

BAB IV

ULASAN KARYA

Film tari “*Auto.No.Me*” dibagi menjadi tiga babak, yaitu Kelahiran, Pertentangan, dan Penerimaan. Ketiga babak yang dibuat mewakili hasil pemikiran penulis mengenai fase-fase yang dihadapi perempuan dalam hidupnya. Menggunakan metode kerja yang berbeda dalam proses yang dialami selama bekerja, memberi banyak pengalaman baru berikut dengan temuannya. Penulis akan mengulas karya ini sesuai urutan babak-babaknya berikut dengan tampilan visual dan ulasan penulis selaku kreator dari film “*Auto.No.Me*”. Sebelumnya penulis membahas penemuan mengenai pembentukan realita baru yang terjadi dalam penciptaan film tari. *Truth* atau realita dalam sebuah film tari berbeda dengan kenyataan apabila sebuah tari ditampilkan di panggung. Sebuah karya film tari memiliki realita yang merupakan hasil konstruksi ulang yang sepenuhnya merupakan keputusan dari pembuat film.

A. Fase Kelahiran

Fase Kelahiran menggunakan tata cahaya jenis *tungsten* dengan teknik *low key lighting* berupa objek abstrak yang berada di belakang penari mengisi kekosongan pada layar belakang. Gambar yang dihasilkan bernuansa hangat dengan nuansa warna coklat dan abu. Mengingat bagaimana tidur dengan cahaya temaram adalah alasan pemilihan jenis tata cahaya ini. Keberadaan kain tile menjadi properti metaforis yang menunjukkan plasenta, di mana bayi

terbungkuk aman di perut ibunya. Kostum yang menyerupai warna kulit juga menunjukkan bagaimana sebagai manusia, perempuan lahir tidak membawa busana apapun kecuali kulitnya. Rambut yang digunakan Sekar selama fase ini adalah rambut yang tercepol rapi, tidak menunjukkan apakah rambut aslinya pendek atau panjang, hanya membentuk siluet bentuk kepala.



Gambar 4.1. *Makeup* dan *hairdo* pada fase Kelahiran



Gambar 4.2. Kostum yang digunakan pada fase Kelahiran

Sepanjang fase pertama, Sekar menari di balik kelambu kain tile. Diringi lagu dengan teknik vokal yang bersifat ritmis, Sekar mengawali dengan gerakan meringkuk, Ia menari dengan tempo lambat hingga akhirnya berdiri di dalam kelambu. Keseluruhan proses menarinya dilakukan dengan mata tertutup. Tampak gerakan-gerakan yang dimulai dari kaki lalu meraba permukaan kain hingga meregangkan badannya dan diakhiri dengan kelambu yang terbuka berikut dengan mata Sekar yang tampak terkejut dengan objek yang dilihat di depan matanya.



Gambar 4.3. Adegan pertama dari Fase Kelahiran

Posisi awal meringkuk menunjukkan posisi yang sama dengan kondisi bayi ketika berada di dalam kandungan. Gerakan mata tertutup yang dilakukan oleh Sekar juga sama dengan kondisi mata tertutup pada bayi dalam kandungan. Dengan gerak perlahan dari kaki hingga meraba kain adalah gambaran bagaimana dalam kenyamanan di masa kecilnya, layaknya manusia pada umumnya perempuan bersikap eksploratif mencari tahu apa yang terjadi di sekitarnya. Karena dalam kondisi mata tertutup ia hanya bisa meraba dan merasakan tiap gerakannya. Dari senyumannya, Sekar mewakili rasa nyaman ketika perempuan berada dalam perlindungan di masa kecilnya sekalipun dengan mata tertutup dan belum melihat ada situasi atau objek apa saja di luar dirinya.

Ketika mulai beranjak dari posisi tidurnya, terlihat siluet tubuh Sekar yang merupakan siluet perempuan dewasa, tetap dengan gerakan duduk hingga berlutut ia masih bergerak merasai objek dan kondisi di sekitarnya. Terkadang tampak kain bergerak mendekat namun tak kunjung tersingkap

sehingga ia masih terus menari di dalam kain. Proses gerak ini menunjukkan perubahan fungsi fisik perempuan yang masih berada dalam rasa aman ketika ia bersembunyi dalam lindungan kelambu. Dengan lampu yang remang, menyebabkan bagian tubuh penari tidak seluruhnya tampak.

Proses terbukanya kelambu diambil dengan *shot* seolah-olah pemilik mata kamera yang membuka kelambunya, hal ini mewakili penonton sebagai pihak ketiga yang menilai penari atas tindakan berupa gerak dan emosinya, serta respon atas penilaian berupa gerakan yang dilakukan oleh Sekar. Keberadaan mata yang perlahan terbuka lantas terkejut dengan *shot close up* wajah menjadi *shot* transisi menuju ke fase selanjutnya yaitu fase Pertentangan. Tampak mata Sekar juga terbuka perlahan namun ekspresi wajahnya terkejut seperti tidak siap akan objek atau situasi yang dilihat di depannya. Keputusan pengadaan *shot* ini merupakan penggambaran situasi di mana ketika perempuan mulai tumbuh dewasa maka ia akan melihat dan menyadari keberadaan tuntutan-tuntutan diluar dirinya, dan seringkali kesadaran ini diiringi dengan ketidak siapan yang akan dilanjutkan dengan pertentangan.



Gambar 4.4. *Shot* transisi menuju Fase Pertengahan

Dalam mengerjakan editing di fase pertama ini tingkat kesulitan berada pada menjahit potongan-potongan gerak dengan koreografi yang tidak memiliki konsistensi dan kontinuitas pasti. Potongan tiap gerak tersebut harus dijalin masuk ke dalam *frame* yang membentuk potongan gambar yang seolah-olah berkesinambungan membentuk proses emosi dalam sebuah fase. Selain itu gerakan tubuh yang dipilih masuk *frame* harus selaras dengan ritme musik yang digunakan. Penyatuan potongan-potongan gambar pada fase ini dipilih untuk tidak menghadirkan banyak *cut*, namun lebih banyak pada sebuah posisi yang bertahan dalam durasi yang cukup. Pertimbangan teknis ini bertujuan agar sama halnya dengan suara detak jantung di pembuka fase pertama, penonton mengikuti pengalaman perempuan secara perlahan, hembusan demi tiap hembusan. Baik *non-diegetic sound* berupa detak jantung maupun lagu berupa bunyi berulang, memberikan emosi tenang sekaligus

ruang kontemplatif bagi penonton untuk merasai ketenangan sekaligus kenyamanan pada fase ini.

B. Fase Pertentangan

Pada fase pertentangan dimulai dengan *close up* wajah Sekar dengan riasan yang lebih tebal (riasan dibuat dengan garis mata tegas dan pemulas bibir gelap). Rambut tampak ditata dengan panjang rambut melebihi pundak. Kostum yang digunakan oleh Sekar berbentuk gaun. Pada fase ini tata cahaya berubah sepenuhnya menjadi merah yang membuat layar belakang hingga penari semua bernuansa merah.



Gambar 4.5. *Makeup* dan *hairdo* pada Fase Pertentangan



Gambar 4.6. Kostum yang digunakan pada Fase Pertentangan

Alasan pemilihan warna merah pada fase ini karena merah dapat membungkus suatu fase ke dalam situasi yang berasosiasi dengan emosi yang intens berupa kemarahan atau ketegangan. Dengan seluruhnya berwarna merah, maka fokus penonton terarah sepenuhnya kepada gerakan penari sebagai penyampai informasi proses emosional dalam fase Pertentangan. Pada fase ini, tata rias tebal dengan rambut panjang tertata menunjukkan bagaimana perempuan berada dalam tuntutan untuk selalu tampil cantik sempurna, namun dari ekspresi penari dapat dilihat bahwa penerimaan dirinya lebih berupa ketidaknyamanan.

Gerakan tari pada fase Pertentangan berbeda dari fase awal, tampak peningkatan intensitas gerak dengan perpindahan tubuh yang lebih dinamis.

Berbeda dengan gerak fase satu yang cenderung lembut dan lamban, di fase ini Sekar tampak mengerahkan banyak tenaganya dengan jangkauan tubuh, tangan, dan kaki yang lebih luas. Gerakan kepala dan kibasan rambut juga banyak dilakukan di fase ini. Beberapa *shot* menunjukkan interaksi pandang antara mata Sekar dan kamera, pada tiap gerakannya yang melihat kamera ada semacam gerakan yang berkonotasi dengan gerakan mengejar atau menghalau seolah-olah Sekar terganggu dengan keberadaan mata kamera.



Gambar 4.7. Salah satu adegan pada Fase Pertentangan

Di antara gerak tarian disisipkan *shot* dimana penari memandangi dirinya sendiri di dalam cermin, pandangan matanya tidak mengandung emosi senang namun lebih ke pandangan nanar yang menunjukkan emosi penyesalan. Keberadaan kaca merupakan pilihan artistik untuk mewakili bagaimana ketika perempuan berdialog dengan dirinya sendiri selama ia merasakan fase pertentangan di dalam dirinya. Diikuti dengan suara detak jantung ketika melihat cermin, adegan ini dimaksudkan untuk menunjukkan

ketegangan hidup. Suara langkah kaki bergema sebagai pengingat riuh langkah yang telah diambil dalam proses hidupnya.



Gambar 4.8. Salah satu adegan pada Fase Pertengahan yang mencoba menghadirkan visual berupa dialog dengan diri sendiri

Sama dengan proses di fase pertama, gerakan tari sepanjang proses syuting tidak memiliki kontinuitas pasti. Proses editing menjalin potongan gambar yang ada dengan teknik *cut to cut*. Dengan mengabaikan kontinuitas gerak, diperoleh koreografi tari yang berbeda-beda posisi dan ditambah dengan perubahan efek kecepatan gerak menyesuaikan lagu latar. Pada beberapa *frame* tampak gerakan dengan gambar yang *blur* dan bergerak sangat cepat. Pemilihan teknik editing ini bertujuan untuk menunjukkan ketidakstabilan emosi dan perubahan emosi yang dirasakan perempuan ketika ia berada dalam fase pertengahan. Dengan gerakan yang terkadang terlihat abai dengan keberadaan kamera, namun ketika menyadari kembali maka gerakan akan mengalami disrupsi dengan adanya gerak tidak beraturan dan musik yang terdengar seperti rekaman rusak.

Fase ini diakhiri dengan *shot close up* Sekar memandangi kamera, lalu secara perlahan datang cahaya putih yang membuat ia memandangi ke atas dan layar perlahan-lahan menjadi terang. Proses akhir ini menunjukkan bagaimana setelah proses intens bertentangan dengan harapan dirinya, perempuan bertumbuh dewasa dan menemukan semacam titik terang bagaimana harus berdamai dengan apa yang ia gugat atau apa yang membuatnya tidak nyaman.

C. Fase Penerimaan

Fase Penerimaan dimulai dengan Sekar berganti dengan memakai baju putih dengan wajah tidak berias dan rambut tergerai natural sebah. Keseluruhan latar pada adegan juga berwarna putih. Baju putih dan riasan natural dimaksudkan untuk menggambarkan situasi dimana perempuan menerima keadaan atau kondisi yang dijalaninya, berupa tampil dengan bentuk apa adanya. Gerakan-gerakan halus menyerupai peregangannya dimaksudkan untuk menyampaikan emosi yang lebih berupa kelegaan serta proses melepas tensi dari ketegangan sebelumnya. Hal ini dimaksudkan bahwa pada suatu fase dalam hidupnya perempuan pada akhirnya dikondisikan untuk menerima dan berdamai dengan situasi serta kesulitan yang ia pertentangkan dalam hidupnya, namun perdamaian itu lebih kepada proses kompromi antara situasi dan dirinya sendiri.

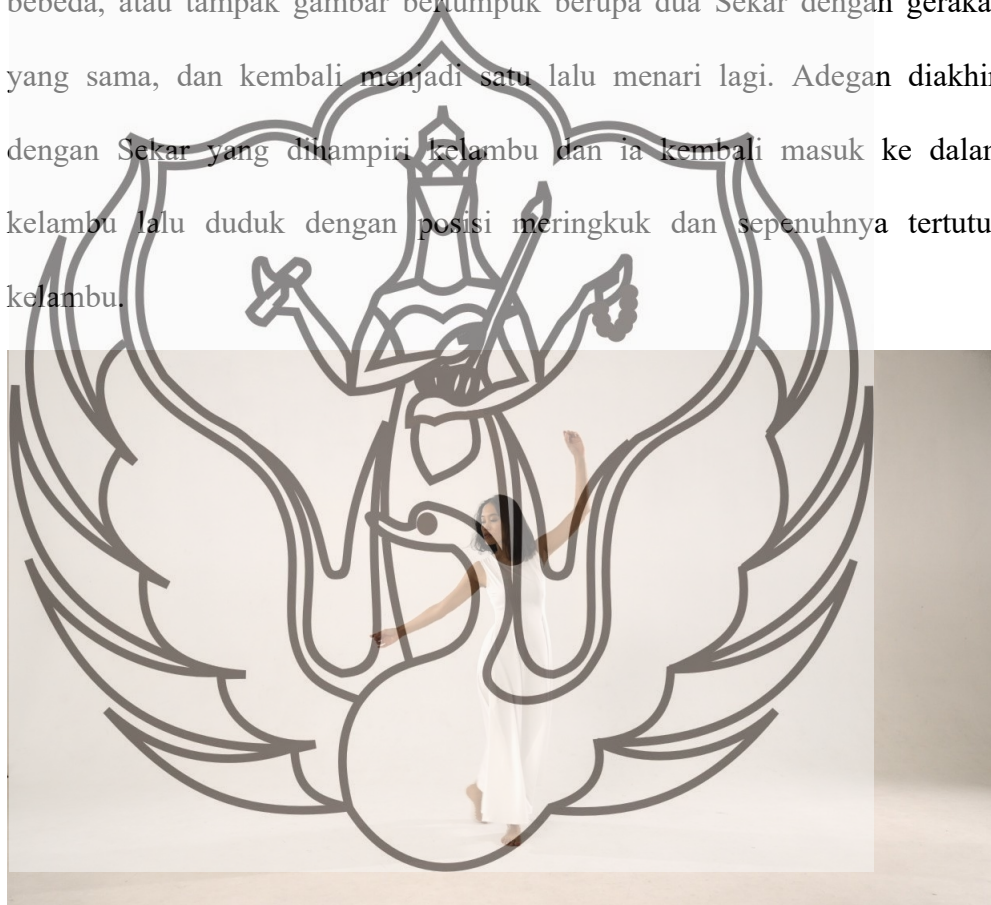


Gambar 4.9. *Makeup* dan *hairdo* pada Fase Penerimaan

Gambar 4.10. Kostum yang digunakan pada Fase Penerimaan

Dibuka dengan ekspresi kelegaan dimana Sekar menghirup napas panjang, ia mulai menari dengan gerakan yang dibuat menjadi *slow motion*.

Koreografi pada fase ini lebih pada gerakan-gerakan yang berupa peregangan tubuh. Musik yang digunakan pada bagian ini adalah “*Chant of The Sun*” dari Monica Hapsari (2020) dengan lirik yang bercerita mengenai menghormati matahari layaknya Surya Namaskara pada gerakan yoga. Dalam beberapa bagian gerakan, Sekar tampak terduplikasi menjadi dua dengan gerakan yang berbeda, atau tampak gambar bertumpuk berupa dua Sekar dengan gerakan yang sama, dan kembali menjadi satu lalu menari lagi. Adegan diakhiri dengan Sekar yang dinampiri kelambu dan ia kembali masuk ke dalam kelambu lalu duduk dengan posisi meringkuk dan sepenuhnya tertutup kelambu.



Gambar 4.11. Salah satu adegan pada Fase Penerimaan

Dalam beberapa bagian tampak Sekar terduplikasi menjadi dua bagian dengan gerakan tari yang berbeda, menunjukkan bahkan dalam penerimaannya masih ada perasaan bertentangan ataupun proses berdialog kembali dengan diri yang kadang masih terjadi pertentangan gerak pikir yang

berbeda, antara apa yang dipikir dan apa yang dirasakan. Dalam ketenangan geraknya ia kembali menjadi satu wujud lagi.



Gambar 4.12. Adegan Sekar terduplikasi

Di bagian lain tampak Sekar menjadi dua wujud serupa dengan gerakan yang sama dalam posisi *mirror* (berhadapan), koreografi dan editing ini dimaksudkan untuk menunjukkan bahwa perasaan gamang dan kebingungan pun kadang masih terjadi sekalipun perempuan merasa sudah menerima diri apa adanya. Hal ini dimaksudkan sebagai sebuah proses refleksi diri dan mempertanyakan kembali tentang proses penerimaan itu sendiri, apakah memang sungguh ia sudah merdeka menerima dengan pertentangan yang terjadi dalam hidupnya, atau murni menerima diri apa adanya.



Gambar 4.13. Adegan Sekar dalam posisi *mirror*

Pada bagian akhir tampak dalam ketenangannya, Sekar kembali meraih kelambu dan masuk kembali duduk meringkuk di dalamnya. Koreografi ini ketika proses *pra-syuting* tidak direncanakan ada, namun diadakan seiring proses syuting dan diskusi karena dimaksudkan untuk menggambarkan bahwa pada akhirnya perempuan tetap memperoleh ketenangan sesungguhnya ketika ia hanya bersama dirinya sendiri dan tidak menampakkan bagian dirinya keluar. Kelambu digambarkan sebagai perlindungan dari kenyataan di dunia luar.

BAB V

PENUTUP

A. Kesimpulan

Di dalam pembuatan karya “*Auto.No.Me*”, penulis dapat menarik beberapa kesimpulan baik dari proses persiapan hingga pembuatan karya. Untuk mempermudah pembacaan kesimpulan maka, penulis akan membagi menjadi beberapa poin sesuai dengan urutan penemuannya, adalah sebagai berikut:

1. Perdebatan tanpa ujung mengenai porsi film dan tari di dalam film tari menjadi tidak relevan lagi ketika kita berada dalam kondisi keterbatasan seperti pandemi. Kondisi pandemi membuat seni pertunjukkan berada dalam situasi yang sangat membutuhkan formula baru dalam penyajian karyanya (dengan tidak adanya panggung, larangan tampil, dan sebagainya) sehingga film tari dan kapasitas yang dihasilkannya merupakan inovasi yang harus diperhitungkan juga sebagai inovasi dalam seni pertunjukkan. Karena film tari mampu memberi solusi atas partisipasi, kolaborasi, dan pembentukan makna dalam menonton.
2. Proses hibridasi seni yang berupa persilangan ide dan bentuk dalam film tari terjadi sepanjang proses penciptaan. Hal ini terjadi karena dari proses eksplorasi, improvisasi, hingga pembentukan visual baik antara koreografer maupun sineas tidak bisa hanya bergerak pada prinsip seninya saja, namun harus melihat kepada pemaknaan tiap elemen dari

masing-masing bidang dan menyilangkannya. Makna dari visual yang dihasilkan hanya bisa diperoleh ketika penari memahami ruang gerak kamera, ketika kameramen memahami arah gerak penari, dan ketika *editor* memahami ritme tarian dalam koerografi untuk kemudian menjahitnya menjadi gerak yang berbentuk dan estetis sesuai dengan makna karya yang dituju.

3. Realita pada film tari merupakan hasil konstruksi ulang yang dapat dipetakan menjadi 3 fase berurutan, yaitu; proses realita aktual (di mana koreografi tarian berjalan sesuai ruang dan waktu yang ada tepat saat koreografi ditarikan), yang kedua rekonstruksi realita (yaitu saat koreografi tarian ditangkap oleh sudut pandang kamera), yang ketiga pembentukan realita baru (penyusunan ulang gerak dari stok gambar koreografi yang diambil kamera, disusun menjadi bentuk dan urutan baru sesuai intensi pembuat film).



Bagan 5.1. Proses rekonstruksi realita pada pembuatan film tari

4. Proses pembentukan makna dalam penyusunan film tari bersifat dinamis, oleh karena itu sangat bergantung kepada intuisi partisipatif dari setiap kolaborator. Intuisi partisipatif memungkinkan baik koreografer maupun sineas untuk menangkap kejadian-kejadian spontan dan mengembangkannya menjadi kemungkinan estetis baru serta menyusunnya menjadi struktur yang mendukung tujuan ataupun makna karya.
5. Gerak tubuh merupakan medium penyampai informasi utama di dalam film tari. Susunan gerak dalam film tari memungkinkan pembentukan informasi yang berupa narasi *non-lingual*.
6. Sudut pengambilan gambar pada film tari merupakan penentu utama untuk memposisikan partisipasi penonton dalam kisah atau konflik yang disajikan tergantung tujuan pembuat film. Sudut pengambilan gambar dapat menentukan interaksi antara persepsi penonton dengan pengalaman penari, baik sebagai pengamat, partisipan langsung yang berinteraksi dengan penari, maupun memposisikan pengalaman penari sebagai proses internal dalam diri.
7. Kontak mata antara penari dan kamera menjadi penentu logika waktu dan ruang antara persepsi penonton dan pengalaman penari apabila tujuan pembuat film adalah menjadikan penonton sebagai partisipan aktif yang disadari keberadaannya oleh penari. Hal ini penting dipilih untuk mencapai kondisi yang tidak bisa dihadirkan oleh panggung, yaitu kesamaan logika waktu dan ruang yang sama antara penonton dan penari.

Tanpa adanya kontak mata, maka penonton sebatas menjadi pengamat kejadian yang mungkin berupa rekaman kejadian yang telah lampau.

8. Proses editing selain menyusun logika struktur cerita, logika waktu dan ruang, serta menyusun estetika visual, juga memegang peranan yang sama dengan koreografer dalam membangun alur emosi dalam film tari.

Emosi diperoleh ketika tarian, potongan gambar yang dipilih, dan musik latar telah bergerak selaras dalam kesatuan ritme. Hal ini membuat proses editing memiliki kuasa penuh karena mampu memanipulasi kecepatan gerak menyesuaikan ritme yang hendak dihadirkan.

9. Film tari merupakan genre yang sudah waktunya berdiri sendiri di Indonesia mengingat proses penciptaan spesifiknya yang berbeda dengan genre film lainnya, di mana persilangan ilmu hingga teknis antara tari dan film terjadi sepanjang proses pembuatan karya.

10. Hal yang membedakan secara spesifik antara dokumentasi tari dan film tari terdapat pada proses observasi dan partisipasi. Dokumentasi dapat dikatakan menggunakan koreografi tari secara parsial karena hanya mengambil gambar sesuai format yang ada di panggung, menggunakan koreografi yang sudah ada, dan keputusan pengambilan gambar lebih berupa respon teknologi sinema terhadap visual yang terjadi di panggung. Hal ini membuat dokumentasi hanya berfokus pada proses penonton menonton gambar (observasi), tanpa ada perancangan mengenai pengalaman emosional menonton dokumentasi tersebut (partisipasi). Sementara pada film tari, intensi bahwa sebuah karya akan

berformat film tari sudah ada sejak awal proses sehingga dapat dikatakan sebagai sebuah format seni utuh. Film tari pada proses penciptaannya mengukur dan menggunakan elemen tari yang kemudian diolah dengan elemen film (dalam hal ini teknologi) sehingga tercipta pengalaman visual dan emosional menonton (partisipasi) sesuai intensi awal penciptaan karyanya.

11. Ketika membicarakan bahwa film tari patut berdiri sendiri sebagai sebuah genre, maka permasalahan utamanya adalah permasalahan ideologis. Selama karya tersebut memiliki format gambar bergerak dan menggunakan tari sebagai materialnya, seorang seniman bisa dan sah saja untuk mengklaim karyanya sebagai film tari. Namun hal ini kemudian adalah hal yang harus dikaji ulang ketika kita mengusung film tari sebagai sebuah genre. Untuk memahami konsep sebuah genre secara jelas, maka kita harus dapat mendefinisikan dengan tepat tanda-tanda yang kemudian menunjukkan karya tersebut sah disebut sebagai film tari, karena di sini penulis berargumen bahwa film tari sebagai sebuah genre, bukan hanya konsep namun juga sebagai sebuah ruang bergerak.

Ketika ruang bergerak tersebut, secara proses dan hasil, memiliki elemen-elemen film tari maka karya tersebut tidak hanya dapat dimaknai namun juga dapat diakui sebagai sebuah film tari. Di sini penulis menggaris bawahi bahwa ruang bergerak sepenuhnya berada dalam otoritas seniman pembuat karya untuk mengakui karya tersebut sebagai sebuah genre tertentu, dalam hal ini adalah film tari.

B. Saran

Keseluruhan proses pembuatan hingga penulisan karya “*Auto.No.Me*” ini menjadi proses reflektif bagi penulis, baik secara personal maupun akademik. Menjadi penting untuk menuliskan mengenai saran-saran agar pencipta maupun peneliti kelak yang berangkat dari ide yang sama agar tidak mengalami kendala selama pengerjaan. Untuk kemudahan pembacaan, akan dibagi saran ini menjadi poin per poin sesuai permasalahannya, yaitu:

1. Diperlukan lebih banyak kajian mengenai film tari yang bertolak dari proses penciptaan. Karena proses hibridasi seni yang terjadi dalam film tari bersifat dinamis dan akan sulit dibaca ketika hanya bertolak dari perbandingan teori.
2. Bagi pencipta yang terbiasa bekerja praktik di lapangan seringkali melupakan pentingnya dokumentasi fisik berupa foto, sementara hal tersebut akan sangat membantu ketika penyusunan penelitian untuk memudahkan pembaca memahami proses per proses penciptaan karya.
3. Penulis sepenuhnya menyadari pengerjaan karya ini sangat terbantu dengan kedekatan personal penulis dengan kolaborator lain (koreografer dan kameramen) yang terbiasa bekerja bersama di lapangan selama hampir 10 tahun terakhir, sehingga proses tukar gagasan serta pemahaman dan kompromi keinginan masing-masing baik secara estetis maupun teknis tidak mengalami banyak kendala. Sehingga menurut pendapat penulis, hal ini akan berbeda kondisinya ketika melibatkan kolaborator yang belum pernah bekerja bersama sebelumnya, yaitu akan dibutuhkan proses

persiapan hingga eksekusi yang memakan waktu lebih lama atau kompromi yang lebih besar.

Semoga untuk selanjutnya segala penelitian dan proses penciptaan karya ini dapat berguna dan memberikan sumbangan pengetahuan bagi rekan-rekan peneliti maupun pencipta yang akan berkarya kelak. Serta semoga pengalaman ini juga terus menjadi pengingat bagi penulis untuk terus memperbanyak sumber pengetahuan dan informasi serta praktik lapangan untuk memperkaya metode kekarayaan seterusnya.



DAFTAR PUSTAKA

- Ardianto, Deny Tri, dan Bedjo Riyanto. (Februari, 2020), "Film Tari; Sebuah Hibridasi Seni Tari, Teknologi Sinema, dan Media Baru," dalam MUDRA Jurnal Seni Budaya vol. 35, no. 1, p. 112-116.
- Boggs, J.M.P, & Dennis, W. (2008). *The Art of Watching Films*. New York: McGraw-Hill.
- Brannigan, Erin. (2004). "*A Cinema of Movement: Dance and The Moving Image*." Disertasi, Department of Theatre, Film and Dance, University of New South Wales.
- Bringinshaw, Valerie A. (2001). "*Dance, Space, and Subjectivity*." Disertasi, University of Southampton.
- Clark, V. A., Hodson, M. dan Neiman, C. (1988). "*The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*", volume 1 Part Two: Chambers (1942- 47). New York City: Anthology Film Archives.
- Kennel, G. (2007). *Color and Mastering for Digital Cinema*. Focal Press.
- Kim, Jihoon. (2016). *Between Film, Video, and The Digital: Hybrid Moving Images in The Post-Media Age volume 10*. New York: Bloomsbury Academic.
- Landay, Lori. (2012). "*The Mirror of Performance: Kinaesthetics, Subjectivity, and the Body in Film, Television, and Virtual Worlds*", dalam *Cinema Journal* 51, No. 3, p. 129-136.
- Lankhuizen, T., Bálint, K. E., Savardi, M., Konijn, E. A., Bartsch, A., & Benini, S. (2020). "*Shaping film: A Quantitative Formal Analysis of Contemporary Empathy-eliciting Hollywood Cinema*," dalam *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Advance online publication, p. 1-53
- Levinson, Jerrold. (Winter, 1984), "*Hybird Art Forms*," dalam *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 18, No. 4, p. 5-13.

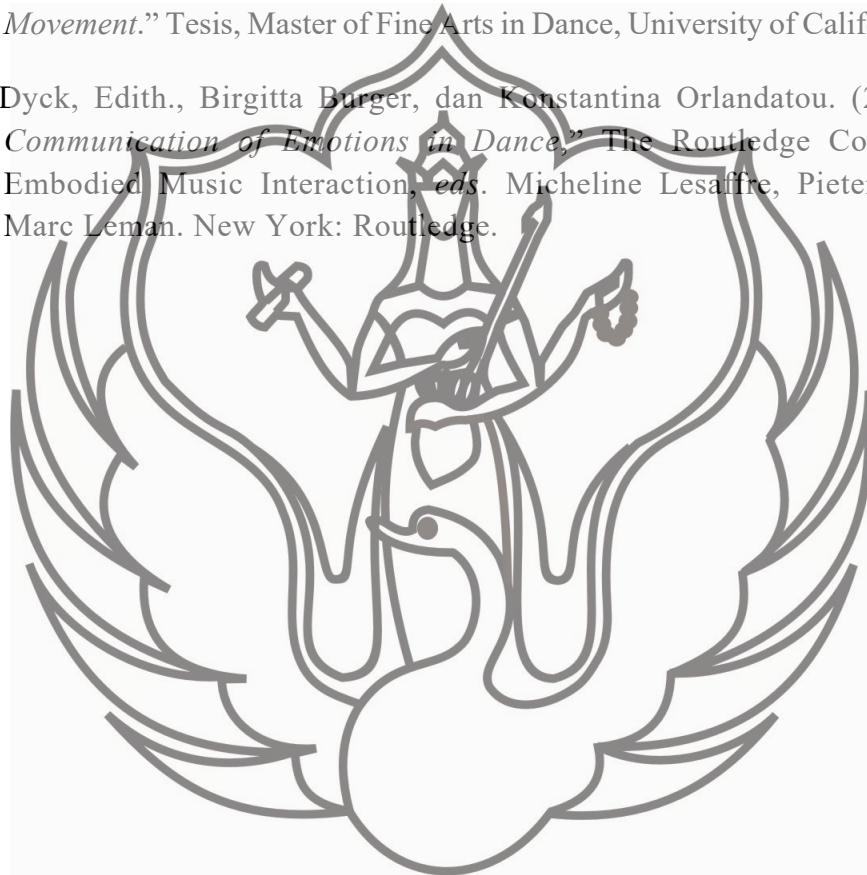
- Michael, Valerie Anak dan Khairul Aidil Azlin Abd Rahman. (Agustus 2021). “*Study of Hybrid Art Practices Among the Artworks of Selected Malaysian Artist,*” dalam *International Journal of Art & Design* volume 5, no. 02, p. 13-23.
- Mong, Jade M. (Desember, 2020). “*The Ties That Bind Us’: The Creation of a Dance Film*”. Tesis, Western Oregon University Honors Program.
- Mulyani, Novi. (2016). *Pendidikan Seni Tari Anak Usia Dini*. Yogyakarta: Penerbit Gava Media
- Mustaqim, Karna, D. Rio Adiwijaya, dan Ferdinand Indrajaya. (Oktober 2013), “Penelitian Atas Penelitian Seni dan Desain: Suatu Studi Kerangka Filosofis-Paradigmatis bagi Penelitian Seni dan Desain Visual” dalam *Humaniora* vol. 4, no. 2, p. 995-1016.
- Nikolai, Jennifer. (2016). “*The Camera-Dancer: A Dyadic Approach to Improvisation,*” dalam *The International Journal of Screen Dance* 6, p. 131-150.
- Pramaggiore, Maria dan Tom Wallis, (2005). *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing.
- Pratista, Himawan. (2008). *Memahami Film*. Yogyakarta: Homerian Pustaka.
- Raskin, Richard. (April, 1992) “*Varieties of Film Sound: A New Typology,*” (*Pré*) Publications, Romansk Inst. Aarhus Universitet.
- Rochayati, Rully. (2017), “Seni Tari Antara Ruang dan Waktu,” dalam *Sitakara*, p. 63-75.
- Rosenberg, Douglas. (2000), “*Video Space: A Site for Choreography,*” dalam *Leonardo*, vol. 33, no. 4, p. 275-280.
- Sekarningsih, F., Rohayani, Heny. (2006). *Kajian Lanjutan Pembelajaran Tari dan Drama I*. Bandung: UPI Press.
- Sobchack, Vivian. (1982). “*Toward Inhabited Space: The Semiotic Structure of Camera Movement in The Cinema,*” dalam *Semiotica* 41-1/4, p. 317-335.
- (1990), “*The Active Eye: A Phenomenology of Cinematic Vision,*” dalam *Quarterly Review of Film and Video*, volume 12, issue 3, p. 21-36.

Stephens, Elizabeth. (2012), “*Sensation Machine: Film, Phenomenology and The Training of The Senses*”, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 26:4, p. 529-539.

Susanti, Dewi. (Juni, 2015), “Penciptaan Alma Hawkins dalam Karya Tari Gundah Kancuh,” dalam *Jurnal Ekspresi Seni*, vol. 17, no. 1, p. 41-56.

Thomsen, Alexandra. (2017). “*Feature Film and Dance Film: A Match Made in Movement.*” Tesis, Master of Fine Arts in Dance, University of California, Irvine.

Van Dyck, Edith., Birgitta Burger, dan Konstantina Orlandatou. (2017). “*The Communication of Emotions in Dance.*” *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, eds. Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes, Marc Leman. New York: Routledge.



DAFTAR LAMAN

Ainley, Nathaniel. (7 Maret 2016), “*Pierce the Veil of Andrew Thomas Huang’s ‘Interstice’ [Exclusive]*,” <https://www.vice.com/en/article/mgpwjp/andrew-thomas-huang-interstice-interview>

Jurnalsegiempat. (6 Maret 2011). *Dziga Vertov: Penggagas Gerakan Pembaharuan Sinema Dunia*, <https://jurnalsegiempat.wordpress.com/2011/03/06/dziga-vertov-penggagas-gerakan-pembaharuan-sinema-dunia/>

Richards, Mark. (21 April 2013). *Diegetic Music, Non-Diegetic Music, and “Source Scoring”*, <https://filmmusicnotes.com/2013/04/21/diegetic-music-non-diegetic-music-and-source-scoring/>

Kementerian Pemberdayaan Perempuan dan Perlindungan Anak Republik Indonesia. (17 Juli 2020). *Hadapi Krisis Akibat Pandemi, Potensi Perempuan Jadi Kekuatan Bangsa* [Siaran Pers]. Diperoleh dari <https://www.kemempwa.go.id/index.php/page/read/29/2791/hadapi-krisis-akibat-pandemi-potensi-perempuan-jadi-kekuatan-bangsa>.





Lampiran 1

BEHIND THE SCENE

