

# BAB I

## PENDAHULUAN

### 1.1 Latar Belakang

Sukatani adalah duo musik asal Purbalingga, Jawa Tengah, yang dikenal di kalangan skena musik bawah tanah sejak merilis album “Gelap Gempita” pada Juli 2023. Album berisi delapan lagu ini sarat kritik sosial yang memuat nilai-nilai etos punk: semangat *do-it-yourself* (DIY) dalam “Tanam Kemandirian,” kritik terhadap korupsi kepolisian dalam “Bayar Bayar Bayar,” refleksi budaya konsumerisme dalam “Realitas Konsumerisme,” hingga kemarahan terhadap kerakusan penguasa dalam lagu penutup sekaligus *title track*, “Gelap Gempita.” Sebagai bagian dari masyarakat agraris Jawa Tengah, Sukatani juga mengangkat isu lokal melalui lagu “Sukatani” tentang petani sebagai kelompok rentan dan “Alas Wirasaba” yang mengkritik alih fungsi lahan untuk pembangunan Bandara Purbalingga.

Namun, awal 2025 menjadi masa yang berat bagi Sukatani. Melalui penelusuran riwayat unggahan mereka, diketahui pada tanggal 31 Januari 2025, terjadi perubahan nama pengguna Instagram resmi band, dari yang sebelumnya @sukatani.punk menjadi @sukatani.band. Tanda kecil ini awalnya tak terlihat sebagai suatu masalah. Namun pada 20 Februari 2025, band ini viral mengisi lini masa jagat media sosial. Sayangnya, perhatian itu bukan datang dari prestasi mereka sebagai band pendatang baru dengan satu album yang meledak. Sorotan justru muncul setelah mereka mengunggah video klarifikasi dan permintaan maaf kepada Kapolri melalui Instagram pribadi mereka atas lagu “Bayar Bayar Bayar” yang mengkritik korupsi pungutan liar polisi. Dalam video, mereka juga mengumumkan penarikan lagu tersebut dari seluruh platform daring, serta meminta publik berhenti menggunakan lagu tersebut sebagai latar musik konten. Dalam video klarifikasi tersebut, kedua personel—Muhammad Syifa Al Lufti alias Alectroguy (gitaris) dan Novi Citra Indriyati alias Twister Angel (vokalis)—tampil tanpa topeng, berbeda dari kebiasaan mereka yang selalu anonim di atas panggung.

**Gambar 1.1** Video klarifikasi permintaan maaf Sukatani kepada Polri



Sumber: Tangkapan layar Instagram/@sukatani.band

Melalui wawancara dengan *Kompas*, pihak label distribusi musik *indie* asal Yogyakarta, Dugtrax, mengungkapkan bahwa pihaknya dihubungi pada Jumat, 7 Februari 2025, oleh Sukatani untuk menurunkan lagu “Bayar Bayar Bayar” dari *Digital Store Streaming* (DSP) setelah negosiasi antara band dengan kepolisian regional Jawa Tengah (Lova & Maharani, 2025). Tidak hanya lagu yang ditarik, vokalis Novi Citra, seorang guru SD, diberhentikan secara sepihak dari pekerjaannya. Pada program televisi “Rakyat Bersuara” di *iNews*, ketua yayasan penangung sekolah tempat Novi mengajar mengungkapkan pemberhentian diberlakukan pada 6 Februari 2025. Keputusan itu diungkapkannya diambil sehari setelah Polsek setempat memberitahu yayasan bahwa Novi terlibat dalam band Sukatani (*Rakyat Bersuara*, 2025, Februari 25). Melansir *Tempo.co*, Federasi Serikat Guru Indonesia (FSGI) juga menemukan bahwa setelahnya, data Novi dihapus dari Data Pokok Pendidikan (Dapodik) pada 13 Februari 2025, sepekan sebelum Sukatani membuat video permintaan maaf (Hayati, 2025, Februari 22).

Menurut LBH Semarang sebagai pendamping hukum Sukatani, intimidasi terhadap duo yang juga merupakan pasangan suami-istri ini terjadi sejak Juli 2024. Rumah mereka diintai, dan intelijen kerap menggali informasi dari warga setempat. Sebelum insiden 20 Februari, keduanya sempat mengalami hal yang sama, yakni dimintai keterangan serta pernyataan tertulis dan video klarifikasi, yang saat itu tidak dipublikasi. Puncaknya terjadi pada 20 Februari saat duo Sukatani tengah berlibur di Bali untuk menenangkan diri. Hari itu Sukatani menolak permintaan Polda untuk hadir di markas Polda Jawa Tengah karena sedang berada di luar Jawa. Namun, polisi bersikukuh hingga berujung pada pertemuan di Banyuwangi. Pertemuan ini menghasilkan video klarifikasi yang kemudian viral. Polisi juga menyita ponsel dan menginterogasi seputar jadwal konser dan daftar penyelenggara yang mengundang mereka sebelum Februari (Nurikhsan, 2025, Maret 2).

Insiden yang menimpa Sukatani justru menjadi bumerang bagi institusi Polri. Alih-alih meredam situasi, upaya sensor dan intimidasi justru memosisikan Sukatani sebagai korban pembatasan ekspresi, yang kemudian memicu gelombang empati serta solidaritas publik. Solidaritas ini terwujud dalam bentuk tagar #KamiBersamaSukatani, yang pada 20 Februari 2025 saja telah memuat lebih dari 44.700 unggahan (Ayu, 2025, Februari 20), serta aksi “Panggung Solidaritas untuk Sukatani” pada Sabtu, 22 Februari, di Alun-Alun Purbalingga, di mana massa membawa poster sembari berorasi mengecam intimidasi (KompasTV Jateng, 2025, Februari 25). Aksi Kamisan, demonstrasi rutin setiap Kamis sejak Januari 2007, yang menyoroti pelanggaran HAM di Indonesia, juga turut menyuarakan solidaritas terhadap Sukatani dalam agenda 20 Februari di berbagai daerah seperti Jakarta (N. Putra, 2025, Februari 20) dan Bandung (Muharam, 2025, Februari 21).

Pembredelan karya Sukatani juga bertepatan dengan momen demonstrasi “Indonesia Gelap,” gerakan massa yang dimulai dari aktivisme digital melalui tagar #IndonesiaGelap dan visual garuda hitam bergaya EAS (*Emergency Alert Systems*) dengan teks “Peringatan Darurat”. Menurut penelusuran Drone Emprit (dalam Rosana, 2025, Maret 2, p. 35), tagar dan visual ini mengawali kemunculannya pada 3 Februari 2025 melalui akun X @BudiBukanIntel dalam merespon penerapan kebijakan pelarangan penjualan LPG 3 kg secara eceran, yang menyebabkan

antrean panjang dan kelangkaan di berbagai daerah. Mulai saat itu, tagar #IndonesiaGelap viral dan ramai digunakan. Menurut sumber data yang sama, topik perbincangan Indonesia Gelap di platform media sosial mencapai puncaknya pada kurun waktu 11-17 Februari 2025 dengan 9,29 miliar interaksi yang 99,99%-nya merupakan sentimen negatif.

**Gambar 1.2** Visual garuda Pancasila berlatar hitam #IndonesiaGelap



Sumber: X/@BudiBukanIntel (3/2/2025)

**Gambar 1.3** Visual daftar tuntutan aksi #IndonesiaGelap



Sumber: X/@barengwarga (19/2/2025)

**Gambar 1.4** Visual gerakan #IndonesiaGelap saat kelangkaan LPG



Sumber: X/@barengwarga (4/2/2025)

Icad (nama samaran), karyawan *start-up* berusia 25 tahun di balik persona akun @barengwarga, selain ikut memopulerkan gerakan aktivisme digital #IndonesiaGelap sejak 3 Februari, juga adalah salah satu yang turut memperbesar

skala gerakan dengan membuat visual kampanye dan diskusi melalui bantuan dari jejaringnya. Ia juga menjalin komunikasi dengan Badan Eksekutif Mahasiswa Seluruh Indonesia (BEM SI) Kerakyatan dan aliansi-aliansi gerakan untuk mengampanyekan gerakan warga sipil (Rosana, 2025, Maret 2, p. 35). Aksi Indonesia Gelap terwujud ke dunia nyata melalui partisipasi BEM SI Kerakyatan dan sejumlah aliansi dalam Koalisi Masyarakat Sipil. Gerakan demonstrasi dengan nama sama kemudian diinisiasi melalui sejumlah konsolidasi yang kemudian diedarkan melalui pesan siaran grup Koordinator Wilayah untuk awalnya dilaksanakan mulai 17-20 Februari di berbagai daerah (Rosana, 2025, Maret 2, p. 31). Diskusi dan konsolidasi yang lumayan panjang membuat aksi ini tidak hanya merupakan protes reaksioner imbas kelangkaan LPG 3 kg saja. Aksi berskala nasional ini memuat sederet tuntutan yang sekaligus menjadi rapor 100 hari kerja pemerintahan Prabowo Subianto, yang di antaranya meliputi efisiensi anggaran di bidang pendidikan dan kesehatan, hingga risiko multi-fungsi TNI-Polri.

Meski direncanakan untuk dilaksanakan pada tanggal 17-20 Februari, aksi tetap berlanjut dan bersambung. Pada 21 Februari, aksi “Indonesia Gelap Lanjutan” di Jakarta dilakukan dari Patung Kuda menuju Istana Negara. Aksi ini berbeda dengan aksi-aksi yang diorganisir mahasiswa sebelumnya. Ajakan aksi 21 Februari yang menggandeng Koalisi Masyarakat Sipil, merupakan aksi elemen masyarakat yang menyebut gerakannya sebagai gerakan kolektif “tanpa tokoh sentral” (Bareng Warga [@barengwarga], 2025b). Bahkan mahasiswa yang turun dalam aksi dihimbau untuk tidak mengenakan jas almamater universitasnya.

**“SERUAN AKSI #INDONESIAHELAP**

*Mengundang seluruh elemen masyarakat, termasuk emak-emak, ojol, mahasiswa, buruh dari Cikarang hingga SCBD, dan sekitarnya, untuk hadir dan menyuarakan keresahan terhadap rezim Prabowo yang membuat #IndonesiaGelap”* (Bareng Warga [@barengwarga], 2025a)

Pada aksi Jumat, 21 Februari 2025 tersebut, lagu “Bayar Bayar Bayar” yang dibredel menjadi *anthem* protes, diputar melalui megafon mobil komando dan dinyanyikan massa dalam pembukaan demonstrasi Indonesia Gelap di Patung

Kuda, Jakarta (N. P. Nugroho, 2025, Februari 21). Pada hari yang sama, hal serupa juga dilakukan di depan Gedung DPRD Jawa Timur dalam rangka aksi elemen masyarakat Surabaya yang tergabung dalam Arek Gerak (CNN Indonesia, 2025b, Februari 21). Sementara di Yogyakarta, pada Kamis, 20 Februari, bagian dari rangkaian aksi Indonesia Gelap yang menamakan diri sebagai Aksi Jogja Memanggil, menjadi yang pertama menyuarakan solidaritas kepada Sukatani dalam aksi Indonesia Gelap. Dalam aksi 20 Februari di Yogyakarta, demonstran memutar lagu “Semakin Tua, Semakin Punk” di depan Istana Kepresidenan Yogyakarta (CNN Indonesia, 2025a, Februari 20). Solidaritas terhadap Sukatani yang mengecam bentuk-bentuk pembatasan ekspresi oleh negara, sejak itu menjadi saling bersinggungan berjalan searah dengan gerakan #IndonesiaGelap. Mulai saat itu, lagu-lagu Sukatani yang sarat akan kritik pada negara tidak hanya dinyanyikan di panggung pertunjukan, tetapi juga menjadi *anthem* protes dalam aktivisme.

Fenomena ini memunculkan persoalan teoretis mengenai bagaimana teks subkultural musik protes yang berasal dari budaya yang kental akan nilai anarkisme memasuki medan wacana arus utama. Dalam diskursus etika politik, Magnis-Suseno (2016) memisahkan kritik anarkis dari kritik demokratis, menyebut anarkisme sebagai “*outsider*” total, yang tidak menjalankan mekanisme *check and balances* dalam demokrasi seperti teori-teori kritik negara lain. Kritik anarkis menolak legitimasi negara secara keseluruhan, bukan hanya penyalahgunaan kekuasaan. Menurutnya, karena anarkisme tidak mengakui hak negara untuk menata masyarakat, maka “seorang anarkis tidak dapat mengajukan kritik terhadap kebijakan negara tertentu... dan tidak dapat bertindak secara politis” (Magnis-Suseno, 2016, pp. 217–218). Lebih lanjut, Magnis-Suseno mengungkapkan bahwa “seorang anarkis dapat menentang negara secara total... tetapi ia tidak dapat mengubah sesuatu dalam pola kebijakan politik” (Magnis-Suseno, 2016, p. 218).

Namun, musik bukanlah aksi langsung, dan kritiknya merupakan ekspresi resistensi simbolik melalui medium seni. Seni menurut Dewey (1934, p. 270) “merupakan bahasa yang paling universal dan paling bebas dari komunikasi,” yang terbebas dari dogma dan batasan eksternal lainnya. Hal itu tak jauh berbeda seperti apa kata R. Williams (1977, p. 125), “praktik, energi, dan niat manusia yang gagal

menemukan ekspresi dalam budaya dominan muncul melalui jalur belakang sebagai fenomena sosial ‘residual’ atau ‘*emergent*,’ karena, bagaimanapun juga, mereka harus diekspresikan.” Ketika anarkisme hadir sebagai representasi estetis, ia tak beroperasi sebagai tindakan politik langsung, melainkan berada pada ranah semiotik yang dibaca sebagai tanda dalam kehidupan sehari-hari. Dalam tradisi semiotika, setiap teks merepresentasikan “fragmen ideologi” di balik pesannya Barthes (1972, p. 138). Dalam konteks musik, Rodman (1997) menjelaskan bahwa ideologi kultural direpresentasikan melalui topik stilistik. Topik stilistik merupakan tanda yang pertama kali dikenali pendengar, memicu rangsangan pendengaran untuk segera menghubungkannya dengan referensi intertekstual teks-teks serupa dalam satuan gaya atau genre musik yang telah dikenali melalui pengalaman pendengaran sebelumnya.

Sebagai bagian dari sebuah album, “Bayar Bayar Bayar” selayaknya bab dalam sebuah buku yang harus dibaca utuh bersama lagu-lagu lain dalam album untuk menangkap ideologi yang direpresentasikannya, sebab seperti diungkapkan Fiske (1987, p. 108), “makna suatu teks hanya dapat dipahami melalui hubungannya dengan teks-teks lain.” Dari delapan lagu dalam album “Gelap Gempita,” hanya dalam lagu penutup yang sekaligus menjadi *title track* (lagu yang memiliki judul sama dengan nama album), “Gelap Gempita”, Sukatani mengukuhkan simbolismenya. Nomor lagu “Gelap Gempita” ibarat bab kesimpulan dalam buku yang merangkum seluruh materi. *Lead single* ini lebih terang-terangan mengungkapkan pesan ideologisnya jika dibanding lagu lain dalam album. Ia sekaligus menjadi penegasan terhadap pesan anarko-punk “tersembunyi” yang turut dikodekan melalui estetika visual band. Menyoroti lagu ini untuk memahami ideologi Sukatani akan lebih mudah untuk analisis.

<p><i>Di dalam otak mereka hanyalah kekuasaan</i>  <i>Di dalam hati mereka tak ada kepuasan</i>  <i>Di dalam cara mereka terpampang kezaliman</i>  <i>Di dalam harap mereka cahaya kemenangan</i></p>	}	2x
<p><i>The light shining on them</i>  <i>Will be blocked by this flag</i></p>	}	8x

“*This flag*” atau bendera ini, kuat merujuk pada bendera identitas band Sukatani yang berwarna hitam dengan simbol *circle-A* yang diposisikan di bawah aksara Arab bertuliskan “Sukatani” dan di atas dua topeng serta pedang dan senapan yang bersilangan. Simbol tersebut tegas ditulisnya akan menghalangi cahaya kemenangan yang menyinari elite penguasa, tak lagi seperti yang mereka harapkan.

**Gambar 1.5** Simbol identitas Sukatani



Sumber: Yes No Wave

**Gambar 1.6** Sukatani di acara “Bandung Extra Times 9: Casualand” 7 Desember 2024



Sumber: Dokumentasi Noise Are Sip via Instagram @sukatani.band

**Gambar 1.7** Sampul album “Gelap Gempita”



Sumber: Dugtrax Records

Simbol *circle-A* adalah simbol universal anarkisme sejak tahun 1964 (Chinnici, 2008, p. 6). “A” mewakili anarkisme dan “O” mewakili *order*, yang filosofinya berasal dari adagium klasik “anarki adalah ketertiban; pemerintahan

adalah perang sipil” (Proudhon, 1876). Sementara bendera hitam telah menjadi simbol anarkisme sejak tahun 1883 yang dimulai di Paris (Woodcock, 1962, p. 304) sebagai lambang ketiadaan bendera, “penolakan terhadap kenegaraan yang menempatkan umat manusia melawan dirinya sendiri dan menyangkal kesatuan seluruh umat manusia” (Ehrlich, 1996, p. 31), atau dalam kata lain penolakan terhadap konsep representasi, gagasan bahwa seseorang atau lembaga dapat mewakili sekelompok individu secara memadai.

Namun, ketika ditanya mengenai afiliasi dengan genre anarko-punk dalam sebuah wawancara dengan *Medcom*, Sukatani mengaku lebih nyaman dilabeli sebagai band *new-wave* (Rachmat, 2025, April 28). Jawaban ini bukan sekadar penghindaran jika ditinjau dalam koridor format gaya musikal. Dalam *liner note* album “Gelap Gempita”, Woto Wibowo alias Wok The Rock (“[DR018] SUKATANI – Gelap Gempita,” 2023) menyebut bahwa Sukatani memainkan musik *post-punk* dengan pendekatan *new-wave*. Meski pendekatannya *new-wave*, etos punk yang merupakan akar dari *post-punk* masih sangat kental ditemui melalui unsur non-musikalnya, yakni liriknya. Lirik politis-frontal yang dipakai adalah sesuatu yang lebih identik ditemui di musik-musik punk dibanding *new-wave* yang cenderung melakukan eksplorasi estetis yang apolitis.

Walau tidak pernah secara eksplisit menyatakan diri sebagai band berideologi anarkis, materi lagu dan estetika visual Sukatani jelas memuat pesan-pesan anarkis. Melalui simbol dan gaya berpakaian, mereka mengomunikasikan identitas ideologisnya. Klaim ini sejalan dengan konsep diferensiasi stilistik Hebdige (1979, pp. 102–103), yang menyebutkan bahwa “melalui gaya dan ‘ritual konsumsi’, subkultur mengungkap identitas rahasia dan mengomunikasikan makna terlarangnya.” Dalam hal ini, estetika Sukatani menjadi signifikasi atau penandaan yang mengodekan makna sosial, politik, dan budaya melalui simbol visual sebagai apa yang Hebdige (1979) kutip dari Eco (1972) sebagai “gerilya semiotik” untuk melakukan resistensi simbolik terhadap budaya dominan. Lirik, simbol, dan visual mereka menjadi perangkat komunikasi politik antioritarian.

Penggunaan lensa konsep Hebdige untuk memandang Sukatani juga senada dengan pernyataan Sasono (2025), etnomusikolog Universitas Pittsburg, dalam

artikel ilmiahnya tentang Sukatani. Menurutnya, Sukatani tidak sekadar performatif, tetapi juga prefiguratif, yang mewujudkan dan melampaui estetika anarko-punk mereka dengan komitmen bersama pada solidaritas dan etos DIY. Tarigan (2024), pegiat pengarsipan musik, mengungkapkan praktik sosial solidaritas dan etos DIY Sukatani dalam kesehariannya melalui resensi album “Gelap Gempita”. Dalam resensi tersebut, ia menjelaskan latar belakang Sukatani yang berasal dari pertemuan dua anggota kolektif petani muda “Harvestmind” di Purbalingga. Kolektif tersebut terbentuk dari kegiatan perpustakaan jalanan yang kemudian membangun ruang belajar mengenai pertanian organik, sistem koperasi, kedaulatan pangan, aktivisme petani, lingkungan, sosial, dan budaya.

Di balik balutan *new-wave* yang “*pop-leaning*” dan mudah diterima telinga pendengar umum, Sukatani sesungguhnya menyuarakan kritik anarkis: sebuah perlawanan yang tidak tunduk pada logika negara demokrasi, melainkan berimaji pada demokrasi langsung atau demokrasi radikal. Ini seperti ditunjukkan dari pernyataan mereka tentang demokrasi dalam sebuah wawancara dengan *Tempo.co*:

*“Demokrasi itu cuma slogan. Kenyataannya, misalnya ada kritik lewat seni selalu dibungkam.”*

—Novi Citra/Twister Angel (dalam Y. A. Pramudita, 2025, Maret 4)

Ujaran kritik tersebut memperlihatkan posisi ideologis Sukatani yang berakar pada sikap *anti-establishment* khas tradisi punk. Dalam konteks Indonesia, punk kerap dipinggirkan melalui usaha stigmatisasi dan stereotip dari masa ke masa. Stereotip ini mengarah pada perilaku yang dinilai amoral karena melawan norma sosial dan kekuasaan orang tua, seperti kabur dari rumah dan putus sekolah. Dalam kehidupan sehari-hari, komunitas punk sering dilekatkan dengan kenakalan remaja yang meresahkan masyarakat, atau *juvenile delinquency* dalam pandangan hukum, di mana “anak punk” sering kali dihubungkan dengan “pergelandangan yang dilakukan dengan sengaja dan berkelompok”, yang diatur dalam Pasal 505 KUHP (Sudarsono, 2004, p. 56). Begitu pula anarkisme, media massa “seringkali dengan segera semena-mena mengkategorikan bentuk-bentuk destruktif: merusak,

menghancurkan, membakar, tanpa tujuan serta arahan yang jelas sebagai tindakan anarkis” (Cahya, 2015, p. 2).

Menariknya, dalam fenomena aktual yang terjadi, diskusi media sosial tentang Sukatani pasca 20 Februari justru lebih menyoroti intimidasi personel dan pembredelan karya Sukatani yang memicu solidaritas publik terhadap duo tersebut sebagai korban. Sementara di ujung lainnya, Polri dinilai anti-kritik. Sebagai perpanjangan tangan pemerintah dalam hal penegakan hukum, Polri justru dianggap melakukan kontrol berlebih terhadap kebebasan berekspresi dalam ruang demokrasi. Kemarahan masyarakat akhirnya tertuju pada upaya pembungkaman seniman dan pembredelan karya seni yang mengingatkan pada jejak historis Orde Baru, sebuah periode historis Republik Indonesia yang dikenal akan caranya menjalankan kekuasaan melalui kontrol ketat terhadap ekspresi di ruang publik. Ruang pemberitaan media massa juga turut memperkuat narasi Sukatani sebagai korban. Tanggapan dari masyarakat hingga tokoh politik dan pakar pun banyak membentuk narasi Sukatani sebagai suara demokrasi yang membawa “kritik membangun” untuk mengerjakan tugasnya sebagai *check and balances*.

*“Sangat disayangkan kasus band Sukatani justru memberikan gambaran bahwa institusi belum mampu merespon **kritik masyarakat yang membangun.**”*

—Wahyudi Kumorotomo, Pakar Manajemen Kebijakan Publik (dalam UGM, 2025, Maret 3)

*“Sudah seharusnya jangan reaktif atas kritik dari warga atau dari siapa saja, karena sifatnya sebenarnya itu **kritik yang membangun.**”*

—Rudianto Lallo, Anggota Komisi III DPR RI dari Partai Nasdem (dalam Kompas.com, 2025, Februari 24)

Walau tak mendapati sorotan sesering “Bayar Bayar Bayar” sebagai diskursus khusus di arus utama, “Gelap Gempita” berturut-turut mengisi unggahan bernuansa kritik terhadap pemerintah di lini media sosial pasca-insiden 20 Februari. Di samping kemungkinan penggunaan lagu secara substitutif karena “Bayar Bayar Bayar” tidak lagi tersedia, konteks materi unggahan yang menggunakan latar lagu

“Gelap Gempita” tidak hanya berfungsi sebagai bentuk resistensi terhadap upaya pembatasan ekspresi atau institusi kepolisian, tetapi juga sering kali dilengkapi dengan kritik atau tulisan kajian komprehensif yang dialamatkan pada negara atau kebijakan negara yang dianggap tidak pro-rakyat.

Jika fenomena sosial dan komunikasi ini dilihat lebih luas, hal ini juga dapat dibaca dalam artian bahwa fragmen-fragmen nilai kultur punk dan ideologi anarkisme yang terkandung dalam karya lagu Sukatani—yang sebelumnya sering dianggap amoral dan destruktif—justru diterima sebagai ekspresi kritik yang sah, bahkan sebagai bagian dari kritik demokratis. Fenomena ini menunjukkan bahwa kritik sosial dalam musik bukan hanya tentang ekspresi seniman sebagai produser teks, melainkan juga bergantung pada bagaimana publik menangkap, menafsirkan, memaknai, juga menggunakan pesan tersebut. Menurut Eco (1984, p. 7) dan Barthes (1977, p. 142), teks terlepas dari niat pencipta setelah karya tersebut selesai, sehingga hubungan antara teks dan pembaca menjadi independen. Sejalan dengan itu, Triantoro (2022, p. xxviii) memandang bahwa “lirik-lirik lagu tidak akan berfungsi sebagai bahasa tanpa pendengar yang memberi makna.” Sifat keterbukaan atau *openness* yang dimiliki teks-lah yang memungkinkan pendengar untuk turut andil dalam produksi makna dan menyebabkan keragaman pemaknaan.

Studi audiens dan fenomenologi telah menunjukkan bahwa hal-hal yang menyebabkan keberagaman penafsiran dari tanda dan simbol dalam teks berasal dari identifikasi pribadi tiap individu berdasarkan pada *stock of knowledge* (Schutz, 1967), *social treasury* (Eco, 1992), *cultural capital* (Bourdieu, 1984), atau *cultural repertoire* (Fiske, 1987, 1989b, 1989a) tiap individu. Pengetahuan ini memengaruhi cara individu memahami hubungan antar teks (intertekstualitas). Seperti dijelaskan Irawanto (dalam Triantoro, 2022, p. xiii), “teks musik, juga tak pernah sepenuhnya lepas dari teks lain, seperti teks media.” Sifat intertekstualitas ini yang membuat individu dengan kekayaan pengetahuan budaya lebih dapat menemukan banyak referensi untuk mengaktifkan makna. Perbedaan kompetensi ini juga salah satu yang turut berperan membentuk keberagaman makna.

Studi-studi tentang punk sebagai bagian dari budaya anak muda dan musik protes sebagian besar berfokus pada produksi makna dari sisi teks maupun praktik

internal subkultur, sementara resepsi oleh audiens arus utama jarang dijadikan fokus penelitian meski peran *mainstream* diakui secara teoretis turut andil dalam mendefinisikan makna subkultur. Celah ini krusial ketika teks subkultural seperti karya Sukatani bersirkulasi di arus utama membangun wacana publik. Dengan menggunakan analisis resepsi melalui kerangka teori budaya populer John Fiske, penelitian ini bermaksud mengkaji bagaimana audiens dari kelompok interpretif demonstran Indonesia Gelap memproduksi makna dari potensi ideologis dalam wacana kritik kekuasaan di lagu “Gelap Gempita”. Penelitian ini akan menggali bagaimana audiens menangkap kontestasi makna terhadap wacana Sukatani di *mainstream realm* yang cenderung mengartikulasikan fragmen-fragmen nilai ideologis “terlarang” ke dalam kerangka kritik demokratis.

Kelompok interpretif demonstran Indonesia Gelap dipilih sebagai partisipan penelitian karena agenda protes mereka pada 20-21 Februari 2025 bersinggungan langsung dengan solidaritas terhadap pembredelan karya Sukatani. Kelompok ini terlibat secara afektif dan kognitif pada isu pembatasan kebebasan berkesenian, yang dalam pertemuan itu membangun aliansi temporal yang seakan searah dengan semangat kritik dalam lirik lagu Sukatani. Selain itu, posisi sosial mereka sebagai aktivis yang terlibat langsung dan berulang dalam gerakan protes membentuk horizon interpretatif yang spesifik, di mana relasi dengan subordinasi politik dan kekuasaan negara membentuk performansi identitas dan menjadi bagian dari kehidupan sehari-hari mereka. Dalam kondisi ini, teks-teks yang mengartikulasikan kritik terhadap kepemimpinan negara dan otoritas menjadi relevan dan tidak hadir sekadar sebagai abstraksi, melainkan sebagai koneksi dari pengalaman yang dikenali. Lagu “Gelap Gempita” tidak diterima semata sebagai ekspresi musikal, tetapi sebagai wacana politik yang beresonansi dengan kondisi perjuangan mereka. Meski demikian, penelitian ini tetap berbekal kesadaran bahwa demonstran bukanlah massa yang homogen, melainkan memiliki pengalaman, kompetensi, dan orientasi ideologi yang berbeda satu sama lain, terutama dalam memandang anarkisme sebagai ideologi yang terpinggirkan dalam wacana politik arus utama.

Penelitian ini dengan sadar memilih demonstran Indonesia Gelap, alih-alih *insider* subkultur punk, untuk menangkap bagaimana sebuah teks subkultural

beroperasi ketika bersirkulasi dalam arena budaya populer, dan bagaimana elemen-elemennya diekskorporasi untuk kepentingan di luar konteks subkultur. Pilihan ini bukan karena demonstran sepenuhnya terpisah dari subkultur sebagai bagian dari budaya anak muda, melainkan karena tingkat dan bentuk keterlibatan mereka dengan kultur punk, anarkisme, dan estetika perlawanan tersebut bersifat longgar dan bervariasi. Melalui pemilihan demonstran dalam gerakan arus utama sebagai partisipan, penelitian dapat menangkap momen perlintasan batas kultural ketika teks subkultural beredar di luar *scene* (skena/kancah) dan dinegosiasikan oleh formasi arus utama yang membaca dari posisi aktivisme politik, memproduksi makna yang berbeda dari konteks intra-subkultural.

## 1.2 Perumusan Masalah

Dalam kondisi ideal demokrasi, segala bentuk ekspresi difasilitasi kebebasannya. Tidak ada yang lebih diutamakan dan tidak ada yang diredam. Namun pada praktiknya, otoritas negara perlu mempertahankan kepemimpinan atas kekuasaan sosial untuk mengatur, dan oleh karena itu, ia tidak akan pernah memadamkan untuk mengakomodasi seluruh bentuk ekspresi. Terdapat makna dan potensi makna yang lebih diutamakan, sementara yang lainnya diredam, dibatasi, direpresi, atau dihilangkan karena dianggap sebagai *noise*. Hal ini seperti yang dapat dilihat pada kasus Sukatani sebagai band yang mengekspresikan pandangan nilai kultur punk dan anarkisme dalam karya musiknya. Mereka mengalami usaha kontrol dari kepemimpinan sosial atas kekuasaan kultural.

Nilai-nilai dan cara pandang punk serta anarkisme yang dipinggirkan telah menjalin jarak dengan masyarakat. Ketegangan antara nilai-nilai sosial dominan memandang tatanan masyarakat ideal dengan ideologi yang ditampilkan Sukatani menjadikan pemaknaan terhadap lagu-lagu mereka sebagai arena penting dalam dinamika wacana sosial-politik di Indonesia, dan menarik untuk dikaji. Beragam faktor dan konteks yang melingkupi Sukatani ketika dibaca oleh demonstran aksi Indonesia Gelap yang memiliki pengalaman sosial heterogen akan membuat pemaknaan terhadap lagu “Gelap Gempita” tidak tunggal, terutama ketika banyak orang memakainya sebagai musik latar narasi protes—apakah lagu-lagu tersebut

dimaknai sebagai kritik internal dalam sistem demokrasi, atau justru mengarah pada ekspresi penolakan total terhadap sistem demokrasi neoliberal yang dianggap sarat hegemoni kapitalistik? Dengan ini pertanyaan penelitian dirumuskan:

1. Bagaimana fragmen ideologi anarkis dalam teks “Gelap Gempita” mengalami dekontekstualisasi saat menjadi populer?
2. Bagaimana demonstran Indonesia Gelap melakukan reinterpretasi makna lagu tersebut untuk mengartikulasikan kritik demokratis?

### **1.3 Tujuan Penelitian**

Tujuan penelitian ini adalah untuk menganalisis proses dekontekstualisasi fragmen ideologi anarkis dalam lagu “Gelap Gempita” ketika beredar di ranah budaya populer, serta memahami bagaimana demonstran Indonesia Gelap melakukan negosiasi makna terhadap fragmen ideologi tersebut sehingga terartikulasikan sebagai kritik demokratis.

### **1.4 Signifikansi Penelitian**

#### **1.4.1 Signifikansi Teoretis**

Konseptualisasi budaya populer dalam pandangan Fiskean menunjukkan relevansi berkelanjutan dalam perkembangan kajian media dan budaya pasca-struktural. Pandangan populisme kulturalnya juga beririsan dengan teori populisme diskursif Laclau dan Moufee yang dalam beberapa dekade terakhir mendapat perhatian signifikan dalam literatur politik kontemporer. Meski teori Fiske telah lama mencakup dimensi yang dekat dengan tradisi fenomenologi, yakni subjektivitas dan agensi audiens, yang penting bagi perkembangan teori resepsi, penerapan pendekatan Fiske dalam praktiknya sering dibatasi pada analisis semiotika dan representasi teks semata. Penerapan praktis pendekatan Fiskean sebagai dasar analisis resepsi musik dalam penelitian ini dapat memperkaya ragam metode mengkaji audiens.

Selain itu, kajian resepsi sejauh ini umumnya berfokus pada penerimaan teks dari media massa yang tersentralisasi. Dalam era demokratisasi media dan

berkembangnya rezim media sosial—di mana alternatif membanjiri lini massa hingga menyaingi pengaruh industri—penggunaan lensa analisis resepsi untuk memahami penerimaan teks subkultur masih jarang ditemui. Penerapan konsep budaya populer Fiske yang mengakomodasi dinamika subkultur dalam kerangkanya dapat mengisi celah tersebut, khususnya dalam memahami bagaimana khalayak arus utama memaknai teks subkultur.

#### **1.4.2 Signifikansi Praktis**

Secara praktis, hasil penelitian ini dapat menjadi referensi bagi musisi independen, terkhusus pegiat musik punk, untuk memahami bagaimana karya mereka diterima oleh pendengar, terutama oleh agen pergerakan hari ini. Bagi praktisi komunikasi dan kajian budaya, temuan dari penelitian ini menawarkan bahan diskusi tentang dinamika budaya populer dalam gerakan massa kontemporer di Indonesia, juga peran resepsi masyarakat dan difusi media dalam menggeser makna ideologis teks subkultural.

#### **1.4.3 Signifikansi Sosial**

Secara sosial, penelitian ini memberikan kontribusi terhadap pemahaman masyarakat mengenai keterlibatan atau agensi mereka dalam sirkulasi makna melalui konsumsi kreatif yang dapat memperkuat peran musik sebagai medium konstruksi pengetahuan tandingan mengenai realitas sosial dan resistensi simbolik untuk memaknai hidup mereka sebagai subjek dalam kondisi ketimpangan struktural yang meminggirkan. Penelitian ini menunjukkan bahwa wacana kritik kekuasaan dalam musik punk seperti lagu “Gelap Gempita” tidak hanya bersifat simbolik, melainkan juga mampu membentuk kesadaran kolektif dan solidaritas sosial yang dapat dimobilisasi. Dengan mengangkat pengalaman pendengar yang terlibat dalam pemaknaan pesan-pesan kritik, penelitian ini mendorong masyarakat untuk lebih peka dan reflektif terhadap isu-isu ketidakadilan dan kesadaran politik yang dimunculkan dalam ekspresi dan produksi budaya.

## 1.5 Kerangka Pemikiran Teoretis

### 1.5.1 *State of the Art*

Dalam dua dekade terakhir, penelitian mengenai subkultur punk di Indonesia telah memunculkan konsensus mengenai posisi anarkisme dalam *scene* tersebut yang telah melampaui sekadar urusan pembeda estetika, melainkan telah mengkristal sebagai landasan ideologis yang dihidupi dalam praktik keseharian komunitas. Xiao dan Donaghey (2022), melalui etnografi komparatif di Indonesia dan Tiongkok, menunjukkan bahwa skena punk di Indonesia beroperasi berdasarkan prinsip-prinsip anarkisme, etos DIY, dan jaringan ruang kolektif yang berfungsi sebagai praktik anti-kapitalis sekaligus penyedia infrastruktur resistensi. Studi ini menolak pembacaan punk di Indonesia sebagai residu yang menelan punk di Barat secara mentah-mentah. Justru sebaliknya, punk di Indonesia dipahami sebagai sebuah ekosistem dengan logika otonominya sendiri. Moog (2023) memperkuat argumen ini melalui konsep “punk worlding” yang diajukannya, menunjukkan bahwa skena anarko-punk di Indonesia secara aktif membangun dunia sosial di mana koherensi ideologis diwujudkan dalam praktik kolektif, seperti yang dipraktikkan oleh Rumah Pirata di Bandung. Al Fajri (2024) melalui *critical ethnography* di Makassar juga menemukan bahwa nilai-nilai anarkis seperti kolektivisme serta penolakan terhadap hierarki dan kepemilikan privat dihidupi dalam praktik keseharian anak muda yang terlibat dalam subkultur punk hingga reggae, meskipun tekanan ekonomi dan intervensi budaya dominan terus melahirkan dinamika kooptasi.

Walau memperkaya pemahaman dalam dimensi ideologis punk, studi-studi yang berlandaskan pada pengembangan teori subkultur tersebut memperlihatkan keterbatasan metodologis yang hampir sepenuhnya bersumber dari aktor internal subkultur. Dalam kajian subkultur, *mainstream* hadir terutama sebagai kategori konseptual, bukan sebagai subjek penelitian. Hannerz (2013) melalui etnografi multi-kota di Swedia dan Indonesia, menunjukkan bahwa *mainstream* berfungsi sebagai titik acuan simbolik dalam melakukan distingsi budaya untuk menjadi punk yang menolak *mainstream*. Dalam penelitian tersebut ditemukan pola konsisten yang membentuk *mainstream* dalam pola *convex* yang memosisikan *mainstream*

sebagai sesuatu yang eksternal terhadap punk dan *conclave* yang memosisikan *mainstream* sebagai sesuatu yang internal namun dangkal. *Mainstream* dalam kerangka ini bukan entitas sosial homogen yang nyata, melainkan kategori relasional yang aktif diproduksi secara diskursif oleh subkultur untuk mendefinisikan diri. Dalam tradisi teori subkultur, Thornton (1995) yang juga dirujuk Hannerz menaruh titik awal yang menegaskan bahwa batas antara subkultur dan arus utama bersifat ko-konstitutif. Media, industri komersial, dan pelabelan eksternal berperan dalam pendefinisi subkultur itu sendiri. Namun, sekalipun hubungan ko-konstitutif ini diakui secara teoritis, arah penelitian yang memfokuskan bagaimana pihak di luar subkultur membaca dan menegosiasikan teks subkultural belum menjadi fokus sistematis, bahkan hampir tidak ditemukan.

Orientasi serupa terlihat dalam studi kasus tentang Sukatani yang menjamur pasca-represi terhadap band tersebut memicu perkembangan diskursus publik yang sekaligus menandai momen langka popularisasi punk sebagai suara demokratis. Mayoritas penelitian tentangnya beroperasi pada domain analisis teks dan wacana. Iman (2025) menganalisis “Bayar Bayar Bayar” melalui semiotika Barthes dan teori *symbolic action* Burke, dengan menggunakan data rekaman demonstrasi Indonesia Gelap sebagai konteks analisis. Penelitian tersebut menunjukkan bahwa pada tingkat mitos, lirik berfungsi mendekonstruksi narasi hegemonik yang selama ini memoles citra institusi kepolisian sebagai pelindung keadilan

mengenai institusi kepolisian sebagai pelindung keadilan, sementara dalam praktik demonstrasi, nyanyian kolektif dan gestur korporeal mentransformasikan teks menjadi tindakan resistensi performatif terhadap aparatus negara represif. Afriadi & Andiko (2025) melalui analisis wacana kritis terhadap lirik, laporan media, dan wawancara dengan musisi serta praktisi punk dengan menyandarkan analisis pada kerangka Bennett dan Talmage et al. tentang punk sebagai resistensi kultural memosisikan Sukatani dalam tradisi punk sebagai ekspresi politik subkultural yang menyuarakan isu kelas, korupsi, dan represi negara melalui lirik provokatif dan estetika DIY. Studi ini menemukan bahwa respons represi institusional justru memperkuat daya simbolis lagu sebagai medium resistensi. Strategi institusional yang menawarkan band tersebut untuk menjadi Duta Polri

juga mengekspos mekanisme kooptasi institusional dalam mendistorsi kritik subkultural. Studi-studi lain dalam korpus ini (B. H. Nugroho, 2025; Sidjabat, 2025; Widagdo, Santoso, Syahri, & Yuriananta, 2026; Wulandari & Novita, 2025) menambah kedalaman analisis wacana dan semiotika pada teks yang sama.

Namun, penjelasan mulai menemui batas ketika pertanyaan bergeser dari teks menuju resepsi. Iman (2025) secara eksplisit mengakui absennya data etnografis dan wawancara dengan artis maupun audiens dalam penelitiannya, sehingga proses persepsi terhadap dampak politis teks tidak sepenuhnya tersentuh. Sementara itu, Afriadi & Andiko (2025) berfokus pada *insider* subkultur sebagai informan utama. Dengan demikian, sebagian besar studi berhenti sebelum menjawab bagaimana audiens di luar skena punk memaknai teks tersebut, khususnya ketika teks digunakan dalam konteks aksi demonstrasi massa.

Satu-satunya studi yang secara metodologis memasuki wilayah resepsi audiens adalah Indah Syahputri & Arviani (2026) melalui model *encoding-decoding* Stuart Hall dengan wawancara mendalam terhadap 12 warga Jakarta. Studi ini menemukan bahwa 5 informan menempati posisi *dominant-hegemonic* yang mewakili posisi penerimaan penuh pesan lagu sebagai realitas sosial yang akurat dan 7 lainnya berada di posisi *negotiation* yang mengakui korupsi ada namun menolak generalisasi terhadap seluruh institusi. Unikny, tak satupun yang berada di posisi *oppositional* dalam penerimaan pesan lagu. Kendati demikian, fokus analisis diarahkan pada penerimaan terhadap citra institusi Polri dibandingkan pada negosiasi muatan ideologis punk yang melandasi teks.

Selain itu, implementasi empiris model *encoding/decoding* yang mengadopsi model tipologi pembacaan Parkin juga kerap dikritik karena kecenderungannya mereduksi hasil penelitian ke dalam klasifikasi tipologis statis yang membatasi analisis produksi makna yang seharusnya merupakan fenomena yang cair dan prosedural, serta dibentuk oleh dinamika situasional (Morley, 1992). Walaupun kerangka ini menegaskan agensi audiens, penerapannya kerap lebih berorientasi pada kategori yang telah ditetapkan sebelumnya daripada pada negosiasi makna yang berlangsung dinamis dalam konteks kultural dan historis. Akibatnya, makna cenderung diperlakukan sebagai hasil yang final (Fiske, 1987). Kekakuan

konseptual ini bahkan mendorong sejumlah kajian yang lebih baru untuk menghindari istilah resepsi dan beralih menyebutnya sebagai studi audiens.

Persoalan tersebut beresonansi dengan refleksi lebih luas dalam studi resepsi musik. Konferensi internasional “Audiences, Publics, Experience: Rethinking Music Reception” yang diselenggarakan The British Academy (2025) mencatat bahwa studi resepsi musik hingga kini belum mencapai konsensus konseptual maupun metodologis. Konferensi tersebut menekankan urgensi reorientasi melalui kerangka interdisipliner yang mampu mempertemukan beragam pendekatan, sekaligus melepaskan diri dari fiksasi pada makna tekstual. Arah yang diusulkan bergerak menuju pemahaman pengalaman musik sebagai *assemblage* yang dibentuk oleh proses sosial dan emosional yang berfokus pada audiens.

Di luar korpus studi tentang Sukatani, kajian mengenai relasi musik, wacana politik, dan gerakan sosial memberikan kontribusi konseptual penting. Dunkel & Schiller (2022) menyediakan kerangka konseptual yang memetakan relasi antara musik populer dan artikulasi wacana politik. Menggunakan teori Laclau dan Mouffe, mereka membedakan antara populer (yang beroperasi melalui oposisi relasional terhadap kekuasaan) dan populis (yang mengonstruksi biner antagonis dikotomis antara *the people* dan *the elite*). Melalui kerangka neo-Gramscian Stuart Hall, budaya populer ditempatkan sebagai arena kontestasi antara *popular forces* dan *power bloc*. Sasono (2024) melalui konsep *audiopolitics*, menyoroti dimensi politis praktik musikal musisi independen Indonesia dalam konteks gerakan sosial 2019-2024. Temuannya menunjukkan ketegangan antara *performative activism* yang merupakan dukungan estetik mendasar terhadap gerakan sosial yang didorong logika pasar neoliberal, dan *prefigurative politics* sebagai perwujudan nilai demokratis melalui praktik musikal yang berakar dalam keterlibatan gerakan jangka panjang. Penelitian ini juga menemukan bahwa *scene* indie Indonesia yang berakar pada semangat DIY anti-kapitalis sebagian besar telah terserap ke dalam logika *entrepreneurship* dan *attention economy*. Meski studi ini paling kontekstual tentang relasi musik dan gerakan sosial di Indonesia, seluruh analisisnya berpusat pada musisi tentang bagaimana mereka mempraktikkan komitmen politik, menavigasi tekanan pasar, serta mewujudkan nilai gerakan. Sasono sendiri

mengakui kesulitan untuk mengukur bagaimana lagu dan pertunjukan mempengaruhi gerakan sosial secara konkret, serta masih absennya data tentang bagaimana komunitas di luar musisi metropolitan kelas menengah menggunakan musik untuk resistensi dan produksi pengetahuan alternatif. Sementara itu, audiens gerakan sebagai agen aktif produsen makna masih belum terjangkau.

Literatur dalam korpus mobilitas teks subkultural menunjukkan bahwa perpindahan arena dan transformasi makna merupakan area yang preseden dalam literatur. Weintraub (2006) mendokumentasikan bagaimana dangdut sebagai praktik diskursif yang secara aktif memproduksi makna tentang rakyat (*the people*) bergeser secara historis dari representasi kaum urban miskin yang termarjinalkan menjadi ekspresi karakter nasional yang diklaim elite sebagai “*populist chic*” pada 1980an, hingga dipromosikan sebagai musik nasional. Dalam setiap pergeseran itu, berbagai kelompok mengonstruksi dan berbicara atas nama audiens dangdut, sementara suara audiens dangdut hampir sepenuhnya absen sebagai subjek penulis representasi mereka sendiri.

Sadler (2022) mengangkat mekanisme serupa dalam konteks platform digital. Studinya tentang lagu protes “You About To Lose Yo Job” yang viral di TikTok menemukan dua pola simultan, *defiant amplification* di mana pengguna mengekspresikan perlawanan melalui *lip-syncing* dan *green screen* dan *decontextualized commercialization* di mana afordansi platform menyebabkan teks terlepas dari konteks protes asalnya dan diappropriasi sebagai konten komersial dan hiburan. Studi ini mengidentifikasi bahwa platform digital menciptakan jalur baru ekspresi personal yang sekaligus memperkuat logika dominan. Di sisi lain, Groth & Bubandt (2025) menawarkan perspektif kontemporer dalam konteks musik Indonesia melalui studi tentang Gabber Modus Operandi (GMO), duo elektronik yang beroperasi lintas konteks Jawa, Bali, Berlin, dan Malmö. Duo ini mengungkap konsep estetika *transposition* yang dinamai *post-alay* sebagai strategi dekolonial yang menginversi pola konsumsi Barat dengan mempertunjukkan estetika “kampungan” melalui musik elektronik di depan audiens global tanpa usaha untuk menjelaskan konteksnya. Strategi estetika musik ini tetap beroperasi secara *multi-situated* (melampaui dikotomi lokal/global) tanpa kehilangan muatan politisnya

untuk melakukan inversi dekolonial. Namun, baik Sadler (2022) serta Groth & Bubandt (2025) mengakui keterbatasan penelitian mereka yang belum melibatkan pengguna dan pendengar. Akibatnya, motivasi individual dalam *situated reception* atas penggunaan lagu protes “You About To Lose Yo Job” belum menjelaskan secara memadai. Begitu pula pemetaan mengenai bagaimana audiens yang berbeda, dalam konteks yang berbeda, memproduksi makna dari teks yang sama saat mendengarkan GMO masih menjadi *gap* yang belum terpecahkan, karena metode wawancara yang dilakukan terfokus pada artisnya saja.

Di antara studi-studi resepsi lintas ekosistem yang ada, Dajches (2024) melalui penggunaan konsep *uses and gratification* menyediakan kontras yang penting. Studinya mengembangkan skala pengukuran *queer readings*, yakni praktik interpretasi di mana kelompok minoritas seksual membaca teks *mainstream* secara subversif, menggunakan polisemi teks untuk menegosiasikan pesan yang bertentangan dengan norma heteronormatif dominan. Ini menandakan bahwa terdapat literatur yang mapan tentang bagaimana kelompok yang terpinggirkan membaca teks dominan secara aktif dari posisi marginal mereka, akan tetapi arah sebaliknya tentang bagaimana audiens arus utama menegosiasikan teks yang berasal dari ekosistem subkultural masih menjadi wilayah yang jarang disentuh.

Berdasarkan persinggungan literatur tersebut, *gap* penelitian ini terletak pada proses sosial pemaknaan yang belum menjelaskan secara memadai. Studi punk telah menunjukkan koherensi ideologis anarko-punk di Indonesia, studi Sukatani telah mengidentifikasi dimensi resistensi dalam teks, studi musik dan politik telah memetakan mekanisme artikulasi diskursif, dan studi mobilitas teks subkultural telah mendokumentasikan pergeseran makna lintas arena budaya. Namun, masih terbatas penelitian yang menjelaskan bagaimana fragmen ideologi dari teks subkultural dinegosiasikan dan ditransformasikan oleh audiens, serta bagaimana subjektivitas mereka turut dikonstruksi dalam proses tersebut.

Merespons *gap* tersebut, penelitian ini memusatkan perhatian pada proses negosiasi makna oleh audiens arus utama terhadap teks subkultural yang bersirkulasi dalam konteks gerakan sosial arus utama. Dengan memosisikan demonstran Indonesia Gelap sebagai kelompok interpretif, studi ini mengkaji

bagaimana fragmen ideologi anarkis dalam “Gelap Gempita” diproduksi ulang dalam wacana kritik demokratis. Pendekatan ini berlandaskan kerangka budaya populer John Fiske yang memahami budaya sebagai arena pertarungan makna antara blok kekuasaan dan rakyat, di mana teks menjadi sumber daya semiotik yang dapat dimanfaatkan dan diartikulasikan ulang sesuai posisi sosial audiens.

### 1.5.2 Paradigma Penelitian

Penelitian ini menggunakan paradigma konstruktivisme sosial kritis (*critical constructivism*) yang menggabungkan cara pandang konstruktivis dengan kesadaran kritis terhadap struktur sosial. Ini sejalan dengan sifat kajian budaya (*cultural studies*) yang tidak dapat dibatasi dalam satu kerangka tunggal. Kajian budaya cenderung menganut realisme historis dan relativisme sebagai ontologi, epistemologi transaksional, serta metodologi dialogis, sembari tetap berkomitmen pada kerangka historis dan struktural (Denzin & Lincoln, 2005, pp. 187–188).

Paradigma konstruktivis berpijak pada asumsi ontologi relativis, yakni bahwa realitas dipandang jamak (Denzin, Lincoln, Giardina, & Cannella, 2023, p. 19). Makna tidak tertanam begitu saja pada individu, melainkan dikonstruksi melalui interaksi serta norma-norma historis dan kultural suatu kelompok budaya (Creswell & Poth, 2018, p. 60). Namun, konstruksi makna tersebut tidak berlangsung dalam ruang vakum yang netral atau bebas nilai. Di sinilah paradigma kritis dengan realisme historis sebagai ontologinya menjadi penting. Ia memandang “sebuah realitas yang awalnya plastis—tidak alamiah—seiring waktu dibentuk oleh kumpulan faktor sosial, politik, budaya, ekonomi, etnis, dan gender, yang kemudian mengkristal menjadi serangkaian struktur yang kini dianggap sebagai ‘nyata,’ yaitu alami dan tak tergoyahkan” (Guba & Lincoln, 1994, p. 110). Kemudian “manusia ditempatkan dalam dunia yang dibangun di atas perebutan kekuasaan, yang melahirkan interaksi antara privilese dan penindasan, yang dapat terjadi berdasarkan ras atau etnis, kelas sosial ekonomi, jenis kelamin, kemampuan mental atau fisik, maupun preferensi seksual” (Lincoln, Lynham, & Guba, 2023, p. 108).

Dengan memadukan dua paradigma tersebut, penelitian ini tidak hanya menelusuri bagaimana demonstran memaknai wacana kritik kekuasaan dalam lagu

“Gelap Gempita” secara subjektif (konstruktivis), tetapi juga menelaah bagaimana agensi pemaknaan itu diproduksi di dalam relasi kekuasaan dan struktur yang *constraining*: ketimpangan sosial dan dominasi budaya (kritis). Fokusnya tertuju pada bagaimana para kelompok demonstran dalam gerakan arus utama ini menegosiasikan sebuah materi yang diproduksi dari ruang subkultur, serta bagaimana posisi sosial mereka dipertunjukkan dalam proses pembacaan.

### **1.5.3 Landasan Teori**

#### **1.5.3.1 Kekuasaan dan Ketimpangan Kultural**

Kajian budaya adalah bidang kajian yang menggali hubungan antara budaya dan kekuasaan untuk menjelaskan proses pembentukan makna. Budaya dipahami sebagai jaringan praktik penandaan (*signifying practices*) yang membentuk makna sosial bersama sebagai ragam cara kita memahami dunia. Makna ini tidak melekat secara alami pada objek maupun praktik, melainkan dihasilkan melalui bahasa sebagai sistem tanda (*signifying system*). Dalam pengertian ini, bahasa bersifat konstitutif: ia tidak mencerminkan realitas, tetapi membentuknya, membawanya ke dalam pandangan kita, dan membuatnya dapat dipahami (Barker & Jane, 2016).

Dalam perspektif kajian budaya pasca-strukturalis yang terutama dipengaruhi Derrida dan Foucault, makna dipahami sebagai sesuatu yang tidak stabil dan tidak pernah final, melainkan terus-menerus tertunda dan selalu dalam *process of becoming*. Namun dalam praktik sosial, makna distabilkan sementara melalui wacana (*discourse*). Wacana adalah aturan yang menyatukan bahasa dan praktik untuk mengonstruksi objek-objek pengetahuan secara teratur agar dapat dipahami, sekaligus menyingkirkan bentuk penalaran lain sebagai tidak masuk akal. Wacana memproduksi rezim kebenaran (*regime of truth*), yakni aturan tentang apa yang dianggap benar pada momen sejarah tertentu. Dengan begitu, pengetahuan tidak pernah netral, melainkan terikat dengan kekuasaan. Kekuasaan menetapkan aturan wacana yang membatasi cara merepresentasikan dunia dan diri sendiri. Persoalan mengenai pengetahuan adalah masalah posisionalitas: siapa yang berbicara, kepada siapa, dan untuk kepentingan apa. Implikasinya, budaya dipahami sebagai medan pertarungan (*terrain of struggle*) di mana kelompok-kelompok sosial berkontestasi

memperjuangkan makna, identitas, dan definisi realitas mereka di tengah relasi kekuasaan yang tidak setara (Barker & Jane, 2016).

Kekuasaan secara normatif adalah kapasitas yang memungkinkan (*enabling*) tindakan sosial, namun distribusinya tidak merata. Hal ini dapat dipahami melalui konsep modal (*capital*) milik Bourdieu (1984, 1986) yang menjadi salah satu latar belakang pandangan Fiske (1987, 1993). Menurut Bourdieu, posisi agen dalam ruang sosial ditentukan oleh volume dan komposisi modal yang mereka miliki. Modal dalam hal ini bukan sekadar uang, melainkan “energi sosial” yang hanya ada dan menghasilkan efek dalam *field* tempat ia diproduksi dan direproduksi (Bourdieu, 1984, p. 241, 243). Aset-aset ini terbagi menjadi beberapa jenis utama:

- 1) **Modal ekonomi** : uang, properti, dan aset finansial.
- 2) **Modal kultural** : pengetahuan, keterampilan, selera, dan kualifikasi pendidikan.
- 3) **Modal sosial** : koneksi, keanggotaan kelompok elit, dan jaringan sosial dengan akses istimewa.

Setiap jenis modal ini dapat berfungsi sebagai **modal simbolik**, yakni ketika modal tersebut disalahkenali sebagai “bakat alamiah” dan diakui sebagai kompetensi atau otoritas yang legitim (Bourdieu, 1986, p. 245, 255). Selain itu, modal-modal ini dapat dikonversi satu sama lain, meskipun transformasinya membutuhkan upaya dan waktu (Bourdieu, 1986, p. 252).

Seluruh bentuk modal, seperti halnya modal ekonomi, dapat diakumulasi dan diwariskan antargenerasi. Kepemilikan modal didefinisikan Bourdieu (1986, p. 15) sebagai kerja yang terakumulasi, sementara pewarisannya adalah penguasaan atas sejarah yang terakumulasi. Modal kultural, misalnya, berfungsi sebagai aset yang akumulasinya mensyaratkan investasi waktu dan “kerja perbaikan diri” untuk menghasilkan “mata uang intelektual”. Ia diwariskan keluarga kelas dominan kepada anak-anak mereka melalui pendidikan domestik awal yang memberikan keuntungan waktu sejak dini, kemudian divalidasi oleh sistem pendidikan melalui kualifikasi akademik yang menjamin nilai konvensionalnya (Bourdieu, 1986, p. 244, 248). Akumulasi ini menciptakan kesenjangan struktural. Mereka yang

memiliki modal lebih banyak memiliki kekuasaan untuk mendominasi, yakni kekuasaan untuk memaksakan aturan main yang paling menguntungkan bagi mereka dan bagi reproduksi modal mereka (Bourdieu, 1986, p. 246). Dalam hal ini, kekuasaan tersebut sering beroperasi secara tidak sadar karena berada dalam konvensi yang sering kali dianggap natural sebagai budaya.

Dalam lingkup kajian budaya pasca-struktural, Fiske (1993) mengembangkan konsep budaya sebagai medan pertarungan antara relasi kekuasaan yang timpang. Fiske (1993, p. 254-255) mengungkapkan pendekatannya sebagai upaya “meng-Gramscian-kan Foucault sambil meng-Foucault-kan Gramsci” karena kekuasaan dipahami sebagai relasi yang tersebar dalam jaringan sosial, tetapi tetap mengakui adanya polaritas strategis antara blok dominan dan rakyat.

Ketimpangan modal dan distribusi kekuasaan pada dunia kapitalisme lanjut menurut Fiske (1993, p. 10-11) membentuk dua kelompok kepentingan strategis dan taktis yang tidak konstan, melainkan cair:

1) ***Power-bloc*** (blok kekuasaan):

Aliansi strategis yang terdiri dari formasi sosial yang diuntungkan secara struktural (berbasis kelas, gender, ras, usia, dll.) yang memiliki akses istimewa terhadap sistem kekuasaan.

2) ***The people*** (rakyat):

Afiliasi sosial subordinat dengan akses terbatas terhadap sumber daya yang paling sedikit mendapat keuntungan dan paling banyak didisiplinkan oleh dan dari sistem.

Fiske (1993) memahami kekuasaan melalui kerangka Foucauldian yang beroperasi melalui seperangkat teknologi dan mekanisme, bukan dipaksakan oleh satu kelas atas kelas yang lain. Oleh karenanya, posisi seseorang dalam blok kekuasaan atau rakyat lebih tepat diidentifikasi melalui apa yang dilakukannya dalam konteks praktik atau laku tertentu daripada melalui apa dirinya menjadi demikian. Seseorang berada dalam blok kekuasaan ketika mereka menjalankan kekuasaan untuk mengimperialisasi, sementara rakyat memberlakukannya sebagai pertahanan atas ruang lingkup lokalnya. Bentuk-bentuk kekuasaan ini dijelaskan Fiske (1993, p. 11-12) sebagai berikut:

1) ***Imperializing power:***

Kekuasaan sentripetal yang beroperasi *top-down* yang berusaha memperluas jangkauan kendali sejauh mungkin, baik secara ekstensif (ruang fisik) maupun intensif (kesadaran dan perilaku individu) untuk menempatkan individu dalam *station*—ruang yang dikonstruksi untuk mendisiplinkan dan menyeragamkan individu untuk menyesuaikan diri di dalam struktur dominan.

2) ***Localizing power:***

Kekuasaan sentrifugal yang beroperasi *bottom-up* untuk mendapatkan kontrol akan diri dan kondisi langsung mereka dalam kehidupan sehari-hari di dalam sistem sosial yang berusaha mendisiplinkan mereka dengan menciptakan *locale*—ruang fisik, sosial, dan kesadaran untuk mengakui identitas dan makna mereka sendiri di dalam wilayah yang dikuasai blok kekuasaan.

Operasi imperialisasi yang dilakukan kekuasaan dominan dalam menciptakan tatanan sosial masyarakat modern tidak dapat dipertahankan hanya melalui pendisiplinan dan penguasaan melalui mekanisme dominasi telanjang, tetapi membutuhkan kepemimpinan kultural (Fiske, 1993, p. 41). Tujuannya adalah untuk menghasilkan *consent* atau persetujuan sukarela yang membuat struktur kekuasaan mereka dianggap sebagai sesuatu yang bersifat alamiah, sudah seharusnya, dan menunjukkan bagaimana dunia bekerja (Fiske, 1993, p. 32). Persetujuan ini diproduksi melalui beragam mekanisme:

1) **Hegemoni**

Hegemoni adalah gagasan Gramsci yang diadopsi Fiske (1993) sebagai mekanisme *sense-making* yang membuat kepemimpinan moral dan kultural blok kekuasaan disetujui rakyat sebagai *common sense* sehingga ketimpangan diterima sebagai wajar.

Persetujuan hegemonik bersifat rapuh dan tidak stabil karena selalu merupakan proses yang terus-menerus dinegosiasikan atas beragam isu di antara berbagai formasi sosial di tengah kondisi material subordinasi yang membuat

rakyat merasakan ketimpangan yang ada. Negosiasi ini mengharuskan masing-masing pihak mengalah dalam beberapa hal, di mana blok kekuasaan memajukan kepentingannya sejauh mungkin sambil memberikan konsesi minimal kepada rakyat (Fiske, 1993, p. 41).

## 2) Normalisasi

Normalisasi adalah gagasan Foucault yang diadopsi Fiske (1993) sebagai konsep dari manifestasi fungsi budaya sebagai *power-bearing* yang beroperasi secara menubuh (*embodied*). Tubuh adalah situs utama pengalaman sosial dan sasaran utama kekuasaan disipliner, di mana kontrol diterapkan langsung pada gerakan tubuh dalam ruang dan waktu (Fiske, 1993, p. 57-58). Dalam mekanisme ini, kekuasaan tidak hanya menerapkan aturan, tetapi secara aktif memproduksi norma sebagai produk dari sistem pengetahuan yang dirancang khusus untuk memonitor dan mengevaluasi rakyat.

Melalui pengawasan (*surveillance*) dan dokumentasi yang rinci, individu dipisahkan (*individuated*) dan ditempatkan dalam peringkat hierarkis berdasarkan tingkat kepatuhan mereka terhadap norma (Fiske, 1993, p. 75). Mekanisme pengawasan ini bekerja dengan cara membuat individu tidak tahu kapan mereka diawasi, sehingga mereka harus mengawasi diri sendiri. Ketika pengawasan eksternal berubah menjadi *self-surveillance*, kekuasaan telah berpindah dari luar ke dalam interior. Dalam kontinum ini, tubuh adalah pivotal sebagai tempat di mana kesadaran, identitas, hubungan, dan relasi bertemu dan dialami secara materiil (Fiske, 1993, pp. 57-58, 73). Normalisasi bekerja melalui pembiasaan tubuh (*habitus*) melalui *stationing*—penempatan orang dalam ruang fisik institusional yang sekaligus mendefinisikan posisinya dalam struktur sosial—untuk membentuk struktur pikiran yang sesuai (Fiske, 1993, pp. 12, 34).

Tujuan normalisasi adalah menghasilkan tubuh yang patuh (*docile bodies*) yang mendisiplinkan diri sendiri agar sesuai dengan rutinitas yang ditentukan (Fiske, 1993, p. 58). Meskipun disiplin diterapkan pada tubuh dan perilaku, tujuan akhirnya adalah mengadaptasi kesadaran individu agar sesuai dengan kebutuhan kekuasaan. Proses ini bekerja efektif dengan menyembunyikan sifat represifnya di balik narasi efisiensi dan produktivitas yang tampak baik, membuat individu patuh

secara sukarela karena percaya bahwa sistem tersebut bekerja demi kepentingan mereka (Fiske, 1993, p. 17). Dengan demikian, normalisasi menghubungkan kontrol eksternal atas tubuh dengan pembentukan disposisi interior (*habitus*), menjadikan subordinasi sebagai sesuatu yang terasa natural dan *taken-for-granted*.

### 1.5.3.2 Distingsi Kultural

Kepemimpinan kultural blok kekuasaan mempertahankan keabsahan posisi mereka dalam struktur sosial tidak hanya melalui wacana pengetahuan melalui mekanisme hegemoni dan normalisasi, melainkan juga melalui gaya hidup. Bourdieu (1984) menjelaskan proses ini sebagai distingsi, yaitu upaya pembedaan diri yang dilakukan kelompok dominan untuk memisahkan diri secara tegas dari kelompok lain dalam formasi sosial. Mekanisme ini bekerja melalui prinsip *discretio* (pemilahan atau diskriminasi), yang menuntut agar beberapa hal disatukan dan lainnya dipisahkan (Bourdieu, 1984, p. 477). Dalam dinamika ini, identitas sosial sepenuhnya bergantung pada perbedaan, dan perbedaan tersebut ditegaskan paling kuat terhadap apa yang paling dekat, yang mewakili ancaman terbesar bagi batas-batas identitas kelompok (Bourdieu, 1984, p. 481). Proses inilah yang mendorong perilaku diskriminatif yang menguntungkan *in-group* dan memusuhi *out-group*, menciptakan ketimpangan yang bukan sekadar dari kondisi material, tetapi juga simbolik.

Distingsi budaya beroperasi melalui diskriminasi estetika. Estetika adalah apa yang mendefinisikan keindahan, rasa, serta nilai-nilai seni dan alam (realitas), yang fokusnya terletak pada wujud material dan strukturnya. Penilaian apakah suatu genre estetika dianggap baik atau buruk, menghasilkan kenikmatan atau tidak pada penikmatnya, adalah tentang selera. Selera adalah preferensi yang diwujudkan, yang merupakan penegasan praktis atas perbedaan yang tak terhindarkan. Selera pada dasarnya adalah memisahkan atau menyingkirkan apa yang memunculkan rasa ketidaksukaan, rasa jijik yang ditimbulkan oleh intoleransi *visceral* yang memuakkan dari selera yang lain (Bourdieu, 1984, pp. 49–50).

Melalui mekanisme ini, selera berfungsi sebagai penanda posisi dalam hierarki sosial. Blok kekuasaan memaksakan selera mereka menjadi apa yang

dianggap sebagai “selera baik” atau “selera murni” yang sah atau *legitimate* (Bourdieu, 1984, pp. 11, 33). Dengan memaksakan seleranya sebagai superior melalui objektifikasi “*pure gaze*” untuk dijadikan standar legitimasi, mereka menolak selera populer rakyat dengan menganggapnya sebagai “barbar” atau “vulgar”. Melalui selera legitim tersebut, blok kekuasaan menetapkan standar bagi apa yang dianggap budaya tinggi (*high culture*) dan menggunakan konsumsi budaya ini sebagai sarana utama untuk melakukan distingsi sosial (Bourdieu, 1984, p. 36), meletakkan yang lain sebagai budaya rendah (*low culture*). Proses ini adalah kekerasan simbolik, di mana budaya dominan diakui secara universal sebagai superior, memaksa kelompok lain untuk mengakui legitimasi selera dan gaya hidup yang sebenarnya meminggirkan mereka (Bourdieu, 1984, p. 512).

### 1.5.3.3 Budaya Populer

Dalam operasionalisasinya, Fiske (1987, p. 1) mendefinisikan budaya sebagai “pembangkitan dan sirkulasi beragam makna dan kenikmatan (*pleasure*) dalam masyarakat.” Dalam pandangan ini, agen budaya seperti musik, televisi, dan media lainnya bukanlah sekadar hiburan, melainkan pembawa dan penyebar makna serta kenikmatan. Definisi ini merangkul pemahaman budaya sebagai keseluruhan cara hidup yang menyediakan peta-peta makna bagi anggotanya, sekaligus mengkomodasi konsep kenikmatan yang dibangun Fiske dari teori Barthes (1975):

- 1) ***Plaisir***: kenikmatan yang berkaitan dengan konfirmasi dan penguatan identitas sosial-budaya (Fiske, 1989b, pp. 277–278).
- 2) ***Jouissance***: kenikmatan ekstra-ideologis yang terkait dengan pengalaman ketubuhan intens dan transgresif yang berkaitan dengan materialitas tanda (*signifier*), bukan makna (*signified*) (Fiske, 1989b, p. 279, 1989a, p. 117).

Fiske (1989a, p. 2) mendefinisikan budaya populer sebagai “budaya yang dibuat oleh berbagai formasi dari orang-orang yang tersubordinasi, dari sumber daya baik wacana maupun material, yang disediakan oleh sistem sosial yang tidak memberdayakan mereka.” Definisi ini menolak pandangan Frankfurt School yang menyamakan budaya populer sebagai budaya massa yang dipaksakan kepada

masyarakat subordinat dan pasif oleh industri budaya. Sebaliknya, Fiske (1989b, p. 19), menegaskan bahwa “budaya, betapapun terindustrialisasinya, tidak akan pernah bisa dijelaskan secara memadai dalam kerangka jual-beli komoditas. Budaya adalah sebuah proses yang hidup dan aktif, yang hanya dapat dikembangkan dari dalam, tidak dapat dipaksakan dari luar atau dari atas.”

Budaya populer adalah situs kontradiksi aktif yang eksis dalam masyarakat di mana kekuasaan tidak terdistribusi secara merata (Fiske, 1989b, p. 4). Kontradiksi ini muncul karena budaya populer secara paradoksal melayani kepentingan ganda, di satu sisi diciptakan untuk kepentingan rakyat, namun di sisi lain juga melayani kepentingan blok kekuasaan. Budaya populer mengandung tanda-tanda hubungan kekuasaan, jejak-jejak dominasi dan subordinasi yang menjadi pusat dari sistem sosial dan pengalaman sosial sehari-hari. Inilah yang membuat budaya populer bukan sekadar ruang konsumsi, melainkan arena perjuangan makna (*terrain of struggle*), tempat di mana ideologi dominan dan resistensi subkultural bertemu, bernegosiasi, dan bersaing.

*“Kita hidup dalam masyarakat industri, jadi tentu saja budaya populer kita adalah budaya industri.”* (Fiske, 1989b, p. 22)

Program televisi, musik populer, mobil, pakaian, hingga penampilan seseorang, semuanya adalah komoditas dalam sistem ekonomi kapitalisme. Komoditas ini melayani dua fungsi sekaligus: (1) fungsi material-fungsional yang merupakan nilai pakai praktis, dan (2) fungsi semiotik-kultural yang berkaitan dengan makna, nilai, dan identitas sosial (Fiske, 1989b, p. 9). Kedua fungsi ini tidak terpisahkan, karena komoditas tidak hanya berfungsi dalam nilai praktisnya, tetapi juga memiliki makna sebagai medium komunikasi sosial (Fiske, 1989b, p. 28).

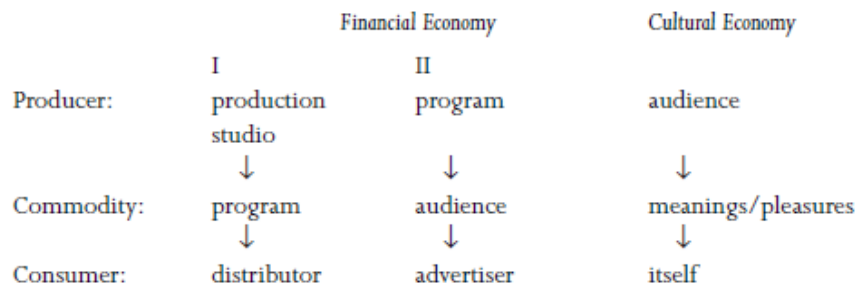
Untuk menjelaskan hubungan problematis antara budaya populer dan kekuatan komersial, Fiske tidak menepis adanya komersialisasi, namun menjelaskannya melalui konsep dua ekonomi paralel yang semi-otonom, ekonomi finansial dan ekonomi kultural. Dalam **ekonomi finansial**, sirkulasi berpusat pada uang dan profit, di mana produsen mengeksploitasi konsumen untuk menghasilkan profit maksimal. Karena fungsi semiotik-kultural tidak dapat dipisahkan dari fungsi

material, komoditas juga membawa garis kekuatan (*lines of force*) hegemonik yang bekerja demi status quo (Fiske, 1989a, p. 2). Hal ini bukan karena produsen secara sadar mempromosikan ideologi kapitalis, melainkan karena sistem ekonomi itu sendiri mereproduksi ideologinya dalam setiap komoditas, baik dalam proses produksi dan konsumsi (Fiske, 1989b, p. 10).

Sementara di sisi lain, **ekonomi kultural** adalah tempat di mana sirkulasi bukan tentang uang, melainkan sebuah teks, yakni sebuah struktur diskursif dari potensi makna dan kenikmatan. Teks “dipertukarkan” dengan kenikmatan dalam proses representasi dan pembentukan gambaran tentang dunia. “Makna adalah satu-satunya elemen dalam proses yang tidak dapat dikomodifikasi maupun dikonsumsi: makna dapat diproduksi, direproduksi, dan disirkulasikan hanya dalam proses konstan yang disebut sebagai budaya” (Fiske, 1989a, p. 22). Dalam ekonomi ini, kekuasaan populer dari rakyat mengubah komoditas budaya menjadi sumber daya budaya (Fiske, 1989b, p. 23). Karena makna tak dapat dikomodifikasi, maka tak ada lagi konsumen komoditas dalam ekonomi ini, melainkan **pengguna sumber daya budaya** yang memproduksi makna dan kenikmatan sesuai kepentingan mereka sendiri. Inilah yang Fiske sebut sebagai **ekskorporasi**: proses di mana audiens menggunakan kekuasaan mereka untuk mengambil komoditas industri dan menggunakannya untuk tujuan yang tidak searah dengan intensi produsen, melakukan perlawanan semiotik.

Penjelasan dua ekonomi dalam komoditas budaya populer tadi baru dapat menjelaskan bagaimana pertukaran dalam komoditas material. Namun, dalam komoditas budaya seperti program televisi atau musik populer, proses yang terjadi akan lebih kompleks karena melibatkan terjadinya pergantian peran antara produser, komoditas, dan konsumen.

**Gambar 1.8** Bagan dua ekonomi budaya populer



Sumber: Fiske (1989a, p. 22)

Dalam dualisme skema ekonomi komoditas budaya, Fiske (1989a, p. 22) menjelaskannya melalui kasus yang terjadi pada salah satu komoditas budaya, yakni program televisi. Dalam ekonomi finansial, komoditas budaya mengalami dua tahapan berbeda. Dalam pertukaran finansial sederhana, studio produksi memproduksi sebuah komoditas, yakni sebuah program, dan menjualnya kepada distributor atau jaringan penyiaran untuk mendapatkan keuntungan. Komoditas dalam tahapan pertama ekonomi finansial ini disebut sebagai komoditas asli. Namun, fungsi ekonomi sebuah komoditas budaya tidak selesai setelah program tersebut dijual, karena pada saat dikonsumsi, program tersebut berubah menjadi produsen, dan apa yang dihasilkannya adalah audiens, yang kemudian dijual kepada pengiklan. Justru, yang terpenting dari industri budaya adalah audiens yang dikomodifikasi untuk dijual kepada pengiklan (Fiske, 1989b, p. 22). Kemudian dalam domain ekonomi kultural, audiens yang sebelumnya merupakan komoditas, kini menjadi produsen penghasil makna dan kenikmatan (Fiske, 1989b, p. 22). Karena dalam ekonomi kultural tidak ada konsumen, maka penerima makna dan kenikmatan yang dihasilkan audiens, adalah audiens itu sendiri.

Fiske (1989b, p. 19) mengungkapkan bahwa industri budaya hanya dapat memproduksi repertoar teks atau sumber daya budaya, bukan mendikte maknanya. Ini sejalan dengan yang dikemukakan Frith (1978) soal industri musik pop, bahwa mereka kesulitan mengontrol selera musik konsumen karena senantiasa ada perbedaan antara nilai tukar (nilai 'ekonomis') dan nilai guna (nilai 'kultural').

Industri musik dapat mengontrol yang pertama, namun konsumenlah yang menentukan yang kedua.

**Tabel 1.1** Dua ekonomi kontradiktif budaya populer

	Ekonomi Finansial	Ekonomi Kultural
	Domain Produsen	Domain Konsumen (Rakyat)
<b>Tujuan Utama</b>	Akumulasi kekayaan dan profit.	Produksi makna dan kenikmatan.
<b>Logika Sirkulasi</b>	Sirkulasi uang. Komoditas asli dijual ke distributor, dan audiens dijual ke pengiklan.	Sirkulasi makna. Audiens menggunakan komoditas untuk menciptakan makna yang relevan dengan kehidupan mereka.
<b>Peran Konsumen</b>	Sebagai konsumen komoditas: target pasif yang dieksploitasi untuk keuntungan dan menjadi penyebar ideologi dominan (kapitalisme).	Sebagai pengguna sumber daya budaya: produsen makna yang aktif, yang bisa menegosiasikan, menolak, atau membajak makna dari produsen.
<b>Hasil Akhir</b>	Keuntungan finansial bagi produsen dan reproduksi ideologi dominan.	Budaya populer

Dalam kerangka Fiske, budaya populer merupakan salah satu medan utama tempat ketegangan antara *imperializing power* dan *localizing power* berlangsung dalam bentuk politik makna. Meskipun industri budaya hanya dapat menyediakan “repertoar teks,” mereka tetap berupaya menstabilkan makna melalui berbagai strategi representasional. Namun, kontrol ini tidak pernah sepenuhnya berhasil karena audiens hadir sebagai agen aktif yang mampu melakukan apropriasi, pembelokan, dan pembacaan taktis terhadap teks. Inilah yang membuat budaya populer menjadi arena kontestasi yang dinamis, di mana pertarungan terus berlangsung di setiap momen produksi dan konsumsi budaya. Meski memanfaatkan komoditas dari industri, budaya populer tidak dipaksakan dari atas.

#### 1.5.3.4 Politik Makna Budaya Populer

##### 1.5.3.4.1 *Imperializing power*: strategi mengontrol makna

Industri budaya sebagai produsen menjalankan *imperializing power* dalam ranah semiotik. Kekuasaan ini bekerja dengan berusaha menyangkal setiap konflik kepentingan dan memobilisasi perbedaan sosial dalam struktur yang saling melengkapi. Ini adalah kekuasaan yang menghomogenisasi, memusatkan, dan mengintegrasikan, yang berusaha mempertahankan kekuasaan semiotik dan sosial di pusat (Fiske, 1987, p. 316).

Mengutip Volosinov (1973), Fiske (1987, p. 316) menjelaskan bahwa strategi homogenisasi dari kekuasaan dominan ini berusaha mengendalikan multiaksentualitas tanda—kemampuan tanda untuk memiliki banyak makna—agar menjadi uniaksentual, memiliki satu makna yang stabil dan melayani kepentingan dominan. Kekuasaan dominan menghomogenisasi perbedaan dan konflik kepentingan dengan menanamkan nilai ideologis pada setiap komoditasnya.

Strategi kontrol makna ini dijalankan melalui berbagai mekanisme. Dalam televisi, misalnya, Fiske (1987) menunjukkan bagaimana **realisme** berfungsi sebagai modus representasi yang membuat konstruksi ideologis tampak alami. Televisi menampilkan dirinya sebagai “jendela untuk melihat dunia” atau “cerminan realitas,” padahal yang direproduksi adalah **rasa realitas yang dominan**. Realisme bukanlah tentang kesetiaan pada realitas empiris, melainkan tentang konvensi diskursif yang membangun rasa realitas melalui narasi yang logis, sebab-akibat yang jelas, dan elemen-elemen yang koheren tanpa ada yang terasa asing atau tidak disengaja (Fiske, 1987, p. 24). Realisme adalah rasa realitas yang dibangun agar terlihat masuk akal dari sudut pandang budaya dominan, dan ia berhasil menjadi masuk akal karena kekuasaan sosial pun juga berhasil menginternalisasi ideologi dominan sebagai “*common sense*.” Dengan demikian, representasi realitas yang dihadirkan tampak seperti kebenaran universal yang alami, padahal ia adalah konstruksi ideologis.

Namun, dalam konteks **musik populer**, modus representasi yang dominan justru berbeda, musik cenderung menggunakan **fantasi** dibanding realisme. Fiske (1989b, p. 124) menegaskan bahwa fantasi memiliki validitas yang setara dengan

pengalaman sehari-hari, karena baik fantasi maupun realisme dipahami sebagai representasi budaya yang dibangun secara kultural. Yang membedakan adalah modalitasnya: realisme dianggap “tidak nyata secara objektif,” sementara fantasi dianggap “palsu”, tetapi keduanya adalah konstruksi. Fantasi adalah respons langsung terhadap ideologi dominan dan perwujudannya dalam hubungan sosial (Fiske, 1989b, p. 131). Ketika kelompok subordinat sering terpinggirkan dalam ruang untuk membentuk makna bagi dirinya sendiri di dalam kerangka budaya dominan, mereka menggunakan fantasi sebagai ruang yang lebih bebas. Fantasi merupakan pengalaman pribadi dan intim yang diproyeksikan secara internal di dalam diri, dan McRobbie (1984, p. 184) berargumen bahwa pengalaman pribadi dari fantasi ini “menandai salah satu area yang tidak dapat sepenuhnya dikolonialisasi oleh ideologi dominan.” Privasi dan keintiman dalam fantasi sebagai sarana representasi tidak serta-merta menghalanginya untuk memengaruhi makna pengalaman sosial sama kuatnya dengan representasi bahasa dan media yang lebih publik (Fiske, 1989b, p. 124). Dalam fungsinya sebagai modus representasi, fantasi tidak memiliki tuntutan untuk mencapai rasa realitas yang ketat, sehingga terdapat banyak *syntagmatic gap* (celah dalam struktur narasi) yang dapat dieksploitasi melalui permainan kata (*pun*), parodi, kontradiksi, hiperbola, *bricolage*, dan intertekstualitas yang disengaja untuk membebaskan tanda dari ideologi yang mengatur (Fiske, 1989b, p. 122).

Meski demikian, industri musik populer tetap memiliki strategi kontrol. Seperti yang dikritik Adorno (1941), musik populer adalah musik yang **distandarisasi**: sekali pola musikal dan/atau lirikal terbukti sukses, ia dieksploitasi hingga “kristalisasi standar.” Standarisasi ini membuat musik pop bersifat mekanis, di mana detail tertentu dapat diganti dari satu lagu ke lagu lainnya tanpa mengubah formula dasarnya. Pengulangan tidak hanya terjadi pada bagian musikal dan lirikal, tetapi juga pada **citra penampil**. Simbol visual pribadi penampil dieksploitasi sebagai mode (*style*) yang kemudian dilabeli dan diulang tanpa henti di media massa untuk menghasilkan tren sementara demi keuntungan finansial dari segmen pasar yang ditargetkan. Proses ini adalah strategi **inkorporasi**: penyerapan elemen-elemen subversif ke dalam logika pasar. Manipulasi ini tidak hanya terjadi secara

ekonomis, tetapi juga ideologis, karena sistem ekonomi memerlukan ideologi dominan untuk mendukung dan menormalisasi dirinya. Industri musik pop melihat celah-celah dalam musik populer yang mendukung ideologi dominan dan mengeksploitasinya, membangun posisi subjek pendengar di dalam ideologi dominan meski mereka termasuk kelompok subordinat (Fiske, 1989a, p. 97). Namun berbeda dari Adorno (1941) yang menyimpulkan bahwa standarisasi ini menghasilkan audiens yang pasif dan termanipulasi, Fiske (1989a) memandang inkorporasi sebagai strategi yang tidak pernah sepenuhnya berhasil. Audiens tetap memiliki kapasitas untuk melakukan ekskorporasi dan menggunakannya kembali untuk kepentingan mereka sendiri dalam kesehariannya, membelokan makna yang telah distabilkan oleh industri.

#### **1.5.3.4.2 *Localizing power: agensi audiens dalam produksi makna***

Klaim Fiske bahwa budaya populer tidak dipaksakan dari atas dan merupakan hasil perlawanan semiotik audiens sepenuhnya bergantung pada bagaimana cara memandang audiens itu sendiri. Bagi Fiske, audiens bukan sekadar kumpulan orang dengan selera pribadi yang beragam. Kekuasaan audiens tidak datang dari keunikan personal semata, melainkan dari bagaimana identitas mereka dibentuk dalam struktur sosial. Untuk memahami ini, Fiske membedakan dua konsep yang sering tumpang tindih, yakni individualitas dan subjektivitas.

**Individualitas** merujuk pada aspek biologis dan material dari keberadaan individu, yaitu keunikan sebagai entitas fisik yang terpisah, seperti tubuh, struktur genetik, dan ciri-ciri bawaan. Fiske menganggap individualitas sebagai cangkang fisik yang dihuni oleh manusia, namun ia sendiri belum menjelaskan bagaimana manusia memahami dunia atau berinteraksi di dalamnya. Sementara itu, **subjektivitas** adalah konsep yang sepenuhnya bersifat sosial dan kultural, yakni “pengertian yang dibangun tentang ‘individu’ dalam jaringan hubungan sosial” (Fiske, 1987, p. 48). Subjektivitas menurut Fiske tidaklah tunggal, stabil, atau koheren seperti gagasan individu dalam pemikiran liberal, melainkan bersifat cair (*fluid*), terfragmentasi, dan penuh kontradiksi.

Subjektivitas diproduksi secara simultan oleh berbagai institusi dan wacana yang sering bertentangan: keluarga, sistem pendidikan, wacana gender di media, hukum negara, ideologi kelas sosial, agama, kesetiaan politik, bahkan identitas urban dan rural. Fiske (1987, p. 48) menegaskan “karena ada kontradiksi antara lembaga-lembaga masyarakat, maka akan ada kontradiksi dalam diri subjek.”

Dampak dari kontradiksi internal ini sangat signifikan terhadap pengalaman budaya. Fiske (1987, p. 49) menjelaskan bahwa kontradiksi inilah yang memungkinkan seseorang yang tumbuh dalam patriarki yang kuat dapat menjadi subjek dari wacana feminis, sehingga dapat menikmati tontonan film laga yang sangat maskulin sekaligus serial drama yang berpusat pada perjuangan kemandirian perempuan. Fiske mengutip O’Sullivan et al. (1983, p. 232), bahwa “subjektivitas kita adalah campuran kontradiktif antara identitas yang mengukuhkan dan mempertentangkan.”

Konsep fluiditas subjek dalam pembentukan afiliasi kelompok rakyat menjadi fondasi bagi konsep **subjektivitas nomaden**. Karena setiap individu adalah subjek yang terfragmentasi, mereka memiliki kapasitas untuk berpindah-pindah kesetiaan sosial sesuai konteks dan kebutuhan pada suatu momen. Individu secara strategis mengaktifkan aspek-aspek tertentu dari subjektivitas mereka untuk membentuk aliansi sementara.

*“Seorang pria kelas pekerja dapat menyelaraskan dirinya dengan kepentingan blok kekuasaan dalam politik gendernya dan menyelaraskan dirinya dengan kepentingan rakyat dalam politik kelasnya, sehingga kesetiaan yang berubah-ubah dan bergeser-lah yang menstrukturkan kontestasi, bukannya kategori-kategori sosial.”* (Fiske, 1991, dalam Glynn, Gray, & Wilson, 2011, p. xlii)

Tidak ada identitas tunggal yang secara permanen menentukan posisi seseorang, melainkan praktik pembentukan aliansi yang taktis dan kontekstual. Rasa oposisi terhadap blok kekuasaan menjadi perekat yang lebih kuat daripada kesamaan identitas. Kemampuan untuk beraliansi secara taktis inilah yang menjadi sumber kekuasaan populer yang berakar pada sifat dasar subjektivitas manusia yang terfragmentasi dan cair dalam masyarakat kontemporer.

Dalam hubungannya dengan teks budaya, subjektivitas memang dipengaruhi teks, namun tidak ditentukan olehnya. Sejalan dengan Willeman (1978, p. 48), Fiske (1987) menegaskan bahwa “pembaca yang sesungguhnya adalah subjek dalam sejarah, yang hidup dalam formasi sosial, dan bukan sekadar subjek dari sebuah teks”. Itu artinya, dalam proses penciptaan makna, subjektivitas sosial yang dibentuk oleh sejarah dan pengalaman sosial nyata lebih berpengaruh daripada posisi ideal yang ditawarkan oleh teks budaya. Menurut Fiske, “momen pembacaan adalah ketika wacana-wacana pembaca bertemu dengan wacana-wacana teks. Ketika wacana-wacana ini memiliki kepentingan yang berbeda, membaca menjadi rekonsiliasi dari konflik ini” (Fiske, 1987, p. 82). Dalam rekonsiliasi ini, kekuasaan ada di tangan rakyat yang membawa seluruh kompleksitas sejarah dan posisi sosialnya, bukan pada teks yang mendikte makna.

Kontradiksi-kontradiksi yang menjadi ciri khas subjektivitas ini membutuhkan agensi aktif untuk dapat menegosiasikan jalan di antara kekuasaan-kekuasaan yang saling bertentangan. Anggota masyarakat yang terfragmentasi adalah agen-agen sosial, bukan sekadar subjek-subjek yang pasif (Fiske, 1989b, p. 143). Berbagai formasi rakyat bergerak sebagai agen aktif, melintasi kategori-kategori sosial, dan mampu mengadopsi posisi yang bertentangan baik secara bergantian maupun bersamaan. Praktik agensi audiens terlihat jelas dalam tindakan membaca: membaca merupakan aktivitas agen sosial yang menegosiasikan kontradiksi dan membangun relevansi, bukan penerimaan yang tunduk pada makna-makna yang telah ada. Namun, aktivitas agensi bukanlah tindakan sukarela atau manifestasi kehendak bebas murni. Sebaliknya, agensi ini bersifat sosial, karena ia diproduksi dan ditentukan oleh kontradiksi yang merupakan pengalaman inti dari subordinasi dalam masyarakat kapitalis yang terfragmentasi (Fiske, 1989b, p. 143). Agensi yang lahir dari kontradiksi inilah yang memungkinkan audiens untuk secara kolektif menegosiasikan makna dan melawan upaya kontrol ideologis dari blok kekuasaan.

#### 1.5.3.4.3 Teks *producerly* sebagai arena politik makna

Teks adalah tempat konflik antara kekuatan produksi dan cara penerimaannya. Ia diproduksi, didistribusikan, dan didefinisikan oleh industri sebagai komoditas, kemudian menjadi teks ketika interaksinya dengan audiens mengaktifkan beberapa makna dan kenikmatan yang dapat diprovokasi. Oleh karena itu, teks adalah produk dari pembacanya—satu komoditas dapat merangsang produksi banyak teks sesuai dengan kondisi sosial momen penerimaannya (Fiske, 1987, p. 14). Makna tidak melekat secara tetap pada struktur teks, melainkan terbentuk dalam relasi antara teks dan konteks sosial pembacanya. Setiap teks dan setiap pembacaan selalu memiliki dimensi sosial dan politik, yang sebagian ditemukan dalam struktur teks, dan sebagian lagi dalam hubungan sosial pembaca serta cara hubungan tersebut diterapkan dalam pembacaan teks. Dengan demikian, makna bersifat relatif dan variatif, sementara yang konstan adalah cara teks berhubungan dengan sistem sosial (Fiske, 1989b, p. 98).

Teks populer adalah teks yang dikontestasikan maknanya, yang mengandung kekuatan *closure*: upaya mengontrol dan membatasi makna; dan *openness*: ruang terbuka bagi pembaca untuk membuat makna sendiri (Fiske, 1987, p. 84). Karakter ini oleh Fiske (1989a) disebut sebagai *producerly*, yakni teks yang mengundang pembaca untuk ikut serta dalam konstruksi maknanya, namun tetap mudah dibaca karena tidak menuntut banyak dari pembacanya. Ini berbeda dari teks seni atau sastra yang menurut Barthes (1977) bersifat *writerly*, yang keterbukaannya memerlukan kompetensi tinggi dalam memproduksi maknanya. Teks *producerly* walau terbuka, masih tetap aksesibel. Ia tidak sepenuhnya melepaskan diri dari struktur realitas seperti teks seni, tetapi memiliki ujung-ujung yang longgar dan celah-celah yang cukup lebar untuk menghasilkan teks-teks baru di dalamnya. Teks *producerly* “mengizinkan” adanya ruang bagi pemaknaan beragam karena industri budaya sebagai produsen teks tidak mampu mencegahnya (Fiske, 1989a, pp. 83-84). Pada dasarnya, produser institusional menyadari hanya memiliki kendali terbatas atas produknya (Fiske, 1987, p. 14).

Teks populer mengizinkan pembacanya membentuk makna yang relevan secara subkultural bagi mereka, sering kali sebagai bentuk resistensi terhadap upaya

teks untuk mengontrol makna (*closure*), sama seperti mereka mempertahankan identitas subkultur mereka dengan melawan kekuatan ideologis yang menghomogenisasi (Fiske, 1987, p. 14). Teks yang benar-benar populer “memperlakukan pembacanya sebagai anggota ‘demokrasi semiotik,’ yang telah dibekali dengan kompetensi diskursif untuk membuat makna dan termotivasi oleh kenikmatan untuk berpartisipasi dalam proses tersebut” (Fiske, 1987, p. 95). Relasi ini pada dasarnya memang bersifat lebih demokratis daripada otokratis. Kekuatan diskursif untuk memaknai, untuk menghasilkan pengetahuan tentang dunia, merupakan kekuatan yang dapat diakses baik oleh produser maupun pembaca *producerly* (Fiske, 1987, p. 14).

Industri budaya harus melakukan ini karena wacana pembaca yang terbentuk melalui hubungan sosial mereka lebih kuat dari teks mana pun dalam konstruksi maknanya, sejauh hubungan sosial ini tampil lebih nyata. Jika teks populer tidak memberikan ruang bagi makna yang berasal dari wacana pembaca, maka teks tersebut tidak akan menjadi populer, dalam artian lain tidak laku di pasaran. Pembaca hanya akan menyukai (menemukan kenikmatan) sebuah teks yang memungkinkan untuk mengartikulasikan kepentingan mereka (Fiske, 1987, p. 83).

Namun, meski teks populer merupakan teks yang demokratis, keterbatasan dalam kekuasaan semiotik tidak hanya dimiliki industri budaya, melainkan juga oleh audiens. Dalam masyarakat dengan distribusi modal kultural yang tidak merata (Bourdieu, 1984), kompetensi pembacaan audiens juga timpang. Mengutip Hall (1982), Fiske (1987, p. 42) memahami bahwa “kompetensi untuk tampil dalam bahasa tidak didistribusikan secara acak. Performa dan kompetensi linguistik didistribusikan secara sosial, tidak hanya berdasarkan kelas (posisi sosial ekonomi, pendidikan, dan budaya), tetapi juga berdasarkan gender.” Sementara teks *producerly* “adalah teks yang bergantung pada kompetensi diskursif yang telah dimiliki oleh pembacanya, yang mengharuskan mereka untuk menggunakan kompetensi tersebut dengan cara yang produktif untuk kepentingan diri sendiri” (Fiske, 1987, p. 94). Itu berarti, kompetensi yang tidak merata juga akan berpengaruh pada seberapa berkuasa pembaca terhadap teks yang dibacanya.

### 1.5.3.5 Subkultur

#### 1.5.3.5.1 Formasi Subkultur dan Resistensi

Subkultur dapat dipahami sebagai salah satu bentuk paling substansial dari *localizing power* dalam menciptakan *locale*. Dalam pengertian Fiske (1993), *locale* merujuk pada ruang fisik, sosial, dan kesadaran yang memungkinkan pengakuan atas identitas dan makna alternatif di dalam wilayah yang dikuasai oleh blok kekuasaan dominan. Subkultur berfungsi sebagai formasi kultural yang mengorganisir dan mematerialkan *locale* tersebut dan memperluasnya menjadi budaya *communitas* dan perbedaan yang relatif berkelanjutan. Karena diproduksi oleh keragaman formasi sosial subordinat, *locale* bukanlah imperialisme kelas dua, melainkan ancaman pada kontrol imperial untuk melawan atau menghindari strategi homogenisasi dan inkorporasi budaya dominan (Fiske, 1993, p. 12).

Kemunculan subkultur tidak bersifat acak, melainkan berakar pada kondisi hidup tertentu. R. Williams (1977, p. 125) menjelaskan bahwa “tidak ada budaya dominan yang dalam kenyataannya mampu sepenuhnya mencakup atau mengakomodasi seluruh praktik manusia, energi manusia, dan niat manusia. Praktik, energi, dan niat manusia yang gagal menemukan ekspresi dalam budaya dominan muncul melalui jalur belakang sebagai fenomena sosial ‘residual’ atau ‘*emergent*,’ karena, bagaimanapun juga, mereka harus diekspresikan.” Ini sejalan dengan pandangan Jameson (1981, p. 287) bahwa “*impuls* dan aspirasi yang diredam akan kembali dalam bentuk-bentuk sublimasi di berbagai ranah produksi.”

Dalam konteks transformasi kapitalisme kontemporer yang ditandai oleh fleksibilisasi kerja dan normalisasi prekariat, Threadgold (2018, pp. 6–9) menunjukkan bahwa jalur institusional dominan seperti pendidikan dan pasar kerja terus memproduksi janji mobilitas sosial dan stabilitas hidup yang secara normatif masih diakui, namun semakin sulit diwujudkan dalam kehidupan sehari-hari. Ketegangan ini membuat daya tarik afektif janji itu terus melemah seiring dengan pengalaman ketidakpastian, kerja tidak tetap, dan penundaan masa depan yang lebih nyata. Dalam kondisi ini, subkultur tidak muncul sebagai proyek estetika atau politik yang disengaja, melainkan sebagai ruang afektif dan sosial alternatif yang memungkinkan individu menavigasi kondisi prekariat melalui praktik sehari-hari,

membentuk etos dan orientasi moral tertentu dalam upaya *getting by* dan *making do* di tengah keterbatasan struktural (Threadgold, 2018, pp. 197–199, 201-203). Dalam artian lain, subkultur adalah usaha untuk mempertahankan kehidupan yang bermakna di tengah struktur yang meminggirkan pengalaman hidup.

Afiliasi subkultural dapat terjalin melalui keserupaan pengalaman sosial-material dan pergumulan sehari-hari yang dihayati secara afektif. Pengalaman kerja yang tidak stabil, ketidakpastian masa depan, serta jarak dari jalur institusional normatif membentuk disposisi etis dan orientasi moral tertentu di antara tiap individu yang menavigasi kondisi hidup yang serupa, meski secara objektif tidak berasal dari posisi struktural dan kondisi material yang sepenuhnya identik (Threadgold, 2018, p. 198). Karena kelompok marginal terhambat oleh keterbatasan bahasa dan legitimasi wacana publik yang tersedia untuk mengartikulasikan pengalamannya secara diskursif, kesamaan pengalaman hidup tersebut dimediasi melalui praktik budaya sehari-hari, terutama melalui konsumsi dan partisipasi dalam musik, media, dan praktik kreatif. Konsumsi dan partisipasi ini menyediakan ruang sosial afektif di mana pengalaman hidup yang rapuh dan prekar dapat diartikulasikan secara implisit melalui praktik bersama, kerja makna, dan pembentukan identitas (Threadgold, 2018, pp. 140–145).

Agar afiliasi tersebut berkembang menjadi formasi kultural yang substansial, kedekatan afektif yang tercipta perlu distabilkan melalui mekanisme internal subkultur supaya tidak sekadar menjadi konsumsi kultural yang sporadis atau pertemanan yang cair. Hodkinson (2002, p. 29) mengidentifikasi empat karakteristik utama yang memberi substansi struktural subkultur, yakni: (1) identitas kolektif, (2) komitmen, (3) konsistensi selera dan nilai distingtif, serta (4) otonomi relatif dari arus utama. Keempat karakteristik ini bekerja secara saling mengunci untuk mentransformasikan kedekatan afektif menjadi solidaritas kultural yang terorganisir dan relatif berkelanjutan. Dalam setiap individu maupun *scene*, karakteristik-karakteristik tersebut beroperasi secara gradual dan tidak seragam, tidak ada keterlibatan komitmen yang merata dan variasinya turut membangun substansi subkultur itu sendiri.

Dalam dinamika subkultural, selera dan nilai yang awalnya berfungsi sebagai medium relasional berangsur membentuk preferensi yang relatif konsisten dan dapat dikenali. Konsistensi ini memungkinkan partisipan saling mengenali lintas konteks sosial, sekalipun belum pernah berinteraksi sebelumnya (Hodkinson, 2002, pp. 29–30). Preferensi kultural tersebut termaterialisasi dalam gaya musik, penampilan, dan estetika visual sebagai penanda keanggotaan, sekaligus menjadi dasar mekanisme penerimaan dan penilaian internal subkultur (Hodkinson, 2002, pp. 35–38). Stabilitas preferensi ini mendorong keterlibatan berulang dalam ruang budaya tertentu, membangun apa yang Thornton (1995, p. 15) sebut sebagai *sense of place*, dan mensosialisasikan individu ke dalam sistem makna, nilai, serta hierarki simbolik internal subkultur.

Formasi kultural subkultur sejak awal dipahami sebagai bentuk diferensiasi dari budaya dominan, di mana kata “sub” mengacu pada sub-set yang lebih kecil, lebih terlokalisasi, dan terdiferensiasi di dalam jaringan kultural yang lebih besar; yang mengakui adanya perbedaan pola-pola kehidupan serta bentuk ekspresif dari pengalaman hidup sosial dan material antarkelompok (Clarke, Hall, Jefferson, & Roberts, 1976, pp. 4, 6). Penekanan subkultur berada pada variasi dari suatu kolektivitas yang lebih besar yang hampir selalu diposisikan sebagai yang normal, rata-rata, dan dominan. Subkultur, dengan kata lain, “dikutuk” untuk menikmati suatu kesadaran akan keliyanaan atau perbedaan (Thornton, 1995, p. 5).

Meski subkultur menolak nilai dominan, seluruh akademisi teori subkultur hari ini menolak bahwa resistensi inheren hadir begitu saja di dalam subkultur, karena baik subkultur maupun anggotanya tidak bersifat tetap. J. P. Williams (2011, p. 94) menjelaskan bahwa resistensi bukanlah kualitas bawaan dari subkultur, melainkan sebuah proses sosial yang bersifat situasional, kontekstual, dan bergantung pada praktik, intensi, serta relasi kekuasaan yang sedang berlangsung. Menurutnya, resistensi subkultural perlu dipandang secara multidimensional melalui tiga spektrum: (1) pasif ↔ aktif pasif-aktif, yang menekankan tingkat kesadaran dan intensionalitas pelaku; (2) mikro ↔ makro, yang merujuk pada skala sosial dampak resistensi; dan (3) *overt* ↔ *covert*, yang berkaitan dengan visibilitas dan keterbukaan tindakan resistensi.

Dalam kerangka multidimensional tersebut, praktik *bricolage* yang dibahas oleh Hebdige (1979) sebagai cara-cara mencuri elemen-elemen dari budaya dominan untuk diubah maknanya dan menciptakan identitas baru dengan makna yang subversif (Hebdige, 1979, p. 30), adalah resistensi pasif. *Bricolage* adalah praktik simbolik dan konsumtif yang oleh J. P. Williams (2011, p. 95) disebut sebagai *resistance-as-appropriation* yang umumnya tidak disertai orientasi politis eksplisit dan cenderung berhenti pada level representasi. Akibatnya, dampaknya lebih simbolik daripada struktural. Meski bersifat spektakuler dan berada pada ujung sumbu resistensi yang *overt*, *bricolage* relatif impoten karena daya kejutnya tidak terletak pada gaya non-ortodoks itu sendiri, melainkan pada batas-batas sosial yang sementara ia ciptakan dengan melanggarnya.

Kajian subkultur kontemporer menunjukkan bahwa resistensi subkultural lebih sering beroperasi pada tingkat mikro dan meso berupa politik gaya hidup, negosiasi identitas, dan produksi ruang alternatif. Seperti yang dipaparkan Thornton (1995, pp. 17-18), resistensi subkultural lebih sering diwujudkan sebagai upaya membangun distingsi antara “*insider*” dengan “*mainstream*”, yang dilakukan sebagai penolakan untuk disamakan atau diklasifikasikan dengan massa yang homogen. *Mainstream* di sini bukanlah kelompok demografis nyata, melainkan konstruksi diskursif untuk menandai konsep “liyan yang terhina” (*denigrated other*), yang tidak autentik (derivatif) dan dangkal. Sejalan dengan ini, Hannerz (2015, pp. 22-23) menjelaskan bahwa *mainstream* adalah kategori relasional yang tidak memiliki definisi intrinsik di luar subkultur, melainkan diciptakan oleh subkultur sebagai proses *boundary work* untuk menciptakan “kita” dan “mereka”, dan definisinya bergantung pada pola makna yang dianut. Pola mendefinisikan dan mengambil jarak simbolik terhadap *mainstream* ini dibedakan dalam dua orientasi:

- 1) **Pola Convex:** Resistensi bersifat individual dan diarahkan ke luar subkultur untuk melawan masyarakat *mainstream* yang didefinisikan sebagai massa homogen yang konformis dan komersial (Hannerz, 2015, pp. 40-42, 69-70). Skrip utamanya adalah untuk *being different*, untuk menjadi diri sendiri (Hannerz, 2015, p. 48).

- 2) **Pola Concave:** Resistensi bersifat kolektif dan diarahkan ke dalam melawan elemen-elemen subkultur itu sendiri yang dianggap *mainstream*. *Mainstream* didefinisikan sebagai anggota *scene* yang dangkal, berpuas diri, dan dependen, yang hanya peduli pada performativitas gaya, tetapi tidak memiliki substansi (Hannerz, 2015, pp. 86–87, 102–103, 118–119). Skrip utamanya adalah untuk *becoming different*, berkembang dari sekadar performativitas menuju komitmen kolektif untuk membangun infrastruktur alternatif yang independen (Hannerz, 2015, pp. 91, 123-124).

Konsekuensinya, status autentisitas dalam subkultur bukanlah kualitas bawaan objek atau individu, melainkan hasil performativitas. Artinya, keberhasilan menjadi anggota subkultur bergantung pada kemampuan aktor untuk melakukan fusi, yakni menyatukan elemen-elemen performatif dalam bentuk gaya dan tindakan dengan *background text* subkultur, sehingga tindakan mereka terlihat alami dan bukan akting belaka (Hannerz, 2015, pp. 29, 47). Kegagalan dalam melakukan fusi ini akan membuat seseorang dicap sebagai *poseur* atau *mainstream* karena performanya dianggap terlalu artifisial atau sekadar meniru skrip kolektif tanpa inovasi (Hannerz, 2015, pp. 48–49; Hodkinson, 2002, p. 72).

Subkultur sering kali berfungsi sebagai politik prefiguratif, yakni upaya untuk menghidupi dunia ideal non-hegemonik yang mereka bayangkan di sini dan saat ini melalui praktik sehari-hari (Haenfler, 2023, p. 66). Subkultur menciptakan apa yang disebut Haenfler (2023, p. 71) sebagai *free spaces*, sebagai zona otonom temporer yang memungkinkan sekelompok individu menjalani norma alternatif tanpa tekanan hegemoni arus utama. Dalam penciptaan ruang ini, subkultur membangun infrastruktur internal melalui media komunikasi alternatif, ekonomi DIY, hingga acara yang memungkinkan mereka beroperasi secara relatif independen dari institusi budaya dominan (Hodkinson, 2002, pp. 32-33). Resistensi tidak bersifat revolusioner dengan mengancam keseluruhan sistem, melainkan menciptakan derajat-derajat ruang otonom untuk hidup di dalamnya (Threadgold, 2018, p. 11).

Resistensi terhadap hegemoni di dalam subkultur terwujud melalui upaya membongkar atau menolak konsensus dalam kehidupan sehari-hari, sering kali melalui “*hidden transcripts*” atau kritik terselubung terhadap budaya dominan yang

diungkapkan di dalam ruang aman subkultur (Haenfler, 2023, p. 65). Resistensi seperti ini menurut J. P. Williams (2011, p. 105) merupakan resistensi *c/overt*, karena mengekspresikan kemarahan atau kekecewaan secara terbuka kepada publik yang sepemikiran, namun bersifat tersembunyi dari figur-figur otoritas. Konsekuensinya, subkultur terus-menerus eksis dengan melakukan perubahan yang menurut Hannerz (2015, p. 188) bersifat imanen, beroperasi di dalam ruang subkultur untuk melindungi kesuciannya dari kontaminasi luar. Dinamika internal ini juga dicatat oleh Threadgold (2018, p. 142) sebagai bentuk praktik yang secara aktif menantang dan mengubah *doxa* di dalam *field* subkultur itu sendiri.

Dalam konteks tertentu, J. P. Williams (2011, pp. 173–174) mencatat bahwa politik gaya hidup di ruang subkultural dapat berfungsi sebagai inkubator politik makro dalam konsep *new social movement*. Sejalan dengan itu, Haenfler (2023) menyoroti bahwa melalui identitas kolektif, subkultur beroperasi sebagai *submerged networks*, suatu ruang jejaring di mana eksperimen kehidupan sehari-hari terus berjalan di bawah permukaan untuk terus menjaga kohesi kelompok. Dinamika ini memungkinkan subkultur berfungsi sebagai *collective action reservoirs*, yakni kolam individu sepemikiran yang meski tidak aktif secara politik setiap hari, namun siap dimobilisasi untuk aksi protes tertentu. Lebih jauh, subkultur juga berperan sebagai *abeyance structures* yang menjaga kelangsungan ideologi dan semangat gerakan tetap hidup melalui jaringan informal di saat iklim politik sedang tidak mendukung atau di antara gelombang protes (Haenfler, 2023, pp. 68-69). Di sisi lain, dampak sosial subkultur sering kali bersifat jangka panjang dan menyebar. Saat anggota menua dan memasuki peran-peran dalam institusi arus utama melalui pekerjaan atau menjadi orang tua, mereka sering kali membawa serta nilai-nilai subkultural, sehingga secara perlahan mengubah tatanan sosial dari dalam dengan terus mempertanyakan norma-norma konformitas hingga konsumerisme berlebih yang dianggap wajar (Haenfler, 2023, p. 30).

Akan tetapi, mekanisme resistensi melalui distingsi dan *boundary work* bersifat netral secara moral. Haenfler (2023, pp. 205-206) menjelaskan bahwa subkultur juga bisa berbentuk gerakan sayap kanan (*alt-right*) yang dipersatukan oleh narasi kemunduran, sebuah keyakinan bahwa dunia sedang berubah ke arah

yang lebih buruk dan tatanan tradisional sedang terancam. Resistensi versi ini tidak diarahkan kepada struktur kekuasaan elite, melainkan melawan perubahan sosial progresif yang dipersepsikan sebagai ancaman terhadap maskulinitas dan privilese rasial. Motivasi ini berakar pada *aggrieved entitlement* di mana partisipan merasa hak-hak istimewa mereka yang seharusnya mereka miliki “secara alamiah” telah telah dirampas kelompok minoritas (Haenfler, 2023, p. 203). Dengan demikian, subkultur ini menggunakan gaya, musik, dan *virtual scene* untuk membangun solidaritas “kami” yang memosisikan diri sebagai korban dari modernitas. J. P. Williams (2011, p. 52) mencatat bahwa resistensi semacam ini justru berfungsi memulihkan dan memperkuat tatanan hegemonik tradisional.

#### **1.5.3.5.2 Strategi Kontrahegemoni dan non-Hegemoni**

Ketika perbincangan mengenai subkultur beralih dari kekuasaan defensif *localizing power* yang digambarkan Fiske (1993) menuju perubahan sosial makro, terdapat perdebatan di tempat yang bukan hanya apakah subkultur dapat menjadi kontrahegemoni atau tidak, melainkan apakah kontrahegemoni harus dilakukan. Dalam hal ini, perbedaan pandangan mengenai resistensi tidak hanya bersifat konseptual, melainkan ideologis. Pada akhirnya, apakah suatu *scene* subkultur melakukan politik hegemoni guna membangun kontrahegemoni atau tidak, sepenuhnya bergantung pada nilai dan orientasi politik kolektif yang mereka anut.

Dalam konteks ini, Fiske (1993) menyediakan kerangka yang penting mengenai pemahaman perubahan sosial makro. Menurutnya, jika kita sedang berada dalam suatu periode perubahan historis, perubahannya tidak lagi bersifat struktural melalui revolusi ketika struktur sosial digantikan oleh struktur sosial yang lain, melainkan merupakan perubahan pasca-struktural yang melibatkan perubahan dalam rezim kekuasaan melalui proses *decentering*. Perubahan sosial seperti ini terjadi ketika kekuasaan pusat yang kuat melemah karena dipaksa melalui negosiasi terus-menerus untuk memberi ruang bagi kekuatan-kekuatan lokal dari pinggiran bergeser ke pusat. Cara mengukur perubahannya ada pada apa saja yang telah berpindah ke pusat, dan apa saja yang tetap tinggal di pinggiran.

Bagi subkultur yang berorientasi pada perlunya politik hegemonik, proses *decentering* dipahami sebagai peluang untuk melakukan artikulasi politik. Pandangan Mouffe, pp. (2020, pp. 72–73) sejalan dengan kerangka ini, di mana perubahan sosial terjadi ketika kekuatan-kekuatan dari pinggiran bergeser ke pusat melalui negosiasi yang terartikulasikan secara politik. Baginya, tuntutan-tuntutan demokratik yang heterogen (buruh, feminis, ekologis, LGBT) perlu dihubungkan melalui rantai ekuivalensi, di mana setiap tuntutan partikular kehilangan karakter isolasinya dan menjadi setara dalam oposisi terhadap sistem yang menindas (Laclau & Mouffe, 1985, p. 127). Tanpa artikulasi ini, kekuatan-kekuatan lokal akan tetap terfragmentasi dan tidak efektif sehingga gagal membentuk tekanan yang cukup kuat untuk mengubah tatanan hegemonik (Mouffe, 2020, pp. 66-67). Artikulasi inilah yang mengubah negosiasi lokal menjadi perjuangan hegemonik untuk mengonstruksi sebuah kehendak kolektif rakyat (*the people*) sebagai subjek politik baru (Laclau & Mouffe, 1985, p. 67). Konstruksi rakyat ini mensyaratkan penarikan batas politik (*political frontier*) yang tegas antara kami (rakyat) dan mereka (oligarki), karena politik selalu bersifat partisan dan membutuhkan musuh atau lawan (Mouffe, 2020, pp. 11, 84). Subkultur dalam hal ini menyediakan dimensi afektif untuk membentuk identifikasi politik yang kuat, yang menurut Mouffe (2020, p. 90) tidak akan berhasil jika hanya mengandalkan rasionalitas.

Dalam politik hegemonik, kontrahegemoni diwujudkan melalui perang posisi (*war of position*), yakni perjuangan panjang di dalam institusi-institusi masyarakat sipil dan negara—sekolah, media, partai, serikat—dan budaya dengan tujuan mengubah *common sense* masyarakat sehingga nilai-nilai baru menggantikan nilai-nilai lama (Laclau & Mouffe, 1985, pp. 136-137). Dengan demikian, subkultur berubah menjadi kontrahegemoni ketika ia keluar dari isolasi dan memasuki arena artikulasi politik. Dari perspektif ini, mengabaikan arena institusi politik berarti membiarkan pusat tetap dikuasai oleh kekuatan neoliberal tanpa perlawanan yang berarti (Mouffe, 2020, p. 78), sementara gerakan-gerakan yang menolak artikulasi dengan institusi politik meskipun mampu menciptakan momen protes, akan gagal menghasilkan perubahan struktural (Mouffe, 2020, p. 24).

Di sisi lain, bagi subkultur yang berorientasi politik non-hegemonik, negosiasi dengan pusat justru dipandang sebagai jebakan yang perlu dihindari. Day (2005, pp. 8, 13) memandang transisi dari non-hegemoni ke kontrahegemoni bukan sebagai tahapan kemajuan, melainkan sebagai kesalahan strategis yang fatal akibat jebakan *hegemony of hegemony*. Strategi kontrahegemoni menurutnya pada akhirnya hanya mereproduksi dominasi yang ingin dilawannya. Ketika kekuatan pinggiran merebut pusat melalui rantai ekuivalensi, yang terjadi bukanlah transformasi sejati, melainkan penciptaan hegemoni baru dengan struktur kekuasaan yang tetap tersentralisasi dan hierarkis, hanya berganti wajah (Day, 2005, pp. 14, 140). Menurut Day (2005, pp. 80-81), negosiasi dengan pusat berarti mengakui legitimasi pusat itu sendiri dan mereplikasi logika kekuasaan yang sama.

Dari perspektif ini, perubahan sosial tidak perlu bersifat total dan serentak di seluruh ruang sosial (Day, 2005, p. 45). Alih-alih mengukur perubahan dari apa yang berpindah ke pusat, parameternya menjadi seberapa jauh tatanan dominan telah dibuat menjadi usang (*redundant*) karena digantikan oleh institusi-institusi alternatif yang dibangun komunitas di sini dan saat ini (Day, 2005, pp. 124, 141). Melalui strategi *structural renewal* dan logika afinitas, politik non-hegemonik berupaya membuat hegemoni tidak relevan tanpa menciptakan hegemoni tandingan (Day, 2005, pp. 16, 123). Logika afinitas bekerja melalui jaringan desentralistik dengan solidaritas tanpa dasar, tanpa negosiasi dengan pusat, dan tanpa menyatukan diri di bawah satu identitas kolektif tunggal (Day, 2005, pp. 18, 188). Perubahan terjadi bukan dengan merebut pusat, tetapi dengan menarik energi dari pusat (*exodus*) dan membangun alternatif otonom yang membuat logika hegemoni menjadi tidak relevan (Day, 2005, pp. 124, 149).

Pilihan strategis subkultur dalam hal ini membentuk karakter wacana yang mereka produksi dan pertahankan dalam *locale*. Wacana inilah yang kemudian menjadi muatan ideologis dalam teks subkultural yang ketika memasuki budaya populer dinegosiasikan oleh audiens dengan latar pengalaman beragam.

### 1.5.3.5.3 Mediasi dan Siklus Inkorporasi Subkultur

Subkultur didefinisikan melalui upaya diferensiasi dari nilai, norma, dan selera dominan, yang mengimplikasikan bahwa eksistensinya justru mensyaratkan keberadaan konstruksi *mainstream* sebagai rujukan pembeda. Dengan kata lain, subkultur beroperasi di dalam relasi-relasi yang sama yang membentuk budaya dominan, dan karena itu bersifat relasional terhadapnya.

*“Subkultur bukanlah formasi sosial yang organik dan tanpa mediasi, juga bukan budaya akar rumput yang otonom (dari media)... Sebaliknya, media tidak sekadar merepresentasikan, tetapi turut berpartisipasi dalam pembentukan, demarkasi, dan perkembangannya.”* (Thornton, 1995, p. 243)

Dalam perspektif Thornton (1995), interaksi dengan media membentuk dunia sosial dan ideologis subkultur melalui mekanisme definisi: memberi nama dan kategori pada praktik budaya yang sebelumnya cair; demarkasi: menggambar batas simbolis antara dalam dan luar yang memungkinkan anggota mengenali diri mereka sebagai kelompok berbeda; dan difusi: menyebarkan elemen subkultural ke khalayak yang lebih luas. Ketiga proses ini digerakkan oleh jaringan media yang berlapis sebagai berikut:

**Tabel 1.2** Tipologi dan peran media dalam pembentukan subkultur

Jenis Media	Bentuk	Peran
Mikro	Fanzine, listing, flyer, poster	<b>Pengorganisasian crowd:</b> Berfungsi sebagai alat komunikasi internal dalam membentuk jejaring sosial, memfasilitasi pertemuan fisik, dan memberikan identitas atau posisi subjek tertentu. Media ini memiliki sirkulasi sempit untuk hanya mencapai audiens <i>people in the know</i> untuk berpartisipasi (Thornton, 1995, pp. 136, 150).
<i>Niche</i>	Pers musik, majalah gaya, blog subkultur	<b>Konstruksi dan demarkasi subkultur:</b> Berperan dalam mengubah kerumunan yang cair menjadi entitas subkultural yang stabil dengan mendokumentasikannya, mengkategorikannya, memberinya label, dan menetapkan agenda apa yang dianggap autentik. Media ini berpartisipasi

		dalam penciptaan kelompok melalui kata-kata ( <i>create groups with words</i> ), dan sering kali diisi oleh mantan atau anggota subkultur (Thornton, 1995, pp. 151-152).
Massa	Portal berita arus utama, tabloid, televisi <i>primetime</i>	<b>Difusi dan <i>framing</i>:</b> Menyebarkan subkultur ke publik luas melalui pemberitaan dengan <i>framing</i> tertentu, yang sering kali berdampak pada perubahan status eksklusivitasnya (Thornton, 1995, p. 119).

Interaksi antara subkultur dan media massa menghasilkan efek yang paradoksal. Berlawanan dengan asumsi umum bahwa publikasi negatif merusak citra kelompok, Thornton (1995, p. 129) berargumen bahwa distorsi liputan kepanikan moral di mana media membingkai subkultur sebagai ancaman bagi tatanan sosial, justru sering kali memperkuat aura transgresif subkultur dan memperpanjang umur sosialnya sebagai wacana alternatif yang subversif. Sebaliknya, ancaman justru datang dari liputan media massa yang positif. Ketika sebuah gaya hidup dan sikap resistensi diberitakan sebagai tren yang “aman” dan layak diikuti, subkultur mengalami apa yang disebut Thornton (1995, p. 135) sebagai *kiss of death*, di mana ia kehilangan nilai distingtifnya. Simbol-simbol gaya dieksploitasi hingga titik jenuh, menciptakan kondisi yang oleh Clark, p. (2003, p. 230) disebut sebagai hiperinflasi kode subkultural. Proses ini merupakan sebuah mekanisme defusi, yakni hilangnya *shock value* dan potensi resistensi subkultur karena telah menjadi alat pemasaran massal (Haenfler, 2023, p. 129).

Proses devaluasi makna ini merupakan mekanisme ganda inkorporasi. Di satu sisi terjadi inkorporasi komoditas, di mana gaya subkultur diproduksi massal dan dijual di mall sebagai komoditas, sementara di sisi lain terjadi inkorporasi ideologis, yakni proses di mana media dan masyarakat membingkai ulang subkultur menjadi sekadar tontonan gaya hidup yang sepele, konyol, atau sekadar fase kenakalan remaja yang wajar, sehingga potensi ancaman politik dan sosialnya diredam dan dinetralkan (Haenfler, 2023, p. 129). Namun, inkorporasi bukanlah titik akhir dari dinamika subkultur, ia justru sering memicu respons defensif dari anggotanya.

Di era digital yang mempercepat siklus inkorporasi dan memungkinkan simbol-simbol subkultur menyebar secara instan, anggota subkultur menjadi sangat sadar akan skema komersialisasi tersebut dan memahami suatu kebenaran umum bahwa gaya mereka memang akan segera diadopsi pasar (Clark, 2003, p. 224; Haenfler, 2023, p. 128). Namun, inkorporasi sering kali memicu inovasi baru. Para anggota merespons dengan strategi defensif *circling the wagons* atau memperketat aturan mengenai autentisitas, sembari menciptakan varian baru yang lebih ekstrem untuk kembali membedakan diri dari versi yang sudah populer (Haenfler, 2023, pp. 129-130). Mereka juga tetap menjalankan produksi kultural di ruang DIY subkultur yang “lebih sedikit kapitalisme dan lebih banyak otonomi” sebagai penanda autentisitas yang sulit diinkorporasi (Clark, 2003, p. 234).

Meski demikian, difusi subkultur tidak selalu berujung negatif sebagai defusi atau penyeragaman budaya. Penyebaran masif media massa hingga digital maupun interaksi antar-*scenester* juga mendorong terjadinya fenomena glocalisasi, yakni ketika budaya global dan lokal saling berinteraksi menciptakan hibriditas budaya di mana subkultur hidup dan berevolusi dengan pemaknaan yang disesuaikan dengan elemen translokal yang relevan dengan konteks budaya mereka sendiri (Haenfler, 2023, p. 171). Subkultur tidak otomatis mati saat menyebar, melainkan berubah wujud, menyesuaikan diri dengan beragam konteks baru. Dengan demikian, eksistensi subkultur bukan ditentukan oleh kemurnian yang statis, melainkan bersifat konjungtural dan spesifik. Ia bergantung pada bagaimana makna baru dinegosiasikan terus-menerus melalui interaksi dinamis antara anggota, media, pasar, dan konteks translokal.

#### **1.5.3.6 Musik Sebagai Wacana**

Meski beroperasi dengan cara yang lebih non-verbal dibandingkan bahasa, musik bukan sekadar rangkaian bunyi, melainkan juga sebagai wacana yang menyampaikan pesan dan emosi. Seperti bahasa, musik sarat dengan tanda-tanda yang dalam proses penandaannya membangun makna melalui hubungan antara elemen sonik dalam struktur musik (introversif), maupun hubungan referensial dengan budaya, pengalaman, atau asosiasi eksternal lain di luar struktur musik

(ekstroversif) (Jakobson, 1971). Menurut Agawu (1991), penghubung antara musik dengan ideologi kultural adalah topik stilistik musik.

*“Topik stilistik adalah tanda dari musik. Ia terdiri dari penanda (suatu disposisi tertentu dari dimensi musik) dan petanda (unit stilistik konvensional, yang sering bersifat referensial).”* (Agawu, 1991, p. 49)

Rodman (1997) mentranslasikan pemahaman hierarki semiotika Fiske (1987) untuk mendekonstruksi ideologi kultural dalam wacana musik. Pemahaman semiotika Fiskean menaruh objek fisik berupa realitas sebagai penanda, yang dimediasi oleh representasi yang menghubungkannya ke ideologi abstrak sebagai petanda. Pada tingkatan pertama, realitas dianggap sebagai kode kultural, yakni realitas nyata yang berada di dunia fisik di luar media, yang hanya bisa dipahami secara kultural. Kemudian realitas fisik yang dipahami melalui kode kultural tersebut dimediasi melalui proses representasi. Tahapan representasi ini melibatkan kode teknis yang berperan sebagai penanda, untuk merepresentasikan realitas secara elektronik, memanipulasi kode sosial agar sesuai dengan kode representasi konvensional. Kode representasi konvensional ini menjadi penghubung signifikasi dalam teks di mana terjadi perlintasan dari realitas ke ideologi, yang di satu sisi berfungsi sebagai petanda dari teks langsung, dan di sisi lain berfungsi sebagai penanda ideologi yang mendasari teks.

Kontekstualisasi Rodman (1997) dalam hierarki semiotika Fiskean untuk pemahaman musik sebagai media, menyesuaikan kode teknis dan kode representasi konvensional untuk diterapkan pada konteks musik. Dengan memanfaatkan konsep paradigmatis dan sintagmatik dari De Saussure (1959) sebagai alat analisis, Rodman mengidentifikasi kode kode teknis musik, yang kemudian diekstrak menjadi elemen dalam realitas musikal, beberapa bahan mentah bagi seluruh analisis selanjutnya. Analisis paradigmatis digunakan untuk mengkaji pilihan-pilihan dalam satu kelas tanda, seperti variasi kelas nada, timbre, dan tonal. Sementara analisis sintagmatik meneliti urutan temporal, seperti pola ritme, waktu atau tempo, serta bentuk atau struktur formal musik, yang memberi gambaran tentang bagaimana musik berkembang dari awal hingga akhir. Selanjutnya, topik

stilistik dinilai sebagai konsep yang setara dengan kode representasi konvensional dari Fiske karena kemampuannya dalam menandakan elemen di luar struktur internal dari sebuah teks.

### ***Level 1: REALITAS MUSIKAL***

Pada tingkatan pertama, realitas musikal diartikan sebagai kode-kode musikal murni berupa material sonik yang eksis pra-representasional, yang baru memperoleh makna melalui pengorganisasian kultural dalam struktur aransemen musik. Elemen-elemennya mencakup:

- **nada**
- **ritme**
- **timbre**
- **waktu**

### ***Level 2: REPRESENTASI***

#### **1. Kode Teknis Musik**

Realitas musikal adalah materi yang kemudian diolah menjadi kode-kode teknis yang lebih kompleks, seperti struktur tonal dan ritmis, membentuk apa yang disebut dengan dimensi dalam musik. Dimensi musikal merupakan kompleks tanda yang membentuk agregat bagi proses signifikasi musik, yang mencakup:

- **Dimensi kelas nada (*pitch-class*):** Mengacu pada genus nada seperti tangga nada mayor, minor, pentatonik, kromatik, dll.
- **Dimensi tonal:** Paradigma yang merujuk pada proses sintagmatik pusat nada (*pitch centrality*), serta cara pusat nada itu dibentuk. Termasuk di dalamnya dimensi tonal diatonik fungsional, kromatik, atau cara lain dalam menetapkan maupun menolak pusat nada.
- **Dimensi timbral:** Berkaitan dengan kombinasi bunyi dan instrumen, baik dari timbre konvensional (orkestra, kuartet *string*, band rock) maupun dari kombinasi timbre musikal yang kurang lazim.
- **Dimensi sintagmatik (formal/bentuk):** Menggambarkan jenis bentuk musikal atau rancangan temporal dalam teks musik. Ruang sintagmatik yang menunjukkan penutupan tonal (dimulai dan berakhir pada tonika)

disebut “*tertutup*,” sedangkan yang menampilkan tonalitas tetapi tidak berakhir pada tonika disebut “*terbuka*.”

## 2. Kode Representasi Konvensional (Gaya Musik)

Aransemen atau penyusunan yang menyatukan kode teknis musik akan membentuk topik stilistik musik. Topik stilistik inilah yang pertama kali dikenali telinga pendengar, yang membangkitkan rangsangan pendengaran dan segera menghubungkannya dengan referensi intertekstual akan teks-teks serupa dalam satuan sistem tanda berupa gaya atau genre musik yang dikenali melalui pengalaman pendengaran sebelumnya. Selain referensi intertekstual, topik stilistik juga memiliki sifat referensial yang menghubungkan musik secara ekstrovertif ke basis referensi budaya tempat musik tersebut berasal. Proses ini pada akhirnya akan mengantarkan pada pemahaman terhadap ideologi yang direpresentasikannya secara kultural. Topik stilistik adalah titik temu antara struktur non-referensial musik dan komponen referensial pendengar, baik referensi intertekstual dengan teks musik serupa dalam sistem tanda gaya musik, maupun referensi kultural atau teks non-musikal lainnya.

Namun, dunia topik, seperti dunia tanda induknya, merupakan tanda terbuka yang tidak dapat ditentukan jumlah total topik yang ada dalam gaya musik tertentu. Beberapa topik stilistik dapat terdiri dari satu gestur melodi, yang lain melibatkan kombinasi instrumen atau timbre tertentu, sementara yang lainnya lagi bisa melibatkan keseluruhan kombinasi parameter musik. Topik stilistik terlalu abstrak untuk pendefinisian dalam suatu analisis. Namun di samping itu, sistem tanda dari topik stilistik, yakni gaya musik atau genre, seperti diungkapkan Rothenbuhler & McCourt (1992), telah diformat dalam batasan musik yang didefinisikan oleh media demi kepentingan pemrograman. Oleh karenanya, topik stilistik lebih mudah didefinisikan melalui term format gaya atau lebih dikenal sebagai genre musik.

Sama dengan genre yang didefinisikan media, korelasinya dengan stereotip budaya juga dipengaruhi media akibat eksploitasi salah satu sisi stereotip dalam pandangan umum masyarakat yang diekrjakan olehnya. Korelasi

ekstroversif stereotipikal ini menghubungkan musik dengan ideologi kultural asalnya, dan di mana musik itu sering digunakan atau dimainkan. Korelasinya di permukaan sering berkaitan dengan tempat pertunjukan musik dan juga kelompok demografis tertentu, contohnya:

- Musik klasik dengan aula berarsitektur megah dan kelompok kelas ekonomi atas
- Country dengan populasi kulit putih urban
- Hits temporer dengan usia pra-remaja hingga 18 tahun
- Rock dengan *dome stadium* dan pria usia 18-24 untuk sub alternatif; 25-54 untuk sub *oldies*
- *New Age* dengan kelas menengah-atas atau “orang kaya baru”
- Rap/Hip-Hop dengan populasi kulit hitam urban pra-remaja hingga 24 tahun

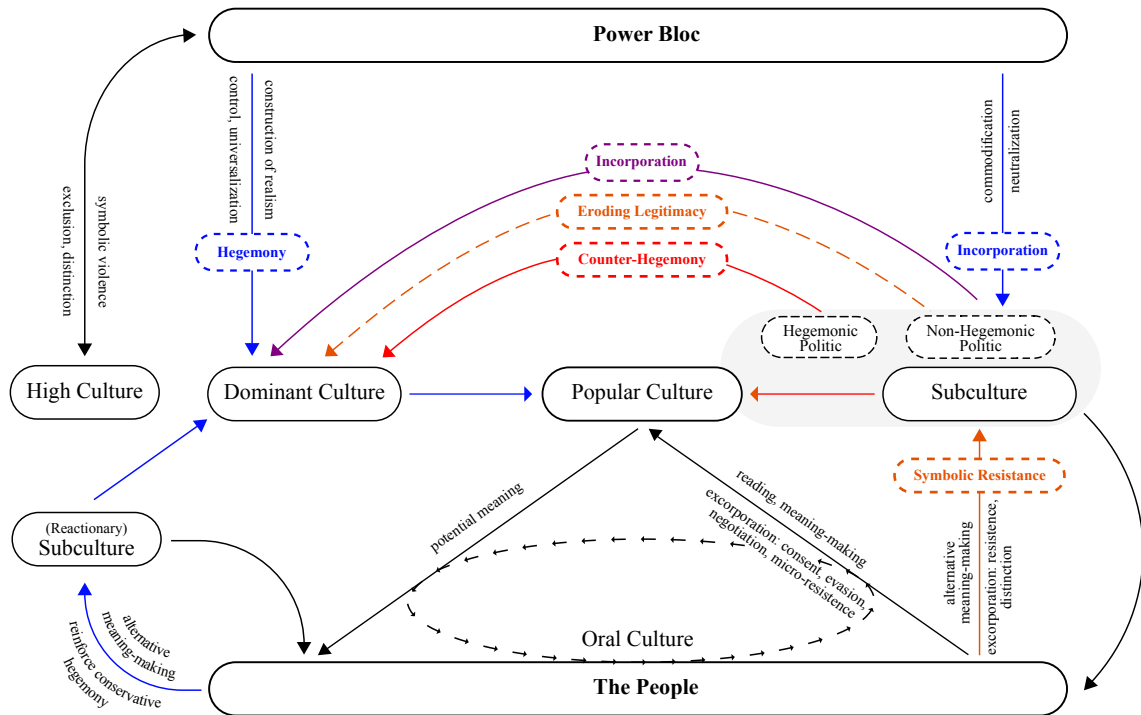
### ***Level 3: IDEOLOGI***

Korelasi musik dengan kelompok-kelompok tertentu juga menghasilkan korelasi dengan ideologi-ideologi dari kelompok budaya yang direpresentasikan.

Dalam perspektif budaya populer Fiske, ideologi tidak bekerja hanya melalui kognisi, tetapi juga melalui tubuh dan afeksi sebagai kenikmatan. Musik membuat ideologi tersebut terasa nyata. Dengan demikian, semiosis musik diposisikan dalam penelitian ini untuk memahami bagaimana kode teknis digunakan untuk membangkitkan topik stilistik tertentu, yang pada akhirnya memanggil ideologi yang beroperasi di balik gaya tersebut. Sebagaimana dicatat Fiske (1989b, p. 95), meski makna dalam musik populer lebih mudah diakses melalui kata-kata dari lirik dan visual pendukungnya, kenikmatan lebih mudah diperoleh dari elemen musikal yang memberikan intensitas emosional. Jika lirik adalah lintasan terpendek bagi pendengar untuk mengerti alam pikiran penulis lagu dengan mentransmisikan makna, bebunyian instrumen dan aransemennya lebih cepat meninggalkan kesan dengan mentransmisikan emosi.

## 1.6 Kerangka Konseptual

Gambar 1.9 Bagan sirkulasi makna kultural



Sumber: Sintesis peneliti

Diagram kerangka konseptual ini didasarkan pada teori budaya yang mengakui bahwa budaya tidak bebas nilai. Menurut Bourdieu (1984), budaya menjadi medan operasi distingsi di mana formasi sosial yang berbeda berkontestasi untuk melegitimasi preferensi estetika mereka. Blok kekuasaan berupaya memaksakan selera mereka sebagai “selera baik” yang menciptakan “budaya tinggi” yang legitim, sementara selera populer sering didiskriminasi sebagai “budaya rendah.” Eksklusifitas yang terus dijaga oleh kelompok elite budaya, serta kelas menengah yang merasakan ilusi jarak yang lebih dekat dari blok kekuasaan, yang selalu mempertahankan diri dari ancaman turun kelas, turut melanggengkan distingsi ini. Teori distingsi budaya digunakan sebagai lensa dalam memahami banyaknya stigmatisasi, peyorasi, dan miskonsepsi tentang punk dan anarkisme,

karena ide alternatif dari praktik subkultur kelompok subordinat yang non-konformis sering kali direndahkan dan dianggap sebagai perilaku menyimpang.

Namun, operasi distingsi bersifat dua arah, ia tidak hanya bekerja dari atas ke bawah sebagai kekerasan simbolik, tetapi juga dari bawah ke atas ketika subkultur secara aktif membedakan diri dari *mainstream* yang konformis sebagai bentuk resistensi (Thornton, 1995; Hannerz, 2015) yang merupakan perwujudan dari *localizing power* (Fiske, 1993). Praktik distingsi melalui produksi estetika, gaya hidup, dan praktik kultural sehari-hari yang berlawanan dengan budaya dominan menghasilkan wacana alternatif yang dipertahankan dalam ruang *locale* subkultur. Subkultur dalam hal perubahan sosial kemudian melakukan strategi eksodus (menarik energi dari pusat) untuk membuat hegemoni menjadi usang (Day, 2005) atau melakukan artikulasi politik untuk memaksa kekuasaan pusat memberi ruang bagi wacana-wacana lokal dengan melakukan kontrahegemoni (Mouffe, 2020).

Wacana subkultur ini juga menghadapi difusi dan mekanisme inkorporasi yang membingkai ulang potensi resistensi sebagai tren mode yang subversifitasnya dinetralkan. Namun, inkorporasi justru memicu respon inovasi dari subkultur melalui inovasi varian yang lebih ekstrem untuk kembali membedakan diri. Dengan demikian, hubungan antara subkultur dan budaya dominan bersifat dialektis dan siklikal: wacana alternatif diproduksi, didifusikan melalui media, diinkorporasi, kemudian memicu produksi wacana baru yang terus-menerus menegosiasikan makna (Thornton, 1995; Haenfler, 2023).

Menurut Fiske (1987, 1989a, 1989b), budaya massa kita adalah budaya populer, yang merupakan ruang kontradiksi aktif dari berbagai kepentingan, yang membenturkan kepentingan finansial dari industri dan kepentingan kultural dari audiens atau rakyat. Budaya populer adalah pertemuan dari budaya dominan, subkultur, dan budaya oral yang saling berkontestasi dalam ruang semiotik. Kontestasi itu terjadi akibat audiens memiliki agensi aktif untuk memproduksi makna sesuai dengan kepentingan serta pemahaman dari pengalaman sosio-kultural dan sosio-historis mereka. Kekuasaan semiotik, kapasitas dalam menciptakan makna, identitas, dan kenikmatan, tidak hanya dimiliki oleh produsen atau institusi, justru audiens atau rakyat yang memegang peran sentral atas kendali makna hidup

dan dunia sosialnya sendiri berdasarkan pengalaman nyata mereka dalam merangkai peta-peta makna. Kerangka ini menjelaskan bagaimana teks lagu “Gelap Gempita”, meskipun mengandung fragmen nilai-nilai anarkis, tidak secara deterministik menghasilkan satu makna ideologis tunggal, melainkan dapat diinterpretasikan dalam kerangka kritik demokratis oleh audiens dengan latar pengalaman yang beragam.

Konsep semiosis musik Rodman (1977) menjelaskan peran musik sebagai wacana estetis sekaligus ideologis yang eksis dalam budaya populer, tempat artis menciptakan potensi makna melalui topik stilistik yang membawa fragmen ideologis dari budaya asalnya. Lirik, struktur musikal, dan estetika visual yang menyertainya berfungsi sebagai teks yang memiliki potensi makna sejak pada tahap *encoding*. Namun, potensi makna tersebut tidak terealisasi secara deterministik, ia baru memiliki makna ketika dibaca oleh audiens melalui subjektivitasnya.

**Tabel 1.3** Kedudukan konsep dalam kerangka konseptual

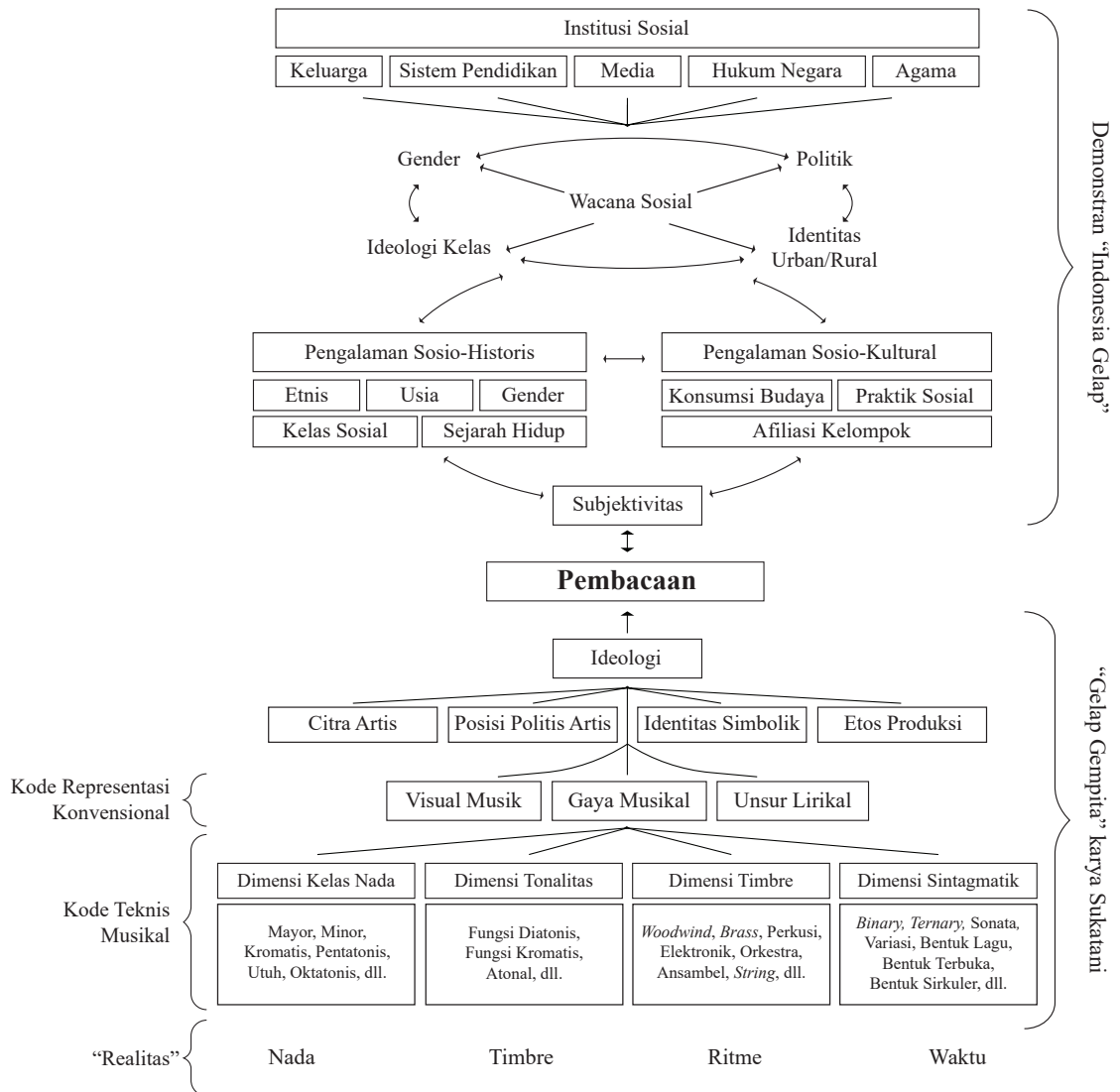
<b>Konsep</b>	<b>Kedudukan Konsep</b>
Kekuasaan dan ketimpangan kultural	Konsep ontologis
Budaya populer	Konsep ontologis
Subkultur	Konsep ontologis
Wacana dan rezim kebenaran	Konsep epistemologis
Hegemoni, normalisasi, dan distingsi	Konsep epistemologis
Dua ekonomi budaya populer	Konsep epistemologis
Teks <i>producerly</i>	Konsep epistemologis
Semiosis musik	Konsep epistemologis
Siklus inkorporasi-ekskorporasi	Konsep metodologis
Subjektivitas nomaden	Konsep metodologis
Momen pembacaan	Konsep metodologis

Kerangka konseptual ini memandang Sukatani dan karya musiknya sebagai teks subkultural yang mengandung fragmen nilai-nilai punk dan anarkis, yang berinteraksi dengan audiens arus utama melalui budaya populer. Dalam proses interaksi tersebut, beberapa pesan menemukan resonansinya di kalangan demonstiran “Indonesia Gelap.” Penelitian ini menggunakan analisis resepsi untuk menjelaskan bagaimana audiens menafsirkan, menegosiasikan, atau membelokkan fragmen ideologis dalam lagu “Gelap Gempita”. Penelitian ini berupaya menunjukkan bahwa interpretasi atas teks musik selalu bersifat cair karena bertumpu pada repertoar budaya dan kepentingan audiens yang senantiasa terbuka terhadap kemungkinan penyimpangan dari niat awal produsen.

### **1.7 Operasionalisasi Konsep**

Sebelum melakukan analisis, penelitian ini berpijak pada pemahaman musik sebagai wacana dengan mengacu pada hierarki semiotika Fiske (1987) yang ditranslasikan oleh Rodman (1977). Dalam kerangka ini, teks musik dipahami sebagai realitas musikal yang tersusun atas satuan nada, timbre, ritme, serta waktu atau tempo, yang direpresentasikan melalui teknis musikal dan diorganisasikan menjadi topik stilistik yang dikenali sebagai format gaya atau genre. Topik stilistik tersebut berfungsi untuk mengomunikasikan makna yang membawa fragmen ideologis dari budaya yang direpresentasikannya. Lagu “Gelap Gempita” karya Sukatani diposisikan sebagai teks budaya yang mengandung potensi makna sejak tahap *encoding*, yang kemudian diresepsi dan diproduksi maknanya oleh audiens. Oleh karena itu, musik dalam penelitian ini tidak dianalisis secara musikologis, melainkan dipahami sebagai sumber daya semiotik yang diaktifkan dalam proses pembacaan. Hierarki Rodman digunakan sebagai peta konseptual untuk menegaskan bahwa makna musik tidak berasal dari satu elemen secara terpisah, melainkan dari interaksi antara topik stilistik teks dan subjektivitas audiens.

**Gambar 1.10** Bagan operasionalisasi konsep resepsi musik populer



Sumber: Sintesis peneliti

Untuk mengoperasionalkan kerangka konseptual tersebut dalam analisis resepsi yang memusatkan audiens sebagai agen utama produsen makna, penelitian ini menggunakan konsep subjektivitas nomaden Fiske (1989a). Konsep ini menjelaskan bahwa subjek dalam wacana sosial bersifat cair dan dapat berpindah-pindah kesetiaan sosial sesuai dengan konteks dan kepentingannya. Unit analisis resepsi dipahami melalui cara subjek memosisikan diri di antara blok kekuasaan yang direpresentasikan oleh institusi keluarga, sistem pendidikan, media, hukum

negara, dan agama sebagai pembawa wacana dominan. Namun, pembentukan wacana dalam tiap individu selalu berlangsung secara berbeda karena kontradiksi antara pesan-pesan institusional tersebut dengan pengalaman sosio-historis dan sosio-kultural yang dialami. Kontradiksi inilah yang membentuk subjektivitas dalam laku pembacaan. Oleh karena itu, konsep momen pembacaan Fiske (1987) sebagai titik rekonsiliasi antara wacana pembaca dan wacana teks, digunakan sebagai dasar analisis resepsi lagu “Gelap Gempita”.

## **1.8 Metodologi Penelitian**

### **1.8.1 Metode Penelitian**

Pendekatan kualitatif digunakan sebagai metode dalam menjawab pertanyaan penelitian ini. Metode kualitatif dipilih karena kemampuannya dalam menggali makna yang diberikan oleh individu atau kelompok terhadap suatu masalah sosial melalui penalaran induktif. Penelitian kualitatif melibatkan pendekatan interpretatif dan naturalistik terhadap dunia sosial, di mana peneliti berusaha memahami fenomena berdasarkan makna yang dikonstruksi oleh partisipan dalam *setting* alam inya (Denzin et al., 2023, p. 12). Dalam praktiknya, pendekatan ini melibatkan pengumpulan data yang peka terhadap konteks sosial, serta analisis data yang bersifat induktif dan deduktif untuk membangun tema. Laporan akhirnya mencakup suara partisipan, refleksi peneliti, dan kontribusi teoretis maupun praktis terhadap pemahaman suatu fenomena sosial (Creswell & Poth, 2018, p. 81).

Analisis resepsi dipilih untuk menganalisis pengetahuan yang bersumber dari pengalaman subjektif individu sebagai modal untuk meresepsi unsur ideologis dalam lagu “Gelap Gempita” karya Sukatani. Metode ini dipilih karena kemampuannya menangkap variasi interpretasi audiens melalui kedalaman analisis kultural dan sosial, di mana audiens dianggap sebagai pencipta makna aktif. Pendekatan ini akan lebih bernuansa jika dibangun di atas model kerangka kerja teori Budaya Populer milik John Fiske, yang mampu memahami hubungan subkultur dengan budaya populer, terlebih dalam meneliti medium musik sebagai agen budaya populer, di mana Fiske juga membangun argumen dalam teorinya salah satunya melalui studi musik populer. Seperti yang diungkapkan Fiske (1989b,

p. 98), “analisis budaya mengungkapkan cara ideologi dominan terstruktur dalam teks dan pada subjek pembaca, sekaligus memberikan ruang bagi pembacaan yang dinegosiasikan, ditentang, atau berposisi.” Metode ini bertujuan untuk menghasilkan pemahaman tentang bagaimana produksi makna terjadi, di mana teks subkultur akan dimaknai beragam oleh khalayak dalam gerakan sosial.

Pandangan teori budaya populer Fiske terhadap subjektivitas menggambarkan betapa banyaknya kontradiksi aktif dalam pengalaman sosial dan tekstual seseorang dapat membuat setiap individu memiliki subjektivitas nomaden, di mana kesetiaan sosial selalu tak pasti, dan akan beragam pada setiap individu. Dalam pandangan Fiske, audiens setidaknya memiliki kuasa dalam pembacaan negosiasi karena pembacaan selalu membangkitkan makna berdasar keterkaitannya dengan kompetensi kultural, sejarah, dan posisi sosial yang selalu akan beragam bagi setiap orang. Penerapan ini tentu akan berbeda dengan model yang lebih umum ketika memakai *Encoding/Decoding* milik Stuart Hall yang menggunakan model tipologi posisi pembacaan yang terdiri dari *dominant-hegemonic*, *negotiated*, dan *oppositional*. Jika analisis resepsi model teori *Encoding/Decoding* Hall berfokus pada bagaimana audiens dapat memaknai teks melalui tiga tipologi pembacaan, melakukan resepsi berdasarkan model teori Budaya Populer Fiske tidak akan berfokus pada apakah seseorang menegosiasi atau menolak makna yang terkandung dalam teks. Melainkan, analisisnya akan berfokus pada bagaimana seseorang menghubungkan teks budaya populer dengan dunia kultural miliknya, yang pada akhirnya memunculkan makna terkait pemahaman realitas bagi dirinya sendiri.

Melalui pendekatan kajian budaya yang mengadopsi metodologi dialogis dari paradigma kritis, penelitian resepsi ini memungkinkan eksplorasi keragaman pemaknaan yang muncul dari interaksi demonstran aksi massa Indonesia Gelap dengan teks musik “Gelap Gempita” karya Sukatani, tanpa mengasumsikan keseragaman pandangan terhadap ideologi yang mendasari karya tersebut. Metodologi dialogis menekankan bahwa “proses sosial dapat dialami secara berbeda dalam berbagai konteks lokal” dan bahwa “penelitian itu sendiri turut memengaruhi dinamika yang sedang dipelajari” (Saukko, 2005, pp. 344–345). Penelitian dipahami bukan sebagai proses satu arah, melainkan sebagai “dialog

antara Diri peneliti dan Lainnya, yakni orang-orang yang menjadi partisipan” (Saukko, 2005, p. 348). Dalam kerangka ini, makna tidak dianggap sudah ada sebelumnya, melainkan “dibangun bersama melalui interaksi sosial yang egaliter dan intersubjektif” (González, 2023, pp. 690–691). Pendekatan ini mendukung penelitian yang peka terhadap konteks dan memperhatikan pluralitas makna. Namun di sisi lain, ia juga menuntut keterlibatan refleksi kritis dari peneliti untuk mengenali posisionalitas demonstran dalam konteks budaya dan sosial untuk meminimalisasi bias interpretasi.

### **1.8.2 Tipe Penelitian**

Penelitian ini menggunakan tipe deskriptif dari pendekatan kualitatif. Sebagai penelitian deskriptif, studi ini bertujuan untuk menyajikan gambaran mengenai situasi sosial tertentu, yakni bagaimana pemaknaan khalayak terhadap muatan ideologis yang terkandung dalam kritik sosial teks musik punk. Penelitian deskriptif dimulai dari isu atau pertanyaan yang terdefinisi dengan baik dan berusaha meng gambarkannya secara mendalam untuk menjawab pertanyaan seperti siapa yang terlibat, bagaimana prosesnya, dan dalam konteks apa hal tersebut terjadi (Neuman, 2014, pp. 38–39). Penelitian ini akan berfokus untuk merinci bagaimana audiens menafsirkan teks musik yang akan memberikan wawasan berharga tentang kompleksitas konsumsi musik tanpa berusaha menjelaskan hubungan sebab-akibat.

### **1.8.3 Subjek Penelitian**

Subjek penelitian ini ditentukan melalui *purposive sampling* dengan jumlah total lima orang partisipan. Pemilihan tersebut berfokus pada kelompok interpretif demonstran Indonesia Gelap sebagai perwakilan dari khalayak pendengar lagu “Gelap Gempita” karya Sukatani dalam konteks penelitian ini.

Agenda demonstrasi Indonesia Gelap yang saling bersinggungan dengan solidaritas terhadap Sukatani terjadi di rangkaian aksi Indonesia Gelap di berbagai daerah termasuk Yogyakarta dan Jakarta hingga ruang digital pada kurun waktu 20-21 Februari 2025. Oleh karena itu, penelitian akan berfokus pada partisipan

Indonesia Gelap yang terlibat dalam rentang waktu dan ruang geografis tersebut.

Adapun kelompok yang dipilih meliputi:

1. Sipil dan Karyawan:
  - a. Aktivistis digital
  - b. Koalisi Masyarakat Sipil
2. Mahasiswa:
  - a. Anggota aliansi BEM SI Kerakyatan
  - b. Anggota organisasi mahasiswa di Yogyakarta dan Jakarta

## **1.8.4 Jenis dan Sumber Data**

### **1.8.4.1 Jenis Data**

Jenis data yang digunakan dalam penelitian ini berbentuk data tekstual.

### **1.8.4.2 Sumber Data**

Data dalam penelitian ini terdiri dari data primer, yang diperoleh secara langsung, dan data sekunder yang diperoleh melalui data yang sudah ada.

#### **1.8.4.2.1 Data Primer**

Data primer dalam penelitian ini diperoleh secara langsung melalui wawancara mendalam semi-terstruktur dengan demonstran Indonesia Gelap sebagai agen produsen teks yang menghasilkan makna dan kenikmatan polisemik.

#### **1.8.4.2.2 Data Sekunder**

Data sekunder dalam penelitian ini mencakup rekaman lagu “Gelap Gempita,” serta elemen pendukungnya, diskografi Sukatani, serta informasi mengenai band Sukatani dan label rekaman mereka yang diperoleh melalui penelusuran situs web dan media sosial resmi band serta label. Selain itu, hasil reportase wawancara media dengan band dan pihak terkait, serta penelusuran akun jejaring sosial partisipan wawancara, juga menjadi bagian dari pengumpulan data sekunder yang memperkaya konteks penelitian.

Tinjauan literatur juga berperan penting dalam pengumpulan data sekunder, termasuk penelitian relevan yang telah dilakukan sebelumnya serta teori-teori mengenai subkultur, analisis resepsi, dan budaya populer. Bacaan terkait punk, anarkisme, serta anarko-punk diperhitungkan dalam tinjauan literatur ini. Data-data sekunder ini diperoleh melalui berbagai sumber yang kredibel dan relevan, seperti buku, jurnal, media pengarsipan, dan publikasi media subkultur.

### **1.8.5 Teknik Pengumpulan Data**

Dalam penelitian skripsi ini, data dikumpulkan melalui wawancara mendalam untuk menganalisis resepsi pembaca. Untuk mendukung metodologi dialogis, penelitian ini mengadopsi strategi pengumpulan data yang berpusat pada partisipasi aktif demonstran dalam pemaknaan, memastikan bahwa suara partisipan penelitian menjadi inti dari proses penelitian. Maka dari itu, teknik wawancara yang digunakan bersifat semi-terstruktur, mengutamakan alur percakapan alami dan memberikan ruang kepada partisipan untuk mengontrol arah percakapan, mengungkap makna dari sudut pandang mereka sendiri, serta membentuk dan merevisi konstruk pemaknaan secara bersama melalui dialog. Pertanyaan-pertanyaan disusun tanpa asumsi ideologi atau kategori yang telah ditentukan sebelumnya, dan bertujuan untuk mengeksplorasi pengalaman serta interpretasi audiens terhadap teks musik. Transkrip wawancara akan dibagikan kepada partisipan untuk ditinjau kembali, dengan memberi hak bagi partisipan untuk mengoreksi atau memperjelas pernyataan mereka, sehingga meningkatkan validitas dan kepercayaan lokal terhadap hasil penelitian (Foley & Valenzuela, 2005, p. 223). Dalam keseluruhan proses pengumpulan data, peneliti berperan sebagai partisipan aktif dalam dialog sosial, sehingga data yang dihasilkan merupakan produk dari interaksi dan negosiasi makna, bukan sekadar representasi objektif atas realitas.

### **1.8.6 Analisis Data**

Penelitian ini menerapkan metode analisis tematik-dialogis (Akhtar, Sullivan, Alam, & Locke, 2024) yang secara sistematis menggabungkan *Reflexive Thematic*

*Analysis* dari Braun & Clarke (2006, 2019) dengan Dialogical Analysis dari Akhtar et al. (2024) yang berakar pada pemikiran Mikhail Bakhtin. Prosedur analisis dilakukan secara konsekuensial untuk menjembatani identifikasi pola makna dalam struktur makro antar data partisipan dengan kedalaman subjektivitas mikro partisipan. Berbeda dengan studi audiens yang dilakukan Fiske melalui etnografi audiens yang cenderung menyajikan kutipan panjang untuk langsung membahasnya secara teoretis, penggunaan pendekatan hibrida tematik-dialogis ini menyediakan landasan prosedur yang birokratis sembari tetap mempertahankan nuansa interpretasi yang dialogis secara transparan. Proses analisis dilakukan melalui dua fase utama yang saling mendukung:

### **1. Reflexive Thematic Analysis (Identifikasi Pola Pemaknaan dan Ideologis)**

Pada tahap pertama, *Reflexive Thematic Analysis* digunakan untuk memetakan data transkrip wawancara yang telah dikelompokkan menurut kluster fokus pembahasan guna mengidentifikasi tema-tema besar dan sub-tema terkait resepsi partisipan terhadap narasi kritik dalam lagu “Gelap Gempita”. Analisis dilakukan pada tingkat laten untuk menyingkap asumsi ideologis dan kerangka berpikir yang mendasari ucapan partisipan.

### **2. Dialogical Analysis (Pembedahan Subjektivitas)**

Setelah pola tematik terbentuk, tahap kedua melibatkan *Dialogical Analysis* untuk membedah momen-momen kunci dan fragmen ucapan yang memiliki signifikansi emosional. Melalui lensa dialogis, peneliti mengurai bagaimana subjektivitas demonstran dikonstruksi secara cair dan responsif terhadap suara orang lain yang diantisipasi. Analisis difokuskan pada fitur-fitur dialogis spesifik:

- **Voice:** Menangkap perspektif yang membentuk tema, memberikan aksentuasi yang mungkin saling melengkapi atau berkonfrontasi.
- **Chronotope:** Membedah pengorganisasian ruang-waktu dan nilai.
- **Fitur Mikrodialogis:** Mengidentifikasi penggunaan *internal critic* (saat partisipan mempertanyakan pengalaman diri), *double-voiced discourse* (kehadiran suara orang lain yang ditirukan dalam ucapan partisipan), dan *sideward glance* (antisipasi terhadap penilaian atau stigma orang lain).

Sintesis analisis data ini memungkinkan peneliti untuk tidak hanya melaporkan temuan sebagai blok informasi yang homogen, tetapi juga menangkap ketegangan intra-tematik dan ambivalensi partisipan. Peneliti melakukan *codeweaving* dengan menenun kembali kode-kode dialogis ke dalam narasi teoretis untuk menjelaskan proses eksorporasi, di mana fragmen ideologis anarkisme dalam teks Sukatani dinegosiasikan. Pendekatan tematik-dialogis ini memastikan hasil penelitian memiliki landasan prosedur yang sistematis sekaligus mampu menangkap proses *becoming* partisipan sebagai subjek politik dalam momen pembacaannya.

## **1.9 Kualitas Penelitian**

Untuk memastikan validitas dan reliabilitas data dalam penelitian ini, berbagai metode pengumpulan data diterapkan guna menangkap perspektif beragam sesuai dengan paradigma konstruktivisme sosial kritis. Penelitian ini menggunakan wawancara mendalam yang dialogis dengan pendengar lagu “Gelap Gempita” serta analisis teks budaya dan kajian pustaka terkait konteks Sukatani serta lagu-lagunya sebagai produk budaya, untuk mengontekstualisasikan proses pemaknaan. Metode-metode ini memungkinkan eksplorasi tentang bagaimana kritik sosial diproduksi, dikomunikasikan, dan ditafsirkan dengan fokus pada praktik budaya (*cultural practices*) dan teks sosial (*social texts*).

Kepercayaan terhadap penelitian ditingkatkan melalui kriteria transferabilitas, kredibilitas, dependabilitas, dan konfirmabilitas, yang diintegrasikan dengan pertimbangan subjektivitas dan praktik reflektif (Denzin et al., 2023, pp. 19–20), seperti diuraikan di bawah ini.

### **1.9.1 Transferabilitas**

Pemilihan partisipan dilakukan secara purposif berdasarkan kriteria seperti keterlibatan dalam aksi massa “Indonesia Gelap,” pemahaman tentang kasus pembatasan kebebasan berkesenian terhadap Sukatani, serta kedekatan emosional dan kultural dengan simbolisme punk dan anarkisme. Hal ini membuat temuan

penelitian ini bersifat spesifik konteks. Meskipun demikian, proses dan metodologi penelitian disusun agar dapat ditransfer untuk meneliti sampel populasi yang lain. Sub-bab metodologi menjelaskan secara rinci desain penelitian, termasuk pemilihan partisipan, teknik pengumpulan data, serta prosedur analisis data. Dokumentasi ini memungkinkan peneliti lain untuk mereplikasi atau mengadaptasi pendekatan serupa dalam konteks budaya atau gerakan budaya tandingan lainnya.

### **1.9.2 Kredibilitas**

Kredibilitas dijamin melalui strategi yang menangkap makna partisipan secara akurat sejalan dengan pendekatan konstruktivis yang menekankan subjektivitas. Wawancara dialogis semi-terstruktur memungkinkan demonstran pendengar Sukatani untuk mengarahkan percakapan dan mengungkapkan interpretasi mereka terhadap kritik sosial secara bebas. Wawancara direkam, ditranskripsikan secara verbatim, dan ditinjau oleh partisipan untuk klarifikasi atau koreksi, meningkatkan autentisitas data (Foley & Valenzuela, 2005, p. 223). Hasil transkrip kemudian disimpan dan dicadangkan pada *solid-state drive* (SSD) eksternal terenkripsi untuk mencegah kehilangan data. Salinan cetak yang disertakan dalam transparansi lampiran penelitian merupakan hasil transkripsi yang telah ditinjau oleh partisipan dan dalam bentuk yang telah disesuaikan untuk menyamarkan identitas partisipan atas dasar privasi dan etika.

Proses konfirmasi data melalui triangulasi diterapkan untuk menjaga kredibilitas hasil analisis, dengan membandingkan data wawancara, analisis teks budaya, dan kajian pustaka untuk memvalidasi temuan, memastikan bahwa praktik budaya (misalnya, estetika punk) dan subjektivitas pendengar dianalisis secara holistik. Pertanyaan klarifikasi selama wawancara mengatasi ambiguitas, dan reflektivitas dipraktikkan melalui catatan reflektif peneliti untuk mengenali potensi bias dari keterlibatan dialogis.

### **1.9.3 Dependabilitas**

Dependabilitas dalam penelitian ini dijaga melalui penyusunan laporan yang transparan dan rinci tentang seluruh proses penelitian, sehingga memungkinkan

terciptanya *audit trail* untuk menilai konsistensi data. Sub-bab metodologi secara sistematis menguraikan tahap-tahap pemilihan partisipan, metode pengumpulan data, serta teknik analisis data. Pendekatan wawancara dialogis, yang berakar pada paradigma kritis, digunakan untuk mendorong keterbukaan perspektif dan mengungkap struktur ketimpangan sosial. Sedangkan analisis teks sosial dilakukan dalam kerangka dialektik untuk memahami praktik budaya. Kutipan langsung dari wawancara disajikan dalam bab pembahasan untuk memperlihatkan kesetiaan terhadap suara partisipan dan transparansi proses analisis, sekaligus merepresentasikan subjektivitas penerimaan makna oleh pendengar.

#### **1.9.4 Konfirmabilitas**

Konfirmabilitas dijamin dengan memastikan temuan didasarkan pada data, bukan asumsi peneliti. *Audit trail* mendokumentasikan seluruh tahap penelitian, termasuk data mentah (rekaman wawancara, transkrip, materi visual), dan kerangka pengkodean memungkinkan pelacakan temuan ke sumber aslinya. Triangulasi antara wawancara, analisis teks budaya, dan kajian pustaka mengurangi bias subjektif, memastikan bahwa interpretasi praktik budaya didukung oleh berbagai sumber. Dalam bab pembahasan dan diskusi, kutipan verbatim partisipan dan potongan teks lirik atau simbol visual yang dirujuk disertakan untuk mempertahankan konteks respons. Praktik reflektif, melalui catatan peneliti tentang perannya dalam proses dialogis, mengakui pengaruh potensial terhadap interpretasi, sejalan dengan paradigma kritis yang menekankan kesadaran akan kekuasaan.