

▪ **A. Aryo Lukisworo dan Oki Rahadiano Sutopo**

Departemen Sosiologi, FISIPOL, Universitas Gadjah Mada

**METAL DIY: DOMINASI, STRATEGI, DAN RESISTENSI**

**A B S T R A C T**

*This article focus on the resistance practice by the DIY metal agents towards popularization of metal in Yogyakarta. Beside, this article also attempt to elaborate the survival startegy of the metal agents in Yogyakarta to maintain the Do-It-Yourself practice. Regarding to those focus, this article does not treat metal as a single entity, rather as a dynamic and fluid social space. Thus this article utilized a considerably different kind of approach compared to previous study of metal in Indonesia. This article is based on an ethnographic research, which utilized praticipant observation and in-depth interview as data collecting methods. The data collection process was carried out of six months.*

*The findings based on the field research show that the resistance practice of metal agents in Yogyakarta was manifested through discursive and musical consumption practices. Both of these practices were used strategically by the DIY metal agents to establish an imaginary boundary against social agents and the field of populer music. Furthermore, the strategy which used to maintain the DIY practices, represented through DIY metal agents involovement within collective actions by one of indie/DIY community in Yogyakarta. Based on the research findings, it can be explained that the dynamics of the field with regards to the resistance and survival strategy by the DIY metal agents represent an intens relation between individuality and collectivity.*

**Keywords:** *Metal, DIY, Transgressivity, Mundanity, Strategy.*

---

**1. PENDAHULUAN**

*Metal* merupakan produk budaya yang identik dengan resistensi. Namun dalam studi kepemudaan terutama dengan perspektif subkultur, posisi metal cenderung marjinal dan tersisih. Hal ini karena arena *metal* dinilai tidak merepresentasikan perjuangan kelas tertentu (Brown 2003). Perhatian terhadap musik metal baru muncul ketika para ilmuwan sosial melihat besarnya pengaruh *metal*, baik bagi para kaum muda penggemarnya maupun struktur masyarakat yang lebih luas. Pengaruh ini setidaknya terepresentasikan melalui kepanikan moral dari para orang tua, yang kemudian justru diikuti dengan peningkatan popularitas metal di kalangan kaum muda melalui kooptasi industri musik (Walser 1993).

Persoalan mengenai “*moral panic*” dan kooptasi industri berpengaruh terhadap studi-studi mengenai *metal* di Barat. Beberapa di antaranya melihat resistensi metal secara kolektif dalam kerangka binaritas budaya dengan kelompok dominan. Misalnya studi oleh Bozilovic (2010) yang menjelaskan bahwa resistensi metal secara kolektif terhadap budaya dominan, direpresentasikan melalui identitas, pemikiran, dan gaya hidup alternatif yang cenderung subversif. Selain itu, terdapat studi dari Weinstein (2000) yang memberikan penjelasan mengenai penting-nya seperangkat kode dalam beberapa dimensi *metal-sonik*, lirik, visual –sebagai sistem simbol atas resistensi terhadap nilai dan norma dalam struktur masyara-

kat. Namun demikian, muncul studi lain yang masuk lebih dalam dan melihat *metal* dengan cara yang lain. Misalnya studi Kahn-Harris (2007) yang menjelaskan bahwa kooptasi industri musik terhadap metal, memberikan pengaruh yang signifikan terhadap realitas skena metal, termasuk per-soalan resistensi. Melalui studi tersebut, Kahn-Harris menjelaskan bahwa kesuksesan komersial dan popularitas yang dicapai heavy metal di era 1980an, direspon dengan kemunculan *extreme* metal sebagai genre tandingan yang bercorak lebih individualistik. Namun demikian, resistensi *extreme* metal ditopang oleh jaringan solidaritas distribusi *underground* yang terbangun dalam level global.

Dalam konteks Indonesia, *metal* lebih banyak ditempatkan dalam kerangka kontestasi ideologis dengan kelompok elit dalam ranah ekonomi-politik. Baulch (2002; 2003), menjelaskan bahwa awal perkembangan metal dalam level nasional di Indonesia, diwarnai dengan kriminalisasi dan politisasi. Kriminalisasi muncul ketika terjadi kerusuhan dalam konser Metallica di Jakarta pada tahun 1993, akibatnya *metal* diidentikan dengan premanisme oleh rezim Orde Baru yang berkuasa pada saat itu. Sementara politisasi terjadi dalam masa kampanye Pemilu tahun 1992, melalui apropriasi simbol *metal* oleh pendukung dari salah satu partai yang ikut berkontestasi dalam Pemilu tersebut. Kemudian dalam studi Wallach (2008), metal disebut sebagai salah satu bagian dalam komunitas imajiner *underground* yang secara kolektif berusaha untuk lepas dari campur tangan pihak pemegang otoritas dalam ranah politik. Hal ini direpresentasikan melalui berbagai aktivitas *subcultural* –seperti pertunjukan musik– yang dilakukan secara mandiri dan tidak berorientasi pada profit. Dalam konteks regional, khususnya di Bali, metal dilihat sebagai medium untuk mengartikulasikan resistensi kolektif terhadap proses pengembangan kawasan di Bali (Baulch 2003).

Penelusuran atas studi-studi mengenai *metal* di atas, merepresentasikan sebuah *gap* antara studi mengenai metal di Barat dan Indonesia. Studi-studi metal di Indonesia belum banyak melakukan eksplorasi terhadap realitas internal skena, serta resistensi terhadap popularisasi metal. Selain itu, Yogyakarta sebagai salah satu kota yang menjadi ruang bagi perkembangan musik metal, belum banyak dibahas. Artikel ini membahas resistensi terhadap popularisasi *metal* di Yogyakarta. Secara khusus, penelitian ini akan berfokus pada resistensi oleh kelompok “*metal* DIY” yang merupakan salah satu bagian dari skena *metal* di Yogyakarta. Alasan pemilihan *metal* DIY sebagai subjek penelitian, didasari oleh perbedaan karakteristik yang ditunjukkan oleh *metal* DIY. Selain terdiri dari agen metal berusia muda dengan jumlah yang relatif sedikit, secara empiris metal DIY tidak memiliki penanda berupa nama komunitas. Dalam artikel ini secara sistematis akan dijelaskan mengenai konteks perkembangan metal di Yogyakarta, bentuk-bentuk resistensi kaum muda *metal* terhadap popularisasi dan strategi musisi muda metal dalam mempertahankan praktik *Do It Yourself* (DIY).

### 1.1. STUDI TERDAHULU

Dalam studi mengenai komunitas penggemar *death/thrash metal* di Bali, Baulch (2003) memberikan penekanan pada beberapa hal seperti autentisitas, hirarkisitas, resistensi, dan subordinasi. Baulch melihat bahwa konsumsi terhadap *style death/thrash metal* sebagai produk budaya dari Barat, dimaknai oleh para agen di Bali sebagai proses reproduksi identitas dalam rangka meraih autentisitas diri (*true self*). Namun demikian, posisi antargen tidak serta merta setara, melainkan tertata dalam struktur hirarkis dengan pemahaman atas musik sebagai faktor penentu posisi agen. Autentisitas diri para penggemar *death/thrash metal* di Bali digunakan sebagai representasi atas resistensi simbolis

mereka terhadap pengembangan kawasan wisata di Bali yang banyak dilakukan oleh pemilik modal dari Jakarta. Meskipun sedikit paradoks, identitas tersebut berguna untuk mempertegas oposisi biner antara *death/thrash* yang cenderung subordinat dengan *reggae* yang berafiliasi dengan para pengembang kawasan wisata.

Di sisi lain, menurut Wallach (2008) otonomi dan solidaritas merupakan poin penting untuk dicatat. Wallach menjelaskan bahwa praktik dan perkembangan musik underground di Indonesia, termasuk metal, lebih banyak terjadi dalam ruang-ruang komunitas yang didirikan secara mandiri oleh para pemuda penggemar. Hal ini merupakan salah satu strategi agar aktivitas bermusik dalam komunitas underground dapat dilakukan secara otonom dan bebas dari campur tangan generasi pendahulu yang memegang kuasa atas budaya arus utama. Selain itu, Wallach menyematkan predikat komunitas imajiner alternatif terhadap komunitas underground karena mampu membentuk sebuah ikatan solidaritas antar agen dalam komunitas tersebut.

Dalam ranah musik *jazz*, Sutopo dan Nilan (2018) menjelaskan mengenai kurangnya etos DIY dalam komunitas *jazz* Yogyakarta sejak era '80an. Hal ini dijelaskan dari berbagai level. Secara makro, kurangnya etos DIY ini dipengaruhi oleh transformasi sosial dalam ranah *jazz* Yogyakarta, namun di sisi yang lain, struktur pembelajaran *jazz* yang berpusat pada "guru" terutama musisi *jazz* senior laki-laki tetap menjadi denyut mendasar dalam reproduksi *doxa* dalam komunitas *jazz*. Selain itu, faktor struktural berupa kurangnya modal ekonomi menjadi hambatan bagi musisi *jazz* muda untuk melawan *doxa* yang telah mapan. Musisi *jazz* muda cenderung berkreasi berdasarkan arahan dari musisi-musisi *jazz* senior. Kecenderungan ini berimplikasi pada *lack of authenticity* dalam karya-karya musik yang diproduksi oleh musisi-musisi *jazz* muda.

Dalam ranah musik yang lain, misalnya *indie*, Luvaas (2013) menjelaskan mengenai autentisitas dan otonomi sebagai strategi bagi musisi untuk dapat bertahan dalam praktik non-industrial atau '*Do It Yourself*' (DIY). Musik *indie* dalam konteks Indonesia, sulit meraih otonomi karena banyaknya *record label* yang justru bergerak dalam praktik-praktik industrial. Oleh karena itu, band-band *indie* menggunakan autentisitas sebagai strategi untuk dapat bertahan dalam ranah. Autentisitas dalam musik *indie*, dapat dicapai dengan dua cara, pertama melalui adopsi musik dari salah satu band pendahulu yang secara pasti telah dikenal sebagai band *indie*. Kedua melalui pemaduan berbagai macam referensi musik dengan tujuan untuk menghasilkan musik yang sulit untuk dikategorikan dalam genre tertentu selain *indie*. Sementara dalam ranah *hardcore*, studi Martin-Iverson (2012) memberikan gambaran mengenai kekuatan solidaritas dan otonomi sebagai basis bagi resistensi *hardcore DIY* terhadap skena *underground* yang mulai mengarah pada profesionalisme, entrepreneurialisme dan aku-mulasi kapital. Dalam hal ini, praktik solidaritas dan otonomi, ditopang oleh etika DIY yang berfungsi sebagai nilai dasar dalam relasi produksi yang mereka lakukan.

Studi-studi terdahulu di atas memberikan gambaran mengenai dinamika dalam kelompok budaya pemuda, dimana autentisitas lebih bersifat individual. Dalam konteks resistensi, autentisitas dapat digunakan sebagai strategi untuk membangun penegasan atas sebuah batasan oposisi biner, misalnya antara 'kami dan mereka'. Namun demikian, resistensi memerlukan aspek otonomi yang dapat digunakan sebagai modal dasar. Sementara dalam hal ini, otonomi perlu dibangun dalam sebuah jaringan kolektif. Tanpa adanya aspek ini, resistensi tidak dapat mencapai beberapa hal riil seperti praktik produksi dan distribusi musik. Terkait dengan hal ini, Sutopo, Threadgold, and Nilan (2017) menjelaskan mengenai pentingnya

refleksivitas dan ketepatan waktu dalam pemanfaatan jaringan sosial sebagai modal dalam strategi bertahan.

## 2. METODE PENELITIAN

Penelitian ini menggunakan metode etnografi, dengan pengumpulan data melalui observasi partisipatoris dan wawancara mendalam. Proses pengumpulan data dilakukan selama 6 bulan, dimulai pada bulan Oktober 2012 hingga bulan Maret 2013. Pengumpulan data melalui teknik observasi partisipatoris dilakukan pada dua lokasi utama, yaitu tempat penyelenggaraan *gigs* (studio musik dan kafe) serta tempat nongkrong para informan (kafe atau kedai kopi). Sedangkan untuk wawancara mendalam, dilakukan dalam setting yang lebih privat di lokasi tempat tinggal (kost atau rumah) dari para informan. Untuk memberikan apresiasi terhadap privasi informan maka identitas informan dalam penelitian ini tetap dirahasiakan.

Dalam proses penelitian secara keseluruhan, status Lukisworo sebagai *insider* memberikan kemudahan proses masuk pada beberapa setting dan lokasi penelitian yang dipilih, serta proses penggalan data secara mendalam. Sementara Sutopo berperan sebagai *outsider* yang memberikan keseimbangan epistemologis dalam proses analisis data lapangan. Proses analisis data dilakukan dengan menggunakan perspektif budaya pemuda yang memberikan tempat pada bentuk-bentuk resistensi kaum muda melalui subkultur (Sutopo 2016).

## 3. KERANGKA TEORI

### 3.1. Perspektif Budaya Kaum Muda: Skena dan Modal Subkultural

Perspektif budaya kaum muda melihat pemuda sebagai kategori khusus dalam struktur masyarakat. Beberapa studi awal dengan perspektif budaya kaum muda telah dilakukan oleh kelompok ilmuwan

sosial Birmingham School (CCCS). Dalam meng-kaji realitas budaya kaum muda, ilmuwan CCCS mengadaptasikan konsep subkultur yang telah lebih dulu dikembangkan oleh ilmuwan sosial Chicago School. Pada awalnya konsep subkultur ini bercorak fungsionalis dan cenderung bias terhadap normalitas. Konsep ini digunakan sebagai perangkat analisis terhadap realitas kehidupan masyarakat miskin di kota Chicago pada era 1920-1940an yang dipandang menyimpang. Konsep subkultur mengantar ilmuwan Chicago untuk mencapai suatu kesimpulan bahwa perilaku menyimpang disebabkan oleh ketidakmampuan masyarakat miskin di kota Chicago untuk meng-ikuti nilai dan norma yang berlaku dalam struktur masyarakat yang lebih luas.

Pada era 1970-an, konsep subkultur digunakan sebagai perangkat analisis oleh ilmuwan CCCS untuk mengkaji kehidupan pemuda di Inggris (Blackman 2005; 2014). Namun karena kuatnya pengaruh pemikiran dari beberapa tokoh seperti Marx dan Gramsci, konsep subkultur digunakan dengan cara yang berbeda. Secara umum para ilmuwan CCCS menggunakan istilah subkultur untuk menggambarkan respon kultural terhadap perubahan yang disebabkan oleh kapitalisme. Secara detail respon tersebut terwujud dalam bentuk perlawanan simbolik dari kelompok subordinat (pemuda kelas bawah, laki-laki, kulit putih) melalui '*style*' (gaya hidup, gaya berpakaian, gaya bermusik) terhadap kelompok budaya dominan (Hall dan Jefferson 1976).

Seiring dengan terjadinya perubahan sosial secara makro, muncul kritik terhadap konsep subkultur hasil konstruksi ilmuwan CCCS. Dasar argumen yang digunakan dalam kritik terhadap konsep subkultur CCCS adalah globalisasi dan budaya konsumen yang telah mendorong kehidupan masyarakat di era modernitas lanjut menjadi semakin cair dan refleksif, sehingga berbagai macam batasan dalam kehidupan sosial (misalnya kelas sosial)

menjadi semakin kabur (Bennett 2011). Ketika kehidupan sosial menjadi semakin cair, maka akan sulit untuk memilah masyarakat dalam dalam kategori yang rigid, misalnya sebagai kelompok ‘dominan dan subordinat’. Aki-batnya ‘style’ dan kelas sosial sebagai kata kunci dari studi subkultural CCCS dianggap kurang relevan dengan kehidupan kontemporer. Sementara secara metodologis, studi subkultur dalam kerangka CCCS dinilai terlalu mereduksi realitas sosial dalam ranah politik secara makro-struktural (Bennett 2011) serta kurang mendasarkan pada riset-riset empiris yang mengeksplor suara kaum muda dalam subkultur tersebut (Muggleton 2000).

Kritik atas konsep subkultur CCCS tersebut melahirkan studi-studi di bawah label “post-subkultur” yang berupaya untuk ‘membaca’ realitas kehidupan subkultur melalui sudut pandang yang lain (Bennett 1999; Muggleton 2000; Bennett dan Kahn-Harris 2004). Pada dasarnya post-subkultur bukan merupakan rumusan konsep teoretis tunggal yang baru, karena itu studi-studi post-subkultur menggunakan dasar perspektif yang beragam. Beberapa di antaranya menggunakan pemikiran dari para tokoh seperti Weber, Veblen, Maffesoli, Baudrillard, dan Chaney, sehingga lebih berfokus pada persoalan konsumsi produk budaya, reproduksi identitas, dan gaya hidup (*life-style*) dengan corak individualistik (Muggleton, 2000; Bennett, 1999). Sementara beberapa yang lain mengadaptasikan pemikiran Bourdieu untuk menggambarkan –salah satunya– aspek hirarkis didalam kelompok budaya pemuda itu sendiri (Kahn-Harris 2007; Thornton 1995).

Melalui keragaman perspektif tersebut, studi-studi post-subkultur menawarkan beberapa konsep alternatif yang dapat digunakan sebagai pendekatan bagi studi budaya kaum muda, salah satunya “*scene*” (Kahn-Harris 2007). “*Scene*” atau skena merupakan kerangka konseptual yang berfokus pada selera dan

kolektivitas musikal. Dalam hal ini, skena yang dimaknai sebagai ruang kultural bersama bagi berbagai praktik musikal, memiliki kelebihan dalam merangkum berbagai bentuk diferensiasi dan perubahan (Straw 1991). Melalui konsep ini, kelompok budaya pemuda lebih dilihat sebagai ruang bertemunya individu yang disatukan oleh sensibilitas selera dan estetika, bukan oleh kelas sosial seperti konsep subkultur ala CCCS. Oleh karena itu, konsep skena memiliki asumsi dasar yang berbeda dengan cara pandang esensialis–yang menetapkan kelas sosial secara *fixed* sebagai dasar dari kolektivitas dalam aktivitas budaya pemuda (Bennett 2011).

Sejalan dengan penjelasan tersebut, Lewis (dalam Bennett dan Kahn-Harris 2004) mengatakan bahwa selera (*taste*) merupakan kategori yang lebih tepat untuk digunakan sebagai perangkat analisis terhadap praktik budaya kaum muda, khususnya kelompok budaya pemuda berbasis musik. Selera dipandang mampu melampaui berbagai kategori yang sebelumnya digunakan dalam studi budaya kaum muda, seperti kelas dan usia. Dalam hal ini, selera berkaitan dengan proses reproduksi pengetahuan mengenai apa yang disenangi dan tidak, makna serta nilai budaya yang dianut dalam suatu kelompok budaya pemuda (Thornton 1995).

Dari sisi lain, skena bukan sebuah ruang yang homogen, namun cenderung hirarkis. Oleh karena itu, di dalam skena yang serupa dengan ranah dalam terminologi Bourdieu (Kahn-Harris 2007), terdapat modal subkultural (*subcultural capital*) yang beroperasi sebagai modal internal skena. Modal ini dapat dimanfaatkan agen untuk meraih posisi sosial dan membedakan diri sesama mereka (Thornton 1995).

Baik selera maupun modal subkultural terangkum dalam aspek *mundanity* (keduniawian) dan *transgressivity* (transgresivitas) (Kahn-Harris 2007). *Mundanity* merupakan aspek dalam

skena yang mengarah pada kolektivisme. Aspek ini muncul ketika agen menginternalisasikan berbagai macam pengetahuan terkait skena, serta dapat menampilkan pengetahuan tersebut dengan cara yang tepat. Dengan kata lain, mundanity berperan sebagai basis bagi proses re-produksi nilai dan praktik dalam skena. Sementara *transgressivity* mengarah pada individualitas, menjadi basis bagi proses transformasi. *Transgressivity* muncul ketika agen memiliki selera yang berbeda dengan selera kolektif. Namun demikian, untuk dapat merealisasikan transformasi nilai dan praktik dalam skena, diperlukan modal subkultural

Adapun sisi transgresif *metal* dapat termanifestasikan dalam tiga dimensi, yakni sonik, wacana, dan fisik. Secara sederhana, transgresi sonik terwujud melalui 'penyimpangan' atas elemen dasar musikal di Barat. Transgresi wacana, berkaitan dengan pembentukan berbagai wacana 'alternatif' melalui lirik, judul lagu, hingga percakapan sehari-hari. Sedangkan transgresi fisik, mencakup berbagai aktivitas fisik yang biasa dilakukan dalam skena metal, misalnya praktik *mosh pit* dalam pertunjukan musik.

Terkait dengan hal ini, baik mundanity maupun *transgressivity* dapat membentuk dua macam modal yang berbeda bagi agen. Oleh karena itu, dalam skena terdapat dua macam modal subkultural, yaitu modal subkultural *mundane* dan modal subkultural transgresif. Modal subkultural *mundane* terkait dengan komitmen pada kolektivitas. Modal ini dapat diperoleh melalui investasi secara berkelanjutan dalam praktik skenik, yang melibatkan pengorbanan, komitmen, dan kerja keras seorang agen pada berbagai aktivitas kolektif dalam skena. Selain itu, berbagai modal kultural seperti pemahaman atas skena dan praktik kultural di dalamnya, termasuk penguasaan referensi musik dan jaringan dengan agen lain yang berposisi tinggi dalam skena, juga menjadi hal penting dalam akumulasi modal ini.

Sementara sebaliknya, modal subkultural transgresif lebih terkait dengan individualisme, autentisitas, dan ketidakterlekatan pada skena. Modal subkultural transgresif dilandasi oleh cara pandang personal terhadap musik dan dapat dicapai melalui beberapa praktik, seperti kritik atas nilai dan norma dalam skena, serta upaya pembedaan diri dengan agen yang lain. Meski bercorak elitis, modal subkultural transgresif bersifat transformatif, sehingga mampu mendorong munculnya berbagai kebaruan dalam skena.

### 3.2. Metal dalam Konteks Yogyakarta

Di Yogyakarta metal mulai muncul pada akhir era 1980an dan berkembang pada era 1990an (wawancara TP 2012). Pada mulanya *metal* dikonsumsi secara individual oleh masing-masing penggemar dengan latar belakang sosio-ekonomi yang beragam. Terkait dengan dimensi musik, black metal Norwegia dan *death metal* Florida menjadi referensi yang cukup dominan dalam skena *metal* di Yogyakarta (wawancara BP 2012). Hal ini berkaitan dengan tren dalam metal global yang mengalami peralihan dari thrash metal menuju *death metal* dan *black metal* pada akhir era 1980an hingga 1990an. Dominasi kedua musik tersebut terus direproduksi di Yogyakarta hingga era 2000an.

Dari sisi yang lain, meski mayoritas penggemar *metal* di Yogyakarta tidak memposisikan diri sebagai oposisi biner terhadap pemerintah, *metal* Yogyakarta ikut terseret dalam diskursus politik, seperti yang terjadi dalam ranah nasional (Baulch 2003). Hal ini berdampak pada timbulnya patologisasi dari masyarakat yang terepresentasikan melalui beberapa hal, seperti tindakan represif penonton terhadap salah satu band metal dalam acara 17-an; reaksi *offensive* dari institusi agama; serta penyematan tulisan "*no punk and no underground*" pada dinding studio musik (wawancara OW 2013). Konsekuensinya, para penggemar *metal* di Yogyakarta memiliki ruang yang relatif terbatas. Artikulasi atas kegemaran terhadap musik *metal*,

kemudian lebih banyak dilakukan dengan ‘meminjam’ panggung pertunjukan musik yang diadakan di Sekolah Menengah Atas (SMA) maupun kampus di Yogyakarta.

Kecenderungan represif ini mendorong inisiasi para penggemar musik *metal* untuk membentuk komunitas metal pertama di Yogyakarta pada tahun 1995, yakni Jogjakarta Corpse Grinder (wawancara TP 2012). Ruang sosial yang cenderung eksklusif bagi para penggemar metal di Yogya-karta tersebut berlokasi di trotoar depan hotel Garuda, Jalan Malioboro. Lokasi ini tergolong strategis bagi para penggemar karena berdekatan dengan satu-satunya gerai penjual berbagai produk subkultural (seperti kaset, *zine* dan *merchandise metal*) di Yogyakarta, yakni “Kota Mas”. Selain itu, pembentukan komunitas tersebut juga diikuti dengan penyelenggaraan panggung musik kolektif (DIY) bertajuk “Jogja Brebeg”. Panggung pertunjukan musik ini menjadi suatu bentuk akomodasi bagi seluruh band dari komunitas Jogjakarta Corpse Grinder. Oleh karena itu, durasi penyelenggaraan panggung musik ini mencapai 12 jam, mulai dari pagi hingga malam hari. Meskipun beberapa tahun kemudian muncul beberapa komunitas lain di Yogyakarta seperti South Eastern Killer dan Benteng Metal Community, namun tidak terdapat perubahan kondisi yang signifikan, metal tetap tereksklusi pada ranah *underground*.

Eksklusivitas metal tersebut, berlangsung hingga satu dekade setelah reformasi. Hal ini terepresentasikan oleh jejak-jejak patologisasi atas musik ini – tulisan “*no punk and no underground*” – di dinding-dinding studio musik di Yogyakarta pada era 2000an (wawancara K 2013). Adapun proses perubahan terjadi ketika ranah musik populer membuka akses bagi metal untuk masuk di dalamnya. Pada tahun 2009, terdapat sebuah *event* musik di Yogyakarta bertajuk “*Locstock*” yang disponsori oleh salah satu perusahaan minuman bersoda multinasional (kompas.com

2009). *Event* tersebut didasari oleh ide untuk mempromosikan dan mendorong berbagai potensi musik di Yogyakarta untuk terus berkembang, agar mampu untuk ikut bersaing dalam industri musik nasional. Secara praktis, *event* musik yang diselenggarakan selama tiga hari tersebut mengundang lebih 100 band dari berbagai macam genre yang ada di Yogyakarta. Dalam *event* ini beberapa band metal Yogyakarta dengan ‘reputasi tinggi’ berkesempatan untuk ikut tampil.

Masuknya *metal* ke dalam ranah musik populer, diikuti dengan perubahan habitus dari beberapa agen metal di Yogyakarta. Misalnya seperti R yang berusaha untuk membangun profesionalitas dalam bermusik, sebagaimana dijelaskan:

“Ya sekarang kalau ada yang ngundang kita main di acara, mau gimana pun acaranya ya harus pakai MoU, biar ada kejelasan. Misalnya masalah fee, durasi tampil, dan lain-lain. Sekalian belajar jadi band profesional lah, hahaha.” (Wawancara R 2013)

Kemudian jika dibaca dalam kerangka linimasa *metal* di Yogyakarta, maka *event* ‘*Locstock*’ tersebut mengakhiri eksklusivitas metal di Yogyakarta. Hal ini direpresen-tasikan oleh penampilan beberapa band metal sebagai bintang tamu pada beberapa panggung musik populer lain yang sama sekali tidak memiliki afiliasi ideologis dengan kelompok budaya kaum muda. Misalnya dalam beberapa *event* seperti “*Youth Fest*” dan “*The Parade*”, serta pada panggung pentas seni yang diadakan oleh sekolah menengah atas di Yogyakarta.

### 3.3. Transgresivitas, Resistensi, dan Autentisitas

Proses dinamika berakhirnya eksklusivitas metal tersebut justru menimbulkan resistensi dari agen *metal* DIY di Yogyakarta. Dalam konteks skena, resistensi oleh para agen *metal* DIY dapat dipahami dalam istilah transgresivitas. Namun demikian, perlu diketahui bahwa mayoritas agen *metal* DIY telah sukses

meraih modal subkultural *mundane* sebelum mempraktikkan berbagai bentuk transgresivitas. Dalam hal ini, modal subkultural *mundane* berfungsi sebagai sebuah rekognisi dasar bagi eksistensi para agen dalam sebuah skena (Kahn-Harris 2007). Mayoritas agen melakukan proses akumulasi modal tersebut sejak pertama kali masuk dalam skena *metal* Yogyakarta, yakni melalui konsumsi atas berbagai referensi musik yang berkembang dalam skena. Kemudian proses tersebut didukung dengan keterlibatan agen dalam aktivitas ‘nongkrong malam Minggu’ serta dalam pertunjukan musik, baik sebagai penampil maupun panitia volunteer. Kedua aktivitas tersebut merupakan momen yang tepat bagi para agen, baik untuk mengartikulasikan maupun menyerap berbagai pengetahuan, membangun relasi personal dengan agen lain serta menunjukkan komitmen terhadap eksistensi skena.

Dengan akumulasi modal subkultural *mundane* tersebut, para agen memperoleh legitimasi untuk dapat mempraktikkan transgresivitas, khususnya dalam dimensi diskursus dan sonik. Mengingat transgresivitas dibangun atas individualitas (Kahn-Harris 2007), maka modal subkultural *mundane* menjadi modal bagi agen *metal* DIY untuk dapat memberikan penilaian terhadap realitas yang terjadi dalam skena, berdasarkan selera individual yang mereka miliki. Bahkan selera individual tidak hanya terbatas pada penilaian estetis atas aspek musikal saja, namun juga mencakup penilaian atas berbagai aktivitas yang terkait dengan musik, seperti pertunjukan musik. Hal tersebut terepresentasikan oleh pendapat dari salah satu agen *metal* DIY mengenai penampilan band *metal* dalam panggung musik populer di Yogyakarta:

“Nek *metal* main neng acara *clothing* ki yo sakjane kurang cocok dab, kudune yo luwih keras kepala.”

“Kalau *metal* main di acara *clothing* ya sebenarnya kurang cocok Mas, seharusnya ya lebih keras kepala.” (Wawancara BP 2013)

Penilaian estetis dari salah satu agen *metal* DIY tersebut merepresentasikan batasan ‘teritori’ yang mereka bangun, sekaligus merepresentasikan bineritas antara agen *metal* dengan ranah musik populer. Selanjutnya, praktik diskursif tersebut kemudian diikuti oleh pembentukan relasi intensif dengan komunitas lain, yakni “YK Booking”, sebagai sebuah tindakan simbolis. Dikatakan simbolis karena tindakan ini menjadi penegasan atas posisi agen *metal* DIY sebagai oposisi biner dari ranah musik populer, sebagaimana dijelaskan:

“Mungkin ada yang butuh ditonton banyak orang atau dapat penghargaan dari sana (ranah musik populer), tapi itu bukan tempat kami. Kami butuh apresiasi dari orang-orang yang punya semangat sama dan benar-benar paham apa yang kami mainkan.” (Wawancara YG 2013)

YK Booking merupakan bagian dari skena musik indie Yogyakarta, berupa komunitas *organizer gigs DIY*. Adapun pertunjukan musik yang diselenggarakan YK Booking dilandasi oleh semangat kemandirian. Oleh karena itu, tidak diselenggarakan dalam panggung terbuka, melainkan di studio atau di beberapa tempat yang memungkinkan untuk diadakan pertunjukan musik *underground/DIY*, seperti kafe. Pembentukan relasi semacam ini dapat dipahami sebagai sikap transgresif karena termasuk salah satu tindakan yang tidak begitu banyak dilakukan oleh agen dari skena *metal* Yogyakarta. Selain itu, relasi ini memerlukan cara pandang yang tidak terkunci pada batasan genre musik, sebagaimana dijelaskan

“Nek menurutku lho, eman-eman man urip pisan kok mung ngrungokke musik sing kuu-kui wae, hahaha, Tur yo ngrungokke musik akeh ki iso nambah konco thenguk-thenguk lho, ra ana rugine.”

“Kalau menurut saya lho, sayang man hidup cuma sekali tapi hanya mendengarkan musik yang itu-itu saja, hahaha. Lagipula



mendengarkan banyak musik bisa menambah teman nongkrong, tidak ada ruginya.” (Wawancara PW 2013)

Dalam dimensi sonik, transgresivitas diwujudkan melalui konsumsi musik *metal/underground* secara luas. Dalam arti, para agen tidak hanya mengonsumsi musik *metal* saja, namun juga berbagai genre lain seperti *punk*, *d-beat*, *grindcore*, dan *doom*. Kemudian mengenai kata ‘luas’, selain berkaitan dengan pembongkaran batasan genre di atas, para agen menyadari bahwa *media* dan *record label* memiliki pengaruh yang kuat terhadap pembentukan selera musik para penggemar pada era ini. Hal ini dinilai sebagai alasan atas dominasi musik ‘*good production*’ dalam skena *metal* mulai dari level lokal hingga global. Kesadaran inilah yang kemudian mendorong upaya untuk menembus kuasa *media* dan *record label* melalui praktik konsumsi atas berbagai musik *underrated* dengan berbagai macam ‘kemasan’ (wawancara YG 2013). Pengaruh dari berbagai referensi musik ini, termanifestasikan dalam proses produksi musik yang dilakukan oleh para agen *metal DIY*. Misalnya BP melalui band FL yang memainkan musik *black metal* dengan corak *punk*-atau sering disebut sebagai musik *old school black metal*-dengan kemasan ‘*raw sound*’ yang cenderung minim *editing* komputer. Di sisi lain, negasi terhadap batasan genre dan kualitas produksi musik yang kemudian menciptakan pengaruh bagi proses produksi musik, secara tidak langsung menjadi satu bentuk autentisitas para agen *metal DIY*, sebagaimana dijelaskan:

“*Lha nek iso ngrungokke akeh ngopo ora dab? Tur malah wangun nek iso ngemix seka referensi sing beda-beda.*”

“Ya kalau bisa mendengarkan banyak (musik) kenapa enggak Mas? Lagipula lebih keren kalau bisa menciptakan perpaduan dari yang berbeda-beda.” (Wawancara BP 2013)

Dengan demikian, resistensi dari para agen *metal DIY* terhadap popularisasi *metal* di Yogyakarta tidak dapat dipisahkan dengan berbagai aspek yang melakat pada skena,

seperti modal subkultural *mundane*, transgresivitas, dan autentisitas. Di satu sisi, transgresivitas, dalam dimensi diskursus dan sonik, merepresentasikan resistensi para agen terhadap ranah musik populer. Sementara di sisi yang lain, transgresivitas tersebut juga berperan sebagai dasar bagi pembentukan autentisitas para agen. Hal ini sebagaimana dijelaskan dalam skema di bawah ini:



Skema 1.1 Proses pembentukan resistensi para agen *metal DIY*

### 3.4. Mundanity, Negosiasi, dan Otonomi

Mengutip Luvaas (2013), otonomi merupakan prasyarat untuk dapat bermusik secara mandiri/DIY dan bebas dari praktik industrial. Sejalan dengan pendapat Luvaas, Wallach (2008) menjelaskan bahwa solidaritas merupakan salah satu aspek penting dalam musik *underground*. Hal ini berkaitan dengan proses produksi, distribusi, dan konsumsi musik yang sulit dilakukan secara individual. Dalam konteks skena, solidaritas sebagai suatu bentuk kolektivitas termasuk dalam aktivitas *mundane* (keduniawian) dan dapat diwujudkan melalui keterlibatan dalam berbagai aktivitas kolektif. Meski tidak memiliki implikasi transformatif, aktivitas *mundane* dapat berkembang menjadi modal subkultural *mundane* (Kahn-Harris 2007). Artinya, aktivitas *mundane* merupakan salah satu aspek yang dapat diapresiasi oleh agen lain dalam skena.

Relasi yang dibangun oleh agen *metal DIY* dengan YK Booking, selain mengandung aspek politis, dipengaruhi oleh kebutuhan atas ruang sosial yang dapat mendukung berbagai aktivitas bermusik para agen *metal DIY*. Oleh karena itu, relasi dengan YK Booking menjadi sebuah pilihan tindakan yang strategis bagi agen *metal DIY*, sebab YK Booking berada

dalam sebuah jaringan ‘solidaritas *under-ground*’ yang cukup luas. Bahkan hingga mencakup wilayah lain, seperti Asia Tenggara, Australia, Amerika, maupun Eropa. Hal ini menjadi keuntungan tersendiri bagi agen metal DIY yang bergabung dalam komunitas ini. Selain memberikan akses terhadap jaringan relasi baru, YK Booking juga memberikan akses pengetahuan dan praktik baru.

Namun demikian, perlu diakui bahwa relasi dengan YK Booking menjadi sebuah patahan dalam narasi agen *metal* DIY. Meski aspek selera membantu para agen untuk memperoleh rekognisi awal, namun agen metal DIY harus membangun kembali modal subkultural *mundane* yang sebelumnya telah mereka bangun dalam skena metal. Hal ini diwujudkan melalui keikutsertaan agen menjadi penyelenggara gigs bagi berbagai band yang *tour* di Yogyakarta. Meski demikian, kondisi ini dirasa lebih baik, sebagaimana dijelaskan:

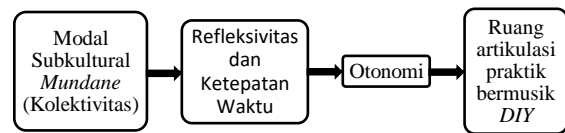
“Jujur aja ini tour pertama selama saya band-band’an, pengalaman baru dan baru kepikiran waktu di sini (YK Booking), kalau ternyata kita bisa bikin *tour DIY* dan promosi rilisan sendiri. Berangkat sama temen-temen sendiri, main di studio, ketemu sama orang-orang baru yang punya passion sama.” (Wawancara RA 2013)

Selain itu, posisi sebagai ‘*the known*’ dalam jaringan YK Booking, begitu dirasakan manfaatnya oleh YG dan bandnya Ex sebagai salah satu band yang turut serta dalam *DIY tour* tersebut. Posisi ini memberikan keuntungan dalam proses distribusi *full album* mereka yang dilakukan secara mandiri, sebagaimana dijelaskan:

“*Honestly, circle* baru ini sangat membantu kita. Kita bisa kenal orang baru dari mana-mana, dapet jaringan baru, dan mungkin itu juga yang membantu penjualan CD album kita juga. Karena kita enggak pakai label.” (Wawancara YG 2013)

Proses tersebut, merepresentasikan peran akumulasi modal subkultural *mundane* dalam komunitas YK Booking

sebagai solusi atas apa yang disebut Luvaas (2013) dengan ‘beban otonomi’, serta reflektivitas dan ketepatan waktu para agen dalam mengonversi kapital yang dimiliki (Sutopo, Threadgold, and Nilan 2017). Di satu sisi, jaringan YK Booking membuka peluang bagi para agen *metal* untuk membangun relasi dan mendistribusikan musik mereka secara mandiri. Sementara di sisi lain, hal ini menunjukkan kemampuan para agen untuk melihat peluang tersebut dan memanfaatkannya dalam waktu yang efektif. Hal ini sebagaimana dijelaskan dalam skema di bawah ini:



Skema 2.1 Otonomisasi diri para agen *metal* DIY

#### 4. KESIMPULAN

Pemaparan di atas menggambarkan resistensi para agen metal DIY terhadap ranah musik populer dan popularisasi metal di Yogyakarta. Secara teoretis, penggambaran tersebut menunjukkan bahwa resistensi metal DIY, di satu sisi membentuk sebuah ambivalensi dalam narasi metal di Yogyakarta. Sementara di sisi yang lain, merepresentasikan kegagalan asumsi mengenai totalitas struktur atas individu. Oleh karena itu, metal dalam konteks Yogyakarta tidak dapat dilihat sebagai sebuah entitas yang tunggal.

Sementara secara praktis, penggambaran tersebut menunjukkan bahwa resistensi metal DIY terhadap popularisasi metal di Yogyakarta yang dalam hal ini dipahami sebagai transgresivitas, dilakukan melalui praktik diskursif dan konsumsi musik. Mengingat transgresivitas berpijak pada selera (*taste*) individual, maka praktik ini tidak hanya menjadi wujud resistensi,

namun juga sebagai bentuk autentisitas diri para agen metal DIY. Namun, resistensi yang berpijak pada individualitas tersebut

perlu didukung dengan tindakan kolektif-kolegial. Hal ini diwujudkan melalui keterlibatan para agen metal DIY dalam komunitas YK Booking. Kolektivitas digunakan sebagai upaya untuk mencapai otonomi sekaligus menciptakan ruang artikulasi bagi praktik bermusik DIY. Dengan kata lain, individualitas dan kolektivitas menjadi dua aspek yang terkait erat, serta tidak dapat dipisahkan dari narasi resistensi dan strategi oleh para agen *metal* DIY di Yogyakarta.

### Daftar Pustaka

- Baulch, Emma. 2002. "Alternative music and mediation in late New Order Indonesia". *Inter-Asia Cultural Studies*, 3:2, 219-234.
- Baulch, Emma. 2003. "Gesturing Elsewhere: The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene". *Popular Music*, Vol. 22, No. 2 (May, 2003), pp. 195-215.
- Bennett, A. 1999. "Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste". *Sociology* 33 (3): 599-618.
- Bennett, A. 2011. "The Post-Subcultural Turn: Some Reflections 10 years on". *Journal of Youth Studies*, 14:5, 493-506.
- Bennett, Andy dan Keith Kahn-Harris. (eds). 2004. *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. London: Palgrave.
- Blackman, S. J. 2005. "Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism". *Journal of Youth Studies*, 8:1, 1-20.
- Blackman, S. J. 2014. "Subculture theory: an historical and contemporary assessment of the concept for understanding deviance". *Deviant Behavior*, 35 (6). pp. 496-512.
- Bozilovic, Nikola. 2010. "Youth Subcultures and Subversive Identities". *Philosophy, Sociology, Psychology and History* Vol. 9, No 1, 2010, pp. 45 – 58.
- Brown, Andy R. 2003. "Heavy Metal and Subcultural Theory: A Paradigmatic Case of Neglect?" Pp. 209-222 dalam Muggleton dan Winzierl. *The Post-Subcultures Reader*. Oxford: Berg.
- Haenfler, Ross. 2004. "Rethinking Subcultural Resistance: Core Values of the Straight Edge Movement". *Journal of Contemporary Ethnography*, Vol. 33 No. 4, August 2004 406-436.
- Hall, Stuart dan Tony Jefferson. 1976. *Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. UK: Routledge.
- Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg.
- Luvaas, Brent. (2013). "Exemplary Center and Musical Elsewheres: On Authenticity and Autonomy in Indonesian Indie Music". *Asian Music*, Volume 44, Number 2, Summer/Fall 2013, pp. 95-144.
- Martin-Iverson. 2011. "The Politics of Cultural Production in the DIY Hardcore Scene in Bandung, Indonesia." University of Western Australia: Ph.D. Thesis.
- Muggleton, David. 2000. *Inside Subculture: Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.
- Straw, Will. 1991. "Systems of articulation, logics of change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies*, 5:3, 368-388.
- Sutopo, Oki Rahadianto dan Pam Nilan. 2018. "The Constrained Position of Young Musician in the Yogyakarta Jazz Community". *Asian Music* Volume 49, Number 1, Winter/Spring 2018, pp. 34-57.

- Sutopo, Oki Rahadianto, Steven Threadgold dan Pam Nilan. 2017. "Young Indonesian Musicians, Strategic Social Capital, Reflexivity, and Timing". *Sociological Research Online* 2017, Vol. 22(3) 186–203.
- Sutopo, Oki Rahadianto. 2016. "Pemuda dan Resistensi: Sebuah Refleksi Kritis". *Jurnal Studi Pemuda*, Vol. 5, No. 2, September 2016.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- Wah (ed). 2009. "Locstock Fest 2009 Digelar, Asli Jogja Lho". Kompas.com. Diakses pada 30 Oktober 2018 (<https://internasional.kompas.com/read/2009/11/11/22104311/Locstock.Fest.2009.Digelar..Asli.Jogja.Lho...>)
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Wallach, Jeremy. 2008. *Modern Noise, Fluid Genres: Popular Music in Indonesia 1997-2001*. USA: Winconsin Press.
- Weinstein, Deena. 2000. *Heavy Metal: The Music and It's Culture*. Massachusetts: Da Capo Press.