



Eksplorasi Tubuh Perempuan Dalam Perfilman Horor Indonesia Studi Politik Tubuh Terhadap Film Suster Keramas

Natasha Abeline¹, Tedi Erviantono², Ni Wayan Radita Novi
Puspitasari³

^{1,2,3} Fakultas Ilmu Sosial Dan Ilmu Politik, Universitas Udayana

Abstract

Received: 19 Desember 2023

Revised: 02 Januari 2024

Accepted: 09 Januari 2024

This research aims to examine how the objectification of women and the exploitation of women's bodies are depicted in the movie "Suster Keramas". The author utilizes theories of patriarchy, women's objectification, and capitalism to analyze this topic. The author finds that the movie "Suster Keramas" overtly employs the objectification of women, evident through sensual scenes and the use of Rin Sakuragi, as the main character. The film's producers employ such tactics to attract audiences and generate profit. Despite the negative responses, "Suster Keramas" managed to attract a significant audience of 800,000 viewers at that time. This indicates that the film perpetuates patriarchal discourse through the objectification of women within its narrative. Moreover, the profit motive within the film aligns with the exploitative and expansionist nature of capitalism, thereby justifying the exploitation of women's bodies as a means to maximize profits. Hence, patriarchy and capitalism are closely intertwined in the movie "Suster Keramas."

Keywords: *Suster Keramas, Women's Objectification, Patriarchy, Capitalism, Film Industry*

(*) Corresponding Author: abelinenatasha004@student.unud.ac.id

How to Cite: Abeline, N., Erviantono, T., & Puspitasari, N. W. R. N. (2024). Eksplorasi Tubuh Perempuan Dalam Perfilman Horor Indonesia Studi Politik Tubuh Terhadap Film Suster Keramas. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10494810>.

PENDAHULUAN

Dalam ilmu politik, film menjadi objek yang menarik untuk dikaji lebih dalam. Hal ini karena film sendiri menjadi bagian dari sosio-politik dengan mudahnya media tersebut diakses masyarakat dan universalisasi dalam perwujudan permasalahan sosial. Oleh karena itu, tak jarang film juga menjadi bentuk representasi dari bagaimana kehidupan sosial bermasyarakat dalam suatu latar belakang sebenarnya untuk digambarkan (Godmer, 2010).

Sebagai suatu karya seni yang dapat dinikmati oleh banyak orang film tidak hanya menonjolkan unsur estetika atau hasil visual semata, tetapi juga dapat menjadi media komunikasi yang digunakan untuk menyebarkan pesan yang dibawa oleh pembuat film kepada publik secara luas. Oleh karena itu, film juga dapat dipandang sebagai bagian dari komunikasi massa yang berkontribusi terhadap kesadaran identitas dan pembentukan nilai di masyarakat (Permana et al., 2019).

Intervensi kapitalisme dalam melakukan komersialisasi terhadap film berdampak pada pembentukan nilai-nilai yang tertanam di masyarakat. Hal ini yang menyebabkan *stakeholders* dapat mengintervensi proses pembuatan film agar pesan yang dibawa oleh film tersebut dapat menanamkan nilai-nilai tertentu di masyarakat. Di sisi lain, nilai-nilai yang tertanam ke dalam masyarakat juga nantinya akan menjadi suatu permintaan pasar yang memicu besarnya pendapatan yang diraih (Ardiyanti, 2017).

Pada masa menurunnya industri perfilman Indonesia, baik sineas maupun *stakeholders* dituntut untuk mencari cara agar dapat menarik minat penonton untuk menonton film Indonesia yang tayang di bioskop. Salah satu cara yang dapat dilakukan oleh para sineas untuk menarik minat penonton pada fase penurunan industri perfilman di Indonesia adalah dengan memasukkan unsur seksualitas (Ardiyanti, 2017).

Salah satu film yang tak lepas dari penerapan sensualitas pada hasil karyanya adalah film “*Suster Keramas*” yang dirilis pada tahun 2009. “*Suster Keramas*” merupakan sebuah film yang bergenre horor-komedi yang diproduksi oleh Maxima Pictures dan disutradarai oleh Helfi Kardit.

Film *Suster Keramas* dinilai lebih mengutamakan unsur sensual dan objektifikasi sebagai nilai jual utamanya. Hal ini dibuktikan dengan penggunaan artis dewasa dari Jepang sebagai pemerannya, yaitu Rin Sakuragi dan Sora Aoi yang sudah memiliki reputasi sebagai aktris dewasa. Tidak hanya itu, film ini juga dinilai menampilkan tubuh kedua artis dewasa tersebut dengan perspektif sensual agar menarik perhatian penonton laki-laki.

Meningkatnya penggunaan tubuh perempuan menjadi mengkhawatirkan karena fenomena ini menunjukkan besarnya fenomena patriarki tidak hanya dalam industri perfilman Indonesia, tetapi juga konstruksi masyarakat pada umumnya. Nilai-nilai patriarki yang tertanam dalam konstruksi sosial masyarakat Indonesia membuat para *stakeholder* menganggap tubuh perempuan bisa menjadi salah satu komoditas yang memiliki nilai jual untuk meraup keuntungan. Hal ini yang membuat ekonomi politik media dalam film horor Indonesia dikaji lebih dalam. Karena peran kepentingan politik maupun ekonomi dari aktor-aktor tertentu yang memanfaatkan daya tarik perempuan perlu dilihat hubungannya dengan politik tubuh yang terdapat dalam sebuah film. Oleh karena itu, penelitian ini akan berfokus pada politik tubuh yang terdapat dalam film “*Suster Keramas*”.

Kajian Pustaka

Teori Patriarki

Secara etimologi, patriarki merupakan sebuah kata yang berasal dari istilah “*patriarkat*”, memiliki arti sebagai sebuah struktur yang menempatkan laki-laki baik secara status maupun perannya sebagai pemilik kekuasaan tunggal yang sentral dalam berbagai hal (Sakina & Asiah, 2017). Selain itu, patriarki dapat didefinisikan sebagai suatu persepsi yang pandangannya pada sistem sosial melalui mengelompokkan peran-peran yang sentral dengan mementingkan garis keturunan dari ayah atau pihak keluarga laki-laki. Oleh karena itu, laki-laki menjadi kriteria atau pertimbangan yang paling penting dalam menempatkan pelaku dari sistem sosial (Israpil, 2017).

Dapat dilihat bahwa dalam tatanan patriarki, laki-laki memiliki superioritas yang mutlak karena menganggap kaum wanita sebagai sosok yang inferior dalam tatanan sosial. Hal ini ditambah dengan banyaknya kasus diskriminasi terhadap perempuan hingga dikucilkannya peran wanita atas kontribusinya terhadap masyarakat karena masih banyak yang menganggap laki-laki memiliki peran dominan pada kehidupan sosial.

Konsep Objektifikasi Perempuan

MicKay menjelaskan bahwa objektifikasi terhadap perempuan merupakan hasil dari stereotip konstruksi sosial yang menyatakan bahwa perempuan pada hakikatnya lemah dan berada dibawah laki-laki yang dinilai lebih dominan dan maskulin (Artana, 2018). Sementara itu, Fredickson & Roberts menyatakan bahwa objektifikasi terhadap perempuan pada dasarnya merupakan suatu fenomena, yang mana perempuan dianggap sebagai sebuah objek yang dapat dinilai oleh orang lain melalui perspektif seksual. Hal ini sering terjadi pada situasi yang membuat tubuh perempuan mendapatkan perhatian lebih dibandingkan keberadaan orang tersebut dan hanya dijadikan untuk memuaskan pemikiran patriarki (Szymanski, et al., 2011).

Teori Kapitalisme

Kapitalisme dapat dijelaskan sebagai sebuah sistem ekonomi yang termanifestasi bersamaan dengan fenomena sosial lainnya. Max Weber mendefinisikan kapitalisme sebagai suatu usaha pasar yang bertujuan untuk memperoleh keuntungan melalui pertukaran pasar. Ia menyatakan bahwa istilah kapitalisme dapat digunakan dalam situasi di mana syarat-syarat ekonomi suatu masyarakat atau kelompok terpenuhi melalui alat-alat badan usaha kapitalis (Zaenurrosyid, 2016). Dengan demikian, kapitalisme dapat diartikan sebagai sistem produksi dan pertukaran barang yang didorong oleh tujuan maksimalisasi keuntungan. Dalam sistem ini, produksi barang dilakukan dengan tujuan untuk memenuhi permintaan pasar, tanpa mempertimbangkan kebutuhan sosial dan keadilan sosial. Hal ini memungkinkan pengembangan kapitalisme yang lebih luas pada sistem produksi dan pertukaran barang.

METODELOGI PENELITIAN

Dalam penelitian ini, penulis menggunakan metode penelitian kualitatif. Metode penelitian kualitatif dapat didefinisikan sebagai suatu metode, yang mana penelitian berfokus untuk mengumpulkan sekaligus menganalisis data yang telah dikumpulkan sebelumnya. Hasil tersebut digunakan untuk memahami suatu fenomena sosial yang terjadi sehingga membutuhkan tinjauan lebih lanjut (Litchman, 2002). Selain itu, penulis juga menggunakan penelitian eksplanasi untuk mencari tahu sekaligus menjelaskan peran politik tubuh dalam film “Suster Keramas” dan menunjukkan bagaimana ideologi patriarki menetap dalam konstruksi sosial masyarakat yang melihat perempuan sebagai objek semata.

Penulis menggunakan sumber data primer melalui wawancara dengan pihak-pihak terkait. Selain itu, penulis juga menggunakan sumber data sekunder, yang mana penulis menggunakan film “Suster Keramas”, jurnal terkait yang membahas tentang politik tubuh maupun film “Suster Keramas”, berita terkait film “Suster Keramas” yang dimuat, hingga rilis pers dari tokoh terkait untuk membantu penelitian.

HASIL DAN PEMBAHASAN

Film Sebagai Alat Komodifikasi

Berkembangnya industri perfilman menyebabkan terbentuknya suatu pola dan kebiasaan baru yang hadir secara sistematis, yang mana ini memengaruhi

seluruh pelaku industri perfilman dalam menjalankan fungsinya untuk menciptakan karya film. Pengaruh tersebut menyebabkan adanya perubahan yang harus diikuti untuk menjaga keberlangsungan industri perfilman, yang mana dalam hal ini adalah motif keuntungan ekonomi serta motif politik. Salah satu wujud dari perubahan berkat adanya komodifikasi film adalah munculnya film-film dengan format dan konsep yang sama meskipun terdapat beberapa perbedaan di setiap film. Perbedaan ini disebabkan oleh adanya kepentingan sineas serta pemilik modal yang berorientasi terhadap keuntungan dengan memberikan sajian yang sama yang dapat diterima dengan mudah oleh masyarakat (Ardiyono, 2015). Hal ini nantinya menyebabkan industri memegang kendali yang menyebabkan pelaku industri film harus mengesampingkan idealismenya dan hanya berfokus dalam memenuhi permintaan pasar maupun stakeholders.

Komodifikasi film selalu berkuat pada bagaimana industri film menurut permintaan konsumen atau memuaskan penonton sebagai pasar utamanya. Fokus tersebut didasarkan pada upaya industri dalam mengambil keuntungan sebanyak-banyaknya yang kemudian dijadikan landasan untuk ekspansi industri. Oleh karena itu, pelaku industri, baik stakeholders hingga sineas memproduksi film yang dapat menjual sehingga nantinya sistem tersebut akan berlanjut seiring dengan kemunculan film-film sejenis (Ardiyono, 2015). Hal ini menyebabkan munculnya komodifikasi lain di dalam film yang telah dikomodifikasi, mulai dari komodifikasi agama, komodifikasi empati, hingga yang cukup sering ditemui adalah komodifikasi tubuh perempuan dalam film.

Tubuh perempuan yang dikomodifikasi ke dalam film sendiri ada karena film telah berfungsi sebagai suatu media yang menjembantani komoditas pasar dengan figur perempuan dalam film. Hal ini karena sesuatu berasal dari rasa hasrat manusia, seperti status sosial, kekayaan, cinta, hingga seks dapat dijadikan komoditas yang dipertontonkan. Dalam hal ini, komodifikasi perempuan dalam film didukung dengan keberadaan male gaze yang mendominasi dalam industri film. Konsep male gaze membuat perempuan menjadi objek pasif yang dijadikan “pemuas” oleh penonton yang didominasi oleh laki-laki. Dampaknya, male gaze membentuk penonton yang terbiasa dengan narasi dari sudut pandang laki-laki, sementara perempuan hanya dijadikan objek dengan kesan yang erotis (Tandian, 2022).

Tidak hanya itu, perempuan pada dasarnya dipandang memiliki daya tarik seksual sehingga dapat meningkatkan keunggulan secara komersial dalam memasarkan suatu media. Hal ini karena perempuan digunakan untuk menarik perhatian dan minat dari target pasarnya (Fernandez, 2011). Di sisi lain, dominasi pria dalam industri film menyebabkan perempuan semakin dipandang sebagai objek yang dapat dikomersilkan. Tentunya, ini membuat keberadaan perempuan sering ditemui dalam hampir setiap film dengan adanya tambahan, seperti berfokus pada tubuh perempuan atau menuntut perempuan tersebut untuk melakukan adegan yang sekiranya dapat menarik perhatian penonton laki-laki, yang mana nantinya akan berdampak terhadap penjualan dari film tersebut.

Sejarah Industri Film Indonesia

Sejarah industri film Indonesia berkembang seiring dengan munculnya bioskop pertama di Indonesia pada tahun 1900-an. Pada awalnya, bioskop di

Indonesia berfokus pada film-film yang diimpor dari Belanda, kemudian disusul dengan film impor dari negara eropa lainnya dengan target penonton utamanya adalah bangsa Belanda di Indonesia pada saat itu. Kemudian pada tahun 1926, muncul film produksi Indonesia pertama yang berjudul *Loetoeng Kasaroeng* dan dirilis oleh NV Java Film Company. Film ini menjadi tonggak sejarah perfilman nasional sebagai film pertama yang diproduksi oleh orang Indonesia, khususnya oleh warga negara Indonesia-Belanda George Krugers (Ardiyanti, 2017).

Kemudian, di tahun 1930-an, muncul nama Albert Balink, jurnalis Belanda yang tertarik untuk membuat film di Indonesia. Hasil karyanya, antara lain *Pareh* pada tahun 1930 dan *Terang Boelan* yang diproduksi bersama The Teng Chun di tahun 1937 serta meraup kesuksesan. Semenjak kesuksesan *Terang Boelan*, industri perfilman Indonesia semakin berkembang, yang mana hingga tahun 1941, Indonesia telah memproduksi sekitar lebih dari 50 judul film (Ardiyanti, 2017).

30 Maret 1950 menjadi hari yang penting bagi industri film Indonesia. Hal ini karena di tanggal tersebut, film garapan Usmar Ismail yang berjudul *Darah & Doa* mulai dikerjakan sekaligus menjadi film pertama yang diproduksi oleh Indonesia setelah resmi merdeka sehingga ditetapkan menjadi Hari Film Nasional. Selanjutnya pada dekade 1970-an, perfilman Indonesia mulai memasuki kejayaannya. Hal ini dibuktikan dengan munculnya film yang berjudul *Pengantin Remadja* pada tahun 1971, *Si Doel Anak Betawi*, *Inem Pelayan Sexy* di tahun 1977, serta *Gita Cinta dari SMA* di tahun 1979. Di tahun 1979 pula, muncul grup lawak Warkop DKI dengan filmnya yang berjudul *Mana Tahan* (Ardiyanti, 2017).

Pada dekade 1980-an, industri perfilman Indonesia mengalami masa jayanya. Hal ini berkat banyaknya film yang diproduksi dan sukses di pasaran pada dekade tersebut. Warkop DKI konsisten memproduksi lebih dari 30 judul film sejak 1979 hingga awal dekade 1990-an, yang mana sebagian besar sukses di pasaran sekaligus menorehkan nama Warkop DKI sebagai legenda perfilman Indonesia. Selain itu, ada nama Suzanna yang populer pada dekade 1980-an melalui perannya di berbagai film horor yang membuat genre film tersebut semakin populer di Indonesia. Selain itu, ada film propaganda Orde Baru, *Pengkhiantan G30S PKI* yang disutradarai oleh sineas Arifin C. Noer pada tahun 1984 sekaligus menjadi salah satu film yang paling banyak ditonton di Indonesia.

Kejayaan film di Indonesia pada tahun 1980-an tidak berlangsung lama. Hal ini karena pada tahun 1990-an, industri film Indonesia semakin lesu. Lesunya industri film disebabkan karena banyak rumah produksi film Indonesia yang bertindak juga sebagai distributor film luar negeri untuk masuk ke Indonesia. Ini yang menyebabkan pasar film Indonesia mulai dibanjiri dengan gelombang film luar negeri yang pada saat itu dianggap bergengsi dan prestisius. Ditambah, rumah produksi saat itu membuat film secara asal hanya untuk memenuhi kuota minimum produksi film yang ditetapkan oleh pemerintah. (Ardiyanti, 2017).

Di akhir dekade 1990-an hingga awal 2000-an, industri film Indonesia mulai menunjukkan kebangkitannya. Setelah reformasi, dua film Indonesia yang tayang pada saat itu, *Petualangan Sherina* dan *Kuldesak* berhasil mendulang kesuksesan setelah berhasil membawa perspektif baru ke dalam industri film Indonesia yang saat itu didominasi horor, komedi, dan drama seksual (Ardiyanti, 2017). Mahesa menyebutkan bahwa memasuki masa reformasi, mulai muncul film-film Indonesia

dengan kualitas yang jauh lebih baik. Film-film tersebut, antara lain *Petualangan Sherina*, *Jelangkung* di tahun 2001, dan *Ada Apa Dengan Cinta* di tahun 2002, yang mana ketiga film tersebut berhasil menemukan kesuksesan sekaligus membuat masyarakat Indonesia kembali menonton film lokal di bioskop setelah sempat mati suri selama satu dekade (Mahesa, wawancara, 2023). Pada dekade 2000-an juga mulai muncul film-film bergenre horor yang berusaha menjual sensualitas sebagai nilai jual utamanya. Hal ini dibuktikan dengan berbagai judul dan alur cerita yang lebih mementingkan unsur sensualitas dan objektifikasi perempuan. Terlebih, komodifikasi seksual dalam industri perfilman Indonesia juga sudah terjadi sejak tahun 1980-an dengan adanya film-film dengan genre drama yang menonjolkan sisi sensualitas.

Clement Felix Setyawan selaku dosen DKV Universitas Multimedia Nusantara sekaligus bagian dari industri film Indonesia, menyebutkan bahwa munculnya film horor erotis pada dekade 2000-an merupakan sebuah tren yang berulang dengan konsep yang berbeda. Dapat dilihat bahwa sebelumnya di tahun 1990-an ke bawah marak film drama erotis dengan adegan sensual yang ditonjolkan. Di tahun 2000-an, film horor mengadopsi formula yang sama dengan adegan yang serupa tetapi genre yang berbeda (Setyawan, wawancara, 2023). Erotisme sendiri menjadi lekat dalam perfilman Indonesia karena wanita dianggap sebagai sosok yang memiliki daya tarik lebih. Oleh karena itu, industri perfilman Indonesia sejak dulu menekankan aspek erotisme ke dalam bentuk sosok wanita, terlepas hal itu dilakukan apakah oleh sineas laki-laki maupun perempuan.

Konstruksi Seksual dalam Jargon Orde Baru

Munculnya narasi film yang bersifat patriarki sehingga mengobjektifikasi perempuan tersebut juga dipengaruhi oleh pandangan bagaimana orde baru melihat perempuan. Pandangan orde baru dalam melihat perempuan serta melanggengkan maskulinitas yang ada membuat film-film yang mengobjektifikasi perempuan dan mengeksploitasi tubuh menjadi sesuatu yang umum bahkan diwajibkan sehingga membentuk pola objektifikasinya. Pada dasarnya, ada perubahan bagaimana perempuan dipandang dari Orde Lama ke Orde Baru. Pada masa awal kemerdekaan dan Orde Lama, konstruksi sosial tentang perempuan dibangun dalam narasi bahwa perempuan turut serta ikut dalam melakukan revolusi perjuangan (Santoso, 2018).

Konstruksi ini berubah pada masa Orde Baru, yang mana pada masa tersebut, ideologi menjadi momok yang menakutkan sehingga perlu diberantas. Ini yang terjadi juga pada konstruksi sosial terhadap perempuan pada saat itu. Pada Orde Lama, perempuan sebagai tokoh penting dalam revolusi ditarik menjadi tokoh domestik rumah tangga pada Orde Baru. Selain itu, Orde Baru juga dianggap telah berupaya menghancurkan gerakan perempuan. Hal ini dibuktikan dengan dihancurkannya *Gerwani* yang menjadi gerakan yang mengakomodasi ideologi perempuan agar semakin aktif berperan di dalam masyarakat. Di sisi lain, Orde Baru berupaya membentuk perempuan dalam konstruksi sosial sebagai sosok yang hanya dapat berperan dalam keluarga. Upaya pembentukan ini menimbulkan adanya konstruksi sosial dengan pandangan “ibuisme” terhadap perempuan. Tidak hanya itu Orde Baru juga membentuk gerakan Pembinaan kesejahteraan Keluarga atau PKK dengan alasan untuk memberdayakan perempuan dalam pembangunan keluarga (Santoso, 2018).

Selain konstruksi perempuan sebagai tokoh ibu rumah tangga, Orde Baru juga mengobjektifikasi perempuan melalui perspektif militer. Pada dasarnya, Orde Baru menjalankan pemerintahan melalui campur tangan pihak militer sehingga membuat munculnya konsep dwifungsi militer. Oleh karena itu, kekerasan menjadi salah satu hal yang diwajibkan atas dasar patriotisme. Ini juga yang membuat kekerasan terhadap perempuan berkembang pada masa Orde Baru. Dalam konteks keluarga Indonesia yang mayoritas bersifat paternalistik, ini membuat peran semakin ditekan dan direpresi. Represi tersebut semakin mengganggu objektivitas perempuan sebagai sosok sekunder sehingga dianggap hadir hanya untuk memenuhi kemampuan laki-laki (Fatimah, 2007).

Selain itu, kebijakan negara pada masa Orde Baru juga secara tidak langsung menekan sekaligus mengobjektifikasi perempuan. Dalam Garis Besar Haluan Negara, perempuan dianggap memiliki kodrat yang berbeda dari laki-laki. Selain itu, perempuan juga dianggap harus menjadi ibu rumah tangga walaupun dapat berperan dalam pembangunan. Hal ini membuat GBHN mengkonstruksikan perempuan sebagai pasangan dari laki-laki dan bergantung terhadap suami. Tidak hanya itu, perempuan juga dijadikan pengurus rumah tangga sehingga pekerjaan yang dilakukan di luar rumah dipandang sebagai untuk memperoleh tambahan nafkah (Fatimah, 2007). Pada poin perempuan harus bergantung pada laki-laki ini membuat perempuan dipandang hanya sebagai objek yang tidak dapat menentukan perannya sendiri dan harus menuruti kemauan patriarki. Dampaknya, ini dapat menimbulkan adanya kekerasan pada perempuan sekaligus objektivitas terhadap perempuan itu sendiri.

Konstruksi Seksual dalam Perfilman Sejak Orde Baru

Terbentuknya konstruksi sosial yang merepresi sekaligus mengobjektifikasi peran perempuan juga terproyeksikan dalam industri perfilman Indonesia pada masa Orde Baru. Pada dasarnya, konstruksi sebuah film dipengaruhi nilai-nilai patriarki yang dominan laki-laki dengan perempuan (Junaidi, 2012). Seperti yang diketahui, media pada dasarnya merupakan cerminan dari keadaan di sekitar masyarakat. Hal ini yang terjadi pada masa Orde Baru yang sangat menonjolkan maskulinitas serta nilai-nilai militer. Eksploitasi pada film, khususnya yang mengumbar seksualitas, erotisme, hingga kekerasan pada dasarnya bukanlah hal baru dan sudah menjadi bagian dari industri perfilman. Hal ini karena pada masa Orde Baru, industri media massa yang menayangkan erotisme maupun kekerasan justru memiliki kelonggaran oleh pemerintah pada saat itu (Baihaqi & Zulfan, 2019).

Pada Pedoman Sensor tahun 1977, pemerintah Orde Baru mengeluarkan pedoman yang menetapkan ada empat aspek yang perlu diperhatikan dalam pembuatan media seperti film, antara lain keagamaan, sosial-budaya, ideologi dan politik, serta ketertiban umum. Aspek keagamaan berfokus pada isu-isu yang menentang agama, menentang kepercayaan pada Tuhan, dan berpotensi menimbulkan gesekan maupun konflik antara umat beragama. Selanjutnya pada aspek ideologi dan politik melarang pembahasan ideologi yang bertentangan dengan nilai-nilai Pancasila dan negara pada saat itu, khususnya untuk aliran pemikiran kiri, seperti komunisme, marxisme, leninisme, kolonialisme, dan fasisme. Kemudian pada aspek sosial-budaya dan ketertiban umum digunakan

untuk menyaring perilaku atau peristiwa yang dianggap dapat berdampak negatif terhadap stabilitas tatanan sosial, seperti pembunuhan yang sangat kejam, kegiatan seksual, ketimpangan sosial, citra buruk terhadap aparat negara, dan sejenisnya (Baihaqi & Zulfan, 2019).

Melihat keempat aspek tersebut, sekilas terlihat bahwa aspek erotisme menjadi salah satu hal yang kudu diperhatikan dalam pembuatan film. Namun pada faktanya, film yang mengeksploitasi tubuh perempuan, seksualitas, erotisme, bahkan sadisme justru dapat melewati regulasi tersebut. Hal ini karena film yang mengeksploitasi nilai-nilai tertentu memiliki daya tariknya tersendiri bagi penonton di Indonesia (Baihaqi & Zulfan, 2019). Penyebaran dari film eksploitatif tersebut juga terbilang unik. Dibandingkan distribusi melalui bioskop, rumah produksi film-film eksploitasi seksual dan kekerasan tersebut justru memilih mengedarkannya melalui layar tancap serta bioskop keliling yang dapat ditemui di wilayah pinggiran kota maupun pedesaan (Imanjaya, 2014).

Film yang mengeksploitasi seksual, kekerasan, maupun erotisme diterima dengan baik bagi masyarakat pinggiran sehingga rumah produksi memanfaatkan hal ini untuk meraup keuntungan sebesar-besarnya. Namun, film ini tidak mendapatkan respon yang positif dari kalangan elit hingga pemerintah pada saat itu. Tak jarang, beberapa film yang mengumbar seksualitas maupun erotisme justru mendapatkan peringatan dari Departemen Penerangan maupun Badan Sensor Film pada saat itu karena dianggap berlawanan dengan nilai moral (Erwantoro, 2011). Di sisi lain, film-film eksploitatif justru dapat beredar bebas di layar tancap pinggiran kota maupun desa karena ketidakpedulian kalangan elit maupun pemerintah Orde Baru dalam menegaskan peraturan terkait sensor film tersebut.

Kelonggaran yang diberikan terhadap film eksploitatif dalam penyebarannya di kalangan menengah ke bawah bukanlah hal yang tidak disengaja. Pemerintah membiarkan skema tersebut karena hal itu merupakan salah satu bentuk rezim Orde Baru dalam menyensor dan menyaring informasi yang dapat diterima oleh masyarakat. Pelonggaran terhadap film-film yang mengeksploitasi kekerasan, seksual, dan tubuh perempuan membuat banyak rumah produksi memilih untuk memproduksi film tersebut karena penerapan peraturan sensornya tidak seketat film dengan genre lainnya (Baihaqi & Zulfan, 2019). Terlebih, Orde Baru memfokuskan upaya penyensoran film pada film-film yang aspek politik-ideologi, keagamaan, dan ketertiban umum yang perlu diperhatikan.

Penyensoran film tersebut juga tak jarang memiliki kepentingan politik tertentu. Badan Sensor Film (BSF) merupakan biro yang dibentuk oleh Orde Baru dan beranggotakan 33 orang, yang mana 24 anggota mewakili pemerintah dan 9 anggota mewakili partai politik. Kemudian BSF mengubah komposisi anggotanya dengan menghapus perwakilan partai politik dan menambah porsi anggota yang merupakan perwakilan pemerintah Orde Baru dengan komposisi institusinya Departemen Penerangan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Departemen Dalam Negeri, Departemen Pertahanan, Departemen Luar Negeri, dan Kejaksaan Agung. Dapat dilihat bahwa upaya penyensoran film yang berbasis kondisi dan preferensi rezim Orde Baru jika melihat komposisinya yang mayoritas berasal dari sektor pemerintahan (Erwantoro, 2011).

Penggunaan BSF sebagai perpanjangan tangan rezim dalam menyensor informasi maupun ketidakadilan terhadap rezim semakin terasa saat kriteria penyensoran oleh BSF berlandaskan pada asas “mencegah adanya ancaman bahaya terhadap masyarakat dan moralitas”. Penyensoran atas dasar kepentingan politik dan rezim juga diamini oleh Darmawan, yang mana menyebutkan bahwa dalam Kode Etik Film Nasional, aparat negara tidak boleh digambarkan sebagai tokoh yang buruk, tidak ada unsur pemikiran paham kiri di dalam film. Di sisi lain, film-film yang mengeksploitasi seksual dan erotisme tubuh perempuan dianggap tidak berbahaya bagi masyarakat karena tidak menyinggung pejabat dan membawa pesan-pesan ideologi kiri. Hal ini juga dianggap menguntungkan rezim Orde Baru agar masyarakat terhibur melalui film yang mengeksploitasi seksual dan kekerasan dibandingkan melalui film yang dianggap mengancam rezim (Darmawan, wawancara, 2023). Dapat dilihat jika sensualitas dalam film justru dijadikan alat sebagai Orde Baru sehingga melanggengkan objektifikasi perempuan dan eksploitasi pada karya perfilman nasional

Suster Keramas Sebagai Film yang Mengobjektifikasi Perempuan

Salah satu film yang mewarnai industri perfilman Indonesia melalui genre horor seksual adalah *Suster Keramas*. "*Suster Keramas*" adalah sebuah film horor-komedi yang diproduksi oleh Maxima Pictures pada tahun 2009 dan disutradarai oleh Helfi Kardit dan diproduksi oleh Ody Mulya Hidayat, yang mana film ini mendapatkan sorotan karena mendatangkan Rin Sakuragi, aktris dewasa asal Jepang, sebagai salah satu pemeran dalam film tersebut (Muharrami, 2010).

Film *Suster Keramas* sendiri memiliki jalan cerita yang mengisahkan tentang tiga karakter, yakni Kayla, Ariel, dan Barry yang melakukan perjalanan ke sebuah villa untuk menyelesaikan tugas kuliah mereka. Setelah tiba di villa, Kayla diberi peringatan oleh seorang nenek misterius untuk tidak mengucapkan nama "suster keramas" sebanyak tiga kali. Namun, perhatian Barry dan Ariel teralihkan saat Mitchiko, seorang wisatawan asal Jepang, tiba di villa. Mitchiko datang ke villa tersebut untuk menyerahkan peninggalan ayahnya pada suster Karmila yang tinggal di daerah sekitar villa. Namun, mencari suster Karmila membawa banyak kesulitan karena penduduk sekitar enggan memberi tahu informasi apapun dan gangguan misterius terus menghantui mereka. Ditambah, mereka mengetahui fakta bahwa suster Karmila sebenarnya telah meninggal dan yang tokoh tersebut temui merupakan arwah dari suster tersebut (Aranda, 2020).

Meskipun memiliki genre horor, film *Suster Keramas* secara terang-terangan menyajikan berbagai adegan yang erotis serta mengeksploitasi tubuh perempuan. Contohnya adalah ketika karakter Michiko membuka baju dan pakaian dalamnya di depan Barry dan Ariel, ditambah kamera berfokus pada tubuh dari Michiko sehingga menampilkan bagian yang sangat diobjektifikasi. Selain itu, film ini juga mempertontonkan adegan lesbian yang berlebihan antara Michiko dengan Karmila yang berhubungan badan. Tidak hanya itu, film ini juga dibumbui dengan humor komedi yang materinya mengarah ke unsur erotisme atau seksual dalam pembawaannya (Jaya, 2014).

Yoen K sebagai Executive Producer dari Maxima Pictures mengakui jika mereka mengikuti selera pasar sehingga memproduksi film-film yang

mengobjektifikasi perempuan ke dalam karyanya untuk mencari keuntungan (DetikHot, 2013).

Kepentingan Penggunaan Objektifikasi Perempuan dalam Film *Suster Keramas*

Ada beberapa kepentingan yang ingin dicapai oleh produser, sutradara, maupun rumah produksi atau studio dari film *Suster Keramas* sehingga menggunakan objektifikasi perempuan sebagai bahan jualan utamanya. Kepentingan sekaligus salah satu alasan penggunaan objektifikasi perempuan pada film *Suster Keramas* yang pertama adalah untuk memudahkan Maxima Pictures dan Helfi Kardit selaku sutradara dalam proses pembuatan film. Helfi Kardit sendiri mengakui bahwa salah satu alasan utama mengapa mengobjektifikasi perempuan menjadi jalan yang digunakan dalam produksi film *Suster Keramas* adalah karena kendala yang dialami oleh sineas tersebut. Kardit menyebutkan bahwa pendanaan dan dana yang tersedia menjadi masalah karena kurangnya dukungan dari penyokong dana, (Damayanti & Rachmawati, 2010). Disebutkan juga bahwa film *Suster Keramas* pada dasarnya menggunakan formula film horor yang memang dibuat secara mendasar, mudah, dan tidak memerlukan dana yang besar. (Siahaan, 2010).

Alasan selanjutnya yang menjadi kepentingan penggunaan objektifikasi perempuan dalam film *Suster Keramas* adalah untuk mendukung fungsi film *Suster Keramas* sebagai suatu media hiburan. Hal ini dibuktikan dari pernyataan Ody Mulya Hidayat yang mengatakan bahwa film-film produksi Maxima Pictures, seperti *Suster Keramas*, bertujuan untuk memberikan hiburan kepada penonton sehingga menjustifikasi penggunaan objektifikasi perempuan dalam film tersebut (Siahaan, 2010).

Kepentingan lain dari penggunaan objektifikasi perempuan serta eksploitasi tubuh perempuan dalam film *Suster Keramas* adalah untuk kepentingan dalam mengejar keuntungan secara praktis dan cepat. Hal ini dibuktikan dengan pernyataan dari Ody Mulya Hidayat yang menyebutkan bahwa dengan mengobjektifikasi perempuan dan memasukkan unsur erotisme ke dalam film, seperti menggunakan aktris dewasa Jepang sebagai salah satu pemerannya, merupakan strategi untuk meningkatkan penjualan film dan bisa laku bagi kalangan penonton kelas menengah ke bawah (Siahaan, 2010).

Selain itu, meskipun objektifikasi perempuan dinilai dapat merugikan perempuan dalam posisinya di masyarakat, termasuk dari aktris pemeran film tersebut yang berisiko memiliki *image* buruk, tetapi justru memiliki keuntungan bagi aktris pemerannya sendiri. Selain dari segi materi, karir dari aktris yang memerankannya ikut naik. Salah satunya adalah Shinta Bachir yang berperan sebagai Jeng Dolly. Setelah bermain di film *Suster Keramas*, nama Shinta Bachir melejit sebagai aktris pendatang baru dan membintangi berbagai judul film Indonesia, mulai dari film horor hingga film komedi (Riandi, 2023). Oleh karena itu walaupun terdapat kerugian dari segi aktris, tetapi film ini tetap digarap karena berpotensi melejitkan nama-nama pemerannya

Respons Masyarakat Terhadap Penayangan Film *Suster Keramas*

Sebagai film yang mengundang sensasi dengan menggunakan aktris dewasa asal Jepang, Rin Sakuragi, sebagai salah satu pemerannya, film ini mampu menjual

lebih dari 800 ribu tiket kepada penonton sejak pertama kali ditayangkan di bioskop pada 31 Desember 2009. (Herawati, 2011). Jika dilihat dari perspektif industri film Indonesia pada saat itu, 800 ribu penonton merupakan angka yang fantastis, mengingat belum masifnya industri perfilman pada saat itu, ditambah dengan penonton film *Suster Keramas* yang harus menunjukkan KTP sebelum menonton film tersebut. Di sisi lain, produksi film *Suster Keramas* memiliki budget yang dapat ditaksir lebih rendah dengan alur cerita, efek yang ditampilkan, hingga kualitas dari film tersebut. Melihat perkiraan budget film *Suster Keramas* yang lebih rendah, film ini mampu meraup keuntungan yang besar, yang mana kesuksesan tersebut menjadi perhatian banyak pelaku perfilman nasional.

Selain respons positif yang dilihat dari jumlah penonton, film *Suster Keramas* juga mendapatkan respons negatif dari masyarakat terkait kontroversi yang melekat dalam film tersebut. Majelis Ulama Indonesia (MUI) di Samarinda dan Sumatera Selatan menolak pemutaran, mengecam, dan memberikan fatwa haram terhadap film *Suster Keramas* di Samarinda. Hal ini disebabkan karena film *Suster Keramas* dinilai tidak memiliki nilai ajaran moral maupun edukasi yang bermanfaat bagi penonton dan justru dapat merusak moral generasi remaja karena menunjukkan aurat perempuan (Suryanto, 2009). Penolakan tersebut juga diikuti oleh berbagai aliansi mahasiswa dan organisasi profesi yang menilai film *Suster Keramas* tidak baik untuk moral.

Clement Felix Setyawan sempat menyinggung jika sensor film itu dirumorkan bisa dibeli. Istilah “dibeli”. Dalam hal ini, Setyawan menyebutkan jika terdapat rumor bahwa film yang mengobjektifikasi perempuan, seperti *Suster Keramas*, dapat tayang karena membeli sensor film. Meskipun kebenaran dari rumor tersebut belum dikonfirmasi sepenuhnya, tetapi Maxima Pictures selaku rumah produksi *Suster Keramas* memiliki sejarah serupa terkait isu membeli sensor film. Hal ini terjadi pada film *Menculik Miyabi*, yang mana film tersebut tetap diloloskan oleh Lembaga Sensor Film sehingga muncul rumor jika Maxima Pictures menyuap LSF untuk meloloskan film *Menculik Miyabi* (detikHOT, 2009).

Film *Suster Keramas* sebagai Komodifikasi

Pada saat ini, film dipandang sebagai salah satu benda yang dapat dikomersialisasikan atau dijual karena memiliki nilai tertentu. Hikmat Darmawan menyebutkan jika suatu film pada dasarnya memiliki *cinematic value* yang dapat dilihat dari sinematografi, penyuntingan, dan visual estetikanya. Selain itu, film juga memiliki *commercial value*, yang mana film tersebut dirasa sangat menjual dan memiliki nilai komersial yang sangat tinggi sehingga dapat berkontribusi terhadap pendapatan dari industri film.

Suster Keramas sendiri dalam eksistensinya sebagai sebuah film, pada dasarnya diciptakan untuk meraup keuntungan yang besar. Hal ini dibuktikan dari bagaimana film *Suster Keramas* menggunakan aktris dewasa asal Jepang dan formula horor yang menghubungkan objektifikasi seksual serta mengeksploitasi tubuh wanita melalui *male gaze* sebagai daya tarik utamanya untuk menjual film tersebut agar ditonton oleh banyak orang (Muharrami, 2010). Sebuah temuan menarik didapati oleh penulis saat melakukan penelitian. Baik produser *Suster Keramas* maupun sutradara dari film tersebut, hingga kru atau orang-orang yang terlibat dalam film tersebut, enggan bersedia diwawancari oleh penulis untuk

penelitian ini. Alasan yang diberikan terkait dengan ketidaktersediaan mereka untuk diwawancari dalam penelitian ini adalah karena mereka tidak ingin disangkut pautkan lagi dengan film *Suster Keramas*. Hal ini membuat penulis merasa jika pada dasarnya, film *Suster Keramas* merupakan sebuah film komoditas sekali pakai yang diproduksi untuk kebutuhan jangka pendek sehingga setelah itu ditinggalkan. **Peran Patriarki dalam Menunjang Keuntungan *Suster Keramas* Demi Kepentingan Patriarki.**

Jika dipandang melalui teori patriarki, penulis melihat ada peran patriarki yang kuat dalam produksi pembuatan film *Suster Keramas*. Hal ini dapat dilihat dari bagaimana film tersebut sangat bergantung pada objektifikasi perempuan sebagai nilai jual utamanya. Dari perspektif penonton, film *Suster Keramas* dianggap bergantung pada keberadaan aktris dewasa dalam film tersebut dan adegan-adegan yang ditonjolkan. Hal ini membuat nilai-nilai patriarki terpancar dengan mengeksploitasi tubuh perempuan sebagai komoditas dalam kapitalisme, terlebih Maxima Pictures sebagai studio yang memproduksi film tersebut dianggap berfokus untuk mendapatkan keuntungan sebesar-besarnya melalui eksploitasi tersebut (Putra, wawancara, 2023).

Besarnya pengaruh patriarki dalam film *Suster Keramas* juga dapat dilihat dari bagaimana produser film tersebut memaklumi penggunaan formula horor dan seksual dengan mengobjektifikasi perempuan untuk menarik minat penonton. Hal ini dibuktikan dari bagaimana Ody Mulya Hidayat menggunakan formula film yang telah dilakukan pada film *Air Terjun Pengantin* dan menerapkannya pada film *Suster Keramas*, dengan menambahkan adegan yang dianggap “menggambarkan fantasi laki-laki”, sehingga diproduksi berdasarkan Male Gaze karena dianggap dapat memancing rasa penasaran laki-laki saat menonton film tersebut (Siahaan, 2010). Sementara itu, menonjolnya patriarki dalam film *Suster Keramas* juga dapat dilihat dari respons masyarakat terhadap film tersebut. Antusiasme penonton dipicu dengan keberadaan nama Rin Sakuragi yang merupakan aktris dewasa asal Jepang, ditambah dengan premis film ini yang cenderung mengobjektifikasi perempuan. Selain itu, patriarki dalam film *Suster Keramas* juga terlihat dari bagaimana posisi sutradara dan produser diduduki oleh laki-laki. (Sinka, wawancara, 2023).

Menguatnya patriarki juga disebabkan oleh adanya minat dari penonton yang membuat permintaan dari penonton juga semakin meningkat. Hal ini yang penulis anggap patriarki dapat menunjang kepentingannya baik kepentingan ideologis maupun kepentingan kapital yang harus dipenuhi. Terlebih, kehadiran film seperti *Suster Keramas* juga dapat membuat aktris-aktris pemeran film *Suster Keramas* atau film sejenis yang mengobjektifikasi perempuan cenderung *self-objectification* karena merasa mereka dapat diapresiasi jika diobjektifikasi.

KESIMPULAN

Pada penelitian ini, penulis menemukan jika film *Suster Keramas* menjadikan objektifikasi perempuan sebagai alat untuk meraup keuntungan dalam dunia yang patriarki. Ini sendiri disebabkan karena patriarki mendominasi industri perfilman Indonesia, mulai dari sektor produksi, yang mana didominasi dengan perspektif pandangan laki-laki dan penokohan perempuan yang bersifat submisif pada film, hingga penonton film di Indonesia yang didominasi oleh laki-laki. Hal

ini yang membuat film *Suster Keramas* mengeksploitasi tubuh perempuan untuk mengundang minat penonton dan menjual unsur seksualitas tersebut. Di sisi lain, tujuan *Suster Keramas* menggunakan objektifikasi perempuan karena dianggap dapat lebih menjual ke kalangan penonton juga melanggengkan patriarki karena adanya penanaman ideologi pemikiran objektifikasi perempuan melalui film tersebut.

Penulis menemukan jika penggunaan objektifikasi perempuan dalam film *Suster Keramas* merupakan cara agar membuat film tersebut menjadi sensasional sehingga mengundang rasa penasaran masyarakat yang ingin penonton. Tidak hanya itu, penggunaan objektifikasi perempuan dalam film *Suster Keramas* juga didasarkan pada kebutuhan film horor yang membutuhkan adanya karakter yang lemah lembut sehingga mengeksploitasi perempuan. Oleh karena itu, penulis menemukan jika motif ekonomi dan kepentingan untuk meraup keuntungan berkat kapitalisme menyebabkan film *Suster Keramas* mengobjektifikasi perempuan.

Hal ini merupakan bentuk komodifikasi dari film *Suster Keramas* sehingga mementingkan kebutuhan ekonomi dari film tersebut dibanding fungsinya untuk sebagai media edukasi, ditambah penonton film Indonesia juga didominasi oleh laki-laki sehingga mudah untuk menggaet pasar tersebut melalui objektifikasi perempuan. Komodifikasi tersebut terjadi karena langgengnya patriarki. Terlihat jika film *Suster Keramas* sangat bergantung pada objektifikasi perempuan dan eksploitasi tubuh perempuan untuk menjual filmnya. Pengaruh dominasi laki-laki dalam film *Suster Keramas* juga terlihat dari bagaimana produser film tersebut mengakui penggunaan formula horor dan seksual dengan memperlakukan perempuan sebagai objek. Tujuannya adalah untuk menarik minat penonton dengan menambahkan adegan yang dianggap "memenuhi fantasi pria". Dengan demikian, film ini diproduksi dengan pandangan yang berfokus pada pria (Male Gaze) dengan harapan dapat membangkitkan rasa penasaran pada penonton pria saat menontonnya. Terlebih lagi, dominasi laki-laki juga mendukung sifat kapitalisme yang bersifat eksploitatif dan ekspansif, sehingga mengakui penggunaan objektifikasi terhadap perempuan.

DAFTAR PUSTAKA

- Agustina, W. L. (2016). Mitos dan sensualitas dalam perkembangan film horor Indonesia. *Patrawidya*, 17(3), 193-207.
- Agustiningsih, D. D., & Rostiyati, A. (2019). Konstruksi perempuan dalam film hantu Sundel Bolong. *Jurnal Penelitian Sejarah dan Budaya*, 5(1), 58-76.
- Alkhajar, E. N., Yudiningrum, F. R., & Sofyan, A. (2013). Film sebagai propaganda di Indonesia. *Forum Ilmu Sosial*, 40(2), 189-200.
- Antara Kaltim. (2009). Produser "Suster Keramas" Temui MUI Samarinda. Dipetik April 21, 2023, dari <https://kaltim.antaranews.com/berita/2598/produser-suster-keramas-temui-mui-samarinda>
- Aranda, C. (2020). Review film *Suster Keramas* (2009). Dipetik April 20, 2023, dari Curcol.co: <https://curcol.co/review-film-suster-keramas-2009-19204>
- Ardiyanti, H. (2017). Perfilman Indonesia: Perkembangan dan kebijakan, sebuah telaah dari perspektif industri budaya. *Kajian*, 22(2), 79-95.

- Ardiyono, Y. (2015). Perkembangan motif sineas film indie dalam menghadapi industri film mainstream. *The Messenger*, 8(1), 9-18.
- Aretz, S. E. (2019). Sexualisation of female perpetration in fictional holocaust films: A case study of *The Reader* (2008) *Genealogy*, 3(52), 1-13.
- Artana, F. K. (2018). The woman objectification and abjection in Hannah Kent's *Burial Rites*. *Language Horizon*, 6(1), 74-84.
- Ayun, P. Q. (2015). Sensualitas dan tubuh perempuan dalam film-film horor di Indonesia (Kajian ekonomi politik media). *Simbolika*, 1(1), 16-23.
- Baihaqi, M. R., & Zulfan, I. (2019). Representasi pergerakan film eksploitasi Indonesia. *Kajian Jurnalisme*, 2(2), 135-154.
- Calogero, R. (2012). Objectification theory, self-objectification, and body image. *Encyclopedia of Body Image and Human Appearance*, 2, 574-580.
- Damayanti, I., & Rachmawati, G. (2010). Mengapa film komedi horor kian menjamur? Dipetik April 20, 2023, dari VivaNews: https://web.archive.org/web/20100512025148/http://showbiz.vivanews.com/news/read/132574-mengapa_film_komedi_horor_kian_menjamur_detikHOT.
- detikHOT. (2009). 'Menculik Miyabi' Lolos Sensor, LSF Bantah Terima Suap. Dipetik Agustus 12, 2023, dari <https://hot.detik.com/movie/d-1352330/menculik-miyabi-lolos-sensor-lsf-bantah-terima-suap>
- DetikHot. (2010). Puluhan Wanita Berjilbab Tolak 'Suster Keramas'. Dipetik April 21, 2023, dari <https://hot.detik.com/movie/d-1274264/puluhan-wanita-berjilbab-tolak-suster-keramas>
- DetikHot. (2010). 'Suster Keramas' Diharamkan MUI Sumsel. Dipetik April 21, 2023, dari <https://hot.detik.com/spotlight/d-1272148/suster-keramas-diharamkan-mui-sumsel>
- DetikHot. (2013, September 5). Maxima Pictures Mulai Perbaiki Image. Dipetik Juni 20, 2023, dari <https://hot.detik.com/movie/d-2350386/maxima-pictures-mulai-perbaiki-image>
- Dwi, A. K. (2011). Representasi Immoral Pada Film “Suster Keramas” (Studi Analisis Semiotik Tentang Representasi Immoral Melalui Film “Suster Keramas”). Surabaya: UPN Jatim.
- Elsha, D. D., & Yuwono, A. P. (2019). Komodifikasi sensualitas perempuan dalam film Warkop DKI Reborn Jangkrak Boss! Part 1 dan 2. *AKRAB*, 4(2), 1-17.
- Erwantoro, H. (2011). Sensor film di Indonesia dan permasalahannya dalam perspektif sejarah (1945-2009). *Patanjala*, 3(2), 365-383.
- Facio, A. (2013). What is patriarchy? Dipetik November 7, 2022, dari International Women's Human Rights Institute: <http://www.learnwhr.org/wp-content/uploads/D-Facio-What-is-Patriarchy.pdf>
- Fatimah, S. (2007). Perempuan dan kekerasan pada masa Orde Baru. *Demokrasi*, 6(2), 99-111.
- Fernandez, P. W. (2011). Komodifikasi perempuan dalam iklan televisi. *Jurnal Ilmu Komunikasi*, 8(1), 60-80.
- Godmer, L. (2010). Political science and film: Reflections on politics and
- Gor, M. R. A. (2018). Objectification of woman in media. *Internasional Journal of Research in All Subjects in Multi Languages*, 6(3), 84-88.

- Hastuti, R. S. (1992). *Berjuang di Garis Belakang. Dalam H. Jauhari, Layar Perak, 90 Tahun Bioskop di Indonesia*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Herawati, E. (2011). Pornografi dalam balutan film bertema horor mistik di Indonesia. *Humaniora*, 2(2), 1408-1419.
- Ibrahim, I. S., & Suranto, H. (1998). *Wanita dan Media: Konstruksi Ideologi Gender Dalam Ruang Publik Orde Baru*. Bandung: Remaja Rosdakarya.
- Imanjaya, E. (2014). A note from the editor: The significance of Indonesian Cult, exploitation, and B-Movies. *Jurnal Plaridel*, 11(2).
- Indonesian Film Center. (t.thn.). Helfi Kardit. Dipetik Juni 20, 2023, dari <https://www.indonesianfilmcenter.com/profil/index/director/9217/helfi-kardit>
- Irwanto, B. (2004). Film propaganda: Ikonografi kekuasaan. *Jurnal Ilmu Sosial dan Ilmu Politik*, 8(1), 1-16.
- Israpil. (2017). Budaya patriarki dan kekerasan terhadap perempuan. *Jurnal Pusaka*, 5(2), 141-150.
- Jaya, A. S. (2014). Representasi seksualitas perempuan dalam film *Suster Keramas*. *The Messenger*, 6(2), 1-7.
- Jodhi. (2010). Mahasiswa Perawat Tolak Film "Suster Keramas". Dipetik April 21, 2023, dari <https://tekno.kompas.com/read/2010/01/23/01500722/oasecakrawala> Kompas:
- Junaidi, A. (2012). *Porno: Feminisme, Seksualitas, Dan Pornografi Di Media*. Jakarta: Grasindo.
- Larasati, A. W., & Adiprasetyo, J. (2022). *Memaksa Ibu Jadi Hantu : Wacana Maternal Horror dalam Film Indonesia Kontemporer*. Yogyakarta: Cantrik Pustaka.
- Larasati, V. V., & Wahid, A. (2020). Representation and commodification of female body in the Indonesian Post Reform horror movies. *Asian Journal of Media and Communication*, 4(1), 41-49.
- Lichthman, M. (2002). *Qualitative Research in Education : A User's Guide (Third Edition)* . Los Angeles: SAGE Publishing.
- local issues with Eric Rohmer. *Raisons Politiques*, 38(2), 17-30.
- Mahmudi, M. A. (2013). Propaganda dalam film (Analisis teknik propaganda Anti-Iran dalam film *Argo*). *Profetik*, 6(2), 83-96.
- Malik, S. (2014). Women's objectification by consumer culture. *International Journal of Gender and Women's Studies*, 2(4), 87-102.
- Maulana, A. (2022). Objektifikasi perempuan dalam film horor Indonesia. Dipetik April 16, 2023, dari Universitas Padjajaran: <https://www.unpad.ac.id/2022/05/objektifikasi-perempuan-dalam-film-horor-indonesia/>
- Mubarak, M. (2011). *Suster Keramas 2: Parade arwah yang bikin gemas*. Dipetik April 21, 2023, dari *Cinema Poetica*: <https://cinemapoetica.com/suster-keramas-2-parade-arwah-yang-bikin-gemas/>
- Muharrami, N. (2010, Januari 6). Tak ada Miyabi, Rin Sakuragi pun jadi. Dipetik Oktober 7, 2022, dari *Okezone*: <https://celebrity.okezone.com/read/2010/01/06/206/291348/tak-ada-miyabi-rin-sakuragi-pun-jadi>

- Muktiyo, W. (2015). Komodifikasi budaya dalam konstruksi realitas media massa. *Mimbar*, 31(1), 113-122.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nur, A. (2016). Perayaan mitos dalam film horor Indonesia. *Al-Ibrah*, 1(1), 140-168.
- Pautz, M. C. (2015). Films can have a major influence on how people view government. Dipetik 26 Februari, 2023, dari London School of Economics and Political Science: <https://blogs.lse.ac.uk/usappblog/2015/03/12/films-can-have-a-major-influence-on-how-people-view-government>.
- Permana, K. S. (2014). Analisis genre film horor Indonesia dalam film *Jelangkung* (2001). *Commonline Departemen Komunikasi*, 3(3), 559-573.
- Permana, R. S., Puspitasari, L., & Indriati, S. S. (2019). Industri film Indonesia dalam perspektif sineas Komunitas Film Sumatera Utara. *ProTVF*, 3(2), 185-199.
- Pinem, S. (2009). *Kesehatan Reproduksi dan Kontrasepsi*. Jakarta: Trans Media.
- Pratama, D. (2014). Eksploitasi tubuh perempuan dalam film "Air Terjun Pengantin" karya Rizal Mantovani. *eJournal Ilmu Komunikasi*, 2(4), 297-311.
- Riandi, A. P. (2023). Profil Shinta Bachir, Hidup dengan Penuh Kontroversi. Dipetik Agustus 13, 2023, dari Kompas: <https://entertainment.kompas.com/read/2023/03/14/123145766/profil-shinta-bachir-hidup-dengan-penuh-kontroversi?page=all>
- Rosaliza, M. (2015). Wawancara, sebuah interaksi komunikasi dalam penelitian kualitatif. *Jurnal Ilmu Budaya*, 11(2), 71-80.
- Sakina, A. I., & Asiah, D. H. (2017). Menyoroti budaya patriarki di Indonesia. *Share: Social Work Jurnal*, 7(1), 71-80.
- Santoso, W. M. (2010). Identitas, politik tubuh perempuan dan media televisi. *Jurnal Kependudukan Indonesia*, 5(1), 76-90.
- Santoso, W. M. (2018). Konstruksi feminitas dan problematika ekspresi ruang publik virtual. *Masyarakat Indonesia*, 44(2), 105-120.
- Setiyawan, C. F. (2019). Erotisme dalam film horor Indonesia. *ULTIMART Jurnal Komunikasi Visual*, 11(1), 45-55.
- Siahaan, A. (2010). Sex and gore sell at the Indonesian box office. Dipetik April 20, 2023, dari Jakarta Globe: <https://web.archive.org/web/20100412053608/http://www.thejakartaglobe.com/artsandentertainment/sex-and-gore-sell-at-the-indonesian-box-office/359416>
- Sukendra, I. K., & Atmaja, I. S. (2020). *Instrumen Penelitian*. Lumajang: Mahameru Press.
- Suryanto. (2009). MUI Samarinda tolak film *Suster Keramas*. Dipetik April 21, 2023, dari Antara: <https://www.antaranews.com/berita/167244/mui-samarinda-tolak-film-suster-keramas>
- Szymanski, D. M., Moffitt, L. B., & Carr, E. R. (2011). Sexual objectification of women: Advances to theory and research. *The Counseling Psychologist*, 39(1), 6-38.

- Tandian, E. A. (2022). Komodifikasi cinta dan tubuh perempuan pada film Love For Sale dan Love For Sale 2. *Jurnal Urban*, 5(2), 99-111.
- The Jakarta Post. (2009, September 19). Miyabi to Feature in Indonesian Movie. Dipetik Oktober 6, 2022, dari <https://web.archive.org/web/20121008173556/http://www.thejakartapost.com/news/2009/09/19/miyabi-feature-indonesian-movie.html>
- Yanuar, R. K. (2011). Fantastis! Harga Sora Aoi Rp2 miliar. Dipetik 26 Februari 2023 dari Okezone: <https://celebrity.okezone.com/read/2011/03/30/206/440384/fantastis-harga-sora-aoi-rp2-miliar>
- Yin, R. K. (2014). *Studi Kasus Desain & Metode*. Jakarta: Rajawali Pers.
- Zaenurrosyid, A (2016). Pergumulan rule of law dan politik kapitalisme dalam konteks keindonesiaan. *Jurnal Review Politik*, 6(2), 243-269