

Praktik Pertunjukan Musik Mandiri dalam Skena Metal Ekstrem

Oki Rahadiano Sutopo¹, Agustinus Aryo Lukisworo²

¹Program Studi Sosiologi, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta

²Program Studi Sosiologi, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Atma Jaya Yogyakarta

ABSTRACT

Independent Performance Practice in Extreme Metal Scene. Music performance, including extreme metal, is an integral part of music-based youth groups' socio-cultural practices. The practice and meaning construction of music performance could not be considered as stagnant, but dynamic in its relationship with surrounding objective structure. In order to understand the meaning construction upon music performance, specifically within the extreme metal scene, this research focuses on the dynamics of independent music performance practice in Yogyakarta in the contemporary neoliberal era. This research was based on re-interpretation of ethnographic qualitative data. Yet, several challenges upon research data re-interpretation had been overcome by the insider status of the second author, and also triangulation interview with previously involved-informant. According to the re-interpretation of qualitative data, it can be argued that dynamics of independent music performance is the reflection of the youth's culture-based negotiations against the dominant discourse of commercial space by mainstream cultural industries as well as limited space of expression in the urban landscapes. This kind social networks-based of music performance, ranging from local to trans-local scene and constant experimentations of the scene habitus, show the manifestation of symbolic resistance. In this case, the symbolic resistance is not only based on social class, but also as a manifestation of spatial marginality. Thus, the independent music performance in this research can be a good example in order to keep the values of music idealism in the present and in the future.

Keywords: extreme metal; independent music performance; social spaces; cultural industries; Yogyakarta

ABSTRAK

Pertunjukan musik merupakan bagian yang tidak terpisahkan dari praktik sosio-kultural kelompok budaya kaum muda berbasis musik, termasuk metal ekstrem. Adapun praktik dan pemaknaan terhadap pertunjukan musik bukan merupakan suatu hal yang stagnan, namun senantiasa bergulir secara dinamis dalam relasi dengan struktur objektif yang melingkupinya. Guna membangun pemahaman atas praktik dan pemaknaan terhadap pertunjukan musik, khususnya dalam skena metal ekstrem, artikel ini membahas dinamika praktik pertunjukan musik mandiri di Yogyakarta pada era neoliberal kontemporer. Artikel ini disusun melalui proses re-interpretasi atas data yang diperoleh dengan metode kualitatif etnografi. Beberapa tantangan atas re-interpretasi data penelitian dapat teratasi dengan posisi salah satu penulis sebagai *insider* dalam skena metal ekstrem serta melalui triangulasi dengan salah satu informan yang sudah terlibat dalam wawancara sebelumnya. Berdasarkan hasil re-interpretasi tersebut, dinamika pertunjukan musik mandiri merefleksikan bagaimana praktik negosiasi berbasis budaya kaum muda terhadap dominasi pewacanaan ruang komersial oleh industri budaya *mainstream* sekaligus keterbatasan ruang berekspresi dalam *landscape* perkotaan. Praktik pertunjukan musik mandiri yang mendasarkan pada jaringan sosial dari level lokal hingga trans-lokal dan eksperimentasi atas habitus skena secara berkelanjutan ini merupakan manifestasi perlawanan simbolik. Dalam hal ini, perlawanan tersebut tidak hanya berbasis kelas sosial namun juga merupakan manifestasi peminggiran berbasis ruang. Praktik pertunjukan musik mandiri ini dapat menjadi *exemplar* yang baik guna menjaga nilai-nilai idealisme bermusik tetap hidup di masa sekarang maupun di masa depan.

Kata kunci: metal ekstrem; seni pertunjukan musik mandiri; ruang sosial; industri budaya; Yogyakarta

¹ Alamat korespondensi: Program Studi Sosiologi, Fakultas Ilmu Sosial dan Ilmu Politik, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, Jalan Sosio Yustisia No. 2, Bulaksumur, Yogyakarta 55281. *E-mail*: oki.rahadiano@ugm.ac.id.

Pendahuluan

Beberapa waktu yang lalu, penulis kedua dalam artikel ini berkesempatan untuk bergabung dalam sebuah pertunjukan musik metal ekstrem di Yogyakarta bertajuk "*Dangerous Congregation*", yang diselenggarakan oleh Komunitas 666. Pertunjukan musik ini dilakukan di sebuah café di kawasan Prawirotaman mulai dari pukul 18.00-23.00 WIB. Adapun seluruh penampil dalam pertunjukan musik ini berjumlah 5 band, dan semuanya berasal dari Indonesia, tepatnya 4 band dari Yogyakarta dan 1 band dari Jakarta.

Secara sekilas pertunjukan musik ini serupa dengan pertunjukan musik *underground* pada umumnya (Wallach, 2008) yang diorientasikan untuk menjaga independensi pelaku, serta dikelola secara mandiri (Martin-Iverson, 2011). Berdasarkan hasil dialog dengan komunitas 666, pertunjukan musik ini memang dikelola secara mandiri oleh komunitas 666. Namun demikian, dalam poster pertunjukan musik ini tertera beberapa logo sponsor. Hal inilah yang kemudian memantik minat kedua penulis untuk menelusuri lebih jauh praktik penyelenggaraan pertunjukan musik yang dikelola oleh Komunitas 666, tidak hanya secara empiris namun juga didialogkan dengan pendekatan lintas disiplin.

Produksi pertunjukan seni, salah satunya musik bukan merupakan praktik yang terjadi di ruang hampa, namun justru selalu bersifat sosial (Wolff, 1993). Dalam hal ini, manifestasinya tidak hanya terkait dengan aspek institusional sebagai pendukung aksi kolektif (Becker, 1982) namun juga berupa struktur sosial bersifat memaksa yang terus menerus direproduksi dalam masyarakat. Beberapa teoritikus sosial klasik misalnya menjelaskan mengenai keterkaitan praktik seni, salah satunya musik dengan dimensi sosial antara lain: kapitalisme, eksploitasi dan alienasi (Marx, 1976), sangkar besi rasionalitas (Weber dalam Gerth & Mills, 1946) serta struktur dan simbol (Durkheim, 1995). Dalam perkembangannya, para teoritikus sosial modern dan pascamodern mengeksplorasi secara lebih spesifik keterkaitan tersebut, misalnya melalui *productive forces* (Williams, 1977), ranah, kapital, habitus dan *doxa*

(Bourdieu, 1993), produksi ruang sosial (Lefebvre, 1974) dan tidak terkecuali relasinya dengan budaya kaum muda (Hebdige, 1979).

Pertunjukan musik merupakan bagian penting yang tidak terpisahkan dari praktik kelompok budaya kaum muda berbasis musik. Dalam hal ini, fungsi pertunjukan musik tidak hanya terbatas pada ruang artikulasi nilai estetik sebagaimana dijelaskan oleh Adorno (Paddison, 1993), namun juga sebagai ruang artikulasi nilai politis kultural bagi para pelaku budaya kaum muda. Dalam tradisi *Birmingham School* misalnya, musik populer seperti *punk*, *rock*, serta fashion dan gaya hidup yang terkait digunakan oleh kaum muda dari kelas bawah bermakna sebagai instrumen dalam melakukan resistansi secara simbolik, tidak hanya terhadap budaya mainstream namun juga ditujukan pada *parents culture* (Hall & Jefferson, 1976). Pada kasus *punk* (Hebdige, 1979), bentuk resistansi terlihat pada bagaimana pertunjukan musik (*gigs*) yang diorganisir dengan prinsip *Do It Yourself* (DIY), saling *support* antar anggota subkultur, serta menjunjung tinggi konvensi berupa nilai *amateurism* pada bentuk musik yang disajikan. Terlepas dari kritik yang dilontarkan oleh para pendukung pasca-subkultur misalnya terkait identitas yang cair (Bennett, 2011) dan pemaknaan subkultur berdasarkan sintesis perspektif postmodern serta neo-Weberian (Muggleton, 2000), dimensi politik tersebut terus muncul dalam konteks kontemporer, baik pada level lokal, nasional maupun global.

Pada konteks global, studi yang dilakukan oleh Varner (2007) menggunakan kasus komunitas musik Roboto di Amerika menjelaskan bagaimana pertunjukan musik yang diorganisir secara mandiri oleh kaum muda dapat mewartakan kolaborasi lintas genre sekaligus lintas subkultur. Tidak hanya itu, sebagai manifestasi dari subkultur musik, aktivitas bermusik dan berkesenian yang mereka lakukan secara berkelanjutan tidak bergantung pada dana dari korporasi maupun negara. Dalam hal ini, pengelolaan aktivitas bermusik dan berkesenian para partisipan Roboto dilandasi oleh prinsip kolektivitas dan *Do It Yourself* (DIY). Meskipun tidak dapat bertahan dalam waktu lama namun para partisipan Roboto ini mampu membuktikan

bahwa praktik berkesenian secara mandiri dapat diwujudkan. Dalam kasus yang berbeda, Guerra (2018) menggarisbawahi pentingnya keterkaitan antara pertunjukan musik punk dan etos *Do It Yourself* (DIY) dengan perlawanan dalam berbagai dimensi kehidupan di Portugal. Pada dimensi makro, resistansi ditujukan pada semakin hegemoniknya kuasa kapitalisme dalam membatasi kebebasan kaum muda, dengan kata lain, perlawanan terhadap kontrol sistemik. Pada dimensi meso, perlawanan menasar pada isu distribusi sumber daya yang tidak merata diantara kaum muda, dalam hal ini, kelas sosial menjadi salah satu aspek signifikan dalam mempengaruhi ketimpangan tersebut. Sedangkan pada level mikro, resistansi secara spesifik mwujud pada spirit kebersamaan diantara subkultur *punk* guna merawat keberlanjutan dari perjuangan tersebut. Dalam studi selanjutnya, Guerra (2020) menjelaskan mengenai peran lagu sebagai alat untuk melakukan protes di Portugal. Secara spesifik, lagu tersebut dapat menyuarakan isu-isu krisis ekonomi, politik dan sosial terutama dalam konteks historis krisis global (*Global Financial Crisis*) di Eropa. Lagu protes tersebut tidak hanya berfungsi untuk menjelaskan apa yang sedang terjadi, namun justru secara politis ikut berkontribusi mendorong terjadinya transformasi sosial menuju kehidupan yang lebih adil. Lebih lanjut, di belahan regional yang lain, Castro (2019) menuliskan mengenai peran aktivitas bermusik yang dilakukan kaum muda dalam skena *rock* dan *punk* di Basque Country, Spanyol sebagai ruang artikulasi politis terutama terkait dengan identitas kultural. Secara spesifik, artikulasi politis tersebut dilakukan menggunakan bahasa Basque sebagai lirik guna mengonter dominasi kultural Spanyol. Dalam perjalanannya, resistansi tersebut menjadi semacam gerakan yang berkelanjutan dengan menggunakan berbagai macam strategi baik terkait dimensi perebutan ruang bermusik dan pengorganisasian berbasis *Do It Yourself* (DIY).

Dalam konteks Indonesia, praktik bermusik secara mandiri dan perlawanan secara kultural juga terjadi. Pada skena jazz, pertunjukan musik terutama berbasis komunitas selain bermakna sebagai ruang akumulasi modal sosial dan kultural, juga menjadi representasi posisi sosial musisi dalam

skena, serta sebagai ruang reproduksi wacana politis secara simbolik terutama terkait dengan negosiasi terhadap terbatasnya ruang publik di perkotaan (Sutopo, 2017). Di sisi yang lain, dalam skena hardcore-punk, pertunjukan musik terkonstruksi sebagai ruang produksi kreativitas yang bersifat mandiri, representasi tatanan struktur skena, serta sebagai reproduksi politik kultural yang bersifat anti-kapitalis (Martin-Iverson, 2014). Dengan kata lain, melalui pertunjukan musik tersebut para pelaku skena ingin menciptakan cara hidup yang bersifat alternatif, di luar sistem neoliberal yang hegemonik. Dalam studi selanjutnya, (Martin-Iverson, 2012) mengeksplorasi bahwa praktik bermusik dalam skena *underground* ini sebenarnya ingin mempertahankan apa yang dinamakan sebagai nilai kemandirian, namun dalam kenyataannya, praktik yang terjadi justru bersifat kontradiktif. Dalam hal ini, nilai kemandirian tersebut justru merupakan manifestasi dari prinsip individualisme yang dijunjung tinggi oleh ideologi neoliberal.

Sementara dalam skena metal di Indonesia, penelusuran mengenai pertunjukan musik dan perlawanan telah dilakukan oleh Wallach (2005, 2008). Wallach menyimpulkan bahwa pertunjukan musik mandiri yang diselenggarakan oleh komunitas metal di Indonesia merupakan perwujudan resistansi kolektif para musisi dan penggemar musik metal terhadap dominasi politik rezim Orde Baru yang bercorak otoriter. Selain itu, pertunjukan musik mandiri sekaligus berfungsi sebagai ruang untuk membentuk independensi para pelaku musik metal dan terbebas dari dominasi kultural rezim penguasa politik di Indonesia pada masa tersebut. Dalam skena musik metal, praktik pertunjukan musik mandiri seperti yang dijabarkan Wallach di atas juga tereproduksi pada musik metal ekstrem (Lukisworo & Sutopo, 2017), yang merupakan salah satu fragmen dari musik metal (Kahn-Harris, 2007). Dalam perkembangannya, reproduksi pertunjukan musik metal ekstrem mandiri tidak hanya terhenti di era Orde Baru, namun terus berlanjut hingga era kontemporer. Setidaknya hal tersebut dapat dijumpai pada konteks lokal di Yogyakarta, di mana pada era 90an terdapat pertunjukan musik mandiri bertajuk “Jogja Brebeg” yang diselenggarakan oleh para

pelaku setelah mendapatkan peminggiran dari masyarakat Yogyakarta (Lukisworo & Sutopo, 2017). Seiring berjalannya waktu, Jogja Brebeg dilanjutkan dengan beberapa pertunjukan musik mandiri lain dengan kemasan yang sedikit berbeda, mulai dari *studio gigs* hingga gigs lain yang diadakan di *café-café* di Yogyakarta dengan jumlah band penampil yang tidak sebanyak Jogja Brebeg dan tidak diselenggarakan selama satu hari penuh.

Secara sekilas, reproduksi pertunjukan musik mandiri dalam skena metal ekstrem ini tampak alamiah. Namun demikian, terdapat beberapa aspek yang menjadikan realitas tersebut perlu untuk dicermati secara lebih mendalam. *Pertama*, terkait dengan perubahan struktur ekonomi politik Indonesia yang bergerak dari model “developmentalis sentralistik” menuju “developmentalis baru” dengan corak neoliberal (Schlogl & Kim, 2021). Konsekuensinya, perubahan wacana ini menimbulkan kerentanan baru di tengah masyarakat Indonesia, termasuk kaum muda pada umumnya dan para pelaku skena metal ekstrem (Sutopo et al., 2020). *Kedua*, terkait dengan aspek rekognisi dari struktur yang melingkupi skena metal ekstrem. Pada era 90an, para pelaku skena metal ekstrem tentu memerlukan pertunjukan musik mandiri karena musik metal ekstrem dipinggirkan oleh masyarakat Yogyakarta. Sementara pada era neoliberal kontemporer, musik metal ekstrem secara relatif telah diterima oleh publik melalui berbagai pertunjukan musik umum non-skena (Lukisworo & Sutopo, 2017). Selain itu, di level nasional, dukungan dari negara bagi praktik bermusik, khususnya dalam bentuk *tour* mancanegara, juga mulai eksis (Sutopo et al., 2020). Meskipun penerimaan tersebut masih mengikuti standar yang ditentukan oleh kelindan korporasi dan pemerintah dalam industri budaya. *Ketiga*, terkait dengan perkembangan teknologi digital di era globalisasi yang mendorong peningkatan dan redistribusi arus informasi di berbagai belahan dunia (McKenzie, 2006). Hal ini berpengaruh terhadap terbukanya peluang agensi individual bagi para pelaku dalam menciptakan konstruksi makna atas berbagai praktik sosio-kultural mereka di dalam lintas skena metal ekstrem yang terbentang dari lokal, trans-lokal dan virtual (Bennett & Peterson, 2004).

Dengan asumsi bahwa di satu sisi praktik bermusik tidak terjadi dalam ruang hampa melainkan dilingkupi oleh kondisi konkret di luar kesadaran dan kuasa subjek, sementara di sisi lain subjek bukan merupakan entitas yang tunduk begitu saja pada struktur yang melingkupinya (Turner, 1982; Wacquant, 2016), maka penting kiranya untuk memahami ulang dinamika praktik pertunjukan musik metal ekstrem mandiri sesuai dengan konteks konkret yang eksis. Oleh karena itu artikel ini berfokus untuk mendeskripsikan secara detail dan menganalisis dinamika praktik pertunjukan musik metal ekstrem mandiri di Yogyakarta di era neoliberal kontemporer. Khususnya pertunjukan musik metal ekstrem mandiri yang diselenggarakan oleh komunitas 666 sebagai salah satu bagian dari skena metal ekstrem di Yogyakarta.

Metode Penelitian

Artikel ini disusun atas analisis ulang data penelitian kualitatif etnografis. Secara spesifik, penelusuran tidak dilakukan terhadap keseluruhan daur hidup subjek, sebagaimana etnografi klasik, melainkan terfokus pada aspek tertentu (Hodkinson, 2005; Sharp, 2021). Dalam hal ini, fokus penelusuran menasar pada praktik bermusik, di mana di dalamnya melibatkan pertunjukan musik sebagai salah satu aspek krusial dalam memahami dinamika budaya kaum muda berbasis musik.

Proses pengumpulan data telah dilakukan dengan metode observasi partisipatoris, studi dokumen, dan wawancara pada bulan Januari hingga Agustus 2019. Proses observasi dilakukan pada pertunjukan musik mandiri yang diselenggarakan oleh para informan di Yogyakarta. Sementara studi dokumen dilakukan terhadap berbagai artefak seperti poster yang mengandung informasi relevan bagi penyusunan artikel ini. Sedangkan proses wawancara dilakukan di beberapa tempat, seperti di kediaman atau tempat nongkrong para informan. Lebih lanjut, proses wawancara melibatkan sejumlah 12 informan utama dengan kriteria (1) musisi metal ekstrem Yogyakarta, (2) mulai menjadi bagian dari skena metal ekstrem Yogyakarta pada era 2000an,

dan (3) pernah terlibat dalam pengorganisasian penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri. Selain itu, wawancara juga dilakukan kepada satu musisi metal ekstrem Yogyakarta generasi awal yang telah menjadi bagian skena metal ekstrem metal Yogyakarta pada akhir 1980an.

Dengan posisi data yang pre-eksis, maka analisis data dalam artikel ini terkategori sebagai analisis data sekunder. Dalam hal ini, analisis data sekunder dipahami sebagai proses analisis ulang seperangkat data pre-eksis untuk menjawab pertanyaan penelitian lain (Vila-Henninger et al., 2022). Adapun proses analisis ulang atas data kualitatif etnografis dalam penelitian ini dilakukan dengan metode abduktif. Hal ini diawali dengan pembacaan ulang atas keseluruhan data yang telah ada, dilanjutkan dengan proses koding berdasarkan konteks pembahasan ulang, serta diikuti dengan kontekstualisasi hasil koding pada perspektif teoretis yang memungkinkan untuk digunakan sebagai kerangka berpikir.

Kemudian meski kesimpulan yang dihasilkan dari penelitian ini dicapai melalui proses analisis ulang data pre-eksis, namun terdapat beberapa kondisi yang dapat menjadi landasan pertanggungjawaban atas hasil analisis dalam artikel ini. *Pertama*, proses pengumpulan data dilakukan oleh peneliti yang sama. Dengan hal ini, peneliti secara praktik memahami dan mengalami kondisi konkret pada saat data dikumpulkan. *Kedua*, penulis kedua merupakan 'orang dalam' (Sharp, 2021) yang turut terlibat aktif dalam skena metal ekstrem Yogyakarta selama lebih dari satu dekade. Hal ini memungkinkan peneliti untuk memahami konteks internal skena metal ekstrem dengan baik dan melandasi proses analisis ulang data kualitatif dalam artikel ini baik sebagai *insider* maupun akademisi. *Ketiga*, hasil analisis data ulang telah ditriangulasikan melalui proses wawancara dengan salah satu informan yang sebelumnya juga terlibat dalam proses pengambilan data awal. Melalui ketiga hal inilah penulis mengatasi keraguan epistemologis atas analisis ulang data kualitatif yang berpotensi muncul akibat terputusnya relasi antara peneliti dengan lapangan serta rekontekstualisasi serampangan akibat dari keterputusan tersebut (Vila-Henninger et al., 2022).

Hasil dan Pembahasan

Peminggiran Berlapis Terhadap Pertunjukan Musik Metal Ekstrem di Yogyakarta

Secara historis, musik metal ekstrem mulai berkembang dan menjadi bagian dari kehidupan kaum muda Yogyakarta sejak akhir era 1980an (Lukisworo & Sutopo, 2017). Di era tersebut, melalui perantara rantai distribusi musik industrialistik, kaum muda di Yogyakarta mulai terbiasa mendengar musik metal ekstrem, mulai dari *thrash*, *black*, *death metal*, hingga *grindcore*, yang bercirikan gitar dan vokal terdistorsi, tempo diantara 150-250 BPM (*beats per minutes*), hingga teknik drum *blast beat* (Kahn-Harris, 2007). Karakter musikal inilah yang menghadirkan '*shock moment*' (Kahn-Harris, 2004) karena menghasilkan pengalaman mendengar yang berbeda sekaligus sebagai pemantik untuk mendengar secara lebih jauh lagi. Di sisi yang lain, benturan dalam '*shock moment*' tersebut juga didukung dengan adanya dominasi musik keroncong, campursari dan dangdut (Wallach, 2008; Richter, 2012) dengan karakter lembut, tempo lambat, dan harmonis yang telah lebih dulu menjadi bagian dari kehidupan masyarakat di Yogyakarta. Dengan kata lain, di Yogyakarta, metal ekstrem hadir dalam ruang yang telah didominasi oleh selera musikal tertentu dan hal inilah yang turut memantik terjadinya relasi dinamis dan bahkan kontestatif antara metal ekstrem dengan musik lain yang telah diterima secara *taken for granted* di Yogyakarta.

Lebih lanjut, dinamika peminggiran pertunjukan musik metal ekstrem tidak dapat dipisahkan dari konteks sosio-kultural historis yang melingkupinya sekaligus perebutan ruang dalam *landscape* perkotaan (Lefebvre, 1974). Pada awal perkembangannya, musik metal ekstrem masuk dalam berbagai pertunjukan musik umum atau non-komunitas seperti pentas seni, baik yang diadakan di perkampungan Yogyakarta dalam rangka 17an maupun oleh sekolah menengah dan kampus. Namun hal ini berubah ketika dalam suatu kesempatan muncul konflik antara masyarakat Yogyakarta dengan para pelaku metal ekstrem yang diakibatkan oleh benturan nilai-nilai estetika

sonik. Secara khusus, benturan tersebut mengacu pada dimensi suara (*soundscape*) yang dihasilkan melalui proses produksi suara (*soundwork*) band-band metal ekstrem cenderung dianggap sebagai berisik (*noisy*) berdasarkan selera yang sudah diterima apa adanya oleh masyarakat, misalnya campursari, pop maupun musik jalanan (Richter, 2012). Kecenderungan ini merefleksikan kontrol yang hampir bersifat total pada ranah kebudayaan, termasuk musik, pada level nasional oleh rezim otoritarian Orde Baru. Seringkali selera kaum penguasa juga dipaksakan menjadi acuan bagi selera publik, bahkan juga mendiskreditkan sekaligus mempersempit ruang gerak genre musik tertentu, seperti yang terjadi pada pop cengeng (Yampolsky, 1989); rap (Bodden, 2005) dan dangdut pinggiran (Weintraub, 2010).

Di sisi lain, kecenderungan ini diperparah dengan keterbatasan akses pada ruang pentas seni sekolah menengah dan kampus maupun ruang komersial alternatif. Dalam konteks perkotaan, hal ini menunjukkan bagaimana produksi ruang di Yogyakarta semakin didominasi oleh kepentingan untuk mengekspansi dan mengakumulasi profit (Lefebvre, 1974). Hal ini termanifestasi pada bagaimana gentrifikasi ruang perkotaan yang semakin masif, berorientasi *up-market* dan hanya melayani selera kelas sosial atas (Sibley, 1995). Dalam kondisi inilah komunitas metal ekstrem pertama “Jogjakarta Corpse Grinder” dan pertunjukan musik pertama “Jogja Brebeg” eksis di pertengahan 90an. Eksklusivitas praktik sosio-kultural para pelaku metal ekstrem terus bertahan sebelum pada akhirnya ruang pertunjukan musik komersial umum terbuka kembali pada tahun 2009 melalui sebuah pertunjukan musik bertajuk “*Locstock*”. Meskipun begitu, dominasi untuk mengikuti selera yang diinginkan oleh dualitas industri budaya *mainstream* dan pemerintah terutama semenjak pergeseran menuju wacana industri kreatif merebak di Yogyakarta terus terjadi (Sutopo et al., 2020). Dalam kondisi peminggiran berlapis tersebut, para musisi, organizer dan *metalheads* secara aktif melakukan perlawanan melalui pertunjukan musik mandiri. Sub-bab dibawah ini akan menjelaskan dinamika pertunjukan musik mandiri dari *studio gigs*, kampus hingga ruang komersial alternatif.

Studio Gigs: Intensitas dalam Keterbatasan

Salah satu alasan mendasar dari reproduksi pertunjukan musik mandiri dalam skena metal ekstrem adalah keterbatasan ‘daya tampung’ pertunjukan musik komersial/umum -seperti “*Locstock*” dan “*The Parade*” (Lukisworo & Sutopo, 2017)- yang hanya tersedia bagi sebagian band metal ekstrem di Yogyakarta dengan kriteria yang menyesuaikan dengan selera pasar (Negus, 2005). Dengan kata lain, panggung pertunjukan musik non skena metal ekstrem tidak dapat dijangkau seluruh musisi dan band. Oleh karena itu keterbukaan akses pada pertunjukan musik umum tidak dapat dikatakan memenuhi kebutuhan musisi metal ekstrem atas pertunjukan musik:

“Dulu itu apa ya, banyak band yang tampil di acara non-metal, tapi itu kan cuma sebagian saja. Jadi ya kita iseng lah ngadain acara kecil-kecil’an ... Ya buat seneng-senang bareng...” (Wawancara Tama, 2019)

Lebih lanjut, keterbatasan pertunjukan musik komersial/umum juga disebabkan oleh aspek ideologis, di mana sebagian pelaku metal ekstrem menilai bahwa pertunjukan musik non skena memberikan batasan yang tegas antara penampil dan penonton:

“Kalau kita sama-sama datang untuk senang-senang, mestinya kan tidak perlu disekat. Menurut saya itu membatasi, kita jadi tidak intens ... Saya senang yang, ya kamu pasti paham lah, kita bisa bener-bener sama-sama.” (Wawancara Wibi, 2019)

Secara teoritis, pertunjukan musik metal ekstrem tidak terlepas dari negosiasi dalam memperebutkan ruang bermusik yang telah didominasi oleh wacana kapitalisme dan korporatisasi yang hanya menguntungkan para pemilik modal (Lefebvre, 1974) sekaligus mereproduksi pendisiplinan tubuh serta aspek afektif dari para musisinya. Untuk mengatasi keterbatasan pertunjukan musik komersial umum sekaligus merealisasikan nilai ideal tersebut, diselenggarakanlah beberapa pertunjukan musik dengan ‘kemasan’ dan kreatifitas yang baru. Pun demikian, berbagai pertunjukan musik mandiri tersebut tetap tidak terselenggara dengan

mudah. Dalam hal ini, pemilihan beberapa lokasi tempat serta bentuk penyelenggaraan pertunjukan musik tersebut tidak ditentukan secara idealistik oleh para musisi saja, namun lebih sebagai hasil negosiasi para musisi dengan kondisi konkret yang melingkupi berupa keterbatasan ruang alternatif. Dengan kata lain, sebagai upaya resistansi terhadap pewacanaan *homogenous space* (Harvey, 1982) yang rentan dikolonisasi baik oleh kepentingan kapital maupun kekuasaan negara.

Adapun salah satu bentuk paling sederhana dari ‘kemasan baru’ tersebut termanifestasikan pada pertunjukan musik di dalam studio atau dikenal dengan istilah “*studio gigs*” melalui konversi jaringan sosial (Bottero & Crossley, 2011) dalam skala lokal (Bennett et al, 2020). Kesederhanaan *studio gigs* tampak dari durasi penyelenggaraan yang hanya mencapai 4 jam dan diisi oleh 6-9 band. Selain itu, kesederhanaan juga tampak dari proses persiapan yang tergolong tidak kompleks sehingga dapat ditangani oleh 1 sampai 2 orang penanggung jawab saja secara bergantian:

“Dulu ya cuma kepikiran ini aja (*studio gigs*). Kan gampang dan gak terlalu mahal,



Gambar 1: Poster acara *studio gigs*. (Sumber: Oki Rahadianto Sutopo)

gak ribet lah. Anak-anak juga tertarik, sama-sama butuh kan kita, jadi ya jalan aja.” (Wawancara Tama, 2019)

Lebih lanjut, batasan durasi dan jumlah band penampil inilah yang menjadi salah satu bentuk kebaruan dari kemasan pertunjukan musik metal ekstrem mandiri di era neoliberal kontemporer:

“Kita kalau nonton acara band-nya kebanyakan itu kan capek juga kan. Kalau band kebanyakan itu kan bisa jadi pas kita main, yang nonton udah capek, jadi udah gak bisa nikmatin musik kita.” (Wawancara Ahmad, 2019)

Namun alih-alih bermakna sejajar dengan konsep pertunjukan musik komersial pada umumnya dan paradoks dengan etos komunitarian, batasan dalam beberapa pertunjukan musik tersebut bermakna sebagai ruang yang memberikan kesempatan bagi band penampil untuk memperoleh atensi secara memadai. Dengan kata lain, atensi inilah yang menjadi daya tarik bagi band untuk ikut tampil dan terlibat dalam sebuah *studio gigs*. Sementara terkait aspek komunitarian, masing-masing band dalam komunitas memiliki kesetaraan kesempatan untuk tampil dalam setiap pertunjukan musik yang akan diselenggarakan tanpa pengecualian. Bahkan untuk mengatasi hierarkisitas antar musisi dan band, urutan tampil dalam sebuah *studio gigs* tidak ditentukan di awal, namun melalui pengundian pada awal gigs dilaksanakan:

“Daripada iri-ri’an, ya udahlah kita undi aja siapa yang main dulu, siapa yang belakangan. Yang penting durasi dibagi rata. Soalnya iurannya sama juga, takutnya kalau ada yang ngerasa di-nomer-duakan kan enggak enak.” (Wawancara Tama, 2019)

Kemudian sebagaimana ditunjukkan melalui kutipan wawancara di atas, biaya sewa studio biasanya akan dibebankan secara merata kepada band yang tampil. Lalu sebagai tambahan, di depan pintu masuk biasanya akan disediakan kotak untuk menampung sumbangan sukarela dari para penggemar yang turut berpartisipasi sebagai penonton *studio gigs*. Di akhir acara, uang yang terkumpul biasanya digunakan untuk membeli air

mineral yang diprioritaskan untuk band penampil, dan jika tersisa baru akan dibagikan kepada partisipan *studio gigs* yang datang.

Selama penyelenggaraan beberapa studio gigs, tidak terdapat keluhan yang berarti dari para pelaku, meski para partisipan harus berdesakan dan merasakan hawa panas selama berada di dalam studio untuk menyaksikan pertunjukan. Namun persoalan justru muncul berkaitan dengan budaya berbusana para pelaku metal ekstrem yang identik dengan sepatu. Dalam hal ini, terdapat beberapa partisipan yang kedapatan tidak berkenan untuk melepaskan alas kaki mereka ketika memasuki studio. Meski hanya beberapa, namun hal ini bertentangan dengan peraturan umum yang ada pada studio musik di Yogyakarta:

“Tahu sendiri lah kalau pas rame gitu kan kita sulit kontrol satu-satu. Kayak dulu pas studio gigs itu ada yang gak lepas sepatu, kan gak enak juga sama yang jaga studio, sampai harus beli karpet segala itu.” (Wawancara Ahmad, 2019)

Demi kebersamaan tanpa harus menegasikan sesama penggemar musik metal ekstrem, pada akhirnya muncul upaya kolektif -bersama dengan komunitas musik independen “*YK Booking*”- untuk menyediakan karpet bagi penyelenggaraan *studio gigs*. Karpet ini kemudian digunakan secara bergantian oleh individu yang bertanggung jawab atas penyelenggaraan *studio gigs* selanjutnya. Hal ini diharapkan dapat mengurangi benturan ketidaknyamanan partisipan *studio gigs* dan pihak pengelola studio.

Akan tetapi, persoalan kultural ini bukan merupakan persoalan terbesar yang harus dihadapi oleh informan dalam penyelenggaraan *studio gigs*. Karena para musisi metal ekstrem harus menghadapi



Gambar 2: Pertunjukan *studio gigs*. (Sumber: Oki Rahadianto Sutopo)

penurunan jumlah studio, termasuk studio yang dapat digunakan sebagai tempat penyelenggaraan *studio gigs*. Terkait hal ini, salah satu pemilik studio di Yogyakarta yang turut gulung tikar pada kisaran dua ribu belasan bercerita mengenai beratnya mengelola persewaan studio latihan di Yogyakarta:

“*Maintenance*-nya itu lho yang tinggi banget. Apalagi di Jogja ini kan banyak pelajar, nah mereka itu sering gak hati-hati sama alat. Tapi ya mau gimana lagi, kita kan gak bisa ngelarang orang tanpa alasan yang jelas... Ya karena beban berlebih itu akhirnya ditutup aja lah, gak kuat aku” (Wawancara Gala, 2019)

Karena sifatnya di luar kendali dan kesadaran, tidak banyak solusi yang dapat dilakukan oleh para informan untuk mereproduksi *studio gigs*. Fenomena ini senada dengan kasus yang terjadi pada komunitas Roboto di Amerika sebagaimana dijelaskan pada sub bab sebelumnya (Varner, 2007), di mana pengorganisasian secara mandiri seringkali tidak dapat berlangsung secara berkelanjutan. Hal ini secara teoritis dapat dijelaskan terkait kendala internal berupa perbedaan habitus bawaan dan situasional (Wacquant, 2016) baik dari para penampil maupun *metalheads*, maupun hambatan struktural berlapis berupa irisan antara minimnya ruang yang memfasilitasi subkultur alternatif sekaligus keterbatasan modal dari para organizer mandiri dalam memenuhi standar dan *upgrading* yang sesuai dengan konvensi dalam industri budaya *mainstream* (Hesmondhalgh, 2007). Oleh karena itu pertunjukan musik dilakukan dengan cara yang berbeda. Dalam hal ini, para informan berupaya membangun relasi dengan unit kegiatan mahasiswa di bidang musik dari salah satu kampus swasta di Yogyakarta.

Parkir *Basement* Kampus: Eskalasi Kompleksitas dan Negosiasi

Seiring dengan penurunan jumlah studio di Yogyakarta, termasuk studio yang dapat digunakan untuk penyelenggaraan *studio gigs*, para informan melakukan praktik negosiasi melalui *social networks* (Crossley & Bottero, 2015) bersama dengan komunitas “*YK Booking*” berafiliasi dengan UKM

Musik dari salah satu universitas swasta di Yogyakarta untuk dapat menyelenggarakan pertunjukan musik mandiri. Hal ini menjadi alternatif solusi ekonomis karena pada era tersebut, kisaran tahun 2014 hingga 2017, mayoritas para informan maupun anggota komunitas “YK Booking” masih berstatus sebagai mahasiswa, sebagaimana diceritakan:

“Ya waktu itu kalau mau sewa tempat kan masih mahal banget buat kita, jadi ya udah acara barengan aja. Toh mereka juga punya *concern* di musik dan acara ini tetep jadi acara musik kan...” (Wawancara Ahmad, 2022)

Namun demikian, kolaborasi dengan UKM dari salah satu universitas swasta di Yogyakarta tersebut membawa konsekuensi. Salah satunya pertunjukan musik mandiri yang diselenggarakan tidak sepenuhnya berada di bawah kendali para informan. Selain itu, dalam setiap penyelenggaraan pertunjukan musik ini akan tampil satu band dari UKM yang tidak bergenre metal ekstrem. Namun demikian, sebagaimana ditunjukkan melalui kutipan wawancara di atas, persoalan ini masih dapat dinegosiasikan oleh para informan:

“(Di parkir *basement* kampus) Itu pertama kali kita *ticketing* kok. Soalnya alat itu kan kita udah sewa, kalau *full* iuran ya kasihan yang main. Tapi ya mau gimana lagi, paling enggak kan kita udah ada tempat, jadi enggak perlu sewa lagi. Toh *ticket* juga enggak terlalu mahal dan ini buat kita-kita sendiri juga kan.” (Wawancara Ahmad, 2022)

Akan tetapi, konsep acara bukan merupakan satu-satunya persoalan yang dihadapi dalam pertunjukan musik. Dalam hal ini, keterbatasan alat yang dimiliki oleh UKM menuntut para informan untuk



Gambar 3: Parkir *basement* gigs. (Sumber: Oki Rahadianto Sutopo)

menyewa peralatan, seperti *amplifier* dan *drum set*, setiap kali pertunjukan musik mandiri diadakan. Atas kebutuhan ini, tiket masuk yang dalam *studio gigs* berbentuk sukarela kemudian diubah menjadi tiket masuk dengan jumlah yang telah ditentukan.

Dalam hal ini, dengan tujuan untuk memenuhi kebutuhan alat untuk tampil, harga tiket masuk yang dibebankan masih tergolong murah, berada pada kisaran 10 hingga 15 ribu rupiah. Setidaknya harga ini masih berada di bawah harga tiket pertunjukan musik umum yang berada pada kisaran 25 hingga 50 ribu rupiah pada kurun waktu tersebut. Dengan kata lain, penerapan harga tiket masuk *fixed* tidak lantas mengubah logika pengadaan pertunjukan musik mandiri. Harga tiket masuk dikonstruksikan sebagai titik negosiasi antara upaya pemenuhan kebutuhan bersama secara komunal dan tanpa menegasikan sesama pelaku dalam skena metal ekstrem. Dengan kata lain, prinsip dan etos DIY (Bennett & Guerra, 2018) tetap menjadi konvensi dalam *gigs* tersebut (Becker, 1982).

Kemudian pada akhirnya muncul persoalan yang tidak dapat dinegosiasikan oleh para informan karena berkaitan dengan birokrasi kampus. Dalam hal ini, pihak universitas memberikan batasan jam penggunaan kampus bagi berbagai kegiatan mahasiswa. Sementara penggeseran praktik pertunjukan musik di sore hari tidak memungkinkan untuk dilakukan mengingat para informan juga masih harus melaksanakan kegiatan perkuliahan, sebagaimana dijelaskan:

“Tapi akhirnya ya susah waktu itu seingetku. Diminta jam 10 udah *clear area* itu kan susah banget. Kalau dijadiin sore gak mungkin juga soalnya masih pada sibuk kuliah. Jadi ya udah mau gimana lagi...” (Wawancara Ahmad, 2022)

Hal inilah yang pada akhirnya menjadi titik akhir dari penyelenggaraan pertunjukan musik kolaboratif dengan UKM Musik di salah satu universitas swasta di Yogyakarta. Secara teoritis, hal ini dapat dilihat sebagai tidak berdayanya dimensi agensi dari para musisi, organizer maupun *metalheads* dikarenakan irisan praktik dominatif akan kapitalisasi ruang (Lefebvre, 1974) dalam pendidikan tinggi serta pemaknaan secara homogen akan ruang dari para

birokrat yang hanya berorientasi pada rasionalitas instrumental; yang pada akhirnya terjebak pada *iron cage of rationality* (Allen, 2004).

Café Gigs: Penyesuaian Standar Kelayakan

Dengan diakhirinya penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri di parkir *basement* kampus, para informan berusaha untuk menempuh cara lain untuk dapat menyelenggarakan pertunjukan musik tersebut. Salah satu strategi yang ditempuh adalah menyelenggarakan pertunjukan musik di ruang-ruang privat yang ada di Yogyakarta, khususnya pada sejumlah café yang ‘potensial’ untuk dijadikan sebagai lokasi penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri. Menurut Chatterton & Hollands (2003), sejumlah café ini dapat dikategorikan sebagai ruang alternatif dalam *landscape* komodifikasi ruang di perkotaan. Ruang alternatif ini menggunakan image *coolness* dari subkultur metal ekstrem untuk memformulasikan ulang posisinya diantara ruang mainstream dan ruang *residual*.

Dalam hal ini, kata ‘potensial’ tersebut pada awalnya tidak serta merta merujuk pada gambaran lokasi pertunjukan musik ideal menurut sistem nilai para informan, melainkan telah terbentuk melalui negosiasi antara sistem nilai dengan pengalaman empiris para informan dalam penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri sebelumnya yaitu di studio dan parkir *basement* kampus. Dengan kata lain, secara teoritis sistem nilai dan pengalaman empiris tersebut merupakan manifestasi revisi habitus berupa disposisi pengetahuan yang dihasilkan sebagai akibat dari kondisi *hysteresis* (Hardy, 2008) pada saat perjuangan memperebutkan pemaknaan akan keruangan (Lefebvre, 1974). Oleh karena itu, kata ‘potensial’ dalam hal ini lebih merujuk pada daya tampung serta biaya sewa yang harus ditanggung oleh para informan, sebagaimana ditambahkan oleh salah satu musisi metal:

“Wah kalau pengennya ya kayak ‘Bunker’ (salah satu tempat pertunjukan musik mandiri di Yogyakarta era 2000). Habis ‘Bunker’ tutup susah cari tempat yang kayak gitu. Pun kalau kita mau milih tempat, kalau mahal ya agak susah juga kan, jadi ya seadanya aja...” (Wawancara Tama, 2019)

Selain itu, dalam perpindahan dari parkir *basement* kampus menuju café ini, praktik penerapan tiket dan biaya masuk *fixed* bagi setiap pertunjukan musik mandiri juga tereproduksi dengan pertimbangan yang masih relatif sama, yakni keberimbangan antara prakiraan kebutuhan biaya dan daya jangkau para penggemar musik metal ekstrem di Yogyakarta. Oleh karena itu, besaran biaya hanya mengalami sedikit kenaikan dari kisaran 10 – 15 ribu rupiah menjadi 15 – 25 ribu rupiah. Hal ini bertujuan untuk tidak menciptakan hambatan bagi para penggemar untuk ikut bergabung dalam setiap pertunjukan musik mandiri. Hal ini menunjukkan bagaimana nilai kebersamaan dalam praktik *Do It Yourself* (DIY) mereka tetap dipertahankan (Luvaas, 2012; Sutopo et al, 2020; Sutopo et al, 2023).

Untuk meringankan modal ekonomi yang diperlukan dalam penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri, para informan beserta dengan komunitas “*YK Booking*” mengadakan *crowdfunding* bagi pengadaan peralatan musik bersama untuk setiap pertunjukan musik mandiri. Dalam hal ini, target pengumpulan dana dan kualitas alat yang hendak dikonsumsi juga tidak bertolak dari nilai ideal namun lebih didasari pemenuhan kebutuhan dengan semangat subsisten. Oleh karena itu, meski dana yang diperoleh melebihi target awal yang rencananya akan digunakan untuk menyewa amplifier, pembelanjaan dana tidak lantas diorientasikan untuk meningkatkan kualitas melainkan dibelanjakan pada alat selain *amplifier*, yakni berupa drum set lengkap.

“Dulu itu kan kita *crowdfunding* buat beli alat, nah bisa dapet komplit itu soalnya ada bule yang pernah nonton salah satu acara kita itu ikut nyumbang paling gede. Kalau enggak salah dari dia itu sekitar 10 juta sendiri kok.” (Wawancara Ahmad, 2022)

Seiring dengan dinamika perjalanan biografis para informan di dalam dan luar skena (Hodkinson, 2016), muncul penyesuaian nilai ideal yang dimiliki oleh para informan secara mandiri. Di satu sisi, hal ini dilandasi oleh perkembangan pengetahuan seiring dengan keterhubungan para informan dengan musisi metal ekstrem di negara lain, baik melalui perantara media digital maupun melalui mobilitas geografis dalam rangkaian *tour* atau

gigs tunggal di negara lain, khususnya di wilayah Asia Tenggara. Dengan kata lain, keterhubungan berbasis jaringan sosial (Crossley, 2008) yang terbentang dari skena trans-lokal hingga virtual (Bennett & Peterson, 2004). Secara sederhana, keterhubungan dengan musisi dari negara lain ini membuka cakrawala pengetahuan dari para informan mengenai beberapa detail yang harus diperhatikan dalam penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri. Di sisi yang lain, hal ini juga dilandasi oleh transisi yang dijalani oleh para informan, di mana para informan telah bergerak dari ranah pendidikan menuju ranah pekerjaan. Kondisi ini memungkinkan para informan untuk meraih basis material individual secara memadahi, di mana hal tersebut memungkinkan untuk digunakan sebagai pendukung penyelenggaraan pertunjukan musik mandiri.

“Kemarin ada yang bilang *no fancy stuff*, tapi setelah kupikir lagi, ini (penggunaan amplifier *head-cabinet*) bukan *fancy*, karena metal ekstrem memang butuh itu. Mungkin musik lain bisa pakai ampli kecil, tapi kita butuh lebih. Lagipula kita udah minta orang untuk bayar tiket, kalau bisa lebih memuaskan kenapa enggak... Jadinya kemarin aku sewakan sendiri... (Wawancara Tama, 2019)

Adapun penyesuaian nilai ideal tersebut salah satunya tergambarkan melalui penggunaan alat berupa amplifier (*head-cabinet*) dengan spesifikasi lebih tinggi dari amplifier yang dimiliki bersama (*combo*), meski dengan konsekuensi berupa adanya tambahan biaya bagi penyelenggaraan pertunjukan.



Gambar 4: Café *gigs*. (Sumber: Oki Rahadianto Sutopo)

Dalam hal ini, kepuasan bersama menjadi kata kunci penting yang dapat disematkan sebagai landasan bagi perubahan dalam domain kultural ini. Lebih lanjut, fenomena ini juga menunjukkan bagaimana ketiadaan sekat antara penampil dan penonton, di mana informan yang terlibat sebagai penampil sekaligus organizer juga memiliki kesempatan secara bergantian untuk hadir sebagai penonton, memungkinkan para informan untuk ‘melihat’ pertunjukan musik mandiri dari posisi yang berbeda. Hal ini secara teoritis dapat dilihat sebagai praktik penciptaan ruang liminal (Turner, 1982) sebagai bentuk negosiasi komunal sekaligus individual terhadap formalisasi pertunjukan musik sebagaimana diinginkan oleh konvensi industri budaya yang berorientasi pada akumulasi profit dan menguntungkan korporasi (Williamson & Cloonan, 2007).

Pada awalnya penggunaan alat berupa *amplifier head-cabinet* ini bersifat tambahan dan dihadirkan dengan modal ekonomi pribadi salah satu informan. Namun demikian, lambat laun penggunaan *amplifier head cabinet* menjadi hal yang diterima sebagai sebuah normalitas oleh para informan. Oleh karena itu setiap pertunjukan musik mandiri diadakan, kebutuhan alat akan secara otomatis melibatkan biaya sewa *amplifier* jenis tersebut.

Pada tahap selanjutnya, penyesuaian nilai juga merambah pada upaya penyediaan fasilitas, khususnya bagi band penampil dalam pertunjukan musik mandiri yang diadakan oleh para informan. Dalam hal ini, seiring dengan *tour* yang dilakukan oleh para informan ke kota dan/atau negara lain untuk mengakumulasi modal sosial dan modal kultural berupa rekognisi (Bourdieu, 1993), para informan juga menyelenggarakan pertunjukan musik bagi musisi dan band dari luar Yogyakarta dan Indonesia. Terutama bagi musisi dan band yang telah menyelenggarakan pertunjukan musik bagi para informan ketika band dari para informan mengadakan *tour* ke kota atau negara lain. Lebih lanjut, dalam mengadakan pertunjukan musik bagi band *tour* dari luar Yogyakarta atau luar Indonesia tersebut, para informan berusaha memberikan perlakuan yang kurang lebih setara dengan yang diterima para informan ketika melaksanakan *tour*

ke kota dan/atau negara lain. Oleh karena itu, para informan berupaya untuk menyediakan fasilitas berupa akomodasi penginapan dengan harga terjangkau bagi band yang sedang melakukan *tour* ke Yogyakarta. Meski tampak terjadi dalam logika pertukaran, hal ini justru menunjukkan adaptasi nilai komunalitas yang dibangun dalam keterhubungan dengan para pelaku skena metal ekstrem dari skena lokal hingga trans-lokal. Selain itu, hal ini juga dilandasi oleh pengalaman empiris para musisi ketika melakukan *tour*. Di mana pengalaman ini membentuk pengetahuan praktis sebagai manifestasi kapital budaya yang bersifat menubuh atau *embodied cultural capital* (Bourdieu, 1993) dari para informan atas kebutuhan band ketika melakukan *tour*.

Namun demikian, penyediaan fasilitas tentu memiliki implikasi ekonomis bagi penyelenggaraan pertunjukan musik. Meski telah beralih dari ranah pendidikan menuju ranah kerja, dukungan fasilitas ini masih dirasa cukup berat apabila harus ditanggung secara mandiri oleh penyelenggara pertunjukan. Karena itu para informan menegosiasikan nilai ideal yang disepakati melalui beberapa hal. *Pertama*, para informan berusaha terbuka dengan *sponsorship*, yang sebelumnya dikonstruksikan berseberangan dengan nilai ideal para informan. *Kedua*, para informan membedakan perlakuan bagi pertunjukan musik yang ditujukan bagi band dari kota/negara lain dengan pertunjukan yang bersifat internal, atau bagi band dari Yogyakarta.

“Intinya kalau internal, kita menolak sponsor tunggal, kita enggak ingin ada pihak lain yang *mendompleng*, mengklaim acara kita. Itu enggak sesuai dengan prinsip anak-anak. Tapi kalau untuk band *tour*, kita bisa menerima *** (brand merk Jakarta), logo besar di *backdrop* sama poster... Jadi enggak yang ‘*sponsor present*’, itu enggak oke menurut kita.” (Wawancara Ahmad, 2022)

Adapun rasionalisasi dari sponsor tersebut, di satu sisi sebagai medium guna mereproduksi jaringan sosial dengan para pelaku metal ekstrem dari kota/negara lain, sementara di sisi yang lain sebagai bentuk dukungan bagi pelaku metal ekstrem yang memiliki unit ekonomi dengan komoditas terkait metal ekstrem. Karena itu, sponsor tidak serta merta

terbuka bagi berbagai unit ekonomi, namun hanya bagi sponsor yang memiliki keterkaitan dengan musik metal ekstrem, misalnya seperti *merchandise/clothing brand*, dan biasanya dimiliki oleh individu yang memiliki hubungan dengan para informan. Lebih lanjut, sebagaimana ditunjukkan dalam kutipan wawancara di atas, terdapat perbedaan keterbukaan terhadap *sponsorship* ketika menerima band *tour* dengan pertunjukan musik bagi band internal. Setidaknya dengan cara inilah para informan berusaha untuk mempertahankan nilai independensi atas pertunjukan musik yang diselenggarakan serta tidak meninggalkan nilai komunalitas dengan sesama pelaku metal ekstrem (Sutopo et al., 2020; Sutopo et al., 2023) sebagai manifestasi etos *Do It Yourself* (Bennett & Guerra, 2018; Luvaas, 2012) di tengah keterbatasan ruang berekspresi (Lefebvre, 1974) pada era neoliberal kontemporer.

Kesimpulan

Dinamika pertunjukan musik mandiri pada skena metal ekstrem di Yogyakarta merefleksikan bagaimana praktik negosiasi berbasis budaya kaum muda terhadap dominasi pewacanaan ruang komersial oleh industri budaya *mainstream* sekaligus keterbatasan ruang berekspresi dalam *landscape* perkotaan. Pergeseran menuju era neoliberal kontemporer semakin meneguhkan lagi dominasi kapital terhadap pemaknaan akan keruangan dalam kehidupan sehari-hari. Praktik pertunjukan musik mandiri dengan mendasarkan pada jaringan sosial yang terbentang dari level lokal hingga trans-lokal dan eksperimentasi atas habitus skena secara berkelanjutan merupakan manifestasi perlawanan simbolik. Dalam hal ini, perlawanan tersebut tidak hanya berbasis kelas sosial namun sekaligus merupakan manifestasi peminggiran berbasis ruang. Pada titik tertentu, bentuk pertunjukan musik mandiri berkolaborasi dengan ruang komersial alternatif namun tetap secara konsisten mempertahankan nilai *Do It Yourself* (DIY) yang dianut yaitu kemandirian, otentisitas dan komunitas (Sutopo et al., 2020; Sutopo et al., 2023). Praktik pertunjukan musik mandiri yang dilakukan oleh kaum muda dalam

skena metal ekstrem ini dapat menjadi *exemplar* yang baik guna menjaga nilai-nilai idealisme bermusik tetap hidup di masa sekarang maupun di masa depan.

Ucapan Terima Kasih

Kami mengucapkan terima kasih kepada para musisi metal ekstrem di Yogyakarta yang telah berkenan berbagi cerita dalam penelitian ini.

Kepustakaan

- Allen, K. (2004). *Max Weber: A Critical Introduction*. Pluto Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press. <https://doi.org/10.1007/BF01115099>
- Bennett, A. (2011). The Post-Subcultural Turn: Some Reflections 10 Years On. *Journal of Youth Studies*, 14(5), 493–506. <https://doi.org/10.1080/13676261.2011.559216>
- Bennett, A., Green, B., Cashman, D., & Lewandowski, N. (2020). Researching Regional and Rural Music Scenes: Toward a Critical Understanding of an Under-theorized Issue. *Popular Music & Society* 43(4): 367–377. <https://doi.org/10.1080/03007766.2020.1730647>
- Bennett, A., & Guerra, P. (2018). *DIY Cultures and Underground Music Scenes*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315226507-2>
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bodden, M. (2005). Rap in Indonesian Youth Music of the 1990s: “Globalization”, “Outlaw Genres”, and Social Protest. *Asian Music*, 36(2), 1–26.
- Bottero, W., & Crossley, N. (2011). Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations. *Cultural Sociology*, 5(1), 99–119. <https://doi.org/10.1177/1749975510389726>
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.
- Castro, I. A. del A. (2019). Music, Protest Politics, DIY and Identity in the Basque Country. In A. Bennett & P. Guerra (Eds.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (pp. 77–88). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315226507-8>
- Crossley, N. (2008). Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement. *Theory, Culture & Society* 25(6): 89–116. <https://doi.org/10.1177/02633276408095546>
- Crossley, N & Bottero, W. (2015). Social Spaces of Music: an Introduction. *Cultural Sociology*, 9(1): 3–19. <https://doi.org/10.1177/1749975514546236>
- Chatterton, P., & Hollands, R. (2003). *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203402054>
- Durkheim, E. (1995). *The Elementary Forms of Religious Life*. Free Press.
- Gerth, H. H., & Mills, C. W. (1946). *From Max Weber: Essays in Sociology*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.4324/9780203452196>
- Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241–259. <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>
- Guerra, P. (2020). The Song is Still a ‘Weapon’: The Portuguese Identity in Times of Crises. *Young*, 28(1), 14–31. <https://doi.org/10.1177/1103308819829603>
- Hall, S., & Jefferson, T. (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subculture in Post War Britain* (Second). Routledge.
- Hardy, C. (2008). Hysteresis. In M. Grenfell (Ed.), *Pierre Bourdieu Key Concepts* (pp. 131–150). Acumen.
- Harvey, D. (1982). *The Limits to Capital*. Wiley-Blackwell.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203139943>
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. Sage Publications.
- Hodkinson, P. (2005). “Insider Research” in The Study of Youth Cultures. *Journal of Youth*

- Studies*, 8(2), 131–149. <https://doi.org/10.1080/13676260500149238>
- Hodkinson, P. (2016). Youth Cultures and the Rest of Life: Subcultures, Post-Subcultures and Beyond. *Journal of Youth Studies*, 19(5), 629–645. <https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1098778>
- Kahn-Harris, K. (2004). Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene. In A. Bennett & K. Kahn-Harris (Eds.), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (pp. 107–118). Palgrave Macmillan.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg Publishers.
- Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space*. Wiley-Blackwell. <https://doi.org/10.4324/978023132357-14>
- Lukisworo, A. A., & Sutopo, O. R. (2017). Metal DIY: Dominasi, Strategi, dan Resistensi. *Jurnal Studi Pemuda*, 6(2), 579. <https://doi.org/10.22146/studipemudaugm.41474>
- Luvaas, B. (2012). *DIY Style: Fashion, Music, and Global Digital Cultures*. Berg Publishers.
- Martin-Iverson, S. R. (2011). *The Politics of Cultural Production in the DIY Hardcore Scene in Bandung, Indonesia*. PhD diss. The University of Western Australia.
- Martin-Iverson, S. R. (2012). Autonomous Youth? Independence and Precariousness in the Indonesian Underground Music Scene. *Asia Pacific Journal of Anthropology*, 13(4), 382–397. <https://doi.org/10.1080/14442213.2011.636062>
- Martin-Iverson, S. R. (2014). Running in Circles: Performing Values in the Bandung ‘Do It Yourself’ Hardcore Scene. *Ethnomusicology Forum*, 23(2), 184–207. <https://doi.org/10.1080/17411912.2014.926631>
- Marx, K. (1976). Preface to a Contribution to the Critique of Political Economy. In K. Marx (Ed.), *Marx and Engels on Literature and Arts*. Progress Publishers.
- McKenzie, J. (2006). Performance and Globalization. In D. S. Madison & J. Hamera (Eds.), *The SAGE Handbook of Performance Studies* (pp. 33–45). Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/9781412976145.n3>
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Berg Publishers.
- Negus, K. (2005). Rethinking Creative Production Away from the Cultural Industries. In J. Curran & D. Morley (Eds.), *Media and Cultural Theory*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203509616>
- Paddison, M. (1993). *Adorno’s Aesthetics of Music*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9780511549441>
- Richter, M. M. (2012). *Musical Worlds in Yogyakarta*. KITLV Press. https://doi.org/10.26530/oapen_420987
- Schlogl, L., & Kim, K. (2021). After Authoritarian Technocracy: the Space for Industrial Policy-Making in Democratic Developing Countries. *Third World Quarterly*. <https://doi.org/10.1080/01436597.2021.1984876>
- Sharp, M. (2021). ‘Insighters’: the Complexity of Qualitative Methods in Youth Music Research. *Journal of Youth Studies*, 24(6), 799–814. <https://doi.org/10.1080/13676261.2020.1770710>
- Sibley, D. (1995). *Geographies of Exclusion*. Routledge. <https://doi.org/10.2307/215944>
- Sutopo, O. R. (2017). Young Jazz Musicians and Negotiation of Public Space in Yogyakarta Indonesia. *KOMUNITAS: International Journal of Indonesian Society and Culture*, 9(2), 225–236. <https://doi.org/10.15294/komunitas.v9i2.10060>
- Sutopo, O. R., Wibawanto, G. R., & Lukisworo, A. A. (2020). Resist or Perish! Understanding the Mode of Resistance among Young DIY Indonesian Musicians. *Perfect Beat*, 20(2), 116–133. <https://doi.org/10.1558/prbt.40851>
- Sutopo, O.R., & Lukisworo, A.A. (2023). *Nongkrong*, Value of Community and Everyday Resistance in the Indonesian Metal Scene. In N. Varas-Diaz, J. Wallach, E. Clinton & D.N Araujo (Eds.), *Defiant Sounds: Heavy Metal Music in the Global South* (pp. 351–368). Lexington Books.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications. <https://doi.org/10.2307/1385776>

- Varner, S. (2007). Youth Claiming Space: The Case of Pittsburgh's Mr. Roboto Project. In P. Hodkinson & W. Deicke (Eds.), *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes* (pp. 161–174). Routledge.
- Vila-Henninger, L., Dupuy, C., Van Ingelgom, V., Caprioli, M., Teuber, F., Pennetreau, D., Bussi, M., & Le Gall, C. (2022). Abductive Coding: Theory Building and Qualitative (Re)Analysis. *Sociological Methods and Research*, 1–34. <https://doi.org/10.1177/00491241211067508>
- Wacquant, L. (2016). A Concise Genealogy and Anatomy of Habitus. *Sociological Review*, 64(1), 64–72. <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12356>
- Wallach, J. (2005). Underground Rock Music and Democratization in Indonesia. *World Literature Today*, 79(3), 16–20. <https://doi.org/10.4135/9781452218564.n718>
- Wallach, J. (2008). *Modern Noise, Fluid Genres Popular Music in Indonesia, 1997-2001*. The University of Wisconsin Press.
- Weintraub, A. N. (2010). *Dangdut Stories: A Social and Musical History of Indonesia's Most Popular Music*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195395662.001.0001>
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1215/08992363-8090166>
- Williamson, J., & Cloonan, M. (2007). Rethinking the Music Industry. *Popular Music*, 26(2), 305–322. <https://doi.org/10.1017/S0261143007001262>
- Wolff, J. (1993). *The Social Production of Art*. Red Globe Press. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-23041-9>
- Yampolsky, P. (1989). Hati yang Luka: An Indonesian Hit. *Indonesia*, 47(1), 1–17. <https://doi.org/10.2307/3351072>