

## BAB II

### LANDASAN TEORI

#### 2.1 Pemetaan Landasan Teori

Teori Industri Budaya dari Adorno dan teori Hegemoni dari Gramsci berakar pada pemikiran Karl Marx dengan Marxisme sebagai *grand narration* (narasi besar) yang dapat menganalisis semua fenomena dengan dialektika materialismenya<sup>22</sup>. Realisasi filsafat bagi Marx adalah mengalahkan kapitalisme borjuis dengan kelas buruh industri, dan pembentukan masyarakat komunis yang akhirnya menghapuskan “kontradiksi laten” dari ‘si pemerias’ dan ‘yang diperias’<sup>23</sup>. Dengan kata lain, kapitalisme menyederhanakan antagonisme kelas menjadi dua pertentangan besar, borjuis melawan proletar. Perjuangan direduksi menjadi kepemilikan pribadi atas alat produksi melawan buruh yang menjual tenaganya kepada sistem produksi kapitalis ini<sup>24</sup>.

Masyarakat selalu terdiri atas basis ekonomi atau infrastruktur, dan superstruktur. Superstruktur meliputi semua budaya –seperti agama, politik, hukum, pendidikan, dan seni– yang ditentukan oleh suatu ekonomi khusus (berbasiskan budak, feodal, dan pedagang). Superstruktur dipahami sebagai ideologi, cara berpikir yang menjadi ciri khas perilaku kelas. Hal yang menjadi landasan ideologi secara harafiah adalah infrastruktur ekonomi, yaitu alat yang digunakan ideologi dalam memproduksi dirinya sendiri, kekayaannya, dan orang yang memiliki alat produksi itu.<sup>25</sup>

Dalam pandangan Marxisme yang ketat atau kasar, ideologi-ideologi budaya (seperti seni) adalah hasil sampingan yang ditentukan oleh basis ekonomi. Hal ini telah menjadi sumber perdebatan penting dalam lingkaran Marxis. Beberapa teoritikus menduga bahwa kegiatan-kegiatan seni tertentu dalam

---

<sup>22</sup> Sim & Loon, 2008, *Memahami Teori Kritis*, (Yogyakarta: Resist Book).

<sup>23</sup> *Ibid*, hal. 18.

<sup>24</sup> *Ibid*, hal. 19.

<sup>25</sup> *Ibid*, hal. 21.

superstruktur –khususnya seni– mempunyai suatu “otonomi yang relatif” dari basis, sehingga ekonomi dapat mengarahkan kegiatan superstruktur<sup>26</sup>. Warisan Marxisme dalam teori kritis adalah sebagai berikut.

- Konflik ideologi versus materialisme (otonomi versus konstruksi sosial dari sebuah teks).
- Ketaksadaran tersembunyi atau terkamufase.
- Intervensionisme: suatu pengertian bahwa teori kritis dapat membuat suatu perubahan.

Marxisme Barat terlihat mempunyai ketertarikan khusus pada superstruktur, terutama seni. Namun, dalam bentuk Marxis pra-Barat paling awal, teori kritik Marxis cenderung mengasumsikan bahwa segala sesuatu yang terjadi di superstruktur, termasuk seni, adalah semata pantulan dari apa yang terjadi di basis.<sup>27</sup>

Marxisme selalu mengalami kesulitan untuk menerangkan dua hal yang berkenaan dengan kegagalan dalam meramalkan teori revolusi dalam masyarakat kapitalis. Kelas-kelas tertindas dari masyarakat kapitalis demikian sering puas dengan ideologi kelas penguasa meskipun ideologi tersebut bukan manifestasi terbaik mereka. Revolusi sosialis gagal terwujud di negara masyarakat kapitalis maju. Gramsci menggunakan konsep hegemoni untuk menerangkan permasalahan tersebut, konsep ini menjadi alat yang canggih untuk menganalisis budaya.<sup>28</sup> Marxisme gagal mempertimbangkan bagaimana ideologi sebenarnya bekerja untuk membuat dirinya sendiri tak dikenal atau dengan samaran lain. Hal ini menjadi sesuatu yang dianggap sebagai tipuan hegemoni, yaitu untuk mempengaruhi seluruh masyarakat bahwa ideologi yang dominan –ideologi yang pada kenyataannya melindungi kelas dominan– sebenarnya hanyalah sebuah cara berpikir yang alamiah dan lazim.<sup>29</sup>

Di masa lalu, lembaga kunci yang mengukuhkan hegemoni adalah Gereja dan lembaga kebudayaan, seperti sistem pendidikan. Namun untuk saat ini, alat

---

<sup>26</sup> *Ibid*, hal. 22.

<sup>27</sup> *Ibid*, hal. 26.

<sup>28</sup> *Ibid*, hal. 36.

<sup>29</sup> *Ibid*, hal. 37.

utama yang mengukuhkan hegemoni adalah media massa, yang menjadi pusat bagi produksi ide-ide, pembenaran, sikap, dan perspektif yang merupakan pabrik bagi terciptanya akal sehat/nalar umum sehari-hari. Pandangan Gramsci ini menjadi salah satu hal yang diadopsi oleh sebagian besar pemikir Marxis dan post-Marxis, seperti Mazhab Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Marcuse, Benjamin), Foucault, Althusser, dan Stuart Hall.<sup>30</sup> Pentingnya sosok Gramsci bagi Marxisme alternatif adalah perubahan budaya politik sehari-hari sebagai arena perjuangan dan bukan hanya produk dari determinisme ekonomi.<sup>31</sup>

Masyarakat kapitalis mahir dalam menyebarkan kepercayaan ideologi mereka tanpa menggunakan kekerasan. Ideologi disemaikan pada tingkat gagasan, sekuat tekanan ekonomi yang kerap secara tak sadar oleh individu-individu yang terlibat, seni dan **media** merupakan elemen penting dalam proses yang kemudian akan menjadi teks untuk kritisisme budaya. Bentuk kritisisme budaya yang paling penting dalam Marxisme Barat terdapat pada aliran Mazhab Frankfurt, yang menggunakan teori kritis untuk metode analisisnya dan merupakan campuran teknik filosofis dan sosio-saintifik yang telah diterapkan secara luas.<sup>32</sup>

Seperti Gramsci, Madzhab Frankfurt juga menekankan bahwa kesadaran manusia tidak seluruhnya disetir oleh kondisi material. Dalam kajiannya, Madzhab Frankfurt tertarik pada **media massa, industri budaya**, psikonalisis Freud, dan sosiologi masyarakat ‘massa’. Mereka dituduh kaum borjuis elit yang memprihatinkan turunnya moral, budaya, dan fisik masyarakat sebagai akibat meningkatnya kekuasaan dan pengaruh massa. Namun, mereka membuat diagnosis yang bercorak Marxis dengan mengidentifikasikan ‘jatuhnya’ kebudayaan sebagai hasil dari manipulasi media massa yang disetir dan dimiliki kapitalis.<sup>33</sup>

Saat Perang Dunia Kedua menjadi suatu tujuan penjagalan yang mengerikan di tengah-tengah keruntuhan Timur dan Barat, Adorno dan

---

<sup>30</sup> Woodfin, Rupert. & Zarate, Oscar. *Mengenal Marxisme*, 2008, Yogyakarta: Resist Book, hal. 125.

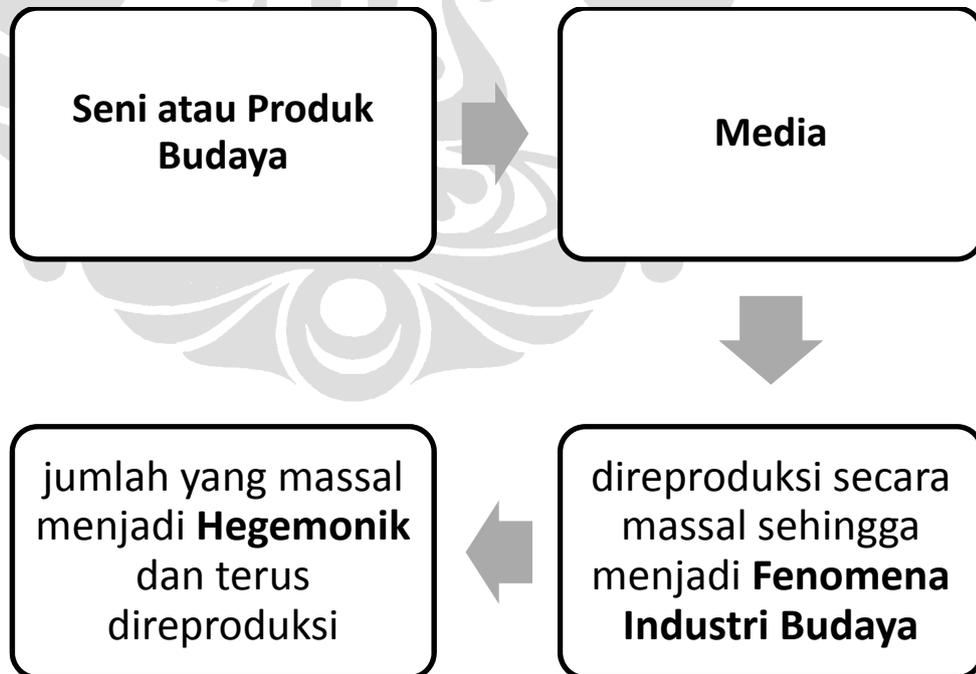
<sup>31</sup> *Ibid*, hal. 128.

<sup>32</sup> Sim & Loon, *op.cit.*, hal. 38.

<sup>33</sup> Woodfin & Zarate, *op. cit.*, hal.131.

Horkheimer hanya dapat melihat “masyarakat teradministrasi” yang sangat represif di masing-masing kubu ideologi. Dalam hal ini, Barat tak kurang bersalah ketimbang Uni Soviet yang Stalinis. Represi politik di Uni Soviet sebanding dengan praktik-praktik menindas industri budaya di Barat, khususnya Amerika. Akibatnya, penduduk diprogram untuk berpikir dan mengonsumsi sedemikian rupa sehingga penguasa kapitalisnya yang mengarahkan. Hegemoni di peradaban Barat semata menghancurkan kemungkinan penentangan politik di bawah kilau penampilan ‘kesepakatan’ budaya massa.<sup>34</sup>

Hegemoni kultural merupakan segala hal yang meliputi produk-produk industri budaya yang berdasarkan konsumerisme kapitalis, sedangkan media merupakan sebuah alat maupun pihak kapitalis yang diuntungkan dalam proses tersebut. Suatu produk industri budaya dapat bersifat hegemonik apabila didukung atau dikukuhkan oleh media yang memiliki jangkauan luas. Seni dijadikan suatu komoditas yang kemudian diindustrialisasikan atau direproduksi secara massal.



<sup>34</sup> Sim & Loon, *op.cit.*, hal. 41.

## 2.2 Industri Budaya

Menurut Sekolah Frankfurt, industri budaya merefleksi penguatan pemujaan komoditas, dominasi pada pertukaran nilai dan pengaruh monopoli kapitalisme negara. Industri budaya membentuk selera dan preferensi massa, sehingga mencetak kesadaran mereka dengan menciptakan keinginan atas kebutuhan yang semu. Dalam pemaparan ulangnya mengenai konsep Industri Budaya yang diterbitkan tahun 1975, Adorno dari Sekolah Frankfurt menegaskan perbedaan industri budaya dari budaya massa disebabkan oleh ide yang terakhir berasumsi bahwa massa membawa tanggung jawab terhadap budaya yang mereka konsumsi, dan bahwa hal itu ditentukan oleh preferensi dari massa itu sendiri. Adorno pun melihat budaya ini sebagai sesuatu yang dijatuhkan kepada massa, yang kemudian mereka sambut sejauh mereka tidak menyadari pendidikan tersebut.<sup>35</sup>

Sekolah Frankfurt sendiri adalah suatu grup intelektual Jerman yang menganalisis dasar dan konsekuensi dari kapitalisme di level sosial, politis, dan cultural. Konteks dalam Frankfurt adalah kebangkitan fasisme dan penundaan gerakan-gerakan revolusioner. Sekolah Frankfurt berisikan Yahudi yang melarikan diri dari Jerman ke Amerika karena bangkitnya Fasisme dan terkejut setelah melihat adanya kesamaan antara dua negara tersebut—mereka memandang media massa sebagai pusat kesuksesan rejim-rejim kapitalis dan fasisme. Istilah Industri Budaya digunakan untuk menganalisis kunci peran normatif dalam konteks sosial yang ditimbulkan oleh media massa. Mereka memandang bahwa kelompok penguasa di media massa tidak hanya memiliki mode produksi namun juga mengendalikan produksi ide-ide dan nilai-nilai dominan di masyarakat.

Istilah industri budaya pertama kali muncul pada buku *Dialectic of Enlightenment* yang ditulis oleh Theodore Adorno dan Max Horkheimer. Pada buku itu, mereka berpendapat bahwa budaya hari ini telah menginfeksi segalanya dengan keseragaman. Film, radio, dan majalah telah membentuk suatu sistem. Film dan radio tidak lagi perlu untuk menampilkan dirinya sebagai suatu seni.

---

<sup>35</sup> Strinati, Dominic, *Introduction to Theories of Populer Culture*. (Routledge: 2004), hal. 55.

Fakta bahwa mereka bukan apa-apa selain untuk bisnis telah digunakan sebagai ideologi untuk melegitimasi sampah yang mereka sengaja produksi. Mereka menyebut dirinya sebagai industri. Figur-figur rilisan untuk pendapatan para direktur mereka telah memadamkan adanya keraguan mengenai kebutuhan sosial dari produk-produk mereka yang sudah jadi.<sup>36</sup> Seni menjadi sebuah spesies komoditas, diusik dan diadaptasi ke produksi industri, yang dapat dijual dan dipertukarkan.<sup>37</sup>

Dalam esai mereka, Adorno dan Horkheimer membuat serangkaian poin-poin empiris yang berkaitan dalam inti argumen mereka. Poin-poin itu adalah sebagai berikut.

- Dari analisis politik-ekonomi Marx, mereka berpendapat bahwa konsentrasi produksi budaya dalam industri kapitalis menghasilkan komoditas komersil yang distandarkan.
- Hal ini mereka hubungkan dengan pemikiran tradisi estetik romantik yang menentang seni yang bebas dan otonom terhadap budaya yang berulang-ulang dan tidak menantang yang diproduksi sebagai komoditas.
- Mereka menghubungkan hal ini dengan “budaya massa”. Dengan mengambil teori-teori dari Freud, Adorno dan Horkheimer menunjukkan bahwa konsumsi budaya telah menjadi aktivitas dekonsentrasi yang kemudian berlanjut ke tipe perilaku sosial yang pasif dan patuh.<sup>38</sup>

Perusahaan-perusahaan kapitalis terkesan menikmati dominasi mereka. Konsumen dan artis-artis yang kreatif tidak terpisah dari sistem produksi. Adorno dan Horkheimer menulis bagaimana para artis atau seniman termasuk dalam industri budaya: seniman yang berbakat dan respon publik tidak bersifat independen namun melekat pada peralatan dan manajemen personalia yang bersifat teknis, yang kemudian membentuk mekanisme ekonomi yang selektif. Oleh sebab itu, aktivitas konsumen dianggap lebih dahulu terjadi dan menentukan bagian dari industri budaya, demikian pula dengan aktivitas dari produsen.

---

<sup>36</sup> Adorno & Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, (Stanford University Press: 2002), hal. 95.

<sup>37</sup> *Ibid.*, hal. 128.

<sup>38</sup> Du Gay, 1997, *Production of Culture/Cultures of Production*, Open University, hal. 73.

Adorno dan Horkheimer menekankan struktur dari kepemilikan ekonomi dan kontrol dari sebuah garis-produksi terhadap bagaimana produk-produk budaya diciptakan. Mereka berpendapat bahwa hal ini secara langsung membentuk aktivitas dari para artis kreatif dan konsumen. Dari sudut pandang ini, aktivitas artis (musisi, aktor, novelis) dan beragam penikmat seni (di sinema, pembaca novel, penonton televisi, pendengar musik) secara langsung dapat dijelaskan pada konteks budaya telah diadministrasi dalam produksi. Konsumsi dan aktivitas kreatif tidaklah berdiri sendiri dalam produksi. Maksud dari pendekatan Adorno dan Horkheimer ini adalah akan menyesatkan apabila hal tersebut dianggap sebagai: “penikmat seni” dan karya-karya yang kreatif hanya akan ada sebagaimana mereka didefinisikan dan diciptakan oleh industri budaya.

Argumen mereka, dengan adanya peserta yang jutaan, mengharuskan adanya proses produksi yang tak dapat dihindari terhadap penggunaan produk-produk standar untuk menciptakan persamaan di lokasi yang berbeda-beda. Setelah itu, telah diklaim bahwa bentuk-bentuk yang standar, berasal dari kebutuhan para konsumen. Hal tersebut menjelaskan sebab para konsumen tersebut menerima dengan sedikit perlawanan. Mentalitas dari publik, yang dianggap mendukung sistem dari industri budaya, adalah bagian dari sistem dan bukan sebagai pemberian maaf terhadap sistem tersebut.<sup>39</sup>

Komoditas-komoditas yang diproduksi oleh industri budaya ditentukan menurut keinginan untuk menyadari nilai mereka di pemasaran. Motif profit menentukan dasar dari bentuk-bentuk kultural. Secara industri, produksi kultural adalah proses standardisasi yang mengakibatkan produk-produk tersebut memperoleh bentuk umum pada semua komoditas. Namun, hal ini juga menciptakan rasa individualitas terhadap setiap produk. Pemberian atribut individualitas terhadap setiap produk ini, dan kemudian terhadap setiap konsumen, mengaburkan standardisasi dan manipulasi kesadaran yang dijalankan oleh industri budaya. Hal ini berarti semakin produk budaya distandardisasikan

---

<sup>39</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 95—96.

maka akan semakin mereka terlihat diindividualisasi. Individualisasi adalah proses ideologis yang menyamakan proses standardisasi.<sup>40</sup>

Dalam merespon klaim bahwa budaya massa modern adalah bentuk hiburan yang tidak berbahaya, atau respon demokratis terhadap permintaan konsumen, kritikus seperti Adorno menempati posisi intelektual yang elitis. Adorno menekankan pada kekosongan, kedangkalan, dan penyesuaian yang diciptakan oleh industri budaya.<sup>41</sup>

Ideologi dari industri budaya adalah manipulatif dan koruptif serta memperkuat dominasi pasar dan pemujaan terhadap komoditas. Penipuan yang dilakukan industri budaya bukanlah dengan menyediakan hiburan, tetapi merusak kesenangan sejati dengan ideologi bisnis yang dijalani oleh mereka sendiri.<sup>42</sup> Praktik keseluruhan dari industri budaya mentransfer motif profit secara terang-terangan menjadi bentuk-bentuk budaya.<sup>43</sup> Kekuatan dari ideologi industri budaya begitu mudah untuk menyesuaikan diri hingga dapat menempatkan ulang kesadaran. Penyesuaian diri ini tidak menimbulkan adanya penyimpangan, perlawanan, atau visi alternatif dari keteraturan sosial yang sedang berlangsung. Penyimpangan, perlawanan, dan jalan pikiran yang alternatif menjadi semakin tidak mungkin karena pandangan industri budaya yang sangat kuat hingga merasuki pikiran masyarakat. Industri budaya berurusan dengan kepalsuan dan bukan kebenaran, dengan keinginan yang palsu dan solusi yang palsu pula, daripada kebutuhan dan solusi yang nyata. Industri budaya menyelesaikan masalah 'hanya pada penampilan', bukan substansi dari suatu penyelesaian masalah, kepuasan semu dari keinginan semu sebagai pengganti dari solusi yang nyata pada masalah yang nyata pula. Dalam melakukan ini, industri budaya mengambil alih kesadaran dari massa,<sup>44</sup> dengan ideologi bisnisnya.<sup>45</sup>

---

<sup>40</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 56.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 114.

<sup>43</sup> Adorno. Theodore, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (Routledge: 1991), hal. 99.

<sup>44</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 57.

<sup>45</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 109.

Menurut pandangan Adorno, massa menjadi lemah dan tidak berdaya. Kekuasaan terdapat pada industri budaya. Produk yang dihasilkan telah menimbulkan kesepakatan dan penyesuaian, yang kemudian memastikan adanya kepatuhan terhadap otoritas dan stabilitas sistem kapitalis. Kemampuan dari industri budaya untuk mengganti kesadaran masyarakat dengan penyesuaian yang otomatis telah kurang lebih dapat dianggap lengkap. Keefektifannya, menurut Adorno, terletak pada promosi dan eksploitasi dari kelemahan-ego pada anggota-anggota tak berdaya di masyarakat kontemporer, dengan konsentrasinya terhadap kekuasaan, telah dikutuk. Kemampuan dari industri budaya untuk menjaga dominasi dan keberlangsungan kapitalisme adalah dalam kapasitasnya untuk membentuk dan mengabadikan penonton yang 'regresif', sebuah publik yang ketergantungan dan memiliki daya konsumsi pasif, seperti yang terlihat dari analisis yang dilakukan Adorno pada musik populer.<sup>46</sup>

Selain sebagai seorang pemikir dari Sekolah Frankfurt, Theodore Adorno juga merupakan seorang musisi terlatih, komposer, ahli teori musik, dan seorang pelopor musik nonkomersil. Ia jarang mendengarkan musik yang diproduksi oleh perusahaan-perusahaan monopoli dan dikonsumsi oleh publik, kecuali sebagai cara untuk mengilustrasikan kekuatan industri budaya dan alienasi yang ditemukan di antara masyarakat pada masyarakat kapitalis.<sup>47</sup>

Menurut Adorno, musik populer diproduksi oleh industri budaya dan didominasi oleh dua proses: standardisasi dan pseudo-individualitas. Inti dari argumen ini adalah bahwa musik-musik populer semakin lama semakin mirip satu sama lain. Mereka semakin terkarakteristik oleh struktur inti, bagian-bagian yang dapat dipertukarkan satu sama lain. Namun, inti ini disembunyikan oleh tambahan elemen yang minor, dan variasi yang kurang signifikan untuk dimasukkan ke lagu-lagu sebagai tanda 'keunikan' mereka. Standardisasi mengacu ke keseragaman substansial di antara musik-musik populer, dan individualitas semu ke perbedaan-perbedaan minor mereka. Industri budaya memandang bahwa apa yang diulangi adalah baik, yang merupakan siklus alami di industri.

---

<sup>46</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 57.

<sup>47</sup> *Ibid*, hal. 58.

Kesatuan standar dari nilai menunjukkan tingkatan produksi yang mencolok, jumlah investasi yang ditampilkan. Perbedaan pendanaan pada industri budaya tidak ada kaitannya dengan perbedaan-perbedaan aktual, dengan makna dari produk itu sendiri. Seleksi dalam standarisasi memproduksi dirinya dalam suatu lingkaran setan, yaitu yang paling familiar adalah yang paling sukses dan akan diputar berulang-ulang dan dibuat lagi agar lebih familiar. Ketika waktu santai mereka pun, konsumen harus memuaskan diri mereka sendiri menurut keseragaman produksi.<sup>48</sup> Mengenai hal tersebut, Adorno memberikan penjelasan sebagai berikut.

*In a film, the outcome can invariably be predicted at the start—who will be rewarded, punished, or forgotten—and in light musik the prepared ear can always guess the continuation after the first bars of a hit song and is gratified when it actually occurs. The average choice of words in a short story must not be tampered with. (98-99)*

Adorno pun menambahkan pendapatnya pada bukunya yang berjudul *Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, yaitu sebagai berikut.

*If the standardized products, hopelessly like one another except for conspicuous bits such as hit lines, do not permit concentrated listening without becoming unbearable to the listeners, the latter are in any case no longer capable of concentrated listening. The forms of hit songs are so strictly standardized, down to the number of beats and the exact duration, that no specific form appears in any particular piece. (49)*

Standarisasi menentukan jalan bagaimana industri budaya menghapus adanya tantangan, otentisitas, orisinalitas, atau stimulasi intelek dari suatu karya musik yang diproduksi, sementara pseudo-individualitas berperan sebagai 'kait'nya, sebagai sesuatu yang baru atau keunikan dari suatu lagu untuk para konsumen. Standarisasi berarti bahwa musik-musik populer semakin menjadi seragam dan bagian-bagiannya seperti bait-bait dan *chorus*-nya semakin dapat dipertukarkan tanpa mempengaruhi inti dari suatu lagu.<sup>49</sup> Sementara itu, individualitas semu menyamarkan proses ini dengan membuat lagu-lagu terlihat

---

<sup>48</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 97—98.

<sup>49</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 58.

semakin bervariasi dan berbeda satu sama lain, walaupun sebenarnya tidak.<sup>50</sup>

Pendapat Adorno mengenai hal tersebut adalah sebagai berikut.

*It is not only the standardized mode of production of the culture industry which makes the individual illusory in its products. Individuals are tolerated only as far as their wholehearted identity with the universal is beyond question. From the standardized improvisation in jazz to the original film personality who must have a lock of hair straying over her eyes so that she can be recognized as such, pseudoindividuality reigns. The individual trait is reduced to the ability of the universal so completely to mold the accidental that it can be recognized as accidental. The sulky traciturnity or the elegant walk of the individual who happens to be on show is serially produced like the Yale locks which differ by fractions of a millimeter. (Adorno & Horkheimer, 124-125)*

*Pseudoindividuality is a precondition for apprehending and detoxifying tragedy: only because individuals are none but mere intersections of universal tendencies is it possible to reabsorb the smoothly into the universal. Mass culture thereby reveals the fictitious quality which has characterized the individual throughout the bourgeois era and is wrong only in priding itself on this murky harmony between universal and particular. (Adorno & Horkheimer 125)*

Adorno membedakan antara sistem dasar dan detail dari suatu karya musik. Kerangka standardisasi menghasilkan sebuah system dari reaksi-mekanis yang berlawanan dengan individualitas ideal pada sebuah masyarakat yang bebas dan liberal. Namun, masyarakat tidak akan betah berlama-lama dengan standardisasi musik sehingga individualisme di dalam proses konsumsi musik harus dipelihara. Dengan demikian, di sinilah individualitas semu memainkan peranannya.<sup>51</sup>

Standardisasi lagu-lagu hit menjaga para konsumen dan pelanggan untuk tetap antre dengan melakukan pendengaran lagu untuk mereka, sedangkan individualitas semu menjaga antrean tersebut dengan membuat mereka lupa apa yang mereka dengarkan sudah didengarkan lebih dulu untuk mereka atau *pre-digested*. Persamaan yang sempurna adalah perbedaan yang absolut. Semua individu secara mutlak dapat diganti satu sama lain, murni ketiadaan, dan menyadari hal ini segera setelah waktu merampas kesamaan mereka.<sup>52</sup>

Perbedaan kesimpulan yang ditarik oleh Adorno di antara musik klasik dan *avant garde* dengan musik populer membuat Adorno dapat memperpanjang

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid*, hal. 59.

<sup>52</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 116-117.

argumennya. Menurut Adorno, dengan musik klasik atau *avant garde*, setiap detail memerlukan totalitas rasa dalam bermusik, sedangkan hal ini berbeda dengan musik ringan atau musik populer. Pada musik populer, awal dari suatu *chorus* dapat diganti oleh awal dari *chorus* lainnya. Setiap detail dapat dipertukarkan dan hanya berfungsi sama seperti roda gigi dalam sebuah mesin.<sup>53</sup>

Seni yang ringan adalah bayangan dari seni yang serius. Ia juga adalah kesadaran sosial yang buruk pada seni yang serius.<sup>54</sup> Secara primer, perbedaan antara dua jenis musik tersebut bukanlah dilihat dari antara kesederhanaan dan kerumitan. Namun, kunci perbedaannya terletak pada antara standardisasi dan non-standardisasi. Alasan penting dalam hal ini bahwa standardisasi struktural bertujuan untuk mendapatkan reaksi yang standar pula.<sup>55</sup>

Perbedaan antara musik populer dan serius dapat dilihat dari istilah-istilah yang lebih tepat daripada mengacu ke tingkatan dalam bermusik seperti “sederhana dan kompleks” dan “naif atau canggih”. Sebagai contoh, perbedaan dua jenis musik tidak dapat secara efektif diekspresikan dalam konteks kesederhanaan dan kerumitan. Semua karya klasik Viennese awal secara ritmik lebih sederhana daripada aransemen di musik Jazz. Secara melodis, jangkauan interval yang lebar di lagu-lagu hit dari Deep Purple lebih sulit untuk diikuti daripada melodi ciptaan Haydn, yang umumnya hanya berisikan triad tonik. Secara harmoni, suplai *chord* dari musik-musik klasik lebih terbatas daripada komposer Tin Pan Alley yang mengambil referensi musik dari Debussy, Ravel, dan sumber-sumber lainnya. Dengan demikian, standardisasi dan non-standardisasi adalah kunci utama dalam membedakan dua jenis musik tersebut. (Adorno on Populer Music)

Standardisasi struktural membidik reaksi yang standar pula. Mendengarkan musik populer tidak hanya dimanipulasi oleh para promotornya, tetapi seolah karakteristik alami dari musik tersebut kepada sistem mekanisme reaksi yang berlawanan dengan individualitas ideal dalam masyarakat yang bebas dan liberal. Hal ini tidak ada hubungannya dengan kesederhanaan dan kerumitan.

<sup>53</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 58-59.

<sup>54</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 107.

<sup>55</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 59.

Dalam musik serius, setiap elemen musik adalah 'dirinya sendiri'. Semakin terorganisasi karyanya, semakin kecil pula kemungkinan untuk adanya substitusi di antara detail-detail elemen musik tersebut. Namun, pada musik hit, struktur dasar dari suatu karya adalah abstrak. Hal ini mendasar pada ilusi bahwa harmoni-harmoni kompleks tertentu lebih mudah dipahami di musik populer daripada harmoni yang sama di musik serius. Para pendengar musik populer, ketika dihadapi dengan yang rumit, hanya mendengar bagian-bagian sederhana yang direpresentasikan dan memandang kerumitan tersebut sebagai distorsi parodik dari yang sederhana.

Penggantian mekanis oleh pola-pola stereotip tidak mungkin dapat terjadi di musik serius. Musik populer, yang dikomposisikan sedemikian rupa hingga proses penerjemahan dari yang unik ke yang normal sudah terencana dan hingga tingkat tertentu, dijangkau di dalam komposisi itu sendiri. Komposisi mendengarkan para pendengarnya. Hal ini adalah cara musik populer mengondisikan spontanitas para pendengarnya dan kemudian mempromosikan refleksi yang sudah terkondisi. Musik populer 'sudah tercerna lebih dulu' dengan kuat dalam hal mengarah ke mode yang dicerna.

Sejauh ini standardisasi dari musik populer telah dianggap dalam konteks struktural, yaitu sebagai kualitas bertautan tanpa referensi tersirat terhadap proses produksi atau terhadap sebab-sebab mendasar pada standardisasi. Meskipun semua produksi massal yang bersifat industri kemudian berkuat di standardisasi, produksi musik populer dapat disebut 'industri' hanya pada bagian promosi dan distribusi, dimana aksi untuk memproduksi lagu hit masih dalam tahap kemampuan artistik yang bersifat manual. Produksi musik populer sangat berpusat pada organisasi ekonomi yang menaunginya, namun tetap individualistis dalam mode sosial pada produksi tersebut. Divisi pengerjaan di antara sang komposer, *harmonizer*, dan *arranger* tidaklah bersifat industri namun berpura-pura sebagai industri, agar lebih terlihat diperbaharui, padahal sebenarnya mengadaptasi metode-metode industri untuk teknik promosinya. Bila para komposer lagu-lagu hit tidak mengikuti pola standar, biaya produksi tidak akan meningkat. Dengan

demikian, harus dicari alasan lain untuk standardisasi struktural, yang tentunya berbeda dengan konteks standardisasi otomotif dan pangan.

Imitasi kerap menawarkan petunjuk dalam hal ini. Standardisasi musik dalam musik populer pada awalnya terbentuk oleh proses yang kompetitif. Ketika suatu lagu terbilang sukses, ratusan lainnya akan muncul untuk mengimitasi suatu karya yang sukses tersebut. Tipe-tipe lagu hit yang paling sukses, dan rasio di antara elemen-elemen yang diimitasi, dan proses kulminasi dalam kristalisasi pada standardisasi. Di bawah kondisi-kondisi terpusat seperti sekarang ini maka standar-standar tersebut telah menjadi 'beku'. Hal ini disebabkan mereka telah diambil alih oleh agensi-agensi yang menjadi kartel, hasil akhir dari proses kompetitif, dan secara paksa mempromosikan suatu materi. Ketidakmampuan untuk mengikuti peraturan permainan menjadi dasar untuk penyingkiran. Pola-pola orisinal yang sekarang terstandarkan berubah menjadi cara yang lebih atau kurang kompetitif. Konsentrasi ekonomi berskala besar yang menginstitusikan standardisasi, dan kemudian menjadikannya mendesak. Hasilnya, inovasi dari individu yang lemah telah 'dizalimi'. Pola-pola standar telah diinvestasikan dengan kekebalan yang dimiliki oleh pihak superior, "Sang Raja tidak pernah salah."

Menurut pandangan Adorno, salah satu kemungkinan untuk menantang industri budaya dan pemujaan komoditas adalah melalui musik serius yang menolak bentuk komoditas karena tidak dapat dimasuki standardisasi produksi atau konsumsi. Salah satu alasan terhadap hal ini adalah mereka yang mendengarkan musik populer telah dirasuki oleh efek individual yang tersamarkan sehingga membuat para pendengar mengira bahwa mereka sedang mendengarkan sesuatu yang baru dan berbeda.<sup>56</sup> Berikut ini adalah penjelasan Adorno.

*... but the necessity, inherent in the system, of never releasing its grip on the consumer, of not for a moment allowing him or her to suspect that resistant is possible. (Adorno & Horkheimer, 113)*

---

<sup>56</sup> Strinati, *op.cit.*, hal. 59.

*Everyone can be like the omnipotent society, everyone can be happy if only they hand themselves over to it body and soul and relinquish their claim to happiness. In their weakness society recognizes its own strength and passes some of it back to them. Their lack of resistance certifies them as reliable consumer. (Adorno & Horkheimer, 124)*

Semakin industri budaya memperkuat dirinya, semakin banyak pula yang dapat dilakukan terhadap kebutuhan para konsumen, yaitu memproduksi, mengontrol, mendisiplinkan, bahkan menarik semua kesenangan yang ada.<sup>57</sup> Industri [budaya] tertarik pada manusia hanya sebagai pelanggan (konsumen) dan karyawannya dan memiliki fakta bahwa telah mengurangi kemanusiaan sebagai keseluruhan, seperti tiap-tiap elemennya, karena adanya formula standardisasi ini. Dengan adanya pengetahuan tentang konsumerisme, industri budaya bermanuver di antara barikade misinformasi dan kebenaran yang nyata dengan terang-terangan menduplikasi penampilan, keramaian yang memblok pandangan<sup>58</sup>. Hal ini adalah keberhasilan dari periklanan dalam industri budaya: konsumen merasa harus membeli dan menggunakan produknya meskipun mereka melihat keburukan dalam produk-produk tersebut.<sup>59</sup> Pembeli bukanlah raja, tidak seperti yang ingin industri budaya ingin agar masyarakatnya percaya, tidak sebagai subjeknya namun sebagai objek. Media massa, diasah secara khusus sebagai ujung tombak dari industri budaya, sudah mencapai tahap yang alami di masyarakat.<sup>60</sup>

Berdasarkan penjelasan tersebut diatas, ringkasan dan inti dari istilah industri budaya yang dapat ditarik adalah sebagai berikut.

- Hal yang menggunakan teknik produksi massal di film, radio, dan musik dapat dianggap sebagai media massa.
- Budaya diproduksi sebagai komoditas yang bermotifkan keuntungan.
- Teknik produksi massal berakibat pada bagaimana budaya diproduksi dan di konsumsi.

---

<sup>57</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 115.

<sup>58</sup> Adorno & Horkheimer, *op.cit.*, hal. 118.

<sup>59</sup> *Ibid*, hal. 136.

<sup>60</sup> Adorno, *op.cit.*, hal. 99.

- Berlakunya standardisasi dan repetisi dalam produksi budaya, yang kemudian disamarkan oleh individualitas semu agar selalu terlihat baru.
- Konsumsi cultural dianggap sebagai pasif dan *undemanding*.

## 2.3 Hegemoni

Menurut Raymond Williams, kata *hegemony* kemungkinan besar diambil secara langsung ke bahasa Inggris dari bahasa Yunani kuno yaitu *egemonia*, dan *egemon* yang berarti “penguasa” (144 ray will). *Hegemony* menjadi kata yang penting semenjak Marxisme abad ke 20, khususnya melalui karya dari Antonio Gramsci. Penggunaan kata ini meliputi hal yang paling sederhana, yaitu memperluas pemahaman pada proses dominasi politik dari relasi antara negara, hingga relasi antara kelas-kelas sosial, seperti dalam hegemoni borjuis.<sup>61</sup> (145)

Penggunaan *hegemony* pada awal Inggris tidak terbatas pada hal kontrol politik secara langsung, tetapi juga mencari untuk menggambarkan proses dominasi yang lebih umum yang termasuk, suatu cara tersendiri dalam memandang dunia dan hubungan antarmanusia. Hal ini kemudian berdampak pada pemikiran mengenai revolusi, yang tidak hanya menekankan pada transfer kekuatan ekonomi atau politik, tetapi juga penggulingan terhadap suatu hegemoni yang spesifik, yaitu formasi integral yang menguasai kelas dan hadir dalam institusi dan hubungan ekonomi atau politik, serta dalam bentuk pengalaman dan kesadaran yang aktif. Hal ini hanya dapat dilakukan dengan menciptakan hegemoni alternatif (tandingan), keunggulan praktik, dan kesadaran yang baru.

Hegemoni, dalam arti luas, sangatlah penting dalam suatu kemasyarakatan. Dalam hegemoni, elektoral politik dan pendapat publik adalah faktor-faktor yang signifikan. Suatu praktik sosial dipandang agar bergantung terhadap izin dari ide-ide yang dominan yang sesungguhnya mengekspresikan kebutuhan dari kelas yang dominan.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Williams. Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture & Society*, (London: HarperCollins, 1976), hal. 145.

<sup>62</sup> *Ibid.*

*Cultural Studies* tertarik pada konsep hegemoni dari Gramsci menyangkut konteks analisis media massa dan budaya populer. Gramsci mendefinisikan hegemoni sebagai makna kultural dan ideologis. Dalam hegemoni, grup-grup dominan di masyarakat, termasuk kelas penguasa yang fundamental tetapi tidak eksklusif menjaga dominasi mereka dengan mengamankan kesepakatan sopontan dari grup-grup yang subordinat, termasuk kelas pekerja. Hal ini diperoleh melalui konstruksi negosiasi pada konsensus politis dan ideologis yang menyatukan grup yang dominan dan grup subordinat. Hegemoni dari kelas politis memiliki arti untuk Gramsci bahwa suatu kelas telah sukses dalam membujuk kelas sosial lain untuk menerima nilai moral, politik, dan nilai kultural kelas yang berkuasa tersebut. Bila suatu kelas penguasa sukses, hal ini akan memperkecil penggunaan kekerasan, seperti yang terjadi pada kesuksesan rezim-rezim liberal di abad 19.<sup>63</sup>

Antonio Gramsci adalah seorang teoritis budaya dan politik yang berawal dari seorang petani di Sardinia yang kemudian belajar di Universitas Torino ketika para buruh di sana sedang terlibat dalam pemberontakan. Gramsci berpandangan mirip dengan Karl Marx yang mempertanyakan keberlangsungan dari hubungan-hubungan sosial dan ekonomi yang tidak seimbang. Gramsci dipenjarakan oleh Mussolini pada era kebangkitan fasisme dan meninggal di penjara pada tahun 1937. Namun, di penjara dia masih sempat menulis *The Prison Notebooks* yang fenomenal dan menjadi awal dari lahirnya konsep hegemoni.

Gramsci menggunakan konsep hegemoni untuk mendeskripsikan mode-mode kontrol sosial yang dapat digunakan pada grup sosial yang dominan. Gramsci membedakan antara kontrol koersif, yang dimanifestasikan melalui kekerasan yang langsung atau ancaman semata, dengan kontrol yang disepakati yang mengakibatkan individu untuk secara sukarela menyerap pandangan atau hegemoni dari suatu grup yang dominan, suatu asimilasi yang menjadikan suatu grup untuk hegemonik.<sup>64</sup> Argumen ini berarti bahwa suatu kultur yang dominan dalam suatu masyarakat adalah bentuk dari hegemoni, dari penerimaan yang disepakati oleh grup-grup subordinat terhadap ide, makna, dan kepemimpinan

---

<sup>63</sup> Strinati, *ibid*, hal. 147-148.

<sup>64</sup> *Ibid*, hal. 148.

grup yang dominan. Dalam teori Gramsci, grup subordinat menerima ide-ide, nilai, dan kepemimpinan dari grup dominan bukan karena secara fisik mereka terpaksa, atau terindoktrinasi secara ideologis, tetapi karena alasan tersendiri.

Gramsci melihat hegemoni sebagai suatu aspek kontrol sosial yang lahir dari konflik sosial. Hegemoni bukanlah sebuah kegunaan mendesak dari kapitalisme, namun suatu kelompok ide konsensual yang muncul, dan membentuk kelas dan konflik sosial lainnya. Dia berpendapat bahwa supremasi dari suatu grup sosial menunjukkan dirinya dengan dua cara, sebagai bentuk dominasi dan sebagai kepemimpinan moral dan intelektual. Sebuah grup sosial mendominasi grup antagonis yang akan dibekukan. Sebuah grup sosial dapat dan harus melaksanakan kepemimpinan sebelum memenangkan kekuasaan pemerintahan. Ketika menjalankan kekuasaan, ia dengan sendirinya akan menjadi dominan, namun setelah itu tetap harus menjalankan kepemimpinan. Hegemoni adalah tipe kontrol sosial yang berbeda dari pemaksaan. Kepemimpinan sangat krusial dalam bagaimana hal tersebut dijalankan. Hegemoni mengekspresikan kesepakatan subordinat terhadap kekuasaan grup dominan di masyarakat terhadap ide-ide dan nilai-nilainya<sup>65</sup>.

Hegemoni dibentuk oleh institusi dan grup-grup tertentu di dalam masyarakat kapitalis, yang disebut masyarakat sipil oleh Gramsci. Masyarakat sipil adalah pihak yang berperan memproduksi, mereproduksi, dan mengubah hegemoni, sedangkan negara yang berperan untuk menjalankan pemaksaan. Hal ini merupakan persamaan yang sederhana dan langsung yang menyebutkan negara menjalankan represi dan masyarakat sipil menjalankan hegemoni.<sup>66</sup>

Untuk Gramsci, budaya populer dan media massa adalah tempat-tempat hegemoni diproduksi, direproduksi, dan diubah. Mereka adalah institusi masyarakat sipil yang berkaitan dengan produksi dan konsumsi kultural. Hegemoni bekerja melalui institusi masyarakat sipil yang bercirikan demokrasi-liberal, masyarakat kapitalis. Institusi-institusi ini termasuk edukasi, keluarga, gereja, media massa, budaya populer, dan lain-lain. Masyarakat sipil adalah

---

<sup>65</sup> *Ibid*, hal. 149.

<sup>66</sup> *Ibid*, hal. 150.

tempat Gramsci meletakkan budaya dan ideologi di antara masyarakat, dan hegemoni adalah konsep yang Gramsci gunakan untuk memahami bagaimana hal itu bekerja. Untuk Gramsci, budaya populer dan media massa adalah elemen penting dari konsep hegemoni.<sup>67</sup>

Liberal dan masyarakat demokratis dari kapitalisme barat memiliki masyarakat sipil yang lebih kompleks dan lebih kuat yang memperkuat hegemoni grup dominan. Pada situasi ini, perang posisi, dibanding perang pergerakan, adalah strategi revolusioner yang harus berasal dari kekuatan sosialis. Perang posisi bersifat lama, berkepanjangan, dan tidak seimbang pada hegemoni grup subordinat yang bertarung untuk kekuasaan dan transformasi revolusioner dari suatu masyarakat. Hal ini adalah perang pemotongan dana pada institusi-institusi masyarakat sipil.<sup>68</sup>

Menurut Gramsci, hegemoni bukanlah ide-ide yang stabil dan terbatas yang memiliki fungsi kinerja yang konstan. Secara jelas hegemoni menjaga dominasi dari kelas-kelas dan grup paling berkuasa di masyarakat, dan melakukannya bahkan dengan menentukan apa yang disebut akal budi. Namun, hegemoni muncul dari pergulatan sosial dan pergulatan kelas yang secara bergantian membentuk dan mempengaruhi; dan suatu ketahanan dominasi terhadap grup subordinat tidak dapat dijamin keberlangsungannya. Konsep hegemoni mampu menjadi versi tesis ideologi dominan, yang menciptakan keeratan terhadap teori dari Althusser dan Sekolah Frankfurt.<sup>69</sup>

Hal terakhir yang dapat diperhatikan adalah hegemoni menurut Gramsci merupakan sesuatu yang diciptakan oleh kaum intelektual. Teori Gramsci menyebutkan bahwa produsen, distributor, dan penafsir pada budaya media populer, di ranah institusi masyarakat sipil, adalah para intelektual yang terlibat dalam membentuk dan mengkontestasi hegemoni yang sedang berjalan. Gramsci menggunakan istilah “intelektual” tidak dalam arti elitis seperti seniman-seniman yang hebat, penulis-penulis besar atau akademisi-akademisi terkemuka, namun dalam arti yang lebih luas yaitu mengenai mereka yang dipekerjakan dalam proses

---

<sup>67</sup> *Ibid*, hal. 151.

<sup>68</sup> *Ibid*.

<sup>69</sup> *Ibid*, hal. 152.

produksi ide-ide dan pengetahuan secara umum. Fungsi dari intelektual didefinisikan oleh posisi jabatan dalam institusi masyarakat sipil; mereka yang terlibat dalam produksi, distribusi, dan interpretasi kultur, ide, pengetahuan, diskursus, dan lain-lain, yang berkaitan dengan hegemoni.<sup>70</sup>

Tidak semua intelektual memiliki kemampuan yang sama, juga tidak semua intelektual memikul beban yang sama. Beberapa intelektual dapat secara langsung memproduksi ide-ide yang hegemonis, yang lain mungkin hanya menjalankan tugas yang diberikan oleh mereka yang memiliki otoritas. Tapi mereka semua berfungsi secara intelektual, dan dapat dikatakan bahwa mereka yang bekerja dengan ide-ide, berhubungan dengan hegemoni. Hal ini merupakan bagaimana suatu perspektif Gramscian dapat memahami peran-peran tertentu yang diasosiasikan dengan produksi, distribusi, konsumsi, dan interpretasi budaya populer di dalam media massa modern.<sup>71</sup>

Hegemoni tidak hanya suatu metode kontrol bagi borjuasi kapitalis yang berkuasa, tetapi juga dapat digunakan oleh kaum proletar untuk kepentingan mereka sendiri. Namun, mereka tidak dapat mengerjakannya sendiri sehingga mereka butuh kerja sama dengan kelompok yang dirugikan dan kelompok yang ditindas lainnya.<sup>72</sup> Selain dapat digunakan untuk kepentingan sendiri, hegemoni juga dapat digunakan untuk melawan hegemoni yang sudah ada. Hal ini adalah sesuatu yang disebut sebagai **kontra hegemoni** (*counter-hegemony*).

Konsep kontra hegemoni Gramscian pada dasarnya bekerja mengidentifikasi, membaca, atau menganalisis kekuatan sosial dan budaya dominan yang berkuasa atau hegemonik kemudian bergerak menghimpun kekuatan atau melakukan kontra hegemoni, suatu upaya perlawanan untuk mereduksi atau menghilangkan dan bahkan memperjuangkan suatu hegemoni baru. Melalui teori kontra hegemoni dapat dilihat bagaimana seseorang atau suatu kelompok bergerak membentuk dan memperjuangkan sebuah hegemoni tersendiri sebagai perlawanan terhadap suatu dominasi tertentu.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid*, hal. 153.

<sup>72</sup> Rupert & Zarate, *op cit*, hal. 126.

Gagasan kontra hegemoni dalam wacana akademis, politis maupun populer diatributkan pada pemikiran Gramsci, meskipun Gramsci sendiri tidak memakai istilah tersebut secara langsung. Gagasan yang diistilahkan *counter hegemony*, tidak dilabel demikian olehnya. Konsep kontra hegemoni Gramsci adalah pembentukan posisi hegemonik oleh sebuah kelompok (dipimpin individu atau kelompok yang dominan) sebagai sebuah strategi yang diupayakan terhadap posisi hegemonik kelompok yang lain untuk disingkirkan sehingga hegemoni dapat direbut. Hal inilah yang disebut sebagai suatu hegemoni alternatif, suatu kontra hegemoni. Jurnal elektronik *The International Gramsci Society (Asia-Pacific)* dalam ulasannya “Why Gramsci”<sup>73</sup> menjelaskan sebagai berikut:

*Gramsci did not use the currently popular concept of 'counter-hegemony', but wrote of the 'war of position' and 'war of movement' through which the working class and its allies would become capable of building and enforcing a clear hegemony of their own which would challenge the fundamental 'hegemonic principles' of capitalism, capital accumulation based on exploitation and private property.*

Menurut kutipan di atas, kontra hegemoni ditujukan pada praktik kapitalistik yang hegemonik, karena pada awalnya konsep hegemoni Gramsci dimaksud sebagai suatu gagasan yang ditujukan kepada kaum pekerja untuk melawan sistem industri yang kapitalistik. Berdasarkan pemaparan tersebut diatas, maka ringkasan dan inti pokok dari hegemoni menurut Gramsci adalah:

- Gramsci mengidentifikasi hegemoni sebagai kunci untuk memahami sisi budaya, yang unik dari fokus terhadap hal ini bukanlah kekuatan atau kekerasan dari kubu yang dominan, namun melalui kesepakatan.
- Dominasi dalam bentuk sosial, cultural, dan kepemimpinan intelektual melalui persuasi, maka budaya dan media menjadi kunci untuk hegemoni.
- Kelas dominan perlu membentuk koalisi untuk mendapatkan kesepakatan dari yang tersubordinatkan.

---

<sup>73</sup> <http://www.uow.edu.au/arts/index.html>

- Strategi kunci adalah dengan menciptakan keinginan tertentu (kapitalisme) terlihat universal.
- Bekerja di level cultural dan institusional.
- Bekerja paling efektif ketika terlihat semakin alami.
- Tidak pernah bersifat permanen.

## 2.4 Cultural Studies dan Media

Terdapat sejumlah ide tentang Cultural Studies berkaitan dengan:

- Perkembangannya
- Konsep-konsep dalam Cultural Studies dan kajian media
- Pertumbuhan dalam media itu sendiri

Terdapat tiga tahap dalam perkembangan Cultural Studies dengan media:

1. Sampai 1949: dalam periode tersebut dipercaya bahwa, terutama berdasarkan kritik Marxis yang dikembangkan oleh Mazhab Frankfurt, bahwa media mempengaruhi audiens sebagai massa; bahwa media dapat menghasilkan perilaku konformis dan bahwa media merusak budaya (yang diasumsikan sebagai usaha pencapaian budaya tinggi kaum elit).
2. 1940-1965: selama periode ini disepakati bahwa media tidak mungkin memiliki efek jangka pendek terhadap audiens (meskipun pers populer tetap berpegang pada gagasan tersebut).
3. 1965-1985: selama periode ini penekanan bergeser dari efek-efek dan konteks sosial audiens ke mengamati isi dari bentuk produk-produk media (contoh: representasi).<sup>74</sup>

## 2.5 Musik Indie

Pengambilan suasana *indie/underground* di Asia Tenggara untuk film sekuel Metal Headbangers Journey karya sutradara asal Kanada hanya dilakukan di Indonesia. Hal tersebut menunjukkan bahwa pergerakan *indie/underground*

<sup>74</sup> Burton, Graeme. 1999. *Media dan Budaya Populer*. Yogyakarta: Jalasutra. Hal 22

Indonesia secara keseluruhan dapat dianggap berpengaruh di Asia. Selain itu, menurut catatan yang dikumpulkan oleh sebuah komunitas *underground* Bandung, Indonesia tergolong lima besar negara yang memiliki komunitas *underground* terbesar di dunia. Kedua hal ini membuktikan betapa massalnya pergerakan musik *underground* di negara ini.<sup>75</sup>

Komunitas *indie* di Indonesia berawal sejak dibangunnya sebuah *skatepark* kecil di Taman Ade Irma Suryani di kota Bandung pada era 1980-an. Hal ini mengakibatkan munculnya komunitas *skateboard* yang kemudian menjadi cikal bakal bagi kelompok BMX, Punk, dan Hardcore yang mulai populer pada tahun 1990-an. Melalui komunitas ini, mulai populer istilah atau etika *Do It Yourself* (DIY), sebuah bentuk pemikiran yang mementingkan peran inisiatif individu dalam membangun gerakan budaya tandingan atau *counter culture*. Selanjutnya, lahirlah istilah-istilah yang dinamakan *distro*, *clothing*, dan *record label* lokal (*indie label*). *Indie label* pun mengiringi beberapa nama yang kemudian menjadi catatan penting dalam kota itu, yaitu grup-grup musik seperti Puppen, Burger Kill, Jasad, Pas, Koil, dan Jeruji. Grup-grup musik inilah yang kemudian meramaikan acara-acara musik *underground* di tempat seperti GOR Saparua, tempat yang sering dimanfaatkan oleh banyak komunitas anak muda yang untuk berkumpul dengan dandanan dan sikap mental (*music with attitude*) yang sangat spesifik. Selain jasa mereka terhadap komunitas anak muda di Bandung, grup-grup musik ini pulalah yang kerap mempopulerkan musik *indie* di Indonesia.<sup>76</sup>

Pergerakan musik *indie* di Indonesia berawal di Bandung, kota yang sempat dijuluki sebagai barometer *rock underground* di Indonesia, dan memang pantas dianggap sebagai kota yang menawarkan gagasan sejuta ide cerdas bagi kemajuan pergerakan nasional. Pergerakan *indie* ini bermula pada tahun 1990-an di sebuah studio milik Richard Franklin Christian Mutter yang bernama Reverse Studio. Ketika semakin berkembang, Reverse melebarkan sayap bisnisnya dengan membuka *distro* (*distribution outlet*) yang menjual CD, kaset, poster, *t-shirt*, serta

<sup>75</sup> Nugraha, Roby. *GOR Saparua, Tea Huis, Hingga AACC*. Pikiran Rakyat: 12 Februari 2008

<sup>76</sup> Adlin. Alfathri, peny, 2006, *Resistensi Gaya Hidup: Teori dan Realitas*, Yogyakarta: Jalasutra, hal. 277.

berbagai aksesoris impor lainnya. Richard, yang merupakan mantan *drummer* Pas Band, ingin merilis album karena banyak grup musik yang melakukan rekaman di studio, tetapi tidak dapat merilis rekaman tersebut karena tidak ada label rekaman yang dapat mewadahi mereka. Dari hal ini, lahirlah sebuah label rekaman pertama di Bandung yaitu 40.1.24. yang merupakan nama yang diambil dari kode pos di daerah Sukasenang, markas Reverse Studio. Grup-grup musik yang sempat dibesarkan oleh komunitas Reverse ini antara lain PAS dan Puppen. PAS juga menorehkan sejarah pada tahun 1993 sebagai grup musik Indonesia pertama yang merilis album *independent*. Mini album mereka yang berjudul “Four Through the S.A.P” habis terjual sebanyak 5.000 kaset dalam waktu singkat.

Selain musik *rock*, di Bandung juga memiliki *scene* (pergerakan) *indie-pop* yang cukup berpengaruh. Sejak lahirnya Pure Saturday, muncul berbagai grup musik *pop* atau *alternative* seperti Cherry Bombshell, Sieve, Nasi Putih, hingga yang terkini seperti The Milo, Homogenic, dan Mocca. Begitu pula *scene* musik *ska* yang sudah ada jauh sebelum musik *ska* menjadi tren. Sementara itu, elemen-elemen pendukung *indie label*, selain manajemen label dan artisnya, adalah majalah *indie*, *zines*, dan *distro*.

Menurut Stephen Duncombe dalam bukunya yang berjudul *Notes from underground, Zines and The Politics of Alternatif Culture*, *zines* didefinisikan sebagai majalah nonkomersial dan nonprofessional dengan sirkulasi terbatas yang diterbitkan, diproduksi, dan didistribusikan sendiri oleh pembuatnya. Distribusi *zine* umumnya dilakukan dengan membuat *mastercopy* untuk disebar di jaringan komunitas dalam atau luar negeri. Setelah itu, jejaring di tiap kota akan menyebarkan *zine* ke komunitas masing-masing. Ketika dijual, harga *zine* hanya sebesar biaya ganti fotokopi. Semangat untuk berbagai dan anti-*copyright* membuat *underground zines* tersebar luas dan dapat digandakan dengan bebas.<sup>77</sup>

*Zines* adalah sebuah bentuk representasi identitas, yang menjadi media untuk mewakili kelompok terpinggir yang selama ini tidak masuk hitungan dalam masyarakat. *Zines* memberikan suara kepada mereka yang tersisih, untuk menyatakan aspirasi politik dan pandangan serta sikapnya terhadap suatu

---

<sup>77</sup> Handayani, Tarlen. *Zines, Catatan dari Bawah Tanah*. Pikiran Rakyat: 18 Februari 2008.

persoalan. Selain berfungsi sebagai media komunitas struktur sosial masyarakat yang *rigid* dan kaku, *zines* juga seringkali membatasi ruang gerak sebagian anggota masyarakat. Dengan demikian, di sinilah peran *zines* sebagai media propaganda dalam upaya membebaskan diri dari aturan sosial dan membuat aturan baru yang diciptakan oleh komunitasnya.<sup>78</sup>

Pemaknaan atas kata *bekerja* seringkali menjadi isu yang penting. Pemaknaan atas kata *kerja dan bekerja* dalam terminologi komunitas ini adalah keluar dari dikte kepentingan kapitalis. Maksudnya adalah bukan menjadi budak industri yang digerakkan oleh kapital untuk kepentingan eksploitasi, melainkan bekerja atas dasar cinta dan rasa suka mereka. Itu sebabnya gerakan menyabotase rutinitas dalam kerangka kerja kapitalisme menjadi wacana yang penting. Demikian pula terhadap sikap kritis terhadap konsumerisme yang juga dijadikan bahan propaganda komunitas. Semangat *Do It Yourself* mendorong anggota komunitasnya mengambil peran inisiatif dan aktif sebagai agen-agen perubahan. *Zines*, yang merupakan sebuah bentuk budaya alternatif, senantiasa berusaha mencari orisinalitas dan hal-hal yang berbeda dengan arus utama. *Zines* yang beredar di komunitas *underground* pada akhir 1990-an hingga akhir 2005 antara lain *Submissive*, *Tigabelas*, *Emphaty Lies for Beyond*, *Empatika*, *No Compromise*, *Limbah*, *Halo Opository*, *Movement*, *Re-action*, *Unfold*, *Rayuan Gombalz*, *Poster*, *Setaramata*, *Ujungberung Update*, *Crypt from the Abyss*, *Loud n' Freaks*, *The Evening Sun*, *Rottrevore*, *Minor Bacaan Kecil*, dan *Wasted Rocker*. Media fotokopi tersebar di komunitas *underground* yang bukan hanya di Bandung, tetapi juga kota-kota lain di Indonesia dan bahkan sampai ke luar negeri.<sup>79</sup>

Selain *zines*, beberapa majalah *indie* pernah terbit dan mewarnai perkembangan media komunitas *underground*. *Swirl* terbit tahun 1994 dan menjadi majalah komunitas *skateboard* dengan tampilan sederhana cetak hitam putih. *Swirl* terbit kurang dari lima edisi sebelum akhirnya menghilang. Pada tahun 1999, *Ripple Magazine* terbit pertama kali dengan ukuran saku. Pada

---

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*

awalnya *Ripple* terbit sebagai katalog produk *distro* 347 dan kemudian berkembang dengan memuat tulisan-tulisan komunitas yang berkumpul di *distro* tersebut, hingga akhirnya berubah menjadi majalah dalam arti sesungguhnya. Pada tahun 2001, terbit majalah *Boardriders* dan *Trolley* yang ikut mewarnai perkembangan media yang mewakili komunitas anak muda atau komunitas *underground* Bandung saat itu.<sup>80</sup>

Secara ideologi, jajaran musik *indie* memiliki ideologi lainnya selain dari ideologi *Do It Yourself*, yaitu ideologi otentisitas (keaslian). Otentisitas merupakan inti dari nilai-nilai musikal dominan yang terdapat pada musik *indie*. Hal ini adalah sesuatu yang berlawanan dengan stereotip musik *mainstream*. Sebagai contoh, musik *indie* dianggap mentah dan ‘*immediate*’, sedangkan musik arus utama diproses oleh *overproduction*; grup-grup musik *indie* dapat mereproduksi musik mereka dengan mengembangkannya dalam sebuah konser, sedangkan grup-grup musik arus utama terlalu banyak menggunakan efek-efek elektronik untuk mereproduksi musik mereka secara *live* (Shuker, 1998).

Otentisitas adalah konsep utama dalam diskursus yang menyangkut musik populer, dan diilhami oleh nilai-nilai simbolis yang tinggi. Menurut akal sehat (*common sense*), otentisitas berasumsi bahwa para produsen teks-teks musik menjalankan kreatifitas dalam karya mereka sendiri; bahwa ada elemen orisinalitas atau kreatifitas yang hadir, seiring dengan hadirnya keseriusan, ketulusan, dan keunikan. Sangatlah penting untuk mengidentifikasi otentisitas melalui konteks komersil dimana sebuah proses rekaman diproduksi, dengan tendensi untuk membagi industri musik menjadi dua, yaitu *indie label* (lebih otentik dan kurang komersil) dan *major label* (lebih komersil dan kurang otentik). Persepsi mengenai otentisitas juga dihadirkan dalam arti penampil dan hasil rekaman dipahami dan dilegitimasi oleh subkultur atau komunitas tertentu. Penggunaan otentisitas sebagai pusat kriteria evaluatif paling terlihat melalui diskusi seputar penampil atau aliran musik tertentu. Perdagangan dan integritas artistik seringkali dipilah untuk mengidentifikasi pop atau *rock*. Pada tahun 1960-an, para kritikus Amerika –Landau, Marsh, and Christgau– terdepan melihat

---

<sup>80</sup> *Ibid.*

bahwa musik *rock* dikorelasikan dengan otentisitas, kreatifitas, dan momen politis tertentu seperti gerakan protes pada tahun 1960an dan *counter culture*. Ideologi politis 'kiri' dari otentisitas ini berhubungan dekat dengan majalah *Rolling Stone*. Pandangan ini melihat otentisitas sebagai tiang pondasi dari beberapa seri oposisi; arus utama *vs independent*; pop *vs rock*; komersialisme *vs* kreatifitas; atau seni *vs commerce*. Otentisitas kerap dianggap sebagai fungsi ideologis yang penting, membantu membedakan bentuk-bentuk tertentu dari kapital budaya (*cultural capital*), dan digunakan pada sekitar perdebatan mengenai penggunaan musisi studio, *sampling*, dan teknik-teknik rekaman inovatif lainnya (*rap*) dan *lip-synching* seperti dalam kasus Milli Vanilli. (Shuker, 1998)

