingga penggambarannya dalam motif batik harus akurat dan semata-mata ditujukan untuk menghormati statusnya sebagai satwa yang dilindungi.

Motif batik SBB didapatkan dari inspirasi lokal yang diolah melalui proses ekstraksi dan stilasi. Ekstraksi dalam seni desain adalah proses mengambil karakteristik penting dari sumber, yang digunakan sebagai dasar penciptaan karya baru. Sementara stilasi adalah teknik menggayakan objek asli menjadi unsur dekoratif, dengan tetap mempertahankan karakter dasarnya. Teknik ini mengubah objek natural yang menjadi inspirasi ke dalam bentuk ornamental. Biasanya dilakukan dengan cara pengurangan detail, metransformasikannya ke bentuk geometris atau garis dan penambahan variasi untuk menonjolkan unsur dekoratifnya. Berikut merupakan proses ekstraksi dan stilasi yang dilakukan untuk memperoleh motif batik khas SBB:



Proses Kreatif Motif Batik SBB
Gambar: Pusat Studi Kebudayaan UGM, 2025

Pola batik SBB diperoleh dengan menyusun motif yang dihasilkan dari ekstraksi atau stilasi, yang disusun berulang-ulang sehingga menghasilkan ritme visual. Satu motif dapat pula dikombinasikan dengan satu atau lebih motif lainnya untuk menciptakan komposisi yang unik dan menarik. Kombinasinya dapat dikembangkan dengan berbagai cara, mulai dari memadukan beberapa motif khas SBB atau mengkombinasikannya dengan motif batik lainnya, seperti misalnya motif klasik dari Yogyakarta. Berikut merupakan contoh pola batik SBB, yang terdiri atas kombinasi beberapa motif, dikerjakan dengan teknik cap dan pewarna sintetik. Teknik cap dan pewarna

sintetik diaplikasikan di tahap awal pengembangan batik SBB, karena keduanya adalah teknik yang paling memungkinkan untuk diujicobakan.



Contoh Pola Batik SBB.
Gambar: Pusat Studi Kebudayaan UGM, 2025

Motif pohon kayu putih dan burung *Kehicap Boano* pada batik SBB menjadi motif utama atau ornamen pokok. Pengaplikasian motif-motif tersebut pada kain batik selalu dilakukan karena telah disepakati menjadi motif khas SBB (Saktimulya, dkk., 2025). Namun demikian, perajin batik tetap memiliki ruang untuk menunjukkan kreativitasnya. Cara yang dapat dilakukan perajin ialah dengan memadukan motif-motif tersebut dengan unsur budaya lokal lainnya atau dengan unsur-unsur budaya dari luar. Hal ini sepanjang tidak menyebabkan degradasi makna pada motif pokok yang telah disepakati. Sebaliknya, memadukan sejumlah unsur-unsur lain diarahkan untuk menghasilkan motif yang tidak hanya indah, tetapi juga penuh makna dan bercerita. Contohnya adalah memadukan motif khas batik SBB dengan motif batik klasik Yogyakarta, sehingga dapat bercerita tentang asal inspirasi batik SBB. Batik klasik Yogyakarta dapat pula menjadi referensi dalam membangun makna filosofis batik SBB.

Proses kreatif menjadi bagian yang krusial bagi rintisan batik daerah, sehingga perlu didokumentasikan. Hal tersebut akan menjadi instrumen strategis yang memastikan bahwa batik sebagai identitas baru memiliki akar yang kuat, dan bukan merupakan kebutuhan sesaat yang kemudian hilang. Dokumentasi sistematis meliputi foto, video, catatan, dan wawancara. Dimulai dari bagaimana sumber inspirasi digali, proses perancangan, serta uji teknik dan produksi. Dokumentasi tersebut memiliki fungsi beragam, mulai dari sebagai legitimasi asal, arsip budaya, hingga bahan edukasi untuk generasi penerus.

Pertimbangan Etika

Penciptaan motif batik SBB melalui proses pertimbangan etika yang menjadi hal krusial dan perlu digarisbawahi. Pertimbangan etika merujuk pada penghormatan terhadap nilai-nilai luhur, norma sosial, dan hak milik intelektual masyarakat adat setempat dalam mengubah simbol budaya mereka menjadi motif kain. Tidak setiap unsur budaya, terlebih bila berkaitan dengan simbol adat yang suci, dapat digunakan sebagai motif batik. Oleh karena itu, proses ekstraksi dan stilasi menjadi motif batik SBB dilakukan dengan cermat, melalui diskusi dalam FGD dengan perwakilan masyarakat dan para pemangku adat. Peletakan motifnya juga menjadi bagian yang harus dicermati, jangan sampai motif yang dianggap sakral berada di tempat yang kurang pantas dan dapat mendegradasikan nilai-nilai luhurnya.

Hadirnya batik SBB harus dinyatakan dengan tegas sebagai karya kontemporer, bukan tradisi turun-temurun, walaupun motifnya berasal dari unsur alam dan budaya lokal yang terkait dengan adat. Publik juga harus mengetahui bahwa motif yang diciptakan, yaitu pohon kayu putih dan burung *Kehicap Boano*, benar-benar representasi identitas SBB, bukan hasil "plagiarisme" dari motif batik daerah lain. Pemahaman ini harus mengakar kuat di masyarakat, agar masyarakat merasa memiliki ikatan yang kuat. Masyarakat mempunyai kewajiban menjaga dan melestarikan motif tersebut. Jangan sampai ada pihak lain yang mengklaim, karena mengambil motif tanpa izin dapat dikategorikan sebagai pelanggaran etis.

Saat ini memang motif batik khas SBB masih diproduksi di luar wilayah SBB, yaitu diproduksi oleh perajin mitra Pusat Studi Kebudayaan UGM. Hal ini dilakukan karena SDM di SBB saat ini belum siap. Telah disebutkan bahwa batik bukan tradisi turun-temurun di SBB. Oleh karena itu, diperlukan waktu untuk proses transmisi pengetahuan, yang mencakup pengetahuan batik dan keterampilan membatik. Penguasaan pengetahuan tentang batik, termasuk didalamnya adalah bagian yang tidak boleh diabaikan, yaitu penghormatan terhadap nilai adat yang sudah disepakati dalam FGD. Hal ini penting dalam rangka membangun keberlanjutan aktivitas membatik di SBB, sehingga batik pada akhirnya dapat menjadi warisan budaya di SBB.

Agar batik SBB dapat menjadi warisan budaya, dalam hal ini warisan budaya tak-benda, terdapat sejumlah persyaratan yang perlu dipenuhi sebagai berikut. Motif batik SBB harus mempunyai narasi yang kuat, yang berkaitan dengan jati diri SBB. Oleh karena itu, pemilihan motif utama berupa pohon kayu putih dan burung *Kehicap Boano* yang merupakan kekayaan khas SBB, dapat memenuhi kriteria ini. Kriteria selanjutnya adalah batik harus menjadi tradisi yang terus hidup. Mengingat saat ini batik SBB masih diproduksi di luar SBB, maka proses yang harus dilakui agar syarat ini dapat dipenuhi adalah dengan melakukan transmisi pengetahuan. Proses belajar-mengajar dari ahli kepada generasi muda SBB dapat dilakukan melalui pelatihan dan pendampingan secara terprogram hingga SDM di SBB dapat berkarya mandiri. Transmisi pengetahuan ini, kedepannya dapat sekaligus menjadi strategi pelestarian batik SBB.

Hal yang tidak kalah pentingnya adalah pengakuan masyarakat, bahwa batik SBB adalah milik masyarakat SBB. Etika menuntut keterlibatan pemilik pengetahuan lokal yang menjadi inspirasi motif batik SBB sebagai bentuk penghargaan terhadap kekayaan intelektual komunal. Kondisi ini dapat mengurangi resiko munculnya berbagai konflik. Misalnya yang berkaitan dengan klaim atas motif, permasalahan otentisitas, dan eksploitasi simbolis.

Kejujuran terkait kepemilikan dan relasi antar kultural wajib dijunjung tinggi sebagai etika agar penciptaan batik baru di SBB tidak menjadi praktek eksploitatif, melainkan tetap didudukkan sebagai media yang menyampaikan pesan-pesan filosofis yang dihormati. Dengan demikian, pertimbangan etika ini diperlukan sebagai strategi dalam rangka menjaga marwah budaya.

Alasan Penciptaan Batik SBB

Barangkali pertanyaan yang muncul setelah membaca tulisan pendek ini adalah mengapa pemerintah Seram Bagian Barat (SBB) perlu mencipta batik, padahal sebelumnya tidak mempunyai tradisi membatik? apa urgensinya?. Penciptaan batik SBB dapat dikategorikan sebagai *invented tradition*, yang memiliki urgensi sebagaimana disebutkan Hobsbawm dan Ranger (1989), untuk kepentingan membangun identitas, legitimasi otoritas, kepentingan ekonomi, dan mengatur perilaku sosial, yang kemudian diperkuat Anholt (2007) dengan menambahkan sebagai sarana *place branding*.

Kehadiran batik SBB memang bertujuan untuk membangun identitas, yang merefleksikan kekayaan

alam, cerita, dan nilai budaya lokal. Membangun dan menguatkan identitas memang sangat diperlukan oleh SBB yang usianya masih sangat muda, pada Januari 2026 Kabupaten SBB berusia 22 tahun.

Bagi SBB yang baru tumbuh, membangun identitas memiliki urgensi yang sangat strategis, karena SBB memerlukan pengakuan sosial, politik, dan kultural. Dalam hal ini, identitas membantu menegaskan jati dirinya, yang membedakan SBB dari daerah lain, serta menumbuhkan rasa bangga (kebanggaan lokal) di kalangan warga. Identitas yang menonjolkan keunggulan lokal, memiliki potensi menjadi sarana *place branding*. Setiap daerah yang memiliki batik, masing-masing menunjukkan karakternya, sehingga mudah dikenali asalnya. Hal yang dapat dikemukakan sebagai contohnya adalah batik motif *mega mendung* berasal dari Cirebon. Ini menjadi bukti bahwa batik sebagai *place branding* memiliki potensi meningkatkan partisipasi publik, pariwisata, dan menarik perhatian investor.

Sebagai sarana *place branding*, batik dapat mengambil peran sebagai duta visual Kabupaten SBB. Batik yang menawarkan bahasa budaya universal dapat memainkan diplomasi tingkat tinggi di forum internasional, pameran budaya, serta kerja sama lintas negara. Strategi ini kiranya dapat dilakukan, baik oleh pembuat kebijakan maupun masyarakat SBB, dengan cara mengenakan atau memamerkan batik di forum-forum tersebut. Penguasaan narasi batik dibutuhkan untuk mempromosikan kekayaan dan potensi SBB ke berbagai daerah, bahkan sampai ke manca negara. Penelitian yang dilakukan oleh Saputri, dkk. (2025) bahkan menjelaskan peran batik dalam diplomasi budaya atau *soft power* Indonesia di kancah internasional, sehingga muncul istilah "diplomasi batik".

Menggunakan batik sebagai sarana *place branding* terbukti dapat memberikan dampak positif bagi daerah. Motif pohon kayu putih misalnya, dapat menjadi media untuk menyebarluaskan dan mengangkat potensi kayu putih SBB. Narasi tentang penyulingan tradisional yang telah dilakukan oleh masyarakat secara turun temurun dapat menjadi nilai tambah pada narasi batik bermotif kayu putih. Teknologi yang sederhana tersebut justru mampu menghasilkan minyak kayu putih berkualitas, yang diklaim Ketua Dekranasda SBB, Yeni Rosbayani Asri, memiliki kualitas lebih unggul dari daerah lain.

Selanjutnya, Yeni yakin, bawa minyak kayu putih SBB memiliki potensi pasar yang besar. Beliau memberikan bukti pengalaman SBB mengikuti bazar nasional Dekranas tahun 2025 di Balikpapan, minyak kayu putih SBB menjadi salah satu produk yang paling diminati. Dalam hal ini, batik juga dapat menjadi media promosi produk lain yang menjadi unggulan SBB.

Sebagai daerah yang sedang bertumbuh, SBB memerlukan motor penggerak perekonomian. Belajar dari pengalaman daerah-daerah kerajinan batik, terbukti bahwa batik dapat mengambil peran penting dalam pembangunan ekonomi melalui sektor industri kreatif. Data yang diperoleh dari Kementerian Perindustrian menyebutkan bahwa, nilai ekspor batik pada triwulan pertama 2025 meningkat secara signifikan, sebesar 76,2% dibandingkan periode yang sama pada tahun 2024. Peningkatan tersebut, dilatarbelakangi oleh meningkatnya minat dunia terhadap batik Dengan data ini, kiranya batik dapat didudukkan menjadi aset strategis.

Pencanangan batik sebagai oleh-oleh eksklusif SBB, menjadi langkah strategis pemerintah daerah dalam rangka mendorong pertumbuhan ekonomi dan pariwisata. Akan tetapi, karena batik bukan merupakan tradisi yang diturunkan, maka tantangan yang dihadapi Kabupaten SBB saat ini adalah sumber daya manusia setempat belum memiliki keterampilan pembuatan batik. Dibutuhkan kerja sinergi multi helix, yang setidaknya melibatkan pemerintah (kebijakan), akademisi (penelitian), industri (bisnis), serta komunitas/masyarakat, dan media untuk menyiapkannya. Program-program yang menjadi skala prioritas adalah pelatihan teknis, kolaborasi dengan perajin berpengalaman, serta pendampingan produksi

agar gagasan souvenir eksklusif ini dapat terealisasi secara berkelanjutan dan memberi manfaat nyata bagi komunitas.

Upaya awal yang dilakukan pemerintah untuk menegaskan kepemilikan intelektual atas karya batik SBB adalah dengan mendaftarkannya ke Kementerian Hukum untuk memperoleh Sertifikat Hak Cipta, pada 08 Januari 2026. Sertifikat ini menjadi penegasan bahwa batik sebagai identitas SBB diakui oleh negara. Batik SBB dapat duduk bersama dengan batik-batik di daerah lain untuk memperkuat identitas nasional, sebagai negara yang multikultural. Tidak hanya itu, identitas lokal SBB diperlukan untuk memperkaya narasi Indonesia yang inklusif, sehingga penciptaan batik SBB mendesak sebagai peluang untuk mendudukkan keberadaan SBB dalam peta budaya nasional.

Agar batik SBB tumbuh menjadi warisan budaya baru, diperlukan kerja sinergis berkesinambungan. Selain perlindungan hukum, inovasi tanpa henti untuk memunculkan kreativitas perajin batik, gerakan bangga dan cinta batik SBB, serta penguatan peran batik SBB dalam pemberdayaan ekonomi lokal, menjadi tangga menuju batik menjadi warisan budaya baru untuk generasi mendatang.

Penutup

Pada akhirnya, kehadiran Batik SBB memang diperlukan, bukan sekedar untuk mendokumentasikan keindahan alam dan budayanya pada selembar kain. Batik inilah yang membuat dunia dapat melihat manifestasi jiwa dan keberanian SBB untuk melakukan inovasi terus-menerus tanpa meninggalkan akar tradisi. Sebagai daerah yang baru menginjak usia 22 tahun, SBB menunjukkan keberanian yang luar biasa dengan mengambil tantangan besar, yaitu memilih batik menjadi simbol identitas dan warisan budaya baru.

Meski secara historis SBB tidak memiliki tradisi membatik yang diwariskan secara turun-temurun, ketiadaan akar masa lalu tersebut tidak menjadi penghalang untuk melangkah ke depan. Langkah ini mencerminkan sikap progresif dan visioner, ketika SBB tidak menunggu warisan turun-temurun. SBB berani menciptakan tradisi baru yang relevan dengan peluang zaman. Identitas memang dapat dibangun, dan sejarah dapat dikembangkan oleh tangan-tangan yang memiliki visi.

Batik SBB adalah karya kontemporer yang membuktikan bahwa budaya dapat lahir dari kemauan kolektif masyarakat modern. Bagi SBB, keberadaan batik ini menjadi cara baru untuk mewartakan kekayaan alam dan budayanya, serta menarasikan harmoni antara manusia dan alam. Kehadirannya bukan hanya memberikan pengayaan pada khasanan wastra Nusantara, tetapi juga memberi penghidupan dan harapan baru pada mereka yang memiliki pemikiran kreatif dan tangan terampil, yang mungkin selama ini belum terasah.

Kesiapan sumber daya manusia (SDM) untuk mendukung keberlanjutan batik SBB memang masih menjadi tantangan nyata. Namun, bagi SBB keterbatasan saat ini bukanlah tembok penghalang, melainkan titik awal untuk bertumbuh. Tantangan yang dihadapi adalah menyiapkan generasi muda yang siap mengambil tongkat estafet, belajar dan membuktikan bahwa mereka mampu menjadi garda terdepan untuk menjaga dan memajukan batik sebagai identitas baru. Juga siap menjaga agar batik SBB tetap hidup tanpa terkikis oleh arus modernisasi, yang memungkinkan membawa dampak negatif seperti komodifikasi yang mengikis makna budaya, homogenisasi motif demi selera pasar, serta konflik kepemilikan simbolik.

Daftar Pustaka

Anholt, Simon. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave Macmillan. 2007.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds.). *The Invention of Traditions*. Cambridge University Press, 1989.

Handoko, Wuri, 2021. "Pulau Seram: Dari Mitologi Nunusaku Hingga Tumbuhnya Peradaban Kerajaan", dalam Simanjuntak dan Soselisa, *Menganyam Pengetahuan Dari Tanah Seram, Maluku, Indonesia*. Jakarta: PT. Pustaka Obor Indonesia.

Ismia, Ufik Nur; Muh Fakhrihun Na'am; Atikah Putri Nazwan, 2021. "Penciptaan Motif Batik Sumber Ide dari Ornamen Masjid dan Makam Mantingan", dalam Fashion and Fashion Education Journal FEJ Vol.10 No.1 (2021), dapat diakses via https://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/ffe.

Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. London : Routledge, 2006.

Saktimulya, Sri Ratna, dkk. Laporan Akhir Kajian Motif Batik Seram Bagian Barat.

Pusat Studi Kebudayaan UGM, 2025.

Saputri, Ratri Anisa; Ni'amul Wachid; dan Nilam Angraini. "Batik sebagai Identitas Budaya Indonesia dalam Diplomasi Global: Kajian Literatur Sistematis.

2025, dimuat dalam https://proceeding.unesa.ac.id/index.php/sniis/article, Universitas Negeri Surabaya, 2025.

Torry, F.R. dan Syarifuddin Idrus. "Pemetaan Kualitas Minyak Kayu Putih di Maluku.

Semantic Scholar, 10.29360/MB.V1211.2323., 2016.

UNESCO. (2009). Batik of Indonesia inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. https://ich.unesco.org/en/RL/batik-of-indonesia-00170

(https://ikm.kemenperin.go.id).

(https://mediatormalukunews.com/2025/08/29/minyak-kayu-putih-sbb-punyaikualitas-lebih-unggul-dari-daerah-lain).

(https://www.malukuterkini.com/2026/01/08/batik-khas-sbb-kantongi-hak-cipta).

Catatan:

Artikel ini dikembangankan dari Hasil Riset Pengembangan Motif Batik Khas Seram Bangian Barat, yang dilakukan oleh Pusat Studi Kebudayaan UGM pada 2025.



Perang, Dukun, dan Pantangan: Ritual di Balik Pembuatan Sehelai Kain Tradisional

Diannisa Nur Rahma & Irma Tri Hastuti
Museum Negeri Sonobudoyo

Pengantar

Sebelum menjadi masyarakat yang agraris atau maritim, masyarakat Nusantara pertama-tama adalah masyarakat yang religius. Bukti-bukti penyembahan terhadap alam dan leluhur telah ditemukan sejak masa prasejarah. Sebelum datangnya pengaruh agama darmik dan agama abrahamik, masyarakat Nusantara telah dan selalu mempercayai konsep *higher being* atau sosok agung yang tidak terlihat, namun memengaruhi kehidupan mereka secara vital. Dengan adanya kepercayaan terhadap *higher being* persepsi mengenai kemurkaan roh leluhur dan dewa, serta kekhawatiran akan kehancuran alam dan malapetaka, menjadikan mereka terus-menerus membutuhkan koneksi dengan alam yang lain, dunia yang agung. Sebaliknya, apabila dengan sengaja melakukan atau mempersembahkan hal-hal yang baik, maka hidup mereka akan aman dan sejahtera. Konsepsi tersebut dalam kehidupan terbawa ke dalam penciptaan karya-karya seni termasuk kain tradisional.

Kain tradisional adalah artefak budaya Indonesia yang menyatukan unsur alam, manusia, dan kekuatan spiritual (Sedyawati, 2006). Kepercayaan masyarakat tradisional menempatkan kain dalam sistem kosmologis yang menghubungkan antara dunia yaitu, dunia nyata (makrokosmos) dan dunia spiritual (mikrokosmos). Keterikatan yang begitu erat dengan sistem religi, menjadikan sejumlah kain dalam proses pembuatannya membutuhkan ritual tertentu. Ritual yang dilakukan ini dipenuhi oleh kepercayaan-kepercayaan terhadap medium tertentu, kekuatan tertentu, pantangan tertentu, dan lain sebagainya.

Ritual adalah salah satu unsur dari konsep religi. Di dalamnya terdapat berbagai aktivitas seperti berdoa, bersujud, bersaji, berkorban, *slametan*, makan bersama, menari dan menyanyi, berprosesi, berseni drama suci, berpuasa, bertapa, bersemedi, mengucapkan mantra, mempraktikan magis, mempercayai makhluk halus (gaib), menyediakan sesajen, dan lain sebagainya (Koentjaraningrat, 1980). Menurut Malory Nye (1988), sebagian besar perilaku ritual dilakukan seperti layaknya kebiasaan yang tidak disadari, bahkan tanpa memikirkan makna dan tujuan dibaliknya. Otomatisasi tindakan inilah yang justru mematri kebiasaan sehari-hari menjadi 'ritual'. Bagi perempuan-perempuan dalam banyak tradisi, menenun dan menghias kain adalah ritual yang tidak disadari. Layaknya kebiasaan, perempuan dipercaya sebagai sosok yang penuh kesabaran, welas asih, dan sensitif. Sisi inilah yang membuat perempuan secara alami mengambil peran sebagai penenun kehidupan. Namun dengan mengambil peran ini, bukan berarti perempuan memiliki peran inferior dalam kehidupan. Menenun adalah kegiatan yang membutuhkan usaha dan keahlian sama kerasnya dengan peran berburu dan berperang.

Tetapi, lebih lanjut Nye (1988) juga mengatakan bahwa memang tidak semua ritual dilakukan tanpa dipikirkan. Beberapa ritual dilakukan secara khidmat dan khusyuk. I Made Sumerta (2013), mendefinisikan ritual sebagai sesuatu yang bersifat sakral dan memiliki kecenderungan penggunaan benda-benda sakral. Benda-benda bersifat sakral yang dimaksud tidak tergantung pada ciri benda tersebut. Melainkan, bergantung pada sikap mental dan emosional masyarakat pemeluk kepercayaan. Penggunaan jimat keselamatan saat proses pembuatan kain dikenal pada sejumlah budaya. Ada juga pantangan menyentuh benda tertentu bagi sekelompok orang dalam ritual pembuatan kain.

Menenun sebagai Ritual Peperangan Bagi Perempuan

Suku Dayak Iban adalah suku nomaden yang saat ini mendiami wilayah Kapuas Hulu, Kalimantan Barat hingga ke wilayah perbatasan Sarawak, Malaysia (Hidayati, 2017). Salah satu tradisi penting bagi orang Iban adalah *headhunting* (perburuan kepala) yang disebut *ngayau* dalam bahasa Iban. Seiring perkembangan zaman, tradisi perburuan kepala ini dikecam dan mulai ditinggalkan. Sebagai konsekuensi, banyak nilai-nilai tradisi Iban yang juga ikut bergeser. Di tengah-tengah perubahan dan pergeseran nilai, *pua kumbu* menjadi material budaya berupa kain tradisional yang menghubungkan tradisi leluhur dengan kehidupan Iban saat ini.

Pua kumbu adalah kain yang dibuat dengan teknik tenun ikat, yaitu teknik menenun dengan mengikat benang penahan yang sudah dicelup ke warna. Motif dapat dihasilkan dengan menentukan jalur tenunan benang sesuai warnanya. Dalam sejarahnya, kain *pua kumbu* berhubungan erat dengan tradisi perburuan kepala dan dipenuhi dengan nilai-nilai spiritualitas dan mitologi (Low, 2008). Kain tradisional Iban ini tidak dapat lepas dari konteks tradisi perburuan kepala (Islam & Abdullah, 2016). Oleh karena itu, keberadaan kain *pua kumbu* dianggap sebagai padanan pergi berperang atau berburu kepala bagi perempuan Iban (Linggi dalam Low, 2008).

Pembuatan kain *pua kumbu* membutuhkan kekuatan mental dan spiritualitas yang tinggi. Hal ini dapat terlihat dari asal usul kemampuan menenun yang dipercaya berasal dari mimpi yang datang dari leluhur mereka. Perempuan Iban kemudian mewariskan teknik menenun kepada anak-anak gadis mereka sejak kecil. Proses belajar ini juga membutuhkan waktu yang lama dan bertahap. Tahap awal biasanya dimulai dari cara memilih dan mengolah bahan baku pembuatan kain seperti kapas. Kemudian mereka akan belajar memintal benang dan mempelajari motif-motif, sebelum mulai memasuki proses yang berhubungan dengan ritual dan roh leluhur (Hidayati, 2017). Seiring bertambahnya usia anak-anak gadis, maka mereka akan memiliki tingkat spiritualitas dan mental yang cukup untuk mempelajari proses selanjutnya. Perbandingannya dapat dilihat ketika dalam proses pewarnaannya saja, seorang penenun harus melalui persiapan mental yang sama dengan yang dibutuhkan oleh laki-laki dalam memenggal kepala musuh (Low, 2008). Apabila seorang gadis tidak cukup siap kapasitas psikologis dan spiritualitasnya untuk berhubungan dengan roh leluhur, kegagalannya dapat menyebabkan *layu'* atau sakit yang berujung dengan kehilangan nyawa (Hidayati, 2017). Oleh karena itu, pada akhirnya hanya beberapa perempuan berbakat dan terpilih yang mengetahui cara untuk melakukan ritual ini (Linggi dalam Low, 2008).

Perempuan yang memiliki kemampuan menenun *pua kumbu* adalah perempuan yang ditinggikan statusnya. Meskipun seorang perempuan mengetahui proses pembuatan kain secara teknis, namun belum tentu ia dapat menyelesaikan kain *pua kumbu* tanpa bantuan leluhur dan dewa. Roh leluhur atau dewa-dewa dalam kepercayaan Iban memiliki peran penting dalam tahap awal pembuatan kain *pua kumbu.* Keahlian menenun awalnya memang dianggap merupakan tradisi yang tercipta melalui leluhur dan dewa yang datang dalam mimpi. Kemudian, perempuan penenun juga harus memiliki *pengaroh* atau semacam jimat yang diwariskan secara turun temurun. *Pengaroh* ini nantinya akan menjadi jimat keselamatan saat berkomunikasi dengan roh dan dewa (Awanis, 2017; Kedit, 2009).

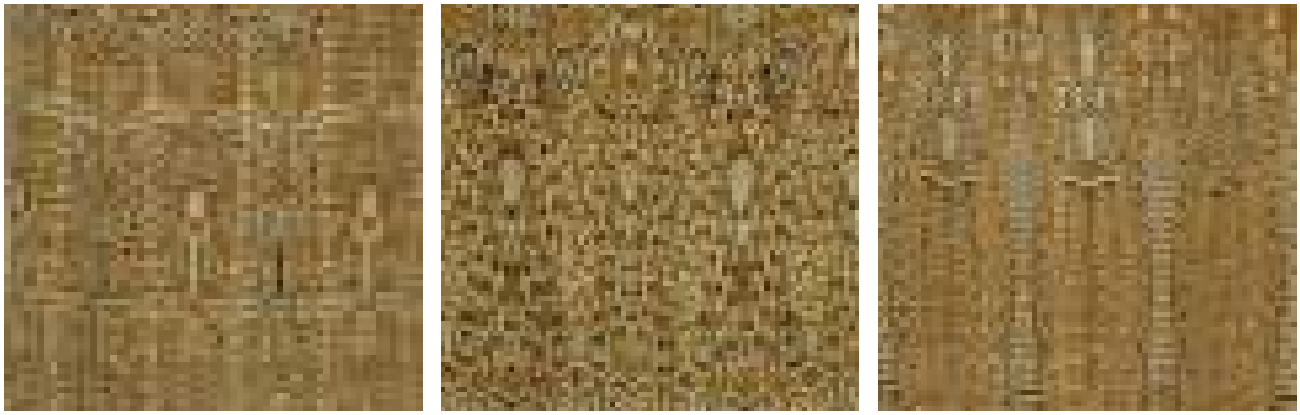
Setelah mempersiapkan bahan baku kapas untuk dipintal dan ditenun, selanjutnya adalah proses pewarnaan. Proses pemberian mordan benang atau yang disebut '*ngar'* sebelum ditenun dan diwarnai diumpamakan seperti menangani alam spiritual (Heppel, Melak, & Usen dalam Low, 2008). Ritual yang dilakukan dalam proses '*ngar'* disebut dengan *kayau indu*, dalam bahasa Iban istilah ini dapat diartikan sebagai ritual peperangan perempuan atau perburuan kepala bagi perempuan. Ritual ini terbagi menjadi tiga tahap. Tahap pertama adalah tahap pembersihan. Pada tahap ini kapas dibersihkan dengan campuran minyak dan cairan yang bersifat basa (sabun alami) untuk menghilangkan komponen kimiawi dalam kapas yang dapat menghambat melekatnya warna. Tahap kedua adalah pewarnaan kapas dengan pewarna alam. Secara tradisional, suku Iban banyak memakai mengkudu (*Morinda citrifolia*) untuk menghasilkan warna merah. Umumnya, pewarna alami tersebut memiliki sifat yang asam. Tahap ketiga, yaitu tahap terakhir dilakukan fiksasi dengan alum atau tawas (zat yang bersifat basa), untuk memunculkan dan mengunci warna agar terlihat cerah dan tidak hilang (Gavin dalam Low, 2008).

Ngar dan ritual *kayau indu* adalah suatu bentuk pengakuan bahwa kekuatan spiritual dan psikologis yang dibutuhkan perempuan dalam rangkaian pembuatan kain *pua kumbu* setara dengan pekerjaan laki-laki yang pergi berperang. Ritual ini terjadi ketika perempuan penenun "dirasuki" oleh kekuatan spiritual dan mengalami "pertarungan" dengan roh-roh atau dewa. Hasilnya kemudian diwujudkan dalam bentuk dua dimensi yaitu permukaan kain *pua kumbu* (Heppell dalam Low, 2008).



Kain pua kumbu,
koleksi Museum Kapuas Raya Sintang

Motif antropomorfik yang ditemukan dalam kain *pua kumbu* dapat melambangkan sesuatu yang sakral. Meskipun pada banyak budaya bentuk-bentuk antropomorfik jelas merupakan simbol leluhur atau dewa yang mereka sakralkan, namun orang Iban menghindari penamaan spesifik mengenai motif menyerupai manusia dalam kain *pua kumbu.* Suku Iban yang menetap di Sarawak menamainya *engkeramba*. *Engkeramba* adalah sesuatu yang sakral. Bahkan, tidak boleh diterka apalagi diucapkan makna perwujudannya. Suku Iban tidak ingin mengungkapkan makna dari pola yang mereka buat dengan kekhawatiran bahwa mereka akan turut mengungkapkan sesuatu yang tidak boleh diungkap. Bentuk antropomorfik dipercaya memiliki jiwa spiritual, sehingga berpotensi berbahaya jika diucapkan secara sembarangan. Apalagi di luar lingkup masyarakat Iban (Kedit, 2009).



Detail motif antropomorfik dalam pua kumbu
Koleksi Museum Kapuas Raya Sintang

Ritual Pembuatan Kain melalui Medium Khusus

Suku Banjar yang berasal dari Kalimantan Selatan terkenal dengan kain tradisionalnya yang bernama sasirangan. Sasirangan saat ini dikenal dengan warnanya yang beragam serta corak garis meliuk-liuk yang merupakan hasil teknik ikat celup. Namun, kain sasirangan sebenarnya memiliki sejarah yang panjang (Andriana, 2018). Sasirangan tidak selalu dikenal dengan nama *'sasirangan'*. Pada awalnya, kain sasirangan sering juga disebut sebagai kain *'pamintan/ pamintaan'*. Disebut demikian karena sebenarnya kain tersebut adalah kain yang dibuat khusus berdasarkan permintaan seseorang (Triatno, 1995; Kholis, 2016). Kain pamintan biasanya dibuat untuk keperluan pengobatan. Pengobatan yang dimaksud adalah pengobatan yang bersifat magis karena penyakit yang diderita biasanya adalah penyakit *kapingitan* (Triatno, 1995). *Kapingitan* adalah penyakit yang disebabkan oleh arwah leluhur yang tinggal di alam roh, biasanya adalah wujud tuah akibat keturunannya lalai melakukan upacara adat (Ganie dalam Andriana, 2018). Oleh karena itu, untuk menyembuhkannya orang yang sakit harus datang menemui tabib (ahli pengobatan spiritual) atau dukun untuk meminta petunjuk pembuatan kain *pamintan* yang dapat menyembuhkan (Triatno, 1995).

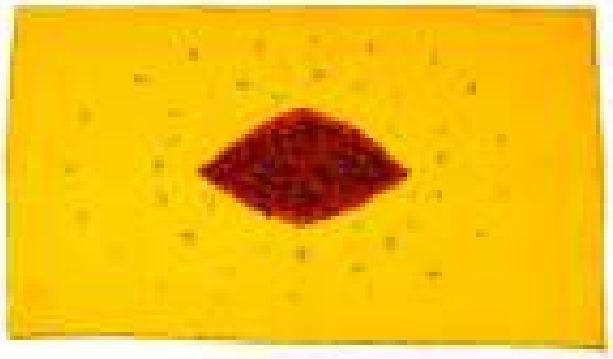
Dalam prosesnya, orang yang terkena penyakit mendatangi tabib atau dukun untuk meminta petunjuk mengenai jenis kain dan motif yang dapat menyembuhkan penyakitnya. Kain dapat berupa *laung* (ikat kepala), *serudung* (penutup kepala perempuan), *tapih* (sarung/penutup tubuh perempuan), *kakamban* (selendang), dan lainnya. Masing-masing jenis kain tersebut memiliki fungsi penyembuhannya tersendiri, misalnya kain yang dikenakan di kepala berarti untuk penyembuhan penyakit yang berasal dari kepala (Andriana, 2018).

Tabib atau dukun tersebut juga dapat memberikan petunjuk mengenai motif kain yang harus digambarkan untuk menyembuhkan penyakit. Motif-motif yang digambarkan biasanya bersifat simbolis dan filosofis. Misalnya motif *naga balimbur laki bini*, berfungsi untuk mengobati sakit kepala yang menusuk-nusuk; motif *kumbang bernaung di bawah pohon*, berfungsi untuk

mengobati sakit gila akibat diperdaya oleh roh halus; motif *teratai dalam taman*, berfungsi untuk mengobati sakit gila. Motif yang paling sulit dan membutuhkan waktu dua hari dua malam adalah motif *megawati,* yang berfungsi untuk menyembuhkan sakit gila tujuh turunan (Triatno, 1995).

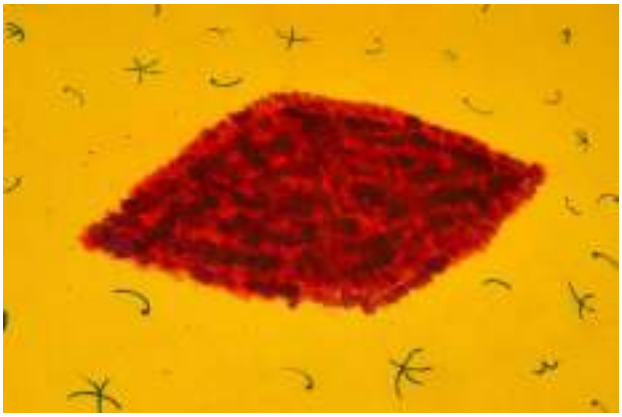
Selain mendatangi tabib atau dukun, orang yang sakit juga bisa mendapatkan petunjuk yang berasal dari mimpi (Triatno, 1995). Setelah melalui medium yang pertama, orang yang sakit kemudian mendatangi medium yang ke dua, yaitu pembuat kain *pamintan*. Pembuatan kain *pamintan* tidak bisa dilakukan oleh sembarang orang, karena pengetahuan mengenai cara pembuatannya diwariskan secara turun temurun (Wijaya, 2015). Setelah orang yang sakit menyampaikan maksudnya, barulah pembuat kain pamintan menjalankan ritual sebelum mulai membuat kain.

Ritual diawali dengan mengadakan upacara selamatan. Saji-sajian berupa makanan khas Banjar disiapkan. Beberapa di antaranya adalah nasi lamak yang disusun menjadi gunungan yang diletakkan telur diatasnya (Triatno, 1995). Selain itu, kue-kue tradisional khas banjar, kopi pahit, dan kopi manis juga disediakan. Dupa yang dibakar diatas arang atau hio juga turut dinyalakan (Andriana, 2018; Triatno 1995). Beberapa pendapat mengatakan bahwa pembuatan kain *pamintan* ini dilaksanakan secara tertutup (Andriana, 2018). Namun, dalam upacara selamatan ini saji-sajian yang disediakan dibawa ke masjid. Selanjutnya, setelah didoakan makanan tersebut dapat dimakan bersama-sama. Ritual upacara selamatan ini dilakukan dengan maksud agar pengerjaan kain kedepannya diberi kelancaran, langit dicerahkan agar tidak hujan, dan tidak diganggu oleh roh-roh jahat (Triatno, 1995). Setelah upacara selamatan yang pertama dilakukan, pembuat kain mulai menyiapkan bahan-bahan yang dibutuhkan. Di masa lalu, kain *pamintan* dibuat menggunakan kain tenunan sendiri yang berasal dari kapas atau kulit kayu tertentu (Triatno, 1995). Namun, sejak perdagangan berkembang dan kain tenun mesin masuk sebagai komoditas, pembuat kain pamintan banyak memanfaatkan kain siap pakai ini.



Kain *pamintan*, Koleksi Museum Lambung Mangkurat Provinsi Kalimantan Selatan

Pembuatan kain *pamintan* pada umumnya tidak dilakukan dengan teknik ikat celup, melainkan dilukis. Warna kuning dalam tradisi Suku Banjar adalah warna sakral yang biasanya digunakan untuk pengobatan. Sebagai contoh koleksi dari Museum Kapuas Raya Sintang adalah kain *pamintan* yang berbentuk *laung* atau ikat kepala. Kemungkinan besar, kain ini dibuat berdasarkan permintaan untuk menyembuhkan penyakit yang ada di kepala. Bentuk geometris berwarna merah di tengah kain ditambahkan pembuatnya dengan teknik lukis. Hal ini dapat terlihat dari bagian pinggir pola tersebut yang tidak beraturan dan warna merah yang tidak begitu nyata di bagian belakang kain.



Motif bagian tengah kain pamintan yang dilukis

Puasa Mutih dan Pantangan Sebagai Ritual

Penciptaan kain lurik dalam budaya Jawa tidak lepas dari aspek spiritual yang ketat. Nian S Djoemena (2000) dalam *"Lurik Garis-garis Bertuah"* mengungkap bahwa sebelum menenun dimulai, seorang penenun harus menjalani puasa atau *mutih* terlebih dahulu. Puasa dilakukan selama periode tertentu, bisa beberapa hari atau minggu, tergantung dari niatnya. *Mutih* adalah tradisi pantangan dalam budaya Jawa untuk menghindari makanan-makanan selain yang berwarna putih.

Selain itu, terdapat pantangan bagi kaum pria untuk memegang *liro* (alat tenun *gendong*/*gedogan* yang paling dikeramatkan di Yogyakarta dan Solo) karena *liro* merupakan benda warisan turun-temurun dan lambang kewanitaan. Hal ini mengingat bahwa menenun sejak dahulu adalah salah satu ciri identitas perempuan. Diyakini bahwa pelanggaran terhadap larangan ini akan mendatangkan malapetaka.



Kain lurik,
Koleksi Museum Negeri Sonobudoyo

Menyulam Emas, Merajut Doa

Songket, kain mewah bersulam benang emas/perak, adalah puncak prestise di masyarakat Sumatera. Proses pembuatannya yang sangat rumit diawali dengan ritual tolak bala. Konon di Palembang, ada kepercayaan bahwa benang emas mudah putus jika penenun dalam keadaan "tidak bersih" atau jika ada roh jahat yang mengganggu, atau jika sedang dalam kondisi marah atau kesal. Oleh karena itu, sebelum memasukkan benang lungsi ke alat tenun *gedogan*, sering dilakukan pembacaan doa-doa menurut agama Islam (Palembang sangat kental dengan budaya Islam) atau mantra-mantra tua.



Kain songket lepus,
Koleksi Museum Balaputra Dewa
Provinsi Sumatera Selatan

Di Minangkabau, menenun songket adalah bagian dari *"adat basandi syarak, syarak basandi Kitabullah".* Banyak penenun tua yang melantunkan sholawat saat menenun. Motif songket seperti *"pucuk rebung"* (tunas bambu) melambangkan harapan agar keturunan pemakainya tumbuh sehat dan kuat seperti bambu. Proses "menyimpul" benang yang salah bisa dianggap pertanda buruk, sehingga memerlukan konsentrasi tinggi yang dibangun melalui niat dan doa (Erman, 1982). Ritual juga terlihat dalam penyimpanan alat tenun dan kain songket jadi. Kain songket pusaka sering disimpan dengan "kemenyan" atau wewangian lainnya untuk mengusir ngengat dan menjaga kesuciannya. Pewarna alam yang digunakan, seperti dari kayu sepang (secang) atau ramelang, juga dipersiapkan dengan penuh penghormatan.

Ritual yang Tergerus Masa

Seiring bergulirnya waktu, praktik ritual-ritual pembuatan kain tradisional banyak bergeser. Tradisi perburuan kepala di Iban telah ditinggalkan sejak sekitar tahun 1960-an. Sebagai konsekuensinya, peperangan berhenti. Ketika Suku Iban hidup menetap dan perburuan kepala berhenti, kain *pua kumbu* kehilangan padanannya. Meski demikian, tradisi menenun diketahui tetap berlanjut. Leluhur dan dewa tetap dihormati. Perempuan tetap menjadi bagian besar dalam ritual "peperangannya" sendiri. Perempuan juga yang kini menjadi kunci keberlanjutan tradisi yang dulu setara dengan kemenangan suku dalam peperangan dan perluasan wilayah.

Masyarakat Banjar saat ini mengalami kain *pamintan* yang masih terus diminta dan dibuat. Hanya saja saat ini jumlah pembuatnya sudah berkurang secara signifikan. Ritualnya pun sudah bercampur dengan agama yang dipercayai oleh mayoritas masyarakat Banjar saat ini, yaitu Islam. Dalam menjalankan ritual, sesaji biasanya diarak menuju ke masjid lalu dapat dimakan bersama-sama oleh orang-orang kampung setempat. Doa-doa keselamatan yang dipanjatkan pun ditujukan kepada Allah SWT. Namun, selagi nama kain *pamintan* masih disebut, maka esensi kain sebagai penyembuh masih diwariskan hingga saat ini. Dapat dikatakan bahwa tradisi budaya Jawa melalui kain lurik mengajarkan disiplin spiritual dalam puasa *mutih* dan pantangan memegang alat tenun, sementara songket Sumatera memperlihatkan perpaduan kepercayaan lokal dengan nilai-nilai Islam dalam setiap helai benang emasnya.

Meskipun kain-kain yang menyimpan proses ritual panjang ini telah banyak bergeser dalam wujud manifestasinya, namun dengan usaha memahami proses tersebut dan mengapa itu dilakukan, kita masih

dapat menghubungkan apa yang dipercayai di masa lalu dan masih diwariskan hingga sekarang. Kain-kain yang sarat akan simbol dan makna dalam motifnya saat ini menjadi *vessel* atau wadah dari kebudayaan itu sendiri. Menjadi bukti budaya material yang mewakili suatu komunitas. Dalam hal ini, kain-kain tradisional tidak hanya menjadi benda yang pasif, melainkan menjadi agen aktif pewaris kebudayaan.

Memahami ritual-ritual dalam pembuatan kain tradisional pada akhirnya membawa kita pada kesadaran, bahwa kain-kain ini adalah *living heritage* yang terus hidup dan mewariskan nilai-nilai leluhur. Meskipun modernitas telah menggeser banyak aspek dalam pembuatan kain tradisional, namun esensi spiritual yang terkandung di dalamnya tidak pernah benar-benar hilang. Kain tradisional Nusantara menjadi penanda bahwa kita memiliki kekayaan akan kearifan lokal, yang mampu menghadirkan sesuatu yang sakral dan tidak terlihat dalam aktivitas sehari-hari menjadi berwujud dan kita kenal sebagai "Wastra".

Daftar Pustaka

Andriana, Y. F. (2018). Pergeseran fungsi dan makna simbolis kain sasirangan. *Jurnal Rupa*, *3*(2), 77-92.

Djoemena, N. S. (2000). Lurik garis-garis bertuah (*The Magic Stripes*). Jakarta: Djambatan.

Hidayati, A. (2017). Ritual Tenun Ikat Pua Kumbu dalam Budaya Wanita Iban. *Visualita*, *6*(1), 266964.

Islam, M. S., & Abdullah, H. S. (2016). Fabric that weaves stories: Pua kumbu and contemporary Iban identity construction in Sarawak, Malaysia. *Asian Ethnicity*, *17*(2), 258-272.

Kedit, V. (2009). Restoring Panggau Libau: A reassessment of engkeramba'in Saribas Iban ritual textiles (pua'kumbu'). *Borneo research bulletin*, *40*, 221-248.

Kholis, N. (2016). Kain Tradisional Sasirangan "Irma Sasirangan" Kampung Melayu Kalimantan Selatan. *Skripsi. Universitas Negeri Yogyakarta*.

Koentjaraningrat. (1980). Sejarah Teori Antropologi 1. Jakarta: UI Press.

Low, A. (2008). *Social fabric: Circulating pua kumbu textiles of the indigenous Dayak Iban people in Sarawak, Malaysia*. University of Technology Sydney (Australia).

Makmur, Erman.(1982). Tenun Tradisional Minangkabau. Padang : Proyek Pengembangan Permuseuman Sumatera Barat

Nye, M. (1988). Religion The Basics, The 2nd. London: New York, Routledge.

Sumerta, I. M. (2013). Fungsi dan Makna Upacara Ngusaba Gede Lanang Kapat. Balai Pelestarian Nilai Budaya Bali.

Sedyawati, E. (2006). Budaya Indonesia: Kajian arkeologi, seni, dan sejarah. Jakarta: Raja Grafindo Persada.

Triatno, A. (1995). Kain Tradisional Kalimantan Selatan "Sasirangan". Direktorat Permuseuman Museum Negeri Propinsi Kalimantan Selatan Lambung Mangkurat.

Wijaya, T. A. (2015). TA: Penciptaan Buku Ilustrasi Kain Sasirangan sebagai Upaya Promosi Seni Budaya Banjarmasin kepada Remaja. *(Doctoral dissertation, Institut Bisnis dan Informatika Stikom Surabaya)*.

https://jeo.kompas.com/tenun-indonesia-warisan-yang-bukan-sekadar-kain-indah

https://www.instagram.com/p/CmN1HBivt9f/ / @ Pariwisata.Palembang



Wastra Wasésa: Arsip Simbolik Hierarki dan Struktur Kekuasaan Nusantara

Irda I Arlia Fidkha & Indra Purnama
Museum Negeri Sonobudoyo

Pendahuluan

Indonesia dikenal memiliki kekayaan busana tradisional yang mencerminkan keragaman budaya dan identitas berbagai suku bangsa. Kain tenun, songket, dan batik tidak hanya berfungsi sebagai busana, tetapi juga sebagai media ekspresi nilai-nilai dan kepercayaan masyarakat. Barthes (1990) menyatakan bahwa busana merupakan salah satu wadah bagi manusia untuk mengkomunikasikan, mengalami, mengeksplorasi, dan memproduksi tatanan sosial. Oleh karena itu, konsep "*you are what you wear*" tidak sekadar metafora modern, melainkan realita sosial yang telah lama hidup dalam masyarakat tradisional. Dalam khazanah budaya Jawa, konsep tersebut kita kenal dalam *unen-unen* "*Ajining dhiri ana ing lathi, ajining raga ana ing busana*". *Unen-unen* ini mengandung makna bahwa seorang dapat dihargai, dihormati berdasarkan perkataannya, seorang akan terlihat terhormat dari

pakaian yang digunakan[1]. Konsep ini menunjukkan bahwa busana tidak hanya sekedar helaian kain penutup tubuh semata, melainkan suatu media visual yang menandai status pemakainya dalam tatanan sosial, mulai dari rakyat biasa, bangsawan, pemuka adat, hingga raja. Kain atau dalam bahasa disebut wastra menjadi bahasa sosial yang membentuk persepsi, legitimasi, dan pengakuan atas posisi seseorang dalam struktur masyarakat.

Teori simbolik dari Clifford Geertz (1973) menegaskan bahwa budaya adalah sistem makna yang diekspresikan melalui simbol dan diwariskan secara kolektif untuk memberi struktur pada pengalaman dan tindakan manusia. Dalam hal ini, wastra Nusantara berfungsi sebagai artefak simbolik yang menyimpan narasi struktur sosial masyarakat. Sementara itu, Mary Douglas (1996) menempatkan simbol sebagai instrumen pembentuk keteraturan sosial, ketika simbol tidak hanya merepresentasikan makna, tetapi mengatur relasi sosial dan hierarki kekuasaan. Dalam konteks ini, busana dan kain tradisional bekerja sebagai mekanisme visual yang membedakan status, martabat, dan legitimasi. Pierre Bourdieu (1984) menambahkan bahwa simbol-simbol budaya membentuk modal simbolik, yakni legitimasi sosial yang mengukuhkan posisi seseorang dalam struktur sosial. Dengan demikian, wastra tidak hanya menjadi produk budaya, tetapi instrumen kekuasaan simbolik.

Wastra berfungsi sebagai arsip sosial yang merekam struktur masyarakat masa lalu, mendokumentasikan hierarki sosial, serta merepresentasikan sistem nilai dan relasi kekuasaan yang hidup dalam komunitas. Tekstil tradisional menyimpan pengetahuan budaya yang diwariskan melalui motif, teknik produksi, dan praktik pemakaian yang terikat pada adat dan struktur sosial. Menurut Maxwell (2012), tekstil Asia Tenggara selalu terkait dengan struktur politik dan spiritual masyarakat, karena motif, teknik, dan konteks penggunaannya berhubungan langsung dengan status sosial, legitimasi kekuasaan, dan otoritas ritual. Pandangan ini diperkuat oleh Rodgers (2003) yang menempatkan kain dan busana sebagai media simbolik dalam pembentukan struktur sosial dan sistem kepemimpinan. Dengan demikian, wastra *wasésa* dapat dipahami sebagai arsip peradaban Nusantara yang menyimpan dokumentasi simbolik tentang struktur kekuasaan, kepemimpinan, dan tatanan sosial yang berkembang dalam masyarakat.

Struktur masyarakat tradisional Nusantara memposisikan wastra sebagai sistem penanda sosial yang sangat ketat. Regulasi penggunaan motif, warna, bahan, dan teknik produksi membentuk hierarki visual yang membedakan bangsawan, pemimpin adat, ulama, dan rakyat biasa. Elemen pembeda status dalam wastra tidak hanya terletak pada motif, tetapi juga pada bahan dan teknik produksi. Songket dengan benang emas dan perak menandai kemewahan dan kekuasaan, batik tulis halus menunjukkan status sosial tinggi, dan tenun ikat kompleks menunjukkan kedudukan ritual dan spiritual (Maxwell, 2012; Jay, 2010). Warna juga memiliki makna kelas sosial. Warna putih sakral di Mamasa hanya boleh dikenakan pemangku adat, sementara warna emas dalam tradisi Melayu melambangkan kebesaran dan kedaulatan (Ansaar, 2018; Bahrum & Anwar, 2009; Pelras, 1997). Ukuran kain, kelengkapan busana, dan aksesori juga membentuk struktur visual kekuasaan yang kompleks.

Simbolisme Hierarki dan Kekuasaan dalam Kain Nusantara

Ragam wastra Nusantara memperlihatkan pola yang konsisten dalam relasi antara kain dan kekuasaan. Ulos *Pinunsaan* dalam masyarakat Batak hanya diberikan kepada tokoh adat sebagai penghormatan tertinggi dan simbol legitimasi sosial (Rodgers, 2003). Berbeda dengan wastra dari daerah lain seperti batik *awisan*

1. Parinussa, S. & Fridawati, F.W. (2022). Tata Krama *Ajining Diri Saka Lathi, Ajining Raga Saka Busana* dalam Filosofis Jawa di Era Milenial. Jurnal Teologi Injili, 2(1).

(larangan) Kesultanan Yogyakarta yang menandai kekuasaan politik dan kedudukan dalam hierarki keraton, maka ulos *Pinunsaan*menandai kekuasaan spiritual dan kemampuan untuk memediasi antara dunia manusia dan dunia roh. Ulos *Pinunsaan* secara simbolik merepresentasikan otoritas adat ketika pemberian ulos menandakan pengesahan sosial atas kepemimpinan dan kewibawaan seseorang. Hal ini menunjukkan bahwa kain bekerja sebagai instrumen legitimasi politik-budaya yang tertanam dalam struktur adat Batak (Maxwell, 2012). Secara visual, ulos *Pinunsaan* memiliki motif menyerupai bentuk belah ketupat. Motif *Pinunsaan* merupakan motif ulos yang paling mahal dan dianggap sebagai induknya ulos. Motif ini melambangkan kehidupan manusia dengan segala makhluk hidup yang ada (Parasian, 2024).

Kompleksitas pembuatan kain ini juga menjadi penanda status. Misalnya, lima bagian ulos *Pinunsaan* ditenun secara terpisah, kemudian dijahit bersama melalui prosedur yang sulit dan panjang. Prosedur ini hanya dapat dikuasai oleh penenun yang sangat terampil dan memiliki pengetahuan yang diwariskan melalui garis keturunan tertentu. Ulos *Pinunsaan* menunjukkan bahwa kekuasaan dan status dalam tradisi Nusantara dapat bersifat spiritual dan tidak selalu hierarki dalam pengertian konvensional. Pakaian atau kain yang seseorang kenakan dalam ritual bukan sekadar penanda status sosial ekonomi, melainkan manifestasi dari hubungan seseorang dengan dunia spiritual.

(a)



(b)



(c)



(a) Koleksi ulos Pinunsaan dari Museum Negeri Provinsi Sumatera Utara yang terbagi dalam lima bagian, yang ditenun secara terpisah dan disatukan kembali dengan rapi, hingga membentuk corak yang membuatnya menjadi seperti bentuk belah ketupat; (b) Detail ulos Pinunsaanyang berbeda pada setiap bagian, menunjukkan tingkat pembuatan yang rumit; (c) Motif belah ketupat pada ulos Pinunssaan.
(Sumber: foto koleksi Pameran Wastra Nasional 2026)

Tradisi Melayu Riau menampilkan kemewahan visual yang dibangun melalui penggunaan benang emas dalam songket yang merepresentasikan kemewahan dan status sosial. Masyarakat Riau mengenakan kain songket dalam berbagai konteks sosial seperti acara adat, kegiatan keagamaan, dan upacara seremonial. Pola pemakaiannya menyesuaikan jenis dan tingkat formalitas acara (Effendi et al., 1989). Perempuan umumnya mengenakan sarung dan selendang songket sebagai bagian dari busana adat pada acara resmi. Salah satu motif utama yang memiliki makna simbolik kuat adalah motif *Pucuk Rebung*, yang berfungsi sebagai metafora etika sosial dan pedoman perilaku antar individu dalam kehidupan bermasyarakat. Motif ini juga dipahami sebagai simbol kesuburan dan kesejahteraan. Motif *Pucuk Rebung* biasanya ditempatkan pada bagian kepala kain dan secara konvensional diposisikan di bagian depan atau atas sebagai penanda utama identitas simbolik kain. Penggunaan warna kuning pada songket secara tradisional dikaitkan dengan status keluarga kerajaan. Namun, dalam konteks pernikahan adat Melayu Riau, pengantin perempuan dan laki-laki diperlakukan sebagai raja dan ratu sehari, sehingga diperkenankan mengenakan busana pengantin berwarna kuning sebagai simbol kehormatan dan legitimasi sosial sementara (Jay, 2010).

Selanjutnya adalah tradisi tekstil Melayu Jambi dan Sumatera bagian selatan yang yang juga menunjukkan penggunaan benang emas. Penggunaannya terlihat pada penutup kepala laki-laki, yaitu destar. Destar ini menjadi simbol visual kewibawaan, kehormatan, dan legitimasi sosial. Destar berkembang seiring dengan tradisi tenun emas Palembang yang berakar pada kejayaan politik dan ekonomi Sriwijaya, ketika tekstil tidak hanya menjadi komoditas budaya, tetapi juga instrumen representasi kekuasaan. Destar memperlihatkan karakter estetika yang khas melalui penggunaan benang emas berkualitas tinggi yang ditenun pada sutra merah. Bentuk geometris persegi dengan empat sudut berhias ornamen besar pada destar berfungsi melunakkan kesan kaku bidang geometris, serta menciptakan keseimbangan visual antara ketegasan dan kehalusan (Jay, 2010).

(a)



(b)



(a) Sarung dan selendang songket koleksi Museum Sang Nila Utama Riau; (b) Detail motif Pucuk Rebung pada sarung songket Riau yang disulam menggunakan benang emas. (Sumber: foto koleksi pameran Wastra Nasional 2026)

(a)



(b)



(a) Destar dari Museum Siginjei Jambi. Pada salah satu sudut memiliki hiasan dengan maksud menjadikan salah satu sisi lebih tebal sehingga destar dapat berdiri tegak saat dikenakan; (b) Detail ornamen geometris pada setiap sudut destar yang ditenun menggunakan benang emas. (Sumber: foto koleksi Pameran Wastra Nasional 2026)

Penggunaan benang emas juga ditemukan pada tradisi wastra di Lampung. Tapis *Raja Medal* merupakan salah satu jenis kain tradisional asal Lampung yang memiliki ragam hias berupa motif-motif tradisi dan kreasi, dengan penambahan benang hias emas, perak, sutra dan lain-lain. Tapis *Raja Medal* hanya boleh digunakan oleh istri dari ketua adat pada upacara sakral (Faizun & Irawan, 2019). Nama *Raja Medal* bermakna seorang penguasa yang sedang berjalan secara perlahan-lahan (Nastiti & Syahrial, 2022). Ragam hias pada tapis *Raja Medal* memiliki bentuk berupa motif manusia yang menunggangi *rato nago* dan ditarik oleh manusia lain. Hal tersebut mengartikan bahwa manusia yang menunggangi hewan memiliki status sosial tinggi di masyarakat (Putra & Indriani, 2017). Satriadi et al. (2012) menjelaskan bentuk motif menyerupai manusia yang duduk di atas tunggangan adalah seorang *penyimbang* (tetua marga) sedangkan manusia yang menarik hewan tersebut adalah *beduwow* (rakyat jelata). Tunggangan tersebut berupa *rato nago*, gajah, atau kuda. *Rato nago* merupakan kereta kerajaan yang ditarik sebagai kendaraan pemimpin untuk keperluan upacara adat (Novialista, 2019).

(a)



(b)



(a) Tapis Raja Medal koleksi Museum Negeri Lampung "Ruwa Jurai"; (b) Detail motif manusia yang menunggangi rato nago dan ditarik oleh manusia lain. (Sumber: foto koleksi Pameran Wastra Nasional 2026)

Tenun *Corak Insang* khas Pontianak memiliki nilai budaya yang tinggi karena keterkaitannya dengan sejarah politik dan struktur sosial Kesultanan Kadriyah Pontianak. Kain ini berkembang pada masa kejayaan kesultanan dan secara historis hanya digunakan oleh sultan serta kerabat istana sebagai bagian dari busana elit kerajaan, sehingga keberadaannya merepresentasikan simbol kekuasaan dan legitimasi sosial dalam struktur aristokrasi Melayu Pontianak (Nurmaningsih dalam Firmansyah et al., 2023). Dalam konteks sosial, *Corak Insang* berfungsi sebagai penanda status dan identitas genealogis, yang menunjukkan asal-usul keluarga serta kedekatan seseorang dengan lingkungan istana Kesultanan Kadriyah Pontianak (Imaniyah & Wahyuningsih, 2022). Secara simbolik, filosofi motif *Corak Insang* berakar kuat pada kondisi geografis dan pola hidup masyarakat Pontianak yang sejak lama bermukim di sepanjang Sungai Kapuas dan menggantungkan kehidupan pada aktivitas perikanan (Firmansyah et al., 2023). Insang sebagai organ vital ikan dimaknai sebagai simbol kehidupan, keberlanjutan, dan keterikatan manusia dengan alam perairan, yang merefleksikan nilai ekologis, semangat kebaharian, serta pandangan hidup masyarakat nelayan terhadap lingkungan sebagai sumber penghidupan dan keberlangsungan sosial (Rahmawati, 2016).



Kain Corak Insang (sarung) koleksi Museum Provinsi Kalimantan Barat. (Sumber: foto koleksi Pameran Wastra Nasional 2026)

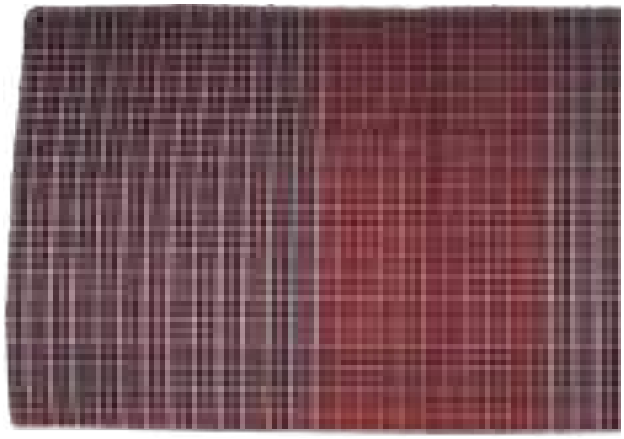
Masyarakat Sulawesi Utara menganggap wastra berperan sebagai bagian dari sistem budaya yang membentuk identitas sosial dan struktur nilai masyarakat lokal. Baju *koffo* merepresentasikan bentuk busana tradisional yang memiliki makna sosial dan simbolik yang kuat dalam struktur masyarakat Sangihe Talaud. Kain *koffo* dibuat dari serat abaka atau pisang hutan (*Musa textilis*) yang dipintal secara manual, kemudian ditenun menggunakan teknik tradisional yang diwariskan secara turun-temurun, sehingga mencerminkan sistem pengetahuan lokal, keterampilan teknis, dan tradisi budaya masyarakat Sangihe (Sumolang, 2011). Proses produksi yang sepenuhnya berbasis kerja tangan menunjukkan posisi kain *koffo* sebagai produk budaya bernilai tinggi dalam sistem sosial tradisional. Pemakaian baju *koffo* yang berbentuk panjang berfungsi menutupi tubuh secara menyeluruh dan dimaknai sebagai simbol keagungan, kehormatan, serta martabat sosial masyarakat Sangihe Talaud, sehingga busana ini tidak hanya berfungsi sebagai penutup tubuh, tetapi juga sebagai penanda identitas budaya dan struktur nilai dalam kehidupan sosial komunitas setempat (Sumolang, 2011).

Tradisi tekstil Sulawesi Barat menunjukkan kain tenun menjadi bagian dari sistem sosial yang mengatur pembeda status, peran, dan posisi seseorang dalam struktur masyarakat. Sarung tenun Mandar yang bercorak kotak-kotak pagar berfungsi sebagai penanda pembeda status sosial dalam struktur masyarakat Mandar. Salah satu corak yang memiliki kedudukan penting adalah *Sureq Pangulu*. Corak ini dianggap sebagai corak tua dan klasik, bahkan oleh sebagian masyarakat Mandar dianggap sebagai corak tertua dalam tradisi tenun setempat. *Sureq* jenis ini secara adat hanya boleh dikenakan oleh kalangan bangsawan tinggi, terutama penghulu adat dan bangsawan laki-laki. Pemakaiannya dalam konteks sosial terlihat jelas pada kegiatan-kegiatan formal seperti pesta adat dan pertemuan dewan adat. Sarung ini dikenakan oleh para bangsawan yang terlibat dalam struktur kepemimpinan dan pengambilan keputusan adat. Pola penggunaan tersebut menunjukkan bahwa kain tenun dalam masyarakat Mandar berfungsi sebagai sistem simbolik yang mengatur relasi sosial, hierarki, dan legitimasi status dalam kehidupan komunitas (Bahrum & Anwar, 2009).



Baju koffo koleksi Museum Negeri Provinsi Sulawesi Utara.
(Sumber: foto koleksi Pameran Wastra Nasional 2026)

(a)



(b)



(a) Kain Kotak-Kotak Kecil koleksi Museum Mandar Majene Provinsi Sulawesi Barat; (b) Corak Sureq Pangulu ini dibangun paling sedikitnya 15 garis yang saling berpotongan membentuk kotak-kotak yang berukuran 3 × 3 cm. Dalam kotak tersebut masih terdapat 9 kotak yang lebih kecil di dalamnya dengan garis-garis halus yang berhimpitan lebih rapat. Wama dasar tenunan ini adalah coklat tua, atau hitam, dan ungu. Motif garis-garisnya berwarna putih atau coklat muda kemerah-merahan. (Sumber: foto koleksi Pameran Wastra Nasional 2026)

Tradisi wastra di Pulau Sumba, Nusa Tenggara Timur menempatkan kain tenun sebagai bagian dari sistem adat yang mengatur struktur sosial dan legitimasi kepemimpinan. Masyarakat Sumba mengenal beberapa jenis kain tenun, di antaranya adalah *hinggi* / *inggi* atau selimut, yang biasa diselendangkan pada bahu atau pinggang laki-laki. Kain ini dikenakan oleh laki-laki dari golongan bangsawan dalam upacara adat sebagai simbol status sosial laki-laki dalam budaya Sumba (Chalid, 1999 dan Anggriady et al., 2022). Terdapat tiga jenis kain *hinggi*, yaitu *hinggi kaliuda* yang memiliki motif kuda yang sedang memegang tombak (melambangkan keberanian dan kepemimpinan); *hinggi kombu* yang berwarna merah kehitaman yang berasal dari ekstrak mengkudu (*Morinda citrifolia*)[2]; dan *hinggi kawuru* yang berwarna biru dan berasal dari daun tarum/nila (*Indigofera tinctoria*)[3]. Seorang raja dapat menggunakan kain *hinggi kaliuda* maupun *kombu*, sedangkan bangsawan hanya diizinkan menggunakan kain *hinggi kombu.* Sementara itu, rakya biasa hanya dapat menggunakan kain *hinggi kawuru* (Anggriady et al., 2022)

Selain motif kuda yang ada pada *hinggi kaliuda*, terdapat berbagai ragam hias lain yang biasanya ditemukan pada kain *hinggi*, di antaranya motif bintang, ayam, *mamuli*, belah ketupat, mata kerbau, kupu-kupu, buaya, kura-kura, cecak, dan lain-lain. Setiap motif mempunyai makna dan filosofinya masing-masing. Misalnya saja motif *mamuli* (yang berbentuk seperti rahim wanita) menggambarkan kesuburan, motif buaya mencerminkan keperkasaan pria, motif kura-kura mencerminkan kesetiaan, motif ayam yang mengingatkan waktu dan

2. Rifqi Kurnia Nugraha, Tri Novandi, Wisnu Ary Wardhana, Ghalih Bagus Sembodho, Sugeng Santoso. "Analisis Strategi Pengembangan Kain Tenun Ikat Sumba oleh Pelaku Kriya dan Komunitas". Jurnal Pengabdian Seni, Vol. 3 No. 1 November 2022, hal. 78. Lihat pula (Kartiwa 1973: 49).

3. *Ibid.*

membangunkan manusia untuk bekerja, motif bintang melambangkan sebagai simbol arah mata angin untuk menentukan penanggalan, motif belah ketupat bermakna pengakuan bahwa manusia tidaklah sempurna, sehingga sangat tidak pantas untuk menyombongkan diri, dan lain-lain (Bili et al., 2019; Kaili & Napfiah, 2024).

(a)



(b)



(a) Kain inggi koleksi Museum Negeri Provinsi Nusa Tenggara Timur; (b) Detail motif mamuli pada kain inggi yang berbentuk belah ketupat dengan lubang di tengah. (Sumber: foto koleksi pameran Wastra Nasional 2026)

Semiotika Busana Raja dalam Tradisi Kekuasaan Jawa

Jika kita menilik tradisi berbusana di lingkungan keraton di Jawa, khususnya Kesultanan Yogyakarta, maka terlihat adanya kontrol kekuasaan pada tradisi berbusana. Misalnya saja pada sistem batik *awisan* (larangan). Lahirnya Kesultanan Yogyakarta yang dibidani oleh peristiwa *palihan nagari* akibat Perjanjian Giyanti (13 Februari 1755), Yogyakarta membentuk identitas busananya sendiri yang berbeda dari saudara tuanya, Kasunanan Surakarta melalui Perjanjian Jatisari (15 Februari 1755). Di bawah pemerintahan sang raja baru, Sri Sultan Hamengku Buwono I, keraton membentuk pola-pola busana yang teratur dan hierarkis bagi para kerabat dan punggawa kerajaan. Aturan ini tidak hanya berkutat pada kain dan baju saja, melainkan juga berbagai kelengkapan tata busana seperti payung dan keris, yang menjadi ciri khas penanda hierarki sosial dan kekuasaan di lingkungan keraton. Aturan-aturan ini juga diteruskan dan dikembangkan pada masa Sri Sultan Hamengku Buwono II yang mengeluarkan beberapa peraturan mengenai tata busana di lingkungan keraton. Salah satu contohnya dapat kita lihat dalam catatan mengenai aturan busana yang ditetapkan pada 9 Februari 1801 (Wijanarko, 2021).

[...] Kain jarik yang (bermotif) larangan yaitu sawat, apapun bentuk motif sawat adalah dilarang, batik parang-rusak, batik semen, batik kawung sari, batik udan-riris, batik cumengkirang, batik huk, batik sembagen ombaking toya. Penutup kepala yang motifnya dilarang (adalah) batik sawat, apapun motif sawat, batik semen, batik huk, batik udan-riris, batik cumengkirang, apapun motif batik yang bagian tengahnya berwarna putih termasuk larangan.

Kain kampuh yang dilarang (yaitu) kampuh udan-riris sidhangan, kampuh cumengkirang (dan) berbagai batik yang disebut di depan tadi, dalam bentuk apapun tetap dilarang. Kain kampuh sekarang dilarang, kampuh bangun-tulak, kampuh lisang-teleng, dalam bentuk apapun kedua motif kampuh tersebut merupakan larangan, meskipun abdi-dalem di Kadipaten jika menggunakan penutup kepala tersebut juga tidak diperkenankan. Abdi-dalem Kaliwon ke atas (baru) diperkenankan menggunakan motif udan-riris, semen modhang, kecuali ikat kepala, maka (lainnya) tidak diperkenankan. [...] (Archive of Yogyakarta 1801, f.106v).[4]

Berdasarkan arsip tersebut, dapat disimpulkan bahwa motif batik bukan sekadar ornamen, melainkan tanda legitimasi kekuasaan. Barthes (1990) menyebut sistem semacam ini sebagai struktur semiotik, ketika visual menjadi bahasa sosial yang dapat dibaca oleh masyarakat. Motif larangan tersebut berdasar pada makna-makna simbolik dan nilai kesakralan motifnya. Dari sekian motif batik klasik, *Parang* merupakan motif yang paling dihormati dalam budaya Jawa. Kata *parang* berasal dari bahasa Jawa "*pèrèng*" yang digambarkan berupa garis lengkung-lengkung menyerupai ombak di laut. Batik ini memiliki susunan motif yang membentuk seperti huruf S dan saling terkait satu dengan yang lainnya, dan melambangkan sebuah kesinambungan, sebagai visualisasi do'a bahwa kekuasaan, kekuatan dan semangat sang raja yang tidak pernah padam (Azizah, 2016; Supriono, 2016). Menurut Elliot (2004, 68), motif ini menyiratkan kekuatan dan pertumbuhan dan digunakan oleh raja. Oleh karena itu, motif *Parang* termasuk motif *awisan* yang tidak boleh digunakan oleh rakyat biasa.



Lukisan Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (1880-1939) dengan pakaian kebesaran lengkap dengan medali-medali kehormatan koleksi Museum Negeri Sonobudoyo. (Sumber: foto koleksi pameran Wastra Nasional 2026)

4. Fajar Wijanarko, *Wastra Langkara: Literasi Busana Bangsawan Yogyakarta* (Jakarta: Perpusnas Press, 2021), hlm 49-50.

Motif *Parang Rusak* merupakan salah satu variasi dari kelompok motif *Parang* yang termasuk dalam golongan motif geometris. *Parang Rusak* tersusun atas ornamen parang yang dikenal sebagai lidah api dan *mlinjon*. Ornamen lidah api pada *Parang Rusak* dimaknai sebagai simbol kekuatan untuk menumpas musuh dan dikaitkan dengan sifat dewa api Batara Brahma dalam kosmologi Jawa (Susanto, 1973). Api dipahami sebagai unsur kehidupan yang juga merepresentasikan ambisi atau amarah dalam diri manusia, sehingga pengendalian diri menjadi nilai moral yang melekat dalam simbolisme motif ini. Sementara itu, *mlinjon* yang juga disebut *blumbangan* merujuk pada makna blumbang atau tempat air. Ornamen *blumbangan* dimaknai sebagai simbol air suci yang menopang kehidupan dan dikaitkan dengan sifat dewa laut yang melambangkan kelapangan hati dan keseimbangan batin (Susanto, 1973). Konsep kekuasaan Jawa tradisional meyakini pengendalian amarah dan kelapangan hati merupakan kualitas moral yang harus dimiliki oleh seorang pemimpin. Hal ini sejalan dengan pandangan politik Jawa yang menempatkan raja sebagai teladan moral bagi rakyatnya, di mana perilaku raja dipandang sebagai faktor penentu kondisi sosial dan politik kerajaan (Moertono, 1985). Atas dasar makna simbolik tersebut, motif *Parang Rusak Barong* secara tradisional hanya diperkenankan dikenakan oleh raja sebagai representasi legitimasi kekuasaan dan idealitas kepemimpinan dalam budaya Jawa (Chairiyani, 2014).



Batik motif Parang Rusak Daerah Istimewa Yogyakarta koleksi Museum Negeri Sonobudoyo.
(Sumber: foto koleksi pameran Wastra Nasional 2026)

Di antara semua elemen busana Jawa, keris memiliki posisi yang sangat istimewa. Arsip Keraton Yogyakarta tahun 1798 mencatat aturan tata busana yang ditetapkan oleh Sri Sultan Hamengku Buwono II. Selain aturan mengenai pakaian, didalamnya juga terdapat aturan yang membahas hiasan pada warangka serta *epek anggar*[5] keris. Aturan busana ini dikeluarkan secara resmi di bawah pertanggungjawaban Patih Danurejo I, terkait penggunaan keris dan busana kebangsawanan bagi kerabat keraton (Wijanarko, 2021). Hal ini mengisyaratkan bahwa keris merupakan kesatuan busana yang tidak dapat dipisahkan bagi seorang bangsawan Jawa. Selain sebagai pelengkap busana, keris juga melambangkan status sosial dan juga sebagai tanda jasa dan kepangkatan tertentu (Nurnaningsih, 2020). John Crawfurd dalam catatannya turut menyoroti penggunaan aksesoris pelengkap busana seperti keris. Keris selalu digunakan oleh semua laki-laki, dari kalangan apapun, baik berpakaian maupun tidak. Terkadang 2 keris digunakan bersamaan, dan ada kalanya 3 bahkan 4 buah keris sekaligus dalam busana pesta. Ada kalanya warangka keris tersebut tidak memiliki penutup (*pendok*). Semakin tinggi pangkat serta kekayaan

5. Sejenis ikat pinggang tradisional Jawa yang dilengkapi dudukan khusus untuk menyematkan keris di pinggang (Harsrinuksmo 2014: 157)

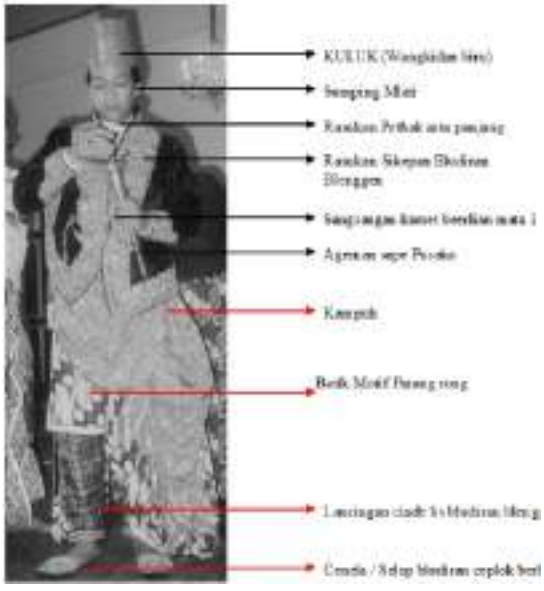
sang pemilik, maka *pendok* tersebut akan terbuat dari tembaga, perak, suasa, emas murni, dan dari set logam dengan berlian[6].

Keris dalam upacara adat tertentu memiliki peran penting sebagai simbol legitimasi kekuasaan. Hal ini dapat terlihat pada saat upacara *jumenengan* atau penobatan Sri Sultan Hamengku Buwono X, beliau mengenakan seperangkat *ageman* yang terdiri dari kuluk *wangkidan* biru, sumping melati, *rasukan pethak asta* panjang[7], *rasukan sikepan* dengan bordiran warna hitam, *sangsangan karset*[8] berlian bermata satu, kampuh, batik motif *Parang Rusak Barong*, celana panjang bermotif cinde dengan lis bordiran emas, cenela atau selop bordiran benang emas dan disulam ceplok berlian. Busana *jumenengan* ini dilengkapi dengan atribut keris pusaka yaitu *Kangjeng Kiai Ageng Kopek* (Ngatinah 2008 dan kratonjogja.com, 2021). Keris ini konon dibuat oleh Empu Supo Anom pada masa pemerintahan Sultan Agung Hanyakrakusuma. Kemudian, keris diberikan kepada Pangeran Mangkubumi saat akan dinobatkan menjadi Sri Sultan Hamengku Buwono I di Yogyakarta, oleh keponakannya, Susuhunan Paku Buwono III, setelah peristiwa *palihan nagari*. Keris ber-*dhapur* "*Jalak Sangu Tumpeng*" dengan pamor "*Wos Wutah*"[9] ini digunakan oleh Sultan Yogya manakala upacara-upacara besar, termasuk saat penobatan dan menerima tamu agung (Harsrinuksmo, 2004). Berdasarkan data tersebut, kita mengetahui bahwa keris tidak hanya merupakan kelengkapan busana yang tidak dapat dipisahkan dalam kehidupan masyarakat Jawa, terutama di lingkungan keraton.

(a)



(b)



(a) Foto penobatan Sri Sultan Hamengku Buwono X sebagai raja di Kesultanan Yogyakarta (Sumber: kratonjogja.com, 2021); (b) Detail busana kebesaran Sri Sultan Hamengku Buwono X saat penobatan (Sumber: Ngatinah, 2008)

6. Fajar Wijanarko, *Wastra Langkara: Literasi Busana Bangsawan Yogyakarta* (Jakarta: Perpusnas Press, 2021), hlm. 28.

7. Semacam kemeja putih lengan panjang yang diberi sematan bros di sisi atas lajur kancing (kratonjogja.com 2021).

8. Perhiasan menyerupai rantai pengikat jam saku yang dikalungkan di leher dan disematkan di sisi sebelah kanan dekat pinggang (kratonjogja.com 2021).

9. Pamor ini melambangkan harapan kemakmuran duniawi, kelimpahan rezeki bagai beras yang berlebihan (Haryoguritno dalam Wijayatno & Sudrajat (Ed.) 2011: 51).

Transformasi Wastra Nusantara sebagai Alat Diplomasi Modern

Era globalisasi berdampak pada Wastra tradisional Nusantara yang mengalami pergeseran fungsi dari simbol kekuasaan dan status sosial lokal, menuju instrumen diplomasi budaya di tingkat internasional. Pengakuan UNESCO terhadap batik sebagai Warisan Budaya Takbenda pada tahun 2009 memperkuat posisi wastra sebagai representasi identitas nasional Indonesia dalam forum global dan menjadikannya bagian dari strategi diplomasi publik berbasis budaya (Putra et al., 2025). Kain tradisional Indonesia hadir dalam berbagai forum internasional sebagai media representasi simbolik yang menyampaikan nilai-nilai kebudayaan, sejarah, dan identitas bangsa secara visual dan simbolik (Steelyana & WawoRuntu, 2024). Kehadiran wastra dalam ruang diplomasi internasional membentuk bentuk komunikasi budaya yang bersifat non-verbal. Simbol tekstil bekerja sebagai medium pengenalan identitas nasional tanpa bergantung pada bahasa politik formal.



Gambar 11. Menteri Luar Negeri RI Retno Marsudi memimpin Sidang Dewan Keamanan PBB di New York, AS, yang diikuti sejumlah peserta dengan dress code batik.
(Sumber: Humas Sekretariat Kabinet Republik Indonesia, 2008)

Strategi ini mencerminkan pergeseran dari pemahaman wastra sebagai warisan tradisi menuju pemanfaatannya dalam konstruksi *nation branding* dan pertukaran budaya global. Misalnya saja, dalam forum KTT ASEAN dan APEC, batik dan tenun tidak hanya dipamerkan sebagai artefak budaya. Melainkan, dibawa sebagai hadiah resmi kepada kepala negara dan delegasi internasional, sehingga membentuk simbol identitas bangsa yang mengandung pesan sosial dan politik yang tersampaikan melalui simbol visual (Steelyana & WawoRuntu, 2024). Praktik ini memperlihatkan bahwa wastra berfungsi sebagai representasi kultural yang dilembagakan dalam diplomasi negara. Tekstil tradisional menjadi bagian dari protokol simbolik hubungan antarnegara. Pertukaran budaya melalui wastra membentuk relasi simbolik antarbangsa yang bekerja melalui mekanisme daya tarik budaya dan afiliasi kultural, sejalan dengan kerangka konseptual *soft power* dalam hubungan internasional (Saputri et al., 2025).

Penggunaan kain tradisional dalam agenda kenegaraan, forum multilateral, dan pertemuan diplomatik menciptakan ruang representasi identitas nasional yang berfungsi sebagai bahasa visual politik budaya. Penelitian Steelyana & WawoRuntu (2024) menunjukkan bahwa praktik diplomasi tekstil di Indonesia membentuk kesinambungan simbolik dari tradisi kekuasaan lokal menuju diplomasi negara modern. Wastra berfungsi sebagai medium transisi simbolik yang menghubungkan warisan simbolik aristokrasi tradisional dengan konstruksi identitas nasional kontemporer dalam sistem politik modern. Wastra tidak hanya merepresentasikan budaya lokal, tetapi menjadi simbol nasional yang dilembagakan dalam diplomasi negara.

Transformasi juga menempatkan wastra dalam kerangka ekonomi politik budaya global. Tekstil tradisional berfungsi sebagai sumber daya budaya strategis yang berkontribusi pada penguatan ekonomi kreatif berbasis warisan budaya, pengembangan industri lokal, serta ekspansi pasar global berbasis

identitas kultural (Saputri et al., 2025; Putra et al., 2025). Wastra menjadi komoditas budaya yang memiliki nilai simbolik dan nilai ekonomi sekaligus, sehingga berfungsi dalam dua ranah utama yaitu diplomasi budaya dan ekonomi kreatif. Wastra membentuk relasi antara budaya, ekonomi, dan politik dalam satu sistem representasi nasional yang terintegrasi.

Secara struktural, peran wastra dalam *soft power diplomacy* memperlihatkan bahwa tekstil tradisional tidak lagi beroperasi hanya dalam ruang adat dan tradisi lokal, tetapi telah masuk dalam sistem hubungan internasional sebagai instrumen diplomasi simbolik negara. Wastra menjadi bagian dari perangkat kebijakan budaya yang digunakan untuk membangun citra negara, memperkuat hubungan bilateral, dan memperluas pengaruh budaya Indonesia di tingkat global (Steelyana & WawoRuntu, 2024). Wastra berfungsi sebagai media legitimasi simbolik yang membangun posisi Indonesia dalam struktur diplomasi internasional berbasis identitas budaya.

Penutup

Dengan demikian, wastra tidak hanya merepresentasikan warisan budaya, tetapi berfungsi sebagai instrumen strategis dalam diplomasi budaya modern. Perannya sebagai media *soft diplomacy* menempatkan wastra sebagai bagian dari sistem komunikasi politik budaya negara, yang bekerja melalui simbol, identitas, dan representasi visual. Transformasi ini menunjukkan kesinambungan fungsi simbolik wastra dari struktur kekuasaan tradisional menuju diplomasi negara modern. Tekstil tradisional berfungsi sebagai penghubung antara memori budaya, identitas nasional, dan strategi diplomasi global berbasis budaya.

Wastra merupakan bagian penting dari perjalanan budaya Nusantara yang menyimpan cerita tentang kehidupan, kepemimpinan, dan jati diri masyarakat. Setiap kain tradisional membawa makna yang lahir dari adat, kepercayaan, dan sejarah yang diwariskan dari generasi ke generasi. Memahami wastra berarti memahami cara masyarakat Nusantara membangun nilai, tatanan sosial, dan hubungan dengan alam serta leluhur. Di masa kini, wastra tetap memiliki peran penting sebagai warisan budaya sekaligus sebagai sarana memperkenalkan identitas Indonesia ke dunia. Melihat wastra berarti melihat warisan budaya yang hidup, yang menyatukan masa lalu, masa kini, dan masa depan dalam satu rangkaian cerita tentang bangsa dan peradabannya.

Daftar Pustaka

Anggriady, C., Risal, G. A., Valerie, G., Tjahyadi, N. L., Putri, V. W., Somawiharja, Y., Tanzil, M. Y. (2023). Penerapan Elemen Hubungan Harmonisasi Alam Khas Tenun Sumba pada Desain Motif Tekstil. *FOLIO*, 3(1), 9-28. https://doi.org/10.37715/folio.v3i1.3480

Ansaar, A. (2018). Makna Simbolik Pakaian Adat Mamasa di Sulawesi Barat. *Pangadereng*, 4(1), 121-135. https://doi.org/10.36869/pjhpish.v4i1.78

Azizah, V. M. (2016). Semiotika Motif Batik Parang Rusak di Museum Batik Yogyakarta (Skripsi Sarjana). Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga Yogyakarta.

Bahrum, S., & Anwar, D. (2009). *Tenunan Tradisional Sutra Mandar di Sulawesi Barat*. Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film, Departemen Kebudayaan dan Pariwisata.

Barthes, R. (1990). *The Fashion System* (Ward, M & R. Howard, Penerjemah). University of California Press.

Bili, F. M., Sujadi, A. A., & Arigiyati, T. A. (2019). Identifikasi Etnomatematika pada Motif Kain Tenun Sumba Barat Daya. *UNION: Jurnal Pendidikan Matematika*, 7(1), 115-124. https://doi.org/10.30738/union.v7i1.3984

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Nice, R, Penerjemah). Harvard University Press.

Chairiyani, R. P. (2014). Semiotika Batik Larangan di Yogyakarta. *Humaniora*, 5(2), 1177-1186. https://doi.org/10.21512/humaniora.v5i2.3260

Chalid, S. (1999). *Kain Upacara Dalam Kehidupan Masyarakat di Indonesia*. Museum Nasional, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Douglas, M. (1996). *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. Routledge.

Effendi, M. A., Sabrin, A., & Usman, A. (1989). *Pakaian Adat Tradisional Daerah Riau*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Elliot, I. M. (2004). *Batik: Fabled Cloth of Java*. Periplus Editions.

Faizun, A., & Irawan, D. (2019). Improvement of Competitive Advantages in Pagelaran Subdistrict Weaving Fabrics Through an Electronic Business Model. *Journal Signalling STIMIK Pringsewu*, 8(1), 17. https://doi.org/10.56327/signaling.v8i1.748

Firmansyah, H., Ramadhan, I., Wiyono, H., Putri, A. E., & Atmaja, T. S. (2023). Perkembangan dan pelestarian tenun Corak Insang khas kota Pontianak. *Satwika: Kajian Ilmu Budaya dan Perubahan Sosial*, 7(1), 12-20. https://doi.org/10.22219/satwika.v7i1.23933

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc.

Harsrinuksmo, B. (2004). *Ensiklopedi Keris*. Gramedia Pustaka Utama.

Humas Sekretariat Kabinet Republik Indonesia. (2019, 8 Mei). Dipimpin Menlu Retno, Diplomasi Batik Warnai Sidang Dewan Keamanan PBB. *Sekretariat Kabinet Republik Indonesia*. https://setkab.go.id/dipimpin-menlu-retno-diplomasi-batik-warnai-sidang-dewan-keamanan-pbb/

Imaniyah, A. R., & Wahyuningsih, U. (2022). Penerapan Teknik Anyaman Dengan Motif Corak Insang Pada Busana Pengantin. *BAJU: Journal of Fashion and Textile Design Unesa*, 3(1), 1-10. https://doi.org/10.26740/baju.v3n1.p1-10

Jay, S. E. (Ed.). (2010). *Tenun: Handwoven Textiles of Indonesia*. Cita Tenun Indonesia.

Kaili, Y. N., & Napfiah, S. (2024). Identifikasi etnomatematika pada motif kain tenun Sumba Barat Daya. *Cakrawala Jurnal Ilmiah Bidang Sains*, 3(2), 63-67. http://dx.doi.org/10.28989/cakrawala.v3i2.2555

Kartiwa, S. (1973). *Kain Tenun Tradisionil Nusa Tenggara*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

kratonjogja.com. (2021, 20 Juli). Ageman Jumenengan Sri Sultan Hamengku Buwono X. Diakses pada 22 Februari 2026, dari https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/53-ageman-jumenengan-sri-sultan-hamengku-buwono-x/

Maxwell, R. (2012). *Textiles of Southeast Asia: Trade, Tradition and Transformation*. Periplus Editions.

Moertono, S. (1985). *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau: Studi Tentang Masa Mataram II, Abad XVI Sampai XIX*. Yayasan Obor Indonesia.

Nastiti, F. T., & Syahrial, S. (2022). Proses Penciptaan Tari Rajo Meddal di Kabupaten Lampung Utara. *Greget: Jurnal Kreativitas dan Studi Tari*, 21(1), 74-87. https://doi.org/10.33153/grt.v21i1.4442

Ngatinah. (2008). Karakter Busana Kebesaran Raja Surakarta dan Yogyakarta Hadiningrat Periode 1755-2005. *Journal of Visual Art and Design*, 2(2), 173-196. https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2008.2.2.5

Novialista, M. (2019). Pesan-Pesan Dakwah Motif Kain Tapis Lampung dalam Pandangan Budayawan Lampung (Skripsi Sarjana). Universitas Islam Negeri Raden Intan Lampung.

Nugraha, R. K., Novandi, T., Wardhana, W. A., Sembodho, G. B., & Santoso, S. (2022). Analisis Strategi Pengembangan Kain Tenun Ikat Sumba oleh Pelaku Kriya dan Komunitas. *Jurnal Pengabdian Seni*, 3(1), 73-82. https://doi.org/10.24821/jps.v3i1.5233

Nurnaningsih. (2020). Keadiluhungan Keris dalam Budaya Jawa. *Kawruh: Journal of Language Education, Literature, and Local Culture*, 2(2), 145-152. https://doi.org/10.32585/kawruh.v2i2.1582

Parasian, N. A., Sinulingga, J., & Sinaga, W. (2024). Analisis Semiotika pada Ulos Harungguan Muara. *Kompetensi*, 17(1), 39-54. https://doi.org/10.36277/kompetensi.v17i1.215

Parinussa, S. & Fridawati, F.W. (2022). Tata Krama Ajining Diri Saka Lathi, Ajining Raga Saka Busana dalam Filosofis Jawa di Era Milenial. *Jurnal Teologi Injili*, 2(1), 32-44. https://doi.org/10.55626/jti.v2i1.15

Pelras, C. (1997). The Bugis. Blackwell Publishers.

Putra, A. S., Siami, A. N., Tanaijo, W., & Wartabone, A. Z. (2025). Indonesia's Cultural Diplomacy Efforts through Batik in South Korea. *Journal of Governance and Global Studies*, 2(2), 22-29. https://journals.ubmg.ac.id/index.php/JGGS/issue/view/94

Putra, R. W. Y., & Indriani, P. (2017). Implementasi Etnomatematika Berbasis Budaya Lokal dalam Pembelajaran Matematika pada Jenjang Sekolah Dasar. *Numerical: Jurnal Matematika Dan Pendidikan Matematika*, 1(1), 9-14. https://doi.org/10.25217/numerical.v1i1.118

Rahmawati, N. P. N. (2016). *Corak Insang: Motif Tenun Tradisional Pontianak Yang Tetap Bertahan*. Pustaka BPNB Kalbar.

Rodgers, S. (2003). *Keris/Cloth: Sacred Metal and Textile Arts of Indonesia.* Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, College of the Holy Cross.

Saputri, R. A., Wachid, N. A., & Angraini, N. (2025, Desember). Batik sebagai Identitas Budaya Indonesia dalam Diplomasi Global: Kajian Literatur Sistematis. Prosiding Seminar Nasional Ilmu-Ilmu Sosial (SNIIS) (pp. 809-825). Universitas Negeri Surabaya.

Satriadi, Y. P., Gufron, A., Budiman, H. G., Rubai, D., Ponimin, P., & Sulaeman, R. (2012). *Tradisi pembuatan tapis inuh di Lampung Selatan*. Balai Pelestarian Nilai Budaya (BPNB) Bandung.

Steelyana, E., & WawoRuntu, I. (2024). Batik and Tenun Endek Diplomacy as a Cultural Legacy from Soeharto's to Jokowi's Administration. *Humaniora*, 15(1), 43-53. https://doi.org/10.21512/humaniora.v15i1.11082

Sumolang, S. (2011). *Kain Tenun Tradisional "Kofo" di Sangihe*. Direktorat Tradisi, Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata.

Supriono, P. (2016). *Ensiklopedia The Heritage of Batik: Identitas Pemersatu Kebanggan Bangsa*. Penerbit ANDI

Susanto, S. (1973). *Seni Kerajinan Batik di Indonesia*. Balai Penelitian Batik dan Kerajinan.

Wijanarko, F. (2021). *Wastra-Langkara: Literasi Busana Bangsawan Yogyakarta*. Perpusnas Press.

Wijayatno, W., & Sudrajat, U. (Ed.). (2011). *Keris dalam Perspektif Keilmuan*. Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia.



Kain Tradisional dalam Praktik Etnomedisin

Novitasari Ardianti
Museum Negeri Sonobudoyo

Berbicara mengenai sehat dan sakit, dua konsepsi ini membawa pandangan yang selalu dimaknai masyarakat secara kompleks. Keduanya adalah perihal berlawanan. Masyarakat akan menginginkan kondisi aman jiwa dan raganya, yang disebut "sehat", dan tidak mengharapkan sebaliknya, yang disebut "sakit". Tentu saja dua konsep ini tidak selalu mutlak dan pakem. Sehat dan sakit sangat dipengaruhi oleh nilai sosial budaya, tradisi, dan kepercayaan masyarakat setempat. Berasal dari konsepsi yang subjektif, respons atas bagaimana mewujudkan manusia yang sehat dan mengobati yang sakit, akan menghasilkan praktik yang berupa warna.

Seorang antropolog Amerika, Foster & Anderson (1978), menuliskan hubungan kesehatan, penyakit, dan sosial budaya. Mereka menerangkan dalam bukunya bahwa kelompok masyarakat memahami faktor-faktor yang memengaruhi kesehatan berdasarkan sistem pengetahuan, keyakinan, dan praktik budaya mereka sendiri. Salah satu konsep menarik yang ditulis

mengenai etnomedisin[1]. Etnomedisin melihat praktik pengobatan sebagai hasil perkembangan kebudayaan asli masyarakat lokal, yang mencakup keyakinan terhadap asal-usul penyakit tertentu, bukan hanya sebagai tindakan mekanis. Di dalamnya, eksistensi dari praktisi penyembuh tradisional—seperti *Balian* di Bali atau *Panamba* pada masyarakat Banjar—menjadi sangat krusial karena mereka yang memahami "bahasa" rasa sakit yang sering kali tidak dapat dideteksi oleh rasionalitas medis modern.

Adanya praktik pengobatan tradisional ini berakar pada dikotomi pemaknaan sehat dan sakit yang sifatnya subjektif dan holistik[2]. Definisi sehat bukan sekadar kondisi ketika tidak ada penyakit biologis *(disease)* dalam tubuh manusia. "Sehat" adalah kondisi yang disebut masyarakat sebagai *'seger kwarasan'* atau kondisi ketika harmoni antara raga, pikiran, dan batin dalam keadaan utuh. Sebaliknya, "sakit" dipahami melalui dua pintu etiologi utama, yaitu naturalistik dan personalistik (Foster & Anderson, 1978). Sistem personalistik memandang penyakit yang disebabkan oleh adanya intervensi atau gangguan yang berasal dari makhluk supranatural, yaitu makhluk bukan manusia (seperti hantu, roh jahat, roh leluhur), maupun makhluk manusia berupa serangan magis dalam bentuk guna-guna atau sihir. Sementara itu, sistem naturalistik memandang bahwa penyebab sakit pada manusia adalah adanya ketidakseimbangan pada unsur-unsur yang tetap dalam tubuh manusia. Berdasarkan pemisahan kategori inilah, kemudian menentukan "obat" yang dipilih. Individu dengan sakit fisik-alamiah biasanya akan diselaraskan melalui ramuan herbal, sedangkan individu dengan penyakit batin-spiritual ditangani melalui media sakral yang mampu menetralisir atau menghilangkan energi negatif dari agen-agen supranatural.

Salah satu bentuk pengobatan penyakit dapat ditemukan dalam media kain. Tentu kedengarannya mustahil dan 'ganjil'. Namun, perjalanan budaya manusia telah menciptakan cara pengobatan dengan kain di beberapa wilayah Nusantara. Di antara tahun 1400 dan 1800, impor massal kain katun India dan sutra Tiongkok diperdagangkan dengan rempah-rempah. Meskipun kain asing memengaruhi desain lokal, kain tradisional sangat memainkan peran penting. Tekstil berfungsi sebagai penanda status sosial dan kegunaan ritual yang mewarnai bumi Nusantara (Hall, 1996). Dengan beragam jenisnya, perkembangan kain telah melahirkan banyak bentuk dan kegunaan. Di Indonesia, dapat ditemui beragam kain bermotif yang tentu memiliki nilai filosofis masing-masing. Motif-motif tersebut terkandung ide-ide, gagasan, norma-norma, nilai etika, dan estetika yang secara umum menggambarkan keadaan budaya masyarakat pendukungnya (Wahono, 2004).

Dalam masyarakat tradisional, penciptaan motif pada kain adalah bentuk respons atas apa yang dipikirkan manusia. Manusia belum terbiasa berpikir abstrak, sehingga segala ide dituangkan dalam simbol-simbol yang lebih konkret. Beberapa di antaranya menggunakan simbol atau lambang-lambang yang memiliki arti (Kusrianto, 2013). Rupanya, melalui motif yang diciptakan inilah, terdapat sederet makna yang menjadi media dalam menangani setiap permasalahan manusia. Mulai dari motif, corak, warna, dan unsur lain membentuk kesatuan yang dapat digunakan masyarakat sebagai penawar rasa sakit. Proses ini tentu tidak muncul begitu saja, melainkan melewati rangkaian perjalanan hidup manusia dari waktu ke waktu.

Kain - Penawar Batin

Selama berabad-abad, kain telah berevolusi dalam berbagai bentuk, mulai dari yang sederhana, dengan desain yang dilukis, diwarnai, ditempel, atau disulam pada kain kulit kayu, hingga berbentuk batik katun dengan pewarna. Dalam beberapa kisah, kain telah menjadi bagian magis yang digunakan oleh masyarakat. Hikayat Banjar yang ditulis oleh J.J. Ras tahun 1968, mengisahkan sejumlah kegunaan kain. Salah satunya, kain untuk menyembuhkan penyakit.

Kain digunakan dalam upacara penyembuhan dan juga diberikan sebagai hadiah kepada mereka yang menyembuhkan penyakit, serta kepada mereka yang berada di sekitar orang sakit, dan pada dasarnya ikut serta (dengan berada di sana) dalam ritual tersebut.

Di desa kecil di bagian timur Bali, Desa Tenganan Pegringsingan adalah penghasil kain yang banyak digunakan untuk upacara penting. Penduduknya masih mengikuti hukum adat dengan ketat untuk menjaga desa mereka, serta secara kosmos menjaga keadaan suci dan seimbang. Sikap spiritual yang unik ini meresap ke semua lapisan masyarakat. Selama banyak ritual publik dan pribadi berlangsung, pakaian upacara harus dikenakan oleh pria dan wanita, anak laki-laki dan perempuan. Di antara kain ini adalah tenun ikat ganda yang berfungsi sebagai kain pinggang, ikat pinggang, atau selendang, tergantung pada ukuran dan ornamennya. Kain ini melindungi keadaan kesucian pemakainya dengan kekuatan magis yang melekat padanya.

Kain-kain ini ditenun di atas alat tenun sederhana dengan lungsin secara kontinu, yang berarti bahwa lungsin tersebut membentuk lingkaran ketika dilepas dari alat tenun. Kain ini dibiarkan utuh jika digunakan sebagai persembahan dan selama upacara-upacara tertentu; jika dikenakan sebagai pakaian, lungsinnya dipotong. Kain ini telah dikenal dengan nama *Gringsing*. Tenun *Gringsing* disebut sebagai motif yang sangat dihargai di seluruh Bali sebagai kain upacara, digunakan selama ritual peralihan, dan untuk menandai ruang atau benda suci (Wagner 1959; Hooykaas 1978). Kain tenun dari desa pegunungan ini layak mendapat perhatian khusus. Metode ikat celup pada lungsin (vertikal) dan pakan (horizontal) digunakan sekaligus—teknik yang tidak ditemukan di tempat lain di Indonesia kecuali di desa ini. Adapun motif-motif kuno kain Gringsing yang dikenal, meliputi *Wayang kebo, Cemplong, Cecempakan, Lubeng, Teteledan, Batung Tuhung, Patlikur Isi,* dan banyak motif lainnya (Utami, 2014)



Kain motif gringsing

Nama yang diberikan pada kain *Gringsing* sudah menunjukkan karakter magis yang dikaitkan dengannya. *Gringsing* berasal dari kata '*gring*' berarti 'penyakit' dan '*sing*' 'tidak'. Dengan demikian, nama tersebut dapat diterjemahkan sebagai 'penangkal penyakit'. Pentingnya kain tenun ini bagi masyarakat desa digunakan untuk upacara *Manusa Yadnya*[3] sebagai penolak bala dari roh-roh jahat (Hooykaas 1978).

Kain ini telah lama diyakini memiliki kekuatan magis yang dipercaya mampu menyembuhkan berbagai macam penyakit melalui upacara dan ritual yang dipimpin oleh pemangku adat desa. Kain *Gringsing* bukan hanya sebuah pakaian ritual, melainkan 'perisai sakral' *(sacred shield)* yang secara aktif bekerja melindungi pemakainya dari kontaminasi spiritual yang mewujud dalam bentuk penyakit fisik (Ramseyer, 1984). Penggunaan kain *Gringsing* ini dimaksudkan untuk menegakkan kembali tatanan yang baik, dengan memusnahkan kekuatan jahat melalui peran sebagai penawar atau pembuat tawar, serta melucuti kekuatan dan pengaruh jahat (Ramseyer dalam Hooykaas 1978).

3. Dilihat dari segi keagamaan di Bali, terdapat lima macam upacara *(panca yadnya)* salah satunya yaitu *Manusa Yadnya*, yang terutama meliputi upacara-upacara siklus daur hidup dari masa kanak-kanak sampai dewasa. Koentjaraningrat. (2004). Manusia dan Kebudayaan di Indonesia. Jakarta: Djambatan.

Kini dalam tradisi masyarakat Desa Tenganan, motif bukan sekadar hiasan, melainkan *yantra* (simbol suci) yang berfungsi sebagai penyeimbang kosmos. Berdasarkan studi etnotekstil Ramseyer (1984), terdapat beberapa motif yang dianggap paling sakral; Motif *Gringsing Lubeng*—motif ini dicirikan oleh bentuk kalajengking atau serangga yang tersusun sedemikian rupa, yang melambangkan kekuasaan Dewa Indra sebagai pelindung arah mata angin. Fungsinya adalah sebagai benteng pertahanan agar roh jahat dari berbagai penjuru tidak dapat mengganggu manusia. Motif *Gringsing Wayang Kebo*—adalah motif yang paling rumit dan dianggap paling "bernyawa", karena menampilkan figur manusia (wayang). Makna magis kain ini dipercaya sebagai media komunikasi dengan leluhur. Figur wayang pada kain ini bukan sekadar gambar, melainkan representasi kehadiran nenek moyang yang menjaga masyarakat Tenganan.

Tidak jauh berbeda dari masyarakat Bali, masyarakat di Jawa juga tumbuh dengan nilai kosmos yang begitu kental. Geertz (1960) dalam studi etnografinya di Jawa telah merefleksikan penggunaan simbol-simbol budaya Jawa (dalam hal ini bahasa, gagasan, perilaku, dan wujud budaya lainnya) yang berisi sederet pola makna. Turner (1967) menambahkan bahwa, simbol budaya ini memicu tindakan sosial dan merupakan "pengaruh yang mendorong individu dan kelompok untuk bertindak". Lebih lanjut, Geertz (1973) kembali menarasikan bahwa, manusia membutuhkan sumber-sumber simbolik untuk mengorientasikan diri mereka terhadap sistem makna yang ada dalam budaya tertentu. Hal inilah yang kemudian menghasilkan wujud kebudayaan Jawa, yaitu kain yang memiliki makna dalam penggunaannya. Salah satunya digunakan sebagai penyembuh. Kain *batik tambal*—banyak disebut kaitannya dengan penyembuhan penyakit. Kain ini juga sering disebut *selimut tambal sulam* (Wessing, 1986).



Kain batik tambal

Motif *batik tambal* sering diartikan "menambal" kekurangan atau kelemahan energi dalam tubuh orang yang sakit agar kembali sehat (sejati). Motif ini dapat pula dianggap sebagai penolak bahaya. Kepercayaan Jawa menganggap bahwa kain batik ini bisa digunakan sebagai selimut bagi orang sakit agar lekas sembuh. Menurut kepercayaan masyarakat setempat, orang yang sakit apabila diselimuti dengan kain batik bermotif *tambal*, maka sakitnya akan tertutup atau tertanggal, sehingga orang tersebut menjadi sembuh (Sudardi, 2020). Kepercayaan kain sebagai penyembuh dapat menjadi gambaran orang Jawa dalam memahami kosmos sebagai sesuatu yang dipenuhi dengan kekuatan kosmik *(kasakten)* yang terkandung dalam berbagai unsur, baik abstrak maupun konkret, yang membentuk alam semesta (Wessing, 1986).

Motif *batik tambal* dalam tradisi Jawa merupakan salah satu motif yang secara eksplisit diciptakan dengan filosofi restorasi atau penyembuhan. Penciptaannya berakar dari upaya spiritual untuk memperbaiki ketidakseimbangan hidup. Motif *tambal* tidak hanya dipandang sebagai komposisi estetika, tetapi juga sebagai representasi dari kesadaran akan ketidaksempurnaan manusia (Doellah, 2002). Motif ini tersusun dari perpaduan berbagai motif batik (seperti *parang*, *nitik*, atau *ceplok*) yang disusun dalam pola geometris segitiga atau persegi, menyerupai kain

perca yang dijahit untuk menambal kain yang rusak. Secara historis, penciptaan motif ini sering dikaitkan dengan laku prihatin para leluhur di lingkungan Kraton. Tindakan "menambal" diyakini sebagai metafora untuk memperbaiki diri atau memulihkan kesehatan yang terganggu (Eliott, 2004). Penggunaan motif *tambal* juga berkaitan erat dengan konsep *Manunggaling Kawula Gusti*, ketika manusia berusaha menyatukan kepingan-kepingan dirinya untuk mencapai keutuhan spiritual (Djoemena, 1990). Tatanan geometris yang rapi pada kain ini dipercaya dapat mentransfer energi keteraturan (kosmos) ke dalam tubuh manusia yang sedang mengalami kekacauan *(chaos*). Secara semiotik, motif Tambal adalah manifestasi dari harapan kolektif akan pemulihan total—baik secara fisik maupun mental.

Jejak budaya telah menyorot fungsi kain tidak hanya sekadar hubungan biologis manusia, tetapi juga bersifat interaktif dalam arti mempunyai hubungan dengan alam yang berkaitan dengan kompleksitasnya. Kain Sasirangan pada masyarakat Banjar juga dapat menjadi cerminan atas kegunaan kain dalam pengobatan. Kain Sasirangan dikenal dengan nama Kain Pamintan. Pamintan adalah singkatan dari "*parmintaan*' (permintaan). Seseorang yang mengidap penyakit berobat kepada seorang dukun yang diyakini sebagai 'orang pintar.' Lalu setelah 'orang pintar' tersebut menerawang penyakitnya, ia akan mengajukan permintaan berupa kain kepada pengrajin kain Pamintan untuk mengobati penyakitnya (Andriana, 2018). Kain Pamintan yang diyakini dapat menyembuhkan ini berwarna dasar kuning dengan pinggiran hijau dan motif modang (ketupat merah) terletak tepat di bagian tengah kain. Kain Sasirangan memiliki beberapa motif seperti *Sari Gading, Kangkung Kaokamban, Gigi Haruan, Daun Jeruju,* dan motif-motif lainnya.



Kain Sasirangan

Setiap helai kain Sasirangan dibuat berdasarkan pesanan khusus untuk mengobati penyakit tertentu melalui kesesuaian warna dan bahan alam. Relasi kain Sasirangan dengan etnomedisin nampak pada klasifikasi warnanya yang tegas. Buku *Sasirangan: Kain Tradisional Kalimantan Selatan* (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1991), menyebutkan praktik klinis-tradisional penggunaan kain Sasirangan. Dukun akan menentukan skema warna dan motif tertentu yang disesuaikan dengan jenis penyakit pasien. Misalnya, warna kuning untuk mengobati penyakit hati (kuning), merah untuk sakit kepala atau demam, hijau untuk kelumpuhan, dan hitam untuk penyakit kulit. Tidak hanya warna, bentuk pemakaian kain Sasirangan pun juga disesuaikan. Kain yang digunakan sebagai selimut *(tapih bahalai)* diperuntukkan bagi yang mengalami demam, sementara yang dililitkan sebagai stagen *(bebat)* diperuntukkan bagi gangguan pencernaan. Menurut kajian Andriana (2018), masyarakat Banjar percaya bahwa energi spiritual dari warna dan motif tersebut dapat meresap ke dalam raga. Sasirangan dimaknai sebagai jembatan antara dunia materiil dan metafisik, ketika sehelai kain menjadi instrumen sakral yang mampu mengintervensi realitas kesehatan manusia melalui kekuatan simbolik yang diwariskan secara turun-temurun.

Manusia, Makhluk Simbol

Melalui beberapa jenis kain yang disebutkan dalam ulasan ini, pertanyaan selanjutnya yang biasa muncul adalah bagaimana masyarakat bisa memiliki keyakinan pada selembar kain. Sebab kain adalah wujud budaya, bukan obat layaknya fungsi medis modern dengan bukti kuat dalam penyembuhan penyakit. Jika kembali merujuk pada konsep pengobatan tradisional, sakit merupakan akibat rangkaian hubungan antara individu dengan lingkungan. Individu adalah bagian yang tak terpisahkan dari suatu kosmos. Akibat konsep tersebut, berbagai penyakit juga dipercaya masyarakat sebagai akibat dari gangguan makhluk gaib, penyakit yang tidak dapat diobati oleh dokter modern (Sudardi, 2002).

Selama puluhan tahun berlalu, melalui riset kebudayaan, para ahli—antropolog, etnolog, sosiolog, bahkan filsuf dunia— telah menafsirkan proses-proses budaya yang merujuk pada kegiatan pengobatan dan kesehatan masyarakat. Kajian ini melintasi banyak sektor, yang ditulis mendalam, serta merujuk pada fungsi religi, situasi magis, ajaib, gaib, dan lainnya yang mendukung tatanan pengobatan masyarakat suku-suku di dunia.

Melalui paradigma strukturalisme yang ditulis oleh Lévi-Strauss (1963), ia menjelaskan situasi pengobatan dengan situasi magis yang telah dipercayai manusia sejak lama. Adanya roh pelindung dan roh jahat, makhluk supranatural, semuanya merupakan bagian dari sistem koheren yang menjadi dasar konsepsi asli tentang alam semesta. Manusia sudah sejak lama memiliki cara berpikir dengan mengenali lingkungan mereka. Penyembuhan akan meliputi aktivitas menjelaskan situasi yang awalnya ada pada tingkat emosional, lalu membuat rasa sakit yang ditolak oleh tubuh dapat diterima oleh pikiran.

Menilik studi lapangan Lévi-Strauss di Nambikwara, Brasil pada tahun 1938, tercatat kisah wanita dengan rasa sakit yang tidak koheren. Rasa sakit yang terasa asing dalam tubuhnya, dapat diintegrasikan kembali oleh "dukun" dengan menggunakan mitos, ketika segala sesuatu dianggap bermakna. Begitu wanita yang sakit itu mengerti, ia tidak hanya pasrah; ia pun sembuh. Narasi yang dibangun oleh Strauss memperlihatkan peran dukun sebagai penyembuh tidak terletak pada intervensi medis biologis, melainkan pada kemampuannya sebagai mediator yang melakukan simbolisasi (berwujud bahasa—doa, mantra), untuk menjembatani kekacauan fisik dengan keteraturan mental. Melalui narasi mitologis atau mantra, dukun menyediakan struktur bahasa bagi pasien untuk mengartikulasikan rasa sakit yang sebelumnya bersifat abstrak dan tidak teratur, menjadi sesuatu yang dapat dipahami secara kognitif. Proses ini menciptakan apa yang disebut sebagai efikasi simbolik atau dalam esai klasiknya disebut "*The Effectiveness of Symbols*" (*L'Efficacité symbolique*—dalam bahasa Prancis). Transformasi psikologis yang dipicu oleh cerita atau ritual mampu menginduksi perubahan organik pada tubuh pasien, mirip dengan cara kerja psikoanalisis modern. Proses penyembuhan terjadi melalui sinkronisasi antara pengalaman batin dan struktur narasi yang diterima secara kolektif.

Kain—menjalin hubungan langsung dengan kesadaran pasien (orang sakit) dan hubungan tidak langsung dengan alam bawah sadarnya. Inilah fungsi dari kain itu sendiri. Kesadaran akan hubungan antara simbol dan hal yang disimbolkan, atau menggunakan terminologi para ahli bahasa, antara tanda dan makna. Benda material (dalam hal ini kain) menyediakan bahasa bagi orang yang sakit, ketika keadaan psikisnya tidak terungkap dan dengan cara lain tidak dapat diungkapkan, dapat langsung diekspresikan. Transisi ke ekspresi verbal ini, sekaligus memungkinkan untuk menjalani pengalaman nyata dalam bentuk teratur dan dapat dipahami—yang memicu pelepasan proses fisiologis, yaitu reorganisasi ke arah yang menyembuhkan dari proses yang dialami orang sakit (Strauss, 1963).

Penggunaan kain dalam praktik pengobatan tradisional tidak hanya dipahami sebagai benda material, tetapi sebagai simbol yang sarat makna dalam sistem budaya masyarakat (Jung, 2018). Paradigma strukturalisme yang dibangun oleh Lévi-Strauss menyebutkan praktik pengobatan bukan sekadar tindakan fisik, melainkan proses simbolik yang bekerja melalui bahasa, mitos, dan struktur pikiran kolektif. Kain yang digunakan—baik sebagai penutup tubuh, pembalut, ikat kepala, maupun media ritual—menjadi bagian dari sistem tanda yang menghubungkan dunia fisik dan dunia makna. Melalui doa, mantra, dan tindakan simbolik, kain tersebut "diisi" makna yang dipercaya mampu memulihkan keseimbangan yang terganggu dalam diri pasien.

Efektivitas pengobatan tradisional terletak pada kemampuannya menyusun kembali struktur pengalaman sakit menjadi narasi yang dapat dipahami oleh pasien dan komunitasnya (Yitno, 1985). Kain, dalam konteks ini berfungsi sebagai medium konkret yang merepresentasikan proses penyembuhan—misalnya sebagai simbol penangkal, pelindung, dan pengikat unsur penyakit agar dapat dikeluarkan. Proses tersebut menciptakan sugesti kolektif yang kuat, karena didukung oleh sistem kepercayaan bersama. Penggunaan kain dalam pengobatan tradisional bukan sekadar praktik empiris, melainkan bagian dari mekanisme simbolik, yang menurut Lévi-Strauss, bekerja melalui struktur pikiran manusia dan makna budaya yang terorganisasi.

Dengan cara ini, objek budaya digambarkan seperti kerangka psikoanalisis—menjadi objek transferensi dan melalui representasi yang diinduksi dalam pikiran pasien. Penyembuhan bertujuan untuk menginduksi pengalaman. Keduanya berhasil menciptakan kembali rasa yang harus dihayati atau dihidupkan kembali oleh pasien.

Penutup

Kain adalah medium, berasal dari motifnya yang mengandung makna, menghubungkan keterkaitan dengan alam kosmos, melindungi masyarakat pendukungnya. Kain menjadi media antara yang nampak dan yang tidak nampak, membalut bagian tubuh yang sakit untuk menetralisir energi negatif, menyerap doa-doa yang dipanjatkan, dan menjadi simbol kepasrahan manusia terhadap takdir yang diberikan oleh Sang Pencipta. Melalui sehelai kain, identitas budaya dan harapan akan kesembuhan bertautan. Hal ini membuktikan bahwa selembar kain dapat menjadi perpanjangan tangan dari doa yang mewujud secara material. Penggunaan kain dalam praktik pengobatan sering kali menjadi jawaban atas penyakit yang bersifat personalistik, yang gangguannya diyakini muncul akibat campur tangan agen non-medis seperti roh jahat atau ketidakseimbangan spiritual. Melalui praktik ritual dan upacara adat yang dilakukan oleh kelompok masyarakat dengan media kain, diketahui bahwa manusia memiliki kemampuan yang membedakannya dengan makhluk lain. Kemampuan manusia adalah untuk melakukan simbolisasi (pelambangan), yaitu dengan menggunakan, menciptakan, dan menyampaikan pesan-pesan melalui tanda dan simbol, serta lambang atau simbol sebagai segala sesuatu yang dimaknai (Ahimsa-Putra, 2020).

Daftar Pustaka

Ahimsa-Putra, Heddy Shri. (2020). Mendefinisikan Kembali "Kebudayaan". *Lembaran Antropologi Budaya*. Vol 2. No. 2, Desember.

Andriana, Y. F. (2018). Pergeseran fungsi dan makna simbolis kain sasirangan. *Jurnal Rupa*, 3(2), 77-92.

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. (1991). *Sasirangan: Kain Tradisional Kalimantan Selatan*. Jakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara.

Djoemena, N. S. (1990). *Batik: Its Mystery and Meaning*. Jakarta: Djambatan.

Doellah, H. S. (2002). *Batik: The Impact of Time and Environment*. Surakarta: Danar Hadi.

Elliott, I. M. (2004). *Batik: Fabled Cloth of Java*. Singapore: Periplus Editions.

Foster, G. M., & Anderson, B. G. (1978). *Medical anthropology*. New York: Wiley

Geertz, Clifford. (1960). *The Religion of Java*. New York: The Free Press

Geertz, Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.

Hall, K. R. (1996). The Textile Industry in Southeast Asia, 1400-1800. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 39(2), 87–135. http://www.jstor.org/stable/3632617

Hooykaas, C. (1978). Patola and Gringsing: An Additional Note. *Bijdragen Tot de Taal-, Land-En Volkenkunde*, *134*(2/3), 356–359. http://www.jstor.org/stable/27863187

Jung, C. G. (2018). *Manusia dan simbol-simbol*. Yogyakarta: Basabasi.

Koentjaraningrat. (2004). *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*. Jakarta: Djambatan.

Kusrianto, A. (2013). *Batik: Filosofi, Motif & Kegunaan*. Yogyakarta: Penerbit Andi Offset.

Lévi-Strauss, Claude. (1963). *Structural anthropology* (translated by C. Jacobson & B. G. Schoepf, Trans.). New York: Basic Books.

Ramseyer, U. (1984). *Clothing, Ritual and Society in Tenganan Pegringsingan*. Basel: Museum of Ethnography.

Ras, J. J. (1968). *Hikajat Bandjar: A study in Malay historiography*. Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-en Volkenkunde. Bibliotheca Indonesica, 1.

Strathern, A., & Stewart, P. J. (1999). Curing and healing: Medical anthropology in global perspective. Carolina Academic Press.

Sudardi, Bani. (2002). Konsep Pengobatan Tradisional Menurut Primbon Jawa. *Humaniora*.Vol. 14. No. 1.

Sudardi, Bani. (2020). Batik dan Kesehatan Manusia dalam Prosiding Webinar Nasional Pernaskahan Nusantara "Wabah dan Penyakit dalam Perspektif Naskah-naskah Kuno". Program Studi Sastra Indonesia, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Sebelas Maret.

Turner, Victor W. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

Utami, S. (2014). Tenun Gringsing Orelasi Motif, Fungsi, Dan Arti Simbolik. *Imaji: Jurnal Seni dan Pendidikan Seni*, *12*(1).

Wagner, Fritz A. (1959). *Indonesia: The Art of an Island Group*. New York: McGraw-Hill.

Wahono. (2004). *Gaya Ragam Hias Batik (Tinjauan Makna dan Simbol)*. Semarang: Dinas P&K Museum Ronggo Warsito.

Wessing, R. (1986). Wearing The Cosmos: Symbolism In Batik Design. Crossroads: An Interdisciplinary *Journal of Southeast Asian Studies*, 2(3), 40–82. http://www.jstor.org/stable/40860214

Yitno, A. (1985). *Kosmologi dan Dasar Konsep Kesehatan pada Orang Jawa* dalam Soedarsono, et al. Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, Jakarta.



Wastra Magis Nusantara dalam Kosmologi dan Ritual Kehidupan

Yashika Sidik Pradhana & Rina Rahayu
Museum Negeri Sonobudoyo

Menyentuh Makna "Magis"

Magis kerap dipahami sebagai sesuatu yang berada di luar nalar manusia, tak kasat mata, dan sulit dijelaskan. Namun dalam kebudayaan, magis justru hadir sebagai bagian dari cara manusia memahami dan menata kehidupannya. Ia hidup dalam kepercayaan, simbol, dan praktik sehari-hari yang dimaknai bukan semata-mata sebagai sesuatu yang gaib, melainkan sistem makna yang dipercaya memiliki daya. Magis bekerja melalui benda-benda yang dianggap mampu menjembatani manusia dengan alam, leluhur, dan kekuatan yang lebih besar dari dirinya. Dalam konteks inilah, kain hadir bukan sekadar sebagai objek material, melainkan sebagai medium yang menyimpan makna, harapan, dan kekuatan simbolik.

Pemaknaan yang menjadi dasar subtema Ruang Keempat dalam pameran *Nusa Wastra*, menghadirkan kain sebagai objek berdaya, bukan semata artefak visual, melainkan entitas simbolik yang hidup dalam ritus, kosmologi, dan ingatan kolektif masyarakat pendukungnya.

Sejak lama, kain atau wastra di Nusantara dipahami sebagai media simbolik yang menghubungkan manusia dengan aspek spiritual, kosmologis, dan transenden. Kain digunakan sebagai media sakral yang memuat makna, kekuatan, dan nilai spiritual yang dipercaya hadir dan bekerja dalam kehidupan masyarakat Prasejarah hingga periode kerajaan Hindu-Budha dan Islam. Kesakralan kain tersebut tidak berdiri sendiri, ia tumbuh dari cara pandang kolektif yang melihat benda material sebagai bagian dari sistem kepercayaan dan tataran kosmologis. Dalam kerangka ini, sebagaimana dikemukakan oleh Koentjaraningrat (2009), unsur kebudayaan material masyarakat tradisional Indonesia selalu mengandung dimensi simbolik dan religius, karena keberadaannya tidak semata sebagai benda fisik, melainkan sebagai bagian dari sistem kepercayaan bersama.

Sejalan dengan pandangan tersebut, Clifford Geertz (1973) menjelaskan bahwa simbol budaya berfungsi sebagai *sistem makna* yang membentuk cara manusia memahami dunia, realitas sosial, serta relasinya dengan kekuatan transenden. Wastra menjadi simbol budaya yang merepresentasikan identitas etnik, hierarki sosial, kosmologi, serta hubungan manusia dengan leluhur dan dunia adikodrati. Edi Sedyawati (2006) menegaskan bahwa artefak budaya tradisional Indonesia, termasuk tekstil, berada dalam sistem kosmologis yang menyatukan unsur alam, manusia, dan kekuatan spiritual. Kain dalam budaya Nusantara menjadi bagian dari *living tradition*, sebuah sistem makna yang terus hidup dan diwariskan melalui ritual, mitos, serta praktik adat lintas generasi. Sudut estetika tradisional yang dinyatakan Agus Sachari (2005) menunjukkan bahwa keindahan selalu berkaitan erat dengan nilai moral dan spiritual, yang tidak hanya dipengaruhi oleh pertimbangan visual (motif dan warna), bahan, teknik pembuatan, tetapi juga makna simbolik dan religius yang menyertainya.

Dengan demikian, wastra magis dapat dipahami sebagai teks budaya dan spiritual, artefak visual yang memuat narasi kosmologis, filosofi hidup, sistem kepercayaan, serta relasi antara manusia, alam, dan Yang Ilahi. Sejarah dan praktik sosial masyarakat Nusantara menempatkan wastra sebagai objek budaya, sekaligus medium spiritual yang berperan aktif dalam struktur sosial dan religius.

Konsep Kain Magis dalam Kosmologi Nusantara

Menurut perspektif kosmologis yang dipercaya masyarakat Nusantara, manusia dianggap sebagai bagian dari makrokosmos (semesta) yang terhubung dengan mikrokosmos (alam), dunia roh, dan kekuatan adikodrati (supernatural). Hubungan-hubungan tersebut tidak hanya bersifat abstrak, melainkan diwujudkan melalui simbol, ritus, dan benda-benda material yang dipercaya memiliki daya penghubung. Kain, dalam konteks ini, menempati posisi penting sebagai medium kosmologis, bukan hanya karena fungsinya sebagai penutup tubuh, tetapi karena kemampuannya memuat dan menyalurkan makna, kekuatan, serta tatanan kepercayaan. Melalui motif, warna, teknik pembuatan, dan konteks penggunaannya, kain menjadi representasi konkret dari cara masyarakat Nusantara memahami keseimbangan dan keterhubungan dalam semesta.

Pemahaman kosmologis tercermin dalam sistem simbol yang hadir pada wastra Nusantara. Kajian antropologi simbolik menekankan bahwa simbol budaya dipahami tidak hanya sebagai representasi realitas, tetapi juga sebagai pedoman dalam menjalani kehidupan. Sebagaimana dikemukakan oleh Clifford Geertz (1973), simbol budaya berfungsi sebagai *model of reality* dan *model for reality*. Wastra magis tampil dalam dua dimensi tersebut yang berfungsi untuk menggambarkan struktur alam semesta sekaligus membentuk pemahaman manusia tentang hubungan spiritual, moralitas, dan tatanan hidup.

Secara historis, dimensi simbolik tersebut dapat ditelusuri sejak masa prasejarah. Ragam hias pada kain

tenun sejak periode Neolitikum hingga kebudayaan Dongson mengandung representasi unsur-unsur alam yang dipercaya memiliki kekuatan magis sebagai bagian dari sistem kepercayaan masyarakat pendukungnya. Unsur flora dan fauna tertentu tidak dipilih semata-mata sebagai hiasan visual, melainkan sebagai simbol kosmologis yang merepresentasikan kekuatan alam dan relasi manusia dengan dunia adikodrati. Dalam konteks ini, kain berfungsi sebagai penghubung simbolik antara manusia dan kekuatan kosmik yang berada di luar dirinya.

Makna simbolik kain tidak hanya terletak pada motif visualnya, tetapi juga pada keseluruhan proses penciptaannya. Motif, warna, bahan, dan teknik pembuatan kain dipercaya mengandung nilai spiritual yang kuat. Laku spiritual seperti pantangan (tabu), doa, dan tata cara sakral termasuk penyertaan sesaji, seringkali menyertai proses pemintalan benang, penenunan, pembatikan, maupun pewarnaan alami. Hal ini sejalan dengan pandangan Edi Sedyawati (2006), proses penciptaan artefak budaya dalam tradisi Nusantara merupakan bagian dari sistem kosmologis yang menyatukan aspek estetika, etika, dan spiritualitas.

Kain sakral dipahami sebagai tanda budaya yang menyimpan makna kolektif suatu komunitas. Wastra berfungsi sebagai media penyimpan ingatan budaya, mitologi, serta prinsip-prinsip kosmologis yang diwariskan lintas generasi. Gambar-gambar tertentu seperti naga, burung, bunga teratai, gunungan atau pohon hayat, serta pola-pola geometris berfungsi sebagai simbol kosmologis, bukan sekadar elemen dekoratif. Naga melambangkan energi kehidupan, kekuatan alam, dan kosmos; burung merepresentasikan dunia atas, kebebasan spiritual, dan keterhubungan dengan roh leluhur; bunga teratai menjadi simbol kesucian, pencerahan, dan kelahiran spiritual; sementara gunungan atau pohon hayat menandai pusat kosmos yang menghubungkan dunia bawah, dunia tengah, dan dunia atas. Pola geometris mencerminkan keteraturan, keseimbangan, dan harmoni semesta.

Pandangan ini sejalan dengan pemikiran Agus Sachari (2005) yang menyatakan bahwa estetika tradisional Nusantara bersifat sakral-simbolik, ketika keindahan selalu berkaitan erat dengan nilai spiritual dan filosofi hidup. Oleh karena itu, wastra magis tidak dapat dipahami semata sebagai kain, melainkan sebagai representasi visual dari kosmologi Nusantara, sebagai sebuah struktur semesta yang diwujudkan dalam medium tekstil.

Wastra magis dapat dipandang sebagai teks kosmologis atau "kitab simbolik" yang ditenun, di-batik, dan diwariskan dari generasi ke generasi. Ia merekam cara pandang masyarakat Nusantara terhadap kehidupan, kematian, kekuasaan, kesucian, serta hubungan manusia dengan alam dan dunia spiritual. Dengan demikian, wastra Nusantara berfungsi tidak hanya sebagai identitas budaya, tetapi juga sebagai medium spiritual yang melekat erat pada struktur sosial dan sistem kepercayaan masyarakat.

Ragam Wastra Magis Nusantara

Keanekaragaman kain tradisional yang ada di berbagai wilayah Indonesia menunjukkan konsep wastra magis dalam kosmologi masyarakat Nusantara. Setiap daerah mempunyai wastra dengan ciri, inspirasi, dan tujuan spiritual yang berbeda-beda. Namun, semuanya didasarkan pada kepercayaan tertentu yang menganggap kain sebagai medium sakral. Keanekaragaman ini menunjukkan bahwa wastra magis merupakan mosaik tradisional yang menggambarkan kekayaan kosmologi, mitologi, dan struktur sosial.

Wastra magis merujuk pada kain-kain yang diyakini memiliki kekuatan metafisik dan fungsi spiritual, terutama sebagai sarana perlindungan serta penuntun dalam peristiwa-peristiwa penting kehidupan. Kelahiran, perkawinan, pengangkatan pemimpin adat, hingga kematian merupakan momen-momen transisi dalam kehidupan yang kerap melibatkan penggunaan

wastra sakral. Pada situasi-situasi ini, kain berfungsi sebagai medium simbolik yang menjembatani dunia manusia dengan dunia roh serta tatanan kosmos. Beragam wastra magis yang berkembang di Nusantara memperlihatkan keterkaitan yang erat antara kosmologi budaya, spiritualitas, dan praktik tekstil. Setiap kain tidak hanya hadir sebagai artefak budaya, tetapi juga sebagai penanda identitas dan sistem kepercayaan masyarakat yang melahirkannya. Melalui ragam wastra inilah, konsep kain sebagai medium magis dan kosmologis diwujudkan secara konkret dalam kehidupan sosial dan ritual masyarakat Nusantara.

Kain-kain magis yang ditampilkan di Ruang 4 pameran ini dipilih sebagai representasi dari konsep wastra magis dalam kosmologi Nusantara. Setiap kain tidak hanya menampilkan kekayaan visual dan teknik, tetapi juga menyimpan makna simbolik serta fungsi spiritual yang terkait dengan konteks sosial dan ritual masyarakat asalnya. Melalui kehadiran kain-kain ini, pengunjung diajak untuk melihat wastra bukan sekadar artefak tekstil, melainkan medium hidup yang merekam sistem kepercayaan dan cara pandang masyarakat Nusantara terhadap semesta.

1. **Kain Batik**

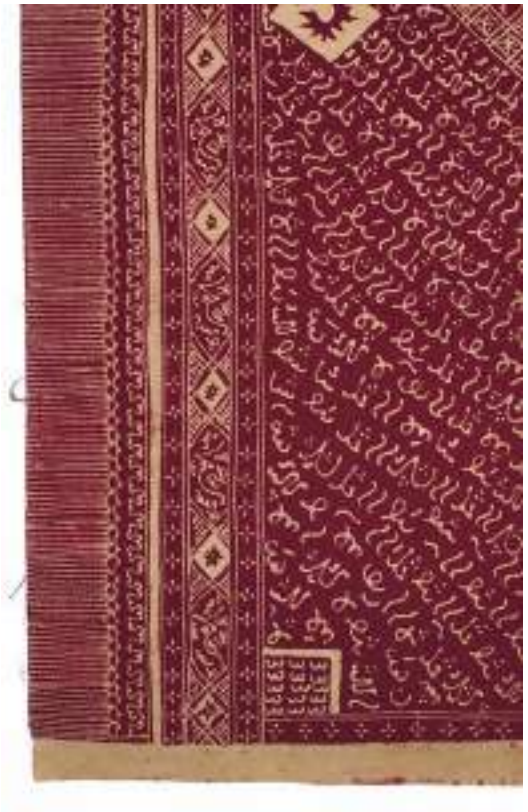
   Meskipun batik terkenal di Jawa, namun ragam dan coraknya dapat ditemui di wilayah lain Nusantara. Seperti wastra-wastra lainnya, batik seringkali dianggap sebagai simbol harmonis kosmis dan berguna dalam menjaga keseimbangan pribadi pemakainya. Di Yogyakarta dan Surakarta, masyarakat mengenal batik "*tambal*", yakni motif batik yang memadukan berbagai pola batik dalam susunan menyerupai tambalan, melambangkan doa, kesembuhan, dan perbaikan. Batik tambal dipercaya secara tradisional memiliki daya simbolik penyembuhan dan digunakan sebagai medium doa dan harapan akan pemulihan, antara lain dengan memakaikannya pada orang yang sakit.

Sementara itu, kain batik bermotif kaligrafi dari Museum Sumatera Barat juga dipercaya memiliki kekuatan spiritual yang tinggi. Kain batik ini, menampilkan goresan kaligrafi yang bersanding dengan motif Rumah Gadang khas Sumatera Barat. Motif ini tidak hanya estetis, tetapi juga mengandung makna simbolis budaya dan spiritual. Masyarakat Minangkabau meyakini prosesi kematian yang melibatkan penggunaan kain dan atribut tekstil sebagai bagian dari penghormatan terakhir, menandai transisi sosial dan spiritual dari kehidupan ke alam akhirat. Praktik ini sejalan dengan simbolisme adat yang menghormati jenazah melalui elemen kain dan ritual pemakaman yang kaya makna (Putra et al., 2025).

Lain halnya dengan kain *Besurek Merah* dari Bengkulu, kain batik ini juga menggoreskan lafaz-lafaz Al-Quran namun secara samar yang dipadukan dengan motif flora menyerupai bunga Rafflesia. Karakter visual ini mencerminkan perpaduan antara ajaran Islam dan tradisi lokal yang hidup dalam masyarakat Bengkulu. Kemagisan kain *Besurek Merah* tidak hanya terletak pada teks sucinya, tetapi juga pada konteks penggunaannya dalam berbagai ritus kehidupan. Kain ini umumnya digunakan sebagai hiasan ayunan dalam prosesi cukur rambut bayi, serta sebagai bagian dari perlengkapan pernikahan, yang menandai fase-fase penting perjalanan hidup manusia. Kain *Besurek Merah* berfungsi sebagai medium doa, perlindungan, dan peneguh harapan akan keselamatan serta keberkahan hidup (Mulyadi, 2013; Hidayah, 2015).



Kain Besurek Merah dari Bengkulu



Detail foto kain besurek

2. Kain Sasirangan

Di Kalimantan Selatan, kain sasirangan dipercaya memiliki kekuatan magis yang berkaitan erat dengan praktik pengobatan tradisional (*batatamba*) serta perlindungan dari gangguan roh jahat. Kain ini tidak dibuat secara umum, melainkan berdasarkan permintaan khusus yang berkaitan dengan prosesi penyembuhan penyakit tertentu, baik yang bersifat fisik maupun spiritual. Oleh karena itu, sasirangan juga dikenal sebagai kain "*pamintan*", yang merujuk pada proses pemesanan personal sesuai kebutuhan pemakainya (Hidayah, 2015).

Sebelum proses pembuatan dimulai, pihak pemesan biasanya berkonsultasi dengan tabib atau dukun untuk menentukan warna dan motif yang dianggap sesuai dengan jenis penyakit yang diderita. Proses pembuatan kain dilakukan melalui teknik "*sirang*" atau jelujur, yang tidak hanya berfungsi secara teknis, tetapi juga memiliki makna simbolik sebagai pengikat doa dan harapan kesembuhan. Setiap warna dan motif sasirangan

dipahami memiliki daya tertentu yang dipercaya mampu menetralkan gangguan, memulihkan keseimbangan tubuh dan jiwa, serta melindungi pemakainya dari pengaruh buruk (Suryaningsih, 2012).

Melalui fungsi dan proses penciptaannya, kain sasirangan menegaskan perannya sebagai wastra magis yang hidup dalam tradisi masyarakat Banjar. Ia tidak sekadar hadir sebagai kain pengobatan, tetapi sebagai medium spiritual yang memperlihatkan keterkaitan antara kepercayaan, praktik ritual, dan tekstil dalam kosmologi Nusantara.

3. Kain Tenun

Kain tenun tidak semata-mata dipahami sebagai produk keterampilan teknis, melainkan sebagai wastra yang lahir dari relasi spiritual antara manusia, alam, dan dunia adikodrati. Keahlian menenun kerap dipercaya berasal dari wahyu, mimpi, atau petunjuk spiritual, sehingga proses penciptaannya tidak dapat dilepaskan dari doa, pantangan, dan tata cara sakral. Oleh karena itu, banyak kain tenun digunakan dalam konteks seremonial, sebagai persembahan kepada dewa-dewi, perlengkapan ritus peralihan hidup, atau penanda status sosial dan spiritual pemakainya (Sedyawati, 2006).

Dimensi magis kain tenun tidak hanya terletak pada hasil akhirnya, tetapi juga pada proses penciptaannya. Penenunan dilakukan dalam kondisi tertentu, diiringi doa dan persembahan, serta mengikuti aturan yang diwariskan secara turun-temurun. Motif, warna, dan bahan dipahami memiliki daya simbolik yang berfungsi sebagai perlindungan, penolak bala, penuntun kehidupan, maupun penghubung dengan dunia roh. Dengan demikian, kain tenun berperan sebagai medium kosmologis yang menyimpan dan menyalurkan sistem kepercayaan kolektif masyarakat pendukungnya (Geertz, 1973).

Salah satu contoh penting wastra tenun yang sarat makna spiritual adalah kain *Pua Kumbu*, wastra tradisional masyarakat Iban di Kalimantan Barat dan wilayah sekitarnya. Berbagai kajian menunjukkan bahwa *Pua Kumbu* bukan sekadar tekstil fungsional, tetapi diproduksi dan digunakan dalam konteks ritual adat, termasuk sebagai bagian dari upacara siklus hidup seperti kematian dan perkawinan. Proses pembuatan kain ini dilihat sebagai praktek sakral yang melibatkan aturan adat tertentu yang mencerminkan cara pandang kosmologis tentang hubungan manusia, alam, dan dunia spiritual. Motif-motif figuratif pada *Pua Kumbu* dipahami sebagai bagian dari bahasa simbolik kolektif yang menghubungkan manusia dengan kekuatan adikodrati, dan pengetahuan tentang makna motif tersebut dijaga secara turun-temurun dalam komunitas (Hidayati, 2017).

Konteks magis kain tenun juga tampak pada kain *Osap*, yang ditenun dalam suasana ritual dengan doa dan persembahan. Kain ini digunakan dalam upacara kematian untuk menutup wajah orang yang meninggal, serta dalam upacara perkawinan sebagai pembawa hantaran kepada perempuan yang akan dipinang. Penggunaan *Osap* melambangkan harapan akan ikatan rumah tangga yang kekal, yang hanya dipisahkan oleh kematian (Chalid, 1999).

Wastra tenun lain yang sarat makna spiritual adalah *Ulap Doyo*, kain khas masyarakat Dayak Benuaq, Kalimantan Timur. *Ulap Doyo* dibuat dari serat daun doyo dan digunakan dalam berbagai ritual, termasuk pengobatan tradisional (Yacob, 2017). Dalam ritual penyembuhan seperti Tarian *Belian Sentiyu*, *Ulap Doyo* berperan sebagai medium pemulihan penyakit yang bersifat fisik, magis, maupun psikologis, sekaligus sebagai sarana menjaga keseimbangan antara tubuh, jiwa, dan kosmos (Hidayah, 2015).

Di Bali, kain Gringsing dikenal sebagai salah satu kain tertua yang dibuat dengan teknik dobel ikat.



Kain Ulap doyo dari Kalimantan Timur

Kain ini memiliki tiga warna utama (*Tri Datu*), yakni merah, kuning, dan hitam, yang masing-masing merepresentasikan prinsip keseimbangan kosmis. Nama Gringsing berasal dari kata "*gering*" (sakit) dan "*sing*" (tidak), yang menegaskan fungsinya sebagai kain penolak penyakit, pengusir roh jahat dan pelindung dari bencana. Secara umum, kain Gringsing kerap kali digunakan sebagai kain upacara daur hidup, penutup kain upacara, serta penutup sebagian langit-langit pura tempat jenazah diletakkan (Chalid, 2000). Kain digunakan oleh masyarakat Bali Aga maupun masyarakat Hindu Bali secara luas, Gringsing hadir dalam berbagai upacara sebagai persembahan sekaligus pakaian sakral yang menjaga keharmonisan manusia dan alam (Sedyawati, 2006).

Kepercayaan terhadap asal-usul magis tenun juga tercermin pada tenun *Kolana*, yang menurut tradisi masyarakat setempat telah ada sebelum manusia mengenal pakaian. Tenun ini diyakini ditemukan melalui mimpi dua perempuan, *Misingko* dan *Kolikai*, yang didatangi burung merpati pembawa serat rumput untuk ditenun. Hingga kini, motif-motif tenun *Kolana* merepresentasikan harapan, penanda kehidupan, dan relasi manusia dengan lingkungannya (Hidayah, 2015).

Melalui berbagai contoh tersebut, kain tenun Nusantara memperlihatkan perannya sebagai wastra magis yang hidup dalam sistem kosmologi, ritus, dan struktur sosial masyarakat. Ia bukan sekadar tekstil, melainkan medium simbolik yang merekam pengetahuan sakral, pengalaman spiritual, serta cara pandang masyarakat Nusantara terhadap kehidupan dan semesta.

4. Baju Sangkarut

Baju Sangkarut merupakan busana sakral masyarakat Dayak Ngaju di Kalimantan Tengah yang merepresentasikan kekuatan spiritual dan energi gaib yang diwariskan oleh leluhur. Busana ini tidak dipahami semata sebagai pakaian adat, melainkan sebagai medium perlindungan yang diyakini mampu menangkal gangguan roh halus serta menjaga pemakainya dari kemalangan. Dalam kepercayaan Dayak Ngaju, kekuatan magis Sangkarut terletak pada keseluruhan unsur busana mulai dari bahan, bentuk, hingga aksesori yang dirangkai mengikuti aturan adat dan pengetahuan spiritual tertentu.

Pada masa kini, Baju Sangkarut umumnya dikenakan dalam atraksi *Lawang Sekepeng* pada upacara pernikahan tradisional Dayak Ngaju. Atraksi ini berfungsi sebagai ritual penolak bala, yang dimaksudkan untuk menjauhkan rintangan, marabahaya, dan musibah yang mungkin dihadapi calon suami-istri dalam menjalani kehidupan rumah tangga. Kelengkapan busana Sangkarut terdiri atas cawat (*ewah*) yang terbuat dari kain *nyamu*, serta ikat kepala yang disebut *salutup hatue* untuk laki-laki dan salutup bawi untuk perempuan. Aksesori pelengkapnya berupa kalung dari rangkaian biji-bijian, kulit kerang, gigi, dan taring binatang, serta gelang dari tulang dan giwang dari kayu keras (Niago, et.al., 2022). Material-material alami tersebut dipilih bukan tanpa alasan, melainkan karena diyakini memiliki daya spiritual yang berfungsi sebagai pelindung dan penguat energi pemakainya.

Melalui penggunaan Baju Sangkarut dalam konteks ritual, masyarakat Dayak Ngaju menegaskan keyakinan bahwa busana adat adalah perantara antara manusia dan dunia tak kasatmata. Dengan demikian, Sangkarut tidak hanya menjadi simbol identitas budaya, tetapi juga manifestasi kepercayaan akan perlindungan leluhur dan keseimbangan hidup yang dijaga melalui kekuatan magis wastra.



Baju sangkarut

Fungsi Spiritual Wastra

Wastra magis tidak hanya berfungsi sebagai artefak budaya, tetapi juga sebagai medium spiritual yang melekat dalam praktik sosial dan sistem kepercayaan masyarakat Nusantara. Kehadirannya menembus batas material, karena kain dipahami sebagai sarana yang menghubungkan antara manusia dengan alam, dunia spiritual, serta leluhur. Wastra memainkan peran penting baik pada ranah individual maupun kolektif, membentuk relasi manusia dengan tatanan kosmos yang lebih luas (Koentjaraningrat, 2009; Sedyawati, 2006).

Salah satu fungsi utama wastra magis adalah sebagai proteksi spiritual. Terdapat keyakinan bahwa kain tertentu memiliki kekuatan metafisik untuk melindungi pemakainya dari gangguan gaib, penyakit non medis, dan pengaruh spiritual yang merugikan. Wastra sakral kerap digunakan sebagai penutup tubuh atau pelengkap ritual dalam praktik penolak bala, ruwatan, dan pembersihan diri. Fungsi perlindungan ini tidak hanya bersifat personal, tetapi juga komunal, misalnya ketika kain sakral digunakan dalam upacara desa untuk menangkal wabah, bencana alam, atau gangguan yang dianggap berasal dari luar tatanan sosial dan kosmologis masyarakat.

Selain itu, wastra berfungsi sebagai media ritual yang tak terpisahkan dari siklus kehidupan manusia. Dalam berbagai upacara adat dan keagamaan mulai dari kelahiran, masa kanak-kanak, peralihan menuju kedewasaan, pernikahan, hingga kematian, kain hadir sebagai perangkat sakral yang menandai perubahan status sosial dan spiritual seseorang. Pada tingkat komunal, ritual seperti upacara panen, sedekah bumi, dan perayaan adat tahunan juga melibatkan wastra sebagai simbol persembahan kepada leluhur dan kekuatan adikodrati, menegaskan perannya sebagai penghubung antara dunia manusia dan dunia spiritual.

Wastra magis juga memiliki fungsi penting dalam legitimasi sosial dan spiritual. Lebih dari sekadar penanda status, kain sakral berperan sebagai simbol pengesahan kekuasaan yang berakar pada kosmologi. Motif dan jenis tertentu hanya dikenakan oleh tokoh-tokoh tertentu, seperti pemimpin adat, bangsawan, atau tokoh agama karena diyakini mengandung kekuatan spiritual yang tidak dimiliki sembarang orang. Kain terkait dengan kekuasaan yang tidak semata-mata bersumber dari jabatan, melainkan dari garis keturunan, restu leluhur, serta hubungan harmonis dengan kekuatan alam dan adikodrati. Penggunaan wastra sakral dalam upacara kepemimpinan menjadi tanda pengakuan atas legitimasi tersebut, menjadikan kepemimpinan sebagai bagian dari tatanan semesta, bukan hanya konstruksi sosial (Geertz, 1973; Koentjaraningrat, 2009).

Penutup

Wastra magis Nusantara bukan hanya sekadar warisan tekstil, melainkan warisan kosmologis, spiritual, dan filosofis yang merepresentasikan cara pandang masyarakat Nusantara terhadap kehidupan, alam semesta, dan Yang Ilahi. Kain-kain sakral ini lahir dari perjumpaan panjang antara manusia, alam, dan dunia spiritual, membentuk sistem makna kolektif yang diwariskan lintas generasi. Di dalam wastra, nilai estetika tidak pernah berdiri sendiri, melainkan senantiasa menyatu dengan nilai etis, simbolik, dan religius.

Keberadaan wastra magis memperlihatkan bahwa kebudayaan Nusantara dibangun di atas prinsip harmoni antara manusia dan alam, manusia dan leluhur, serta antara dunia profan dan dunia sakral. Ia berfungsi sebagai medium yang mengajarkan keseimbangan hidup, penghormatan terhadap kekuatan kosmik, serta kesadaran akan keterhubungan eksistensial manusia dengan semesta. Dalam pengertian ini, kain bukan sekadar artefak budaya, melainkan ruang spiritual yang hidup, tempat nilai, kepercayaan, dan identitas bersemayam.

Di tengah arus modernisasi dan globalisasi, makna sakral wastra mengalami transformasi. Namun, perubahan tersebut tidak serta-merta menghapus nilai spiritualnya. Sebaliknya, wastra magis menemukan makna baru sebagai simbol identitas kultural, warisan leluhur, dan sumber pengetahuan budaya yang relevan bagi generasi masa kini. Ia berperan sebagai medium edukasi lintas generasi, sarana dialog kebudayaan, sekaligus penanda keberlanjutan tradisi di tengah perubahan zaman.

Oleh karena itu, pelestarian wastra magis tidak cukup dilakukan melalui konservasi fisik semata, tetapi juga melalui perawatan makna, narasi, dan nilai spiritual yang dikandungnya. Museum, komunitas adat, lembaga pendidikan, dan ruang budaya publik memiliki peran penting dalam menjaga kesinambungan makna tersebut, agar wastra tidak tereduksi menjadi sekadar komoditas estetika. Dengan demikian, wastra magis Nusantara patut dipahami sebagai warisan hidup (*living heritage*) tradisi yang masih terus lestari dan membentuk relasi manusia dengan semesta.

Daftar pustaka

Chalid, S. (1999). *Kain upacara dalam kehidupan masyarakat di Indonesia*. Museum Nasional Indonesia.

Chalid, S. (2000). *Tenun Ikat Indonesia*. Museum Nasional Indonesia.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

Hidayah, Z. (2015). *Ensiklopedi suku bangsa di Indonesia*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.

Koentjaraningrat. (1997). Manusia dan Kebudayaan Indonesia. Jakarta: Djambatan jakarta

Koentjaraningrat. (2009). *Pengantar ilmu antropologi* (Edisi revisi). Jakarta: Rineka Cipta.

Lodra, 2015, "Dibalik kain Tenun Gringsing Tenganan, Karangasem", Pramita.

Mulyadi, A. (2013). Kain Besurek sebagai simbol budaya masyarakat Bengkulu. *Jurnal Humaniora*, 25(2).

Sachari, A. (2005). *Estetika: Makna, simbol, dan daya*. Bandung: Penerbit ITB.

Saptorini. (2023). *Kemul bathik tambal*. Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia.

Sedyawati, E. (2006). *Budaya Indonesia: Kajian arkeologi, seni, dan sejarah*. Jakarta: RajaGrafindo Persada.

Hidayati, A. (2017). Ritual tenun ikat Pua Kumbu dalam budaya wanita Iban. *Visualita: Jurnal Desain Komunikasi Visual, 6*(1).

Sunarmi. (2015). Wastra nusantara dan dimensi sakralitas. Jurnal kebudayaan indonesia.

Niago, D. C., Arianti, S., Hia, L. N., Karso, & Susilowati, E. (2022). *Ritual lawang sakepeng pada tradisi pernikahan adat Dayak Ngaju di masyarakat Desa Tarantang Kabupaten Kapuas*. Dalam Prosiding Seminar Nasional Universitas PGRI Palangka Raya (Jilid 1, 12–13 Juli 2022). Universitas PGRI Palangka Raya.

Sokarba, Siti Rohmah, 2021, "Pemaknaan Motif Truntum Batik Surakarta: Kajian Semiotik Charles W. Moriis", Sutasoma: Jurnal Sastra Jawa, UNNES.

Putra, A. P., Permata Putri, F., Tanjung, I. A., Haikal, M. R., & Amalia, R. (2025). Susungan: Tradisi adat Maanta Mayit ka Pandan Pakuburan. Ethnography: Journal of Cultural Anthropology.

Suryaningsih, S. (2012). Makna simbolik kain sasirangan dalam budaya masyarakat Banjar. *Jurnal Seni dan Budaya*, 4(1).

Yacob, D. W. U. (2017). *Mengenal kain tenun Indonesia melalui arsip*. Majalah Arsip, (73).

https://telusuri.id/desa-manumpitaeng-dan-ancaman-hilangnya-ingatan-wastra-koffo/

https://fitinline.com/article/read/fakta-menarik-seputar-kain-tenun-koffo-serta-filosofi-yang-terkandung-di-dalamnya/

https://jeo.kompas.com/tenun-indonesia-warisan-yang-bukan-sekadar-kain-indah



Kisah Di Balik Motif dan Sejarah Batik *Tok Wi*

Gan Swie Hiang (Indrawati Gondowinoto)
Generasi ke-4 Batik Gan dari Pekalongan

Sejak masa Dinasti Zhou kuno ribuan tahun yang lalu, budaya Tionghoa telah mengenal adanya tradisi penghormatan pada *"Tian"* atau Tuhan, penghormatan pada Kaisar atau Raja, dan penghormatan pada leluhur yang telah tiada. Penghormatan pada leluhur biasanya dilakukan pada tiap-tiap keluarga, diwujudkan melalui meja untuk doa atau sembahyang, disebut meja *"sembahyangan"* atau meja altar leluhur. Meja ini biasanya ditutup dengan kain yang melingkarinya.

Kain yang dipergunakan untuk menutup altar meja sembahyang leluhur ini dalam bahasa mandarin disebut *"zhuo wei"* dan dalam dialek Hokkian dikatakan *"tok wi"* atau *"tok ui"*. Kain ini pada masa lampau dipakai sebagai penutup meja kerja raja dan pejabat-pejabat di Tiongkok. Hal ini diungkapkan oleh almarhum Ning M Widjaja, praktisi dan pemerhati budaya Tionghoa dan Peranakan dari Jatinegara, Jakarta Timur. Beliau menyampaikannya kepada penulis suatu hari sebelum berpulang. Beliau juga menyampaikan bahwa

kebiasaan menutup meja kerja sudah dilakukan turun-temurun. Awalnya sebatas di kalangan bangsawan dan pejabat kerajaan yang kemudian dikenal luas. Tidak jelas kapan pastinya persebaran kultural itu terjadi. Sebab ribuan tahun sebelumnya di Tiongkok, meja-meja altar biasanya bagian bawahnya dibiarkan terbuka begitu saja. Namun lambat laun demi menjaga estetika, bagian depan meja altar sembahyang ditutup dengan *tok wi* agar kolong meja dan benda-benda yang terdapat di bawahnya tidak terlihat.

Pada era Dinasti Zhou (ca.1046 SM- 256 SM), kain altar sudah dibuat dari sutra yang disulam dengan beraneka warna benang: kuning, putih, merah, hijau, biru, yang mewakili 5 elemen (*wuxing*) dalam budaya Tionghoa. Raja pertama sekaligus pendiri Dinasti Zhou kuno adalah Raja Zhou Wen Wang. Raja Zhou inilah yang menjadi asal mula leluhur penulis. Hal ini diketahui oleh penulis dari dokumen Marga Yan dunia yang menyebutkan Raja Zhou Wen Wang disebut sebagai Leluhur Raja Marga Yan.

Salah satu keturunan Raja Marga Yan, yaitu Raja Yan You (816 SM-798 SM), adalah seorang Raja di negara Zhu, Kerajaan Xiaozhu (tercatat dalam buku Asal-usul Marga Yan). Penggalian makam Raja Yan You oleh ahli arkeologi mengungkap keberadaan bejana perunggu atau *"hio lo"* (penemuan ini disebutkan dalam The Gan Clan Association 40th Anniversary Souvenir Magazine Singapore). Artefak ini salah satu bukti nyata dan tertua bahwa tradisi sembahyang sudah dilakukan sejak zaman Raja Yan You. *Hio lo* sendiri dipahami sebagai tempat abu dupa untuk sembahyang. Awalnya memang terbuat dari perunggu dan berkaki tiga, kemudian berkembang, ada yang terbuat dari tembaga, kuningan dan sebagainya. Raja Yan You inilah yang pertama kali memakai nama Marga "*Yan*" (dalam bahasa Mandarin) atau *"Gan"* dalam dialek Hokkian. Kata ini berarti wajah atau warna. Marga Gan adalah nama yang dimiliki oleh penulis.

Kain *tok wi* tertua diketahui berasal dari era Dinasti Ming (1368-1644). Kain terbuat dari sutra yang disulam dengan menggunakan teknik *kesi* atau "memotong sutra", yaitu membuat ilusi visual dari potongan benang yang berbeda warna dengan area yang tidak terpotong. Kain ini pernah dipamerkan dalam agenda bertajuk *"Auspicious Designs: Batik for Peranakan Altars"* pada tanggal 11 April-24 Desember 2014 di Peranakan Museum Singapura.

Mulanya, para peranakan Tionghoa yang ada di Indonesia meneruskan tradisi nenek moyang mereka yang dibawa dari Tiongkok dengan melakukan sembahyang leluhur. Mereka masih menggunakan *tok wi* bordir yang diimpor dari Tiongkok dan terbuat dari sutra. Namun lambat laun, karena kesulitan mendapatkan barang impor ini dan harganya yang juga tergolong mahal, banyak yang beralih memakai *tok wi* terbuat dari batik, terutama bagi mereka yang tinggal di Jawa. Hal ini karena banyak produsen batik di tanah Jawa, salah satunya adalah keluarga Gan.

Gan Swie Hiang (Indrawati Gondowinoto), penulis artikel ini adalah generasi ke-4 dari keluarga Batik Gan. *Kongco* (eyang) Gan Sam Gie adalah perintis produksi batik Peranakan Tionghoa paling awal di Kota Pekalongan (sejak tahun 1870). Awalnya keluarga ini membuat *tok wi* batik untuk keperluan sendiri. Tetapi, lama-kelamaan keluarga ini dipandang memahami tata cara sembahyang leluhur dan sekaligus sebagai produsen batik, maka banyak keluarga lain yang memesan *tok wi* batik.

Tok wi batik yang diproduksi didominasi oleh pengaruh corak ragam motif dari Tiongkok. Misalnya saja penggunaan motif Delapan Dewa, tulisan kaligrafi, naga, swastika, killin, phoenix, singa dan lain-lain, termasuk pemilihan latar berwarna merah. Motif Delapan Dewa termasuk motif yang sangat sering dijumpai pada *tok wi*, baik yang masih asli dari Tiongkok maupun yang sudah menjadi *tok wi* batik.



Tok wi Delapan dewa serta Tiga Dewa Fu Lu Shou
Pekalongan.ca 1950
Tok wi batik tulis, pewarnaan sintetis
Ukuran: 100 cm x 100 cm
(koleksi: Gan Swie Hiang)

Adapun penjelasan dari motif Delapan Dewa (*Eight Immortals*) atau *Ba Xian* adalah sebagai berikut:

1. *Lu Dong Bin*
   Ia digambarkan membawa pedang. Sosoknya dilukiskan berwibawa, terpelajar, dan terkenal sebagai seorang ilmuwan. *Lu Dong Bin* merupakan salah satu dewa yang sangat dekat bagi penganut ajaran Tao.
2. *Zhang Guo Lao*
   Zhang Guo Lao sering dilukiskan sebagai pertapa yang tengah menaiki keledai. Ia duduk menghadap ke belakang sembari memainkan alat musik bernama Yugu yang mirip dengan alat pemukulnya.
3. *Zhong Li Quan*
   Ia dilukiskan suka membawa kipas dari bulu atau daun palem. Ia diyakini dapat membangkitkan orang mati. Umumnya *Zhong Li Quan* digambarkan sebagai sosok tinggi besar, berperut buncit atau berperawakan gemuk, bertelanjang dada, dengan kumis dan janggut panjang.
4. *Lan Cai He*
   Sosoknya digambarkan sebagai bocah laki-laki. Namun ada teks kuno yang melukiskannya sebagai anak perempuan. Ia membawa keranjang bambu yang selalu dipenuhi oleh bunga. Baju yang dikenakannya berwarna biru dengan sebelah

sepatu terlepas entah di mana. *Lan Cai He* dikenal sebagai dewa pelindung.

5. *Cao Guo Jiu*
   Ia dilukiskan layaknya pejabat tinggi yang membawa plakat giok atau kadang alat pengiring musik mirip castanet. Ia merupakan dewa pelindung bagi para seniman.

6. *He Xian Gu*
   He Xian Gu digambarkan sebagai seorang dewi yang cantik, membawa bunga teratai atau kadang irus bambu. Ia dipercaya dapat mengembalikan kesehatan fisik dan mental seseorang.

7. *Han Xiang Zi*
   Han Xiang Zi digambarkan membawa dizi, seruling tradisional Tiongkok. Raut wajahnya tampan dan berpakaian layaknya seorang yang terpelajar. Ia termasuk juga sebagai dewa pelindung.

8. *Li Te Guai*
   Li Te Guai atau *Li Si Tongkat Besi* sering disimbolkan suka membawa botol labu emas dan tongkat besi. Wajahnya dilukiskan bertampang seperti pengemis. *Li* dipercaya sebagai dewa yang memberikan kesembuhan bagi orang sakit dan orang miskin yang tertindas.

Delapan Dewa yang digambarkan dalam motif memegang mustika yang dilukiskan dengan benda-benda. Namun, karena keterbatasan pengetahuan tentang budaya Tionghoa, saat ini banyak yang menggambarkan Delapan Dewa hanya dengan memegang bunga saja. Bagi orang-orang yang memahami budaya Tionghoa, hal ini terasa aneh. Namun, inilah yang terjadi ketika banyak budaya bercampur menjadi satu. Perjumpaan kultural pada *tok wi* lambat laun juga memasukkan unsur-unsur dan motif lokal, termasuk juga motif Eropa pada era kolonial. Bahkan, dalam perkembangannya ragam hias *tok wi* ada juga yang memasukkan unsur motif Jawa, seperti wayang, flora dan fauna. Warna latar kain yang digunakan juga beragam, seperti sogan dan krem. Bahkan, latar kain juga berwarna putih atau biru, yang lazim dipakai untuk upacara duka.

Dr. Alan Chong, Direktur Asian Civilisations and Peranakan Museum di Singapura mengungkapkan dalam agenda pameran bahwa campuran banyak budaya tersebut sungguh mengejutkan dan benar-benar luar biasa. Satu hal yang secara umum tidak pernah berubah adalah ragam hias pada *tok wi* yang mengandung nilai keindahan religius, bukan hanya sebatas penutup meja altar. Lebih dari itu, secara visual *tok wi* tidak dihadirkan nirmakna.

Gambaran pada selembar kain *tok wi* terbagi ke dalam dua bagian, dunia atas dan dunia bawah. Dunia atas biasanya digambarkan dengan Delapan Dewa, pagoda atau gunung yang tinggi maupun tulisan kaligrafi yang melambangkan dunia roh dan dimaknai sebagai *"Yang".* Gambar ini umumnya memenuhi sepertiga bagian dari kain. Mereka yang berada di dunia atas dipercaya mampu menyelesaikan segala persoalan di dunia sekaligus ungkapan atau lambang keberuntungan. Gambar lainnya yaitu dunia bawah memenuhi dua per tiga bagian kain lainnya, dimaknai sebagai *"Yin".* Gambar ini melambangkan kehidupan manusia, flora, fauna, killin, hulu dan lain-lain. Kain altar merepresentasikan gambar-gambar mitologis.

K.G.P.H Prabukusumo dalam sambutannya ketika agenda peluncuran buku *Tok wi Altar Leluhur* menyatakan bahwa *tok wi* batik adalah kain sakral yang mempunyai filosofi yang tinggi seperti halnya batik yang ada di Kraton Yogyakarta. Tentu saja ungkapan ini bukan tanpa arti. *Tok wi* dipakai saat ada acara pernikahan, kematian dan pada peringatan acara-acara sembahyangan tertentu. Ada tiga sembahyang besar yang umum dan penting, yaitu, Sembahyang Tutup Tahun, Sembahyang *Ceng Beng* dan Sembahyang *Chit Gwee.*



Altar meja sembahyang leluhur tradisional dengan *tok wi* Delapan Dewa dan phoenix, lengkap dengan seserahan, *hio lo*, sepasang lilin dan *cek tay* serta potret leluhur saat pernikahan Gan Tjiang Liem.
Pekalongan, tahun 1956
(Dokumen keluarga)

Keluarga penulis yaitu keturunan Gan Sam Gie, mengenal tradisi sembahyang leluhur yang dilakukan turun-temurun selama beberapa generasi. Tradisi dan ajaran kuno yang diwariskan dari para pendahulu menyebutkan bahwa *"Bakti pada orang tua dan leluhur adalah ajaran tertinggi dan sangat mulia dalam budaya Tionghoa*". Bakti ini dilakukan pada orang tua dan leluhur yang masih hidup ataupun yang sudah tiada. Bagi leluhur yang sudah tiada, bakti diwujudkan melalui sembahyang leluhur di meja altar leluhur. Tradisi ini disebut dengan mengurus meja abu. Biasanya anak laki-laki tertua dalam keluarga yang mempunyai tanggung jawab untuk mengurus meja abu, karena garis patrilineal. Kebiasaan ini terus berlangsung hingga ke Engkong Gan Tjioe Liam karena Engkong adalah anak laki-laki pertama. Namun ketika tiba di generasi putranya (ayah penulis) yang bernama Gan Tjiang Liem, terjadi pergeseran. Perbedaan yang diamati penulis adalah Gan Tjiang Liem bukan merupakan anak laki-laki tertua dalam keluarga. Namun, beliau merupakan anak ketiga dan laki-laki kedua. Hal ini tidak pernah dipersoalkan lebih lanjut oleh keluarga penulis. Bahkan ada kesan bangga karena beliau dengan suka rela mengambil alih tongkat estafet keluarga dan mengemban tugas mulia ini. Tindakan ini didukung oleh istri dan anak-anaknya.

Penulis mengingat tradisi sembahyang di keluarganya seperti membuka *diary* masa kecil. Masa indah dan tidak ingin dilupakan seumur hidup. Saat akan melakukan tradisi sembahyang yang terpenting adalah hati yang bersih dan tulus. Biasanya diawali dengan *ciak jay* (puasa untuk membersihkan diri). Tradisi yang yang dilakukan oleh orang tuanya pada masa pada masa lalu kemudian digantikan oleh penulis, meskipun bukan anak laki-laki.

Sebelum hari H acara sembahyang, meja altar dan segala peralatan yang diperlukan harus dicuci dan dibersihkan terlebih dahulu. Begitu juga dengan *tok wi* yang akan dipasang di meja altar. Meja altar diletakkan di ruang keluarga. Kami menggunakan meja altar tradisional yang bertingkat. Meja pertama berbentuk persegi panjang, tingginya melebihi meja kedua, sedangkan meja kedua lebih pendek dan berbentuk bujur sangkar. Pada bagian depan meja kedua inilah akan dipasang *tok wi* ketika akan digunakan untuk acara sembahyangan.

Pemasangan *tok wi* ada aturannya, tali pengikat yang ada di kedua sisinya dikaitkan pada meja altar dan ujung kain yang menjuntai ke bawah tidak boleh sampai menyentuh lantai. Almarhum *The Han Tong,* yaitu pengurus klenteng Hok Tek Tong dan pengurus yayasan kematian di Parakan, juga menegaskan hal ini dan bahkan mengajarkan cara mengikat *tok wi* yang benar di meja altar kepada penulis, sebelum beliau berpulang. *Tok wi* benar-benar diperlakukan seperti kain sakral.

Menurut Maria Khoo Joseph, kurator pameran *"Auspicious Designs: Batik for Peranakan Altars"*, tekstil dianggap penting dalam mendemarkasi ruang suci. Kain altar (*tok wi*) meningkatkan moment seperti itu. Dekorasi meja altar dengan menggunakan *tok wi* hendak menegaskan adanya *"sacred space"* atau ruang suci yang memisahkan dari ruang sehari-hari dan ruang yang dapat membawa pada proses

"terhubung" dengan para leluhur meskipun wilayah *"sacred"* ini berada di dalam rumah, ruang yang relatif biasa dalam kesehariannya. *Tok wi* yang digunakan dalam sembahyang disesuaikan dengan kebutuhannya. Misalnya saat upacara duka tidak memakai *tok wi* yang bermotif *swangsi* (*double happiness*) yang biasa digunakan untuk pernikahan dan sebagainya. Adapun terkait dengan acara resmi persembahyangan, selain *tok wi* juga selalu menggunakan *hio lo* (tempat abu dupa) yang diapit sepasang vas bunga, dan *cek tay* (tempat lilin).

Sembahyang besar yang pertama kali dilakukan dan dialami oleh penulis yaitu Sembahyang Tutup Tahun. Sembahyang ini masih tergolong banyak dilakukan oleh kaum Peranakan Tionghoa menjelang Imlek. Banyak yang memahaminya sebagai sembahyang Imlek padahal sembahyang ini dilakukan sebagai ungkapan terima kasih dan rasa syukur karena telah melewati satu tahun yang sebentar lagi akan berlalu dengan selamat.

Sembahyang diawali dengan penataan sesaji di meja kedua. Sesaji berupa makanan, kue-kue dan buah-buahan. Namun komponen sesaji tidak ada yang wajib, tiap daerah bisa berbeda-beda. Komponen sesaji yang diutamakan biasanya bahan yang dalam bahasa Mandarin pengucapannya mirip dengan kata-kata yang mengandung arti kata baik. Kesukaan mereka (leluhur) semasa hidup juga biasanya dihadirkan. Dupa dipersembahkan melalui *hio lo* disertai tiga macam manisan, manisan pala, *tang kweh* dan *angco* kering. Tiga macam bunga seperti melati, mawar, kenanga; ditambahkan buah-buahan seperti pisang raja, jeruk, apel, tebu dan srikaya yang semuanya berjumlah ganjil, umumnya menganut unsur lima. Nasi dihidangkan dalam mangkuk beserta sayur sawi hijau dan teh pahit dalam cawan kecil. Jumlahnya disesuaikan dengan jumlah leluhur yang disembahyangi. Kue-kue yang disuguhkan jumlahnya juga ganjil, seperti kue *ku*, kue *moho*, *wajik*, kue *lapis*, *nagasari* (salah satu komponen sesaji yang wajib hadir di keluarga penulis). Masakan yang dipersembahkan antara lain haruslah *sanseng,* yaitu mewakili hewan darat, laut dan udara. Jumlahnya semuanya ganjil. Selain itu rokok kesukaan almarhum Koh Loky yaitu arak putih dan cerutu favorit *Kongco* Gan Sam Gie serta kinang *Makco* selalu tersedia di meja altar.

Setelah semua tertata di meja altar, diletakkan pula foto-foto leluhur sebagai pengganti papan *sin ci*. Kemudian, penyalaan *hio* atau dupa merupakan tanda dimulainya persembahyangan. Diawali dengan tiga dupa untuk *Tian*, *Ren* dan *Ti* (Tuhan, Manusia dan Bumi), dilanjutkan dengan dua dupa di Altar leluhur. Asap tipis membumbung mengantar doa-doa ke langit. Di bawah meja altar, dinyalakan ratus wangi (dulu menggunakan ukup: arang yang dibakar dalam anglo dan ditaburi remahan kayu cendana).

Ketika proses persembahyangan, terjadi interaksi dengan pernak-pernik yang tersaji di meja altar. Interaksi yang dimaksud adalah apa yang dirasakan oleh penulis. Ada proses "melihat" dan "dilihat", seakan mereka semua datang berkunjung. Suatu perasaan yang tak dapat dijelaskan, karena membuat pikiran terbawa ke masa lalu saat mereka masih ada di sisiku. Seolah-olah keluarganya (Papi, Mami, Emak, Engkong, Makco, Kongco) dan semuanya hadir berkunjung.

Terkait dengan perasaan interaksi tersebut, David Morgan dalam buku *"The Sacred of Gaze"* mengungkapkan bahwa tindakan "melihat" dan "dilihat" dalam konteks persembahyangan semacam ini bukan semata perbuatan tanpa nilai. Pengalaman "terhubung" dalam sembahyang dengan segala sajian visualnya itu lebih dari pengalaman menikmati keindahan. *Tok wi* hanya sarana, termasuk potret dan sesaji yang hanya alat. Foto leluhur hanya bentuk representasi, *"tentu itu bukan lagi Mami, Papi ataupun Koh Loky!"*.

Sebagaimana halnya di Klenteng, figur seperti Dewa *Fu, Lu, Shou* yang dihadirkan sebagai simbol berkah, kekayaan dan umur panjang, adalah bentuk representasi. Gambar-gambar dewa direproduksi ke dalam berbagai bentuk dan *tok wi* salah satunya,

termasuk makna dalam kain yang dilekati gambar. Gambar dan potret merepresentasikan kehadiran, bahwa gambar dan potret dapat menjadi bahan mediasi bagi orang yang melihat dan mewakili apa yang ada di gambar. Sederhananya, dengan menatap potret-potret leluhur dan keluarga yang telah tiada, seakan-akan telah mewakili ungkapan bahwa mereka semua dikagumi dan diingat jasanya semasa hidup.



Sembahyang Tutup Tahun dengan *tok wi* Naga dan phoenix. Yogyakarta, tahun 2023.
(Dokumen keluarga)

Sembahyang besar yang kedua adalah *Qing Ming (Ceng Beng)*. Tradisi ii bisa dikatakan juga sebagai ziarah kubur. Pada zaman dahulu, *Ceng Beng* biasanya jatuh pada tanggal 5 April. Kecuali pada tahun kabisat, jatuh pada tanggal 4 April. Setiap keluarga berbondong-bondong datang dan membersihkan makam leluhur. Banyak keluarga yang sudah tinggal di luar kota juga menyempatkan diri pulang ke daerah asalnya meluangkan waktu untuk mengunjungi makam keluarga yang telah tiada. Mereka bersama-sama melakukan pembersihan makam, tabur bunga bahkan makan bersama sesudah sembahyang di makam. Bagi yang dikremasi biasanya melakukan tabur bunga di laut, tujuannya sama yaitu mengingat dan mendoakan arwah para leluhur yang telah tiada. *Ceng Beng* termasuk perayaan yang sangat penting.

Sembahyang besar yang ketiga adalah *Chit Gwee* atau bulan ketujuh dalam penanggalan Lunar. Bulan ketujuh dipercaya menjadi masa ketika pintu alam baka dibuka dan arwah-arwah bisa berkunjung ke dunia untuk bertemu dengan para keturunannya yang masih hidup. Persembahyangan dilakukan untuk memberikan doa atau penghormatan pada mereka yang telah tiada. Ketiga sembahyang itulah yang penting dan wajib dilakukan bagi kaum peranakan Tionghoa. Sangat disayangkan, tradisi semacam ini sekarang tergerus zaman dan mulai ditinggalkan, karena sebagian ada yang menganggap bahwa tradisi ini tergolong sebagai menyembah berhala. Hal ini dikarenakan mereka telah memeluk agama lain. Alasan lainnya tergolong klise, yaitu merepotkan. Tradisi sembahyang leluhur sebenarnya bukan mengacu pada satu agama tertentu tetapi merupakan warisan budaya leluhur Tionghoa yang wajib dilestarikan. Bagaimana mungkin seseorang merasa sebagai keturunan Peranakan Tionghoa tetapi tidak mengakui budaya nenek moyangnya sendiri. Bagaikan seseorang yang melupakan akar atau jati dirinya.

Hendaknya menjadi renungan bagi kita semua tentang bagaimana kita lahir di dunia ini, siapa yang melahirkan kita, dari mana kita berasal dan siapa yang berjasa di hidup kita dan sebagainya. Semoga ini akan menjadi acuan dalam hidup kita bahwa kita harus menghormati dan mengingat jasa baik mereka semua leluhur kita sebelum kita berbuat kebaikan-kebaikan yang lain. Bagi penulis, proses sembahyang leluhur senantiasa menjadi pengingat sederhana bahwa, *"Tanpa Lelohoer Kita Tak Pernah Ada",* karena itu hargailah jasa-jasa mereka semua.

Daftar Pustaka

ChinaKnowledge.de. (n.d.). Encyclopedia on Chinese history, literature and art. Retrieved February 25, 2026, from https://www.chinaknowledge.de

British Museum. (n.d.). Collection online: Object details. Retrieved February 25, 2026, from https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=391747001&objectId=3088847&partId=1

Gan, K. S., & Yeo, S. T. H. (2004). *Silsilah keturunan Gan Peng: Yan Bin's genealogy, 1770–2004*. Jakarta: Paguyuban Keluarga Keturunan Gan Peng.

Gondowinoto, I. (2024). *Tok wi altar leluhur*. Yogyakarta, Indonesia.

InSing. (n.d.). On show: Auspicious designs batik for Peranakan altars. Retrieved February 25, 2026, from https://www.insing.com/feature/on-show-auspicious-designs-batik-for-peranakan-altars/id-a43f3101

Lee, P., Kerlogue, F., Chiesa, B. K., & Joseph, M. K. (2015). *Auspicious designs: Batik for Peranakan altars*. Singapore: Asian Civilisations Museum.

Morgan, D. (2005). *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice*. Berkeley, CA: University of California Press.

Roots. (n.d.). Auspicious designs: Batik for Peranakan altars. Retrieved February 25, 2026, from http://roots.sg/Roots/learn/stories/auspicious-designs-batik-for-peranakan-altars-story

The Gan Clan Association. (2008). *40th anniversary souvenir magazine*. Singapore.

Yan, C. (2016). *Yanshi suyuan (Menelusuri jejak marga Yan)*. Wuhan, China.

Wastra Nusantara: Warisan Untuk Masa Depan dalam Dinamika Inovasi dan Penguatan UMKM

Maria Kumalasanti, S.E., M.B.A,
Designer dan owner Santi Gallery, Dosen STIE SBI Yogyakarta.

Wastra dan Dinamika Industri Modern

Industri fashion modern saat ini didominasi oleh kecepatan dan produksi massal. Sistem *fast fashion* memungkinkan koleksi baru hadir dalam waktu singkat, sehingga pakaian lebih sering diperlakukan sebagai tren sesaat dibandingkan karya yang bernilai jangka panjang. Kecepatan menjadi ukuran keberhasilan dan kuantitas kerap diutamakan dibandingkan proses.

Artikel "What Is Fast Fashion?" yang diterbitkan oleh McKinsey pada 23 Januari 2025, menjelaskan bahwa *fast fashion* merupakan model industri yang berfokus pada produksi pakaian berbiaya rendah dengan siklus yang sangat cepat untuk merespons tren pasar. Koleksi baru dapat hadir dalam hitungan minggu, bahkan lebih cepat, sehingga konsumen terdorong untuk terus membeli dan mengganti pakaian. Merek global seperti Zara dan H&M dikenal sebagai bagian dari sistem ini, kecepatan dan kuantitas menjadi prioritas utama.

Di balik efisiensi industri fashion, terdapat dampak lingkungan dan sosial yang signifikan. Laporan Earth.org pada 2026 menyebutkan bahwa industri *fast fashion* menyumbang sekitar 10% emisi karbon global, serta menghasilkan sekitar 92 juta ton limbah tekstil setiap tahun. Angka ini menunjukkan bahwa percepatan produksi tidak hanya mengubah pola konsumsi, tetapi juga memengaruhi keberlanjutan lingkungan secara global. Laporan media internasional seperti *Time,* bahkan menyoroti limpahan pakaian bekas dari negara-negara maju ke pasar Kantamanto di Ghana, yang sebagian besar berakhir sebagai limbah. Fenomena ini memperlihatkan bahwa kecepatan produksi memiliki konsekuensi yang melampaui batas geografis.



Gunungan sampah pakaian mencemari lingkungan
(sumber: National Geographic)

Di tengah arus industri yang bergerak sangat cepat tersebut, masih ada ruang kerja yang berjalan dengan ritme berbeda, ritme yang menghargai ketelatenan dan kesabaran. Dalam ruang itulah saya berkarya sebagai desainer kebaya *handmade* di Yogyakarta, dengan spesialisasi sulam tangan dan bordir tradisional. Di sana saya merasakan secara langsung kontras antara dunia tradisi dan dunia modern.

Saya duduk berjam-jam mengerjakan detail bordir dan sulam dengan tangan, memilih warna benang yang tepat, dan memastikan setiap potongan kain jatuh dengan anggun di tubuh pemakainya. Di sisi lain, saya menyaksikan bagaimana industri tekstil modern berkembang dengan ritme yang hampir tidak memberi ruang untuk jeda. Kontras ini bukan hanya persoalan teknis, melainkan perbedaan cara memandang nilai sebuah karya.

Wastra Nusantara sebagai Identitas dan Warisan Budaya

Wastra Nusantara tidak sekadar kain tradisional yang dikenakan dalam ruang seremonial. Ia adalah representasi identitas, simbol nilai, sekaligus medium yang menyimpan ingatan kolektif masyarakat Indonesia. Secara etimologis, istilah *wastra berasal* dari bahasa Sanskerta yang berarti kain atau busana. Namun dalam praktik budaya, wastra berkembang menjadi teks visual yang memuat struktur sosial, filosofi hidup, serta relasi kosmologis masyarakat (Geertz, 1973). Ia bukan hanya benda, melainkan narasi yang ditenun dan digambar dalam bahasa simbolik.

Di antara berbagai ragam wastra Nusantara, *Batik* menempati posisi yang sangat istimewa. Pengakuan UNESCO terhadap *Batik* sebagai *Intangible Cultural Heritage of Humanity* pada tahun 2009 bukan hanya pengakuan terhadap tekniknya, tetapi juga terhadap nilai budaya yang dikandungnya (UNESCO, 2009). *Batik* tulis dikerjakan melalui teknik *wax-resist dyeing*, yaitu penggunaan lilin panas yang digoreskan dengan canting untuk menahan warna dalam proses pencelupan berulang. Proses ini menuntut konsentrasi, ketelatenan, dan kesabaran yang tidak dapat dipercepat tanpa mengorbankan kualitas. Setiap titik dan garis adalah hasil gerakan tangan yang sadar, bukan produk otomatisasi.

Keistimewaan *Batik* tidak berhenti pada tekniknya. *Batik* memiliki sistem simbol yang terstruktur dan kaya makna. Motif *parang*, misalnya, dengan pola diagonal menyerupai gelombang yang tak terputus,

secara filosofis melambangkan kekuatan, keteguhan, dan kesinambungan kepemimpinan. Motif *parang* secara filosofis dimaknai sebagai simbol kekuatan, keteguhan, serta kesinambungan kepemimpinan dalam kosmologi dan etika Jawa. Pola diagonalnya yang berulang melambangkan daya juang yang tidak terputus dan konsistensi dalam menjalankan tanggung jawab (Farihah, 2024). Kajian tentang batik keraton juga menjelaskan bahwa motif *parang* memiliki nilai simbolik yang tinggi, karena berkaitan dengan konsep kepemimpinan, moralitas, dan pengendalian diri dalam lingkungan istana (Haryoguritno, 2002). Secara historis, beberapa varian *parang*, seperti *parang rusak*, hanya diperkenankan dikenakan oleh kalangan keraton, sehingga motif ini berfungsi sebagai penanda struktur sosial sekaligus legitimasi simbolik kekuasaan dalam masyarakat Jawa (Haryoguritno, 2002; Farihah, 2024).

Motif *kawung*, dengan pola lingkaran geometris yang simetris, melambangkan kesucian dan pengendalian diri. Bentuknya yang menyerupai buah *kawung* atau bunga teratai sering diinterpretasikan sebagai simbol keseimbangan dan harmoni hidup (Haryoguritno, 2002). Pemakaian motif tertentu dalam budaya Jawa tidak bersifat netral; ia mengandung pesan moral dan etika yang diharapkan melekat pada pemakainya. Dengan demikian, batik bukan sekadar kain bermotif, tetapi medium internalisasi nilai.

Keistimewaan *Batik* di ruang kerja terasa secara sangat personal. Saat memegang sehelai *Batik* tulis, tampak jejak tangan pembuatnya, ketidaksempurnaan kecil yang justru menjadi bukti keaslian dan kemanusiaan prosesnya. Kajian *material culture* menunjukkan bahwa karakteristik semacam ini dipahami sebagai penanda autentisitas, yaitu jejak kerja manual yang tidak dapat direplikasi secara identik oleh produksi mekanis. Tidak ada dua *Batik* tulis yang benar-benar sama, karena setiap garis dan titik lahir dari gestur tangan, ritme pernapasan, serta konsentrasi pembatiknya. Di situlah letak keistimewaannya: *Batik* bukan sekadar produk tekstil, melainkan artefak budaya yang memuat relasi antara tubuh, teknik, dan makna simbolik. Keunikan tersebut sekaligus menegaskan perbedaan mendasar antara *Batik* tulis dan produk cetak massal. Jika produksi industri menekankan keseragaman dan efisiensi, batik tulis justru menampilkan variabilitas sebagai nilai. Ketidaksamaan bukan dianggap cacat, melainkan ekspresi dari proses kreatif yang berlapis dan berkesinambungan. Dengan demikian, *Batik* dapat dipahami sebagai karya yang hidup, bukan pola yang direproduksi tanpa konteks.

Penggunaan *Batik* dalam praktik desain kebaya tidak hanya menjadi pilihan estetis, tetapi juga keputusan etis. Pemilihan *Batik* tulis berarti mengakui kerja, waktu, dan keterampilan yang terlibat dalam



Representasi Visual Motif Parang, Kawung, dan Teknik Batik Tulis (Sumber: Visual merujuk pada kajian motif batik dalam Haryoguritno (2002) serta deskripsi teknik batik tulis oleh UNESCO (2009).

pembuatannya. Ia merepresentasikan penghormatan terhadap proses produksi tradisional sekaligus pengakuan atas sistem nilai dan filosofi yang diwariskan melalui motif. Melalui pendekatan ini, desain tidak berhenti pada aspek visual, tetapi menjadi medium yang menjaga kesinambungan makna budaya.

Namun, karakteristik wastra Nusantara tidak berhenti pada *Batik*. Tenun Sumba memperlihatkan bagaimana kain menjadi medium kosmologi dan relasi spiritual. Prosesnya melibatkan pengikatan benang, pewarnaan alami menggunakan akar mengkudu atau bahan organik lain, serta penenunan manual yang panjang dan kompleks (Indonesia.travel, 2025). Motif kuda melambangkan kebangsawanan dan keberanian, sedangkan figur manusia dan hewan berkaitan dengan hubungan masyarakat Sumba dengan leluhur dalam kepercayaan *Marapu*. Kain tersebut dipakai dalam ritus kelahiran, pernikahan, hingga kematian, sehingga ia menjadi simbol siklus kehidupan.

Demikian pula *Ulos* dalam tradisi Batak. *Ulos* bukan hanya kain, melainkan simbol kasih sayang, doa, dan perlindungan dan pengikat relasi kekerabatan. Penelitian mengenai fungsi dan makna simbolik *Ulos* menunjukkan bahwa pemberian *Ulos* dalam upacara adat merepresentasikan transfer restu, perlindungan, serta legitimasi sosial dalam struktur masyarakat Batak Toba (Hariani, 2023). Studi lain menegaskan bahwa praktik "*mangulosi*" bukan hanya ritual seremonial, tetapi ekspresi nilai afeksi dan solidaritas yang memperkuat hubungan antar anggota keluarga dan komunitas (Jiniputri, 2021). *Ulos* berfungsi sebagai medium simbolik yang mengikat hubungan sosial melalui makna kasih dan penghormatan yang diwariskan secara turun-temurun.. Prosesi *mangulosi* yaitu, pemberian *Ulos*, menandai legitimasi sosial dan restu keluarga. Setiap jenis *Ulos* memiliki makna yang berbeda sesuai konteks pemakaiannya (UNESCO, 2003). Kain menjadi bahasa sosial yang dibaca dalam ritual.



Ulos Batak: Motif, Pemakaian Adat, dan Proses Penenunan Tradisional (Sumber: Visual merujuk pada kajian fungsi, motif, dan makna simbolik ulos Batak dalam Hariani (2023) dan Jiniputri (2021).

Baik *Batik*, tenun Sumba, maupun *Ulos* Batak memperlihatkan karakteristik utama wastra Nusantara: proses produksi manual yang sarat keterampilan, motif simbolik yang berlapis makna filosofis, keterkaitan kuat dengan ritus adat, serta fungsi sebagai representasi struktur sosial pemakainya. Wastra bukan sekadar tekstil, melainkan medium komunikasi budaya.

Sebagai desainer yang mendedikasikan waktu, pikiran dan tenaga untuk kebaya dan kain tradisional, saya menyadari bahwa setiap pilihan material adalah keputusan yang membawa tanggung jawab budaya. Saat proses memilih sehelai *Batik parang* atau *kawung*, atau ketika sedang memadupadankan tenun dan siluet modern, aktivitas tersebut bukan sekadar merancang busana, namun jiwa ini terasa sedang terhubung dengan lintasan masa lalu dan masa kini. Ada cerita, doa, harapan, dan identitas yang telah hidup dan lestari sebelum saya lahir. Dalam kesadaran itulah, saya temukan makna terdalam dari pekerjaan ini.

Tantangan Pelestarian di Era Industri Modern

Dominasi produksi massal menghadirkan tantangan serius bagi keberlanjutan wastra tradisional. *Batik printing* dapat diproduksi dalam waktu singkat dengan harga murah, sementara *Batik* tulis memerlukan waktu berminggu-minggu dengan ketelitian tinggi. Perbedaan ini menciptakan pergeseran persepsi nilai di pasar. Harga sering kali menjadi pertimbangan utama, sementara proses dan makna simbolik di balik kain tradisional kurang dipahami.

Perubahan preferensi generasi muda turut memengaruhi posisi wastra dalam kehidupan sehari-hari. Globalisasi dan media sosial mempercepat adopsi tren internasional. Busana global kerap dipersepsikan lebih modern dan relevan dibandingkan pakaian berbasis wastra tradisional. Perspektif antropologi simbolik memperlihatkan bahwa simbol budaya berperan dalam membentuk makna dan identitas sosial (Geertz, 1973). Ketika wastra tidak lagi dipandang sebagai bagian dari identitas generasi muda, fungsi simboliknya perlahan melemah.

Krisis regenerasi pengrajin menjadi tantangan berikutnya. Banyak sentra produksi didominasi generasi yang lebih tua, sementara generasi muda kurang tertarik melanjutkan profesi tersebut. Padahal, keberlangsungan warisan budaya tak-benda sangat bergantung pada transmisi pengetahuan antar generasi (UNESCO, 2003).

Praktik profesional sehari-hari memposisikan perancang yang kerap berada di antara dua kepentingan: menjaga nilai tradisi dan merespons tuntutan pasar. Klien umumnya menginginkan proses produksi yang cepat, sementara bordir tangan dan detail manual memiliki batasan teknis yang tidak dapat dipercepat tanpa mengorbankan kualitas. Permintaan untuk memodifikasi motif tradisional agar tampak lebih modern juga menjadi bagian dari dinamika tersebut. Di sinilah muncul ketegangan antara kebutuhan komersial dan tanggung jawab kultural.

Perspektif kajian budaya mengindikasikan bahwa tidak semua motif dapat diperlakukan sekadar sebagai elemen dekoratif. Sebagian motif mengandung makna simbolik, historis, dan bahkan kosmologis yang melekat pada konteks sosial tertentu. Reduksi makna menjadi sekadar ornamen estetis berpotensi menghilangkan dimensi nilai yang diwariskan. Oleh karena itu, proses desain memerlukan dialog yang terbuka dengan klien untuk menemukan solusi yang tetap kontekstual tanpa mengabaikan esensi tradisi.

Dilema antara idealisme dan pasar merupakan realitas yang tidak terhindarkan dalam industri kreatif berbasis warisan budaya. Namun justru dalam ruang negosiasi inilah terlihat bahwa pelestarian bukanlah proses yang kaku atau statis. Ia menuntut fleksibilitas, interpretasi ulang yang bertanggung jawab, serta kemampuan untuk menjaga kontinuitas nilai di tengah perubahan kebutuhan sosial dan ekonomi.

Inovasi dan Teknologi sebagai Strategi Adaptif

Pelestarian bukan berarti membekukan tradisi. Tradisi yang tidak beradaptasi berisiko terpinggirkan. Oleh karena itu, inovasi menjadi strategi bertahan yang tidak dapat dihindari. Inovasi desain memungkinkan kolaborasi antara siluet modern dan motif tradisional. Kebaya klasik dapat dihadirkan dengan potongan yang lebih ringan dan kontekstual tanpa menghilangkan identitasnya. Inovasi material melalui penggunaan pewarna alami sejalan dengan prinsip *sustainable fashion* (Fletcher, 2010). Kombinasi bordir manual dan mesin menciptakan keseimbangan antara kualitas dan efisiensi produksi.

Bagi saya, inovasi bukan berarti meninggalkan akar, melainkan memperluas cabang. Tradisi tetap menjadi fondasi, sementara inovasi membuka ruang dialog dengan zaman. Peran teknologi digital semakin memperkuat proses adaptasi ini. Media sosial memungkinkan pengrajin dan desainer menjangkau pasar luar kota bahkan luar negeri. Marketplace daring membuka akses ekonomi yang sebelumnya sulit dijangkau. Fenomena *live selling* melalui platform digital memperlihatkan bagaimana pelaku usaha wastra dapat berinteraksi langsung dengan konsumen, menjelaskan proses pembuatan, serta membangun kepercayaan melalui interaksi *real-time*.

Digitalisasi motif berperan dalam mendokumentasikan pola klasik agar tidak hilang, sementara kecerdasan imitasi (AI) membuka peluang eksplorasi desain yang lebih luas. Dalam konteks ini, teknologi berfungsi sebagai sarana yang memperluas kemungkinan kreatif, bukan sebagai pengganti nilai budaya. Kreativitas manusia, sensitivitas estetik, dan pemahaman terhadap makna simbolik tetap menjadi fondasi utama dalam perancangan wastra.



Ragam Kebaya Modern dan Wastra sebagai Representasi Karya Desain Santi Zaidan, dipublikasikan melalui media sosial @santigaleri.katalog.
(Sumber: Dokumentasi pribadi penulis).

Wastra Nusantara tidak berada dalam pilihan antara bertahan atau berubah, melainkan dalam proses transformasi yang berkelanjutan. Pelestarian tidak berarti membekukan bentuk lama, tetapi menjaga kontinuitas nilai agar tetap hidup dalam konteks sosial yang terus berkembang. Perubahan bentuk dapat terjadi, selama roh, filosofi, dan penghormatan terhadap proses tradisional tetap dipertahankan.

Perancang berperan sebagai mediator antara warisan budaya dan kebutuhan kontemporer dalam praktik desain. Setiap keputusan kreatif, dialog dengan klien, serta komitmen terhadap kualitas dan makna menjadi bagian dari tanggung jawab kultural yang lebih luas. Melalui pendekatan ini, wastra tidak sekadar dijaga keberadaannya, tetapi terus dihidupkan sebagai identitas budaya yang relevan bagi generasi mendatang.

Peran Generasi Muda dan Pendidikan Budaya

Lanskap modern ditandai oleh percepatan perubahan teknologi, transformasi gaya hidup, serta intensifikasi arus budaya global, sehingga masa depan wastra Nusantara tidak lagi dapat dipandang sebagai tanggung jawab eksklusif para pengrajin, desainer, atau institusi kebudayaan semata. Keberlanjutannya sangat ditentukan oleh generasi muda yang akan mewarisi, menafsirkan ulang, dan menghidupkannya kembali dalam konteks zaman yang terus berubah. Pelestarian budaya tidak cukup bertumpu pada kewajiban seremonial ataupun regulasi administratif; ia memerlukan kesadaran reflektif, keterlibatan aktif, serta rasa memiliki yang tumbuh secara organik dari pengalaman dan pemahaman.

Perspektif pendidikan budaya yang melibatkan sekolah dan perguruan tinggi memiliki posisi strategis sebagai ruang pembentukan orientasi nilai. Pendidikan tidak hanya berfungsi mentransfer informasi historis tentang *Batik*, tenun, atau *Ulos*, tetapi juga membangun kesadaran bahwa wastra merupakan sistem makna yang hidup, mengandung filosofi, struktur sosial, serta ekspresi identitas kolektif. Ketika peserta didik memahami bahwa setiap motif menyimpan simbol, setiap warna membawa narasi, dan setiap teknik merupakan hasil keterampilan lintas generasi, maka wastra tidak lagi dipandang sebagai artefak masa lalu, melainkan sebagai bagian dari wacana kebudayaan yang relevan dengan kehidupan kontemporer. Inilah pentingnya keterlibatan kurikulum pendidikan dalam penguatan nilai-nilai budaya.

Namun, proses internalisasi nilai budaya tidak selalu efektif jika hanya berlangsung dalam kerangka formal. Pengalaman langsung melalui *workshop* membatik, pelatihan menenun, atau kelas bordir tradisional sering kali menghasilkan dampak yang lebih mendalam. Pengalaman saya ketika berinteraksi dengan generasi muda, menyimpan momen ketika mereka memegang canting untuk pertama kali atau mencoba menyulam dengan tangan sendiri, menjadi titik balik kesadaran. Mereka mulai memahami bahwa di balik sehelai kain terdapat waktu, ketelitian, dan dedikasi yang tidak sederhana. Penghargaan pun lahir bukan dari kewajiban moral, melainkan dari pengalaman empatik terhadap proses.

Fenomena gerakan anak muda berkain dalam beberapa tahun terakhir memperlihatkan transformasi yang tidak sekadar simbolik, tetapi nyata dalam praktik keseharian. Misalnya di sejumlah kampus, muncul inisiatif *hari berkain* yang digagas oleh mahasiswa sendiri. Hal ii dilakukan bukan karena kewajiban institusional, melainkan sebagai bentuk kebanggaan kolektif. Mahasiswa memadukan *Batik* dengan celana *denim*, *sneakers*, atau *tote bag* modern, menjadikan wastra bagian dari gaya kasual tanpa kehilangan makna identitasnya. Ruang kerja kreatif dan industri rintisan (*start-up*) menjadi tempat karyawan muda mengenakan lurik atau tenun sebagai *outer* dalam presentasi profesional, membuktikan bahwa kain tradisional dapat tampil kontekstual dan relevan.

Ruang publik digital turut memperkuat fenomena ini. Di media sosial, muncul kampanye swadaya seperti ajakan *#BerkainKeKampus* atau *#BanggaBerkain*, ketika generasi muda membagikan cara mereka memadukan wastra dengan gaya kontemporer. Konten tersebut tidak hanya menampilkan estetika visual, tetapi juga narasi tentang asal-usul kain, makna motif, hingga cerita pengrajin di baliknya. Dengan demikian, media sosial tidak sekadar menjadi etalase gaya, melainkan ruang edukasi dan advokasi budaya.

Selanjutnya, sejumlah merek fesyen dalam praktik ekonomi kreatif yang digerakkan anak muda mulai menjadikan *Batik* dan tenun sebagai material utama koleksi mereka. Mereka bekerja sama langsung dengan pengrajin lokal, mengembangkan desain terbatas (*limited collection*), dan mengedepankan transparansi proses produksi. Model kolaborasi ini tidak hanya memperkenalkan wastra kepada audiens baru, tetapi juga membuka peluang keberlanjutan ekonomi bagi komunitas pengrajin. Di sejumlah kota, pasar kreatif, dan *pop-up market* menampilkan tempat khusus produk berbasis wastra yang dikelola oleh wirausaha muda, memperlihatkan bahwa kain tradisional mampu bersaing dalam ekosistem mode modern.

Komunitas kreatif yang digerakkan pemuda turut memainkan peran signifikan dalam dinamika tersebut. Mereka menyelenggarakan diskusi tentang filosofi motif, kelas membatik lintas disiplin, hingga pameran kecil yang memadukan tekstil tradisional dengan seni instalasi atau fotografi kontemporer. Saya menyaksikan pada sejumlah forum desainer, presentasi mahasiswa yang mengolah motif *parang* dalam pendekatan grafis minimalis atau mengadaptasi pola tenun menjadi ilustrasi digital untuk kampanye visual. Upaya-upaya ini menunjukkan bahwa tradisi tidak kehilangan daya hidupnya; ia sedang dinegosiasikan dalam bahasa visual yang lebih dekat dengan generasi kini.



Generasi Muda, Workshop Berkain, dan Praktik Wastra dalam Ruang Sosial Kontemporer. (Sumber:Visual kegiatan workshop dan praktik berkain di kalangan generasi muda sebagai representasi fenomena budaya kontemporer, merujuk pada kajian Suzianti (2023) dan UNESCO (2003).

Eksperimen visual seperti memadukan batik dengan *streetwear*, mengolah tenun menjadi jaket kasual, atau menghadirkan kembali motif klasik dalam siluet minimalis bukan sekadar tren estetika. Ia merupakan bentuk reinterpretasi yang memperluas fungsi wastra tanpa menghapus maknanya. Dalam praktik saya sebagai desainer, saya melihat bagaimana klien muda meminta kebaya dengan sentuhan modern agar dapat dikenakan dalam berbagai konteks, bukan hanya pada acara adat. Permintaan tersebut bukan bentuk penolakan terhadap tradisi, melainkan keinginan untuk menghidupkannya dalam ruang yang lebih luas.

Semua dinamika ini memperlihatkan tanda yang menggembirakan. Gerakan anak muda berkain bukan sekadar gaya sesaat, melainkan indikasi adanya kesadaran baru bahwa identitas budaya dapat berjalan seiring dengan modernitas. Ketika wastra dikenakan dengan pilihan sadar dan kreativitas personal, ia berubah dari simbol kewajiban menjadi simbol kebanggaan. Di situlah tradisi menemukan nafas barunya.

Semangat bangga dan mendukung produk lokal juga menjadi fondasi emosional dari proses ini. Kesadaran untuk memilih produk dalam negeri bukan hanya keputusan ekonomi, tetapi artikulasi identitas. Ketika generasi muda mengenakan wastra karena merasa percaya diri dan bangga, bukan karena tuntutan acara resmi, maka pelestarian berlangsung secara alamiah. Kebanggaan yang berakar pada pemahaman jauh lebih kokoh dibandingkan kepatuhan yang lahir dari kewajiban.

Saya melihat fenomena ini dengan rasa optimisme. Saya menyaksikan anak-anak muda yang datang bukan hanya untuk membeli, tetapi untuk berdiskusi tentang motif dan makna. Saya melihat mereka memadukan kebaya dengan elemen kontemporer tanpa merasa tercerabut dari akar budaya. Saya menyadari dalam dinamika tersebut, bahwa tradisi tidak sedang ditinggalkan; ia sedang ditafsirkan ulang.

Harapan saya sederhana namun mendalam, semoga generasi muda mencintai wastra bukan karena merasa harus melestarikan, tetapi karena mereka menemukan refleksi diri di dalamnya. Ketika wastra mampu menjadi medium ekspresi yang modern, dinamis, dan tetap berakar, maka ia tidak lagi diposisikan sebagai beban sejarah, melainkan sebagai fondasi identitas yang terus bergerak bersama zaman.

Kontinuitas dan Reinterpretasi Wastra

Sebagai warisan budaya, wastra Nusantara merupakan praktik yang terus berkembang dan beradaptasi, merefleksikan dinamika budaya yang tidak pernah statis. Ia lahir dari kebiasaan, nilai, dan pengalaman hidup masyarakat, lalu tumbuh bersama perubahan yang terus berlangsung. Hari ini, ia berada di tengah arus modernisasi yang bergerak cepat, di antara dominasi *fast fashion,* perubahan selera generasi muda, serta tekanan ekonomi global. Namun wastra tidak sekadar menjadi sisa masa lalu. Ia terus menemukan bentuknya di tengah zaman.

Pendalaman terhadap wastra memperlihatkan bahwa ia bukan benda mati yang hanya pantas dipajang atau dikenakan saat upacara. Ia hidup dalam praktik, dalam pilihan, serta dalam cara masyarakat memakai dan memaknainya. Ia dapat berubah rupa tanpa kehilangan jati dirinya. Fleksibilitas inilah yang memungkinkan wastra tetap relevan di tengah perubahan sosial, tanpa terlepas dari akar historis dan simboliknya.

Teknologi dan inovasi tidak selalu hadir sebagai ancaman, melainkan sebagai ruang kemungkinan. Media sosial, *marketplace*, hingga eksplorasi digital membuka jalan agar wastra menjangkau khalayak yang lebih luas. Namun teknologi tetaplah sarana. Arah perkembangan wastra ditentukan oleh kesadaran manusia dalam memahami nilai, menghargai proses, serta menjaga makna di balik setiap motif. Tanpa landasan pemahaman budaya, inovasi berisiko mereduksi tradisi menjadi sekadar komoditas visual.

Praktik desain berada di persimpangan antara tradisi dan modernitas, sehingga pelestarian budaya tidak identik dengan mempertahankan bentuk lama secara utuh. Kajian kebudayaan memahami pelestarian sebagai upaya menjaga kontinuitas nilai melalui adaptasi yang kontekstual. Hal yang esensial untuk dipertahankan bukan hanya wujud visualnya, melainkan ruh yang terkandung di dalamnya, yakni sistem nilai, filosofi simbolik, serta penghormatan terhadap proses produksi yang diwariskan secara turun-temurun. Sementara itu, bentuk, siluet, dan medium ekspresi dapat mengalami penyesuaian agar tetap selaras dengan kebutuhan sosial dan estetika masyarakat kontemporer.

Proses perancangan melalui desain menjadi ruang dialog antara warisan historis dan realitas masa kini. Tradisi tidak diposisikan sebagai objek statis yang dibekukan, melainkan sebagai sumber inspirasi yang terus ditafsir ulang secara bertanggung jawab. Saya berpandangan bahwa keberlanjutan wastra tidak terletak pada reproduksi bentuk lama secara literal, tetapi pada kemampuannya untuk terus dihidupkan melalui interpretasi yang sadar akan konteks dan makna.

Pada akhirnya, pertanyaannya bukan lagi apakah wastra akan bertahan, melainkan bagaimana ia diperlakukan hari ini. Apakah ia hanya disimpan sebagai simbol masa lalu, atau dihadirkan kembali dalam kehidupan sehari-hari dengan kesadaran dan kebanggaan. Selama generasi muda menjadikannya bagian dari keseharian, wastra akan terus bernapas sebagai identitas yang bukan hanya diwariskan, melainkan juga diciptakan ulang oleh setiap generasi

Daftar Pustaka

Earth.org. (2026). *Fast fashion and its environmental impact*. https://earth.org

Farihah, F. (2024). Batik motifs in conserving regional potentials and identity. *Journal of Indonesian Economic and Cultural Research*.

Fletcher, K. (2010). Slow fashion: An invitation for systems change. *Fashion Practice, 2*(2), 259–266. https://doi.org/10.2752/175693810X12774625387594

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Gunawan, A. A. (2022). Institutional barriers and facilitators of sustainability for the Indonesian batik industry. *Sustainability, 14*(14).

Hariani, E. (2023). Study of functions, motifs, and symbolic meanings of Toba Batak ulos. Universitas Airlangga Repository.

Haryoguritno, H. (2002). *Batik keraton: Makna dan simbolisme*. Djambatan.

Indonesia.travel. (2025). *Ketahui filosofi yang terkandung dalam kain tradisional Indonesia*. Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif Republik Indonesia.

Jiniputri, A. R. (2021). Preservation of traditional ikat ulos by motif design, development, and natural dye utilization in North Tapanuli. *Atlantis Press Proceedings*.

Makna simbolik ulos dalam upacara adat pernikahan Batak Toba. (2024). *Jurnal Penelitian Tradisi dan Adat Masyarakat*.

McKinsey & Company. (2025, January 23). *What is fast fashion?* https://www.mckinsey.com

Sinulingga, J., Situmorang, R. T. R., & Tifany. (2025). The symbolic meaning of ulos in Batak culture identity: A weaving tradition perspective. *Jurnal Pembelajaran Bahasa dan Sastra, 4*(6), 1843–1858.

Suzianti, A. (2023). Fashion heritage future: Factors influencing Indonesian traditional fabrics and their symbolism. *Fashion and Textiles*.

UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. https://ich.unesco.org

UNESCO. (2009). *Indonesian batik*. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. https://ich.unesco.org

Winarno, I. A. (2017). Analisis motif kain tradisional Indonesia. *Jurnal Budaya Nusantara*.



Curatorial Notes *Nusa Wastra*: Living Patterns of Nusantara

Siti Mahmudah Nur Fauziah
Sonobudoyo Museum

Introduction

Across the vast Nusantara—a "string of emeralds" spanning more than 17,000 islands—identity is not only expressed in words, but embodied in material culture. Like other highly developed civilizations, for the people of Indonesia, cloth is not merely a body covering. It is a profound manifestation of values and identity passed down from one generation to the next.

Cloth, or *kain* in Indonesian, according to the *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (KBBI), is defined as (1) material woven from cotton threads, or (2) woven material for clothing or other purposes. Traditional cloth refers to textiles characteristic of a particular region that originate from local culture. Generally, they are made using manual techniques passed down through generations. Such cloth is usually rich in philosophical meaning, as well as social, religious, and belief-related symbols. Alongside the term "cloth," the word *wastra* is commonly used as well. The word is derived from Sanskrit, refers to fabric, garments, or attire. This lexicon is often used to refer to traditional Indonesian textiles, especially those that emphasize cultural and aesthetic values.

Each piece of traditional Nusantara cloth is a symbol of the cosmos manifested in patterns or motifs. More than mere aesthetics, these patterns are a visual language that records the long journey of Indonesian civilization. The 2026 National Exhibition of Traditional Textiles of Nusantara, "*Nusa Wastra: Living Patterns of Nusantara*", emerges from the awareness that patterns in Nusantara traditional textiles are living entities. It continues to grow, develop, adapt, and be reinterpreted by each generation. The word "living" refers to the dynamics of life that occur—how patterns are born from the struggle of humans with nature and spirituality, transform through encounters between cultures, function as markers of identity that are continuously maintained, and find new forms in contemporary creations. Meanwhile, the word "patterns" is not only understood in a narrow sense as patterns, motifs, or decorative elements. It also encompasses color, composition, and texture, which as a whole form part of a structure of knowledge, cosmological systems, social order, and even mathematical formulas woven with precision.

History and Development of *Wastra* in Nusantara

An Introductory Handbook Textiles of Indonesia (Indonesian Arts Society, 1976: 3–6) states that, in general, Indonesian textile traditions are divided into three groups, each representing its respective cultural layer.[1] First, the tradition of *ikat* and supplementary cotton threads. This tradition is associated with Indonesian ethnic groups generally considered part of the Proto-Malay migration wave, including the Batak people in North Sumatra, the Lampung community in South Sumatra, the Dayak people in Kalimantan and Sarawak, the Toraja people in Central Sulawesi, and most ethnic groups in the Nusa Tenggara Islands (Lesser Sunda Islands). Second, the batik tradition, which is closely related to regions where major kingdoms once stood, as well as several coastal areas on the island of Java, such as Yogyakarta, Surakarta, Cirebon, Lasem, and Pekalongan. Finally, the third is the tradition of silk weaving and *songket*. This tradition is clearly visible in parts of the Indonesian archipelago where Islamic influence was strongest, particularly in former coastal kingdoms, such as among the Acehnese, the Minangkabau of West Sumatra, the Malay communities of South Sumatra, and coastal communities in Kalimantan, South Sulawesi, and Sumbawa.

In the early phase of human civilization in Nusantara, the idea of wastra emerged from the basic need to keep the body warm and protect oneself from extreme weather. Prehistoric humans in Nusantara began this practice by utilizing animal skins and various types of plants available in the wild. Then, along with the development of cognitive abilities and technical skills, prehistoric societies began to develop more complex fiber-processing techniques—one of which is the making of bark cloth. Its traces can still be found today in Central Sulawesi. This fact highlights how fiber-working traditions have long been an integral part of life in the Nusantara since prehistoric times.

Bark cloth is produced through a specialized process: wood fibers are cooked and fermented, and then beaten using stone or wooden tools (bark-cloth beaters), until the fibers expand and form sheets resembling paper or thick cloth. These sheets are then given motifs or colors using natural pigments from soil or plant sap. Although this technique is currently categorized as an endangered cultural heritage, its existence provides important evidence regarding the foundation of Nusantara textile technology prior to the introduction of more advanced looms. The evolution from bark cloth to weaving techniques marks the

1. This classification is based on a broad generalization that does not fully account for bark cloth traditions and plant-fiber textiles produced by several ethnic groups in eastern Indonesia, whose cultural connections extend into the Melanesian region..

transition of society from a hunting and gathering way of life to a settled agrarian society, when the cultivation of cotton fibers and the breeding of silkworms began to be widely known.[2]

The strategic position of Nusantara on the world map has made it an extraordinary melting pot of cultures. Wave after wave of foreign invaders, colonizers, missionaries, traders, and merchants who continuously passed through the straits of Nusantara also brought cultural changes that had a significant impact on the development of textiles—especially in the coastal regions of Sumatra, throughout Java, Madura, and Bali, as well as the coasts of Kalimantan and Sulawesi (Gillow, 1992: 9). The large-scale migration of Austronesian peoples from the cultural center of Dongson (Dong Son) in the Annam–Tonkin region (now North/Central Vietnam) to Nusantara, due to Chinese military pressure around the 8th–2nd centuries BCE, encouraged the creation of a number of motifs in *ikat* weaving. For example, geometric patterns (diamond and key, meander, and double "S" spiral), as well as the "ship of the dead" motif found in traditional textiles of the Batak, Dayak, Toraja, Lampung, and Timor peoples, which were inspired by the design of Dongson bronze drums (*nekara*) discovered in Indonesia.

Between the 1st and 15th centuries CE, the influence of Hinduism and Buddhism from India entered Nusantara, bringing fundamental changes in social structures and artistic expressions. Early kingdoms such as Kutai in East Kalimantan and Tarumanegara in West Java became initial points for the absorption of these influences. During this period, Nusantara societies developed more refined weaving skills and began introducing a wider range of natural dyes. Archaeological evidence, such as reliefs at Borobudur and Prambanan temples, shows that by the 8th to 10th centuries CE, Javanese society had already recognized various types of textiles with complex motifs.

The arrival of Islam in Nusantara since the 13th century CE brought changes to textile ornamentation, especially batik. Islamic teachings, which generally avoid realistic depictions of living beings, encouraged artisans to stylize existing motifs. For example, the Garuda motif—which in Hindu mythology symbolizes power and serves as the vehicle of the god Vishnu—underwent visual transformation into more abstract or subtle forms within floral patterns in batik during the Islamic Mataram era. This syncretism created a distinctive artistic style, where Islamic spiritual teachings merged with local power ideologies and Hindu-Buddhist visual heritage. In addition, in regions such as Cirebon and Bengkulu, batik was also developed incorporating Qur'anic verses as well as motifs inspired by Arabic letters and Islamic symbols.

Islamic traders also brought gold and silver threads as well as silk (Indonesian Arts Society, 1976: 6). They introduced checkered motifs commonly used in sarongs—which were later worn by Malay sailors—as well as introducing the famous double *ikat patola* silk cloth from Gujarat and surrounding regions in northwestern India (Gillow, 1992: 11-12). *Patola* cloth was highly valued so that in certain regions, especially Sumba, Flores, and Rote, the distinctive motifs of double *ikat patola* cloth were absorbed into the designs of warp *ikat* textiles (*ikat lungsin*) (Indonesian Arts Society, 1976: 4). *Patola* cloth traded in Nusantara during the 16th and 17th centuries CE later also became an inspiration for the creation of several batik designs, such as *Jlamprang* batik in Pekalongan and *Nitik* batik in Yogyakarta—evidence of the local genius of Nusantara communities in adapting foreign elements and transforming them into unique local identities.

2. The materials used in traditional woven textiles vary across regions, not limited to cotton and silk. The Sobey people, for example, weave *terfo* cloth using fibers from the *Nibun* tree (*Pe'a*/*Kara*), which grows abundantly in the lands of Papua. To this day, this practice continues using simple looms.

Interactions with Chinese traders also left a clear impact on textile traditions across Nusantara. In addition to introducing sericulture techniques in coastal areas of Sumatra, Kalimantan, and Sulawesi in the 17th century CE, they also brought important trade commodities such as porcelain and Chinese embroidery, which became sources of inspiration for textile designs (Gillow, 1992: 13). Motifs of Chinese origin—such as the Hong bird (*feng huang*), *banji* (Chinese swastika), dragon (*liong*), *kilin* (*qilin*), lotus (*lian hua*), and peony (*mu dan*)—as well as the use of red and gold colors, were adapted into a number of batik and woven textiles. The presence of Chinese communities in coastal cities such as Cirebon, Pekalongan, and Lasem also encouraged significant development in the batik industry in Java in the mid-19th to early 20th centuries.

The arrival of Europeans in Nusantara also brought influence to the development of wastra in this region. Portuguese traders, for instance, introduced traditional Indian cloth, *basta*, to the Babar Islands in Banda Neira, Maluku, in the 16th century CE. Until today, this cloth is still used by the people of Tepa as a marriage dowry, customary fine, and symbol of social status. Other European influences can be seen in the *buketan* (bouquet) batik motif, which became very popular in Pekalongan and Lasem in the 19th century CE, as well as in several batik designs inspired by European fairy tales, such as *Hansel & Gretel* and *Little Red Riding Hood*—which later became known as Batik Belanda. Batik Belanda or Indo-European batik was developed by Indo-Dutch entrepreneurs in northern Java around 1840–1940, combining European and Javanese cultural elements and using bright colors.

During the colonial era, batik underwent industrialization in the Dutch East Indies. Batik production increased rapidly into a mass industry that not only served local needs but also exports. In this period, *batik cap* (stamped batik) began to be introduced, thereby accelerating and increasing batik production in Java, followed also by the expansion of cotton cultivation and local production of fine woven cloth required for batik (Gillow, 1992). 14). The Dutch also expanded the trade of cheap imported textiles from Europe, Egypt, India, and Japan to meet the needs of the batik industry—which unfortunately resulted in a decline in demand for local woven textiles in the Dutch East Indies.

During the Japanese Occupation (1942–1945), the availability of fine imported cloth for *batik tulis*(hand-drawn batik) became increasingly scarce. Japan then ordered the cultivation of cotton in the Timor region to meet the urgent need for cloth due to the war. In this era, Batik *Hokokai* emerged, characterized by rich decorative elements, *isen-isen*, and colors. Batik *Hokokai* was made on a single length of cloth with two different decorative compositions to overcome the limitation of fabric. The motifs that appeared include cherry blossoms, butterflies, as well as *kawung* or *lereng*.

Following Indonesia's independence, *wastra* traditions continued to evolve through innovations in design, materials, dyeing processes, and production techniques. By the 1970s, textile printing technologies began to be introduced, offering faster and more cost-effective alternatives to *batik tulis*, *batik cap*, and traditional weaving. Foreign textile products increasingly flooded the domestic market. Amid the currents of globalization, modernization, and mass production (fast fashion), *wastra* Nusantara faces a major challenge: how it can remain relevant and alive for the younger generation. The answer lies in the collaboration between traditional artisans, modern designers, and technology, so that *wastra* is able to find new forms that are fresh yet still respect its cultural roots. Material innovations, contemporary fashion designs, and even digital experiments—such as fractal batik and artificial intelligence (AI)—enable wastra to grow alongside changing times while creating opportunities for sustainable creative

economies. In this sense, preserving *wastra* is no longer simply about protecting heritage, but about sustaining a dynamic process of cultural regeneration.

Wastra: Meaning and Symbolism

Every motif, color, and technique found in *wastra* Nusantara forms a symbolic language that conveys moral and spiritual meaning. To understand *wastra* is to learn how to "read" the identities and values believed by the communities that create it. The *lurik* motif in traditional Javanese woven cloth, for example, symbolizes simplicity, honesty, and steadfastness. Derived from the word "*rik*," meaning fence/protector, or "*lorek*," meaning line, stripe, or bands, this motif consists of orderly parallel straight lines—reflecting a life that is straight, not winding, as well as a humble attitude that mirrors noble character. Javanese society believes that wearing *lurik* cloth can protect oneself from negative energy or mystical disturbances.

Across the Nusantara, traditional textiles serve as highly visible ethnic markers, with each community developing distinct forms of *wastra* as both visual identity and cultural differentiation. *Wastra* is born from a specific geographical environment, utilizing available materials, and shaping the characteristics of its colors, patterns, and techniques. As an example, Palembang *songket*, with the luxury of its gold threads, does not only tell the story of the glory of a port city during the Srivijaya Kingdom era,
but for the people of Palembang, it has become part of the marker of refined and dignified Malay ethnic identity.

Each piece of cloth is the result of a process of creation filled with dedication, ritual, and respect for nature. Spiritual and social values are manifested in two very important functions of cloth: as a magical bridge and as a symbol of power. The cosmology of traditional societies believes that cloth functions as a medium connecting the real world and the spiritual realm. *Gringsing* cloth from Tenganan, Bali, which is made through strict rituals, is believed to possess healing power. In a more worldly domain, cloth also becomes a subtle yet firm political language. As *wastra wasesa* (cloth of power), certain patterns, techniques, and colors become the exclusive rights of the royal court, functioning as markers of social stratification and the authority of rulers. Royal prohibition batik (*batik larangan*) with the *parang rusak barong* motif, for example, may only be worn by the king. Beyond its visual appeal, such motifs communicate status, authority, and the ethical responsibilities carried by the wearer. In this way, cloth becomes a medium that bridges the sacred and the profane, the personal and the political.

More than a marker of status or a ritual object, each textile can be understood as a complete narrative. Each motif has its own story, ranging from myths of the creation of the universe in local traditions, to narratives of the human soul's journey from the worldly realm to the afterlife, as depicted in the boat motif on *Lampung Nampan/Tampan* cloth. These narratives are what make *wastra* not only a cultural product, but also a source of knowledge of history, mythology, and philosophy of life of Nusantara societies. Thus, *wastra* functions as a visual form of oral documentation, preserving the collective memory of the community so that it remains alive.

Conclusion

Wastra is not merely an inanimate object. It is a living expression of culture, pulsing through every line of wax and every interlacing of warp and weft. From patterns rooted in prehistoric traditions to those shaped by contemporary computational design, all form part of an unbroken continuum. Patterns remain alive because they are worn, cared for, reinterpreted, and continuously reimagined. Through the 2026 National Exhibition of Traditional Textiles of, "*Nusa Wastra: Living Patterns of Nusantara*," we invite the public to actively participate in sustaining this living tradition. Not only by seeing and admiring them,

but also by understanding their meanings, wearing them in everyday life, and passing their stories on to future generations. In doing so, *wastra* Nusantara will continue to endure as a living pattern, vibrant and resonant within every thread.

We invite you to immerse yourself in the rich layers of meaning behind the beauty of Nusantara textile traditions!

References

Aragon, Lorraine V., et al. (2021). *Textiles of Indonesia:The Thomas Murray Collection*. Munich-London-New York: Prestel.

Baskoro Suryo Banindro, et al. (2024). "The Transition of Hindu Era Garuda Visual Element into Islamic Era Batik Patterns in Jav"a, dalam *New Design Ideas*, Vol. 8, No. 2, 2024, p. 467-489.

Dinas Kebudayaan Provinsi DIY. (2011). *Lurik: Tenun Tradisional Jawa*. Yogyakarta: Dinas Kebudayaan Provinsi DIY.

Dinno Baskoro amd Wisnubrata. (2023). "Mengenal Wastra Lebih Dekat, Keindahan dalam Kain", diakses pada https://lifestyle.kompas.com/read/2023/09/22/172022020/mengenal-wastra-lebih-dekat-keindahan-budaya-dan-seni-dalam-kain?page=all.

Elliott, Inger McCabe. (1984). *Batik: Fabled Cloth of Java*. New York: Clarkson N. Potter, Inc.

Fischer, Joseph. (1979). *Threads of Tradition: Textiles of Indonesia and Sarawak*. Berkeley, California: University of California.

Gillow, John. (1992). *Traditional Indonesian Textiles*. London: Thames and Hudson Ltd.

Indonesian Arts Society. (1976). *An Introductory Handbook Textiles of Indonesia*. Victoria: Garner Printing & Publishing.

Judi Achjadi. (2013). *Museum Tekstil Jakarta: Wastra Pilihan*. Jakarta: Museum Tekstil Jakarta-Dinas Pariwisata dan Kebudayaan DKI Jakarta.

Nian S. Djoemena. (1986). *Ungkapan Sehelai Batik: Its Mystery and Meaning*. Jakarta: Penerbit Djambatan.

Risman Marah. (1989). *Berbagai Pola Kain Tenun dan Kehidupan Pengrajinnya*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Siti Maziyah & Alamsyah. (2023). "Perjalanan Panjang Paṭola Menjadi Jlamprang: Transformasi Motif Tenun Menjadi Motif Batik" dalam *Kalpataru*, *30*(1), hlm. 61-74.

Salamun, dkk. (2013). *Kerajinan Batik dan Tenun*. Yogyakarta: Balai Pelestarian dan Nilai Budaya (BPNB) DIY.

Suhardini, dkk. (2001). *Kain Tradisional Indonesia*. Jakarta: Departemen Kebudayaan dan Pariwisata.



Wastra Indonesia

Dr. James Bennett

Adjunct Curator, Museum Negeri Nusa Tenggara Barat, Mataram NTB
Emeritus Curator of Southeast Asian Art & Material Culture, Museum & Art Gallery of the Northern Territory, Darwin, Australia.

Prof. Dr. Muchammadun

Universitas Islam Negeri Mataram, Mataram, NTB

Textiles have accompanied us throughout the rhythms of daily life—both in moments of activity and repose, by day as well as by night. An exhibition dedicated to textiles therefore provides a framework through which to understand the world we inhabit.

Textiles are regarded as a fundamental element of Indonesia's heritage, beginning with the ancient technique of producing bark cloth known as *daluang*.



Bark cloth and traditional attire, collection of Provinsi Sulawesi Tengah Museum.

Wherever we travel in Indonesia, we encounter a wide range of textile styles promoted as markers of regional identity.

The oldest surviving Javanese batik, scientifically estimated to date from the twelfth to the fourteenth centuries during the era of the Majapahit Kingdom, is now preserved in museum collections and private holdings overseas. Meanwhile, fragments have been discovered in Sulawesi and Lampung, likely transported from Java as trade commodities.

Over the centuries, batik spread widely across the archipelago, becoming closely integrated with local traditions, as seen in the example of Bengkulu cloth (Kain Batik Besurek Merah). The expressive flexibility of hand-drawn batik can be observed in talismanic inscribed textiles (Kain Baik Sumatera Barat) bearing the Seal of the Prophet Solomon. A comparable phenomenon appears in tokwi textiles produced by Peranakan communities, which feature Daoist–Buddhist symbols and were produced as a more affordable alternative to costly Chinese silk embroidery. The innovative creativity of batik artists—when tradition had not yet solidified into what is now termed "heritage"—is evident in contrasting textiles depicting scenes from wayang kulit shadow plays and even the European folktale Little Red Riding Hood.



Batik *Little Red Riding Hood*
collection of Kolong Tangga Museum.

The wide popularity of Javanese batik ensured its recognition in international markets as far as Singapore under the name "Pekalongan cloth." In Lombok, batik is commonly referred to as "Lasem," after the well-known Javanese coastal production center that flourished in the nineteenth century.

Originally referring to a technique, the term batik has increasingly shifted to signify a style of dress. When someone says, "Tonight I will wear batik," we understand this to mean a batik shirt rather than a sinjang, kemben, or dodot, which were once characteristic forms of batik cloth. In most situations—unless the occasion is highly formal or the wearer is particularly affluent—the garment is likely to be factory-printed rather than genuine batik tulis or batik cap. In shops along Jalan Malioboro in Yogyakarta, or in batik boutiques in major Indonesian cities, authentic hand-drawn batik has become increasingly rare. Shop employees themselves often cannot distinguish between traditional batik techniques and mechanical prints. Even when authentic items are available, buyers may be disappointed by the limited range of designs compared with the vibrant and dynamic patterns offered by imitation prints. Yet the symbolic status of the word "batik" is so strong that in Bali even rainbow-dyed cloth is sometimes marketed under that name.

It is important to remember that the dominance of batik in Java has contributed to the decline of other textile forms. Few people today recognize the beauty of silk songket and weft-ikat textiles that were once produced through weaving techniques in Javanese textile centers such as Gresik and valued throughout the archipelago. Javanese weft-ikat textiles are treasured heirlooms in Lampung and South Sumatra. The last king of Lombok, Anak Agung Gde Ngurah Karangasem (reigned 1870–1894), is recounted in the Babad Metaram as having enthusiastically collected Javanese songket cloth.

Ironically, as batik production expanded and prices declined—driven by the mass importation of factory-woven Dutch cotton cloth during the colonial Dutch

East Indies era—other local textile arts experienced decline. Admirers of the Sufi-inspired Cirebon paksi naga liman batik or the patchwork-style batik of Central Java may not realize that the cotton base cloth itself originated in Europe. We also often forget the harsh working conditions endured by batik makers. They labored in cramped workshops amid the smoke of hot wax and were poorly paid.

Since Independence more than seventy-five years ago, textiles have been promoted as an integral component of national identity. This emphasis aligns with the national motto Bhinneka Tunggal Ika, which expresses unity amid diversity. The national emblem, Garuda Pancasila, itself features cotton bolls, underscoring the symbolic importance of cloth. Provincial state museums were established to preserve and celebrate regional cultural heritage. Yet this noble policy also led to the classification of textile cultures into rigid ethnic categories. Each group became defined through selected textile forms, and stylistic synthesis was often regarded as inauthentic.

Historically, however, motifs and materials circulated freely across religious, ethnic, and geographic boundaries. Textile makers freely borrowed from one another, recycled, adapted, and reinterpreted designs according to changing fashions, functions, and social meanings. Nevertheless, the continual search for "archetypes" in museum collections sometimes reinforces cultural stereotypes rather than acknowledging this historical dynamism.

The renewed use of the term Nusantara—literally "between the islands"—reflects a growing perception of the archipelago as a zone of connection rather than separation among its more than seventeen thousand islands. Increased mobility and digital communication have transformed understandings of ethnic identity. Customary practices have declined in everyday life, and rituals sometimes shrink into performative gestures.

Ethnic identities have always undergone shifts in meaning. Cultural awareness among the Javanese may only have become clearly articulated during the Mataram period (1587–1755), as a reaction to the increasing presence of immigrant Dutch and Chinese communities. Ethnic identity later developed in Central Java through the distinction between *cara Jawi* (the Javanese way) and *cara Walandi* (the Dutch way). Such distinctions are no longer relevant in the modern era of globalization. The definition of "Malay" has also changed significantly since the time of the Hikayat Sejarah Melayu, when the phrase "to enter Malay" meant to become Muslim. In the nineteenth century, Europeans frequently referred to all indigenous inhabitants of the Dutch East Indies as "Malay." This colonial attitude continues in Malaysia today. For example, Mirrors of Beauty: Islamic Arts Museum Malaysia Guide, published in Kuala Lumpur in 2020, places Java within the category of the Malay world. Across the archipelago, similar shifts have occurred. Bugis–Makassar migrants who settled in Bali were once known as "Bali slam," while some Muslim Sasak who served the Bali–Lombok kingdom referred to themselves as "Balinese."

The modern concept of *pakaian adat* (traditional costume) is largely a twentieth-century construction, combining indigenous dress traditions with Western clothing styles and notions of modesty. In earlier centuries, clothing in the Nusantara was eclectic and practical, combining textiles from multiple sources in a syncretic style. A British colonial official, John Anderson, described such hybrid combinations of regional and foreign textiles when he met a ruler of South Sumatra in 1823:

> "Raja, and two or three chiefs around him, wore European undergarments, Bugis sarongs, and Acheen or Batubara trousers, with neat handkerchiefs on their heads, made in Java or England."[1]

Old photographs from the Dutch East Indies rarely depict the formal traditional attire that is considered customary today. Clothing was often simple. Sumptuary laws once restricted luxurious textiles such as songket to the aristocratic class. In Lombok, weaving songket was regarded as the exclusive right of aristocratic women. The weaver concealed herself behind a curtain during the weaving process and made offerings (*andang-andang*) to unseen spirits believed to accompany her at the loom. In Sumba, noble status determined access to colorful textiles such as hinggi kombu and lau pahikung. Reflecting this, an old Sumbanese insult implying that someone's ancestors were commoners or slaves referred to cloth: "Your grandmother wore bark cloth!" Elsewhere, in Central Java, certain batik motifs were forbidden to anyone outside the royal court. Only after Independence in 1945 were such restrictions gradually relaxed. By the 1950s, aristocratic textiles such as songket had become commonly worn by all social groups at ceremonial events and celebrations.

Textiles possess profound spiritual power. In Islamic thought, cloth serves as a powerful metaphor for faith and divine creativity. The Qur'an refers to the "garment of piety" (7:26) and describes the night as a "covering" (78:10). Traditions of revering ancestral textiles resonate across the Muslim world. Balinese Hindu offerings incorporate sacred textiles such as gringsing. Buddhist monks' robes imitate patchwork cloth and are said to symbolize landscapes in which rice fields provide nourishment and well-being, just as religious teachings provide sustenance and comfort. Nusantara Christian communities sometimes display traditional textiles during worship, and indigenous ancestral traditions throughout Indonesia employ wastra in countless ritual contexts.

1. Quoted in Two Islands, One Thread: Lombok and Bali Textiles from the Michael Abbott Collections, edited by James Bennett, I Made Rai Artha, and Michael Abbott (forthcoming).



Drifting on a Piece of Cloth: The Significance of *Mega Mendung* as an Iconic Motif of Cirebon Batik

Swa Adinegoro
Curator of Museum Batik Indonesia

Introduction

As part of Indonesia's rich textile heritage, batik is a resist-dyeing technique that uses specially prepared and heated wax (*malam* or batik wax), which is applied to cloth using a *canting* tool and/or a stamp. The distinctiveness of these tools and materials differentiates it from other resist-dyeing traditions that also developed in Indonesia such as *jumputan* and *tritik*, which are often also referred to as "batik" (although the use of the term is technically less precise). Since 2009, UNESCO has determined that Indonesian Batik is included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. That momentum formed the basis for the Presidential Decree (*Keputusan Presiden*) No. 33 of 2009 concerning National Batik Day, which is commemorated every October 2.

One of the regions renowned for its batik tradition is Cirebon, now administratively part of West Java Province. In the 15th century, Cirebon was an independent Islamic kingdom. Over time, due to periods of political instability, the region eventually fragmented into four separate political entities. Over nearly six centuries of history, Cirebon has managed to preserve and cultivate distinctive cultural characteristics, reflected in both its architectural styles and artistic traditions. Among these cultural expressions is its batik-making tradition, widely known as Cirebon batik.

Throughout its history as a royal capital, Cirebon generally never experienced invasions that were destructive in nature. As was experienced by many other traditional centers of power in Java, both in coastal and inland areas. Even during the expansionist period of Mataram, Mataram did not directly invade Cirebon as it did to other coastal cities.[1] Its role as a center of culture is a continuation of the traditions within the palaces of Cirebon, which play a major role in ensuring the continuity of Cirebon's original culture that has developed for a long time.

If observed, the motifs developed in Cirebon batik (especially in palace batik) were not significantly influenced by the Mataram batik style, which is younger. Nevertheless, there are also several motifs that tend to have similarities such as *liris*[2], *kawung*[3], and *sawat*. Given the historical connections between Cirebon and Mataram, Irianto (2015:7–8) argues that reciprocal influence between Mataram and Cirebon is not impossible. Regarding this connection, one thing to be grateful for is that the distinctive court motifs of Cirebon have endured, preserved by the royal courts as key cultural patrons.

The Cirebon batik style has numerous authentic motifs, one of which is known as the distinctive Cirebon motif, namely *mega mendung*.[4] This motif has become so popular that it is applied not only to batik textiles. It has become part of the visual branding of the Cirebon region, both in the city and the regency. This tendency can be observed in various aspects, ranging from building facades to street lamps. Not infrequently, this motif also becomes part of the representation of batik products at a broader regional scope. In this context, *mega mendung* batik is often presented as part of the broader batik heritage of West Java, as well as a marker of national identity.



The application of ornaments inspired by the mega mendung motif on (A) the facade of Batik Trusmi mall, (B) street lamps on Jalan Tuparev, Cirebon Regency, and (C) a street name sign in Pekalangan, Cirebon City (all photos taken by the author, 2025–2026).

1. Nevertheless, Mataram once demonstrated its political power when Amangkurat I "detained" the ruler of Cirebon, Panembahan Ratu II, along with his two sonds in Mataram. The Panembahan remained in Mataram until his death and was buried in Girilaya, while his two sons were later released after Trunajaya's attack on the capital of Mataram. This event ultimately led to the division of the territory of the Cirebon Sultanate (Erwantoro, 2012:178-179).

2. In its depiction, the *liris* motif is similar to the *parang* motif in the Mataram tradition (there are elements resembling *mlinjon*), but without a rigid hierarchical division as applied in Mataram.

3. The *kawung* motif is considered one of the oldest, dating back to the Majapahit period. This is evidenced by its appearance on sinjang garments depicted in several sculptural figures from that era. Pullen (2011: 246) further links the *kawung* motif to Majapahit rulers.

4. The motif is also sometimes written as *megamendung* (without a space). There appears to be no fixed standard for its spelling, as both forms are widely used across references and academic literature.

Seeds of Imagery from Cultural Intersections

The *mega mendung* motif is particularly distinctive, as it reflects at least four interrelated influences within the broader tradition of Cirebon batik. It serves as a bridge between the symbolic richness of court batik and the more expressive, vibrant character of coastal batik. This motif also accommodates the values of Islamic *tarekat* and Chinese visual aesthetics. Both influences indeed are deeply intertwined with the historical and cultural development of Cirebon.

History records that the emergence of Cirebon as a political entity is closely related to the spread of Islam in the northwestern coastal region of Java. Both written sources and oral traditions, preserved as collective memory, agree that Cirebon originated as a Muslim settlement founded by Prince Cakrabuana, a son of the Pajajaran king who played a key role in the propagation of Islam in the region.[5] His nephew and son-in-law, Sunan Gunung Jati, was a member of the *Wali Sanga* (the council of nine saints). He later became the successor of Prince Cakrabuana in leading Cirebon as an influential Islamic kingdom. Thus, it is unsurprising that Islamic values are deeply embedded in the philosophical foundations of batik craftsmanship developed within the royal courts of Cirebon.

The influence of Islam in Cirebon batik can be seen in two dimensions: technical and philosophical. On the technical level, historical accounts suggest that the early stages of batik production, particularly the wax application (*canting*) process, were carried out by male members of the *tarekat* orders (or Sufi orders). According to Yuniko (in Irianto, 2015:8,42), their involvement in the *canting* process resulted in motifs that appear masculine and contain spiritual values from the *tarekat* they followed. In the 17th century, several pesantren based on the *Syattariyah* and *Naqsyabandiyah tarekat* had already been established in Cirebon (Kudiya, 2025:1–2). If associated with Prince Cakrabuana, who lived in the 15th century, it is plausible that batik-making based on Sufi values had begun earlier than that.

Furthermore, the philosophical dimension can be seen from Islamic values that are accommodated through its motifs. The motifs show Islamic characteristics and depict symbols related to Islamic history.[6] Not only limited to visual aspects, Sufi values are also reflected in interpretations of batik art itself. Among followers of *tarekat* traditions, the term "batik" is symbolically explained through the phrase "*ba titike ning esor,*" referring to the Arabic letter *ba* (ب), which carries a dot below. This idea is further expressed through a rhyming phrase, "*bagiya sing andhap asor,*" meaning "blessed are those who are humble."[7]

The oral tradition in the palace (Irianto, 2015: 50) attribute the creation of the *mega mendung* ornament to Prince Cakrabuana. It is said that he was inspired to create this ornament when he saw the reflection of clouds on the surface of water. *Mega mendung* itself was not entirely unfamiliar within the courtly environment. Its depiction is also found on several palace relics in the form of carvings, often together with *wadasan.* The *mega mendung* motif can be interpreted as protection, impermanence, and hope for the descent of divine grace.[8]

Although the motif has long been recognized and applied in courtly decorative arts, batik textiles featuring *mega mendung* typically exhibit coastal

5. According to Sulendraningrat (1968), Prince Cakrabuana was originally known as Prince Walangsungsang, the son of Prabu Siliwangi, the ruler of Pajajaran, who later converted to Islam.

6. An example can be found in the Cirebon flag, as discussed by Irianto (2012). The motif on the flag contains quotations from the holy verses of the Qur'an, calligraphy, as well as distinctive symbols such as the *singa barwang* and the *Zulfiqar* sword.

7. Irianto (2015:5)

8. There are several interpretations regarding the meaning of this motif. The understanding of *mega mendung* as a symbol of hope is presented in Irianto (2015: 213), while the analogy of the motif with the rise and fall of human life is mentioned by Bulan Prizilla (2016: 109). The meaning of protection or shelter is found in Adeng et al. (1998: 154).

characteristics in its coloring. Traditionally, the earliest color scheme of the *mega mendung* motif featured blue gradations for the clouds set against a red background. The use of these colors is somewhat uncommon in court-style batik, which tends to use ivory yellow, *babarmas* (warm yellow-gold hue) and brownish tones.[9] This aspect shows its associative relationship with coastal batik tradition, particularly in its use of more varied color combinations.[10]

Cirebon's coastal location positioned it as an important node within international trade networks. Among these connections were long-standing trade relations between Java and China. Historical accounts also highlight cultural ties between Cirebon and China, notably through the marriage of Sunan Gunung Jati to Princess Ong Tien Nio. A princess who, in the record of Sulendraningrat (1968:20), was later given the name Ratu Mas Rarasumanding. This close historical and cultural relationship contributed to the emergence of various batik motifs incorporating Chinese elements. For example, *piring selampad*, which is inspired by paintings on Chinese ceramics. A similar interpretation is often applied to how the *mega mendung* motif is linked to cloud imagery in Chinese painting traditions. This motif is applied into batik form using specific techniques as a result of the local wisdom of Cirebon batik makers.[11]

The Visual Distinctiveness of Mega Mendung Motif

As an iconic motif in Cirebon batik, *mega mendung* has visual characteristics that make it easily recognizable. These characteristics are related to specific processes carried out in its making. Among its defining elements are the *klungsu* form and the distinctive gradation applied to the sylized cloud patterns. This is what sets *mega mendung* apart from other batik motifs.

The basic form of the *mega mendung* motif is *klungsu* (Irianto, 2015:213). '*Klungsu*' in Javanese means tamarind seed. This element can be observed as the origin of the stylized cloud form in the *mega mendung* motif. Beginning with a rounded *klungsu* curve, the lines are gradually expanded so that it forms a stylized cloud. According to artisans,[12] the initial stage of outlining the motif is known as '*maleri*' or '*diwaleri*' (applying/given *waleran*), which forms the basis of the distinctive *waleran* technique in Cirebon batik production.



An example of the application of gradation on cloth at Batik Witana, Trusmi.

To enhance its resemblance to clouds, the *mega mendung* motif is further refined through a specialized process known as *bayangi* (the application of shading). This shading is created using a canting with a slightly wider spout. The process is carried out layer by layer, following the form of the motif that has been made previously. Each layer of shadow in the *mega mendung* motif is followed by dyeing, so that the deeper the layer, the more intense the color of the motif becomes. The final result of this process produces a motif that appears to have a blended

9. Kudiya dkk. (2014:183).

10. Nursalim & Sulastianto (2015:39).

11. Interview with Subroto, a *batik tulis waleran* artisan in Trusmi (February 2026).

12. *Ibid.*

gradation when viewed from a distance. However, when viewed up close, the motif still reveals clear boundaries between each layer of color within its gradation. The entire process mentioned above, which includes *maleri* and *bayangi*, is an inseparable part of the *waleran* technique. This is why batik tulis *waleran* is so closely associated with the mega *mendung motif*. The layered gradation produced through *bayangi* also serves as a key indicator of authenticity, distinguishing *waleran* batik from fabrics colored using the *colet* technique.[13]



Close-up detail of the mega mendung motif showing distinct gradation layers (author's collection).

On fabric, the *mega mendung* motif is typically arranged in a horizontal orientation.[14] Beyond that, there are no fixed rules regarding its composition on the fabric. Kudiya (2025:23–26) once classified the *mega mendung* motif into 12 types of variations based on its compositional arrangement. These motifs can still be further developed by artisans who use them as references. This flexibility demonstrates how adaptive *mega mendung* is as a batik motif. As noted by Nababan and Hendriyana (2012), the creation of the *mega mendung* motif allows for a degree of individual expression (*parole*), as long as it does not abandon its distinctive characteristics.

The Relationship between the Mega Mendung and Wadasan Motifs

It is indicated that there is a particular relationship between the *mega mendung* motif and the *wadasan* motif, although both are considered as two different motifs. The *wadasan* motif generally consists of wavy lines arranged in such a way that its form resembles layers of rock. The name "*wadasan*" itself is believed to derive from the word "*wadas*," which means rock or coral stone (Yuningsih et al., 2023:31). Like *mega mendung*, *wadasan* is one of the decorative motifs dominantly featured in Cirebon cultural products, both in three-dimensional forms (ornaments in carving and architecture) and in two-dimensional forms (batik motifs).



Wadasan ornament on the lower part of the Singa Barong carriage at the Kasepuhan Palace (photo by the author, 2025).

13. In the *colet* technique, dye is applied directly onto the cloth using a brush. The gradation produced by this technique tends to blend, in contrast to the layers in *batik tulis waleran*, which are separated in such a refined manner.

14. Handayani et al. (2023: 246) note a tendency for differences in orientation between *mega mendung* (horizontal) and *wadasan* (vertical).

Irianto (2015:121) interprets the *wadasan* form as a symbol of steadfast faith, while Gratha (2020:126) presents a popular interpretation linking the motif to the Cave of Hira, a significant site in Islamic history where the Prophet Muhammad received his first revelation. Furthermore, Irianto's suggestion (2015:212–213) indicates that *wadasan* was developed alongside *mega mendung* by Prince Cakrabuana. This motif was created as a development from the *klungsu* form. This aligns with the view of some artisans who consider *mega mendung* to be a variation of *wadasan*.[15] This understanding indicates the existence of a relationship, both aesthetically and philosophically, that connects the two characteristic motifs of Cirebon.

Both the *wadasan* and *mega mendung* motifs share a common structural origin in the *klungsu* form. Both are attributed to the figure of Prince Cakrabuana and are applied on cloth as well as on material relics owned by the palaces in Cirebon. Oftentimes, the two are combined in one work. For example, the Jempana carriage, which is currently kept in the Kanoman Palace, shows *mega mendung* ornamentation as a decorative element that shelters the carriage, while the body of the carriage is shaped resembling *wadasan*. According to Triawan (2021:16), this combination is interpreted as a symbol of the upper world and the lower world, which frames the sultan as the embodiment of the middle world.

Furthermore, both the *wadasan* and *mega mendung* motifs have adaptive qualities. Both are relatively easy to combine with other motifs. *Wadasan* is often used to depict rocks or the earth that is stepped on, while *mega mendung* represents clouds that fill the sky. In many cases, figurative elements in batik, such as animals, are also stylized using *wadasan*, similar to its application in carving traditions. Although *mega mendung* cannot achieve the same three-dimensional texture on cloth as it does in carved forms, the *waleran* technique is able to provide an advantage in color gradation, making it appear prominent even when rendered on a two-dimensional surface.

Preservation and Sustainability Efforts

The *waleran* technique used in the making of the *mega mendung* motif has been recognized as a Geographical Indication (Indigeo) for Cirebon Regency since 2025, under the official name *Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon*. The designation of Cirebon Regency as the basis for preservation is certainly not without reason. This is due to the fact that the production of *waleran* batik is concentrated in nine villages in two subdistricts within the region of Cirebon (Kudiya, 2025:46). The main hub for the distribution of Cirebon batik in this area is centered in the villages of Trusmi Kulon and Trusmi Wetan. Previously, this area was one village that was later divided, and therefore is often collectively referred to as *Trusmi*.

Since long ago, Trusmi has been known as a center of batik production in Cirebon, serving batik needs in both court and coastal styles. The toponym '*Trusmi*' is derived from the phrase *terus nyemi*, which means "continuously growing" (Hermana, 2011). This name is closely associated with the figure of Ki Buyut Trusmi, who is also linked to Prince Cakrabuana. Local residents hold a popular belief that this figure played a role in initiating and passing down the tradition of batik-making in the Trusmi area.[16]

To this day, batik production in the Trusmi area remains alive and clearly visible. This can be seen from the continued prevalence of batik production and sales in the area. The lively batik trade in Trusmi provides visitors with opportunities to engage directly with the diversity of Cirebon batik. This important point, according to Nursanty (2003:142–144),

15. *Ibid.*

16. Interview with Susi Kusniati, one of the managers of a batik production house in Trusmi (February 2026).

becomes the uniqueness of Trusmi as a link between visitors and Cirebon batik. The authentic identity of the *mega mendung* motif can still be maintained as a prime choice due to its adaptive nature. This allows it to continue to be applied to various products and combinations of motifs that are relevant to the times. Ultimately, the use of *mega mendung* batik as a marker of Cirebon's identity highlights its strong and marketable economic value.[17]

One form of support for the submission of batik *waleran* as a Geographical Indication (Directorate General of Intellectual Property) by the Regent of Cirebon is, among others, by establishing the community group *Kelompok Masyarakat Perlindungan Indikasi Geografis Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon* (KMPIG-BTWMC). Formed in 2025, this group is expected to collaborate with various stakeholders. Its relation is with the strategy of strengthening batik *waleran* in a sustainable manner. In addition to this role, KMPIG-BTWMC is responsible for implementing quality standards for *batik tulis waleran*. These standards are used to assess the quality of batik *waleran* produced, as well as to provide special labeling for products that pass the test.[18] Thus, batik *waleran* with the *mega mendung* motif has officially obtained protection and legality, both at the regional level through the KMPIG formed by the regent and at the national level.

Conclusion

Cirebon batik is a visual emanation of Cirebon culture in the form of two-dimensional motifs, which are applied to cloth using the batik technique. The style of Cirebon batik motifs does not only develop from within the palace, but is combined with other cultural elements that have historical relations with the predecessors of the palaces in Cirebon. This harmonious combination, together with the abilities of local artisans that have developed over time, produces an authentic style that can still be found today.

In its development, the *mega mendung* motif has become one of the dominant elements in the existence of Cirebon batik. Although its form tends to be free and can easily be combined with other motifs, the depiction of *mega mendung* with its characteristic curved, shadowed lines as a stylization of clouds is able to serve as a visual identity marker in identifying the style of Cirebon batik. Its presence reflects local wisdom values, a long history of enduring traditions, as well as openness to processes of adaptation and development.

As an integral part of Cirebon batik, the existence of the *mega mendung* motif is not only well known, but also celebrated. Legal and administrative recognition of *waleran* as a distinctive technique in creating the *mega mendung* motif is proof of the collective commitment of those concerned with its preservation. This is further affirmed by the designation of *Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon* as a Geographical Indication. The presence of the *mega mendung* motif in the form of batik cloth is now not only a source of pride for the people of Cirebon, but has also become part of Indonesia's noble textile heritage that we should preserve together.

References

Adeng, dkk. 1998. *Kota Dagang Cirebon Sebagai Bandar Jalur Sutera*. Jakarta: Departemen

Pendidikan Dan Kebudayaan.

Bulan Prizilla, Aquamila. 2017. Rupa Ragam Hias Batik Bernuansa Islam Keraton Cirebon

Setelah Masa Pra-Islam. *JURNAL RUPA* Vol. 1, No. 2, 2016, 101–112.

17. Kudiya & Saftiyaningsih (2020: 10) argue that the spatial identity of Cirebon batik already has a positive image due to the economic value it generates.

18. Kudiya (2025:55-68).

Erwantoro, Heru. 2012. Sejarah Singkat Kerajaan Cirebon. *Patanjala* Vol. 4, No. 1, Mei 2012,

170-183

Gratha, Benny. 2020. *Inspirasi Islam pada Batik*. Jakarta: PT. Buana Alit Wastra Mahakarya.

Handayani, Wuri, dkk. 2018. Bentuk, Makna dan Fungsi Seni Kerajinan Batik Cirebon. *Jurnal*

ATRAT Vol. 6, No. 1, Januari 2018, 58–71.

Hermana. 2011. Toponimi di Kabupaten Cirebon. *Patanjala* Vol. 3, No. 3, September 2011,

424-441.

Irianto, Bambang. 2012. *Bendera Cirebon (Umbul-umbul Caruban Nagari): Ajaran*

Kesempurnaan Hidup. Jakarta: Museum Tekstil.

Irianto, Bambang & Sally Giovanny. 2015. *Makna Simbolik Batik Keraton Cirebon*. Jakarta:

Deepublish.

Kudiya, Komarudin, dkk. 2014. Revitalisasi Ragam Hias Batik Keraton Cirebon dalam Desain

Baru Kreatif. *Panggung* Vol. 24, No. 2, Juni 2014, 175–186.

Kudiya, Komarudin & Saftiyaningsih Ken Atik. 2020. Kekuatan Desain Motif Batik Cirebon

sebagai Ruang Identitas Indikasi Geografis Indonesia. *Waca Cipta Ruang : Jurnal Ilmiah Desain Interior* Vol. 6, No. 1, 2020, 1–12 .

Kudiya, Komarudin. 2025. *Keunggulan Batik INDIGEO Jawa Barat: Batik Tulis Merawit, Batik*

Tulis Waleran, Complongan. Bandung: ITB Press.

Nababan, Rudi & Husen Hendriyana. *Parole, Sintagmatik, dan Paradigmatik Motif Batik Mega*

Mendung. 2012. *Jurnal Seni & Budaya Panggung* Vol. 22, No. 2, April - Juni 2012, 181–191.

Nursalim, Agus & Harry Sulastianto. 2015. Dekonstruksi Motif Batik Keraton Cirebon: Pengaruh

Ragam Hias Keraton pada Motif Batik Cirebon. *Jurnal Penelitian Pendidikan LPPM*

Universitas Indonesia Vol. 15, No. 1, 2015, 27–40.

Nursanty, Eko dkk. 2023. From Heritage to Identity: The Role of City Authenticity in Shaping

Local Community Identity and Cultural Preservation. *Archimane* Volume 1 Nomor 2, 2023, 145–164.

Pullen, Lesley S. 2021. *Patterned Splendour : Textiles Presented On Javanese Metal And Stone*

Sculptures Eighth To The Fifteenth Century. Singapura: ISEAS–Yusof Ishak Institute.

Sulendraningrat, P.S. 1968. *Nukilan Sedjarah Tjirebon Asli*. Cirebon: Pusaka.

Triawan, Denny Wahyu. 2021. Analisis Hiasan Kereta Kencana Jempana Keraton Kanoman di

Kota Cirebon. *IRAMA* Vol. 3, No. 1, Februari 2021, 13–17.

Yuningsih, Epi, dkk. 2023. Nilai Kearifan Lokal Masyarakat Cirebon dalam Leksikon Arsitektur

Hijau Keraton Kasepuhan Menyikapi Isu SDGs. *LOKABASA* Volume 14 Nomor 1, 2023, 27-40

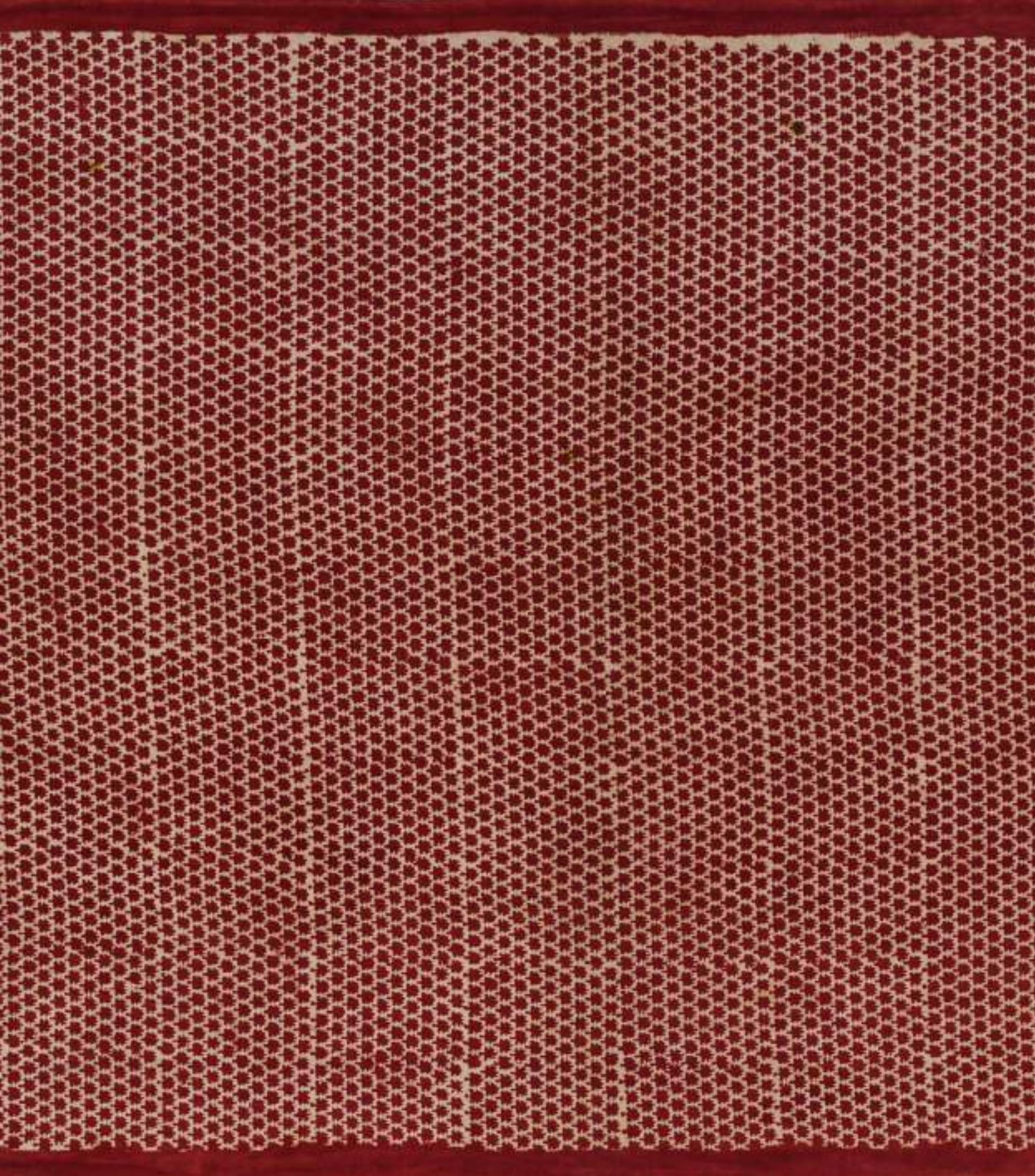
Keputusan Presiden Republik Indonesia Nomor 33 Tahun 2009 tentang Hari Batik Nasional.

Keputusan Bupati Cirebon Nomor 500.9.15.3/Kep.312-Disbudpar/2025 tentang Pembentukan

Kelompok Masyarakat Perlindungan Indikasi Geografis Batik Tulis Waleran Megamendung Cirebon.

Wawancara dengan Siti Kusniati, pengelola Batik Katura, pada tanggal 7 Februari 2026.

Wawancara dengan Subroto, perajin batik tulis waleran Batik Witana, pada tanggal 7 Februari 2026.



Batik as a Medium for Shaping Identity and Emerging Cultural Heritage: A Case Study of Batik from West Seram Regency

DS Nugrahani
Researcher at the Center for Cultural Studies, Universitas Gadjah Mada

Introduction

West Seram Regency (or Seram Bagian Barat abbreviated as SBB) did not historically possess a hereditary batik tradition. However, in 2025 SBB took the initiative to design distinctive batik motifs that are expected to become a regional identity. This initiative is particularly significant, as it can be understood as one of the positive outcomes of UNESCO's recognition of batik as an Intangible Cultural Heritage of Humanity on 2 October 2009. That momentum brought the outcome of a significant rise of batik as symbolic capital. Batik became a kind of cultural certificate that has the power to boost regional legitimacy in identity competition. From the perspective of "invented tradition," the creation of new cultural forms such as SBB batik is entirely plausible (Hobsbawm and Ranger, 1989). As Hobsbawm and Ranger

further explain, such traditions are often intentionally constructed to serve various purposes, including identity formation, the legitimization of authority, economic interests, and the regulation of social behavior.

In SBB, the initiative to create batik can be seen as an effort to build a new heritage that has never previously existed, as a hereditary tradition. In fact, similar efforts have been carried out by many other regions as a result of UNESCO's recognition of batik. Anholt (2007) states that such efforts are seen as a creative response to build cultural symbols as instruments of place branding and symbolic capital.

Certainly, the process is not as simple as creating motifs on a piece of cloth using batik techniques, as in regions that already have a batik tradition. The case of creating batik in SBB as a new tradition requires efforts so that what is created has meaning and can endure as a potential tradition to be passed down from generation to generation. In this regard, the process of its creation must be designed with firm ethical principles and a clear understanding of the urgency of its creation. This short paper is developed from the Study of Batik Motifs of West Seram, conducted by the research team of the Center for Cultural Studies UGM in 2025. This article focuses its discussion on three aspects, namely the creative process, ethical considerations, and the reasons for the creation of SBB batik. These three aspects will determine the sustainability of SBB batik as a new cultural heritage worthy of being passed on to the next generation.

Creative Process

Cultural heritage is defined as all aspects of culture, both tangible and intangible, that are passed down from generation to generation and are recognized as having value for the identity, history, knowledge, aesthetics, and/or social value of a community group (Smith, 2006). Cultural heritage can be created, adopted, or inherited from the past. It is very commonly understood by society that cultural heritage is inherited from ancestors and has continued across generations. However, in the case of SBB, batik is not a cultural heritage from the past, but is created and adopted from the inspiration of Yogyakarta batik (Saktimulya et al., 2025), with the purpose not only of becoming an identity, but also becoming a heritage that is intended to be continuously passed down from generation to generation.

This raises an important question: why batik? Especially considering that SBB does not have a batik tradition. The traditional textile-making tradition that SBB possesses is weaving, which can still be found, among others, in Kairatu Village. However, it is now on the verge of disappearance. The decision to adopt batik was based on several considerations. First, batik has strong symbolic capital, thus it is potential for building identity, which will be continued as cultural heritage. Second, batik has advantages in terms of technology, because it does not require large production equipment, so it is easy to be applied individually, especially stamped batik (*batik cap*). Third, batik has broad market potential, as it can be readily adapted into a wide range of products. Fourth, basic batik techniques are easier to teach on a large scale compared to weaving, enabling faster skill transmission and increasing the likelihood of long-term sustainability.

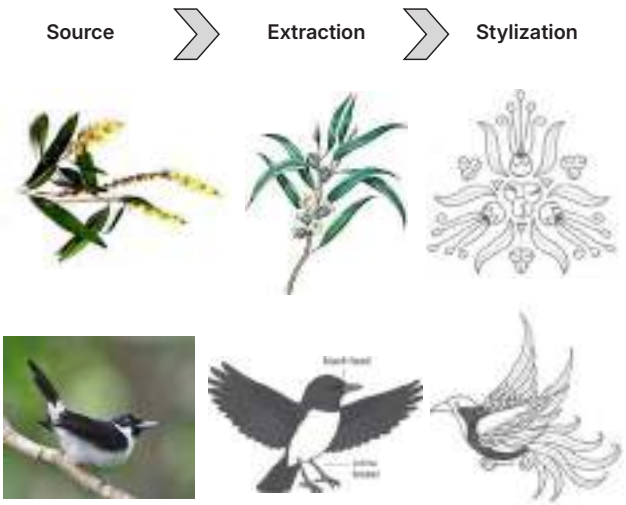
In its initial phase, the development of SBB batik followed a top-down approach. This is based on the condition that SBB does not have a batik-making tradition. The initiative was led by Yeni Rosbayani Asri, the wife of the Regent of West Seram, who serves as Chair of the Family Welfare Empowerment Team (TP-PKK) and the Regional National Crafts Council (Dekranasda) of SBB for the 2025–2030 period. However, in the process, stakeholders were involved to discuss motifs that have the potential to strengthen local identity. The process began with research, conducted by the Regional Research and Development Agency (Balitbangda) of SBB Regency in collaboration

with the research team of the Center for Cultural Studies UGM. Through this research, identification of authentic visual, symbolic, and ecological elements of SBB was carried out, until it was finally agreed that the elements chosen as inspiration for SBB batik motifs were the cajuput tree and the *Kehicap Buano* bird (Saktimulya et al., 2025).

The cajuput tree (*Melaleuca cajuputi*) was chosen because it has a very special position, thus it is nicknamed green gold. This tree is a leading commodity that becomes the backbone of the SBB economy. It contributes up to 50% of global cajuput oil production (Torry and Syarifuddin Idrus, 2016) and has long been cultivated as a hereditary practice within local communities. The cajuput tree is known as a resilient tree, able to grow in barren soil, even referred to as a fire-resistant tree. Its oil is widely recognized for its healing properties, and accordingly, the cajuput motif is designed to symbolize both the resilience of the SBB community and the region's role as a "healer" that brings benefit to others (Saktimulya et al., 2025).

The *Kehicap Buano* bird (*Symposiachrus boanensis*) is an endemic species of Boano Island, which has ecological value as an indicator of ecosystem health. Its presence serves as an indicator, reflecting the health and preservation of forest as its natural habitat. Not only that, *Kehicap Buano* is also believed to represent ancestors, becoming a totem and guardian of the *Rumalessin* clan who reside on Boano Island. This belief plays an important role in the social and customary structure on Boano Island. Customary leaders are responsible for maintaining traditions that live from generation to generation in order to protect the *Kehicap Boano*. This practice indirectly encourages the community to preserve the forest, because the forest is the home of their ancestors. The Kehicap Boano bird holds the status of a sacred bird, therefore its depiction in batik motifs must be accurate and solely intended to honor its status as a protected species.

The SBB batik motifs are derived from local inspirations processed through extraction and stylization. Extraction in design art is the process of taking important characteristics from a source, which are used as the basis for creating a new work. Meanwhile, stylization is a technique of rendering the original object into decorative elements, while still maintaining its basic characteristics. This technique transforms natural objects that serve as inspiration into ornamental forms. It is usually done by reducing details, transforming them into geometric forms or lines, and adding variations to emphasize their decorative elements. The following is the process of extraction and stylization carried out to obtain the distinctive batik motifs of SBB:



Creative Process of SBB Batik Motif
Image: Center for Cultural Studies UGM, 2025

SBB batik patterns are obtained by arranging motifs resulting from extraction or stylization, which are repeated to produce visual rhythm. One motif can also be combined with one or more other motifs to create a unique and interesting composition. The combinations can be developed in various ways, ranging from combining several distinctive SBB motifs or combining them with other batik motifs, such as classical motifs from Yogyakarta. The following is an example of an SBB batik pattern, consisting of a combination of several motifs, executed using the stamped (cap) technique and synthetic dyes. The stamped technique and synthetic dyes are applied in the early stage of SBB batik development, because both are the most feasible techniques to be tested.



An example of SBB Batik Pattern
Image: Center for Cultural Studies UGM, 2025

The motifs of the cajuput tree and the *Kehicap Boano* bird in SBB batik become the main motifs or principal ornaments. Their inclusion in batik designs is essential, as they have been formally established as the defining motifs of SBB (Saktimulya et al., 2025). However, batik artisans still have space to show their creativity. The way artisans can do this is by combining these motifs with other local cultural elements or with cultural elements from outside. This is permitted as long as it does not cause a degradation of meaning in the principal motifs that have been agreed upon. On the contrary, the combination of various elements is directed to produce motifs that are not only beautiful, but also meaningful and narrative. An example is combining the distinctive SBB batik motifs with classical Yogyakarta batik motifs, so that it can tell the story of the origins of SBB batik inspiration. Classical Yogyakarta batik can also serve as a reference in constructing the philosophical meaning of SBB batik.

The creative process becomes a crucial part of regional batik initiatives, and therefore needs to be documented. This will become a strategic instrument that ensures that batik as a new identity has strong roots, and is not merely a temporary need that will later disappear. Systematic documentation includes photographs, videos, notes, and interviews. It begins from how sources of inspiration are explored, the design process, as well as testing of techniques and production. Such documentation has various functions, ranging from serving as proof of origin, a cultural archive, to educational material for future generations.

Ethical Considerations

The creation of SBB batik motifs goes through a process of ethical considerations which is crucial and needs to be emphasized. These considerations center on respecting local values, social norms, and the intellectual property rights of customary communities when translating cultural symbols into textile designs.

Not every cultural element, especially those related to sacred customary symbols, can be used as batik motifs. For this reason, the process of extraction and stylization into SBB batik motifs is carried out carefully, through discussions in FGDs with representatives of the community and customary leaders. The placement of motifs is also a matter that must be carefully considered, so that motifs regarded as sacred are not positioned in inappropriate places that may degrade their noble values.

The presence of SBB batik must be clearly stated as a contemporary creation, not a hereditary tradition, even though its motifs originate from natural and local cultural elements related to customary practices. The public must also understand that the motifs created, namely the cajuput tree and the Kehicap Boano bird, are truly representations of SBB identity, not the result of "plagiarism" from other regional batik motifs. This understanding must be strongly rooted in society, so that people feel a strong sense of ownership. The community has the obligation to safeguard and preserve these motifs. It is important to prevent unauthorized claims by other parties, as the use of motifs without permission constitutes an ethical violation.

At present, SBB batik is still produced outside the region, specifically by artisan partners of the Center for Cultural Studies at Universitas Gadjah Mada. This is done because the human resources in SBB are not yet well established. It has been stated that batik is not a hereditary tradition in SBB. Therefore, time is needed for the process of knowledge transmission, which includes knowledge of batik and batik-making skills. Mastery of batik knowledge includes an aspect that must not be overlooked: respect for the traditional values agreed upon during the focus group discussion. This is crucial to build the sustainability of batik activities in SBB, so that batik can eventually become a cultural heritage in SBB.

In order for SBB batik to become cultural heritage (in this case intangible cultural heritage), there are several requirements that need to be fulfilled as follows. SBB batik motifs must have a strong narrative, related to the identity of SBB. Therefore, the selection of the main motifs in the form of the cajuput tree and the Kehicap Boano bird, which are distinctive assets of SBB, can fulfill this criterion. The next criterion is that batik must become a tradition that continues to live. Considering that currently SBB batik is still produced outside SBB, the process that must be carried out so that this requirement can be fulfilled is through knowledge transmission. The teaching-learning process from experts to the younger generation of SBB can be carried out through training and structured mentoring until human resources in SBB are able to produce works independently. This transmission of knowledge, in the future, can simultaneously become a strategy for preserving SBB batik.

Another equally important aspect is community recognition that SBB batik belongs to the people of SBB. Ethical practice requires the involvement of holders of local knowledge that inspire the batik motifs of SBB as a form of appreciation for communal intellectual wealth. This condition can reduce the risk of various conflicts arising. For example, those related to claims over motifs, issues of authenticity, and symbolic exploitation.

Transparency regarding ownership and intercultural relationships must be upheld to ensure that the creation of SBB batik does not become exploitative, but instead remains a meaningful medium for expressing respected philosophical values. In this sense, ethical consideration function as a strategic framework for safeguarding cultural integrity.

The Rationale for Creating SBB Batik

A key question that may arise from this discussion is why the government of West Seram (SBB) chose to develop batik, despite having no prior batik tradition. What is the underlying urgency? The creation of SBB batik can be categorized as an invented tradition,

which has urgency as stated by Hobsbawm and Ranger (1989), for the purposes of building identity, legitimizing authority, economic interests, and regulating social behavior, which is further reinforced by Anholt (2007) by adding its function as a means of place branding.

The presence of SBB batik indeed aims to build identity, reflecting the richness of nature, stories, and local cultural values. Such efforts are particularly important for a relatively young region like SBB, which marked its 22nd anniversary in January 2026.

For a developing region like SBB, identity-building carries strategic importance, as it supports the pursuit of social, political, and cultural recognition. In this case, identity helps to affirm its selfhood, distinguishing SBB from other regions, as well as fostering a sense of local pride among its citizens. An identity that highlights local advantages has the potential to become a means of place branding. Each region that has batik shows its own character, so that its origin can be easily recognized. For example, the *mega mendung* motif that is widely recognized as originating from Cirebon. This demonstrates how batik, as a form of place branding, can enhance public engagement, promote tourism, and attract investment.

In this regard, batik can serve as a visual ambassador for West Seram Regency. Batik, functioning as a universal cultural language, has the potential to act as a tool of high-level diplomacy in international forums, cultural exhibitions, and cross-border collaborations. This strategy can be carried out, both by policymakers and the people of SBB, by wearing or exhibiting batik in those forums. A strong command of batik narratives is needed to promote the richness and potential of SBB to various regions, even to foreign countries. Research by Saputri et al. (2025) highlights the role of batik in cultural diplomacy, positioning it as part of Indonesia's soft power and giving rise to the concept of "batik diplomacy."

As a place-branding strategy, batik has demonstrated tangible benefits for regional development. For example, the cajuput tree motif can serve as a medium to promote and elevate SBB's cajuput industry. The narrative of traditional distillation practices, maintained across generations, further enriches the storytelling embedded within cajuput-themed batik, adding cultural and economic value to the design. Such simple technology is in fact able to produce high-quality cajuput oil, which, according to the Chair of Dekranasda SBB, Yeni Rosbayani Asri, has superior quality compared to other regions.

Furthermore, Yeni is confident that SBB cajuput oil has great market potential. She provides evidence from SBB's participation in the 2025 National Dekranas bazaar in Balikpapan, where SBB cajuput oil became one of the most sought-after products. In this context, batik can also become a medium for promoting other products that are SBB's leading commodities.

As a developing region, SBB requires a driving force for its economy. Learning from the experience of batik-producing regions, it has been proven that batik can play an important role in economic development through the creative industry. Data obtained from the Ministry of Industry states that the export value of batik in the first quarter of 2025 increased significantly, by 76.2% compared to the same period in 2024. This increase is driven by growing global interest in batik. With this data, batik can be positioned as a strategic asset.

The designation of batik as an exclusive souvenir of SBB becomes a strategic step by the regional government in order to encourage economic growth and tourism. However, because batik is not a hereditary tradition, the challenge currently faced by SBB Regency is that local human resources do not yet possess batik-making skills. It requires multi-helix synergy, which at least involves the government (policy), academics (research), industry (business), as well as communities/society, and the media to prepare it. Programs that become priorities include technical

training, collaboration with experienced artisans, and production assistance so that the idea of this exclusive souvenir can be realized sustainably and provide real benefits for the community.

As an initial step, the government has sought to secure intellectual ownership of SBB batik by registering it with the Ministry of Law, obtaining a Copyright Certificate on 8 January 2026. This certification formally affirms batik as part of SBB's regional identity recognized by the state. SBB batik can stand alongside batiks from other regions to strengthen national identity as a multicultural nation. At the same time, the articulation of SBB's local identity contributes to a more inclusive cultural narrative in Indonesia, positioning the development of SBB batik as a strategic opportunity to establish the region's presence within the nation's cultural landscape.

In order for SBB batik to grow into a new cultural heritage, continuous synergistic efforts are required. In addition to legal protection, continuous innovation to encourage the creativity of batik artisans, movements of pride and love for SBB batik, as well as strengthening the role of SBB batik in local economic empowerment, become steps toward making batik a new cultural heritage for future generations.

Conclusion

In the end, the presence of SBB batik is indeed necessary, not merely to document the beauty of its nature and culture on a piece of cloth. It is this batik that allows the world to see the manifestation of the spirit and courage of SBB to continuously innovate without leaving its traditional roots. As a region that has just reached the age of 22 years, SBB shows extraordinary courage by taking on a major challenge, namely choosing batik as a symbol of identity and new cultural heritage.

Although historically SBB does not have a batik-making tradition passed down from generation to generation, the absence of such roots from the past does not become an obstacle to move forward. This step reflects a progressive and visionary attitude, where SBB does not wait for inherited traditions. SBB is bold enough to create new traditions that are relevant to the opportunities of the time. Identity can indeed be built, and history can be developed by hands that possess vision.

SBB batik is a contemporary work that proves that culture can emerge from the collective will of modern society. For SBB, the existence of this batik becomes a new way to proclaim its natural and cultural wealth, as well as to narrate the harmony between humans and nature. Its presence not only enriches the corpus of *wastra* Nusantara, but also provides new livelihoods and hopes for those who have creative thinking and skilled hands that may not yet have been fully developed.

The readiness of human resources (HR) to support the sustainability of SBB batik indeed remains a real challenge. However, for SBB, current limitations are not a barrier, but rather a starting point for growth. The challenge faced is to prepare the younger generation to take up the baton, to learn and to prove that they are capable of becoming the frontline in maintaining and advancing batik as a new identity. They must also be ready to ensure that SBB batik remains alive without being eroded by the currents of modernization, which may bring negative impacts such as commodification that erodes cultural meaning, homogenization of motifs to suit market tastes, and conflicts over symbolic ownership.

References

Anholt, Simon. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave Macmillan. 2007.

Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds.). *The Invention of Traditions*. Cambridge University Press, 1989.

Handoko, Wuri, 2021. "Pulau Seram: Dari Mitologi Nunusaku Hingga Tumbuhnya Peradaban Kerajaan", in Simanjuntak dan Soselisa, *Menganyam Pengetahuan Dari Tanah Seram, Maluku, Indonesia*. Jakarta: PT. Pustaka Obor Indonesia.

Ismia, Ufik Nur; Muh Fakhrihun Na'am; Atikah Putri Nazwan, 2021. "Penciptaan Motif Batik Sumber Ide dari Ornamen Masjid dan Makam Mantingan", in *Fashion and Fashion Education Journal FEJ* Vol.10 No.1 (2021), accessible via https://journal.unnes.ac.id/sju/index.php/ffe.

Smith, Laurajane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.

Saktimulya, Sri Ratna, et al. Laporan Akhir Kajian Motif Batik Seram Bagian Barat.

Pusat Studi Kebudayaan UGM, 2025.

Saputri, Ratri Anisa; Ni'amul Wachid; and Nilam Angraini. "Batik sebagai Identitas Budaya Indonesia dalam Diplomasi Global: Kajian Literatur Sistematis.

2025, dimuat dalam https://proceeding.unesa.ac.id/index.php/sniis/article, Universitas Negeri Surabaya, 2025.

Torry, F.R. dan Syarifuddin Idrus. "Pemetaan Kualitas Minyak Kayu Putih di Maluku.

Semantic Scholar, 10.29360/MB.V1211.2323., 2016.

UNESCO. (2009). Batik of Indonesia inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. https://ich.unesco.org/en/RL/batik-of-indonesia-00170

(https://ikm.kemenperin.go.id).

(https://mediatormalukunews.com/2025/08/29/minyak-kayu-putih-sbb-punyaikualitas-lebih-unggul-dari-daerah-lain).

(https://www.malukuterkini.com/2026/01/08/batik-khas-sbb-kantongi-hak-cipta).

Notes:

This article is based on the research project *Development of Batik Motifs in West Seram*, conducted by the Center for Cultural Studies at Universitas Gadjah Mada in 2025.



War, Shamans, and Prohibitions: Rituals Behind the Creation of A Traditional Textile

Diannisa Nur Rahma & Irma Tri Hastuti
Sonobudoyo Museum

Introduction

Before becoming an agrarian or maritime society, Nusantara society was first of all a religious society. Evidence of worship toward nature and ancestors has been found since prehistoric times. Before the arrival of Dharmic and Abrahamic religions, Nusantara societies had long believed in the concept of a higher being or a great unseen figure that nevertheless influenced their lives in a vital way. With this belief in a higher being, perceptions of the wrath of ancestral spirits and deities, as well as fears of natural destruction and disaster, led them to continuously need a connection with a transcendent realm. Conversely, if they deliberately performed or offered good things, their lives would be safe and prosperous. This conception in life is carried into the creation of works of art, including traditional cloth.

Traditional cloth is a cultural artifact of Indonesia that unites elements of nature, humans, and spiritual forces (Sedyawati, 2006). The beliefs of traditional societies place cloth within a cosmological system that connects worlds: the physical realm (macrocosm) and the spiritual realm (microcosm). This close relationship with religious systems means that the production of certain textiles involves specific ritual practices. These rituals are filled with beliefs regarding certain media, certain powers, certain taboos, and so on.

Ritual is one of the elements in the concept of religion. It encompasses a wide range of practices, including prayer, prostration, offerings, sacrifice, *slametan*, communal feasts, dance and song, ritual processions, sacred drama, fasting, ascetic practices, meditation, the recitation of mantras, magical practices, belief in supernatural beings, and the preparation of ritual offerings (Koentjaraningrat, 1980). According to Malory Nye (1988), most ritual behavior is carried out like habitual actions that are not consciously realized, even without thinking about the meaning and purpose behind it. This automatization of actions is precisely what embeds daily habits into "ritual." For women in many traditions, weaving and textile decoration can be understood as forms of ritual that are often performed unconsciously. Like a habit, women are believed to be figures full of patience, compassion, and sensitivity. It is this aspect that makes women naturally take on the role as "weavers of life." However, by taking on this role, it does not mean that women have an inferior role in life. Weaving demands a level of effort and skill comparable to activities such as hunting or warfare.

Furthermore, Nye (1988) also states that not all rituals are performed without thought. Some rituals are carried out solemnly and with deep devotion. I Made Sumerta (2013) defines ritual as something that is sacred and tends to involve the use of sacred objects. The sacred nature of these objects does not depend on the characteristics of the objects themselves. Rather, it depends on the mental and emotional attitudes of the community of believers. The use of protective amulets during the process of making cloth is known in a number of cultures. There are also taboos against touching certain objects for certain groups of people in the ritual process of making cloth.

Weaving as a War Ritual for Women

The Dayak Iban are a traditionally nomadic community who now inhabit the Kapuas Hulu region of West Kalimantan, extending to the border areas of Sarawak, Malaysia (Hidayati, 2017). One of the important traditions for the Iban people is headhunting, called *ngayau* in the Iban language. Over time, this headhunting tradition has been condemned and gradually abandoned. As a consequence, many of the traditional values of the Iban have also shifted. Amid changes and shifts in values, *pua kumbu* becomes a cultural material in the form of traditional cloth that bridges ancestral traditions with the present life of the Iban.

Pua kumbu is a cloth made using the *ikat* weaving technique, in which threads are tied and dyed prior to weaving. Motifs can be produced by determining the path of the woven threads according to their colors. Historically, *pua kumbu* cloth is closely related to the headhunting tradition and is filled with spiritual and mythological values (Low, 2008). This traditional Iban textile cannot be understood apart from the context of the headhunting tradition (Islam & Abdullah, 2016). Therefore, the existence of *pua kumbu* cloth is considered as an equivalent to going to war or hunting heads for Iban women (Linggi in Low, 2008).

The making of pua kumbu requires strong mental strength and spirituality. This can be seen from the origin of weaving skills, which are believed to come from dreams sent by their ancestors. Iban women then pass down weaving techniques to their daughters from a young age. This learning process also requires a long and gradual time. The initial stage usually begins with how to select and process the

raw materials for making cloth, such as cotton. Then they will learn to spin thread and study motifs, before entering processes related to ritual and ancestral spirits (Hidayati, 2017). As the girls grow older, they will have a sufficient level of spirituality and mental strength to learn the next stages. The comparison can be seen in the dyeing process alone, where a weaver must undergo the same mental preparation comparable to that required of men in the act of taking an enemy's head (Low, 2008). If a girl is not sufficiently prepared in her psychological capacity and spirituality to connect with ancestral spirits, her failure can cause *layu'* or illness that may end in death (Hidayati, 2017). Therefore, in the end only a few talented and chosen women know how to carry out this ritual (Linggi in Low, 2008).

Women who possess the ability to weave *pua kumbu* are women whose status is elevated. Although a woman may know the technical process of making the cloth, it does not necessarily mean she can complete a pua kumbu without the assistance of asncestral spirits and deities. Ancestral spirits and deities in Iban belief play an important role in the initial stages of making *pua kumbu* cloth. Weaving skills are traditionally believed to originate from ancestral spirits and deities who came in dreams. Then, women weavers must also possess *pengaroh*, a kind of amulet that is passed down through generations. This *pengaroh* will later become a safety charm when communicating with spirits and deities (Awanis, 2017; Kedit, 2009).

After preparing the cotton raw material to be spun and woven, the next step is the dyeing process. The process of applying mordant to the thread, called *ngar*, before being woven and dyed, is likened to dealing with the spiritual realm (Heppel, Melak, & Usen in Low, 2008). The ritual carried out in the *ngar* process is called *kayau indu*; in the Iban language this term can be interpreted as a ritual of warfare for women or headhunting for women. This ritual is divided into three stages. The first stage is the cleansing stage. In this stage, cotton is cleaned with a mixture of oil and an alkaline liquid (natural soap) to remove chemical components in the cotton that can hinder the absorption of dye. The second stage is the dyeing of the cotton using natural dyes. Traditionally, the Iban people often use *mengkudu* (*Morinda citrifolia*) to produce red color. In general, these natural dyes have acidic properties. The third stage, which is the final stage, is fixation using alum (or *tawas*, a substance with alkaline properties), to bring out and lock in the color so that it appears bright and does not fade (Gavin in Low, 2008).

Ngar and the *kayau indu* ritual are a form of acknowledgment that the spiritual and psychological strength required of women in the process of making *pua kumbu* is equal to that of men who go to war. This ritual occurs when women weavers are "possessed" by spiritual forces and experience a "battle" with spirits or deities. The result is then manifested in a two-dimensional form, namely the surface of the *pua kumbu* cloth (Heppell in Low, 2008).



Photograph of *pua kumbu* cloth, collection of Kapuas Raya Sintang Museum

Anthropomorphic motifs found in *pua kumbu* cloth can symbolize something sacred. Although in many cultures anthropomorphic forms clearly represent ancestors or deities that are revered, the Iban avoid giving specific names to human-like motifs in *pua kumbu*. The Iban community in Sarawak refers to them as *engkeramba*. *Engkeramba* is something sacred. Its meaning must not be guessed, let alone spoken. The Iban do not wish to reveal the meaning of the patterns they create out of concern that doing so may disclose something that should remain hidden. Anthropomorphic forms are believed to possess spiritual essence, and therefore can be dangerous if spoken of carelessly. Especially outside the Iban community (Kedit, 2009).

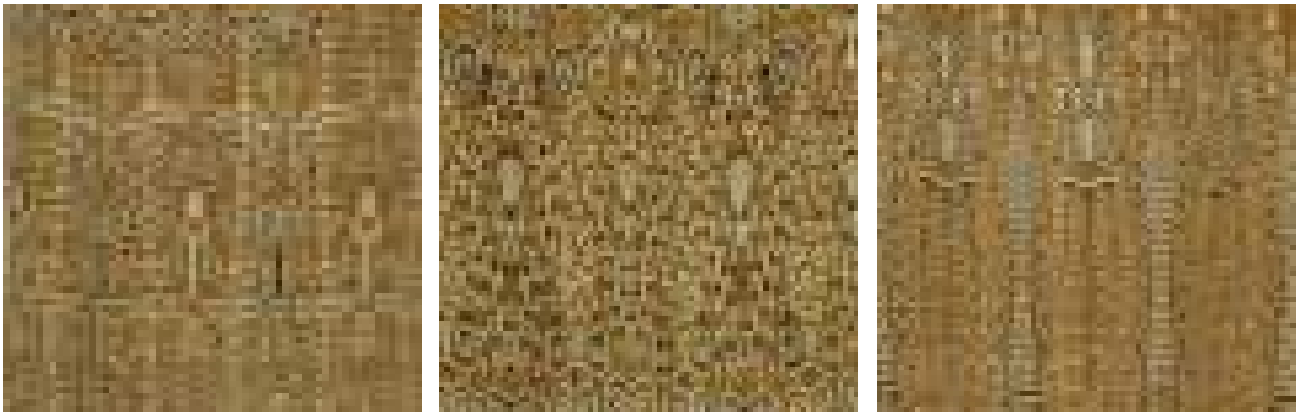


Photo of anthropomorphic motif detail in *pua kumbu*,
collection of Kapuas Raya Sintang Museum

Ritual of Cloth-Making Through a Special Medium

The Banjar people from South Kalimantan are known for their traditional cloth called *sasirangan*. *Sasirangan* is currently known for its varied colors and wavy line patterns, which are the result of a tie-dye technique. However, *sasirangan* cloth actually has a long history (Andriana, 2018). *Sasirangan* was not always known by the name "*sasirangan*." At first, *sasirangan* cloth was also often referred to as *pamintan*/*pamintaan* (requested) cloth. It was called so because the cloth was actually made specifically based on someone's request (Triatno, 1995; Kholis, 2016). *Pamintan* cloth was usually made for healing purposes. The type of healing referred to is magical healing, because the illness suffered is usually categorized as *kapingitan* (Triatno, 1995). *Kapingitan* is an illness caused by ancestral spirits residing in the spirit world, usually as a form of consequence due to descendants neglecting to perform customary rituals (Ganie in Andriana, 2018). Therefore, to cure it, the sick person must come to a healer (a spiritual healing expert) or a shaman to seek guidance for making *pamintan* cloth that can heal them (Triatno, 1995).

In the process, the person affected by the illness comes to a healer or shaman to ask for guidance regarding the type of cloth and motif that can heal the illness. The cloth can take the form of *laung* (headband), *serudung* (women's head covering), *tapih* (sarong/body covering for women), *kakamban* (shawl), and others. Each type of cloth has its own healing function; for example, cloth worn on the head is intended to treat illnesses originating from the head (Andriana, 2018).

The healer or shaman can also provide guidance regarding the motif of the cloth that must be created to heal the illness. The motifs depicted are usually symbolic and philosophical. For example, the *naga balimbur laki bini* motif functions to treat piercing headaches; the *kumbang bernaung di bawah pohon* motif functions to treat madness caused by deception from spirits; the *teratai dalam tamadn* motif functions to treat madness. The most difficult motif, requiring two days and two nights, is the *megawati* motif, which functions to heal madness affecting seven generations (Triatno, 1995).

Besides visiting a healer or shaman, the sick person can also receive guidance through dreams (Triatno,

1995). After going through the first medium, the sick person then comes to the second medium, namely the maker of *pamintan* cloth. The making of *pamintan* cloth cannot be done by just anyone, because knowledge of how to make it is passed down from generation to generation (Wijaya, 2015). After the sick person conveys their intention, the *pamintan* cloth maker then performs a ritual before starting to make the cloth.

The ritual begins with holding a *selamatan* ceremony. Offerings in the form of Banjar traditional foods are prepared. Some of them include *nasi lamak* arranged into a cone shape with an egg placed on top (Triatno, 1995). Additional offerings may include traditional cakes, as well as both bitter and sweet coffee. Incense burned on charcoal or *hio* is also lit (Andriana, 2018; Triatno, 1995). Some opinions state that the making of *pamintan* cloth is carried out in a closed manner (Andriana, 2018). However, in this *selamatan* ceremony, the prepared offerings are brought to the mosque. After being prayed over, the food can then be eaten together. This *selamatan* ritual is carried out with the intention that the making of the cloth will proceed smoothly, that the sky will be clear so that it does not rain, and that there will be no disturbance from evil spirits (Triatno, 1995). After the first *selamatan* ceremony is performed, the cloth maker begins to prepare the necessary materials. In the past, *pamintan* cloth was made using handwoven fabric derived from cotton or certain tree bark (Triatno, 1995). However, as trade developed and machine-woven textiles entered as commodities, *pamintan* cloth makers began to make use of these ready-made fabrics.

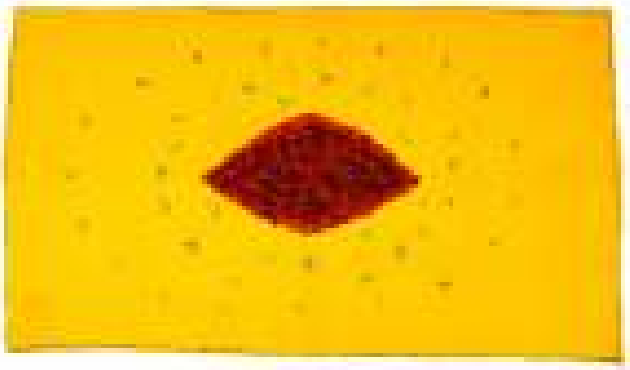


Photo of *pamintan* cloth, collection of the Lambung Mangkurat Museum, South Kalimantan Province

The making of *pamintan* cloth is generally not done using tie-dye techniques, but rather by painting. The color yellow in Banjar tradition is a sacred color that is usually used for healing. As an example from the collection of the Kapuas Raya Sintang Museum is a *pamintan* cloth in the form of a *laung* or headband. Most likely, this cloth was made based on a request to heal an illness located in the head. The red geometric form in the center of the cloth was added by the maker using a painting technique. This can be seen from the uneven edges of the pattern and the red color that is not very visible on the back side of the cloth.



Photo of the painted central motif on *pamintan* cloth

Fasting *(mutih)* and Prohibition as Ritual Practices

The creation of *lurik* cloth in Javanese culture cannot be separated from strict spiritual aspects. Nian S. Djoemena (2000) in "*Lurik Garis-garis Bertuah*" reveals that before weaving begins, a weaver must first undergo fasting or *mutih*. The fasting is carried out for a certain period, which can be several days or weeks, depending on the intention. Mutih is a tradition of abstinence in Javanese culture to avoid foods other than those that are white in color.

In addition, there is a taboo for men to handle the *liro* (a backstrap loom/*gedogan* weaving tool that is most sacred in Yogyakarta and Solo), because *liro* is a hereditary object and a symbol of femininity. This is related to the fact that weaving has long been one of the markers of women's identity. It is believed that violating this prohibition will bring misfortune.



Photo of lurik cloth, collection of the Sonobudoyo State Museum

Weaving Gold, Knitting Prayers

Songket, a luxurious cloth embroidered with gold/silver threads, is the peak of prestige in Sumatra society. Its highly complex making process begins with a ritual of warding off misfortune. It is said that in Palembang, there is a belief that gold thread easily breaks if the weaver is in an "impure" state, or if there are evil spirits disturbing, or if the weaver is in a state of anger or irritation. Therefore, before inserting the warp threads into the *gedogan* loom, prayers according to Islam (Palembang is strongly influenced by Islamic culture) or old mantras are often recited.



Photo of *songket lepus*,
collection of the Balaputra Dewa Museum,
South Sumatra Province

In Minangkabau, weaving *songket* is part of the principle "*adat basandi syarak, syarak basandi Kitabullah*." Many elder weavers recite *sholawat* while weaving. *Songket* motifs such as "*pucuk rebung*" (bamboo shoots) symbolize the hope that the wearer's descendants will grow healthy and strong like bamboo. The process of "tying" incorrect threads can be considered a bad sign, thus requiring high concentration built through intention and prayer (Erman, 1982). Ritual is also seen in the storage of looms and finished *songket* cloth. Heirloom *songket* is often stored with incense (*kemenyan*) or other fragrances to repel moths and maintain its sanctity. Natural dyes used, such as from *kayu sepang* (sappanwood) or *ramelang*, are also prepared with great respect.

Rituals Eroded by Time

As time passes, many ritual practices in the making of traditional cloth have shifted. The headhunting tradition among the Iban has been abandoned since around the 1960s. As a consequence, warfare ceased. When the Iban people settled and headhunting stopped, *pua kumbu* cloth lost its counterpart. Even so, the weaving tradition is known to have continued. Ancestors and deities remain respected. Women remain a major part of their own "war" ritual. Women are also now the key to the continuity of a tradition that was once equivalent to tribal victory in warfare and territorial expansion.

The Banjar community today still experiences *pamintan* cloth being requested and produced. However, the number of its makers has significantly decreased. The rituals have also blended with the religion embraced by the majority of the Banjar people today, namely Islam. In carrying out the ritual, offerings are usually brought in procession to the mosque and then shared among the local community. Prayers for safety are directed to Allah SWT. However, as long as the name *pamintan* cloth is still mentioned, the essence of the cloth as a healer continues to be passed down until today. It can be said that Javanese cultural traditions through *lurik* cloth teach spiritual discipline through fasting (*puasa mutih)* and the prohibition of handling weaving tools, while Sumatran *songket* shows a blend of local beliefs with Islamic values in every strand of its gold threads.

Although these textiles, shaped by extensive ritual processes, have undergone transformations in their outward forms, an understanding of their origins and

meanings allows us to maintain a connection between past beliefs and present traditions. These textiles, rich in symbols and meanings within their motifs, now become a vessel of culture itself. They serve as material cultural evidence representing a community. In this sense, traditional textiles are not merely passive objects, but active agents in passing on culture.

Understanding the rituals in the making of traditional textiles ultimately brings us to the awareness that these textiles are a living heritage that continues to live and pass on ancestral values. Although modernity has shifted many aspects of traditional textile production, the spiritual essence within them has never truly disappeared. Traditional textiles of the Nusantara stand as markers sof the richness of local wisdom, capable of manifesting the sacred and the unseen within everyday life into tangible form, which we identify as "*wastra*."

References

Andriana, Y. F. (2018). Pergeseran fungsi dan makna simbolis kain sasirangan. *Jurnal Rupa*, *3*(2), 77-92.

Djoemena, N. S. (2000). Lurik garis-garis bertuah (*The Magic Stripes*). Jakarta: Djambatan.

Hidayati, A. (2017). Ritual Tenun Ikat Pua Kumbu dalam Budaya Wanita Iban. *Visualita*, *6*(1), 266964.

Islam, M. S., & Abdullah, H. S. (2016). Fabric that weaves stories: Pua kumbu and contemporary Iban identity construction in Sarawak, Malaysia. *Asian Ethnicity*, *17*(2), 258-272.

Kedit, V. (2009). Restoring Panggau Libau: A reassessment of engkeramba'in Saribas Iban ritual textiles (pua'kumbu'). *Borneo research bulletin*, *40*, 221-248.

Kholis, N. (2016). Kain Tradisional Sasirangan "Irma Sasirangan" Kampung Melayu Kalimantan Selatan. *Skripsi. Universitas Negeri Yogyakarta*.

Koentjaraningrat. (1980). Sejarah Teori Antropologi 1. Jakarta: UI Press.

Low, A. (2008). *Social fabric: Circulating pua kumbu textiles of the indigenous Dayak Iban people in Sarawak, Malaysia*. University of Technology Sydney (Australia).

Makmur, Erman.(1982). Tenun Tradisional Minangkabau. Padang : Proyek Pengembangan Permuseuman Sumatera Barat

Nye, M. (1988). Religion The Basics, The 2nd. London: New York, Routledge.

Sumerta, I. M. (2013). Fungsi dan Makna Upacara Ngusaba Gede Lanang Kapat. Balai Pelestarian Nilai Budaya Bali.

Sedyawati, E. (2006). Budaya Indonesia: Kajian arkeologi, seni, dan sejarah. Jakarta: Raja Grafindo Persada.

Triatno, A. (1995). Kain Tradisional Kalimantan Selatan "Sasirangan". Direktorat Permuseuman Museum Negeri Propinsi Kalimantan Selatan Lambung Mangkurat.

Wijaya, T. A. (2015). TA: Penciptaan Buku Ilustrasi Kain Sasirangan sebagai Upaya Promosi Seni Budaya Banjarmasin kepada Remaja. *(Doctoral dissertation, Institut Bisnis dan Informatika Stikom Surabaya)*.

https://jeo.kompas.com/tenun-indonesia-warisan-yang-bukan-sekadar-kain-indah

https://www.instagram.com/p/CmN1HBivt9f/ / @ Pariwisata.Palembang



Wastra Wasésa: A Symbolic Archive of Hierarchy and Power in Nusantara

Irda I Arlia Fidkha & Indra Purnama
Sonobudoyo Museum

Introduction

Indonesia is renowned for its rich traditional clothing, which reflects the cultural diversity and identities of its many ethnic groups. Woven textiles, *songket*, and batik function not only as clothing, but also as a medium for expressing the values and beliefs of the community. Roland Barthes (1990) argues that clothing serves as a medium through which individuals communicate, experience, explore, and construct social order. Therefore, the idea that "you are what you wear" is not simply a modern metaphor, but a social reality that has long been embedded in traditional societies. In Javanese tradition, this idea is captured in the *unen-unen* (proverb), "*Ajining dhiri ana ing lathi, ajining raga ana ing busana*." This proverb suggests that a person is valued and respected through their words, while their outward

dignity is reflected in the way they dress.[1] This concept highlights that clothing is not merely a piece of cloth used to cover the body, but a visual medium that signifies the wearer's status within the social order, ranging from commoners and nobility to customary leaders and kings. Textile, or *wastra*, thus becomes a form of social language that shapes perception, legitimacy, and recognition of one's position within the social structure.

Clifford Geertz (1973) asserts that culture is a system of meaning expressed through symbols and collectively transmitted to give structure to human experience and action. In this context, *wastra* Nusantara functions as a symbolic artifact that preserves narratives of social structure within society. Meanwhile, Mary Douglas (1996) views symbols as instruments that shape social order, in that symbols not only represent meaning but also regulate social relations and power hierarchies. In this context, traditional clothing and textiles function as visual mechanisms that distinguish status, dignity, and legitimacy. Pierre Bourdieu (1984) adds that cultural symbols constitute symbolic capital, that is, the social legitimacy that reinforces an individual's position within the social structure. Thus, *wastra* (traditional clothings) are not merely cultural products, but instruments of symbolic power.

Wastra functions as a social archive that records the structure of past societies, documents social hierarchies, and represents systems of values and power relations within communities. Traditional textiles thus preserve cultural knowledge transmitted through motifs, production techniques, and practices of use that are embedded in *adat* (customary law) and social structures. According to Maxwell (2012), Southeast Asian textiles are closely linked to the political and spiritual structures of society, as their motifs, techniques, and contexts of use relate directly to social status, the legitimacy of power, and ritual authority. This view is further reinforced by Rodgers (2003), who sees cloth and dress as symbolic media in the formation of social structures and systems of leadership. Thus, *wastra wasésa* can be understood as an archive of Nusantara civilization that preserves symbolic documentation of power structures, leadership, and social order within society.

The social structure of Nusantara societies positions *wastra* as a highly regulated system of social markers. Regulations governing the use of motifs, colors, materials, and production techniques create a visual hierarchy that distinguishes nobility, customary leaders, religious scholars, and commoners. The distinguishing elements of status in *wastra* lie not only in motifs, but also in materials and production techniques. *Songket* with gold and silver threads signifies luxury and power, fine hand-drawn batik indicates high social status, and complex ikat weaving reflects ritual and spiritual standing (Maxwell, 2012; Jay, 2010). Color also carries meanings related to social class. In Mamasa, the sacred color white may only be worn by customary leaders, while in Malay tradition, gold symbolizes grandeur and sovereignty (Ansaar, 2018; Bahrum & Anwar, 2009; Pelras, 1997). The size of the textile, the completeness of attire, and the use of accessories further establish a complex visual structure of power.

Symbolism of Hierarchy and Power in Textiles of Nusantara

The diversity of *wastra* in Nusantara reveals consistent patterns in the relationship between textiles and power. *Ulos Pinunssaan* in Batak society is bestowed only upon customary leaders as the highest form of respect and a symbol of social legitimacy (Rodgers, 2003). In contrast to *wastra* from other regions, such as batik *awisan* (restricted patterns) of the Yogyakarta Sultanate, which signify political power and position within the court hierarchy, *ulos Pinunssaan* instead signifies spiritual authority and the ability to mediate between the human and spirit worlds. *Ulos Pinunssaan*

symbolically represents customary authority, as the act of bestowing the cloth signifies social validation of a person's leadership and authority. This shows that textiles function as instruments of socio-cultural and political legitimacy embedded within the Batak customary structure (Maxwell, 2012). Visually, *ulos Pinunssaan* features motifs resembling a diamond shape. The *Pinunssaan* motif is the most valuable *ulos* motif and is regarded as its principal or "parent" motif. This motif symbolizes human life in relation to all living beings (Parasian, 2024).

The complexity of its production also serves as a marker of status. For example, the five sections of *ulos Pinunssaan* are woven separately and then joined through a lengthy and intricate process. This process can only be mastered by highly skilled weavers who inherit knowledge transmitted through specific lineages. *Ulos Pinunssaan* demonstrates that power and status in Nusantara traditions may be spiritual in nature and are not always hierarchical in the conventional sense. In ritual contexts, clothing and textiles are not merely markers of socio-economic status, but manifestations of an individual's relationship with the spiritual world.

(a)



(b)



(c)



(a) A collection of ulos Pinunssaan from the North Sumatra Provincial Museum, consisting of five sections woven separately and carefully joined together to form patterns resembling a diamond shape; (b) Details of ulos *Pinunssaan* showing variations in each section, indicating a high level of craftsmanship; (c) The diamond-shaped motif of ulos *Pinunssaan*. (Source: photo from the *National Wastra Exhibition 2026 collection*)

In Riau Malay tradition, visual opulence is expressed through the use of gold threads in *songket*, symbolizing luxury and social status. *Songket* is worn in various social contexts, including customary events, religious activities, and ceremonial occasions. Its use varies according to the type and level of formality of the event (Effendi et al., 1989). Women generally wear *songket* sarongs and shawls as part of traditional attire for formal occasions. One of the principal motifs with strong symbolic meaning is the *Pucuk Rebung* motif, which serves as a metaphor for social ethics and as a guide for interpersonal conduct within society. It is also associated with fertility and prosperity. The Pucuk Rebung motif is typically placed on the head section of the textile and is conventionally positioned at the front or upper part as the primary marker of the cloth's symbolic identity. In *songket*, the color yellow is traditionally associated with royal status. However, in Riau Malay wedding traditions, the bride and groom are treated as king and queen for a day, and are thus permitted to wear yellow bridal attire as a symbol of honor and temporary social legitimacy (Jay, 2010).

Next is the textile tradition of Malay Jambi and southern Sumatra, which also demonstrates the use of gold thread. This is evident in the male head covering known as the *destar*. The *destar* functions as a visual symbol of authority, honor, and social legitimacy. The *destar* developed alongside the Palembang gold-weaving tradition, rooted in the political and economic prominence of Srivijaya, when textiles functioned not only as cultural commodities but also as instruments of power representation. It exhibits a distinctive aesthetic character through the use of high-quality gold threads woven into red silk. Its square geometric form, with four corners adorned with prominent ornaments, softens the rigidity of the geometric field while creating a visual balance between firmness and refinement (Jay, 2010).

(a)



(b)



(a) *Songket* sarong and shawl from the collection of Museum Sang Nila Utama; (b) Detail of the *Pucuk Rebung* motif on a Riau *songket* sarong, embroidered with gold thread. (Source: photographs from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

(a)



(b)



(a) Destar from the collection of Museum Siginjei. One corner features an added ornament designed to make one side thicker, allowing the destar to stand upright when worn; (b) Detail of the geometric ornamentation on each corner of the destar, woven using gold thread. (Source: photographs from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

The use of gold thread is also found in the textile traditions of Lampung. *Tapis Raja Medal* is a type of traditional fabric from Lampung featuring decorative patterns that combine traditional motifs with modern designs, enhanced with gold, silver, and silk threads, among others. It may only be worn by the wife of the traditional chief during sacred ceremonies (Faizun & Irawan, 2019). The name "*Raja Medal*" signifies a ruler who walks in a slow and steady manner (Nastiti & Syahrial, 2022). The decorative motifs of *tapis Raja Medal* depict a human figure riding a *rato nago* and being pulled by other human figures. This imagery signifies that a person represented as riding an animal holds a high social status within society (Putra & Indriani, 2017). Satriadi et al. (2012) explain that the motif of a human figure seated on a mount represents a *penyimbang* (clan elder), while the figures pulling the animal represent *beduwow* (commoners). The mount may take the form of a *rato nago*, an elephant, or a horse. The *rato nago* is a royal carriage used as a ceremonial vehicle for leaders in customary rituals (Novialista, 2019).

(a)



(b)



(a) *Tapis Raja Medal* from the Lampung Provincial Museum's "Ruwa Jurai" collection; (b) A detailed depiction of a person riding a rato nago, pulled by another person. (Source: photo from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

Tenun (woven) *Corak Insang* from Pontianak holds high cultural value due to its connection with the political history and social structure of the Kadriyah Sultanate of Pontianak. The textile developed during the height of the sultanate and was historically reserved for the sultan and members of the royal family as part of elite court attire, thereby representing a symbol of power and social legitimacy within the aristocratic structure of Malay Pontianak (Nurmaningsih in Firmansyah et al., 2023). In social terms, *Corak Insang* functions as a marker of status and genealogical identity, indicating family origins and an individual's proximity to the court of the Kadriyah Sultanate of Pontianak (Imaniyah & Wahyuningsih, 2022). Looking at the symbol, the philosophy of the *Corak Insang* motif is deeply rooted in the geographical conditions and way of life of the Pontianak community, which has long lived along the Kapuas River and depended on fishing activities (Firmansyah et al., 2023). As a vital organ of fish, gills are understood as symbols of life, continuity, and the human connection to aquatic environments, reflecting ecological values, a maritime ethos, and the worldview of fishing communities that regard the environment as a source of livelihood and social continuity (Rahmawati, 2016).



Corak Insang textile (sarong) from the collection of West Kalimantan Provincial Museum. (Source: photo from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

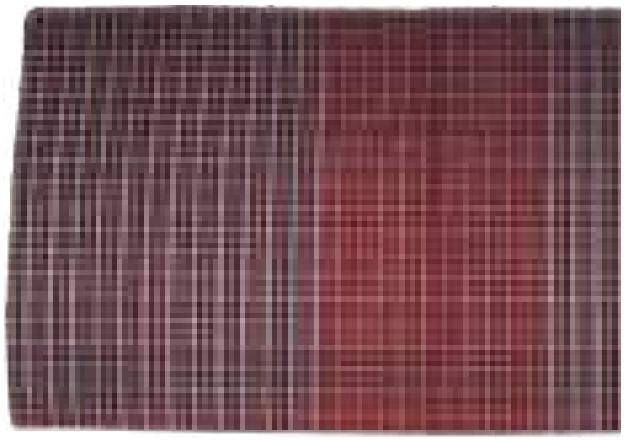
Communities in North Sulawesi regard *wastra* as part of a cultural system that shapes social identity and local value structures. *Baju koffo* represents a form of traditional attire with strong social and symbolic meaning within the social structure of the Sangihe Talaud community. *Kain koffo* is made from abaca fiber or wild banana (*Musa textilis*), which is manually spun and then woven using traditional techniques passed down through generations, reflecting local knowledge systems, technical skills, and the cultural traditions of the Sangihe people (Sumolang, 2011). The fully hand-based production process reflects the position of *kain koffo* as a cultural product of high value within the traditional social system. The use of *baju koffo*, with its long form that covers the body entirely, is understood as a symbol of grandeur, honor, and social dignity within the Sangihe Talaud community. Thus, this attire functions not only as bodily covering, but also as a marker of cultural identity and value structures in the social life of the local community (Sumolang, 2011).



Baju Koffo from the collection of North Sulawesi Provincial Museum (Source: photo from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

Textile tradition in West Sulawesi show that woven cloth forms part of a social system that regulates distinctions of status, roles, and positions within society. Mandar woven sarongs featuring checkered patterns (pagar) function as markers of social status within the Mandar social structure. One motif of particular importance is *Sureq Pangulu*. This motif is regarded as an old and classical pattern, and by some Mandar communities is considered the oldest motif in the local weaving tradition. This type of *sureq* is, by custom, reserved for members of the high nobility, particularly customary leaders and male aristocrats. Its use is clearly evident in formal contexts such as customary ceremonies and meetings of the customary council. This sarong is worn by nobles who are involved in the leadership structure and customary decision-making. This pattern of use shows that woven cloth in Mandar society functions as a symbolic system that regulates social relations, hierarchy, and the legitimacy of status within the community (Bahrum & Anwar, 2009).

(a)



(b)



Small Checkered Cloth, collection of the Mandar Museum, Majene, West Sulawesi; The *Sureq Pangulu* motif is constructed by at least 15 intersecting lines forming squares measuring 3 × 3 cm. Within each square, there are still 9 smaller squares inside, with finer lines that are more closely spaced. The base colors of this weaving are dark brown or black, and purple. The stripes motifs are white or light brown with a reddish tint. (Source: photo from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

The textile tradition on Sumba Island, East Nusa Tenggara, places woven cloth as part of the customary system that regulates social structure and the legitimacy of leadership. The Sumbanese community recognizes several types of woven cloth, among them *hinggi* or blankets, which are usually draped over the shoulder or around the waist of men. This cloth is worn by men from the noble class in customary ceremonies as a symbol of male social status in Sumbanese culture (Chalid, 1999 and Anggriady et al., 2022). There are three types of *hinggi* cloth, namely *hinggi kaliuda*, which has a horse motif holding a spear (symbolizing courage and leadership); *hinggi kombu*, which is reddish-black in color derived from the extract of mengkudu (Morinda citrifolia)[2]; and *hinggi kawuru*, which is blue in color and derived from *tarum*/indigo leaves (*Indigofera tinctoria*).[3] A king can use *hinggi kaliuda* as well as *kombu*, while nobles are only allowed to use *hinggi kombu* cloth. Meanwhile, commoners can only wear *hinggi kawuru* cloth (Anggriady et al., 2022).

Besides the horse motif found in *hinggi kaliuda*, there are various other decorative motifs usually found on hinggi cloth, including star, chicken, *mamuli*, diamond shape, buffalo eye, butterfly, crocodile, turtle, lizard, and others. Each motif has its own meaning and philosophy. Each motif carries its own symbolic meaning and philosophical significance. For instance, the *mamuli* motif, shaped like a female womb, symbolizes fertility; the crocodile represents masculine strength; the turtle signifies loyalty; the chicken

2. Rifqi Kurnia Nugraha, Tri Novandi, Wisnu Ary Wardhana, Ghalih Bagus Sembodho, Sugeng Santoso. "Analisis Strategi Pengembangan Kain Tenun Ikat Sumba oleh Pelaku Kriya dan Komunitas". Jurnal Pengabdian Seni, Vol. 3, No. November 1, 2022, pp. 78. See also (Kartiwa, 1973: 49).

3. *Ibid.*

serves as a reminder of time and awakens people to begin their daily work; the star symbolizes the cardinal directions used for calendrical purposes; and the diamond motif reflects the idea that humans are imperfect, and therefore it is improper to be arrogant; and others (Bili et al., 2019; Kaili & Napfiah, 2024).

(a)



(b)



(a) *Hinggi* textile from the collection of the East Nusa Tenggara Provincial State Museum; (b) Detail of the *mamuli* motif on *hinggi* cloth, which is diamond-shaped with a hole in the center. (Source: photographs from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

The Semiotics of Royal Attire in Javanese Traditions of Power

If we examine the tradition of attire within the palace environment in Java, especially the Yogyakarta Sultanate, it can be seen that there is control of power in clothing practices. For example, in the batik *awisan* (restricted patterns) system. Following the establishment of the Yogyakarta Sultanate, which emerged from the *palihan nagari* (division of the realm) after the Giyanti Agreement (13 February 1755), Yogyakarta developed its own distinct sartorial identity, separate from its older counterpart, the Surakarta Sunanate, formalized through the Jatisari Agreement (15 February 1755). Under the rule of the new king, Sri Sultan Hamengku Buwono I, the palace established structured and hierarchical dress codes for members of the royal family and court officials. These regulations extended beyond garments to include various elements of court attire, such as ceremonial umbrellas and *keris* (kris) daggers, which functioned as key markers of social hierarchy and authority

within the palace. These rules were later maintained and further developed during the reign of Sri Sultan Hamengku Buwono II, who introduced additional regulations governing court dress. One example can be seen in records regarding dress regulations established on 9 February 1801 (Wijanarko, 2021).

> *[...] Certain jarik textiles were designated as prohibited, including all variations of the sawat motif, as well as batik patterns such as parang rusak, semen, kawung sari, udan riris, cumengkirang, huk, and sembagen ombaking toya. Head coverings bearing restricted motifs included sawat in any form, along with semen, huk, udan riris, and cumengkirang. Any batik design featuring a white central field was likewise considered prohibited.*
>
> *Kampuh cloths that are prohibited (are) kampuh udan-riris sidhangan, kampuh cumengkirang, (and) various batik mentioned earlier; in whatever form, they remain forbidden. Kampuh cloths are now prohibited: kampuh bangun-tulak, kampuh lisang-teleng; in whatever form, these two kampuh motifs are forbidden, even abdi-dalem (royal courtiers) in the Kadipaten, if using such head coverings, are also not permitted. Abdi-dalem of the rank Kaliwon and above (are only then) permitted to use udan-riris and semen modhang motifs, except for headcloths, (others) are not permitted. [...] (Archive of Yogyakarta 1801, f.106v).*[4]

Based on these archives, it can be concluded that batik motifs are not merely ornamentation, but rather symbols of legitimacy of power. Barthes (1990) refers to such a system as a semiotic structure, where the visual becomes a social language that can be interpreted by society. These *larangan* (restricted) motifs are based on their symbolic meanings and the sacred value of the motifs themselves. Among the various classical batik motifs, "*Parang"* is the most revered motif in Javanese culture. The word *parang* comes from the Javanese language "*pereng*," which is depicted as curved lines resembling waves in the sea. This batik has an arrangement of motifs that form shapes like the letter S and are interconnected with one another, and symbolize continuity, as a visualization of a prayer that the king's power, strength, and spirit never fade (Azizah, 2016; Supriono, 2016). As noted by Elliot (2004, 68), the motif conveys ideas of strength and growth and was traditionally reserved for the king. Therefore, the *Parang* motif is included in the *awisan* motif that must not be used by common people.



A painting of Sri Sultan Hamengku Buwono VIII (1880–1939) in full royal attire, adorned with medals of honor, from the collection of the Sonobudoyo State Museum.
(Source: photographs from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

4. Fajar Wijanarko, *Wastra Langkara: Literasi Busana Bangsawan Yogyakarta* (Jakarta: Perpusnas Press, 2021), hlm 49-50.

The *Parang Rusak* motif is one of the variations of the *Parang* motif group, which belongs to the geometric motif category. It is composed of characteristic elements known as *lidah api* (flame-like forms) and *mlinjon* (diamond motif). The word "*parang*" is derived from a term meaning dagger or blade, while "*rusak*" conveys the idea of destruction or devastation. The flame-like ornament in *Parang Rusak* is interpreted as a symbol of strength to defeat enemies and is associated with the character of the fire god Batara Brahma in Javanese cosmology (Susanto, 1973). Fire is perceived as a vital life element that also represents human ambition and anger, so self-control becomes a moral value inherent in the symbolism of this motif. Meanwhile, *mlinjon*, also called *blumbangan*, refers to the meaning of *blumbang* or a pond. This *blumbangan* element symbolizes sacred, life-sustaining water and is associated with the qualities of the sea deity, reflecting generosity of heart and inner balance (Susanto, 1973). In traditional Javanese concepts of power, the ability to control anger and maintain generosity of heart is regarded as an essential moral quality of a leader. This is in line with the Javanese political view that places the king as a moral example for his people, where the king's behavior is seen as a determining factor of the social and political condition of the kingdom (Moertono, 1985). Based on this symbolic meaning, the *Parang Rusak Barong* motif was traditionally reserved exclusively for the king, representing both the legitimacy of his authority and the ideal of leadership in Javanese culture (Chairiyani, 2014).



Batik with the *Parang Rusak Barong* motif, Special Region of Yogyakarta, collection of the Sonobudoyo State Museum. (Source: photographs from the *National Wastra Exhibition* 2026 collection)

Among all elements of Javanese attire, the keris holds a very special position. Archival records from the Yogyakarta Palace dating to 1798 document dress regulations issued by Sri Sultan Hamengku Buwono II. Beyond clothing, these regulations also addressed decorative elements of the *keris*, including the *warangka* (sheath) and the *epek anggar*[5] (belt fittings). These dress regulations were officially issued under the responsibility of Patih Danurejo I, governing the use of the *keris* and aristocratic attire among members of the royal court (Wijanarko, 2021). This suggests that the *keris* was considered an essential and inseparable component of noble dress in Javanese society. Besides as a complement to attire, the *keris* also symbolizes social status and serves as a sign of merit and certain rank (Nurnaningsih, 2020). John Crawfurd, in his notes, also highlighted the use of accessory complements to attire such as the *keris*. The *keris* was worn by men across social groups, regardless of whether they were fully dressed or not. On certain occasions, individuals might wear two *keris* simultaneously, and in ceremonial settings even three or four at once. In some cases, the keris

5. A type of traditional Javanese belt equipped with a special holder to attach the *keris* at the waist (Harsrinuksmo, 2014: 157)

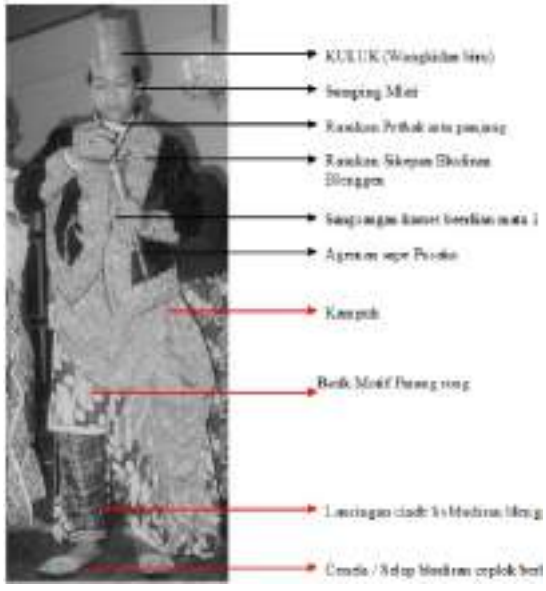
sheath (*warangka*) did not include a protective cover (*pendok*). The higher the rank and wealth of the owner, the *pendok* will be made of copper, silver, *suasa*, pure gold, or from a set of metal with diamonds.[6]

The *keris* in certain customary ceremonies has an important role as a symbol of the legitimacy of power. This can be seen during the *jumenengan* (coronation) ceremony of Sri Sultan Hamengku Buwono X, where he wore a set of *ageman* (attire) consisting of a blue *kuluk wangkidan*, *sumping melati*, *rasukan pethak asta panjang*[7], *rasukan sikepan* with black embroidery, *sangsangan karset*[8] with a single diamond, *kampuh*, batik with the *Parang Rusak Barong* motif, long trousers with *cinde* motif with gold embroidered trim, *cenela* or slippers embroidered with gold thread and decorated with diamond *ceplok* motif. The *jumenengan* attire is complemented by a royal heirloom *keris*, *Kangjeng Kiai Ageng Kopek* (Ngatinah 2008; kratonjogja.com, 2021). This *keris* is said to have been made by *Empu* Supo Anom during the reign of Sultan Agung Hanyakrakusuma. Later, the *keris* was given to Prince Mangkubumi when he was to be crowned as Sri Sultan Hamengku Buwono I in Yogyakarta, by his nephew, Susuhunan Paku Buwono III, after the *palihan nagari* event. This *keris*, with the dhapur "*Jalak Sangu Tumpeng*" and pamor "*Wos Wutah*,"[9] is used by the Sultan of Yogyakarta during major ceremonies, including coronations and receiving distinguished guests (Harsrinuksmo, 2004). Based on this data, we know that the *keris* is not merely an accessory but an essential and inseparable component of Javanese cultural life, particularly within the royal court.

(a)



(b)



(a) Photograph of the coronation of Sri Sultan Hamengku Buwono X as king in the Yogyakarta Sultanate (Source: *kratonjogja.com*, 2021); (b) Detail of the royal attire of Sri Sultan Hamengku Buwono X during the coronation (Source: *Ngatinah*, 2008)

6. Fajar Wijanarko, *Wastra Langkara: Literasi Busana Bangsawan Yogyakarta* (Jakarta: Perpusnas Press, 2021), pp. 28.

7. A kind of white long-sleeved shirt with a brooch attached on the upper side of the button line (kratonjogja.com 2021).

8. An accessory resembling a pocket watch chain, worn around the neck and secured on the right side near the waist (kratonjogja.com 2021).

9. This *pamor* symbolizes the hope for worldly prosperity, abundance of sustenance like overflowing rice (Haryoguritno dalam Wijayatno & Sudrajat (Ed.) 2011: 51).

The Transformation of Nusantara Textiles as Instruments of Modern Diplomacy

The era of globalization has an impact on traditional Nusantara textiles, which experience a shift in function from symbols of power and local social status toward instruments of cultural diplomacy at the international level. UNESCO's recognition of batik as an Intangible Cultural Heritage in 2009 has reinforced the role of textiles as representations of Indonesia's national identity in global forums, positioning them as part of a broader strategy of culture-based public diplomacy (Putra et al., 2025). Indonesian traditional textiles (*wastra*) are now prominently featured in various international forums, serving as symbolic media that communicate cultural values, historical narratives, and national identity through visual representation (Steelyana & WawoRuntu, 2024). The presence of *wastra* in the space of international diplomacy forms a type of non-verbal cultural communication. Textile symbols function as a medium for introducing national identity without depending on formal political language.



Indonesia's Minister of Foreign Affairs Retno Marsudi leads a United Nations Security Council meeting in New York, USA, attended by several participants with a batik dress code. (Source: *Humas Sekretariat Kabinet Republik Indonesia,* 2008)

This approach reflects a shift from viewing *wastra* solely as traditional heritage toward its strategic use in nation branding and global cultural exchange. For instance, at forums such as the KTT ASEAN and APEC, batik and woven textiles are not merely exhibited as cultural artifacts. They are also presented as official gifts to heads of state and international delegates, serving as symbols of national identity that convey social and political messages through visual representation (Steelyana & WawoRuntu, 2024). This practice demonstrates that *wastra* serves as an institutionalized form of cultural representation within state diplomacy. Traditional textiles have become part of the symbolic protocol governing relations between nations. Cultural exchange through *wastra* fosters symbolic connections among countries, operating through mechanisms of cultural appeal and affiliation, in line with the concept of soft power in international relations (Saputri et al., 2025).

The use of traditional cloth in state agendas, multilateral forums, and diplomatic meetings creates a space for the representation of national identity that functions as a visual language of cultural politics. Research by Steelyana & WawoRuntu (2024) demonstrates that textile diplomacy in Indonesia reflects a symbolic continuity from localized traditions of power to modern forms of state diplomacy. *Wastra* functions as a medium of symbolic transition that connects the symbolic heritage of traditional aristocracy with the construction of contemporary national identity in the modern political system. *Wastra* not only represents local culture, but becomes a national symbol that is institutionalized in state diplomacy.

This transformation also places wastra within the framework of the political economy of global culture. Traditional textiles function as strategic cultural resources that support the growth of a heritage-based creative economy, foster local industry development, and enable the expansion of global markets rooted in cultural identity (Saputri et al., 2025; Putra et al.,

2025). *Wastra* becomes a cultural commodity that has both symbolic value and economic value at the same time, thus functioning in two main domains, namely cultural diplomacy and the creative economy. It brings together culture, economy, and politics within an integrated system of national representation.

From a structural perspective, the role of *wastra* in soft power diplomacy demonstrates that traditional textiles are no longer confined to customary or local contexts, but have become part of international relations as instruments of symbolic state diplomacy. *Wastra* becomes part of cultural policy instruments used to build the image of the state, strengthen bilateral relations, and expand Indonesia's cultural influence at the global level (Steelyana & WawoRuntu, 2024). *Wastra* functions as a medium of symbolic legitimacy that builds Indonesia's position within the structure of international diplomacy based on cultural identity.

Conclusion

Thus, *wastra* not only represents cultural heritage, but functions as a strategic instrument in modern cultural diplomacy. Its role as a medium of soft diplomacy places *wastra* as part of the system of political-cultural communication of the state, which works through symbols, identity, and visual representation. This transformation shows the continuity of the symbolic function of *wastra* from traditional power structures toward modern state diplomacy. Traditional textiles act as a bridge linking cultural memory, national identity, and culture-based global diplomatic strategies.

Wastra is an important part of the cultural journey of the Nusantara that holds stories about life, leadership, and the identity of society. Each traditional cloth carries meanings that arise from customs, beliefs, and history that are passed down from generation to generation. Understanding *wastra* means understanding the way Nusantara society builds values, social order, and relationships with nature and ancestors. Today, *wastra* continues to play a vital role, both as cultural heritage and as a medium for introducing Indonesia's identity to the world. To see *wastra* means to see a living cultural heritage, which unites the past, present, and future in one series of stories about the nation and its civilization.

References

Anggriady, C., Risal, G. A., Valerie, G., Tjahyadi, N. L., Putri, V. W., Somawiharja, Y., Tanzil, M. Y. (2023). Penerapan Elemen Hubungan Harmonisasi Alam Khas Tenun Sumba pada Desain Motif Tekstil. *FOLIO*, 3(1), 9-28. https://doi.org/10.37715/folio.v3i1.3480

Ansaar, A. (2018). Makna Simbolik Pakaian Adat Mamasa di Sulawesi Barat. *Pangadereng*, 4(1), 121-135. https://doi.org/10.36869/pjhpish.v4i1.78

Azizah, V. M. (2016). Semiotika Motif Batik Parang Rusak di Museum Batik Yogyakarta (Skripsi Sarjana). Universitas Islam Negeri Sunan Kalijaga Yogyakarta.

Bahrum, S., & Anwar, D. (2009). *Tenunan Tradisional Sutra Mandar di Sulawesi Barat*. Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film, Departemen Kebudayaan dan Pariwisata.

Barthes, R. (1990). *The Fashion System* (Ward, M & R. Howard, Penerjemah). University of California Press.

Bili, F. M., Sujadi, A. A., & Arigiyati, T. A. (2019). Identifikasi Etnomatematika pada Motif Kain Tenun Sumba Barat Daya. *UNION: Jurnal Pendidikan Matematika*, 7(1), 115-124. https://doi.org/10.30738/union.v7i1.3984

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Nice, R, Penerjemah). Harvard University Press.

Chairiyani, R. P. (2014). Semiotika Batik Larangan di Yogyakarta. *Humaniora*, 5(2), 1177-1186. https://doi.org/10.21512/humaniora.v5i2.3260

Chalid, S. (1999). *Kain Upacara Dalam Kehidupan Masyarakat di Indonesia*. Museum Nasional, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Douglas, M. (1996). *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*. Routledge.

Effendi, M. A., Sabrin, A., & Usman, A. (1989). *Pakaian Adat Tradisional Daerah Riau*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

Elliot, I. M. (2004). *Batik: Fabled Cloth of Java*. Periplus Editions.

Faizun, A., & Irawan, D. (2019). Improvement of Competitive Advantages in Pagelaran Subdistrict Weaving Fabrics Through an Electronic Business Model. *Journal Signalling STIMIK Pringsewu*, 8(1), 17. https://doi.org/10.56327/signaling.v8i1.748

Firmansyah, H., Ramadhan, I., Wiyono, H., Putri, A. E., & Atmaja, T. S. (2023). Perkembangan dan pelestarian tenun Corak Insang khas kota Pontianak. *Satwika: Kajian Ilmu Budaya dan Perubahan Sosial*, 7(1), 12-20. https://doi.org/10.22219/satwika.v7i1.23933

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc.

Harsrinuksmo, B. (2004). *Ensiklopedi Keris*. Gramedia Pustaka Utama.

Humas Sekretariat Kabinet Republik Indonesia. (2019, 8 Mei). Dipimpin Menlu Retno, Diplomasi Batik Warnai Sidang Dewan Keamanan PBB. *Sekretariat Kabinet Republik Indonesia*. https://setkab.go.id/dipimpin-menlu-retno-diplomasi-batik-warnai-sidang-dewan-keamanan-pbb/

Imaniyah, A. R., & Wahyuningsih, U. (2022). Penerapan Teknik Anyaman Dengan Motif Corak Insang Pada Busana Pengantin. *BAJU: Journal of Fashion and Textile Design Unesa*, 3(1), 1-10. https://doi.org/10.26740/baju.v3n1.p1-10

Jay, S. E. (Ed.). (2010). *Tenun: Handwoven Textiles of Indonesia*. Cita Tenun Indonesia.

Kaili, Y. N., & Napfiah, S. (2024). Identifikasi etnomatematika pada motif kain tenun Sumba Barat Daya. *Cakrawala Jurnal Ilmiah Bidang Sains*, 3(2), 63-67. http://dx.doi.org/10.28989/cakrawala.v3i2.2555

Kartiwa, S. (1973). *Kain Tenun Tradisionil Nusa Tenggara*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.

kratonjogja.com. (2021, 20 Juli). Ageman Jumenengan Sri Sultan Hamengku Buwono X. Accessed on February 22, 2026, from https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/53-ageman-jumenengan-sri-sultan-hamengku-buwono-x/

Maxwell, R. (2012). *Textiles of Southeast Asia: Trade, Tradition and Transformation*. Periplus Editions.

Moertono, S. (1985). *Negara dan Usaha Bina Negara di Jawa Masa Lampau: Studi Tentang Masa Mataram II, Abad XVI Sampai XIX*. Yayasan Obor Indonesia.

Nastiti, F. T., & Syahrial, S. (2022). Proses Penciptaan Tari Rajo Meddal di Kabupaten Lampung Utara. *Greget: Jurnal Kreativitas dan Studi Tari*, 21(1), 74-87. https://doi.org/10.33153/grt.v21i1.4442

Ngatinah. (2008). Karakter Busana Kebesaran Raja Surakarta dan Yogyakarta Hadiningrat Periode 1755-2005. *Journal of Visual Art and Design*, 2(2), 173-196. https://doi.org/10.5614/itbj.vad.2008.2.2.5

Novialista, M. (2019). Pesan-Pesan Dakwah Motif Kain Tapis Lampung dalam Pandangan Budayawan Lampung (Skripsi Sarjana). Universitas Islam Negeri Raden Intan Lampung.

Nugraha, R. K., Novandi, T., Wardhana, W. A., Sembodho, G. B., & Santoso, S. (2022). Analisis Strategi Pengembangan Kain Tenun Ikat Sumba oleh Pelaku Kriya dan Komunitas. *Jurnal Pengabdian Seni*, 3(1), 73-82.

Nurnaningsih. (2020). Keadiluhungan Keris dalam Budaya Jawa. *Kawruh: Journal of Language Education, Literature, and Local Culture*, 2(2), 145-152. https://doi.org/10.32585/kawruh.v2i2.1582

Parasian, N. A., Sinulingga, J., & Sinaga, W. (2024). Analisis Semiotika pada Ulos Harungguan Muara. *Kompetensi*, 17(1), 39-54. https://doi.org/10.36277/kompetensi.v17i1.215

Parinussa, S. & Fridawati, F.W. (2022). Tata Krama Ajining Diri Saka Lathi, Ajining Raga Saka Busana dalam Filosofis Jawa di Era Milenial. *Jurnal Teologi Injili*, 2(1), 32-44. https://doi.org/10.55626/jti.v2i1.15

Pelras, C. (1997). The Bugis. Blackwell Publishers.

Putra, A. S., Siami, A. N., Tanaijo, W., & Wartabone, A. Z. (2025). Indonesia's Cultural Diplomacy Efforts through Batik in South Korea. *Journal of Governance and Global Studies*, 2(2), 22-29. https://journals.ubmg.ac.id/index.php/JGGS/issue/view/94

Putra, R. W. Y., & Indriani, P. (2017). Implementasi Etnomatematika Berbasis Budaya Lokal dalam Pembelajaran Matematika pada Jenjang Sekolah Dasar. *Numerical: Jurnal Matematika Dan Pendidikan Matematika*, 1(1), 9-14. https://doi.org/10.25217/numerical.v1i1.118

Rahmawati, N. P. N. (2016). *Corak Insang: Motif Tenun Tradisional Pontianak Yang Tetap Bertahan*. Pustaka BPNB Kalbar.

Rodgers, S. (2003). *Keris/Cloth: Sacred Metal and Textile Arts of Indonesia.* Iris and B. Gerald Cantor Art Gallery, College of the Holy Cross.

Saputri, R. A., Wachid, N. A., & Angraini, N. (December 2025). Batik sebagai Identitas Budaya Indonesia dalam Diplomasi Global: Kajian Literatur Sistematis. Prosiding Seminar Nasional Ilmu-Ilmu Sosial (SNIIS) (pp. 809-825). Universitas Negeri Surabaya.

Satriadi, Y. P., Gufron, A., Budiman, H. G., Rubai, D., Ponimin, P., & Sulaeman, R. (2012). *Tradisi pembuatan tapis inuh di Lampung Selatan*. Balai Pelestarian Nilai Budaya (BPNB) Bandung.

Steelyana, E., & WawoRuntu, I. (2024). Batik and Tenun Endek Diplomacy as a Cultural Legacy from Soeharto's to Jokowi's Administration. *Humaniora*, 15(1), 43-53. https://doi.org/10.21512/humaniora.v15i1.11082

Sumolang, S. (2011). *Kain Tenun Tradisional "Kofo" di Sangihe*. Direktorat Tradisi, Direktorat Jenderal Nilai Budaya, Seni dan Film, Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata.

Supriono, P. (2016). *Ensiklopedia The Heritage of Batik: Identitas Pemersatu Kebanggan Bangsa*. Penerbit ANDI

Susanto, S. (1973). *Seni Kerajinan Batik di Indonesia*. Balai Penelitian Batik dan Kerajinan.

Wijanarko, F. (2021). *Wastra-Langkara: Literasi Busana Bangsawan Yogyakarta*. Perpusnas Press.

Wijayatno, W., & Sudrajat, U. (Ed.). (2011). *Keris dalam Perspektif Keilmuan*. Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia.



Traditional Textiles in the Practice of Ethnomedicine

Novitasari Ardianti
Sonobudoyo Museum

Discussions of health and illness reflect concepts that are understood by society in complex ways. They are often seen as opposing conditions. People generally desire a condition of safety of body and soul, which is called "healthy," and does not expect the opposite, which is called "ill." However, these concepts are not always rigid or absolute. Health and illness are strongly influenced by the sociocultural values, traditions, and local beliefs of a community. Rising from a subjective conception, responses to how to foster health and treat illness produce practices that take on distinct forms.

American anthropologists Foster and Anderson (1978) described the relationship between health, illness, and sociocultural factors. In their book, they explain that communities understand the factors that influence health based on their own systems of knowledge, beliefs, and cultural practices.

One interesting concept discussed in the book is ethnomedicine.[1] Ethnomedicine understands healing practices as products of the cultural development of local societies, which includes beliefs about the origins of certain illnesses, not merely as mechanical actions. Within this framework, the existence of traditional healers—such as the *Balian* in Bali or the *Panamba* among the Banjar people—becomes crucial, as they understand the "language" of pain that is often undetectable by modern medical rationality.

The existence of these traditional healing practices has its roots in a subjective and holistic dichotomy between health and illness.[2] Health is not simply defined as the absence of biological disease in the human body. To be "healthy" is a condition that the society refers to as '*seger kwarasan*' or a state in which the harmony between body, mind, and spirit is intact. Conversely, to be "ill" is viewed through two main etiological frameworks: naturalistic and personalistic (Foster & Anderson, 1978). The personalistic system interprets illness as the result of interference of supernatural forces, including non-human entities (such as ghosts, evil spirits, or ancestral spirits), as well as human beings through magical attacks in the form of *guna-guna* (black magic) or sorcery. Meanwhile, the naturalistic system views that the cause of illness in humans as resulting from an imbalance among the elements within the human body. This categorical distinction then determines the "medicine" that is selected. Individuals experiencing physical or natural ailments are typically treated with herbal remedies, whereas those suffering from spiritual or inner afflictions are addressed through sacred practices intended to neutralize or dispel negative energies associated with supernatural forces.

One form of healing practice can be found in the use of textiles as a medium. This may sound 'strange' or even impossible. However, cultural developments across Nusantara have given rise to textile-based healing practices in various regions. Between 1400 and 1800, large quantities of Indian cotton and Chinese silk were traded for spices. While foreign textiles influenced local designs, traditional textiles continued to play a significant role. Textiles served as an indicator of social status and had ritual uses that shaped the archipelago (Hall, 1996). In its many forms, the evolution of textiles has produced a wide variety of styles and uses. In Indonesia, one can find a wide variety of patterned fabrics, each of which holds its own philosophical value. These patterns contain ideas, concepts, norms, ethical values, and aesthetic principles that generally reflect the cultural state of the communities that use them (Wahono, 2004).

In traditional communities, the creation of patterns on fabric is a form of expression of human thought. Humans are not yet accustomed to abstract thinking, so all ideas are expressed through concrete symbols. Some of these use symbols or emblems that carry meaning (Kusrianto, 2013). Apparently, through these created motifs, a series of meanings emerge that serve as a medium for addressing every human problem. These motifs, patterns, colors, and other elements form a unity that people can use as a remedy for pain. This process certainly did not emerge out of nowhere, but rather evolved through the course of human life over time.

1. The concept of "ethnomedicine" serves as a starting point for anthropologists' focus on non-Western medical systems, encompassing health, magic, and religion. This framework examines the relationship between health and healing within a cultural context. Foster, G. M., & Anderson, B. G. (1978). *Medical anthropology*. New York: Wiley summarizes this concept across several dimensions, including the recognition of diverse disease patterns across cultures and the interrelated human behaviors involved in treating illness.

2. Strathern, A., & Stewart, P. J. (1999). *Curing and healing: "Medical anthropology in global perspective"* explains how concepts of health and illness are shaped by community beliefs and practices. Illness stems from an individual's assessment of their direct experiences, and the process of interpreting these experiences to restore the body to a "healthy" state is heavily influenced by numerous intersecting factors.

Textiles—A Remedy for the Inner Self

For centuries, cloth has evolved in various forms, from simple ones, with designs that are painted, dyed, attached, or embroidered on bark cloth, to cotton batik with dyes. In various narratives, cloth is portrayed as possessing a magical dimension within society. The *Hikayat Banjar*, written by J.J. Ras in 1968, tells the many functions of textiles. Among these is their use as a medium for healing illness. Cloth is used in healing ceremonies and is also given as a gift to those who heal illnesses, as well as to those who are around the sick person, and basically participate (by being present) in the ritual.

In a small village in the eastern part of Bali, Tenganan Pegringsingan Village is a producer of cloth that is widely used for important ceremonies. Its inhabitants still follow customary law strictly to protect their village, as well as to cosmically maintain a sacred and balanced condition. This unique spiritual attitude is ingrained in all levels of society. During many public and private rituals, ceremonial attire must be worn by men and women, boys and girls. Among these fabrics is a double-ikat weave that serves as a waistcloth, belt, or shawl, depending on its size and ornamentation. This fabric safeguards the wearer's state of purity through the magical power it possesses.

These fabrics are woven on simple looms using a continuous warp, meaning that the warp forms a circle when removed from the loom. The fabric is left intact when used as an offering or during certain ceremonies; when worn as clothing, the warp is cut. This fabric is known as *Gringsing* (or *Geringsing*). *Gringsing* weaving is highly valued throughout Bali as ceremonial fabric, used during rites of passage and to mark sacred spaces or objects (Wagner 1959; Hooykaas 1978). The woven fabrics from this mountain village deserve special attention. The tie-dye method is applied to both the warp (vertical) and weft (horizontal) simultaneously—a technique found nowhere else in Indonesia except in this village. The known ancient motifs of *Gringsing* fabric include *Wayang Kebo*, *Cemplong*, *Cecempakan*, *Lubeng*, *Teteledan*, *Batung Tuhung*, *Patlikur Isi*, and many others (Utami, 2014)



Gringsing cloth

The naming of *Gringsing* fabric reflects the magical qualities associated with it. *Gringsing* comes from the word "*gring*" meaning 'disease,' and "*sing*" meaning 'not.' Thus, the name can be interpreted as 'disease repellent.' This woven cloth is of great importance to the village community, as it is used in the *Manusa Yadnya*[3] ceremony to ward off evil spirits (Hooykaas 1978). It has long been believed that this cloth possesses magical powers capable of healing various illnesses through ceremonies and rituals led by the village's traditional leaders. The *Gringsing* cloth is not merely a ritual garment but a 'sacred shield' that actively works to protect the wearer from spiritual contamination, which manifests as physical illness (Ramseyer, 1984). The use of Gringsing cloth is intended to restore order by eliminating evil forces through its role as an antidote or neutralizer, as well as by disarming evil powers and influences (Ramseyer in Hooykaas 1978).

3. The Balinese religious tradition recognizes five types of ceremonies (*panca yadnya*), one of which is *Manusa Yadnya*, which primarily encompasses the life-cycle ceremonies from childhood to adulthood. Koentjaraningrat. (2004). *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia.* Jakarta: Djambatan.

Today, in the traditions of the people of Tenganan Village, motifs are not merely decorative; rather, they are *yantra* (sacred symbols) that serve to balance the cosmos. Based on Ramseyer's (1984) ethnotextile study, there are several motifs considered the most sacred; the *Gringsing Lubeng* motif—characterized by scorpion or insect shapes arranged in a specific pattern, symbolizing the power of the god Indra as the protector of the cardinal directions. It functions as a defensive barrier to prevent evil spirits of various kinds from disturbing humans. The *Gringsing Wayang Kebo* motif is the most complex motif and is considered the most "alive," because it displays human figures (*wayang*). The textile is believed to carry a magical function, serving as a medium for communication with ancestral spirits. These *wayang* figures are not merely decorative but are understood as representations of ancestral presence, believed to safeguard the Tenganan community.

Like that of Bali, society in Java also grows with very strong cosmological views. In his ethnographic study of Java, Geertz (1960) reflected on the use of Javanese cultural symbols (in this case, language, ideas, behavior, and other cultural manifestations) that embody a range of meaning patterns. Turner (1967) added that these cultural symbols trigger social action and serve as "influences that prompt individuals and groups to act." Furthermore, Geertz (1973) reiterated that humans require symbolic resources to orient themselves within the system of meaning present in a given culture. This is what ultimately led to the creation of Javanese culture, specifically fabrics that carry symbolic meaning in their use. Among other things, they are used for healing. *Tambal* batik cloth is often associated with the healing of illnesses. This fabric is also commonly referred to as "*selimut tambal sulam*" (Wessing, 1986).



Tambal batik cloth

The *tambal* batik motif is often interpreted as "patching" any existing deficiencies or weaknesses of energy in the body of a sick person, restoring them to being truly healthy. This motif is also regarded as a protection that wards off harm. Javanese belief considers that this batik cloth can be used as a blanket for sick people so that they recover quickly. According to local belief, if a sick person is covered with batik cloth with the *tambal* motif, the illness will be covered or removed, allowing the individual to regain health (Sudardi, 2020). The belief in textiles as healing agents reflects the Javanese understanding of the cosmos as a realm filled with cosmic power (*kasakten*) contained in both tangible and intangible elements that created the universe (Wessing, 1986)

The *tambal* batik motif in Javanese tradition is one of the motifs that is explicitly created with a philosophy of restoration or healing. Its creation is rooted in spiritual efforts to repair imbalances in life. The *tambal* motif is not only viewed as an aesthetic composition, but also as a representation of awareness of human imperfection (Doellah, 2002). This motif is composed of a combination of various batik motifs (such as *parang*, *nitik*, or *ceplok*) arranged in geometric patterns of triangles or squares, resembling patchwork cloth sewn to mend damaged fabric. Historically, its creation is often linked to the ascetic practices (*laku prihatin*) of court ancestors. The act of "patching"

is believed to be a metaphor for self-restoration or healing disrupted health (Eliott, 2004). The use of the tambal motif is closely associated with the concept of *Manunggaling Kawula Gusti*, in which individuals seek to integrate the fragmented aspects of the self in pursuit of spiritual wholeness (Djoemena, 1990). The orderly geometric composition of the textile is believed to transmit a sense of cosmic order into the human body that is experiencing disorder (chaos). Semiotically, the *tambal* motif is a manifestation of the collective hope for total recovery—both physically and mentally.

Cultural perspectives further suggest that textiles function not merely within the realm of human biological needs, but also as interactive elements that mediate relationships between humans and the natural world in all its complexity. Among the Banjar community, *Sasirangan* cloth also illustrates the role of textiles in healing practices. This cloth is often referred to as *Kain Pamintan*, with *pamintan* derived from the word "*permintaan*" (request). Individuals suffering from illness typically consult a traditional healer (*dukun*), regarded as someone 'possessing special knowledge or insight.' After diagnosing the condition through spiritual means, the healer prescribes a specific cloth, which is then commissioned from a *Pamintan* textile artisan as part of the healing process (Andriana, 2018). The *Pamintan* cloth, believed to possess healing properties, typically features a yellow base with green borders and a central *modang* motif, depicted as a red diamond shape. *Sasirangan* textiles display a variety of motifs, including *Sari Gading, Kangkung Kaokamban, Gigi Haruan, Daun Jeruju*, among others.



Sasirangan textile

Each *Sasirangan* textile is produced as a custom order, tailored to address specific ailments through carefully selected colors and natural materials. Its connection to ethnomedicine is reflected in its distinct color classification system, which plays a key role in the healing process. The book *Sasirangan: Kain Tradisional Kalimantan Selatan* (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, 1991), mentions the traditional clinical practice of using *Sasirangan* in healing practices. In this system, the *dukun* prescribes specific color schemes and motifs based on the patient's illness. For instance, yellow is associated with treating liver-related conditions (*kuning*), red with headaches or fever, green with paralysis, and black with skin disorders. Not only the color, the form of wearing *Sasirangan* cloth is also adjusted. Cloth used as a blanket (*tapih bahalai*) is intended for individuals with fever, while cloth wrapped around the body as a *stagen* (*bebat*) is used for digestive ailments. As noted by Andriana (2018), the Banjar community believes that the spiritual energy embedded in these colors and motifs can be absorbed into the human body. *Sasirangan* is understood as a bridge between the material and metaphysical worlds, where a piece of cloth becomes a sacred instrument capable of intervening in the reality of human health through symbolic power passed down from generation to generation.

Humans as Symbolic Beings

Considering the various types of textiles discussed, a key question emerges: how do communities come to have such belief in a piece of cloth? After all, textiles are cultural artifacts rather than medical treatments in the modern scientific sense, which rely on empirical evidence for healing. If we refer back to the concept of traditional healing, illness is the result of a series of relationships between the individual and the environment. The individual is an inseparable part of cosmos. As a result of this concept, various illnesses are also believed by society to be caused by disturbances from supernatural beings, such as illnesses that cannot be treated by modern doctors (Sudardi, 2002).

Over the past decades, scholars—anthropologists, ethnologists, sociologists, and even philosophers—have examined cultural processes related to healing practices and public health. This study spans multiple disciplines and offer in-depth analyses of the roles of religion, magical beliefs, and supernatural forces in shaping healing systems across traditional societies worldwide.

Through the structuralist paradigm articulated by Lévi-Strauss (1963), healing is understood within the framework of long-standing belief in magical or supernatural systems. The presence of protective spirits, malevolent forces, and other supernatural beings forms a coherent system that underlies traditional conceptions of the universe. Humans have long had ways of thinking by recognizing their environment. Healing will include the activity of explaining a situation that initially exists at the emotional level, then making the pain that is rejected by the body become accepted by the mind.

Drawing on Lévi-Strauss's 1938 fieldwork among the Nambikwara in Brazil, there is an account of a woman experiencing incoherent and unfamiliar pain. The pain that felt foreign in her body could be reintegrated by a "*dukun*" (traditional healer) using myth, when everything was considered meaningful. Once the sick woman understood, she did not only surrender; she also recovered. Strauss's account highlights that the healer's effectiveness does not rest on biological medical intervention, but on the capacity to act as a mediator who employs symbolic forms—such as prayers and incantations—to bridge physical disorder and mental coherence. Through mythological narratives and ritual speech, the healer provides patients with a linguistic framework that transforms previously asbtract and chaotic pain into something cognitively comprehensible. This process creates what is called symbolic efficacy or, in his classic essay, referred to as "The Effectiveness of Symbols" (*L'Efficacité symbolique* in French). The psychological transformation triggered by stories or rituals is able to induce organic changes in the patient's body, similar to the workings of modern psychoanalysis. The healing process occurs through the synchronization between inner experience and the narrative structure that is collectively accepted.

Textiles establish a direct connection with the patient's conscious awareness and an indirect link to the subconscious. This is the function of the cloth or textile. At its core lies an awareness of the relationship between symbol and referent, or in linguistic terms, between sign and meaning. A material object (in this case cloth) provides a language for the sick person, when their psychic condition is not expressed and cannot be expressed in other ways, it can be directly expressed. This transition into verbal expression at the same time enables the experience to be lived in a real form that is orderly and understandable—which triggers the release of physiological processes, namely reorganization toward healing from the processes experienced by the sick person (Strauss, 1963).

The use of cloth in traditional healing practices is not only understood as a material object, but as a symbol that is full of meaning within the cultural system of society (Jung, 2018). The structuralism paradigm built by Lévi-Strauss states that healing practices are

not merely physical actions, but symbolic processes that work through language, myth, and collective structures of thought. Cloth that is used—whether as body covering, bandage, headcloth, or ritual medium—becomes part of a system of signs that connects the physical world and the world of meaning. Through prayers, incantations, and symbolic actions, the cloth is "filled" with meaning that is believed to be able to restore disrupted balance within the patient.

The effectiveness of traditional healing lies in its ability to reorganize the structure of the experience of illness into a narrative that can be understood by the patient and the community (Yitno, 1985). Cloth, in this context, functions as a concrete medium that represents the healing process—for example as a symbol of repelling, protecting, and binding the elements of illness so that they can be expelled. This process creates a strong collective suggestion, because it is supported by a shared system of belief. The use of cloth in traditional healing is not merely an empirical practice, but part of a symbolic mechanism, which according to Lévi-Strauss, works through the structure of human thought and organized cultural meanings.

In this sense, cultural objects are described like a psychoanalytic framework—becoming objects of transference and through representations induced in the patient's mind. Healing, in this framework, aims to induce experience. Thus, the two succeed in recreating the feeling that must be experienced or re-lived by the patient.

Conclusion

Cloth is a medium, originating from its motifs which contain meaning, connecting relationships with the cosmos, protecting its supporting community. It operates as an intermediary between the visible and the invisible, wrapping afflicted parts of the body to neutralize negative energies, absorbing spoken prayers, and symbolizing human surrender to the will of the Creator. Through a single piece of cloth, cultural identity and the hope for healing become intertwined. This proves that a piece of cloth can become an extension of prayer that manifests materially. The use of cloth in healing practices often becomes an answer to illnesses that are personalistic in nature, where the disturbances are believed to arise from the intervention of non-medical agents such as evil spirits or spiritual imbalance. Through ritual practices and customary ceremonies carried out by community groups using cloth as a medium, it is known that humans have abilities that distinguish them from other beings. Humans have the ability to perform symbolization, namely by using, creating, and conveying messages through signs and symbols, as well as (interpreting) symbols as everything that is given meaning (Ahimsa-Putra, 2020).

References

Ahimsa-Putra, Heddy Shri. (2020). Mendefinisikan Kembali "Kebudayaan". *Lembaran Antropologi Budaya*. Vol 2. No. 2, Desember.

Andriana, Y. F. (2018). Pergeseran fungsi dan makna simbolis kain sasirangan. *Jurnal Rupa*, 3(2), 77-92.

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. (1991). *Sasirangan: Kain Tradisional Kalimantan Selatan*. Jakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara.

Djoemena, N. S. (1990). *Batik: Its Mystery and Meaning*. Jakarta: Djambatan.

Doellah, H. S. (2002). *Batik: The Impact of Time and Environment*. Surakarta: Danar Hadi.

Elliott, I. M. (2004). *Batik: Fabled Cloth of Java*. Singapore: Periplus Editions.

Foster, G. M., & Anderson, B. G. (1978). *Medical anthropology*. New York: Wiley

Geertz, Clifford. (1960). *The Religion of Java*. New York: The Free Press

Geertz, Clifford. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.

Hall, K. R. (1996). The Textile Industry in Southeast Asia, 1400-1800. *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 39(2), 87–135. http://www.jstor.org/stable/3632617

Hooykaas, C. (1978). Patola and Gringsing: An Additional Note. *Bijdragen Tot de Taal-, Land- En Volkenkunde*, *134*(2/3), 356–359. http://www.jstor.org/stable/27863187

Jung, C. G. (2018). *Manusia dan simbol-simbol*. Yogyakarta: Basabasi.

Koentjaraningrat. (2004). *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia*. Jakarta: Djambatan.

Kusrianto, A. (2013). *Batik: Filosofi, Motif & Kegunaan*. Yogyakarta: Penerbit Andi Offset.

Lévi-Strauss, Claude. (1963). *Structural anthropology* (translated by C. Jacobson & B. G. Schoepf, Trans.). New York: Basic Books.

Ramseyer, U. (1984). *Clothing, Ritual and Society in Tenganan Pegringsingan*. Basel: Museum of Ethnography.

Ras, J. J. (1968). *Hikajat Bandjar: A study in Malay historiography*. Koninklijk Instituut voor Taal-, Land-en Volkenkunde. Bibliotheca Indonesica, 1.

Strathern, A., & Stewart, P. J. (1999). Curing and healing: Medical anthropology in global perspective. Carolina Academic Press.

Sudardi, Bani. (2002). Konsep Pengobatan Tradisional Menurut Primbon Jawa. *Humaniora*.Vol. 14. No. 1.

Sudardi, Bani. (2020). *Batik dan Kesehatan Manusia dalam Prosiding Webinar Nasional Pernaskahan Nusantara "Wabah dan Penyakit dalam Perspektif Naskah-naskah Kuno"*. Program Studi Sastra Indonesia, Fakultas Ilmu Budaya, Universitas Sebelas Maret.

Turner, Victor W. (1967). *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

Utami, S. (2014). Tenun Gringsing Orelasi Motif, Fungsi, Dan Arti Simbolik. *Imaji: Jurnal Seni dan Pendidikan Seni*, *12*(1).

Wagner, Fritz A. (1959). *Indonesia: The Art of an Island Group*. New York: McGraw-Hill.

Wahono. (2004). *Gaya Ragam Hias Batik (Tinjauan Makna dan Simbol)*. Semarang: Dinas P&K Museum Ronggo Warsito.

Wessing, R. (1986). Wearing The Cosmos: Symbolism In Batik Design. Crossroads: An Interdisciplinary *Journal of Southeast Asian Studies*, 2(3), 40–82. http://www.jstor.org/stable/40860214

Yitno, A. (1985). *Kosmologi dan Dasar Konsep Kesehatan pada Orang Jawa* dalam Soedarsono, et al. Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, Jakarta.



The Magical *Wastra* of the Indonesian Archipelago in Cosmology and Life Rituals

Yashika Sidik Pradhana & Rina Rahayu
Sonobudoyo Museum

Understanding the Meaning of "Magical"

The magical is often associated with something beyond human logic, unseen, and difficult to explain. However, within culture, the magical is instead present as part of the way humans understand and structure their lives. It lives within beliefs, symbols, and everyday practices that are understood not merely as something supernatural, but as a system of meaning believed to possess power. The magical operates through objects that are considered capable of bridging humans with nature, ancestors, and forces greater than themselves. Within this context, cloth is present not merely as a material object, but as a medium that carries meaning, hope, and symbolic power.

This interpretation forms the basis of the Fourth Room sub-theme in the "*Nusa Wastra*" exhibition, presenting cloth as an empowered object, not merely a visual artifact, but a symbolic entity that lives within rituals, cosmology, and the collective memory of its supporting community.

Since long ago, textiles or *wastra* in Nusantara is understood as a symbolic medium that connects humans with spiritual, cosmological, and transcendent aspects. Textiles function as sacred media imbued with meaning, power, and spiritual values, believed to be active in the lives of communities from prehistoric times through the Hindu-Buddhist and Islamic periods. This sense of sacredness does not emerge in isolation; it is rooted in a shared worldview that positions material objects within broader systems of belief and cosmological order. Within this framework, as stated by Koentjaraningrat (2009), the elements of material culture in traditional Indonesian societies always contain symbolic and religious dimensions, because their existence is not merely as physical objects, but as part of a shared belief system.

In line with this view, Clifford Geertz (1973) explains that cultural symbols function as systems of meaning that shape how humans understand the world, social reality, and their relationship with transcendent forces. *Wastra* becomes a cultural symbol that represents ethnic identity, social hierarchy, cosmology, as well as the relationship between humans, ancestors, and the supernatural world. Edi Sedyawati (2006) emphasizes that traditional Indonesian cultural artifacts, including textiles, exist within a cosmological system that unites elements of nature, humans, and spiritual forces. Cloth in the culture of Nusantara becomes part of a living tradition, a system of meaning that continues to live and be transmitted through rituals, myths, and customary practices across generations. From the perspective of traditional aesthetics, Agus Sachari (2005) highlights that beauty is always closely related to moral and spiritual values, which are influenced not only by visual considerations (motifs and colors), materials, and techniques of production, but also by the symbolic and religious meanings that accompany them.

Thus, magical *wastra* can be understood as a cultural and spiritual text, a visual artifact that contains cosmological narratives, philosophies of life, systems of belief, as well as the relationship between humans, nature, and the Divine. Across the history and social practices of communities in Nusantara, *wastra* is understood not only as a cultural object, but also as a spiritual medium that actively shapes social and religious life.

The Concept of Magical Textiles in The Cosmology of Nusantara

According to the cosmological perspective believed by the people of Nusantara, humans are considered part of the macrocosm (the universe) that is connected with the microcosm (the natural world), the spirit world, and supernatural forces. These relationships are not merely abstract ideas, but are expressed through symbols, rituals, and material objects believed to carry connective power. Cloth, in this context, occupies an important position as a cosmological medium, not only because of its function as a body covering, but because of its ability to contain and channel meaning, power, and systems of belief. Through its motifs, colors, techniques, and contexts of use, cloth becomes a tangible expression of how Nusantara communities understand balance and interconnectedness within the cosmos.

This cosmological perspective is embedded in the symbolic systems found in *wastra* Nusantara. Symbolic anthropology emphasizes that cultural symbols are understood not only as representations of reality, but also as guides for human conduct. As Clifford Geertz (1973) explains, cultural symbols function both as a model of reality and a model for reality. Magical *wastra* appears within these two

dimensions, functioning both to depict the structure of the universe and to shape human understanding of spiritual relationships, morality, and the order of life.

Historically, this symbolic dimension can be traced back to prehistoric times. Decorative motifs on woven cloth from the Neolithic period to the *Dongson* culture contain representations of natural elements believed to possess magical power as part of the belief system of the supporting communities. Certain elements of flora and fauna are not chosen merely as visual decoration, but as cosmological symbols that represent the forces of nature and the relationship between humans and the supernatural world. In this context, cloth functions as a symbolic connector between humans and cosmic forces beyond themselves.

The symbolic meaning of cloth does not only lie in its visual motifs, but also in the entirety of its process of creation. Motifs, colors, materials, and techniques are all believed to carry profound spiritual significance. Spiritual practices such as abstinences (taboos), prayers, and sacred procedures including the offering of ritual offerings, often accompany the processes of spinning thread, weaving, batik-making, and natural dyeing. As noted by Edi Sedyawati (2006), the creation of cultural artifacts in Nusantara traditions forms part of a cosmological system that integrates aesthetics, ethics, and spirituality.

Sacred cloth is understood as a cultural sign that holds the collective meaning of a community. *Wastra* functions as a medium for storing cultural memory, mythology, as well as cosmological principles passed down across generations. Certain images such as dragons, birds, lotus flowers, *gunungan* or the tree of life, as well as geometric patterns function as cosmological symbols, not merely decorative elements. The dragon symbolizes vital energy, natural forces, and the cosmos; the bird represents the upper world, spiritual freedom, and connection with ancestral spirits; the lotus flower becomes a symbol of purity, enlightenment, and spiritual birth; while the *gunungan* or tree of life signifies the center of the cosmos that connects the underworld, the middle world, and the upper world. Geometric patterns reflect order, balance, and harmony of the universe.

This perspective aligns with Agus Sachari (2005), who characterizes traditional Nusantara aesthetics as sacred and symbolic, where beauty is inseparable from spiritual values and philosophical meaning. Therefore, magical *wastra* cannot be understood merely as cloth, but rather as a visual representation of Nusantara cosmology, as a structure of the universe manifested in textile form.

Magical *wastra* can be seen as a cosmological text or a "symbolic scripture" that is created through weaving and *batik* and transmitted across generations. It records the worldview of Nusantara communities regarding life, death, power, sanctity, as well as the relationship between humans, nature, and the spiritual world. Thus, *wastra* Nusantara functions not only as a cultural identity, but also as a spiritual medium that is deeply embedded in the social structure and belief systems of the community.

The Diversity of Magical *Wastra* in the Indonesian Archipelago

The wide range of traditional textiles across Indonesia reflects the concept of magical *wastra* in the cosmology of Nusantara societies. Each region has *wastra* with different characteristics, inspirations, and spiritual purposes. However, all are based on certain beliefs that regard cloth as a sacred medium. This diversity shows that magical *wastra* constitutes a traditional mosaic that illustrates the richness of cosmology, mythology, and social structure.

Magical *wastra* refers to cloths believed to possess metaphysical power and spiritual functions, especially as means of protection and guidance in important events of life. Birth, marriage, the inauguration of customary leaders, and death are moments of

transition in life that often involve the use of sacred *wastra*. In these contexts, cloth serves as a symbolic bridge between the human world, the realm of spirits, and the wider cosmic order.

The variety of magical wastra found across the archipelago highlights the close interrelationship between cultural cosmology, spirituality, and textile practices. Each textile is not only a cultural artifact, but also a marker of identity and an expression of the belief systems of the communities that produce it. Through these textiles, the idea of cloth as a magical and cosmological medium is made tangible in the social and ritual life of Nusantara societies.

The textiles featured in Room 4 of this exhibition have been selected to represent this concept of magical *wastra* within Nusantara cosmology. Each cloth not only displays visual richness and technique, but also holds symbolic meaning and spiritual functions related to the social and ritual context of its originating community. Through these works, visitors are invited to understand wastra not simply as textile artifacts, but as living media that carry systems of belief and reflect how Nusantara communities perceive the cosmos

1. **Batik Textiles**

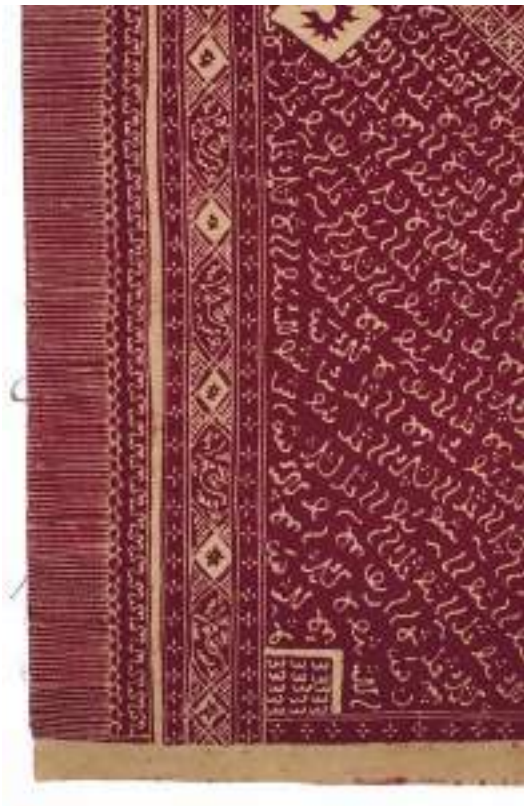
   While batik is most closely associated with Java, its diverse forms and patterns can also be found across other regions of the Indonesian archipelago. Like other forms of *wastra*, batik is often understood as a symbol of cosmic harmony, believed to help maintain the personal balance of its wearer. In Yogyakarta and Surakarta, people recognize batik "*tambal*," which is a batik motif that combines various batik patterns in an arrangement resembling patches, symbolizing prayer, healing, and restoration. *Batik tambal* is traditionally believed to possess symbolic healing power and is used as a medium of prayer and hope for recovery, for instance by placing it on those who are ill.

Meanwhile, batik cloth with calligraphic motifs from Museum Sumatera Barat (West Sumatra Museum) is also believed to possess strong spiritual power. This textile combines calligraphic elements with motifs of the Rumah Gadang, the traditional house of West Sumatra. Beyond its aesthetic qualities, the motif carries rich cultural and spiritual significance. The Minangkabau community believes in death rituals that involve the use of cloth and textile attributes as part of the final respect, marking the social and spiritual transition from life to the afterlife. This practice is in line with customary symbolism that honors the deceased through elements of cloth and funeral rituals rich in meaning (Putra et al., 2025).

Different from this is the *Besurek Merah* cloth from Bengkulu; this batik cloth also inscribes Qur'an verses, though in a subtle manner, combined with floral motifs resembling the Rafflesia flower. This visual character reflects a fusion between Islamic teachings and local traditions that live within the Bengkulu community. The magical quality of *Besurek Merah* cloth lies not only in its sacred text, but also in the context of its use in various life rituals. This cloth is generally used as decoration for a cradle in the baby hair-cutting ceremony, as well as part of wedding ornament, marking important phases in the human life journey. *Besurek Merah* serves as a medium for prayer, protection, and the affirmation of hopes for safety and blessing (Mulyadi, 2013; Hidayah, 2015).



Red *Besurek* textile from Bengkulu



Detailed view of a *Besurek* textile

2. *Sasirangan* Cloth

In South Kalimantan, *sasirangan* cloth is believed to possess magical power closely related to traditional healing practices (*batatamba*) as well as protection from disturbances of evil spirits. This cloth is not produced for general use, but based on special requests related to the process of healing certain illnesses, both physical and spiritual. Therefore, *sasirangan* is also known as "*pamintan*" cloth, referring to the process of personal ordering according to the needs of its wearer (Hidayah, 2015).

Before the process of making begins, the patron usually consults with a healer or shaman to determine the color and motif considered suitable for the type of illness suffered. The process of making the cloth is carried out through the "*sirang*" or stitching (running stitch) technique, which functions not only technically, but also carries symbolic meaning as a binder of prayers and hopes for healing. Each color and motif of *sasirangan* is understood to possess certain power believed

to neutralize disturbances, restore the balance of body and soul, and protect its wearer from harmful influences (Suryaningsih, 2012).

Through both its function and its process of creation, *sasirangan* affirms its role as a form of magical *wastra* embedded in the living traditions of the *Banjar* people. It is not merely present as a healing cloth, but as a spiritual medium that demonstrates the interconnection between belief, ritual practice, and textile within Nusantara cosmology.

3. Woven Textiles

Woven textiles are not simply products of technical craftsmanship, but are understood as *wastra* emerging from a spiritual relationship between humans, nature, and the supernatural realm. The knowledge of weaving is often believed to be received through revelation, dreams, or spiritual guidance, making the process inseparable from prayer, taboos, and sacred protocols. As a result, many woven textiles are used in ceremonial contexts, whether as offerings to deities, as part of life-cycle rituals, or as markers of the wearer's social and spiritual status (Sedyawati, 2006).

The magical dimension of woven cloth does not only lie in its final result, but also in the process of its creation. Weaving is carried out under certain conditions, accompanied by prayers and offerings, and following rules that are passed down from generation to generation. Motifs, colors, and materials are understood to possess symbolic power that functions as protection, a repellent of misfortune, a guide for life, as well as a connector with the spirit world. Thus, woven cloth plays a role as a cosmological medium that stores and channels the collective belief system of its supporting community (Geertz, 1973).

One important example of woven wastra rich in spiritual meaning is *Pua Kumbu*, a traditional textile of the *Iban* community in West Kalimantan and surrounding regions. Various studies show that *Pua Kumbu* is not merely a functional textile, but is produced and used within the context of customary rituals, including as part of life-cycle ceremonies such as death and marriage. The process of making this cloth is seen as a sacred practice that involves certain customary rules reflecting a cosmological worldview regarding the relationship between humans, nature, and the spiritual world. The figurative motifs on *Pua Kumbu* are understood as part of a collective symbolic language that connects humans with supernatural forces, and knowledge of the meanings of these motifs is preserved across generations within the community (Hidayati, 2017).

The magical context of woven cloth is also evident in *Osap* cloth, which is woven within a ritual atmosphere accompanied by prayers and offerings. This textile is used in funerary rites to cover the face of the deceased, and in marriage ceremonies as part of the offerings presented to a prospective bride. The use of *Osap* symbolizes the hope for a lasting marital bond, which is only separated by death (Chalid, 1999).

Another spiritually significant woven *wastra* is *Ulap Doyo*, a traditional textile of the Dayak Benuaq people in East Kalimantan. *Ulap Doyo* is made from fibers of *doyo* leaves and is used in various rituals, including traditional healing (Yacob, 2017). In healing rituals such as the *Belian Sentiyu* dance, *Ulap Doyo* functions as a medium for the recovery of illnesses that are physical, magical, as well as psychological, while also serving as a means of maintaining balance between body, soul, and cosmos (Hidayah, 2015).



Ulap Doyo textile from East Kalimantan

In Bali, *Gringsing* cloth is known as one of the oldest textiles made using the double *ikat* technique. This cloth has three main colors (*Tri Datu*), namely red, yellow, and black, each of which represents principles of cosmic balance. The name *Gringsing* comes from the words "*gering*" (illness) and "*sing*" (not), which affirms its function as a cloth that repels disease, drives away evil spirits, and protects from disaster. In general, *Gringsing* cloth is often used as a cloth for life-cycle ceremonies, as a covering cloth in rituals, as well as to cover part of the ceiling of the temple where the body is placed (Chalid, 2000). Used by the *Bali Aga* community as well as Balinese Hindu society more broadly, *Gringsing* is present in various ceremonies as an offering as well as sacred attire that maintains harmony between humans and nature (Sedyawati, 2006).

Belief in the magical origins of weaving is also reflected in *Kolana* weaving, which according to local tradition existed before humans knew clothing. This weaving is believed to have been discovered through the dreams of two women, *Misingko* and *Kolikai*, who were visited by a dove carrying grass fibers to be woven. Until now, the motifs of *Kolana* weaving represent hopes, markers of life, and the relationship between humans and their environment (Hidayah, 2015).

Through these examples, Nusantara woven cloth shows its role as magical *wastra* that lives within the cosmological system, rituals, and social structure of the community. It is not merely textile, but a symbolic medium that records sacred knowledge, spiritual experience, and the worldview of Nusantara communities toward life and the universe.

4. ***Baju Sangkarut***

Baju Sangkarut is a sacred attire of the *Dayak Ngaju* community in Central Kalimantan that represents spiritual power and supernatural energy inherited from the ancestors. This attire is not considered merely as traditional clothing, but as a medium of protection believed to ward off disturbances from spirits and to protect its wearer from misfortune. In *Dayak Ngaju* belief, the magical power of *Sangkarut* lies in the entirety of its elements, from materials, shape, to accessories, all arranged according to customary rules and specific spiritual knowledge.

Today, *Baju Sangkarut* is generally worn in the *Lawang Sekepeng* performance during traditional *Dayak Ngaju* wedding ceremonies. This performance functions as a ritual for warding off misfortune, intended to keep away obstacles, dangers, and calamities that may be faced by the bride and groom in their married life. The components of *Sangkarut* attire consist of a loincloth (*ewah*) made from *nyamu* cloth, as well as a head covering called *salutup hatue* for men and *salutup bawi* for women. Its complementary accessories include necklaces made from strings of seeds, shell fragments, teeth, and animal fangs, as well as bracelets made of bone and earrings made of hardwood (Niago et al., 2022). These natural materials are not chosen without reason, but are believed to possess spiritual power that functions as protection and as a reinforcement of the wearer's energy.

Through the use of Baju *Sangkarut* in ritual contexts, the *Dayak Ngaju* community affirms the belief that traditional attire serves as a mediator between humans and the unseen world. In this way, *Sangkarut* functions not only as a symbol of cultural identity, but also as an expression of belief in ancestral protection and the maintenance of life's balance through the magical power of *wastra*.



Baju sangkarut

The Spiritual Functions of *Wastra*

Magical *wastra* does not only function as a cultural artifact, but also as a spiritual medium embedded in the social practices and belief systems of Nusantara communities. Its presence transcends material boundaries, as cloth is understood as a means that connects humans with nature, the spiritual world, and ancestors. *Wastra* plays an important role both in the individual and collective realms, shaping human relations with the broader cosmic order (Koentjaraningrat, 2009; Sedyawati, 2006).

One of the main functions of magical *wastra* is as spiritual protection. There is a belief that certain cloths possess metaphysical power to protect their wearers from supernatural disturbances, non-medical illnesses, and harmful spiritual influences. Sacred *wastra* is often used as body coverings or as ritual complements in practices of warding off misfortune, *ruwatan* (cleansing rituals) , and purification. This protective function is not only personal in nature, but also communal, for example when sacred cloth is used in village ceremonies to ward off epidemics, natural disasters, or disturbances considered to originate from outside the social and cosmological order of the community.

In addition, *wastra* functions as a ritual medium inseparable from the human life cycle. In various customary and religious ceremonies, from birth, childhood, transition to adulthood, marriage, to death, cloth is present as a sacred element that marks changes in a person's social and spiritual status. At the communal level, rituals such as harvest ceremonies, *sedekah bumi*(earth offerings) and annual customary celebrations also involve *wastra* as symbols of offerings to ancestors and supernatural forces, affirming its role as a connector between the human world and the spiritual world.

Magical wastra also has an important function in social and spiritual legitimacy. More than merely a marker of status, sacred cloth functions as a symbol of the validation of power rooted in cosmology. Certain motifs and types are only worn by particular figures, such as customary leaders, nobility, or religious figures, because they are believed to contain spiritual power not possessed by just anyone. Cloth is associated with power that does not solely derive from position, but from lineage, ancestral blessing, and harmonious relationships with natural and supernatural forces. The use of sacred *wastra* in leadership rituals affirms this legitimacy, positioning leadership as part of a broader cosmic order rather than merely a social construct (Geertz, 1973; Koentjaraningrat, 2009).

Conclusion

Magical *wastra* of the Indonesian archipelago is not merely a textile heritage, but a cosmological, spiritual, and philosophical heritage that represents the worldview of Nusantara communities toward life, the universe, and the Divine. These sacred cloths emerge from a long encounter between humans, nature, and the spiritual world, forming a collective system of meaning passed down across generations. Within *wastra*, aesthetic values never stand alone, but are always united with ethical, symbolic, and religious values.

The existence of magical *wastra* shows that Nusantara culture is built upon principles of harmony between humans and nature, humans and ancestors, as well as between the profane world and the sacred world. It functions as a medium that teaches the balance of life, respect for cosmic forces, and awareness of the existential interconnectedness of humans with the universe. In this sense, cloth is not merely a cultural artifact, but a living spiritual space where values, beliefs, and identity reside.

Amid the currents of modernization and globalization, the sacred meaning of *wastra* undergoes transformation. However, these changes do not necessarily erase its spiritual value. On the contrary,

magical *wastra* finds new meaning as a symbol of cultural identity, ancestral heritage, and a source of cultural knowledge relevant for present generations. It plays a role as a medium of intergenerational education, a means of cultural dialogue, as well as a marker of the continuity of tradition amid changing times.

Therefore, the preservation of magical *wastra* cannot be carried out solely through physical conservation, but also through the safeguarding of the meanings, narratives, and spiritual values it contains. Museums, customary communities, educational institutions, and public cultural spaces have an important role in maintaining this continuity of meaning, so that *wastra* is not reduced to merely an aesthetic commodity. Thus, magical *wastra* of Nusantara should be understood as a living heritage of tradition that continues to endure and shape the relationship between humans and the universe.

References

Chalid, S. (1999). *Kain Upacara Dalam Kehidupan Masyarakat di Indonesia*. Museum Nasional Indonesia.

Chalid, S. (2000). *Tenun Ikat Indonesia*. Museum Nasional Indonesia.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books.

Hidayah, Z. (2015). *Ensiklopedi suku bangsa di Indonesia*. Jakarta: Yayasan Pustaka Obor Indonesia.

Koentjaraningrat. (1997). *Manusia dan Kebudayaan di Indonesia.* Jakarta: Djambatan jakarta

Koentjaraningrat. (2009). *Pengantar ilmu antropologi* (Edisi revisi). Jakarta: Rineka Cipta.

Lodra, 2015, "*Dibalik kain Tenun Gringsing Tenganan, Karangasem*", Pramita.

Mulyadi, A. (2013). "Kain Besurek sebagai simbol budaya masyarakat Bengkulu." *Jurnal Humaniora*, 25(2).

Sachari, A. (2005). *Estetika: Makna, simbol, dan daya*. Bandung: Penerbit ITB.

Saptorini. (2023). *Kemul bathik tambal*. Kementerian Pendidikan, Kebudayaan, Riset, dan Teknologi Republik Indonesia.

Sedyawati, E. (2006). *Budaya Indonesia: Kajian arkeologi, seni, dan sejarah*. Jakarta: RajaGrafindo Persada.

Hidayati, A. (2017). Ritual tenun ikat Pua Kumbu dalam budaya wanita Iban. *Visualita: Jurnal Desain Komunikasi Visual, 6*(1).

Sunarmi. (2015). Wastra nusantara dan dimensi sakralitas. Jurnal kebudayaan indonesia.

Niago, D. C., Arianti, S., Hia, L. N., Karso, & Susilowati, E. (2022). *Ritual lawang sakepeng pada tradisi pernikahan adat Dayak Ngaju di masyarakat Desa Tarantang Kabupaten Kapuas*. Dalam Prosiding Seminar Nasional Universitas PGRI Palangka Raya (Jilid 1, 12–13 Juli 2022). Universitas PGRI Palangka Raya.

Sokarba, Siti Rohmah, 2021, "Pemaknaan Motif Truntum Batik Surakarta: Kajian Semiotik Charles W. Moriis", Sutasoma: Jurnal Sastra Jawa, UNNES.

Putra, A. P., Permata Putri, F., Tanjung, I. A., Haikal, M. R., & Amalia, R. (2025). Susungan: Tradisi adat Maanta Mayit ka Pandan Pakuburan. Ethnography: Journal of Cultural Anthropology.

Suryaningsih, S. (2012). Makna simbolik kain sasirangan dalam budaya masyarakat Banjar. *Jurnal Seni dan Budaya*, 4(1).

Yacob, D. W. U. (2017). *Mengenal kain tenun Indonesia melalui arsip*. Majalah Arsip, (73).

https://telusuri.id/desa-manumpitaeng-dan-ancaman-hilangnya-ingatan-wastra-koffo/

https://fitinline.com/article/read/fakta-menarik-seputar-kain-tenun-koffo-serta-filosofi-yang-terkandung-di-dalamnya/

https://jeo.kompas.com/tenun-indonesia-warisan-yang-bukan-sekadar-kain-indah



The Story Behind The Motif and History of *Tok Wi* Batik

Gan Swie Hiang (Indrawati Gondowinoto)
The 4th Generation of Batik *Gan* Maker from Pekalongan

Since the ancient Zhou Dynasty thousands of years ago, Chinese culture has upheld the tradition of reverence for "*Tian*" or God, reverence for the Emperor or King, and reverence for deceased ancestors. Honoring ancestors is a practice common to every family, typically carried out through a table used for prayer, known as a *sembahyangan* table or ancestral altar. This table is usually covered with a cloth draped around it.

The cloth used to cover the ancestral altar is called "*zhuo wei*" in Mandarin and "*tok wi*" or "*tok ui*" in the Hokkien dialect. In the past, this cloth was used to cover the desks of the emperor and officials in China. This was explained by the late Ning M. Widjaja, a practitioner and observer of Chinese and Peranakan culture from Jatinegara, East Jakarta. He shared this with the author the day before he passed away. He also mentioned that the custom of covering the work table has been passed down through generations. At first, it was limited to the nobility and royal officials, but later became

widely known. It is unclear exactly when this cultural shift occurred. This is because, thousands of years earlier in China, the undersides of altar tables were typically left exposed. Over time, however, to maintain aesthetics, the front of the prayer altar table was covered with a *tok wi* so that the space beneath the table and the objects stored there would not be apparent.

During the Zhou Dynasty (ca. 1046 BCE–256 BCE), altar cloths were already made of silk embroidered with multicolored threads: yellow, white, red, green, and blue, representing the five elements (*wuxing*) in Chinese culture. The first king and founder of the ancient Zhou Dynasty was King Zhou Wen Wang. It was this King Zhou who was the ancestor of the author. The author learned this from the Yan Clan's historical records, which refer to King Zhou Wen Wang as the ancestor of the Yan Clan.

One of the descendants of King Yan of the Yan clan, King Yan You (816 BCE–798 BCE), was a king of the state of Zhu, the Kingdom of Xiaozhu (as recorded in the book *Origins of the Yan Clan*). The excavation of King Yan You's tomb by archaeologists uncovered a r bronze vessel, or *"hio lo"* (this discovery is mentioned in The Gan Clan Association 40th Anniversary Souvenir Magazine Singapore). This artifact is one of the earliest and most tangible pieces of evidence that the practice of worship has existed since the time of King Yan You. The *hio lo* itself is considered an incense ash catcher used for prayer. Originally made of bronze and featuring three legs, it later evolved, with some versions made of copper, brass, and other materials. It was King Yan You who first adopted the surname "Yan" (in Mandarin) or "Gan" in the Hokkien dialect. This word means "face" or "color." The Gan surname is the author's family name.

The oldest known *tok wi* fabric dates back to the Ming Dynasty (1368–1644). The fabric is made of silk embroidered using the *kesi* technique, or "silk cutting," which creates a visual illusion by contrasting cut threads of different colors with uncut areas. This fabric has been exhibited in an exhibition titled "*Auspicious Designs: Batik for Peranakan Altars*" from April 11 to December 24, 2014, at the Peranakan Museum in Singapore.

At first, the *Peranakan* Chinese community in Indonesia carried on the traditions of their ancestors by performing ancestor worship, a practice brought from China. These people still used embroidered *tok wi* imported from China and made of silk. But over time, as these imported items became difficult to obtain and were also quite expensive, many switched to using *tok wi* made of batik, especially those living in Java. This is because there are many batik producers in Java, one of whom is the Gan family.

Gan Swie Hiang (Indrawati Gondowinoto), the author of this article, is the fourth generation of the Gan Batik family. *Kongco* (Grandfather) Gan Sam Gie was the pioneer of *Peranakan* Chinese batik production in the city of Pekalongan (since 1870). Initially, this family produced *tok wi* batik for their own use. Over time, however, as the family came to be recognized for their understanding of ancestral worship rituals and their expertise as batik producers, many other families began placing orders for *tok wi* batik.

The batik *tok wi* they produced was heavily influenced by a variety of Chinese motifs. An example of this is the use of motifs such as the Eight Immortals, calligraphy, dragons, swastikas, *qilin*, phoenixes, lions, and others, including the choice of a red background. The Eight Immortals motif is one of the most common motifs found on *tok wi*, whether originating from China or adapted into batik *tok wi*.



Tok Wi: The Eight Immortals and the Three Gods *Fu*, *Lu*, and *Shou*
Pekalongan ca. 1950
Hand-drawn batik, synthetic dyes
Dimensions: 100 cm x 100 cm
(Collection of Gan Swie Hiang)

The following is an explanation of the Eight Immortals (*Ba Xian*) motif:

1. *Lu Dong Bin*
   He is depicted carrying a sword. He is portrayed as dignified, educated, and renowned as a scholar. *Lu Dong Bin* is one of the deities most revered by Taoists.

2. *Zhang Guo Lao*
   Zhang Guo Lao is often depicted as a hermit riding a donkey. He sits facing backward while playing a musical instrument called the Yugu, which resembles a beating instrument.

3. *Zhong Li Quan*
   He is often depicted carrying a fan made of feathers or palm leaves. He is believed to have the power to resurrect the dead. *Zhong Li Quan* is generally portrayed as a tall, large figure with a potbelly or a stocky build, bare-chested, with a long mustache and beard.

4. *Lan Cai He*
   He is depicted as a young boy. However, some ancient texts describe him as a young girl. He carries a bamboo basket that is always filled with flowers. He wears a blue shirt, and one of his shoes is missing *Lan Cai He* is known as a guardian deity.

5. *Cao Guo Jiu*
   He is depicted as a high-ranking official holding a jade plaque or, at times, a musical instrument resembling castanets. He is the patron deity of artists.

6. *He Xian Gu*
   He Xian Gu is depicted as a beautiful goddess, holding a lotus flower or sometimes a bamboo shoot. She is believed to be able to restore a person's physical and mental health.

7. *Han Xiang Zi*
   Han Xiang Zi is depicted holding a *dizi*, a traditional Chinese flute. His face is handsome, and he is dressed like a scholar. He is also considered a guardian deity.

8. *Li Te Guai*
   Li Te Guai, also known as *Li the Iron Staff*, is often depicted carrying a golden gourd and an iron staff. His face is portrayed as that of a beggar. Li is believed to be the deity who grants healing to the sick and the opressed poor.

The Eight Immortals depicted in these motifs are shown holding magical gems illustrated with objects. However, due to limited knowledge of Chinese culture, many people today depict the Eight Immortals holding only flowers. To those familiar with Chinese culture, this seems odd. Yet this is what happens when different cultures blend together. The cultural fusion in *tok wi* gradually incorporated local elements and motifs, including European motifs from the colonial era. In fact, as it evolved, some *tok wi* decorative patterns also incorporated Javanese motifs, such as *wayang*, flora, and fauna. There are also various background colors for the fabric, such as brown and cream. The fabric background is also sometimes white or blue, colors commonly used for funeral ceremonies.

Dr. Alan Chong, Director of the Asian Civilisations and Peranakan Museum in Singapore, remarked during the exhibition program that this blend of many cultures is truly astonishing and truly extraordinary. One thing that has generally remained unchanged is the decorative motifs on the *tok wi*, which embody religious beauty and serve as more than just altar table covers. Moreover, the *tok wi* is not presented as a meaningless visual image.

The imagery on a piece of *tok wi* cloth is divided into two parts: the upper world and the lower world. The upper world is typically depicted with the Eight Gods, pagodas, or tall mountains, as well as calligraphic inscriptions that symbolize the spirit world and are interpreted as "*Yang*." This image typically covers one-third of the fabric. Those in the upper world are believed to be able to resolve all worldly problems and are also seen as a symbol of good fortune. The other image, depicting the underworld, covers two-thirds of the remaining fabric and is interpreted as "*Yin*." This image symbolizes human life, flora, fauna, the qilin, upstream, and other elements. The altar cloth features mythological images.

In his remarks during the launch of the book *Tok Wi Altar Leluhur*, K.G.P.H Prabukusumo stated that *tok wi* batik is a sacred cloth imbued with profound philosophical significance, much like the batik found in the Yogyakarta Palace. Of course, this statement is not without meaning. *Tok wi* is worn during weddings, funerals, and certain religious ceremonies. There are three major and important festivals: the Year-End Festival, the *Ceng Beng* (*QingMing*) Festival, and the *Chit Gwee* Festival.



A traditional ancestral altar featuring a *Tok Wi* depicting the Eight Gods and a phoenix, complete with offerings, incense, a pair of candles, and a ceremonial tray, as well as portraits of the ancestors at the wedding of Gan Tjiang Liem.
Pekalongan, 1956
(Family archive)

The author's family, descendants of Gan Sam Gie, has practiced the tradition of ancestor worship, passed down from generation to generation. Ancient traditions and teachings passed down through generations say that "Filial piety toward parents and ancestors is the highest and most noble teaching in Chinese culture." This act of devotion is directed toward parents and ancestors, whether they are still living or have passed away. For deceased ancestors, this devotion is expressed through ancestral prayers at the ancestral altar. This tradition is known as tending for the ash altar. Typically, the eldest son in the family is responsible for tending to the ancestral altar, due to the patrilineal tradition. This custom continued through to *Engkong* (Grandfather) Gan Tjioe Liam, as he was the firstborn son. However, when it came to his son's generation—the author's father, Gan Tjiang Liem—a shift occurred. The author observed that Gan Tjiang Liem was not the eldest son in the family. Instead, he was the third child and the second son. This was never questioned further by the author's family. In fact, there was a sense of pride because he willingly took over the family's torch and carried out this noble duty. This decision was supported by his wife and children.

The author recalls the prayer traditions in her family as if opening a childhood diary. A beautiful time she never wants to forget for the rest of her life. The most important thing when performing the prayer ritual is to have a pure and sincere heart. This is usually preceded by *ciak jay* (abstinence to cleanse oneself). The tradition that was once carried out by the author's parents has now been taken over by the author, even though the author is not a son.

Before the day of the prayer ceremony, the altar table and all necessary equipment must be washed and cleaned beforehand. The same applies to the *tok wi* that will be placed on the altar table. The altar table is placed in the living room. We use a traditional tiered altar table. The first table is rectangular and taller than the second table, while the second table is shorter and square. The *tok wi* is placed on the front of the second table when it is used for prayer ceremonies.

There are specific rules for setting up the *tok wi*: the ties on both sides must be fastened to the altar table, and the ends of the cloth hanging down must not touch the floor. The late The Han Tong, who served as a caretaker of the Hok Tek Tong temple and a board member of the funeral foundation in Parakan, also emphasized this and even taught the author the proper way to tie the *tok wi* on the altar table before he passed away. The *tok wi* is genuinely treated as a sacred cloth.

According to Maria Khoo Joseph, curator of the exhibition "*Auspicious Designs: Batik for Peranakan Altars*," textiles are considered essential in demarcating sacred spaces. Altar cloths (*tok wi*) enhance such moments. Decorating the altar table with *tok wi* serves to affirm the existence of a "sacred space"—a space set apart from everyday life and one that facilitates a connection with ancestors, even though this "sacred" area is located within the home, a space that is otherwise relatively ordinary in daily life. The *tok wi* used in worship is selected according to the occasion. For example, during a funeral ceremony, one does not use a *tok wi* with a *swangsi* (double

happiness) motif, which is typically used for weddings and similar events. As for formal prayer ceremonies, in addition to the *tok wi*, a *hio lo* (incense holder) flanked by a pair of flower vases and a *cek tay* (candle holder) are always used.

The first grand prayer ceremony the author ever performed and experienced was the Year-End Prayer. This prayer is still widely practiced by the Peranakan Chinese community in the lead-up to the Lunar New Year. Many people mistake it for a Lunar New Year prayer, but in fact, this ceremony is performed as an expression of gratitude and thanksgiving for having safely made it through the year that is about to come to an end.

The prayer begins with the arrangement of offerings on the second table. The offerings consist of food, snacks, and fruits. However, none of the offerings are mandatory; they can vary from region to region. The offerings that are prioritized are usually items that, in Mandarin, sound similar to words with positive meanings. Items that the ancestors enjoyed during their lifetime are also usually included. Incense is offered using *hio lo*, accompanied by three types of sweets: nutmeg candy, *tang kweh*, and dried *angco*. Three types of floral offerings such as jasmine, roses, and ylang-ylang; along with fruits such as plantains, oranges, apples, sugarcane, and custard apples, all in odd numbers, typically adhering to the principle of five. Rice is served in a bowl along with green mustard leaves and bitter tea in a small cup. The number is adjusted according to the number of ancestors being honored. The number of sweet snacks served is also odd, such as *kue ku*, *kue moho*, *wajik*, *kue lapis*, and *nagasari* (one of the mandatory offerings in the author's family). The dishes offered must include *sanseng*, which represents land, sea, and air animals. All of the quantities are odd numbers. In addition, the late Koh Loky's favorite cigarettes, white rice wine, *Kongco* Gan Sam Gie's favorite cigars, and *Makco*'s betel nut are always available on the altar table.

Once everything is arranged on the altar table, photographs of the ancestors are placed there in place of the *sin ci* board. Next, the lighting of the *hio* or incense marks the beginning of the prayer ceremony. It begins with three sticks of incense for *Tian*, *Ren*, and *Ti* (Heaven, Humanity, and Earth), followed by two sticks at the Ancestral Altar. A thin trail of smoke rises, carrying the prayers to the heavens. Beneath the altar table, fragrant incense is lit (in the past, this was done using *ukup*: charcoal burned in a brazier and sprinkled with sandalwood shavings).

During the prayer ritual, there is an interaction with the offerings displayed on the altar table. The interaction in question is what the author experienced. There is a process of "seeing" and "being seen," as if they were all coming to visit. It is an indescribable feeling, because it takes one's mind back to the past when they were still by my side. It is as if my family (*Papi*, *Mami*, *Emak*, *Engkong*, *Makco*, *Kongco*) and everyone else were here visiting.

Regarding the emotional aspect of this interaction, David Morgan, in his book *The Sacred Gaze*, explains that the acts of "seeing" and "being seen" in this kind of prayer context are not merely meaningless actions. The experience of being "connected" in prayer, with all its visual elements, is more than simply an experience of appreciating beauty. *Tok wi* is merely a medium, including portraits and offerings that are merely tools. Photos of ancestors are merely forms of representation; *they are certainly not Mami, Papi, or Koh Loky anymore!*

Just as in the temple, figures such as the Gods *Fu*, *Lu*, and *Shou* (presented as symbols of blessings, wealth, and longevity) are forms of representation. Images of the gods are reproduced in various forms, one of which is the *tok wi*, including the meaning embedded in the fabric to which the image is attached. Images and portraits represent presence; they serve as a medium for those who view them and embody what is

depicted. Simply put, gazing at portraits of ancestors and family members who have passed away is a way of expressing that they are all admired and their contributions during their lifetimes are remembered.



Year-End Prayer Ceremony with dragon and phoenix ornamented *tok wi*. Yogyakarta, 2023 (Family archive)

The second major festival is *Qing Ming* (*Ceng Beng*). This tradition can also be described as a grave pilgrimage. In the past, *Ceng Beng* usually fell on April 5. hisExcept in leap years, when it falls on April 4. Families flock to the gravesites to clean their ancestors' graves. Many families who now live outside the city also make time to return to their hometowns to visit the graves of their departed relatives. Together, they clean the graves, scatter flowers, and even share a meal after praying at the gravesite. For those who are cremated, it is customary to scatter flowers at sea; the purpose is the same, which is to remember and pray for the spirits of departed ancestors. *Ceng Beng* is a very important celebration.

The third major prayer ceremony is *Chit Gwee*, or the seventh month of the lunar calendar. The seventh month is believed to be the time when the gates of the afterlife open, allowing spirits to visit the living world to meet their living descendants. The prayers are offered to give prayers or pay respects to those who have passed away. These three prayers are important and mandatory for the Peranakan Chinese community. Unfortunately, such traditions are now fading away and being abandoned, as some people consider them to be a form of idol worship. This is because they have converted to other religions. Another reason, which is rather cliché, is that they are inconvenient. The tradition of ancestor worship does not actually refer to any specific religion but is a Chinese ancestral cultural heritage that must be preserved. How can someone identify as a descendant of the Peranakan Chinese yet fail to acknowledge the culture of their own ancestors? It is like someone who has forgotten their roots or true identity.

This should serve as a reflection for all of us on how we came into this world, who gave birth to us, where we come from, and who has contributed to our lives, and so on. May this serve as a guiding principle in our lives that we must honor and remember the good deeds of all our ancestors before we perform other acts of kindness. For the author, the ancestral prayer ritual is always a simple reminder that, "*Without Our Ancestors, We Would Never Exist*"; therefore, let us honor their contributions.

References

British Museum. (n.d.). *Collection online: Object details*. Retrieved February 25, 2026, from https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=391747001&objectId=3088847&partId=1

ChinaKnowledge.de. (n.d.). *Encyclopedia on Chinese history, literature and art*. Retrieved February 25, 2026, from https://www.chinaknowledge.de

Gan, K. S., & Yeo, S. T. H. (2004). *Silsilah keturunan Gan Peng: Yan Bin's genealogy, 1770–2004*. Jakarta: Paguyuban Keluarga Keturunan Gan Peng.

Gondowinoto, I. (2024). *Tok wi altar leluhur*. Yogyakarta, Indonesia.

InSing. (n.d.). *On show: Auspicious designs batik for Peranakan altars*. Retrieved February 25, 2026, from https://www.insing.com/feature/on-show-auspicious-designs-batik-for-peranakan-altars/id-a43f3101

Lee, P., Kerlogue, F., Chiesa, B. K., & Joseph, M. K. (2015). *Auspicious designs: Batik for Peranakan altars*. Singapore: Asian Civilisations Museum.

Morgan, D. (2005). *The sacred gaze: Religious visual culture in theory and practice*. Berkeley, CA: University of California Press.

Roots. (n.d.). *Auspicious designs: Batik for Peranakan altars*. Retrieved February 25, 2026, from http://roots.sg/Roots/learn/stories/auspicious-designs-batik-for-peranakan-altars-story

The Gan Clan Association. (2008). *40th anniversary souvenir magazine*. Singapore.

Yan, C. (2016). *Yanshi suyuan (Menelusuri jejak marga Yan)*. Wuhan, China.

Wastra Nusantara: Heritage for the Future in the Dynamics of Innovation and MSME Development

Maria Kumalasanti, S.E., M.B.A,
Designer and owner of Santi Gallery, Lecturer at STIE SBI Yogyakarta.

Wastra and the Dynamics of the Modern Industry

The modern fashion industry today is dominated by rapid and mass production. The fast fashion system allows new collections to appear in a short time, so that clothing is more often treated as a temporary trend rather than a work with long-term value. Speed becomes a measure of success and quantity is often prioritized over process.

The article “What Is Fast Fashion?” published by McKinsey on January 23, 2025, explains that fast fashion is an industry model that focuses on producing low-cost clothing with very rapid cycles to respond to market trends. New collections can appear within weeks, or even faster, encouraging consumers to continuously buy and replace clothing. Global brands such as Zara and H&M are known as part of this system, where speed and quantity are the main priorities.

Behind the efficiency of the fashion industry, there are significant environmental and social impacts. A report by Earth.org in 2026 states that the fast fashion industry contributes around 10% of global carbon emissions and produces approximately 92 million tons of textile waste each year. These figures show that the acceleration of production not only changes consumption patterns but also affects global environmental sustainability. International media reports such as *Time* have even highlighted the overflow of second-hand clothing from developed countries into the Kantamanto market in Ghana, much of which ends up as waste. This phenomenon shows that the speed of production has consequences that go beyond geographical boundaries.



A pile of clothing waste polluting the environment (source: National Geographic)

Amid the flow of an industry that moves very fast, there is still a creative space that operates with a different rhythm; one that values diligence and patience. In that space, I work as a handmade *kebaya* designer in Yogyakarta, specializing in hand embroidery and traditional stitching. There, I directly experience the contrast between the world of tradition and the modern world.

I sit for hours working on embroidery and stitching details by hand, choosing the right thread colors, and ensuring that each piece of fabric falls gracefully on the wearer's body. On the other hand, I observe how the modern textile industry develops with a rhythm that almost leaves no room for pause. This contrast is not merely a technical matter, but a difference in how the value of a work is perceived.

Wastra Nusantara as Identity and Cultural Heritage

The *wastra* (textiles) of Nusantara are not merely traditional fabrics worn in ceremonial spaces. They are representations of identity, symbols of values, as well as mediums that store the collective memory of Indonesian society. Etymologically, the term *wastra* comes from Sanskrit, meaning cloth or clothing. However, in cultural practice, *wastra* has developed into a visual text that contains social structures, life philosophies, and cosmological relations of society (Geertz, 1973). It is not merely an object, but a narrative that is woven and drawn in a symbolic language.

Among the various forms of Nusantara textiles, batik occupies a very special position. UNESCO's recognition of Batik as an Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2009 is not only an acknowledgment of its technique, but also of the cultural values it contains (UNESCO, 2009). Hand-drawn batik (*batik tulis*) is produced using a wax-resist dyeing technique, in which hot wax is carefully applied with a *canting* to preserve patterns during repeated dyeing stages. This process requires concentration, diligence, and patience that cannot be accelerated without sacrificing quality. Every dot and line is the result of conscious hand movement, not a product of automation.

The significance of *batik*, however, extends beyond its technique. *Batik* possesses a structured system of symbols rich in meaning. The *parang* motif,

for instance, with its diagonal pattern resembling continuous waves, philosophically symbolizes strength, steadfastness, and continuity of leadership. Philosophically, the *parang* motif is interpreted as a symbol of strength, resilience, and leadership continuity within Javanese cosmology and ethics. Its repeating diagonal patterns symbolize an unbroken fighting spirit and consistency in fulfilling one's responsibilities (Farihah, 2024). Studies on batik *keraton* (royal court) also explain that the *parang* motif holds great symbolic significance, as it relates to the concepts of leadership, morality, and self-control within the palace (Haryoguritno, 2002). Historically, certain variants of *parang*, such as the *parang rusak*, were only permitted to be worn by members of the royal court, thus functioning as an indicator of social hierarchy as well as a symbolic legitimization of power within Javanese society (Haryoguritno, 2002; Farihah, 2024).

The *kawung* motif, with its symmetrical geometric circular patterns, symbolizes purity and self-control. Its shape, resembling a *kawung* fruit or lotus flower, is often interpreted as a symbol of balance and harmony in life (Haryoguritno, 2002). The use of specific motifs in Javanese culture cannot be considered neutral as they carry moral and ethical messages intended to be embodied by the wearer. Thus, batik is not merely patterned fabric, but a medium through which values are internalized.

The uniqueness of *Batik* is experienced in a deeply personal way within the workspace. When holding a *batik tulis*, one can see the traces of the maker's hand, subtle imperfections that instead become proof of the authenticity and humanity of the process. Studies in material culture show that such characteristics are understood as markers of authenticity, traces of manual work that cannot be identically replicated by mechanical production. No two pieces of *batik tulis* are exactly the same, because every line and dot is born from hand gestures, breathing rhythm, and the concentration of the batik maker. That is where its uniqueness lies: *Batik* is not merely a textile product, but a cultural artifact that embodies the relationship between the human body, technical practice, and symbolic meaning. This uniqueness also emphasizes the fundamental difference between *batik tulis* and mass-produced printed products. While industrial production prioritizes uniformity and efficiency, *batik tulis* values variation as an intrinsic quality. Difference is not considered a flaw, but rather an expression of a layered and continuous creative process. Thus, *batik* can be understood as a living work, not a pattern reproduced without context.

Its use in *kebaya* designs is not only an aesthetic choice, but also an ethical decision. Choosing *batik tulis* means acknowledging the labor, time, and skill involved in its making. It represents respect for traditional production processes as well as recognition



Visual Representation of the Parang and Kawung Motifs and the Hand-Drawn Batik (Batik Tulis) Technique (Source: The visuals are based on the study of batik motifs in Haryoguritno (2002) and the description of the hand-drawn batik technique by UNESCO (2009).

of the system of values and philosophy inherited through its motifs. Through this approach, design extends beyond visual aspects and becomes a medium for sustaining cultural meaning.

However, the characteristics of Nusantara textiles or *wastra* do not stop at batik. Sumba weaving illustrates how cloth becomes a medium of cosmology and spiritual relations. The process involves tying threads, natural dyeing using *mengkudu* roots or other organic materials, and labor-intensive manual weaving that is both time-consuming and complex (Indonesia. travel, 2025). Horse motifs symbolize nobility and bravery, while human and animal figures are related to the relationship of Sumba society with ancestors in the *Marapu* belief. These textiles are used in rituals marking birth, marriage, and death, positioning them as powerful symbols of the human life cycle.

This is also true of the *Ulos* in Batak tradition. The *Ulos* is not merely a piece of cloth, but a symbol of love, prayer, protection, as well as a bond that strengthens kinship. Research on the function and symbolic meaning of the *Ulos* indicates that the bestowal of the *Ulos* in traditional ceremonies represents the transfer of blessings, protection, and social legitimacy within the structure of Batak Toba society (Hariani, 2023). Another study confirms that the practice of "*mangulosi*" is not merely a ceremonial ritual, but an expression of affection and solidarity that strengthens bonds among family members and the community (Jiniputri, 2021). *Ulos* functions as a symbolic medium that binds social relationships through inherited meanings of affection and respect. The *mangulosi* procession, or the ceremonial gifting of *Ulos*, signifies both social legitimacy and the bestowal of familial blessings. Each type of *Ulos* has a different meaning according to the context of its use (UNESCO, 2003). The cloth becomes a social language that is understood within rituals.



Batak Ulos: Motifs, Customary Use, and Traditional Weaving Process (Source: visuals referring to studies on the function, motifs, and symbolic meanings of Batak ulos in Hariani (2023) and Jiniputri (2021)).

Batik, Sumba weaving, and Batak *Ulos* all collectively reflect the defining characteristics of Nusantara textiles: highly skilled manual production processes, motifs rich in layered philosophical meaning, deep connections to ritual practices, and roles as representations of social structure. *Wastra* is not merely textile, but a medium of cultural communication.

As a designer who dedicates time, thought, and energy to *kebaya* and traditional textiles, I realize that every material choice is a decision that carries cultural responsibility. When selecting a piece of *parang* or *kawung* batik, or when combining woven textiles with contemporary silhouettes, the act goes beyond designing garments; my soul feels connected to the trajectory of the past and the present. There are stories, prayers, hopes, and identities that have lived and endured long before I was born. It is within this awareness that I find the deepest meaning in my work.

Preservation Challenges in the Era of Modern Industry

The dominance of mass production presents serious challenges for the sustainability of traditional textiles. Printed batik can be produced in a short time at low cost, while *batik tulis* (hand-drawn) requires weeks with high precision. This difference creates a shift in value perception in the market. Price often becomes the main consideration, while the process and symbolic meaning behind traditional textiles are less understood.

Changes in the preferences of the younger generation also influence the position of *wastra* in everyday life. Globalization and social media have accelerated the adoption of international fashion trends. Global fashion is often perceived as more modern and relevant compared to garments rooted in traditional textiles. From the perspective of symbolic anthropology, cultural symbols play a crucial role in shaping meaning and social identity (Geertz, 1973). When *wastra* is no longer viewed as part of the younger generation's identity, its symbolic function gradually weakens.

The crisis of artisan regeneration becomes the next challenge. Many production centers are dominated by the older generation, while the younger generation is less interested in continuing the profession. Yet, the sustainability of intangible cultural heritage depends heavily on the intergenerational transmission of knowledge (UNESCO, 2003).

Everyday professional practice places designers often between two interests: preserving traditional values and responding to market demands. Clients generally want fast production processes, while hand embroidery and manual details have technical limitations that cannot be accelerated without sacrificing quality. The demand to modify traditional motifs to appear more modern also becomes part of this dynamic. This is where tension arises between commercial needs and cultural responsibility.

The perspective of cultural studies indicates that not all motifs can be treated merely as decorative elements. Some motifs carry symbolic, historical, and even cosmological meanings that are inherent to a specific social context. The reduction of meanings to mere aesthetic ornamentation has the potential to eliminate the inherited values they embody. Therefore, the design process requires an open dialogue with the client to find solutions that remain contextual without neglecting the essence of tradition.

The dilemma between idealism and market demands is an inescapable reality in the creative industry rooted in cultural heritage. Yet it is precisely within this space of negotiation that it becomes clear that conservation is not a rigid or static process. It demands flexibility, responsible reinterpretation, and the ability to maintain the continuity of values amid changing social and economic needs.

Innovation and Technology as Adaptive Strategies

Preservation does not imply the static preservation of tradition. Traditions that fail to adapt risk becoming marginalized over time. Therefore, innovation becomes an unavoidable survival strategy. Design innovation enables collaboration between modern silhouettes and traditional motifs. Classic *kebaya* can be presented with lighter and more contextual cuts without losing their identity. Material innovation through the use of natural dyes is in line with the principles of sustainable fashion (Fletcher, 2010). The combination of manual and machine embroidery creates a balance between quality and production efficiency.

For me, innovation does not mean leaving the roots, but extending the branches. Tradition remains as the foundation, while innovation opens space for dialog with the times. The role of digital technology increasingly strengthens this adaptation process. Social media allows artisans and designers to reach markets outside the city and even abroad. Online marketplaces open economic access that was previously difficult to reach. The phenomenon of live selling through digital platforms shows how *wastra* entrepreneurs can interact directly with consumers, explain the production process, and build trust through real-time interaction.



Variations of modern kebaya and wastra as representations of design works by Santi Zaidan, published through social media @santigaleri.katalog. (Source: author's personal documentation).

The digitalization of motifs plays a role in documenting classical patterns so that they are not lost, while artificial intelligence (AI) opens opportunities for broader design exploration. In this context, technology functions as a means that expands creative possibilities, not as a substitute for cultural values. Human creativity, aesthetic sensitivity, and understanding of symbolic meaning remain the main foundations in the design of *wastra*.

Rather than existing in a binary choice between preservation and change, Nusantara textiles are best understood as part of an ongoing process of transformation. Preservation does not mean freezing old forms, but maintaining the continuity of values so that they remain alive within an ever-evolving social context. Changes in form may occur, as long as the spirit, philosophy, and respect for traditional processes are maintained.

Designers play a role as mediators between cultural heritage and contemporary needs in design practice. Every creative decision, dialog with clients, and commitment to quality and meaning become part of a broader cultural responsibility. Through this approach, *wastra* is not merely preserved in its existence, but continuously brought to life as a cultural identity that remains relevant for future generations.

The Role of Youth and Cultural Education

The modern landscape is shaped by rapid technological advancement, transformation of lifestyles, and intensified global cultural exchange, so that the future of *wastra* Nusantara can no longer be seen as the exclusive responsibility of artisans, designers, or cultural institutions alone. Its sustainability is highly determined by the younger generation who will inherit, reinterpret, and revive it within an ever-changing context of the times. Cultural preservation is not sufficient if it relies only on ceremonial obligations or administrative regulations; it requires reflective awareness, active involvement, and a sense of belonging that grows organically from experience and understanding.

The perspective of cultural education that involves schools and universities has a strategic position as a space for shaping value orientation. Education does not only function to transfer historical information about *batik*, weaving, or *Ulos*, but also to build awareness that *wastra* is a living system of meaning, containing philosophy, social structure, and expressions of collective identity. When learners understand that each motif contains symbols, each color carries a narrative, and each technique is the result of intergenerational skills, then *wastra* is no longer viewed as an artifact of the past, but as part of cultural discourse that is relevant to contemporary life. This is why the educational curriculum plays a crucial role in reinforcing cultural values.

However, the process of internalizing cultural values is not always effective if it only takes place within a formal framework. Direct experiences through batik workshops, weaving training, or traditional embroidery classes often produce a deeper impact. In my experience working with younger generations, moments such as their first time holding a canting or attempting hand embroidery often become turning points in their awareness. They begin to realize that behind a single piece of cloth lies time, precision, and a level of dedication that is far from simple. Appreciation then arises not from moral obligation, but from empathetic experience toward the process.

The phenomenon of youth movements wearing traditional cloth in recent years shows a transformation that is not merely symbolic, but real in everyday practice. For example, in several campuses, initiatives of "*hari berkain*" (wearing traditional cloth day) have emerged, initiated by the students themselves. This is done not because of institutional obligation, but as a sense of collective pride. Students creatively pair *batik* with denim, sneakers, or modern tote bags,

integrating *wastra* into casual fashion while preserving its identity. Similarly, in creative workplaces and start-up environments, young professionals wear *lurik* or woven textiles as outerwear in professional settings, showing that traditional fabrics can appear contextual and relevant.

Digital public spaces have further amplified this phenomenon. On social media, self-initiated campaigns have emerged such as *#BerkainKeKampus* (Wearing Traditional Cloth to Campus) or *#BanggaBerkain* (Proud to Wear Traditional Cloth), where the younger generation shares how they combine *wastra* with contemporary styles. These contents go beyond visual aesthetics, often including narratives about the origins of the textiles, the meanings behind their motifs, and the stories of the artisans who create them. In this way, social media functions not only as a platform for style, but also as a space for cultural education and advocacy.

Furthermore, a number of fashion brands in the creative economy driven by young people have begun to make *batik* and woven textiles the main materials of their collections. They collaborate directly with local artisans, produce limited-edition collections, and prioritize transparency in their production processes. Such collaborative models not only introduce wastra to new audiences, but also create sustainable economic opportunities for artisan communities. In several cities, creative markets and pop-up markets feature dedicated spaces for *wastra*-based products managed by young entrepreneurs, showing that traditional cloth is able to compete within the modern fashion ecosystem.

Youth-driven creative communities also play a significant role in this dynamic. They organize discussions on motif philosophy, cross-disciplinary batik classes, and small exhibitions that combine traditional textiles with installation art or contemporary photography. In various design forums, I have witnessed student presentations that reinterpret the *parang* motif through minimalist graphic approaches or transform weaving patterns into digital illustrations for visual campaigns. These efforts show that tradition does not lose its vitality; it is being negotiated in a visual language that is closer to the current generation.



Youth, Textile Workshops, and Wastra Practices in Contemporary Social Spaces. (Source: visuals of workshop activities and textile practices among youth as representations of contemporary cultural phenomena, referring to studies by Suzianti (2023) and UNESCO (2003)).

Visual experiments such as combining batik with streetwear, transforming weaving into casual jackets, or re-presenting classical motifs in minimalist silhouettes are not merely aesthetic trends. It represents a form of reinterpretation that expands the function of *wastra* while preserving its meaning. In my practice as a designer, I see how young clients request *kebaya* with modern elements, allowing them to be worn across a wider range of contexts beyond traditional ceremonies. Such requests do not signal a rejection of tradition, but rather a desire to bring it into more expansive, everyday spaces.

All these dynamics show positive signs. The youth-driven movement of wearing *wastra* is not a passing trend, but an indication of a growing awareness that cultural identity can coexist with modernity. When *wastra* is worn through conscious choice and personal creativity, it shifts from a symbol of obligation to one of pride. That is where tradition finds its new breath.

A sense of pride in and support for local products forms the emotional foundation of this process. Choosing locally made products becomes not only an economic decision, but also an articulation of identity. When the younger generation wears wastra because they feel confident and proud, not because of the demands of formal events, then preservation takes place naturally. Pride rooted in understanding is far more enduring than compliance driven by obligation.

I observe this phenomenon with a sense of optimism. I see young people who come not only to purchase, but to engage in conversations about motifs and meanings. I watch them pair *kebaya* with contemporary elements without feeling disconnected from their cultural roots. Within this dynamic, it becomes clear that tradition is not being abandoned, but reinterpreted.

My hope is both simple and profound: that younger generations will embrace *wastra* not out of a sense of duty, but because they see themselves reflected within it. When *wastra* becomes a medium of expression that is modern, dynamic, and still rooted in tradition, it is no longer perceived as a burden of the past, but as a living foundation of identity that evolves with time.

Continuity and Reinterpretation of *Wastra*

As a cultural heritage, *wastra* Nusantara is a practice that continues to develop and adapt, reflecting cultural dynamics that are never static. It is born from the habits, values, and lived experiences of society, then grows along with ongoing changes. Today, it exists within the rapid currents of modernization, the dominance of fast fashion, shifting generational preferences, and global economic pressures. Yet *wastra* is not merely a relic of the past. It continues to redefine itself within contemporary contexts.

A deeper engagement with *wastra* reveals that it is not a static object meant only for display or ceremonial use. It lives in practice, in choices, and in the ways people wear and interpret it. It can change form without losing its identity. This flexibility is what allows *wastra* to remain relevant amid social change, without being detached from its historical and symbolic roots.

Technology and innovation do not always come as threats, but rather as spaces of possibility. Social media, marketplaces, and digital exploration has opened pathways for *wastra* to reach wider audiences. However, technology remains only a tool. The future direction of *wastra* ultimately depends on human awareness in understanding its values, respecting its processes, and preserving the meanings behind each motif. Without a foundation of cultural understanding, innovation risks reducing tradition into mere visual commodities.

Design practice exists at the intersection of tradition and modernity, where preservation does not mean rigidly maintaining old forms. Cultural studies understand preservation as an effort to maintain the continuity of values through contextual

adaptation. What must be preserved is not merely the visual form, but the essence it carries, including its system of values, symbolic philosophy, and the respect embedded in production processes passed down across generations. At the same time, forms, silhouettes, and modes of expression can evolve to remain relevant to the social and aesthetic needs of contemporary society.

The design process becomes a space of dialogue between historical heritage and present realities. Tradition is not treated as a static object to be preserved unchanged, but as a source of inspiration that is continually reinterpreted with responsibility. In my view, the sustainability of *wastra* lies not in the literal reproduction of past forms, but in its capacity to be continually revitalized through interpretations that remain sensitive to context and meaning.

In the end, the question is no longer whether *wastra* will survive, but how it is engaged with today. Whether it is merely kept as a symbol of the past, or re-presented in everyday life with awareness and pride. As long as younger generations embrace it as part of their daily lives, *wastra* will continue to live, not only as an inherited identity, but as one that is continually reimagined by each generation.

References

Earth.org. (2026). *Fast fashion and its environmental impact*. https://earth.org

Farihah, F. (2024). Batik motifs in conserving regional potentials and identity. *Journal of Indonesian Economic and Cultural Research*.

Fletcher, K. (2010). Slow fashion: An invitation for systems change. *Fashion Practice, 2*(2), 259–266. https://doi.org/10.2752/175693810X12774625387594

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books.

Gunawan, A. A. (2022). Institutional barriers and facilitators of sustainability for the Indonesian batik industry. *Sustainability, 14*(14).

Hariani, E. (2023). Study of functions, motifs, and symbolic meanings of Toba Batak ulos. Universitas Airlangga Repository.

Haryoguritno, H. (2002). *Batik keraton: Makna dan simbolisme*. Djambatan.

Indonesia.travel. (2025). *Ketahui filosofi yang terkandung dalam kain tradisional Indonesia*. Kementerian Pariwisata dan Ekonomi Kreatif Republik Indonesia.

Jiniputri, A. R. (2021). Preservation of traditional ikat ulos by motif design, development, and natural dye utilization in North Tapanuli. *Atlantis Press Proceedings*.

Makna simbolik ulos dalam upacara adat pernikahan Batak Toba. (2024). *Jurnal Penelitian Tradisi dan Adat Masyarakat*.

McKinsey & Company. (2025, January 23). *What is fast fashion?* https://www.mckinsey.com

Sinulingga, J., Situmorang, R. T. R., & Tifany. (2025). The symbolic meaning of ulos in Batak culture identity: A weaving tradition perspective. *Jurnal Pembelajaran Bahasa dan Sastra, 4*(6), 1843–1858.

Suzianti, A. (2023). Fashion heritage future: Factors influencing Indonesian traditional fabrics and their symbolism. *Fashion and Textiles*.

UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. https://ich.unesco.org

UNESCO. (2009). *Indonesian batik*. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. https://ich.unesco.org

Winarno, I. A. (2017). Analisis motif kain tradisional Indonesia. *Jurnal Budaya Nusantara*.

Galeri Foto

Photo Gallery

Ruang 1 | *Room 1*

Benang-Benang yang Berjejalin

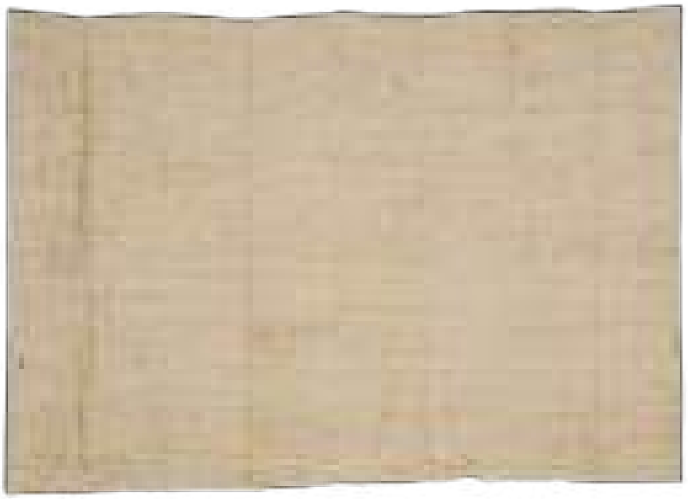
Interwoven Threads

Gagasan tentang wastra awalnya lahir dari kebutuhan mendasar untuk menghangatkan tubuh dan melindungi diri. Manusia purba Nusantara memulai praktik ini dengan memanfaatkan kulit hewan dan berbagai jenis tumbuhan yang tersedia di alam liar. Seiring dengan perkembangan kognitif dan keterampilan teknis, masyarakat prasejarah mulai mengembangkan teknik pengolahan serat yang lebih kompleks—salah satunya adalah pembuatan kain kulit kayu (*bark cloth*), yang dikenal tak hanya di Nusantara, tetapi juga di berbagai wilayah Austronesia. Selanjutnya, muncul teknik tenun sederhana yang menjadi fondasi bagi perkembangan tekstil yang lebih kompleks di era selanjutnya.

Posisi strategis Nusantara dalam peta dunia menjadikannya kuali peleburan budaya yang luar biasa. Kontak dan jejalin dengan peradaban-peradaban di belahan bumi lain seperti India, Tiongkok, Eropa, Timur Tengah, dan sebagainya turut membawa pengaruh dalam perkembangan wastra di Nusantara, yang sebagian terlihat pada koleksi-koleksi yang tersaji di ruangan ini.

The idea of wastra *initially emerged from the basic need to keep the body warm and to protect oneself. Early humans of the Nusantara began this practice by utilizing animal skins and various types of plants available in the wild. As cognitive abilities and technical skills developed, prehistoric societies began to develop more complex fiber-processing techniques—one of which was the making of bark cloth, known not only in the Nusantara but also across various Austronesian regions. Subsequently, simple weaving techniques emerged, forming the foundation for the development of more complex textiles in later periods.*

The strategic position of the Nusantara on the world map has made it an extraordinary melting pot of cultures. Contacts and interactions with civilizations from other parts of the world, such as India, China, Europe, and the Middle East, also brought influences to the development of wastra *in the Nusantara, some of which can be seen in the collections presented in this room.*

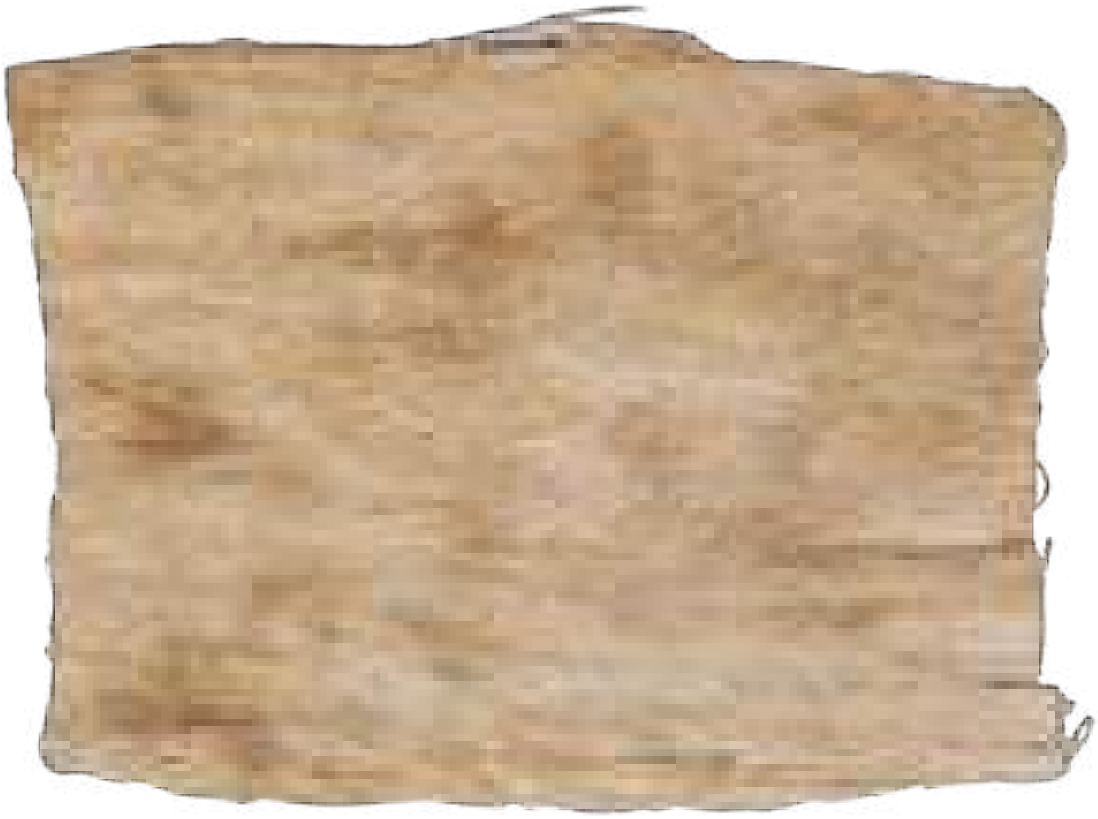


Bahan dan Busana Daerah

Museum Negeri
Provinsi Sulawesi Tengah







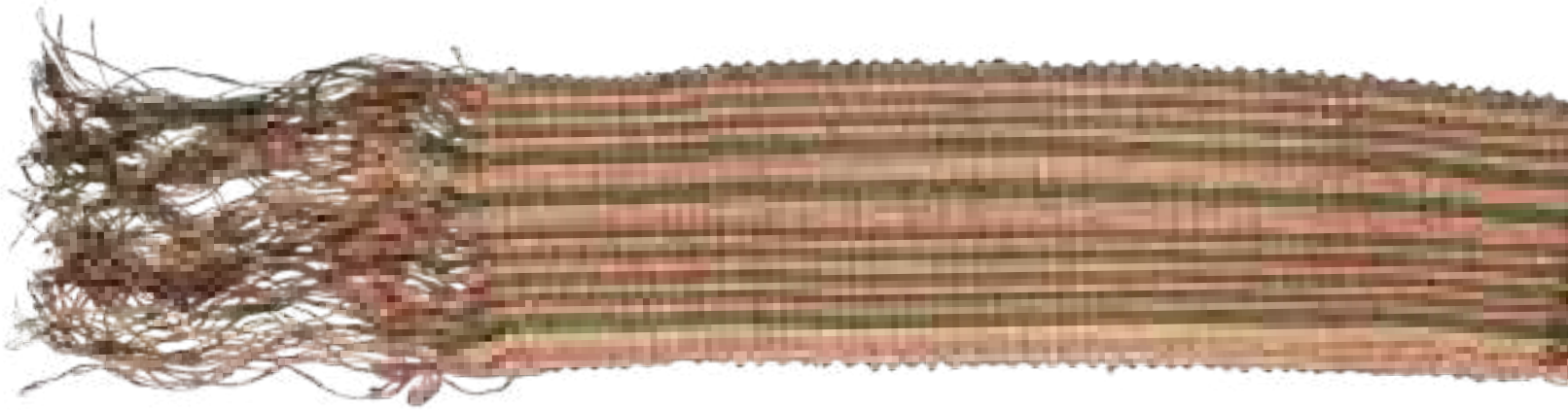


Bahan
Kulit Kayu

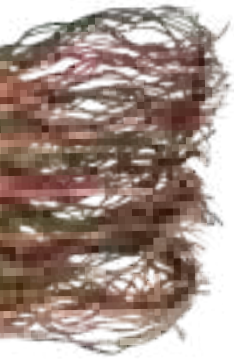
Museum Negeri
Provinsi Sulawesi Utara

Kain Terfo

Museum Negeri Provinsi Papua









Tangkulok

Museum Aceh, Provinsi Aceh







Kain Basta (Koka)

Museum Siwa Lima
Provinsi Maluku





Maduaro Putih

Museum Ruwa Jurai
Provinsi Lampung



Tanahan Boketan

Museum Ranggawarsita
Provinsi Jawa Tengah



Ruang 2 | *Room 2*

Wastra dan Penanda

Wastra *and Identity Markers*

Dalam konstelasi budaya Nusantara, kain tradisional menjadi salah satu penanda etnis (*ethnic marker*) yang paling kasat mata. Setiap kelompok etnis mengembangkan wastra sebagai identitas visual sekaligus pembeda kultural dari komunitas lain. Wastra lahir dari lingkungan geografis yang khas dengan memanfaatkan material alam setempat yang membentuk karakter warna, pola, serta teknik pembuatan tertentu. Sementara itu, motif-motifnya memuat simbol, mitologi, serta nilai kosmologis yang merepresentasikan jati diri etnis pembuatnya.

Pengetahuan dan teknik pembuatan yang diwariskan turun-temurun menjadikan setiap wastra, baik batik, sasirangan, ulos, songket, maupun tenun lainnya memiliki ciri yang mudah dikenali. Dengan demikian, wastra mampu berfungsi sebagai media komunikasi visual antargenerasi sekaligus pembeda identitas antar etnis. Di dalam ruangan ini, disajikan koleksi kain yang menjadi ikon budaya dari sejumlah kelompok etnis di Nusantara. Koleksi-koleksi ini diharapkan dapat memperkuat pemahaman akan keberagaman wastra sebagai penanda identitas kultural sekaligus mempertegas identitas kebangsaaan Indonesia.

*Within the cultural constellation of the Nusantara, traditional textiles (*wastra*) serve as some of the most visible markers of ethnic identity. Each community develops its own* wastra *as both a visual identity and a means of cultural distinction from others. Rooted in specific geographic environments, these textiles are shaped by locally available materials, which influence their colors, patterns, and techniques. Meanwhile, their motifs embody symbols, mythologies, and cosmological values that reflect the identity of the communities that create them.*

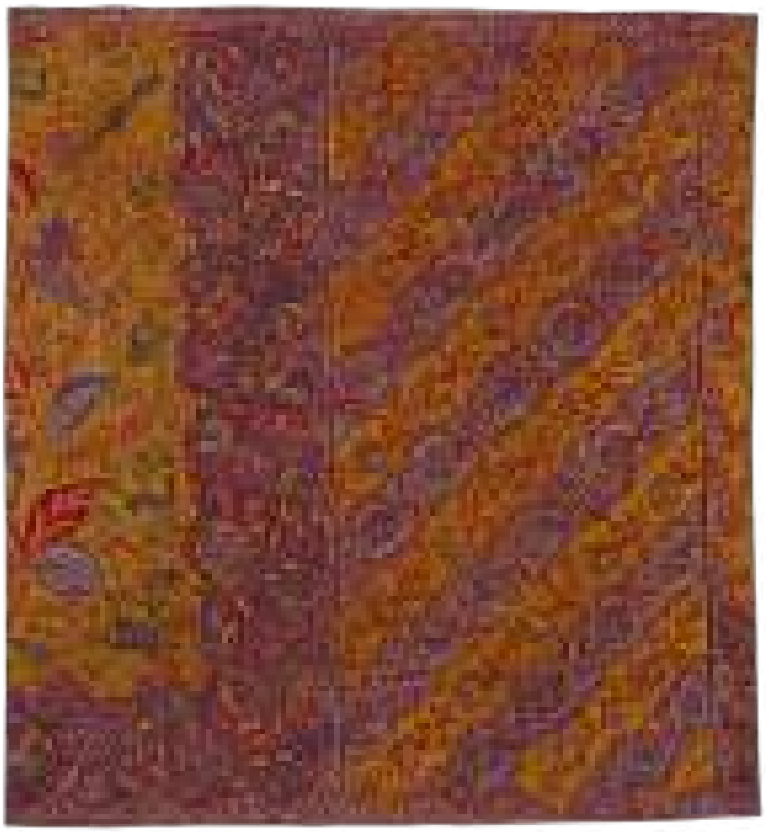
*The transmission of knowledge and craftsmanship across generations ensures that each textile tradition (*batik, sasirangan, ulos, songket*, or other forms of weaving) retains distinctive characteristics that are easily recognizable. In this way,* wastra *functions as a visual language that connects generations while distinguishing one ethnic identity from another. The textiles presented in this room represent cultural icons from various ethnic groups across the Nusantara. Together, they highlight the richness and diversity of* wastra *as markers of cultural identity, while also affirming a shared sense of Indonesian heritage.*



Kain Batik Yogyakarta Motif Sidomukti

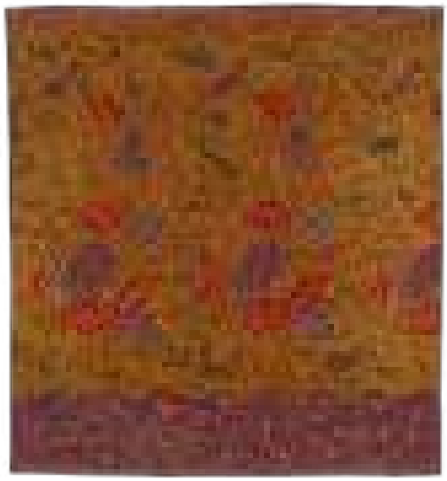
Museum Negeri Sonobudoyo D.I. Yogyakarta





Batik Lasem

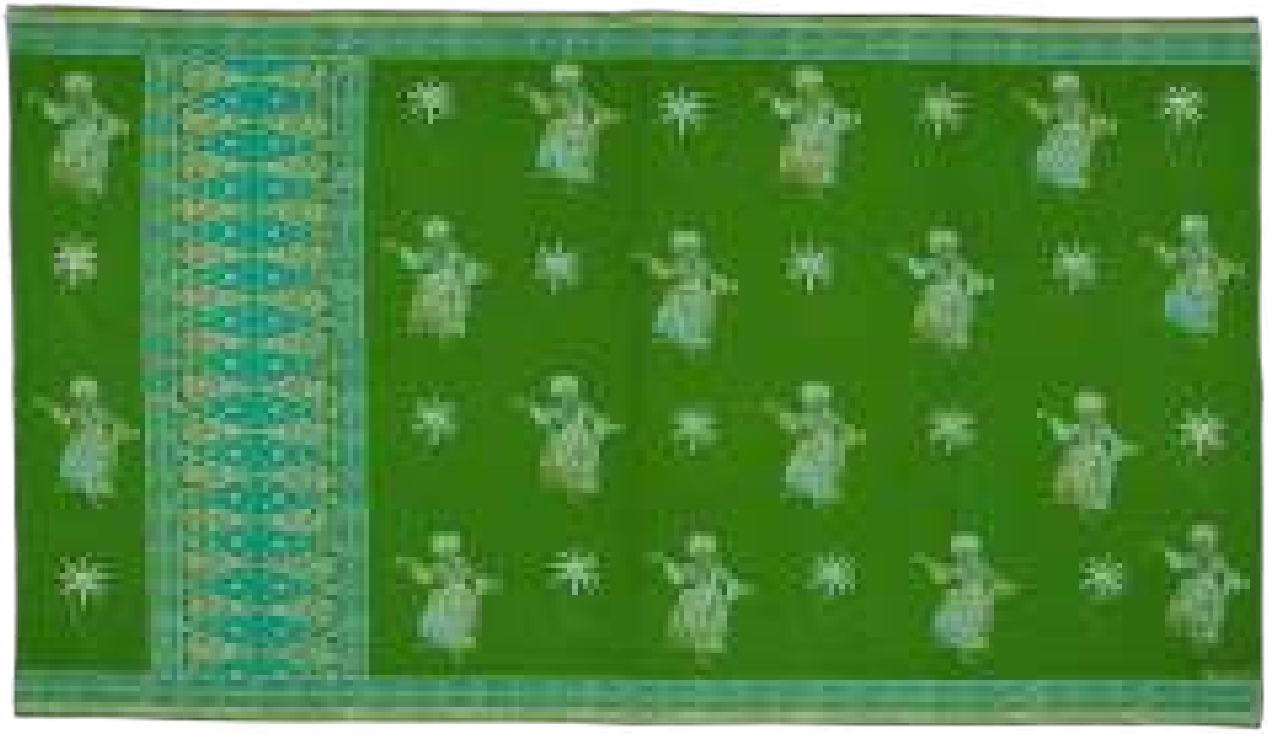
Museum Ranggawarsita
Provinsi Jawa Tengah















Batik Betawi Hijau

Museum Kesejarahan Provinsi DKI Jakarta

Sasirangan
Naga Balimbur

Museum Lambung Mangkurat
Provinsi Kalimantan Selatan







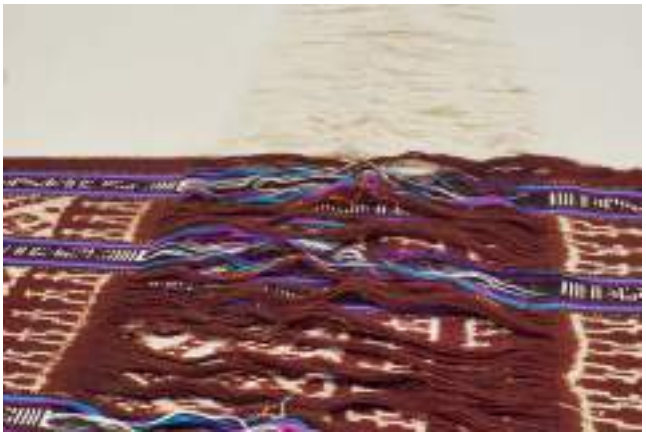
Ulos

Museum Negeri
Provinsi Sumatera Utara



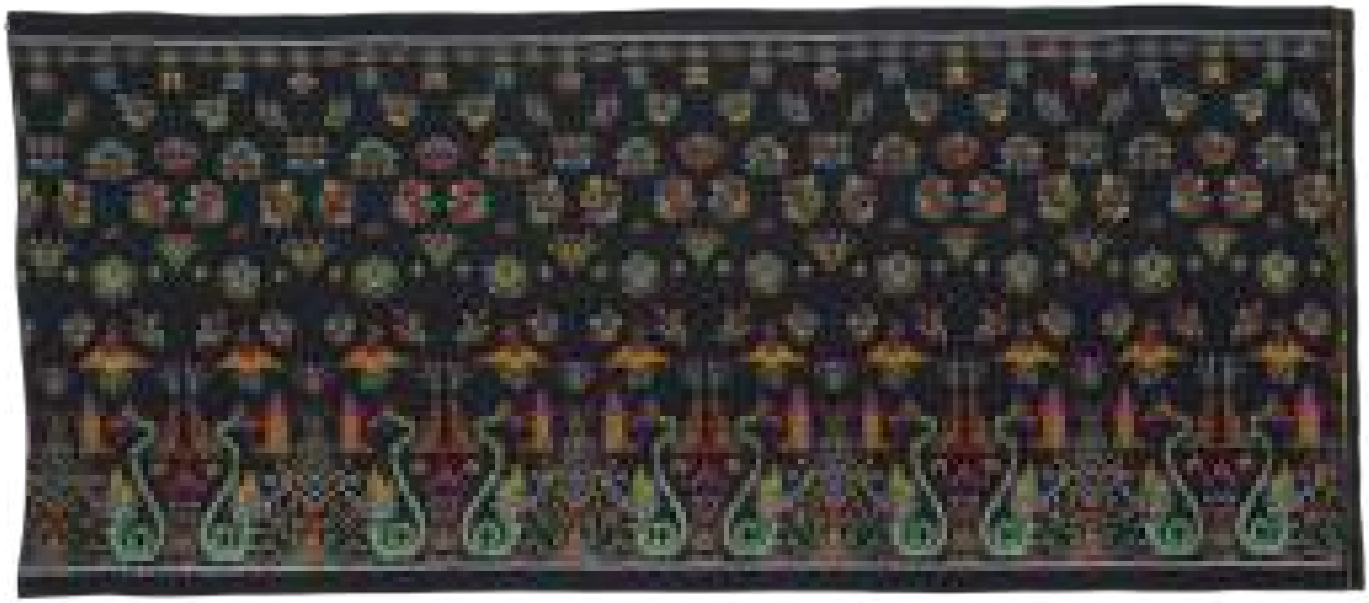






Selimut Pria

Museum Daerah
Provinsi Nusa Tenggara Timur









Kain Endek

Museum Negeri Provinsi Bali



Kain Tenun Minahasa (Bentenan Merah)

Museum Negeri Sulawesi Utara









Kain Tenun Baduy (Hitam)

Museum Negeri Banten
Provinsi Banten









Sarung Songket

Museum Provinsi Sumatera Barat



Tapis Limar Sekebar

Museum Ruwa Jurai
Provinsi Lampung







Selendang Songket Lepus

Museum Balaputra Dewa
Provinsi Sumatera Selatan





Kain dan Selendang Bungo Pacik

Museum Sriwijaya
Provinsi Sumatera Selatan



Ruang 3 | *Room 3*

Dari Untaian Benang Menjadi Mahakarya

From Threads to Masterpieces

Di balik keindahan sehelai kain tradisional Nusantara tersembunyi sebuah perjalanan panjang yang penuh dengan dedikasi, ketekunan, kesabaran, ketelitian, dan penghormatan terhadap alam, leluhur, dan nilai-nilai kehidupan. Lebih dari itu, setiap helai benang memuat penghormatan yang dalam terhadap alam sebagai penyedia bahan, kepada leluhur sebagai pemberi warisan pengetahuan, dan pada nilai-nilai kehidupan yang dipegang teguh oleh komunitasnya.

Menenun, dalam beberapa tradisi, adalah sebuah panggilan suci yang hanya boleh dilakukan oleh orang-orang "terpilih". Setiap tahapan seringkali disertai ritual khusus untuk menghormati leluhur dan alam semesta. Di ruangan ini kita akan melihat tahapan penciptaan tenun tradisional Nusantara melalui benda-benda koleksi dan foto dokumenter yang disajikan. Dengan memahami prosesnya, kita turut menghargai bahwa sehelai wastra bukanlah sekadar produk, melainkan sebuah mahakarya yang lahir dari untaian benang, keringat, dan doa.

Behind the beauty of a single piece of Nusantara traditional cloth lies a long journey filled with dedication, perseverance, patience, precision, and respect for nature, ancestors, and the values of life. More than that, every strand of thread carries a deep reverence for nature as the source of materials, for ancestors as the bearers of knowledge, and for the life values upheld by the community.

In some traditions, weaving is regarded as a sacred calling, practiced only by those considered "chosen." Each stage is often accompanied by specific rituals to honor ancestors and the cosmos. In this room, we are invited to observe the stages of traditional weaving in the Nusantara through selected objects and documentary photographs. By understanding this process, we come to appreciate that a piece of wastra *is not merely a product, but a masterpiece born from threads, labor, and prayer.*





Kain Tenun Ikat Kebat (Merah)

Museum Kapuas Raya Sintang
Provinsi Kalimantan Barat



Kain Gedog Panji Serong

Museum Mpu Tantular
Provinsi Jawa Timur









Kain Songket Lunggi

Museum Provinsi Kalimantan Barat





Kain Tenun
Lurik Selendang

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta



Selendang Sutera Tenun Garutan

Museum Sri Baduga Provinsi Jawa Barat





Kain (Panjang) Warna Hijau, Kuning, Lereh

Museum Sarmi Provinsi Papua





Foto Kegiatan Menenun di Jawa
KITLV 404229



Foto Kegiatan Menenun di Batak Karo (Sumatera Utara)
KITLV 40995



Foto Perempuan Pengrajin Kain Tenun
Museum Sonobudoyo Yogyakarta



Foto Kegiatan Menenun di Minangkabau
KITLV 2884



Foto Kegiatan Menenun di Aceh
KITLV 27889



Foto Kegiatan Menenun Kota Gedang (Jambi)
KITLV 5623



Foto Kegiatan Menenun di Palembang
KITLV 153941



Foto Kegiatan Menenun di Yogyakarta
KITLV 5643



Foto Kegiatan Menenun di Garut (Jawa Barat)
KITLV 19495



Foto Kegiatan Menenun di Jawa Timur
KIKITLV 3732



Foto Kegiatan Menenun di Jawa Tengah
KITLV 5601



Foto Kegiatan Menenun di Kalimantan Timur
KITLV 173626



Foto Kegiatan Menenun di Sangir (Sulawesi Utara)
KITLV 5553



Foto Kegiatan Menenun di Lombok (NTB)
KITLV A1100



Foto Kegiatan Menenun di Tana Toraja
KITLV 5524



Foto Kegiatan Menenun di Flores (NTT)
KITLV 152758



Foto Kegiatan Menenun di Bali
KITLV 34173



Foto Kegiatan Menenun di Maluku
KITLV 4292

Ruang 4 | *Room 4*

Wastra Magis: Kain-Kain dengan Kekuatan

Wastra Magis: *Cloths of Power*

Masyarakat Nusantara mempercayai bahwa alam semesta menyimpan kekuatan yang dapat membantu mereka dalam menjalani kehidupan sehari-hari. Kepercayaan ini diwujudkan dalam material budaya yang sarat akan simbol, doa, dan harapan. Kain tradisional dalam hal ini menjadi salah satu wadah utama dari nilai-nilai tersebut.

Batik tambal, misalnya, lahir dari kesadaran masyarakat Jawa akan ketidaksempurnaan dan ketidakseimbangan dalam diri manusia. Dengan menyatukan berbagai motif dalam satu kain, mereka berharap dapat "meminjam" kekuatan alam semesta untuk menjalani hidup. Konsepsi serupa tentang kain sebagai sumber kekuatan dan kesembuhan juga ditemukan di komunitas Banjar, Bali, Minahasa, dan Dayak Benuaq.

Dalam budaya Dayak Iban dan Dayak Ngaju, kain dan ritual diyakini memberikan kekuatan perlindungan. Di Alor, kain dibuat dengan bilangan-bilangan tertentu untuk mencerminkan harmoni dunia. Sementara itu, kekuatan tidak hanya diperlukan untuk hidup, tetapi juga untuk mengantarkan seseorang dalam kematiannya. Di Sasak, Jambi, dan Bengkulu, doa-doa ditenun ke dalam kain sebagai harapan agar arwah yang berpulang menuju tempat yang lebih baik.

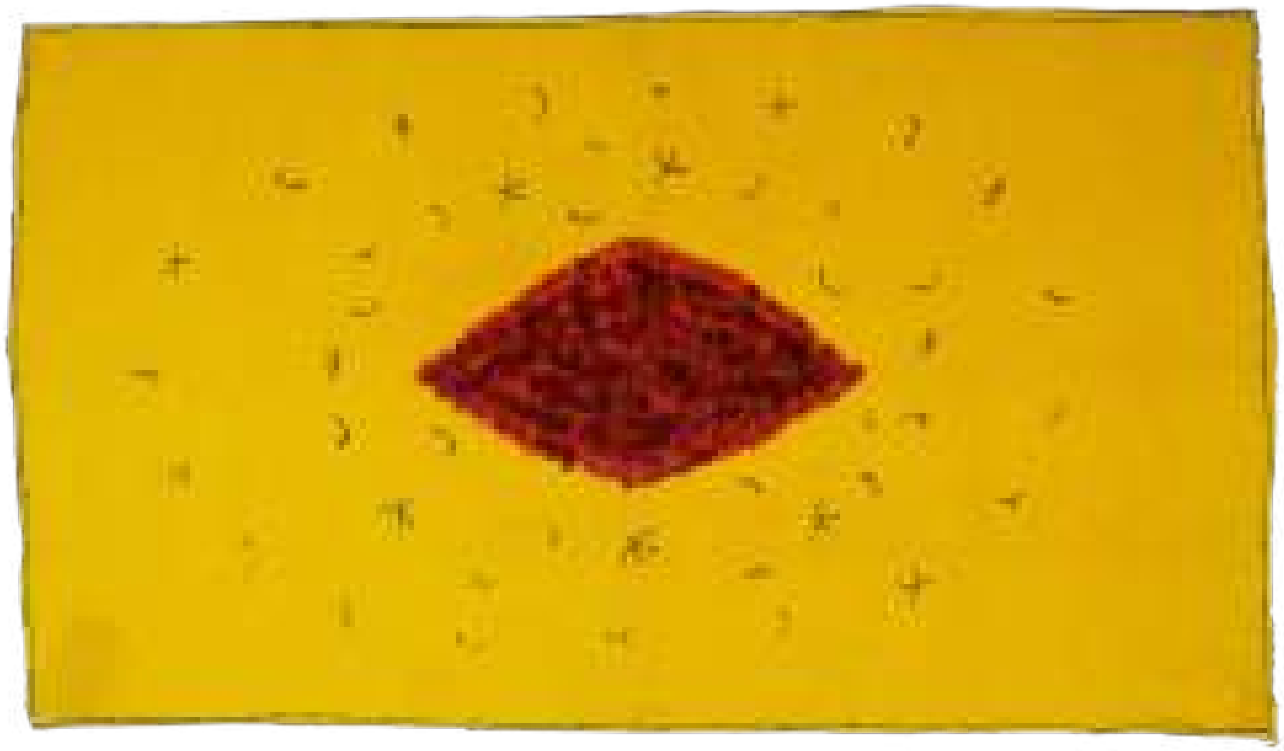
Communities across the Nusantara believe that the universe holds forces that can guide and support human life. These beliefs are expressed through cultural materials rich in symbols, prayers, and hopes. Traditional textiles, in this context, serve as one of the primary mediums through which these values are materialized.

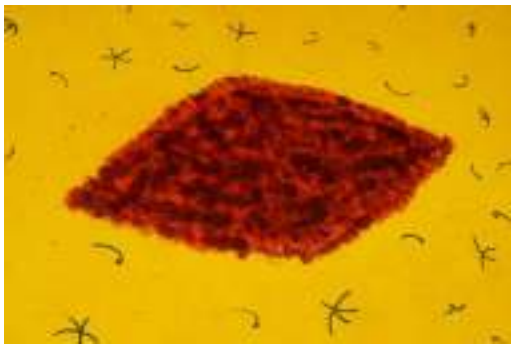
Batik tambal, *for example, reflects the Javanese awareness of human imperfection and imbalance. By combining various motifs within a single cloth, it is believed that one may "borrow" the forces of the universe to navigate life. Similar ideas of textiles as sources of strength and healing can also be found among the Banjar, Balinese, Minahasa, and Dayak Benuaq communities.*

In the traditions of the Dayak Iban and Dayak Ngaju, textiles and ritual practices are believed to offer protective power. In Alor, textiles are created using specific numerical patterns to express cosmic harmony. Meanwhile, such power is not only sought for life, but also for death. In Sasak, Jambi, and Bengkulu traditions, prayers are woven into cloth as a way of guiding the soul toward a better realm.

Kakamban Pamintan

Museum Lambung Mangkurat
Provinsi Kalimantan Selatan







Batik Tambal

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta











Kain
Pua Kumbu

Museum Kapuas Raya Sintang
Provinsi Kalimantan Barat





Kain Batik (Besurek)

Museum Negeri Provinsi Sumatera Barat









Kain Bentenan

Museum Negeri
Provinsi Sulawesi Utara

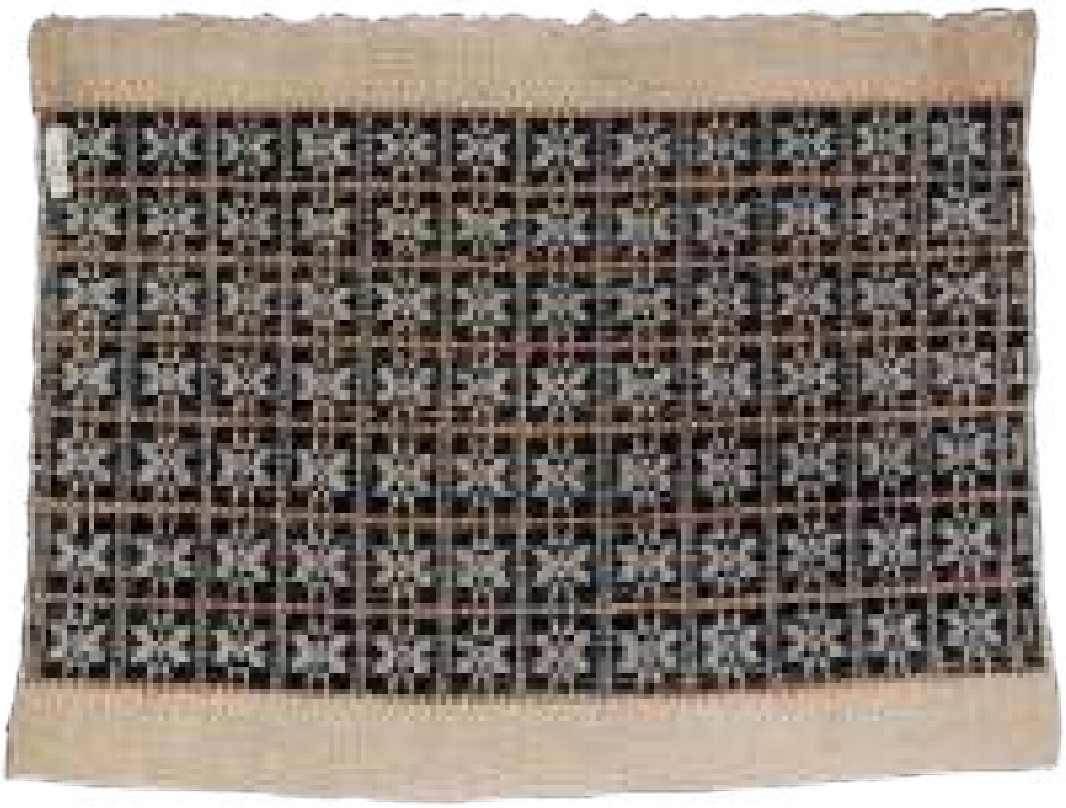






Kain Osap

Museum Negeri Provinsi Nusa Tenggara Barat





Baju Sangkarut

Museum Balanga
Provinsi Kalimantan Tengah



Kain Besurek

Museum Negeri Provinsi Bengkulu







Ulap Doyo

Museum Negeri Provinsi Kalimantan Timur







Kain Gringsing

Museum Negeri Provinsi Bali

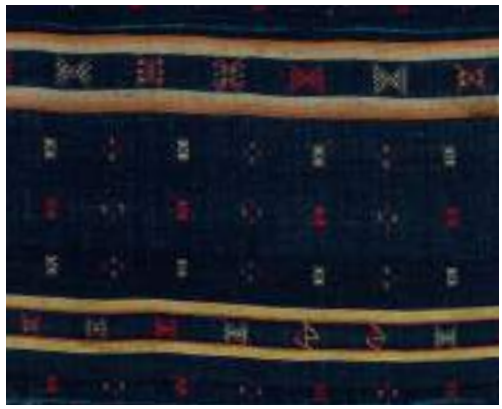


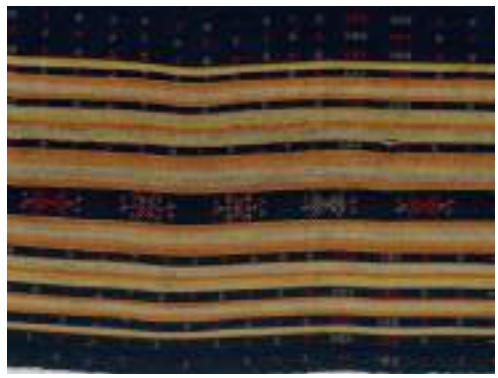




Tenun Alor

Museum Seribu Moko
Provinsi Nusa Tenggara Timur





Kotak Bothekan

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta



Lumpang dan Antan

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta



Ruang 5 | *Room 5*

Wastra Wasesa: Kain dan Kuasa

Wastra Wasesa: *Cloth and Power*

Kain bukan sekadar busana, melainkan juga lambang kewibawaan, tanda kehormatan, serta simbol yang dapat mengikat manusia dalam relasi kekuasaan. Setiap motif, warna, dan bahan yang digunakan membawa pesan tersirat tentang siapa yang berhak mengenakan, siapa yang dihormati, dan siapa yang dipatuhi. Oleh karena itu, aturan mengenai tata busana seringkali disusun secara baku dan mengikat oleh para penguasa. Perhiasan sebagai pelengkap busana pun turut dijadikan sebagai bagian dari legitimasi kekuasaan.

Selain sebagai penanda kekuasaan, kain juga dapat menjadi penghubung antar penguasa. Dalam lintasan sejarah, kain menjelma sebagai alat diplomasi yang halus namun strategis. Hadiah antar kerajaan, persembahan bagi tamu agung, atau penanda persekutuan mampu dijalin melalui keindahan benang dan kedalaman makna simboliknya.

Cloth is not merely a form of dress, but also a symbol of authority, a marker of honor, and a medium that binds individuals within structures of power. Each motif, color, and material carries implicit meanings, signaling who is entitled to wear it, who is to be honored, and who is to be obeyed. For this reason, rules of dress were often formally regulated by rulers. Adornments, as complements to attire, also played a role in reinforcing the legitimacy of power.

Besides marking authority, textiles also served as a bridge between rulers. Throughout history, cloth functioned as a subtle yet strategic tool of diplomacy. Gifts exchanged between kingdoms, offerings to distinguished guests, and symbols of alliances were often conveyed through the beauty of textiles and the depth of their symbolic meaning.



Ulos Pinunsaan

Museum Negeri Provinsi Sumatera Utara





Tapis Raja Medal dan Selendang Raja Medal

Museum Ruwa Jurai Provinsi Lampung











Kain Batik Sido Luhur

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta



Baju Koffo

Museum Negeri
Provinsi Sulawesi Utara



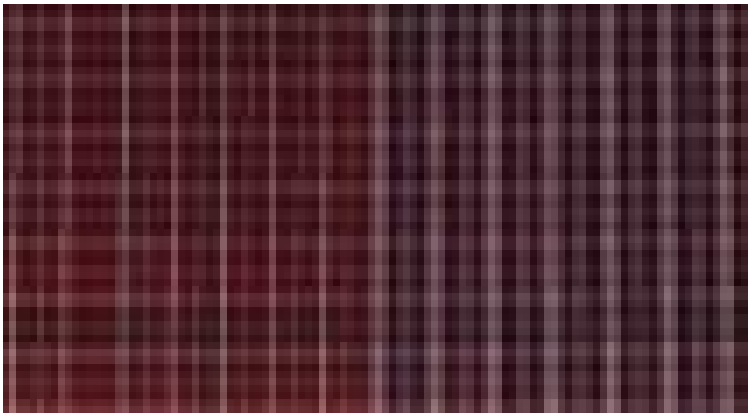




Kain Kotak
Kotak Kecil

Museum Mandar Majene
Provinsi Sulawesi Barat







Salempang (Selendang)

Museum Negeri Demmatande
Kabupaten Mamasa, Provinsi Sulawesi Barat



Sambu Barumbung (Sarung dan Selendang)

Museum Negeri Demmatande
Kabupaten Mamasa, Provinsi Sulawesi Barat







Sarung Bia-Bia Kaputе

Museum Sulawesi Tenggara
Provinsi Sulawesi Tenggara







Selimut / Inggi

Museum Daerah
Provinsi Nusa Tenggara Timur





Destar

Museum Siginjei, Provinsi Jambi







Sarung dan Selendang Songket

Museum Sang Nila Utama
Provinsi Riau







Kain Corak Insang (Sarung)

Museum Provinsi Kalimantan Barat





Lipa Awik (Sarung)

Museum La Galigo
Provinsi Sulawesi Selatan







Batik
Parang Rusak

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta





Lukisan Sri Sultan Hamengku Buwono VIII

Museum Negeri Sonobudoyo, D.I. Yogyakarta



Keris Luk 3

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta



Keris Luk 3

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta



Wedung

Museum Negeri Sonobudoyo, D.I. Yogyakarta



Badik

Museum Negeri Sonobudoyo, D.I. Yogyakarta

Ruang 6 | *Room 6*

Wastra Bercerita

Wastra *that Tell Stories*

Di balik setiap helai wastra Nusantara, tersimpan lebih dari sekadar keindahan visual. Ia adalah medium ekspresi budaya yang kompleks yang merekam berbagai narasi budaya mulai dari kepercayaan leluhur, mitologi, hingga jejak hubungan antarbangsa. Di balik keindahannya tersebut tersimpan narasi-narasi kaya yang dirajut dari benang-benang cerita.

Melalui wastra yang tersaji di ruangan ini, kita akan menyusuri dan menyelami kisah-kisah di balik ragam motif kain tradisional Nusantara. Beberapa kain merekam epik lokal dan mitologi Nusantara, seperti penggambaran makhluk mitologis atau simbol kosmologi. Sementara yang lain menjadi bukti nyata dari dialektika budaya masa lampau, di mana pengaruh asing diadaptasi secara kreatif ke dalam bentuk visual yang khas. Setiap helai karya disini adalah jendela waktu, mengajak kita untuk tidak hanya melihat, tetapi juga mendengar cerita yang dirajut dan ditorehkan dengan penuh makna.

Behind every piece of wastra *Nusantara lies more than visual beauty. It is a complex cultural medium that records a wide range of narratives, from ancestral beliefs and mythology to traces of intercultural exchange. Beneath its aesthetic appeal are layered stories, woven together through threads of meaning.*

Through the textiles presented in this room, we are invited to trace and explore the stories embedded in the motifs of Nusantara traditional cloth. Some textiles reflect local epics and mythologies, such as depictions of mythical beings or cosmological symbols. Others serve as evidence of past cultural encounters, where external influences were creatively adapted into distinctive visual forms. Each piece on display becomes a window into the past, inviting us not only to see, but also to listen to the stories carefully woven and inscribed within it.



Selendang Kontemporer

Museum Balanga
Provinsi Kalimantan Tengah





Sarung Wanita / Ine Pare, Ine Mbu

Museum Daerah
Provinsi Nusa Tenggara Timur

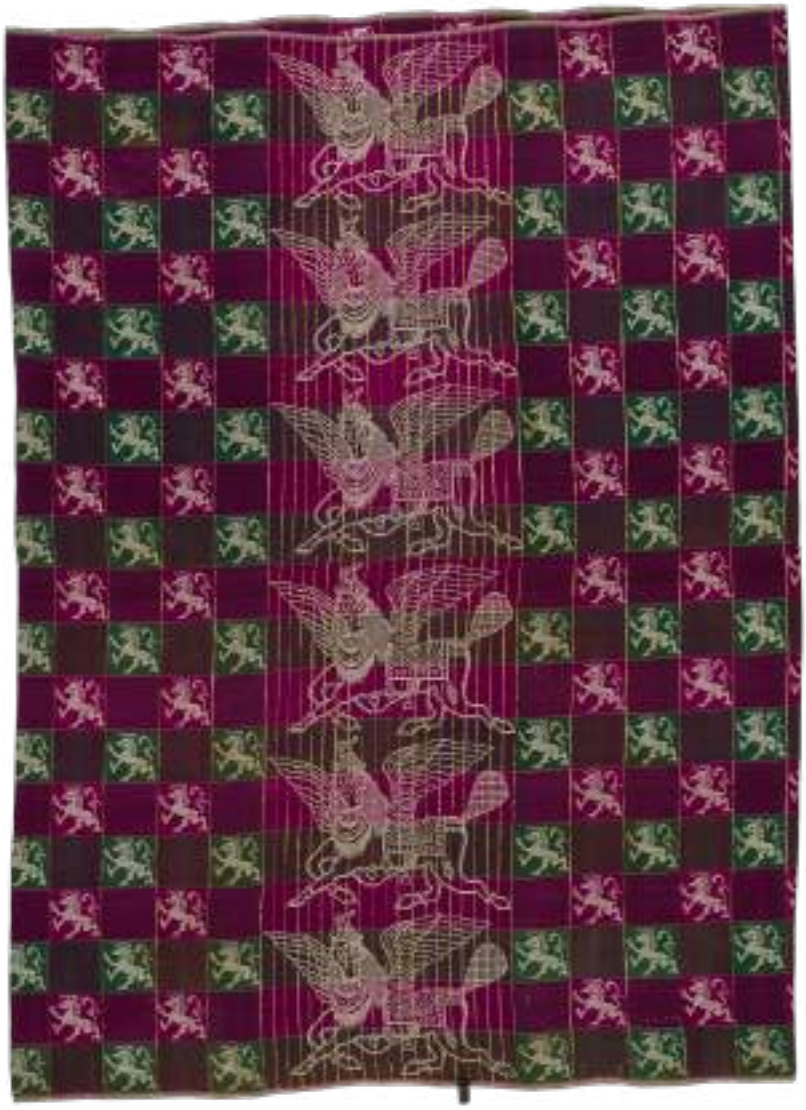


Kain Nampan

Museum Ruwa Jurai Provinsi Lampung







Sob'be Are

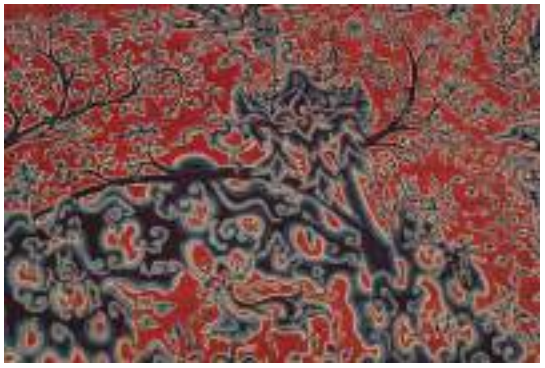
Museum Lambung Mangkurat
Provinsi Kalimantan Selatan



Batik
Paksi Naga Liman

Museum Negeri Sonobudoyo
D.I. Yogyakarta







Batik *Tok Wi*

Private Museum Batik Gan
D.I. Yogyakarta







Batik Little Red Riding Hood

Museum Kolong Tangga, D.I. Yogyakarta









Kain Batik

Museum Loka Budaya
Universitas Cendrawasih
Provinsi Papua





Ruang 7 | *Room 7*

Wastra Nusantara: Warisan untuk Masa Depan

Wastra Nusantara: *Heritage for the Future*

Di tengah gempuran industri fesyen global yang serba cepat dan massal, wastra menemukan ruangnya untuk terus berkembang dan berinovasi. Adaptasi tanpa kehilangan jati diri menjadi kuncinya. Kolaborasi antara desainer dengan pengrajin kain tradisional melahirkan karya segar—dari busana kasual hingga adibusana (*haute couture*)—yang memadukan estetika tradisi dengan selera kekinian yang disukai oleh generasi muda tanpa kehilangan akar budayanya seperti yang tersaji di dalam ruangan ini.

Generasi muda memegang peran penting dalam keberlanjutan wastra Nusantara. Mereka tidak hanya mewarisi, tetapi juga menafsir ulang dan menghidupkannya dalam lanskap zaman yang senantiasa berubah. Wastra sebagai warisan untuk masa depan harus dipandang sebagai sebuah *living heritage*—warisan yang hidup dan bernafas dalam zaman. Dengan semangat *living heritage* tersebut, wastra dapat hadir dalam keseharian generasi muda sebagai ekspresi budaya yang terus berkembang dimana edukasi dan apresiasi menjadi jembatan yang memungkinkan kain tradisional Nusantara tetap autentik namun dinamis menyambut perubahan zaman.

Amid the rapid pace of the global fashion industry, characterized by mass production and constant change, wastra *Nusantara continues to find space to grow and innovate. Adaptation without losing its identity becomes key. Collaborations between designers and traditional textile artisans give rise to fresh creations—from everyday wear to haute couture—blending traditional aesthetics with contemporary tastes embraced by younger generations, as seen in this room.*

Young people play an essential role in the continuity of wastra *Nusantara. They do not merely inherit it, but reinterpret and bring it to life within an ever-changing cultural landscape. As a heritage for the future,* wastra *should be understood as a living heritage—one that continues to evolve and breathe within its time. With this spirit of living heritage,* wastra *can become part of everyday life for younger generations, serving as an evolving form of cultural expression. Through education and appreciation, traditional Nusantara textiles can remain both authentic and dynamic in the face of changing times.*





Karya Mahasiswa

Prodi S1 Pendidikan Teknik Busana
Fakultas Teknik Universitas Negeri Yogyakarta





© Copyright Museum Negeri Sonobudoyo 2026
TIDAK UNTUK DIPERJUAL BELIKAN