

# REPRESENTASI PEREMPUAN DALAM MEDIA AUDIOVISUAL DI INDONESIA

Ditha Muliawati, Tandiyo Pradekso, Hapsari Dwiningtyas Sulistyani  
**Departemen Ilmu Komunikasi**  
**Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Diponegoro**  
Jl. Prof. H. Soedarto, SH Tembalang Semarang Kotak Pos 1269  
Telepon (024) 7465407 Faksimile (024) 7465405  
Laman: <http://www/fisip.undip.ac.id> email: [fisip@undip.ac.id](mailto:fisip@undip.ac.id)

## ABSTRACT

The representation of female in media is an intriguing topic to explore due to the significant influence media has in shaping these representations. This article highlights the substantial differences in the portrayal of female across movie cinemas, television series, and video-on-demand (VoD) services.

In examining the development of female's representation in Indonesian cinema over the past few years, there is a noticeable improvement compared to the early periods of movie cinema development in Indonesia. The presence of female directors has enhanced the quality of female's representation in movies, challenging the dominance of masculinity and patriarchal narrative. In contrast to movie cinemas, the television series (*sinetron*) industry remains entrenched in patriarchal narratives when depicting female on screen. Indonesian television series/soap operas are heavily influenced by the New Order's concept of femininity, which marginalizes female. Even during the 2000s, a period marked by the proliferation of *sinetron*, the themes became increasingly unrealistic due to the demands of continuous production (*sistem kejar-tayang*), resulting in unclear storylines. With the rapid growth of the Video on Demand (VoD) industry, including platforms such as Netflix, Vidio, Viu, WeTV, Disney+ Hotstar, Iflix, and HOOQ, feminist narratives have gained more prominence in Indonesian media consumption. Major subscription video on demand (SVoD) platforms like Disney+ and Netflix are committed to promoting narratives of inclusivity and diversity in their content, whether in movies or series formats.

**Keywords:** Female representation, soap opera, political-gender, media economic.

## PENDAHULUAN

Perjuangan panjang perempuan Indonesia untuk mendapatkan kesetaraan dalam segala bidang kehidupan, juga rupanya terlihat dari banyaknya kritik yang dilontarkan kelompok feminis mengenai

kenyataan peran perempuan dalam industri sinema Indonesia. Hal ini tercermin dari buruknya representasi perempuan pada periode awal industri sinema, yang mana terlihat dari wajah industri film dan sinema televisi Indonesia yang sering kali

menjadikan tubuh dan seksualitas perempuan untuk menarik penonton lebih banyak. Namun, sejak tahun 2000-an dengan munculnya perempuan yang bekerja di balik layar industri film, terutama sebagai sutradara, representasi perempuan dalam wajah perfilman Indonesia menjadi lebih baik. Sayangnya, perkembangan baik representasi perempuan ini tidak ditunjukkan juga oleh industri televisi Indonesia. Bahkan, sinema elektronik (sinetron) Indonesia hingga tahun 2020-an masih sering menempatkan karakter perempuan sebagai karakter pasif. Namun, sejak menggeliatnya layanan *video on demand* (VoD) seperti halnya Netflix dan Disney+ Hotstar, membuka ruang lebih lebar untuk sutradara perempuan masuk dalam industri sinema televisi, meskipun hanya dalam format digital, sehingga menjadikan representasi perempuan dalam sinema televisi menjadi lebih baik.

Dengan penjelasan tersebut, kemudian akan diuraikan lebih lanjut perkembangan representasi perempuan dalam media audiovisual Indonesia, diawali dengan industri film, kemudian dalam wajah televisi Indonesia yang

diwakili oleh konten sinetronnya, dan terakhir masuk dalam layanan *video on demand* (VOD) dari segi gender politis dan ekonomi media.

## **Gender Politis dan Konteks Ekonomi Media dalam Tayangan Film**

### a) Gender Politis

Barangkali jika menilik representasi perempuan dalam wajah perfilman Indonesia beberapa tahun belakangan ini, terlihat lebih baik daripada apa yang terlihat pada periode awal perkembangan film di Indonesia. Hal ini banyak dimotori oleh kritik-kritik feminis akan buruknya representasi perempuan dalam film terdahulu, terutama pada rezim otoriter kepemimpinan Soeharto era Orde Baru (1966-1998). Periode Orde Baru itu sangat kental dengan konsep hegemoni maskulinitas dengan figur “bapak” sebagai seorang penjaga, pemberi, pemimpin yang mana menempatkan Soeharto sebagai figur “bapak” paling dominan.

Suryakusuma (dalam Eliyanah, 2019:11) juga mengungkapkan bahwa hegemoni ini juga mempromosikan konsep femininitas *ibuisme* yang hanya membatasi peran perempuan dalam ranah domestik dan reproduktif. Idealisasi ini kemudian

menjadi konstruksi hegemonik yang diformalkan melalui kebijakan, merambah kelembagaan, dan disebarkan melalui produksi budaya sebagai sebuah ideologi dominan. Ideologi tersebut kemudian terefleksikan dalam wajah sinema Indonesia, yang memungkinkan untuk mewujudkan lingkungan yang baik untuk memelihara hegemoni maskulinitas tersebut (Eliyanah, 2019:4-5).

Beberapa contohnya, seperti dalam film *Doea Tanda Cinta* (2015), *I Leave My Heart in Lebanon* (2016), dan *Jendral Soedirman* (2015) yang melanggengkan konsep *bapakisme* melalui institusi militer. Penelitian oleh Budiman & Sofianto (2018) dan Budiman dkk. (2019) mengungkapkan bahwa ketiga film tersebut berkontribusi dalam melanggengkan konsep maskulinitas melalui penggambaran laki-laki yang peduli. Penelitian yang dilakukan oleh Asri (2020) juga mengungkapkan hal yang sama, bahwa film *Nanti Kita Cerita Tentang Hari Ini* (2019) menjadikan karakter bapak sebagai pemegang otoritas dalam memutuskan dan memberikan aturan dalam keluarga, sehingga

memunculkan ketergantungan emosional dalam keluarga kepada sosok bapak.

Pada awalnya, peran karakter perempuan dalam sinema Indonesia juga tidak jauh dari hanya sebagai objek seksual atau karakter pasif untuk mendukung perkembangan karakter laki-laki utama. Murray (2019:16) mengargumenkan bahwa perempuan dalam film, hadir sebagai konstruksi dan realitas yang menginisiasi sebuah idealisasi dan erotisasi konstruksi laki-laki tentang bagaimana seharusnya menjadi perempuan. Hal tersebut seperti halnya yang tercermin dalam film *Cinta Pertama* (1973) yang menjadikan karakter perempuan bergantung dengan karakter laki-laki dan masih membawa narasi femininitas tradisional untuk menjadi perempuan yang lembut dan patuh dengan laki-laki. Hal tersebut banyak disebabkan karena sangat sedikitnya jumlah perempuan yang bekerja di balik layar sinema Indonesia. Meskipun, film *Kerikil-Kerikil Tajam* (1984) yang disutradarai oleh Sjuman Dyaja berhasil mewujudkan subjektivitas perempuan di mana perempuan ditampilkan menjadi karakter yang aktif, memiliki kompleksitas

dalam emosinya, memiliki sifat yang mandiri, berani, dan tangguh.

Michalik (dalam Eliyanah, 2016:5) mengungkapkan, bahwa pada tahun 1920-1990-an hanya terdapat empat sutradara perempuan, di mana dari 2.000 jumlah film yang diproduksi dan distribusi di Indonesia, hanya 21 yang dibuat oleh sutradara perempuan. Hal ini menunjukkan bahwa produksi film merupakan ranah pekerjaan laki-laki. Tercatat sutradara perempuan pertama di Indonesia baru meluncurkan film pertamanya berjudul *Sedap Malam* (1950), yang kemudian dijuluki pelopor sutradara perempuan di Indonesia yaitu Ratna Asmara. Azizah (2022) mengargumenkan bahwa Ratna Asmara mampu memberikan gebrakan besar dalam dunia perfilman Indonesia yang didominasi oleh laki-laki dan masih sangat maskulin.

Tahun 2000-an merupakan tahun mulai berkembangnya sutradara perempuan di Indonesia. Kurnia (dalam Eliyanah, 2016:6-7) menyatakan bahwa hanya terdapat sebanyak 25 sutradara perempuan dalam industri sinema di Indonesia antara tahun 1998 sampai 2010. Meskipun, beberapa sutradara perempuan

menolak menyebut dirinya seorang feminis, namun subjektivitasnya sebagai seorang perempuan, yang tentu saja perhatian dengan kenyataan objektifikasi perempuan dalam film dan visinya pada kesetaraan gender, memungkinkan representasi perempuan dalam film menjadi lebih baik. Hal ini juga didorong oleh kenyataan bahwa sutradara perempuan pada era reformasi sudah memiliki pendidikan yang mapan dan teredukasi pula dengan paparan global mengenai kesetaraan gender di kehidupan sosial, pendidikan, dan politik.

Meskipun terdapat kenyataan rendahnya jumlah sutradara perempuan di Indonesia, namun mereka berhasil menantang dominasi laki-laki dalam industri film Indonesia. Mereka juga sangat berkontribusi dalam meningkatkan kesadaran mengenai pentingnya kesetaraan gender dan perspektif perempuan dalam film untuk generasi sutradara muda mendatang. Meminjam terminologi dari Raymond William, Sulistyani (2010) mengargumenkan bahwa kemungkinan besar ada konstruksi perempuan dalam film saat ini masih mengandung pengaruh-pengaruh yang tersisa (residu) dari wacana

besar perempuan di era Orde Baru, dan pada saat yang sama, perubahan nilai-nilai dari perempuan, meskipun tidak sepenuhnya diwujudkan, namun telah menentang wacana dominan terkait dengan penggambaran perempuan.

Film yang pertama kali dapat dikategorikan sebagai film yang membawa semangat juang feminis di Indonesia, pada akhir periode Orde Baru, adalah film *Kuldesak* (1997) karya Mira Lesmana dan Nan Achnas yang salah satu plot naratifnya fokus pada karakter Lina yang mencari orang yang telah memperkosanya dan pada akhirnya dia membunuh pelakunya dengan tangannya sendiri. Dengan diawali oleh film *Kuldesak* ini pula, kemudian memotivasi sutradara perempuan untuk menghadirkan karya film yang berani menantang dan melawan hegemoni maskulinitas yang telah dinormalisasi dalam perkembangan film Indonesia.

*Pasir Berbisik* (2001) juga menjadi salah satu film karya sutradara perempuan yang berhasil menentang dominasi maskulinitas dan femininitas dalam narasi patriarki. Film ini menceritakan seorang ibu tunggal dari karakter Berlian yang menanggung beban ganda untuk mencari

nafkah dan membesarkan anaknya, Daya. Sulistyani (dalam Sen & Hills, 2011:169) juga mengungkapkan bahwa *Pasir Berbisik* mampu mewujudkan pellawanan terhadap gender politis yang ada di masa Orde Baru, dengan menampilkan karakter perempuan berdaya, bukan hanya mengadopsi sifat feminin pasif, yang mana tidak sesuai dengan konstruksi ibu ideal masa Orde Baru. Hal ini terlihat juga dari representasi Daya dan bibinya yang berhasil mengekspresikan hasratnya sebagai perempuan untuk menjadi seorang penari dan berjiwa bebas dengan mencintai apa yang mereka kerjakan. Ini menantang narasi patriarkis, bahwa ekspresi hasrat perempuan dalam masyarakat patriarkis dibatasi oleh aturan sosial mengenai perilaku dan bahasa yang dianggap “pantas”.

Sutradara perempuan juga rupanya berani untuk menentang hegemoni maskulinitas dengan memunculkan maskulinitas homoseksual. Nia Dinata melalui karya filmnya *Arisan!* (2003) dan *Arisan! 2* (2011) dengan berani menghadirkan karakter *gay* yang menentang dominasi keluarga inti yang terdiri dari seorang ayah dan ibu. Selain itu,

film ini juga menampilkan perlawanan dalam gender dan hubungan seksual normatif, dengan menampilkan perceraian yang dialami oleh Meimei dan hubungan heteroseksual yang tidak berjalan dengan baik yang dialami oleh Andien. Hal serupa juga dapat dilihat dari film *Berbagi Suami* (2006) yang menampilkan hasrat perempuan melalui *voice* Siti yang memiliki hubungan homoseksual dengan Dwi. Film ini juga memperlihatkan kepuasan dalam karakter perempuan dalam hubungan seksualnya dalam hubungan homoseksualnya daripada dengan sumianya (Sulistiyani, 2010).

#### b) Konteks Ekonomi Media

Pembahasan perempuan dalam industri sinema memang selalu bersentimen negatif, khususnya untuk kelompok perempuan. Secara terang-terangan bahkan peran perempuan dalam industri sinema selalu dijadikan sebagai karakter yang dipojokkan atas kepentingan kesejahteraan industri media. Mulvey (1989:19) mengargumentasikan bahwa dalam sebuah film itu ada suatu kondisi yang tidak setimpang yang akhirnya menjadikan karakter laki-laki sebagai pihak yang aktif dan karakter perempuan

sebagai pihak yang pasif. Kondisi pasif ini akhirnya memojokkan karakter perempuan dengan hanya berperan sebagai objek erotis bagi karakter laki-laki dalam film dan penonton. Sehingga, keberadaan karakter perempuan ini hanya digunakan untuk menarik penonton lebih banyak demi keuntungan media.

Siapa sangka film horor yang sejak awal menjadi primadona penonton film Indonesia juga tidak dapat mengelak bila dituduh menjadi film yang banyak mengkomodifikasi tubuh perempuan. Bahkan, eksploitasi tubuh dan seksualitas perempuan ini juga telah muncul dalam film horor Indonesia sejak masa Orde Baru. Heider (dalam Ayun, 2015) menyatakan bahwa komedi, religi, dan seks itu merupakan ciri dari film Indonesia masa Orde Baru. Ayun (2015) mengargumenkan bahwa film *Suzana* merupakan pelopor dari propaganda seksualitas perempuan dalam film horor Indonesia. Di mana film horor Indonesia rata-rata melanggengkan ideologi patriarki yang mendiskriminasi perempuan yang menjadikan perempuan sebagai komoditas yang diperjualbelikan untuk menarik penonton lebih banyak.

Meskipun perkembangan film horor sekarang ini tidak banyak mengobjektifikasi tubuh perempuan, namun nyatanya film horor selalu menjadikan perempuan sebagai pemerannya. Nugraha, dalam diskusinya dengan Kompas.com (2022), mengargumenkan bahwa film horor Indonesia itu identik dengan hantu perempuan yang akhirnya akan ditaklukkan oleh kyai, ustad, atau paranormal yang biasanya laki-laki. Penggunaan perempuan sebagai hantu juga sering kali menarik segmen pasar film yang lebih luas, apalagi jika menonjolkan aspek seksualitas perempuan (Nugroho & Hardiantoro, 2022). Hal ini juga masih terlihat hingga kini, seperti dalam film *KKN di Desa Penari* (2022) yang berhasil meraih penonton terbanyak sepanjang masa di Indonesia, yaitu lebih dari 10 juta penonton, yang mana juga menggunakan hantu perempuan sebagai karakter utama (CNNIndonesia.com, 2023).

Selain menggunakan propaganda seksualitas perempuan, industri perfilman Indonesia juga sering menggunakan nilai-nilai Islam untuk menarik penonton lebih banyak. Nilai agama Islam kemudian

dipandang sebagai komoditas yang dapat diperjualbelikan. Hoesterey dan Clark (2012) mengargumentasikan bahwa keberadaan film bertema Islam/religi seharusnya dipahami dalam konteks yang lebih luas yaitu sebagai komodifikasi atas sebuah produk, bukan hanya sebagai penyebaran nilai Islami-nya semata. Nyatanya film bernuansa Islami ini naik daun karena digemari oleh masyarakat Indonesia. Diawali film *Ayat-Ayat Cinta* (2008) yang mana berhasil meraih 3,5 juta penonton yang membuat gelombang baru primadona film nuansa Islami di wajah perfilman Indonesia (Arofat, 2013).

Sayangnya, dengan melimpahnya representasi perempuan dalam tema Islami atau religi ini, mereka selalu saja hanya menjadi pihak pasif. Hal ini juga dibuktikan dengan temuan penelitian yang dilakukan oleh Arofat (2013) yang meneliti lima film paling populer dan laris di Indonesia pada tahun 2009 yaitu *Ayat-ayat Cinta* (2008), *3 Doa 3 Cinta* (2008), *Laskar Pelangi* (2008), *Perempuan Berkalung Sorban* (2009), dan *Ketika Cinta Bertasbih* (2009). Penelitian tersebut menyimpulkan bahwa kelima film tersebut, mengonstruksi peran perempuan sebagai pihak yang

bergantung secara emosional terhadap karakter laki-laki dan menjadi pihak yang lemah dan hanya berkuat pada masalah domestik di mana hanya laki-laki saja yang mengambil keputusan dalam mengatasi masalah yang ada.

Kentalnya narasi agama Islam juga rata-rata menjadikan topik poligami, sering kali dijadikan isu utama dalam sebuah film. Seperti yang terlihat dalam film *Ayat-Ayat Cinta* (2008) dan *Berbagai Suami* (2006) yang mengangkat isu poligami. Menurut penelitian yang dilakukan Apriani (2012) film *Ayat-ayat Cinta* menggunakan perspektif kepentingan pasar sementara *Berbagai Suami* menggunakan pespektif perempuan. Sehingga, dalam *Berbagai Suami* subjektivitas perempuan muncul, sedangkan dalam *Ayat-Ayat Cinta* tidak, hanya menjadikan karakter pasif dan lemah, serta bergantung pada laki-laki. Hal ini juga nampaknya sama seperti film *Selesai* (2021). Film garapan sutradara laki-laki tersebut, dr. Tompi, nyatanya tidak dapat memunculkan subjektivitas perempuan yang diselingkuhi oleh suaminya dan justru melanggengkan objektifikasi dan memojokkan karakter perempuan (Hamid, dkk., 2022).

Hal ini memberikan kesimpulan, bahwa perempuan sering kali hanya digunakan sebagai daya tarik penonton sehingga memberikan lebih banyak keuntungan untuk industri film di Indonesia. Baik dalam film *mainstream* bertema religi, romantis, drama atau bahkan komedi.

### **Gender Politis dan Konteks Ekonomi dalam Tayangan Sinetron**

#### a) Gender Politis

Representasi perempuan dalam media merupakan sebuah perwujudan dari suatu ide atau pemikiran dari sebuah ideologi tentang perempuan di masyarakat. Tayangan sinema elektronik (sinetron) Indonesia itu sangat terpengaruh ide femininitas Orde Baru yang mana menempatkan perempuan marginal. Rogers (dalam Santoso, 2006) juga mengargumenkan, bahwa sinetron pada awal perkembangannya sering kali disinonimkan dengan opera sabun (*soap opera*) sebagai sebuah tayangan yang populer dan diperuntukan untuk perempuan, namun nyatanya masih sangat patriarkis. Kenyataan tersebut dapat dilihat dari adanya pola televisi *mainstream* yang memperlihatkan bahwa karakter laki-laki



merupakan satu-satunya karakter yang dapat membuat keputusan dan memberikan perintah. Sementara, karakter perempuan yang tidak mendukung pola ini—tidak mendukung karakter laki-laki—akan direpresentasikan sebagai karakter antagonis.

Ambil contoh sinetron *Sang Pecinta* (2001) yang tayang di RCTI, merepresentasikan perempuan sebagai pihak yang haus harta dan keberadaannya hanya menjadi pihak yang mendukung laki-laki dan menghasilkan keturunan. Hal serupa juga ditampilkan dalam sinetron *Kehormatan* (2000) karakter laki-laki ditampilkan sebagai karakter utama yang merupakan seorang yang kaya raya, mampu memikat banyak perempuan, dan memiliki sifat yang dewasa. Sementara, perempuan ditampilkan memiliki sifat manja, ego tinggi, dan polos yang mau melakukan apa saja untuk mendapatkan lelaki yang dicintainya.

Perkembangan sinetron tahun 2010-an ke atas juga tidak lebih baik dalam merepresentasikan perempuan. Penelitian yang dilakukan Thaniago dan Arief (2014) menyoroiti karakter perempuan dalam sinetron bertajuk ramadan, yang tentu saja

sangat dominan dengan narasi agama Islam, yaitu *Anak-anak Manusia* (2013) di RCTI, *Hanya Tuhanlah Yang Tahu* (2013) di Trans TV, dan *Para Pencari Tuhan* (2013) di SCTV. Penelitian ini mengungkapkan bahwa ketiga sinetron tersebut masih mengadopsi stereotip dominan yang memojokkan karakter perempuan pada sifat-sifat lemah dan pasif serta hanya berkutat pada ranah domestik. Karakter perempuan digambarkan sebagai tukang gosip, gemar belanja, dan sering kali digoda oleh karakter laki-laki.

Selain menjadi karakter pasif, perempuan juga sering kali hanya direpresentasikan sebagai objek seksual dalam sebuah tayangan sinetron. Ibrahim, dkk. (dalam Sujarwa, 2010:111-112) mengargumenkan bahwa produsen film di Indonesia itu mengadopsi ide dari John Berger yang menyatakan bahwa daya tarik tubuh perempuan 'indo' itu dapat menarik banyak penonton karena dapat memberikan sebuah rasa kepada penonton laki-laki untuk memiliki dan, pada tahapan ekstream, menikmati citra tubuh tersebut. Rupanya, produksi sinetron juga mulai menduplikasi cara tersebut untuk menjulangkan rating tayangannya.

Sujarwa (2010:91-96) menyatakan bahwa aspek seperti sensualitas, erotisme, dan bahkan komodifikasi pada tubuh seseorang itu merupakan aspek yang siapa saja dapat mencerna. Aspek sensualitas ini juga rupanya telah ada sejak perkembangan awal sinetron di Indonesia. Sinetron remaja yang fokus pada tema-tema percintaan juga rupanya menjadikan aspek sensualitas itu menjadi daya tarik utamanya. Hal ini dapat dilihat dari sinetron yang memperlihatkan anak-anak SMP atau SMA, seperti serial televisi *Ada Apa dengan Cinta?* (2003), *ABG* (2002), *Cinta SMU* (2002), dan *Kawin Gantung* (2005). Di sekolah mereka sering kali menggunakan pakaian yang menunjukkan bagian tubuh privatnya. Seperti, kemeja dengan lengan yang sangat pendek dan transparan. Apalagi roknya, sangat minim bahan dan sangat jauh di atas lutut.

Ideologi pasar yang mengkomodifikasi dan mengobjektifikasi tubuh perempuan ini juga terjadi pada tema komedi. Penelitian yang dilakukan oleh Santyaputri dan Piliang (2011) juga menyebutkan bahwa perempuan hanya ditempatkan sebagai sebuah objek bagi karakter laki-laki dan tubuhnya hanya

dilihat sebagai sebuah tanda (*sign*). Seperti dalam seri *Wakop DKI*, yang sering kali menjadikan perempuan dan tubuhnya sebagai bahan lelucon. *Warkop DKI* juga sering kali merepresentasikan perempuan yang terstereotipkan. Di mana karakter perempuan utama pasti langsing, cantik, dan berpakaian mewah, sedangkan karakter perempuan pendukung berbadan berisi dan wajah yang kurang menawan.

#### b) Konteks Ekonomi Media

Sinetron *Losmen* barangkali menjadi pembuka gerbang awal maraknya produksi sinetron di Indonesia. *Losmen* yang tayang tahun 1980 di TVRI ini, rupanya mengharuskan penonton untuk bersabar menunggu tayangan sinetron ini disiarkan. Hal ini dikarenakan *Losmen* hanya tayang sekali dalam sebulan. Setelah *Losmen* laris, TVRI kemudian menayangkan sinetron *Aku Cinta Indonesia* (ACI) yang tayang tahun 1985 dan *Keluarga Rahmat* pada tahun 1987. Kirana (2019) mengargumenkan bahwa TVRI bukanlah merupakan stasiun televisi yang hadir untuk mengisi pundi-pundi rupiah (*profit-oriented*) sehingga ketiga sinetron besutan TVRI ini benar-benar mampu menghibur masyarakat dan

memang hanya itulah tujuan awal produksinya.

Baru sejak tahun 1990-an mulai naik daunnya industri sinetron di Indonesia. Tonggak sejarah, bahwa program acara yang berformat drama ini, sanggup memberikan pundi-pundi rupiah yang sangat melimpah kepada stasiun televisi swasta lewat iklan yang masuk. Labib (2002:51) mengargumenkan bahwa media itu selalu berpihak pada pemodal, institusi kapitalis adalah nafas dari media. Dengan alasan profit juga, barangkali penonton bisa lebih lega, karena industri media mulai memanjakan mereka dengan tidak mengulur-ulur waktu menunggu penonton hingga satu bulan untuk menunggu cerita sinetron kegemarannya tayang. Bahkan, sinetron hadir dengan tema yang lebih beragam dengan kemunculan stasiun televisi swasta.

Melimpahnya jumlah sinetron di Indonesia juga berkat tergilagilanya industri media terhadap peroleh *audience rating* yang tinggi. Labib (2002:5) menyatakan bahwa *audience rating* merupakan persentase tingkat kepopuleran suatu tayangan televisi di mata para penontonnya. Berdasarkan data dari

Departemen Riset Festival Sinetron Indonesia (FSI) menunjukkan bahwa selama tahun 1995 jumlah episode dalam sinetron yang diproduksi televisi Indonesia mencapai total 1.138 episode, bahkan angka ini naik pada tahun 1996 menjadi total 2.056 episode. Namun, produksi sinetron turun sejak saat krisis ekonomi terjadi, mulai akhir tahun 1997-1998. Baru pertengahan 1999 selanjutnya, produksi sinetron mulai berangsur naik pelan-pelan (Ida, 2006:85-87).

Tahun 2000-an dapat dibilang tahun-tahun sinetron berlimpah ruah. Temanya mulai unik dan bahkan mulai tidak masuk akal. Sinetron dengan tema menjual mimpi kepada penontonnya adalah tema cerita yang menjadi kegemaran penonton Indonesia. Labib (2002:113) menyatakan bahwa sinetron yang menjual mimpi kepada penontonnya merupakan sinetron yang banyak menempati *audience rating* terbaik, seperti dalam *Tersanjung*, *Dewi Fortuna*, *Kehormatan*, dan *Sang Pencinta*. Selain menjual mimpi, sinetron dengan format seri dan serial juga banyak digemari oleh masyarakat Indonesia. Kedua format cerita sinetron ini juga memiliki episode yang sangat panjang,

bahkan bisa mencapai ratusan episode. Sehingga, dengan digemarinya format sinetron ini, berdampak besar juga dalam munculnya sistem kejar tayang dalam tayangan sinetron.

Kirana (2019) mengargumenkan bahwa sistem kejar-tayang yang menyebabkan cerita sinetron-sinetron Indonesia mulai tidak jelas arahnya. Hal ini dimulai dari sinetron *Liontin* (2005) yang tayang setiap hari di RCTI yang saking larisnya episodenya sampai 1001 episode. Ketidakjelasan ceritanya ini dikarenakan sinetron ini mulai mengarahkan pada pandangan negatif mengenai hubungan, seperti banyak menampilkan adegan perselingkungan dan perusakan rumah tangga orang. Hal serupa juga terjadi pada sinetron *Tersanjung*. Program manajer IVM dari sinetron serial tersebut, bahkan terheran dengan kenyataan bahwa banyak sekali komentar yang menyatakan bahwa *Tersanjung* memiliki alur yang tidak jelas dan tidak logis, namun nyatanya *rating*-nya selalu tinggi dan setiap episodenya laris di pasaran.

Pada tahun 2020-an, nampaknya IVM juga masih sering kali mendapat teguran dari Komisi Penyiaran Indonesia

(KPI) karena menampilkan cerita yang tidak logis dan tidak layak tayang. Sebut saja sinetron *Suara Hati Istri* yang banyak mendoktrin untuk laki-laki berpoligami dan sempat dilaporkan karena telah menggunakan aktris berumur 15 tahun untuk berperan sebagai istri yang dipoligami (Mario & Maharani, 2021). Judul sinetron lain seperti *Azab* juga banyak dikomentari negatif oleh penonton. Bahkan, Dewi (2022) mengargumenkan bahwa sinetron *Azab* merupakan sinetron dengan cerita yang tidak jelas, memiliki judul yang panjang layaknya judul skripsi, dan memiliki plot cerita yang tidak logis.

### **Gender Politis dan Konteks Ekonomi Media dalam Layanan *Video on Demand* (VoD)**

#### a) Gender Politis

Sejak masifnya industri *Video on Demand* (VoD), seperti halnya Netflix, Vidio, Viu, WeTV, Disney+ Hotstar, Iflix, ataupun HOOQ, memberikan ruang yang luas untuk narasi feminisme hadir sebagai tontonan masyarakat Indonesia. Selain itu, beragamnya platform tersebut juga memungkinkan untuk sutradara perempuan, yang awalnya hanya berkecimpung di dunia perfilman, untuk

dapat memberikan kontribusinya terhadap industri sinema (sinetron) di Indonesia dalam format seri/serial. Apalagi jika pembahasan ini ditarik lebih jauh dalam aspek politik media, terutama pada *platform subscription video on demand* (SVoD) besar, seperti Disney+ atau Netflix, yang mengedepankan narasi inklusivitas dan keberagaman (*diversity*) dalam konten yang ditayangkannya.

Penelitian oleh *University of Wouthern California* (2021) menemukan bahwa sebesar 52 persen, baik film maupun serial Netflix, telah melibatkan perempuan diproduksinya. Bahkan, 35,7 persen karakter utama dari tayangan-tayangan Netflix tersebut juga berasal dari kelompok *marginal*, seperti karakter dengan kulit berwarna, komunitas LGBTQIA+, kelompok disabilitas, dan lain sebagainya (Hartanto & Karim, 2022). Hal tersebut, tentu berdampak baik dalam mengubah hegemoni maskulinitas yang mendominasi industri sinetron maupun perfilman Indonesia. Apalagi dengan kenyataan bahwa banyak masyarakat Indonesia yang telah berlangganan dalam platform tersebut. Annur (2022) mencatat bahwa hingga tahun 2020, tercatat

sebanyak 906.797 pengguna Netflix individu dari Indonesia. Itu saja baru hitungan untuk pelanggan individu, bukan semua orang yang telah mengonsumsi Netflix secara keseluruhan.

Platform SVoD rupanya juga banyak merepresentasikan karakter perempuan berdaya yang mendukung narasi feminisme. Hal ini tercermin dari kenyataan bahwa Disney+ berhasil memproduksi serial televisi yang disutradarai langsung oleh sutradara perempuan yang memperlihatkan karakter pahlawan super perempuan yang awalnya hanya menjadi karakter pendukung dalam film aslinya, *Avengers* milik Marvel Studio. Seperti dalam serial *WandaVision*, *Ms. Marvel*, *What If...?*, dan *She-Hulk: Attorney at Law*. Begitu juga Netflix, yang banyak menghadirkan karakter perempuan cerdas sebagai karakter utama dalam produksi film atau serialnya. Seperti pada *The Queen's Gambit* (seorang perempuan cerdas dalam bermain catur), *Jessica Jones* (seorang superhero dari Marvel), *The Crown* (bercerita mengenai kepemimpinan mending Ratu Elizabeth II).

Bahkan, kedua platform SVoD tersebut sering kali dinilai meramalkan

*woke culture* untuk mewujudkan filosofinya sebagai platform yang mengedepankan inklusivitas. Tentu, dibalik dari narasi negatif yang menilai bahwa *woke culture* dalam produksi film atau serial dari platform digital tersebut, terdapat kenyataan bahwa ada representasi yang lebih baik dalam menghadirkan perempuan. Di mana perempuan tidak lagi hanya berperan sebagai karakter yang mendukung karakter laki-laki, namun menjadi karakter utama yang mengatur jalannya plot sebuah film atau serial. Pietaryte dan Suzina (2023) mengungkapkan bahwa Netflix telah menghadirkan karakter perempuan yang lebih baik, di mana perempuan menjadi karakter utama dan bahkan memiliki peran yang lebih dominan daripada laki-laki.

Lewat platform VoD ini pula, sutradara perempuan diberikan ruang untuk menghadirkan subjektivitas perempuan dalam industri sinema Indonesia (sinetron) yang sangat kental dengan narasi patriarki yang menempatkan perempuan *marginal*. Nugraha (2023) setidaknya menyebutkan sepuluh serial VoD, dikenal juga dengan istilah *web series*, yang berhasil menghadirkan isu-isu

mengenai keperempuanan, yaitu Ginanti Rona dengan serial *Paradise Garden* (2021), Annisa Meutia dengan serial *Flora* (2022), Nia Danita dengan serial *Suka Duka Berduka* (2022), Prisia Nasution dengan serial *12 Hari* (2022), Naya Anindita dengan serial *Imperfect the Series 2* (2022), Pritagita dengan serial *Mendua* (2022), Annisa Meutia dengan serial *My Nerd Girl 2* (2023) Hadrah Daeng Ratu dengan serial *Mom 2* (2023), Dinna Jasanti dengan serial *Bestie 2* (2023), dan terakhir Kamila Andini dengan serial *Gadis Kretek* (2023). Nugraha menyatakan bahwa serial-serial tersebut mampu menghadirkan dan mengangkat isu-isu mengenai perempuan dari sudut pandang perempuan.

#### b) Konteks Ekonomi Media

Masa pandemi Covid-19 membawa dampak signifikan dalam perubahan pada cara masyarakat menikmati tontonan sinetron maupun film sejak diperkenalkannya layanan *video streaming* digital. Ildir dan Rappas (dalam Hidayat, dkk., 2023) mengasumsikan bahwa sejak digunakannya platform layanan *video streaming digital*, seperti Netflix, Disney+ Hotstar, Amazon Prime Video, begitu juga Viu mengakibatkan ada transformasi besar-

besaran dalam cara penonton itu mendapatkan, berinteraksi, dan menemukan film. Apalagi sejak masa Pandemi Covid-19, masyarakat Indonesia mulai berbodong-bodong menggunakan layanan VoD tersebut sebagai sarana hiburan, karena banyaknya bioskop yang harus ditutup sementara. Bahkan, berdasarkan riset dari Populix (2022) sebanyak 74 persen masyarakat Indonesia telah menggunakan layanan VoD tersebut (Putri, 2023).

Salah satu keunggulan dari VoD adalah keberagaman konten film maupun serial yang ada. Inilah yang menjadi disrupsi besar-besaran dalam industri film, di mana dari tayangan televisi yang ditentukan oleh pemilik media dan layanan bioskop yang terbatas dalam penayangan judul film, VoD hadir menawarkan banyak sekali pilihan judul film maupun serial sesuai keinginan penonton. Hal inilah yang menjadi daya tarik utama untuk masyarakat mulai mendaftarkan diri sebagai pelanggan dalam platform VoD yang ada. Annur (2022) menunjukkan data bahwa alasan dominan pengguna berlangganan platform VoD karena mereka bisa menonton di mana saja dan terdapat

banyak ragam pilihan film maupun serial yang ditawarkan.

McDonald dan Rowsey (2022:110-111) mengargumenkan bahwa platform VoD juga berhasil dalam memenuhi selera tiap pelanggan, yang mana selera tontonannya pun berbeda-beda, dengan menyediakan beragam konten dan algoritma untuk mewujudkan personalisasi di tiap akun pelanggan untuk merekomendasikan konten hiburan yang sesuai kebutuhan mereka. Algoritma tersebut juga berdampak baik dalam mempertahankan pelanggan. Hal ini didasari oleh alasan bahwa VoD sering kali memudahkan pelanggan untuk memilih konten sesuai dengan kegemaran dan kebiasannya dalam menonton, yang pada akhirnya dapat mempertahankan pelanggan, dengan ini pula platform VoD ini memperoleh penghasilan yang lebih besar.

Mengingat platform VoD ini merupakan platform yang wujudkan untuk konsumsi secara global, sehingga menjadi faktor penting inklusivitas dan diversitas dari konten-konten tayangannya. Fung & Chik (dalam Hidayat dkk., 2023) menyatakan bahwa platform digital seperti Netflix memiliki koleksi material yang

beragam, untuk menyediakan penonton yang ada di seluruh dunia. Berkat kehadiran VoD ini juga yang mana dapat memperluas aksesibilitas tayangan, memungkinkan untuk produser sinema untuk dapat berinteraksi dengan beragam kultur. Sehingga, untuk menarik banyak lagi pelanggan dari belahan dunia yang lain, platform global seperti Netflix dan Disney+, mulai bekerja sama dengan industri sinema lokal untuk menayangkan film atau serial lokal yang telah ada atau memproduksi tayangan baru.

Layanan VoD ini juga berdampak baik dalam perkembangan sinema Indonesia. Hal ini karena sutradara perempuan yang awalnya hanya berkecimpung di industri film, dapat memperluas karyanya dalam industri sinetron Indonesia (dalam format seri/serial). Hal ini juga disebabkan alasan bahwa konten yang menarik dan berkualitas itu menjadi kunci dari keberhasilan dari persaingan bisnis layanan VoD. Straitsresearch.com (2020) mencatat bahwa kualitas konten dari VoD lebih penting daripada kuantitas, hal ini dikarenakan pelanggan cenderung memilih

konten yang berkualitas dan diproduksi secara profesional.

## **KESIMPULAN**

Representasi perempuan memang selalu saja menarik untuk diteliti. Perkembangan media bersamaan dengan cara penonton berinteraksi dengan media tersebut, memberikan pengaruh besar dalam konten tayangan media, terutama pada representasi perempuan. Beragam kritik yang dilontarkan oleh kelompok feminis (atau perempuan) maupun penelitian-penelitian yang memberikan komentar bersentimen negatif terhadap representasi perempuan dalam media *mainstream*—yang tentu masih mengadopsi narasi patriarkis—nyatanya perlu diberikan media dalam memperkeras suaranya. Dengan begitu, representasi perempuan mampu mencapai titik di mana kritik itu tidak lagi hanya berbunyi seputar kenyataan pasifnya peran perempuan, atau justru yang lebih buruk, komodifikasi tubuh dan seksualitas perempuan.

Kenyataannya, industri sinema televisi (sinetron) Indonesia perlu lebih banyak berbenah, terutama dalam menghadirkan representasi perempuan di layar. Idealisme media untuk memberikan



konten yang memiliki *nilai* edukasi, perlu lebih banyak diberikan hierarki lebih tinggi dalam kualitas konten tayangannya. Lebih mengedepankan *audience rating* tentu menjadi nafas media untuk terus berkiprah, namun tentu, idealisme media tidak bisa dianggap sepele, mengingat masih banyaknya masyarakat yang gemar dalam menonton tayangan televisi.

Dengan konstruksi tayangan media yang lebih inklusif, variatif, dan tentu mengedepankan sisi-sisi kesetaraan gender menjadi harapan besar dalam memberikan nilai edukatif kepada masyarakat mengenai nilai-nilai kesetaraan gender. Penonton perempuan tidak lagi harus “meniru” kepasifan yang ada dalam karakter perempuan di layar kaca. Sebaliknya, penonton perempuan seharusnya lebih sering berinteraksi dan mengidentifikasi diri dengan atribut kekuatan perempuan, sehingga penonton perempuan diberikan ruang untuk fantasi perlawanan terhadap citra dan stereotip submisif, pasif, dan subordinatnya perempuan.

## DAFTAR PUSTAKA

- Annur, C. M. (2022). Ini sejumlah Alasan Pengguna Berlangganan Aplikasi Video on Demand. Databoks.katadata.co.id. Dalam <https://databoks.katadata.co.id/datapublish/2022/07/30/ini-sejumlah-alasan-pengguna-berlangganan-aplikasi-video-on-demand>. Diakses pada tanggal 1 Februari 2024.
- Apriani, M. (2012). Representasi Perempuan Dalam “Berbagi Suami” Dan “Ayat-Ayat Cinta”. *Tesis*. Universitas Padjadjaran.
- Arofah, S. (2013). Representasi perempuan dalam film bernuansa islami. *Refleksi*, 13(4), 495-528.
- Ayun, P. Q. (2015). Sensualitas dan tubuh perempuan dalam film-film horor di Indonesia (Kajian Ekonomi Politik Media). *JURNAL SIMBOLIKA Research and Learning in Communication Study*, 1(1).
- Azizah, N.N. (2022). Ratna Asmara di Tengah Maskulinitas Film: Kiprah Sutradara Perempuan Pertama. *Konde.co*. Dalam <https://www.konde.co/2022/07/tahukah-kamu-ratna-asmara-adalah-sutradara-perempuan-pertama-di-indonesia/>. Diakses pada tanggal 1 Februari 2024.
- Budiman, H. G., & Sofianto, K. (2018). Representasi Sipil-Militer dan Konstruksi Maskulinitas Pada Film Jenderal Soedirman (2015). *Paradigma*, 8(2), 155-173.
- Budiman, H. G., Priyatna, A. P., & Mulyadi, R. M. (2019). Maskulinitas Tentara Dalam Sinema Pasca Orde Baru; Analisis Naratif Dhea Tanda Cinta (2015) Dan I Leave My Heart in Lebanon (2016). *Patanjala*, 11(1), 131-148.

- CNN Indonesia. (2023). Daftar 10 Film Indonesia Terlaris Sepanjang Masa. CNNIndonesia.com. Dalam <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20230330011313-220-931062/daftar-10-film-indonesia-terlaris-sepanjang-masa> . Diakses pada tanggal 1 Februari 2024.
- Dewi, E.K. (2022). 7 Adegan Sinetron Indonesia yang paling Memuaskan. Mojok.co. Dalam <https://mojok.co/terminal/7-adekan-sinetron-indonesia-yang-paling-memuakkan/> . Diakses pada tanggal 10 Januari 2024.
- Eliyanah, E. (2016). Indonesian Women's Cinema Challenging Hegemonic Masculinity.
- Eliyanah, E. (2019). Reconfiguring ideal masculinity: Gender politics in Indonesian cinema. *Doctoral dissertation. Australian National University*.
- Hamid, F. T., Sunarto, S., & Rahmijati, L. R. (2022). REPRESENTASI OBJEKTIFIKASI PEREMPUAN DALAM FILM SELESAI (ANALISIS SEMIOTIKA ROLAND BARTHES). *Interaksi Online*, 11(1), 1-20. Retrieved from <https://ejournal3.undip.ac.id/index.php/interaksi-online/article/view/36607>.
- Hartanto, M., & Karim, M. P. (2022). (Not so) Civil War: The Streaming Service Competition Netflix vs Disney+. DigitalSociety.id. Dalam <https://digitalsociety.id/2022/12/24/not-so-civil-war-the-streaming-service-competition-netflix-vs-disney/>. Diakses pada tanggal 20 Januari 2024.
- Hidayat, E., Susilo, D., & Mujiono, M. (2023). Are Audience Preferences for Electronic Cinema Affected by Preferences in Indonesian Movie Choices?. *Nyimak: Journal of Communication*, 7(2), 297-320.
- Hoesterey, J. B., & Clark, M. (2012). *Film Islami: Gender, Piety and Pop Culture in Post-Authoritarian Indonesia. Asian Studies Review*, 36(2), 207–226. <https://doi.org/10.1080/10357823.2012.685925>.
- Ida, R. (2001). The construction of gender identity in Indonesia: Between cultural norms, economic implications, and state formation. *Masyarakat, Kebudayaan dan Politik*, 14(1), 21-34.
- Ida, R. (2006). Watching Indonesian Sinetron: Imagining communities around the television. *Doctoral dissertation. Curtin University*.
- Kirana. (2019). Perjalanan Sinetron Indonesia, dari Masa Kejayaan hingga Tergerus Kejar tayang. Kincir.com. Dalam <https://kincir.com/movie/series/sinetron-indonesia-masa-kejayaan-kejar-tayang-uzq15widbteq/> . Diakses pada tanggal 6 Januari 2024.
- Labib, M. (2002). *Potret sinetron Indonesia: antara realitas virtual dan realitas sosial*. Jakarta: Mandar Utama Tiga Books Division.
- Mario, V., & Maharani, D. (2021). KPI Hentikan Sementara Sinetron Suara Hati Istri: Zahra. Kompas.com. Dalam <https://www.kompas.com/hype/read/2021/06/05/114411066/kpi-hentikan-mentara-sinetron-suara-hati-istri-zahra>. Diakses pada tanggal 10 Januari 2024.
- McDonald, K., & Smith-Rowsey, D. (Eds.). (2018). *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century*. Bloomsbury Publishing USA.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Springer.

- Murray, T. (2019). *Studying Feminist Film Theory*. Auteur.
- Nugraha, S. (2023). 10 Series Indonesia Populer yang Digarap Sutradara Perempuan. Idntimes.com. Dalam <https://www.idntimes.com/hype/entertainment/sandinugraha/series-indonesia-digarap-sutradara-perempuan-clc2?page=all> . Diakses pada tanggal 16 Januari 2024.
- Nugroho, R. S. & Hardiantoro, A. (2022). Mengapa Hantu di Film Horor Indonesia Kebanyakan Perempuan?. CNNIndonesia.com. Dalam <https://www.cnnindonesia.com/hiburan/20230330011313-220-931062/daftar-10-film-indonesia-terlaris-sepanjang-masa> . Diakses pada tanggal 1 Februari 2024.
- Pietaryte, K., & Suzina, A. C. (2023). Female representation in Netflix Global Original programming: A comparative analysis of 2019 drama series. *Critical Studies in Television*, 18(1), 41-61. <https://doi.org/10.1177/17496020221141625>.
- Putri, W. A. (2023). Mengenal Lebih Dalam Video on Demand, Primadona Baru Hiburan Masyarakat. Helios.id. Dalam <https://www.helios.id/id/blog-id/detail/mengenal-lebih-dalam-video-on-demand-primadona-baru-hiburan-masyarakat/> . Diakses pada tanggal 2 Februari 2024.
- Santoso, W. M. (2006). Menjadi Perempuan di dalam Sinetron: Kekinian Femininitas. *Antropologi Indonesia*, 30(1) <https://doi.org/10.7454/ai.v30i1.3553>.
- Santyaputri, L. P., & Piliang, Y. A. (2011). Semiotic Explorations: Representation of Woman on Comedy Cinema in Indonesia.
- Sen, K., & Hill, D. (Eds.). (2011). *Politics and the media in twenty-first century Indonesia: Decade of democracy*. Routledge.
- Sujarwa. (2010). *Mitos Dibalik Kisah-Kisah Sinetron dalam Perspektif Hegemoni dan Kapitalisasi*. Yogyakarta: Pustaka Belajar.
- Sulistiyani, H. D. (2010). The construction of women in contemporary Indonesian women's cinema. *Politics and the media in twenty-first century Indonesia: Decade of democracy*, 160-171.
- Thaniago, R., & Arief, Y. (2014). PEREMPUAN TANPA OTONOMI. *Laporan Penelitian*. Remotivi.