

Representasi Gender dalam Poster Film Indonesia: Kajian Transformasi Ideologi 1990-2021

Muhammad Shafy Putra*, Firdaus Azwar Erysyad

Magister Desain, Fakultas Industri Kreatif, Universitas Telkom, INDONESIA

*Penulis korespondensi

Article Info:

Submitted: July 1, 2025

Reviewed: November 6, 2025

Accepted: January 9, 2026

Corresponding Author:

Muhammad Shafy

S2 Desain, Fakultas Industri Kreatif,
Telkom University,

Jl. Telekomunikasi No.1,

Bandung 40257, INDONESIA

Email:

lionzclash@student.telkomuniversi
ty.ac.id

Abstrak

Poster film merupakan artefak visual yang memuat lebih dari sekadar fungsi promosi; ia juga mengonstruksi dan merepresentasikan ideologi film, termasuk dalam membentuk citra dan makna perempuan. Penelitian ini bertujuan untuk menganalisis sejauh mana ideologi film tentang perempuan tercermin secara visual dalam poster film Indonesia periode 1990–2021. Lima film dipilih sebagai objek studi—*Tjoet Nja' Dhien* (1988), *Perempuan Berkalung Sorban* (2009), *Marlina* (2017), *Penyalin Cahaya* (2021), dan *Yuni* (2021) karena menampilkan perempuan sebagai tokoh utama yang menantang struktur budaya patriarkal. Analisis dilakukan melalui kerangka semiotika Charles Sanders Peirce yang membedakan makna pada level *firstness*, *secondness*, dan *thirdness*, serta dikombinasikan dengan pendekatan visual dalam desain (warna, tipografi, ekspresi tokoh, posisi tubuh, dan simbol visual). Penelitian ini tidak hanya mendeskripsi isi visual, tetapi juga membedah bagaimana tanda-tanda visual mencerminkan atau justru bertentangan dengan ideologi naratif film. Hasil penelitian menunjukkan adanya ketidakseimbangan antara representasi visual pada poster dengan nilai-nilai kritis dalam narasi film, di mana ideologi patriarki sering kali tetap tersirat melalui estetika yang meminggirkan atau menormalkan subordinasi perempuan. Poster sebagai medium visual terbukti tidak netral, melainkan sarat akan kepentingan ideologis yang beroperasi melalui bentuk, gaya, dan strategi representasi.

Kata kunci: poster film, representasi perempuan, ideologi visual, semiotika Barthes, sinema Indonesia.

Abstract

*Movie posters are visual artifacts that serve more than just promotional functions; they also construct and represent film ideology, including shaping the image and meaning of women. This study aims to analyze the extent to which film ideology about women is visually reflected in Indonesian film posters from 1990–2021. Five films were selected as study objects—*Tjoet Nja' Dhien* (1988), *Perempuan Berkalung Sorban* (2009), *Marlina* (2017), *Penyalin Cahaya* (2021), and *Yuni* (2021) because they feature women as main characters who challenge patriarchal cultural structures. The analysis is conducted through Charles Sanders Peirce's semiotic framework, which distinguishes meaning at the levels of *firstness*, *secondness*, and *thirdness*, and combined with a visual approach in design (color, typography, character expressions, body position, and visual symbols). This study not only decrypts the visual content but also dissects how visual signs reflect or contradict the film's narrative ideology. The research findings demonstrate an imbalance between the visual representation on posters and the critical values within the film's narrative, where patriarchal ideology often remains implicit through aesthetics that marginalize or normalize the subordination of women. Posters, as a visual medium, are not neutral, but rather imbued with ideological interests that operate through form, style, and representational strategies.*

Keywords: movie posters, representation of women, visual ideology, Barthes's semiotics, Indonesian cinema.

This is an open access article under the [CC BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) license.



Pendahuluan

Media visual seperti film memegang peranan penting dalam membentuk persepsi sosial, budaya, bahkan ideologi dalam kehidupan masyarakat modern. Film bukan hanya sebagai sarana hiburan, tetapi juga medium edukasi, refleksi budaya, dan representasi nilai-nilai tertentu yang hidup dalam masyarakat (Pawestri, 2020). Di balik peran naratif film, poster film sebagai produk visual turut memainkan peran strategis dalam membentuk ekspektasi penonton. Poster film tidak hanya berfungsi sebagai alat promosi, melainkan juga sebagai representasi ringkas atas ideologi, karakter, tema, dan konflik yang diangkat dalam film tersebut (Uyunnisya, 2024). Dalam konteks perfilman Indonesia, poster menjadi media penting untuk menyampaikan pesan simbolik yang kerap merefleksikan konstruksi sosial, termasuk dalam hal representasi perempuan (Salama, 2023).

Seiring perkembangan teknologi desain, visual poster film Indonesia mengalami transformasi signifikan. Pada era 1970–1980-an, desain poster dikerjakan manual melalui teknik lukis tangan di atas media kain spanduk besar (Patria et al., 2010). Namun sejak awal tahun 2000-an, proses desain poster bergeser menggunakan teknologi digital printing. Transformasi ini mempengaruhi estetika dan isi pesan visual, termasuk cara perempuan dihadirkan dalam poster. Berbagai penelitian menunjukkan bahwa representasi perempuan dalam media visual di Indonesia masih cenderung memosisikan perempuan dalam kerangka subordinasi atau objektifikasi. Harun et al. (2024) mengungkapkan bahwa media visual masih sering menempatkan perempuan sebagai objek ketimbang subjek aktif. Yuwono et al. (2024) memperkuat temuan ini dengan menyatakan bahwa perempuan dalam media kerap dilihat melalui perspektif *male gaze* (Mulvey, 2006). Dalam hal ini yaitu konstruksi visual yang menempatkan perempuan untuk memenuhi hasrat pandang laki-laki, bukan sebagai agen mandiri. Representasi ini bukan tanpa konsekuensi, sebab media visual seperti poster film berpotensi memperkuat struktur budaya patriarkal yang telah mengakar dalam masyarakat.

Penelitian terdahulu tentang representasi perempuan di media lebih banyak berfokus pada narasi film daripada elemen visual poster. Seperti dalam penelitian Adiningsih & Hastasari (2020) membahas stereotip perempuan dalam isi film, sementara Nasution & Sahira (2020) mengupas bias patriarki dalam jalan cerita sinema populer. Patria et al. (2010) membahas sejarah visualisasi poster film Indonesia, tetapi tidak mengaitkannya dengan isu gender atau ideologi representasi perempuan. Hingga kini, kajian khusus terhadap poster film sebagai artefak budaya visual pembawa ideologi gender masih minim. Padahal, poster sebagai bentuk desain grafis adalah media pertama yang dikonsumsi publik sebelum menonton film, sehingga citra perempuan di dalamnya sangat mempengaruhi pembentukan persepsi audiens.

Temuan awal penelitian ini menunjukkan ketidaksesuaian antara ideologi film dengan visualisasi dalam poster. Misalnya, Tjoet Nja' Dhien (1988) menampilkan citra tragis kepahlawanan perempuan Aceh, sedangkan Marlina (2017), meski mengusung narasi perlawanan perempuan, tetap menghadirkan simbol traumatik dan kesendirian. Sementara itu, Penyalin Cahaya (2021) dan Yuni (2021) meskipun mengusung wacana feminis, tetap memperlihatkan narasi keterasingan, kerentanan, atau ketidakberdayaan perempuan. Temuan ini mempertegas bahwa poster film Indonesia bukan sekadar media informatif, melainkan turut berperan dalam produksi dan reproduksi ideologi gender yang tersirat.

Gap penelitian ini terletak pada belum adanya kajian sistematis terhadap representasi visual perempuan dalam poster film Indonesia dengan rentang waktu panjang yaitu tahun 1990 hingga 2021 menggunakan pendekatan semiotika visual. Padahal, pemahaman terhadap bagaimana poster membentuk konstruksi sosial perempuan menjadi penting di tengah menguatnya wacana kesetaraan gender dalam budaya populer Indonesia. Kajian ini dapat memberikan pemetaan terhadap transformasi representasi perempuan dalam media visual dari waktu ke waktu, serta menganalisis apakah poster film Indonesia benar-benar merepresentasikan ideologi feminis atau justru masih terjebak dalam estetika patriarki.

Untuk itu, penelitian ini mengangkat pertanyaan utama yaitu bagaimana representasi perempuan dihadirkan dalam elemen visual poster film Indonesia? Bagaimana makna representamen, objek dan interpretan yang dikandung poster film dalam merepresentasikan perempuan? Serta bagaimana hubungan antara representasi visual dalam poster dengan ideologi film yang diangkat? Penelitian ini menggunakan pendekatan semiotika Charles Sanders Peirce, yang memecah analisis tanda ke dalam tiga tingkat makna *firstness* (tingkat pertama), *secondness* (tingkat kedua), dan *thirdness* (tingkat ketiga). Di samping itu, untuk memperkuat kerangka pemaknaan visual dan gender, digunakan juga teori poster dan poster film serta konsep ideologi dalam desain.

Urgensi penelitian ini terletak pada kontribusinya dalam memperluas wacana studi desain komunikasi visual dan kajian media di Indonesia, khususnya dalam konteks representasi gender. Penelitian ini juga diharapkan dapat menjadi referensi bagi desainer poster film agar lebih kritis dalam menampilkan citra perempuan, serta memperkaya kajian media visual populer yang seringkali luput dikaji secara ideologis. Dengan menganalisis lima poster film pilihan dari periode 1990–2021, penelitian ini bertujuan untuk memetakan bagaimana konstruksi perempuan dalam poster film Indonesia berkembang dan apakah transformasi tersebut sejalan dengan semangat kesetaraan gender di masyarakat Indonesia kontemporer.

Metode Penelitian

Penelitian ini menggunakan pendekatan kualitatif deskriptif dengan metode analisis semiotika visual untuk mengkaji representasi perempuan dalam poster film Indonesia. Metode ini dipilih karena memungkinkan untuk mengungkap makna visual secara mendalam melalui tanda, simbol, serta konteks budaya dan ideologi yang terkandung dalam elemen desain poster. Sampel poster dipilih secara purposive sampling berdasarkan kriteria, yaitu: (1) poster menampilkan tokoh utama perempuan secara eksplisit dalam komposisi visual utama; (2) film yang diangkat memiliki tema yang berhubungan dengan pemberdayaan perempuan, kritik terhadap sistem patriarki, atau perlawanan terhadap ketimpangan gender; (3) poster memuat elemen visual (warna, tipografi, komposisi, ekspresi tokoh) yang kuat dan relevan untuk dianalisis secara semiotik; (4) film diproduksi dalam rentang waktu 1990–2021, untuk merepresentasikan dinamika perubahan visual dan wacana gender selama tiga dekade terakhir dalam sinema Indonesia; dan (5) poster tersedia dalam format resmi (baik digital maupun cetak) dari sumber valid seperti rumah produksi, distribusi film, atau dokumentasi festival resmi. Berdasarkan kriteria tersebut, lima poster dipilih sebagai objek penelitian, yaitu: *Tjoet Nja' Dhien* (1988), *Perempuan Berkalung Sorban* (2009), *Marlina si Pembunuh dalam Empat Babak* (2017), *Penyalin Cahaya* (2021), dan *Yuni* (2021).

Data dikumpulkan melalui tiga metode utama, yaitu (a) observasi visual, berupa pengamatan sistematis terhadap elemen visual poster meliputi ekspresi wajah, gestur tubuh, posisi tokoh, komposisi visual, dominasi warna, tipografi, pencahayaan, dan simbol-simbol pendukung; (b) studi pustaka dan dokumentasi dengan cara mengumpulkan literatur terkait seperti teori semiotika, representasi gender, hasil penelitian sebelumnya, dan dokumentasi resmi film; dan (c) melakukan kajian naratif film dengan cara menganalisis sinopsis dan alur cerita film untuk memahami keterkaitan antara narasi film dan representasi visual dalam poster.

Analisis data dilakukan berdasarkan kerangka semiotika Charles Sanders Peirce yang terdiri dari tiga tingkatan, yaitu: (1) *Firstness* (Tingkat Pertama): mengidentifikasi elemen visual dasar yang tampil dalam poster, meliputi warna dominan, tata letak komposisi, gaya tipografi, pencahayaan, pose, dan ekspresi tokoh. Tahap ini menekankan pada sifat intrinsik tanda sebelum dikaitkan dengan objek representasi; (2) *Secondness* (Tingkat Kedua): mengkaji hubungan antara elemen visual dengan objek atau realitas yang diwakili, yaitu tokoh perempuan dalam film. Analisis ini menyoroti bagaimana elemen poster membangun asosiasi dengan citra perempuan apakah sebagai korban, pahlawan, pembebas, atau penantang norma; (3) *Thirdness* (Tingkat Ketiga): Menafsirkan makna konotatif dan ideologis dari elemen visual dalam kerangka budaya dan sosial. Pada tahap ini dibedah bagaimana poster merepresentasikan wacana feminisme, patriarki, atau resistensi perempuan terhadap sistem dominasi budaya melalui pemaknaan tanda.

Validitas data dalam penelitian ini yaitu melalui: (a) triangulasi sumber yang mencakup poster film, sinopsis resmi, dan isi film itu sendiri agar interpretasi visual tetap sesuai konteks naratif film; dan (b) triangulasi teori menggabungkan kerangka semiotika Charles Sanders Peirce menggunakan konsep *firstness*, *secondness*, dan *thirdness* yang berhubungan dengan kualitas dari tanda dan proses pemaknaannya, digabungkan dengan teori ideologi dalam desain, dan juga teori poster film.

Dasar semiotika Peirce adalah konsep tanda; tidak hanya bahasa dan sistem komunikasi yang tersusun dari tanda-tanda, tetapi dunia itu sendiri yang berhubungan dengan pikiran manusia seluruhnya terdiri dari tanda-tanda (Alex Sobur, 2009:13). Bagi Peirce, tanda dan maknanya bukanlah suatu konstruksi tetapi suatu proses kognitif yang dikenal sebagai penanda. Semiosis ialah proses pemaknaan dan penandaan yang melalui tiga tahap, tahap pertama penyerapan aspek representasional (melalui panca indra), kedua secara spontan terkait dengan pengalaman kognitif manusia untuk menafsirkan objek, dan ketiga untuk melihat objek sesuai keinginan. Langkah ketiga ini disebut menafsirkan. (Benny H. Hoed, 2014:8) Teori Peirce dianggap oleh para ahli sebagai teori besar dalam semiotika, dengan asumsi bahwa ide-idenya komprehensif, yaitu deskripsi struktural dari semua sistem makna (Alex Sobur, 2001:97).

Peirce menjelaskan dalam kutipan Fiske: “Sebuah tanda merupakan sesuatu yang diwakili seseorang dalam beberapa cara atau dalam beberapa kapasitas. Sebuah tanda mengarah ke seseorang, artinya menciptakan tanda yang setara dalam pikiran orang itu, atau tanda yang lebih sempurna. Saya menyebut tanda yang menciptakan istilah interpretatif (hasil interpretasi) dari tanda pertama, tanda itu yang mewakili objek.” (2012). Peirce terkenal dengan model tiga sisinya. Ketiga komponen tersebut ialah *representament*, *object*, dan *interpretant*. Sesuatu bisa dikatakan representatif bila memenuhi dua syarat; yang pertama bisa dirasakan (oleh semua panca indra, pikiran/emosi), kedua bertindak sebagai tanda; itu berarti mewakili suatu yang lain. Elemen lainnya ialah *object*. Menurut Peirce, *object* adalah elemen yang mewakili tanda; dapat dikatakan bahwa itu adalah “sesuatu yang lain.” juga bisa berupa materi yang ditangkap oleh indra, juga mental atau imajiner. Komponen ketiga ialah interpretan. Peirce mengatakan bahwa interpretan adalah makna/tafsiran. Peirce menggunakan istilah lain untuk interpretan yaitu; “signifance”, “signification”, dan “interpretation.”

Poster dalam industri perfilman merupakan bagian integral dari promosi dan representasi visual sebuah film. Fungsi utama poster film adalah sebagai media komunikasi visual yang bertujuan menarik perhatian audiens, memberikan informasi dasar mengenai film, serta menciptakan citra awal yang membentuk ekspektasi penonton. Dalam konteks ini, poster tidak

hanya berdiri sebagai pelengkap, melainkan sebagai elemen strategis dalam membangun branding dan daya tarik film itu sendiri. Di dunia desain grafis, poster film sudah pasti memiliki elemen-elemen visual mulai dari layout, tipografi, warna dan ilustrasi. Ada dua jenis poster film, yaitu teaser poster yang hanya memperlihatkan teks/tulisan saja dan karakter poster yang mengikutsertakan aktor atau pemain-pemain dari film tersebut (Rahmanida & Udjiyanto, 2020)

Sebagai produk dari industri kreatif dan promosi, poster film tidak hanya sekadar alat pemasaran, melainkan juga sebuah karya desain visual yang sarat akan simbolisme, narasi, dan ideologi. Di dalamnya, setiap elemen visual seperti warna, komposisi, tata letak tokoh, dan ekspresi wajah menjadi medium komunikasi yang menyampaikan pesan-pesan tersembunyi dari sebuah film, baik secara eksplisit maupun implisit. Perkembangan poster film juga mengikuti perkembangan teknologi desain. Desain grafis yang dilakukan secara manual yaitu melalui teknik seni lukis diaplikasikan pada poster film di Indonesia pada masa keemasan industri perfilman yaitu era 70 dan 80an, dengan menggunakan kain spanduk berukuran besar dan cat sebagai medianya. Namun pada era digital saat ini karya-karya seperti ini sudah tidak dapat ditemui lagi tepatnya menjelang tahun 2000 ketika era digital mempengaruhi desain untuk poster sudah menggunakan media digital print tidak lagi menggunakan kuas dan pena (Patria et al., 2010).

Dalam konteks media visual, termasuk desain poster film, ideologi bukanlah sekadar gagasan yang hadir secara eksplisit, melainkan merupakan bagian dari sistem makna yang dibentuk dan disampaikan melalui tanda-tanda visual. Menurut pendekatan kritis dalam studi media, hubungan antara ideologi, media, dan masyarakat bukanlah hubungan yang sederhana atau langsung, melainkan melewati proses konstruksi makna yang kompleks (Sobur, 2004). Media tidak sekadar mencerminkan realitas, tetapi mengkonstruksi realitas sosial melalui narasi visual, simbol, dan pengaturan estetika yang sarat makna. Pandangan ini sejalan dengan kajian yang menegaskan bahwa media visual bekerja sebagai ruang produksi makna ideologis yang merepresentasikan relasi kuasa dalam masyarakat (Sofiyawati, 2025)

Dalam ranah desain, ideologi beroperasi sebagai kerangka bawah sadar yang membentuk persepsi masyarakat terhadap suatu isu, tokoh, atau kelompok sosial. Desain poster film sebagai bagian dari media desain komunikasi visual bukanlah produk visual yang netral, melainkan teks kultural yang dibentuk melalui pilihan visual yang disengaja, seperti warna, pose tubuh, komposisi, dan tipografi. Unsur-unsur visual tersebut berfungsi sebagai praktik penandaan yang membawa nilai, ideologi, dan makna sosial tertentu, melampaui fungsi promosional semata. Dalam konteks desain komunikasi visual, representasi visual khususnya terhadap perempuan berperan penting dalam merefleksikan sekaligus membentuk persepsi sosial mengenai peran dan identitas gender. Perubahan dalam cara perempuan direpresentasikan dalam artefak desain menunjukkan bahwa poster tidak hanya dapat mereproduksi norma sosial dominan, tetapi juga berpotensi menegosiasikan dan menantanginya (Acan & Aygenc, 2022). Dengan demikian, poster film beroperasi sebagai ruang ideologis tempat makna visual digunakan untuk meneguhkan, menggeser, atau mengkritisi norma sosial dan gender yang berlaku.

Lebih lanjut, ideologi dalam desain dapat dipahami sebagai perangkat makna yang tersusun dalam struktur pemahaman individu terhadap realitas yang dikonstruksi oleh media. Ketika sebuah poster menampilkan perempuan dengan ekspresi pasrah atau tubuh terekspos secara visual, hal ini tidak semata soal estetika, melainkan mencerminkan dan memperkuat pemahaman ideologis tentang posisi perempuan dalam masyarakat. Desain visual seperti ini dapat memperkuat struktur patriarki atau justru, dalam beberapa kasus, menantanginya dengan simbol-simbol visual perlawanan.

Dalam kerangka ini, penelitian terhadap poster film tidak cukup hanya dilihat dari sisi estetika atau teknis desain, tetapi perlu dipahami sebagai ruang representasi ideologis yang berpengaruh terhadap cara masyarakat memaknai peran, kekuasaan, dan identitas—terutama dalam hal representasi perempuan.

Representasi merupakan salah satu konsep sentral dalam studi media dan budaya, terutama dalam membahas bagaimana makna tentang suatu kelompok sosial, identitas, atau fenomena dibentuk dan disebarluaskan. Stuart Hall (1997) menyatakan bahwa representasi adalah cara media menggunakan bahasa, tanda, dan citra untuk memproduksi makna tentang dunia. Representasi bukanlah cerminan realitas objektif, melainkan hasil konstruksi sosial yang terbentuk melalui proses seleksi, penekanan, dan pengulangan oleh institusi media. Oleh karena itu, apa yang ditampilkan oleh media termasuk poster film tidak dapat dianggap sebagai kebenaran netral, tetapi sebagai bentuk konstruksi budaya.

Dalam media visual seperti poster film, representasi tidak hanya terbatas pada narasi teks atau cerita, melainkan terutama ditunjukkan melalui visualisasi: ekspresi wajah, gaya tubuh, pemilihan warna, posisi tokoh, latar belakang, hingga proporsi visual. Setiap elemen tersebut mengandung makna yang dapat memperkuat atau menantang stereotip sosial yang ada. Seperti dikemukakan oleh Rose (2022) representasi visual menciptakan relasi antara apa yang tampak (*image*) dan apa yang dipercayai (*belief*), sehingga menjadi alat yang efektif dalam membentuk pemahaman masyarakat terhadap suatu subjek.

Dalam budaya patriarki yang masih kuat di Indonesia, representasi perempuan dalam media visual cenderung menempatkan mereka dalam posisi subordinat. Perempuan sering kali direpresentasikan sebagai sosok yang lemah, emosional, pasif, atau bahkan sebagai objek seksual. Hal ini diperkuat oleh temuan Adriani (2024) yang menyatakan

bahwa media populer di Indonesia masih mereproduksi citra-citra perempuan yang stereotipikal, seperti sebagai ibu rumah tangga yang patuh, perempuan penggoda, atau korban yang pasrah. Representasi ini kemudian meresap ke dalam cara masyarakat mempersepsikan perempuan dalam kehidupan nyata.

Poster film, sebagai media visual yang memiliki kekuatan promosi sekaligus kekuatan simbolik, memainkan peran besar dalam membentuk persepsi ini. Sebuah poster film tidak hanya merefleksikan isi film, tetapi juga membentuk citra awal yang melekat pada karakter, terutama tokoh perempuan. Sebagaimana diungkap Pratiwi et al (2024) tubuh perempuan sering dieksploitasi dalam poster film horor Indonesia untuk menciptakan efek ketegangan sekaligus menarik perhatian penonton. Dengan demikian, poster tidak hanya menyampaikan informasi, tetapi juga memperkuat ideologi gender yang ada.

Pembahasan

Analisis Kerangka Semiotika Peirce

Kerangka semiotika Charles Sanders Peirce dioperasionalkan secara sistematis dalam membaca poster film sebagai teks visual ideologis. Dalam kajian desain komunikasi visual, analisis visual tidak berhenti pada aspek estetika, tetapi menelusuri bagaimana tanda visual membangun makna melalui konteks sosial dan budaya. Sejalan dengan hal tersebut, visual dipahami sebagai medium komunikasi yang bekerja melalui relasi antara bentuk, fungsi, dan makna sosial (Mochtar & Muljosumarto, 2025; Wibowo & Ahmad, 2025).

Pada tingkat *firstness*, elemen visual seperti warna, ekspresi, komposisi, dan tipografi dipahami sebagai kualitas inderawi murni (*qualisign*) yang membentuk atmosfer afektif awal. Dominasi warna gelap pada poster *Tjoet Nja' Dhien* dan palet warna tanah pada *Marlina*, misalnya, tidak hanya berfungsi sebagai pilihan estetika, tetapi membangun rasa duka, keterasingan, dan kekerasan laten yang secara emosional memengaruhi persepsi audiens. *Firstness* dengan demikian menjadi fondasi afektif yang mengarahkan pembacaan makna pada tahap selanjutnya.

Pada tingkat *secondness*, analisis difokuskan pada relasi antara tanda visual dan realitas sosial yang diacu (*object*). Elemen visual dipahami sebagai *sinsign* yang berhubungan langsung dengan pengalaman konkret tokoh perempuan dalam narasi film. Posisi tubuh terlentang dalam poster *Penyalin Cahaya*, misalnya, dibaca sebagai relasi indeksikal dengan pengalaman korban kekerasan seksual yang berada dalam posisi tertekan secara struktural. Pada tahap ini, poster dipahami sebagai ruang relasional antara tubuh perempuan dan sistem sosial yang mengondisikannya.

Pendalaman paling signifikan terdapat pada tingkat *thirdness*, yaitu analisis ideologis terhadap tanda sebagai *legisign* yang bekerja dalam konvensi budaya tertentu. Poster film tidak hanya merepresentasikan karakter perempuan, tetapi turut memproduksi mitos visual tentang perempuan dalam sinema Indonesia. Meskipun poster *Marlina* dan *Yuni* menghadirkan perempuan sebagai subjek resistensi, visualnya masih membingkai perempuan sebagai figur kesepian dan individual dalam menanggung beban perjuangan. Hal ini menunjukkan ambivalensi ideologis, di mana resistensi hadir namun tetap berada dalam estetika penderitaan. Dengan demikian, poster film berfungsi sebagai artefak desain komunikasi visual yang menjadi ruang negosiasi ideologis antara feminisme, patriarki, dan nilai budaya dominan.



Gambar 1. Poster Film “Tjoet Nja Dhien”

Sumber: kompas.com

Atmosfer Afektif Perjuangan dan Tubuh Perempuan sebagai Ikon Sejarah

Pada level *firstness*, poster film *Tjoet Nja' Dhien* membangun atmosfer visual yang berat dan muram melalui dominasi warna gelap seperti hitam, coklat tua, dan abu-abu. Palet ini bekerja sebagai *qualisign* afektif yang sejak awal mengondisikan penonton untuk membaca narasi perjuangan bukan sebagai kisah kemenangan heroik, melainkan sebagai perjalanan panjang yang sarat penderitaan. Tidak ada warna cerah atau elemen visual yang merayakan kejayaan; sebaliknya, visual poster menghadirkan rasa duka, kelelahan, dan tekanan batin yang terus-menerus. Ekspresi wajah tokoh utama yang serius, tegang, dan hampir tanpa ekspresi emosional eksplisit memperkuat atmosfer tersebut. Tatapan yang berat dan wajah yang tampak lelah menandakan bahwa perjuangan direpresentasikan sebagai beban moral dan spiritual, bukan sekadar aksi fisik. Dalam konteks ini, tubuh perempuan tidak diposisikan sebagai tubuh yang dinamis atau agresif, melainkan sebagai tubuh yang menanggung sejarah. *Firstness* dalam poster ini dengan demikian bekerja pada level afektif yang sunyi dan tragis, membangun rasa hormat sekaligus jarak emosional.

Relasi visual ini dipertegas pada tahap *secondness*, ketika wajah Tjoet Nja' Dhien ditempatkan secara dominan di pusat komposisi dengan latar kerumunan dan kekacauan perang. Penempatan ini membangun hubungan langsung antara tubuh individu dan realitas sosial kolonial yang penuh konflik. Wajah perempuan menjadi *sinsign* yang mengindeks penderitaan kolektif, seolah sejarah nasional dipadatkan ke dalam satu tubuh. Latar belakang yang gelap dan tidak fokus memperkuat kesan bahwa individu ini berdiri sendirian di tengah kekacauan sejarah yang lebih besar.

Pendalaman relasional juga tampak pada penggunaan tipografi *gothic* berwarna merah *maroon*. Tipografi ini tidak hanya menandai genre film sejarah, tetapi mengindeks darah, kekerasan, dan pengorbanan. Warna merah yang tidak terang tetapi gelap dan berat menegaskan bahwa perjuangan yang dimaksud bukan romantisasi revolusi, melainkan sejarah yang dibangun dari luka dan kematian. Seluruh elemen visual ini saling berelasi membentuk citra perempuan sebagai pusat konflik sejarah sekaligus korban dari proses sejarah itu sendiri.

Ideologi Nasionalisme, Martir Perempuan, dan Politik Visual Orde Baru

Pada level *thirdness*, poster *Tjoet Nja' Dhien* beroperasi sebagai teks ideologis yang membangun mitos perempuan sebagai martir nasional. Tanda-tanda visual dalam poster bekerja sebagai *legisign* yang menormalisasi gagasan bahwa kepahlawanan perempuan diwujudkan melalui pengorbanan, kesunyian, dan keteguhan moral. Perempuan diposisikan sebagai penjaga nilai-nilai luhur bangsa, namun kekuatan tersebut dilegitimasi melalui penderitaan, bukan melalui agensi politik yang aktif dan artikulatif. Ideologi nasionalisme yang dihadirkan poster ini bersifat ambivalen. Di satu sisi, film dan posternya signifikan karena menempatkan perempuan sebagai figur sentral Sejarah sebuah posisi yang jarang diberikan dalam narasi kepahlawanan arus utama. Namun di sisi lain, representasi tersebut tetap berada dalam kerangka nasionalisme maskulin yang menuntut pengorbanan total dan menekan ekspresi individual. Tubuh perempuan dijadikan medium simbolik untuk menyampaikan nilai kolektivitas, kesetiaan, dan moralitas nasional.

Pendalaman ideologis ini menjadi semakin jelas ketika poster dibaca dalam konteks politik visual Orde Baru. Pada akhir 1980-an, negara secara aktif mengontrol produksi wacana sejarah melalui film sebagai alat legitimasi ideologi nasionalisme dan anti-kolonialisme. Dalam kerangka ini, representasi perempuan sebagai pahlawan harus tetap "aman secara ideologis": kuat namun tidak subversif, heroik namun tidak mempertanyakan struktur kuasa. Poster *Tjoet Nja' Dhien* mencerminkan strategi tersebut dengan menghadirkan perempuan sebagai simbol moral bangsa, bukan sebagai subjek politik yang kompleks.

Dengan demikian, poster ini tidak hanya mempromosikan film sejarah, tetapi juga mereproduksi cara pandang negara terhadap perempuan dan sejarah. Kekuasaan visual bekerja secara halus melalui estetika kesunyian dan penderitaan, menormalisasi gagasan bahwa kontribusi perempuan dalam sejarah terutama diukur melalui kemampuan untuk berkorban. Poster *Tjoet Nja' Dhien* akhirnya menjadi artefak desain komunikasi visual yang merekam bagaimana nasionalisme, patriarki, dan sejarah dinegosiasikan melalui tubuh dan wajah perempuan dalam budaya visual Indonesia.

Oposisi Visual dan Kesadaran Subjektif Perempuan

Poster *Perempuan Berkalung Sorban* membangun makna melalui strategi oposisi visual yang sangat terkontrol. Pada level afektif awal (*firstness*), dominasi warna putih dan abu-abu menciptakan atmosfer steril, sunyi, dan homogen, yang sejak awal mengondisikan pembacaan tentang keteraturan dan kepatuhan. Di tengah homogenitas tersebut, kehadiran tokoh Annisa dengan sorban berwarna merah marun menghadirkan gangguan visual yang signifikan. Warna merah tidak sekadar berfungsi sebagai aksent estetis, melainkan bekerja sebagai kualitas visual afektif yang menandai keberanian, konflik batin, dan potensi perlawanan. Tatapan Annisa yang lurus ke depan, tenang namun tegas, membangun kesan kesadaran diri yang penuh bukan ekspresi emosional yang meledak, tetapi kontrol diri yang reflektif.

Relasi visual ini diperkuat pada level *secondness*, ketika elemen-elemen poster membentuk hubungan langsung dengan realitas sosial pesantren sebagai ruang yang sarat aturan dan hierarki gender. Tubuh Annisa yang berdiri tegak, berbeda

dari perempuan lain yang menunduk dan berpakaian seragam, menjadi *sinsign* yang mengindeks pengalaman konkret perempuan yang berhadapan dengan sistem patriarkal. Poster ini tidak menampilkan perlawanan dalam bentuk aksi fisik, melainkan dalam bentuk sikap tubuh, arah pandangan, dan diferensiasi visual. Dengan demikian, resistensi perempuan direpresentasikan sebagai proses kesadaran dan keberanian berpikir, bukan sebagai pemberontakan terbuka. Poster bekerja sebagai narasi visual tentang individu yang mulai menyadari posisinya dalam struktur sosial yang mengekang.

Pendalaman lebih lanjut menunjukkan bahwa oposisi visual dalam poster ini tidak hanya bekerja pada bentuk, tetapi juga pada temporal dan psikologis. Annisa ditampilkan menghadap langsung ke penonton, seolah keluar dari arus waktu kolektif yang direpresentasikan oleh deretan perempuan di belakangnya. Perempuan-perempuan yang menunduk dan seragam tampak seperti massa tanpa identitas individual, sementara Annisa hadir sebagai subjek yang “terjaga” dan sadar. Dalam kerangka Peirce, relasi ini memperkuat fungsi *secondness* sebagai pengalaman benturan antara individu dan struktur sosial. Tatapan Annisa bukan sekadar ekspresi keberanian, tetapi penanda momen kesadaran kritis saat subjek menyadari ketidakadilan sistem dan mulai mengambil jarak darinya. Poster ini dengan demikian mbingkai perlawanan perempuan sebagai proses internal yang sunyi namun menentukan, bukan sebagai aksi heroik yang spektakuler.



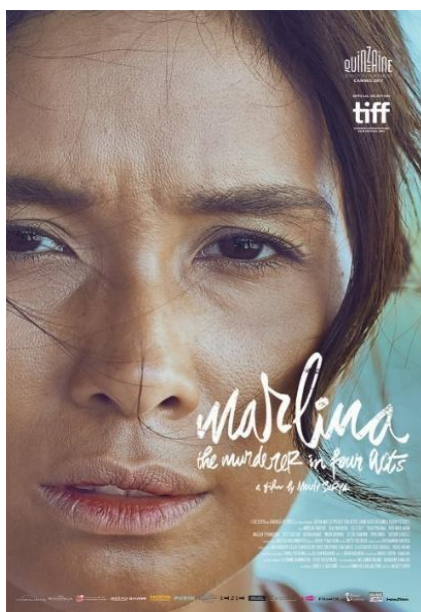
Gambar 2. Poster Film “Perempuan Berkalung Sorban”
Sumber: kompas.com

Negosiasi Ideologi Gender, Agama, dan Modernitas

Pada tingkatan *thirdness*, poster *Perempuan Berkalung Sorban* beroperasi sebagai teks ideologis yang menegosiasikan hubungan antara gender, agama, dan modernitas. Sorban merah yang dikenakan Annisa berfungsi sebagai *legisign* bukan hanya simbol personal, tetapi penanda konflik ideologis antara tafsir agama yang patriarkal dan kehendak perempuan untuk menentukan hidupnya sendiri. Poster ini secara halus membangun mitos visual bahwa kesalehan tidak identik dengan kepatuhan mutlak, dan bahwa perempuan muslim dapat bersikap kritis tanpa kehilangan identitas religiusnya. Dengan cara ini, poster menantang dikotomi lama antara perempuan saleh dan perempuan merdeka, serta menawarkan citra perempuan yang mampu menegosiasikan iman dan kebebasan secara bersamaan. Dalam konteks historis-kultural Indonesia pasca-2000-an, representasi ini mencerminkan pergeseran wacana sosial tentang posisi perempuan dalam ruang keagamaan. Poster *Perempuan Berkalung Sorban* tidak sepenuhnya menolak tradisi, tetapi juga tidak menerimanya secara pasif. Ia menempatkan tubuh perempuan sebagai ruang negosiasi ideologis, di mana nilai-nilai agama, norma sosial, dan kesadaran gender saling berhadapan. Dengan demikian, poster ini tidak hanya berfungsi sebagai media promosi film, tetapi sebagai artefak desain komunikasi visual yang merekam ketegangan kultural antara tradisi dan perubahan. Perempuan direpresentasikan bukan lagi sebagai objek moralitas, melainkan sebagai subjek reflektif yang memiliki suara, agensi, dan hak untuk menafsirkan kehidupannya sendiri.

Lebih jauh, poster *Perempuan Berkalung Sorban* juga mengonstruksi ideologi perlawanan yang bersifat moderat dan dialogis, bukan konfrontatif. Tidak ada visual kekerasan, simbol pembangkangan ekstrem, atau gestur agresif; sebaliknya, perlawanan ditampilkan melalui kontrol diri, keteguhan sikap, dan konsistensi identitas religius. Pada level *thirdness*, hal ini menunjukkan bahwa ideologi yang dibangun poster bukanlah penolakan terhadap agama, melainkan kritik terhadap tafsir dan praktik sosial yang membatasi perempuan. Poster ini menormalisasi gagasan bahwa perempuan muslim dapat bersikap kritis dari dalam sistem, bukan dari luar. Dengan demikian, desain visual poster bekerja sebagai mekanisme kultural yang memediasi ketegangan antara iman dan emansipasi, serta menawarkan citra perempuan sebagai agen

perubahan yang rasional, sadar, dan berakar pada nilai-nilai keagamaannya sendiri.



Gambar 3. Poster Film “Marlina”

Sumber: IMDb

Tubuh Perempuan, Lanskap Sunyi, dan Afek Kekerasan yang Dipendam

Pada tataran *firstness*, poster *Marlina* membangun kualitas afektif yang keras dan kering melalui dominasi warna tanah, coklat kemerahan, dan abu-abu gelap. Warna-warna ini bekerja sebagai sensasi visual awal yang langsung mengarahkan penonton pada suasana keterasingan, panas, dan ketandusan baik secara geografis maupun emosional. Lanskap visual yang minimal dan polos memperkuat kesan kesunyian ekstrem, seolah dunia tempat Marlina hidup adalah ruang yang jauh dari perlindungan sosial maupun empati. Ekspresi wajah Marlina yang ditampilkan dalam close-up menjadi pusat pengalaman visual. Tidak ada gestur dramatis atau ekspresi emosional eksplisit; justru wajah yang kaku, tatapan lurus, dan bibir terkutup rapat menghadirkan ketegangan batin yang tertahan. *Firstness* pada poster ini bekerja melalui kesunyian ekspresi emosi tidak ditampilkan sebagai ledakan, tetapi sebagai tekanan psikologis yang mengendap dan mengeras. Dalam konteks ini, wajah Marlina menjadi medan afektif yang sarat trauma dan kewaspadaan.

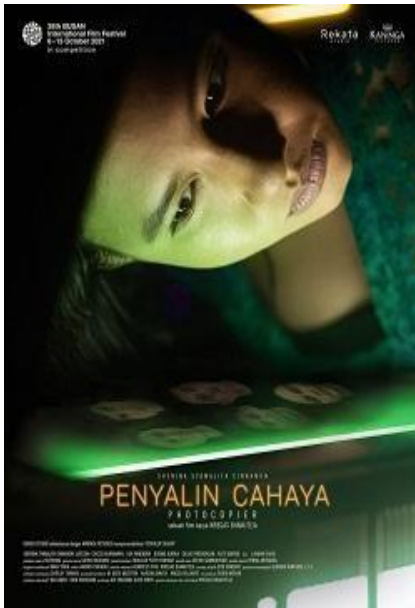
Relasi antara tubuh Marlina dan ruang visual sekitarnya menjadi sangat signifikan. Pada level *secondness*, Penempatan wajah secara frontal dan memenuhi bidang poster menciptakan hubungan langsung dan konfrontatif antara tokoh dan penonton. Tidak ada jarak aman: penonton “dipaksa” berhadapan dengan subjek perempuan yang sadar, waspada, dan tidak meminta simpati. Relasi ini menandai pergeseran representasi perempuan dari objek tatapan menjadi subjek yang menatap balik. Judul film yang ditempatkan menempel pada wajah Marlina memperkuat relasi tubuh dan narasi. Secara semiotik, hal ini mengindeks bahwa kisah Marlina tidak terpisah dari tubuhnya pengalaman kekerasan, perlawanan, dan keadilan berlangsung secara fisik dan eksistensial. Poster ini dengan demikian membangun hubungan kausal antara trauma personal, ruang sosial yang keras, dan tindakan ekstrem sebagai respons yang lahir dari keterbatasan sistemik.

Ideologi Feminisme Radikal, Anti-Hero, dan Kritik atas Keadilan Maskulin

Pada level *thirdness*, poster *Marlina* mengusung ideologi feminisme yang lebih radikal dan subversif dibanding banyak representasi perempuan dalam sinema Indonesia arus utama. Marlina tidak diposisikan sebagai korban pasif yang menunggu penyelamatan, melainkan sebagai subjek yang mengambil alih kuasa atas tubuh, keputusan, dan keadilan. Ideologi ini dibangun bukan melalui simbol heroik konvensional, tetapi melalui visual dingin, ekspresi datar, dan gestur minimal yang justru memperkuat agensi tokoh. Poster ini juga merepresentasikan figur anti-hero perempuan, yang menolak stereotip moral feminin seperti kelembutan, empati, atau pengorbanan diri. Marlina tampil keras, dingin, dan tidak meminta legitimasi moral dari masyarakat. Dalam kerangka ini, kekerasan yang ia lakukan tidak dipresentasikan sebagai sensasi, melainkan sebagai konsekuensi logis dari sistem sosial dan hukum yang absen. Poster secara ideologis menyiratkan bahwa ketika negara dan masyarakat gagal melindungi perempuan, maka perempuan berhak merebut keadilan dengan caranya sendiri.

Konteks historis-kultural Indonesia pasca-2010-an memperkuat pembacaan ini. Meningkatnya diskursus publik tentang kekerasan seksual, ketimpangan hukum, dan marginalisasi perempuan di wilayah rural menjadi latar penting lahirnya film ini. Poster *Marlina* merekam ketimpangan tersebut melalui estetika kesunyian dan keterasingan, merepresentasikan

perempuan pedesaan sebagai subjek yang selama ini luput dari perhatian negara dan media. Dengan demikian, poster *Marlina* tidak hanya berfungsi sebagai media promosi, tetapi sebagai teks ideologis yang mengkritik sistem keadilan maskulin dan patriarkal. Tubuh perempuan dihadirkan sebagai ruang politik tempat trauma, perlawanan, dan penegasan otonomi berlangsung sekaligus. Dalam peta besar representasi perempuan di sinema Indonesia, poster ini menandai titik penting pergeseran dari narasi korban menuju narasi perempuan sebagai pelaku sejarahnya sendiri.



Gambar 4. Poster Film “Penyalin Cahaya”
Sumber: Liputan6.com

Tubuh, Cahaya, dan Produksi Kesunyian Visual

Pada tingkat afektif awal (*firstness*), poster *Penyalin Cahaya* membangun atmosfer visual yang dingin, tenang, dan teredam melalui dominasi warna hijau kebiruan, coklat tua, dan hitam. Warna-warna ini bekerja sebagai *qualisign* yang tidak memancing emosi eksplosif, melainkan rasa hening, jarak, dan keterasingan. Pencahayaan yang berasal dari bawah bersumber dari mesin fotokopi menghasilkan efek visual yang tidak lazim dalam poster film, sekaligus menciptakan kesan dunia terbalik, di mana kebenaran justru datang dari ruang yang tersembunyi dan tidak berkuasa. Atmosfer ini sejak awal mengondisikan penonton untuk memasuki narasi yang sunyi, penuh tekanan batin, dan minim ruang aman. Relasi visual tersebut dipertegas pada level *secondness*, ketika tubuh perempuan ditempatkan dalam posisi horizontal, terbaring di atas mesin fotokopi yang menyala. Posisi tubuh ini membangun hubungan langsung dengan pengalaman konkret korban kekerasan seksual berupa tubuh menjadi objek pemeriksaan, pembuktian, dan eksposur, bukan subjek yang sepenuhnya berdaulat. Cahaya yang menyinari wajah dari bawah mengindeks proses pengungkapan kebenaran yang menyakitkan dan tidak nyaman, seolah tubuh perempuan harus “dipindai” dan “disalin” oleh sistem agar pengalamannya diakui. Mesin fotokopi di sini bukan sekadar properti naratif, melainkan *sinsign* yang menghubungkan tubuh, teknologi, dan institusi dalam satu relasi kuasa yang timpang.

Kesunyian visual dalam poster ini bukan absensi makna, melainkan strategi representasi. Tidak adanya gestur perlawanan, ekspresi dramatis, atau elemen visual yang agresif justru menegaskan kondisi struktural yang dihadapi tokoh utama: ruang sosial yang tidak memberi tempat bagi suara perempuan. Dalam kerangka Peirce, benturan antara tubuh perempuan dan sistem institusional ini menguatkan fungsi *secondness* sebagai pengalaman resistensi yang pasif secara visual, tetapi aktif secara makna. Poster ini membingkai kesunyian bukan sebagai kelemahan, melainkan sebagai kondisi yang dipaksakan oleh sistem yang menuntut korban untuk tetap tenang, rasional, dan “bersih” secara emosional.

Ideologi Kebenaran, Trauma, dan Kritik terhadap Institusi

Pada level *thirdness*, poster *Penyalin Cahaya* bekerja sebagai teks ideologis yang mengkritik cara institusi memproduksi kebenaran. Judul film yang ditampilkan dengan tipografi tipis dan jarak antarhuruf yang renggang berfungsi sebagai *legisign* yang menormalisasi jarak antara pengalaman personal dan pengakuan sosial. Kata “Penyalin” mengisyaratkan bahwa kebenaran dalam sistem institusional bukanlah sesuatu yang dialami, melainkan sesuatu yang harus direproduksi, diduplikasi, dan diverifikasi berulang kali. Dalam konteks ini, perempuan korban kekerasan seksual tidak dipercaya karena pengalamannya, tetapi karena bukti yang mampu ia salin dan sajikan.

Ideologi yang dibangun poster ini juga memperlihatkan kritik tajam terhadap patriarki institusional yang bekerja secara

halus dan administratif. Tidak ada figur laki-laki, tidak ada simbol kekerasan langsung, namun justru absensi tersebut menegaskan bahwa kekuasaan patriarkal bekerja secara impersonal melalui prosedur, aturan, dan birokrasi. Poster ini menunjukkan bahwa trauma perempuan tidak selalu dihadapi dengan kekerasan fisik, tetapi dengan mekanisme legal dan akademik yang dingin, netral secara visual, namun bias secara struktural. Dengan demikian, poster memproduksi mitos visual tentang perempuan sebagai subjek yang harus terus membuktikan kebenarannya dalam sistem yang tidak pernah sepenuhnya berpihak.

Dalam konteks historis-kultural Indonesia pasca-2010-an, poster *Penyalin Cahaya* merefleksikan meningkatnya kesadaran publik terhadap isu kekerasan seksual di lingkungan kampus, bersamaan dengan masih kuatnya budaya bungkam dan hierarki institusional. Visual modern seperti mesin fotokopi dan pencahayaan elektrik merepresentasikan dunia akademik yang secara ideologis mengklaim rasionalitas dan objektivitas, namun secara praksis sering gagal melindungi korban. Dengan demikian, poster ini tidak hanya merepresentasikan cerita film, tetapi menjadi artefak desain komunikasi visual yang merekam ketegangan antara modernitas dan ketidakadilan, antara klaim kebenaran dan pengalaman traumatis perempuan yang terus dipertanyakan.



Gambar 5. Poster Film “Yuni”

Sumber: IMDb

Atmosfer Afektif Remaja dan Tekanan Sosial yang Mengitari Tubuh Perempuan

Pada tingkat *firstness*, poster film *Yuni* membangun atmosfer afektif yang khas melalui dominasi palet warna ungu, lavender, biru keabu-abuan, dan hitam keunguan. Warna-warna ini bekerja sebagai *qualisign* yang sejak awal membangun kesan melankolis, reflektif, dan penuh ketegangan batin. Ungu, yang secara kultural sering diasosiasikan dengan pencarian identitas dan fase transisi, menjadi penanda visual yang tepat untuk menggambarkan posisi Yuni sebagai remaja perempuan yang berada di ambang pilihan hidup. Biru keabu-abuan dan hitam keunguan menambah jarak emosional, menghadirkan kesan dingin dan sunyi yang mencerminkan isolasi psikologis tokoh utama di tengah tekanan sosial yang terus mengawasinya.

Relasi visual ini dipertegas pada level *secondness*, ketika tubuh Yuni ditempatkan berdiri tegak di tengah komposisi, menatap lurus ke depan dengan ekspresi datar dan tanpa senyum. Gestur minimalis ini membangun hubungan langsung dengan pengalaman konkret remaja perempuan yang harus menanggung ekspektasi sosial tanpa ruang ekspresi emosional yang aman. Coretan tulisan tangan, potongan foto, dan teks-teks pertanyaan sosial yang mengelilingi tubuh Yuni berfungsi sebagai *sinsign* dari suara kolektif Masyarakat pertanyaan tentang pernikahan, tubuh, dan peran Perempuan yang terus menekan dari segala arah. Tubuh Yuni menjadi titik benturan antara aspirasi personal dan norma sosial yang mengurungnya.

Pendalaman lebih jauh menunjukkan bahwa keramaian visual di latar poster justru menegaskan kesunyian subjek utama. Yuni dikelilingi oleh banyak tanda, tetapi tetap berdiri sendiri, terpisah secara psikologis dari lingkungan sosialnya. Dalam kerangka Peirce, benturan ini memperkuat *secondness* sebagai pengalaman resistensi pasif: perlawanan yang tidak diwujudkan melalui gerakan fisik, melainkan melalui keteguhan sikap dan keberanian untuk tetap berdiri di tengah tekanan simbolik. Poster ini dengan demikian memvisualisasikan masa remaja perempuan sebagai ruang konflik batin yang padat, namun sering kali tidak terdengar secara sosial.

Ideologi Pilihan, Pendidikan, dan Resistensi Sunyi Perempuan Muda

Pada level *thirdness*, poster *Yuni* beroperasi sebagai teks ideologis yang mengkritik normalisasi pernikahan dini dan pembatasan aspirasi pendidikan perempuan. Judul film yang ditulis dengan gaya tulisan tangan berwarna putih berfungsi sebagai *legisign* yang menandai suara personal dan subjektif tokoh utama lembut, rapuh, namun jujur. Tipografi ini menormalisasi gagasan bahwa pengalaman perempuan muda layak menjadi pusat narasi, bukan sekadar latar dari keputusan sosial yang dipaksakan. Dengan demikian, poster membangun mitos visual tentang perempuan muda sebagai subjek yang memiliki hak memilih, meskipun pilihannya kerap dianggap menyimpang dari norma.

Ideologi feminisme dalam poster ini tidak hadir dalam bentuk slogan atau simbol perlawanan eksplisit, melainkan melalui strategi visual yang halus dan intim. Tidak ada gestur pemberontakan, tidak ada ekspresi marah; yang ditampilkan justru ketenangan yang penuh tekanan. Poster ini menegaskan bahwa resistensi perempuan muda sering kali bersifat diam dan internal, namun tidak kurang kuat. Kesunyian *Yuni* bukan tanda kepasrahan, melainkan ruang pengendalian keberanian sebuah penolakan terhadap logika patriarki yang menuntut perempuan untuk segera menyesuaikan diri dengan peran domestik.

Dalam konteks historis-kultural Indonesia kontemporer, poster *Yuni* merefleksikan ketegangan antara modernitas dan nilai-nilai konservatif yang masih kuat, khususnya di wilayah pinggiran dan komunitas tradisional. Visual remaja, coretan dinding, dan simbol-simbol sekolah mengindeks dunia yang seharusnya menjadi ruang tumbuh dan bereksperimen, tetapi justru dibatasi oleh norma sosial yang mengontrol tubuh dan masa depan perempuan. Dengan demikian, poster *Yuni* tidak hanya berfungsi sebagai media promosi film, tetapi sebagai artefak desain komunikasi visual yang merekam perjuangan ideologis perempuan muda Indonesia dalam mempertahankan hak atas pendidikan, mimpi, dan pilihan hidupnya sendiri.

Tabel 1. Perbandingan Sistematis Poster Antarperiode

Judul Film	Visual	Relasional (<i>Secondness</i>)	Ideologi (<i>Thirdness</i>)	Konteks Historis-Kultural
Tjoet Nja' Dhien (1988)	Dominasi warna gelap, wajah <i>close-up</i> , komposisi simetris.	Fokus wajah pejuang, latar kerusuhan, teks judul klasik menegaskan perjuangan.	Feminisme historis, perlawanan kolonial, perempuan sebagai tokoh sentral sejarah.	Masa Orde Baru (1966-1998) nasionalisme kuat, perempuan dalam narasi perjuangan negara.
Perempuan Berkalung Sorban (2009)	Figur Annisa berbeda arah, kontras warna merah putih di sorban.	Sorban merah sebagai penanda perlawanan, posisi berbeda dari tokoh lain.	Perempuan sebagai penggugat norma patriarkal di pesantren.	Era Reformasi Awal (1998– 2010-an) Reformasi sosial-agama, kritik budaya patriarkal di lembaga keagamaan.
Marlina (2017)	Wajah <i>close-up</i> , lanskap sunyi, warna tanah alami.	Tipografi di wajah, ekspresi datar, lanskap sunyi menguatkan isolasi dan kontrol naratif.	Perempuan anti-hero, resistensi individual terhadap kekerasan patriarki.	Era Kontemporer / Pascareformasi (2010-2018) Pascareformasi, sinema perempuan mulai mengambil narasi balas dendam, kontrol diri.
Penyalin Cahaya (2021)	Pencahayaan hijau, posisi tubuh horizontal, ekspresi kosong.	Interaksi cahaya dan wajah, posisi terlentang di mesin fotokopi sebagai simbol naratif.	Perjuangan sunyi korban kekerasan seksual, kritik sistem kampus patriarkal.	(Era Modern dan Digital) Modernisme kampus, transparansi dan keadilan sosial.
Yuni (2021)	Pusat di tengah, warna ungu-lavender, dinding penuh coretan teks sosial.	Kombinasi visual dan teks sosial sebagai tekanan sosial perempuan muda.	Perempuan remaja dalam tekanan budaya patriarki, resistensi lewat diam.	(Era Modern dan Digital) Kontemporer, remaja perempuan dan isu pernikahan dini, pendidikan dan hak menentukan pilihan.

Sepanjang rentang waktu lebih dari tiga dekade, poster-poster film Indonesia yang menampilkan tokoh utama perempuan menunjukkan transformasi visual yang signifikan, namun menyimpan pola tematik yang relatif konstan. Dari Tjoet Nja' Dhien hingga *Yuni*, bentuk visual poster beralih dari komposisi simetris bergaya lukisan dengan palet warna gelap dan tipografi berat yang menonjolkan figur heroik dan penderitaan historis ke arah desain minimalis, penuh ruang kosong, dengan warna pastel dan tipografi modern yang lebih halus. Meskipun demikian, representasi perempuan secara ideologis

tetap berkuat pada perjuangan melawan penindasan struktural, perbudakan sosial, dan norma patriarkal yang mengekang.

Setiap poster pada masanya mencerminkan ideologi dominan yang berkembang. Tjoet Nja' Dhien menghadirkan figur perempuan sebagai pahlawan nasional dalam kerangka moralistik era Orde Baru; Perempuan Berkalung Sorban menandai suara perlawanan dalam ruang religius yang konservatif; Marlina hadir sebagai simbol perlawanan fisik dan otonomi tubuh; Penyalin Cahaya menyuarakan trauma dan ketidakadilan sistemik dalam simbol keheningan; sementara Yuni menyampaikan pergolakan remaja perempuan dalam tekanan tradisi dan tuntutan sosial modern.

Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa perubahan desain poster tidak sepenuhnya menandai perubahan nilai, tetapi justru menegaskan kesinambungan isu-isu fundamental yang dihadapi perempuan: ketidaksetaraan, kontrol tubuh, tekanan budaya, dan hak atas pilihan hidup. Poster menjadi artefak visual yang bukan hanya mengikuti perkembangan estetika desain, tetapi juga memantulkan bagaimana masyarakat dan sinema Indonesia membentuk serta mengonstruksi citra perempuan dari masa ke masa.

Simpulan

Analisis terhadap lima poster film Indonesia yang menampilkan tokoh utama perempuan menunjukkan bahwa visualisasi dalam poster tidak hanya berfungsi sebagai alat promosi, tetapi juga sebagai medium penyampai ideologi gender yang kompleks dan berlapis. Dengan menggunakan kerangka semiotika Charles Sanders Peirce (*Firstness, Secondness, Thirdness*), ditemukan bahwa elemen-elemen visual seperti warna, ekspresi, komposisi, dan tipografi membentuk relasi makna yang kuat terhadap konteks sosial dan naratif film. Poster seperti Tjoet Nja' Dhien dan Perempuan Berkalung Sorban membingkai perempuan sebagai simbol penderitaan dan moralitas dalam perjuangan kolektif, sedangkan Marlina, Penyalin Cahaya, dan Yuni menampilkan transformasi perempuan menjadi agen perlawanan, baik secara vokal maupun melalui kesunyian simbolik. Meskipun terjadi perkembangan estetika dan pendekatan visual, representasi ideologis terhadap perempuan tetap berputar pada ketegangan antara penindasan dan resistensi. Dengan demikian, poster film dapat dibaca sebagai artefak visual yang merekam dan sekaligus membentuk konstruksi sosial atas perempuan, serta mencerminkan dinamika wacana gender dalam sinema dan masyarakat Indonesia sepanjang tiga dekade terakhir.

Ucapan Terima Kasih

Penulis menyampaikan terima kasih kepada semua pihak yang telah memberikan dukungan dalam proses penyusunan artikel ini. Secara khusus, ucapan terima kasih disampaikan kepada tim pengajar dan dosen pembimbing, yang telah memberikan arahan, masukan, dan motivasi dalam proses penelitian serta penulisan jurnal ini serta rekan-rekan sejawat dan teman diskusi, yang turut memberikan perspektif kritis dan masukan selama proses analisis.

Daftar Pustaka

- Acan, V., & Aygenc, E. (2022). Changing portrayal of women during the late modern period in regards to visual communication design. *Visual Studies*, 37(4), 311–323. Scopus. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2021.1950046>
- Adiningsih, P. P., & Hastasari, C. (2020). Representasi Ketidakadilan Gender Terhadap Perempuan Dalam Film Marlina Si Pembunuh Dalam Empat Babak (Analisis Semiotika Roland Barthes). *Lektur: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 2(5). <https://doi.org/10.21831/lektur.v2i5.16366>
- Fiske, J. (2012). *Pengantar Ilmu Komunikasi*. Jakarta: Rajagrafindo Persada.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- Harun, F. A., Musyayadah, R. A., & Rozak, A. (2024). Representasi Male Gaze Dalam Drama Series Korea Mask Girl (2023). *Jurnal Perlindungan Perempuan dan Anak*, 1(1), 1–12.
- Hoed, B.H. (2014). *Semiotik dan Dinamika Sosial Budaya: Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Charles Sanders Peirce, Marcel Danesi & Paul Perron, dll*. Depok: Komunitas Bambu.
- Mochtar, S. C., & Muljosumarto, C. (2025). Analisis Pengaruh Brand Identity terhadap Brand Awareness dan Brand Image pada Brand “Menantea.” *Nirmana*, 25(2), 107–118. <https://doi.org/10.9744/nirmana.25.2.107-118>
- Mulvey, L. (2006). Visual pleasure and narrative cinema. *Media and Cultural Studies: Keywords*, 342–352. Pawestri, D. A. (2020). Nanti Kita Cerita Tentang Hari Ini. *Geografi_Geosite*, 22(01), 20–23.
- Nasution, L.A. & Sahira, N. (2021). Studi Semiotik Feminisme tentang Film Marlina Si Pembunuh dalam Empat Babak. *Jurnal Ilmiah Ilmu Komunikasi COMMUNIQUE*. 4(1). 14-27.
- Patria, A.S, Kristiana, N., & Aryanto, H., (2019). Perempuan dalam Media Poster Film Indonesia di Era Tahun 1970-an. *Prosiding Seminar Nasional Seni dan Desain: Reinvensi Budaya Visual Nusantara*. Jurusan Seni Rupa dan Jurusan Desain. Universitas Negeri Surabaya.
- Pawestri, I.E. (2020). Ekranisasi Novel Hujan Bulan Juni Karya Sapardi Djoko Damono ke dalam Film Hujan Bulan Juni Karya Hestu Saputra. *Jurnal Penelitian, Pendidikan, dan Pembelajaran*. 15(24). 1-11.
- Rahmanida, A.M. & Udjianto, A.N. (2020). Analisis Perancangan Visual Poster Film “Kucumbu Tubuh Indahku”. *Prosiding Konferensi Mahasiswa Desain Komunikasi Visual (KOMA DKV)*. Universitas Trisakti, Universitas

- Ciputra, Universitas Mercu Buana, dan Universitas Pelita Harapan. 451-457.
- Rose, G. (2022). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London: SAGE Publications.
- Salama, A. A. F. (2023). Representasi Perempuan Dalam Poster Film “Hidden Figures” (Analisis Semiotika Roland Barthes). Universitas Atma Jaya Yogyakarta.
- Sobur, A. (2001). *Analisis Teks Media: Suatu Pengantar untuk Analisis Wacana, Analisis Semiotik, dan Analisis Framing*. Bandung: PT Remaja Rosda Karya.
- Sobur, A. (2009). *Semiotika Komunikasi*. Bandung: PT Remaja Rosda Karya.
- Sofiyawati, N. (2025). Mati Perlahan Idol/Artis dalam Cengkeraman Kapitalis Korea Selatan. *Nirmana*, 25(2), 97–106. <https://doi.org/10.9744/nirmana.25.2.97-106>
- Uyunnisya, M. (2024). Analisis Semiotika Poster Film “How To Make Millions Before Grandma Dies” Berdasarkan Teori Saussure. *VisART*, 02(01), 229–241.
- Wibowo, Y. R. P., & Ahmad, H. A. (2025). Implementasi Photovoice dalam Komunitas Tuli: Fotografi sebagai Medium Komunikasi Visual. *Nirmana*, 25(1), 50–61. <https://doi.org/10.9744/nirmana.25.1.50-61>
- Yuwono, S., Lesmana, F., & Ambat, Y. T. (2024). Melukis Kembali Penggambaran Citra Gender dalam Media Massa. *Komunikatif: Jurnal Ilmu Komunikasi*, 12(2), 111–120. <https://doi.org/10.33508/jk.v13i1.5144>

