

## PRECARIOUSNESS PADA CREATIVE LABOUR DI INDUSTRI FILM INDONESIA

Agus Mediarta<sup>1</sup>  
Ricardi S. Adnan<sup>2</sup>

**Abstrak:** Dalam sistem produksi di industri film, mayoritas pekerjaannya memiliki karakteristik umum berstatus pekerja lepas, bekerja dengan waktu fleksibel, berbasis proyek jangka pendek, dan tanpa kepastian jaminan kerja (*job insecurity*) dan sosial (*social benefit and security*). Area produksi merupakan pusat keberadaan industri film—seperti halnya industri-industri di lingkup seni-budaya atau yang kini populer dengan istilah industri kreatif—yang setiap produknya (judul film) bersifat unik. Tidak ada dua judul film dengan hasil dan cara produksi yang sama atau identik. Hal yang membuat aktivitas dan modal utama produksi film sangat bertumpu pada creative labour. Karakteristik kerja dalam produksi film yang bersifat *casual*, cair (relasi dalam organisasi cenderung tidak kaku, birokratis, dan formal), dan dengan pendekatan *project-based*, dari sudut pandang industri merupakan bentuk antisipasi atas tingginya ketidakpastian dan resiko bisnis film. Pada *creative labour*, hal itu menghasilkan kondisi precariousness (ketidakpastian/*uncertainty*, ketidakamanan kelangsungan kerja/*job insecurity*, lemahnya jaminan dan keuntungan sosial yang umum terkait aktivitas kerja). Kajian ini merupakan identifikasi bentuk-bentuk precariousness di sektor produksi film dengan pendekatan kualitatif atas pemaknaan pengalaman creative labour yang masih aktif dan telah berada di industri film Indonesia lebih dari lima belas tahun. Pemaknaan atas kondisi precariousness merupakan hasil dari proses interaksi dengan struktur kerja di industri film, baik dalam moda produksi komersial maupun mandiri atau *non-profit oriented*. Pada kedua moda tersebut, tidak banyak menunjukkan perbedaan pemaknaan yang membuat *creative labour* bertahan di industri film.

**Kata Kunci:** Precarity, Precariousness, Creative labour, Indonesian Film Industry

<sup>1</sup>Agus Mediarta adalah staf pengajar pada Fakultas Seni dan Desain Universitas Multimedia Nusantara (UMN), Tangerang.

e-mail: [agus.mediarta@lecturer.umn.ac.id](mailto:agus.mediarta@lecturer.umn.ac.id)

<sup>2</sup>Ricardi S. Adnan adalah staf pengajar pada Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik Universitas Indonesia (UI), Depok.

e-mail: [adnanricardi@gmail.com](mailto:adnanricardi@gmail.com)

## Pendahuluan

Industri film merujuk pada penyelenggaraan kegiatan perfilman yang berorientasi komersial. Istilah tersebut umum digunakan di kalangan perfilman Indonesia dan juga media massa. Dalam regulasi tentang perfilman di Indonesia (UU No. 33 tahun 2009), aspek komersial dalam penyelenggaraan perfilman disebut sebagai usaha perfilman. Dalam berbagai literatur tentang aspek sosial-ekonomi perfilman, istilah industri film dapat dipertukarkan dengan istilah *motion pictures industry* (merujuk pada praktek industri di Hollywood, Amerika Serikat), dan *audiovisual industry* (terdapat pada literatur dengan konteks di Eropa Barat). Istilah-istilah tersebut tetap mengacu pada *value chain* dan struktur industri yang sama. (Eliashberg, Elberse, & Leenders, 2006; Greenwald & Landry, 2018; La Torre, 2014).

Pada kajian perfilman dengan perspektif industri, sektor produksi film dapat ditempatkan sebagai *area production of culture* yang menempatkan pembuat film sebagai aktor utama. Dalam konteks perkembangan perfilman Indonesia, peneliti melihat fenomena peningkatan jumlah produksi film pasca runtuhnya Rezim Orde Baru berdampak juga pada peningkatan jumlah orang-orang yang bekerja dalam produksi film.

Aspek kerja dalam industri film memiliki karakteristik yang berbeda dibandingkan pada kategori industri ekstraktif, manufaktur, dan jasa. Kerja pada produksi film selalu berbeda dari satu film ke film lainnya, bersifat temporer, dan berbasis proyek (*project-based*). Tidak ada cara dan hasil produksi yang identik. Eksploitasi produk untuk menghasilkan profit bukan terletak pada kegiatan reproduksi film melainkan pada eksploitasi intelektual property (IP) yang melekat pada masing-

masing produk film (Greenwald & Landry, 2018).

Kerja produksi film adalah memproduksi makna yang turut menentukan nilai atas produk film, atau sebagai *cultural labour* (Hartley, 2005; McGuigan, 2010). Hesmondhalgh menempatkan karakteristik pekerja utama dalam produksi karya/produk budaya (termasuk dalam konteks industri) sebagai *symbol creator* (2015, p. 6) dan bentuk kerja kreatif secara konseptual disebutnya sebagai *creative labour* (D Hesmondhalgh & Baker, 2011, p. 9).

Dari data produksi film Indonesia sepanjang 20 tahun (1998 – 2017), terdapat jumlah 496 orang sebagai sutradara, 780 orang sebagai produser, dan 701 orang sebagai penulis skenario, dalam lingkup *primary creative personeel*. Peneliti melakukan penghitungan frekuensi untuk melihat jumlah orang yang hanya bekerja satu kali atau tingkat *turn over* pada profesi produser, sutradara, dan penulis skenario. Lebih dari 50% sutradara berkarya hanya satu kali dalam kurun waktu 20 tahun. Sementara, untuk produser dan penulis skenario berada di atas 65%. Dalam dua puluh tahun, hanya di bawah 5% sutradara, produser, dan penulis skenario yang bekerja minimal satu judul dalam dua tahun. Selain itu, tidak sampai 2% yang pernah bekerja lebih dari 20 judul sepanjang 20 tahun (pernah lebih dari satu judul setiap tahunnya).

Data tersebut salah satunya menunjukkan indikasi adanya kondisi kerja yang tidak menentu (*uncertainty*), ketidakstabilan kerja (*instability*), dan dimungkinkan terdapat ketidakjelasan jaminan keamanan kerja (*job insecurity*) pada pekerja film baik. Tiga kondisi kerja yang tidak menguntungkan (dan berpengaruh pada kehidupan personal dan sosial pekerja) bukanlah fenomena khas yang terjadi hanya pada *creative labour*. Pada

banyak literatur, keadaan tidak menguntungkan bagi pekerja tersebut merupakan perkembangan dari proses fleksibelisasi (flexibilization) dan individualisasi pasar tenaga kerja yang bersifat kasual, dan temporer (Cruz-Del Rosario & Rigg, 2019; de Peuter, 2014b; Kalleberg, 2013) dan merupakan lingkup konsep precarity, precariousness, dan precarious work. Precariousness sebagai bentuk kondisi precarity muncul dalam banyak studi sosial (Bourdieu, 1998; Gill & Pratt, 2008; Kalleberg, 2009, 2013; Munck, 2013; Standing, 2011; Vosko, Zukewich, & Cranford, 2003) dan juga dalam studi-studi tentang creative labour (Blair, Grey, & Randle, 2001; D Hesmondhalgh & Baker, 2011; McGuigan, 2010; Menger, 1999).

Permasalahannya, precarious work di pekerja film sebagai creative labour cenderung tersembunyi. Antar anggota jaringan pekerja film saling melindungi (tidak terbuka) serta adanya kecenderungan self-exploitation dalam creative labour. Status sebagai pekerja temporer dengan proses rekrutmen yang tertutup dimungkinkan membuat mereka sangat bergantung pada pemberi kerja (perusahaan produksi, produser, atau Head of Department) dan tidak cukup leluasa untuk menyatakan kondisi kerja secara terbuka (Banks & Hesmondhalgh, 2009; Blair, 2003; Lee, 2013).

Artikel ini menelaah bentuk-bentuk precariousness yang teridentifikasi melalui pengalaman creative labour pada sektor produksi di industri film Indonesia. Karakteristik kerja di industri film sebagai precarious work tidak saja membuat creative labour bertahan tetapi—melalui profesi-profesi di dalamnya—juga tetap memiliki daya tarik yang besar untuk dimasuki.

## Metode Penelitian

Penelitian ini berupaya untuk memahami dan menjelaskan kondisi precariousness pada creative labour di industri film Indonesia. Kondisi tersebut terjadi secara terselubung, tidak banyak dibicarakan, termasuk dalam agenda asosiasi-asosiasi profesi. Peneliti menitikberatkan pada analisis dan interpretasi atas pengalaman dan pandangan creative labour di industri film dalam lingkup kerja dan pengaruh atas apa yang dialami di lingkup kerja pada relasi di kehidupan sosialnya (di luar lingkup kerja). Peneliti tidak hanya tertuju pada hal-hal nyata tetapi juga pada aspek-aspek yang tidak muncul atau disuarakan secara terbuka. Dalam konteks tersebut, hal-hal yang menjadi perhatian tidak saja pengalaman orang-orang tetapi juga pemaknaan individual.

Berdasarkan hal-hal yang hendak dicapai di atas, peneliti akan menggunakan pendekatan kualitatif yang menyediakan ruang untuk memahami, dan menjelaskan pengalaman dan pemaknaan atas konteks dan detail kompleksitas orang-orang yang menjadi subjek penelitian (Creswell, 2012, pp. 39–40). Pengumpulan data dilakukan melalui studi literatur dan wawancara mendalam dengan empat informan yang terdiri atas tiga orang yang menyandang identitas profesi sebagai sutradara dan satu orang sebagai penulis skenario. Keempatnya sudah berada di sektor produksi di industri film Indonesia lebih dari sepuluh tahun dan berada dalam moda produksi komersial dan atau mandiri (non-profit oriented).

## ***Precarity, Precarious Labour, dan Precariousness***

Secara konseptual, precarity dibangun

dari telaah atas realitas praktis perkembangan kondisi pekerja dan gerakan politiknya. Uraian Bourdieu (1998, p. 82) tentang ketidakamanan kerja (job insecurity) yang melanda sektor swasta/private dan publik di Prancis menjadi pijakan awal dalam lanskap literatur tentang precarity. Bourdieu memandang bahwa flexploitation (bentuk eksploitasi dari penerapan kerja fleksibel dan kasual) dan globalisasi (melalui strategi deterritorialization) oleh korporasi berpengaruh pada kondisi precariousness. Kondisi tersebut memunculkan rasa takut pada mental kolektif masyarakat dan persaingan kerja yang menghancurkan solidaritas (1998, pp. 83–84).

Sinyalemen Bourdieu tentang dampak precarity pada mental kolektif masyarakat muncul dalam studi Wilson dan Ebert (2013) pada pekerja kasual di Australia. Wilson dan Ebert menunjukkan indikasi job precarity bertransformasi menjadi social precarity dan menyumbangkan keadaan political precarity. Dalam kasus di Indonesia, penelitian Wulandari (2017) □ menunjukkan kondisi precarity dalam bentuk job insecurity, terjadi di tengah kapitalisasi industri televisi.

Precariousness merujuk pada segala bentuk precarity yang diidentifikasi dari pengalaman terkait relasi pekerja dengan pekerjaan. Sebagaimana umumnya industri seni dan budaya, industri film secara inheren memiliki karakteristik sebagai bisnis yang menghasilkan produk dengan ketidakmenentuan dan ketidakpastian atas nilai komoditasnya (Miège, 1987, p. 274). Karakteristik tersebut tercermin pada kondisi creative labour yang bekerja di dalam industrinya.

Dalam konteks historis, fenomena bentuk-bentuk precariousness di industri film Indonesia sering kali dinyatakan secara gamblang namun dengan perspektif in-

dividual yang berbeda. Sebelum 1970an, mayoritas pekerja film tidak berlatar pendidikan film melainkan melalui proses magang (Pong Masak, 2016, p. 278). Lewat perjalanan waktu yang panjang, beberapa bisa menapaki posisi sutradara, seperti Wim Umboh yang memulainya dengan bekerja serabutan di perusahaan film Golden Arrow (Said, 1982, p. 120). Pemeran pun demikian. Pemeran film yang tiba-tiba muncul sebagai pemeran utama tidaklah banyak. Mayoritas meniti karir dari peran-peran kecil, seperti pengalaman Soekarno M. Noer yang mencoba mendapatkan peran selama lebih dari tiga tahun (Kristanto, 2004, p. 279).

Sukarno M. Noor telah berkarir sebagai pemeran film sejak 1953. Pada tahun 1979, setelah bekerja selama 27 tahun, ia menyatakan dirinya telah melalui keprihatinan hidup yang berkepanjangan. Ia menganggap baru bisa merasakan manisnya berada di dunia film dalam empat tahun terakhir (Kristanto, 2004). Walau begitu, Sukarno juga berucap bahwa ia sudah lima bulan tidak mendapatkan pekerjaan dan harus makan uang simpanan. Sejak masuk ke dunia film di 1950an itu, ia sudah paham konsekuensi bekerja di film dan berkomitmen tidak akan meninggalkan dunia film (2004, p. 279). Sukarno M. Noor yang memulai karir di film di usia 22 tahun, meninggal di usia 55 tahun (1986) dan tercatat sebagai pemeran dalam 92 judul film dan mendapatkan enam penghargaan sebagai aktor terbaik (Filmindonesia.or.id, n.d.).

### ***Precariousness pada periode entry level***

Pengalaman Sukarno M. Noor atau Wim Umboh tentang “keprihatinan hidup” di masa awal yang panjang untuk sampai pada posisi identitas profesin-

ya menunjukkan kondisi yang dialami pada periode mereka berusaha masuk ke bidang film. Entry level tidak dimaksudkan sebagai tingkat awal yang sifatnya berjenjang dalam struktur kerja di industri film. Proses rekrutmen creative labour di industri film umumnya bersifat tertutup, informal dan sangat mengandalkan kepercayaan yang terbangun dalam jejaring sosial pekerja film. Kerja magang merupakan cara yang banyak digunakan sebagai cara masuk kerja di industri film. Selama kerja magang, pekerja membangun portofolio dirinya dan reputasi yang berpengaruh pada keberlangsungan keterlibatannya dalam proyek-proyek terkait produksi film di masa depan.

Di era 1980an hingga masa 1998, jalur untuk masuk ke dalam kegiatan magang di produksi film didominasi oleh mereka yang mendapat pendidikan film di Institut Kesenian Jakarta. Sisanya memiliki latar belakang pendidikan yang beragam. Hal tersebut berubah pasca 1998 dengan berkembangnya aktivitas komunitas film dan kemudian bermunculannya sekolah film baru sejak 2010. Sekolah film dan kemudian komunitas film secara alamiah menyediakan jaringan sosial yang menjadi jalur ke entry level di produksi film. Komunitas film merupakan bentuk aktivisme film (produksi, ekshibisi-distribusi, dan apresiasi) yang berkembang di kalangan anak muda pasca 1998 (Sasono, Imanjaya, Darmawan, & Ismail, 2011; Thajib, Juliasuti, Lowenthal, & Crosby, 2009; van Heeren, 2012). Hal yang sebenarnya juga ditemukan pada era pertengahan 1970an hingga 1980an (salah satunya dengan keberadaan kegiatan Sayembara Film Mini) (Chudori, 1993; Prakosa, Atmowiloto, & Rendra, 2006).

Terbatasnya jumlah produksi film (rata-rata 120 judul film per tahun sejak 2015) membuat magang tidak selalu tersedia pada produksi film melainkan

juga pada produksi audio visual lainnya. Langkanya kesempatan untuk masuk dalam produksi film membuat mereka yang belum pernah bekerja atau terlibat di produksi film bersedia untuk menerima pekerjaan apapun. “Kerja apa aja, disuruh cuma gulung kabel atau bikinin kopi pun mau”. “Cuma gulung kabel” atau “membuat kopi” menjadi ungkapan yang umum untuk menunjukkan seseorang bersedia untuk bekerja apapun asal dapat masuk ke produksi film. Termasuk untuk tidak dibayar atau dibayar “sekadarnya”.

Di luar kerja magang, portofolio juga dapat dibangun melalui karya mandiri, terutama dilakukan oleh sutradara di entry level. Sutradara beserta produser dan penulis skenario (umumnya sutradara juga menjalankan kerja sebagai penulis skenario dan atau produser) mengupayakan produksi film dengan dukungan finansial yang sifatnya mandiri dengan sumber-sumber non-profit oriented. Karya mandiri mengutamakan apresiasi penonton dan pengakuan dari institusi film seperti festival film, daripada keuntungan finansial. Moda produksi mandiri banyak dilakukan pada produksi film pendek dan dokumenter (baik pendek maupun panjang), hal yang menjadi moda utama pada produksi karya film seni dan film eksperimental.

Pengalaman awal creative labour di masa entry level, baik melalui jalur magang di moda produksi komersial ataupun moda produksi mandiri, dilingkupi oleh antusiasme yang besar. Dua informan menyebutnya sebagai situasi yang dipenuhi oleh euforia berada di dunia film. Selain antusiasme atau euforia, bentuk ikatan dan jarak keterhubungan dengan jaringan sosial pekerja film yang lebih senior atau lebih dulu berada di dalam lingkup industri film, menentukan bentuk-bentuk precariousness pada creative labour di masa entry level. Semakin longgar dan

jauh jarak keterhubungan dalam jaringan sosial pekerja film senior, semakin rentan mengalami bentuk precariousness dengan pemaknaan mendalam.

Bekerja tanpa kontrak, upah atau biaya pengganti (unpaid labour), dan bekerja melebihi batas waktu (excessive hour) merupakan salah satu fenomena yang banyak ditemukan pada lingkup kerja magang (internship) di industri budaya-kreatif (de Peuter, 2014a; Percival & Hesmondhalgh, 2014). Pada salah satu informan yang masuk tanpa memiliki jaringan sosial di industri film, mengalami magang tanpa upah selama setahun. Pada periode kerja magang itu memunculkan pertanyaan dalam dirinya, apakah dia akan menghentikan proses magang atau tetap melanjutkannya? Pertanyaan tersebut tidak dipandang cukup relevan pada mereka yang memiliki kelekatan dalam jaringan sosial di industri film. Begitu juga pada mereka yang berada dalam jaringan sosial aktivisme komunitas film dan membangun portofolio melalui moda produksi mandiri. Mereka umumnya memiliki kesadaran penuh memilih bidang film dan menempatkan pengalaman precariousness sebagai konsekuensinya atau bahkan tidak memikirkan sama sekali bentuk pengalaman precariousness.

Adanya keraguan untuk meneruskan atau menghentikan kerja pada masa magang karena kondisi precariousness, dapat dipandang sebagai bentuk entry barrier terselubung di industri film. Selain pengetahuan (knowledge), keahlian (skill), kemampuan bersosialisasi, dan kegigihan, creative labour membutuhkan dukungan kelangsungan kehidupan (sustainability) untuk bisa melewati masa entry level. Dalam hal ini, situasi keluarga merupakan aspek penting dalam jaringan dukungan bagi creative labour.

Pada empat informan, mereka ti-

tidak mendapat dukungan dari orang tua atas pilihannya di bidang film. Pencapaian karya di kemudian mengubah sifat dukungan orang tua pada pilihan hidup mereka. Reaksi negatif orang tua atas pilihan para creative labour bekerja atau berada di bidang film disebabkan kekhawatiran mereka akan masa depan penghidupan anak-anaknya dengan imajinasi tentang masa depan sebagai seniman termasuk di bidang film memiliki hidup yang susah dan tidak menentu.

### ***Precariousness saat menjalankan profesi***

Industri film mengandalkan gagasan yang dihasilkan dari creative labour sebagai elemen masukan (input) industri. Sesuatu yang diolah para creative labour dari beragam sumber (adaptasi berbagai materi dari konten intellectual property, atau cerita/gagasan asli dari creative labour). Tanpa elemen tersebut, industri film tidak akan menghasilkan produk atau output. Ciri tersebut menjadi kekhususan (specificity) atas posisi creative labour dalam industri film.

Di dalam struktur industri film, penentuan dan pemilihan cerita atau gagasan sebagai elemen input sangat ditentukan oleh produser. Di satu sisi, pada konteks industri film sebagai produksi film komersial dengan dominasi orientasi profit, produser sangat menentukan dalam memilih cerita atau gagasan yang akan diproduksi. Pilihan produser didorong oleh ekspektasi jumlah penonton berdasarkan pembacaan atas trend genre atau tema film yang sukses (dengan jumlah penonton yang banyak atau menghasilkan profit). Produser mengandalkan creative labour yang telah bekerja dengannya dan dapat mewujudkan bentuk film sesuai keinginannya (Blair, 2001) dan jaringan so-

sialnya untuk mendeteksi dan mencari talent baru mengisi posisi-posisi sebagai creative labour di produksinya berdasarkan berbagai bentuk yang bisa dipandang sebagai portofolio.

Pengalaman para informan di entry level yang berada di moda produksi komersial memperoleh manfaat kerja (job benefit) lebih tinggi daripada informan dengan moda produksi mandiri. Keterlibatan salah satu informan sebagai anggota tim penulisan skenario produksi program televisi dengan rating yang tinggi mengantarkannya terlibat dalam produksi feature film, tanpa memiliki portofolio di produksi feature film. Film pertamanya kemudian mendapat penghargaan dengan capaian jumlah penonton yang mencapai box office.

Pada masa pasca entry level, ketika creative labour telah menyanggah identitasnya sebagai pencipta simbol (symbol creator), kondisi precariousness yang lekat dengan industri seni-budaya tidak serta merta hilang. Tidak amannya keberlangsungan kerja (job insecurity) tetap terjadi karena kesempatan kerja dan penghasilan sangat bergantung pada ketersediaan proyek produksi. Begitu juga ketiadaan jaminan sosial dan kesehatan (pemenuhan asuransi kesehatan dan hari tua dipenuhi sendiri dengan menyisihkan pendapatan). Pada kondisi yang lain, precariousness memiliki bentuk yang berbeda, seperti soal otonomi profesi.

Di dalam industri film dengan prinsip portofolionya terdapat ungkapan, "you're only as good as your last job", pencapaian terbaik hanya dilihat dari pencapaian pada karya terakhir. Selain tuntutan untuk menjaga reputasi kerja (tidak ada konflik dengan sesama pekerja dan atau atasan pada produksi sebelumnya, serta menolak tawaran proyek tanpa alasan yang bisa diterima), juga terdapat tuntutan untuk

memperoleh capaian yang lebih baik atau menyamai kesuksesan karya sebelumnya. Pada kedua bentuk tuntutan, reputasi kerja dan pencapaian, mendatangkan bentuk pengalaman *precariousness* yang berbeda dengan masa *entry level*.

Kesuksesan pada masa entry level serta di produksi film pertama atau karya-karya awal, sering kali menjadi jebakan bagi creative labour. Atribut genre atau tema cerita yang melekat pada karyanya yang sukses menjadi kotak bagi creative labour untuk terus mendapatkan project. Sulit baginya untuk keluar dari kotak atribut tersebut, mengerjakan genre lain yang diinginkannya, atau menghasilkan karya dengan cerita orisinalnya sendiri. Hal tersebut memunculkan bentuk kegelisahan (*anxiety*) terkait otonomi profesi. Bagi produser, sesuatu di luar apa yang telah dicapai oleh *creative labour* memunculkan resiko ketidakpastian baru.

Di luar keterlibatan dalam produksi film yang berorientasi komersial, creative labour memenuhi kebutuhan hidupnya dengan bekerja pada produksi audio visual lainnya (iklan, *corporate video*, atau *behind the scene video*), pada bidang lain yang terkait dengan film (mengajar), atau terlibat pada moda produksi mandiri. Pilihan-pilihan aktivitas tersebut selain terkait pemenuhan kebutuhan hidup sebagai bentuk siasat untuk tetap berada di bidang film, juga membuka ruang eksplorasi diri (pengetahuan, wawasan, dan kemampuan) yang dipandang bermanfaat pada saat kesempatan produksi film datang.

## Kesimpulan

Bersiasat, mengelola atau mengantisipasi resiko, serta terus mencari bentuk-bentuk eksplorasi lain di dalam dunia film juga merupakan bentuk lain atas

mekanisme coping atas kondisi precariousness. Hal yang membuat creative labour tetap dalam situasi mawas juga memaksakan diri untuk belajar hal-hal baru dalam eksplorasi-eksplorasi tersebut. Di dalam industri film, peningkatan kapasitas diri (pengetahuan dan keahlian) sangat jarang diperoleh melalui bentuk-bentuk pelatihan, kecuali untuk hal-hal teknis terkait teknologi baru (teknologi kamera, mesin editing, atau visual efek). Pada creative labour dan juga elemen manajerial produksi, peningkatan kapasitas diri diperoleh dari keterlibatan dalam proyek. Semakin banyak keterlibatan dalam proyek film maka semakin besar peluang mendapatkan pengalaman untuk meningkatkan kapasitas diri.

Di tengah-tengah pihak-pihak penentu dan pemegang kuasa dalam struktur industri film (pihak jaringan bioskop dan produser), creative labour bukanlah sosok yang pasif. Mereka bersiasat dan melakukan antisipasi-antisipasi dalam relasinya di industri film, di mana kerja di dalamnya memiliki karakteristik sebagai precarious work. Walau demikian, sikap yang tidak pasif tersebut bersifat individual. Munculnya solidaritas tetap berada di dalam jaringan dengan ikatan yang kuat dengan creative labour, tidak bersifat lintas batas profesi.

## Referensi

- Banks, M., & Hesmondhalgh, D. (2009). Looking for work in creative industries policy. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 415–430. <https://doi.org/10.1080/10286630902923323>
- Blair, H. (2001). 'You're Only as Good as Your Last Job': the Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment and Society*, 15(1), 149–169.
- Blair, H. (2003). Winning and Losing in Flexible Labour Markets: The Formation and Operation of Networks of Interdependence in the UK Film Industry. *Sociology*, 37(4), 677–694. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/42856569>
- Blair, H., Grey, S., & Randle, K. (2001). Working in film: Employment in a project based industry. *Personnel Review*, 30(2), 170–185. <https://doi.org/10.1108/00483480110380334>
- Bourdieu, P. (1998). *Acts of resistance: Against the tyranny of the market*. New York: New Press.
- Chudori, L. S. (1993). *Film Pendek, atau Apa Pun Namanya*. 93.
- Creswell, J. W. (2012). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches* (3rd ed.). SAGE Publications.
- Cruz-Del Rosario, T., & Rigg, J. (2019). Living in an Age of Precarity in 21st Century Asia. *Journal of Contemporary Asia*, 1–11. <https://doi.org/10.1080/00472336.2019.1581832>
- de Peuter, G. (2014a). Beyond the Model Worker: Surveying a Creative Precariat. *Culture Unbound*, 6, 263–284.
- de Peuter, G. (2014b). Confronting Precarity in the Warhol Economy. *Journal of Cultural Economy*, 7.
- Eliashberg, J., Elberse, A., & Leenders, M. A. A. M. (2006). The motion picture industry: Critical issues in practice, current research, and new research directions. *Marketing Science*, 25(6), 638–661.
- Filmindonesia.or.id. (n.d.). *Katalog Film Indonesia*. Retrieved September 12, 2019, from <http://filmindonesia.or.id/>

- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7–8), 1–30. <https://doi.org/doi:10.1177/0263276408097794>
- Greenwald, S. R., & Landry, P. (2018). *This business of film : a practical introduction* (1st ed.). Routledge.
- Hartley, J. (2005). Creative Industries. In J. Hartley (Ed.), *Creative Industries* (pp. 1–40). Blackwell Publishing.
- Hesmondhalgh, D., & Baker, S. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge.
- Hesmondhalgh, David. (2015). *The cultural industries*. Los Angeles: SAGE.
- Kalleberg, A. L. (2009). Precarious Work, Insecure Workers: Employment Relations in Transition. *American Sociological Review*, 74, 1–22. Retrieved from <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/000312240907400101>
- Kalleberg, A. L. (2013). Precarious work and Flexibilization in South and Southeast Asia. *American Behavioral Scientist*, 57, 395.
- Kristanto, J. B. (2004). *Nonton film nonton Indonesia*. Penerbit Buku Kompas.
- La Torre, M. (2014). The Economics of the Audiovisual Industry: Financing TV, Film, and Web. <https://doi.org/10.1057/9781137378477>
- Lee, D. (2013). Creative labour in the cultural industries. *Sociopedia*. Retrieved from <http://www.sagepub.net/isa/resources/pdf/CreativeLabour.pdf>
- McGuigan, J. (2010). Creative labour, cultural work and individualisation. *International Journal of Cultural Policy*, 16(3), 323–335. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/10286630903029658>
- Menger, P.-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, 25(1), 541–574. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.25.1.541>
- Miège, B. (1987). The logics at work in the new cultural industries. *Media, Culture & Society*, 9(3), 273–289.
- Munck, R. (2013). The Precariat: A View from the South. *Third World Quarterly*, 34(5), 747. <https://doi.org/10.1080/01436597.2013.800751>
- Percival, N., & Hesmondhalgh, D. (2014). Unpaid work in the UK television and film industries: Resistance and changing attitudes. *European Journal of Communication*, 29(2), 188–203. <https://doi.org/10.1177/0267323113516726>
- Pong Masak, T. (2016). *Sinema pada Masa Soekarno*. Jakarta : Fakultas Film dan Televisi IKJ.
- Prakosa, G., Atmowiloto, A., & Rendra, W. (2006). *Kamera subyektif rekaman perjalanan: dari cinema ngamen ke art cinema*. Dewan Kesenian Jakarta, Yayasan Seni Visual Indonesia.
- Said, S. (1982). *Profil dunia film Indonesia*. Grafitipers.
- Sasono, E., Imanjaya, E., Darmawan, H., & Ismail, I. A. (2011). *Menjegal film Indonesia: pemetaan ekonomi politik industri film Indonesia*. Perkumpulan Rumah Film dan Yayasan Tifa.
- Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Publishing .
- Thajib, F., Juliastuti, N., Lowenthal, A., & Crosby, A. (2009). *Videokronik: Aktivisme Video dan Distribusi Video*

di Indonesia. KUNCI Cultural Studies Center dan EngageMedia.

van Heeren, K. (2012). *Contemporary Indonesian film : spirits of reform and ghosts from the past*. Leiden: KITLV Press.

Vosko, L. F., Zukewich, N., & Cranford, C. (2003). Precarious jobs: A new typology of employment. *Perspectives on Labour and Income*, 15(4).

Wilson, S., & Ebert, N. (2013). Precarious work: Economic, sociological and political perspectives. *Economic and Labour Relations Review*, 24(3), 263–278. <https://doi.org/10.1177/1035304613500434>

Wulandari, S. (2017). *Pekerja Precariat dalam Kapitalisasi Industri Televisi (Kasus Penonton Bayaran Pada Program Musik Televisi)*. Universitas Indonesia.