

Metal Ekstrem dan Reproduksi Model Distribusi Industrialistik di Era Digital

Agustinus Aryo Lukisworo

Pengantar

Eksistensi teknologi digital menciptakan pengaruh yang signifikan terhadap berbagai ranah kehidupan sosial masyarakat, tidak terkecuali ranah musik. Adapun salah satu implikasi yang muncul atas eksistensi teknologi digital dalam ranah musik, terepresentasikan melalui perkembangan praktik *do-it-yourself* dalam proses produksi dan distribusi musik (Prior, 2010; Ray, 2017). Dengan kata lain, hadirnya teknologi digital mampu memangkas jalur distribusi musik, sehingga produsen dapat berinteraksi langsung dengan konsumen, serta memberikan ruang kebebasan yang lebih besar bagi produsen untuk berkreasi. Lebih lanjut, hadirnya teknologi digital tidak hanya memungkinkan individu untuk dapat memproduksi dan mendistribusikan musik secara mandiri, namun juga memberikan peluang kepada musisi untuk tidak berhadapan dengan perantara kultural (*cultural intermediaries*) sebagai pihak yang memiliki otoritas untuk melakukan justifikasi kultural dalam model distribusi musik industrialistik, seperti label rekaman mayor (Hracs, 2015; Hviid et al., 2018).

Namun demikian, praktik distribusi musik dengan model industrialistik, yakni melalui *deal* kerjasama dengan label rekaman, ternyata tidak lenyap begitu saja. Bahkan hal ini justru muncul dari ranah musik non industri, atau sering disebut dengan musik *indie/independen/underground/subkultural*, khususnya metal ekstrem, yang cenderung lekat dengan kesan kemandirian dan independensi (Baulch, 2003; Lukisworo & Sutopo, 2017; Wallach, 2008). Setidaknya hal ini yang dapat dijumpai

dalam praktik distribusi yang dilakukan oleh para musisi kelompok 666, yakni sebuah kelompok yang terdiri dari beberapa band, dan menjadi bagian dalam skena metal ekstrem Yogyakarta. Adapun praktik distribusi musik para musisi tersebut masih melibatkan kerjasama dengan beberapa label rekaman independen, baik label rekaman independen yang ada di Indonesia, seperti Rottrevore Records (Jakarta) dan Armstretch Records (Bandung), juga label rekaman yang berlokasi di wilayah negara lain, seperti Gempita Records (Malaysia), Dunkelheit Produktionen dan Destruktion Records (Jerman), Narcoleptica Productions (Rusia).

Gap inilah yang menjadi dasar bagi penulis untuk melakukan penelusuran secara lebih mendalam terhadap praktik kerjasama distribusi musik yang dilakukan oleh para musisi kelompok 666. Kemudian seiring dengan perkembangan sosio-kultural di era modernitas lanjut, dimana struktur dan kategori-kategori sosial tidak lagi menjadi penentu mutlak dan agensi individu semakin terbuka lebar, muncul perkembangan metodologis dalam studi-studi budaya kaum muda yang sering disebut dengan '*post-subcultural turn*' (Bennett, 2011). Dengan adanya perubahan metodologis tersebut, fokus dan perhatian studi budaya kaum muda tidak lagi terpusat pada realitas makro struktural objektif saja, namun juga berusaha melibatkan lebih banyak narasi dan suara dari para pelaku. Hal ini bertujuan untuk menghindari reduksi dan spekulasi metode ilmiah yang berpotensi mengaburkan realitas konkret, serta keterhubungan sebuah realitas dengan konteks tertentu yang melingkupinya, sebagaimana dialami oleh para pelaku (Bennett, 2018; Ferreira, 2016; Lukisworo & Sutopo, 2021; Muggleton, 2000).

Distribusi Musik dan Teknologi Digital

Distribusi musik merupakan aktivitas yang bergerak secara dinamis dari waktu

ke waktu dan tidak dapat dipisahkan dari struktur objektif yang melingkupi. Adapun dinamika distribusi musik tersebut, setidaknya berkaitan dengan perkembangan teknologi dan model produksi ekonomi makro masyarakat (Haviid et al., 2017; Hrac, 2015; Negus, 2019). Seiring dengan perkembangan teknologi, misalnya penemuan phonograph, piringan hitam, media siar radio, hingga *compact disc*, serta perkembangan praktik produksi industrialistik -yang mengedepankan prinsip efektivitas dan efisiensi serta spesialisasi pembagian kerja, sejak era 1940 musik mulai diproduksi dan didistribusikan secara masif oleh perantara kultural seperti label rekaman. Di era tersebut, label rekaman memiliki kuasa yang begitu besar, karena hampir keseluruhan proses produksi dan distribusi, mulai dari penentuan nilai estetika, proses produksi artefak fisik, hingga promosi, diatur sepenuhnya oleh label rekaman. Hal ini menyisakan sedikit ruang bagi musisi dalam proses produksi musik. Lebih lanjut, bahkan label rekaman sebagai perantara kultural juga memiliki kendali atas proses konsumsi musik masyarakat, yang pada saat itu didominasi oleh konsumsi artefak fisik (*recorded music*).

Praktik ini terus mengalami perkembangan dan mencapai puncak kejayaannya pasca Perang Dunia II (Negus, 2019). Seiring dengan peningkatan daya beli generasi '*baby boomers*', profit industri musik yang bersumber dari penjualan artefak fisik mengalami peningkatan yang signifikan. Adapun perubahan atas tatanan tersebut, muncul ketika internet menghadirkan fasilitas *file sharing* bagi seluruh penggunanya, yang kemudian segera disusul oleh fasilitas *streaming* (Vaccaro & Cohn, 2004). Hal ini juga didukung dengan berkembangnya platform jejaring sosial yang mampu membuka peluang kepada musisi untuk membangun rekognisi dalam level global (Sargent, 2009). Dalam situasi ini, pemangkasan jarak antara musisi sebagai produsen dengan pendengar sebagai konsumen, memberikan peluang bagi

terciptanya nuansa baru dalam bentuk relasi interaktif diantara musisi dan pendengar (Ray, 2017).

Selanjutnya, keterbukaan ruang distribusi musik tersebut beriringan dengan hadirnya perkembangan teknologi digital dalam ranah rekaman, yang membuka peluang bagi praktik produksi musik rumahan/*home recording*, sehingga proses produksi tidak lagi bergantung pada berbagai perangkat keras dengan harga yang relatif tinggi. Selain itu, proses produksi musik juga tidak lagi bergantung pada para pelaku spesialis yang memiliki pengetahuan dan kemampuan teknis khusus, seperti produser dan *sound engineer* profesional. Hal ini kemudian mendorong perkembangan praktik-praktik yang dalam beberapa dekade lalu belum terpikirkan atau setidaknya bukan menjadi pilihan utama, seperti praktik amatirisme (Prior, 2010) dan praktik produksi musik dengan perangkat digital (Hugill, 2008). Adapun perkembangan dalam ranah praktik produksi ini, memiliki implikasi kultural yang besar, khususnya terkait dengan penegasian atas standar industri musik sekaligus peningkatan keragaman selera dan nilai estetika (Prior, 2010). Melalui kedua perubahan tersebut, pelaku industri musik seperti label rekaman mayor, tidak lagi dapat dikatakan memiliki kuasa yang sama dalam mengontrol proses distribusi dan pembentukan selera musik konsumen. Bahkan dapat dikatakan bahwa kedua perubahan tersebut memicu munculnya krisis pada industri musik. Meski krisis tersebut berada dalam konteks politis, bukan krisis eksistensial ekonomi (Nordgård, 2018).

Walaupun demikian, berbagai bentuk terobosan dan kebaruan yang bersumber pada perkembangan teknologi digital tersebut masih menyisakan beberapa persoalan. Pertama, ruang yang diciptakan oleh teknologi digital masih menyisakan persoalan kepastian dalam membangun relasi sosial (Hracs, 2015; Ray, 2017;

Sargent, 2009). Dalam hal ini, kebebasan tidak hanya dimiliki oleh musisi sebagai produsen, namun juga pendengar sebagai konsumen musik. Adapun persoalan ini dapat diatasi melalui akumulasi modal sosial perantara. Kemudian dengan mempertimbangkan ketiadaan jaminan pemerataan distribusi modal dalam ranah musik populer, maka dapat diasumsikan bahwa kedudukan antar pelaku, khususnya musisi, dalam praktik produksi musik populer di era digital tetap tidak dapat dikatakan setara. Selain itu, musisi juga masih harus menghadapi risiko instabilitas pendapatan yang di satu sisi bersumber pada ketidakadilan ekonomi dalam sistem *payout streaming* musik, sementara di sisi yang lain disebabkan oleh kemapanan konsumen dalam mengonsumsi musik secara *streaming*, alih-alih konsumsi artefak fisik seperti CD (Negus, 2019). Sementara terkait perubahan struktur kuasa dalam ranah musik populer sebagaimana telah disebutkan di atas, tidak dapat serta merta dipahami sebagai sebuah proses demokratisasi. Dalam hal ini, yang terjadi adalah 'perpindahan kuasa' dari industri musik kepada industri teknologi informasi sebagai penyedia platform distribusi musik (Nordgård, 2018). Dengan kata lain, teknologi digital masih menghadirkan berbagai bentuk tantangan yang harus dihadapi oleh para pelakunya, meski di sisi yang lain membuka ruang keragaman bagi para pelaku untuk dapat mengatasi persoalan tersebut secara individual.

Skena Metal Ekstrem

Kemudian terkait skena metal ekstrem sebagai ruang bagi karier bermusik para musisi kelompok 666, terdapat sejumlah poin penting perlu dipahami, mulai dari perubahan cara pandang, karakteristik, hingga dinamika baik internal maupun eksternal. Dari sisi cara pandang, skena merupakan istilah yang digunakan sebagai alat analisis dalam studi-studi post subkultur, yakni sebuah payung epistemis dalam studi budaya kaum muda, yang memberikan kritik dan kebaruan teoretis terhadap

pendekatan subkultural ala CCCS/Birmingham School (Bennett, 2011). Kritik dari proponent post-subkulturalis muncul akibat adanya gap antara pendekatan subkultur dengan realitas praktik budaya kaum muda di era kontemporer. Dalam hal ini, cara pandang konsep subkultur yang terlalu bertumpu pada kelas sosial, dinilai tidak dapat menjelaskan cairnya keterlibatan individu dalam kelompok budaya kaum muda. Selain itu, konsep subkultur melihat hubungan antar pelaku sebagai hubungan yang setara, sehingga tidak dapat menjelaskan hierarkisitas antar pelaku dalam budaya kaum muda. Lebih lanjut, keterbatasan konsep subkultur juga terletak pada cara pandang makroskopik Gramscian, yang menempatkan kelompok budaya kaum muda sebagai kelompok subordinat dan selalu berhadapan-hadapan dengan struktur masyarakat yang lebih luas.

Konsep skena pertama kali dikemukakan oleh Straw (1991) dan dapat dipahami sebagai ruang artikulasi musikal bagi berbagai praktik yang berbeda, dan bergerak dalam lintasan reproduksi dan perubahan. Konsep ini dibangun atas asumsi yang berbeda dengan konsep subkultur, yang melihat pengelompokan masyarakat selalu dilandasi oleh kelas sosial. Konsep skena meletakkan basis kolektivitas individu pada selera dan estetika. Hal ini juga diperkuat oleh pendapat Lewis (dalam Bennett & Kahn-Harris, 2004) yang menyatakan bahwa selera merupakan konsep yang lebih tepat untuk digunakan sebagai alat analisis terhadap proses pengelompokan sosial.

Dalam konteks metal ekstrem, skena digunakan untuk menggambarkan berbagai praktik terkait metal ekstrem, produksi-distribusi-konsumsi, oleh para pelaku (Bennett & Peterson, 2004; Kahn-Harris, 2000, 2007). Lebih lanjut, skena metal ekstrem terdiri atas berbagai level, mulai dari level global, lokal, serta virtual. Dalam hal ini, skena metal eskترم global merupakan akumulasi dari berbagai

skena lokal, baik di tingkat negara maupun kota. Dengan kata lain, skena metal ekstrem global merupakan ruang bagi pelaku metal ekstrem di seluruh dunia. Sementara skena virtual merupakan ruang yang muncul dari keterhubungan antar pelaku dengan melalui perantara teknologi komunikasi digital.

Adapun eksistensi skena metal ekstrem global, dimulai dengan adanya fragmentasi *heavy metal* pada awal hingga pertengahan era 1980an. Pada era tersebut, *heavy metal* mengalami fragmentasi melalui munculnya *glam metal* dan *speed/thrash metal*. Melalui fragmen *glam metal*, muncul beberapa band yang meraih popularitas tinggi berkat dukungan dari label rekaman mayor dan industri, salah satunya seperti Guns N Roses. Sementara fragmen kedua, *speed/thrash metal* lebih berkembang dalam jaringan independen antar pelaku di berbagai belahan dunia, meski pada akhirnya terdapat juga beberapa band yang meraih popularitas seperti Metallica dan Slayer. Lebih lanjut, dari fragmen kedua inilah muncul beberapa subgenre lain yang kemudian dikategorikan sebagai metal ekstrem, yakni seperti *death metal*, *black metal*, dan *grindcore*. Dengan kata lain, metal ekstrem merupakan istilah generik untuk menggambarkan musik *speed/thrash metal*, *death metal*, *black metal*, dan *grindcore*.

Selanjutnya, praktik musikal yang dilakukan oleh para pelaku dalam skena metal ekstrem, berpijak pada aspek transgresivitas (*transgressivity*) dan normalitas (*mundanity*) (Kahn-Harris, 2007). Aspek transgresivitas skena metal ekstrem, bersumber pada kesadaran subjektif individual. Karena itu berbagai tindakan yang bercorak transgresivistik, selain memiliki implikasi pertentangan dengan struktur masyarakat yang lebih luas, juga akan memiliki implikasi perubahan pada skena, karena berpijak pada cara pandang individu. Sementara aspek normalitas bersumber pada kesadaran komunal, dan cenderung menciptakan dampak yang

sebaliknya, baik dalam bentuk menjembatani relasi skena dengan struktur masyarakat yang lebih luas, maupun mereproduksi budaya internal yang sudah ada di dalam skena. Kemudian terkait dengan hierarkisitas antar pelaku, khususnya musisi, terdapat aspek modal metal ekstrem yang menjadi penanda autentisitas sekaligus pembeda posisi antar musisi. Adapun modal metal ekstrem terdiri atas beberapa hal mulai dari referensi musik, relasi sosial dan rekognisi, hingga kemampuan teknis bermusik (Sutopo & Lukisworo, 2020).

Kemudian sebagaimana telah disampaikan bahwa skena memiliki relasi yang dinamis dengan struktur di sekitarnya. Hal ini tampak dari perbedaan karakteristik skena metal ekstrem dengan *heavy metal*. Meski metal ekstrem muncul dan berkembang dari *heavy metal* yang cenderung lekat dengan kelompok 'white, male, working class,' serta isu-isu kritik sosial dan resistensi simbolis, namun metal ekstrem global justru cenderung didominasi oleh kelas menengah. Lebih lanjut, skena metal ekstrem juga lebih didominasi oleh 'fantasi liar' para pelakunya, yang diwujudkan melalui pendobrakan terhadap normalitas kehidupan sosial, alih-alih kritik sosial dan resistensi simbolis. Karena itu dijelaskan oleh Kahn-Harris (2007) bahwa karakteristik khusus metal ekstrem terletak pada aspek transgresivitas. Selain itu, perbedaan antara metal ekstrem dengan *heavy metal* juga terletak pada proses kebaruan musikalitas. Ketika *heavy metal* lebih tersentral di Inggris dan Amerika, kebaruan gaya musikalitas metal ekstrem muncul dari beberapa skena lokal yang berbeda. Misalnya seperti Bay Area *thrash* (San Fransisco, Amerika), teutonic *thrash* (Jerman), Florida *death metal* (Florida, Kanada), Swedish *death metal* (Swedia), Norwegian *black metal* (Norwegia).

Metode

Bab ini menggunakan pendekatan kualitatif dengan tujuan untuk dapat menggali informasi secara mendalam, sesuai dengan pengalaman para pelaku (Marvasti, 2011), khususnya para musisi kelompok 666. Adapun proses pengumpulan data, dilakukan melalui wawancara mulai dari bulan Januari – Agustus 2019 di Yogyakarta. Secara total, terdapat tujuh (7) informan yang membagikan narasi individual mereka kepada penulis guna penyusunan artikel bab ini. Terkait hal ini, posisi penulis sebagai ‘*critical insider*’ (Hodkinson, 2002) memudahkan penulis untuk memahami berbagai artikulasi bahasa dari para musisi kelompok 666. Kendati demikian, interpretasi terhadap narasi para musisi kelompok 666 tetap dilakukan secara berjarak, dengan berpijak pada perspektif teoretis serta pada berbagai sumber sekunder yang relevan bagi penyusunan artikel bab ini. Hal ini bertujuan agar konstruk yang dihasilkan dalam artikel bab ini, meski dibangun dengan landasan suara dan pengalaman langsung dari para informan sebagai pelaku, tidak terjebak dalam interpretasi naif yang berpijak pada imajinasi subjektif pelaku.

Penanda Autentisitas

“Ya kalau ada label yang *legit(imate)*, yang mau bantu distribusi musik kita, secara enggak langsung kan membuktikan ke orang lain musik kita itu *legit(imate)* juga, atau *true* atau apapun istilahnya lah itu”

(Wawancara Ahmad, 2019)

Skena musik independen, meski tidak dapat terpisah dari ranah bisnis dan ekonomi, namun cenderung dapat disebut sebagai *disinterested field* (Bourdieu, 1993). Hal ini berkaitan dengan adanya dominasi nilai simbolis atas nilai ekonomis,

yang salah satunya terwujud dalam bentuk autentisitas. Lebih lanjut, autentisitas merupakan nilai fundamental bagi praktik budaya kaum muda berbasis musik, termasuk skena metal ekstrem (Baulch, 2003; Lukisworo & Sutopo, 2017; Luvaas, 2013), karena selain terkait dengan persoalan pengakuan dan pembeda antara '*in-group*' dan '*out-group*', juga berkaitan dengan tinggi rendah posisi sosial antar pelaku yang sudah diterima sebagai bagian dari skena. Dalam konteks pelaku, muara dari kepemilikan autentisitas dalam sebuah skena musik tersebut tertuju pada kebanggaan diri para pelaku atas pengakuan yang diberikan oleh pelaku lain. Karena itu autentisitas perlu dikelola melalui pengembangan modal yang berlaku dalam skena, seperti modal metal ekstrem (Sutopo & Lukisworo, 2020). Maka secara tidak langsung pengakuan atas autentisitas musisi/band juga menjadi aspek vital bagi perkembangan karier bermusik di dalam skena metal ekstrem.

Terkait dengan hal ini, berdasarkan pernyataan Ahmad di atas, kerjasama dengan label rekaman independen metal ekstrem dapat dipahami sebagai pendukung proses pembuktian autentisitas bagi musisi/band. Namun demikian, dengan adanya frasa "label yang *legit(imate)*" dalam penjelasan tersebut, maka dapat diasumsikan bahwa tidak seluruh label rekaman dapat membantu proses ini. Terkait hal ini, dapat diasumsikan bahwa penopang proses pembentukan autentisitas bagi musisi/band tersebut adalah reputasi atau autentisitas, sebagai '*legitimate record label*', yang telah dimiliki oleh sebuah label rekaman, bukan pada label rekaman itu sendiri. Dengan demikian, relasi atau kerjasama dengan label rekaman bereputasi tersebut dapat diposisikan sebagai pelekak nilai autentisitas yang ada pada label rekaman terhadap musisi/band.

Lebih lanjut, untuk berbicara mengenai proses akumulasi autentisitas tersebut, diperlukan pertimbangan bahwa skena metal ekstrem merupakan skena yang

berjenjang atau hierarkis. Terkait hal ini, posisi antar skena lokal, dalam level negara dan kota, cenderung tidak setara. Demikian juga dengan posisi antar pelaku di dalamnya, dimana masih terjadi dominasi dari negara-negara maju dan kota-kota besar yang secara tidak langsung menempatkan skena-skena dari negara berkembang dan kota kecil dalam posisi yang marjinal (Kahn-Harris, 2007). Karena itu peluang untuk membangun kerjasama dengan label rekaman juga tidak setara. Hal ini sebagaimana disampaikan oleh Tama

“Dulu asal nyoba aja sih, ada ngirim email banyak banget aku. Tapi ya waktu itu udah bisa kira-kira lah, kalau kayak Hellsheadbanger gitu aku enggak berani. Yang kecil-kecil aja banyak yang nolak, gak bales email.” (Wawancara Tama, 2019)

Meski demikian, proses pembuktian autentisitas tidak hanya dilandasi oleh intensi instrumentalistik, namun juga memiliki sisi komunalistik. Walaupun dalam hal ini komunalitas yang terbangun bersifat terbatas, sehubungan dengan adanya polarisasi sistem ide di dalam skena metal ekstrem. Hal ini sebagaimana dijelaskan

“Orang-orang pada ngomong wah kamu beda, kamu beda, kalau menurutku aku enggak beda. Aku cuma melanjutkan apa yang sudah dilakukan generasi pendahulu kok. Kita di sini buat musik, tapi ya itu, kita perlu memastikan aja kalau kita sama orang lain itu *on the same page*. Soalnya kalau beda, biasanya aku stop juga, daripada debat enggak habis-habis nanti. Yaudah kamu silakan begitu, aku tak begini.” (Wawancara Tama, 2019)

Dengan demikian dapat dipahami bahwa kerjasama antara musisi kelompok 666 dengan label rekaman independen metal ekstrem, merepresentasikan pentingnya nilai-nilai kultural partikular di dalam skena metal ekstrem. Lebih lanjut, meski di satu sisi proses tersebut memiliki implikasi terhadap posisi sosial musisi/band di dalam skena, namun hal tersebut tidak serta merta menjadikan proses kerjasama tersebut bersifat instrumentalistik. Hal ini dibuktikan dengan masih adanya kesadaran diri sebagai bagian dari kelompok. Selain itu, sehubungan

dengan adanya hierarki antar pelaku dalam skena metal ekstrem, kerjasama dengan label rekaman independen bereputasi tidak serta merta dapat diwujudkan begitu saja, namun memerlukan upaya, terlebih bagi pelaku yang berada dalam posisi marinal. Karena itu kerjasama dengan label rekaman independen bereputasi menjadi satu aspek yang bernilai dalam skena.

Bridging Social Capital

“Memang maunya kita, musik kita bisa didengar sama orang yang tepat, kalau enggak ya ngapain.”

(Wawancara Bagus, 2019)

Sebagaimana telah disampaikan dalam subbagian sebelumnya, bahwa perkembangan teknologi digital masih menyisakan persoalan, salah satunya kepastian dalam membangun relasi dengan pendengar, dan untuk itu diperlukan *'bridging social capital'*/modal sosial perantara (Sargent, 2009). Berdasarkan temuan lapangan, persoalan tersebut ternyata tidak hanya terjadi pada musik populer saja, namun juga pada skena metal esktrm. Hanya saja, dengan adanya perbedaan aturan main atau kultur antara musik populer dengan musik metal ekstrem, muara dari modal sosial perantara menjadi berbeda.

“Oh aku selalu tanya itu, kira-kira dia (label) bawa musikku ke mana sih? Ke *circle* mana? Dari yang dia sebut, ada enggak yang cocok sama kita, penting itu. Apalagi kalau ternyata musik kita bisa dibawa ke orang yang tepat, dan kita enggak tahu kalau ternyata di tempat itu ada orang yang punya preferensi (musik) kayak kita, terus tahu-tahu orang itu kontak kita, nah itu bisa jadi kejutan yang menarik.” (Wawancara Wibi, 2019)

Dalam konteks musik populer, modal sosial perantara bertujuan untuk menghubungkan musisi dengan pendengar umum yang lebih luas (Ray, 2017; Sargent, 2009). Sementara dalam konteks metal ekstrem, modal sosial perantara

bertujuan untuk menghubungkan musisi dengan pendengar yang spesifik, yang terepresentasikan melalui frasa 'orang yang tepat' dalam kutipan wawancara di atas. Hal ini diperkuat dengan penjelasan Putra mengenai proses *ngobrol* dengan label rekaman yang bahkan lebih cenderung didominasi proses investigasi aspek kultural dari sebuah band.

“Dulu pernah saya waktu ngobrol sama (*owner*) label x, bukannya tanya skill atau itung-itungan, atau apa, malah ditanyakan dulu itu, agamamu apa? Hahaha, tak jawab aja, none, hahaha. Sangar juga saya pikir, agak kaget juga waktu pertama nyoba kontak-kontakan ternyata model pertanyaannya begitu.” (Wawancara Putra, 2019)

Adapun hal ini berkaitan dengan perubahan sosio-kultural dalam budaya kaum muda di era kontemporer yang berkembang menjadi semakin cair dan refleksif, sehingga kelompok budaya kaum muda, seperti skena metal ekstrem tidak lagi dapat diasumsikan sebagai kelompok dengan sistem ide tunggal (Bennett, 2011). Dalam skena metal ekstrem, sebagaimana telah dijelaskan dalam subbagian sebelumnya, terdapat sistem ide transgresivistik yang hadir secara berdampingan dengan sistem ide normalistik (Kahn-Harris, 2007). Karena itu pembuktian atas kesamaan ide tersebut menjadi praktik yang wajar terjadi.

“Habis 'deal' (dengan) Dunkelheit (label rekaman independen Jerman), saya cari temen yang satu roster (band lain dalam label yang sama), nah saya kenal Ashir (musisi metal Singapura)... Ya paling enggak jadi lebih tahu, oh kalau orang luar, konteksnya ngomongin Eropa dan Amerika ya ini, itu modelnya straight. Sini kamu punya apa, kamu mau gimana, jadi langsung ke intinya aja, enggak usah pakai basa-basi...” (Wawancara Tama, 2019)

Lebih lanjut, modal sosial perantara tidak hanya menghubungkan musisi dengan pendengar saja, namun juga menjadi penghubung dengan musisi lain. Melalui keterhubungan dengan musisi lain ini, muncul potensi pengembangan pengetahuan yang berlaku di dalam skena. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Tama dalam kutipan wawancara di atas yang memperoleh pengetahuan mengenai

model artikulasi bahasa untuk mengatasi gap kultural antara masyarakat timur dan barat, dimana kapasitas berbahasa ini dapat membantu proses Tama dalam mengembangkan relasi sosial di dalam skena. Dengan kata lain, modal sosial perantara juga memiliki potensi untuk dapat dikonversikan menjadi modal kultural yang berlaku di dalam skena.

Penopang nilai estetik

“Enggak bermaksud ngejar yang *fancy* ya, tapi ya kebutuhan musik ini memang banyak, sound kayak apa, ini, itu... Jadi ya *support* (materi) dari label itu membantu banget.”

(Wawancara Tama, 2019)

Sesuai dengan penjelasan Kahn-Harris (2007), skena metal ekstrem bukan merupakan entitas yang terpisah dari struktur di sekitarnya. Hal ini dibuktikan dengan kondisi skena metal ekstrem yang tidak terbebas dari logika ekonomi kapitalistik. Karena itu meski tidak bersifat dominan, aspek ekonomi masih menjadi faktor yang turut berpengaruh dalam proses pembentukan kerjasama antara label rekaman dengan musisi/band. Dalam situasi ini, bagi sebagian musisi metal ekstrem, membangun kerjasama dengan label rekaman tidak hanya berpotensi untuk meningkatkan autentisitas dan memperoleh atensi dari pelaku lain, namun juga berpotensi untuk mendatangkan dukungan material bagi proses produksi. ‘Bonus’ inilah yang diterima Tama ketika dirinya melakukan kerjasama dengan label rekaman asal Jerman, Dunkelheit Produktionen, untuk perilisan ulang album pertama mereka dan untuk produksi album kedua mereka. Hal ini kemudian membuka peluang bagi Tama untuk melakukan eksplorasi musik secara lebih jauh, sebagaimana dijelaskan

“Kemarin begitu *deal*, dia (label) bilang dia ada nominal buat produksi, tinggal kasih *invoice* aja. Wah itu bro, berani bikin yang macem-macem aku, bandingin ini-itu, ampli, efek segala macem, mana yang lebih cocok sama konsepku, bisa leluasa milih aku.” (Wawancara Tama, 2019)

Terkait hal tersebut, perlu dipahami bahwa dimensi sonik atau musik itu sendiri memegang peranan sentral dalam skena metal ekstrem (Kahn-Harris, 2007). Dalam level paling sederhana, sentralitas dimensi sonik terkait dengan aktivitas ‘mendengar’ yang berperan sebagai penanda keterlibatan individu di dalam skena. Kemudian dalam level selanjutnya, dimensi sonik menjadi penanda keberpihakan dalam dinamika politik internal skena, antara transgresivis dan normalis. Selain itu, dimensi sonik juga menjadi ruang bagi pelaku, khususnya musisi, untuk dapat mengartikulasikan nilai-nilai atau idealisme estetik yang dimiliki, sekaligus secara tidak langsung membangun autentisitas dan distingsi di dalam skena.

Mekanisme ini pula lah yang bekerja pada para musisi kelompok 666, yang memilih model produksi ‘organik’, yakni produksi musik dengan bertumpu optimalisasi peralatan analog dan meminimalisir editing digital melalui komputer. Adapun model produksi *sound* ini, dapat dikatakan distingtif, karena relatif masih tidak begitu banyak dilakukan di dalam skena metal ekstrem Indonesia. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Sugi, sebagai operator rekaman di salah satu studio ‘langganan’ para musisi kelompok 666.

“Aku udah siap dicaci kok mas, hahahaha. Kalo orang sini (Indonesia) denger, apalagi *sound engineer* (operator rekaman), dia pasti bilang: ini siapa sih yang *mixing*, atau bisa *mixing* enggak sih ni orang. Karena rata-rata orang sini enggak suka produksi yang kayak begini (‘organik’). Tapi kalau menurutku pribadi, ini malah menantang. Ya ini musik ekstrim. Kalau bikin yang produksinya bagus, bersih, gampang itu, tinggal lihat di buku-buku selesai.” (Wawancara Sugi, 2019)

Sementara ketika dikaitkan dengan kerangka kontestasi ide di dalam skena metal ekstrem, pemilihan ‘sound organik’ menjadi penanda keberpihakan musisi

kelompok 666 terhadap aspek transgresivisme. Lebih lanjut, hal ini berkaitan dengan ketidaksetujuan terhadap pemanfaatan perkembangan teknologi digital dalam produksi musik metal ekstrem, yang dinilai semakin menegaskan aspek humanisme musik itu sendiri. Hal ini sebagaimana dijelaskan oleh Bagus

“.. ya kalau sekadar ‘menata’ aja gak papa sih, levelling, ngasih ‘room’, tapi kalau sampai ngubah, apalagi ‘replace’ enggak deh. Kalau emang maunya yang rapi banget kayak mesin, yaudah ‘digambar’ aja sekalian, tapi ya ditulis kalau drum-nya digambar, jangan diaku *take ...*” (Wawancara Bagus, 2019)

Namun demikian, model produksi organik ini memerlukan biaya yang relatif tinggi. Pertama tentu saja berkaitan dengan pemenuhan kebutuhan peralatan analog dengan kualitas memadai, mulai dari efek, drum, hingga amplifier. Kedua, dengan prinsip minimalis editing komputer, maka diperlukan perekaman ulang untuk memperbaiki berbagai kesalahan perekaman, yang tentu saja akan menambah durasi rekam dan meningkatkan kebutuhan biaya rekaman. Dalam kondisi inilah dukungan materi dari label rekaman independen menjadi signifikan bagi proses kreatif musisi/band dalam berkarya.

Diskusi

Melalui pemaparan di atas, dapat dipahami bahwa proses pembentukan relasi antara label rekaman dan musisi, dalam kasus kelompok 666, dilandasi oleh upaya pengembangan autentisitas, pembentukan *bridging social capital*/modal sosial perantara, serta sebagian diantaranya sebagai upaya pembentukan topangan material bagi proses berkarya. Meski terkandung dimensi ekonomi di dalamnya, namun landasan utama bagi ketiga motif pembentukan kerjasama dengan label rekaman di kalangan para musisi kelompok 666 terletak pada nilai-nilai non-ekonomis yang terkandung dalam skena metal ekstrem. Hal tersebut

tereprsentasikan melalui autentisitas, komunalitas, dan juga estetika musik. Dengan demikian dapat dipahami bahwa ketiga nilai inilah yang menjadi sumber utama bagi reproduksi model distribusi industrialistik, yang melibatkan label rekaman sebagai perantara kultural.

Lebih lanjut, dapat dipahami pula bahwa praktik industrialistik tidak selalu bermuara pada akumulasi modal ekonomi. Namun demikian, dengan mempertimbangkan eksistensi dan praktik para musisi sebagai agen yang tidak muncul begitu saja dalam ruang hampa, melainkan terbentuk oleh lingkungan sosial (Bourdieu, 1993; Bourdieu & Wacquant, 1992), dalam hal ini skena metal ekstrem, maka dapat dipahami bahwa nilai-nilai tersebut merupakan produk dari internalisasi aturan main serta keterlekatan (*illusio*) agen terhadap skena metal ekstrem (Bourdieu, 2000). Dengan kata lain, tanpa adanya aturan main yang berpihak pada nilai-nilai non ekonomis, praktik para musisi belum tentu dapat bermuara pada autentisitas, komunalitas, serta estetika musik.

Penutup

Dalam bab ini, telah dipaparkan ‘narasi lain’ mengenai praktik pengembangan karier bermusik, yang alih-alih turut masuk menjadi bagian dari disrupsi, justru menciptakan reproduksi atas ‘sistem lama’. Alih-alih bermakna sebagai penghambat, perantara kultural khususnya label rekaman independen dapat menjadi ‘jembatan’ bagi para musisi untuk dapat mencapai tujuan dalam bermusik. Lebih lanjut, berdasarkan pemaparan sederhana tersebut, dapat dipahami bahwa masih terdapat ruang bagi pengelolaan dan reproduksi nilai-nilai non-kapitalistik dan non-individualistik, meski aturan main dalam ranah ekonomi-politik global cenderung mendorong individu untuk semakin menjadi individualistik. Hanya saja individu perlu

untuk secara aktif menggali dan menjadi bagian dari ruang-ruang tersebut.

Daftar Pustaka

- Baulch, E. (2003). Gesturing Elsewhere: The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene. *Popular Music*, 22(2), 195–215.
- 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. (2018). Youth, Music and DIY Careers. *Cultural Sociology*, 12(2), 133–139. <https://doi.org/10.1177/1749975518765858>
- Bennett, A., & Kahn-Harris, K. (Eds.). (2004). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Palgrave Macmillan.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2000). *Pascalian Meditations*. Stanford University Press.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Polity Press.
- Ferreira, V. S. (2016). Aesthetics of Youth Scenes: From Arts of Resistance to Arts of Existence. *Young*, 24(1), 66–81. <https://doi.org/10.1177/1103308815595520>
- Haviid, M., Jacques, S., & Sanchez, S. I. (2017). Digitalisation and intermediaries in the music industry. *Deutsches Musikinformationszentrum*, 07(79018), 256–276.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.439344>
- Hodkinson, P. (2002). *Goth: Identity, style and subculture*. Berg Publisher.
<https://doi.org/10.1007/s13398-014-0173-7.2>

- Hracs, B. J. (2015). Cultural Intermediaries in the Digital Age: The Case of Independent Musicians and Managers in Toronto. *Regional Studies*, 49(3), 461–475. <https://doi.org/10.1080/00343404.2012.750425>
- Hugill, A. (2008). *The digital musician*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203111796>
- Hviid, M., Izquierdo-Sanchez, S., & Jacques, S. (2018). Digitalisation and Intermediaries in the Music Industry: The Rise of the Entrepreneur? *SCRIPT-Ed*, 15(2), 242–276. <https://doi.org/10.2966/scrip.150218.242>
- Kahn-Harris, K. (2000). Roots? The relationship between the global and the local within the extreme metal scene. *The Popular Music Studies Reader*, 19(1), 13–30.
- Kahn-Harris, K. (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg Publishers.
- 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>
- Lukisworo, A. A., & Sutopo, O. R. (2021). Musik bukan Pekerjaan : Distingi dan Transgresi dalam Karier Bermusik Musisi Metal Ekstrem Yogyakarta. *Jurnal Studi Pemuda*, 10(1), 18–34.
- Luvaas, B. (2013). Exemplary Centers and Musical Elsewheres: On Authenticity and Autonomy in Indonesian Indie Music. *Asian Music*, 44(2), 95–114. <https://doi.org/10.1353/amu.2013.0011>
- Marvasti, A. (2011). *Qualitative Research in Sociology*. Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/9781849209700>
- Muggleton, D. (2000). *Inside Subculture*. Berg Publishers.

- Negus, K. (2019). From creator to data: the post-record music industry and the digital conglomerates. *Media, Culture and Society*, 41(3), 367–384. <https://doi.org/10.1177/0163443718799395>
- Nordgård, D. (2018). *The Music Business and Digital Impacts*. Springer. <http://link.springer.com/10.1007/978-3-319-91887-7>
- Prior, N. (2010). The rise of the new amateurs. In J. R. Hall, L. Grindstaff, & M.-C. Lo (Eds.), *Handbook of Cultural Sociology* (pp. 398–407). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203891377.ch38>
- Ray, M. B. (2017). *Digital connectivity and music culture: Artists and accomplices*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-68291-4>
- Sargent, C. (2009). Local musicians building global audiences: Social capital and the distribution of user-created content on- and off-line. *Information Communication and Society*, 12(4), 469–487. <https://doi.org/10.1080/13691180902857660>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368–388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Sutopo, O. R., & Lukisworo, A. A. (2020). Praktik Bermusik Musisi Muda dalam Skena Metal Ekstrem. *Jurnal Sosiologi Pendidikan Humanis*, 5(2), 107. <https://doi.org/10.17977/um021v5i2p107-119>
- Vaccaro, V. L., & Cohn, D. Y. (2004). The Evolution of Business Models and Marketing Strategies in the Music Industry. *International Journal on Media Management*, 6(1–2), 46–58. <https://doi.org/10.1080/14241277.2004.9669381>
- Wallach, J. (2008). *Modern Noise, Fluid Genres Popular Music in Indonesia, 1997-2001*. The University of Wisconsin Press.

Biografi Penulis

Agustinus Aryo Lukisworo merupakan dosen Prodi Sosiologi, FISIP, Universitas Atma Jaya Yogyakarta. Dia menyelesaikan jenjang pendidikan strata I dan II di Departemen Sosiologi, FISIPOL, Universitas Gadjah Mada. Dia memiliki minat studi di bidang budaya, budaya kaum muda dan musik metal. Sebelumnya, dia pernah bergabung di dua lembaga studi mengenai budaya dan kaum muda, yakni IMPULSE (*Institute for Multiculturalism and Pluralism Studies*) dan YouSure (*Youth Studies Centre*).