

# REPRESENTASI HOMOSEKSUALITAS DALAM FILM INDONESIA KONTEMPORER

Maimunah  
Universitas Airlangga

## Abstract

This paper examines the emergence of non-normative sexual orientations in contemporary Indonesian films. Unlike the representation of sexuality in New Order Indonesian films, which centred on the female reproductive role and presented the nation as constructed of heterosexual families rather than individual citizens, a number of 2000s Indonesian films can be seen as negotiations of new understandings of sexual diversity and individual subjectivity. These films represent a challenge to monolithic and essentialist constructions of sexuality in Indonesia, and portray characters and situations in ways that seem to fulfil the five selection criteria which Griffin and Benshoff (2006) apply to the definition of 'queer' cinema. As such, they are indicative of a paradigm shift in Indonesian cinema, which needs to be studied in association with broader patterns of social and political change. The paper describes three categories in the representation of sexual minorities in contemporary Indonesian films. The first category is represented by films such as *Arisan!* and *Gie*, which portray characters and situations deal with male homosexual subjectivity or homoeroticism. The second category concerns films of this type that portray female characters, such as *Detik Terakhir* and *Tentang Dia*. In the third category are films which depict *waria* (male to female transgender characters) and transsexuals, represented by *Panggil Aku Puspa* and *Realita Cinta dan Rock n Roll*. The paper examines these films in the light of Boellstorff's (2005) study of *gay* and *lesbi* communities and subjectivities in Indonesia, as a way of situating them in a larger cultural picture. It suggests that the makers of these films are attempting to change the perception of their audiences about non-normative sexualities, and investigates the strategic devices used by the film makers to subvert censorship codes and social taboos in a country where homosexual behaviour is accommodated, but homosexual identities remain outside the range of socially- and culturally-sanctioned subjectivities.

**Keywords:** representation, homosexual, film

## 1. Pengantar

Makalah ini mengkaji munculnya representasi seksualitas nonnormatif dalam film-film Indonesia kontemporer yang menunjukkan upaya negosiasi terhadap keragaman seksual dan merekonstruksi paradigma seksualitas yang monolitik dan esensialis. Munculnya film-film yang mengangkat tema-tema homo-

seksual setelah jatuhnya rezim Orde Baru menjadi penting untuk dikaji mengingat di beberapa daerah di Indonesia, *homosexual behaviour* cenderung ditolcrir keberadaannya, tetapi *homosexual identities* masih dianggap tabu.

Makalah ini membahas film-film yang diproduksi dan disutradarai oleh para sineas muda dengan menampilkan tokoh-tokoh homoseksual yang sebagian

besar berasal dari keluarga kelas menengah, urban, dan *well-educated*. Merujuk pada definisi Griffin and Benschhoff (2006) tentang kriteria film-film *Queer*, makalah ini membagi tiga kategori representasi seksual minoritas. Kategori pertama adalah *Arisan!* (2004) dan *Gie* (2005), yang menyajikan homoerotika dan identitas *gay*. Kategori kedua adalah film-film yang merepresentasikan lesbianisme, seperti *Detik Terakhir* (2006) dan *Tentang Dia* (2005). Kategori ketiga adalah film-film tentang waria dan transgender, seperti *Panggil Aku Puspa* (2004) dan *Realita Cinta dan Rock n Roll* (2006). Pertanyaan yang berusaha dijawab dalam tulisan ini adalah bagaimana rekonstruksi keberagaman seksual direpresentasikan dalam kaitannya dengan upaya untuk menegosiasi paradigma seksualitas yang monolitik dan bagaimana homoseksualitas dalam kaitannya dengan kelas dan etnis sebagai sebuah identitas kultural ditampilkan.

## 2. Pembahasan

### 2.1 Rekonstruksi Keberagaman Seksual

Setelah jatuhnya pemerintahan Orde Baru pada tahun 1999, terjadi fenomena baru munculnya film-film yang menampilkan tema-tema kontroversial, terutama tentang keberagaman seksual. Representasi tokoh-tokoh *gay*, lesbian, dan *queer* mulai muncul walaupun sebatas tema pinggiran. Kecenderungan baru ini merupakan sebuah terobosan mengingat representasi seksualitas pada film-film Orde Baru terutama hanya terfokus pada peran reproduktif perempuan. Visi nasional perkawinan didasarkan pada prinsip negara kekeluargaan yang mendefinisikan negara terdiri atas keluarga heteroseksual, bukan individu yang independen (Sen, 1994). Studi Karl Heider (1991) juga mengungkapkan bahwa film pada masa Orde

Baru menggambarkan manusia Indonesia sebagai anggota kolektif masyarakat.

Konsep negara kekeluargaan (*familial state*) yang dipakai Orde Baru menggariskan bahwa rakyat Indonesia adalah ibarat keluarga: negara sebagai orang tua dan warga negara sebagai anak bangsa yang perlu dididik. Ideologi ini menjadi modal utama langgengnya kekuasaan Orde Pembangunan yang dibentuk atas gabungan keluarga inti. Boellstorff (2005: 198, 202) mengemukakan bahwa ketika negara memproyeksikan keluarga sebagai unit terkecil dari negara, karakteristik gender, dan kelas sosial yang diinginkan bukanlah *traditional extended family* tetapi keluarga inti yang modern dan heteroseksual. Hal ini mengimplikasikan bahwa perkawinan heteroseksual adalah syarat utama menjadi warganegara yang 'baik dan benar'. Pada titik ini, ketiadaan representasi homoseksualitas dalam film-film Orde Baru dapat dipahami. Sebagai sebuah fenomena budaya, homoseksualitas merupakan fenomena baru dalam teks dan konteks film Indonesia.

Tumbangnya rezim Soeharto diikuti dengan terbukanya kesempatan publik untuk mengakses informasi dan menuangkan kreativitas mereka. Homoseksualitas sebagai sebuah wacana baru perlahan diperbincangkan di media terutama media elektronik. Peran media di saat kekuatan negara mulai melemah menjadi faktor penentu munculnya representasi orientasi seksual yang marginal. Keterlibatan organisasi dan komunitas *gay/lesbian* seperti GAYa Nusantara, Q-Munity, Swara Srikandi juga menentukan dalam proses ini. Q-Munity, misalnya, secara rutin menyelenggarakan Festival Film *Queer* yang pertamakali diadakan pada tahun 2003 dengan memutar karya lokal dan juga internasional film-film *gay/lesbian/queer*. John Badalu, koordinator Q-Munity, menegaskan bahwa festival ini merupakan indikasi

munculnya generasi baru yang lebih percaya diri untuk *coming-out* sejak masa remaja daripada generasi Dede Oetomo yang memproklamirkan identitas seksual mereka pada usia tiga puluh atau empat puluh tahun (*Tempo*, 2006).

*Kuldesak* (1999) karya Riri Riza merupakan film pertama pada masa Reformasi yang menampilkan pasangan *gay* dengan cara yang lebih konstruktif walaupun mereka tetap dihadirkan sebagai sosok yang teralienasi dari komunitas dan tetangga sekitarnya.

Pada era 2000-an, homoseksualitas menjadi tren tersendiri dalam sejarah perkembangan film Indonesia. Paul Agusta (*The Jakarta Post*, 2005), misalnya, mengakui bahwa kecenderungan ini terjadi terutama pada tahun 2005, dari hampir lima puluh produksi film lokal, tiga di antaranya adalah film yang menjadikan homoseksualitas sebagai subtema. *Arisan!* (2003) menjadi pelopor munculnya tren tersebut. Sakti, sang tokoh utama adalah sosok anak muda metroseksual, profesional, dan hidup mapan dalam keluarga kelas atas Jakarta. Sebagai anak tunggal dari *single parent*, ia diharapkan meneruskan garis keturunan (marga) Batak dalam keluarganya. Ketika bertemu Nino, seorang *gay* yang secara terbuka menyatakan orientasi seksualnya, Sakti yang pada awalnya menyangkal perasaannya pada Nino akhirnya tidak mampu dan secara perlahan berterus terang pada anggota kelompok arisan bahwa ia seorang *gay*. Sang ibu, tanpa konflik berkepanjangan, digambarkan mentolerir pilihan orientasi seksual Sakti.

Disutradarai oleh Nia Dinata, film ini mendapat sambutan hangat para pecinta film, baik di dalam maupun di luar negeri. Pada tahun 2004, *Arisan!* mendapat anugerah Sutradara dan Penata Film Terbaik serta Aktor Peran Pembantu terbaik pada penghargaan Film MTV 2004. *Arisan!* juga terpilih sebagai Film Terbaik

pada Festival Film Asia di Amsterdam tahun 2004.

Berbeda dengan Nico dalam *Istana Kecantikan* (1988), yang berprofesi sebagai seorang pemilik salon<sup>3</sup>, Sakti dan Nino dalam *Arisan!* merupakan sosok arsitek dan sutradara film yang fasih berbahasa Inggris, memiliki gaya hidup metropolis (tinggal di apartemen, cermat menjaga kebugaran tubuh di *gym*, dan *nongkrong* dari *cafe* ke *cafe*), suatu ilustrasi pola hidup modern yang kosmopolit di hampir semua kota besar di dunia. *Arisan!* dalam hal ini mengubah stereotip *gay* sebagai sosok *lembeng*<sup>4</sup> yang hanya berkulat pada profesi yang feminin menjadi figur lelaki tulen, intelek, dan jauh dari kesan minta dikasihani.

Disamping penokohan yang lebih progresif, *Arisan!* juga mencatat sejarah baru dengan lolosnya sejumlah adegan seks, seperti ciuman mesra Sakti dan Nino serta adegan seks oral di sebuah toilet umum. Hal itu merupakan sebuah terobosan penting mengingat Badan Sensor Film pada tahun 1988 masih merasa perlu untuk 'mendidik' para penontonnya dengan memberi peringatan bahwa homoseksualitas adalah penyimpangan seksual. Lolosnya beberapa adegan itu dapat berarti dua hal. *Pertama*, merupakan langkah awal dari toleransi terhadap kebebasan berekspresi dan keberagaman orientasi seksual. *Kedua*, logika cerita film *Arisan!* memungkinkan ciuman mesra kedua lelaki itu dapat diterima dengan wajar dan jauh dari kesan erotis murahan. Narasi film sejak awal memperlihatkan pergulatan psikologis Sakti untuk menyembunyikan pera-

<sup>3</sup> Boellstorff (2005: 137) menyatakan bahwa salon kecantikan merupakan tempat alternatif bagi komunitas homoseksual di Indonesia.

<sup>4</sup> Stigmatisasi *lembeng* (*flamboyant effeminacy*) seringkali dilekatkan pada kalangan *gay* di Indonesia. Boellstorff (2005: 167).

saannya dan upaya gigih Nino meyakinkan Sakti bahwa perasaan itu tidak perlu lagi untuk ditutupi. Dalam hal ini, *Arisan!* mampu menghadirkan dengan subtil bahwa hasrat dan rasa cinta terlalu luas untuk dibingkai hanya dalam kategori jenis kelamin. *Gay* dalam film ini tampil dalam keseharian sebagai sosok yang tidak berbeda dengan mereka yang *straight*.

Konstruksi positif tokoh waria juga terdapat dalam film *Panggil Aku Puspa* (2006) yang menampilkan Said/Puspa sebagai sosok bapak yang bertanggung jawab. Dibesarkan dalam stereotipikal keluarga Jawa tradisional dengan figur patriakh seorang bapak, Said kecil mengalami dilema psikologis dan sosial ketika mendapati dirinya lebih tertarik berpakaian feminin dan jatuh cinta pada temannya sesama lelaki. Untuk “menyembuhkan” penyakitnya dan menyelamatkan nama baik keluarga, sang ayah mengawinkan Said dengan Zulaikha, sepupunya yang kemudian melahirkan seorang anak, Khana. Said dan Zulaikha sepakat untuk berpisah dengan hak pengasuhan anak sepenuhnya berada di tangan Said. Mereka pindah ke Jakarta dan Said berganti nama menjadi Puspa dengan menjalani profesi sebagai pekerja salon kecantikan. Adegan menyentuh diperlihatkan ketika Khana yang beranjak dewasa meminta sang ayah untuk ‘menjadi lelaki sejati’ karena Khana akan memperkenalkan pacarnya kepada Said. Sang ayah ternyata tidak mampu menghilangkan sisi feminitasnya sebagai waria. Hubungan ayah-anak yang selama ini harmonis menjadi tegang sebelum akhirnya Khana menyadari bahwa menjadi seorang lelaki atau ayah sejati bukanlah karena orientasi seksual atau identitas gender, tetapi lebih pada tanggung jawab sebagai manusia.

Sekalipun tidak mendapat liputan dan tanggapan luas dari para pengamat film,

*Panggil Aku Puspa* yang berasal dari serial sinetron ini menawarkan pandangan alternatif terhadap keragaman seksualitas tanpa mencoba menghakimi. Disutradarai Firman Triyadi, film ini terpilih sebagai Film Non-Komersial Terbaik pada Festival Film Indonesia 2004. *Panggil Aku Puspa* menampilkan dengan akurat proses ke-waria-an Said yang dimulai sejak masa anak-anak. Sebagaimana dikemukakan oleh Boellstorff (2005: 57), mayoritas waria mulai mengidentifikasi dirinya sejak masa anak-anak. Said, di awal film mengakui bahwa dia merasa dan memiliki jiwa perempuan yang terperangkap dalam tubuh laki-laki. Said juga mengungkapkan obsesinya untuk merasakan pengalaman reproduktif seperti hamil dan melahirkan. Perbedaan utama waria dan *gay* menurut Boellstorff (2005: 57) adalah jika mayoritas *gay* cenderung menganggap *gayness* terutama karena “hasrat pada sesama jenis”, waria lebih memprioritaskan pada hasrat untuk menjadi perempuan dan memiliki pengalaman reproduktif perempuan. *Panggil Aku Puspa*, mempertegas batasan antara *gay* dan waria. Berbeda dengan tokoh Emon pada Catatan si Boy I—IV yang hanya menjadi bahan olok-olok, penokohan Said/Puspa terlihat lebih realistik dan membumi. Karakterisasi yang juga konstruktif adalah tokoh Khana yang berjuang mengatasi dilema psikologis dan sosialnya memiliki seorang ayah waria. Film ini tampaknya berupaya meyakinkan penontonnya terutama anak muda bahwa homoseksualitas bukanlah perilaku/gaya hidup yang bersifat turun-temurun. Realitas bahwa Said seorang waria bukan berarti ia tidak mampu menjadi ayah yang baik.

Kemajuan penting juga dicapai dalam representasi tokoh transseksual dalam *Realita Cinta dan Rock n Roll* (2006) yang tampaknya merupakan film

pertama<sup>5</sup> dalam sejarah film Indonesia sesudah Orde Baru. Narasi film mengisahkan dua tokoh anak lelaki pemberontak Nugi dan Ipang yang seringkali berbuat onar, baik di rumah maupun di sekolah. Nugi adalah anak tunggal yang hidup bersama ibunya sebagai orang tua tunggal, sementara Ipang anak tertua. Mereka terobsesi memiliki group band dan menjadi bintang *rock n roll*. Kehidupan mereka yang bebas tak terkendali mulai berubah ketika rapor mereka buruk. Ibu Nugi mengirimkan sang anak untuk bertemu ayah kandungnya yang sudah lama terpisah. Sementara itu, Ipang akhirnya mengetahui rahasia keluarga bahwa dirinya hanya seorang anak pungut. Pertemuan Nugi dengan ayahnya Mariadi menjadi klimaks film ini karena ternyata sang ayah telah berubah menjadi perempuan dan berganti nama menjadi Mariana. Setelah melalui proses panjang, Nugi dan Ipang menyadari bahwa mencintai kedua orang tuanya adalah solusi bagi masalah mereka. Ipang kembali ke keluarga yang mengadopsinya sejak kecil dan Nugi pun menerima identitas seksual baru dari sang ayah.

*Realita Cinta dan Rock n Roll* mendapat tanggapan kontroversial karena poster filmnya yang mempertontonkan Nugi dan Ipang bertelanjang dada. Beberapa tokoh Islam konservatif memprotes film ini mengandung unsur pornografi yang tidak sesuai dengan budaya Indonesia (*Detikhot*, 2006). Sekalipun transeksualitas dalam film ini hanya menjadi subtema, penokohan Mariana sebagai transeksual menjadi catatan tersendiri mengingat transeksualitas tidak semata

<sup>5</sup> Krishna Sen (1994: 172) menyebutkan film Orde Baru *Mereka Memang Ada* (1983) sebagai satu-satunya film yang memotret kehidupan transeksual di Jakarta. Pada akhir cerita, tokoh orangtua baik yang berasal dari kalangan atas dan juga bawah menerima kenyataan transeksual anak lelaki mereka.

berkaitan dengan wacana medis, tetapi juga agama dan sosial budaya. Boellstorff (2005: 23—24) mengemukakan bahwa operasi ganti kelamin masih tergolong langka di kalangan waria bukan hanya karena biayanya yang mahal, tetapi juga secara psikologis mereka merasa sebagai laki-laki. Masyarakat secara umum juga masih menganggap mereka sebagai waria walaupun secara hukum mereka sudah berganti jenis kelamin<sup>6</sup>. Oleh karena itu, dapat dipahami bagaimana gegar psikologis Nugi ketika ia harus memanggil “mama” pada ayahnya. Upaya menerima perubahan identitas gender ini merefleksikan sikap masyarakat secara umum yang masih ambigu dalam menghadapi wacana transeksualitas dalam kehidupan sehari-hari.

Sebagai sebuah film drama komedi, *Realita Cinta dan Rock n Roll* mencoba mengubah stereotip bahwa keluarga ideal bukan hanya keluarga heteroseksual. Eric Sasono (*Layar Perak*, 2006) menilai film ini adalah potret dari keluarga inkonvensional dengan semangat *rock n roll*. Sebagai simbol pemberontakan terhadap kemapanan musik pop, *rock n roll* menjadi sebuah *attitude*, sebuah pandangan hidup. *Realita Cinta dan Rock n Roll* bukanlah cerita tentang musik itu sendiri, tetapi bagaimana kedua tokoh anak muda pemberontak itu memaknai realitas cinta dalam semangat *rock n roll*. Edna C Pattisina (*Kompas*, 2006) juga menilai bahwa *rock n roll* sebagai sebuah subkultur musik mencoba menawarkan cita rasa dan pandangan alternatif terhadap arus utama budaya musik. Pada

<sup>6</sup> Tidak ada penjelasan pasti dari film ini apakah tokoh Mariana telah melakukan operasi ganti kelamin. Tetapi mantan istri Mariana mengemukakan pada Nugi bahwa ‘ayahnya’ pernah tinggal di Amerika. Sebagai tokoh yang berasal dari kalangan atas, film ini mengisyaratkan bahwa Mariana telah mampu untuk melakukan operasi itu.

pengertian ini, *Realita Cinta dan Rock n Roll* menggugat konstruksi sosial yang selalu membagi kategori identitas gender sebagai maskulin-feminin atau laki-laki dan perempuan. Identitas gender ditampilkan sebagai sesuatu yang cair dan hanyalah konstruksi sosial yang dapat dan mungkin berubah. Pemilihan aktor Barry Prima sebagai sosok transgender menjadi subteks yang menarik mengingat reputasinya sebagai *icon* maskulinitas terutama di *Jaka Sembung*. Maskulinitas Barry Prima direkonstruksi menjadi feminitas Mariana yang mengimplikasikan cairnya batasan maskulinitas-femininitas.

Munculnya fenomena film-film yang merepresentasikan homoseksualitas pada era 2000-an tidak dapat dilepaskan dari peran aktif organisasi LGBT (lesbian, gay, bisexual, dan transgender) yang secara aktif mencoba menawarkan alternatif persepsi terhadap keragaman orientasi seksual di Indonesia. Keberadaan aktivis dan komunitas yang didominasi kalangan kelas menengah terpelajar ini tampaknya cukup signifikan dalam meningkatkan kesadaran publik tentang keberagaman orientasi seksual. Misalnya, beberapa penonton *gay* dalam sebuah milis *undercover\_id* menilai tokoh Gie dalam film *Soe Hok Gie* (2005) adalah "*undercover person*". Aktivis *gay*, Mujiarso (Layar Perak, 2006) mendefinisikan "*undercover*" sebagai seorang *gay* atau *biseksual* yang menyembunyikan identitas homoseksualnya. Mereka juga mencurigai kemungkinan buku harian Soe Hok Gie yang legendaris telah terlebih dahulu diedit untuk mempertegas heroisme atau maskulinitasnya karena homoseksualitas dianggap ancaman terhadap maskulinitas dan heroisme. Kecurigaan ini dapat dibaca sebagai "*queer gaze*" yang mulai muncul dalam komunitas *queer* di tanah air. Griffin and Benschoff (2006) mendefinisikan bahwa persepsi penonton merupakan salah satu

kriteria untuk mengategorikan sebuah film menjadi film *queer*. *Queer gaze* yang dilakukan Mujiarso merupakan contoh dari pemaknaan film *queer* yang interpretasinya ditentukan oleh "*cultural competence*" masing-masing penonton. Sen dan Hill (2000: 147) menilai bahwa pemaknaan narasi film tidak pernah tetap dan tunggal. Film sebagai kode budaya memungkinkan munculnya penafsiran alternatif yang berbeda dengan yang diamanatkan teks. "*Reading against the grain*" merupakan istilah yang dipakai untuk mendefinisikan alternatif penafsiran teks-teks fiksi. Dalam hal ini, beberapa adegan homoerotik antara Gie dan Han menjadi contoh aplikasinya dalam menganalisis teks.

*Gie* mengisahkan perjalanan hidup Soe Hok Gie, seorang aktivis mahasiswa pada masa pemerintahan Soekarno tahun 1966. Gie secara gigih memperjuangkan keadilan dan kebenaran tanpa memandang ras, etnis, agama, dan gender. Ketika zaman berganti dan sebagian dari teman-temannya menjadi alat kekuasaan, Gie tetap konsisten menolak berafiliasi dengan partai dan organisasi politik apa pun. Ia memilih menjadi penulis lepas dan menuangkan pemikiran dan perasaannya dalam sebuah buku harian. Penyuka tantangan alam dan seni ini digambarkan selalu gagal dalam kehidupan asmaranya dengan perempuan. Gie yang idealis melewati waktunya naik gunung dan nonton film. Tan Tjin Han, sahabat masa kecilnya, tampaknya cukup memengaruhi perkembangan emosional dan romantismenya tentang masa indah kanak-kanak. Ketika Han pindah ke kota lain karena peristiwa pemberontakan G 30 S/PKI, kedua lelaki itu bertemu kembali pada usia dua puluh tahunan. Han sudah berafiliasi pada partai komunis, sedangkan Gie tetap independen. Fantasi Gie untuk menikmati keindahan alam bersama Han seringkali menghantui

ingatannya. Sementara itu, hubungan cinta Gie dengan Ira dan Shinta gagal. Meninggal muda pada usia 27 tahun di puncak gunung Semeru, idealisme Gie menginspirasi generasi muda Indonesia untuk mengikuti jejak langkahnya.

*Gie* disutradarai oleh Riri Reza dan menjadi film yang paling ditunggu pada tahun 2005. Popularitas buku harian ini menjadi salah satu penentu dan Nicholas Saputra yang menjadi idola anak muda merupakan daya tarik lain *Gie*. Selain mendapat penghargaan Film Terbaik, Aktor Terbaik, dan Sinematografi Terbaik pada Festival Film Indonesia tahun 2005, Hubert Bals Fund Prize di Rotterdam juga memberikan penghargaan atas nilai artistik film ini. Akan tetapi, beberapa kritikus film menyayangkan porsi yang berlebih pada dimensi politik film ini hingga mengabaikan aspek hubungan kemanusiaan antartokoh. Hera Diani (*Kompas*, 2005), misalnya, menyayangkan minimnya eksplorasi terhadap sisi persahabatan Gie dan Han yang kemudian menjadi korban pembantaian simpatisan PKI atau posisi Gie sebagai aktivis yang berasal dari minoritas Tionghoa. Paul Agusta dan Lisabona Rahman (*Wikipedia*, 2006) menyebutkan bahwa adegan homoerotik antara Gie dan Han sangat kuat direpresentasikan dalam film ini, tetapi luput dari perhatian publik, bahkan dari Riri Riza sang sutradara.

Model pembacaan "*resistance reading*" juga dapat dilakukan terhadap film *Tentang Dia* (2005) yang menghadirkan adegan homoerotik dua tokoh utama perempuan. Gadis dan Rudi adalah sepasang sahabat yang menjadi akrab karena Gadis secara tidak sengaja menabrak Rudi. Gadis yang tengah patah hati karena sang pacar menghamili sahabatnya itu, kemudian menemukan sosok yang dibutuhkan pada Rudi. Gadis yang feminin dan Rudi yang tomboi saling mengisi dan mereka sering

menghabiskan waktu bersama. Gadis mencurigai Rudi seorang lesbian dan meminta Rudi mengakui bahwa hubungan mereka hanya sebatas hubungan persahabatan, bukan hubungan asmara. Kecewa dengan sikap Gadis, Rudi mengakui bahwa ia menyayanginya karena pernah kehilangan adik perempuan. Rudi meninggal akibat kecelakaan lalu lintas dan Gadis akhirnya membuka hatinya untuk Randu.

*Tentang Dia* disutradarai oleh Rudi Sudjarwo, sutradara yang populer dengan film remaja memenangkan penghargaan Aktor Terbaik pada Festival Film Bandung 2005. Kritikus film sebagian besar lebih tertarik mengulas tema kehilangan dan kecenderungan Rudi Sudjarwo mengadopsi melodrama model film Korea yang menguras airmata. Akan tetapi, Is Mujiarso (*Kompas*, 2005) menawarkan *queer gaze* yang menyebutkan bahwa film ini merupakan contoh yang bagus mengenai penguatan konstruksi heteronormativitas yang meniadakan munculnya alternatif pemaknaan orientasi seksual yang lain. Pengakuan Rudi bahwa rasa sayangnya pada Gadis hanyalah persahabatan murni, menurut Mujiarso, merupakan contoh bagaimana narasi film ini menutup peluang interpretasi lain bagi para penontonnya. Film ini terlalu jauh "memaksa" penontonnya pada pemaknaan tunggal dengan mengoposisi kategori sosial "normal" dan "abnormal". Untuk memperkuat norma heteronormativitas itu, homoseksualitas dihadirkan sehingga terlihat mana yang "benar" dan "salah". Kemarahan Rudi dicurigai sebagai lesbian juga memperkuat ideologi heteronormativitas di satu sisi dan lesbianisme sebagai penyimpangan seksual di sisi lain. Mujiarso juga mencatat beberapa adegan yang dapat dikategorikan sebagai homoerotik yang menegasi narasi film itu sendiri. Dari sisi poster film, *Tentang Dia* juga

menampilkan adegan Rudi sedang memeluk mesra Gadis, sementara Randu membayangi dari belakang. Dari sisi penamaan, Rudi bukanlah nama yang biasa diberikan bagi perempuan Indonesia dan hal ini memungkinkan munculnya interpretasi bahwa Rudi adalah tokoh yang androgini.

Lesbianisme sebagai pilihan hidup muncul secara lebih eksplisit dalam film *Detik Terakhir* (2006). Narasi film menceritakan Regi, seorang putri tunggal konglomerat yang tertekan menghadapi kemelut rumah tangga orangtuanya. Ia kemudian menemukan pelarian pada narkoba dan kehidupan dunia malam. Pertemuan Regi dengan Vela, seorang pengedar obat terlarang, mendekatkan keduanya. Mengetahui sang putri menjadi seorang lesbian dan kecanduan narkoba, orang tua Regi mengirimkan putrinya ke pusat terapi dan rehabilitasi. Kedua perempuan dari kelas sosial yang berbeda ini kemudian kabur dan hidup terlunta-lunta sebagai pengedar obat terlarang. Vela akhirnya tewas karena tertular HIV/AIDS akibat hubungan seksualnya dengan bandar narkoba, sementara Regi mencoba menata masa depannya tanpa Vela dan narkoba.

*Detik Terakhir* diadaptasi dari novel laris *Jangan Beri Aku Narkoba* karya Albertine Endah. Poster film ini sempat diprotes dan diturunkan oleh organisasi Islam konservatif karena memperlihatkan adegan lesbianisme dan diluncurkan pertama kali pada bulan Ramadhan. Akan tetapi, sang sutradara Nanang Istiabudi dan produser Shanker Punjabi secara taktis mengungkapkan bahwa film ini merupakan film pendidikan tentang bahaya pemakaian narkoba. Lembaga antiobat terlarang juga membantu memadamkan protes itu.

Dari perspektif kalangan gay/lesbian di Indonesia, *Detik Terakhir* dikritik karena memperkuat stereotip bahwa AIDS

adalah penyakit yang berhubungan dengan homoseksualitas. Mujiarso (*Layar Perak*, 2006), misalnya, menyayangkan lesbianisme Vela dan Regi, dua tokoh utama dalam film ini sebagai pelarian akibat keluarga mereka yang berantakan. Lesbianisme dihadirkan menjadi sebuah gaya hidup yang tidak sehat.

Representasi lesbianisme dalam *Detik Terakhir* dan homoerotika di kalangan perempuan *Tentang Dia* menunjukkan bahwa wacana lesbianisme dalam film Indonesia terlihat lebih skeptis dan lebih stereotipikal daripada representasi gay, waria, dan transseksual. Hal ini dapat dipicu oleh beberapa faktor. *Pertama*, sebagai sebuah indikasi dari tahap awal representasi homoseksualitas yang dipenuhi oleh bias heteropatriarkhal yang membebani wacana lesbianisme di Indonesia. *Kedua*, sebagaimana dikemukakan oleh Susan Blackburn (2004: 139) bahwa dalam konteks sosial dan budaya Indonesia, lesbianisme tidak diakui keberadaannya karena sebagian besar perempuan membanggakan status sosialnya sebagai ibu. Pada masa Orde Baru, misalnya, Menteri Pemberdayaan Perempuan secara resmi mengakui bahwa lesbianisme bukanlah bagian dari budaya atau ideologi negara. Pernyataan menteri ini dapat diterjemahkan sebagai sikap kebijakan resmi negara bahwa lesbianisme adalah budaya impor dari Barat yang tidak cocok diterapkan di Indonesia (Murray, 2001: 168). Ideologi Orde Baru yang merupakan *state ibuisim* menggariskan bahwa tugas perempuan terutama sebagai ibu yang tergantung pada suami dan sebagai warga negara kelas dua (Sen, 1994: 138). *Ketiga*, organisasi pemberdayaan perempuan seringkali mengabaikan wacana lesbianisme sebagai pilihan hidup perempuan dan belum memasukkan isu lesbianisme dalam program kerja mereka secara keseluruhan. Pada satu sisi, organisasi gay dianggap tidak memberi cukup

peluang dan kesempatan bagi organisasi lesbian untuk berkembang. Bunga Jeumpa, koordinator organisasi lesbian Chandra Kirana mengibaratkan organisasinya sebagai anak tiri dalam kepengurusan organisasi *gay* dan diperlakukan sebagai warga negara kelas dua yang tidak memiliki suara yang otonom (2001: 13). Pada sisi lain, Oetomo (2001), koordinator GAYa Nusantara mengakui keterbatasan perwakilan lesbian untuk bergabung dalam koalisi gerakan perempuan. Argumentasi Blackburn tentang diabaikannya isu lesbianisme dalam program kerja gerakan organisasi pemberdayaan perempuan terlihat, misalnya, di *Rahima, Forum Kajian Kitab Kuning dan Lembaga Kajian Agama dan Gender* ketika pada tahun 2005 mereka merumuskan Kompilasi Hukum Islam (KHI) yang di dalamnya tidak mengakui perkawinan sesama perempuan. Diantara isu yang dibahas, seperti Undang-Undang Perkawinan, warisan, dan perkawinan antaragama, isu lesbianisme belum menjadi agenda kerja mereka (Muttaqin, 2007).

## 2.2 Homoseksualitas: antara Kelas Sosial dan Etnis

Representasi homoseksualitas sebagai fenomena budaya dalam ke-6 film tersebut berkaitan dengan persoalan ras, etnis, dan kelas sosial. Dari sisi kelas sosial, Ben Murtagh (2006: 229) mengemukakan bahwa budaya *gay* dalam film Orde Baru *Istana Kecantikan* ditampilkan sebagai budaya kelas menengah yang berkembang di kota besar seperti Jakarta. Hal yang sama terlihat dalam film *Arisan!*, *Detik Terakhir, Tentang Dia*, dan *Realita Cinta dan Rock n Roll*. Oetomo (2000:263) mengakui bahwa *gayness* (ke-homo-an) biasanya dipersepsikan sebagai wacana yang lebih *Westernised* dan berasal dari konstruksi

budaya kelas menengah serta lebih modern daripada wacana tentang waria. Argumentasi Oetomo (2000: 263) berbeda dengan Tom Boellstorff (2005) yang menyatakan bahwa *gay* di Indonesia tidak semata identik dengan budaya kelas menengah. Oetomo (2000: 263) lebih lanjut mengatakan bahwa homoseksual modern merupakan gaya hidup urban. Dalam kehidupan kota yang individualis itu, mereka dapat anonim sehingga tidak memalukan keluarga atau diri sendiri dan kesempatan untuk berinteraksi dengan komunitas sesama jenis lebih besar (2001: 40). Sementara itu, representasi tokoh waria dalam *Panggil Aku Puspita* berasal dari kelas bawah, kelas pekerja, dan lebih berkembang dalam konteks budaya lokal yang masih tradisional. Profesi Said sebagai pekerja salon memperkuat stigmatisasi ini. Salon kecantikan, sebagaimana dikatakan oleh Boellstorff (2005: 137) adalah dunia tersendiri yang seringkali diidentikkan dengan dunia *gay* Indonesia. Berbeda dengan Said, profesi Sakti dan Nino dalam *Arisan!* sebagai arsitek dan sutradara film menegasi stereotipikal homoseksualitas di Indonesia. Nia Dinata mengakui bahwa kedua tokoh ini diciptakan untuk mengubah stigmatisasi *gay* yang selama ini selalu dikaitkan dengan kehidupan pekerja salon kecantikan (Gatra, 2006). Relasi lesbianisme dan kehidupan kelas atas tampil pada tokoh Regi yang merupakan anak seorang konglomerat. Tokoh transeksual Mariana dalam *Realita Cinta dan Rock n Roll* juga digambarkan dengan kehidupan mewah dan berprofesi sebagai instruktur penari Salsa. Representasi dunia mahasiswa terlihat pada tokoh Gadis dalam *Tentang Dia* dan tokoh Gie dalam *Gie*.

Sebagaimana dikemukakan oleh Murray (2001: 168) bahwa Orde Baru menilai homoseksualitas adalah budaya impor, tokoh Sakti dalam *Arisan!* dan

Regi dalam *Detik Terakhir* digambarkan mendapatkan informasi tentang homoseksualitas dari majalah *gay* di luar negeri. Pada titik ini, interpretasi yang menempatkan homoseksualitas sebagai budaya impor tidak dapat dihindarkan. Kedua tokoh yang berasal dari kelas sosial menengah ke atas itu memiliki akses yang cukup luas untuk mengadopsinya. Jika Sakti digambarkan sukses dalam membawa wacana homoseksualitas dalam keluarganya, Regi mengalami kegagalan dan harus meninggalkan kedua orang tuanya.

Dari sisi etnisitas, tokoh Sakti yang berasal dari keluarga Batak memiliki tanggung jawab sosial yang lebih berat dari tokoh lain. Sebagai anak tunggal, ia diharapkan melanjutkan garis keturunan keluarga (marga). Dalam hal ini, *Arisan!* terlihat jeli mengoposisi homoseksualitas dengan produktivitas laki-laki. Persoalan yang sama terlihat pada tokoh Regi yang kedua orang tuanya digambarkan memegang teguh budaya Jawa. Sebagai anak tunggal dari keluarga kelas atas Jawa, *Detik Terakhir* merepresentasikan bahwa lesbianisme merupakan wacana impor yang tidak gampang untuk diadopsi. Tokoh Said dalam *Panggil Aku Puspa* yang berasal dari keluarga Jawa Barat yang tradisional juga kesulitan merekonsiliasi budaya asal kedua orang tuanya dengan orientasi seksualnya. Tokoh lain, seperti Mariana dan Gadis digambarkan lebih cair. Identitas etnisnya tidak muncul sebagai sebuah isu. Identitas mereka yang hibrid menjadikan wacana homoseksualitas lebih memiliki peluang untuk diterima. Menarik untuk diamati adalah tokoh Gie yang berasal dari etnis Tionghoa. Oetomo (2001: 40) mengemukakan bahwa etnis Tionghoa memiliki peran dominan dalam komunitas *gay* karena kelas menengah di Indonesia memang di dominasi etnis Tionghoa.

Dominasi kelas menengah keatas dan *setting* film yang sebagian besar di Jakarta dalam ke-6 film ini dapat diinterpretasikan bagaimana segmentasi pasar dan penonton yang dibidik oleh para sutradara. Film, dalam hal ini, secara tidak langsung menciptakan penontonnya sendiri. Eric Sasono (*Layar Perak*, 2007) menilai bahwa film Indonesia kontemporer ditonton oleh anak muda kelas menengah kota yang setia mengunjungi mal dan pusat-pusat perbelanjaan, tempat *cinema* berada. Oleh karena itu, dapat dipahami mengapa gambaran kehidupan kelas menengah-atas yang ditawarkan, sebab merekalah sasaran yang diharapkan menonton film-film itu. J.B Kristanto (2005: xv) melihat perbedaan antara sutradara pada masa Orde Baru yang sebagian besar otodidak dan berasal dari keluarga menengah kebawah dengan sutradara generasi tahun 2000-an yang berasal dari kelas menengah, memiliki pendidikan sinematografi, dan memiliki akses yang luas dengan perkembangan film-film internasional. Para sutradara muda ini akrab dengan latar belakang penonton dan objek filmnya karena sama-sama berasal dari kelas menengah dan hidup dengan budaya yang sama. Dengan demikian, terdapat relasi yang saling mendukung antara sutradara, penonton, dan film.

### 2.3 Keluarga Inkonvensional: Homoseksualitas dan Nilai-Nilai Keluarga

Hal lain yang menarik dari ke-6 film ini adalah munculnya kecenderungan untuk menampilkan gambaran keluarga yang bukan “keluarga ideal” sebagaimana dalam film-film Orde Baru yang biasanya terdiri atas ayah, ibu, dan dua orang anak yang tinggal dalam satu atap. Eric Sasono (*Layar Perak*, 2007) melihat kecenderungan film-film kontemporer Indonesia

yang didominasi gambaran keluarga inkonvensional. Tokoh Grace (ibu Sakti) dalam *Arisan!*, misalnya, adalah *single parent* yang membesarkan anak tunggalnya seorang diri. Tokoh ibu Nugi adalah juga *single parent* karena mantan suaminya menjadi seorang transseksual. Oleh karena itu, representasi anak tunggal, seperti tokoh Sakti, Regi, dan Nugi tampaknya menjadi pilihan sutradara untuk menggambarkan keluarga inkonvensional yang tidak lagi memiliki *pakem* yang sama dengan “keluarga ideal” model keluarga Orde Baru. Sosok bapak yang patriarkh dan kolot terlihat dalam *Panggil Aku Puspa*. Said menerima perlakuan diskriminatif karena orientasi seksualnya. Sebaliknya, ketiadaan peran bapak muncul dalam tokoh Gie dalam *Gie* karena sang bapak mengalami depresi mental akibat diskriminasi rasial pada masa Orde Lama. Ketidadaan peran orang tua juga terlihat dalam film *Tentang Dia*, tokoh Gadis digambarkan tidak pernah berhubungan, baik secara fisik maupun emosional dengan orang tuanya.

Wacana homoseksualitas dalam film-film tersebut juga dihadapkan pada nilai-nilai keluarga. Chris Berry (2001: 216) mengemukakan bahwa mayoritas film di Asia, terutama Asia Timur, lebih terfokus hubungan asmara antara *gay* yang belum menikah dengan laki-laki yang secara eksklusif sudah memiliki identitas seksual. Maksudnya, *gayness* akan bernegosiasi dengan kewajiban memenuhi “*heterosexual expectation*” dari keluarga, seperti melanjutkan nama keluarga dan memiliki anak, pada satu sisi dengan keinginan untuk mempertahankan orientasi seksualnya, di sisi lain. Dalam film *Arisan!*, misalnya, Sakti adalah laki-laki tunggal dan lajang yang jatuh cinta dengan Nino yang secara eksklusif seorang *gay*. Ia mencoba menegosiasi keinginan sang ibu untuk meneruskan

marga keluarga. Dalam hal ini, Sakti gagal memenuhinya. Hal yang sama juga terjadi pada Regi yang tidak mampu memenuhi “*heterosexual expectation*” sebagai anak perempuan. Tokoh Said/Puspa serta Mariana adalah contoh yang secara sukses dapat mengombinasikan kedua hal tersebut. Mereka memiliki anak dan pada saat yang sama mampu mempertahankan orientasi seksualnya. Tokoh Gie dan Gadis merupakan perkecualian karena yang terjadi pada keduanya adalah homoerotika yang tidak “melanggar” nilai-nilai keluarga yang ditetapkan pada mereka.

#### 2.4 “Ruang Alternatif” dan “Ruang Keluarga”

Pertanyaan berikutnya adalah bagaimana tokoh-tokoh dalam ke-6 film tersebut bernegosiasi dengan lingkungan sekitarnya, terutama keluarga inti, selama proses pembentukan identitas seksual mereka. Chris Berry (2000: 189) mengemukakan bahwa film-film Asia terutama Cina memiliki gambaran yang mirip dengan film Hollywood periode 1950—1960 dalam merepresentasikan karakter homoseksual sebagai pribadi yang teralienasi dan kesepian, baik dalam kehidupan berkeluarga maupun bermasyarakat. Dalam konteks budaya Cina, teater dan opera tradisional seringkali diidentikkan sebagai ruang alternatif seperti dalam film *Farewell My Concubine*.

Tokoh Sakti menemukan “ruang alternatif” untuk berbagi dan melewatkan saat-saat berdua dengan Nino di komunitas arisan, *gym*, *cafe* dan apartemen. Ruang alternatif Sakti adalah ruang-ruang publik yang terbuka dan merupakan bagian dari gaya hidup modern. Berbeda dengan Sakti, Said/Puspa digambarkan menemukan jati dirinya di salon kecantikan yang dalam konteks budaya Indonesia

merupakan komunitas *gay* dan waria. Perbedaan Sakti dan Said sekaligus menunjukkan perbedaan ideologi kedua film ini, yang pertama merupakan gambaran kehidupan *gay* yang modern, sedangkan yang kedua lebih bersifat lokal tradisional. Gambaran modernitas juga muncul pada tokoh Mariana yang menemukan “ruang alternatif” pada komunitas Salsa. Diskotek dan kampus juga merupakan “ruang alternatif” bagi tokoh Regi dan Vela. Dunia *outdoor* dan alam bebas, seperti pantai dan gunung, menjadi pilihan Gadis dan Gie.

Dalam kaitannya dengan ruang keluarga, “ruang alternatif” ini menjadi pilihan terbaik para tokoh ketika nilai-nilai keluarga membebani mereka dengan seperangkat aturan *heteronormativity*. Bagi Said/Puspa, misalnya, ketika keluarganya bereaksi negatif terhadap ke-waria-annya, ia memilih meninggalkan keluarga inti dan pindah ke Jakarta sebagai penata rambut. Hal yang sama juga diperlihatkan tokoh Regi yang kabur dari rumah orang tuanya dan menjadi pengedar obat terlarang. Pada kedua tokoh ini, ruang keluarga tidak memberi mereka cukup tempat untuk mengembangkan diri. Sementara itu, tokoh Sakti sekalipun memiliki paling banyak “*alternative space*” tetap memilih untuk kembali ke keluarga intinya. *Gayness* dalam kasus Sakti justru berarti kembali ke keluarga. Gambaran positif ini merupakan terobosan penting dalam sejarah film Indonesia karena tokoh *gay* bukanlah tokoh yang teralienasi dan kesepian dalam hidupnya. Representasi yang positif juga terjadi pada tokoh Mariana yang mampu membentuk keluarga baru setelah menjadi transseksual. Mariana juga digambarkan sebagai tokoh yang bahagia dan memiliki hubungan harmonis, baik dengan keluarga inti maupun dengan masyarakat sekitarnya.

Dengan demikian, dapat disimpulkan bahwa “ruang alternatif” bagi tokoh-tokoh tersebut masih merupakan ruang bersama, ruang publik (terbuka baik bagi kalangan heteroseksual) yang berarti belum muncul ruang atau komunitas khusus, seperti komunitas *gay* sebagai wadah untuk memupuk solidaritas dan identitas bersama. Salon kecantikan mungkin masih merupakan “ruang alternatif” yang khas bagi kalangan *gay* tradisional yang berasal dari kelas menengah kebawah dalam konteks dunia homoseksual di Indonesia, sedangkan tokoh-tokoh lain yang berasal dari kelas sosial yang lebih tinggi memiliki lebih banyak pilihan “ruang alternatif ini”. Dalam kaitannya dengan ruang keluarga, hanya tokoh Sakti dan Mariana yang dapat menunjukkan bahwa pilihan orientasi seksual mereka tidak berarti meninggalkan keluarga, tetapi justru kembali dan membentuk keluarga baru yang harmonis.

### 3. Simpulan

Meskipun representasi homoseksualitas dalam film Indonesia kontemporer secara kuantitas mengalami peningkatan yang cukup signifikan, homoseksualitas masih menjadi tema sampingan yang hanya ‘menempel’ pada narasi film. Demikian pula, sejarah akan mencatat adakah fenomena munculnya film homoseksual ini hanya tren sesaat untuk memenuhi tuntutan pasar dan budaya massa ataukah sebuah indikasi awal dari masyarakat Indonesia yang mulai lebih terbuka memperbincangkan realitas sosial yang ada.

Representasi yang progresif tokoh *gay* dalam *Arisan!*, tokoh waria dalam *Panggil Aku Puspa* dan tokoh transseksual dalam *Realita Cinta dan Rock n Roll* merupakan titik awal munculnya upaya merekonstruksi paradigma seksual-

itas yang monolitik dan esensial. Film, sebagai media komunikasi yang universal tampaknya menjadi alternatif bagi tercipt-

tanya kesadaran terhadap keragaman orientasi seksual dalam masyarakat Indonesia.

#### DAFTAR PUSTAKA

- Agusta, Paul. "Indonesian Cinema: A Year in Review" in *the Jakarta Post*. December 27, 2005.
- Berry, Chris. 2001. "Asian Values, Family Values: Film, Video and Lesbian, and Gay Identities" in *Gay and ia: Culture, Identity and Community*, pp 211-231. Gerard Sullivan, Peter A Jackson (eds). New York: Harrington Park Press.
- Blackburn, Susan. 2004. *Women and the State in Modern Indonesia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Budiman, I, and Chudori. L S. 2003. "Kocokan Segar di Ujung Tahun", *Tempo* Edisi online, 15—21 December.  
<http://www.tempointeractive.com/hg/mbmtempo/arsip/2003/12/15/FL/mbm.20031215.fl1.id.html>>(accessed December 3, 2006)
- Boellstorff, Tom. 2005. *The Gay Archipelago: Sexuality and Nation in Indonesia*. Princeton: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. 2004a. "The Emergence of Political Homophobia in Indonesia: Masculinity and National Belonging". *Ethnos*, Vol. 69 pp 465—486.
- \_\_\_\_\_. 2004b. "Gay Language and Indonesia: Registering Belonging" *Journal of Linguistic Anthropology*, 14(2): 248—268.
- Diana, Hera. "High Expectations Overwhelm 'Gie'" in *the Jakarta Post*. July 10, 2005.
- Dinata, Nia. 2004. *Skenario dan Kisah-Kisah di Balik Layar*. Jakarta: Gramedia.
- Djuhari, Lely.T. 2004. "Gay Screen Kiss Makes History in Predominantly Muslim Indonesia"<<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/news/archive/2004/01/17/international.1212EST0493.DTL>>(accessed December 1, 2006)
- Griffin, Sean and Harry Benshoff (eds). 2006. *Queer Cinema: The Film Reader*. London: Routledge.
- Heider, Karl G. 1991. *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Ireland, Doug. "Indonesian Gays Fight Back: Feisty New LGBT Group Launches Campaign Against Sharia-Based Laws". *Gay City News*. Octobre 12—18, 2006.

- Iwan, Rizal. "Kamera Bertanya Soal Homoseksualitas" in *Layar, Homoseksualitas dalam Sinema: Antara Identitas, Hasrat dan Rasa Sepi*. *Tempo*, February 26, 2006.
- Jeumpa, Bunga and Ulil. "Quo Vadis, Lesbian?" *Inside Indonesia*. April—June 2001.
- Junaidi, A. "Alternative Lifestyle Books Hits Newsstands" in *the Jakarta Post*, February 26, 2006.
- Lim, Song Hwee. 2006. *Celluloid Comrades: Representation of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kompas*. "Arisan!, Topeng Orang-orang Kota", 6 Desember 2003.
- Mardzoeki, Faiza and Max Lane. "Indonesia: Fight Broadens Against Anti-Women Laws" in *Green Left Weekly*, March 15, 2006.
- Mujiarso. "Realita Cinta dan Rock n Roll: Jalan Lain ke Kehidupan" dalam [www.layarperak.com](http://www.layarperak.com).
- \_\_\_\_\_. "Homo dalam Gie" dalam [www.layarperak.com](http://www.layarperak.com).
- Murray, Alison J. 2001. "Let Them Take Ecstasy: Class and Jakarta Lesbians" in *Gay and ia: Culture, Identity and Community*, pp 165—184. Gerard Sullivan, Peter A Jackson (eds). New York. Harrington Park Press.
- Murtagh, Ben. 2006. "Istana Kecantikan: the First Indonesian Gay Movie". *South East Asia Research*, 14, 2, pp 211—230.
- Muttaqin, Farid. 2007. "Observing the Islamic Theological Context: Contemporary Indonesian Muslim Feminist Agendas toward Recognition of Gay and Lesbian Rights". Paper will be Presented in the Queer Space Conference in University of Technology Sydney, 20—23 February 2007.
- Oetomo, Dede. 2001. *Memberi Suara pada yang Bisu*. Yogyakarta: Galang Press.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Masculinity in Indonesia": Genders, Sexualities, and Identities in a Changing Society" in *Framing the Sexual Subject: The Politics of Gender, Sexuality and Power*. Richard Parker, Regina Maria Barbosa, and Peter Anggleton (ed.). Berkeley: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Gay Men in the Reformasi Era" in *Inside Indonesia*. April—June
- Pattisina, Edna C. "Subkultur: yang Melawan, yang Terakomodikasi" dalam *Kompas*. 16 April 2006.

- Sasono, Eric. "Attitude dan Seksualitas Tahun 2000-an" dalam [www.layarperak.com](http://www.layarperak.com). 16 Februari 2006.
- Sen, Krishna. 1994. *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. London: Zed Press.
- Sen, Krishna and David T Hill. 2000. *Media, Culture and Politics in Indonesia*. New York: Oxford University Press.
- Tempo*. "Merayakan a Queer: Dari Salon Langsung ke Layar Putih", 12 Oktober 2006.
- \_\_\_\_\_. "Soe Hok Gie: Kegelisahan Tanpa Ujung", 17 Juli 2005.