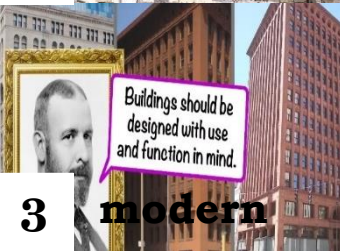
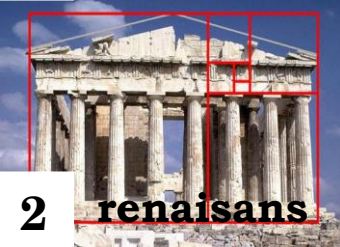


Ashadi



TEORI ARSITEKTUR *zaman* POSMODERN

Buku 4

Arsitektur UMJ Press

Ashadi, lahir 25 Pebruari 1966, di Cepu, Jawa Tengah. Pendidikan Tinggi: S1 Arsitektur UNDIP (1991), S2 Antropologi UI (2004), dan S3 Arsitektur UNPAR (2016). Sekarang ini, ia aktif sebagai dosen di Program Studi Arsitektur Universitas Muhammadiyah Jakarta. Buku-bukunya yang telah diterbitkan: *Warisan Walisongo* (2006); *Peradaban dan Arsitektur Dunia Kuno: Sumeria-Mesir-India* (2016); *Peradaban dan Arsitektur Klasik Yunani-Romawi* (2016); *Peradaban dan Arsitektur Zaman Pertengahan: Byzantium, Kekristenan, Arab dan Islam* (2016); *Peradaban dan Arsitektur Modern* (2016); *Keraton Jawa* (2017); *Alun-Alun Kota Jawa* (2017); *Tata Ruang Kauman* (2017); *Tentang Jawa* (2017); *Metode Hermeneutik dalam Penelitian Sinkretisme Bentuk Arsitektur* (2017); *Ringkasan Disertasi Makna Sinkretisme Bentuk pada Arsitektur Mesjid-Mesjid Walisanga* (2017); *Kontroversi Walisongo* (2017); *Peradaban dan Arsitektur Islam Zaman Kenabian* (2017); *Penerapan Metode Kuantitatif dan Kualitatif Dalam Penelitian Arsitektur* (2018); *Pengantar Antropologi Arsitektur* (2018); *Masjid Jami Luar Batang Destinasi Wisata Cagar Budaya Kota Lama Jakarta* (2018); *Kearifan Lokal Dalam Arsitektur* (2018); *Kajian Makna Dalam Arsitektur Dan Paham-Paham Yang Memengaruhinya* (2018); *Kelengkapan Peradaban dan Arsitektur Islam Zaman Kenabian* (2018); *Akulturasasi Arsitektur Masjid-Masjid Tua di Jakarta* (2018); *Arsitek Arsitektur Dekonstruktivis* (2019); *Konsep Desain Arsitektur* (2019); *Konsep Metafora Dalam Arsitektur* (2019); *Konsep Dekonstruksi Dalam Arsitektur* (2019); dan *Kudus Kota Suci Di Jawa* (2019).

TEORI ARSITEKTUR ZAMAN POSMODERN

ASHADI

**Penerbit Arsitektur UMJ Press
2020**

TEORI ARSITEKTUR ZAMAN POSMODERN



|arsitekturUMJpress|

Penulis: ASHADI

CETAKAN PERTAMA, MEI 2020

Hak Cipta Pada Penulis

Hak Cipta Penulis dilindungi Undang-Undang Hak Cipta 2002

Dilarang memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini dengan cara apapun tanpa izin tertulis dari Penerbit.

Desain Sampul : Ibnu Sarpin

Tata Letak : Abu Khozi

Perpustakaan Nasional – Katalog Dalam Terbitan (KDT)

ASHADI

Teori Arsitektur Zaman Posmodern

Jumlah Halaman 192

ISBN 978-602-5428-37-1

Diterbitkan Oleh Arsitektur UMJ Press

Jln. Cempaka Putih Tengah 27 Jakarta Pusat 10510

Telp. 021-4256024, Fax. 021-4256023

E-mail: arwityas@yahoo.com

Gambar Sampul: 1 *Title of De Architectura Libri Decem*; 2 *Golden Ratio*; 3 *Sullivan Works*; 4 *Dancing House*

(<https://www.abebbooks.com>; <https://www.pinterest.es>;
<https://study.com>, akses 10 April 2020)

Dicetak dan dijilid di Jakarta

Isi di luar tanggung jawab percetakan

Undang-Undang Nomor 19 Tahun 2002 tentang Hak Cipta
Sanksi Pelanggaran Pasal 72 :

1. Barangsiapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam Pasal 2 ayat (1) atau pasal 49 ayat (1) dan (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/ atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/ atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima miliar rupiah).
2. Barangsiapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta atau Hak Terkait sebagaimana dimaksud dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 (lima) tahun dan/ atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (limaratus juta rupiah).

ABSTRAK

Teori arsitektur adalah tindakan berpikir, berdiskusi, dan menulis tentang arsitektur; ini telah ada dalam beberapa bentuk sejak zaman dahulu, dan sejak adanya penerbitan, Teori Arsitektur memperoleh kekayaan yang semakin meningkat. Buku ini adalah hasil dari kajian mandiri tentang Teori Arsitektur Zaman Posmodern. Tujuan kajian adalah memahami Teori Arsitektur Zaman Posmodern, sehingga darinya dapat diajarkan, dilatihkan di dunia akademis dan diterapkan di dunia praktek. Metode yang digunakan adalah eksplorasi literatur dan sumber-sumber baik tulisan maupun imej dari internet. Dalam kajian ini ditunjukkan bahwa pada Zaman Posmodern, Teori Arsitektur berkembang ke arah kebalikan dari Teori Arsitektur Zaman Modern, di mana makna ganda menjadi perhatian utama.

Kata Kunci: Arsitektur Posmodern, Makna Ganda, Teori Arsitektur

KATA PENGANTAR

Alhamdulillah, buku berjudul *Teori Arsitektur Zaman Posmodern* dapat diselesaikan. Buku ini adalah “penggalan” dari buku dengan penulis sama berjudul *Teori Arsitektur dari Zaman Klasik hingga Posmodern*; ia merupakan hasil kajian kecil tentang pikiran dan gagasan para pemikir Ilmu Arsitektur: Teoretikus Arsitektural, Arsitek, Seniman, Desainer, dan Insinyur tentang Teori Arsitektur dari Zaman Klasik hingga Posmodern. Teori Arsitektur dan bahkan juga ilmu pengetahuan lainnya, diduga kuat lahir dan tumbuh sumbur di Yunani-Romawi Kuno. Para pelopornya di antaranya trio filsuf termasyhur, yakni Sokrates, Plato, dan Aristoteles; dan tidak ketinggalan Euclid, seorang ahli matematika dari Aleksandria. Di bidang arsitektur, muncul pula Teori Arsitektur dengan tokoh utamanya adalah Vitruvius, sekitar akhir abad SM, kemudian diikuti pada Zaman Renaisans dan Zaman Modern

Pada Zaman Posmodern, Teori Arsitektur berkembang ke arah kebalikan dari Teori Arsitektur pada periode sebelumnya. Banyak tokoh yang menyumbangkan pikirannya, baik secara langsung maupun tidak langsung kepada bangunan Teori Arsitektur Posmodern; mereka di antaranya ialah: Robert Venturi, Brent C. Brolin, Charles Jencks, dan beberapa arsitek ternama seperti Frank O. Gehry, Daniel

Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Esienman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, dan Bernard Tschumi.

Buku ini disusun sebagai salah satu buku referensi dalam Mata Kuliah Teori Arsitektur di Program Studi Arsitektur Fakultas Teknik Universitas Muhammadiyah Jakarta.

Semoga buku ini bermanfaat bagi para pembaca, khususnya bagi para mahasiswa arsitektur, dan para akademisi dan praktisi arsitektur, sebagai salah satu referensi dalam penuangan ide-ide desain arsitektur.

Jakarta, Mei 2020

Penulis

PENGANTAR PENERBIT

Alhamdulillah, buku berjudul *Teori Arsitektur Zaman Posmodern* dapat diselesaikan. Buku ini adalah “penggalan” dari buku dengan penulis sama berjudul *Teori Arsitektur dari Zaman Klasik hingga Posmodern*.

Dalam buku ini, penulis berusaha mengeksplorasi gagasan-gagasan besar tentang arsitektur oleh pemikir arsitektur dan para ilmuwan yang bersinggungan dengan arsitektur pada Zaman Posmodern.

Pada Zaman Posmodern, Teori Arsitektur berkembang ke arah kebalikan dari Teori Arsitektur pada periode sebelumnya. Banyak tokoh yang menyumbangkan pikirannya, baik secara langsung maupun tidak langsung kepada bangunan Teori Arsitektur Posmodern; mereka di antaranya ialah: Robert Venturi, Brent C. Brolin, Charles Jencks, dan beberapa arsitek ternama seperti Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Esienman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, dan Bernard Tschumi.

Kehadiran buku ini menjadi salah satu sumbangan penting bagi khasanah ilmu pengetahuan, khususnya tentang Teori Arsitektur.

Jakarta, Mei 2020

Penerbit

DAFTAR ISI

	HAL.
ABSTRAK	
KATA PENGANTAR	i
PENGANTAR PENERBIT	iii
DAFTAR ISI	v
BAB 1	
POSMODERNISME	1
1.1 Ulasan Singkat	1
1.2 Kritik Terhadap Modernisme	2
BAB 2	
POSMODERNISME DALAM ARSITEKTUR	7
2.1 Ulasan Singkat	7
2.2 Peletak Dasar Bangunan Teori Arsitektur Posmodern	9
2.3 Enam Prinsip Arsitektur Posmodern	11
2.4 Tiga Puluh Perbedaan Arsitektur: Modern-Posmodern	15
BAB 3	
MAKNA FUNGSI DALAM POSMODERNISME	17
3.1 Makna Fungsi dalam Modernisme	17
3.2 Makna Fungsi dalam Posmodernisme	19
3.3 Fungsi <i>Insider</i> dan Fungsi <i>Outsider</i>	24
BAB 4	
PAHAM-PAHAM YANG IKUT MEMBANGUN	
POSMODERNISME	29
4.1 Fenomenologi	29

4.2 Strukturalisme	33
4.3 Semiotika	48
4.4 Hermeneutika	56
4.5 Dekonstruksi	65
 BAB 5	
FENOMENOLOGI DALAM ARSITEKTUR	75
 BAB 6	
STRUKTURALISME DALAM ARSITEKTUR	95
 BAB 7	
SEMIOTIKA DALAM ARSITEKTUR	101
 BAB 8	
HERMENEUTIKA DALAM ARSITEKTUR	109
8.1 Lingkaran Hermeneutika	109
8.2 Hermeneutika sebagai Berarsitektut	111
8.3 Empati	113
8.4 Penghayatan	114
8.5 Pra-Struktur	114
8.6 Peleburan Horizon	115
8.7 Dialog	116
8.8 Otonomi	117
 BAB 9	
DEKONSTRUKSI DALAM ARSITEKTUR	121
 BAB 10	
PRINSIP-PRINSIP ARSITEKTUR DEKONSTRUKSI	131
10.1 Ketidakstabilan (<i>Instability</i>)	131
10.2 Ketidakteraturan (<i>Disorder</i>)	133
10.3 Ketidakmurnian (<i>Impure</i>)	134
10.4 Ketidakserasian (<i>Disharmony</i>)	135
10.5 Fragmentasi (<i>Fragmentation</i>)	135
10.6 Ketidaksatuan/Pertentangan/Konflik (<i>Conflict</i>)	136
10.7 Cair (<i>Fluid</i>)	137
10.8 Metafora (<i>Metaphor</i>)	138

10.9 Distorsi (<i>Distortion</i>)	140
10.10 Berkonteks (<i>In Context</i>)	141
10.11 Kontras (<i>Contrast</i>)	145
 BAB 11	
ARSITEK ARSITEKTUR DEKONSTRUKSI	149
11.1 Frank O. Gehry dan Karyanya	149
11.2 Daniel Libeskind dan Karyanya	155
11.3 Rem Koolhaas dan Karyanya	160
11.4 Peter Esienman dan Karyanya	163
11.5 Zaha M. Hadid dan Karyanya	167
11.6 Coop Himmelblau dan Karyanya	171
11.7 Bernard Tschumi dan Karyanya	181
 DAFTAR PUSTAKA	185

BAB 1

POSTMODERNISME

1.1 Ulasan Singkat

Postmodernisme yang merambah ke berbagai bidang kehidupan yang mulai muncul secara ramai pada kira-kira tahun 1960-an atau 1970-an sebenarnya merupakan reaksi terhadap gerakan modernisme yang dinilainya mengalami kegagalan. Modernisme yang berkembang dengan ditandai oleh antroposentrisme, humanisme, rasionalisme, saintisme, positivisme, pandangan dualisme realitas, pandangan mekanistik, fundasionalisme, representasionalisme, futurism, materialisme, dan kapitalisme, yang didukung oleh kemajuan teknologi telah mengakibatkan timbulnya disorientasi moral religius terutama runtuhnya martabat manusia. (Gaut, 2011: 28-41; Kaelan, 2002: 298).

Yang dimaksud dengan modernisme adalah gerakan pemikiran dan gambaran dunia tertentu yang awalnya diinspirasi oleh Rene Descartes [1596-1650], dikokohkan oleh gerakan Pencerahan (*Enlightenment/Aufklärung*), dan mengabdikan dirinya hingga abad kedua puluh ini melalui dominasi sains dan kapitalisme (Sugiharto, 1996: 29). Rene Descartes, berkebangsaan Perancis, dianggap sebagai pendiri filsafat modern. Dalam bukunya *Discourse on Method* (1637), Descartes mengungkapkan kalimat yang terkenal “*cogito ergo sum*” yang artinya kurang lebih “aku berpikir maka aku ada”.

Filsafat yang diturunkan dari Descartes cenderung pada subjektivisme dan cenderung untuk menganggap materi sebagai sesuatu hanya bisa diketahui dengan cara menarik kesimpulan dari apa yang diketahui pikiran. (Descartes, 2018: 10; 2015: 8 dan 68-70; Russell, 2004: 740). Oleh karena itu, semua aksioma yang menyimpang dari rasio harus ditolak, termasuk keyakinan mengenai adanya tuhan karena tidak sesuai dengan kebenaran rasional dan positif. Hal ini dipandang mencederai nilai-nilai realitas yang tidak selalu kasat mata, sebagaimana mata manusia yang tidak mampu melihat dalam kegelapan. Akan tetapi, bukab berarti semua yang ada menjadi tidak ada karena mata manusia tidak mampu melihatnya.

1.2 Kritik Terhadap Modernisme

Kritik tajam terhadap modernisme dilontarkan oleh Max Horkheimer & Theodor W. Adorno dalam karyanya *Dialectic of Enlightenment* (1972; edisi pertamanya diterbitkan tahun 1947), yang diterjemahkan dalam Bahasa Indonesia dengan judul *Dialektika Pencerahan* (2014). Horkheimer & Adorno menegaskan bahwa rasionalitas pencerahan adalah logika dominasi dan penindasan. Dominasi menyebabkan meningkatnya konsistensi dan pemaksaan terhadap masyarakat keseluruhan di mana ia menegaskan dirinya. Kebajikan dan kebajikan menjadi dosa, sementara dominasi dan penindasan menjadi keutamaan. Akal pencerahan telah mengubah rasionalitas menjadi irrasionalitas dan penipuan karena ia memberangus cara-cara berpikir yang lain dan mengaku sebagai satu-satunya dasar kebenaran. Semua produk Barat, dari film, radio, majalah, mesin penjawab, dan hasil-hasil teknologi yang lain tidak lagi dipandang sebagai capaian yang menunjukkan

rasionalitas Barat tetapi bagian dari pengekelan mitos-mitos baru. Teknologi industri kebudayaan tidak lebih daripada capaian standardisasi dan produksi massa, dengan mengorbankan apa pun yang melibatkan sebuah perbedaan antara logika kerja dan logika sistem sosial. Industri telah merampas individu-individu dari fungsinya. (2014: 28-287).

Sebelumnya, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), seorang filsuf berkebangsaan Jerman, menyatakan bahwa kebenaran bukanlah sekumpulan fakta, karena hanya mungkin ada interpretasi dan tidak ada batas bagi cara dunia diinterpretasikan. Nietzsche menggambarkan kebenaran sebagai sepasukan tentara metafora yang terus bergerak. Kebenaran itu adalah ilusi. Ide tentang pengetahuan murni tidak dapat diterima karena nalar dan kebenaran tidak lebih dari sekedar sarana yang digunakan oleh ras dan spesies tertentu-pemanfaatan itu sendirilah yang menjadi kebenaran. Pengetahuan adalah suatu bentuk kehendak untuk berkuasa. Hanya ada satu kepercayaan yang pasti dibalik dunia fenomenal, yaitu pertarungan terus-menerus yang penuh gairah atau kehendak yang berdiri di atas kehendak untuk berkuasa. Walhasil, Nietzsche menolak filsafat pencerahan sebagai nalar dan kemajuan universal. (Barker, 2004: 147; Levine, 2012: 185-186). Semua teori masa lalu harus dilepaskan dan dinyatakan tidak ada (Abidin, 2018: 114).

Gagasan Nietzsche memengaruhi Michel Foucault (1926-1984) dalam memandang pengetahuan. Foucault mengatakan pengetahuan adalah kekuasaan untuk menguasai yang lain, kekuasaan untuk mendefinisikan yang lain. Pengetahuan terlibat dalam rezim kekuasaan. Foucault menentang semua

bentuk teorisasi global. Ia berusaha menghindari bentuk analisis yang totaliter. Pengetahuan bukanlah penjumlahan pengetahuan ilmiah, selama pengetahuan itu selalu memungkinkan untuk dinyatakan. Pengetahuan tidak bersifat metafisis, transendental, ataupun universal, melainkan bersifat spesifik pada ruang dan waktu tertentu. Pengetahuan berkarakter perspektifal, artinya ia memiliki berbagai sudut pandang atau kebenaran yang digunakan untuk menginterpretasikan eksistensi heterogen manusia yang kompleks. Pengetahuan dan diskursus tidak dipandang sebagai evolusi historis melainkan diskontinu. (Barker, 2004: 149-150; Foucault, 2011: 162-163; Sarup, 2011: 89-113).

Seorang filsuf yang dianggap pemikir posmodern ialah Jean-Francois Lyotard (1924-1998), berkebangsaan Perancis. Dia dikenal sebagai tokoh yang pertama kali mengenalkan konsep posmodern dalam filsafat. Lyotard mengkritik dan berniat meninggalkan segala proyek era modern untuk masuk pada zaman baru yang disebutnya dengan "*postmodern*".

Penolakan terhadap metanarasi menjadi gagasan inti dalam teori posmodernisme Lyotard. Lyotard mendefinisikan posmodern sebagai ketidakpercayaan terhadap metanarasi. Metanarasi dipahami sebagai cerita besar atau kisah utama. Metanarasi berada pada posisi determinan terhadap narasi-narasi lain. Metanarasi lalu didefinisikan sebagai cerita-cerita yang mentotalisasi sejarah dan tujuan-tujuan umat manusia. Dalam perkembangan selanjutnya, metanarasi juga dipahami sebagai teori besar atau konstruksi dunia secara teoritis yang dianggap objektif serta universal dan karenanya mampu memberi penjelasan yang menyeluruh dan total. Hakekat penolakan terhadap metanarasi adalah ketidakpercayaan

postmodernisme akan adanya teori-teori besar yang mengklaim diri sebagai patokan dan pemegang kebenaran tunggal yang berlaku secara universal. Dalam hal ini kata-kata kunci beralih dari homogenitas ke heterogenitas, singularitas ke pluralitas, totalitas ke fragmentaritas, dan universalitas ke partikularitas.

Lyotard juga menyangsikan rasionalisme dan representasionalisme. Keberatan Lyotard terhadap rasionalisme bertolak dari pandangan bahwa rasio bukanlah satu-satunya fakultas atau kemampuan manusiawi yang dapat diandalkan dalam mendekati realitas. Lyotard mengakui peran kekuatan-kekuatan nonrasional seperti perasaan, keinginan, emosi, dan kemampuan indrawi. Keberatan Lyotard terhadap representasionalisme berangkat dari kenyataan adanya keterbatasan akal budi di satu sisi dan keluasan serta kompleksitas realitas di sisi lain. Kesenjangan yang demikian menyebabkan ketidakmungkinan sebuah representasi yang objektif atas seluruh realitas. Bagi Lyotard tidak ada sistem representasi rasional yang mencakupi seluruh realitas. Representasi mutlak adalah sebuah nihilitas. Pengetahuan manusia tidak pernah menjadi representasi utuh atas realitas. (Gaut, 2011: 52-68).

Dua orang filsuf ternama yang ikut merobohkan modernisme ialah Martin Heidegger dan Jacques Derrida. Keduanya meneruskan apa yang sudah diawali Edmund Husserl. Heidegger mengkritik modernitas sebagai sepenggal masa yang pada hakekatnya bersifat totaliter, yakni menampilkan rasionalitas-tujuan yang menjadi absolut. Dalam karya utama Heidegger *Sein und Zeit* (Ada dan Waktu), detruksi atas metafisika tampil lebih jelas sebagai kritik atas rasio yang

berpusat pada subjek (yang menandai rasionalisme Barat). Heidegger membawa bendera “destruksi atas metafisika”,

Derrida memberi nama “dekonstruksi”, dan rasionalisme Barat serta metafisika yang dikritiknya mendapat nama yang berbau linguistik, yakni “fonosentrisme” dan “logosentrisme”. Metafisika adalah logos, tuturan, dan pemikiran tentang kehadiran. Bagi Derrida, “kehadiran” itu hanyalah ilusi, karena itu metafisika juga ilusi, dan seluruh rasionalisme Barat tak lain dari logosentrisme yang sudah implisit dalam fonosentrisme, atau ilusi tentang kehadiran. Dengan demikian, pemikiran tentang kehadiran atau metafisika itu tidak asli, dan oleh karena itu ia tidak berhak mengklaim kebenaran absolut. Kritik atas metafisika menggunakan sebuah metode yang disebut “dekonstruksi”. (Hardiman, 2009: 225-233).

Derrida memandang bahwa pandangan para filsuf Barat dari Plato hingga Rousseau, dari Descartes hingga Husserl, masih dikungkung oleh tradisi berpikir logosentrisme (mempercayakan sepenuhnya pada logos atau rasio). Ciri yang menonjol dari tradisi logosentrisme adalah adanya kecenderungan berpikir oposisi biner yang bersifat hierarkis (esensi atau eksistensi, substansi atau aksidensi, jiwa atau badan, makna atau bentuk, transenden atau empiris, positif atau negatif, bahasa lisan atau bahasa tulisan, konsep atau metafor, dan seterusnya) dengan anggapan bahwa yang pertama merupakan pusat, asal-muasal, pondasi, prinsip, dan ada secara niscaya; sedangkan yang kedua hanya sebagai derivasi, manifestasi pinggir, dan sekunder dalam kaitannya dengan yang pertama. (Abidin, 2018: 235).

BAB 2

POSMODERNISME DALAM ARSITEKTUR

2.1 Ulasan Singkat

Dalam arsitektur, Modernisme sering diasosiasikan dengan konsep fungsionalisme. Paham ini berakar dari rasionalisme, yang segala sesuatunya didasarkan atas prinsip rasional. Bangunan dan ruang-ruang arsitektur harus diperhitungkan secara ekonomis dan efisien. Kemudian hal ini diikuti dengan slogan-slogan dari para arsitek pendukung gerakan modern, seperti *Form Follows Function* (Louis Sullivan), *A house is a machine to live in* (Le Corbusier), dan *Less is More* (Mies van der Rohe). (Adorno, 1997: 5-19; Heynen, 1999).

Ditandai dengan diledakannya kompleks rumah susun 14 lantai *Pruitt-Igoe Housing* di St. Louis, Missouri, karya arsitek Minoru Yamasaki, oleh Departemen of Housing and Urban Development Amerika Serikat (dimana bangunan tersebut pernah mendapat penghargaan Award dari American Institute of Architects ketika ia didisain pada 1951), pada pukul 15.32 tanggal 15 Juli 1972, dinyatakan bahwa arsitektur modern telah mati dan lahirlah arsitektur posmodern. Sebelumnya bangunan ini telah dirusak oleh penghuninya, meskipun kemudian jutaan dolar dipompa kembali, mencoba untuk berusaha agar ia tetap hidup (dengan misalnya memperbaiki lift yang rusak,

memperbaiki jendela yang pecah, dan mengecat ulang). (Jencks, 1977: 9) (Gambar 2.1 dan Gambar 2.2).



Gambar 2.1 *Pruitt-Igoe Housing* dibangun 1952-1955.
(<http://www.dailymail.co.uk>, akses 13 Juni 2018)



Gambar 2.2 *Pruitt-Igoe Housing* diledakkan pada 1972.
(<http://www.dailymail.co.uk>, akses 13 Juni 2018)

2.2 Peletak Dasar Bangunan Teori Arsitektur Posmodern

Robert Venturi, Brent C. Brolin, dan Charles Jencks dianggap sebagai peletak dasar bangunan Teori Arsitektur Posmodern. Mereka mulai menelaah kemungkinan aspek-aspek sosial dan budaya dimasukkan ke dalam gagasan-gagasan arsitektur. (Venturi, 1966; Brolin, 1976; Jencks, 1977 dan 1980).

Robert Venturi dalam buku pertamanya, *Complexity and Contradiction in Architecture*, mengatur serangkaian preferensi visual yang bertentangan dengan modernisme: kompleksitas dan kontradiksi daripada penyederhanaan, ambiguitas dan ketegangan daripada keterusterangan, “both-and” daripada “either-or”, elemen berfungsi ganda daripada elemen bekerja sendiri, hibrida daripada elemen murni, dan vitalitas yang kacau daripada kesatuan yang utuh.

Venturi menyukai kompleksitas dan kontradiksi dalam arsitektur. Dia tidak suka ketidaklogisan atau kesewenang-wenangan dari arsitektur yang tidak lengkap atau seluk-beluk yang berharga dari gambar atau ekspresionisme. Sebaliknya, ia berbicara tentang arsitektur yang kompleks dan kontradiktif berdasarkan kekayaan dan ambiguitas pengalaman modern, termasuk pengalaman yang melekat pada seni. Dan hari ini keinginan-keinginan akan kebutuhan program, struktur, peralatan mekanik, dan ekspresi, bahkan dalam pembangunan tunggal dalam konteks sederhana, telah menjadi beragam dan bertentangan dengan cara yang sebelumnya tak pernah terbayangkan. Venturi menyambut masalah-masalah dan mengeksploitasi ketidakpastian-ketidakpastian yang muncul pada hari ini. Dengan merangkul kontradiksi dan kompleksitas, Venturi bertujuan untuk vitalitas dan validitas. (1966: 16).

Brent C. Brolin dalam *The Failure of Modern Architecture* menyoroti tentang penyakit sosial yang muncul di masyarakat yang diakibatkan oleh kehadiran arsitektur modern. Pada awalnya, arsitek-arsitek modern percaya bahwa mereka dapat mengubah kehidupan masyarakat dengan mengubah lingkungan fisik mereka. Mereka menganggap bahwa setiap orang di dunia mempunyai dasar sosial dan kebutuhan fisik yang sama. Kesalahan para arsitek modern adalah pada dasarnya mereka menganjurkan satu program untuk semua orang dalam segala situasi. Brolin menyarankan bahwa sebaiknya pemecahan desain arsitektur atau lingkungan terbangun didasarkan pada orang-orang yang akan menempatinnya. (1976: 60-70).

Charles Jencks dalam *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) dan *Late-Modern Architecture* (1980) memberikan definisi arsitektur posmodern sebagai “*doubly-coded*”, yaitu setengah adalah modern dan setengahnya lagi adalah yang lainnya (biasanya bangunan tradisional atau bahasa regional bangunan), atau setengah-modern dan setengah-konvensional, dalam usahanya berkomunikasi dengan publik dan minoritas yang bersangkutan, umumnya arsitek lain. Arsitek yang ingin mengatasi kebuntuan modernis, atau kegagalan untuk berkomunikasi dengan pengguna mereka, harus menggunakan bahasa yang dipahami, simbolisme lokal dan tradisional. Tetapi mereka juga harus berkomunikasi dengan rekan-rekan mereka dan menggunakan teknologi saat ini. Oleh karena itu definisi posmodernisme sebagai “*double-coding*” adalah serangkaian dualitas penting. (1977: 6; 1980: 6-7).

2.3 Enam Prinsip Arsitektur Posmodern

Kisho Kurokawa dalam *Intercultural Architecture The Philosophy of Symbiosis* (1991), menyebutkan ada enam definisi prinsip arsitektur posmodern yang dijelaskan oleh Charles Jencks dalam *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), yakni sebagai berikut (Kurokawa, 1991: 135-137):

- a. arsitektur yang berbicara kepada orang-orang pada setidaknya dua tingkat secara simultan;
- b. arsitektur hibrida;
- c. arsitektur Schizoprenia;
- d. arsitektur dengan bahasa;
- e. arsitektur kaya metafora; dan
- f. arsitektur yang merespon multiplisitas.

Arsitektur posmodern adalah arsitektur yang berbicara kepada orang-orang pada setidaknya dua tingkat secara simultan. Sebuah tanda di jalan raya yang bertuliskan “keluar 5 km” memiliki hanya satu bacaan. Kode-kode resmi dan dokumen-dokumen pemerintah hanya memiliki satu cara membaca yang jelas. Sebuah tulisan “pendek” tidak menarik untuk dibaca. Inilah yang disebut sebagai kode tunggal (*single-code*). Sebuah novel dapat dibaca dengan beberapa cara yang berbeda meskipun ditulis dengan bahasa yang sama. Pembaca dapat menggunakan imajinasinya untuk menemukan makna di luar tulisan, memperkaya cerita dengan pengalamannya sendiri. Dalam Semantik, bahasa yang dibaca dua cara atau lebih disebut *double-code*.

Arsitektur posmodern adalah arsitektur hibrida, yakni campuran dan perpaduan unsur-unsur yang bertentangan

seperti gaya sejarah dengan kehidupan kontemporer, dan seni tinggi dengan budaya populer. Salah satu contoh dari proses ini adalah penggunaan elemen budaya populer Las Vegas atau Hollywood yang telah memukau massa untuk memeriahkan arsitektur kontemporer. Untuk menemukan esensi pesona dan ketertarikan bahkan dalam paradigma seperti “selera buruk” adalah salah satu strategi arsitektur postmodern. Arsitektur posmodern telah menjadikan dirinya bertugas membuang batas pemisah antara seni tinggi dan seni populer.

Arsitektur posmodern adalah arsitektur Schizoprenia. Schizoprenia adalah sejenis penyakit mental. Seseorang yang memiliki penyakit jenis ini memiliki dua keadaan mental yang saling bertentangan pada saat yang sama. Arsitektur Schizoprenia diibaratkan seseorang yang sehat mental yang ingin menggunakan cara tersebut.

Arsitektur posmodern adalah arsitektur dengan bahasa. Bahasa arsitektur meliputi: metafora, kata, sintak, dan semantik. Orang selalu melihat satu bangunan dalam bentuk yang lain, atau dalam hal objek yang serupa; singkatnya sebagai **metafora**. Fakta bahwa bahasa arsitektur, seperti yang diucapkan seseorang, harus menggunakan unit makna yang dikenal. Untuk membuat analogi linguistik, kita dapat menyebut unit **kata** arsitektur. Ada kamus arsitektur yang mendefinisikan arti kata-kata ini: pintu, jendela, kolom, partisi, kantilever, dan sebagainya. Sebuah bangunan harus berdiri dan disatukan sesuai dengan aturan tertentu. Aturan untuk menggabungkan berbagai kata pintu, jendela, dinding, dan sebagainya disebut **sintak** arsitektur. Pada abad kesembilan belas, ketika gaya arsitektur yang berbeda dihidupkan kembali, ada doktrin semantik yang cukup koheren yang menjelaskan gaya mana yang

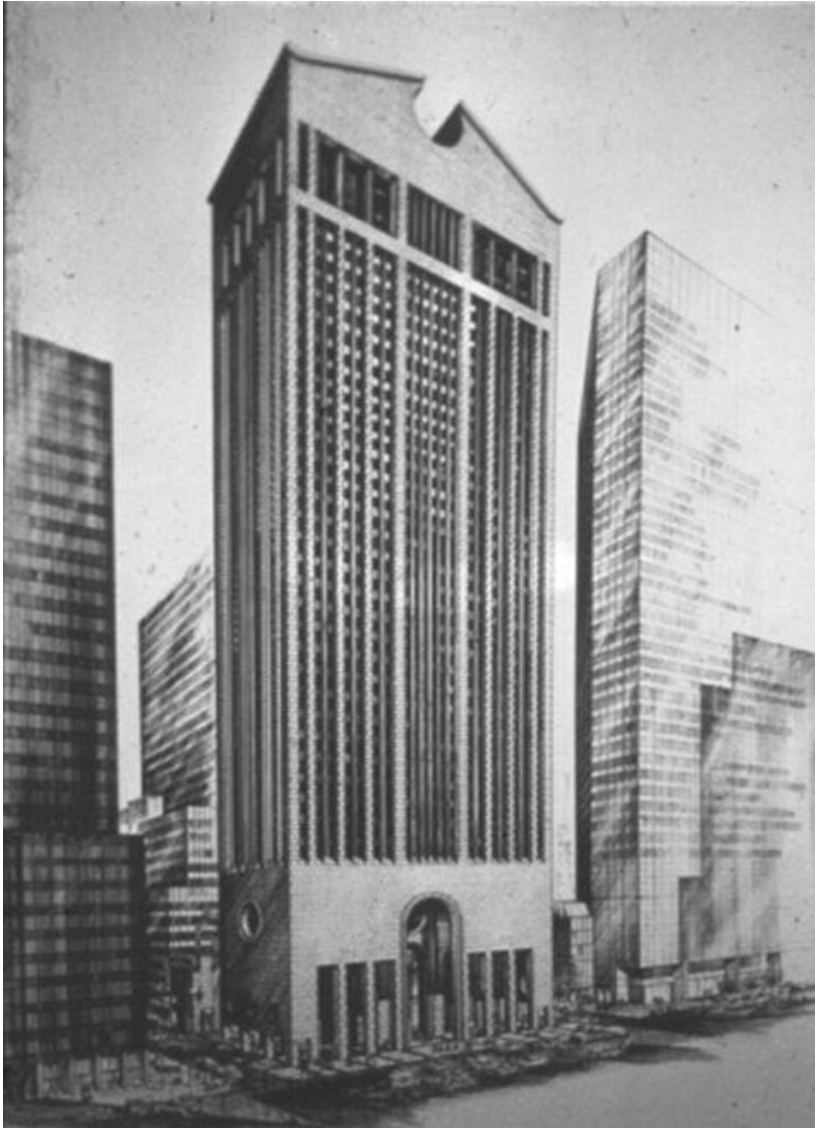
digunakan pada tipe bangunan. Jadi **semantik** berkaitan dengan tipe bangunan. (Jencks, 1977: 39-66).

Arsitektur posmodern adalah arsitektur kaya metafora. Semakin asing sebuah bangunan modern, semakin mereka akan membandingkannya secara metafora dengan apa yang mereka ketahui. Pencocokan satu pengalaman ke pengalaman lainnya ini adalah milik semua pemikiran, terutama yang kreatif. Salah Satu contoh gedung modern yang fenomenal, gedung Opera Sydney, telah memancing banyak tanggapan metaforis, baik dalam pers populer maupun profesional. Alasannya, adalah, sekali lagi, bahwa bentuk-bentuknya tidak familiar dengan arsitektur dan mengingatkan pada objek visual lainnya. Sebagian besar metafora bersifat organik: demikianlah arsitek, Jorn Utzon, menunjukkan bagaimana cangkang bangunan itu terkait dengan permukaan bola dan sayap burung ketika terbang. Bentuk arsitekturnya juga berhubungan, jelas, dengan kerang laut putih, dan ini adalah metafora, ditambah perbandingan dengan layar putih yang berputar-putar di pelabuhan Sydney.

Arsitektur posmodern adalah arsitektur yang merespon multiplisitas (keserbaragaman) kota. Ia harus dibuat berdasarkan pembacaan pluralitas nilai-nilai kota dan konteksnya yang kompleks.

Salah satu contoh bangunan arsitektur posmodern yang diberikan oleh Charles Jencks adalah *AT&T Building* di New York, karya Philip Johnson. Bagian atas bangunan bentuknya mirip dengan bentuk jam lemari (*chippendela*) abad ke-18. Pada bagian tengah mewakili kiasan sejarah, yang ditunjukkan oleh hutan kolom tanpa motif renaissans. Pada bagian bawah

berbentuk tungku api dengan lubangnya yang seolah ia mengantarkan asap sampai ke lubang asap di bagian puncak bangunan. (Jencks, 1980: 19-20). (Gambar 2.3).



Gambar 2.3 *AT&T Building.*

(<http://www.google.com>, akses 13 Juni 2018)

2.4 Tiga Puluh Perbedaan Arsitektur: Modern-Posmodern

Charles Jencks dalam *Late-Modern Architecture* memberikan 30 butir perbedaan (ditempatkan dalam keadaan yang saling bertentangan) antara arsitektur modern dan arsitektur posmodern yang diklasifikasikan berdasarkan: *ideological*, *stylistic*, dan *design ideas* (1980: 32). Berikut adalah perbedaan tersebut (yang disebut pertama adalah modern dan yang disebut kedua adalah posmodern):

Ideological

- *one international style or 'no style' – double-coding of style;*
- *utopian and idealist – 'popular' and pluralist;*
- *deterministic form, functional – semiotic form;*
- *Zeitgeist – traditions and choice;*
- *artist as prophet/healer – artist/client;*
- *elitist/for 'everyman' – elitist and participative;*
- *wholistic, comprehensive redevelopment – piecemeal; dan*
- *architect as saviour/doctor – architect as representative and activist.*

Stylistic

- *'straightforwardness' – hybrid expression;*
- *simplicity – complexity;*
- *isotropic space – variable space with surprises;*
- *abstract form – conventional and abstract form;*
- *purist – eclectic;*
- *inarticulate 'dumb box' – semiotic articulation;*
- *machine aesthetic, straightforward logic, circulation, mechanical, technology and structure – variable mixed*

aesthetic depending on context, expression of content and semantic appropriateness towards function;

- *anti-ornament – pro-organic and applied ornament;*
- *anti-representational – pro-representational;*
- *anti-metaphor – pro-metaphor;*
- *anti-historical memory – pro-historical reference;*
- *anti-humour – pro-humour; dan*
- *anti-symbolic – pro-symbolic.*

Design Ideas

- *city in park – contextual urbanism and rehabilitation;*
- *functional separation – functional mixing;*
- *‘skin and bones’ – ‘mannerist and baroque’;*
- *Gesamtkunstwerk – all rhetorical means;*
- *‘volume not mass’ – skew space and extensions;*
- *slab, point block – street building;*
- *transparency – ambiguity;*
- *asymmetry and ‘regularity’ – tends to asymmetrical symmetry (Queen Anne Revival); dan*
- *harmonious integration – collage/collision.*

BAB 3

MAKNA FUNGSI DALAM POSTMODERNISME

3.1 Makna Fungsi dalam Modernisme

Dalam bidang arsitektur, kajian-kajian tentang bentuk dan fungsi sudah cukup banyak dilakukan. Para tokoh arsitektur modern, yang dimotori Sullivan menggunakan pendekatan reduksionis dalam memandang arsitektur. Slogan *forms follow function* (bentuk mengikuti fungsi) yang bombastis itu menjadi landasan merancang arsitektur modern. Asumsinya adalah bahwa arsitektur, sebagai sesuatu yang dibuat dengan sengaja, merupakan pengejawantahan fungsional semata-mata. Menurut paham ini, fungsi diartikan sebagai suatu kegiatan atau aktifitas yang dilakukan manusia di dalam wadah bentuk bangunan arsitektur. Dalam perancangan arsitektur harus memperhatikan aktifitas atau kegiatan yang akan terwadahi di dalam bangunan tersebut. (Leupen, 1997; Roth, 2014). Fungsi dalam paham ini sangat mengutamakan efisiensi, dan kurang memperhatikan nilai-nilai yang mendasarinya dan makna yang dikandungnya.

Arsitektur modern muncul mula-mula di Inggris, kemudian meluas ke Eropa kira-kira dalam paruh kedua abad ke-19, dan dalam abad ke-20. Gagasan yang melandasi arsitektur modern sebenarnya merupakan reaksi terhadap perancangan yang selalu mengambil arsitektur masa lampau sebagai

acuannya. Arsitektur klasik, Yunani-Romawi Kuno, merupakan ensiklopedi yang kaya sekali, yang tidak ada habis-habisnya untuk ditiru. Peniruan langgam-langgam arsitektur kuno melanda seluruh dunia dan di Indonesia kita jumpai pula contoh-contoh yang dibangun semasa Hindia Belanda.

Arsitektur modern sering diasosiasikan dengan konsep fungsionalisme. Manusia dianggap sebagai mesin dan semua proses-proses kehidupannya harus diukur dengan tepat, sehingga dengan demikian ruang-ruang arsitektur juga harus diperhitungkan secara ekonomis dan efisien. Ciri-ciri lain dari arsitektur modern ialah pemilihan metode konstruksi dan bahan baru untuk setiap masalah dengan tidak memandang kondisi lokal maupun regional. Baja, aluminium, beton bertulang dan kaca merupakan bahan-bahan bangunan yang sangat disukai. Iklim tidak perlu dipertimbangkan karena pemanasan dan pendinginan iklim ruang dalam secara mekanik sudah dimungkinkan, asal tersedia uang. Hal ini berarti bahwa perancangan suatu bangunan tidak serasi dengan keadaan alam, dan inilah yang dianggap modern oleh banyak arsitek. Akhirnya berkembanglah apa yang disebut aliran Internasional dengan tokoh-tokoh seperti Le Corbuser, Mies van der Rohe, dan lain-lain. Contoh arsitektur aliran ini ialah *the high rise glass block*, gedung pencakar langit berbentuk kotak dari kaca yang banyak dijumpai di mana saja di New York, Berlin, Singapura, dan akhir-akhir ini juga ditiru di Jakarta. Arsitektur dapat menjadi sama dan serupa, monoton, dan menjemukan. Gerakan arsitektur modern dengan gaya Internasionalnya, yang kemudian merebak dan mewabah ke segenap penjuru dunia, memunculkan karya-karya yang nyaris tunggal-rupa, seragam, tidak menyisakan peluang untuk berimajinasi atau menafsir.

Dengan landasan kaidah perancangan “bentuk mengikuti fungsi”, pernik-pernik seni dan kriya setempat cenderung terabaikan. Iklim dan budaya lokal juga dilecehkan. Padahal, arsitektur sebagai karya seni, cerminan semangat zaman, dan anak kandung kebudayaan, mestinya tidak boleh lepas dari keunikan masyarakat dan tapak tempat karya itu berdiri. Arsitektur bukanlah sejenis komoditi yang bisa dibuat secara massal untuk diekspor ke segenap penjuru dunia. Gerakan arsitektur modern pun lantas banyak dikecam, dan muncullah reaksi-reaksi yang tercermin dalam berbagai isme baru seperti pasca-modernisme, posmodernisme, pasca-strukturalisme, dekonstruksivisme, dan lain-lain. (Budihardjo, 1997: 54-55).

Sejak menjelang tahun 1970-an lahirlah paham posmodernisme dalam arsitektur. Posmodernisme mengartikan fungsi arsitektur sebagai peran dan kemampuan arsitektur untuk mempengaruhi dan melayani manusia, tidak hanya manusia yang bekerja melakukan kegiatan, tetapi juga manusia yang berpikir, memiliki perasaan dan emosi, memiliki mimpi dan ambisi, memiliki nostalgia dan memori. Rob Krier menyatakan bahwa arsitektur (*form of space*) harus menyediakan perlindungan fisik dari pengaruh lingkungan, menciptakan suatu kerangka kerja bagi aktivitas, di atas segalanya, arsitektur harus mengekspresikan nilai simbolik dan etika. (Krier, 2001: 11-26; 1983:26-27).

3.2 Makna Fungsi dalam Posmodernisme

Christian Norberg-Schultz menyakini bahwa fungsi arsitektur tidak dapat ditinjau secara fisik saja tetapi juga harus ditinjau secara sosial-budaya, lalu ia menyampaikan empat fungsi

bangunan arsitektur (*Building Tasks*): *Physical Control*, *Functional Frame*, *Social Millieu*, dan *Cultural Symbolization* (1965:109-130).

a. *Physical Control*

Peranan *Physical Control* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu mengontrol iklim (udara, kelembaban, temperatur, angin, curah hujan dan lain-lain), cahaya, suara, bau, dan yang lainnya, seperti debu, asap, serangga, hewan, manusia, dan radioaktif. *Physical Control* berkaitan dengan hubungan antara bangunan dan lingkungannya.

b. *Functional Frame*

Peranan *Functional Frame* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu mewadahi kegiatan manusia yang dilakukan di dalamnya. Pada prinsipnya manusia selalu melakukan kegiatan dalam rangka memenuhi kebutuhan hidupnya. Oleh karena itu diperlukan wadah arsitektural berupa ruang-ruang tertentu untuk mewadahi kegiatan-kegiatan manusia.

c. *Social Millieu*

Peranan *Social Millieu* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu mengekspresikan status sosial penggunanya. Arsitektur harus mampu mengekspresikan tujuan-tujuan tertentu dalam kerangka pranata sosial masyarakat dimana ia dihadirkan. Arsitektur dihadirkan untuk menjamin proses interaksi sosial dapat berlangsung sebagaimana mestinya, dan

memberikan efek psikologis terhadap lingkungan sosial-budayanya.

d. *Cultural Symbolization*

Peranan *Cultural Symbolization* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu mengekspresikan nilai-nilai budaya dan simbol-simbol yang digunakan oleh masyarakat dimana arsitektur itu dihadirkan. Melalui simbolisasi budaya, arsitektur dapat memperlihatkan bahwa kehidupan sehari-hari memiliki makna yang melebihi situasi saat itu.

Larry LeRoy Ligo membedakan lima jenis fungsi dalam bangunan arsitektur: *Structural Articulation*, *Physical Function*, *Psychological Function*, *Social Function*, *Cultural/Existential Function* (1984: 5).

a. *Articulation Structural*

Peranan *Structural Articulation* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu mengartikulasikan struktur bangunan, sehingga ia mampu menunjukkan sebuah kejujuran. Pengeksposan material dan metode konstruksi atau interior suatu bangunan dapat mengartikulasikan ekterior bangunan tersebut.

b. *Physical Function*

Peranan *Physical Function* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu mengontrol lingkungan dan mengakomodasi aspek-aspek fisik yang dimaksudkan

oleh bangunan, seperti misalnya pola-pola jalan dan fleksibilitas pengaturan ruang.

c. *Psychological Function*

Peranan *Psychological Function* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu menciptakan atmosfir yang memberi efek kepada manusia penggunanya.

d. *Social Function*

Peranan *Social Function* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu menegaskan perannya dalam suatu komunitas masyarakat; ia berkontribusi atas keadaan sosial suatu lingkungan masyarakat.

e. *Cultural/Existential Function*

Peranan *Cultural/Existential Function* dalam fungsi bangunan, yaitu mampu memperlihatkan bahwa ia adalah wujud konkret dari sebuah kebudayaan.

Leland M. Roth dan Amanda C. Roth Clark memberikan fungsi-fungsi pada bangunan arsitektur, yaitu sebagai berikut: *Utilitarian Function*, *Circulatory Function*, *Symbolic Function*, dan *Psychological and Physiological Function* (2014: 22-31).

a. *Utilitarian Function*

Bangunan mengakomodasi fungsi spesifik dalam suatu ruang, seperti misalnya suatu ruang tidur yang dapat mewadahi sebuah ranjang untuk tidur, atau suatu ruang kantor yang dapat mewadahi meja kantor untuk bekerja.

b. *Utilitarian Function*

Bangunan menyediakan ruang yang dapat menghubungkan satu tempat dengan tempat lainnya. Pada umumnya, bangunan memiliki beberapa ruang yang fungsinya berhubungan satu dengan lainnya.

c. *Symbolic Function*

Bangunan juga memiliki fungsi simbolik yang diperlihatkan melalui tampilan eksteriornya.

d. *Psychological and Physiological Function*

Bangunan arsitektur yang baik memiliki fungsi psikologi dan fisiologi. Sebagai contoh, ruang tunggu klinik dokter adalah tempat dimana orang-orang yang akan memeriksakan kesehatan diri mereka merasakan tingkat kecemasan yang tinggi. Oleh karenanya, ruang tunggu tersebut harus dirancang dengan memberikan *a view of garden* sehingga dapat mengurangi tingkat kecemasan.

Geoffrey Broadbent dalam mengupas Struktur Dalam Arsitektur (*the deep structures of architecture*) mengemukakan ada empat Struktur Dalam, yaitu *The Building as Container for Human Activities*, *The Building as Modifier of The Given Climate*, *The Building as Cultural Symbol*, dan *The Building as Consumer of Resources* (1980: 137).

a. *The Building as Container for Human Activities*

Bangunan memiliki ruang internal yang ukuran dan bentuknya cukup memadai kegiatan di dalamnya.

Ruang internal ini akan tetap ada dalam hubungan fisik dengan ruang-ruang lainnya.

b. *The Building as Modifier of The Given Climate*

Bangunan yang permukaannya, khususnya dinding dan atap bagian luar, bertindak sebagai penghalang atau penyaring panas, cahaya, dan bunyi, antara ruang dalam dan lingkungan luar.

c. *The Building as Cultural Symbol*

Bangunan hadir sebagai simbol budaya.

d. *The Building as Consumer of Resources*

Bangunan adalah konsumen sumber daya. Semua bahan bangunan harus ditempatkan, diekstraksi, diangkut, dikerjakan, diangkut lagi, dirakit dan seterusnya. Setiap operasi menambah nilainya; fakta membangun baru juga menambah nilai tapak.

Lalu bagaimana mengakomodasi jenis-jenis fungsi tersebut? Di sini perlu memberikan dua fungsi (Ashadi, 2018: 90-92): Fungsi *Insider* dan Fungsi *Outsider*.

3.3 Fungsi *Insider* dan Fungsi *Outsider*

Arti fungsi arsitektur sebagai bagian dari wujud kebudayaan adalah sama dengan arti fungsi arsitektur menurut paham modernism, yaitu semua kegiatan yang dilakukan oleh manusia dalam suatu ruang atau wadah. Bagaimana konsep-konsep fungsi bangunan arsitektur yang diuraikan di atas dapat terliput dalam konsep fungsi sebagai wujud dari arsitektur? Di sini perlu adanya perbedaan antara kegiatan langsung dan tidak langsung

yang dilakukan oleh manusia. Kegiatan langsung adalah kegiatan yang dilakukan oleh manusia dalam suatu wadah/ruang/bangunan/bentuk arsitektur. Sementara, kegiatan tidak langsung adalah kegiatan yang dilakukan oleh manusia sebagai tanggapan atau respon dari kehadiran suatu wadah/ruang/bangunan/bentuk arsitektur. Manusia yang melakukan kegiatan langsung dinamakan pengguna langsung, dan yang melakukan kegiatan tidak langsung dinamakan pengguna tidak langsung. Pengguna langsung adalah *insider*, dan pengguna tidak langsung adalah *outsider*. Tugas bangunan arsitektur adalah menjadi wadah bagi manusia pengguna langsung dan pengguna tidak langsung dalam semua kegiatannya. Jadi semua konsep fungsi bangunan arsitektur seperti diuraikan di atas memiliki tugas mewadahi semua kegiatan manusia pengguna langsung dan pengguna tidak langsung.

Sebagai ilustrasi perlu dipaparkan di sini; suatu bentuk arsitektur yang mewadahi kegiatan perkantoran. Banyak gedung perkantoran menggunakan bahan kaca sebagai selubung bangunannya. Mudah dimengerti kenapa banyak pemilik gedung perkantoran menginginkan penggunaan kaca pada wajah bangunannya. Kaca relatif murah, pemeliharaannya mudah dan atraktif. Semakin mengkilap kacanya semakin atraktif bangunannya. Bangunan yang sederhana tiba-tiba seolah menjadi luas interiornya dan berkilau eksteriornya bila diselubungi kaca. Dengan menggunakan pendingin udara (AC) dalam ruang, maka manusia yang melakukan kegiatan di dalamnya merasa nyaman. Namun bagaimana dengan manusia yang berada di sekitar gedung tersebut? Gedung yang dibungkus

kaca sudah tentu memantulkan cahaya matahari tropis yang menyengat. Orang-orang yang melintas di muka gedung segera tertampar dengan silaunya cahaya matahari yang dipantulkan oleh dinding-dinding kaca gedung perkantoran. Semakin tinggi tingkat refleksi kaca semakin besar pula gangguan silaunya. Dalam ilustrasi ini, manusia yang melakukan kegiatan di dalam ruang atau gedung perkantoran adalah pengguna langsung (*insider*), sementara manusia yang berada di sekitar gedung dan terkena dampak dari kehadirannya adalah pengguna tidak langsung (*outsider*).

Konsep-konsep fungsi bangunan arsitektur yang diutarakan oleh para tokoh di atas dapat dikaitkan dengan fungsi *insider* dan fungsi *outsider*, yaitu sebagai berikut:

Christian Norberg-Schultz:

Fungsi *Insider* : *Functional Frame*

Fungsi *Outsider* : *Physical Control, Social Millieu, dan Cultural Symbolization*

Larry LeRoy Ligo:

Fungsi *Insider* : *Physical Function dan Psychological Function*

Fungsi *Outsider* : *Structural Articulation, Social Function, dan Cultural/Existential Function*

Leland M. Roth dan Amanda C. Roth Clark:

Fungsi *Insider* : *Utilitarian Function, Circulatory Function, dan Psychological and Physiological Function*

Fungsi *Outsider* : *Symbolic Function*

Geoffrey Broadbent:

Fungsi *Insider* : *The Building as Container for Human Activities*

Fungsi *Outsider* : *The Building as Modifier of The Given Climate, The Building as Cultural Symbol, dan The Building as Consumer of Resources*

BAB 4

PAHAM-PAHAM YANG IKUT MEMBANGUN POSMODERNISME

Menurut Bambang Sugiharto, awal yang meyakinkan dari tumbangannya modernisme kiranya adalah pada saat fenomenologi Edmund Husserl tampil dan naik daun. Dalam modernisme, filsafat memang berpusat pada epistemologi, yang bersandar pada gagasan tentang subjektivitas dan objektivitas, yang satu sama lain terpisah tak saling berkaitan. Tugas pokok filsafat adalah mencari pondasi segala pengetahuan (fondasionalisme), dan tugas pokok subjek adalah merepresentasikan kenyataan objektif (representasionalisme). Husserl mencoba mengatasi persoalan subjek-objek dengan cara membongkar secara efektif paham tentang “subjek epistemologi” dan “dunia objek”. Bersama Husserl persoalan epistemologi sirna karena gagasan tentang “ilmu” itu sendiri dipertanyakan. (Sugiharto, 1996: 33-35). Bermula dari sini pulalah kemudian lanjut dengan paham-paham lainnya, di antaranya: strukturalisme, semiotika, hermeneutika, dan dekonstruksi.

4.1 Fenomenologi

Fenomenologi menawarkan cara melihat realitas dengan kembali pada benda itu sendiri (*back to things itself*). Fenomenologi mengutamakan pengalaman subyektif individu dalam

memahami dunia sekitar. G.W.F. Hegel dan Edmund Husserl adalah dua tokoh penting dalam pengembangan paham fenomenologi. Dalam dunia arsitektur, tokoh yang mengemuka adalah Christian Norberg-Schulz. C.N. Schulz menggali makna keberadaan dan kehadiran ruang melalui fenomena yang ada agar muncul esensi tempat yang kemudian disebut *Genius Loci* (kecerdasan lokal). (Norberg-Schulz, 1980a).

Secara etimologis, fenomenologi berasal dari bahasa Yunani, “*phainomenon* – *phainesthai*”, berarti “yang menampakkan diri”, dan *logos* yang berarti ilmu. Jadi fenomenologi adalah ilmu tentang penampakan atau ilmu tentang hal-hal yang nampak oleh subjek. Hal-hal yang nampak oleh subjek dinamakan *phenomenon* (fenomena), dan hal-hal yang tidak nampak oleh subjek dinamakan *noumenon* (*noumena*).

Kata “fenomenologi” dibawa ke ruang publik pertama kali oleh Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), seorang filsuf berkebangsaan Jerman, lewat karyanya *Phenomenology of the Spirit* (1807). Dalam pandangan Hegel, seluruh fenomena dalam berbagai keragamannya, sesungguhnya tetap didasarkan pada satu esensi atau kesatuan dasar (*geist* atau *spirit*). Hegel menekankan adanya hubungan antara esensi (hakekat) dengan penampakan (fenomena) yang teramati. Bagi Hegel, tidak ada pertentangan antara fenomena dengan noumena, tidak ada pertentangan antara hal-hal yang dapat diamati (empiri) dengan hal-hal yang dapat dipikirkan secara rasional. Tesis Hegel yang paling terkenal: “yang nyata” adalah sama dengan “yang dipikirkan” atau “pikiran” adalah sama dengan “kenyataan”. (Lubis, 2014: 206). Filsafat Hegel kemudian dikenal dengan idealisme, dan sangat berpengaruh di Eropa pada abad ke-19.

Idealisme adalah aliran filsafat yang berpendapat bahwa dunia tergantung pada gagasan yang kita bangun, atau merupakan hasil kegiatan kesadaran kita.

Edmund Husserl (1858-1938), seorang tokoh fenomenologi terkemuka dan dianggap sebagai bapak fenomenologi (*founder of phenomenology*), berkebangsaan Jerman, mengembangkan dua paham fenomenologi, yaitu fenomenologi deskriptif (periode 1901-1913) dan fenomenologi transendental (periode 1913-1938). Dalam fenomenologi deskriptif, makna bisa digali dari benda-benda (objek-objek) itu sendiri, dengan cara memberi kesempatan kepada benda-benda (objek-objek) itu untuk berbicara. Dalam penyelidikannya selanjutnya, Husserl berhasil menemukan adanya *lebenswelt* (“dunia yang dihayati”), oleh subjek atau kesadaran, yang semakin membuka jalan baru baginya menuju fenomenologi murni atau transendental. Dalam fenomenologi transendental, makna dapat digali dari subjek (manusia-pengamat). (Klassen, 1990; Moran, 2000).

Makna dapat diungkap dengan melakukan ‘penundaan’ atau *epoche*, dengan tujuan agar keterangan yang tampak pada fenomena tidak tercampuri dengan praduga-praduga, pengandaian-pengandaian, dan penilaian-penilaian (presuposisi) pengamat. Agar *epoche* berjalan dengan baik maka dilakukan reduksi-reduksi, yaitu reduksi fenomenologis, reduksi eiditis, dan reduksi transendental. Reduksi fenomenologis, yaitu membendung atau ‘menunda’ segenap praduga, pengandaian, dan penilaian subjek mengenai objek yang hendak dicari esensinya (maknanya). Reduksi eiditis, membendung atau ‘menunda’ sifat-sifat aksidental atau eksistensial dari objek, agar

makna terdalam (esensi-*eidos*) dari objek dapat diungkap. Reduksi transendental, membendung atau ‘menunda’ semua hal yang tidak ada hubungannya dengan kesadaran murni dari subjek, agar pengamat (subjek) dapat mengungkap makna yang murni. Perhatian pada reduksi transendental adalah pemurnian kesadaran dari subjek itu sendiri (pengamat). Dalam fenomenologi transendental, Husserl ingin menjelaskan dan menemukan makna realitas melalui ego transendental (Klassen, 1990; Moran, 2000).

Fenomenologi Husserl pada akhirnya bercorak idealistik. Pada awalnya, Husserl menyeru untuk “kembali kepada sumber”, yang terdapat pada objek. Namun kemudian dia mengarahkan kepada “sumber” yang lain, yakni subjek. “Kembali kepada sumber”, pada akhirnya sama dengan “kembali kepada subjek atau kesadaran”. Melalui prosedur reduksi transendental, Husserl terus bergelut dengan masalah esensi dan aktivitas kesadaran. Dalam idealisme, subjek ditempatkan sebagai sentral atau pusatnya dunia. Namun bagaimana dunianya sendiri menciptakan subjek, luput dari perhatian idealisme. Hal inilah yang menjadi perhatian dari seorang Martin Heidegger.

Martin Heidegger melihat bahwa terdapat sintesis antara subjek dan objek yang berupa “dunia-manusia”, yang olehnya disebut *in-der-welt-sein* (“Ada-dalam-dunia”). Ada-dalam-dunia perlu diungkap dan dipahami maknanya, karena merupakan realitas asli manusia. Pemahaman kita tentang Ada-dalam-dunia merupakan jalan menuju pemahaman tentang eksistensi manusia. Fenomenologi Heidegger diarahkan kepada “dunia-manusia”. Dalam karyanya yang sangat terkenal *Sein und Zeit* (“Ada dan Waktu”), Heidegger mengemukakan bahwa manusia

modern telah dihinggapai suatu gejala yang disebut “lupa akan makna Ada”, yang bersifat menyeluruh dan berlangsung pada berbagai tingkatan aktivitas manusia. Atas dasar kenyataan itulah, Heidegger bermaksud mengembangkan suatu metode khusus yang disebut fenomenologi, yang mempertanyakan tentang dan mencari jawab atas makna Ada yang sudah dilupakan orang.

Filsafat Heidegger disebut ontologi fundamental (“ilmu dasar tentang makna Ada”). Dalam penyelidikannya, Heidegger menemukan fakta bahwa Ada (*sein*) ternyata adalah sesuatu yang mengada “di situ” (*da*), sehingga penyelidikannya tidak secara langsung diarahkan pada makna Ada itu sendiri, melainkan pada “makna Ada yang mengada di situ” (*Dasein*), yang tidak lain adalah eksistensi manusia itu sendiri. Persoalan tentang eksistensi manusialah yang kemudian menjadi perhatian dan unit analisis filsafat Heidegger. (Abidin, 2011: 169). Untuk menggali dan mengangkat ke permukaan setiap makna mengadanya manusia (“Ada yang mengada di situ=*Dasein*) diperlukan teknik khusus yang disebut “hermeneutika”, yakni “interpretasi atas fakta-fakta eksistensial manusia (*Dasein*) dalam kehidupannya yang pertama dan sebenarnya”. Oleh karena itu, fenomenologi Heidegger bisa disebut fenomenologi hermeneutik.

4.2 Strukturalisme

Strukturalisme adalah suatu cara berpikir yang memandang seluruh realitas sebagai keseluruhan yang terdiri dari struktur-struktur yang saling berkaitan. Struktur-struktur itu adalah suatu tatanan wujud-wujud yang meliputi keutuhan,

transformasi, dan pengaturan diri. (Hidayat, 2006: 102). Dalam strukturalisme, manusia secara individu bukanlah segala-galanya, karena manusia diilustrasikan sebagai hasil dari struktur-struktur, bukan sebagai pencipta struktur-struktur itu.

Apakah “struktur” itu? Struktur adalah sebuah bangunan abstrak yang terdiri atas sejumlah komponen yang berkaitan satu sama lain di dalam susunan tertentu. Struktur mempunyai tiga sifat utama: (a) merupakan satu totalitas; (b) dapat bertransformasi; dan (c) dapat mengatur dirinya sendiri bila terjadi perubahan pada susunan komponen-komponennya. Sebuah struktur harus dilihat sebagai suatu totalitas. Meskipun ia terbentuk dari sejumlah struktur “bawahan” yang lebih kecil, seluruhnya membentuk suatu totalitas dalam struktur yang lebih besar. Struktur bukanlah sesuatu yang statis, melainkan sesuatu yang dapat bertransformasi karena konsep struktur bukan hanya “terstruktur” tetapi “menstruktur” suatu keadaan. Struktur dapat berkembang baik dari dalam maupun akibat pengaruh dari luar. Sebagai suatu bangunan, struktur tersusun dari sejumlah komponen yang membentuknya. Jika ada komponen yang hilang atau berubah tempatnya, maka struktur akan mengatur dirinya sendiri. (Hoed, 2011: 29).

Istilah “struktur” muncul pertama kali pada kongres pertama tentang linguistik yang diadakan di Den Haag, Belanda, tahun 1928. Kemunculan istilah ini diduga berkaitan dengan penjelasan Ferdinand de Saussure (1857-1913), berkebangsaan Swiss, tentang bahasa sebagai sistem, dalam bukunya yang

fenomenal, *Cours de Linguistique Generale* (Kursus tentang Linguistik Umum), yang diterbitkan secara anumerta tahun 1916. Buku ini sebenarnya adalah kumpulan bahan-bahan kuliah yang diberikan Saussure pada tahun 1907, 1909, dan 1911, yang kemudian dikumpulkan dan diterbitkan oleh murid-muridnya. Dalam buku itu pun, istilah “struktur” belum digunakan. Baru sesudah Saussure, istilah “struktur” mulai dipakai dalam linguistik. Pemakaian kata “struktur” dalam strukturalisme mengacu pada seluruh konteks yang di uraikan dalam *Cours de Linguistique Generale*. (Bertens, 2014: 181-182).

Saussure dalam *Cours de Linguistique Generale* mengajukan dan menjelaskan distingsi-distingsi atau perbedaan-perbedaan: (a) *signifier* dan *signified*; (b) *langue* dan *parole* ; dan (c) sinkroni (*synchrony*) dan diakroni (*diachrony*). Dengan distingsi-distingsi ini, Saussure ingin menjelaskan kepada kita bahwa bahasa pada dasarnya merupakan suatu sistem.

Saussure menyatakan, tanda linguistik menyatukan bukan sesuatu dan nama, tetapi konsep dan imej akustik. Yang terakhir bukanlah suara material, sesuatu yang murni fisik, tetapi jejak fisik suara ini, representasi yang memberi kita bukti dari indera kita; itu sensorial, dan kita kebetulan menyebutnya “materi”, hanya dalam pengertian ini dan bertentangan dengan istilah lain dari asosiasi, konsep, biasanya lebih abstrak. Kami mengusulkan untuk mengganti konsep dan imej akustik masing-

masing dengan *signified* dan *signifier*; istilah yang terakhir memiliki keuntungan menandai oposisi yang memisahkan mereka berdua dari satu sama lain dan dari keseluruhan yang menjadi bagiannya. (Thibault, 1997: 211-215). Jadi menurut Saussure, tanda linguistik terdiri atas: *signifier* dan *signified*. *Signifier* (*Signifiant*), dapat diartikan sebagai penanda, yaitu berupa bunyi yang bermakna atau coretan yang bermakna: apa yang dikatakan atau didengar dan apa yang ditulis atau dibaca; ia merupakan segi bentuk tanda bahasa. Sementara, *signified* (*Signifie*), dapat diartikan sebagai petanda atau yang ditandakan, yaitu sesuatu arti atau maksud yang ada dibalik apa yang dikatakan atau didengar atau ditulis atau dibaca; ia merupakan segi makna tanda bahasa.

Selama ini, menurut pendapat populer, suatu tanda bahasa menunjuk kepada benda dalam realitas. Kata “kucing” misalnya dianggap menunjuk kepada kucing yang ada di situ. Tetapi Saussure menekankan bahwa suatu tanda bahasa bermakna bukan karena referensinya kepada benda dalam realitas. Artinya makna tidak ditentukan oleh hakekat benda yang diacu, tapi oleh perbedaan di antara satuan penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*) dengan sesamanya. Makna tidak pernah ditentukan oleh pengguna bahasa, melainkan oleh sistem bahasa itu sendiri.

Saussure menuturkan, hubungan kesatuan antara penanda dan petanda adalah sewenang-wenang (*arbiter*: berubah-ubah, tidak tetap, suka seenaknya). Kita dapat

mengatakan yang lebih sederhana: tanda linguistik adalah sewenang-wenang. Objek utama akan tetap menjadi kelas sistem yang didirikan pada kesewenang-wenangan tanda. Sebagai akibatnya, semua sarana ekspresi yang diterima dalam masyarakat terletak pada prinsipnya pada kebiasaan kolektif atau, dan ini sama dengan hal yang sama, pada konvensi. Tanda-tanda kesopanan, misalnya, sering diberkahi dengan ekspresi alami tertentu, tidak kurang ditentukan oleh sebuah aturan; aturan inilah yang mewajibkan mereka untuk digunakan, bukan nilai intrinsiknya. (Thibault, 1997: 211-215).

Misalnya, dalam sistem lalu-lintas, secara konvensi, warna hijau berarti jalan, warna merah berarti berhenti, dan warna kuning berarti berhati-hati. Suatu saat, di sebuah perempatan jalan protokol, yang di sana juga terdapat lampu lalu-lintas, lampu dalam keadaan menyala warna merah. Maka lampu yang menyala warna merah ini (“materi”) adalah *signifier*; ia sebagai penanda. Apa arti atau maksud dari lampu menyala warna merah bagi seorang pengendara kendaraan yang ingin melintas? Arti atau maksudnya adalah bahwa si pengendara harus menghentikan kendaraannya. Dalam hal yang terakhir ini (“makna”) adalah *signified*; ia sebagai petanda atau yang ditandakan. Jadi dalam satu tanda lampu menyala merah terdapat *signifier* dan *signified*.

Saussure juga membedakan bahasa (*langage*): *langue* dan *parole*. *Langue* adalah bahasa yang dimiliki bersama dari suatu

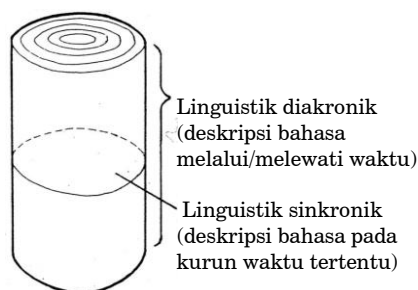
golongan bahasa tertentu, sementara *parole* adalah bahasa yang dimiliki secara individu. Dengan demikian, *langue* di atas *parole*, artinya bahasa *langue* yang digunakan oleh suatu kelompok masyarakat dengan bahasa tertentu melebihi masing-masing bahasa *parole* yang digunakan oleh masing-masing individu dalam masyarakat tersebut. Oleh karenanya, linguistik hanya mempelajari *langue*.

Menurut Saussure, *langue* harus dianggap sebagai sistem. Untuk menjelaskan ini, bahasa sebagai *langue* dapat dibandingkan dengan main catur. Untuk mengerti main catur, tidak perlu diketahui bahwa permainan ini berasal dari Persia. Asal-usul permainan catur tidak relevan untuk memahami permainan catur itu sendiri. Juga bahan dari mana buah-buah catur dibikin (kayu, gading, atau plastik), tidak menyumbang sesuatu pun untuk memahaminya. Permainan catur merupakan suatu sistem relasi-relasi di mana setiap buah catur mempunyai fungsinya. Dan sistem itu dikonstitusi oleh aturan-aturannya. Menambah atau mengurangi jumlah buah catur berarti mengubah sistem secara esensial. Atau mengubah aturan untuk menggerakkan kuda umpamanya berarti mengubah seluruh sistem. Demikian pula bahasa. Bahasa itu bukan substansi, melainkan bentuk saja. (Bertens, 2014: 179).

Pembedaan satu lagi adalah antara sinkroni (*synchrony*) dan diakroni (*diachrony*). Menurut Saussure, untuk menelaah linguistik harus lebih memperhatikan pendekatan sinkroni daripada diakroni. Pendekatan sinkroni adalah pendekatan yang bertepatan menurut waktu, dan pendekatan diakroni adalah pendekatan yang menelusuri waktu.

Apabila diibaratkan sebatang pohon yang dipotong melintang dan memanjang, maka linguistik sinkronik adalah penampang batang kayu (yang dipotong melintang) yang memperlihatkan bentuk radial penampang batang pohon, dengan bagian-bagiannya, yaitu inti, lingkaran tahun, dan kambium, sedangkan linguistik diakronik adalah potongan batang kayu (yang dipotong memanjang) yang memperlihatkan bentuk penampang batang pohon dan serat-serat kayu yang memanjang dari bawah hingga atas. (Gambar 4.1).

Saussure menekankan perlunya pendekatan sinkroni tentang bahasa, bertentangan dengan ahli-ahli linguistik abad ke-19, yang hampir semua mempraktekkan suatu pendekatan diakroni tentang bahasa; mereka mempelajari bahasa dari sudut pandang komparatif-historis dengan menelusuri proses evolusi bahasa-bahasa tertentu, etimologi, perubahan fonetis, dan lain sebagainya. Justru karena bahasa merupakan suatu sistem bahasa, linguistik harus mempelajari sistem bahasa sebagaimana yang dipakai sekarang ini, dengan tidak mepedulikan perkembangan-perkembangan dan perubahan-perubahan yang telah menghasilkan sistem itu. (Bertens, 2014: 181).



Gambar 4.1 Batang pohon linguistik sinkronik dan diakronik.

Dalam linguistik terdapat dua macam hubungan yang dibedakan oleh Ferdinand de Saussure, yaitu hubungan sintagmatik dan paradigmatis. Hubungan sintagmatik adalah hubungan antara unsur-unsur yang terdapat dalam suatu tuturan, yang tersusun secara berturutan. Hubungan sintagmatik ini terdapat, baik dalam tataran fonologi, morfologi, maupun tataran sintaksis.

Hubungan sintagmatik pada tataran fonologi tampak pada urutan fonem-fonem pada sebuah kata yang tidak dapat diubah tanpa merusak makna kata itu, atau menyebabkannya tidak bermakna sama sekali. Umpamanya pada kata “saya” terdapat hubungan fonem-fonem dengan urutan: /s-a-y-a/. Apabila urutannya diubah:/y-a-a-s/, maka kata “yaas” tentu tidak bermakna sama sekali.

Hubungan sintagmatik pada tataran morfologi tampak pada urutan morfem-morfem suatu kata yang tidak dapat diubah tanpa merusak makna kata tersebut, atau menyebabkannya tidak bermakna sama sekali. Umpamanya pada kata “barangkali” terdapat hubungan morfem-morfem dengan urutan:/barang-kali/. Apabila urutannya diubah:/kali-barang/, maka kata “kalibarang”, jika ia dianggap memiliki makna tentu saja berbeda maknanya dengan makna kata “barangkali”.

Hubungan sintagmatik pada tataran sintaksis tampak pada urutan kata-kata suatu kalimat yang mungkin dapat diubah dan mungkin pula tidak dapat diubah yang mungkin tanpa merusak makna kalimat tersebut, atau mungkin menyebabkannya tidak bermakna sama sekali. Umpamanya pada kalimat “monyet makan pisang” terdapat hubungan kata-kata dengan urutan:

/monyet-makan-pisang/, bermakna seekor “monyet”
makan buah “pisang”.

Apabila urutannya diubah:

/makan-pisang-monyet/, tidak bermakna

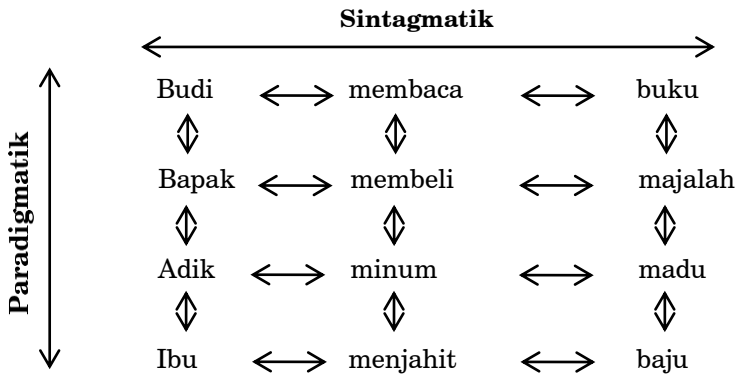
/makan-monyet-pisang/, tidak bermakna

/pisang-makan-monyet/, tidak logis

Hubungan paradigmatis adalah hubungan antara unsur-unsur yang terdapat dalam suatu tuturan dengan unsur-unsur sejenis yang tidak terdapat dalam tuturan yang bersangkutan. Hubungan paradigmatis dapat dilihat dengan cara substitusi, baik pada tataran fonologi, morfologi, maupun tataran sintaksis. (Chaer, 2012: 349-351).

Hubungan paradigmatis pada tataran fonologi tampak pada contoh antara bunyi /r/, /k/, /b/, /m/, dan /d/ yang terdapat pada kata “rata”, “kata”, “bata”, “mata”, dan “data”. Hubungan paradigmatis pada tataran morfologi tampak pada contoh antara prefiks “me”, “di”, dan “pe” yang terdapat pada kata-kata “merawat”, “dirawat”, dan “perawat”. Sedangkan hubungan paradigmatis pada tataran sintaksis tampak pada contoh antara kata-kata yang menduduki fungsi subjek, predikat, dan objek. Upamanya: “Kucing mencuri ikan”, dapat diganti dengan subjeknya “Adi mencuri ikan”, dapat diganti predikatnya “Kucing makan ikan”, dapat diganti objeknya “kucing mencuri dendeng”.

Secara lengkap hubungan sintagmatik dan hubungan paradigmatis dapat digambarkan sebagai berikut (Gambar 4.2):



Gambar 4.2 Hubungan Syntagmatik dan Paradigmatik.

Suatu temuan baru di bidang linguistik adalah *Syntactic Structure*, sebuah buku yang terbit pada 1957, karya Avram Noam Chomsky (1928-), berkebangsaan Amerika Serikat. Nama yang dikembangkan Noam Chomsky untuk model tata bahasa adalah *Transformational Generative Grammar*. Kemudian, pada tahun 1965 terbit buku lainnya berjudul *Aspect of the Theory of Syntax*. Dua buku ini merupakan pembabakan dan sekaligus perkembangan pemikiran Noam Chomsky dalam aspek bahasa gramatikal.

Beberapa distingsi yang menjelaskan pikiran filosofis dan linguistik dari Noam Chomsky: *competence* dan *performance*, *deep structure* dan *surface structure*. *Competence* adalah pengetahuan yang dimiliki pemakai bahasa tentang bahasanya secara tidak sadar, secara diam-diam, secara intrinsic, secara implisit, dan secara ruhaniah (intuitif). Sedangkan *performance* adalah teori penggunaan bahasa yang sesungguhnya, yang dilakukan oleh pemakai Bahasa (pembicara-pendengar) berdasarkan pengetahuannya mengenai suatu bahasa tertentu, yakni ujaran atau kemampuan bicara dan menulis. Nampaknya

Noam Chomsky mengambil distingsi Saussure: *langue* dan *parole*. *Competence* beranalog dengan *langue*, dan *performance* beranalog dengan *parole*. (Hidayat, 2006: 121-122).

Setiap kalimat yang dihasilkan oleh komponen sintaksis mesti mencerminkan dua struktur, yaitu *deep structure* (struktur dalam) dan *surface structure* (struktur luar). *Deep structure* merupakan aspek abstrak dan logis dari bahasa, sedangkan *surface structure* merupakan aspek konkret dari suatu Bahasa yang diujarkan atau dituliskan oleh si pemakai bahasa. Semua bahasa dilihat dari struktur dalamnya (*deep structure*) adalah sama, yaitu menunjukkan tingkat pemikiran. Perbedaannya terletak pada struktur luarnya (*surface structure*), yaitu ujaran dan tulisan. Setiap individu manusia memiliki *deep structure* dalam dirinya. Kemudian dengan mengikuti pola-pola yang membatin dalam dirinya, ia mentransformasikan *deep structure* itu ke dalam *surface structure*, yakni ujaran atau tulisannya. Kemampuan mentransformasi ini adalah *competence* dirinya, dan cara atau kemampuan berbicara dan menulis merupakan *performance* dirinya. (Hidayat, 2006: 123).

Tokoh yang memainkan peranan sentral dalam strukturalisme tahun 1960-an dan 1970-an di Perancis adalah Roland Barthes (1915-1980). Ia adalah seorang penulis dan kritikus sastra. Sejak kemunculan Saussure, semiologi (ilmu tentang tanda) menitik-beratkan dirinya pada studi tentang tanda dan segala yang berkaitan dengannya. Sementara itu, bagi Barthes, semiologi hendak mempelajari bagaimana manusia memaknai hal-hal (*things*). Barthes secara khusus tertarik bukan pada apa makna benda-benda, tetapi pada bagaimana benda-benda menjadi memiliki makna.

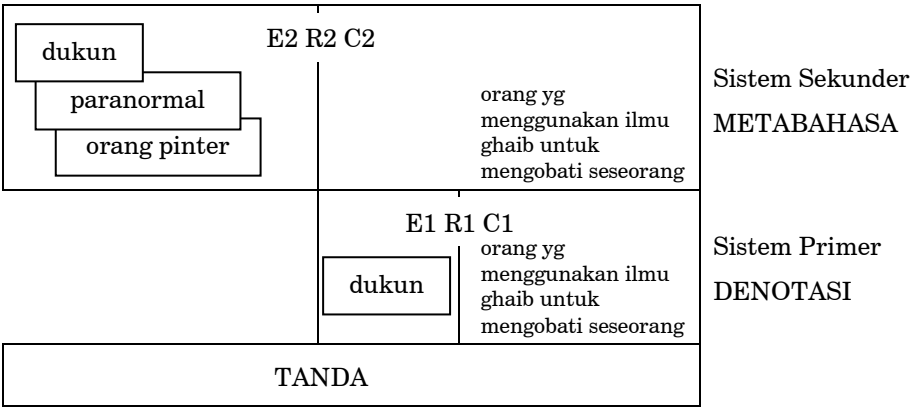
Memaknai (*to signify*) tidak dapat dicampur-adukkan dengan mengkomunikasikan (*to communicate*). Memaknai berarti bahwa objek-objek tidak hanya membawa informasi, dalam hal mana objek-objek itu hendak berkomunikasi, tetapi ia juga mengkonstitusikan system terstruktur dari tanda. Barthes dengan demikian melihat signifikasi sebagai sebuah proses yang total dengan suatu susunan yang sudah terstruktur. Signifikasi itu tidak terbatas pada bahasa, tetapi terdapat pula pada hal-hal yang bukan bahasa. Barthes menganggap kehidupan sosial sendiri merupakan suatu bentuk dari signifikasi. Dengan kata lain, apa pun bentuknya, merupakan suatu sistem tanda tersendiri pula. (Kurniawan, 2001: 53).

Dalam *Elements of Semiology*, Roland Barthes menjelaskan prinsip-prinsip linguistik dan relevansinya di bidang-bidang lain. Barthes mengembangkan dua hubungan dalam linguistik Saussure. Hubungan pertama hubungan *sintagmatik* dan hubungan kedua, menurut Barthes, adalah hubungan sistematis (sebagai pengganti hubungan paradigmatis Saussure). Sintagma dan sistem memiliki peran penting dalam proses pemahaman atas tanda. Barthes menjelaskan kedua hubungan itu dengan perluasan yang dilakukan oleh Roman Jakobson tentang metonimi dan metafora. Metonimi berkaitan dengan keteraturan sintagmatik, sedangkan metafora berkaitan dengan keteraturan sistematis. Jadi, sebuah sintagma adalah kombinasi beraturan dari tanda-tanda yang berinteraksi yang membentuk keseluruhan yang bermakna. Sistem (paradigma dalam Saussure) adalah klasifikasi tanda-tanda atau satu kumpulan tanda-tanda yang diasosiasikan, yang merupakan semua anggota dari semacam kategori tetapan. (Barthes, 2012: 87-93; Kurniawan, 2001: 63).

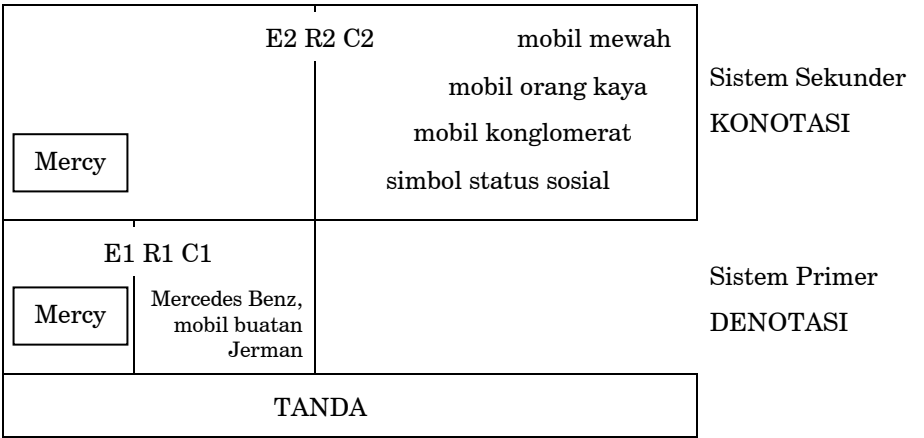
Bertolak dari teori Saussure, Barthes menyebut *signifier* sebagai ekspresi – *expression* (E), dan *signified* sebagai isi – *content* (C). Bagi Barthes, hubungan – *relation* (R) antara ekspresi (E) dan isi (C) terjadi pada kognisi manusia dalam lebih dari satu tahap. Tahap pertama adalah tahap dasar (disebut sistem primer) yang terjadi pada saat tanda diceraap untuk pertama kalinya, yakni adanya R1 antara E1 dan C1. Inilah yang disebut **denotasi**, yakni pemaknaan yang secara umum diterima dalam konvensi dasar sebuah masyarakat. Namun, pemaknaan tanda tidak pernah terjadi hanya pada tahap primer. Proses itu akan dilanjutkan dengan pengembangannya pada sistem sekunder, yakni R2 antara E2 dan C2; di sini ada relasi baru (R2). Sistem sekunder adalah suatu proses lanjutan yang mengembangkan segi E maupun C. (Barthes, 2012; 131-132; Hoed, 84-85). Proses pengembangan dari sistem primer itu mengikuti dua jalur. Jalur pertama adalah pengembangan pada segi E. Hasilnya adalah suatu tanda yang mempunyai lebih dari satu E untuk C yang sama. Ini disebut proses **metabahasa**. Contohnya, “seseorang yang dapat menggunakan ilmu ghaib untuk tujuan tertentu” diberi nama secara umum (baca: ekspresi) *dukun*, tetapi juga dapat diekspresikan dengan *paranormal*, atau “orang pintar”. Dalam linguistik gejala ini disebut **sinomimi**. (Hoed, 84-85) (Gambar 4.3).

Jalur kedua adalah pengembangan pada segi C. Hasilnya adalah suatu tanda yang mempunyai lebih dari satu C untuk E yang sama. Contohnya, kata (baca: ekspresi) “Mercy” (E), yang maknanya dalam sistem primer adalah “kependekan dari Mercedes Benz, merk sebuah mobil buatan Jerman” (C). Dalam proses selanjutnya, makna primer itu (C) berkembang menjadi

“mobil mewah”, “mobil orang kaya”, “mobil konglomerat”, atau “simbol status sosial ekonomi yang tinggi”. Pengembangan makna (C) seperti itu oleh Barthes disebut **konotasi**. (Hoed, 85-86) (Gambar 4.4).



Gambar 4.3 Denotasi dan Metabahasa.



Gambar 4.4 Denotasi dan Konotasi.

Barthes menerangkan bahwa pada saat konotasi menjadi mantap, itu akan menjadi mitos, dan ketika mitos menjadi mantap, itu akan menjadi ideologi. Menurut Barthes, Bahasa membutuhkan kondisi tertentu untuk dapat menjadi mitos, yaitu yang secara semiologi dicirikan oleh hadirnya sebuah tatanan signifikasi yang disebut sebagai sistem semiologis tingkat kedua. Pada tingkat pertama, penanda-penanda (*signifier-signifier*) berhubungan dengan petanda-petanda (*signified-signified*) sedemikian sehingga menghasilkan tanda (*sign*). Selanjutnya tanda-tanda pada tataran pertama ini pada gilirannya menjadi penanda-penanda yang berhubungan pula dengan petanda-petanda pada tataran kedua. Pada tataran signifikasi lapis kedua inilah mitos berada. (Barthes, 2007: 303; Budiman, 2011; 38-39).

Barthes memberikan contoh bagaimana ia mengupas dan membuktikan bahwa mitos adalah hasil konotasi. Caranya dengan melakukan “pembongkaran semiologis” terhadap gejala kebudayaan massa (baca: makna yang sudah membudaya), yakni yang sudah menjadi mitos dan memiliki makna khusus sesuai dengan konotasi yang diberikan oleh masyarakat pemilik kebudayaan tersebut. Barthes mengupas apa yang dianggap “wajar” dalam kebudayaan Perancis pada masa tahun 1950-an, yang sebenarnya ia merupakan hasil proses konotasi: sejarah telah membuat konotasi berkembang menjadi mitos. Contoh yang diberikan Barthes adalah minuman anggur (*le vin*). Anggur adalah minuman berasal dari buah anggur yang diragikan selama beberapa tahun sehingga mengandung alkohol kadar rendah dan dapat memabukkan (**denotasi**). Namun denotasi ini sudah dilupakan orang. Anggur di Perancis sudah menjadi

semacam totem “kePeranciran”. Anggur adalah minuman yang memamerkan kenikmatan. Anggur bukan sekedar suatu minuman untuk menimbulkan semangat, melainkan minuman untuk memberikan kesenangan minum. Kebudayaan massa di Perancis telah memberikan **konotasi** kepada *le vin*, dan makna konotatif itu berkembang jadi mitos. (Barthes, 2007: 63-68; Hoed, 2011: 67-68).

Semiologi Saussure dan Barthes disebut semiologi struktural, karena mereka melihat tanda sebagai sebuah struktur, yang sifatnya abstrak (dalam kognisi manusia), sifatnya tidak pragmatis karena tidak bertolak dari sesuatu yang secara konkret dapat diindra. Ini sesuai dengan konsep Saussure tentang *signifier* yang disebutnya sebagai “imej akustik” atau “citra akustik” (dan bukan entitas akustik). Saussure dan kemudian Barthes melihat tanda sebagai suatu konsep dikotomis atau **diadik** karena dalam melihat tanda melibatkan dua komponen yang berbeda tetapi saling berkaitan.

4.3 Semiotika

Istilah “semiotika” berasal dari kata Yunani, *semeion*, yang berarti tanda. Semiotika berarti ilmu tentang tanda atau studi tentang tanda (*the study of signs*).

Semiotika dan semiologi memiliki arti yang sama: ilmu tentang tanda atau studi tentang tanda. Istilah yang pertama diusung oleh Charles Sanders Peirce (1834-1914), seorang ahli logika, berkebangsaan Amerika, bersama para pendukungnya, dan istilah yang kedua diusung oleh Ferdinand de Saussure, seorang ahli linguistik, berkebangsaan Swiss, bersama pada pendukungnya. Masa kehidupan keduanya hampir sama, yang satu di benua Amerika, dan satu lagi di daratan Eropa.

Mereka berdua ternyata tidak saling tahu tentang apa yang masing-masing sedang geluti saat itu. Saussure tidak mengetahui konsep-konsep teoritis Peirce tentang tanda; begitu pula sebaliknya, Peirce tidak mengenal konsep-konsep linguistik struktural Saussure.

Menurut Peirce, tanda bukanlah suatu struktur, melainkan suatu proses kognitif yang berasal dari apa yang dapat ditangkap pancaindera. Oleh karena itu semiotika Peirce disebut juga sebagai semiotika pragmatik.

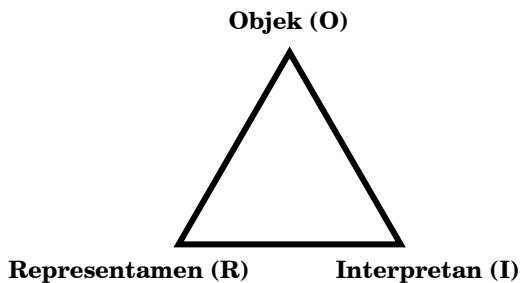
Peirce melihat tanda sebagai “sesuatu yang mewakili sesuatu”. “Sesuatu” yang pertama – yang “konkret” – adalah suatu “perwakilan” yang disebut **representamen** (atau *ground*), sedangkan “sesuatu” yang ada di dalam kognisi disebut **objek**. Proses hubungan dari representamen ke objek disebut semiosis.

Dalam pemaknaan suatu tanda, proses semiosis ini belum lengkap karena kemudian ada satu proses lagi yang merupakan lanjutan yang disebut **interpretan** (proses penafsiran). Jadi, secara garis besar pemaknaan suatu tanda terjadi dalam bentuk proses semiosis dari yang konkret ke dalam kognisi manusia yang hidup bermasyarakat. Karena sifatnya yang mengaitkan tiga segi, yakni representamen, objek, dan interpretan, dalam suatu proses semiosis, teori semiotika ini disebut bersifat trikotomis atau **triadik**. (Hoed, 2011: 4) (Gambar 4.5).

Berikut beberapa contoh (Hoed, 2011: 87):

- Asap yang kita lihat mengepul di kejauhan (R) diceraap dan dirujuk pada (atau mewakili) suatu peristiwa kebakaran (O).

- Lukisan yang kita lihat (R) dirujuk pada (atau mewakili) manusia, hewan, atau benda yang dikenal dalam pikiran (kognisi) manusia (O).
- Lampu merah pada rambu lalu lintas (R) kita rujuk (atau mewakili) konsep “berhenti” (O).

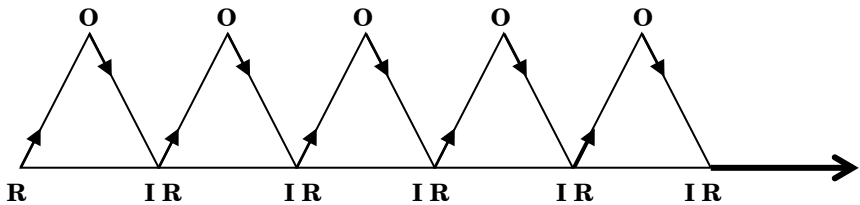


Gambar 4.5 Segi Tiga Semiotika.

Contoh lainnya (Hoed, 2011: 21):

- Pemandu turis mengantarkan sang turis, yang berasal dari Amerika, ke monas, lalu saat sang turis melihat monas, ia bertanya kepada si pemandu “apa yang di puncak monas itu?” Si pemandu malah balik bertanya kepada si turis “menurut anda itu apa?” Sang turis menjawab “*ice cream*”. Ketika dijelaskan bahwa yang di atas monas itu “api”, sang turis menjadi heran. Menurut pengalaman (budaya)-nya, api itu warnanya merah, bukan keemasan. Hubungan representasi “pucuk monas” dengan objek “*ice cream*” merupakan proses semiosis yang terjadi pada sang turis. Jadi “api emas” di puncak monas itu merujuk pada pengalaman dirinya: “yang seperti itu dalam hidup saya adalah es krim”.

Proses semiosis tidak hanya terjadi sekali melainkan bisa terjadi berkali-kali, artinya suatu tanda dapat membentuk tanda lainnya, demikian seterusnya [Gambar 4.6].



Gambar 4.6 Proses semiosis yang tiada henti.

Peirce membedakan adanya tiga tingkatan pemaknaan: **Firstness** (ke-pertama-an), yakni saat tanda dimaknai secara prinsip saja; **Secondness** (ke-dua-an), yakni saat tanda dimaknai secara individual; dan **Thirdness** (ke-tiga-an), yakni saat tanda dimaknai secara tetap sebagai suatu konvensi (Hoed, 2012: 47; Zoest, 1993: 9-10). Bila Peirce membedakan tiga macam tanda, maka macam tanda yang pertama adalah suatu ke-pertama-an, yang kedua suatu ke-dua-an, dan yang ketiga suatu ke-tiga-an.

Berdasarkan sudut pandang representasinya, Peirce membedakan tanda-tanda: *qualisign*, *sinsign*, dan *legisign*. **Qualisign** adalah sesuatu yang mempunyai kualitas untuk menjadi tanda. Ia tidak dapat berfungsi sebagai tanda sampai ia terbentuk sebagai tanda. Contoh, kertas minyak berwarna kuning mempunyai kualitas untuk menjadi tanda kematian. Tetapi sekarang ia belum menjadi tanda, karena masih berupa kertas berwarna kuning. **Sinsign** adalah sesuatu yang sudah terbentuk dan dapat dianggap sebagai representamen, tetapi

belum berfungsi sebagai tanda, karena meskipun ia sudah berbentuk sebuah bendera kecil, namun belum dipasang. **Legisign** adalah sesuatu yang sudah menjadi representamen dan berfungsi sebagai tanda; ia berupa bendera kecil terbuat dari kertas minyak berwarna kuning yang terpasang di suatu tempat (mungkin di depan rumah orang yang meninggal dunia).

Berdasarkan hubungan antara representamen dengan objeknya, Peirce membedakan tanda-tanda: ikon (sederhana pemaknaannya), indeks (tingkatan kesulitan di antara ikon dan simbol), dan simbol (sulit pemaknaannya).

Ikon adalah tanda yang mengandung keserupaan antara representamen dengan objek yang diwakilinya. Ikon dapat dibedakan menjadi tiga jenis: ikon imej atau topologi, ikon diagram, dan ikon metafora. **Ikon topologi** atau **Ikon Imej** adalah tanda yang mengandung keserupaan bentuk antara representamen dengan objek yang diwakilinya. Contoh, suatu peta geografis (R) merupakan ikon dari geografi wilayah yang sebenarnya (O). **Ikon diagram** adalah tanda yang mengandung keserupaan tahapan atau tingkatan (seperti diagram) antara representamen dengan objek yang diwakilinya. Contoh, tanda-tanda pangkat dalam kemiliteran seperti bintang satu, bintang dua, bintang tiga, dan bintang empat (R) merupakan ikon dari kedudukan dalam kemiliteran, brigjen, mayjen, letjen, dan jenderal (O). **Ikon metafora** adalah tanda yang mengandung keserupaan yang tidak total sifatnya antara representamen dengan objek yang diwakilinya. Contoh, bunga mawar (R) merupakan ikon dari seorang gadis (O). Keduanya dianggap memiliki keserupaan dalam hal, misalnya kecantikan dan kesegaran, namun keserupaan itu tidak total sifatnya.

Indeks adalah tanda yang mengandung keterikatan fenomenal atau eksistensial antara representamen dengan objek yang diwakilinya. Contoh, jejak telapak kaki di atas permukaan tanah basah (R) merupakan indeks dari seseorang yang telah lewat di sana (O). Contoh lain, asap (R) merupakan indeks dari adanya api (O). **Simbol** adalah tanda yang bersifat konvensional (kesepakatan umum atau persetujuan dari masyarakat umum) dan arbitrer (sewenang-wenang, manasuka). Contoh, lampu rambu lalu lintas dengan tiga warna: warna hijau merujuk pada izin untuk berjalan, warna merah merujuk pada larang berjalan, dan warna kuning merujuk pada pengertian hati-hati. Jadi warna hijau lampu rambu lalu lintas merupakan simbol larangan bagi kendaraan untuk berjalan atau melintas; warna hijau merupakan simbol izin bagi kendaraan untuk berjalan atau melintas; warna kuning merupakan simbol hati-hati bagi kendaraan saat sedang berjalan atau melintas.

Berdasarkan hakekat interpretannya, Peirce membedakan tanda-tanda: rema (*rheme*), tanda disen (*dicent sign* atau *dicisign*), dan argumen (*argument*). **Rheme** adalah segala sesuatu yang dianggap sebagai tanda, tetapi tidak dapat dinyatakan itu benar atau salah. Dalam hal ini, representamen masih memiliki berbagai kemungkinan (probabilitas) untuk diinterpretasi oleh interpreter. Contoh, orang yang merah matanya dapat saja menandakan bahwa ia baru menangis, atau menderita penyakit mata, atau baru bangun, dan sebagainya. **Dicisign** adalah tanda yang mempunyai eksistensi aktual, yang biasanya berupa sebuah proposisi. Proposisi memberi informasi, tetapi tidak memberikan alasannya. Dalam hal ini, representamen sudah dapat dijadikan fakta real dan memiliki

makna tertentu. Contoh, apabila di suatu jalan sering terjadi kecelakaan kendaraan, maka di tepi jalan tersebut dipasang rambu lalu lintas yang menyatakan bahwa di situ sering terjadi kecelakaan. Rambu lalu lintas yang menyatakan bahwa di situ sering terjadi kecelakaan adalah proposisi yang memberikan informasi, dan tanpa memberikan alasan, misalnya mengapa di situ sering terjadi kecelakaan. **Argument** adalah tanda yang mengarahkan pada kesimpulan yang benar. Dalam hal ini, representamen sudah dihubungkan dengan kaidah tertentu. Contoh yang paling jelas dari sebuah *argument* bisa dibaca pada silogisme berikut:

Semua manusia tidak hidup kekal di dunia ini
 Saya adalah manusia, maka
 Saya tidak hidup kekal di dunia ini

Demikianlah beberapa teori yang dikemukakan oleh Charles Sanders Peirce. Berikut adalah bagan konsep semiotik Peirce yang “serba tiga” (Gambar 4.7).

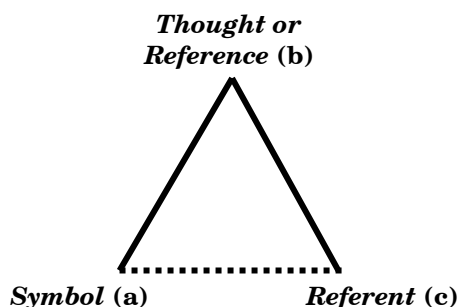
	<i>Representamen Firstness</i>	<i>Object Secondness</i>	<i>Interpretant Thirdness</i>
<i>Quality Firstness</i>	<i>qualisign</i>	<i>icon</i>	<i>rheme</i>
<i>Brute Facts Secondness</i>	<i>sinsign</i>	<i>index</i>	<i>diconsign</i>
<i>Law Thirdness</i>	<i>legisign</i>	<i>symbol</i>	<i>argument</i>

Gambar 4.7 Bagan trikotomi semiotika Peirce
 (Cobley, 1998: 31).

Diagram segitiga semiotika Peirce sekilas terlihat sebagai terjemahan dari segitiga Ogden dan Richards (1923). Ogden dan Richards mengkaji tanda bahasa dari tiga sisi, yaitu simbol (*symbol*), gagasan (*thought or reference*), dan acuan (*referent*).

Relasi unsur tanda itu, digambarkan dalam bentuk segitiga dengan sisi bawah berupa garis putus-putus. Menurut Ogden dan Richards, simbol (a) mewakili gagasan yang ada dalam pikiran (b). Gagasan yang ada dalam pikiran itu merupakan makna dari simbol bahasa. Gagasan mengacu ke acuan atau referen (benda, kegiatan, atau sesuatu yang lain) (c). Hubungan (a)-(b) adalah hubungan langsung; (b)-(c) hubungan langsung; sementara (a)-(c) hubungan tidak langsung. Oleh karenanya hubungan (a)-(b) dan (b)-(c) dibuatkan garis tidak putus-putus, sedangkan hubungan (a)-(c) berupa garis putus-putus. (Gambar 4.8).

Contoh, jika ada simbol yang berupa leksem kuda, makna leksem itu adalah gagasan, yaitu 'binatang berkaki empat, pemakan rumput, dan yang kuat ditunggangi'. Gagasan itu mengacu ke benda (sesuatu) yang sebenarnya, yaitu kuda.



Gambar 4.8 Bagan segitiga semiotik Ogden & Richards
(Digambar ulang berdasarkan Ogden & Richards, 1923: 11).

4.4 Hermeneutika

Secara etimologis, istilah hermneutik berasal dari Bahasa Yunani *hermeneuein* yang memiliki arti ‘menafsirkan’. Istilah ini diambil dari peran dewa Hermes dalam mitologi Yunani yang bertugas menyampaikan dan menjelaskan pesan dari Dewa Agung kepada manusia. Hermneutik secara umum didefinisikan sebagai ilmu filsafat tentang penafsiran atau interpretasi makna.

Ilmu hermneutik telah berkembang dengan pesat. Hingga pada zaman Schleiermacher, hermeneutika hanya difungsikan sebagai media untuk interpretasi teks-teks Kitab Suci agama. Ia kemudian meluaskan temanya dan merumuskan kaidah-kaidah untuk menafsirkan teks-teks selain agama seperti kesusastraan dan hukum. Setelahnya, Wilhelm Dilthey membuat kajian hermeneutika semakin melebar meliputi segala teks dan pemahaman terhadap masalah-masalah yang berhubungan dengan humaniora (*human sciences*). Pada akhirnya dengan perantaraan Heidegger dan kemudian Ricoeur, domain hermeneutika menjadi sangat universal yang membahas teks dan non-teks, fenomena-fenomena yang berkaitan dengan metafisika, perilaku manusia, dan alam materi. (Palmer, 1969).

Pada awal abad ke-19, dua pakar filologi, yaitu Friedrich Ast dan Friedrich August Wolf mengembangkan hermeneutika dengan mengkhususkan diri pada pemahaman atas makna teks-teks kuno, terutama kitab-kitab suci, karya-karya sastra, dan dokumen-dokumen hukum. Kemudian, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher memperjelas eksistensi hermeneutika sebagai sebuah ilmu memahami. Hasilnya bukan sekedar hermeneutika filologis, tetapi suatu hermeneutika umum (universal) yang prinsip-prinsipnya dapat menjadi dasar bagi semua bentuk

interpretasi teks. Dari sinilah, Schleiermacher disebut sebagai bapak hermeneutika modern.

Menurut Schleiermacher, penafsir harus menempatkan dirinya baik secara objektif maupun subjektif dalam posisi pengarang. Dari sini muncul istilah interpretasi gramatis dan interpretasi psikologis. Interpretasi gramatis yaitu proses memahami sebuah teks bertolak dari bahasa, struktur kalimat-kalimatnya, dan juga hubungan antara teks itu dengan teks-teks lainnya yang bertema sejenis (objektif). Interpretasi psikologis yaitu proses memahami sebuah teks bertolak dari dunia mental pengarangnya (subjektif). Kedudukan keduanya harus setara. Kedudukan setara antara interpretasi gramatis dan psikologis dalam memahami makna teks itulah yang kemudian dikenal dengan istilah **lingkaran hermeneutika** (*hermeneutical circle*). (Hardiman, 2015).

Mendekati akhir abad ke-19, Wilhelm Dilthey, mulai melihat hermeneutika sebagai pondasi *geisteswissenschaften*-yaitu, semua ilmu sosial dan kemanusiaan, semua disiplin yang menafsirkan ekspresi-ekspresi kehidupan batin manusia, dalam bentuk ekspresi isyarat (sikap), perilaku historis, kodifikasi hukum, sastra, dan karya seni. Sebelumnya, Friedrich August Wolf sudah membuat distingsi antara *erklaren* dan *verstehen*. Distingsi ini oleh Dilthey kemudian dipakai untuk membedakan cara kerja *naturwissenschaften* (ilmu alam) dan *geisteswissenschaften* (ilmu sosial). Ia memikirkan perbedaan itu sebagai persoalan epistemologis, yaitu persoalan cara mengetahui dan memahami realitas yang diteliti. Menurut Dilthey, metode *erklaren* memusatkan diri pada ‘sisi luar’ objek penelitian. *Erklaren* pada akhirnya merupakan ‘analisis-kausal’,

yaitu analisis atas proses-proses yang berhubungan dengan sebab-akibat untuk menemukan hukum-hukum alam. Sementara metode *verstehen* memusatkan diri pada ‘sisi dalam’ objek penelitian, yaitu dunia mental atau penghayatan, maka sesuai untuk masyarakat dan kebudayaan. Di sini, seorang peneliti tidak mengambil distansi penuh, melainkan justru sebaliknya, berpartisipasi di dalam interaksi dan komunikasi sosial dengan hal-hal yang ditelitinya. (Hardiman, 2015).

Dilthey memandang fungsi pemahaman yang terjadi dalam prinsip lingkaran hermeneutika yang dicetuskan Schleiermacher, memperoleh maknanya dari fungsi bagian-bagiannya dan secara resiprokal bagian-bagian tersebut hanya dapat dipahami dengan mengacu kepada keseluruhannya. Menurut Dilthey, makna bersifat historis; ia berubah selaras dengan waktu. Sebuah peristiwa sejarah dapat dipahami maknanya melalui tiga proses: pertama, memahami sudut pandang atau gagasan pelaku asli; kedua, memahami kegiatan-kegiatan para pelaku asli pada hal-hal yang secara langsung berhubungan dengan peristiwa sejarah; dan ketiga, memahami peristiwa-peristiwa sejarah berdasarkan gagasan yang berlaku pada saat sejarawan itu hidup. Bagi Dilthey, memahami berada pada ranah yang lebih dalam daripada Schleiermacher. Baginya, memahami sebuah karya, artefak atau fakta bukan sekedar soal menangkap maksud penciptanya, melainkan sesuatu yang lebih luas dan dalam yang meliputi banyak aspek, seperti cara hidup, sikap, cita rasa, wawasan dunia, dan seterusnya. Kesamaan keduanya adalah bahwa memahami diletakkan pada ranah epistemologi. (Hardiman, 2015; Palmer, 1969; Sumaryono, 1999).

Berbeda dengan dua pendahulunya, Martin Heidegger, meletakkan memahami jauh lebih dalam dan menyeluruh lagi

pada ranah ontologis. Memahami lalu bukan lagi sebuah metode, melainkan cara kita bereksistensi di dunia ini. Ontologi Heidegger dimaksudkan sebagai kajian yang bertolak dari *Dasein*-‘ada di sana’. Kehadiran *Dasein* tidak bersifat statis dan konstan tetapi bersifat dinamis. Heidegger melakukan pengubahan secara mendasar pada hermeneutika dengan mengganti objek penyelidikan yang semula bersifat konstan dan statis dengan sesuatu yang bergerak dalam temporalitas. (Palmer, 1969). Bagi Heidegger, pemahaman (*understanding-verstehen*) yang pada dasarnya bersifat pragmatis, eksistensial dan non-metodik, merupakan titik mulai interpretasi (*interpretation-auslegung*). Pemahaman tidaklah dimulai dengan kepala kosong, tetapi diawali dengan tiga *fore-structure*, yaitu *fore-having*, *fore-sight*, dan *fore-conception*. *Fore-having* artinya bahwa sebelum mengangkat sebuah objek khusus secara eksplisit, kita memiliki suatu latar belakang pengalaman keterlibatan pada objek. Namun meski kita memiliki pengalaman itu, belum tentu kita menganggapnya sebagai *feature* dengan ciri khasnya. Karenanya, pada tingkat *fore-sight*, kita melihat terlebih dahulu jalan yang menentukan bagaimana sesuatu menampilkan dirinya. Namun, sesuatu menjadi eksplisit seutuhnya dalam tindakan menafsirkan, mestinya terdapat semacam konsep khusus yang mendahuluinya. Dari sinilah muncul semacam *fore-conception*, yaitu kita telah mengetahui dengan satu dan lain cara secara konseptual tentang sesuatu sebelum secara eksplisit menafsirkannya. Ketiganya membentuk semacam lingkaran hermeneutik struktur pra-paham (*fore-structure*). (Gusmao, 2013). Adanya *fore-structure of understanding* menunjukkan bahwa *understanding* sangat

dipengaruhi oleh keberadaan manusia yang tidak lepas dari lingkup ruang dan waktu, sehingga pluralitas *understanding* sangat mungkin terjadi.

Gagasan hermeneutika Heidegger dilanjutkan dan dikembangkan oleh salah satu muridnya yaitu Hans-Georg Gadamer. Dalam *Truth and Method* (Kebenaran dan Metode), Gadamer, lewat konsep 'permainan' nya, menunjukkan makna sebagai sesuatu yang terjadi dalam interaksi subyek dan objek, sehingga ditemukan hal-hal baru setelah pengamatan secara mendalam sebagai pengayaan makna. Dengan demikian makna adalah interaksi antara sebuah objek dengan manusia yang melihatnya. Dalam proses interaksi tersebut dipengaruhi oleh fungsi kerja indera manusia, sehingga memperoleh pengayaan makna setelah diamati secara mendalam (Gadamer, 2010).

Gadamer memberikan empat konsep yang dapat menolong seseorang memperkaya pemahamannya, yaitu *bildung*, *sensus communis*, pertimbangan, dan selera. Konsep *bildung* mengandung makna dalam dirinya bahwa setiap orang, termasuk pengarang dan penafsir, hidup dan mengada di dunia berdasar keterlibatannya dalam sejarah. Konsep *sensus communis* mengandung gagasan tentang 'pengertian bersama', dalam arti bahwa pengertian atau pemahaman tentang sesuatu dapat dibagi kepada orang lain. Dalam dirinya, *sensus communis*, bersifat reflektif, mengundang seseorang untuk melakukan perenungan bersama-sama. Perannya dalam hermeneutika ialah membatasi dua wawasan yang bertentangan – wawasan penafsir dan wawasan teks yang ditafsir – yang melalui proses dialog dan dialektik menciptakan pemahaman bersama. Dari konsep inilah lahir konsep 'peleburan horizon'. Konsep pertimbangan adalah kemampuan untuk memahami hal-hal yang khusus sebagai

model yang umum atau universal, dan kemampuan ini melibatkan perasaan, gagasan, prinsip-prinsip, dan aturan-aturan yang dapat diolah menjadi sarana pemahaman. Tanpa memiliki pertimbangan yang baik, seseorang tidak akan dapat memahami dan menafsirkan kehidupan. Konsep selera merupakan hasil dari seimbangannya penyerapan indera dan kebebasan intelektual. Selera dapat menyakinkan kita dalam membuat suatu pertimbangan. (Gadamer, 2010; Hadi, 2014).

Menurut Gadamer, memahami suatu teks tidak dapat lepas dari tradisi dan otoritas yang menghasilkan ataupun yang membaca teks itu, maka memahami selalu merupakan hasil peleburan horizon-horizon tradisi, otoritas, dan penafsir. Pemahaman atas teks tidak pernah steril dari situasi spasio-temporal pembaca dan teks, - seperti misalnya tradisi dan otoritas – melainkan selalu merupakan interseksi situasi pembaca dan teks atau apa yang disebut ‘peleburan horizon-horizon’. Jadi seorang pembaca atau penafsir melebarkan horizon kekinianya sampai menjangkau horizon masa silam teks untuk memahami teks itu secara kreatif. Dalam arti ini, makna dan kebenaran bergerak bersama dengan gerak waktu tradisi dan otoritas. (Hardiman, 2015).

Hermeneutika filosofis Gadamer mendapat berbagai penerimaan sekaligus kritik. Salah seorang di antara para pemikir yang mengapresiasi Gadamer dan menunjukkan keberatan terhadapnya adalah Jurgen Habermas. Dalam tanggapan-tanggapan terhadap hermeneutika filosofis Gadamer, Habermas tidak sekedar mengkritik Gadamer, melainkan juga mengambil pendirian sendiri tentang hermeneutika yang kemudian disebut ‘hermeneutika kritis’. Bagi hermeneutika

kritis, memahami bukanlah sekedar mereproduksi makna yang dimaksud penulis, seperti pada Schleiermacher dan Dilthey, dan juga bukan sekedar memproduksi makna baru yang terarah ke masa depan, seperti pada Heidegger dan Gadamer, melainkan membebaskan penulis dari komunikasi yang terdistorsi secara sistematis yang telah menghasilkan teksnya. (Hardiman, 2015).

Menurut Jurgen Habermas, pemahaman hermeneutika melibatkan tiga kelas ekspresi kehidupan, yaitu: linguistik (bahasa), tindakan, dan pengalaman. Tentang linguistik (bahasa), Habermas mengatakan bahwa ekspresi atau ungkapan dapat dipisahkan dari konteks kehidupan konkret jika tidak berhubungan dengan bagian-bagian khusus dalam konteks tersebut. Dalam hal ini ekspresi linguistik (bahasa) muncul dalam bentuknya yang absolut, yaitu yang menggambarkan pemahaman monologis. Habermas membicarakan tentang pemahaman monologis atas makna, yaitu pemahaman yang tidak melibatkan hubungan-hubungan faktual tetapi mencakup bahasa-bahasa murni, seperti misalnya bahasa simbol. Karenanya hermeneutika adalah pemahaman tentang makna yang mampu mengartikan hubungan-hubungan simbol sebagai hubungan antar fakta. Kemudian tentang tindakan, Habermas menjelaskan bahwa ilmu pengetahuan hermeneutika bekerja pada tingkat tindakan komunikatif. Dengan kata lain, pada saat interpreter (orang yang memahami) membuat analisis, ia tetap pada tingkatan tindakan komunikatif, sehingga analisisnya akan bersifat dialogal. Pada kelas pengalaman, Habermas menerangkan, terutama dalam reaksi tubuh manusia yang berupa kecenderungan yang tidak dicetuskan atau sebagai ungkapan nonverbal, interpreter memperhitungkan hal-hal itu sebagai salah satu bentuk atau jenis pemahaman. Linguistik

(bahasa) dan pengalaman, dalam logika Habermas, harus masuk ke dalam dialektik dengan tindakan. Oleh karena itu, bila kita hendak membuat interpretasi yang benar dan tepat, kita harus mengupayakan dialog antara linguistik (bahasa) dan pengalaman di satu sisi dengan tindakan di sisi lain. (Sumaryono, 1999).

Dalam kancah filsafat dewasa ini, ada salah satu nama yang mendapat perhatian luas, yakni Paul Ricoeur (lahir 1913). Cakrawala pemikirannya melingkupi hampir semua topik filsafat kontemporer. Lebih khusus lagi dalam wilayah studi hermeneutika. Kekhasan kajian hermeneutika Ricoeur, bukan hanya karena ia adalah pemikir mutakhir sehingga memiliki kesempatan untuk meng-*up-date* pemikiran-pemikiran sebelumnya, melainkan ia juga meng-*up-grade* dengan corak kajian hermeneutika yang sepenuhnya berbeda dari kajian-kajian yang ada. Ricoeur dapat memadukan dua tradisi filsafat besar, yaitu fenomenologi Jerman dan Strukturalisme Perancis. Dari arah fenomenologi, Ricoeur memadukan antara tendensi metafisik Cartesian Edmund Husserl dan tendensi eksistensial Heidegger. Sedangkan dari strukturalisme ia mengadopsi baik aliran linguistik Ferdinand de Saussure maupun aliran antropologis Claude Levi-Strauss. (Permata, 2012).

Menurut Ricoeur, tugas utama hermeneutika adalah untuk memahami teks. Secara mendasar, Ricoeur mengatakan bahwa teks adalah "*any discourse fixed by writing*". Dengan istilah *discourse*, Ricoeur merujuk kepada bahasa sebagai *event*, yaitu bahasa yang membicarakan tentang sesuatu. Dengan kata lain, *discourse* adalah bahasa ketika ia digunakan untuk berkomunikasi. Ricoeur menganggap bahwa sebuah teks memiliki kemandirian dan totalitas, yang dicirikan oleh empat

hal. Pertama, dalam teks makna yang terdapat pada apa yang dikatakan (*what is said*) terlepas dari proses pengungkapannya (*the act of saying*). Kedua, dengan demikian makna sebuah teks juga tidak lagi terikat kepada pembicara. Apa yang dimaksud teks tidak lagi terkait dengan apa yang awalnya dimaksudkan oleh penulisnya. Ketiga, karena tidak lagi terikat pada sebuah sistem dialog, maka sebuah teks tidak lagi terikat oleh konteks semula, ia tidak terikat pada konteks asli dari pembicaraan. Keempat, artinya pula bahwa ia tidak terikat oleh audiens awal. Dengan demikian, apa yang ditunjuk oleh teks adalah dunia imajiner yang dibangun oleh teks itu sendiri - dalam dirinya sendiri maupun dalam hubungan dengan teks-teks yang lain. (Ricoeur, 2012).

Dalam memahami makna teks, Ricoeur menyarankan melalui dua tahap, yaitu tahap pertama, eksplanasi, dan tahap kedua, interpretasi. Tahap eksplanasi dilakukan untuk memahami makna statisnya (makna fungsional), dan tahap interpretasi dilakukan untuk memahami makna dinamisnya, yang bersifat *multi-interpretable*. (Ghasemi, 2011). Dalam memahami makna simbol, menurut Ricoeur, ada tiga langkah pemahaman. Langkah pertama ialah langkah simbolik, atau pemahaman dari simbol ke simbol. Langkah kedua adalah pemberian makna oleh simbol serta penggalian yang cermat atas makna. Langkah ketiga adalah langkah yang benar-benar filosofis, yaitu berpikir dengan menggunakan simbol sebagai titik tolaknya. Ketiga langkah tersebut berhubungan erat dengan langkah-langkah pemahaman makna dalam Bahasa, yaitu semantik, refleksif, dan eksistensial atau ontologis. Langkah semantic adalah pemahaman pada tingkat ilmu Bahasa yang murni. Langkah refleksif adalah pemahaman pada tingkat yang

lebih tinggi, mendekati tingkat ontologi. Langkah eksistensial adalah pemahaman pada tingkat *being* atau keberadaan makna itu sendiri. (Kaelan, 2012; Sumaryono, 1999).

4.5 Dekonstruksi

Segala konsekuensi dari modernisme akhirnya telah memicu berbagai gerakan posmodern yang hendak merevisi paradigma modern. Keragaman gerakan ini bisa dimasukkan ke dalam tiga kelompok (Sugiharto, 1996: 30-32).

Yang pertama adalah pemikiran-pemikiran yang dalam rangka merevisi kemodernan itu cenderung kembali ke pola berpikir premodern. Sebutlah misalnya ajaran yang biasa menyebut dirinya metafisikan *New Age*. Mereka ini umumnya muncul dari wilayah Fisika Baru, dan bersemboyan “holism”. Beberapa tokohnya misalnya Fritjof Capra, James Lovelock, Gary Zukav, dan Ilya Prigogine.

Yang kedua adalah pemikiran-pemikiran yang terkait erat pada dunia sastra dan banyak berurusan dengan persoalan linguistik. Kata kunci yang populer untuk kelompok ini adalah “dekonstruksi”. Mereka cenderung hendak mengatasi gambaran dunia (*worldview*) modern melalui gagasan yang anti gambaran dunia sama sekali. Mereka mendekonstruksi atau membongkar segala unsur yang penting dalam sebuah gambaran dunia, seperti: diri, Tuhan, tujuan, makna, dunia nyata, dst. Beberapa tokohnya, misalnya: Jacques Derrida, Michel Foucault, Gianni Vattimo, dan Jean-Francois Lyotard.

Yang ketiga adalah pemikiran-pemikiran yang hendak merevisi modernisme, tidak dengan menolak modernisme itu secara total, melainkan dengan memperbaharui premis-premis

modern di sana-sini saja. Pemikiran-pemikiran lain yang juga dapat dimasukkan ke dalam kelompok ini adalah pemikiran-pemikiran yang di satu sisi masih melihat pentingnya gambaran dunia, bahkan metafisika juga, di sisi lain sadar pula akan relativitasnya akibat karakter linguistik dan historiknya. Mereka lalu merumuskan secara baru rasionalitas, emansipasi, objektivitas, kebenaran, dst., dan mempertimbangkan kemungkinan serta normativitas, pepaduan horizon-horizon, dan komunikasi. Beberapa tokoh dapat dimasukkan ke dalam kelompok ini seperti: Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Paul Ricoeur, Mary Hesse, Richard Rorty, Karl-Otto Apel, dan Jorgen Habermas.

Pada bagian ini akan dibahas hanya tentang pemikiran dekonstruksi, yang oleh Sugiharto dimasukkan ke dalam kelompok pemikiran yang kedua. Pembahasan dikhususkan pada pemikiran-pemikiran Derrida, karena dia lah dianggap sebagai tokoh yang membuat istilah dekonstruksi menjadi populer.

Paham dekonstruksi berupaya merombak dan menstrukturkan kembali berbagai bangunan teori atau karya-karya lewat elemen, struktur, infrastruktur maupun konteksnya, dengan tujuan untuk membangun kembali karakteristik fenomenalnya. Tokoh yang mengemuka adalah Jacques Derrida (1930-2004). Baginya pemaknaan adalah suatu proses dengan cara membongkar (*to dismantle*) dan menganalisis secara kritis (*critical analysis*) hal yang dimaknai sedemikian rupa sehingga menciptakan suatu permainan tanda tanpa makna akhir. Paham ini bertolak dari paham strukturalisme tentang tanda yang terdiri atas segi penanda dan petanda. Bagi Derrida hubungan penanda dan petanda tidak bersifat tetap, melainkan dalam kenyataannya dapat 'ditunda' untuk memperoleh hubungan

yang lain atau baru. Hubungan yang baru ini disebutnya *différance*. Makna terdalam dari *différance* adalah kebenaran selalu harus dan mampu ditangguhkan, sehingga kebenaran yang sejati itu sebenarnya tidak ada. Menurut Derrida, yang bisa ditemukan dan diketahui adalah jejak-jejak dari kebenaran itu, bukan kebenaran pada dirinya sendiri. (Abidin, 2018: 238-239; Bertens, 2014: 328-329; Hoed, 2011: 76; Rusbiantoro, 2001: 14).

Jacques Derrida adalah seorang keturunan Yahudi, lahir di Aljazair pada tanggal 15 Juli 1930. Pada tahun 1949 ia berpindah ke Perancis. Ia mengajar di École Normale Supérieure di Paris. Pada tanggal 9 Oktober 2004, ia meninggal di usia 74 tahun karena penyakit kanker.

Paham dekonstruksi menganggap makna realitas itu tidak bisa bersifat tetap. Derrida menyatakan bahwa makna realitas yang dianggap tetap harus didekonstruksi, sehingga terjadi hubungan-hubungan yang baru dan menghasilkan makna-makna yang baru.

Pendekatan dekonstruksi sangat menekankan rasionalitas dan kekuatan argumentasi yang dibarengi dengan ketajaman logika, namun terlalu rumit dan kompleks, tidak diketahui sampai batas mana proses pemaknaan berhenti dan berhasil mengungkap makna yang bisa dianggap tetap atau stabil.

Kata benda “*deconstruction*” dan kata kerja “*deconstruire*” telah dipakai sebagai istilah teknis oleh para ahli tatabahasa Perancis ketika Derrida mulai menggunakan istilah itu. Para ahli tatabahasa bermaksud mengungkap kaidah-kaidah konstruksi kalimat sehingga mereka mengetahui bagaimana kalimat-kalimat berlaku dalam keadaan yang berbeda-beda.

Menurut makna kata kerjanya, mendekonstruksi sebuah puisi berarti mentransposisikan menjadi prosa dan akan bisa diungkapkan kaidah-kaidah komposisi puitik. Berdasarkan Kamus Besar Bahasa Perancis, *Littre*, mendekonstruksi berarti membongkar bagian-bagian dari suatu keseluruhan. (Maksum, 2011: 283).

Untuk istilah dekonstruksi yang mengangkat namanya, Derrida akui bahwa istilah itu ia pinjam dari Martin Heidegger, khususnya manakala ia berkata bahwa: "... konstruksi dalam filsafat itu dengan sendirinya harus disertai dengan destruksi." (Sugiharto, 1996: 43). Menurut Heidegger, persoalan filsafat Barat yang paling krusial adalah persoalan tentang "*Being*" atau "Yang Ada". Filsafat Barat telah melupakan tentang makna "Yang Ada" itu. Semua arsip filsafat sejak Plato dengan dunia ideanya, Descartes dengan *cogito ergo sum*-nya, Hegel dengan filsafat rohnya, dan filsafat Barat lainnya menunjukkan kegagalan untuk memahami "Yang Ada" secara benar. Tradisi berpikir Barat seperti yang dipaparkan oleh para filsuf masih berciri metafisik. Menurut Heidegger, kita dibesarkan dalam tradisi dan model berpikir seperti itu dan tidak dapat memisahkan diri darinya. Yang perlu kita lakukan adalah melonggarkan struktur-struktur pemikiran itu sehingga kita dapat secara seksama dan bertahap merumuskan kembali makna "Yang Ada" itu dengan lebih tepat. *Destruksi* yang dimaksudkan oleh Heidegger adalah strategi atau metode pelonggaran dan pembongkaran tradisi yang problematik itu. Adapun Derrida menggunakan istilah dekonstruksi itu sebagai strategi atau metode yang lebih kritis dan tajam dari apa yang ada pada Heidegger; ia menggunakannya untuk membongkar asumsi-asumsi metafisika yang ada pada waktu itu. Jika Heidegger

mengemukakan ada metafisika tentang “Yang Ada” yang menguasai pemikiran Barat, maka Derrida mengemukakan ada metafisika kehadiran (*the metaphysics of presence*) yang menguasai model berpikir Barat (Lubis, 2014b: 37).

Istilah dekonstruksi dikemukakan oleh Derrida dalam Seminar di Universitas Johns Hopkins Amerika Serikat pada tahun 1966. Pada seminar itu, Derrida menyampaikan makalah berjudul: “*Structure, Sign and Play in the Human Science*” yang isinya berupa kritik tajam terhadap filsafat Barat. Derrida menolak ilmu pengetahuan dan filsafat yang universal dan esensial (kebenaran absolut) sebagaimana dikemukakan oleh Descartes dan Husserl yang menggambarkan kebenaran ilmu pengetahuan dan filsafat sebagai kebenaran geometris. Kebenaran geometris adalah bentuk kebenaran final yang berada di luar ruang dan waktu. Galileo Galilei menyatakan bahwa kita dapat mengetahui rahasia alam jika kita menguasai bahasanya, dan bahasa alam adalah bahasa geometri atau empiris-matematis. Metode dekonstruksi Derrida menolak bahasa sebagai pencerminan esensi realitas. Pernyataan, teori atau bahasa model ini, yang ia sebut sebagai “metafisika kehadiran” adalah suatu yang tidak mungkin. Derrida menolak metafisika kehadiran karena menurutnya pandangan ini didasarkan atas ajaran metafisika dalam filsafat Barat yang mengakui adanya “pusat”, “*logos*” atau “*telos*” yang dapat meraih kebenaran esensial. Dalam pemikiran kaum strukturalisme, prinsip yang paling dasar adalah “struktur”, yaitu sebagai pusat yang menjamin penghadiran sesuatu. Misalnya, struktur bahasa, yang menentukan manusia dalam berbahasa dan maknanya sebagaimana dikemukakan Saussure.

Kehendak adanya sebuah pusat itu oleh Derrida disebut logosentrisme. Logosentrisme (*logos*=bahasa, rasio) adalah gagasan yang menyatakan bahwa rasio dan kata-kata dapat mengungkapkan realitas sebagaimana adanya realitas itu. Dalam pemikiran Derrida, bahasa adalah bentukan kita dan tidak dapat mengemukakan realitas sebagaimana adanya dan kita tidak mungkin dapat melihat dan menyingkap realitas seperti “Mata Tuhan” melihatnya. (Lubis, 2014b: 34-36).

Dekonstruksi dirumuskan sebagai cara atau metode membaca teks. Sebagai cara membaca teks, dekonstruksi berbeda dari cara baca biasa. Cara baca atau penafsiran yang biasa hendak mencari makna atau warta dari sebuah teks. Kalau bisa malah makna itu lebih jelas daripada teks aslinya. Bahkan kalau perlu, ia akan memberi premis-premis yang dalam teks sendiri tak tertulis, atau menjelaskan motif-motif dasar si pengarang, dsb. Dekonstruksi tidak melakukan hal ini. Alih-alih membantu sebuah teks mencapai kepenuhannya dengan menampilkan maknanya, dekonstruksi persis kebalikannya, yaitu berusaha memperlihatkan ketidakutuhan atau kegagalan - kegagalan tiap upaya dari teks itu untuk menutup diri. Dekonstruksi mau menumbangkan hierarki konseptual yang menstrukturkan sebuah teks. Lewat dekonstruksi, sebuah teks tak lagi merupakan tatanan makna yang utuh, melainkan menjadi sebuah pergulatan antara upaya penataan dan khaos. (Sugiharto, 1996: 44-46).

Paham dekonstruksi atau pembongkaran teks yang dikembangkan Derrida dalam filsafatnya didasarkan pada tiga asumsi dasar: pertama, bahwa bahasa senantiasa ditandai oleh ketidakstabilan dan ketidaktepatan makna; kedua, bahwa mengingat ketidakstabilan dan ketidaktepatan itu, tak ada

metode analisis yang memiliki klaim istimewa apa pun atas otoritas dalam kaitannya dengan tafsir tekstual; dan ketiga, bahwa dengan demikian, tafsir adalah kegiatan yang tak terbatas dan lebih mirip dengan permainan daripada analisis seperti lazimnya kita pahami. (Hidayat, 2006: 221).

Selain istilah dekonstruksi, istilah lain yang membuat Derrida jadi terkenal adalah istilah *différance* (bahasa Perancis). Dalam bahasa Perancis ada dua kata yang hampir sama pengucapannya, namun berbeda bila dituliskannya: *différence* dan *différance*. Kata *différence* pada umumnya kita mengerti sebagai “tidak sama”, “lain”, atau “berbeda”. Sedangkan kata *différance* memerlukan uraian panjang untuk mengetahui maksudnya. Perbedaan antara dua kata itu sebenarnya hanya dalam satu huruf saja, yaitu huruf “e” pada *différence* dan huruf “a” pada *différance*. Kedua kata tersebut diturunkan dari bahasa Latin *differre* yang dapat diartikan “berbeda”, “menunda”, atau “menangguhkan”. Jadi, perbedaan pokok antara kata *différence* dan *différance* hanya terdapat di dalam kerangka ruang dan waktu. (Bertens, 2014: 328-329; Kaelan, 2002: 248; Sumaryono, 1999: 121).

Derrida memberikan empat arti *différance*. Pertama, *différance* menunjuk kepada apa yang menunda kehadiran; ia adalah proses penundaan (sekaligus aktif dan pasif), yang tidak didahului oleh suatu kesatuan asali. Kedua, *différance* adalah gerak yang mendiferensiasikan; ia adalah akar bersama bagi semua oposisi antara konsep-konsep seperti misalnya indrawi-rasional, intuisi-representasi, dan alam-kultur. Ketiga, *différance* adalah produksi semua perbedaan yang merupakan syarat untuk timbulnya setiap makna dan setiap struktur. Perbedaan-

perbedaan ini merupakan sebuah hasil *differance*. Arti ketiga ini dekat dengan pemikiran Saussure. Keempat, *differance* dapat menunjukkan juga berlangsungnya perbedaan antara Ada dan adaan, suatu gerakan yang belum selesai. Arti keempat ini dekat dengan pemikiran Heidegger. (Bertens, 2014: 330).

Dalam kaitannya dengan kritik Derrida terhadap Saussure, teori Derrida bertolak dari teori Saussure tentang tanda yang berpijak pada relasi antara *signifier* dan *signified*. Bagi Saussure, relasi keduanya bersifat statis, sementara, bagi Derrida, relasi keduanya bersifat tidak statis atau tidak tetap atau tidak stabil. Menurut Derrida, dalam kenyataannya, relasi itu dapat “ditunda” untuk memperoleh relasi yang lain atau relasi yang baru. Dengan demikian, makna suatu tanda diperoleh tidak sekedar berdasarkan perbedaan antartanda semata yang hubungan antara penanda-petandanya bersifat tetap (statis), melainkan dapat berubah-ubah sesuai kehendak pemakai tanda, ruang, dan waktu. Derrida mendorong kita untuk melakukan penundaan itu secara sadar sebagai suatu tindakan berpikir kritis. Yang terjadi dalam proses pemahaman makna tanda bukan sekedar karena ada proses oposisi atau diferensiasi (*difference*), tetapi karena ada proses “penundaan” hubungan antara penanda (bentuk tanda) dan petanda (makna tanda) untuk menemukan makna lain atau makna baru. Proses dalam hubungan yang baru ini disebut *differance*. Derrida mengakui, bahwa konsep *difference* dari Saussure merupakan dasar bagi eksistensi sebuah tanda, tetapi selanjutnya tanda itu harus dipahami dalam ruang dan waktu yang berbeda-beda sehingga kemudian akan terlihat maknanya. Jadi, makna tanda tidak hanya terlihat dalam satu kali saja, melainkan pada ruang dan waktu yang berbeda-beda dengan makna yang berbeda-beda

pula. Dengan demikian, pemaknaan secara statis melalui *difference* (Saussure) oleh Derrida dikembangkan menjadi cara pemaknaan yang dinamis melalui *différance*. Proses dekonstruksi ini menurut Derrida bersifat tak terbatas. Dekonstruksi dan *différance* adalah berpikir kritis, tidak menerima begitu saja pemikiran-pemikiran akademis yang sudah menahun dalam pikiran kita, dan menjauhkan diri kita dari objektivitas ilmu pengetahuan dan pementingan pandangan subjektif. (Hoed, 2011: 77-78).

Dengan konsep dekonstruksi dan *différance*, Jacques Derrida tidaklah meninggalkan struktur, tetapi mendinamisasi struktur. Ia membawa pikiran kita dari “terstruktur” ke “menstruktur” secara terus menerus. Artinya, ia memperbaharui strukturalisme dan membawa kita ke era pascastrukturalisme atau poststrukturalisme.

Strukturalisme berupaya menunjukkan konsistensi dan kepaduan teks dan teks dianggap mengarahkan segala kemungkinan untuk mencapai hal itu. Poststrukturalis (dekonstruksi) justru mengambil logika yang berbeda dengan mencari inkonsistensi, mencari dimensi tersembunyi dan tidak jelas dalam teks. Tokoh-tokoh yang dapat dimasukkan ke dalam kelompok ini, selain Derrida, yaitu Foucault, Touraine, Lefebvre, Lacan, Guattari, Deleuze, Giddens, Bourdieu, de Man, Hartman, Miller, dan Spivak. Para pemikir ini dapat disebut sebagai dekonstruksionis dengan mendekonstruksi bidang ilmiah yang berbeda. Michel Foucault, Alain Touraine, dan Henri Lefebvre melakukan dekonstruksi pada bidang sosial-budaya modern (dengan bertolak dari strukturalisme Levi-Strauss). Jacques Lacan, Felix Guattari, dan Gilles Deleuze mendekonstruksi

psikoanalisa Sigmund Freud dengan membawa psikoanalisa ke arah yang berbeda secara radikal dari pemikiran Freud. Anthony Giddens dan Pierre Bourdieu melakukan pembaruan dengan mengajukan metode strukturasi pada sosiologi dan antropologi. Paul de Man, Geoffrey Hartman, dan Joseph Hillis Miller mencoba ke luar dari formalisme dan melakukan dekonstruksi pada bidang sastra. Gayatri Chakravorty Spivak melakukan dekonstruksi pada teori kolonial yang berdampak pada lahirnya teori pascakolonial. (Lubis, 2014b: 43).

BAB 5

FENOMENOLOGI DALAM ARSITEKTUR

Fenomenologi adalah filsafat yang mempertimbangkan pengalaman individu, dengan tujuan akhir menghasilkan basis pengetahuan yang solid, terbukti sangat berpengaruh dalam arsitektur, karena sebagian besar penekanannya pada persepsi dan kognisi (Hale, 2000: 94).

Christian Norberg-Schulz (1926-2000), seorang pemikir arsitektur, penulis, dan sekaligus arsitek, berkebangsaan Norwegia, memelopori penggunaan istilah fenomenologi dalam bidang arsitektur. Melalui *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* (1980), Norberg-Schulz dianggap memulai menancapkan tonggak kajian fenomenologi dalam arsitektur. Sebelumnya, dalam *Intentions in Architecture* (1965); *Existence, Space & Architecture* (1971), dan *Meaning in Western Architecture* (terbit pertama kali 1974), Norberg-Schulz menyinggung tentang fenomena, objek, pengalaman, eksistensi, kaitannya dengan ruang atau arsitektur.

Kemudian, satu nama lagi yang perlu dikemukakan di sini adalah Thomas Thiis-Evensen (1946-), berkebangsaan sama dengan Norberg-Schulz, Norwegia, dengan karya fenomenalnya berjudul *Archetypes in Architecture* (1987).

Dalam *Intentions in Architecture*, ketika berbicara tentang persepsi (*perception*-pada bagian awal buku) dan pengalaman (*experience*-pada bagian akhir buku), Norberg-Schulz menyinggung tentang kaitan antara fenomena dan objek, dan tentang pengalaman arsitektur. Norberg-Schulz menyatakan, kesadaran langsung kita tentang dunia fenomenal diberikan melalui persepsi. Kita sangat bergantung pada melihat lingkungan kita dengan cara yang memuaskan. Kita tidak hanya harus menemukan jalan kita melalui banyak hal, tetapi kita juga harus memahami atau menilai hal-hal untuk membuat mereka berguna bagi kita (hal. 27). Berkaitan dengan pengalaman arsitektur, Norberg-Schulz menegaskan bahwa penyelidikan pengalaman arsitektur tidak boleh dibingungkan dengan penyelidikan arsitektur itu sendiri. Namun, sebuah pengalaman arsitektur akan mempertanyakan bagaimana arsitektur, dalam arti kata yang paling luas, digunakan (hal. 195).

Dalam *Existence, Space & Architecture*, Norberg-Schulz, setengahnya menjelaskan tentang ruang eksistensial. Dia telah menetapkan ruang eksistensial sebagai sistem skemata perseptual yang relatif stabil, atau citra lingkungan. Sebagai suatu generalisasi yang diabstraksikan dari kemiripan banyak fenomena, ruang eksistensial memiliki karakter objek. Jika kita ingin menginterpretasikan hasil dasar psikologi persepsi ini dalam istilah yang lebih umum, kita dapat mengatakan bahwa skema organisasi dasar terdiri dari pembentukan: pusat (*centers*) atau tempat (*places*), arah (*directions*) atau jalur (*paths*), dan area (*areas*) atau domain (*domains*). (hal. 17-18).

Dalam *Meaning in Western Architecture*, Norberg Schulz menyinggung tentang pijakan eksistensial (*existential foothold*). Norberg-Schulz menaruh perhatian pada seorang manusia dan

posisinya di dunia ini, dengan sebuah pertanyaan: apakah manusia mendapatkan pijakan dan identitas yang tidak ditawarkan kepadanya secara alami? Secara umum, manusia itu berhasil karena kemampuannya untuk menjangkau di luar situasi individualnya, yaitu karena kemampuannya untuk mengabstraksikan dan menyamaratakan. Ini berarti bahwa manusia mampu mengenali persamaan dan hubungan antara fenomena dan hukum yang mengatur proses alam dan manusia. Apa yang dia abstraksikan dari aliran fenomena yang terus menerus merupakan makna yang luas. Ini menyiratkan bahwa makna dari fenomena apa pun adalah konteks di mana ia muncul. (hal. 221).

Dalam *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Norberg-Schulz, yang banyak mendapat pengaruh dari Martin Heidegger, memfokuskan diri pada penggalian makna keberadaan dan kehadiran ruang (baik natural maupun buatan) melalui fenomena yang ada agar muncul esensi “tempat” yang sering disebut “genius loci”. Dalam kata pengantar, Norberg-Schulz mengucapkan terima kasih kepada Martin Heidegger.

Esai-esai Heidegger dikumpulkan dan diterjemahkan dalam bahasa Inggris oleh Albert Hofstadter berjudul: *Poetry, Language, Thought* dan diterbitkan pertama kali pada 1971. Dalam karya besar Heidegger ini memuat esai-esai: *The Thinker As Poet; The Origin of the Work of Art; What Are Poets For?; Building Dwelling Thinking; The Thing; Language; dan Poetically Man Dwells*. Yang banyak dikaitkan dengan kajian makna arsitektur adalah esai-esai *The Origin of the Work of Art* dan *Building Dwelling Thinking*.

Pada bagian ini dirasa perlu untuk menghadirkan karya Heidegger yang banyak memengaruhi gagasan-gagasan tentang makna arsitektur itu. Dalam *Building Dwelling Thinking*, Heidegger melontarkan dua pertanyaan: pertama, apa itu bermukim? (*what is it to dwell?*), dan kedua, bagaimana bangunan milik tempat bermukim (*how does building belong to dwelling?*) atau dengan cara apa bangunan milik tempat bermukim? (*in what way does building belong to dwelling?*).

Untuk menjawab pertanyaan pertama, Heidegger memberikan penjelasan berikut. Tidak setiap bangunan adalah tempat bermukim. Jembatan dan hangar, stadion dan pembangkit listrik adalah bangunan tetapi bukan tempat bermukim; stasiun kereta api dan jalan raya, bendungan dan balai pasar dibangun, tetapi mereka bukan tempat bermukim. Meski begitu, bangunan-bangunan ini berada di dalam domain tempat bermukim kita. Domain itu membentang di atas bangunan ini namun tidak terbatas pada tempat bermukim. Sopir truk di rumah di jalan raya, tetapi dia tidak memiliki tempat bermukim di sana; wanita yang bekerja di rumah di pabrik pemintalan, tetapi tidak memiliki tempat bermukimnya di sana; seorang insinyur ada di rumah di pembangkit listrik, tetapi dia tidak bermukim di sana. Bermukim berarti hanya kita berlindung di dalamnya. Dalam kekurangan perumahan saat ini, rumah hari ini bahkan dapat direncanakan dengan baik, mudah perawatan, menarik, murah, terbuka ke udara, mendapat sinar cahaya, dan matahari, tetapi, apakah rumah-rumah itu sendiri memegang jaminan bahwa tempat bermukim terjadi di dalamnya? (hal. 143-144).

Lalu, apa yang dimaksud dengan *Bauen*, bangunan? Kata Inggris Kuno dan Jerman Tinggi untuk bangunan, *buan*, berarti

bermukim. Ini menandakan: untuk tetap bermukim di suatu tempat. Arti sebenarnya dari kata kerja *bauen*, yaitu, untuk diam, telah hilang bagi kita. Tapi jejak rahasia itu telah dilestarikan dalam kata Jerman *Nachbar*, *neighbor*. *The neighbor* menurut bahasa Inggris Kuno *neahgebur*, *neah*, *near* (dekat), dan *gebur*, penghuni. *The Nachbar* adalah *nachgebur*, *nachgebauer*, penghuni dekat, dia yang berdiam di dekatnya. Kata kerja *buri*, *buren*, *beuren*, *beuron*, semua menandakan bermukim, tempat bermukim. Sekarang untuk memastikan kata lama *buan* tidak hanya memberitahu kita bahwa *bauen*, untuk bangunan, benar-benar bermukim; itu juga memberi kita petunjuk tentang bagaimana kita berpikir tentang tempat bermukim. Ketika kita berbicara tentang tempat bermukim kita biasanya memikirkan suatu kegiatan yang dilakukan manusia bersama banyak kegiatan lainnya. *Bauen* awalnya berarti bermukim. Di mana kata *bauen* masih berbicara dalam arti aslinya, ia juga mengatakan seberapa jauh sifat tempat bermukim. Artinya, *bauen*, *buan*, *bhu*, *beo*, adalah kata *bin* kami dalam versi-versi: *ich bin*, saya (I am), *du bist*, kamu (You are), adalah bentuk imperatif *bis*, *be*. Lalu apa artinya *ich bin* dan *du bist*? *Ich bin* artinya saya bermukim, dan *du bist* artinya kamu bermukim. Cara saya dan kamu, cara di mana kita manusia berada di bumi, adalah *buan*, bermukim. Menjadi manusia berarti berada di bumi sebagai makhluk hidup. Itu berarti bermukim – *It means to dwell*. (hal. 144-145).

Kata tua *bauen*, yang mengatakan bahwa manusia sejauh ia berdiam, kata *bauen* ini juga berarti pada saat yang sama untuk menghargai dan melindungi, untuk menjaga dan merawat, khususnya untuk mengolah tanah, untuk

membudidayakan pohon anggur. Kegiatan kultivasi (membudidayakan) dan konstruksi kemudian mengklaim nama *bauen*, bangunan. (hal. 45-46).

Apabila kita mendengarkan apa yang dikatakan bahasa dalam kata *bauen*, maka kita akan mendengar tiga hal:

- Bangunan adalah benar-benar tempat bermukim;
- Tempat bermukim adalah cara di mana manusia berada di bumi; dan
- Bangunan sebagai tempat bermukim yang terungkap ke dalam bangunan yang memiliki aktivitas-aktivitas kultivasi (membudidayakan hal-hal yang tumbuh) dan konstruksi (pendirian bangunan).

Untuk menjawab pertanyaan kedua, *how does building belong to dwelling?* atau *in what way does building belong to dwelling?* Pertanyaan yang sulit dimengerti, Heidegger memberikan penjelasan berikut. Jawaban atas pertanyaan itu akan memperjelas bagi kita apa itu bangunan, yang sesungguhnya dapat dipahami melalui sifat alami tempat bermukim. Heidegger membatasi diri pada arti membangun atau mendirikan sesuatu dan pada penyelidikan: apa yang dibangun? Jembatan dapat berfungsi sebagai contoh untuk refleksi kita.

Jembatan berayun di atas sungai “dengan mudah dan berkuasa”. Itu tidak hanya menghubungkan tepi-tepi sungai yang sudah ada di sana. Tepi-tepi sungai muncul sebagai tepian hanya karena adanya jembatan yang melintasi sungai. Jembatan itu secara sengaja menyebabkan mereka (tepi-tepi sungai) saling berseberangan. Jembatan itu mengumpulkan bumi sebagai lanskap di sekitar sungai. Dengan demikian ia memandu aliran air melalui padang rumput. Air mungkin mengembara di tempat

yang tenang, atau banjir dari badai yang dapat menghantam dan melewati dermaga dalam gelombang yang sangat deras – jembatan siap untuk cuaca yang demikian. Bahkan di mana jembatan menutupi sungai, ia menahan arusnya dan kemudian mengaturnya lagi. (hal. 149-150).

Jembatan itu memungkinkan sungai itu mengalir dan pada saat yang sama memberikan jalan mereka kepada makhluk hidup sehingga mereka dapat datang dan pergi dari pantai ke pantai. Jembatan menjalankan fungsinya dengan banyak cara. Jembatan kota mengarah dari daerah kastil ke alun-alun Katedral; jembatan sungai dekat kota membawa tim gerobak dan kuda ke desa-desa di sekitarnya. Jembatan penyeberangan berupa jembatan batu yang sudah tua memberikan kepada gerobak pengeruknya dari ladang ke desa dan membawa gerobak kayu dari jalur darat ke jalan. Jembatan jalan raya terikat ke jaringan lalu lintas jarak jauh. Sekarang di lengkungan yang tinggi, dan di tempat yang rendah, jembatan melompati lembah dan sungai – apakah manusia ingat lompatan jembatan ini atau lupa bahwa mereka, selalu berjalan menuju jembatan terakhir, adalah benar-benar berusaha untuk mengatasi semua yang umum dan tidak sehat di dalamnya untuk membawa diri mereka sendiri di hadapan kehalusan ilahi. (hal. 150-151).

Yang pasti, jembatan itu adalah sesuatu dari jenisnya sendiri; karena mengumpulkan sedemikian rupa sehingga memungkinkan tapak (*site*) untuk itu. Tetapi hanya sesuatu yang merupakan lokasi itu sendiri yang dapat membuat ruang untuk sebuah tapak. Lokasi belum ada sebelum jembatan itu ada. Sebelum jembatan berdiri, ada banyak tempat di sepanjang sungai yang bisa ditempati oleh sesuatu. Salah satunya terbukti

menjadi lokasi, karena adanya jembatan. Jadi jembatan itu tidak pertama datang ke suatu lokasi untuk berdiri di dalamnya; sebaliknya, lokasi menjadi ada hanya berdasarkan jembatan. Jembatan adalah suatu benda; ia mengumpulkan sedemikian rupa sehingga memungkinkan adanya sebuah tapak. Dengan tapak ini ditentukan lokalitas dan cara-cara di mana ruang disediakan untuk itu. (hal. 151-152).

Jembatan adalah lokasi. Yang demikian itu memungkinkan ruang di mana bumi dan surga, ilahi dan manusia diakui. Ruang yang berisi banyak tempat dengan berbagai tempat dekat atau jauh dari jembatan. Tempat-tempat ini dapat diperlakukan sebagai posisi belaka antara ada jarak yang dapat diukur; jarak, di Yunani, *stadion*, selalu memiliki ruang yang dibuat untuk itu. *Stadion*, dalam bahasa Latin, *spatium*, yang berarti ruang atau interval. Jadi kedekatan dan keterpencilan antara manusia dan benda-benda bisa menjadi jarak belaka, hanya berupa interval ruang. Dalam ruang yang direpresentasikan secara murni sebagai *spatium*, jembatan sekarang muncul sebagai sesuatu yang hanya ada di beberapa posisi, yang dapat ditempati setiap saat oleh sesuatu yang lain atau digantikan oleh penanda belaka. (hal. 153).

Terlebih lagi, dimensi tinggi, keluasan, dan kedalaman dapat diabstraksikan dari ruang sebagai interval. Apa yang begitu abstrak yang kita wakili sebagai bermacam-macam yang murni juga tidak lagi ditentukan oleh jarak; itu tidak lagi *spatium*, tetapi sekarang tidak lebih dari *extensio* – ekstensi. Tetapi dari ruang sebagai *extensio* abstraksi yang lebih jauh dapat dibuat, untuk hubungan analitik-aljabar. Ruang yang disediakan dalam cara matematika ini dapat disebut “ruang”, tidak mengandung ruang dan tidak ada tempat. Kami tidak

pernah menemukan lokasi di dalamnya, yaitu, jenis jembatan itu. Namun, berlawanan dengan itu, di ruang yang disediakan oleh lokasi selalu ada ruang sebagai interval, dan interval ini pada gilirannya ada ruang sebagai ekstensi murni. *Spatium* dan *extensio* mampu setiap saat untuk mengukur hal-hal dan apa yang mereka berikan, menurut jarak, rentang, dan arah, dan menghitung besaran ini. Tetapi fakta bahwa mereka secara universal berlaku untuk segala sesuatu yang memiliki ekstensi dalam hal apapun tidak dapat membuat besaran numerik dasar dari sifat ruang dan lokasi yang dapat diukur dengan bantuan matematika. (hal. 153-154).

Ketika kita berbicara tentang manusia dan ruang, kedengarannya seolah-olah manusia berdiri di satu sisi, ruang di sisi yang lain. Padahal ruang bukanlah sesuatu yang dihadapi manusia. Ini bukan objek eksternal atau pengalaman batin. Bahkan ketika kita menghubungkan diri kita dengan hal-hal yang tidak dalam jangkauan langsung kita, kita bermukim dengan hal-hal itu sendiri. (hal. 154).

Hubungan manusia dengan lokasi, dan melalui lokasi ke ruang, mewarisi tempat bermukimnya. Hubungan antara manusia dan ruang adalah tidak lain dari bermukim, berpikir keras dan berbicara. Ketika kita berpikir, dengan cara yang baru saja dicoba, tentang hubungan antara lokasi dan ruang, dan juga tentang hubungan manusia dan ruang, cahaya jatuh pada sifat hal-hal yang merupakan lokasi dan yang kita sebut bangunan. (hal. 155).

Karena bangunan menghasilkan lokasi, penggabungan ruang-ruang di lokasi-lokasi ini tentu membawa ruang, sebagai *spatium* dan sebagai *extensio*, ke dalam struktur bangunan.

Tetapi bangunan tidak pernah membentuk “ruang” murni sebagai entitas tunggal. Baik secara langsung maupun tidak langsung. Namun demikian, karena menghasilkan sesuatu sebagai lokasi, bangunan lebih dekat dengan sifat ruang dan ke asal sifat “ruang” daripada geometri dan matematika. (hal. 156).

Bermukim, bagaimanapun, adalah karakter dasar dari “Berada” sesuai dengan manusia berada. Mungkin usaha untuk memikirkan tentang tempat bermukim dan bangunan ini akan membawa lebih jelas bahwa bangunan itu adalah tempat bermukim dan bagaimana ia menerima sifatnya dari tempat bermukim. Cukup akan diperoleh jika tempat bermukim dan bangunan menjadi layak untuk dipertanyakan dan dengan demikian tetap layak untuk dipikirkan. (hal. 158).

Norberg-Schulz dalam kata pengantar bukunya *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture* mengucapkan terimakasih kepada Heidegger: “*thanks to Heidegger’s essays on language and aesthetics, which have been collected and admirably translated into English by A. Hofstadter (Poetry, Language, Thought, New York 1971)*”.

Dalam pengantarnya, Norberg-Schulz mengemukakan bahwa “ pijakan eksistensial” (“*existential foothold*”) dan “tempat bermukim” (“*dwelling*”) adalah sinonim, dan “bermukim”, dalam arti luas, adalah tujuan arsitektur. Manusia bermukim ketika ia dapat mengorientasikan dirinya di dalam dan mengidentifikasi dirinya dengan lingkungan, atau, singkatnya, ketika ia mengalami lingkungan sebagai bermakna. Oleh karena itu, tempat bermukim menyiratkan sesuatu yang lebih dari “tempat berlindung” (“*shelter*”). Ini menyiratkan bahwa ruang di mana kehidupan terjadi adalah tempat, dalam arti kata yang sebenarnya. Tempat adalah ruang yang memiliki karakter

berbeda. Sejak zaman kuno, *genius loci*, atau “*spirit of place*”, telah diakui sebagai realitas konkret yang manusia harus menghadapi dan datang untuk berdamai dalam kehidupan sehari-hari. Arsitektur berarti memvisualisasikan *genius loci*, dan tugas arsitek adalah menciptakan tempat-tempat yang bermakna, di mana ia membantu manusia untuk bermukim.

Norberg-Schulz melanjutkan penjelasannya dalam buku yang sama, dunia kehidupan kita sehari-hari terdiri dari “fenomena” konkret. Ini terdiri dari orang-orang, hewan, bunga, pohon dan hutan, batu, tanah, kayu dan air, kota-kota, jalan-jalan dan pintu rumah, jendela dan perabotan. Dan terdiri dari matahari, bulan dan bintang, awan yang melayang, malam dan siang dan perubahan musim. Tetapi itu juga terdiri dari lebih banyak fenomena tak berwujud seperti perasaan. Ini adalah apa yang “diberikan”, ini adalah “isi” dari keberadaan kita.

Dalam buku yang diterbitkan kemudian, *Architecture: Meaning and Place*, Norberg-Schulz bahkan memberikan judul Subbab dalam bukunya: “*Heidegger’s Thinking on Architecture*”. Dalam bagian buku ini Norberg-Schulz mencoba mengaitkan esai Heidegger dengan arsitektur.

Norberg-Schulz menuturkan bahwa Heidegger tidak meninggalkan kita teks apapun tentang arsitektur. Konsep Heidegger *being-in-the-world* berimplikasi pada lingkungan buatan manusia, dan ketika membahas masalah “*dwelling poetically*”, ia secara eksplisit mengacu pada seni bangunan. Eksposisi pemikiran Heidegger tentang arsitektur karenanya harus menjadi bagian dari interpretasi kita tentang filsafatnya. Eksposisi semacam itu juga dapat berkontribusi pada pemahaman yang lebih baik tentang masalah lingkungan yang

kompleks di zaman kita. Dalam esainya “*The Origin of the Work of Art*”, contoh utama diambil dari arsitektur, yang akan kita gunakan sebagai titik tolak kita. (hal. 39).

Karena dijadikan rujukan oleh Norberg-Schulz, maka dipandang perlu untuk menampilkan sebagian esai Heidegger *The Origin of the Work of Art* pada bagian berikut, khususnya bagian yang diangkat menjadi bahan diskusi.

Sebuah bangunan, sebuah kuil Yunani, tidak menggambarkan apa pun. Itu hanya berdiri di sana, di tengah lembah batu-celah. Bangunan itu membungkus sosok dewa, dan dalam penyembunyian ini memungkinkannya menonjol ke halaman suci melalui serambi terbuka. Melalui kuil, dewa hadir di kuil. Kehadiran dewa ini sendiri merupakan perpanjangan dan batasan dari halaman sebagai tempat suci. Namun demikian, kuil dan halamannya tidak memudar ke dalam ketidaktentuan. Ini adalah pekerjaan kuil yang pertama kali cocok bersama (bertautan) dan pada saat yang sama mengumpulkan di sekitar dirinya kesatuan dari jalur dan hubungan di mana kelahiran dan kematian, bencana dan berkat, kemenangan dan aib, ketahanan dan kemunduran mendapatkan bentuk takdir bagi manusia. Hamparan semua-pemerintahan dari konteks relasional yang terbuka ini adalah dunia dari orang-orang bersejarah. Hanya dari dan dalam bentangan inilah bangsa pertama kembali ke dirinya sendiri untuk pemenuhan panggilannya. (hal. 40-41).

Berdiri di sana, sisa bangunan di atas tanah berbatu. Berdiri di sana, bangunan itu mempertahankan posisinya melawan badai yang mengamuk di atasnya dan yang pertama membuat badai itu sendiri bermanifestasi dalam kekerasannya. Kilauan dan kilau batu itu, meskipun tampaknya sendiri hanya bersinar oleh rahmat matahari, namun yang pertama membawa

ke cahaya: cahaya siang hari, luasnya langit, kegelapan malam. Menara kokoh kuil itu membuat ruang udara yang tidak terlihat menjadi terlihat.

Keteguhan pekerjaan kontras dengan lonjakan ombak, dan istirahatnya sendiri memunculkan amukan laut. Pohon dan rumput, elang dan banteng, ular dan kriket pertama masuk ke dalam bentuk mereka yang khas dan dengan demikian muncul sebagai apa adanya. Orang-orang Yunani pada masa awal menyebut ini muncul dengan sendirinya dan dalam semua hal *physis*. Ini membersihkan dan menyinari, juga, yang di mana dan dalam mana manusia mendasarkan tempat bermukimnya. Kami menyebutnya tanah bumi. Apa yang dikatakan kata ini tidak dikaitkan dengan gagasan tentang massa materi yang tersimpan di suatu tempat, atau sedikit pun gagasan astronomi planet. Bumi adalah tempat munculnya yang membawa kembali dan menaungi segala sesuatu yang muncul tanpa pelanggaran. Dalam hal-hal yang muncul, bumi hadir sebagai agen perlindungan. (hal. 41).

Pekerjaan kuil, berdiri di sana, membuka dunia dan pada saat yang sama membuat dunia ini kembali lagi di bumi, yang dengan sendirinya hanya muncul sebagai tanah asli. Tetapi manusia dan hewan, tumbuhan dan benda-benda, tidak pernah hadir dan dikenal sebagai objek yang tidak dapat diubah, hanya untuk mewakili secara kebetulan juga lingkungan yang sesuai untuk kuil, yang suatu hari yang indah ditambahkan pada apa yang sudah ada di sana. Kita akan lebih dekat dengan apa yang ada, sebaliknya, jika kita memikirkan semua ini dalam urutan terbalik, dengan asumsi tentu saja bahwa kita memiliki, untuk memulai dengan, suatu pandangan untuk bagaimana segala

sesuatu yang berbeda menghadapi kita. Hanya membalik, dilakukan untuk kepentingan sendiri, tidak mengungkapkan apa-apa. (hal. 41-42).

Kuil, dalam posisi berdiri di sana, pertama-tama memberi pandangan dan pandangan mereka pada diri mereka sendiri. Pandangan ini tetap terbuka selama pekerjaan itu adalah pekerjaan, selama sang dewa belum melarikan diri darinya. Sama halnya dengan patung dewa, korban nazar pemenang dalam pertandingan atletik. Ini bukan potret yang tujuannya adalah untuk membuatnya lebih mudah untuk menyadari bagaimana rupa dewa; sebaliknya, ini adalah pekerjaan yang memungkinkan dewa sendiri hadir dan dengan demikian adalah dewa sendiri. Hal yang sama berlaku untuk pekerjaan linguistik. Dalam tragedi itu tidak ada yang dipentaskan atau ditampilkan secara teatrikal, tetapi pertempuran para dewa baru melawan yang lama sedang diperjuangkan. Pekerjaan linguistik, yang berasal dari pidato rakyat, tidak mengacu pada pertempuran ini; itu mengubah ucapan orang-orang sehingga sekarang setiap kata yang hidup bertarung dalam pertempuran dan mengajukan keputusan apa yang suci dan apa yang tidak suci, apa yang hebat dan apa yang kecil, apa yang berani dan apa yang pengecut, apa yang tinggi dan apa yang terbang, apa yang tuan dan apa yang budak. (hal. 42).

Norberg-Schulz, kemudian memberikan ulasan terhadap esai Heidegger di atas dan sekaligus menjadikannya sebagai bahan diskusi. Dalam bagian ini, Norberg-Schulz berusaha mengaitkannya dengan arsitektur.

Pertama-tama kita harus mempertimbangkan konteks di mana kutipan itu digunakan. Ketika Heidegger menyebutkan kuil, ia melakukannya untuk menerangi sifat karya seni. Sengaja

dia memilih untuk mendeskripsikan sebuah karya “yang tidak dapat digolongkan sebagai representasional”. Artinya, karya seni tidak hadir kembali; melainkan karya seni itu menyajikan; itu membawa sesuatu ke dalam kehadiran. Heidegger mendefinisikan sesuatu ini sebagai “kebenaran”. Contohnya juga menunjukkan bahwa sebuah bangunan menurut Heidegger adalah, atau mungkin, sebuah karya seni. Sebagai karya seni bangunan yang “mempertahankan kebenaran”. Apa yang dilestarikan, dan bagaimana itu dilakukan? (hal. 39).

“Apa” dalam pertanyaan kami terdiri dari tiga komponen. Pertama, kuil itu membuat “dewa hadir”. Kedua, itu “cocok bersama” apa yang membentuk “takdir manusia”. Akhirnya, kuil membuat semua hal di bumi “terlihat”: batu karang, laut, udara, tanaman, hewan, dan bahkan cahaya siang hari dan kegelapan malam. Secara umum, kuil “membuka dunia dan pada saat yang sama membuat dunia ini kembali ke bumi”. Dalam melakukan ini, ia “menetapkan kebenaran ke dalam pekerjaan”. Untuk memahami apa artinya semua ini, kita dapat melihat pertanyaan kedua, “bagaimana”. Empat kali Heidegger mengulangi bahwa kuil melakukan apa yang dilakukannya dengan “berdiri di sana”. Kedua kata itu penting. Kuil tidak berdiri di mana saja, berdiri di sana, “di tengah lembah batu-celah”. Kata-kata “*rock-cleft valley*” tentu tidak diperkenalkan sebagai ornamen. Sebaliknya, mereka menunjukkan bahwa kuil dibangun secara khusus, tempat yang menonjol. Melalui bangunan tempat itu mendapat “ekstensi dan batas”, dimana “halaman suci” untuk dewa terbentuk. Dengan kata lain, tempat yang diberikan memiliki makna tersembunyi yang diungkapkan oleh kuil. Bagaimana bangunan membuat takdir masyarakat

yang hadir, tidak eksplisit, tetapi tersirat bahwa ini dilakukan bersamaan dengan rumah-rumah para dewa, yaitu: nasib rakyat juga terkait erat dengan tempat tersebut. Visualisasi “bumi”, akhirnya, dijaga oleh “berdirinya” kuil. Dengan demikian “beristirahat” di tanah, dan “menara” ke udara. Dalam melakukan ini, ia memberi kepada hal-hal “penampilan mereka”. Heidegger juga menekankan bahwa kuil tidak “ditambahkan” pada apa yang sudah ada di sana, tetapi bahwa bangunan itu pertama-tama membuat benda-benda muncul seperti apa adanya. Interpretasi Heidegger tentang arsitektur sebagai “*setting-into-work*” dari “kebenaran” adalah sesuatu yang baru, dan bahkan mungkin tampak membingungkan. Sampai hari ini kita terbiasa berpikir tentang seni dalam hal ekspresi dan representasi, dan mempertimbangkan “manusia” atau “masyarakat” asalnya. “Dunia” dan “benda” karenanya adalah konsep yang saling bergantung, yang harus kita pertimbangkan, untuk sampai pada pemahaman yang lebih baik tentang teori Heidegger. (hal. 41).

Pembahasan tentang kuil Yunani, bagaimanapun, menunjukkan sifatnya. Kata-kata “ekstensi” (“*extension*”), “batas” (“*delimitation*”), “berdiri” (“*standing*”), “istirahat” (“*rest*”), “menjulang” (“*towering*”), merujuk pada mode *being-in-the-world* (keberadaan-di-dunia) dalam hal spasialitas. Meskipun kemungkinannya tidak terbatas, mode selalu muncul sebagai variasi pada *archetype* (arketipe). Kita semua tahu beberapa di antaranya, seperti “kolom” (“*column*”), “atap pelana” (“*gable*”), “lengkung” (“*arch*”), “kubah” (“*dome*”), “menara” (“*tower*”). Kenyataan bahwa bahasa menamai hal-hal ini, membuktikan pentingnya mereka sebagai jenis gambar yang memvisualisasikan struktur dasar spasialitas. Tapi di sini kita

melampaui batas esai ini, dan memasuki bidang teori arsitektur yang tepat. (hal. 48).

Masalah “makna dalam arsitektur” karenanya telah mengemuka. Sejauh ini, telah banyak didekati dalam istilah semiologis, di mana arsitektur dipahami sebagai sistem “tanda” konvensional. Mempertimbangkan bentuk arsitektur sebagai representasi dari “sesuatu yang lain” (“*something else*”), analisis semiologi telah terbukti tidak mampu menjelaskan karya arsitektur seperti itu. Di sini Heidegger datang untuk menyelamatkan kita. Pemikirannya tentang arsitektur sebagai visualisasi kebenaran mengembalikan dimensi artistiknya dan karenanya penting secara manusiawi. Dengan menggunakan konsep “dunia” (“*world*”), “benda” (“*thing*”), dan “kerja” (“*work*”), ia membawa kita keluar dari kebuntuan abstraksi ilmiah, dan kembali ke apa yang konkrit, yaitu, “hal-hal itu sendiri” (“*things themselves*”). (hal. 48).

Dalam ulasannya, Norberg-Schulz sempat menyinggung *archetype*, istilah yang kemudian digunakan oleh Thomas Thiis-Evensen (1946-), berkebangsaan sama dengan Norberg-Schulz, yakni Norwegia, seorang teoritis arsitektur yang ikut mengembangkan fenomenologi dalam bidang arsitektur. Buku fenomenalnya berjudul *Archetypes in Architecture* (1987).

Evensen membagi bangunan menjadi tiga elemen yaitu lantai, dinding dan atap, kemudian menganalisis setiap elemen bangunan itu dengan pokok-pokok: *motion*, *weight*, dan *substance* yang ia sebut sebagai *existential expressions of architecture*.

Dalam *Archetypes in Architecture*, Thiis-Evensen menuturkan, ekspresi arketipe dapat ditemukan dalam deskripsi

yang tepat tentang apa yang mereka “lakukan” (“do”), dan bagaimana mereka melakukannya. Sebagaimana dinyatakan, uraian semacam itu juga menciptakan dasar bagi penyusunan klasifikasi ke dalam tema dan motif. Tapi jangan atap, dinding, dan lantai “melakukan” hal yang sama sekali berbeda, di mana atap di atas, lantai menutupi tanah di bawah, dan dinding melingkupi sekitar? Fungsi-fungsi ini tidak dapat dilihat sebagai berbeda, karena keduanya merepresentasikan cara yang berbeda untuk mencapai tujuan yang sama secara mendasar. Kesamaan arsitektur ini adalah bahwa elemen pembatas memisahkan ruang interior dari ruang luar. Ruang eksterior yang dibatasi oleh atap ada di atas kita (langit), dinding menyatu dengan ruang eksterior yang ada di sekitar kita (lansekap, manusia), dan lantai mendefinisikan ruang eksterior yang ada di bawah kita (tanah). Dengan kata lain, elemen atap, dinding, dan lantai semuanya melakukan hal yang sama – mereka menyeimbangkan kekuatan di dalam dan di luar. Pertempuran antara kekuatan-kekuatan ini merupakan prasyarat eksistensial bagi umat manusia. Tanpa naungan, dalam arti luas, manusia tidak dapat mengabdikan di bumi ini. Dalam konteks ini, elemen-elemen pembatas ini mewujudkan makna fundamental dan dengan demikian potensi ekspresif yang mendasar, di mana kami mengevaluasinya dalam kaitannya dengan peran utama mereka dalam melindungi ruang interior dari ruang luar. Potensi ekspresif ini terletak pada bagaimana atap, dinding, dan lantai berhubungan dengan sekitarnya. Dengan kata lain, ekspresi dari delimitasi divisualisasikan dalam rentang antara pembukaan dan penutupan. Setiap karya arsitektur harus menemukan tempatnya di suatu tempat di antara penutupan lengkap dan keterbukaan penuh. (hal. 20-21).

Bagaimana kemudian atap bisa dibuka dan ditutup? Atap membatasi ruang eksterior langit dan seimbang dengan ruang ini di kurva kubah, naik ke arah itu di ujung atap pelana, dan menutupnya di atap datar rendah. Lalu bagaimana suatu tembok dapat dibuka dan ditutup? Dinding membatasi ruang eksterior dengan lansekap dan orang-orangnya. Jika berdiri kokoh di tanah, seperti pada dinding batu dari dinding benteng, itu tetap tertutup. Jika naik ke arah langit seperti di garis dan menara katedral Gothic, itu terbuka baik ke atas dan ke luar. Dan jika dinding diresapi oleh bukaan jendela yang sama, seperti di dinding istana Renaissance, ruang interior dan eksterior berada dalam keseimbangan. Lalu bagaimana bisa lantai dibuka dan ditutup? Lantai membatasi ruang eksterior tanah, ruang bumi di bawah kita. Lantai batu besar menutup ruang. Ini adalah tanah itu sendiri yang bangkit dan memberi tekanan, sementara lantai cermin yang bersinar membuka ruang ke bawah, dan lapisan permukaan lantai kayu menyeimbangkan antara kehidupan interior dan substansi ruang duniawi. (hal. 21).

Dari uraian ini, kita melihat bahwa ada tiga konsep kualitatif yang penting untuk deskripsi tentang bagaimana tiga elemen pembatas dekat atau terbuka antara di dalam dan di luar. Konsep-konsep ini adalah gerak (*motion*), berat (*weight*), dan substansi (*substance*). Mereka selalu digunakan dalam deskripsi arsitektur apa pun yang mencoba untuk menyarankan realitas bangunan. Gerak menggambarkan sifat dinamis dari unsur-unsur, apakah mereka mengembang, berkontraksi atau seimbang. Berat menggambarkan mereka berdiri, jatuh, membebani atau meringankan. Substansi terkait dengan materialitas unsur-unsur, apakah mereka lunak, keras, kasar,

halus, hangat atau dingin. Kualitas-kualitas ini dapat digambarkan sebagai ekspresi eksistensial (*existential expressions*) arsitektur. Ekspresi Eksistensial adalah karakteristik dari bentuk yang berada di dasar makna simbolik dengan variasi gaya dan regional mereka. Dengan cara yang sama, gerakan, berat, dan substansi juga menunjukkan dasar ekspresif untuk arketipe (*archetypes*) yang ditemukan dalam kategori atap, dinding, dan lantai. Pada setiap tingkat, baik dalam wujud bentuk utama, sistem konstruksi, perawatan permukaan dan bukaan, arketipe dapat diuraikan dan dengan demikian terkait dengan ekspresif khusus berdasarkan konsep-konsep ini. Untuk apa itu atap, dinding, dan lantai? Sebagai gerakan, atap naik atau turun. Dinding berdiri atau tenggelam. Lantai menyebar, memanjat atau menurun. Dengan cara ini, berat badan juga tersirat. Yang naik adalah cahaya, jatuh itu berat. Dan jika atapnya cerah dan lembut seperti layar, itu terbuka. Jika gelap dan batu, itu tertutup. Jika bukaan di dinding tinggi dan sempit, mereka naik, jika mereka pendek dan lebar, mereka tenggelam. Lantai yang lembut dan halus adalah hangat dan terbuka, tetapi jika itu keras dan kasar, itu akan menutup dan berat. (hal. 21-23).

Ekspresi eksistensial dari bentuk arsitektur, yang didasarkan pada gerakan bentuk, berat, dan substansi, diakui atas dasar pengalaman kita bersama dengan fenomena alam. Dengan cara yang sama seperti makna simbolik dalam arsitektur, ekspresi eksistensial membentuk citra yang kita bereaksi. Ini berarti bahwa kita “menggunakan” (“*use*”) lingkungan kita secara psikologis sebelum menggunakannya secara fisik. (hal. 25-29).

BAB 6

STRUKTURALISME DALAM ARSITEKTUR

Strukturalisme dalam bidang arsitektur adalah gerakan arsitektur yang mengalami popularitas terbesarnya antara tahun 1950 dan 1980. Roland Barthes telah menjelaskan bahwa semiologi tidak hanya berkaitan dengan bahasa tetapi dapat dikaitkan pula dengan bidang-bidang lain. Kejelasan tentang sintagma dan sistem dalam semiologi akan terlihat dalam contoh pada bagan berikut (Barthes, 2012: 94) (Gambar 6.1).

Barthes memberikan contoh-contoh sintagma dan sistem dalam bidang-bidang atau dalam hal-hal sehari-hari, selain bahasa, yaitu garmen, makanan, perabot, dan arsitektur.

Perlu dicatat bahwa, Barthes melihat semua komponen dalam sistem arsitektur (contoh) sebagai tanda karena ia sudah mendapat dan menentukan “makna” nya sendiri dalam suatu jaringan relasi pembedaan yang terbentuk dalam ingatan (kognisi) anggota masyarakat yang bersangkutan. Tanda-tanda itu (komponen) tersusun dalam susunan tertentu sesuai dengan “makna” nya masing-masing. Contoh memperlihatkan sifat struktural dalam melihat arsitektur bangunan rumah tinggal sebagai tanda.

Contoh-Contoh	Sintagma	Sistem	Keterangan
Garmen	Penjajaran dalam jenis pakaian yang sama dari unsur-unsur yang berbeda: rok – blus – jaket.	Susunan dari helai, bagian, atau Pernik yang tak dapat dipakai pada bagian tubuh yang sama, dan variasinya berkorespondensi dengan suatu perubahan dalam makna pakaian: <i>toque</i> (topi kecil wanita tanpa tepi) – topi bertali di dagu – kerudung.	
Makanan	Rangkaian nyata dari hidangan yang dipilih selama makan: inilah menu	Seperangkat makanan yang mempunyai persamaan atau perbedaan ketika orang memilih suatu hidangan yang meningkatkan pada suatu makna tertentu: jenis-jenis masakan utama, pangangan, atau gula-gila.	Sebuah “menu” restoran menampilkan keduanya. Pembacaan horisontal terhadap menu, misalnya berkorespondensi dengan sintagma, sementara pembacaan vertikal terhadap masakan utama, misalnya berkorespondensi dengan sistem.
Perabot	Penjajaran dari berbagai perabotan dalam ruang yang sama: tempat tidur – lemari pakaian – meja dan sebagainya.	Susunan dari ragam “gaya” dari sebuah perabot tunggal (sebuah tempat tidur)	
Arsitektur	Bagian detail pada tingkat keseluruhan bangunan.	Variasi gaya dari unsur tunggal dalam sebuah bangunan: ragam tipe atap, balkon, aula, dan sebagainya.	

Gambar 6.1 Bagan Sintagmatik dan Sistem dalam beberapa contoh.

Coba kita lihat sistem bangunan rumah tinggal yang terdiri atas: atap (a), dinding (b), jendela (c), pintu (d), dan lantai (e). Atap (a) bisa berbentuk *joglo*, *jengki*, atau dak beton, dan macam-macam lagi; dinding (b) dapat terbuat dari papan, bambu, tembok, dengan berbagai variasi lagi; jendela (c) dapat berukuran besar atau kecil, bujur sangkar, empat persegi panjang, segi tiga atau pun bundar; pintu (d) dapat berbentuk empat persegi panjang, bujur sangkar, atau bahkan segi tiga; dan lantai (e) dapat terbuat dari tanah, beton, ubin, keramik, marmer, papan, atau pun bambu.

Dalam konteks bangunan rumah tinggal, semuanya itu sudah memiliki “makna” tertentu sesuai dengan fungsinya dalam kebudayaan bangunan rumah tinggal. Setiap bentuk dari setiap kelompok memiliki relasi tertentu, baik relasi persamaan maupun relasi perbedaan, yang semuanya terjadi dalam ingatan manusia. Jaringan relasi ini disebut sistem. Dalam pada itu, pada sebuah bangunan rumah tinggal tertentu, susunan antara setiap komponen bangunan itu sudah tertentu pula, misalnya dari atas ke bawah: atap-dinding-jendela-pintu-lantai. Susunan itu disebut sintagma, yakni dilihat mengikuti poros sintagmatik. (Hoed, 2011: 12).

Danesi dan Perron (1999), sebagaimana dirujuk Hoed, memberikan cara menganalisis ruang (arsitektur) sebagai objek penelitian. Dalam hal ruang ada tiga variabel yang harus dilihat, yakni teritorialitas (*territoriality*), kepanjangan diri (*extention of self*), dan konotasi sosial (*coded connotation*). Ruang sebagai gejala **teritorialitas** berarti melihat ruang sebagai sebuah teritori fisik yang bersifat objektif. Dalam Bahasa semiologi Barthes, ini disebut denotasi. Ruang sebagai **kepanjangan diri**

berarti teritori yang dilihat dari sudut pandang manusia yang diteliti (Ego), yakni dilihat sebagai suatu kenyataan mental manusia. Jadi, ruang sebagai kepanjangan diri merupakan gejala konotasi individual yang didasari konvensi sosial. **Konotasi sosial** berarti ruang yang dilihat dari kacamata makna sosial. Dengan demikian, kita akan memperoleh hasil analisis yang lengkap dan didasari penglihatan dari tiga sudut pandang itu. (Hoed, 2011: 111).

Kajian teori mengenai tanda yang berkaitan langsung dengan arsitektur yang paling komprehensif dan kontemporer diberikan oleh Umberto Eco dan Charles Jencks.

Umberto Eco (1932-2016), seorang filsuf dan novelis berkebangsaan Italia, dalam *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*, membedakan denotasi arsitektur (*architectural denotation*) dengan konotasi arsitektur (*architectural connotation*), dan fungsi primer (*primary function*) dengan fungsi sekunder (*secondary function*) (Eco, 1980: 20-27). Telah dikatakan bahwa makna pertama dari sebuah bangunan adalah apa yang harus dilakukan seseorang untuk menghuninya – objek arsitektur menunjukkan “bentuk tempat berhuni”. Dan jelas bahwa denotasi telah terjadi. Ketika kita melihat jendela pada fasad bangunan, misalnya, perhatian kita mungkin berubah menjadi makna-jendela yang didasarkan pada fungsi.

Eco mengatakan bahwa selain menunjukkan fungsinya, objek arsitektural dapat mengartikan ideologi tertentu dari fungsi tersebut. Gua dalam model hipotetis kita tentang permulaan arsitektur datang untuk menunjukkan fungsi perlindungan, tetapi tidak diragukan lagi pada saatnya akan mulai berkonotasi “keluarga” atau “kelompok”, “keamanan”, “lingkungan keluarga”, dan sebagainya. Kemudian sifat

konotatifnya merupakan “fungsi” simbolik objek arsitektural tersebut. Yang bersifat denotatif (kegunaan) adalah fungsi primer (*primary function*) dan yang bersifat konotatif (simbolis) adalah fungsi sekunder (*secondary function*). Harus diingat, dan tersirat dalam apa yang telah dikatakan, bahwa istilah primer dan sekunder bukan diskriminasi aksiologis (seolah-olah satu fungsi lebih penting daripada yang lain), tetapi lebih bersifat semiotik.

Eco menganggap bahwa fungsi utama bangunan adalah denotasi dan fungsi keduanya adalah rona yang tak terbatas dari konotasi. Ia kemudian memisahkan makna arsitektur menjadi dua: makna primer dan makna sekunder. Makna primer adalah makna yang ingin disampaikan oleh perancang (arsitek); sedangkan makna sekunder adalah makna yang timbul kemudian dan tidak dalam pengendalian sang perancang. (Tjahjono, 2001: 42).

Sementara itu, Charles Jencks dalam *The Architectural Sign* membedakan antara penanda arsitektur (*architectural signifier*) dan petanda arsitektur (*architectural signified*) (1980b: 73-75). Jelas tanda arsitektur seperti tanda-tanda lain adalah entitas ganda yang memiliki bidang ekspresi (*signifier*) dan bidang konten (*signified*). Penanda cenderung (tetapi tidak selalu) bentuk, ruang, permukaan, volume yang memiliki sifat suprasegmental (ritme, warna, tekstur, kepadatan, dll.). Selain itu ada penanda tingkat kedua yang sering merupakan bagian penting dari pengalaman arsitektur, tetapi lebih signifikan dalam sistem ekspresi lainnya (kebisingan, bau, taktil, kualitas kinaestetik, panas, dll.). Karena tidak ada titik yang jelas di mana pengalaman hidup meninggalkan dan pengalaman

arsitektur dan lingkungan dimulai, seseorang dapat mencoba untuk merumuskan semiotika umum dari tindakan eksistensial yang mana *archisemiotics* akan menjadi bagian. Petanda-petanda arsitektur (*architectural signifieds*) dapat berupa gagasan atau kumpulan ide apa pun selama tidak terlalu panjang atau rumit. Petanda-petanda (*signifieds*) yang baru-baru ini mendominasi arsitektur adalah konsep-konsep ruang dan ideologi, tetapi yang jelas adalah set petanda-petanda (*signifieds*) bawah sadar atau implisit lain yang mungkin diartikulasikan oleh arsitektur. Jelaslah petanda-petanda (*signifieds*) tingkat kedua yang tidak disadari dapat menjadi simbol yang disadari.

BAB 7

SEMIOTIKA DALAM ARSITEKTUR

Charles Jencks dalam *The Architectural Sign* mengulas tanda-tanda dalam arsitektur, termasuk ulasannya tentang tanda-tanda dalam semiotika Peirce: ikon, indeks, dan simbol (Jencks, 1980b: 102-107).

Tanda ikonik, berdasarkan semiotika Peirce, menyangkut serangkaian hubungan yang berbeda antara penanda (*signifier*) dan petanda (atau yang ditandakan) (*signified*), meskipun, tentu saja, selalu ada hubungan eksistensial dan karena itu bersifat juga indeksikal: hubungan tanda ikonik termotivasi secara nyata. Arsitektur yang paling fungsional adalah semacam ini: berbentuk pie, atau auditoria berbentuk baji, koridor sirkulasi berbentuk tabung, dan bentuk jembatan struktural. Gaya arsitektur modern atau gaya internasional sebagian besar didasarkan pada tanda-tanda ikon.

Tanda indeks adalah sesuatu yang memiliki hubungan eksistensial antara penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*): asap dengan api, jejak kaki dengan kaki, dll. Jelas kita harus melihat asap terhubung dengan api untuk mempelajari tanda, dan jika seseorang melihat asap naik di atas bukit, ia dapat menganggapnya sebagai tanda adanya api. Dalam arsitektur, setiap tanda memiliki komponen indikatif: pintu kaca

menandakan dirinya dan apa yang ada di belakangnya, tanda panah menunjukkan sirkulasi, penunjuk arah angin menunjukkan arah angin, jendela menunjukkan pandangan. Ini adalah tanda-tanda literal. Pengamat melihat bentuk-bentuk ini sebagai fakta dan pada umumnya tidak ada niat untuk berkomunikasi di pihak perancang. Tanda indeks dipelajari oleh pengamat dari waktu ke waktu dan dalam arti ini benar-benar tanda-tanda simbolis tersamar.

Akhirnya, ada tanda simbolis di mana penggunaan konvensional menetapkan hubungan sewenang-wenang antara penanda (*signifier*) dan petanda (*signified*). Contohnya adalah penggunaan konvensional dari tiga kolom (*order*) arsitektur klasik (*Doric* untuk bank dll). Penggunaan bahan bangunan saat ini (kaca dan baja untuk kantor, pneumatik untuk gedung olahraga) juga banyak simbolik, tetapi jelas ada motivasi yang terlibat juga.

Keputusan untuk mengklasifikasikan suatu tanda sebagai indeks, ikon atau simbol sebagian besar bersifat relatif. Meskipun tidak ada banyak persamaan antara *Doric Orde* dan fungsi “bank”, anda tidak dapat mengatakan bahwa hubungan mereka sepenuhnya sewenang-wenang.

Aart van Zoest dalam *Semiotika Tentang Tanda, Cara Kerjanya dan Apa yang Kita Lakukan Dengannya* memberikan ulasan tentang penerapan semiotika dalam arsitektur (1993: 102-109). Dinyatakan, setiap bangunan mempunyai denotasinya masing-masing, yang ditunjukkan oleh fungsinya, seperti gereja untuk kebaktian, balaikota untuk pemerintahan, istana untuk representasi; dan mempunyai konotasinya masing-masing, seperti megah, gayanya begini dan begitu, bagus atau jelek, dan sebagainya.

Contoh sebuah rumah. Tanda-tanda rumah yang diterima oleh penerima tanda misalnya: bentuk dan penyusun unsur-unsurnya, besarnya, jarak dan proporsinya, bahan, warna, dan sebagainya. Denotata primer objek-objek yang dianggap sebagai tanda adalah fungsi objek-objek tersebut. Kursi berfungsi untuk diduduki, meja untuk meletakkan sesuatu di atasnya. Tetapi ada denotata sekunder (konotasi-konotasinya), misalnya: kelaziman, keaslian, keakraban, suasana kurang menyenangkan, suasana mengesankan, suasana miskin, dan sebagainya. Penerima tanda atau pengamat akan menghubungkan tanda-tanda tersebut dengan suatu ideologi dan akan membuat interpretasi global seperti “cara hidup di sini selaras”. Interpretasi-interpretasi global semacam ini selalu terjadi berlawanan dengan ideologi diri sendiri, sehingga mutlak subjektif. “Penghuni ini bermaksud memengaruhi saya” atau “penghuni ini tidak mempunyai selera”. Dengan demikian, interpretasi semiotika dapat menimbulkan rasa senang atau tidak senang. Ini berlaku bagi orang yang memasuki rumah sebagai bukan penghuni, dan juga bagi si penghuni itu sendiri. Apakah ia akan betah di rumahnya sendiri atau tidak, tergantung pada apa yang di rumah itu telah ia tanam sebagai tanda-tanda.

Di situlah terdapat perbedaan cukup penting dengan semiotika arsitektur bagian luar rumah. Rumah hunian sebagian besar tidak dibangun oleh mereka yang menempatnya. Di kota besar orang sering menghuni rumah-rumah seragam, berjejer, atau rumah-rumah susun. Hal ini, pertama-tama, menyebabkan ketegangan antar-tanda pada tanda-tanda di dalam dan di luar rumah. Di dalam, tanda-tanda itu mengatakan: “di sini saya merasa di rumah, ini milikku, saya aman dan nyaman”. Di luar,

tanda-tanda itu menyatakan: “ini bukan milikku, saya hanyalah satu di antara sekian banyak” atau “saya hanyalah semut kecil”. Pernyataan ini tentu lebih mudah timbul di rumah susun dengan besarnya persamaan bentuk dan ukuran.

Rumah seyogyanya memiliki ciri semacam kepribadian. Kepribadian rumah tidak jarang terbentuk berkat hadirnya aneka ragam ornament yang tidak fungsional secara berlebihan: batu-batu berwarna, ukiran, lekukan, pahatan, dan sebagainya. Bagi orang masa kini hal itu dianggap berkonotasi kuno. Tanda-tanda itu seakan-akan memberitahukan bahwa rumah-rumah yang tidak terlalu indah ini tidak hanya dibangun berdasarkan fungsionalitas dan keuntungan, tetapi juga dengan senang hati. Sedikit sentuhan “puisi” ditambahkan di sini.

Tanda-tanda di bagian luar berfungsi lebih jelas lagi apabila penghuni rumah itu sendiri yang membangunnya; dalam hal ini, tanda-tanda itu menjadi indeksikal untuk motivasi atau maksud-maksud orang itu. Ukuran bangunan yang besar, secara keseluruhan atau bagian-bagiannya (pintu dan tombol pintu yang besar), mendenotasikan kebutuhan akan “besar diri” dalam lingkungan dimana ia berada, suatu intensi (maksud) untuk memberi kesan kekuasaan dan kebesaran. Sebuah rumah yang berdiri sendiri mendenotasikan “individualitas”, sedangkan penampilan massal sebuah rumah susun justru menunjukkan “kolektivitas”.

Edi Sedyawati dalam *Semiotika dalam Arkeologi: Candi Jago dalam Tinjauan Semiotik* menganalisis candi Jago yang berada di kota Malang, Jawa Timur, dengan menggunakan kacamata semiotika Peirce (2001: 133-145).

Candi Jago atau *Jajagu* didirikan untuk memperingati wafatnya raja Wisnuwardhana dari kerajaan Singasari, yang

wafat pada tahun 1268. Bangunan candi Jago merupakan bangunan berteras susun tiga dan memiliki tangga di sisi barat bagi setiap terasnya. Teras terbawah dengan sendirinya adalah yang paling luas. Teras kedua dan ketiga di atasnya serta ruang utama di puncaknya, masing-masing lebih kecil daripada teras di bawahnya, semuanya berangsur-angsur bergeser ke belakang, ke arah timur. (Gambar 7.1 dan Gambar 7.2).

Pada bagian dinding dari teras-teras tersebut terpahat rangkaian-rangkaian relief yang harus diikuti dengan arah *prasawya*, yaitu dengan menempatkan relief atau dinding teras berada di sebelah kiri pengamat. Pada teras terbawah terdapat satu lingkaran relief, pada teras kedua terdapat dua susun lingkaran relief, dan pada teras ketiga, yang sekaligus memuat ruang utama candi, terdapat satu lingkaran relief. (Gambar 7.3).

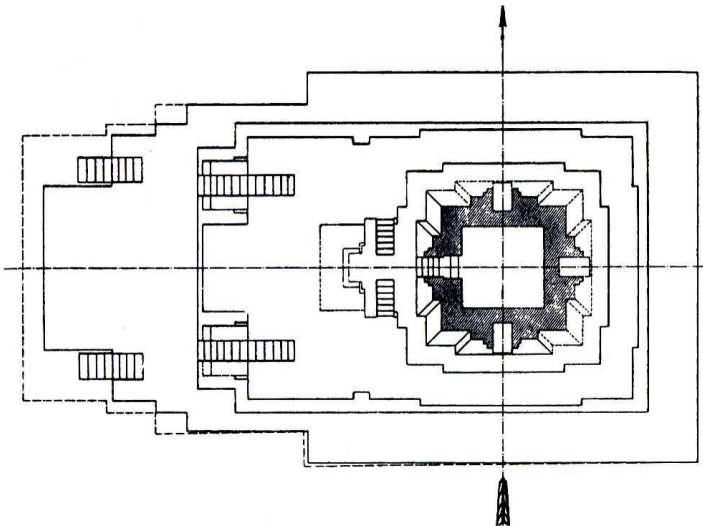
Susunan rangkaian relief pada candi Jago adalah sebagai berikut: (1) rangkaian cerita *Tantri* versi Jawa Kuno, dipahatkan mulai dari sudut barat laut hingga timur laut teras terbawah; (2) cerita *Kuntjarakarna*, dipahatkan mulai dari sudut timur laut teras terbawah, berlanjut ke lingkaran bawah pada teras kedua, sampai di sudut tenggaranya; (3) cerita *Parthayajna*, dipahatkan pada lingkaran atas dari dinding teras kedua; dan (4) cerita *Arjunawiwaha*, dipahatkan pada teras ketiga atau dinding badan candi.

Arca-arca yang ditempatkan di dalam candi Jago sepenuhnya bersifat Buddha. Arca utama menggambarkan *Amoghapa a*, yaitu salah satu wujud *Bodhisattwa Awalokite wara*, yang berkedudukan di pusat mandala. Di kanan dan kirinya didampingi oleh dua pasang dewa-dewi, yaitu *Hayagrwa*

bersama *Bh ku* di sisi kiri, dan *Sudhana-Kumara* bersama *Yamat r* di sisi kanannya.



Gambar 7.1 Candi Jago dilihat dari sisi barat daya
(Photo: Ashadi, 2019).



Gambar 7.2 Denah Candi Jago.



Gambar 7.3 Contoh relief di Candi Jago.

(Photo: Ashadi, 2019)

Desain bangunan candi Jago, dengan teras-teras bertingkat yang semua tangganya terdapat di sisi barat merupakan **indeks** yang menunjukkan bahwa orang harus memasuki candi tersebut dari arah barat. Adanya selasar yang dibentuk oleh selisih lebar dan panjang antarteras juga merupakan **indeks** yang menunjukkan bahwa orang harus

melakukan perjalanan mengelilingi badan masing-masing teras. Susunan teras berundak pada candi Jago juga sebagai **ikon**; ia menunjukkan kesamaan dengan bangunan-bangunan teras berundak yang tergolong megalitik dari zaman Prasejarah. Dari perbandingan dengan suku-suku bangsa masa kini yang menggunakan bangunan semacam itu, diduga bahwa pada zaman Prasejarah pun bangunan itu digunakan untuk maksud yang sama, yaitu sebagai tempat melakukan upacara-upacara yang terpusat pada penghormatan dan pemujaan nenek moyang. Di samping itu, candi ini tampak pula sebagai tiruan dari bangunan lereng gunung seperti yang diperlihatkan oleh bangunan-bangunan altar dan teras berundak di lereng gunung Penanggungan. Bangunan-bangunan seperti ini diduga didirikan untuk memuja gunung suci atau dewa gunung. Tanda ikonik juga terdapat pada rangkaian relief yang menggambarkan pemandangan yang tentunya mengacu ke pemandangan yang seharusnya ada dalam cerita, dan ini secara sadar atau tidak diarahkan oleh pemandangan nyata yang terdapat dalam alam kehidupan manusia Jawa pada masa pembuatan candi Jago tersebut, termasuk setiap isi pemandangan tersebut, seperti pohon, binatang, dan manusia. Dalam penggambaran relief pada candi Jago terdapat pula penandaan yang bersifat **simbolik**, yang didasarkan pada konvensi tertentu. Hal ini diperlihatkan oleh misalnya konvensi mengenai proporsi antara tokoh utama dan tokoh bawahan, antara sang pahlawan dan abdinya, antara tokoh pria dan wanita. Demikian pula terlihat adanya aturan proporsional bagi setiap jenis tokoh berkenaan dengan ukuran kepala berbanding badannya. Kiat-kiat pengembangan gaya seni melalui pembentukan konvensi-konvensi ini dilakukan dengan sengaja untuk menyampaikan makna.

BAB 8

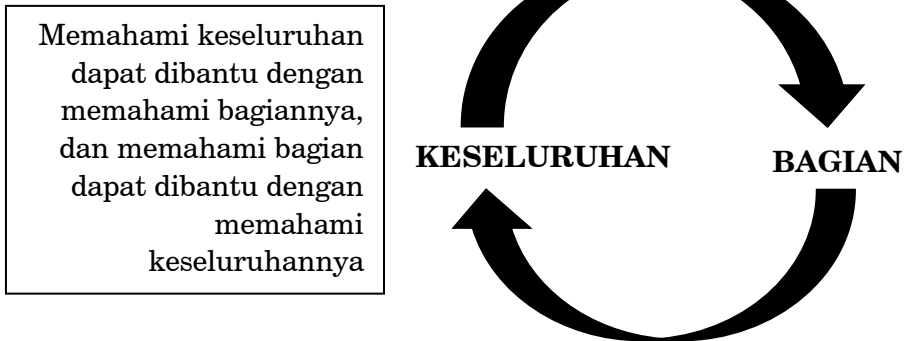
HERMENEUTIKA DALAM ARSITEKTUR

Berdasarkan pemikiran hermeneutika para tokoh seperti diuraikan sebelumnya, ada beberapa konsep yang dapat dijadikan model metode dalam sebuah penelitian arsitektur, yaitu sebagai berikut:

- lingkaran hermeneutika
- hermeneutika sebagai berarsitektur
- empati (hermeneutika Schleiermarher)
- penghayatan (hermeneutik Dilthey)
- pra-struktur (hermeneutika Heidegger)
- peleburan horizon (hermeneutika Gadamer)
- dialog (hermeneutika Habermas)
- otonomi (hermeneutika Ricoeur)

8.1 Lingkaran Hermeneutika

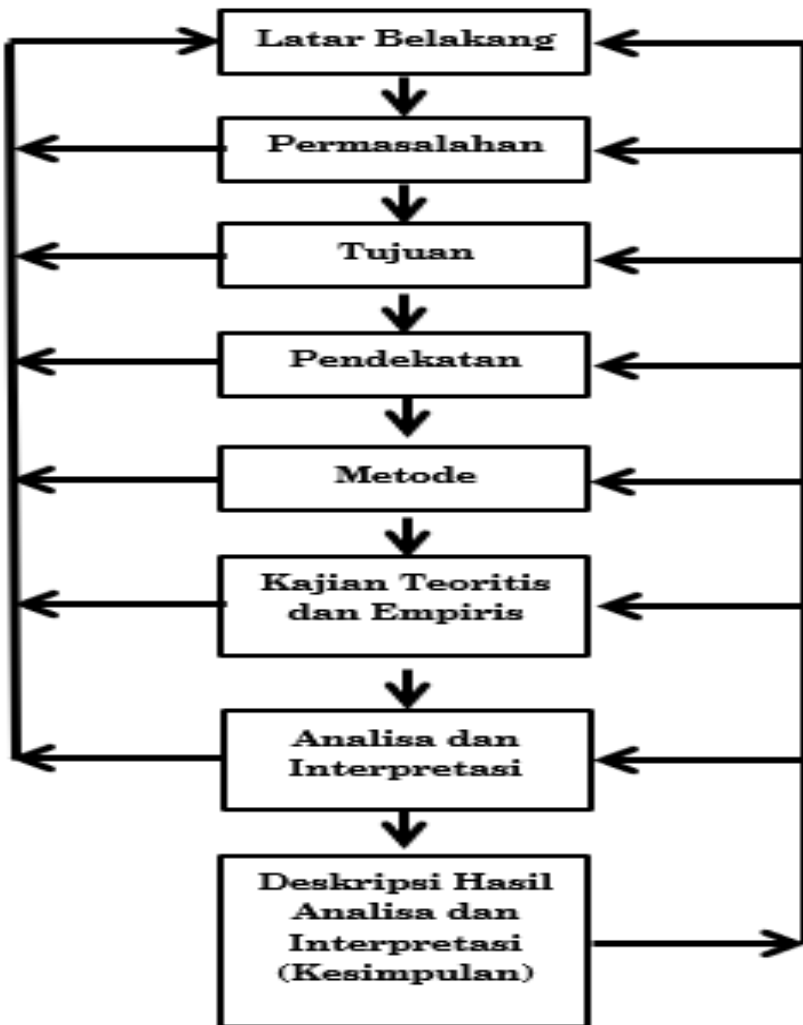
Fungsi pemahaman memperoleh maknanya dari fungsi bagian-bagiannya dan secara resiprokal bagian-bagian tersebut hanya dapat dipahami dengan mengacu kepada keseluruhannya (Gambar 8.1).



Gambar 8.1 Lingkaran Hermeneutika (*Hermeneutic Circle*)

Dalam penelitian arsitektur, lingkaran hermeneutika dapat digunakan sebagai model rancangan penelitian dalam bentuk sebuah alur penelitian (Gambar 8.2).

Pada umumnya dalam sebuah penelitian disertakan diagram alur penelitian yang memperlihatkan seluruh proses kegiatan penelitian. Pada bagian akhir, hasil penelitian ataupun kesimpulan, dilakukan umpan balik (*feedback*) ke bagian latar belakang atau permasalahan atau tujuan. Mestinya umpan balik dapat dilakukan pada setiap bagian dalam diagram alur penelitian, misalnya ketika melakukan analisa dan interpretasi bisa saja kita melihat kembali pada bagian-bagian sebelumnya, seperti pada bagian kajian teoritisnya atau pada metode yang digunakan, tidak harus menunggu sampai pada hasil akhir baru melakukan umpan balik. Umpan balik yang dilakukan pada tiap-tiap bagian dalam diagram alur penelitian dapat digunakan sebagai kontrol dan sekaligus evaluasi secara terus-menerus, sehingga peneliti memiliki pertimbangan-pertimbangan yang cermat, matang, dan bijaksana dalam setiap keputusan menulis narasi penelitiannya, dari awal hingga akhir.



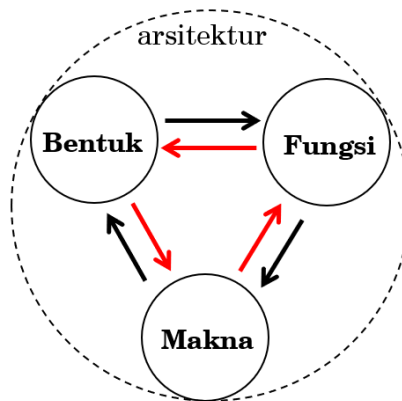
Gambar 8.2 Sebuah model diagram alur dalam Sebuah penelitian

8.2 Hermeneutika sebagai Berarsitektur

Hermeneutika sebagai seni memahami memiliki hubungan erat dengan arsitektur. Berarsitektur dapat diartikan sebagai seni memahami arsitektur. Untuk keperluan pembahasan dalam

penelitian ini, maka arsitektur dapat dipahami sebagai relasi bentuk-fungsi-makna, sehingga berarsitektur adalah memahami relasi-relasi yang terjadi pada ketiganya. Jadi, lingkaran hermeneutika dapat diterjemahkan ke dalam arsitektur sebagai relasi-relasi yang terjadi pada bentuk, fungsi, dan makna (Gambar 8.3).

Relasi bentuk-fungsi-makna merupakan salah satu tema penting dalam kajian arsitektur. Diawali oleh Marcus Vitruvius Pollio (sekitar abad pertama SM), yang menyebutkan bahwa semua bangunan harus dibangun dengan mengacu kepada: *durability* (firmitas), *convenience* (utilitas), dan *beauty* (venustas) (Morgan, 1914). Firmitas dapat diartikan sebagai kekuatan, utilitas sebagai kegunaan atau fungsi, dan venustas sebagai estetika atau keindahan.



Gambar 8.3 Berarsitektur: memahami relasi bentuk-fungsi-makna

Trium Vitruvius kemudian diuji oleh David Smith Capon. Capon menyimpulkan, terdapat enam kategori dalam prinsip-prinsip arsitektur (*principles of good architecture*), yang dikelompokkan ke dalam *primary* dan *secondary categories*, yaitu

: *function, form, meaning* sebagai *primary categories*, dan *context, construction, spirit* sebagai *secondary categories*. (Capon, 1999).

Purnama Salura dan Bachtiar Fauzy mengembangkan konsep perputaran fungsi-bentuk-makna. Setiap produk disain arsitektural harus mengutamakan unsur-unsur fungsi-bentuk-makna. Ketiga unsur membentuk bangun segitiga, yang selalu dalam keadaan berubah (berputar). Dalam konsep ini menunjukkan bahwa arsitektur selalu mengalami perubahan. (Salura & Fauzy, 2012).

8.3 Empati

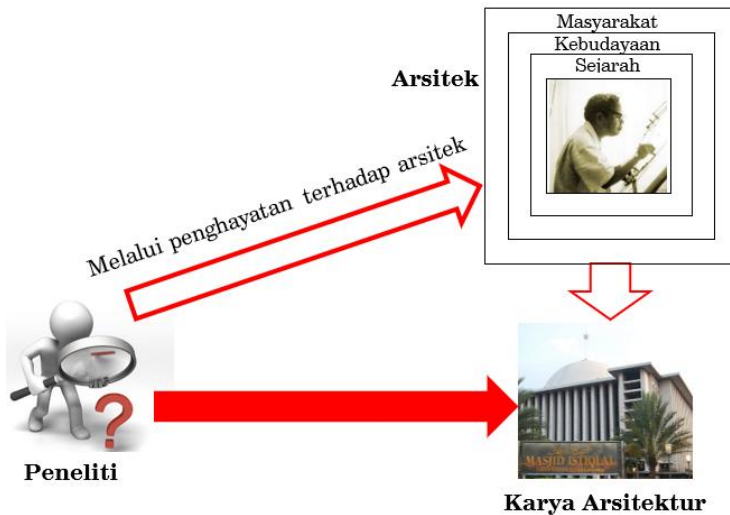
Tugas hermeneutika adalah memahami teks sebaik atau lebih baik daripada pengarangnya, dan memahami pengarang teks sebaik atau lebih baik daripada memahami diri sendiri. Dalam berarsitektur, maka memahami karya arsitektur sebaik atau lebih baik daripada arsiteknya, dan memahami arsiteknya sebaik atau lebih baik daripada dirinya sendiri (Gambar 8.4).



Gambar 8.4 Relasi antara peneliti, karya arsitektur, dan arsitek dalam konsep empati

8.4 Penghayatan

Hermeneutika dalam memahami suatu teks harus menempatkannya di dalam konteks kehidupan penulisnya, yang terdiri atas masyarakat, kebudayaan, dan sejarah. Artinya memahami suatu teks harus melalui penghayatan terhadap penulisnya. Dalam berarsitektur, maka untuk memahami karya arsitektur dengan baik harus melalui penghayatan terhadap arsiteknya (Gambar 8.5).



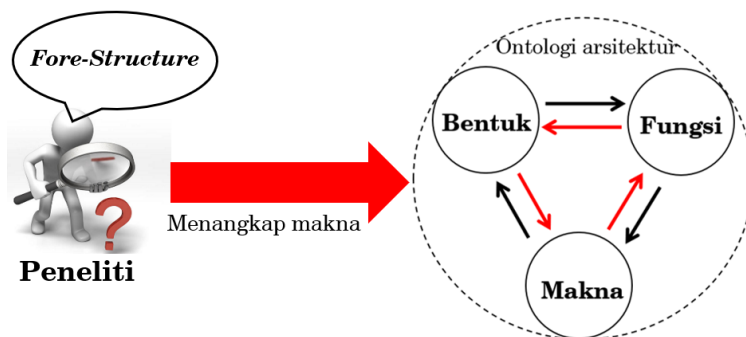
Gambar 8.5 Relasi antara peneliti, karya arsitektur, dan arsitek dalam konsep penghayatan

8.5 Pra-Struktur

Understanding atau memahami merupakan power untuk menangkap keberadaan di dunia (*being in the world*). Untuk memahaminya, maka seseorang atau peneliti tidak memulai dengan kepala kosong, melainkan diawali dengan *fore-structure*, yang terdiri atas: *fore-having*, *fore-sight*, dan *fore-conception*.

Dalam penelitian arsitektur, konsep ini, meskipun mungkin agak sulit penggalan dan penerapannya, dapat memunculkan sebuah ‘metode’ penelitian yang hasil akhir penelitiannya bersifat ontologis. Dalam hal ini, arsitektur harus ‘diperas’ untuk ‘dimurnikan’ menjadi ilmu yang bersifat ontologis.

Menangkap makna keberadaan di dunia dapat dimengerti sebagai menangkap makna berarsitektur di dunia. Untuk menangkap makna berarsitektur di dunia, seseorang atau peneliti harus memahami diawali dengan pra-struktur (*fore-structure*). Memahami berarsitektur di dunia, maksudnya adalah memahami relasi-relasi yang terjadi pada bentuk, fungsi, dan makna, dalam ranah ontologi arsitektur (Gambar 8.6). Pada kenyataannya, penelitian arsitektur agak sulit menyentuh ranah ontologis.

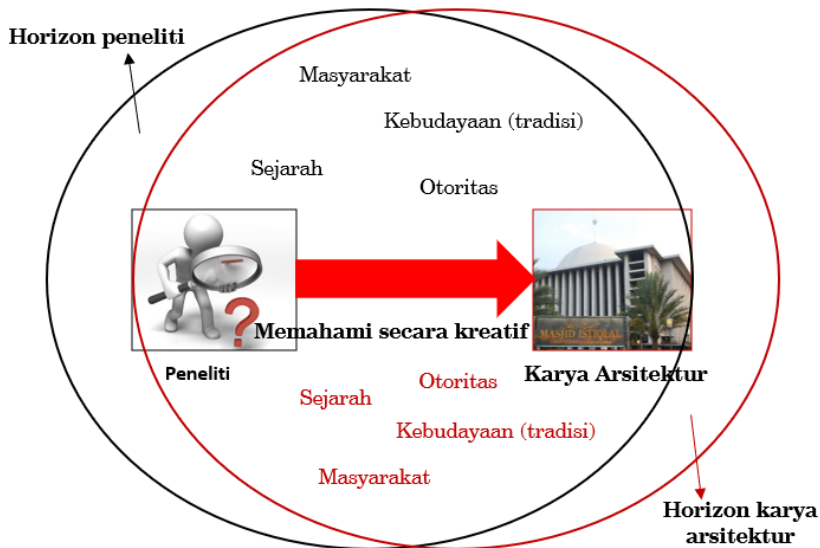


Gambar 8.6 Menangkap makna keberadaan arsitektur (berarsitektur) di dunia

8.6 Peleburan horizon

seorang pembaca atau penafsir melebarkan horizon kekiniannya sampai menjangkau horizon masa silam teks untuk memahami teks itu secara kreatif. Horizon yang dimaksud meliputi

masyarakat, kebudayaan (tradisi), sejarah, dan otoritas. Dalam arsitektur, seorang peneliti harus melebarkan horizon kekiniannya sampai menjangkau horizon masa silam karya arsitektur untuk memahami karya arsitektur itu secara kreatif (Gambar 8.7).

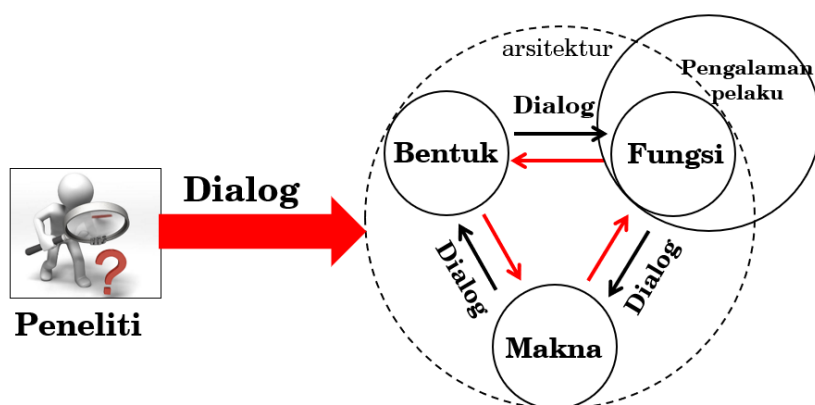


Gambar 8.7 Memahami karya arsitektur secara kreatif dengan konsep pelebaran horizon

8.7 Dialog

Pemahaman hermeneutika melibatkan tiga kelas ekspresi kehidupan, yaitu: linguistik (bahasa), tindakan, dan pengalaman. Apabila kita hendak membuat interpretasi yang benar dan tepat, kita harus mengupayakan dialog antara linguistik (bahasa) dan pengalaman di satu sisi dengan tindakan di sisi lain. Pemahaman hermeneutika ini tidak jauh berbeda dengan konsep arsitektur dalam penelitian ini. Linguistik dapat ditempatkan sebagai

bentuk, tindakan dapat ditempatkan sebagai fungsi atau kegiatan, dan pengalaman adalah modal pelaku dalam melakukan kegiatan. Dialog dapat ditempatkan sebagai relasi. Jadi, berarsitektur adalah memahami arsitektur melalui dialog-dialog yang terjadi antara bentuk, fungsi, dan makna, dengan modal pengalaman pelakunya (Gambar 4.8).



Gambar 8.8 Memahami berarsitektur dengan konsep dialog

8.8 Otonomi

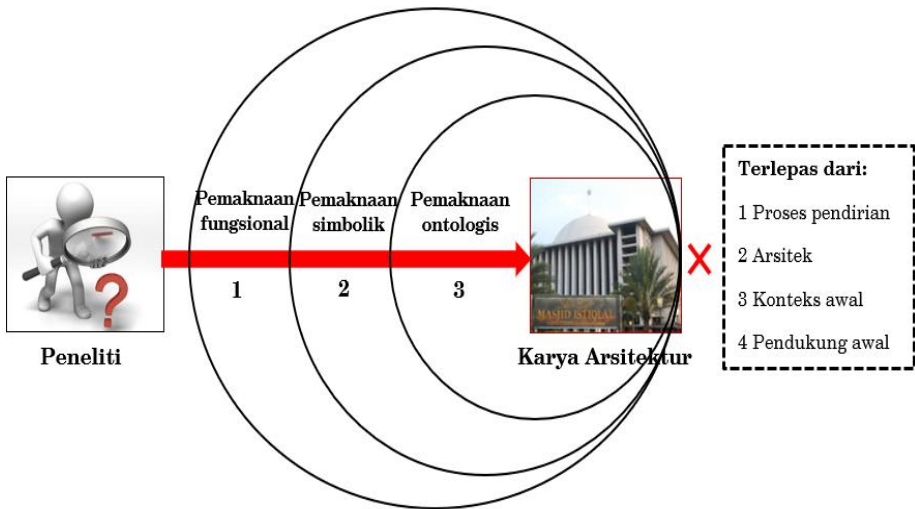
Sebuah teks memiliki kemandirian dan totalitas, yang dicirikan oleh empat hal, yaitu pertama, makna teks terlepas dari proses pengungkapannya; kedua, makna teks terlepas dari pembicaranya; ketiga, makna teks terlepas dari konteks awalnya; dan keempat, makna teks terlepas dari audiens awalnya. Dalam arsitektur otonomi teks ini dapat dielaborasi menjadi otonomi arsitektur, yaitu pertama, makna arsitektur terlepas dari proses pendiriannya; kedua, makna arsitektur terlepas dari arsiteknya; ketiga, makna arsitektur terlepas dari konteks awalnya; dan

keempat, makna arsitektur terlepas dari pendukung/pengguna awalnya.

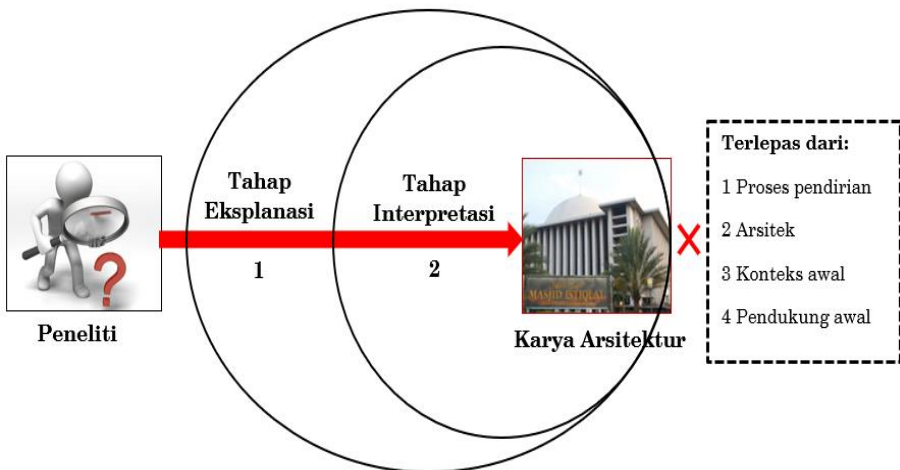
Proses hermeneutika dalam memaknai simbol melalui tiga tahap. Proses hermeneutika yang menghasilkan pemaknaan pertama yang berasal dari simbol-simbol yang bersifat literal. Pemaknaan pertama menghasilkan pemaknaan kedua, yang bersifat reflektif fenomenologis, yaitu pemaknaan dengan melihat secara kritis dan medasar tentang fenomena yang berasal dari suatu pandangan keagamaan, pandangan hidup, atau pemikiran masyarakat pemilik simbol-simbol tersebut. Pemaknaan kedua menghasilkan pemaknaan ketiga, yaitu pemaknaan eksistensial. Pemaknaan eksistensial adalah pemaknaan yang diperoleh ketika terjadi desubjektivasi atau dekonstruksi pemikiran subjektif masyarakat pemilik simbol. Hasil pemaknaan itu adalah pemaknaan yang hakiki dan filosofis yang berasal dari simbol-simbol milik masyarakat. Langkah-langkah ini bisa dielaborasi untuk kepentingan penelitian arsitektur. Langkah pemaknaan literasi dapat ditempatkan sebagai pemaknaan fungsional. Pemaknaan refleksif dapat ditempatkan sebagai pemaknaan simbolik atau konseptual. Pemaknaan eksistensial dapat ditempatkan sebagai pemaknaan ontologis. (Gambar 8.9).

Dalam penelitian arsitektur, tahapan ketiga, yaitu pemaknaan ontologis, seperti disinggung pada bagian sebelumnya, sulit diwujudkan, sehingga pemahaman melalui dua tahapan tetap merupakan pilihan yang baik. Makna fungsional dalam arsitektur, yang bersifat statis, dapat dipahami melalui tahapan pertama, yaitu pemaknaan fungsional dengan cara eksplanasi. Makna simbolik dalam arsitektur, yang bersifat dinamis (*multi-interpretable*), dapat dipahami melalui tahapan

kedua, yaitu pemaknaan simbolik dengan cara interpretasi. (Gambar 8.10).



Gambar 8.9 Memahami karya arsitektur dengan konsep otonomi melalui tiga tahap: fungsional-simbolik-ontologis



Gambar 8.10 Memahami karya arsitektur dengan konsep otonomi melalui dua tahap: eksplanasi-interpretasi

BAB 9

DEKONSTRUKSI DALAM ARSITEKTUR

Dekonstruksi dalam arsitektur muncul dan berkembang tidak lepas dari proses panjang perkembangan arsitektur itu sendiri, yang juga dipengaruhi oleh kondisi sosial, budaya, ekonomi, dan teknologi. Kebosanan dan kejenuhan akan gaya arsitektur modern dengan *International Style*-nya mendorong munculnya pemikiran-pemikiran dalam desain arsitektur, baik pemikiran yang berprinsip tetap mempertahankan sebagian kaidah lama, merevisi sesuai kondisi yang diinginkan, atau pun justru pemikiran yang membongkar kaidah lama yang mungkin dianggap sudah mapan dan menggantinya dengan sesuatu yang baru dan berbeda. Dekonstruksi adalah bagian dari pemikiran yang melakukan pembongkaran kaidah lama tersebut.

Arsitektur dan filsafat, ternyata, terkait dengan cara yang agak mendasar. Seolah-olah arsitektur itu sendiri sejenis filsafat – sekumpulan gagasan tentang hubungan yang tetap, logis, dan stabil di antara berbagai hal. Ini adalah aspek arsitektur filsafat yang paling diincar Derrida – gagasan bahwa adalah mungkin untuk mengambil ikhtisar realitas, untuk melihat bagaimana satu bagian berhubungan dengan yang lain, dan dengan demikian memahaminya. Dekonstruksi menolak semua gagasan semacam itu sebagai sekadar ilusi yang menghibur. Pada tahun

1980-an para arsitek tertentu, terutama Peter Eisenman dan Bernard Tschumi, mengadopsi dekonstruksi sebagai dasar dari jenis arsitektur yang baru. Mereka bahkan bertindak lebih jauh dengan melibatkan Derrida sendiri di perusahaan mereka. Hasilnya adalah arsitektur yang menampilkan gaya hibrid yang dikenal sebagai dekonstruktivisme.

Dalam sebuah wawancara bertajuk “*Architecture Where the Desire May Live*”, Jacques Derrida mencoba menjelaskan kaitan antara arsitektur dan filsafat. Wawancara dilakukan oleh Eva Meyer, seorang filsuf muda, pada tahun 1986. (Derrida, 1997: 319-323; Klassen, 1990: 10-11).

Dalam “*Architecture Where the Desire May Live*”, Derrida menyatakan bahwa arsitektur bukanlah suatu teknik yang terpisah dari pemikiran dan oleh karena itu mungkin cocok untuk merepresentasikannya dalam ruang, untuk membentuk suatu perwujudan pemikiran. Arsitektur sebagai teknik sederhana dan melepaskannya dari pemikiran, sedangkan mungkin ada cara berpikir yang belum ditemukan milik momen arsitektur, keinginan, dan kreasi. (Derrida, 1997: 319).

Derrida, kemudian menguraikan bagaimana tradisi filosofis telah menggunakan model arsitektur sebagai metafora untuk jenis pemikiran. Dalam Descartes, misalnya, anda menemukan metafora pendirian sebuah kota, dan pondasi ini sebenarnya adalah apa yang seharusnya mendukung bangunan, konstruksi arsitektonis, dan kotanya. Oleh karena itu ada semacam metafora urbanistik dalam filsafat. Ketika Aristoteles ingin memberikan contoh teori dan praktek, dia mengutip “*architekton*”: dia tahu asal-usul hal-hal, dia adalah seorang ahli teori yang juga dapat mengajar dan memiliki pada perintahnya para buruh yang tidak mampu berpikir independen. Dan dengan

hierarki politik itu didirikan: arsitekturonik didefinisikan sebagai seni sistem, sebagai seni yang karenanya cocok untuk organisasi rasional dari cabang pengetahuan yang lengkap. Jelaslah bahwa referensi arsitektur berguna dalam retorika dalam bahasa. Jika masing-masing bahasa mengusulkan spasialisasi, pengaturan dalam ruang yang tidak mendominasi tetapi yang mendekatinya dengan pendekatan, maka itu harus dibandingkan dengan semacam perintis, dengan pembersihan sebuah jalan. Jalan yang tidak harus ditemukan tetapi harus dibuat. Dan penciptaan jalan ini sama sekali tidak asing bagi arsitektur. Setiap tempat arsitektur, setiap tempat tinggal memiliki satu prasyarat: bahwa bangunan harus terletak di sebuah jalan, di persimpangan jalan di mana kedatangan dan keberangkatan keduanya dimungkinkan. Tidak ada bangunan tanpa jalan yang mengarah ke arahnya atau jauh darinya; juga tidak ada yang tanpa jalan di dalam bangunan: tanpa koridor, tanpa tangga, tanpa lorong, dan tanpa pintu. Dan jika bahasa tidak dapat mengendalikan jalan ini menuju dan di dalam bangunan, maka itu hanya menandakan bahwa bahasa terjatuh dalam struktur ini, yaitu "*on the way*". (Derrida, 1997: 319-320).

Berpikir selalu merupakan sebuah jalan (*thinking is always a way*). Jika berpikir tidak bergerak naik di atas jalan, jika bahasa pemikiran atau sistem pemikiran bahasa tidak dipahami sebagai meta-bahasa di jalan, itu berarti bahwa bahasa adalah jalan dan selalu memiliki hubungan tertentu dengan kelayakan dan dengan arsitektur. Ini terus-menerus "*being on the move*", kelayakan cara menawarkan tidak ada jalan keluar yang melibatkan anda dalam labirin tanpa melarikan diri. (Derrida, 1997: 320).

Pertanyaan tentang arsitektur sebenarnya adalah tempat, tempat yang terjadi dalam ruang. Pembentukan tempat yang tidak ada sampai saat itu dan sesuai dengan apa yang akan terjadi di sana suatu hari, itu adalah tempat. Itu sama sekali tidak alami. Pengaturan tempat yang layak huni adalah sebuah acara dan jelas pengaturannya selalu sesuatu yang teknis. Ia menciptakan sesuatu yang tidak ada sebelumnya dan pada saat yang sama ada penghuni, manusia atau Tuhan, yang membutuhkan tempat sebelum penemuannya atau menyebabkannya. Oleh karena itu, seseorang tidak tahu di mana letak asal tempat itu. Mungkin ada labirin yang tidak alami atau buatan dan yang kita huni di dalam sejarah filsafat *graeco-occidental* di mana pertentangan antara alam dan teknologi berasal. Dari oposisi ini muncul perbedaan antara dua labirin. Mari kita kembali ke tempat, ke spasial dan tulisan. Untuk beberapa waktu sesuatu seperti prosedur dekonstruktif telah membangun dirinya sendiri upaya untuk membebaskan diri dari oposisi yang dikenakan oleh sejarah filsafat seperti *physis/teckne*, Tuhan/manusia, filsafat/arsitektur. Oleh karena itu dekonstruksi menganalisis dan mempertanyakan pasangan konseptual yang saat ini diterima sebagai yang terbukti sendiri dan alami seolah-olah mereka belum dilembagakan pada titik tertentu, seolah-olah mereka tidak memiliki sejarah. Mereka dianggap membatasi pemikiran. (Derrida, 1997: 320).

Sekarang konsep dekonstruksi itu sendiri menyerupai metafora arsitektur. Sering ia dikatakan memiliki sikap negatif. Sesuatu telah dibangun, sistem filosofis, tradisi, budaya, dan bersama datang dekonstruktor dan menghancurkannya batu demi batu, menganalisis struktur dan melarutkannya. Seringkali ini terjadi. Seseorang terlihat, pada system – Platonis/Hegelian –

dan memeriksa bagaimana ia dibangun, yang mana batu-kunci, yang sudut pandangnya mendukung bangunan; seseorang menggeser mereka dan dengan demikian membebaskan diri dari otoritas sistem. Namun, bagi saya tampaknya ini bukan esensi dari dekonstruksi. Ini bukan hanya teknik seorang arsitek yang tahu bagaimana mendekonstruksi apa yang telah dikonstruksi, tetapi suatu penyelidikan yang menyentuh pada teknik itu sendiri, pada otoritas metafora arsitektur dan dengan demikian merupakan retorika arsitekturalnya sendiri. Dekonstruksi tidak sederhana – seperti yang ditunjukkan namanya – teknik konstruksi terbalik ketika mampu membayangkan sendiri gagasan konstruksi. Orang bisa mengatakan bahwa tidak ada yang lebih dari dekonstruksi arsitektur tetapi juga tidak kurang arsitektur. Pemikiran arsitektur hanya bisa dekonstruktif dalam arti berikut: sebagai upaya untuk memvisualisasikan apa yang membentuk otoritas rangkai arsitektur dalam filsafat. Dari titik ini kita dapat kembali ke apa yang menghubungkan dekonstruksi dengan tulisan: spasialitasnya, berpikir dalam kerangka suatu jalan, dari pembukaan jalan yang – tanpa mengetahui ke mana ia akan mengarah – menjabarkan jejak-jejaknya. Melihatnya seperti itu, orang dapat mengatakan bahwa membuka jalan adalah tulisan yang tidak dapat dikaitkan dengan manusia atau Tuhan atau hewan karena ia menunjuk dalam arti seluas-luasnya tempat klasifikasi ini – manusia/Tuhan/hewan – bisa terbentuk. Tulisan ini benar-benar seperti labirin karena tidak memiliki awal maupun akhir. Seseorang selalu bergerak. Pertentangan antara waktu dan ruang, antara waktu bicara dan ruang kuil atau rumah tidak lagi

masuk akal. Seseorang hidup dalam tulisan. Menulis adalah cara hidup. (Derrida, 1997: 320-321).

Dalam tulisan yang bertajuk “*Why Peter Eisenman Writes Such Good Books*”, Derrida berbicara banyak tentang arsitektur layaknya sebuah tulisan (*writing*). Dia bercerita. Ketika saya bertemu Peter Eisenman, saya berpikir dalam kenaifan saya bahwa wacana akan menjadi wilayah saya dan bahwa arsitektur “berbicara dengan benar” – tempat, ruang, menggambar, penghitungan diam, batu, ketahanan material – akan menjadi miliknya. Tentu saja saya tidak begitu naif; Saya tahu bahwa wacana dan bahasa tidak menghitung apa pun dalam aktivitas para arsitek dan terutama Eisenman. Saya bahkan punya alasan untuk berpikir bahwa wacana dan bahasa lebih penting daripada yang disadari oleh para arsitek. Tetapi saya tidak mengerti sampai sejauh mana, dan di atas segalanya dalam cara apa, arsitektur Eisenman mengambil titik awalnya dari kondisi wacana, tata bahasa, dan semantik. Saya juga tidak mengerti mengapa Eisenman adalah seorang penulis – yang menjauhkannya dari arsitektur dan menjadikannya salah satu dari “teoritisi”, sebaliknya membuka ruang di mana dua tulisan, verbal dan arsitektural, dituliskan, satu di dalam yang lain, di luar hierarki tradisional. Artinya, apa yang ditulis Eisenman “dengan kata-kata” tidak terbatas pada apa yang disebut refleksi teoritis pada objek arsitektur, yang mencoba mendefinisikan apa objek ini telah atau apa yang seharusnya. Tentu saja aspek ini dapat ditemukan pada Eisenman, tetapi masih ada sesuatu yang lain, sesuatu yang tidak hanya berkembang sebagai meta-bahasa atas dasar otoritas tradisional tertentu dari wacana dalam arsitektur. Ini dapat dikarakteristikkan sebagai perlakuan lain dari kata, dari kata “puitis” lainnya, jika anda suka, yang

berpartisipasi akan memiliki legitimasi penuh dalam penemuan arsitektur tanpa harus diserahkan kepada keteraturan wacana. (Derrida, 1989: 99-105).

Dalam tulisan lainnya yang bertajuk “*Point de Folie – Maintenant L’Architecture*”, *Part Eight*, Jacques Derrida menjelaskan tentang makna arsitektur. Arsitektur harus memiliki makna, ia harus menyajikannya dan, melalui itu, menandakannya. Penandaan atau nilai simbolik dari makna ini harus mengarahkan struktur dan sintaksis, bentuk dan fungsi arsitektur. Ia harus mengarahkannya dari luar (*from outside*), sesuai dengan prinsip (*arche*), landasan atau pondasi, transendensi atau finalitas (*telos*) yang lokasinya bukan merupakan arsitektur. Topik arsitektural semantikisme ini berasal dari empat poin ketetapan sebagai berikut (Derrida, 1997: 326-328):

- Pengalaman makna harus bertempat tinggal (*must be dwelling*), hukum *oikos*, ekonomi manusia atau dewa. Dalam kehadiran non-representasional (yang berbeda dari seni lainnya) yang tampaknya hanya merujuk pada dirinya sendiri, karya arsitektur tampaknya telah ditakdirkan untuk kehadiran manusia dan dewa. Pengaturan, pekerjaan dan investasi lokasi harus diukur terhadap ekonomi ini. Manusia harus belajar untuk bertempat tinggal, mendengarkan apa yang memanggil mereka untuk bertempat tinggal. Ini bukan dekonstruksi, melainkan panggilan untuk mengulangi dasar-dasar arsitektur yang kita huni, bahwa kita harus belajar lagi bagaimana menghuni, asal maknanya.

- Berpusat dan hierarkis, organisasi arsitektur harus sesuai dengan anamnesis asal dan tempatnya. Tidak hanya sejak saat berdirinya di tanah bumi tetapi juga sejak pondasi yuridis-politiknya, lembaga yang memperingati mitos-mitos kota, pahlawan atau dewa-dewa pendiri. Meskipun penampilan, memori agama atau politik ini, historisisme ini, belum meninggalkan arsitektur. Arsitektur modern mempertahankan nostalgia untuknya: adalah takdirnya untuk menjadi penjaga dan pelindung. Nostalgia yang selalu hierarkis: arsitektur akan mewujudkan hierarki dalam batu atau kayu; itu adalah prinsip, *archi-hieratical*.
- Perekonomian ini tetap ada, kebutuhan, sebuah teleologi tempat tinggal. Ini menganut semua aturan finalitas. Finalitas etik-politik, kewajiban agama, ujung utilitarian atau fungsional: selalu merupakan pertanyaan untuk menempatkan arsitektur dalam pelayanan, dan pada layanan. Hal ini adalah prinsip tatanan *archi-hieratical*.
- Terlepas dari mode, periode atau gaya dominan, urutan ini pada akhirnya tergantung pada seni rupa. Nilai keindahan, keserasian (harmoni), dan totalitas masih tetap ada.

Dekonstruksi dalam arsitektur pertama kali menjadi perhatian publik adalah pada saat diselenggarakannya pameran dengan tema “*Deconstructivist Architecture*” di Museum of Modern Art, New York, tanggal 23 Juni – 30 Agustus 1988, yang diorganisir oleh Philip Johnson dan Mark Wigley. Dalam pameran ini ditampilkan karya-karya tujuh arsitek: Frank O.

Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Esienman, Zaha M. Hadid, Coop Himmelblau, dan Bernard Tschumi. Kegiatan pameran ini kemudian dipublikasikan dalam bentuk sebuah buku berjudul *Deconstructivist Architecture* dengan penulis Philip Johnson (*as Curator of the exhibition*) dan Mark Wigley (*as Associate Curator of the exhibition*) yang diterbitkan pada tahun yang sama (1988).

Dalam pengantarnya, Mark Wigley berbicara tentang *Deconstructivist Architecture*. Arsitektur selalu menjadi institusi budaya pusat yang dihargai di atas semua adanya stabilitas (*stability*) dan keteraturan (*order*). Kualitas-kualitas ini terlihat muncul dari kemurnian geometris dari komposisi formalnya. Arsitek selalu memimpikan bentuk murni, menghasilkan benda-benda dari mana semua ketidakstabilan dan kekacauan telah dikesampingkan. Bangunan-bangunan didirikan dengan mengambil bentuk-bentuk geometris sederhana – kubus, silinder, bola, kerucut, piramida, dan seterusnya – dan menggabungkannya ke dalam *ensemble* (bidang musik: kombinasi beberapa jenis alat musik yang bisa dimainkan secara harmonis) yang stabil, mengikuti aturan-aturan komposisi yang mencegah salah satu bentuk dari konflik dengan yang lain. Tidak ada bentuk yang diizinkan untuk mendistorsi yang lain; semua potensi konflik terselesaikan. Bentuk-bentuknya berkontribusi secara serasi ke kesatuan yang utuh. Struktur geometris ini menjadi struktur fisik bangunan: kemurnian formalnya dilihat sebagai jaminan stabilitas struktural. Setelah menghasilkan struktur dasar ini, arsitek kemudian menguraikannya menjadi desain akhir dengan cara yang mempertahankan kemurniannya. Setiap penyimpangan dari

tatanan struktural, ketidakmurnian apa pun, dipandang sebagai mengancam nilai-nilai formal keserasian (*harmony*), kesatuan (*unity*), dan stabilitas (*stability*). Arsitektur adalah disiplin konservatif yang menghasilkan bentuk murni dan melindunginya dari kontaminasi. Proyek-proyek dalam pameran ini menandai kepekaan yang berbeda, yang di dalamnya mimpi bentuk murni telah diganggu. Bentuk-bentuk telah terkontaminasi. Ini adalah kemampuan untuk mengganggu pemikiran kita tentang bentuk yang membuat proyek-proyek ini dekonstruktif. Mereka muncul dari dalam tradisi arsitektur dan kebetulan menunjukkan beberapa kualitas dekonstruktif. Arsitektur dekonstruktivis menempatkan batas-batas arsitektur melingkar dalam bentuk-bentuk keseharian. Ia menemukan wilayah baru dalam objek-objek lama. (Johnson, 1988: 10-18). Dekonstruksi memperoleh semua kekuatannya dengan menantang nilai-nilai keserasian, kesatuan, dan stabilitas, dan sebaliknya mengusulkan pandangan nilai-nilai yang berbeda, nilai-nilai yang baru, nilai-nilai yang berlawanan dengan nilai-nilai keserasian, kesatuan, dan stabilitas.

BAB 10

PRINSIP-PRINSIP ARSITEKTUR DEKONSTRUKSI

Ashadi dalam *Arsitek Arsitektur Dekonstruktivis* (2019) mengulas singkat ketujuh arsitek “arsitektur dekonstruktivis”. Ashadi juga mencoba merangkum prinsip-prinsip yang terdapat pada beberapa karya arsitektur mereka (ditampilkan pada bagian berikutnya); prinsip-prinsip tersebut adalah sebagai berikut: (1) ketidakstabilan (*instability*), (2) ketidakteraturan (*disorder*), (3) ketidakmurnian (*impure*), (4) ketidakserasian (*disharmony*), (5) fragmentasi (*fragmentation*), (6) ketidaksatuan atau pertentangan (*conflict*), (7) cair (*fluid*), (8) metafora (*metaphor*), (9) distorsi (*distortion*), (10) berkonteks (*in context*), dan (11) kontras (*contrast*). Hal ini tidak berarti bahwa sebuah bangunan arsitektur dekonstruksi harus terdapat padanya semua (sebelas) prinsip.

10.1 Ketidakstabilan (*instability*)

Bentuk-bentuk arsitekturnya merupakan eksplorasi dari bentuk-bentuk yang tidak stabil. Ketidakstabilan bentuk ini bukan berarti terjadi ketidakstabilan struktur. Justru kestabilan struktur dengan bentuk-bentuk yang tidak stabil menjadi tantangan utama. Karena prinsip utama dari semua bangunan adalah kokoh dan kuat. Segala kemajuan ilmu pengetahuan dan

teknologi dibidang *structural engineering* digunakan untuk merespon tantangan dari bentuk-bentuk arsitektur dekonstruktivis yang tidak stabil, sehingga berdiri kokoh dan kuat di atas muka bumi.

Ketidakstabilan bentuk arsitektur dekonstruktivis secara jelas terlihat pada *Gehry House* di Santa Monica, California, yang biasa menjadi model untuk gaya arsitektur domestik yang baru, dengan dinding yang dilucuti dan elemen struktur yang terbuka, menggunakan kombinasi bahan yang tidak biasa (seperti aluminium bergelombang, rantai penghubung). pagar dan kayu lapis yang belum selesai). Ia menggabungkan bahan yang tidak biasa dan teknik yang tidak konvensional untuk menciptakan bentuk yang tidak stabil.

Ketidakstabilan juga diperlihatkan oleh Frank Gehry pada karya-karya lainnya. *Vitra Design Museum* terdiri dari bentuk-bentuk geometris sederhana. Dari elemen-elemen yang hampir klasik ini, ia menciptakan sebuah patung yang dinamis di mana struktur-struktur individual tampak seolah-olah pecah menjadi serpihan-serpihan dan mulai nampak seakan-akan bergerak. *The Run Run Shaw Creative Media Center* karya Daniel Libeskind menawarkan geometri bengkok, berliku-liku, dengan sudut menonjolkan yang menentukan baik bentuk keseluruhan bangunan maupun jendela. *Seattle Public Library* karya Rem Koolhaas tidak menggunakan kolom apa pun di sudut, tidak menempatkan kolom vertikal, dan dengan penggunaan jumlah kolom paling sedikit secara umum. Intinya, keberhasilan proyek tergantung pada pembuatan sebuah bangunan kaca dengan 12 rantai, yang tampaknya mengapung tanpa dukungan. Karya Koolhaas lainnya, *China Central Television*, memperlihatkan lintasan publik yang membentang

di bagian atas bangunan. Dua menara condong ke arah satu sama lain dan akhirnya bergabung dalam kantilever 75 meter yang tegak lurus.

10.2 Ketidakteraturan (*disorder*)

Bentuk tidak beraturan (*Disorder Forms*) adalah suatu bentuk keterbalikan dari bentuk beraturan (*Order Forms*). Bentuk tidak beraturan dapat direpresentasikan dengan bentuk dan hubungan yang kompleks dan sulit untuk dideskripsikan dengan bahasa matematis. Pada umumnya, bentuk tak beraturan, bentuknya tak serupa dan hubungan antar bagiannya tidak konsisten; ia lebih dinamis dibandingkan dengan bentuk beraturan. Bentuk tak beraturan bisa berasal dari bentuk beraturan yang di kurangi oleh suatu bentuk yang tak beraturan ataupun hasil dari suatu komposisi tak beraturan dari bentuk-bentuk beraturan.

Ketidakteraturan diperlihatkan pada karya Peter Eisenman. Pada *House VI*, tata ruangnya seperti labirin, sama sekali mengabaikan aturan rumah biasa. Dalam karyanya yang lain, *Wexner Center*, terdapat struktur baja yang panjang seperti perancah, yang berfungsi sebagai jalan setapak melewati kompleks, terletak di grid kota, membuatnya tampak mengiris petak diagonal melalui kampus dan melalui bangunan ini. Dinding-dinding kamar di dalam gedung diatur baik di kisi-kisi kota atau kisi-kisi kampus, membuat organisasi internal bangunan menekankan dualitas kota-kampus ini lebih jauh.

Ketidakteraturan bentuk juga diperlihatkan oleh Zaha Hadid dalam karyanya *Guangzhou Opera House*; ia berupa dua bentuk yang masing-masing asimetris dengan atap dan dinding

tirai terintegrasi bersama. Sambungan struktural tidak teratur memiliki desain non-geometris yang kompleks. Pekerjaan rangka logam pada struktur rumah opera membutuhkan 59 sambungan baja cor yang unik dan dapat disesuaikan untuk menahan struktur di tempatnya. Struktur tersebut membutuhkan sekitar 12.000 ton baja. Shell berbentuk tidak teratur itu dirakit menggunakan penentuan posisi GPS dan teknik laser. Proyek ini membutuhkan metode konstruksi baru dan mutakhir.

10.3 Ketidakmurnian (*impure*)

Bentuk tidak murni adalah kebalikan dari bentuk yang murni. Bentuk-bentuk murni menjadi primadona dalam arsitektur modern. Bentuk-bentuk murni adalah bentuk-bentuk geometris, yakni bentuk-bentuk tertentu yang terukur dan dapat didefinisikan, seperti lingkaran, bola, bujur sangkar, tabung, limas, dan sebagainya. Sering juga dikatakan sebagai bentuk mutlak. Bentuk-bentuk tidak murni adalah bentuk-bentuk tertentu yang tidak terukur dan sulit didefinisikan. Bentuk-bentuk tidak murni menjadi primadona dalam arsitektur dekonstruktivis.

Pada *Musée des Confluences*, karya Coop Himmelblau, menonjolkan bentuk geometri baru; ia adalah bentuk tidak murni. Pada karyanya lain, *European Central Bank*, Coop Himmelblau menampilkan atrium yang luar biasa dan struktur pendukung baja yang terlihat menunjukkan bahwa gedung ECB memiliki tipologi gedung pencakar langit yang sama sekali baru. Sejak awal itu adalah permintaan eksplisit dari ECB untuk membuat bangunan ikonik yang unik sebagai simbol untuk Uni Eropa. Bangunan yang khas dan unik hanya dapat dicapai dengan jenis Geometri yang sama sekali berbeda.

10.4 Ketidakserasian (*disharmony*)

Harmoni adalah keselarasan, yang merupakan salah satu prinsip dalam desain arsitektur modern. Keselarasan dalam sebuah desain adalah keteraturan tatanan diantara bagian-bagian desain. Di sana terdapat susunan yang seimbang, menjadi satu kesatuan yang padu dan utuh, masing-masing bidang saling mengisi sehingga mencapai kualitas yang disebut harmoni. Ketidakserasian adalah kebalikan dari keserasian. Ketidakserasian merupakan salah satu prinsip dalam desain arsitektur dekonstruktivis.

Ketidakserasian terlihat pada *Wexner Center*, karya Eisenman. Di sana terlihat serangkaian menara bata merah yang secara dramatis berbenturan dengan estetika perancah yang sangat modern. Eisenman memperhitungkan ketidakserasian jaringan jalan, di kampus OSU dan di kota Columbus.

10.5 Fragmentasi (*fragmentation*)

Bentuk-bentuk fragmentasi adalah bentuk-bentuk geometri dari unsur-unsur titik, garis dan bidang yang diolah sedemikian rupa sehingga membentuk konfigurasi geometri tertentu. Bentuk-bentuk yang terfragmentasi artinya bentuk-bentuk yang terpecah-pecah atau terbelah-belah; Ia semula bisa jadi merupakan bentuk yang murni dan utuh, kemudian terfragmentasi menjadi bagian-bagian yang terpisah-pisah.

Fragmentasi bentuk diperlihatkan secara jelas pada *Jewish Museum Berlin*, karya Libeskind. Unsur paling jelas dari eksterior bangunan adalah Bintang Daud yang terfragmentasi dari mana rencana itu berasal. Libeskind menyatakan, "Satu adalah garis lurus, tetapi dipecah menjadi

banyak fragmen, yang lain adalah garis berliku-liku, tetapi terus tanpa batas”. Tema fragmentasi dapat dilihat dalam keseluruhan garis “berliku-liku” dari rencana tersebut, tetapi juga di penempatan jendela. Fragmentasi bangunan jelas di jendela bergerigi dan balok saling silang di atas ruang tampilan.

Fragmentasi juga terlihat pada *Wexner Center*, karya Eisenman. Bangunan itu terfragmentasi dan bergeser dari lokasi aslinya, gudang senjata parsial mempertanyakan kemungkinan melestarikan masa lalu. Arsitekturnya melambangkan “fragmentasi,” “ketidaklengkapan,” dan, yang paling mengganggu, “kehilangan pusat.” Alih-alih geometri miringnya, kisi-kisi berlapis secara horizontal dan vertikal, dan komposisi yang tidak terbaca, sering kali merupakan kekacauan yang tampak dari elemen yang retak dan terfragmentasi, memperkuat pernyataannya untuk “kesempurnaan yang dilanggar.” Dengan menggunakan gambar-gambar yang disandingkan, kisi-kisi, dan bentuk-bentuk yang terfragmentasi, *Wexner Center* menggantikan fungsinya sebagai rumah seni menjadi karya seni itu sendiri, menantang persepsi dan pemikiran kita.

10.6 Ketidaksatuan/pertentangan/konflik (*conflict*)

Konflik adalah kekacauan. Konflik dalam komposisi bentuk adalah kekacauan dalam komposisi bentuk. Komposisi bentuk yang kacau sehingga menimbulkan konflik artinya di sana tidak adanya kesatuan, keharmonisan, dan keseimbangan.

Dalam rancangan rumahnya, Frank Gehry memperlihatkan adanya konflik (ketidaksatuan) antar bentuk. Bentuk-bentuk di bagian belakang diletakkan di bawah ketegangan dengan saling membelok relatif terhadap satu sama lain. *Gehry House* menjadi esai panjang tentang hubungan rumit

antara konflik dengan bentuk dan konflik antar bentuk. Alih-alih geometri miringnya, kisi-kisi berlapis secara horizontal dan vertikal, dan komposisi yang tidak terbaca, sering kali merupakan kekacauan.

Konflik juga diperlihatkan pada *House VI*, karya Eisenman. Tujuan pribadi Peter Eisenman dari rumah itu bukan untuk membuat penghuni rumah merasa nyaman tetapi sebaliknya dia memaksa mereka untuk beradaptasi dengan arsitektur rumah. Dia sengaja mengabaikan gagasan *form following function*. Dia membuat sulit bagi pengguna sehingga mereka harus terbiasa dengan arsitektur dan terus-menerus menyadarinya. Misalnya, di kamar tidur ada slot kaca di tengah dinding yang berlanjut melalui lantai yang membagi ruangan menjadi dua, memaksa ada tempat tidur terpisah di kedua sisi ruangan sehingga pasangan terpaksa tidur terpisah dari satu sama lain.

Parc de La Vetta, karya Tschumi juga menyumbangkan prinsip kekacauan. Prinsip dasar dari proyek adalah pemaksaan super dari tiga sistem otonom: titik, garis, dan permukaan. Hasilnya adalah serangkaian persimpangan ambigu antar sistem, domain dari peristiwa-peristiwa kompleks - ranah permainan - di mana status baik bentuk ideal maupun komposisi tradisional ditantang. Cita-cita kemurnian, kesempurnaan, dan ketertiban menjadi sumber ketidakmurnian, ketidaksempurnaan, dan kekacauan.

10.7 Cair (*fluid*)

Cair adalah dinamis; ia nampak bergerak. Dinamis itu bergerak. Dinamis dalam artian bergerak disini pada bentukan, elemen

penyusun, warna dan sebagainya. Beberapa elemen tersebut dapat mendukung bagaimana sebuah komposisi bentuk dan massa dapat dikatakan dinamis atau bergerak.

Cair seperti gerakan air diperlihatkan juga pada *Heydar Aliyev Center*, karya Zaha Hadid. Pada prinsipnya, *Heydar Aliyev Center* terdiri dari dua sistem yang berkolaborasi: struktur beton yang dikombinasikan dengan sistem kerangka ruang. Untuk mencapai ruang bebas kolom skala besar yang memungkinkan pengunjung mengalami fluiditas interior, elemen struktural vertikal diserap oleh sistem dinding tirai dan selubung, menjaga fluiditas antara interior dan eksterior. *Heydar Aliyev Center*, dibangun di atas 57.519 m², adalah kompleks bangunan yang menonjol karena arsitektur dan gaya cair dan melengkung yang menghindari sudut tajam. Zaha Hadid telah mengekstrapolasikan fluiditas bentuk pusat ke lingkungan, menciptakan serangkaian teras yang bertautan dengan cermin air, air terjun, undulasi, bifurkasi, lipatan dan belokan yang mengubah permukaan Plaza menjadi lanskap arsitektur yang mencapai banyak fungsi, menyambut dan mengarahkan pengunjung ke berbagai tingkat di dalam interior. Dengan gerakan ini, bangunan mengaburkan garis konvensional antara objek arsitektur dan lansekap kota, yang meliputi bangunan dan alun-alun kota, garis besar dan inti, luar dan dalam.

10.8 Metafora (*metaphor*)

Metafora, yang pada awalnya merupakan bagian dari linguistik (kebahasaan), sekarang ini telah menjadi bagian dari bidang-bidang lainnya, termasuk bidang arsitektur. Metafora, berdasarkan Kamus Besar Bahasa Indonesia, adalah pemakaian kata atau kelompok kata bukan dengan arti yang sebenarnya,

melainkan sebagai lukisan yang berdasarkan persamaan atau perbandingan, misalnya *tulang punggung* dalam kalimat *pemuda adalah tulang punggung negara*. Meskipun sering digunakan, metafora ini sering dijuluki sebagai ekspresi yang misterius karena maknanya sulit dijelaskan dan dipahami.

Pada awal tahun 1970-an muncul ide untuk mengkaitkan arsitektur dengan bahasa, menurut Charles Jenks dalam bukunya *“The Language of Post-Modern Architecture”* dimana Arsitektur dikaitkan dengan gaya bahasa, antara lain dengan cara metafora (Jencks, 1977). Peter Eisenman adalah salah satu arsitek yang mencari Arsitektur Semiotika yang berarti ia mencoba memahami dan menjelaskan makna arsitektur berdasarkan sistem tata bahasa. Dia menganggap dan mendekati arsitektur sebagai sistem pemikiran bahasa bahwa organisasi ruang angkasa mirip dengan konstruksi kalimat. Dia menerapkan hubungan kata ke dalam elemen arsitektur dan yang mengarahkan arsitekturnya ke proses logis. Meminjam dari linguistik Noam Chomsky, Eisenman percaya bahwa pemirsa mampu memahami makna arsitektur ini, karena ia berasal dari struktur linguistik dan sintaksis yang sama yang kita gunakan untuk mengekspresikan pikiran kita. Mengikuti teori Jacques Derrida, ia memahami arsitektur sebagai tekstual. Eisenman ingin bangunannya menjadi narasi.

Pengertian Metafora dalam Arsitektur adalah kiasan atau ungkapan bentuk, diwujudkan dalam bangunan dengan harapan akan menimbulkan tanggapan dari orang yang menikmati atau memakai karyanya. Metafora mengidentifikasikan hubungan antara benda dimana hubungan tersebut lebih bersifat abstrak daripada nyata serta mengidentifikasikan pola hubungan sejajar.

Dengan metafora seorang perancang dapat berkreasi dan bermain-main dengan imajinasinya untuk diwujudkan dalam bentuk karya arsitektur. Metafora arsitektur mendorong timbulnya berbagai interpretasi dari pengamat.

Metafora arsitektur merupakan salah satu prinsip dalam desain Arsitektur dekonstruktivis. Metafora diperlihatkan oleh Frank Gehry pada *Guggenheim Museum*. Ekterior bangunan ini memperlihatkan sekilas nampak seperti sisik ikan. Selain dari elemen ikan yang jelas dalam desainnya ada perasaan konstan dan cair seperti air gerakan. Gehry mengambil gagasan tentang ikan dan menerjemahkannya dengan kurva dan gerakan cairan eksterior dan penggunaan titanium. Bentuk bangunannya juga lebih menyerupai perahu, membangkitkan kehidupan industri di masa lalu di pelabuhan Bilbao. Ketika museum ini dibuka untuk umum, itu langsung menjadi hit. Bangunan ikonik ini disebut “meteorit”, “sebuah kapal impian yang fantastis”, “sekumpulan sisik ikan”. Metafora utama interior museum adalah metafora hampa.

10.9 Distorsi (*distortion*)

Secara sederhana, kata distorsi bentuk berarti penyimpangan dari suatu bentuk yang seharusnya, baik besar maupun kecil. Dengan adanya penyimpangan, suatu bentuk menjadi tidak sempurna seperti yang seharusnya. Distorsi atau penyimpangan bisa terjadi secara vertikal maupun horizontal.

Distorsi dalam arsitektur dekonstruktivis diperlihatkan pada *high rise buildings: Leeza Soho Tower* (oleh Saha Hadid, dan *European Central Bank* (oleh Coop Himmelblau). Ketika bangunan *Leeza Soho Tower* naik, sumbu diagonal diputar melalui 45 derajat untuk mengorientasikan lantai atrium yang

lebih tinggi dengan poros utara-selatan bersejarah Beijing. Pelintiran ini tidak hanya menciptakan pemandangan dari pusat di semua tingkatan, tetapi juga memungkinkan cahaya alami menembus jauh ke pelat lantai bangunan. Seharusnya bentuk bangunan *Leeza Soho Tower* adalah bentuk tabung silinder berdiri, yang kedua ujungnya (bagian bawah dan atas) berbentuk lengkung. Bentuk ini menjadi berubah setelah dipelintir atau dipuntir; ia menjadi tidak sempurna seperti yang seharusnya.

Coop Himmelblau untuk bangunan baru *European Central Bank* mulai mendistorsi bentuk sejauh yang dia bisa sebelum dia kehilangan rasa itu. Yang dilakukan Coop Himmelblau yakni menggeser (melakukan “split”) dan membengkokkan sebuah bentuk yang seharusnya (lazimnya) adalah bentuk menara tunggal menjadi bentuk menara ganda yang posisinya tergeser (dan menjadi bengkok). Di samping itu, Coop Himmelblau juga menggabungkan struktur horizontal *Grossmarkthalle* yang terkenal dengan menara ganda bengkok, yang menjulang hingga 185 meter. Prinsip “Kota Vertikal”. Konsep arsitektur ECB adalah membagi secara vertikal blok monolitik melalui potongan hiperboloid, memisahkannya, memelintirnya dan mengisi ruang perantara yang baru dibuat dengan beberapa atrium gelas.

10.10 Berkonteks (*in context*)

Menurut Kamus Besar Bahasa Indonesia, istilah konteks memiliki arti situasi yang ada hubungannya dengan suatu kejadian. Dalam bidang arsitektur, istilah ini kemudian menjelma menjadi prinsip kontekstualisme dalam arsitektur, yang artinya di sana terdapat pengakuan bahwa gaya arsitektur

suatu bangunan selalu merupakan bagian fragmental dari sebuah gaya arsitektur yang lebih luas. Suatu konteks bisa berkaitan dengan budaya masyarakat, sejarah situs, lingkungan situs, atau pun kota situs, di mana suatu bangunan berada.

Prinsip berkonteks diperlihatkan oleh Gehry dalam karyanya *The New York by Gehry*. Niat Gehry untuk bergabung dengan infrastruktur perkotaan. Di masa lalu, Gehry sering menggunakan kulit bangunan sebagai pembungkus, permukaan bagian untuk mengungkapkan volume di dalamnya. Di sini, ia telah menggunakan bentuk tiga dimensi untuk melingkarkan lengannya di sekitar kota. “salah satu menara paling indah di pusat kota”. Membandingkan menara Gehry ke *Woolworth Building* di dekatnya, selesai pada tahun 1913, Goldberger, seorang kritikus, berkata, “Ini adalah hal pertama yang dibangun di pusat kota sejak saat itu yang benar-benar layak untuk berdiri di sampingnya.” Kritikus *City Realty*, Carter Horsely, memuji proyek itu, mengatakan “bangunan itu akan menjadi mahakarya arsitektur yang tak perlu dipertanyakan lagi jika façade selatan terus berkerut dan jika pangkalan itu melanjutkan pelapisan stainless-steel. Meski begitu, itu sama megahnya seperti salibnya rival-kota, *Woolworth Building* neo-Gothic yang dirancang oleh Cass Gilbert di 233 Broadway di sisi lain dari City Hall Park.” Di siang hari, permukaan fasad yang berkerut tampak seolah-olah terukir oleh anak sungai, sebuah efek yang lebih dramatis di samping menara kaca tahun 1980-an yang kikuk hanya di selatan. Lebih dekat, dari City Hall Park, riak yang sama terlihat lebih lembut, seperti kain kusut. (Fasad selatan datar relatif konvensional, dan beberapa mungkin menemukan kenikmatan sesat dalam kenyataan bahwa bangunan menyajikan bagian belakangnya ke Wall Street.

Kekuatan desain hanya memperdalam ketika dilihat dalam kaitannya dengan bangunan *Woolworth* milik Gilbert. Sebagian besar setuju bahwa bangunan di *The New York by Gehry* menambah vitalitas baru, keunikan dan bakat dramatis untuk menurunkan cakrawala Manhattan.

Desain lainnya yang “berkonteks” adalah *L Tower*, karya Libeskind, dirancang untuk menjadi transisi arsitektur antara pencakar langit dari distrik keuangan ke barat dan lingkungan perumahan bersejarah St. Lawrence ke timur. Sebuah plaza umum seluas 5000 kaki persegi di sepanjang sisi barat pembangunan kembali akan berfungsi sebagai ruang publik tambahan untuk teater, penghuni *L Tower*, dan komunitas pusat kota. Tepian yang mendefinisikan bangunan itu menuntun untuk membayangkan konteks (dalam hal ini lanskap) dengan kekosongan di tempat bangunan itu sendiri, yang dapat dikatakan sebagai secara visual membawa perhatian pada konteksnya.

The City of Culture, karya Eisenman adalah pusat budaya baru untuk Provinsi Galicia di Spanyol barat laut. Desainnya berkembang dari superposisi tiga set informasi. Pertama, rencana jalan pusat abad pertengahan Santiago dilapis pada peta topografi situs lereng bukit, yang menghadap kota. Kedua, jaringan kartesius modern diletakkan pada rute-rute abad pertengahan ini. Ketiga, melalui perangkat lunak pemodelan komputer, topografi lereng bukit diizinkan untuk mendistorsi dua geometri datar, sehingga menghasilkan permukaan topologis yang reposisi lama dan baru dalam matriks simultan yang belum pernah terlihat sebelumnya.

University of Phoenix Stadium, karya Eisenman, bagian luar stadion terdiri dari panel logam dan kaca dalam bentuk menyerupai kaktus per barel dan ular melingkar - dua bentuk yang sangat sesuai dengan lingkungan gurun stadion. Bentuk luar stadion mewakili laras kaktus, tanaman yang sangat khas dari gurun di mana ia berada. Begitulah cara arsitek menemukan untuk menghubungkan bangunan besar dengan lingkungan khas seperti gurun Arizona.

New Acropolis Museum, karya Tschumi, di sana dilakukan pemutaran atau pergeseran galeri atap. Sentuhan yang mulia ini menciptakan bangunan dinamis yang disengaja. Ini juga menawarkan pemandangan yang luar biasa dari seluruh Acropolis. Di samping ini, desain museumnya tenang. Sepenuhnya bebas dari dekorasi (“Patung kuno yang dipajang di dalamnya sudah cukup,” kata Tschumi), bangunan beton, kaca, dan marmer itu memainkan sejumlah permainan struktural yang cerdas. Lobi pintu masuk berlantai kaca, misalnya, mengangkangi situs penggalian sehingga, ketika Anda masuk ke museum, Anda melihat di bawah Anda garis-garis toko, gang, rumah, pemandian dan bengkel yang berasal dari tahun 600 SM. Itu seperti berjalan-jalan ke zaman kuno: di bawah kaki Anda adalah kehidupan jalanan; tinggi di atas adalah kemuliaan sipil Acropolis. Dari tempat yang menguntungkan ini, Anda juga dapat melihat hutan kolom beton yang tidak beraturan yang berdiri di museum baru, antitesis dari jarak berirama yang indah dari kolom Parthenon. Masing-masing ditempatkan untuk menghindari menyentuh kain kota kuno di bawah ini. Beberapa berdekatan, yang lain berjauhan, dan semuanya tampak melakukan teknik yang tidak mungkin. Faktanya, kolom-kolom ini sangat pintar. “Bentuk bangunan muncul sebagai respons

terhadap tantangan menciptakan struktur yang layak menampung patung-patung kuno Yunani yang paling dramatis, dan melakukannya dalam lingkungan yang sangat bersejarah dan monumental,” jelas Tschumi. “Situs di kaki Acropolis berhadapan dengan Parthenon itu sendiri, salah satu bangunan paling berpengaruh dalam peradaban Barat. Pada saat yang sama, kami harus mempertimbangkan penggalian arkeologis yang sensitif, keberadaan kota kontemporer dan jaringan jalannya, dan tantangan khusus dari iklim panas di Athena dan wilayah gempu.

10.11 Kontras (*contrast*)

Kontras artinya kenyataan yang berbeda. Prinsip kontras dalam desain arsitektur adalah sebuah elemen atau bentuk yang berbeda dari keseluruhan bentuk atau dari bentuk-bentuk di lingkungannya yang menjadi perhatian utama dari sebuah desain arsitektural.

Prinsip kontras terlihat pada *Musée des Confluences*, karya Coop Himmelblau. Bangunan ini, secara keseluruhan, adalah bentuk kontras secara spektakuler dengan bangunan yang ada; ia merupakan bangunan arsitektur baru yang dinamis, dan memiliki daya tarik publik yang hebat. *Musée des Confluences* berdiri di tengah-tengah proyek regenerasi Lyon yang sedang berlangsung, tema-tema kontras dan divergensi dicirikan dalam arsitektur museum, menyatukan entitas yang terpisah untuk membentuk struktur dinamis baru. *Musée des Confluences* kontras dengan kontur yang tepat dari “kristal”, “awan” telah dibangun menyerupai sebuah pesawat ruang angkasa yang ditempatkan di atas bangunan.

Dari uraian di atas, ada beberapa keadaan yang berkaitan dengan adanya “prinsip” arsitektur dekonstruksi pada beberapa contoh bangunan karya ketujuh arsitek yang telah disebutkan. Berikut adalah rangkumannya:

- *Gehry House*, terdapat padanya dua prinsip: ketidakstabilan dan konflik
- *Vitra Design Museum*, terdapat padanya satu prinsip: ketidakstabilan
- *The Run-Run Shaw Creative Media Center*, terdapat padanya satu prinsip: ketidakstabilan
- *Seattle Public Library*, terdapat padanya satu prinsip: ketidakstabilan
- *China Central Television*, terdapat padanya satu prinsip: ketidakstabilan
- *House VI*, terdapat padanya dua prinsip: ketidakstabilan dan konflik
- *Wexner Center*, terdapat padanya tiga prinsip: ketidakteraturan, ketidakserasian, dan fragmentasi
- *Guangzhou Opera House*, terdapat padanya satu prinsip: ketidakteraturan
- *Musee des Confluences*, terdapat padanya dua prinsip: ketidakmurnian dan kontras
- *European Central Bank*, terdapat padanya dua prinsip: ketidakmurnian dan distorsi
- *Jewish Museum Berlin*, terdapat padanya satu prinsip: fragmentasi
- *Parc de La Vetta*, terdapat padanya satu prinsip: konflik
- *Heydar Aliyev Center*, terdapat padanya satu prinsip: cair

- *Guggenheim Museum*, terdapat padanya satu prinsip: metafora
- *Leeza Soho Tower*, terdapat padanya satu prinsip: distorsi
- *The New York by Gehry*, terdapat padanya satu prinsip: berkonteks
- *L Tower*, terdapat padanya satu prinsip: berkonteks
- *The City of Culture*, terdapat padanya satu prinsip: berkonteks
- *University of Phoenix Stadium*, terdapat padanya satu prinsip: berkonteks
- *New Acropolis Museum*, terdapat padanya satu prinsip: berkonteks

Beberapa bangunan yang telah disebutkan di atas tersaji dalam Bab 11 dari buku ini.

BAB 11

ARSITEK ARSITEKTUR

DEKONSTRUKSI

Berdasarkan pameran dengan tema “*Deconstructivist Architecture*” yang diselenggarakan di Museum of Modern Art, New York, tanggal 23 Juni – 30 Agustus 1988, yang diorganisir oleh Philip Johnson dan Mark Wigley, terdapat tujuh nama yang dapat dianggap sebagai tokoh-tokoh arsitek arsitektur dekonstruksi atau arsitektur dekonstruktivis. Mereka ialah: (1) Frank O. Gehry, (2) Daniel Libeskind, (3) Rem Koolhaas, (4) Peter Esienman, (5) Zaha M. Hadid, (6) Coop Himmelblau, dan (7) Bernard Tschumi.

11.1 Frank O. Gehry dan Karyanya

Frank Owen Gehry atau lebih dikenal Frank O. Gehry lahir dengan nama Frank Owen Goldberg dan memiliki nama Ibrani(Yahudi) Ephraim, di Toronto, Kanada, pada 28 Februari 1929. Keluarga Goldberg adalah orang Polandia dan Yahudi. Frank O. Gehry adalah seorang arsitek berkewarganegaraan ganda Amerika Serikat dan Kanada.

Pada tahun 1962, ia mendirikan perusahaannya sendiri, *Frank O. Gehry Associates* (dan mendirikan penggantinya, *Gehry Partners*, pada tahun 2002), dan berfokus pada arsitektur Gaya Internasional, yang diprakarsai oleh sekolah desain Bauhaus, di

bawah sutradara Walter Gropius (1883-1969), dan diperjuangkan oleh mantan anggota Bauhaus Mies van der Rohe (1886-1969), pendiri Sekolah Chicago Kedua yang sangat berpengaruh. Namun, Gehry semakin tertarik pada adegan seni *avant-garde* yang berpusat di komunitas pantai Venesia dan Santa Monica. Di sinilah ia bertemu dengan sejumlah seniman kontemporer papan atas, termasuk Ed Kienholz (1927-94) dan seniman Pop Ed Ruscha (b.1937), yang (seperti Marcel Duchamp sebelum mereka) menggabungkan produk industri “ditemukan” di instalasi, patung, dan lukisan mereka, sebagai bagian dari gerakan seni "*funk*" California pada tahun 1960-an dan awal tahun 70-an.

Bereaksi, seperti banyak orang sezamannya, menentang bangunan modernis yang dingin dan sering kali diformulasikan yang mulai mewarnai banyak pemandangan kota, Gehry mulai bereksperimen dengan perangkat ekspresif yang tidak biasa dan mencari kosakata pribadi. Dalam karya awalnya, ia membangun struktur unik yang menekankan skala manusia dan integritas kontekstual.

Bangunan-bangunan Dekonstruktivis yang dirancang oleh Frank O. Gehry, yaitu diantaranya:

- 1987-1989, *Vitra Design Museum*, (Well am Rhein, Germany)

Plesteran putih dan eksterior seng mengaburkan perbedaan antara bidang vertikal dan horizontal, serta interior dan eksterior.

- 1988-2003, *Walt Disney Concert Hall*, (Los Angeles, USA)

Sebuah struktur kunci dalam desain ulang pusat kota Los Angeles, bagian luarnya dilapisi dengan pelat

titanium, sedangkan bagian dalamnya dipasang panel kayu pinus Douglas.

- 1991-1997, *Guggenheim Museum*, (Bilbao, Spain)
Gedung ini - yang dirancang oleh Gehry dengan bantuan arsitek terkemuka dunia Skidmore, Owings & Merrill - dirancang menggunakan perangkat lunak canggih yang dipasok oleh firma kedirgantaraan Perancis Dassault, yang memungkinkan Gehry untuk menggantikan sudut kanan Euclidean dengan bentuk non-geometrik mengalir. Permukaan cekung / cembung yang disandingkan, memakai batu kapur dan pelat titanium yang berubah warna sesuai dengan sudut matahari, menghasilkan efek unik yang mencolok.
- 1992-1997, *Dancing House*, (Prague, Czech Republic)
Sepasang menara pojok, dijuluki "Ginger and Fred" oleh warga Praha, tampaknya menentang gravitasi dalam pose yang menarik perhatian yang telah menjadi salah satu landmark arsitektur utama kota.
- 1995-2001, *DG Bank Apartments*, (Berlin, Germany)
- 1999-2000, *Experience Music Project*, (Seattle, USA)
Menyerupai tirai patung klasik, fasad pusat musik ini terdiri dari bagian multi-warna terpisah, dibuat menggunakan program komputer 3-D
- 2000, *Condé Nast Publishing Headquarters Cafeteria*, (New York, USA)
- 2000, *Museum of Pop Culture*, (Washington, USA)
- 2001, *Gehry Tower*, (Hanover, Germany)
- 2004, *Ray and Maria Stata Center*, (Cambridge, USA)

- 2004, *Jay Pritzker Pavilion*, (Chicago, USA)
- 2005, *MARTa Herford*, (Herford, Germany)
- 2006, *Marqués de Riscal Vineyard Hotel*, (Elceigo, Spain)
- 2007, *IAC Building*, (Manhattan, USA)
- 2008, *Peter B. Lewis Library*, (Princeton, USA)
- 2009, *Peter B. Lewis Library*, (Basel, Switzerland)
- 2009, *Danish Cancer Society Counseling Center*, (Aarhus, Denmark)
- 2010, *Lou Ruvo Center for Brain Health*, (Las Vegas, USA)
- 2010, *Ohr-O'Keefe Museum Of Art*, (Biloxi, USA)
- 2011, *New World Center*, (Miami Beach, USA)
- 2011, *New York by Gehry*, (Manhattan, USA)
- 2011, *Opus Hong Kong*, (Hongkong)
- 2012, *Pershing Square Signature Center*, (Manhattan, USA)
- 2012, *Duplex Residence*, (New Orleans, USA)
- 2013, *Maggie's Hong Kong*, (Hongkong)
- 2014, *Biomuseo*, (Panama City, Panama)
- 2014, *Louis Vuitton Foundation for Creation*, (Paris, France)
- 2014, *Dr Chau Chak Wing Building*, (Sydney, Australia)
- 2015, *Facebook West Campus*, (Menlo Park, USA)
- 2017, *Pierre Boulez Concert Hall*, (Berlin, Germany)

Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Frank O. Gehry (Gambar 11.1-11.4).



Gambar 11.1 *Gehry House*, Santa Monica, California (1978) karya Gehry
(<http://www.usmodernist.org>, akses 15 Desember 2018)



Gambar 11.2 *Vitra Design Museum*, Weil am Rhein, Jerman (1987-1989) karya Gehry
(<https://www.archilovers.com>, akses 13 Desember 2018)



Gambar 11.3 *Guggenheim Museum, Bilbao, Spanyol (1991-1997) karya Gehry* (<https://www.livemint.com>, akses 15 Desember 2018)



Gambar 11.4 *The New York by Gehry, Manhattan (2011) karya Gehry* (<https://www.pinterest.com>, akses 20 Desember 2018)

11.2 Daniel Libeskind dan Karyanya

Libeskind lahir di Lodz, Polandia, pada 12 Mei 1946, tahun setelah Perang Dunia II (1939–45) berakhir. Ketika Libeskind berusia sebelas tahun, dia, orang tuanya, dan kakak perempuannya bermigrasi ke Tel Aviv, Israel. Dua tahun kemudian, pada tahun 1959, ia memenangkan beasiswa Yayasan Kebudayaan Amerika-Israel, yang memungkinkan keluarga untuk pindah ke Amerika Serikat. Mereka menetap di apartemen satu kamar di Bronx, sebuah distrik di New York City.

Dalam karir awal, Libeskind adalah seorang ahli teori dan profesor, namun karirnya sebagai arsitek berlatih dimulai pada akhir 1980-an, ketika ia mulai memasuki kompetisi ketika tinggal di Milan. Hidupnya berubah ketika ia memenangkan kompetisi untuk membangun Museum Yahudi di Berlin pada tahun 1989.

Daftar berikut menunjukkan proyek-proyek arsitektur, baik yang selesai maupun yang sedang berlangsung. Proyek-proyek tercantum dalam urutan kronologis.

Completed

- 1989-1999, *Jewish Museum Berlin* - Berlin, Germany
- 1995-1998, *Felix Nussbaum Haus* - Osnabrück, Germany
- 1997-2001, *Imperial War Museum North* - Greater Manchester, England
- 1998-2008, *Contemporary Jewish Museum* - San Francisco, California, United States
- 2000-2003, *Studio Weil* - Majorca, Spain

- 2000-2006, *Extension to the Denver Art Museum, Frederic C. Hamilton Building* - Denver, Colorado, United States
- 2000-2006, *Denver Art Museum Residences* - Denver, Colorado, United States
- 2000-2008, *Westside Shopping and Leisure Centre* - Bern, Switzerland
- 2001-2003, *Danish Jewish Museum* - Copenhagen, Denmark
- 2001-2004, *London Metropolitan University Graduate Centre* - London, England
- 2001-2005, *The Wohl Centre* - Bar-Ilan University, Ramat-Gan, Israel
- 2002-2007, *Michael Lee-Chin Crystal, extension to Royal Ontario Museum and renovation of ten of its existing galleries* - Toronto, Ontario, Canada
- 2003-2005, *Tangent, Facade for Hyundai Development Corporation Headquarters* - Seoul, South Korea
- 2004-2005, *Memoria e Luce, 9/11 Memorial* - Padua, Italy
- 2004-2007, *Glass Courtyard addition to the Jewish Museum Berlin* - Berlin, Germany
- 2004-2008, *The Ascent at Roebling's Bridge, residential condominium building* - Covington, Kentucky, United States
- 2005-2009, *MGM Mirage's CityCenter, retail and public space on the Las Vegas Strip* - Las Vegas, Nevada

- 2004-2010, *Grand Canal Square, Grand Canal Theatre and Commercial Development* - Dublin, Republic of Ireland
- 2001-2009, *Military History Museum* - Dresden, Germany
- 2002-2010, *Creative Media Centre* - Hong Kong
- 2005-2010, *Złota 44, apartment tower* - Warsaw, Poland
- 2005-2011, *L Tower and Sony Centre for the Performing Arts Redevelopment* - Toronto, Canada
- 2006-2011, *Reflections at Keppel Bay, high-rise and low-rise villa apartment blocks* - Keppel Bay, Singapore
- ***Proposed/In Design***
- 2004-2010, *New Center for Arts and Culture* - Boston, Massachusetts, United States
- 2004-2014, *Fiera Milano* - Milan, Italy
- 2005-?, *Edwards Condominiums, urban infill residential and commercial spaces* - Edwards, Colorado, United States
- 2006-?, *Ørestad Downtown Master Plan, urban development* - just south of Copenhagen, Denmark
- 2006-?, *Rejuvenation, Forest Heights Boys and Girls Club* - Gulfport, Mississippi, United States
- 2006-2011, *Haeundae Udong Hyundai I'Park, five waterfront towers* - Busan, South Korea
- 2006-2013, *New Songdo City, shopping mall, department store, cinema, ice rink, food court in Riverstone complex* - Incheon, South Korea

- 2004-2010, *Editoriale Bresciana Tower*, 23-story office and luxury apartment building - Brescia, Italy
- 2007-2009, *18.36.54*, residence - Connecticut, United States

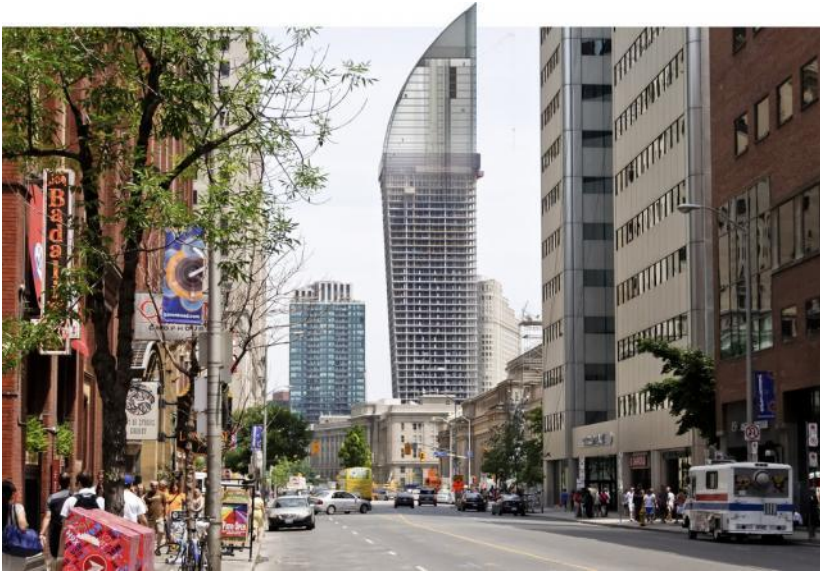
Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Daniel Libeskind (Gambar 11.5-11.8)



Gambar 11.5 *Jewish Museum Berlin*, Jerman (1989-1999) karya Libeskind (<http://www.indiana.edu>, akses 16 Desember 2018)



Gambar 11.6 *Royal Ontario Museum*, Kanada (2002-2007) karya Libeskind (<https://www.rom.on.ca>, akses 17 Desember 2018)



Gambar 11.7 *Toronto L Tower*, Kanada (2005-2011) karya Libeskind
(<https://www.nadinerobbins.com>, akses 18 Desember 2018).



Gambar 11.8 *Creative Media Centre*, Hongkong (2002-2010) karya Libeskind
(<http://www.leighorange.com>, akses 20 Desember 2018)

11.3 Rem Koolhaas dan Karyanya

Arsitek Rem Koolhaas, lahir 17 November 1944, di Rotterdam, Belanda, adalah salah satu arsitek paling inovatif dan serebral abad ke-21. Dia telah disebut seorang Modernis, Dekonstruktivis, dan Strukturalis, namun banyak kritikus mengklaim bahwa dia bersandar ke arah Humanisme. Pekerjaan Koolhaas mencari kaitan antara teknologi dan kemanusiaan. Meskipun ia dilahirkan di Rotterdam, Belanda, Remitsi Lucas Koolhaas menghabiskan empat tahun masa mudanya di Indonesia, di mana ayahnya melayani sebagai direktur budaya. Mengikuti jejak ayah sastranya, Koolhaas muda memulai karirnya sebagai penulis.

Pada 1968, ia menghadiri *the Architecture Association School* di London. Pada 1972, dia menerima *Harkness Fellowship* untuk penelitian di Amerika Serikat. Ia belajar dengan *O.M. Ungers* di Cornell University untuk setahun, dan kemudian menjadi Fellow tamu di *Institute for Architecture and Urban Studies* di New York.

Koolhaas pertama kali memperoleh pengakuan bukan sebagai arsitek tetapi sebagai ahli teori urban ketika bukunya *Delirious New York: Manifes Retroaktif untuk Manhattan* diterbitkan pada tahun 1978. Buku ini menyatakan bahwa pengembangan arsitektur Manhattan adalah proses organik yang diciptakan melalui berbagai kekuatan budaya. Dengan cara ini, New York dan kota-kota besar lainnya berfungsi sebagai metafora untuk pengalaman kontemporer.

Tidak seperti banyak orang sezamannya, yang mengembangkan estetika yang khas, Koolhaas tidak membentuk pandangan konstan dari proyek ke proyek. Sebaliknya, ia menciptakan arsitektur yang memanfaatkan teknologi dan

material modern terbaik, berbicara dengan kebutuhan tapak dan klien tertentu.

Kombinasi tulisan teoretis Koolhaas dengan kegemarannya akan asimetri, eksplorasi spasial yang menantang, dan penggunaan warna yang tak terduga menyebabkan banyak orang mengklasifikasikannya sebagai dekonstruktivis.

Hasil karya fenomenal Rem Koolhaas, diantaranya adalah berikut ini:

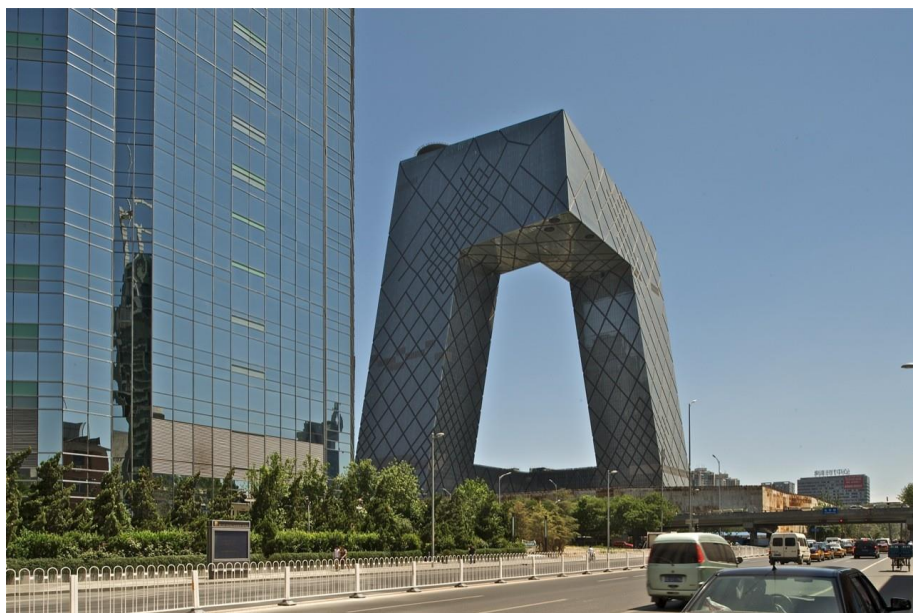
- 2015, *Museo di Fondazione Prada*, (Milano, Italia)
- 2013, *Shenzhen Stock Exchange*, (Shenzhen, Cina)
- 2012, *Grattacielo - Sede CCTV (China Central Television)*, (Pechino, Cina)
- 2011, *Progetto Parc des Expositions*, (Tolosa, France)
- 2010, *Edouard Malingue Gallery*, (Hong Kong)
- 2009, *Dee and Charles Wyly Theater*, (Dallas, USA)
- 2008, *Prada Transformer*, (Seoul, South Korea)
- 2006, *Serpentine Gallery Pavilion (con C. Balmond)*, (London, Great Britain)
- 2005, *Casa da Musica*, (Porto, Portugal)
- 2004, *Leeum Museum*, (Seoul, South Korea)
- 2004-2008, *The headquarters for Beijing's state-owned China Central Television* (Beijing, Cina)
- 2001-2004, *Boutique Prada*, (New York, Los Angeles, USA)
- 2003, *Ambasciata olandese*, (Berlin, Germany)
- 2002, *Masterplan Zollverein*, (Essen, Germany)
- 2001, *Hermitage Guggenheim*, (Las Vegas, USA)

- 1997, *Educatorium - Università* (Utrecht, Holland)
- 1994, *Masterplan Euralille*, (Lille, France)
- 1992, *Kunsthal Museum*, (Rotterdam, Holland)
- 1991, *Complesso residenziale Nexus*, (Fukuoka, Japan)
- 1999-2004, *The Seattle Public Library* (Washington, USA)
- 1997-2003, *the Netherlands embassy* (Berlin, Germany)
- 1997-2003, *A student centre at the Illinois Institute of Technology* (Chicago, USA)
- 1988, *Progetto urbanistico del quartiere residenziale IJ-Plein*, (Amsterdam, Holland)
- 1987, *Teatro Nazionale di Danza*, (Den Haag, Holland)

Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Rem Koolhaas (Gambar 11.9 dan Gambar 11.10).



Gambar 11.9 *Seattle Public Library*, Washington (1999-2004) karya Koolhaas (<https://www.flickr.com>, akses 21 Desember 2018).



Gambar 11.10 CCTV, Beijing, China (2004-2008) karya Koolhaas
(<https://www.floornature.es>, akses 21 Desember 2018).

11.4 Peter Esienman dan Karyanya

Peter Eisenman lahir pada 12 Agustus 1932 di Newark, New Jersey. Peter Eisenman lahir dari orang tua Yahudi. Dia menghadiri Universitas Cornell, dan lulus pada tahun 1955. Dia kemudian menghadiri Universitas Columbia, New York untuk gelar masternya, yang dia terima pada tahun 1960. Setelah itu, dia pindah ke London dan menghadiri Universitas Cambridge, menerima gelar masternya di 1962, dan gelar pasca doktoralnya pada 1963. Setelah menyelesaikan pendidikannya, Eisenman kembali ke New York, dan pada tahun 1967, ia meletakkan fondasi dari *Institute for Architecture and Urban Studies* yang bergengsi di New York City.

Eisenman percaya bahwa parameter konstruksi tradisional memiliki sedikit makna, sedangkan elemen arsitektur yang sebenarnya terletak dalam bentuk konseptual, yang ia usulkan, hanya dapat diwakili melalui diagram dan sketsa, daripada proses konstruksi. Desainnya mewakili perpaduan seni, filsafat dan linguistik, karyanya sangat dipengaruhi oleh filosofi Jacques Derrida dan Friedrich Nietzsche, bersama dengan ahli bahasa Noam Chomsky. Eisenman membangun pendekatan posmodernis dan poststrukturalis, yang sekarang dikaitkan dengan dekonstruksionisme.

Bangunan karya desain Peter Eisenman di antaranya adalah sebagai berikut:

- 1969, *Falk House (House II Eisenman)*, (Hardwick, Vermont)
- 1972, *House VI (Frank residence)*, (Cornwall, Connecticut)
- 1989, *Wexner Center for the Arts, Ohio State University*, (Columbus, Ohio)
- 1991, *Nunotani building*, (Edogawa Tokyo Japan)
- 1993, *Greater Columbus Convention Center*, (Columbus, Ohio)
- 1996, *Aronoff Center for Design and Art, University of Cincinnati*, (Cincinnati, Ohio)
- 1999, *City of Culture of Galicia, Santiago de Compostela*, (Galicia, Spain)
- 2004, *Il giardino dei passi perduti, Castelvecchio Museum*, (Verona)
- 2005, *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, (Berlin, Germany)
- 2006, *University of Phoenix Stadium*, (Glendale, Arizona)

Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Peter Eisenman (Gambar 11.11-11.14).



Gambar 11.11 *House VI*, Connecticut (1972) karya Eisenman (<https://www.pinterest.com>, akses 23 Desember 2018).



Gambar 11.12 *The City of Culture*, Galicia, Spanyol (1999) karya Eisenman (<https://archinect.com>, akses 23 Desember 2018).



Gambar 11.13 *University of Phoenix Stadium*, Arizona (2006) karya Eisenman (<https://www.youtube.com>, akses 23 Desember 2018).



Gambar 11.14 *Wexner Centre*, Ohio (1989) karya Eisenman (<https://eisenmanarchitects.com>, akses 25 Desember 2018).

11.5 Zaha M. Hadid dan Karyanya

Dilahirkan di Baghdad, Irak, pada tanggal 31 Oktober 1950, Zaha M. Hadid tumbuh dalam keluarga Islam yang terdidik dan berorientasi pada multikulturalisme Barat. Pada tahun 1972 Hadid pindah ke London (kemudian menjadi warga negara Inggris) dan mendaftar di Sekolah Asosiasi Arsitektur.

Pada 1977 Hadid telah menerima gelar sarjana, bersama dengan Hadiah Diploma khusus, dan ia mulai bekerja untuk sebuah perusahaan di London, Kantor Arsitektur Metropolitan, yang didirikan oleh salah satu guru utamanya, arsitek Belanda yang juga pemberani, Rem Koolhaas. Salah satu proyek muridnya adalah desain untuk sebuah hotel yang dibangun di atas jembatan Hungerford London. Hadid membuka kantor sendiri pada tahun 1980, tetapi pada awalnya idenya lebih diminati daripada desainnya yang sebenarnya.

Hadid mulai memasuki kompetisi desain, beberapa di antaranya berorientasi penelitian dan lainnya untuk bangunan yang dimaksudkan untuk konstruksi. Desainnya untuk *The Peak*, klub olahraga yang menjorok keluar secara horizontal dari salah satu lereng gunung yang mengelilingi kota Hong Kong, memenangkan hadiah utama dalam kompetisi institusi, tetapi bangunan itu tidak pernah dibangun. Entri kompetisi Hadid pada 1980-an dan awal 1990-an hanya sedikit diketahui publik tetapi membangkitkan minat di antara sesama arsiteknya

Karya Hadid adalah penelitian revolusioner yang berbatasan dengan perencanaan kota, arsitektur, dan desain. Cara inovatifnya untuk mewakili proyek membalikkan cara memeriksa ruang, mengungkapkan potensi baru; itu melimpahkan pada elemen tradisional konstruksi kemampuan

komunikasi yang tak terduga; itu memberi bentuk kekuatan dan dinamisme baru. Minatnya terletak pada batas-batas antara geografi, arsitektur dan lansekap, dan proyek-proyeknya mengintegrasikan topografi alami dan struktur buatan manusia, melalui jalur proyek yang memanfaatkan teknologi eksperimental. Garis-garis arsitektur Hadid miring, rusak dan sulit dipahami, sudut-sudutnya sebagian besar akut, permukaannya halus; volume retak dan disusun ulang sesuai dengan pesanan baru, yang berasal dari upayanya untuk menciptakan ruang cairan.

Berikut adalah di antara hasil karya desain arsitektur monumental Zaha Hadid.

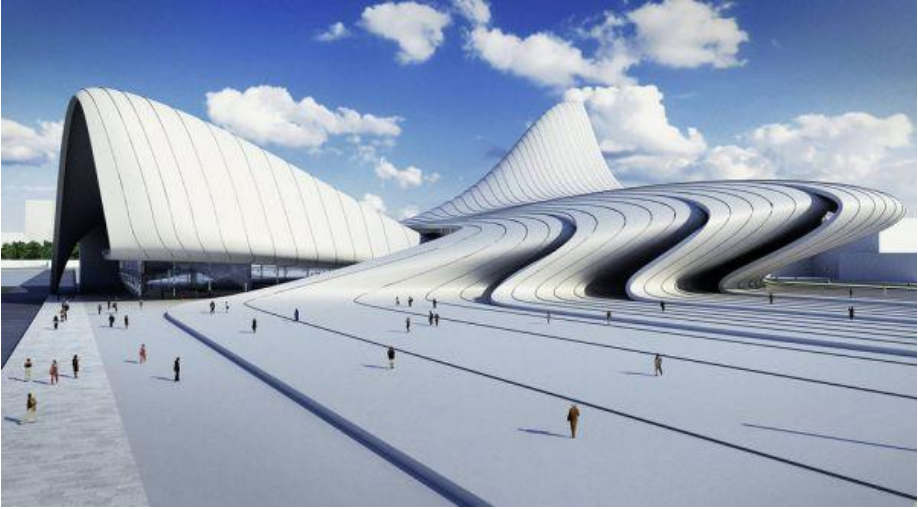
- 1983, *The Peak*, (Hong Kong)
- 1986, *Kurfürstendamm*, (Berlin, Germany)
- 1992–1993, *Düsseldorf Art and Media Centre* (Germany)
- 1994, *Cardiff Bay Opera House*, (Wales, England)
- 1996, *Thames Water/Royal Academy Habitable Bridge*, (London, England)
- 1998, *Rosenthal Centre for Contemporary Art*, (Cincinnati, USA)
- 1998, *University of North London Holloway Road Bridge*, (London, England)
- 1999, *The Centre for Contemporary Arts*, (Rome, Italy)
- 1999, *Bergisel Ski-jump*, (Innsbruck)
- 2000, *The Wolfsburg Science Centre*
- 2000, *The Maritime Ferry Terminal in Salerno*
- 2001, *Placa de les Artes*, (Barcelona, Spain)

- 2001, *Ordrupgaard Museum Extension*, (Copenhagen, Denmark)
- 2002, *Price Tower Art Center*, (Bartlesville)
- 2003, *Guangzhou Opera House*, (Guangzhou, China)
- 2003, *Masterplan for Beijing's Soho City*, (Soho, China)
- 2006, *Capital Hill Residence*, (Moscow, Rusia)
- 2007, *Heydar Aliyev Cultural Centre*, (Baku, Azerbaijan)
- 2015, *Beijing Tower*, (Beijing, Cina)
- 2015, *One Thousand Museum*, (Miami, Florida, USA)

Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Zaha Hadid (Gambar 11.15-11.17).



Gambar 11.15 *Guangzhou Opera House*, China (2003) karya Hadid (<http://sqmegapolis.wikia.com>, akses 27 Desember 2018).



Gambar 11.16 *Heydar Aliyev*, Baku, Azerbaijan (2007) karya Hadid Center (<https://www10.aeccafe.com>, akses 27 Desember 2018).



Gambar 11.17 *Leeza Soho Tower*, Soho, China (2003) karya Hadid (<https://www.theb1m.com>, akses 28 Desember 2018).

11.6 Coop Himmelblau dan Karyanya

Coop Himmelblau didirikan oleh Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, dan Michael Holzer di Wina, Austria, pada tahun 1968, dan aktif dalam arsitektur, perencanaan kota, desain, dan seni. Pada tahun 1988, studio kedua dibuka di Los Angeles, AS. Kantor proyek selanjutnya berlokasi di Frankfurt, Jerman dan Paris, Prancis. Coop Himmelblau saat ini mempekerjakan antara 50 dan 150 anggota tim dari sembilan belas negara. Studio arsitektur Coop Himmelblau disutradarai oleh Wolf D. Prix, Harald Krieger, Karolin Schmidbaur, Markus Prossnigg dan Mitra Proyek.

Ada enam prinsip dalam desain arsitektur Coop Himmelblau, yaitu sebagai berikut (Serafin, 2015):

1 Asosiasi ekspresionis

Pemimpin kelompok desain Coop Himmelblau mengatakan pada tahun 2002: “jika kita gagal menemukan akar dari Ekspresionisme di Austria, maka kita harus cepat-cepat menebusnya.” Tinjauan tentang karya Austria Grup desain yang dipimpin oleh Wolf Dieter Prix tidak diragukan lagi bahwa ia merupakan bagian dari kontemporer tren neo-ekspresionistik. Arsitektur yang diusulkan adalah konsekuensi dari sebelumnya eksperimen yang dimaksudkan untuk menafsirkan kembali persepsi ruang kota. Referensi ini kepada akar arsitektural ekspresionis tampaknya membenarkan sifat global kreatif kelompok aktivitas, yang telah menghasilkan sejumlah proyek global. Karya - karya yang tampaknya menjadi paling penting dari

sudut pandang inovasi formal terutama terletak di Austria dan Jerman. Ekspresionisme dinamis berhutang banyak perkembangan pada budaya ini.

2 Motif Disintegrasi

Kenangan kontemporer ekspresionisme dalam arsitektur paling sering diwujudkan melalui dekonstruksi bentuk kompak, yang dapat dimasukkan dalam budaya yang luas konsep poststrukturalisme. Tren ini sebagian besar bertanggung jawab atas disintegrative dan utas dinamis. Ini berevolusi dari versi yang sangat endogen, untuk contoh superstruktur Wina yang terkenal dari tahun 1988, ke bentuk yang lebih eksogen. Di lain kata-kata, komposisi arsitektur desentralisasi secara bertahap digantikan oleh bentuk dikenali sebagai vektor jelas diarahkan dalam, atau setidaknya tetap dalam keadaan goyah ketidakseimbangan. Ini juga dapat diilustrasikan dengan menggunakan teori Oskar Hansen, yang menggunakan konsep “bentuk terbuka dan demokratis” dan “bentuk tertutup dan berwibawa”. Juga menurut istilah-istilah ini suatu bentuk omnidirectional yang sangat pluralistik secara bertahap memberi jalan ke bentuk terkonsentrasi.

3 Antara “Bentuk Terbuka” dan “Bentuk Tertutup”

Sebuah bangunan yang merupakan bagian dari poststrukturalisme arsitektur adalah *UFA Kristallpalast* di Saint-Petersburg Street di Dresden. Tujuan utama dari sebuah proyek adalah penggunaan

lahan dari persegi panjang berbentuk trapesium yang terletak di sebelah pejalan kaki Prague Street. Bangunan itulah yang utama elemen desain dirancang sedemikian rupa untuk menahan perspektif pusat, dan karena itu menentang doktrin dasar estetika renaisans. Prinsip ini adalah disamakan dengan kanon bentuk dan tradisi arsitektur. Prix mengatakan perspektif pusatnya kehilangan kepentingannya bagi kemanusiaan, dan karenanya harus diganti dengan perspektif yang berlipat ganda. Ini sudah dipromosikan dalam gambar Giovanni Battista Piranesi menurut Prix. Faktanya, utopia abad ke-18 dari seniman Italia membawa multithreading visual komposisi arsitektur. Ini tampak dibenarkan oleh aspirasi relativisme klasisisme. Kurangnya referensi ke klasik, serta dinamika bentuk mendefinisikan arsitektur *UFA Kristallpalast* menyebabkan bahwa “bangunan di Dresden dapat dianggap sebagai realisasi dari salah satu ekspresionis Jerman pada awal abad ke-20”. Dari sudut pandang desain, tujuan proyek adalah struktur dan visual yang telah ditentukan sebelumnya pengaturan, tetapi juga, proyek harus dilihat sebagai komposisi arsitektur yang dinamis tetapi lebih merupakan “bentuk tertutup”, serta komposisi perkotaan yang berfungsi sebagai “bentuk terbuka”. Sebelum pembangunan dimulai, Prix mengatakan: “Desain untuk *Pragerstrasse* di Dresden menunjukkan bagaimana kita bisa buat dinamika di ruang publik dengan memutar sebuah

bangunan. Melalui analisis kami terhadap garis visi dan urutan spasial, elemen bentuk struktur awan kantilever: memungkinkan kebebasan bergerak lurus melintasi alun-alun namun masih menciptakan situasi masuk. Itu kuadrat tidak tertutup tetapi terbuka. Kami akan membangun *Cinema Center* dari desain ini ". Solusi yang diadopsi adalah menggabungkan ruang kota yang ada sambil menghormati elemen-elemen kuncinya, seperti blok bangunan akhir-modernis flat, arteri komunikasi utama, dan bagian belanja. Dalam hal ini, Coop Himmelblau menganjurkan konsep "bentuk terbuka" yang berfokus pada aspek perkotaan.

4 Dinamika Bentuk dan Fungsi Ekspresionis

Implementasi penting lainnya dalam sudut pandang perkotaan dan arsitektur, adalah satu dari sektor Gasometer perumahan, didirikan di Wina Erdberg. Komposisi kompleks terdiri dari empat bentuk silinder yaitu hasil adaptasi bangunan awalnya menggabungkan tangki bensin. Semua segmen dibangun pada tahun 1899 dan sekarang telah disesuaikan untuk fungsi baru dengan desain yang berbeda tim. Selain Coop Himmelblau, bangunan direvitalisasi oleh Jean Nouvel, Manfred Wehdorn dan Wilhelm Holzbauer. Selain adaptasi satu modul, arsitek dari Coop Himmelblau mengusulkan sebuah gedung tinggi yang terpisah, untuk memastikan visibilitas dalam siluet kota. Objek baru berbentuk pencakar langit datar melindungi segmen asli dari timur laut. Prix menjelaskan: "Perisai adalah bagian dari proyek Gasometer, yang merupakan

proyek desain perkotaan yang penting karena sebagai pusat baru, ia menciptakan medan ketegangan dengan pusat tua Wina, tempat arsitektur baru dapat berasal. Perisai adalah simbol yang baru isi dari Gasometer”. Implementasi membuktikan bahwa objek pembatasan konservasi dapat menjadi substrat bagi ekspresionisme modern. Ini Tren juga menegaskan dinamika yang mencakup masalah arsitektur yang disebutkan di atas, mulai dari perawatan estetika hingga solusi teknologi pendukung fungsionalitas. Menurut deklarasi desainer, apartemen di kompleks Gasometer mewakili kecenderungan peningkatan mobilitas, dengan memperkenalkan solusi telekomunikasi tertentu. Namun, bagian vertikal dari ketinggian dominan dengan banyak patah garis membuat ekspresi dinamis dari arsitektur ini serta secara simbolis “membukanya hingga ” ke daerah perkotaan lainnya.

5 Seni dan Arsitektur sebagai Citra Masyarakat Modern

Sejauh seni adalah ekspresi suara sosial, Prix menyampaikan kata-kata: “Langkah demi langkah, arsitektur menjadi salah satu topik paling kontroversial di zaman kita sekarang, mulai menggantikan seni rupa sebagai duri dalam daging masyarakat. Diskusi ini mengabaikan hilangnya masyarakat dari bentuk ekspresi tiga dimensi melalui penolakan kontemporer arsitektur, yang tidak hanya menghasilkan penghancuran kreativitas dan energi yang mengerikan,

tetapi juga, cepat atau lambat, dalam keheningan dimensi ketiga ". Perpanjangan ke *Academy of Fine Arts* adalah desain untuk paviliun baru berisi lukisan, patung, studio foto, serta percetakan dan multimedia kamar. Proyek ini menambah sebidang tanah di distrik Maxvorstadt Munich, di mana gedung universitas telah berdiri sejak paruh kedua abad ke-19. Itu jendela teluk baru besar referensi bangunan yang ada, meskipun secara halus melintasi bagian depan bangunan asli ditentukan oleh sayap barat. Komposisi dengan keistimewaannya jendela teluk dan panel kaca ke logam tetap menjadi arsitektur *avant-garde* Rusia dari sembilan belas dua puluhan. Dengan cara yang sama ia berbeda dari bentuk historis yang sudah ada sebelumnya gedung akademi. Elemen khas lain dari tata letak bangunan adalah lorong-lorong yang dirancang sebagai landai diagonal yang terletak di atrium. Mereka menjembatani berbagai bagian bangunan. Itu tujuan para desainer adalah menciptakan semacam ruang energik untuk beragam aktivitas artistik di akademi.

6 ***"The Cloud"* – Kembali ke Bentuk Terpusat**

Proyek Coop Himmelblau terbaru paling sering menunjukkan likuiditas bentuk. Itu bentuk bangunan *"BMW Welt"* yang terletak di Milbertshofen Munich melambangkan langkah terakhir pada jalur yang dilalui oleh arsitektur terbaru dalam analogi transisi dari pemikiran filosofis Jacques Derrida ke Gilles Deleuze. Mengacu pada teori "lipatan" dalam hal estetika Barok,

Deleuze menulis bahwa itu menghasilkan bentuk ekspresif, yang disebut “*gestalt*”, atau garis variabel tak hingga yang berarti kurva dengan himpunan unik parameter. Prix sendiri mengacu pada teori persepsi “*gestalt*”, yang juga terkait dengan ekspresionisme. Arsitek menarik perhatian pada fakta bahwa “banyak warga Wina memiliki interpretasi barok *gestalt*, dimana *gestalt* bukan bentuk, tetapi cetakan tentang ide dalam materi”. Karena itu, gedung untuk *Bayerische Motoren Werke* adalah medium gagasan yang diekspresikan oleh arsitektur yang halus dan dinamis. Hal ini disebabkan oleh fakta bahwa perancang Coop Himmelblau menolak solusi sewenang-wenang. Prix menyatakan itu hanya solusi arsitektur kompleks yang harus dilibatkan untuk masalah arsitektur besar. Namun, dalam hal ini, bentuk arsitekturalnya tidak terlalu luas seperti pada Coop Himmelblau sebelumnya. Bentuk ini lebih tersentralisasi dan tidak memiliki dekonstruktif yang dapat dikenali elemen, dan komposisi *Barok* yang dinamis.

Berikut adalah daftar beberapa hasil karya arsitektur Coop Himmelblau:

- 1973, *The House with the Flying Roof*, (London England)
- 1978, *Hot Flat*, (Vienna, Austria)

- 1988, *Rooftop Remodeling Falkestraße*, (Vienna, Austria)
- 1990, *Performing Arts Building*, (Los Angeles, USA)
- 1990, *Renak house*, (Los Angeles, USA)
- 1992, *Media tower*, (Bietigheim-Bissingen, Germany)
- 1994, *The Groninger Museum, East Pavilion*, (Groningen, Netherlands)
- 1995, *Office and research centre*, (Seibersdorf, Austria)
- 1995, *Apartment Building Gasometer B*, (Vienna, Austria)
- 1998, *The multifunctional UFA Cinema Center*, (Dresden, Germany)
- 2002, *The design for the EXPO.02 – Forum Arteplage*, (Biel, Switzerland)
- 2005, *The Academy of Fine Arts*, (Munich, Germany)
- 2007, *The BMW Welt*, (Munich, Germany)
- 2007, *The Akron Art Museum*, (Ohio, USA)
- 2008, *Central Los Angeles Area High School #9 of Visual and Performing Arts*, (Los Angeles, USA)
- 2010, *The Pavilion 21 MINI Opera Space*, (Munich, Germany)
- 2011, *The Busan Cinema Center*, (Busan, South Korea)
- 2012, *The Dalian International Conference Center*, (Dalian, China)
- 2014, *The House of Music*, (Aalborg, Denmark)
- 2014, *The Musée des Confluences*, (Lyon, France)
- 2014, *The European Central Bank's new headquarters*, (Frankfurt, Germany)

- 2016, *Museum of Contemporary Art & Planning Exhibition (MOCAPE)*, (Shenzhen, China)
- 2017, *the PANEUM - Wunderkammer des Brotes*, (Asten, Austria)

Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Coop Himmelblau (Gambar 11.18-11.20).



Gambar 11.18 *Apartment Building Gasometer*, Vienna, Austria (1995) karya Himmelblau
(<https://www.pinterest.com>, akses 29 Desember 2018).



Gambar 11.19 *Musée des Confluences*, Lyon, Perancis (2014) karya Himmelblau (<http://getyourimage.club>, akses 31 Desember 2018).



Gambar 11.20 *European Central Bank*, Frankfurt, Jerman (2014) karya Himmelblau (<https://www.archdaily.com>, akses 31 Desember 2018).

11.7 Bernard Tschumi

Bernard Tschumi adalah arsitek, penulis, dan pendidik terkenal. Ia dilahirkan pada 25 Januari 1944 di Lausanne, Swiss. Tschumi adalah putra seorang arsitek terkenal Jean Tschumi. Ia memperoleh gelar dalam bidang arsitektur dari Paris dan di ETH di Zurich, pada tahun 1969. Setelah itu ia memulai karir profesionalnya dengan mengajar di berbagai lembaga termasuk *Portsmouth Polytechnic* di Portsmouth, Inggris, Asosiasi Arsitektur di London, Institut Arsitektur dan Studi Perkotaan di New York, Universitas Princeton, Uni Cooper di New York dan Universitas Columbia.

Bernard Tschumi dengan suara bulat dianggap sebagai salah satu penafsir utama dekonstruksionisme. Ia memiliki kewarganegaraan ganda (Swiss dan Prancis) dan tinggal dan bekerja di Paris dan New York.

Tschumi telah mengadopsi pendekatan yang sangat unik mengenai arsitektur sepanjang karirnya. Dia meniadakan perlunya chemistry antara pengguna dan bangunan untuk desain yang layak dan sukses. Dia menyatakan gagasan ini dengan cara yang paling tulus mungkin sebagai, "Setiap hubungan antara bangunan dan penggunanya adalah kekerasan, karena penggunaan apa pun berarti intrusi tubuh manusia ke ruang yang diberikan, intrusi dari satu pesan ke yang lain." Dia berpendapat bahwa bentuk arsitektur tidak harus mendukung program dan acara yang terjadi di dalamnya, tetapi harus mempertanyakan dan menantang potensi bangunan aneh dan menumbuhkan kemungkinan untuk berfungsi dengan cara yang lebih baik. Untuk menjelaskan arsitektur dengan cara yang lebih komprehensif, Tschumi mencampurkan ajaran

arsitekturalnya dengan media lain seperti film dan teori sastra. Demonstrasinya menjadi lebih rumit pada tahun 1970-an ketika ia mengajar di Asosiasi Arsitektur dan mengadopsi teknik montase untuk memperjelas program, sistem ruang, acara, dan gerakan, serta kualitas visual dan formal dari karya arsitektur. Karyanya cukup sering dianggap sebagai Dekonstruktif dan disalahkan untuk lebih fokus pada bagian intelektual daripada persyaratan manusia yang terkait dengan bangunannya. (<https://www.famous-architects.org>, akses 1 Januari 2019).

Hasil karya Tschumi yang terkenal di antaranya adalah berikut ini:

- 1983-1998, *Parc de la Villette*, (Paris, France)
- 1999, *Alfred Lerner Hall*, *Columbia University*, (New York City, USA)
- 2002-2008, *New Acropolis Museum*, (Athens, Greece)
- 2003, *FIU School of Architecture*, *Florida International University*, (Miami, Florida, USA)
- 2004, *Vacheron Constantin Headquarters*, (Geneva, Switzerland)
- 2006, *Lindner Athletic Center*, *University of Cincinnati*, (Cincinnati, Ohio, USA)
- 2007, *Blue Condominium*, *105 Norfolk Street in the Lower East Side of New York City*, (New York City, USA)
- 2007, *Limoges Concert Hall*, (France)
- 2014, *Paris Zoo*, (Paris, France)
- 2014, *Paul & Henri Carnal Hall*, *Institut Le Rosey, Rolle*, (Switzerland)
- 2013, *Alésia MuséoParc*, (Dijon, France)

- 2014, *The Hague Passage*, (Netherlands)

Berikut adalah beberapa imej yang dikaitkan dengan Bernard Tschumi (Gambar 11.21-11.23).



Gambar 11.21 *Parc de la Villette*, Paris, Perancis (1983-1998) karya Tschumi (<https://omrania.com>, akses 1 Januari 2019).



Gambar 11.22 *Folie at Parc de la Villette*
(<https://commons.mtholyoke.edu>, akses 1 Januari 2019).



Gambar 11.23 *New Acropolis Museum, Athena, Yunani* (2002-2008) karya Tschumi
(<http://wineviews.info>, akses 2 Januari 2019).

DAFTAR PUSTAKA

Referensi

Abidin, Yusuf Zainal

2018 *Filsafat Postmodern*, Bandung: Pustaka Setia.

Abidin, Zainal

2011 *Filsafat Manusia*, Bandung: Remaja Rosdakarya.

Adorno, Theodor W.

1997 "Functionalism Today", *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, London: Routledge.

Ashadi

2019 *Arsitek Arsitektur Dekonstruktivis*, Jakarta: Arsitektur UMJ Press.

2018 *Pengantar Antropologi Arsitektur*, Jakarta: Arsitektur UMJ Press.

Barker, Chris

2004 *Cultural Studies*, Yogyakarta: Kreasi Wacana.

Barthes, Roland

2012 *Elemen-Elemen Semiologi*, Terjemahan, Yogyakarta: IRCiSoD.

2010 *Imaji Musik Teks*, Terjemahan, Yogyakarta: Jalasutra.

2007 *Membedah Mitos-Mitos Budaya Massa*, Terjemahan, Yogyakarta: Jalasutra.

Bertens, K.

2014 *Sejarah Filsafat Kontemporer Prancis*, Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Broadbent, Geoffrey

1980 "The Deep Structures of Architecture", *Signs, Symbols, and Architecture*, New York: John Wiley & Sons.

1973 *Design in Architecture*, New York: John Wiley & Sons.

Brolin, Brent C.

1976 *The Failure of Modern Architecture*, New York: Macmillan Publishing.

Budihardjo, Eko (Ed)

1996 *Jati Diri Arsitektur Indonesia*, Cet. III, Bandung: Alumni.

1996b *Menuju Arsitektur Indonesia*, Bandung: Alumni.

1997 *Preservation and Conservation of Cultural Heritage in Indonesia*, Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Budiman, Kris

2011 *Semiotika Visual. Konsep, Isu, dan Problem Ikonitas*, Yogyakarta: Jalasutra.

Capon, David Smith

1999 *The Vitruvian Fallacy: Architectural Theory Volume One*, New York: John Wiley & Sons,.

Chaer, Abdul

2015 *Filsafat Bahasa*, Jakarta: Rineka Cipta.

2012 *Linguistik Umum*, Jakarta: Rineka Cipta.

Cobley, Paul & Jansz, Litza

1998 *Introducing Semiotics*, New York: Totem Books.

Derrida, Jacques

1997 "Architecture Where the Desire May Live", *Architecture A Reader in Cultural Theory*, New York: Routledge.

1997b "Piont de Folie-Maintenant L'Architecture",

Architecture A Reader in Cultural Theory, New York: Routledge.

- 1989 “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books”,
Restructuring Architectural Theory, Illinois:
Northwestern University Press.

Descartes, Rene

- 2018 *Prinsip-Prinsip Filsafat*, Terjemahan, Yogyakarta:
Millennial Readers.

- 2015 *Diskursus & Metode*, Terjemahan, Yogyakarta: IRCiSoD.

Eco, Umberto

- 2009 *Teori Semiotika*, Terjemahan, Bantul: Kreasi Wacana.

- 1980 “Function and Sign: The Semiotics of Architecture”,
Signs, Symbols, and Architecture, New York: John Wiley
& Sons.

Foucault, Michel

- 2011 *Pengetahuan & Metode*, Terjemahan, Yogyakarta:
Jalasutra.

Gadamer, Hans-Georg

- 2010 *Kebenaran dan Metode*, Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Gaut, Willy

- 2011 *Filsafat Postmodernisme Jean-Francois Lyotard*,
Mauere: Ledalero.

Ghasemi, A., Taghinejad, M., Kabiri, A., dan Imani, M.

- 2011 “Ricoeur’s Theory of Interpretation: A Method for
Understanding Text (Course Text),” *World Applied
Sciences Journal*, 15 (11): 1623 – 1629.

Gusmao, Martinho G. da Silva

- 2013 *Hans-Georg Gadamer: Penggagas Filsafat Hermeneutik
Modern yang Mengagungkan Tradisi*, Yogyakarta:
Kanisius.

Hadi, Abdul

2014 *Hermeneutika Sastra Barat & Timur*, Jakarta: Sadra International Institute.

Hale, Jonathan A.

2000 *Building Ideas. An Intrduction to Architectural Theory*, New York: John Wiley & Sons.

Hardiman, F. Budi

2015 *Seni Memahami Hermeneutik dari Schleiermacher Sampai Derrida*, Yogyakarta: Kanisius.

2009 *Menuju Masyarakat Komunikasi*, Yogyakarta: Kanisius.

Heidegger, Martin

1971 *Poetry, Language, Thought* (Translated in English by Albert Hofstadter), New York: HarperCollins Publishers Inc.

Heynen, Hilde

1999 *Architecture and Modernity*, Cambridge: MIT Press.

Hidayat, Asep Ahmad

2006 *Filsafat Bahasa: Mengungkap Hakikat Bahasa, Makna, dan Tanda*, Bandung: Remaja Rosdakarya.

Hoed, Benny H.

2011 *Semiotik & Dinamika Sosial Budaya*, Depok: Komunitas Bambu.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W.

2014 *Dialektika Pencerahan*, Terjemahan, Yogyakarta: IRCiSoD.

Jencks, Charles

1980 *Late Modern Architecture*, London: Academy Editions.

1980b "The Architectural Sign", *Signs, Symbols, and Architecture*, New York: John Wiley & Sons.

1977 *The Language of Post-Modern Architecture*, New York: Rizzoli.

Johnson, Philip; Wigley, Mark

1988 *Deconstructivist Architecture*, New York: The Museum of Modern Art.

Jung, Carl G.

1964 *Man and His Symbols*, London: Aldus Books.

Kaelan

2009 *Filsafat Bahasa Semiotika dan Hermeneutika*, Yogyakarta: Paradigma.

2002 *Filsafat Bahasa*, Yogyakarta: Paradigma.

Klassen, Winand

1990 *Architecture and Philosophy: Phenomenology, Hermeneutics, Deconstruction*, Cebu City: University of San Carlos.

Krier, Rob

1983 *Elements of Architecture*, Academy Editions, London.

Kurniawan

2001 *Semiologi Roland Barthes*, Magelang: Yayasan Indonesiatara.

Kurokawa, Kisho

1991 *Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*, London: Academy Editions.

Leupen, B., Grafe, C., Kornig, N., Lampe, M., Zeeuw, P.

1997 *Design and Analysis*, New York: Van Nostrand Reinhold.

Levine, Peter

2012 *Nietzsche Potret Besar Sang Filsuf*, Terjemahan, Yogyakarta: IRCiSoD.

Ligo, Larry LeRoy

- 1984 *The Concept of Function in Twentieth-Century Architectural Criticism*, Michigan: UMI Research Press.

Lubis, Akhyar Yusuf

- 2014 *Filsafat Ilmu Klasik Hingga Kontemporer*, Jakarta: RajaGrafindo Persada.
 2014b *Postmodernisme: Teori dan Metode*, Jakarta: RajaGrafindo Persada.

Maksum, Ali

- 2011 *Pengantar Filsafat Dari Masa Klasik Hingga Postmodernisme*, Yogyakarta: Ar-Ruzz Media.

Moran, Dermot

- 2000 *Introduction to Phenomenology*, London: Routledge.

Norberg-Schulz, Christian

- 1988 *Architecture : Meaning and Place*, New York: Electa/Rizzoli.
 1980 *Genius Loci: Towards A Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli.
 1980b *Meaning in Western Architecture*, New York: Rizzoli.
 1971 *Existence, Space & Architecture*, New York: Praeger Publishers.
 1965 *Intention in Architecture*, Massachusetts: M.I.T. Press.

Ogden, C. K. & Richards, I. A.

- 1923 *The Meaning of Meaning*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

Palmer, Richard E.

- 1969 *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, Evanston: Northwestern University Press.

Permata, Ahmad Norma

2012 "Hermeneutika Fenomenologis Paul Ricoeur," *Belajar Hermeneutika*, Mulyono, Edi (Editor), Yogyakarta: IRCiSoD.

Roth, Leland M. dan Clark, Amanda C. Roth

2014 *Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning*, Third ed, Colorado: Westview Press.

Roth, Leland M. dan Clark, Amanda C. Roth

2014 *Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning*, Third ed. Westview Press, Colorado.

Rusbiantoro, Dadang

2001 *Bahasa Dekonstruksi ala Foucault dan Derrida*, Yogyakarta: Tiara Wacana Yogya.

Salura, Purnama & Fauzy, Bachtiar

2012 "The Ever-rotating Aspects of Function-Form-Meaning in Architecture," *Journal of Basic and Applied Scientific Research*, TextRoad Publication, 2(7)7086-7090.

Sarup, Madan

2011 *Poststrukturalisme & Posmodernisme*, Terjemahan, Yogyakarta: Jalasutra.

Sedyawati, Edi

2001 Semiotika dalam Arkeologi: Candi Jago dalam Tinjauan Semiotik, *Semiotik Mengkaji Tanda dalam Artifak*, Jakarta: Balai Pustaka.

Sugiharto, I. Bambang

1996 *Postmodernisme*, Yogyakarta: Kanisius.

Sumaryono, E.

1999 *Hermeneutik Sebuah Metode Filsafat*, Yogyakarta: Kanisius.

Thibault, Paul J.

1997 *Re-reading Saussure: The Dynamics of Signs in Social Life*, London: Routledge.

Thiis-Evensen, Thomas

1987 *Archetypes in Architecture*, Oslo: Norwegian University Press.

Tjahjono, Gunawan

2001 *Kajian Semiotik dalam Arsitektur, Semiotik Mengkaji Tanda dalam Artifak*, Jakarta: Balai Pustaka.

Venturi, Robert

1966 *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art.

Zoest, Aart van

1993 *Semiotika Tentang Tanda, Cara Kerjanya dan Apa yang Kita Lakukan Dengannya*, Terjemahan, Jakarta: Yayasan Sumber Agung.