

**PERSILANGAN KONSEP DAN BENTUK ANTARA
FILM DAN TARI DALAM PENCIPTAAN FILM TARI**
“Auto.No.Me”



NASKAH PUBLIKASI KARYA TULIS ILMIAH
Untuk memenuhi persyaratan mencapai derajat magister dalam bidang seni,
minat utama Penciptaan Videografi

oleh

Pradani Ratna Pramastuti
NIM 1721077411

**PROGRAM PENCIPTAAN DAN PENGKAJIAN
PASCASARJANA INSTITUT SENI INDONESIA YOGYAKARTA**
2022

**PERSILANGAN KONSEP DAN BENTUK ANTARA FILM DAN TARI
DALAM PENCIPTAAN FILM TARI
“Auto.No.Me”**

Program Magister Penciptaan dan Pengkajian Seni
Pasccasarjana Institut Seni Indonesia Yogyakarta, 2022
Surel : Pradaniratna@gmail.com

Oleh
Pradani Ratna Pramastuti

ABSTRAK

Film tari merupakan bentuk hibridasi seni yang masih menarik dibahas dan dipelajari. Menjadi dua permasalahan utama adalah bagaimana membedakan sebuah karya sebagai sebuah dokumentasi tari atau sebuah film tari, dan bagaimana perdebatan muncul dalam ruang kajian mengenai porsi seni tari dan film dalam film tari sebagai karya seni. Penciptaan film tari “Auto.No.Me” hendak meneliti permasalahan ini dari sudut pandang penciptaan. Dengan landasan sejarah munculnya film tari, film tari sebagai seni hibrid, serta kondisi film tari di Indonesia maka penciptaan film tari “Auto.No.Me” berpegang pada teori mengenai proses persilangan elemen formal film dan tari dalam membentuk informasi dan penggunaan teknologi sinema sebagai instrumen pembentukan karya. Dalam kesimpulannya, film tari merupakan sebuah karya seni hibrid yang penciptaan dan peembentukan maknanya berjalan dinamis sepanjang proses penciptaan. Format film tari telah disadari semenjak awal, sehingga proses penciptaannya melibatkan elemen dari film dan tari dalam menyusun bentuk dan makna, serta menentukan posisi dan partisipasi penonton karya. Proses mengakui karya sebagai sebuah film tari bertolak dari pernyataan ideologis dari statement penciptanya , sementara proses diakuinya bertolak dari apakah karya tersebut memiliki elemen dari kedua bidang seni tersebut. Film tari sebagai sebuah genre film dapat dikatakan sebagai metode alternatif dalam menciptakan karya film dan sebagai sebuah penemuan format baru dalam seni pertunjukan.

Kata kunci : Film, sinema, film tari, seni hibrid

ABSTRACT

Cross Concepts and Forms Between Film and Dance in the Creation of “Auto.No.Me” Dance Film - Dance film is an hybrid art form which is still interesting to be discussed and studied. The main two problems are how to differ a work as a dance documentation or a dance film and arguments occur in a study field concerning the portion of dance and cinema in a dance film as an artwork. The creation of “Auto.No.Me” dance film is to scrutinize the problem from the creating point of view. Based on the history of dance film appearance as a hybrid art, and the dance film condition in Indonesia, the creation of “Auto.No.Me” dance film holds on the theory of hybrid process between film and dance formal elements in purpose of forming infomation, and the application of cinema technology as an instrument. In the conclusion, dance film is a hybrid art where the creation and forming of its meaning occur dinamically during the creation process. Dance film as a format of the artwork has already been realized since the beginning as such that it involves elements of film and dance since the preparation of its form and purpose, also when it comes to decide audience position and participation towards the dance film. The acknowledgement process of admitting a film as a dance film starts from the idealogy statement from its creator, while the acknowledgement process is based on whether the film has the element of those two art fields. Dance film as a genre film can be considered as altenative method in creating a film masterpiece and as a new format invention in the performance art.

Keywords: Film, cinema, dance film, hybrid art.

PENDAHULUAN

Menyaksikan sebuah karya seni memberikan pengalaman estetik yang berbeda penerimaannya bagi tiap penonton, demikian berlaku pula pada film dan tari. Baik film maupun seni tari memberikan informasi perseptual dan semiotik. Perseptual adalah apa yang diterima apa adanya oleh mata kita dan semiotika berupa rangkaian kode-kode informasi yang diberikan gerakan maupun adegan. Namun bagaimana jika dua karya seni tersebut dipadukan, tidak hanya sebatas bentuk namun juga proses penciptaannya.

Mengikuti perkembangan berita seni global, penulis melihat banyaknya Festival Film Tari yang diadakan di belahan dunia Barat. Menjadi pertanyaan yang besar, mengapa ruang ini tidak terjadi di Indonesia yang notabene memiliki begitu banyak jenis tarian yang menjadi identitas keseniannya. Memang belum begitu banyak seniman atau pembuat film yang mengklaim karyanya sebagai film tari. Ada memang beberapa,

namun setelah menonton hasilnya ternyata beberapa justru menimbulkan kegelisahan karena justru menurut penulis hasilnya lebih berupa video dokumentasi tari, bukan film.

Film dan tari merupakan dua cabang seni yang berada dalam lingkup yang berbeda pada posisi di dunia seni Indonesia. Tari seringkali menjadi bagian dari adegan dalam film, namun film tari belum menjadi genre yang utuh berdiri sendiri dalam ranah sinema di Indonesia. Beberapa sineas juga menggunakan tari sebagai medium penyampai cerita seperti Garin Nugroho dengan “Opera Jawa” (2006), sekalipun tari menjadi bagian besar dari filmnya, namun Garin Nugroho tidak pernah mengeluarkan klaim bahwa film tersebut adalah film tari, melainkan malah lebih populer di khasanah seni rupa. Sementara ada beberapa karya sineas lain yang sudah mulai menyatakan bahwa karyanya adalah film tari seperti kolaborasi Sardono W. Kusumo dan Faozan Rizal (Indonesia) dengan “Anastasis dan

Cerita-Cerita Sebelumnya” (2017) serta Deny Ardianto dengan “KALAP!” (2017). Sebuah berita menyenangkan datang di tahun 2020 ketika film tari “Lukat” (oleh Dibal Ranuh) memenangkan EurAsia Dance Project International Network, namun ketika menonton hasilnya penulis kembali bertanya sebetulnya mengapa tetap terasa bukan sebagai film? Tidak ada perasaan dari penari di layar yang penulis bisa tangkap mengenai apa yang hendak disampaikan. Dari hal ini penulis meyakini bahwa yang dibutuhkan dalam dunia akademis penciptaan seni saat ini adalah upaya membedah bagaimana proses persilangan antara kedua sinema dan tari hingga sebuah karya bisa dikategorikan sebagai film tari. Melalui proses eksperimen dan penciptaan ini, penulis sungguh berharap dapat menemukan jawaban sekian pertanyaan dan kebutuhan pengetahuan tersebut.

Film atau video tari bukanlah sebuah praktik baru dalam dunia seni. Di Eropa, praktik ini sudah dimulai di akhir 1800-an dengan adanya rekaman

orang menari. Tari pun menjadi materi umum untuk dimasukkan menjadi bagian dari sebuah film, gerakan tubuh penari di dalam adegan menjadi penguat cerita terutama di era film bisu. Untuk selanjutnya dengan semakin berkembangnya teknologi, termasuk teknologi rekam digital eksplorasi tari sebagai sebuah objek karya sinema juga semakin berkembang. Film tari patut diperhitungkan sebagai salah satu media seni kontemporer karena merupakan bentuk *hybrid* dari seni. Seni *hybrid* memadukan dua media seni atau lebih yang tidak hanya dalam bentuknya, namun juga di dalam proses penciptaannya sehingga di dalam penyusunan konsep dan penciptaannya dibutuhkan kerja sama dan kolaborasi antara kolaboratornya. Dalam film tari kolaborator yang dimaksudkan adalah pembuat film dan penari atau koreografer. Proses-proses pertukaran ide ini yang akan menjadi sebuah pengetahuan baru mengenai film tari dan apa yang akan membedakannya dari media seni lain. Namun masih menjadi sebuah kajian

yang tak ada habisnya di ranah akaemik dan penciptaan internasional mengenai bagaimana kaidah sebuah film hingga ia patut diberi label *dance film* atau film tari.

Praktik penciptaan tari untuk film dikenal dengan banyak nama, ada yang menyebutnya *dance for the camera*, *dance video*, *dance film*, *choreodance*, *screendance*, dan masih banyak lainnya. Namun kesamaan dari semuanya adalah pada intinya koreografi tersebut diciptakan dan dikembangkan serta dikonstruksi ulang untuk kepentingan layar. Disalah satu kelebihanannya, hal ini menawarkan opsi-opsi estetis yang tidak dapat diberikan oleh panggung. Saat ini yang perlu ditemukan adalah bagaimana kemudian proses perkawinan antara kedua proses kreatif tersebut hingga dapat membentuk sebuah film atau video tari yang tidak sebatas sebuah dokumentasi. McNiff (dalam Mustaqim dkk, 2013:996) menyarankan agar tugas meneliti dapat bertujuan sebagai bagian dari kebutuhan terhadap pengalaman-pengalaman, untuk menginspirasi, atau

untuk membangun sebuah profesi secara kolektif. Hal ini memperkuat dorongan pencipta untuk membuat film tari ini sebagai bagian dari studi sekaligus memberi kontribusi dalam ranah pengetahuan seni.

Untuk tema yang diangkat dalam karya film tari ini adalah perihal perempuan dan kehidupannya. Di dalam masyarakat, apalagi di posisi negara berkembang, perempuan masih mencari ruang nyamannya untuk berada setara dengan laki-laki. Diawali dari terjadinya krisis global saat ini yaitu pandemi Covid-19 ada sebuah fenomena yang mengusik penulis. Kenyataan bahwa di tengah segala kesulitan yang ditimbulkan pandemi ini perempuan yang sering kali dianggap sebagai manusia yang lebih lemah secara fisik dan emosional, justru menjadi garda terdepan dalam menghadapi problem domestik hingga nasional. Namun di sisi lain pandemi ini juga membawa kesulitannya tersendiri bagi perempuan, yaitu bertambahnya beban kerja perempuan baik di lingkup profesional maupun domestik. Di tengah kondisi yang tidak

mudah ini penulis justru dihadapkan dengan berbagai cerita mengenai bagaimana perempuan sebagai tumpuan hidup tetap saja dituntut untuk bertindak memenuhi ekspektasi lingkungan sekelilingnya, baik secara tampilan maupun sikap. Penulis menjadi bertanya-tanya apakah sebetulnya perempuan memiliki ruang untuk merdeka menjadi manusia? Minimal merdeka di dalam tubuhnya sendiri. Berawal dari kegelisahan ini, penulis menemui rekanan yang sudah menjadi pemain dalam beberapa film di mana penulis bekerja yaitu Sekar Sari yang merupakan seorang penari. Dari diskusi yang telah dilakukan, kami sepakat untuk menuangkan pikiran dan emosi ini ke dalam sebuah tarian yang akan disampaikan dalam bentuk film tari, membuka ruang kemungkinan apa yang bisa kami capai di luar pengalaman membuat film yang biasanya kami temui di lapangan.

KAJIAN SUMBER PENCIPTAAN

1. Posisi Film Tari dalam Perkembangan Siema

Keberadaan film tari sering disejajarkan dengan era *avant-garde* dari perkembangan sinema, atau yang lebih dikenal sebagai sinema eksperimental. Sinema eksperimental dipahami sebagai gaya pembuatan film yang secara ketat mengevaluasi kembali konvensi sinematik dan mengeksplorasi bentuk-bentuk non-narasi, atau menciptakan alternatif dari narasi atau metode kerja tradisional (Pramaggiore dan Tom, 2005:247). Salah satu yang mempraktekkannya adalah Jean Francois Lyotard, yang memberikan gaya sinema yang menggunakan tari sebagai oposisi gerak dari aktivitas gerak pada umumnya.

Bertolak dari perjalanan film tari dalam perkembangan sinema di atas, penulis hendak menemukan dan membuktikan potensi film tari sebagai sebuah cabang yang mampu berdiri

sendiri dilihat pada proses penciptaannya dan potensi yang dimiliki fitur-fiturnya. Penulis juga hendak mencari jawaban atas perdebatan panjang mengenai porsi seni tari dan film dalam film tari ketika dikaitkan dengan kondisi saat ini, yang akan penulis dapatkan dari proses penciptaan.

2. Film Tari di Indonesia

Indonesia dengan sekian lama perkembangan sinemanya telah menghasilkan banyak genre film. Mulai dari film yang bersifat komersil untuk umum hingga film yang sifatnya lebih bertujuan sebagai sebuah karya seni (dalam hal ini kita sebut sebagai film festival). Film-film tersebut ditampung dan ditayangkan di bioskop maupun ruang-ruang festival film. Namun film tari tampaknya belum memiliki ruang tersendiri sebagai sebuah genre mandiri dalam dunia sinema maupun seni.

Adapun apabila mencari sumber-sumber kajian yang khusus membahas mengenai film

tari, maka masih sangat jarang literatur yang membahasnya secara khusus. Hal ini sepertinya membuka sejumlah peluang untuk seniman menghasilkan karya persilangan antara film dan tari sebagai respon atas perkembangan teknologi yang ada. Apalagi dengan adanya keterbatasan ruang gerak selama pandemi, film atau video memberi ruang eksplorasi lebih sekaligus medium yang sifatnya dapat berulang dan berpindah tak terbatas ruang dan waktu.

3. Karya “*Interstice*” oleh Andrew Thomas Huang

“*Interstice*” merupakan karya film tari yang dibuat oleh Andrew Thomas Huang, seorang seniman berbasis Los Angeles pada tahun 2016. Film tersebut ditampilkan di galeri dengan wujud instalasi. Film yang berdurasi 10:03 menit ini didominasi warna merah sebagai layar keseluruhan film. Dibagi menjadi tiga babak, Andrew Thomas Huang dalam wawancaranya dengan VICE

(Ainley, 2016) mengatakan bahwa karya ini diinspirasi oleh tarian barongsai yang sering dilihatnya sewaktu kecil. Babak pertama menampilkan tokohnya yang menggunakan kostum perpaduan antara helm tempur Romawi abad kuno dan celana timur tengah yang dikemas dalam desain futuristik, bergerak dengan iringan musik elektronik dalam tarian yang menunjukkan seolah-olah tulang-tulanginya patah yang diperkuat dengan audio seperti retakan kaca. Pada babak kedua, Huang membuat penarinya menjadi dua dengan teknik editing *mirroring*. Kain dan gerakan dibuat seolah-olah merasuk ke tubuh penari oleh Huang melalui teknik editing terbalik atau *reverse*. Babak ketiga mulai menampilkan dua penari lain yang menggunakan tenda yang disunggi sebagai pamungkas dari cerita yang menunjukkan pencarian si tokoh utama akan sesuatu yang diakhiri penari tersebut menghilang ke dalam tenda.

“*Interstice*” menggunakan medium-medium film yang memungkinkan pencapaian lebih dibandingkan jika ditampilkan diatas panggung. Adanya *non-diegetic sound* dan suara lengkingan *bag-pipe* pada efek *audio* memperkuat emosi yang ditampilkan berupa adanya efek mencekam. Demikian pula adanya mantra kuno Cina yang dimasukkan ke dalam lagu pada dua pertiga bagian film memperkuat adanya perpaduan antara budaya kuno cina dan tarian kontemporer (*breakbone dance*) yang ditampilkan oleh Huang.



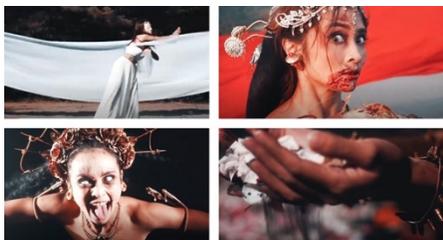
Gambar 1. Salah satu adegan dalam “*Interstice*” (2016)

Sumber:

<https://museemagazine.com/culture/culture/art-out/andrew-thomas-huang-milk-gallery>

4. Cover Lagu “Lathi” oleh Mila Rosinta

Berdurasi 3 menit 28 detik, video ini dibuat oleh Mila Rosinta sebagai koreografer sekaligus penarinya dengan menambahkan penyanyi berbaju Jawa yang dimunculkan di beberapa adegannya. Sesuai dengan lagunya yang bercerita mengenai rasa cukup atas hubungan asmara yang berjalan tidak sehat, Mila bertransformasi dari Mila yang berdandan polos dengan kostum putih ke wujud mistis dengan kostum dan dandanan eksentrik di puncak lagu. Gerakan yang tadinya mengalun lembut berubah menjadi gerakan tari dan ekspresi yang lebih agresif dan mencekam.



Gambar 2. Potongan-potongan adegan dalam video *cover* Lathi
Sumber: *Channel* Youtube Mila Rosinta

Hal yang membedakan antara video musik “Lathi” oleh Mila Rosinta dengan karya yang akan dibuat terletak pada posisi musik latar pada sebelum atau setelah penciptaan. Pada karya ini baik sineas maupun Mila tidak melakukan penambahan efek bunyi, melainkan sepenuhnya menggunakan lagu Lathi sebagai musik latar.

LANDASAN PENCIPTAAN

1. Elemen Formal Film dan Tari pada Film Tari

Boggs dan Dennis (Boggs dan Dennis, 2008:3) menganggap film sebagai “suatu bentuk ekspresi yang mirip dengan media seni lainnya”, yang terbentuk melalui “permainan gambar/pandangan, bunyi, dan gerakan yang saling menyatu dan berkesinambungan.” Di dalam dalam film terdapat dua unsur utama, yaitu unsur naratif dan unsur sinematik. Unsur naratif adalah bagaimana aspek cerita dalam sebuah film dan susunannya. Sementara unsur

sinematik film tersusun oleh beberapa elemen formal. Penelitian ini akan berpegang pada teori yang membagi elemen formal pada film menjadi empat bagian yaitu *mise-en scene*, sinematografi, editing, dan suara. *Mise-en-scene* adalah segala hal yang berada di depan kamera. *Mise-en-scene* memiliki empat elemen pokok yakni, *setting* atau latar, tata cahaya, kostum dan *make-up*, serta *acting* dan pergerakan pemain. Sinematografi adalah perlakuan terhadap kamera dan filmnya serta hubungan kamera dengan obyek yang diambil. Editing adalah transisi sebuah gambar (*shot*) ke gambar (*shot*) lainnya. Sedangkan suara adalah segala hal dalam film yang mampu kita tangkap melalui indera pendengaran (Pratista, 2008:1).

Seni tari dipahami sebagai gerak dari seluruh anggota tubuh manusia yang disusun selaras dengan irama musik serta mempunyai maksud tertentu

(pernyataan Pangeran Suryadiningrat dalam Mulyani, 2016:49). Menurut Sekarningsih dan Heny (Sekarningsih dan Heny 2006:9-11) di dalam seni tari kita akan mengenal empat elemen formal, yaitu unsur gerak, tenaga, ruang, dan waktu. Pada studi tari di luar elemen tersebut menjadi lima dengan tambahan elemen, yaitu tubuh.

Setelah memahami perbedaan elemen pada film dan tari, penulis menyimpulkan bahwa karena gerak merupakan bagian dari *mise-en scene*, di mana gerak menjadi aspek visual pada layar sehingga keseluruhan elemen yang ada di dalam tari terdapat di dalam elemen formal film. Sedangkan cukup jelas bahwa film memiliki elemen utama yang tidak terdapat di tari, yaitu penggunaan teknologi sebagai sarana capaian visualnya. Film tari memberikan seni tari ruang lebih untuk memanfaatkan teknologi sebagai sarana pembentuk visual, yaitu penggunaan sinematografi dan

editing sebagai penyusun bentuk tarian yang hendak ditampilkan di layar yang memungkinkan manipulasi ruang dan waktu.

2. Film Tari Sebagai Seni Hibrid

Istilah hibrid dalam biologi sering dipahami sebagai persilangan. Sama halnya dengan yang terjadi di dalam seni, hibrid dipahami juga sebagai persilangan dua atau lebih cabang seni.

Proses hibridasi berjalan dua arah, peminjaman dan mencampurkan beberapa budaya, serta dalam hal gambar bergerak proses hibridasi ini menunjukkan ruang media audio visual yang ada serta ke bentuk-bentuk tertentu yang dihasilkan oleh serangkaian keterkaitan yang mendorong pengaruh timbal balik antar media. Hasilnya kemudian memungkinkan kita untuk mendefinisikan ulang identitas dari tiap medium, bukan dari yang ditentukan sendiri tapi dari apa yang dibentuk melalui proses transfernya, apropiasinya,

sebagai sebuah media dan bentuk lain.

Bentuk hibrid di sini dimengerti sebagai bentuk baru yang murni percampuran yang didapat dari redefinisi kedua medium dalam prosesnya, di mana pada film tari hasilnya tidak dapat dimaknai sebagai film saja atau tari saja, namun sebagai sebuah film tari. Ardianto (Ardianto dan Bedjo, 2020:114) menyebutkan bahwa film tari pada dasarnya merupakan penggabungan koreografi tarian dengan kerja alat produksi film, yaitu kamera. Kamera akan berusaha menangkap momen estetis dari tarian yang didesain untuk keperluan kamera, dan hasilnya akan diproyeksikan kembali dalam format yang telah tersusun sedemikian rupa. Selain itu juga bisa dimaknai sebagai suatu interpretasi koreografi tarian melalui film atau video yang hasil hibridasi-nya tidak dapat dinikmati secara terpisah, baik dari sisi estetika tarinya saja atau

pun sinematografinya saja (Ardianto dan Bedjo, 2020:113).

Berdasar pengertian *hybrid art form* di atas dapat dipahami bahwa film tari merupakan perpaduan dua media seni yang tidak hanya melihat pada bentuk akhir, namun meliputi proses penciptaan dan kemungkinan-kemungkinan yang dihasilkan selama prosesnya.

3. Gerak Tubuh Sebagai Informasi dalam Film Tari

Brannigan (Brannigan, Disertasi, 2004:16) pada tesisnya mengatakan bahwa pertarungan pada film tari terdapat pada perihal kehadiran jasmani yang mendapatkan fokus lebih besar pada artikulasi tubuh, di mana biasanya minim teks yang disampaikan secara lisan dan elemen sinema lainnya seperti pembangunan karakter yang mengarahkan atensi penonton pada aksi fisik. Pertama-tama harus dipahami bahwa dalam film kita memiliki dua gerak, yaitu gerak pada objek yang bergerak

atau gerak yang dilakukan subjek yang bergerak (Sobchack, 1990:29).

Pada khususnya dalam film tari akan dibahas gerak menjadi tiga bagian, yaitu (1) gerak tubuh penari, (2) gerak kamera, (3) gerak yang dihasilkan dari proses editing. Gerak tubuh yang tampak di dalam sebuah film dapat dibedakan menjadi aksi (gerak yang memiliki maksud tertentu).

Gestur merupakan simbol penyampai informasi, yang dapat memuat perasaan, intensi, dan realitas ke dalam gambar bergerak. Menurut Biro, membaca gestur berfungsi untuk merajut informasi melalui poin-poin referensi (dari aktivitas gerak yang kita biasa lakukan) namun tidak kehilangan sisi misterinya. Proses pembacaan gestur ini akan menghasilkan empati dan imajinasi pada penonton. Brannigan (Brannigan, 2004:20) membahas bagaimana fokus pada aktivitas fisik aktor, banyak pengkaji seni pertunjukan pasti

menghubungkan antara empati somatik dalam pembahasannya mengenai keterlibatan penonton dalam film tari, yang disebut oleh Ross Gibson sebagai respon somatik. Empati somatik yang dimaksud adalah reaksi fisik sebagai respon terhadap pengalaman orang lain. Menurut Brannigan, “efek” (yang dimaksudkan adalah efek menonton) adalah elemen dari pengalaman estetis dan film tari dapat dipahami sebagai ruang terjadinya pertukaran gestural yang mengarahkan pengalaman menonton.

Di dalam film tari, gerak tubuh penari tidak hanya menjadi gerak tubuh saja namun juga sebagai penyampai pesan, baik ketika gerak tersebut berwujud sebagai gerak tubuh yang normalnya dilakukan dalam suatu aktivitas maupun gerak tersebut dibentuk secara intensional sebagai gerakan yang tidak wajar dilakukan dalam gerak tubuh pada aktivitas manusia dalam keseharian. Di

dalam tari, gerakan tidak hanya bersifat kinetis namun juga retorik, namun juga dapat melampaui logika gerak yang dimiliki manusia dalam aktivitas hariannya.

Lankhuizen menyimpulkan bahwa film mampu menghasilkan ikatan emosional yang kuat antara tokoh dalam film dengan penonton yang notabene mereka tidak pernah mengenal tokoh tersebut di luar layar. Dalam studi Lagerlöf dan Djerf (dalam Van Dyck, 2017:4) ditemukan bahwa gerak tari didorong oleh beberapa kondisi emosional. Kode-kode gerak yang dihasilkan dari dokumentasi penari yang menggambarkan emosi kegembiraan, duka, kemarahan, dan ketakutan dibandingkan dan menghasilkan perbedaan dalam pengekspresian emosi. Hasilnya menunjukkan bahwa kebahagiaan, kemarahan, dan ketakutan yang lebih berkorelasi dengan kecepatan perubahan tempo, sementara kesedihan

menunjukkan lebih sedikit perubahan tempo.

Gerak penari pada film tari memiliki fungsi sebagai objek yang bergerak, namun melalui kemampuan gerak kamera maka gerak penari (sebagai material dalam film tari) mampu sepenuhnya memberikan kesadaran dan menggerakkan penonton pada persepsi emosi tertentu. Hal ini sejalan dengan tujuan penulis mengenai capaian apa yang dapat diperoleh melalui film tari, yaitu pengetahuan mengenai apa yang dapat film tari berikan di luar capaian visual oleh panggung.

4. Relasi Koreografi dan Kamera

Ketika menonton sebuah pementasan tari di panggung, kita akan melihat tari tersebut sebagai sebuah gerak yang bersifat tiga dimensi, berbeda ketika tari tersebut kemudian sudah disajikan ke dalam format film atau video yang bersifat dua dimensi. Dari sudut pandang penonton, hanya akan terjadi satu *point of view*

yang statis baik itu di panggung maupun di film maupun video. Hal yang membuatnya berbeda adalah keberadaan kamera yang memperluas sudut pandang tersebut. Kamera juga memungkinkan persepsi penonton untuk berada di ruang dan waktu yang sama dengan tokoh di dalam layar dan seolah-olah memberikan ruang pandang bagi penonton untuk mengamati tokoh tanpa disadari keberadaannya. Dziga Vertov merayakan bagaimana kamera melampaui batas kemampuan manusia dalam *Kino Eye* (Jurnalsegiempat, 2011). Kamera mampu menangkap dan menerjemahkan gerak imajinatif yang dihadirkan oleh penari.

Menurut Rosenberg di dalam praktik pertemuan seni tari dan teknologi, koreografi dapat dibedakan menjadi tiga, yaitu *Dance for the Camera*, *Cine-dance*, dan *Video Dance*. Pertama *dance for the camera*, dipahami sebagai istilah inklusif yang mengarah pada semua jenis tari

yang dibuat khusus untuk kamera, baik film maupun video. Kedua adalah *cine-dance*, dimana merupakan istilah yang mengarah pada karya tari yang dibuat untuk medium spesifik, yaitu film. Terakhir adalah *video dance* yang mengarah pada karya tari yang dibuat untuk kamera menggunakan medium kontemporer teknologi video. Ketiga istilah tersebut mengarah pada seni membuat koreografi untuk kamera, untuk dilihat sebagai bentuk sebuah karya seni bergerak baik untuk film maupun video (Rosenberg, 2000:276).

Kamera merupakan pengganti panggung bagi penari, hal ini memberi dua kemungkinan, yaitu penari yang bergerak sesuai koreografi yang telah disusun sebelumnya sesuai arah kamera yang disepakati atau kameramen yang bergerak dinamis merepon gerakan tubuh penari. Bahasa sinema menurut Rosenberg (Rosenberg, 2000:277) memungkinkan kita untuk

berpartisipasi dalam karya dari banyak titik pandang (*point of view*), khususnya karena kamera dalam merekam sebuah kejadian, mampu bergerak menurut kehendaknya. Sebuah titik pandang bisa tak hanya berarti dalam pengertian fisik, namun juga metaforik sebagai representasi keadaan emosional yang hendak digambarkan.

Gerak antara kamera dan tubuh merupakan proses kolaborasi kreatif dalam produksi sebuah film tari untuk menyusun gambar menjadi narasi cerita. Mong (Mong, Tesis, 2020:21) menyatakan bahwa tidak hanya penari yang membutuhkan koreografi, pergerakan kamera juga membutuhkan koreografi sama halnya dengan mendesain berbagai sudut pengambilan gambar untuk menyusun sebuah film yang utuh.

Kamera memberikan level intimasi antara penari, ruang, dan kamera yang akan menghasilkan kedalaman hubungan emosional.

Pergerakan kamera dapat memperlihatkan penari dari segala arah, hal ini dapat menarik perhatian penonton pada titik tertentu dengan mudah. Pada pergerakan tersebut memungkinkan pergerakan dalam “*frame* kamera” menjadi setara dengan pergerakan di panggung. Kamera mampu menghadirkan detail yang tidak dapat dihadirkan oleh panggung. Dalam hal ini adalah kedalaman emosional yang kemudian akan dialami oleh penonton yang menggunakan mata kamera sebagai perwakilan sudut pandangnya dalam melihat sebuah karya tari. Dengan adanya kamera, film mampu memberikan gambaran respon-respon emosional tokoh di dalam *frame*, seperti meragu, emosi takut, emosi terancam, emosi penasaran, gembira, dan lain-lain.

Dalam karya yang akan dibuat salah satu keuntungan yang didapat oleh pencipta adalah koreografer sekaligus penarinya merupakan pemeran yang biasa

bekerja di dalam produksi film sehingga cukup memahami lingkup ruang gerak kamera. Namun, mengenai koreografi yang akan dibuat, pencipta membebaskan koreografer untuk mencipta terlebih dahulu baru kemudian terjadi disepakati mengenai konsep teknisnya, baik koreografi merespon ruang gerak kamera atau kamera yang melakukan improvisasi pada saat pengambilan gambar demikian pula elemen pendukung kamera lainnya seperti lampu.

5. Gerak Kamera Sebagai Representasi Kesadaran Penonton pada Film Tari

Kamera di dalam film menjadi saran pembentuk kesadaran karena kamera dalam pembuatan film tari sepenuhnya disadari penggunaannya sebagai alat mekanis yang mengarahkan fokus penonton ke suatu objek atau situasi tertentu sesuai intensi pembuat filmnya. Dalam hal ini penulis hendak menekankan perbedaan utama pada sebuah

karya sebagai dokumentasi tari atau sebuah karya sebagai film tari.

Ketika sebuah dokumentasi hanya merekam sebuah kejadian (dalam hal ini adalah tubuh yang menari), film tari secara sadar melibatkan penonton ke dalam kesadaran yang dimiliki tokoh dalam film. Hal ini bisa dicapai ketika keberadaan kamera oleh pembuat film disadari potensi dan penggunaannya untuk mengarahkan fokus ke bagian spesifik tertentu yang nantinya akan menjadi informasi yang dikehendaki pembuat film. Apabila tari kemudian hanya menjadi sebuah objek, maka kemudian karya tersebut lebih tepat disebut sebagai sebuah dokumentasi. Namun untuk memposisikan tari tersebut sebagai sebuah subjek dalam karya yang memiliki kebebasan arah gerak dan interpretasi maka kamera di sini diperlukan untuk menentukan sejauh mana keterlibatan kognitif penonton.

Kamera merupakan pondasi dasar dari gambar bergerak. Pergerakan kamera yang terjadi di dalam sebuah film menghasilkan gambar atau sebagai gerak dalam gambar itu sendiri. Keberadaan kamera menurut Sobchack (Sobchack, 1982:320) sekalipun memiliki kemampuan melebihi mata manusia, pada dasarnya dianggap berada dan mengekspresikan sebuah ruang dalam pendekatan yang sifatnya lebih humanis dibanding mekanis. Gerak kamera pada dalam film menentukan keterlibatan penonton pada dunia cerita di dalamnya di mana dalam proses keterlibatan tersebut terjadi pembentukan kesadaran yang humanis sifatnya (penonton tidak lagi menyadari keberadaan kamera sebagai sebuah alat, melainkan sebagai representasi indera mereka dalam menyusun kesadaran dan persepsi).

Jacobs (dalam Sobchack, 1982:317) membagi 4 dasar gerak dalam film yang menentukan

struktur semiotik dalam sinema, yaitu:

- a. Gerak manusia atau objek yang seperti proyeksi gerak aslinya.
- b. Gerak yang terjadi dalam gambar (yang kemudian penyusunan logikanya dicapai melalui proses editing).
- c. Gerak hasil manifestasi spesifik (misalkan fokus ke objek tertentu yang dicapai melalui teknik *zoom*)
- d. Gerak kamera (dalam proses pengambilan gambar)

Sobchack menekankan bahwa keempat faktor ini bersifat sistemik dan relasional, tidak bersifat hierarkis (Sobchack, 1990:23). Keempat gerak ini memiliki relasi intersubjektif (pembacaannya bersifat antar informasi) maupun intrasubjektif (pembacaannya dilihat sebagai suatu kesatuan dan dibaca ke dalam sebagai sebuah pengalaman), sehingga dalam memaknai arti visualnya keempat

gerak ini tidak dapat diartikan secara terpisah.

Sobchack (Sobchack, 1982:327) menyatakan bahwa gerak kamera tidak hanya sebagai instrumen mekanis bagi visual dan kinetis, namun juga sebagai subjek yang melihat dan bergerak serta mengekspresikan persepsi.

Karena gerak yang terjadi pada pengambilan gambar sebetulnya memiliki mobilitas yang terbatas dan bersifat “apa adanya”. Kamera di sini bertugas mengambil gambar yang kemudian kamera berdasarkan intensi makna yang dikehendaki pembuat film. Dalam melihat gambar film, proses melihat tidak sama seperti ketika kita melihat gerak dalam ruang yang sifatnya statis. Visual yang dilihat disituasikan untuk dituju pada titik visual tertentu dan menahan penonton untuk tetap menatapnya serta menahan arah pandang penonton sesuai intensi yang dimaksudkan (Sobchack, 1990:23-24). Keberadaan visual dalam film

yang ditangkap oleh mata penonton dapat dikatakan ada secara objektif, namun secara subjektif memberikan pengalaman yang bersifat instropektif bagi mata yang melihatnya.

Untuk menggambarkan mengenai fungsi penting kamera bagi film tari kita dapat membahasnya melalui perbandingan bagaimana teknik *zoom-in* (gambar difokuskan pada satu titik objek tertentu) dan *track-in* (kamera bergerak mendekati objek). Keduanya memiliki tujuan yang sama yaitu mendekat ke objek pada gambar namun memiliki muatan informasi dan emosi yang berbeda. Dalam pemahaman penulis, atensi (atau perhatian) penonton bukanlah sebuah proses yang ada tanpa disadari, namun atensi sepenuhnya merupakan sebuah proses berpikir yang melibatkan nalar serta rekonstruksi ingatan atas pengalaman yang dimiliki penonton sehingga sepenuhnya proses atensi ini membutuhkan

kesadaran dalam pengolahan informasinya.

Atensi dalam menonton terbentuk dari rangkaian aksi yang diperoleh oleh kesadaran yang merangkai transisi tiap aksi dalam gambar, tidak hanya asosiasi arti dari gambar per gambar dalam film namun tiap gambar dalam film memiliki hubungan relasional antara gambar yang ada sebelum dan sesudahnya. Hal ini membutuhkan kemampuan optik dari kamera untuk kemudian memposisikan diri sebagai pengganti mata penonton, yang menaruh kesadaran penonton sebagai kesadaran subjek pada film, dan proses optikal kamera ini sepenuhnya disadari keberadaannya dan dikoordinasikan untuk mengarah pada intensi pembuat film.

6. Ruang dan Waktu dalam Film Tari

Ruang dan waktu dalam film tari adalah sebuah logika yang berbeda dengan situasi ketika kita membicarakan ruang dan waktu di

dalam film tari apabila dibandingkan dengan pertunjukan tari di panggung. Hubungan paling dekat antara subjek dan ruang adalah melalui tubuh itu sendiri, karena melalui tubuh itulah ruang dirasakan, dihayati, dan diproduksi (Lefebvre dalam Bringinshaw, Disertasi, 2001:5).

Ruang dan waktu dalam film tari sepenuhnya merupakan buatan yang disusun oleh pembuat film. Kuasa akan ruang dan waktu dapat membuat sebuah tari dipandang menjadi kejadian aktual, yaitu terjadi saat itu juga, atau kemudian sebagai sebuah kejadian yang telah lampau. Demikian pula logika waktu tidak sepenuhnya berjalan seperti waktu dalam sebuah pertunjukan tari di panggung, melainkan pembuat film memiliki kuasa memilih potongan gambar yang mana yang akan digunakan terlepas dari urutan kronologi aslinya.

Teknik pengambilan gambar dan editing di dalam film memungkinkan penciptaan ilusi di

mana satuan waktu bisa bergerak lebih lamban ataupun jauh lebih cepat dari gerak aslinya. Tentunya hal ini dilakukan untuk menambah penekanan emosi ataupun untuk dalam pertimbangan estetika penyusunan sebuah film tari.

7. Editing sebagai Pembentuk Dramaturgi Film Tari

Dengan adanya perbedaan antara film tari dengan sinema pada umumnya, koreografi berperan sebagai pengganti dialog untuk membangun narasi dan hubungan kausalitas. Dalam hal ini, peran editing menjadi sangat penting untuk memilih *shot* mana yang dibutuhkan dalam membangun logika cerita. Manipulasi gambar juga sangat mungkin dicapai melalui editing, seperti yang dilakukan oleh Norman McLaren pada karyanya *Pas De Deux* (1968) dan *Narcissus* (1983), keberadaan editing memberikan penguatan emosi dan pesan pada cerita yang hendak ditampilkan. Dalam hal manipulasi ini editing

memberikan kemungkinan-kemungkinan estetik yang tidak dapat dicapai di panggung.

Keberadaan editing dalam film sama halnya dengan kerja koreografer dalam pertunjukan panggung. Kesamaan diantara keduanya adalah mereka sama-sama mengatur arah gerak, bentuk, waktu, memperkuat, dan seterusnya hingga diperoleh bentuk signifikan.

Dengan adanya editing dalam karya film tari yang akan dibuat, sangat memungkinkan penyesuaian antara kebutuhan logika cerita yang akan dibangun dengan manipulasi gerak yang mampu dilakukan oleh editing. Selain itu editing memungkinkan penggunaan satu penari dalam banyak potongan gambar sehingga hanya dibutuhkan satu orang untuk menyusun komposisi koreografi yang terdiri dari banyak penari.

8. Koreografi Mikro dan Teknik *Close Up*

Gerak tubuh menjadi sebuah medium penyampai informasi mengenai kegiatan hingga emosi yang dialami tokoh di dalamnya. Ketika membicarakan koreografi dalam tari maka kita akan membicarakan gerak anggota tubuh secara keseluruhan dari ujung kepala hingga kaki, sama dengan logika ketika kita melihat penari mempraktekkan tariannya di panggung. Namun dalam film ada teknik *close up* di mana ukuran gambar dibuat mengarah spesifik pada bidang tertentu, bahkan ukuran mikro sekalipun, dan hal ini tidak dapat dilakukan oleh mata manusia ketika menonton tarian langsung. Dengan adanya teknik *close up*, maka ukuran koreografi juga turut bisa dipecah menjadi ruang yang lebih kecil atau koreografi mikro. Brannigan (dalam Thomsen, Tesis, 2017:14) menyebut istilah “*decentralized-micro choerography*” yang merupakan

sebuah tipe film tari di mana beberapa bagian tubuh diberi kesempatan untuk menjadi lebih ekspresif dan memberikan makna sekalipun terpisah dari sisa tubuh lainnya melalui penggunaan *close-up shot*. Selanjutnya menurut Maya Deren, dengan berfokus pada bagian tubuh terpisah, Deren berharap dapat mengurai keistimewaan wajah dan kalimat yang diucapkan dalam sinema naratif. Selain untuk memberikan makna, gerak bagian tubuh spesifik memberikan kemungkinan untuk pengembangan estetika dalam pembuatan film tari.

Balaz membahas wajah sebagai objek yang ideal untuk *close-up* dan efek firasat untuk menarik transformasi humanis yang memberikan semua hal potensi seimbang untuk diekspresikan. Balaz juga membahas *close-up* pada bagian tubuh lainnya di mana *close-up* mampu menunjukkan gestur yang tidak pernah kita perhatikan

sebelumnya, di mana lebih ekspresif dari fitur lainnya. (Brannigan, Disertasi, 2004:96).

9. Efek Suara *Non-Diegetic Sound*

Suara merupakan bagian penting di dalam film. Suara berfungsi di dalam penyampaian dialog hingga menjadi musik latar yang menambah kedalaman emosi dalam film. Dengan adanya suara sebuah gambar akan diterima sebagai sebuah persepsi visual oleh penonton.

Efek suara mampu memanipulasi persepsi penonton pada gambar yang disajikan di dalam film, salah satunya adalah kesan menghadirkan sebuah objek yang tidak ada di dalam gambar. *Non-diegetic sound* adalah suara yang tidak terdengar oleh pemeran dalam cerita, dan tanpa sumber yang jelas atau hanya tersirat di dalam ruang cerita film. Dalam kata lain, *non-diegetic sound* hanya terdengar oleh penonton diluar dunia cerita film (Raskin, *pre-publication*, April 1992).

Mark Richards (Richards, 2013) menuliskan bahwa efek suara *non-diegetic* umumnya merefleksikan kondisi psikologis tokoh di dalam film, atau mengarahkan penonton bagaimana mereka harus menginterpretasikan gambar yang ada dalam film. Penggunaan *nondiegetic sound* membantu penonton seolah-olah mendengar suara apa yang terjadi di dalam layar, selain juga diperlukan untuk membantu penggambaran emosi tokoh selain musik latar dan gerakan.

KONSEP PERWUJUDAN KARYA

Dalam proses membuat karya film tari ini, penulis mengadaptasi beberapa dasar metode yang digunakan dalam penciptaan tari yaitu dari Alma Hawkins. Metode pendekatan penciptaan Alma Hawkins merupakan pendekatan yang dirasa paling tepat untuk menggambarkan penyusunan karya film tari "*Auto.No.Me*". Hawkins (dalam Susanti, 2015:52) membagi penciptaan menjadi tiga inti: eksplorasi,

improvisasi, dan pembentukan.

Eksplorasi: a) menentukan judul/tema/topik ciptaan melalui cerita, konsepsi; b) berfikir, berimajinasi, merasakan, menanggapi dan menafsirkan tentang tema yang dipilih.

Improvisasi: a) percobaan-percobaan memilih, membedakan, mempertimbangkan, membuat harmonisasi, dan kontras-kontras tertentu; b) menentukan intergasi dan kesatuan terhadap berbagai percobaan yang telah dilakukan. **Pembentukan:** a) menentukan bentuk ciptaan dengan menggabungkan simbol-simbol yang dihasilkan dari berbagai percobaan yang telah dilakukan; b) menentukan kesatuan dengan parameter yang lain, seperti gerakan dengan iringan, busana dan warna; dan c) pemberian bobot seni (kerumitan, kesederhanaan dan intensitas) dan bobot keagamaan.

PEMBAHASAN

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. 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 tarian 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 terbungkus 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.

Sepanjang fase pertama, Sekar menari di balik kelambu kain tile. Diiringi lagu dengan teknik vokal yang bersifat ritmis, Sekar mengawali dengan gerakan meringkuk, ia menari dengan tempo lambat hingga akhirnya berdiri di dalam kelambu. 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 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.

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. *Shot* transisi menuju Fase Pertentangan

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. 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.

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. 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 5. Salah satu adegan pada Fase Pertentangan

Di antara gerak tari disisipkan *shot* dimana penari memandang 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 riu langkah yang telah diambil dalam proses hidupnya.



Gambar 6. Salah satu adegan pada Fase Pertentangan 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 pertentangan. 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 memandang kamera, lalu secara perlahan datang cahaya putih yang membuat ia memandang ke atas dan layar perlahan lahan menjadi terang. Proses akhir ini menunjukkan bagaimana setelah proses intens bertentang 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 sebahu. 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 peregangan 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.

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. Adegan diakhiri dengan Sekar yang dihampiri kelambu dan ia kembali masuk ke dalam kelambu lalu duduk dengan posisi meringkuk dan sepenuhnya tertutup kelambu.



Gambar 7. 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 bertentang ataupun proses berdialog kembali dengan diri yang kadang masih terjadi pertentangan gerak pikir yang

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



Gambar 8. 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 9. 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 menampilkan bagian dirinya keluar. Kelambu digambarkan sebagai perlindungan dari kenyataan di dunia luar.

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. 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 pembentuk 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 koreografi 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).

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. 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.

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.
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. 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 penonton (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.

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 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 Screendance* 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 Kancah," 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](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.wordpres
s.com/2011/03/06/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/](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.kemenpppa.go.id/in
dex.php/page/read/29/2791/hada
pi-krisis-akibat-pandemi-
potensi-perempuan-jadi-
kekuatan-bangsa.](https://www.kemenpppa.go.id/index.php/page/read/29/2791/hadapi-krisis-akibat-pandemi-potensi-perempuan-jadi-kekuatan-bangsa)