

**WORKSHOP JAKARTA32°C**

# **BERMAIN DI RUANG TUNGGU PUBLIK**

## **Lokasi:**

Halte Bus – Thamrin – Sudirman / Halte Busway Koridor I – Thamrin - Sudirman. / Stasiun Jakarta Kota.  
Bulan Juli 2006

Koordinator: Ardi Yunanto & MG Pringgono

### Peserta:

Uwi (Interstudi)

Jablay (Interstudi)

Sigit (Universitas Negeri Jakarta)

Ershad (Universitas Negeri Jakarta)

Bela (Institut Kesenian Jakarta)

Moi (Universitas Indonesia)

Endjing (Institut Kesenian Jakarta)

Anton (Universitas Indonesia)

Reza (Institut Kesenian Jakarta)

Dimas (Universitas Indonesia)

Tupet (Universitas Paramadina)

Nobita (Universitas Paramadina)

Yuyun (Universitas Mercubuana)

Adi (Universitas Mercubuana)

JJ (Universitas Negeri Jakarta)

Popo (IISIP)

Amir (IISIP)

## Daftar Isi

- Jadwal Workshop Jakarta 32°c hal 2
- Menunggu di Jakarta – pengantar workshop hal 3
- Transjakarta hal 6
- Stasiun Kota hal 11
- Ruang publik: dialog antara arsitektur dengan seni rupa  
oleh Marco Kusumawijaya hal 12
- Sodomasokisme dalam Seni Publik  
oleh Andrea Peresthu hal 19

“Bermain di ruang tunggu publik”  
**Workshop Jakarta 32**

Juni – Juli 2006

**Jumat, 30 juni 2006. 15.00-18.00**

Pengisian formulir

Perkenalan sesama partisipan & presentasi portofolio partisipan  
Sekilas tentang Workshop Jakarta 32c tahun 2004 oleh Dimas Jayasrana

**Sabtu, 1 juli 2006. 15.00-18.00**

Penjelasan materi awal, hasil riset dan foto lokasi  
Penjelasan lokasi eksekusi workshop  
Diskusi

**Senin, 3 juli 2006. 15.00-18.00**

Diskusi  
Pengembangan ide  
Pemberitahuan tentang riset pribadi partisipan pada site

**Rabu, 5 juli 2006. 15.00-18.00**

Materi oleh Marco Kusumawijaya \_dalam konfirmasi  
Diskusi dan pengembangan ide

**Jumat, 7 juli 2006. 15.00-18.00**

Materi oleh Irwan Ahmett  
Laporan riset site partisipan oleh partisipan  
Diskusi tentang site dan kemungkinan eksekusi

**Senin, 10 juli 2006. 15.00-18.00**

Presentasi karya khusus dari Oomleo \_dalam konfirmasi  
Ide keseluruhan eksekusi karya  
Diskusi tentang pembuatan karya dan site

**Rabu, 12 juli 2006. 15.00-18.00**

Diskusi Pembuatan karya

**Jumat, 14 juli 2006. 15.00-18.00**

Presentasi ide (konsep dan visual)  
Diskusi teknisnya  
Kalkulasi biaya produksi

**Jumat, 21 juli 2006. 15.00-18.00**

Briefing teknik di lapangan  
Diskusi  
Dokumentasi

**Jumat, 28 juli 2006. 15.00-18.00**

Laporan hasil akhir eksekusi dilapangan

# Menunggu di Jakarta

Oleh: Ardi Yunanto

*Ditulis untuk bahan diskusi “Bermain di ruang tunggu publik”  
pada workshop Jakarta 32°C. Juli 2006*

*Mungkin jika ada yang sial terjebak lama di jalan Jakarta, itu karena terpaksa.  
Dan kita menyebutnya jalan, bukan ruang publik; yang hanya tersisa sebagai wacana,  
karena menyebutnya sebagai ruang publik mungkin terlalu ideal bagi  
Jakarta yang tak memilikinya.*

Kota lebih dulu ada sebelum mobil, hingga tak semua kota tua di Eropa membiarkannya merebut aktivitas berjalan kaki. Modernisasi paska Perang Dunia II di Amsterdam misalnya, bahkan tetap luput menangkap sisi emosional karena berkembang dalam struktur yang terlalu kaku, hingga melupakan beberapa situs yang menuntut fasilitas tertentu. Sementara Jakarta begitu ingin modern. Impian Soekarno tentang ruas Thamrin-Sudirman; sebuah ruang kota dengan skala ruang dan pandang untuk kendaraan, berkembang jauh dari perkiraan beliau: area bisnis meningkat bersama kendaraan, namun tak sebanding dengan luas jalan. Sama ironisnya dengan penjualan mobil Soekarno yang tetap tak sanggup menutup biaya patung Dirgantara kebanggaannya; yang kita kenal sebagai patung Pancoran, dan kini, kendaraan yang sama dari pemilik dan jumlah yang berbeda, menjepit patung tersebut dengan dua *flyover* yang menghilangkan sisi monumental dari lengkung tiang penyangganya.

Ada yang mengatakan Jakarta adalah kota untuk mobil, untuk bekerja, dan bukan untuk dihuni. Perencanaan transportasinya membutuhkan *busway*, *monorail*, *subway*, angkutan sungai penghubung Banjir Kanal Barat dan Timur, dan sebelum tahun 2014 lalu lintas Jakarta akan mati total. Namun seperti yang selama ini diperdebatkan tentang 15 koridor *busway* sebelum tahun 2010, apakah semua moda transportasi itu terintegrasi? Keberadaan *busway* awalnya hanya untuk memindahkan pengemudi mobil pribadi menjadi penumpang *busway*, lantas mengurangi jalur Thamrin-Sudirman sampai 20 persen, lalu menambah kemacetan, membuat Thamrin-Sudirman benar-benar menjadi ruas jalan untuk dihuni orang dalam kendaraan, dan *busway* sudah menggusur 5808 unit bus menyusul rencana pembangunan koridor IV-VII karena berimpit 50-100 persen dengan rute *busway*, lalu enam perusahaan bus dari mulai Mayasari Bakti sampai Metromini membentuk konsorsium bagi pengadaan 279 unit bus Transjakarta mendatang. Bus-bus kota semula akan berada di luar rute *busway*, dan semakin ke pelosok, moda transportasi alternatif adalah bajaj dan ojek. Sementara di sisi lain, alokasi lahan untuk jalan di Jakarta hanya sekitar 6,28 persen, jauh dari London 22 persen atau New York 24 persen, sedangkan jalan arteri Jakarta lebih banyak dari jalan kolektor dan lokal. Menerapkan satu sistem baru yang harus diadaptasi mungkin dianggap lebih mudah daripada merencanakan keseluruhannya secara jangka panjang.

Namun, lepas dari takdir kemacetan, integrasi antar moda transportasi yang akan membuat kota bisa dialami secara keseluruhan, dan diantaranya, adalah mengalami jalan sebagai ruang publik itu sendiri, yang saat ini lebih banyak berupa: sebagian pohon di Jakarta yang lebih dulu ada, hingga trotoar hanya permisi lewat; lubang di trotoarnya pernah membunuh seorang ibu ketika banjir beberapa tahun lalu. *Zebra cross* hanya berfungsi di lampu merah, hingga percuma menghormati pengemudi kendaraan. Jalur lambat jalan jadi lapangan futsal bagi anak-anak jika malam. Sekalipun ada taman mungkin kita belum berani dengan preman, karena itu Mall, Plaza, Town Square dan semua variasi namanya, menjadi mimpi ruang luar yang menjadi kenyataan, usaha meniru ruang luarnya mati-matian, kalau perlu mencapai langit biru kusam seperti langit-langit di Dharmawangsa Square.

Jakarta adalah kota untuk kendaraan, hingga kita harus merasa perlu untuk minggir dari trotoar ketika diklakson motor yang menggunakannya setiap macet. Padahal trotoar sudah meninggikan dirinya 20 cm untuk menyesuaikan diri dari kecelakaan. Di kota-kota Eropa, kadang tak perlu pembedaan, baik material dan tinggi jalan, karena kendaraanlah yang harus menyesuaikan diri dengan pejalan kaki. Sementara sebuah kota justru dikenang karena pengalaman atas ruang publiknya, dengan durasi lebih lama untuk menikmati suasana. Mungkin sekian dekade ke depan, lokasi film kita di Jakarta hanya akan berakhir di interior, atau adegan eksterior yang dipaksakan. Karena film *Before Sunrise* dan *Before Sunset* takkan mungkin terjadi di Jakarta. Kita tidak berbincang di trotoar – kita waspada, dan sekalipun mungkin, cukup sampai jam 3 pagi waktu Ethan Hawke dan Jullie Delphy sebelum akhirnya dirampok dan film harus berakhir.

\* \* \*

Sejak semula, halte adalah tempat transit, mungkin ruang yang paling sebentar untuk dialami sebagai ruang publik. Di Berlin, ada papan informasi elektronik hingga kita bisa tahu berapa kisaran menit lagi bus akan tiba. Di Jakarta, beberapa bus mungkin membuat kita putus asa hingga halte menjadi yang paling lama untuk dialami sebagai ruang publik. Karena itu halte butuh tempat duduk panjang, hingga desain halte terbaru dengan lengkung atapnya yang begitu kontemporer dan irit tempat duduk (di beberapa tempat untuk 3 orang yang saling kenal, atau hanya 2 orang yang tak saling kenal), sama sekali tak mengerti penderitaan kaki kita.

Jakarta memang tidak mengatur jalan dengan baik, namun semua hal di jalan seperti harus menyesuaikan diri dengan kendaraan. Setoran pengemudi bus kota (walau lebih besar dari gaji pengemudi TransJakarta yang hanya Rp. 2.010.000, karena perhari pendapatan mereka antara Rp. 100.000 hingga Rp. 150.000) membuat mereka adu balap, dan bisa berhenti di mana saja. Penumpangnya pun kadang merasa seperti punya mobil pribadi, ngotot mau berhenti di tengah atau sedikit lebih maju dari perempatan walau banyak polisi di sana. Halte yang pasti disinggahi bus mungkin hanya halte di Komdak, Gatot Subroto; itu pun karena polisi tak sudi malu, sampai perlu mengatur bus dengan suara Polwan yang membosankan lewat mikrofon. Bus belum tentu cepat datang, dan walaupun datang, belum tentu berhenti di halte. Terkadang halte pun harus mengalah untuk dijauhkan 15 sampai 20 meter dari pintu masuk beberapa gedung perkantoran, agar tidak mengganggu arus kendaraan pribadi yang keluar-masuk perkantoran itu.

Namun selama-lamanya kita di halte bus, masih lebih lama pedagang rokok yang tinggal di warungnya. Halte juga menjadi rumah sementara bagi pedagang kaki lima, pengamen, kadang tukang ojek (mengantar kita dari jalan sampai rumah), dan kadang seorang *timer* (yang menggantikan fungsi papan informasi elektronik dengan tahu secara tepat kapan bus akan tiba).

Mereka mengisi celah-celah bertahan hidup di Jakarta. Tumbuh secara organik, bermula dari sebuah halte, dan menjadi parameter apakah suatu halte cukup digemari penumpang bus atau tidak. Serupa hukum alam ketika dibangun perkantoran seperti ruas Thamrin-Sudirman, maka sepanjang gang-gangnya adalah aneka makanan kaki lima; dibutuhkan terus selama rasa dan harga belum bisa mengalahkan *foodcourt*.

Melihat halte bus sebagai ruang, juga melihat apa yang hidup dan menghidupinya di sana. Komunitas halte adalah sebab-akibat. Penjual mencari keramaian, penunggu membutuhkan fasilitas. Dua pelaku yang tak punya ruang layak, dipertemukan dalam durasi yang – selamalamanya menunggu bus, tetaplah – singkat. Karena itu, desain halte modern irit bangku di Thamrin berusaha meminimalisir komunitas halte, namun tetap tak sesuai jika bus masih juga lama dinanti. Mendesain halte dengan menyediakan fasilitas bagi komunitas tersebut, tentu tidak (atau semoga belum) mungkin diaplikasikan seluruh apapun seorang arsitek, karena sama saja dengan melegalkan ojek; dengan sendirinya akan mengakui kelemahan sistem transportasi Jakarta disamping tak bisa lagi menarik ongkos keamanan sampai 400 ribu sebulan seperti nasib ojek-ojek di ITC Kuningan. Fasilitas tak tersedia yang dibutuhkan masyarakat, disediakan oleh mereka yang ilegal.

Tentu saja, pengalaman transaksi itu memang tak mungkin terjadi di halte *busway*. Terhalang oleh *raam* jembatan penyebrangan. Bahkan banyak orang yang bahkan menganggap *raam* tersebut begitu panjang dan melelahkan, padahal lebih landai dari 30 derajat, sebagai kemiringan tangga yang nyaman. Mungkin orang sudah terlalu biasa dengan tangga curam 45 derajat; waktu tempuh pendek tapi betis pegal. Dan jika ada yang mengatakan kalau *raam* itu tak bersahabat dengan orang lanjut usia, apakah memang ada jalanan Jakarta yang ramah terhadap orang lanjut usia, dan terlebih lagi orang cacat? Seandainya memang *lift* tak hanya ada di halte *busway* Sarinah, tapi di semua halte *busway*, apakah orang cacat itu pun bisa berhasil mencapainya, dengan kondisi jalan sebelumnya? Satu-satunya pedestrian yang masih tersisa dengan lajur tegel *braille*-nya mungkin hanya di Malioboro Yogyakarta; seorang tunanetra akan tahu kapan bisa membelok untuk menyebrang, dan kapan harus berhenti ketika trotoar berakhir di tepi jalan. Itu pun sudah sejak lama tertutup oleh pedagang kaki lima.

Menunggu mungkin memang adalah keseharian, seperti kenyataan biaya transportasi masyarakat kelas bawah Jakarta yang sampai 40 persen dari pendapatan perbulan, atau sesederhana janji jam 3 sore berarti datang jam 5 sore. Stasiun Jakarta Kota mungkin adalah sekian halte bus yang dikumpulkan jadi satu, dengan orang-orang yang pasrah terbiasa. Sore begitu ramai, apalagi nanti dalam kereta. Calon penumpang dan spanduk iklan berebut tempat dan pandangan mata, juga pedagang dari kios yang disewakan karena PT. Kereta Api harus bertahan hidup dari status cagar budayanya yang sakral. Walau keinginan untuk membangun *mall* di atas bangunan stasiun tetaplah tidak masuk akal, terlebih lagi mendengar komentar Dinas Tata Kota DKI, yang menentang pembangunan *mall* di Stasiun Jakarta Kota itu, tapi setuju bahwa “Jakarta perlu 200 *mall*, sekarang baru 80, idealnya di tiap kelurahan ada satu, dan kalau *mall* bisa dibangun merata di seluruh Jakarta, mungkin masalah kemacetan bisa diantisipasi”. Apakah semua orang yang terjebak macet karena ingin belanja di *mall*, lupakah beliau kalau waktu macet justru ada di jam masuk dan pulang kantor?

Jika Jepang telah melihat ruang publik sebagai masa depan, bahkan dengan semangat kapitalistik yang sopan; nyaman dan tak terancam di ruang publik akan membuat mereka semakin produktif bekerja, mungkin Jakarta masih sebaliknya. Seorang teman pernah bercerita tentang umpatan supir taksi padanya di waktu macet, bahwa macet Jakarta dibuat oleh pemerintah, agar penduduknya lelah, pulang langsung tidur, dan tak sempat memikirkan apa-apa selain terbangun dan bekerja esok harinya.

Dan apa tak ada yang tersisa selain menghibur diri dengan lamunan, yang lebih daripada menyediakan kebutuhan publik karena desakan ekonomi? Semua berebut tempat. Kenyamanan akhirnya tersisa di ruang paling intim; perasaan terbiasa dan meyakinkan diri bahwa halte bus atau stasiun, setiap harinya, selama-lamanya, hanyalah tempat transit. Mungkinkah kemudian ada sesuatu, yang mungkin bahkan harus tetap ilegal, dengan tak menambah durasi menunggu mereka, agar ruang-ruang transit itu dimaknai, atau mungkin dilupakan sejenak, bersama sesuatu yang bisa menghibur mereka? Sekalipun tempat transit itu telah terlanjur dianggap hanya sebagai babak kecil dari seluruh jalanan yang sudah mulai menjadi rumah selain rumah tangga dan kantor, setidaknya, di ruang sedemikian sesak itu, ada sesuatu yang bisa dialami, bahwa Jakarta tidak hanya untuk bekerja dan imbas darinya, namun juga untuk hidup, menghuni setiap bagian kecil dari perjalanan dengan kelegaan yang lebih daripada menjadi terbiasa dan terus-menerus maklum.

*Jakarta, 30 Juni 2006*

**Catatan Penulis:**

Pada awalnya, tawaran lokasi menunggu di Jakarta adalah halte bus dan halte *busway* di sepanjang Thamrin-Sudirman, dan Stasiun Jakarta Kota. Namun seluruh peserta pada akhirnya lebih tertarik untuk membahas permasalahan yang ada di halte bus di sepanjang Thamrin-Sudirman, Jakarta, dan disana kemudian diskusi berjalan selama proses workshop.

## TransJakarta

TransJakarta atau yang biasa dipanggil Busway (kadang juga Tije) adalah sebuah sistem transportasi bus cepat di Jakarta, Indonesia. Sistem ini dimodelkan berdasarkan sistem Transmilenio yang sukses di Bogota, Kolombia.

### Sejarah

Bus TransJakarta (Tije) memulai operasinya pada 15 Januari 2004 dengan tujuan memberikan jasa angkutan yang lebih cepat dan nyaman bagi warga Jakarta. Untuk mencapai hal tersebut, bus Tije diberikan lajur khusus di jalan-jalan yang menjadi bagian dari rutennya dan lajur tersebut tidak boleh dilewati kendaraan lainnya (termasuk bus umum selain TransJakarta).

Pada saat awal beroperasi, TransJakarta mengalami banyak masalah, salah satunya adalah ketika atap salah satu busnya menghantam terowongan rel kereta api. Selain itu, banyak daripada bus-bus tersebut yang mengalami kerusakan, baik pintu, tumbol pemberitahuan lokasi halte, hingga lampu yang lepas.

Selama dua minggu pertama, dari 15 Januari 2004 hingga 30 Januari 2004, bus Tije memberikan pelayanan secara gratis. Kesempatan itu digunakan untuk sosialisasi, di mana warga Jakarta untuk pertama kalinya mengenal sistem tiket yang baru. Lalu, mulai 1 Februari 2005, bus Tije mulai beroperasi secara komersil.

Saat ini, rata-rata pada hari kerja, bus Tije mengangkut rata-rata 70 ribu penumpang, sedangkan pada hari libur, mengangkut 45 ribu penumpang. Bahkan pada bulan September 2005, penumpang telah menembus 2.037.407 orang. Rekor penumpang harian terjadi pada tanggal 3 Oktober 2005, yang mencapai 83.574 orang.

Ada program khusus edukasi bagi anak-anak sekolah, yakni program Transjakarta goes to school dan penyediaan bus khusus bagi rombongan untuk anak sekolah (TK, SD, SDLB). Mereka mendapatkan bus khusus yang tidak bergabung dengan penumpang umum. Targetnya, para siswa ini diajari untuk tertib, belajar antri, dan menyukai angkutan umum.

TransJakarta tampaknya sudah dalam keadaan operasi yang cukup baik, namun yang masih bermasalah adalah kurangnya bus-bus pengumpan (*feeder*) yang membantu melayani TransJakarta.

Sejak Hari Kartini (21 April) 2005, TransJakarta memiliki supir perempuan sebagai wujud emansipasi wanita.

Tepat dua tahun setelah pertama kali dioperasikan, pada 15 Januari 2006 TransJakarta meluncurkan jalur koridor kedua dan ketiganya.

### Bus dan halte

Bus TransJakarta memiliki pintu yang terletak lebih tinggi dibanding bus lain sehingga hanya bisa dinaiki dari halte khusus busway. Pintu tersebut terletak di bagian tengah kanan dan kiri. Warna bus TransJakarta adalah merah dan kuning disertai dengan gambar elang bondol dan salak di bagian eksterior. Untuk Koridor II dan III, bus-bus yang digunakan adalah bus berbahan bakar gas yang didatangkan dari Korea Selatan.

Halte-halte TransJakarta berbeda dari halte-halte bus biasa. Selain letaknya yang berada di sisi kanan jalan, haltenya pun dilengkapi dengan mesin-mesin validator tiket, di mana untuk melewatinya, penumpang harus menggesekkan tiketnya pada sensor yang terdapat pada mesin tersebut. Bahkan di halte di depan gedung pertokoan Sarinah dan Kantor Perserikatan Bangsa-Bangsa, diberi fasilitas lift pula.

Untuk menjaring penumpang di berbagai tempat, disediakan beberapa bus feeder atau pengumpan. Bus ini menghubungkan berbagai daerah dengan salah satu halte TransJakarta seperti di dekat Ratu Plaza (halte Bundaran Senayan) walaupun tetap menggunakan halte bus biasa. Beberapa contoh bus feeder ini antara lain adalah bus yang melayani daerah Bintaro dan BSD.

### **Jumlah penumpang dan tarif**

Berdasarkan situs resminya, dari 1 Februari 2004 hingga akhir Maret 2005, TransJakarta dilaporkan telah mengangkut sebanyak 20.508.898 penumpang. Tarif tiket TransJakarta adalah Rp. 3.500 (Januari 2006) per perjalanan. Pada jam 5 - 7 pagi adalah jam diskon dengan harga tarif Rp 2.000. Penumpang yang pindah jalur tidak perlu membayar tarif tambahan asalkan tidak keluar dari halte.

[sunting]

### **Jalur**

Jalur pertama yang dibuka adalah Koridor I sepanjang 12,9 km yang melayani rute Blok M-Kota. Dua tahun kemudian, Koridor II (14,3 km) dan III (18,7 km) mulai dioperasikan. Saat ini (Januari 2006), untuk transfer jalur, penumpang harus melakukannya di tiga halte yang telah ditetapkan, yaitu Sawah Besar, Medan Merdeka, dan Pecenongan. Direncanakan pada Mei 2006, penumpang telah dapat menggunakan Harmoni Central Busway sebagai satu-satunya titik transfer.

[sunting]

#### Koridor I

Koridor atau Jurusan I untuk bus TransJakarta meliputi ruas jalan Blok M di Jakarta Selatan hingga Jakarta Kota di Jakarta Utara. Jalan-jalan yang dilalui Busway Koridor I adalah sepanjang Jl Hayam Wuruk, Medan Merdeka Barat, Thamrin, Sudirman.

Terminal Blok M  
Masjid Agung Al-Azhar  
Bundaran Senayan  
Gelora Bung Karno  
Polda Metro Jaya  
Bendungan Hilir  
Karet  
Setiabudi  
Dukuh Atas  
Tosari  
Bundaran HI  
Sarinah  
Bank Indonesia  
Monas  
Harmoni  
Sawah Besar  
Mangga Besar  
Olimo  
Glodok  
Stasiun Kota

#### Koridor II

Koridor II atau Jurusan II untuk bus TransJakarta meliputi Terminal Pulo Gadung di Jakarta Timur hingga berakhir di Halte Pecenongan (Jakarta Pusat). Jalan-jalan yang dilalui Busway Koridor II adalah sepanjang Jl Perintis Kemerdekaan, Galur, Senen, RSPAD, Departemen Luar Negeri, Stasiun Gambir II, Masjid Istiqlal, Juanda, dan Pecenongan. Untuk arah baliknya melewati jalan di sisi utara Komplek Istana Presiden RI dan Sekretariat Negara RI, Jalan Medan

Merdeka Barat dan berhenti di Halte Monas, Jalan Medan Merdeka Selatan, Stasiun Gambir II, Kwitang, Senen, dan seterusnya hingga kembali ke Terminal Pulo Gadung.

Halte-halte yang dilalui bus TransJakarta koridor II adalah:

Balaikota  
Gambir II  
Kwitang  
Senen  
Galur  
Cempaka Tengah  
Rawa Selatan  
Cempaka Timur  
RS Islam  
Pedongkelan  
ASMI  
Bermis  
Pulogadung  
Atrium  
RSPAD  
Deplu  
Gambir I  
Istiqlal  
Pintu Air  
Pecenongan

### Koridor III

Koridor III atau Jurusan III untuk bus TransJakarta meliputi Terminal Kali Deres di Jakarta Barat hingga berakhir di Halte Pecenongan (Jakarta Pusat). Jalan-jalan yang dilalui Busway Koridor III adalah sepanjang Jl Daan Mogot, sisi tol sepanjang Mall Citraland hingga Tomang, Jalan Raya Tomang, Jln Gajah Mada, Jln Hayam Wuruk, dan Pecenongan. Untuk arah baliknya melewati jalan Juanda, Paser Baroe, berhenti di Halte Gambir I, Juanda, Pecenongan, melewati jalan di sisi utara Komplek Istana Presiden RI dan Sekretariat Negara RI, Citraland, dan seterusnya hingga kembali ke Terminal Kali Deres.

Halte-halte yang dilalui bus TransJakarta koridor III adalah:

Kalideres  
Pesakih  
Sumur Bor  
Rawa Buaya  
Jembatan Baru  
Dispenda  
Jembatan Gantung  
Taman Kota  
Indosiar  
Jelambar  
Harmoni <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dikarenakan halte Harmoni belum rampung. Perhentian terakhir adalah Sawah Besar, depan Gajah Mada Plaza.

### **Kronika**

26 Desember 2002

Sosialisasi pemasangan rambu lalu lintas: Khusus Busway oleh Dinas Perhubungan Pemprov Jakarta

Jumat, 28 Februari 2003:

Selama satu jam, untuk pertama kali Gubernur Sutiyoso melakukan sosialisasi dengan naik bus Transjakarta dari Balikota ke Bundaran Senayan.

26 April-7 Mei 2003:

Studi banding Gubernur Sutiyoso ke Bogota-Kolumbia; Sao Paolo-Brasil; dan Mexico City, Mexico.

Sabtu, 21 Juni 2003:

Dua bus sosialisasi di arena Pekan Raya Jakarta.

Oktober 2003

Dimulainya pembangunan halte, separator, dan Jembatan Penyeberangan Orang (JPO) oleh Dinas Perhubungan Pemprov Jakarta.

31 Desember 2003:

Gubernur Sutiyoso mengeluarkan Surat Keputusan (SK) No 110 tentang Pembentukan Organisasi dan Tata Kerja Badan Pengelola TransJakarta-Busway Pemprov DKI Jakarta

Senin, 5 Januari 2004:

Ir Irzal Z Djamil dilantik oleh Gubernur Sutiyoso menjadi Kepala Badan Pengelola TransJakarta-Busway yang pertama kali.

Rabu, 6 Januari 2004:

Para calon pramudi (sopir) bus transjakarta mulai mendapatkan pelatihan di Pusat Pendidikan dan Pelatihan Lalu Lintas Serpong, Tangerang.

Sabtu, 10 Januari 2004, 23.30 Wib:

Untuk pertama kali, pramudi latihan di sepanjang jalur transjakarta busway.

Kamis, 15 Januari 2004:

Gubernur Sutiyoso meresmikan penggunaan bus TransJakarta untuk pertama kali, dua minggu warga diberi kesempatan gratis untuk naik.

Jumat, 23 Januari 2004:

Suami Presiden Megawati Soekarnoputri, Taufik Kiemas naik bus transjakarta.

Minggu, 25 Januari 2004:

BP TransJakarta meneken kontrak dengan operator bus feeder

27 Januari 2004:

Menko Perekonomian Dorojatun Kuntjorojakti, Menristek Hatta Radjasa, Menpariwisata I Gde Ardika, mencoba bus transjakarta.

30 Januari 2004:

Mendagri Hari Sabarno bersama Sekjen dan tiga Dirjen didampingi Gubernur Sutiyoso, mencoba bus transjakarta.

Minggu, 1 Februari 2004:

Bus TransJakarta resmi beroperasi dengan ditandai dengan naiknya Gubernur Sutiyoso beserta rombongan ke acara peletakan batu pertama pembangunan Masjid Al Azhar di Kebayoran.

Hari itu tercatat jumlah penumpang bus transjakarta: 27.770

20 Februari 2004:

Tujuh orang pejabat Transportasi dari Dhaka, Bangladesh belajar bagaimana transjakarta beroperasi

27 Februari 2004:

Penumpang tertinggi Bulan Februari: 48.888

3 Maret 2004:

Pemaparan Survey JICA (Japan International Cooperation Agency) dan Bappenas di bulan Februari 2004 menunjukkan, setidaknya 14% penumpang TransJakarta Busway berasal dari pengguna mobil pribadi dan 6% pengguna motor. Perubahan moda transportasi ini memiliki arti penting dalam menurunkan emisi kendaraan bermotor

30 Maret 2004:

Penumpang tertinggi Bulan Maret: 62.322. Saat itu ada kampanye legislatif oleh Partai Keadilan Sejahtera dan Partai Bintang Reformasi

4 Agustus 2004:

Pejabat lintas dinas Pemprov Bali, dipimpin Wakil Gubernur Bali Alit Kesuma Kelakan belajar bagaimana bus transjakarta memberikan pelayanan kepada publik.

18 Agustus 2004:

Sembilan rombongan Dewan Kota Seoul Korea Selatan, yang dipimpin Wakil Ketua Dewan Min Youn-Sik, mengunjungi BP TransJakarta dan sempat mencoba bus transjakarta.

### **6 halte Tertinggi dalam Perolehan penumpang**

Transjakarta - Ada enam halte busway yang paling banyak mengumpulkan penumpang sepanjang Mei lalu. Tiga halte di Koridor I (Blok M-Kota) yaitu Halte Blok M dengan 392.655 penumpang, menyusul Halte Kota 295.519 orang, Halte Sawah Besar 156.634 penumpang.

Sedangkan di Koridor II (Pulo Gadung-Harmoni) halte tertinggi dalam perolehan penumpang adalah Halte Pulo Gadung sebanyak 106.266 penumpang. Sedangkan Koridor III (Harmoni-Kali Deres) ada dua halte yang banyak menaikkan penumpang, yaitu Halte Kali Deres 218.876 orang dan Halte Jelambar 113.417 orang.

Keenam halte tersebut setiap harinya dipadati penumpang. Lonjakan penumpang di halte itu menurut Ajar A Edi, juru bicara BLU Transjakarta, sudah hampir memenuhi target. "Pulo Gadung misalnya, sebagai pusat awal pemberangkatan menuju arah Senen dan Harmoni, penumpangnya datang dari berbagai kawasan, seperti dari Bekasi dan sekitarnya," jelas Ajar.

Begitu pula dengan halte Blok M sebagai pemegang rekor tertinggi. "Dari berbagai tempat, terutama sekitar Jakarta Selatan, masuk kedaerah Blok M. Penumpang disini naik busway menuju tempat kerjanya di sepanjang jalan protokol sampai Kota," lanjut ajar.

Jika terus terjadi peningkatan penumpang yang naik di enam halte itu, kata Ajar, kemungkinan akan ditambah jumlah pengawas dan petugas tiketnya, untuk memberikan kenyamanan pada penumpang. "Akan kita perhatikan terus melalui grafik kenaikannya," ujar Ajar lagi.

*Sumber: website Transjakarta dan Warta Kota*

## Stasiun Jakarta Kota

Stasiun Kereta Api Jakarta Kota yang dikenal dengan sebutan Stasiun Beos adalah stasiun kereta api yang berusia cukup tua di Jakarta. Stasiun Jakarta Kota termasuk bangunan cagar budaya yang dilindungi dalam SK Gubernur Nomor 475 tahun 1993. Stasiun Jakarta Kota merupakan satu dari 35 bangunan kuno dan cagar budaya di Jakarta Barat di samping Gedung Tjandranaya (yang kini dikangkangi bangunan hotel Novotel), Museum Sejarah Jakarta, Museum Wayang, dan sebagainya.

Pada masa lalu, karena terkenal stasiun ini, nama itu dijadikan sebuah acara oleh stasiun televisi swasta. Hanya saja mungkin hanya sedikit warga Jakarta yang tahu apa arti Beos yang ternyata memiliki banyak versi. Yang pertama, Beos kependekan dari Bataviasche Ooster Spoorweg Maatschappij (Maskapai Angkutan Kereta Api Batavia Timur), sebuah perusahaan swasta yang menghubungkan Batavia dengan Kedunggedeh. Versi lain, Beos berasal dari kata Batavia En Omstreken, yang artinya Batavia dan Sekitarnya, dimana berasal dari fungsi stasiun sebagai pusat transportasi kereta api yang menghubungkan Kota Batavia dengan kota lain seperti Bekassie (Bekasi), Buitenzorg (Bogor), Parijs van Java (Bandung), Karavam (Karawang), dan lain-lain.

Sebenarnya, masih ada nama lain untuk Stasiun Jakarta Kota ini yakni Batavia Zuid yang berarti Stasiun Batavia Selatan. Nama ini muncul karena pada akhir abad ke-19, Batavia sudah memiliki lebih dari dua stasiun kereta api. Satunya adalah Batavia Noord (Batavia Utara) yang terletak di sebelah selatan Museum Sejarah Jakarta sekarang. Batavia Noord pada awalnya merupakan milik perusahaan kereta api Nederlandsch-Indische Spoorweg, dan merupakan terminus untuk jalur Batavia-Buitenzorg. Pada tahun 1913 jalur Batavia-Buitenzorg ini dijual kepada pemerintah Hindia Belanda dan dikelola oleh Staatsspoorwegen. Pada waktu itu kawasan Jatinegara dan Tanjung Priok belum termasuk gemeente Batavia.

Batavia Zuid, awalnya dibangun sekitar tahun 1870, kemudian ditutup pada tahun 1926 untuk renovasi menjadi bangunan yang kini ada. Selama stasiun ini dibangun, kereta api-kereta api menggunakan stasiun Batavia Noord. Sekitar 200 m dari stasiun yang ditutup ini dibangunlah Stasiun Jakarta Kota yang sekarang. Pembangunannya selesai pada 19 Agustus 1929 dan secara resmi digunakan pada 8 Oktober 1929. Acara peresmian dilakukan secara besar-besaran dengan penanaman kepala kerbau oleh Gubernur Jendral jhr. A.C.D. de Graeff yang berkuasa pada Hindia Belanda pada 1926-1931.

Di balik kemegahan stasiun ini, tersebutlah nama seorang arsitek Belanda kelahiran Tulungagung 8 September 1882 yaitu Ir. Frans Johan Louwrens Ghijsels. Bersama teman-temannya seperti Ir Hein von Essen dan Ir. F. Stolts, lelaki yang menamatkan pendidikan arsitekturnya di Delft itu mendirikan biro arsitektur Algemeen Ingenieur Architectenbureau (AIA). Karya biro ini bisa dilihat dari gedung Departemen Perhubungan Laut di Medan Merdeka Timur, Rumah Sakit PELNI di Petamburan yang keduanya di Jakarta dan Rumah Sakit Panti Rapih di Yogyakarta.

Stasiun Beos merupakan karya besar Ghijsels yang dikenal dengan ungkapan Het Indische Bouwen yakni perpaduan antara struktur dan teknik modern barat dipadu dengan bentuk-bentuk tradisional setempat. Dengan balutan art deco yang kental, rancangan Ghijsels ini terkesan sederhana meski bercita rasa tinggi. Sesuai dengan filosofi Yunani Kuno, kesederhanaan adalah jalan terpendek menuju kecantikan.

Stasiun Jakarta Kota akhirnya ditetapkan sebagai cagar budaya melalui surat keputusan Gubernur DKI Jakarta No. 475 tahun 1993. Walau masih berfungsi, di sana-sini terlihat sudut-sudut yang kurang

terawat. Keberadaannya pun mulai terusik dengan adanya kabar mau dibangun mal di atas bangunan stasiun.

*Sumber: Warta Kota 2004 & www.wikipedia.or.id*

## Ruang publik: dialog antara arsitektur dengan seni rupa

Marco Kusumawijaya

Beberapa seniman tertarik mencipta karya di tempat umum, di ruang kota yang terbuka. Beberapa lainnya mewacanakan soal-soal publik – termasuk ruang publik – di dalam karya-karyanya. Mereka sadar bahwa mereka memasuki wilayah publik, dan juga wilayah penciptaan disiplin lain. Mereka merasakan suatu perjumpaan dengan wilayah yang ada penggarapnya juga, dan mungkin ingin tahu apakah melalui pertemuan dapat saling belajar untuk meningkatkan intensitasnya sendiri. Arsitek tertarik karena merasa ada masalah dalam ruang kota, dan berharap ada kolaborasi yang dapat dilakukan dengan senirupa untuk meningkatkan pemahaman khalayak akan ruang kota, arsitektur, dan memberikan baik makna maupun nilai lebih padanya. Selain itu, tentu saja, inspirasi untuk tujuan egoistiknya sendiri. Ruang publik secara umum tentu saja adalah tempat pertemuan semua orang. Secara khusus ruang publik adalah dialog antara arsitektur dan senirupa dalam proses penciptaannya, dalam menafsirkan masyarakat dan meminta perhatiannya atas kualitas urbanitas dan seni budaya.

\* \* \*

### RUANG PUBLIK

*Pada pintu rumah siapa yang datang mengetuk ?*

*Sebuah pintu terbuka, orang masuk*

*Sebuah pintu tertutup, sebuah kamar*

*Dunia bergetar di luar pintuku.<sup>1</sup>*

Ruang publik dan privat, sebagaimana tersirat halus dalam kutipan di atas, secara fenomenologis tidak dapat dipisahkan satu sama lain. Seorang subyek merasakan kehadirannya secara bersamaan, sama dengan fenomen ketika ia merasakan dualitas ‘batas dan ruang’ serta ‘isi dan kosong’ sekaligus. Makna yang satu senantiasa tergantung kepada yang lain. Demikianlah hubungan antara ruang pribadi dan ruang publik. Ruang publik dan ruang privat bukan dua hal yang terpisah secara mutlak, meskipun jelas berbeda (*distinct*), karena masing-masing memiliki struktur, baik fisik maupun makna, serta kramanya tersendiri. Pada saat membawa ruang privatnya ke dalam ruang publik, orang senantiasa sadar bahwa dia harus membatasi atau menyesuaikannya dengan sifat ruang publik yang dimasukinya. Ruang publik dalam arti yang sungguh-sungguh murni adalah ruang yang memang tidak boleh dikuasai oleh pihak atau kelompok tertentu siapapun. Karena itu dengan sendirinya bersifat terbuka, sekuler dan *non-partisan*. Pentingnya idealisasi ini nampak bila dilihat dalam perbandingan dengan kenyataan ruang-ruang ‘publik’ di Jakarta

yang senantiasa menghadapi dua macam jenis teror: menjadi obyek perebutan antar kelompok, atau dilecehkan sama sekali sebagai ruang sisa, bukan milik siapa-papun. Sepertinya konsep ‘milik ber-sama’ tidak dikenal; yang ada hanyalah ‘milik seseorang atau kelompok tertentu’, ‘sedang dalam perebutan’, atau ‘bukan milik siapapun’, jadi ‘sisa’ atau ‘tidak dikehendaki’. Ketiadaan konsep ‘milik bersama’ telah menyebabkan kesulitan untuk menghargai ruang-ruang publik untuk digunakan bersama dan karena itu dirawat bersama, baik dalam arti ‘pasif’ sekalipun, ialah misalnya tidak mengotori. Justru karena itu perhatian harus diarahkan pada ruang-ruang dan sarana bersama yang sebenarnya telah atau perlu digunakan bersama sehingga benar-benar muncul rasa memiliki bersama. Misalnya: ruang-ruang publik yang menempel sebagai halaman pada bangunan-bangunan kelembagaan seperti halaman mesjid dan halaman gereja; taman di lingkungan perumahan; jarak-jarak di antara gedung-gedung perkantoran dan kantin serta juga *mall* dan pasar! Ini saja memerlukan usaha-usaha perombakan terpadu yang luar biasa, baik menyangkut proses/prosedur publik, keahlian yang tersedia di kalangan profesional, maupun pendidikan penyadaran di kalangan masyarakat luas.

Kualitas ruang-ruang publik di Jakarta, semata sebagai obyek arsi-tektur sekalipun, tidaklah menggem-birakan, karena justru peran arsitektur dan arsitek sungguhan sangat tipis terlibat dalam proses pembentukan (konstruksi)nya. Dinamika masyarakat (kondisi dan kebutuhannya) serta dinamika ‘tempat’nya yang sesuai dengan ‘waktu’nya juga tidak benar-benar menjadi masukan dalam proses tersebut. Inilah yang jelas nampak dalam banyak keluhan dan konflik yang terjadi mengenai ruang-ruang publik. Selama berlimpahnya volume pembangunan kota dalam dua puluh tahun terakhir, kuantitas dan tindakan lebih mendapat perhatian daripada kualitas dan pikiran. Banyak ruang publik terbangun tanpa memikirkan benar kebutuhan dan penggunaannya, tan-pa menerapkan standar-standar yang sesuai, dan bahkan kadang-kadang terjadi tanpa sengaja sebagai ruang sisa atau marginal dan ruang utiliter semata.

Ruang publik seperti jalan dan kendaraan umum, misalnya, lebih se-ring ‘digunakan’ bersama saja, karena orang-orang tidak ‘bertemu’ di dalamnya, dalam arti tidak ada interaksi atau reproduksi sosial di dalamnya. Di beberapa kota, misalnya Bangkok dan Amsterdam, tidaklah aneh bagi seseorang untuk berbicara dengan ‘orang’ asing di kendaraan umum secara cukup akrab. Justru adalah suatu ‘prestasi’ bila suatu kota dapat memperbanyak ruang publik yang tadinya hanyalah ‘digunakan’ bersama menjadi tempat ‘bertemu’ bersama. Sarana umum semestinya demikian. Karena itu adalah salah bila memperjuangkan ‘transportasi umum’ yang baik karena memihak rakyat kecil, sebab transportasi umum semestinya untuk semua orang, dan fungsional sebagai ruang terbuka umum dimana orang bisa ‘bertemu’ bersama. Dalam skala-skala metropolitan, dimana pertemuan bersama tidak lagi tergantung kepada lingkungan ketetanggaan, sarana umum yang mem-pertemukan pluralitas merupakan perekat yang fungsional.

Ruang publik sebagai tempat pertemuan, sebagai wadah dari tingkat tertentu kebersamaan suatu masyarakat, merupakan karakteristik utama untuk menggambarkan hakekat ruang publik di dalam kota. Misalnya oleh Kostof (1992) berikut ini:

*“...kota-kota dari segala jaman telah menganggap tepat menyediakan ruang terbuka yang dapat meningkatkan pertemuan-pertemuan sosial dan mewadahi penyelenggaraan perhelatan publik.”*

*“...adalah suatu tujuan; suatu panggung yang dibangun khusus untuk tujuannya, untuk ritual dan interaksi.”*

*“...tempat yang kita semua bebas menggunakannya, sebagai lawan terhadap ruang-ruang yang dimiliki pribadi seperti rumah dan toko.”*

*“Ruang-ruang publik mewadahi kegiatan-kegiatan komunal yang terstruktur – festival, pemberontakan, perayaan, pengadilan umum - ...”*

*“Tetapi bahkan sekarang, tempat umum adalah kanvas yang di atasnya perubahan-perubahan sosial dan politik dilukiskan.”<sup>2</sup>*

Pluralisme, faham kemajemukan, yang demokratis dalam ruang publik merupakan prasyarat yang wajar untuk memungkinkan penikmatan kebersamaan terjadi di dalamnya.<sup>3</sup> Karena itu yang memerlukan

perhatian adalah seberapa besar perbedaan bisa diterima, seberapa jauh toleransi akan diberikan untuk penikmatan kebersamaan, atau – secara positif – seberapa jauh orang ingin menikmati perbedaan itu sendiri sebagai berkah. Seberapapun semua perbedaan yang ada, kemungkinan diperlukan suatu tingkat kesetaraan dalam hal kesejahteraan minimal untuk memungkinkan ke-bersamaan yang jujur dan pluralis di dalam ruang publik. Bukankah orang pergi ke *mall*, misalnya, untuk bertemu dengan orang-orang yang sama (bukan yang berbeda !) dalam hal kesejahteraan sosial-ekonomi ini? Bukankah kenyamanan di situ karena tidak terlihat anak dan ibu jalanan mengemis atau pemuda tang-gung mengamen? Bukankah kenyamanan di situ dijamin oleh isolasi demikian rupa sehingga di dalam *mall* orang tidak perlu melihat dan tidak perlu menyadari sama sekali apa yang ada di luar? *Mall* adalah pembalikan luar-dalam dari ruang publik lazim, memberikan punggungnya terhadap ruang publik lain, yaitu lapangan parkir dan jalan yang mengelilinginya. Kebersamaan dengan kesetaraan tingkat kesejahteraan minimal adalah *raison d’etre* dan pemberi nilai monumental dan permanensi ruang publik, serta penjamin keberlangsungannya. Tanpa ini, dan dengan penekanan ‘imaji’ di atas segalanya, telah terjadi pemiskinan makna ruang, dan mengubah ruang sosial menjadi reduksi yang fetishistik. Ruang yang tidak memiliki kebersamaan yang mencukupi, tidak memiliki permanensi, senantiasa terancam kepunahan, dan menimbulkan konflik. Kepadatan penghuni kota, atau bagian kota di mana ruang publik itu berada, berhubungan penting dengan pluralitas. Kepadatan penghuni menentukan pemeliharaan – keberlanjutan fisik dan menentukan kepadatan kultural. Ia adalah jembatan bertemunya ‘kegunaan’ (fisik) dan ‘makna’ (sosial kultural).

Ruang publik bersifat hirarkis, baik dalam hal struktur morfologis maupun maknanya. Ruang terbuka bisa mulai dari halaman rumah (‘publik’ secara visual), taman lingkungan, sampai kepada alun-alun yang monumental dan sim-bolik pada tingkat seluruh wilayah kota. Kegunaan secara fisik ruang karena itu tergantung pada aksesibilitas dan keseluruhan posisi morfologisnya di dalam keseluruhan kota, di dalam bagian kota, dan di dalam lingkungan (perumahan, misalnya). Fragmentasi adalah hal lain yang berbeda. Fragmentasi adalah situasi di mana potongan-potongan ruang tidak lagi memiliki hubungan morfologis ataupun makna satu sama lainnya. Bilapun ada prinsip-prinsip struktural di belakang fragmentasi ini, maka ini bukanlah logika ruang dan makna itu sendiri, melainkan premis-premis ekonomi.

Khusus untuk Jakarta dan banyak kota yang memiliki pantai, sebenarnya penting sekali ‘membiarkan’ paling tidak sebagian cukup signifikan dari pantai sebagai ruang publik yang terbuka (tidak membayar, frekuensi dilewati tinggi, dapat laut kelihatan), sehingga ada hubungan yang nyata-nyata kuat dan sehari-hari antara (kehidupan) kota dan pantainya, sebab pantai adalah tempat dimana ruang arsitektur publik yang manusiawi berhubungan dengan ruang kosmos yang supra-manusia. Sebuah kota, yang merupakan produk peradaban yang ultimat, perlu mengingat hubungan dengan kosmos. Pada banyak kota-kota imperial, seperti Beijing dan Yogyakarta, misalnya, hubungan dengan kosmos sengaja ditampilkan pada tata letak keseluruhan kota. Pada pantai, hubungan ini dengan serta-merta hadir dengan sendirinya. Laut dan pesisir adalah juga tempat dan bahkan alasan historis keberadaan banyak kota-kota.

Ruang publik menjadi suatu ‘lembaga’ ketika terjadi pengakuan dan konsensus bersama yang cukup luas mengenai makna dan fungsinya dalam keseluruhan kehidupan masyarakatnya, dan bahkan merupakan bagian tidak terpisahkan dari rangkaian atau siklus proses sosial politiknya, dan karenanya merupakan unsur pembangun struktur kebudayaannya. Dalam keadaan demikian, krama yang dikembangkan untuk ruang publik dapat sangat *sophisticated*, seperti agora atau forum Yunani, misalnya. Ruang publik yang melembaga sering telah dibungkus di dalam bangunan, meskipun tidak selalu demikian. Di sini muncul kesadaran untuk membedakan ruang publik terbuka, yang umumnya diartikan ‘*outdoor*’ dan spesifik-fisik – karena itu arsitektural – yang juga ‘lebih’ publik sifatnya, dari ruang publik dalam arti yang lebih ‘*generic*’ atau abstrak. Dalam pengertian yang terakhir ini, ruang publik dapat dikatakan terbentuk ketika terjadi wacana mengenai hal-hal atau urusan-urusan publik. Ruang ini, meskipun abstrak, telah memiliki struktur pemaknaan dan krama tersendiri. Seberapa luas dan mendalam struktur dan krama itu, tergantung kepada peradaban yang membentuknya. Ruang publik arsitektural, yang merupakan realitas fisik, senantiasa merupakan hasil kerja ko-lektif baik dalam arti sinkronik tipologis maupun diakronik morfologis, mes-kipun pada momen-momen tertentu juga selalu terjadi kontribusi individual yang menentukan, misalnya dari arsitek.

Tidak semua ruang terbuka publik adalah benar-benar publik dalam sejarahnya. Di Itali, misalnya, dalam keadaan dimana kekuasaan keluarga pedagang dominan (misalnya Doria di Genoa dengan Piazza S. Mateo), lapangan keluarga itulah yang menjadi ruang terbuka ‘kota’ tersebut, paling tidak sebagian besar kota tersebut. Sementara dalam sejarah kolonialisme, orang Spanyol menetapkan secara hukum (*Laws of the Indies*) bahwa kota-kota koloninya harus dimulai dengan ‘alun-alun’, dan di dalamnya harus ada suatu tugu yang mencerminkan kekuasaan kolonial Spanyol. Disini juga tempat pelaksanaan hukuman yang menunjukkan kekuasaan itu. Jadi pembentukan ruang publik dan kehidupan publik senantiasa terbatas oleh, dan bertingkat-tingkat tergantung pada struktur politik dan kekuasaan setiap jaman

Ruang-ruang publik berskala raksasa seperti Lapangan Monas tidak pernah benar-benar ‘dipakai’ habis-menyeluruh untuk suatu ritual publik apapun. Yang paling sering adalah: ada beberapa ritual sekaligus mengambil sektor-sektor yang berbeda di dalam *park* yang besar itu. Ini mengingatkan kita pada rancangan Thomas Karsten untuk Lapangan Monas pada tahun 1937 yang dengan sadar melakukan segregasi (tetapi dengan keterampilan yang tinggi, bukan asal-asalan) lapangan itu menjadi: stasiun, kumpulan lapangan tennis dengan ‘*club-house*’, stadion (mini), kompleks museum (menyerupai yang ada di Yogyakarta, di sebelah sudut Utara-Barat alun-alun), balai pertemuan dewan kota, lapangan upacara, kantor telepon, tempat kediaman resmi Asisten Residen, dan stasiun (dengan rel yang diturunkan ke bawah level tanah asli). Yang menarik pada rancangan Karsten ini tentu saja karena ia mencerminkan ‘liberalisme’ dan ‘otonomi’ pada pemerintahan kolonial waktu itu: semua fungsi-fungsi itu adalah fungsi kota dan kebutuhan warga kota, bukan simbol pemerintah pusat kolonial. Karsten me-*ngembalikan Koningsplein* menjadi milik Kota Batavia, bukan milik pemerintah pusat kolonial. Karsten memecah-belah monumentalitas represif ruang kekuasaan kolonial menjadi kumpulan perayaan ruang-ruang sosial yang lebih rileks, madani. Ini – tidak banyak disadari – adalah wajah humanis seorang Karsten yang sosialis. Monumentalitas Karsten, seperti juga kita lihat di Jalan Ijen di Malang misalnya, bukanlah monumen-talitas yang represif *baroque*, melainkan monumentalitas yang mengingat(kan) alam, yang dipatah-patahkan menjadi berskala ‘menengah’, dan yang sekaligus mengandung lapisan intim (jalur kaki lima yang tersembunyi di belakang monumentalitas pohon palma besar). Monumentalitas Karsten adalah suatu simpul dalam tekstur sosial yang di-percayainya harus ada bagi ruang kota agar memperoleh maknanya. Ruang adalah ruang. Ruang bukan latar bagi obyek (seperti yoni bagi palus). Ruang adalah subyek itu sendiri: sosialitas adalah subyek itu sendiri, bukan latar bagi kekuasaan penyeter lain.

Kalau kita melihat lapangan Monas sekarang, seketika terasa keganjilan antara monumentalitas obyek palus di tengah (sentral!) dengan fragmentasi (bukannya yoni yang serba terbuka dan menyatukan) di sekelilingnya, yang ti-dak dapat mencegah kita berpikir adanya mediasi yang hilang antara keduanya. Nyatanya monumentalitas sentralistis Lapangan Monas (waktu itu *Koningsplein*), meskipun tanpa obyek palus, telah diusulkan pertama kali sebenarnya pada tahun 1892, yaitu pada saat puncak kekuasaan sentralistis kolonial, sebelum menuju politik liberal dan desentralis (Politik Etik). Usulan inipun sebenarnya hanya memperkuat kenyataan di lapangan. Apakah ‘disain’ Lapangan Monas sekarang merupakan realisme sosial-politik kita, dimana palus sentral diberi latar sekadarnya di sekeliling/lingkaran dalamnya, sementara sekeliling luarnya seolah-olah mau akomodatif terhadap realitas sosial yang porak poranda?

\* \* \*

#### KHALAYAK DAN PEMIRSA, PEMESAN (*CLIENT*) DAN KOLEKTOR: ARSI-TEKTUR DAN SENI

Seniman ingin menampilkan karya di ruang publik, atau memawacanakan ruang publik, karena terdapat ke-rinduan mendasar dari seniman untuk berinteraksi dengan ‘khalayak’. Karena ada hasrat dari seorang pen-cipta, yang esensial untuk kelangsungan pilihan hidupnya, untuk menghadapi tan-tangan, menghadapi kecermatan khalayak – paling tidak pemirsa – yang lebih luas. Ia ingin berkomunikasi luas. Ini me-merlukan ruang. Semua aspek kehidupan mengambil tempat – terjadi – di dalam ruang, atau

meng-ekspresi-kan dirinya di dalam ruang. Seni adalah aspek ke-hidupan yang sangat fundamental, karena hanya mungkin dikembangkan oleh manusia untuk memenuhi rasa keindahannya, renungannya, sikap kritisnya, memawacanakan kebersamaannya. Meletakkan seni di dalam ruang publik berarti juga ‘memperluas’ keterjangkauan manusia terhadap keindahan. Usaha seniman memperluas pemirsanya selalu dalam arti keinginan mencapai ‘khalayak’, yang harus dianggap sebagai horizon yang utopis, yang nun-jauh di sana, yang bila didekati selalu menjauh, tidak pernah tercapai. Hal ini telah dilakukan misalnya dengan membuat seni etsa yang dapat diperbanyak secara mudah, mengeluarkan musik kamar menjadi musik gedung dan kemudian musik stadion (sejak generasi 60’an), musik tv, novel menjadi cerpen, patung kecil menjadi patung besar di dalam ruang umum, dan seterusnya.

Khalayak historis tentu saja tidak pernah utuh, paling tidak setelah apa yang disebut ‘akal’ ditemukan secara sadar. Khalayak telah menjadi fragmen-fragmen baik dalam arti waktu, ruang, maupun sosial. Mungkin yang ada adalah ‘pemirsa’ saja, sebagai padanan kata untuk ‘fragmen-fragmen’ khalayak itu, baik dalam arti temporal maupun sosial.

Berlainan dengan seni kriya (*‘craft’*) dan arsitektur, senirupa tidak perlu memiliki atau tergantung kepada klien yang memesan. Ini adalah hal yang sangat berharga dari senirupa. Sedangkan makin ‘murah’ proses penciptaan karya seni, makin bebas pula dia dari ketergantungan pada pemesan/klien. Seni rupa memiliki kolektor, bukan pemesan. Ketegangan selalu terjadi antara pemesan dan pemirsa (yang selalu mau diperluas atau dianggap menjadi ‘khalayak’).

Arsitektur hampir tidak mungkin diciptakan tanpa pemesan. Pengabdianya kepada pemesan sulit disalahkan. Yang menjadi tantangan adalah keseimbangan antara pengabdian itu dengan komunikasi dengan pemirsa atau khalayak yang sebenarnya selalu merupakan sesuatu yang lebih dikehendaki oleh si arsitek itu sendiri. Seringkali memang arsitek itu lebih ‘memecah-belah’ masyarakat, meskipun mengandung komunikasi keindahan yang menurut Schiller sebetulnya senantiasa ‘mempersatukan’ manusia. Sebab arsitektur selalu mengandung kontradiksi-kontradiksi yang menyebabkannya tidak dapat berkomunikasi murni mengenai esensi keseniannya, ialah ‘ruang berbentuk’. Karena itu arsitektur minimalis pun sulit mencapai tingkat sempurna seni rupa, karena ternyata proses konstruksi yang dituntutnya memerlukan keterlibatan kapitalistik yang luar biasa. Sedangkan arsitektur yang makin meluas atau kolektif obyeknya – misalnya perumahan rakyat atau perancangan kota – pada dasarnya memperbesar tumpang-tindih ‘pemesan’ dan ‘khalayak’. Pada hakekatnya, memang arsitektur adalah seni yang sangat publik secara tidak terhindarkan: mulai dari bangunan tunggal sampai kompleks perumahan, ruang-ruang di antara semuanya, dan kesatuan kota itu sendiri. Ini tetap saja perlu diingatkan lagi, bukan untuk memenuhi ‘ego’ para arsitek, tetapi untuk menyadarkan kita kembali, bahwa sehari-hari kita sebenarnya (sudah) bergelimang dengan budaya material yang POTENSIAL memberikan kita kepuasan batin dan fisik melalui estetika dan artistika. Dan budaya material yang namanya arsitektur itu tidak perlu diada-ada-kan lagi, tidak perlu diprogramkan lagi, karena dengan sendirinya harus ada sehubungan dengan NILAI GUNANYA. Tetapi setelah ‘jaman pembangunan’, semua itu belum terpenuhi. Setiap hari terbentuk bangunan yang buruk rupa. Ruang terbuka kota kita seperti barang sisa yang tidak tersentuh budaya. Jalan dan kakilima kita menyebalkan kita setiap hari rata-rata selama 3 jam. Halte bus, lampu jalan, lampu lalu lintas dan perlengkapan lainnya membuat gatal mata. Arsitektur sebagai seni yang paling publik bukannya tanpa masalah. Dan ini makin membuatnya mendesak untuk dikemukakan lagi statusnya sebagai seni publik.

Dalam jaman serba terbatas sumber daya ini, hasrat kita akan senirupa dapatlah pertama-tama berupa suatu RASA ‘kesenirupaan’ dan keindahan, yang dapat dan seharusnya diterapkan atau mewujudkan pada dunia benda-benda yang lebih ‘profan’ sekalipun, yang bernilai praktis dan publik sekalipun, seperti arsitektur (kota) misalnya. *Public arts* harus merupakan suatu spirit yang merasuki semua budaya material kita, terutama yang publik (arsitektur !) Arsitektur memiliki peran khusus karena ia memberikan ruang untuk seni lainnya. Arsitektur kota memberikan ruang untuk seni umum kota. Sementara itu ‘ke-publik-an’ juga bukan monopoli *genre* kesenian tertentu. ‘Ke-publik-an’ adalah sikap kesenian yang menginginkan keterjangkauan yang merakyat.<sup>4</sup> Sementara itu, ‘Ruang terbuka kota’ sendiri secara kategoris menjadi suatu *genre* senirupa dalam kasus Kota Barcelona ketika me-revitalisasi diri dalam ‘*urban projects*’ menyambut Olimpiade 1992.

Pencapaian tertinggi bagi arsitektur adalah pada saat ia mencapai tingkat seni murni, atau ekspresi murni, dibebaskan dari 'guna'. Ini hanya tercapai, idealnya, pada monumen atau kuburan (Aldo Rossi). Tetapi apakah seni rupa (murni) sendiri dapat juga mencapai 'pembebasan' seperti itu? Ideal yang bisa dicapai adalah bila karya seni dikerjakan 'tanpa pesanan'. Dapatkah senirupa publik dibuat tanpa pesanan? Pertanyaan ini membawa arsitektur dan senirupa publik lebih dekat satu dengan lainnya, lebih daripada yang dapat dibayangkan sebelumnya. Para arsitek sebenarnya adalah seniman yang paling menderita, karena paling kecil otonominya dibandingkan dengan seni(rupa)wan yang lain. Senirupawan mestinya tidak demikian. Tetapi meletakkan senirupa ke dalam ruang publik, menyebabkannya harus berhadapan dengan 'selera' publik, dengan 'misi dan visi' birokrat dan politisi, dengan 'pihak sponsor', dengan 'proses produksi ekonomi pasar', dan dengan 'ruang arsitektur' yang dirinya sendiri telah menderita di bawah tekanan yang sama. Perlu dipikirkan cara, instrumen, lembaga, untuk melindungi senirupa publik dari imperatif sistem itu semua secara maksimal, sehingga senirupa tetap dapat (murni) memberikan kita kebahagiaan batin yang sublim, yang menyatukan kita semua karena keterharuan estetik, bukan memecah-belah kita seperti yang dilakukan oleh arsitektur. Saya belum yakin kita sudah mempunyai kesadaran, sikap, dan instrumen yang siap dan memuaskan mengenai masalah perlindungan otonomi senirupa ini.

Bagian signifikan seni rupa publik adalah seni rupa urban. Sedangkan urbanitas di Indonesia serta merta adalah modernitas, karena bagian terbesar pengalaman bangsa kita akan urbanitas terbentuk intensif oleh gelombang modernitas dalam limapuluh tahun terakhir. Realitas yang dipersepsi adalah bahwa paling tidak segala sesuatu yang 'lebih modern' ada di kota-kota. Cahaya kota telah menarik jutaan migran ke kota setiap tahun. Jadi harapan agar seni rupa publik kita merenungkan urbanitas dan modernitas adalah suatu kewajaran saja. Yang tidak wajar adalah bila terasa kurangnya apresiasi kesenirupaan kita mengenai dua fenomena dan pengalaman yang dahsyat dan saling terkait itu. Kualitas karena itu dapat juga dilihat pada sejauh dan sedalam apa karya seni rupa mengembangkan re-fleksi kritis atas keduanya.<sup>5</sup> Hubungan antara seni publik dan (arsitektur) kota bukan hanya hubungan geografis-tempat, tetapi juga hubungan kultural-inspirasional. Ini kurang digali, dan sejauh dapat diamati, sangat mengecewakan. Kalau boleh membandingkan: misalnya seni rupa modern di Eropah seratus persen urban, kecuali Inggris, yang barangkali terlalu sibuk dengan 'pemandangan alam'.<sup>6</sup> Yang urban adalah sekaligus modern. Karena pengalaman urban adalah pengalaman modern. Namun, senirupawan Indonesia, baik karena keterpaksaan sistem (ekonomi) maupun karena mencari kualitas hidup yang mendukung penciptaan, telah tanpa sengaja menjadi pendukung suburbanisasi atau de-urbanisasi.

Ada banyak perdebatan mengenai definisi dan asal-usul tradisi perkotaan Indonesia, kalau ada. Legenda, mitos, pengaruh banyak ditemukan dari masa yang jauh lampau. Tetapi fakta kota, realitas fisik yang mencatat dan merekam, dan meneruskan secara serta merta dari generasi ke generasi pengetahuan mengenai bagaimana cara-cara yang baik bagi masyarakat hidup di kota-kota, sangat terbatas dalam arti jumlah maupun kedalaman historis. Apa yang ada nampaknya harus dicari hampir seluruhnya di masa kini. Pada saat yang sama, ada tantangan-tantangan mendasar yang harus dijawab tergesa-gesa. Masa kini menawarkan segalanya. Segalanya harus dijawab kini. Hampir tidak ada yang namanya preseden.

Karena dunia makin menjadi tidak terbatas, maka dialog nampak sekali akan mengambil modus dan bentuk baru. Ekuasi lama bahwa yang modern adalah yang Barat telah lama usang, baik di mata Barat maupun Timur. Tradisi sudah tidak lagi secara sederhana diasosiasikan dengan Timur yang mistik dan eksotik. Modernitas dan modernisme tidak lagi tunggal. Dunia makin sadar akan keberadaan modernitas dan modernisme yang majemuk sebagai pengalaman dan tanggapan kontekstual. Pada saat bersamaan, modernisasi menampakkan diri sebagai proses yang membawa masalah/tantangan secara terus menerus baik kepada Barat maupun Timur, negeri maju maupun negeri terbelakang, yang urban maupun yang kampung, yang Islam maupun yang Kristen, kepada semua orang singkat kata. Tantangan itu hadir dalam konteks tempat dan sejarah yang berbeda-beda; dan pasti tidak ada keraguan bahwa persepsi kepadanya, sebagaimana juga tanggapan terhadapnya, akan berbeda-beda. Ini saja bukanlah alasan untuk saling memalingkan muka, tetapi justru merupakan alasan untuk bertukar pandangan. Dan ada kesamaan untuk memulai secara konkrit dan produktif: kotalah tempat dimana semua itu terjadi paling intensif.

Pengalaman akan urbanitas adalah serta-merta modern, sementara pengalaman akan modernitas tidak mungkin lengkap tanpa mengalami yang urban.

Marco Kusumawijaya  
Arsitek perkotaan, tinggal di Jakarta.

Ditulis untuk diskusi ruangrupa dengan Apotik Komik dan Taring Padi, di Studio Hanafi, Depok, 14 Juni 2000, dan pernah diterbitkan dalam Karbon, jurnal seni rupa edisi 1. Keindahan Lawan Kesejamaan.

#### Catatan Kaki

<sup>1</sup> *A la porte de la maison qui viendra frapper ?/Une porte ouverte on entre/Une porte fermée un antre/Le monde bat de l'autre côté de ma porte.* (Pierre Albert Birot, *Les Amusements Naturels*, p.217, Dikutip oleh Gaston Bachelard, dalam *Poetics of Space*.

<sup>2</sup> "...cities of every age have seen fit to make provision for open spaces that would promote social encounters and serve the conduct of public affairs".

"...is a destination; a purpose-built stage for ritual and interaction".

"...places we are all free to use, as against the privately owned realm of houses and shops".

"Public spaces host structured or communal activities – festivals, riots, celebrations, public executions –..."

"But even now, the public place is the canvas on which political and social change is painted"

<sup>3</sup> Pluralisme harus dibedakan dari populisme secara tegas. Lihat, misalnya gambaran oleh David Marquand, "*Pluralism v. Populism*", dalam *Prospect*, June 1999: "*Pluralism is not a doctrine. It is a disposition, a mentality, an approach. Like most approaches to politics, it is a matter of feeling as well as of belief. Pluralists rejoice in variety. They are skeptical about theories – Marxism, economic liberalism, globalisation- that presuppose uniformity. Pluralists like the clash and clang of argument; the monochrome sameness of the big battalions horrifies them; so does the sugary conformism of the politically correct. Instinctively, they are for the "little platoons" that Edmund Burke saw as the nurseries of "public affections", and they want to protect them from the homogenizing pressures of state, market and opinion. For them, a good society is a mosaic of vibrant smaller collectivities – trade unions, universities, business associations, local authorities, miners' welfares, churches, mosques, Women's Institutes, NGOs – each with its own identity, tradition, values and rituals. ... Pluralists know that the disciplines of democracy do not come naturally. They have to be learned; and it is in the little platoons, in the intermediate institutions which stand between the state and the individual, that we learn them. But the little platoons are vulnerable as well as precious. Totalitarian states colonise or cripple them, but even well-intentioned democratic sates, acting in the supposed interests of their peoples, and responding to what they see as the imperatives of social justice or the free market or efficiency, have a propensity to encroach on them, to curb their freedom of action and to impose alien norms on them*". Dalam arti ini, pluralisme mengandaikan masyarakat warga/madani yang kuat, dengan unit-unit kecil sebagai basis organisasi yang memberikan peran besar kepada manusia.

<sup>4</sup> Seni sastra menjadi '*public*' ketika kaum modernis awal Rusia mengarang cerpen yang mudah diperbanyak dan terjangkau oleh masyarakat luas. Seni lukis menjadi '*public*' ketika dijadikan cetakan (etsa, tukilan, dlsbnya) sehingga dapat diperbanyak dan dinikmati orang banyak dengan murah. Seni patung menjadi '*public*' ketika dipindahkan ke luar *gallery*. Henry Moore dan Barbara Hepworth, dua pematung utama Inggris, menjadikan seni patung bagian tidak terpisahkan dari '*public space*' ketika memulai patung modern yang memang untuk maksud demikian. Seni instalasi, seni peristiwa, merayakan *publicness* itu sendiri sebagai bentuk kesenian. Seni teater dan tari menjadi umum ketika diperagakan secara merakyat di tempat umum. Seni musik menjadi '*public*' ketika keluar dari 'kamar', melalui gedung pertunjukan, sampai ke panggung terbuka. *Landscape design* adalah

seni yang sangat *public*, bahkan yang di ‘halaman’ rumah orang per-orang sekalipun, apalagi yang ditengah-tengah ruang terbuka kota.

<sup>5</sup> Ini tentu saja tanpa mengabaikan apa tidak perlu diungkit lagi, tentu saja, yaitu kualitas dalam arti teknis: kesempurnaan proses, integrasi antar berbagai benda budaya material yang hadir bersama pada ruang yang sama, dan sebagainya.

<sup>6</sup> Peter Hall dalam *Cities in Civilization* (Oxford, 1998) mencontohkan Berlin yang mencapai periode emas (1920-1935, kurang lebih) ketika ia bercirikan antara lain terjadinya *cross-fertilisation* dari berbagai bentuk kesenian yang urban dan modern.

## Sadomasokisme dalam Seni Publik

Andrea Peresthu

Perjalanan kami ke Berlin<sup>1</sup> tahun lalu diwarnai sebuah diskusi ‘keras’ soal grafiti. Saya bersama seorang teman dari *Afrika Selatan, Mogorosi*, melihat grafiti sebagai *genre public art* yang tidak perlu dicemoohkan. Sementara seorang teman dari *Etiopia* melihatnya sebagai ‘sampah’, merusak pemandangan kota, dan liar! Diskusi kami semakin seru, apalagi sang teman ini membawa-bawa karya-karya fresco [lukisan dinding] yang banyak terdapat di Gereja-Gereja Ortodoks di Etiopia. Setengah berkelakar dan memberi tambahan ‘bensin’ untuk ‘membakar’ lebih kencang sang teman ini, saya bilang “*tidak ada bedanya fresco dan grafiti !*”. Maka semakin naik pitam lah dia, dan kami pun semakin menikmati diskusi yang menggelegar itu.

Apakah karena dia ditempatkan dalam situs religi lalu bisa dinilai sebagai yang paling sakral dan beradab ? Sementara karya-karya grafiti yang hampir mendominasi tembok-tembok kota di Berlin itu dianggap liar dan tidak beradab ? Fresco yang terpampang di dinding-dinding tua gereja itu juga menyiratkan sebuah pesan kepada publik, begitu juga grafiti di jalanan. Cuma fresco hadir dalam kelas dan grafiti seakan-akan mencerminkan perjuangan sosial. Persamaan yang saya maksud adalah bagaimana kita menangkap pesan yang disampaikan baik melalui fresco maupun sebuah grafiti. Meskipun isi pesan itu sendiri saling berbeda isi dan intensitasnya, maka hal itu karena faktor sejarah. Dalam banyak hal justru karya-karya fresco hanya dipahami ‘estetis’ nya ketimbang ‘entitasnya’, hal yang sama juga terjadi dalam karya-karya grafiti. Sehingga tidak mudah juga sekedar mengatakan ‘beda’ cuma karena fresco dianggap sebagai high art ketimbang seni populer semacam grafiti.

Jika alasan beda itu mempunyai satu landasan argumen yang plural, tentunya akan membuka cakrawala baru. Jadi bukan cuma sekedar alasan dimana dia ditempatkan. Sehingga, jika kita ketemu bongkahan dinding fresco yang dijual di pasar loak, lalu kita bilang fresco ini tidak berharga! Cuma karena dia bukan ditemukan di situs ‘religi’. *Peter Dormer* mengatakan, seakan-akan fresco di beberapa gereja Eropa bisa dibilang public art, ternyata tidak. Kenapa ? Karena jika kita lihat dari sejarahnya karya-karya tersebut bisa dibilang sebagai *artisan-work*. Nilai sebuah *fresco* datang dari sebuah repetisi model yang mencerminkan sebuah tradisi [*Dormer, 1994:26*]<sup>2</sup>.

Untuk mendukung argumentasi itu, Dormer melanjutkan dengan melihat proses mencipta saat ini, yang disebutnya sebagai satu bentuk kemerdekaan individu yang otonom. Tidak terikat pada sebuah tradisi, bahkan cenderung subversif dari aliran-aliran sebelumnya. Dalam bahasa yang lebih provokatif lagi Dormer menunjukkan, bahwa sukses tidaknya sebuah seni publik itu tergantung sejauh mana kadar mentalitas ‘ortodoks’ yang dimiliki seorang seniman dalam setiap momen penciptannya. Sikap-sikap itu bisa tercermin dari dalam tidaknya kadar manipulasi mental ‘ortodoksi’ tadi, bahkan bisa kita lihat seberani apa mereka mematahkan mitos tersebut, atau bahkan berani mengambil jarak terhadap sikap ‘status quo’ dalam berkarya.

<sup>1</sup> Perjalanan BERLIN 2000 dilakukan pada 25 Maret-4 April 2000, dengan mengunjungi kota : Wolfsburg, Dessau, dan Weimar.

<sup>2</sup> Peter Dormer [1994] *The Culture of Craft : Status and Future* [studies in design and material culture]

Jika itu yang dijadikan dasar argumentasi bahwa fresco bukan ‘seni publik’, maka hal ini juga bisa dijadikan titik refleksi terhadap karya-karya grafiti yang cuma mencari sensasi. Meski beberapa karya grafiti diciptakan dengan entitas sebagai genre public art, namun jika ‘public art’ hanya tampil sebagai lips service, atau cenderung di ‘ortodok’ kan, maka kapasitasnya sebagai seni publik patut dipertanyakan. Bahkan diragukan sama sekali ! Artinya apa, penulis tidak akan mati-matian bertempur dalam dikotomi tertentu, jika hanya mendukung repetisi dengan label ‘populisme’, dimana pencarian dalam berkarya cuma berhenti dalam sebuah kemapanan. Jika ini yang terjadi maka, seni publik sama sekali cuma sekedar retorika estetis sepihak dan cenderung mau menang sendiri.

Di Bandung, katanya ada seorang seniman yang membuat karya dengan memajang kepala babi hutan dan memberinya judul ‘orba’. Setelah memasuki hari kedua, orang mulai risih karena karya itu semakin bau. Akhirnya penutupan eksposisi ini dilakukan oleh polisi, karena protes masyarakat yang tidak tahan dengan polusi tadi. Ini cuma sebuah contoh kecil sebuah karya yang dimaksudkan untuk publik, malah mengundang protes karena sang seniman tidak cerdas dalam memilih media-nya. Lagi pula, gaya memaki-maki orba saat ini bukanlah hal khusus. Seorang anak kecil pun tahu bahwa orba itu ‘bangsat’. Akan jadi lain jika ekspresi itu ditumpahkan di masa Soeharto berkuasa, mungkin karya seni semacam ini akan membongkar kemapanan berpikir kita. Namun disaat semua orang dinegeri ini berteriak serentak memaki masa lalu, maka apa yang dilakukan rekan tadi cuma sekedar repetisi! Lata ! Tanpa paradigma ! Jauh dari *genre public art* !

Melalui wacana ini, penulis ingin mengajak untuk membongkar sedikit kemapanan dalam mencari genre yang lebih realistik, lebih keras tapi kenyal! Sehingga ruang demokrasi yang kita nikmati saat ini bukan cuma sesak dengan retorika nihil, tapi justru bisa diisi lebih bermanfaat dalam proses pencarian paradigma seni publik kita. Sehingga sejarah pencarian ini, suatu saat bisa ditulis dengan penuh percaya diri, buat mendorong agar generasi seniman dimasa datang juga terpacu untuk terus menggali paradigma baru. Mematahkan virus-virus ‘ortodok’ dalam berkarya, menarik garis demarkasi yang jelas dengan kemampuan berpikir ‘status-quo’, dan bukan sekedar meniru yang tidak ‘matang’ ditiru !

### *Seberkas Sinar dari Orang-Orang yang Kita Anggap Fosil*

Spirit penciptaan public art sebagai satu bentuk kemerdekaan individu yang otonom sebenarnya berakar dari pemikiran seorang penyair Italia, *Francesco Petrarch* [1304-1374]. Pada tahun 1330 Ia mengungkapkan dua pilar penting dalam revolusi penciptaan seni, yaitu: Individualisme dan Humanisme. Individualisme dalam pengertian kemampuan individu yang otonom dalam mempergunakan nalar dan kepercayaan diri yang dewasa serta sadar akan segala akibatnya. Humanisme dalam pengertiannya adalah rasa kemanusiaan yang bertumpuh pada pijakan nurani dan bukan dalam kerangka dogma<sup>3</sup>. Sehingga diharapkan kedua hal itu bisa mendobrak kemapanan sebuah pemikiran. Pemikiran Petrarch inilah yang sering disebut orang sebagai *The origin of Renaissance*.

Sehingga jelaslah disini bahwa pengertian Individualisme tadi tidaklah bertujuan agar orang menjadi bebas *semau gue* dalam mencipta. Namun terkandung bentuk-bentuk tanggung jawab sosial yang sangat erat dengan nilai-nilai humanisme. Munculnya konsepsi Individualisme ini perlu dilihat juga dalam konteks sejarah dan tempat dimana *Petrarch* lahir dan dibesarkan. Dalam sebuah komunitas religi yang sangat kuat di Itali dalam masa itu, semua hal tanpa kecuali dunia seni pun hidup dalam dogma. Sehingga beberapa seniman progresif merasa ‘kebebasannya’ telah dirampas dalam mencipta. Karya penciptaan cuma sebuah repetisi yang menjadi tradisi Byzantine dan membunuh kreatifitas untuk berkembang. Keberadaan pribadi dalam mencipta terinjak dibawah dogma-dogma yang hidup selama berabad-abad di jaman pertengahan.

Iklim penciptaan dengan ‘dogma’ sebagai panglima, dengan otomatis menimbulkan eksese-eksese pelecehan terhadap nilai-nilai humanisme. Apalagi jika dogma tersebut merupakan bagian dari hegemoni kekuasaan, seperti yang terjadi di jaman Romawi dimana *Petrarch* berkarya. Maka setiap karya seni tidak

---

3 H.W. Janson and Anthony F. Janson [1987] *The New Age*, p.168-169, Times Mirror Book. Lebih jauh lihat : *Petrarch Letters* , diterjemahkan oleh James Harvey Robinson dan Henry Winchester Rolf, (New York: G.Putnam's Sons, 1909), pp. 59-65, 207-209, 213, 239-251.

pernah mendapatkan sebuah ruang kebebasan berekspresi. Seniman progresif yang berusaha keluar dari tatanan yang kaku akan dibidang anomali, bahkan tidak jarang harus menebus pencariannya dengan nyawanya sendiri. Karya-karya seni di jaman abad pertengahan itu sangat keras dengan intensi religi dan kekuasaan seperti tercermin dalam: karya *Pietro Lorenzetti*<sup>4</sup> dalam *Kelahiran Bunda Maria [1342]*, serta karya saudara kandungnya *Ambrogio Lorenzetti*<sup>5</sup> yang berjudul *Pemerintahan Berwibawa [1338] di Palazzo Pubblico, Siena, Italia*.

Kita tentunya bisa memahami pemikiran Petrarch, apalagi jika kita tarik dengan pengalaman hidup dibawah rezim orba. Dimana karya seni memiliki format dan dogma demi hegemoni politik, diluar garis itu adalah makar, liar dan haram. Misalnya dalam seni sastra, dimana generasi saat ini hampir tidak pernah mengetahui bahwa mereka memiliki sastrawan besar seperti *Hersri Setiawan dan Sitor Situmorang*, disamping nama-nama seperti *Goenawan Mohamad, Umar Kayam, Kang Sobary, dan Mangunwijaya*. Semua itu mencerminkan absennya spirit Individualisme dan mematikan Humanisme seperti yang disebutkan oleh *Francesco Petrarch*.

Sirnanya dua pilar utama dibawah sepatu lars rezim orba, tercermin dalam beberapa tulisan *Goenawan Mohamad* dalam Catatan Pinggir nya di Minguan Berita Tempo. *Goenawan* menyitir *Václav Havel* dalam tulisannya yang berjudul “*Embik*”<sup>6</sup>:....*Maka, benar seperti yang dikatakan Havel: “Di bawah permukaan rapi kehidupan dan kebohongan, tertidur lapisan hidup yang tak tampak. Di sana tersembunyi sikap terbuka untuk mengakui kebenaran, Dan di sanalah hidup batin orang-orang yang tak berkuasa, tak berkekuatan...”*. Namun sikap luhur si “lemah” itu terinjak-injak oleh kekuasaan, maka kembali dituangkannya dalam “*Sejarah*”<sup>7</sup> yang dituliskan GM “....*Tidak ada lagi kepastian. Tidak ada lagi hak, bahkan untuk membeli diri. Sekian puluh tahun yang lalu, sekian puluh tahun kemudian.....”*. Akumulasi sikap-sikap tadi mencerminkan apatisisme sosial dalam masyarakat kita waktu itu, sebagaimana dituliskannya dalam “*Wartawan*”<sup>8</sup> :....*Demikianlah, Bapak, saya tak ingin menjadi wartawan. Bukan lantaran saya takut akan ketidakpastian, melainkan karena saya tak mengerti apa yang sebenarnya diharapkan oleh masyarakat kita dari kata-kata. Saya kira Bapak pun kini mulai menyesal. Wherof one cannot speak, thereof one must be silent, kata Wittgenstein. Sekian dulu!”*.

Penulis memandang perlu untuk menyampaikan hal-hal diatas, dengan tujuan untuk menelusuri kembali apa makna dan konteks sebuah ‘kebebasan’ dalam berkarya. Kebebasan yang dituntut dimasa lalu, merupakan reaksi dari sebuah penindasan. Kebebasan berkarya dan berekspresi dalam ruang demokrasi ini, tentunya haru menjadi lebih cerdas, dan bukan cuma penuh retorika yang repetitif saja. Jika falsafah ini tidak dipahami secara jernih, maka akan menimbulkan biasanya pemikiran-pemikiran tentang kebebasan individu dalam berkarya. Seandainya itu yang terjadi, maka akan menimbulkan ketidawajaran dalam berkarya. Sehingga proses berkarya untuk publik bukan menemukan cakrawala baru, tapi justru menjadi *dangkal*. Sikap seperti itu akan menumbuhkan fundamentalisme dalam berbagai

---

4 Pietro Lorenzetti [1280-1348] merupakan pelukis Italia dengan mazhab Byzantine. Karyanya yang disebut diatas cuma sebagai salah satu contoh beberapa karya besar Pietro yang banyak tersebar dari Siena di Italia hingga tersimpan di National Galery di Washington D.C dan London. Karya tersebut dibuat tahun 1342 diatas panel [6,5 inc x 5,11 inc] terdapat di Museum Katedral di Siena. Mazhab Byzantine [abad 5 - 1453] berkembang dibawah kerajaan Bizantium yang berada di Konstantinopel [saat ini Istanbul, Turki], mazhab ini berkahir dengan jatuhnya Konstantinopel ke tangan Turki. Selanjutnya Mazhab ini berkembang ke Rusia dan beberapa negara dimana eksistensi Gereja Ortodoks berlanjut. Pelukis aliran Byzantine diluar Italia hanya terdapat di Yunani dengan munculnya Theopanes [1330-1410] dan Andreas Ritzos [Abad 15]. Di Rusia oleh Andrei Rublev [1370-1430] dan Dionisii [1440-1510].

5 Ambrogio dan Pietro Lorenzetti merupakan saudara kandung yang dilahirkan di Siena, Italia. Mereka mendapatkan pendidikan di Sekolah Seni Sienese dibawah gembleran Duccio di Buoninsegna and Simone Martini. Keduanya dikenal sebagai ‘panglima’ mazhab Bizantine. Pietro dalam perkembangannya lebih tradisional, dan konservatif, berusaha menampilkan sentuhan-sentuhan harmoni dalam karya-karyanya. Sementara Ambrogio lebih realistik. Oleh karena itu karya-karya keduanya sangat berlainan sama sekali. Pietro lebih religius, sementara Ambrogio lebih dekat dengan kekuasaan.

6 Goenawan Mohamad, Catatan Pinggir : Embik [20 April 1991], Pustaka Utama Grafiti, 1995

7 Goenawan Mohamad, Catatan Pinggir : Sejarah [6 Juli 1991], Pustaka Utama Grafiti, 1995

8 Goenawan Mohamad, Catatan Pinggir : Wartawan [27 Oktober 1990], Pustaka Utama Grafiti, 1995

bentuk atau *chauvinisme* yang cenderung *counter-productive* dan yang mengarah pada sikap-sikap *fasisme*<sup>9</sup>, baik dalam kehidupan berbangsa maupun dalam berkarya.

Maka jangan sampai kebangkitan *public art* kita malah semakin membenarkan tesis Mangunwijaya soal *Cita Rasa* generasi ini yang dikatakannya sebagai berikut: “.....*Angkatan sekarang mengalami kemunduran yang sangat parah dalam pendidikan berpikir nalar eksploratif dan kreatif, yang tidak harmonis terintegrasi sehingga menumbuhkan suatu kultur pikir dan cita rasa yang sempit dan dangkal yang memperlambat pendewasaan diri...*”. Kegusaran Mangun ini kalau kita tarik dalam fenomena *public art* kita hari ini, sebenarnya menunjukkan betapa bergesernya penghayatan Individualisme [*self-assurance dan self-awareness*] dalam pemikiran *Francesco Petrarch*. Seakan-akan Individualisme dalam berkarya itu bisa diartikan *seenake-dewe atau semau-gue*. Padahal pengertian itu sangat erat dengan kecerdasan akal budi dalam nalar dan pencarian paradigma baru di setiap proses penciptaan, dan semua itu bertujuan untuk menularkan peradaban yang penuh kepercayaan diri pada publik yang menikmatinya.

### *Paradigma Bukan Cuma di Kantong Jins “bolong”*

Penciptaan seni publik menjadi sangat kompleks, karena setiap karya itu akan memiliki dampak sosial. Jika sebuah karya tampil secara tidak matang, atau kesannya cuma mencari sensasi, maka selain tidak mempunyai pesan, juga tidak membangun kecerdasan sosial yang menuntun publik menemukan paradigma baru. Akhirnya cuma nihilisme yang didapatkan, segala usaha, waktu, dan jerih payah sang penciptanya terbuang sia-sia.

Oleh karena itu, pemahaman seni publik akan lebih jernih jika dihayati sebagai proses sosial, dan bukan hanya sebagai penghayatan individualisme sempit berdasarkan otoritas penciptanya. Jika setiap penciptaan cuma bersih kukuh diatas penghayatan sepihak seniman, maka pencapaian estetika telah kehilangan maknanya, sebagaimana yang dibilang *Jean Baudrillard*<sup>10</sup> sebagai “*Art has today totally penetrated reality....The aestheticization of the world is complete*” dan sebagai konsekuensinya, “*...When everything becomes aesthetic, nothing is either beautiful or ugly any longer, and art itself disappears.....*”.

Sehingga pencarian sebuah paradigma baru dalam proses penciptaan seni publik haruslah dimulai, justru ditengah alam kebebasan saat ini. Pencarian itu tidak cukup hanya dengan semangat ‘populisme’ dan retorika-retorika kemiskinan saja, atau penggunaan media-media non-konvensional seperti tumpukan karton, kaleng dan botol bekas. Tidak juga cukup hanya dengan menghantam bertubi-tubi masa lalu, atau mereproduksi sindiran-sindiran sebagaimana karya patung Laskar Rakyat di Jogjakarta<sup>11</sup>. Jika ini terus terjadi, maka bukan paradigma yang kita cari, tapi sebuah perlawanan setali tiga uang dengan mempergunakan cara-cara rezim masa lalu juga. Jika dulu ‘berkarya’ dikekang dengan perizinan dan intimidasi, maka sekarang balik membalas dengan cara-cara serupa bahkan cenderung fasis mengatas nama kan rakyat dan demokrasi. Proses seperti ini, akan menghasilkan generasi yang sebangun-seruang dengan yang dilawannya. Artinya apa ? *Samimawon! Quo Vadis Public Art* kita !

Pencarian paradigma baru ini, bisa dimulai dari: [1] *Menumbuhkan kesadaran ‘memiliki’ seni publik dalam setiap lapisan masyarakat*. Proses ini menjadi penting, karena *public art* bukanlah cuma

9 Y.B. Mangunwijaya [1999] *Pasca-Indonesia Pasca Enstein*, halaman, 17, Penerbit Kanisius, Jakarta.

10 Jean Baudrillard adalah seorang sosiolog Perancis, dikenal sebagai pemikir posmodern yang sangat berpengaruh. Lahir di kota Riems, Perancis Barat dari sebuah keluarga petani. Tahun 1966 menyelesaikan tesisnya di Universitas Nanterre dengan promotornya Henry Leveuvre. Ia banyak menulis tentang relasi sikap konsumtif dan sistim produksi, sebagaimana tercermin dalam buku-buku awalnya seperti *The System of Fashion* [1967], *The System of Object* [1968], *Consumer Society* [1970]. Pemikiran Baudrillard banyak dipengaruhi Rolan Barthes dan Karl Marx. Penggabungan kedua pemikiran besar itu tercermin dalam bukunya yang berjudul *For a Critique of The Political Economy of The Sign* [1981].

11 Patung raksasa Laskar Rakyat merupakan karya pematung Dunadi dalam Festival Kesenian Yogyakarta ke-XI pada bulan Juni 1999 yang mengambil tema Terowongan Malioboro. Pembuatan patung tadi bertujuan membuat sindiran bagi kota budaya yang dipenuhi dengan petung-patung tentara, sebab yang berjasa atas kota Yogya bukan cuma tentara, tapi juga rakyat. Sehingga patung itu dimaksudkan untuk menghargai pengorbanan rakyat [Kompas, Senin, 21 Juni 1999].

menjadi domain sang seniman atau kekuasaan semata<sup>12</sup>. Sebagaimana di jaman orla dan orba, patung-patung yang dibangun, hampir sebagian besar selalu diasosiasikan dengan kekuasaan. Seni rupa publik lebih banyak dipergunakan untuk propaganda politik dan ‘hasil-hasil’ pembangunan orba. Semua itu bisa berjalan, karena ada satu institusi politik atau kekuasaan melalui agen-agensya yang mengatur dan membiayai proses berkarya seorang seniman. Dengan bergulirnya reformasi dan proses demokrasi, maka seniman kehilangan patron yang mendukung karya-karya pesanan rezimnya.

Dalam menghadapi kekosongan tadi, maka masyarakatlah melalui komunitas-komunitas kecil yang harus merebut posisi ‘patron’ bagi penciptaan karya-karya seni publik baru. Sekian banyak seniman muda kita saat ini butuh dukungan moral dan material untuk dedikasi mereka dalam berkarya, melampiasikan kreatifitas muda dalam ruang yang layak. Jika kita mengharapkan satu peradaban seni publik yang berkualitas, maka masyarakat juga tidak bisa hanya duduk berpangku tangan, dan cuma sekedar jadi penikmat yang baik, atau sebaliknya, sebagai pemaki berat. Tapi mewujudkan juga kontribusinya baik dalam bentuk moril [melalui kritik dan apresiasi] dan materiil [dana dan waktu].

Kontribusi ini juga tidak hanya cukup dengan gaya membayar iuran jaga malam, tapi masyarakat harus terlibat aktif, berdiskusi dengan minum kopi bersama misalnya, dan memberikan kritik terhadap rencana-rencana sebuah seni publik dalam setiap komunitasnya. Sehingga masyarakat tahu dan mengerti secara persis bagaimana proses seorang seniman dalam mencipta, begitu juga sebaliknya seniman akan tahu apa yang jadi keinginan masyarakat. Jika usaha ini berhasil, maka bukan saja apresiasi masyarakat yang menjadi baik, lebih dari itu, satu proses belajar yang sinergis antara seniman dan masyarakat akan semakin mencapai titik peradaban dialogis. Jika itu yang terjadi, maka istilah-istilah seperti “*masyarakat ndak ngerti*”..... “*apa itu...karya abstrak, kok compang-camping gitu*”..... “*ini seniman atau senewen sih ?*”..... “*laporkan saja ke polisi, bahwa seniman-seniman itu cuma membuat masalah.....*”; *tanggapan-tanggapan tadi* dengan sendirinya tidak akan muncul sebagai sebuah protes.

Jika tahap itu sudah dimulai, maka sekarang dari diri seniman sendiri dituntut untuk mengadaptasi ide-ide yang membumi dan memiliki misi-misi luhur, agar penciptaan sebuah seni publik tidak cuma menyetuh aspek estetis saja, namun sisi etis justru menjadi penting. Sehingga proses penciptaan juga bisa dilangsungkan dalam misi-misi seperti : [2] *Penyembuhan luka-luka sebuah komunitas /bangsa*, [3] *Menghidupkan kembali keberagaman etnis untuk mendorong integrasi sosial*, [4] *Mengangkat kembali keberadaan seni masyarakat asli, yang cenderung menjadi minoritas*, [5] *Berperan serta dalam mendorong kepedulian terhadap usaha perbaikan lingkungan hidup*<sup>13</sup>.

[2] *Paradigma penyembuhan luka dalam sebuah komunitas [Social Healing]* sudah bukan menjadi otoritas lembaga formal saja. Domain seni publik juga bisa berperan asalkan melibatkan ‘korban’ secara langsung. Agar dampak psikologis-sosialnya bisa dirasakan, maka proses penciptaan public art ini harus dimulai dari komunitas kecil dengan kasus-kasus yang sangat spesifik. Misalnya dimulai dari komunitas korban kecanduan narkoba, yang saat ini luar biasa banyaknya di Indonesia, atau komunitas korban perkosaan baik yang sifatnya kriminal atau akibat kerusuhan. Komunitas penderita penyakit-penyakit yang tidak dapat disembuhkan seperti *AIDS* misalnya, atau komunitas jompo dan anak cacat<sup>14</sup>.

Proses penyembuhan dalam komunitas seperti diatas, sangatlah sulit jika cuma dilakukan dalam pendekatan medik saja. Kemunduran mentalitas, hilangnya kepercayaan diri, merasa tak berguna, atau

---

12 Arlene Raven's [1993, hal. 17] *Art in the Public Interest*, menuliskan “...Public Art isn't a hero on a horse anymore, arguing that art in the public interest, extends the possibilities of public art to include a critique of the relations of art to the public domain...” Lihat juga buku-buku yang ditulis oleh Mary Jane Jacob [1993] *Culture in Action*, Joseph Beuys [1993] *Social Sculpture*.

13 Lihat lebih jauh Malcolm Miles [1997] *Art, Space, and The City : Public Art and Urban Future*, Routledge-London halaman 164-187.

14 Hal semacam ini pernah dilakukan oleh sebuah kelompok yang menyebut dirinya *The Art Studio* di Sunderland, Inggris. Bentuk kerjasama dilakukan dalam kerjasama antara Komisi Kesehatan Pemerintah Daerah dengan Paguyuban Artis Perupa. Dalam studio seni tersebut, mereka mencoba mengadaptasi sebuah lingkungan yang memungkinkan setiap orang mengekspresikan diri mereka sendiri melalui proses penciptaan karya seni [*The Art Studio*, 1996]. Konsepsi *Art Studio* ini kemudian diadaptasi oleh sejumlah negara di Eropa dengan melakukan pertukaran misi kebudayaan antara Spanyol, Polandia dan Belgia, bahkan sampai mengadakan sebuah simposium internasional [NHSE, 1994, p.9].

isolasi sosial yang dirasakan oleh para ‘korban’, kiranya dapat dijawab melalui proses dan kreatifitas dalam menciptakan sebuah karya seni. Keberadaan Seniman / Perupa ditengah mereka, maka akan memacu motivasi yang lebih kuat. Diskusi-diskusi yang terjadi selama proses penciptaan, merupakan bentuk terapi untuk membangkitkan kembali kepercayaan diri yang hampir hilang. Proses kritik dalam menilai karya bersama akan membuka kembali putusanya tali komunikasi sosial yang hampir hilang. Jika saja karya itu pada akhirnya dipamerkan ke khalayak publik secara luas, serta mendapatkan apresiasi yang baik dari komunitas yang lebih besar, maka hal ini akan memperbaiki persepsi korban tentang komunitas sosialnya. Komunitas yang dianggapnya telah membuang dan melantarkan mereka yang dianggap ‘hina’, ternyata menaruh harapan dan menunggu mereka kembali ditengah-tengah komunitas sosial dan keluarganya. Dengan sendirinya, proses ini akan memberikan kontribusi dalam tahap penyembuhan.

Seni publik yang dihasilkan melalui proses penciptaan seperti tadi bisa dilihat sebagai katalis untuk memajukan peradaban sosial kita. Proses penciptaan yang bukan saja berhenti dalam nilai-nilai estetis yang abstrak, namun memberikan juga kontribusi bagi kemajuan nilai humanisme. Seniman kembali menjadi mediator antara komunitas sosial dan komunitas yang “*terpinggirkan*” tadi, tanpa harus kehilangan profesionalisme dan dedikasi mereka dalam memajukan dunia seni.

Pencarian berikutnya bisa mengarah pada [3] *Menghidupkan kembali keberagaman budaya [cultural diversity] untuk mendorong integrasi sosial*. Pada hakekatnya pemikiran ini muncul dari sebuah problem segregasi sosial yang terjadi di negara-negara maju [Eropa dan Amerika] dimana sejak tahun delapan puluhan sering terjadi perselisihan etnis. Namun konsepsi ini tidak hanya terbatas pada etnis saja, namun juga kelas sosial, gender dan umur. Banyak sekali konflik sosial yang terjadi karena dilatar belakangi disintegrasi sosial. Masalah ini telah terbukti tidak membawa keuntungan sama sekali, bahkan dalam jangka panjang komunitas bersama lah harus menanggung social cost yang ditimbulkannya<sup>15</sup>.

Tema ini menjadi sangat dekat sekali dengan kenyataan kita di Indonesia, dimana integritas sosial menjadi rentan. Sebut saja kejadian-kejadian di Sambas, Kerusuhan Etnis tahun 98 di Jakarta, Maluku dan Sampit misalnya, merupakan satu cela dimana dunia pencarian seniman dalam public art bisa berperan dalam menegakkan nilai-nilai humanisme yang sudah semakin pudar. Beberapa usaha untuk memperkenalkan kembali kebudayaan etnis cina di Indonesia melalui perayaan tahun baru imlek beberapa tahun belakangan ini, merupakan salah satu langkah dimana public art dalam bentuk pertunjukkan barongsai bisa berperan dalam usaha mewujudkan integrasi sosial<sup>16</sup>. Masyarakat yang selama ini cenderung menganggap etnis cina hanya sebagai ‘binatang ekonomi, maka perlahan-lahan mulai melihat bahwa etnis ini bukan sekedar mahluk tak berbudaya. Bahkan sejarah telah menunjukkan bahwa inkulturasi antara kebudayaan Betawi asli dan Cina sudah terjalin sejak dulu kala.

Jika satu saat paradigma ini akan diadaptasi dalam proses integrasi dari tragedi-tragedi kemanusiaan seperti di Ambon dan Sampit, tentunya harus dimulai dari arus bawah. Komunitas seniman bisa memulai satu proses penciptaan seni publik yang berpegang pada misi integrasi sosial di daerah-daerah yang telah hancur akibat pertikaian tersebut. Jangan sampai paradigma ini dimulai dari kepentingan politik melalui lembaga-lembaga formal. Usaha ini harus benar-benar dimulai dari komunitas kecil, dan jangan dijadikan sebagai sebuah program. Selain itu, jangan sampai pola yang

---

15 Hayden, 1995, hal. 9

16 Ridwan Saidi, tokoh masyarakat Betawi, menyatakan ikut gembira karena masyarakat keturunan Tionghoa diberi lagi kebebasan merayakan tahun baru mereka (Imlek) yang jatuh pada hari Sabtu (5/2) mendatang. Ridwan lantas menerawang, mengais kenangan masa kecilnya. Ia kemudian bertutur tentang bagaimana Imlek dahulu dirayakan dengan meriah di Jakarta. "Mereka (warga keturunan Tionghoa) sering membagikan kue keranjang kepada masyarakat Betawi," kenangnyanya. "Biasanya masyarakat Betawi ikut memeriahkan acara Cap Go Meh (perayaan 15 hari setelah Imlek - red). Kami biasanya memainkan musik tanjidor atau gambang kromong untuk menghibur masyarakat keturunan Cina. Sedangkan pada perayaan Imlek, mereka yang bermain liong dan barongsai," lanjut putra Betawi yang pernah jadi anggota parlemen itu. [Presiden Abdurrahman Wahid mengeluarkan Kepres No 6/2000 tertanggal 17 Januari 2000 untuk mengoreksi Inpres No 14/1967 tentang Agama, Kepercayaan dan Adat Istiadat Cina. Berdasarkan Keppres yang baru itu, warga keturunan Cina diizinkan merayakan Imlek.] Kompas, 2 Februari 2000.

dipakai melalui pejelajahan seni publik tadi, dijadikan sebuah model yang bisa diterapkan di komunitas lainnya. Jadikanlah proses kreatifitas penciptaan seni publik menjadi sesuatu yang amat 'personal' diantara dua komunitas yang sedang bertikai. Sehingga proses kreasi, apresiasi, dan kritik terhadap karya-karya mereka, menjadi teladan bagaimana seharusnya satu pluralitas dapat saling menang, tanpa harus dikalahkan, melalui dialog dalam kehalusan akal budi dan seni yang panjang, dan bukan dengan cara-cara menginjak-injak nilai kemanusiaan.

Roda traktor-tractor moderenisme telah menggilas hampir seluruh eksistensi kebudayaan masyarakat asli, seperti Indian di Amerika, masyarakat Aborigin di Australia. Tidak terkecuali Indonesia, yang selalu menggembar-gemborkan ke-bhinekaannya, kekayaan suku bangsa, juga ikut andil dalam menggilas budaya masyarakat asli seperti kebudayaan Betawi, suku-suku di pedalaman Irian, Sumatera dan Kalimantan selama ini seakan-akan cuma jadi pajangan saja. Misi-misi kesenian yang menampilkan seni patung Asmat serta bagaimana proses pembuatannya telah sering berkeliling dunia, tapi maaf, hal ini lagi-lagi cuma menjadi pajangan saja. Oleh karena itu komunitas seniman ditantang melalui fenomena public art untuk [4] *Mengangkat kembali keberadaan seni masyarakat asli, dalam paradigma baru*<sup>17</sup>.

Menampilkan seni budaya masyarakat asli melalui gerakan public art seharusnya tidak mengulang gaya pameran dan hura-hura, lalu selesai tanpa kelanjutan. Sementara itu pembabatan hutan<sup>18</sup>, dimana habitat suku-suku terasing tinggal didalamnya, terus berjalan. Jadi janganlah kita hanya ingin memotret karya seni dan budaya mereka saja, menjual tampang-tampang eksotis suku terasing dalam promosi wisata Indonesia di manca-negara. Tapi disatu sisi, kita telah mendustai mereka, memperdagangkan cita rasa seni budaya mereka dalam media public art. Sementara hanya setetes perhatian riil yang mengalir dalam memperdayakan dan mengembangkan potensi budaya suku terasing.

Dalam hal ini memang kita bersama termasuk komunitas seniman sedang terus mencari suatu pendekatan-pendekatan jitu yang bisa menjawab persoalan tadi. Namun paling tidak dalam kesempatan ini, penulis hanya ingin mengingatkan kembali, bahwa betapa pentingnya keberadaan saudara-saudara kita suku terasing itu. Mungkin melalui pagelaran-pagelaran seni publik bisa membantu mencegah punahnya budaya mereka secara perlahan-lahan, bahkan yang jauh lebih penting adalah, bagaimana kita bisa merubah persepsi publik, bahwa kebudayaan suku terasing ini pun mempunyai tata nilai humanisme yang sangat tinggi.

Isu berikutnya dalam pencarian paradigma seni publik adalah bagaimana komunitas seniman [5] *Berperan serta dalam mendorong kepedulian terhadap usaha perbaikan lingkungan hidup*. Hal ini bukanlah barang baru, bahkan banyak karya seni publik saat ini sangat gandrung mengangkat tema ini. Namun dalam hal ini, penulis ingin menyampaikan sebuah ide, dimana ide pemeliharaan lingkungan hidup mungkin bisa dikaitkan dengan mengaktifkan sebuah sungai yang kotor dan jorok melalui festival seni publik, yang diharapkan bisa mendorong perekonomian kerakyatan.

Jika saja usaha kampanye merawat kali Ciliwung di Jakarta atau sungai-sungai di Sumatera dimulai dari sebuah festival seni wisata antar kampung di pinggiran sungai tadi, maka banyak cara untuk bisa diramaikan dengan seni publik disepanjang kali atau sungai tadi. Misalkan saja, festival "sejuta" ondel-ondel atau ogoh-ogoh di sepanjang kali ciliwung, yang melewati perkampungan penduduk dan dipersiapkan oleh warga kampung. Dalam festival itu penduduk diminta juga mempersiapkan kue dan jajanan pasar khas yang diperdagangkan di sepanjang sungai. Sehingga pengunjung dengan menggunakan sampan dan perahu bisa mampir sejenak membeli jajanan tadi. Dampak apa yang ditimbulkan ? Tentu

---

17 Jane M. Jacobs [1985] *Edge of Empire*, halaman 120

18 Warung Informasi dan Konservasi (Warsi) Jambi minta kepada Menteri Kehutanan dan Perkebunan (Menhutbun) agar menolak permohonan alih fungsi (konversi) kawasan hutan Bukit Duabelas di Kabupaten Sarolangun Bangko Jambi dari Hutan Produksi Terbatas (HPT) menjadi hutan tanaman industri (HTI). Alasannya, konversi itu mengancam kelangsungan hidup sekitar 1.100 orang Kubu (Suku Anak Dalam - mereka menyebut dirinya orang Rimba) yang bermukim di hutan tersebut. Terancam punahnya kekayaan alam di Cagar Biosfer itu, berupa biodiversiti, keanekaragaman hayati, plasma nutfah dan berbagai jenis tanaman obat [Temenggung Tarib Digusur "Rajo Godong"] Kompas, 3 Februari 2000.

saja yang pertama adalah ekonomi, masyarakat senang dengan festival semacam ini, karena mereka mendapatkan uang dari berjualan dan aktifitas lainnya. Secara tidak langsung festival ini bisa terus dikembangkan menjadi cikal bakal objek wisata baru. Jika masyarakat mulai menyadari nilai tambah dari wisata sungai tadi, maka secara perlahan pula, akan tumbuh kesadaran memelihara agar dibuat lebih bersih lagi, sampai pada satu saat kawasan sungai tadi bisa menjadi tujuan permanen wisata.

Perbaikan lingkungan seperti sungai-sungai di kota-kota besar, sangat mustahil jika hanya dijadikan instruksi dan program pemerintah. Selama masyarakat tidak pernah melihat dampak riil dari kegunaan sebuah sungai bagi mereka, maka mustahil masyarakat akan memelihara kebersihan sungai tersebut. Oleh karenanya, tidak ada jalan lain kalau ingin usaha perbaikan lingkungan ini berhasil, cara yang paling strategis adalah menyadarkan masyarakat itu sendiri. Peranan seniman dalam menjadi katalis dalam proses ini sangat jelas sekali dalam simulasi ide diatas. Jika ini bisa diadaptasi, maka karya-karya seni publik bukan saja cuma lantang berteriak mencaci-maki pencemaran, tapi berbuat dan menghasilkan sesuatu dalam jangka panjang.

Beberapa refleksi diatas tentunya bukan barang baru, namun penulis berusaha mengajak pembaca untuk tidak berhenti dalam sebuah retorika saja. Satu karya seni publik yang cuma berhenti ditahap protes saja, hanya akan menunjukkan ketidak matangan dalam berkarya. Hal semacam ini akan hilang, pudar, dan berhenti dengan sendirinya! Sebuah eksplorasi dan kreatifitas ide yang beranak-pingai inilah yang mejadi tantangan buat komunitas seniman kita dalam membuat karya-karya seni publik. Menyitir apa yang dituliskan Goenawan Mohamad bahwa kaki tak mempunyai ide, tapi ide selalu berkaki! Cerdas bukan ?

### *Arsitektur Adalah “Raja Brutal” Dalam Seni Publik Kita*

Memang benar bahwa arsitektur [kita] bisa dibilang seni yang sangat publik<sup>19</sup> [secara visual], sekaligus arsitektur adalah seni publik yang sangat tidak bertanggung jawab dalam banyak hal! Brutal! Sinis! Dan Bengis! Arsitektur tidak seperti seni instalasi publik “kepala babi hutan” di alun-alun Bandung, dimana polisi bisa menghentikannya jika publik penikmatnya merasa terganggu. Keberadaan sebuah objek arsitektur di dalam kota yang menimbulkan hilangnya hak atas tanah, habitat, dan sinar matahari seumur hidup, karena pendirian sebuah bangunan misalnya, tidaklah mudah untuk ‘dihentikan’ oleh siapa pun juga! Apalagi, jika sang pemilik gedung adalah orang kaya atau pejabat yang mempunyai kekuatan apa saja untuk membungkam publik<sup>20</sup>.

---

19 Marco Kusumawijaya: “.....Pada hakekatnya, memang arsitektur adalah seni yang sangat publik secara tidak terhindarkan: mulai dari bangunan tunggal sampai kompleks perumahan, ruang-ruang di antara semuanya, dan kesatuan kota itu sendiri. Ini tetap saja perlu diingatkan lagi, bukan untuk memenuhi ‘ego’ para arsitek, tetapi untuk menyadarkan kita kembali, bahwa sehari-hari kita sebenarnya [sudah] bergelimang dengan budaya material yang POTENSIAL memberikan kepuasan batin dan fisik melalui estetika dan artistika....Arsitektur sebagai seni yang paling publik bukanlah tanpa masalah. Dan ini makin membuatnya mendesak untuk dikemukakan lagi statusnya sebagai seni publik. [Ruang Publik : Dialog antara Arsitektur dengan Seni Rupa, Jurnal Seni Rupa KARBON No.1-11/2000, halaman: 31, Ruang Rupa, Jakarta-Indonesia].

20 Marco Kusumawijaya: “.....Sebab arsitektur selalu mengandung kontradiksi-kontradiksi yang menyebabkan tidak dapat berkomunikasi murni mengenai esensi keseniannya, ialah ‘ruang berbentuk’. Karena itu arsitektur minimalis pun sulit mencapai tingkat semurni seni rupa, karena ternyata proses konstruksi yang dituntut memerlukan keterlibatan kapitalistik yang luar biasa...”

Sebuah pembangunan kota yang masive dengan pesta pora arsitektur tadi, tanpa segan-segan telah menimbulkan sekian banyak kasus pengusuran dan krisis sosial baru. Persoalan ini merupakan cerminan pembangunan aglomerasi bisnis, khususnya di jaman orba<sup>21</sup>. Krisis sosial sudah dimulai sejak “pembebasan” tanah melalui proses “ganti [tapi] rugi”, untuk mencapai sukses penyediaan lahan tidak jarang masyarakat tinggal dibawah intimidasi, ancaman, dan stigma komunis. Setelah selesai pembangunan tersebut, maka yang lebih fatal lagi munculnya segregasi dalam bentuk kecemburuan sosial antara penduduk kampung dan penghuni “baru” yang diartikulasikan dalam bentuk tembok-tembok pemisah<sup>22</sup>. Memang dalam kasus-kasus semacam ini, arsitektur tidaklah bisa “digantung” sendirian ! Tapi secara terang-terangan arsitek juga ikut bertanggung jawab secara moral, karena ikut mengaktualisasikan keinginan kapital melalui garis-garis pensil yang tidak jarang mempertaruhkan: nyawa, masa depan, dan jerit tangis rakyat kecil. Tapi sekali lagi, sebagian besar arsitek sering dihadapkan pada pilihan dilematis antara idealisme dan pragmatisme untuk karir dan hidupnya!

Beranjak dari implikasi tadi, maka sulit sekali menempatkan spirit arsitektur kita di Indonesia dalam dua pilar moral “kuno” yang diucapkan oleh Francesco Petrarch. Proses penciptaan karya arsitektur bukan lagi Individualism tapi menjadi hiper-individualistis, arsitek seakan-akan mengoreksikan garis-garis desainnya, semudah membuat tanda tangannya sendiri! Dampaknya [kemacetan, polusi, pemborosan energi, segregasi sosial] dalam pembangunan bukan juga Humanisme namun Dehumanisasi ! Meskipun usaha-usaha ideal ke arah tersebut telah dilakukan oleh arsitek-arsitek seperti Mangunwijaya dan Hasan Poerbo, namun sebagian besar memang masih bergulat diantara dualisme, atau mungkin tak peduli sama sekali. Malah yang lebih mengelisahkan lagi, arsitektur kontemporer kita terjebak dalam hedonisme estetika yang sangat-sangat dangkal<sup>23</sup>!

Oleh karena itu, menurut hemat penulis, usaha untuk mengemukakan kembali status arsitektur sebagai seni publik akan mengundang polemik budaya yang sangat serius. Jika argumen yang diajukan bahwa: “baik seni publik maupun arsitektur keduanya dibuat atas dasar ‘pesanan’, sehingga membawa keduanya dekat satu dengan yang lainnya...”. Argumen ini jika kita kontemplasikan dengan uraian falsafah dan beberapa butir paradigma yang telah diskusikan diatas, maka menjadi jelaslah dimana letak perbedaan hakiki diantara keduanya. Untuk membantu memberikan satu perspektif yang lebih “menggoda” dan “seksi”, dalam hal ini pemikiran *Henri Lefebvre*<sup>24</sup> patut untuk kita renungkan, sebagaimana sikapnya berikut ini : “.....*So What is architecture ? It has been talked about a great deal and for long time, since architecture has existed and therefore architecture as a craft, in the division of*

---

[Ruang Publik : Dialog antara Arsitektur dengan Seni Rupa, Jurnal Seni Rupa KARBON No.1-11/2000, hal. 30-31, Ruang Rupa, Jakarta-Indonesia]

21 “.....The intention to replace urban kampungs was followed by the program of urban redevelopment. During the 90s there were many redevelopment projects, which actually consisted of relocation and resettlements of urban kampungs from strategic location of CBD. This urban policy has engendered a tremendous social crisis. Many invisible hands did infrastructure destructions, such as: cutting the electricity accessibility, disturbing public water networks, and allowing the destruction of a neighborhood street.....”

[Andrea Peresthu, Urban Kampung Empowerment, hal. 5 : Leiden Paper disampaikan dalam International Workshop : Indonesian Town Revisited, diselenggarakan oleh Universiteit Leiden, Faculteit der Sociale Wetenschappen – UNESCO, 6-7 Desember 2000, Leiden, Netherland].

22 Jérôme Bindé : “...the postmodern moment where everyone is returned to himself. To his little games, to the scenery of his daily life, to his narcissist anxiety of ‘being liberated’ .....the individual of societies in crisis, disoriented by sudden devaluation of unanimous credos (capitalist ‘abundance’ or socialist ‘emancipation’) become thus refugees in a rediscovered pium, in this padlocked garden where onewould like to forget the snubs/insult of real history...”[Jérôme Bindé, 1982, *Le pavillion des aliénés ou le fantome du privé*. IFA, ed., *Paysage pavillonnaire*. Paris: Institut Francais de l’Architecture, hal. 34-38]

23 Andrea Peresthu, 2000, Harga Sebuah Retorika, Jurnal Arsitektur Dimensi – UK.Petra, halaman. 63-70, Vol. 28, No. 2, Desember 2000, ISSN 0126-219X.

24 Henri Lefebvre adalah guru besar sosiologi di Universitas Nanterre, dikenal sebagai pemikir anti-strukturalis. Pemikiran tersebut diambil dari bukunya yang berjudul :*Space and Politics*, halaman 185-197, Blackwell Publisher, 1999.

*labor. Could be an art ? This definition only still tempts those who love to draw facades, persist in turning out mouldings, skilfully distribute materials and pleasantly sculpt volume...”.*

Pandangan Aldo Rossi<sup>25</sup> bahwa “...pencapaian tertinggi bagi arsitektur adalah pada saat ia mencapai tingkat seni murni, atau ekspresi murni, dibebaskan dari ‘guna’. Dimana hal ini hanya bisa tercapai, idealnya, pada munumen atau kuburan....”<sup>26</sup>, bisa dimengerti dalam konteks kritiknya terhadap gerakan arsitektur Intenasionalisme yang sudah kebablasan. Agar spirit “*humanisme*” pemikir sekelas Rossi tidak bias dalam wacana tadi, maka penulis ingin juga mengupas sedikit pernyataan Rossi yang mengatakan “...*places are stronger than people, the fixed scene stronger than the transitory succession of events...*”. Hal ini sebenarnya menyarankan agar arsitek juga mau “belajar” dan membuka mata terhadap dunia ilmu lainnya seperti antropologi, geografi, sejarah, dan ekonomi<sup>27</sup>, tidak hanya terjebak dalam persoalan estetis belaka! Yang dalam kenyataannya sangat abstrak dan subjektif !

Sehingga menjadi jelaslah kiranya, jika arsitektur tak terelakkan sebagai seni publik, maka dia adalah seni publik yang “*sadomasochism*” [*pencapaian hedonisme ‘seks’ berarsitektur dengan cara menyakiti seseorang / masyarakat bahkan dirinya sendiri*]! Oleh karena itu, pemikiran untuk menempatkan kembali arsitektur sebagai *public art*, harus diiringi juga dengan advokasi kepada publik untuk menyadari dan meminta haknya jika merasa arsitektur telah merampasnya, Publik berhak untuk menuntut sebuah karya arsitektur, jika dianggap brutal, merusak lingkungan, dan menstimulasi segregasi sosial. Untuk mencapai kesadaran masyarakat yang setinggi ini tentunya tidak mudah, selain komunitas arsitek sendiri apakah siap dengan semua konsekuensinya ? Selain itu hal yang lebih penting lagi, apakah supremasi hukum kita bisa tetap menjadi raja diatas kapitalisme ? Inilah yang perlu kita pikirkan lagi secara mendalam!

### Koma bukan Titik

Satu proses refleksi dan polemik dalam wacana intelektual soal seni publik baru saja dimulai, dan penulis berharap kontemplasi singkat ini bisa mengisi kekosongan wacana tadi. Ternyata banyak hal yang sangat sederhana tapi sering terlupakan oleh kita, sehingga sering lepas dari realita dan tidak kontekstual dalam berkarya. Mungkin juga selama ini kita terlalu terjebak dalam wacana-wacana estetis yang cenderung abstrak, kalau tidak, wacana-wacana tadi justru banjir dengan *quoting* tanpa tahu apa dasar dan landasan historis yang dikutip. Sehingga gaya penyampaian pun menjadi abstrak, dan pembaca atau pendengar cuma mengut-mangut tapi ndak ngerti. Padahal dibalik semua ekspresi dan wacana tentang seni publik tadi, paling tidak mampu memberikan sebuah pencerahan dan penemuan nilai-nilai humanisme baru.

---

25 Aldo Rossi (buku: *Architecture of The City*, 1966) adalah seorang Marxist yang dikenal sebagai arsitek pemikir ydan masuk dalam gerakan neorasionalisme arsitektur di Eropa Selatan. Gerakan ini muncul tahun enam puluhan di Italy dan Spanyol, diawali dengan tulisan G.C. Argan tentang Quatremere de Quincy (1795-1825) yang mengupas habis inti pemikiran dan falsafah teori tipologi dan morfologi kota dikaitkan dengan kota sebagai “*theatres of memory*”. Nama-nama lain yang dikenal juga dalam gerakan neorasionalisme ini adalah: Louis Delevoy, Mario Gandelsonas, Vittorio Gregotti (buku: *Il Territorio dell’architettura*, 1966), Gioio Grassi (buku: *La Costruzione logica dell’architettura*, 1967), Serta beberapa tulisan arsitek seperti Manfredo Tafuri, Saverio Muratori, Carlo Aymonimo, Rafael Moneo dan Paolo Portogesi dalam jurnal kaum neirasionalis: *CONTRASPAZIO*.

26 Seperti yang dikutip Marco Kusumawijaya di halaman 31 [Ruang Publik : Dialog antara Arsitektur dengan Seni Rupa, Jurnal Seni Rupa KARBON No.1-11/2000, hal.31, Ruang Rupa, Jakarta-Indonesia]

27 Baca: Nan Ellin, [1996] *Postmodern Urbanism*, halaman 22-55, Pricenton Architectural Press, New York. Silahkan memperdalam kembali pertanyaan Henri Lefebvre: “.....Could architecture be a technique ? If so the engineer supplants the architect, whether he specializes in concrete or road works. Could it be a science ? In which case it would be necessary to construc a methodology, an epistemology or a doctrinal corpus. Now the fruitlessness of this hypothesis is obvious. Supposing it could be established, this corpus would be self-sufficient and without ant other effectiveness than its transmission. Architecture cannot be concieved other than as a social practice among others .....

Dalam sebuah surat seorang sahabat karib, Intelektual muda arsitektur kita, *Irwan Adwinirwan Aldrin*, Ia “*menggoyang*” satu jargon kuno *Thomas Aquinas* [1225-1274] “*Pulchrum Splendor Est Veritatis*”<sup>28</sup>, yang tidak pernah lepas di bawah batok kepala penulis sejak delapan tahun yang lalu. Ia ‘mengugat’ dalam realitas yang lebih progresif “..... *mungkin lebih jernih kita menelaah fenomena arsitektur [seni] kita antara estetis dan etis..*” . Meskipun dalam spirit yang sama, tapi entalah.....penulis merasa bahwa kata-kata itu memang menjadi lebih realistis dan “*seksi*” dalam konteks berekspresi, khususnya soal pencarian seni publik kita. Dalam paradigma itu, wacana ini baru sampai koma, atau mungkin tidak harus dan tidak pernah sampai titik,

*Barcelona, akhir musim dingin, 1 Maret 2001*

*Andrea Peresthu*

*Arsitek Perkotaan, Fotografer: riset di bidang Urban Geo-Strategi/Politik, di Universidad Politecnica de Cataluña, Barcelona, Semenanjung IBERIA.*

Artikel ini dipersiapkan untuk berpartisipasi dalam diskusi tentang Seni Publik di Jurnal KARBON, diterbitkan dalam Karbon 2[Jurnal tiga bulanan merisalah seni rupa], sebagian kecil bertujuan untuk “memperluas” tulisan Marco Kusumawijaya tentang : Ruang Publik: Dialog antara Arsitektur dengan Seni Rupa di KARBON pada terbitan 1-11/2000.

---

28 Kebenaran adalah Pancaran dari Keindahan, Thomas Aquinas. Beliau dikenal sebagai filsuf sekaligus teolog dari abad pertengahan di Eropa yang berhasil mempersatukan ajaran Augustinus dengan Filsafat Aristoteles. Jauh sebelum Aquinas, orang yang pertama kali menunjukkan betapa pentingnya pemikiran Aristoteles untuk diadaptasi adalah Albertus Agung [1193-1280], Albertus menunjukkan teorinya melalui intepretasi Ibn Rusdh tentang Aristoteles dari teks aslinya.