

Rusli dan Nashar, Dua Maestro Pelukis Abstrak IKJ: Sistem Tanda Sosial Budaya

Rusli dan Nashar, Two Abstract Painters of Jakarta Arts Institute (IKJ): Sociocultural Sign System

Anna Sungkar

ISI Surakarta, Indonesia

Penulis koresponden: anna_sungkar@yahoo.co.id

Abstrak

Artikel ini membahas tentang dua pelukis Jakarta: Rusli dan Nashar yang bersama-sama berjuang untuk kemerdekaan Indonesia melalui organisasi SIM di Madiun dan Yogyakarta. Setelah perang usai, mereka menciptakan karya-karya modernisme bergaya abstrak yang jauh berbeda dengan ideologi SIM yang beraliran realisme. Mereka kemudian membangun LPKJ di Jakarta, sebuah sekolah seni non konvensional yang mengutamakan kebebasan berekspresi, penghayatan atas alam, studi luar ruang dan lintas disiplin ilmu. Penelitian ini menggunakan metode deskriptif melalui teknik observasi dengan beberapa studi kasus, yaitu menelaah gaya lukisan mereka dan menemukan kesamaan karakteristik dari karya-karyanya. Ternyata mereka mempunyai benang merah, yaitu kecintaan dan penghayatan atas alam demi mendapatkan esensinya. Pemikiran mereka itu kemudian diteruskan kepada para mahasiswa LPKJ (dan kemudian namanya diubah menjadi IKJ) serta menginspirasi generasi seniman Indonesia yang lebih muda.

Kata kunci: abstrak; alam; modernisme; realisme; Santiniketan

Abstract

This article discusses two Jakarta painters: Rusli and Nashar who fought together for Indonesian independence through the SIM organization in Madiun and Yogyakarta. After the war, they created abstract modernist works that were far different from SIM's ideology of realism. They then built LPKJ in Jakarta, an unconventional art school that prioritized freedom of expression, appreciation of nature, outdoor studies and interdisciplinarity. This research uses a descriptive method through observation techniques with several case studies, examining their painting styles and finding similarities in the characteristics of their works. It turns out that they have a common thread, which is the love and appreciation of nature in order to get its essence. Their thoughts were then passed on to the students of LPKJ (later renamed IKJ) and inspired the younger generation of Indonesian artists.

Keywords: abstract; nature; modernism realism; Santiniketan

Riwayat Artikel: Diajukan: 31 Januari 2024; Disetujui: 26 Februari 2024

1. Pendahuluan

Menulis tentang para pelukis modernis Jakarta, yaitu Rusli dan Nashar, sungguh menantang. Mengingat sebagian besar dari riwayat kedua pelukis tersebut belum dibukukan, kecuali Nashar yang beruntung karya-karyanya sempat dibuatkan kitab pada tahun 2009. Sementara generasi baru tidak mempunyai referensi yang memadai tentang kedua pelukis tersebut yang merupakan para pelopor seni rupa modern Indonesia. Pemalsuan karya-karya keduanya berlangsung intens dengan menunggu mangsanya, yaitu para kolektor

yang belum banyak tahu tentang kedua pelukis tersebut. Mereka disebut sebagai pelukis Jakarta karena mereka bersama-sama mengungsi dari Jakarta ke Madiun dan Yogyakarta ketika perang kemerdekaan demi berjuang melawan penjajahan Belanda. Di sana mereka berkumpul dalam organisasi Seniman Indonesia Muda (SIM) yang dipimpin oleh pelukis Sudjojono. Setelah perang usai, kedua seniman ini berkumpul lagi di Jakarta dengan menolak melanjutkan ideologi realisme yang dicanangkan Sudjojono pada kumpulan SIM. Di kemudian hari, mereka bersama-sama mendirikan Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta (LPKJ), yang selanjutnya namanya berganti menjadi Institut Kesenian Jakarta (IKJ), sebuah sekolah seni pertama di Jakarta.

2. Metode

Penelitian tentang dua pelukis Jakarta ini didasarkan pada studi kepustakaan dengan cara mengakses dokumentasi yang ada di perpustakaan H.B. Jasin, Arsip Dewan Kesenian Jakarta (DKJ) dan menelusuri dokumen berupa katalog lama yang tercecer di banyak tempat. Dilakukan analisis terhadap makna visual dari karya kedua pelukis yang merangkap dosen di LPKJ/IKJ itu, yakni Rusli dan Nashar. Dengan mencari korelasi antara karya dengan latar belakang pemikiran dan pengalaman dari kedua seniman tersebut.

3. Hasil dan Pembahasan

3.1 Masa Seniman Indonesia Muda di Yogyakarta

Pada akhir 1943, Jepang mendirikan sebuah Pusat Kebudayaan yang diberi nama Keimin Bunka Shidoso. Pusat Kebudayaan itu memberikan pelajaran melukis dan mengadakan pameran. Guru lukis yang utama adalah Basoeki Abdullah. Sementara dari pihak Jepang didatangkan pula guru lukis, seperti Yoshioka –seorang pelukis impresionis, Yamamoto –seorang ekspresionis, Saseo Ono– seorang karikaturis, dan Kohno– seorang ahli design poster¹. Adapun para pelukis Indonesia yang mendapat gemblengan dari Keimin Bunka Shidoso ini antara lain Kartono Yudhokusumo, Emiria Sunassa, Baharudin, Mochtar Apin, Rusli, Harijadi, Hendra Gunawan, Kusnadi, Trubus, dan Zaini².

Secara periodik, Jepang mengatur untuk diadakan pameran bagi para pelukis tersebut, dengan tema dan isi dari karya masing-masing pelukis dibebaskan dan tidak

¹ Kusnadi (1991), *Seni Lukis Zaman Pendudukan Jepang dan Awal Republik*, KIAS, Jakarta – New York, h. 85.

² Spanjaard, Helena (2018), *Cita-cita Seni Lukis Indonesia Modern 1900-1995*, Penerbit Ombak, Yogyakarta, h. 143.

diatur. Pelukis diberi kebebasan untuk menggambar apa saja: wajah, pemandangan kota, dan alam. Walaupun tidak diatur, secara ideologis Jepang mengedepankan politik kebudayaan yang anti-Barat.

Setelah Jepang kalah, pemerintahan Hindia Belanda muncul kembali dengan membentuk NICA (*Netherlands Indies Civil Administration*) dan dengan bantuan tentara KNIL (*Koninklijk Nederlands-Indisch Leger*) mencoba mengembalikan Indonesia ke dalam kekuasaan Belanda. Hal itu memunculkan perlawanan dari kaum republiken Indonesia terhadap penguasa kolonial Belanda. Pada awal 1946, agar bisa bertahan dari serangan Belanda, Soekarno memindahkan pemerintahan kaum republiken dari Jakarta ke Yogyakarta dan melanjutkan perlawanannya dari kota tersebut. Banyak seniman yang mengikuti perpindahan tersebut. Sebagian dari mereka memutuskan untuk tinggal di Madiun dan membentuk SIM (Seniman Indonesia Muda). Para pendiri SIM itu adalah Sudjojono, Trisno Sumardjo, Sunindyo, dan Suradji. Tugas mereka dalam perjuangan kemerdekaan adalah mengangkat senjata, menjadi mata-mata, membuat poster provokasi, dan mendokumentasikan perjuangan rakyat Indonesia melalui lukisan. Pada tahun 1947 para pemimpin SIM pindah ke Solo, namun anggotanya tetap tinggal di Madiun. Sementara itu, di Yogyakarta dibuat juga cabang SIM yang dipimpin oleh Rusli.³ Sebagai seorang tenaga pengajar di Sekolah Taman Siswa di Yogyakarta, Rusli berupaya untuk mewujudkan ide-ide yang sama yaitu sebuah seni Indonesia berorientasi kepada kreativitas dan budaya sendiri⁴.

Nashar baru muncul di Yogyakarta pada tahun 1946. Ketika itu ia melarikan diri dari ayahnya karena melarangnya bersekolah. Nashar dipaksa berhenti dari bangku sekolah menengah pertama yang sedang dijalaninya. Ayahnya mempunyai toko buku di Kwitang, Jakarta –dan ia meminta Nashar menjadi penjaga tokonya. Dalam petualangannya itu, Nashar berkenalan dengan SIM. Akan tetapi, Sudjojono menolaknya menjadi anggota sanggar karena dinilainya tidak berbakat. Beruntung Nashar bertemu dengan Zaini, sahabatnya satu kampung di Pariaman yang lantas meminta Nashar untuk bergabung dengan komunitas SIM, walaupun statusnya bukan sebagai anggota⁵.

Setelah Belanda benar-benar henggang dari Indonesia, di tahun 1950 setidaknya ada tiga kubu aliran seni rupa yang berkembang. Kubu pertama adalah aliran *mooi-indie* yang masih berjalan melakukan kontinuitas para pelukis Belanda sebelum perang, dan terus

³ Spanjaard, 144

⁴ Spanjaard, 145

⁵ Dermawan, Agus T. (2009), *Nashar dan Elegi Artistik*, ASPI, Jakarta, h. 21.

mendapat dukungan dari Soekarno. Karya-karya *mooi-indie* selalu menghasilkan keindahan dan eksotisme alam pedesaan Indonesia yang masih belum tersentuh pembangunan. Karya-karya seperti itu memang disukai turis Belanda dan golongan orang kaya baru yang mendapat berkah dari situasi penjajahan. Kubu kedua adalah aliran realisme ala Sudjojono yang menjadi antitesis dari seni *mooi-indie*. Penganut aliran ini merupakan para otodidak yang mempunyai semangat pembaharuan dalam menciptakan karya seni bernafaskan situasi konkret Indonesia. Kemudian, aliran ketiga adalah seni lukis modernisme yang mendasarkan diri pada bentuk-bentuk bahasa yang berasal dari Barat. Aliran ketiga ini dapat terjadi karena adanya kesempatan memperoleh informasi yang lebih baik dalam bidang seni internasional. Pelukis aliran ketiga itu adalah para pelukis Jakarta, yaitu Zaini, Rusli, Nashar, dan Oeman Effendi. Dalam tulisan ini terbatas membahas mengenai Rusli dan Nashar saja. Adalagi kelompok modernis dari Bandung, yaitu para pelukis dari sekolah seni ITB (Institut Teknologi Bandung). Akan tetapi, kelompok Bandung ini tidak akan dibahas dalam paper ini.

Pameran besar pertama setelah kemerdekaan diadakan pada tanggal 15-25 Januari 1951 di Pendopo Sono Budoyo, Yogyakarta yang dipimpin oleh Kusnadi. Pameran tersebut diikuti oleh 40 seniman yang menampilkan 71 karya lukis. Tujuan pameran ini adalah memberikan gambaran seni modern yang lebih representatif. Pujian diberikan oleh Trisno Sumarjo –seorang kritikus seni– kepada lukisan-lukisan pemandangan alam yang abstrak karya dari pelukis Rusli, Oesman Effendi, dan Zaini⁶.

3.1.1 Rusli

Apabila Trisno Sumarjo mengatakan Oesman Effendi adalah pelukis hakekat atau pelukis esensi, sebenarnya julukan itu lebih tepat disematkan kepada Rusli. Rusli tidak pernah menyajikan lukisan yang utuh, namun menyodorkan sekumpulan garis yang menciptakan imaji gunung, laut, perahu, rumah, dan manusia. Dalam lukisan Rusli, tidak akan diberikan gambaran yang lengkap, tetapi sapuan kuasnya menyiratkan suatu suasana yang ingin disampaikannya yaitu suatu gerak dan kehidupan dalam kanvas yang dibentuk oleh warna-warna dasar: merah, hijau, dan hitam dengan background kuning yang datar.

⁶ Spanjaard, 168



Gambar 1. Rusli, “Dua Gadis dengan Sesajen”, 1963

Berdasarkan gambar 1, dapat terlihat cara Rusli menghadirkan wanita dalam “Dua Gadis dengan Sesajen”, 1963 dengan hanya memberikan 2 garis lengkung sebagai representasi tangan dan 2 garis lagi sebagai pelukisan atas kain dari pinggang ke bawah. Ada seonggok coretan hitam pada kepala sang gadis sebagai wakil dari rambut. Itulah pelukis esensi yang sebenarnya, karena garis-garis yang diberikan sangat minimal. Demikian pula cara ia membangun pura, coretan-coretan halus yang menggambarkan pintu dan anak tangga, sudah cukup baginya.

Pada lukisannya yang lain, “Kehidupan di Bali”, 1966 (gambar 2), sekumpulan orang berpayung merah dengan ogoh-ogoh menyeruak di tengahnya telah menciptakan suatu getaran semangat, suatu *vibrant*, yang terbentuk karena sekumpulan bercak-bercak atau notkah yang ramai di seluruh bagian lukisan. Karya itu muncul dari pengamatan yang intens. Dalam observasi yang lama itu, Rusli melukiskan hakikat terhadap apa yang disaksikannya.



Gambar 2. Rusli, “Kehidupan di Bali”, 1966



Gambar 3. Rusli, “Taman Bunga”, 1980

Vibrant yang sama terjadi pada lukisan “Taman Bunga”, 1980 (gambar 3). Rusli tidak ingin menggambar dengan detail tentang masing-masing bunga, namun ia mengajak masuk ke dalam taman yang ramai itu. Serasa kaki menginjak rumput yang ada pada sekeliling bunga, tanpa diberi tahu bunga apa yang sedang dilukis Rusli.



Gambar 4. Rusli, “Upacara”, 1964

Pada lukisan “Upacara”, 1964 (gambar 4), terlihat energi Rusli yang luar biasa dalam melukiskan bangunan, lengkap dengan para wanita yang bersileweran yang menandu sesajen di kepalanya. Rusli selalu memberikan ruang kosong dalam kanvasnya yang tidak diisi dengan gambar untuk memberikan nafas penikmat untuk menikmati pemandangan yang ingin disampaikan. Rusli seolah ingin memberikan suatu jeda. Di antara bagian yang kosong itu, Rusli memberikan kesempatan kepada para penikmat untuk mengisi dengan imajinasi masing-masing. Penggunaan bayangan alam sehemat mungkin telah sanggup membangkitkan perasaan serta pengelihatan tentang hidup. Lukisan Rusli telah mengingatkan kepada jenis sajak Jepang, *haiku*, yang juga berkata di dalam perlambangan kesan itu. *Haiku* juga berusaha menciptakan bentuk ucapan yang sependek mungkin tetapi mengandung daya persuasif yang sehalus mungkin. *Haiku* yang jumlah katanya terbatas itu hendak mengajak untuk merenungi dengan hening tentang makna hidup atau menyadari pengalaman perasaan dengan dalam. Sebuah contoh *haiku*,

*Paya tua beradu cendera
Tersingkir, sunyi
Katak terjun, plung*

Keheningan di paya terganggu sekejap oleh terjun katak ke dalam air. Sebentar lagi, suasana akan diliputi oleh kesunyian. Hal ini menempatkan diri pada saat diam itu ketika jiwa dapat menatap lebih dalam ke lubuk hati dan alam. Gangguan kesunyian yang sekilas itu justru menebalkan suasana hening.⁷ Kiranya demikianlah efek yang ingin dicapai dalam karya-karya Rusli.

Rusli (1912–2005) yang anak juru tulis sebuah perkebunan di Padangbulan, Medan itu, menempuh pendidikan HIS (setingkat SD) di Medan dan melanjutkannya ke MULO di Yogyakarta. Rusli remaja kemudian mendapatkan kesempatan belajar melukis di Kala Bhawana Art Department, Shantineketan University of Rabindranath Tagore, India, selama 6 tahun. Sekembalinya dari India, Rusli langsung terlibat dalam revolusi fisik di bawah Soeharto. Pada tahun 1945-1949, Rusli mengepalai bagian kesenian pada Pendidikan Tentara Kemerdekaan Pertahanan Indonesia, di samping menjadi guru di Taman Siswa. Atas jasa-jasanya dalam perang kemerdekaan, Presiden Soeharto membangunkannya sebuah museum di Yogyakarta untuk mengisi hari tuanya. Di masa mudanya Rusli lebih banyak bergaul dengan medium *watercolor* dengan ukuran kertas yang kecil. Rusli mulai menciptakan karya masterpiecenya ketika bermukim di Bali pada tahun 60-an dengan ukuran kanvas yang besar-besar antara 110 sampai 120 cm lebarnya. Karya-karya yang diciptakan pada periode itu tidaklah banyak. Lalu pada tahun 70-an ketika kembali ke Jakarta, kanvas yang digunakan Rusli menjadi berukuran kecil sekitar 40–60 cm. Itulah masa Rusli masuk ke usia 60 tahun sehingga tenaganya sudah tidak sekuat saat tinggal di Bali. Menurut pengakuannya sendiri, melukis dengan medium cat minyak tidaklah sesulit melukis dengan media cat air. Rusli menyukai untuk melukis yang sulit-sulit, dengan demikian dirinya akan mendapat tantangan⁸.

3.1.2 Nashar

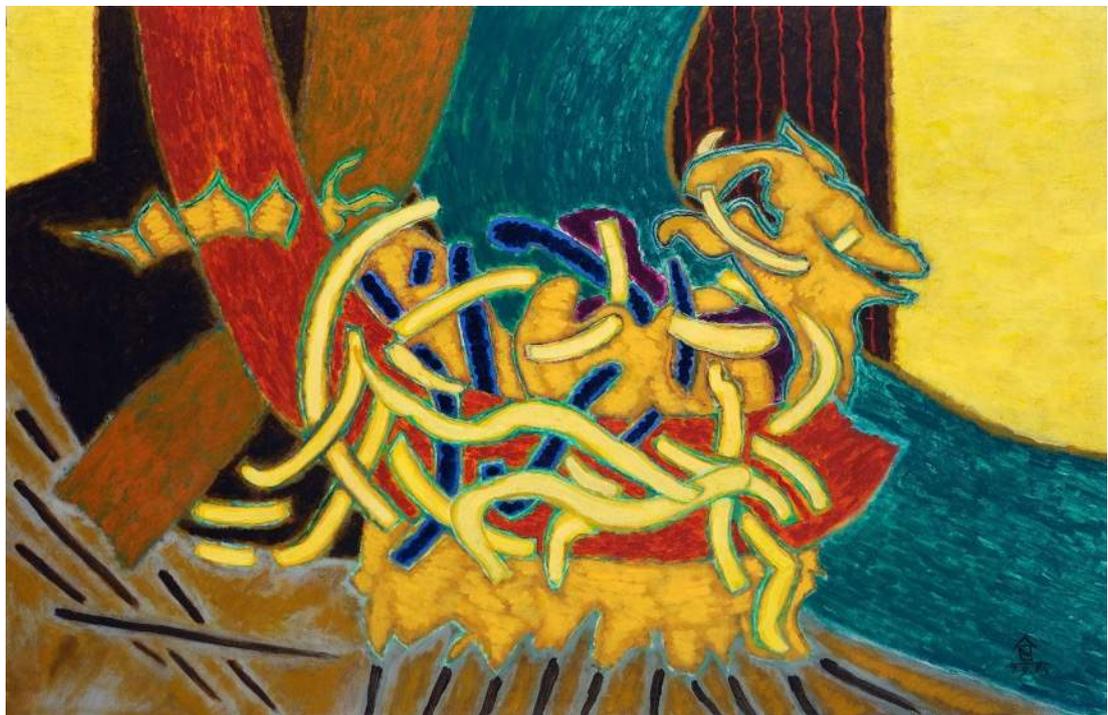
Nashar (1928–1994) kembali ke Jakarta setelah SIM dibubarkan. Alasan SIM bubar karena Biro Perjuangan tidak mau lagi memberikan tunjangan kepada seniman SIM. Sementara ada rumor yang mengatakan bahwa Biro tidak mau lagi mendanai karena Sudjojono dinilai tidak berhasil mengomunikasikan para seniman di dalam SIM.⁹ Nashar adalah seniman yang berjiwa bebas, tidak mudah ia diajak untuk mengikuti ke dalam pemikiran realisme sosialis. Di kemudian hari Nashar menandatangani Manifesto Kebudayaan –suatu

⁷ Sastrowardoyo, Subagio (1980), *Sosok Pribadi dalam Sajak*, Pustaka Jaya, Jakarta, h. 85-86.

⁸ Mustika (1996), *Mengenal Pelukis Rusli*, Sanggar Krida, Jakarta, h. 316.

⁹ Nashar (2002), *Nashar oleh Nashar*, Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, h. 42.

pernyataan sikap yang menolak seni dikendalikan oleh politik seperti pemikiran para seniman yang berpaham kiri ketika itu¹⁰. Kebebasan hidup dan berkesenian justru menjadi hal penting yang harus diperjuangkan dari tekanan orang-orang komunis¹¹. Selain soal paham kiri, ada hal lain yang membuat Nashar dan Rusli membebaskan diri dari keterikatan pada realisme sesuai yang dicanangkan Sudjojono. Pada akhirnya kedua seniman tersebut kemudian lebih menekuni seni non-figuratif ketimbang lukisan realis. Nashar lebih ekstrem karena tidak mau terikat dengan teori. Menurutnya, orang yang melukis bertolak dari teori akan memiliki ruang kebebasan yang sempit. Manusia seharusnya dapat memanfaatkan kebebasan sebaik-baiknya sehingga bisa melihat kemungkinan-kemungkinan kebebasan yang tak terbatas¹².



Gambar 5. Nashar, “Sang Naga”, 1984

Nashar tidak peduli dengan masalah teknik dan bentuk dan seringkali melukis dengan warna-warna mentah, seperti pada karya “Sang Naga”, 1984 (gambar 5). Nashar lebih *concern* pada pencarian rasa atas kehidupan yang dialami sehingga suasana dapat terpantul di dalam lukisan. Hal itulah yang menurutnya suatu persoalan kunci dalam

¹⁰ Nashar, 200

¹¹ Nashar, 205

¹² Nashar, 226-7

melukis¹³. Untuk mendapatkan rasa kehidupan itu, Nashar berusaha bercengkrama dengan lingkungan yang akan dilukiskan. Nashar harus berkenalan dulu dengan lingkungan itu sampai kemudian terlibat dengan kehidupan mereka. Ia tidak mau hanya sekedar menjadi penonton atas lingkungan yang akan digambar karena kalau begitu tidak bedanya dengan turis. Hal yang ingin dicapainya adalah suatu penghayatan atas kehidupan dari lingkungan yang ingin dilukisnya. Caranya dengan mengobrol dengan penduduk di lingkungan tersebut dan mengunjungi tempat itu berkali-kali¹⁴.

Kalau penghayatan itu terjadi, pelukis sudah bersatu dengan alam sekelilingnya. Nashar mencontohkan para penari Bali saat menari suatu tarian, gerakannya bersatu dengan musik yang dimainkan, seolah-olah ada roh yang merasuk pada penari itu. Demikian pula dengan melukis, Nashar harus menyatu dengan alam, dengan itu yang digambarkan adalah roh dari alam itu sendiri¹⁵. Dapat dilihat bagaimana Nashar menggambarkan kota setelah menyatu dengan obyek yang ditekuninya seperti pada karya “Pemandangan Kota”, 1982 (gambar 6).



Gambar 6. Nashar, “Pemandangan Kota”, 1982

¹³ Nashar, 111

¹⁴ Nashar, 151-2

¹⁵ Nashar, 158-9

Apabila sudah menyatu dengan alam yang digambarkannya itu, lukisan yang diciptakan akan menghasilkan kedalaman, bukan sekedar pamer atau menggertak dengan macam-macam kombinasi warna. Lukisan yang mempunyai kedalaman akan mempunyai isi, atau “sesuatu” yang didasarkan pada keyakinan berkesenian yang dimiliki pelukisnya, bagaimana sikapnya dalam mengarungi kehidupan. Hal itu terjadi pada Van Gogh dan Picasso¹⁶. Dengan itu, Nashar tidak lagi memedulikan apabila lukisannya mempunyai komposisi yang tidak seimbang. Karena menurutnya alam itu seimbang, sehingga komposisi yang diciptakan tidak terdapat kepincangan. Hal itu dapat terjadi karena tidak ada jarak antara dirinya dengan alam. Nashar tidak mengambil sikap yang berbeda antara lukisan dengan alam, sehingga kepincangan komposisi dalam lukisannya menjadi tidak ada.



Gambar 7. Nashar, “Boat”, 1979

Menurut Nashar, komposisi adalah produk dari sekolahan. Sekolah yang mengajarkan pelukis ilmu tentang komposisi. Sementara Nashar tidak mau bertolak dari ilmu sekolahan dalam melukis. Nashar langsung mencintai alam, sehingga dengan itu dirinya menjadi seimbang dengan alam. Pada akhirnya, dapat dimengerti alasan pada awal didirikannya LPKJ, Nashar menolak sekolah itu memberikan gelar keserjanaan. Karena kalau sekolah seni memberikan gelar, mahasiswa akan mencari gelar, bukan lagi ingin menjadi seniman¹⁷.

¹⁶ Nashar, 160-3

¹⁷ Nashar, 177-8



Gambar 8. Gambar 8. Nashar, “Kaktus”, 1969

Demikian pula dalam mengajar, Nashar selalu menggiring mahasiswa LPKJ untuk pergi ke Pantai Kalibaru, di Jakarta Utara, agar mereka dapat bercengkrama dengan alam. Setelah mahasiswa familiar dengan lingkungan itu, barulah ia diperbolehkan melukis apa yang disukainya pada pantai itu¹⁸. Nashar sendiri senang melukis perahu (gambar 7) dan kaktus (gambar 8) berkali-kali karena hal itu merupakan penggalan atas penghayatan yang dialami pada objek yang ia perhatikan dan masuk di dalamnya. Seperti George Braque yang terus menerus melukis alam benda seumur hidupnya. Hal itu bukanlah pengulangan objek, melainkan penggalan terhadap esensi yang terkandung di dalamnya. Ketika melukis perahu, Nashar tidak lagi bertanya atau menyelidiki tentang perahu itu, melainkan sudah menyerahkan dirinya agar bersatu dengan perahu itu¹⁹. Ia juga bersatu dengan kanvasnya²⁰.

3.1.3 Pendirian LPKJ

Kiranya penting sekali membahas tentang berdirinya LPKJ (Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta) yang dikaitkan dengan keberadaan kedua pelukis Jakarta itu sebagai

¹⁸ Nashar, 252

¹⁹ Nashar, 216

²⁰ Nashar, 299

pendirinya. Pada awal pendirian LPKJ, Misbach Yusa Biran, seorang sutradara film, tertarik dengan pelukis Rusli yang baru kembali dari India menempuh pendidikan di Santiniketan. Misbach ingin mengadopsi konsep pendidikan yang tumbuh di India tersebut. Santiniketan berarti ‘tempat yang damai’ merupakan sekolah yang khas mendalami budaya lokal yang disesuaikan dengan kebutuhan masyarakat²¹.

Kurikulum yang dikembangkan di Santiniketan juga berbeda, yaitu mengajarkan keahlian yang erat kaitannya dengan budaya setempat. Konsep pendidikan bersumber pada kearifan lokal, dekat dengan alam, sehingga orang yang pernah mendapat pendidikan di sekolah ini benar-benar memahami budayanya dan dapat memanfaatkan ilmunya untuk kehidupan masyarakat. Spirit Pendidikan seperti di Santiniketan itu diadopsi menjadi sistem Pendidikan di LPKJ. Sehingga terjadi kesamaan filosofi pada kedua lembaga pendidikan tersebut, antara lain pentingnya belajar luar kampus, menyatu dengan alam, dan pentingnya kualitas interaksi antara mahasiswa dan pengajar yang lebih dekat. Hubungan yang rapat dan terbuka antara dosen dan mahasiswa, mutlak untuk pendidikan kesenian LPKJ²². Dalam LPKJ terdapat lintas disiplin ilmu, antara Seni rupa, Sinematografi, Teater, Musik, dan Tari²³. Bentuk pendidikan LPKJ memiliki spirit berinteraksi dengan lingkungan sekitar, untuk mendapatkan kepekaan, empati, tanggung jawab, dan komitmen. Prinsip tersebut sangat penting bagi seorang seniman²⁴.

Awalnya pendidikan di LPKJ memang tidak memiliki gelar akademis. Model pendidikan serta pembelajaran seperti di Santiniketan itu diterapkan oleh para dosen. Dosen LPKJ yang memiliki kesamaan dalam sistem Pendidikan Santinekan yang diterapkan Rusli adalah Nashar. Faktanya, kedua pengajar tersebut berasal dari Padang, Sumatra Barat. Dalam kesejarahan pendirian pendidikan di Sumatra Barat dikenal sekolah Kayu Tanam yang memiliki pengaruh dari Santiniketan, yang secara spiritnya, pendidikan Kayu Tanam juga selalu menanamkan ide tentang bagaimana seorang seniman harus menghargai alam dalam proses berkarya. Ketika belajar, mahasiswa ditanamkan kepedulian dengan lingkungan sosial dan lingkungan alam. Melatih kepekaan terhadap lingkungan merupakan bekal yang harus dimiliki mahasiswa agar memiliki karakter yang peka, kuat, dan mandiri. Mahasiswa selalu diajak berkunjung ke alam terbuka yang lebih luas, seperti mengunjungi

²¹ Smara Dewi, Citra (2021), *The Influence of Santiniketanin Jakarta Arts Institute’s Education System*

²² Kompas. (24 Juni 1975). *Sikap Isolasi*.

²³ Fakultas Seni rupa IKJ Press. 2010. *19 Tokoh Fakultas Seni rupa, Institut Kesenian Jakarta*. FSR IKJ Press: Jakarta, h.31.

²⁴ Smara Dewi

pantai, gunung, pasar, stasiun untuk membuat sketsa, membuat film dan mencipta koreografi tari. Sebelum berkarya mahasiswa diminta melakukan penghayatan dengan alam terbuka²⁵.

3.1.4 Karakteristik Pelukis Nashar dan Rusli

Dari uraian di atas dapat dilihat adanya kesamaan karakteristik pada kedua pelukis abstrak Jakarta tersebut. Mereka tumbuh dalam masa penjajahan Belanda dan pada masa muda mereka belajar ilmu melukis dari lembaga kebudayaan Jepang di Jakarta dan dalam masa perang kemerdekaan, mereka bergabung pada organisasi SIM di bawah kepemimpinan Sudjojono di Yogyakarta. Setelah perang usai, mereka kemudian berkumpul kembali di Jakarta dan kemudian mengembangkan lukisan yang berbeda dari realisme ala Sudjojono. Lukisan mereka mempunyai kesamaan ideologis, yaitu berkiblat pada modernisme, terutama pada gaya abstrak ekspresionisme Amerika. Pengaruh itu dapat terlihat pada lukisan Nashar yang mengingatkan adanya nafas Milton Avery di situ.

Berbeda dengan para pelukis dari mazhab Bandung, yang bersekolah kepada guru-guru akademis mereka yang asal Eropa untuk belajar kubisme, Rusli dan Nashar mendalami modernisme secara otodidak. Keduanya dengan kemauan sendiri bertransformasi dari pelukis realis menjadi pelukis yang menghasilkan karya-karya beraliran modernisme. Pergeseran ini sebenarnya adalah upaya pembelotan dari guru mereka, yaitu Sudjojono, yang selalu menekankan pentingnya realitas dalam karya seni. Kemudian, pada tahun 1969, Oesman Effendi menyatakan bahwa lukisan Indonesia belum ada karena meniru Barat, tidak mempunyai ciri khas Indonesia. Pernyataan tersebut sangat menampar pemikiran Sudjojono yang selama ini berpendapat bahwa dengan realisme dapat menangkap karakteristik Indonesia di dalam lukisan.

Kesamaan yang lain adalah Rusli dan Nashar sangat percaya pada misteri alam. Dengan bahasa yang berbeda-beda mereka mencoba meresapi objek yang dilihatnya agar benar-benar masuk ke dalam lukisan. Rusli adalah pelukis esensi karena garis-garis yang diberikan sangat minimal. Karya-karyanya muncul dari pengamatan yang intens dari observasi yang lama itu, sehingga dapat melukiskan hakikat dari apa yang disaksikannya. Rusli tidak ingin menggambar secara detail tentang objek yang dilihatnya, namun ingin mengajak penikmat lukisannya masuk ke dalam alam yang dilukisnya itu. Rusli selalu memberikan ruang kosong dalam kanvasnya yang tidak diisi dengan gambar untuk memberikan nafas kepada penikmat lukisannya agar dapat menikmati pemandangan yang

²⁵ Smara Dewi

ingin disampaikan. Rusli memberikan siapa pun suatu jeda. Di antara yang kosong itu, Rusli memberikan kesempatan kepada penikmat untuk mengisinya dengan imajinasi masing-masing.

Nashar lebih *concern* pada pencarian rasa atas kehidupan yang dialami sehingga suasana dapat terpantul di dalam lukisan. Hal itulah yang menurutnya suatu persoalan kunci dalam melukis. Untuk mendapatkan rasa kehidupan itu, Rusli berusaha bercengkrama dengan lingkungan yang akan dilukiskan. Rusli harus berkenalan dulu dengan lingkungan itu sampai kemudian dirinya terlibat dengan kehidupan mereka. Hal yang ingin dicapainya adalah suatu penghayatan atas kehidupan dari lingkungan yang ingin dilukiskan. Kalau penghayatan itu terjadi, pelukis sudah bersatu dengan alam sekelilingnya. Demikian pula dengan melukis, Rusli harus menyatu dengan alam, dengan itu yang digambarkan adalah roh dari alam itu sendiri. Kalau Rusli sudah menyatu dengan alam yang digambarkannya itu, lukisan yang diciptakan akan menghasilkan kedalaman. Pada Nashar dan Rusli, akan mendapatkan benang merah pemikiran dalam alur karya-karyanya: kecintaan pada alam → bersatu dengan alam → penghayatan → mencari misterinya → menuju kedalaman makna pada lukisan.

Nashar dan Rusli kemudian bersama-sama mendirikan LPKJ di tahun 1969, suatu sekolah seni yang bergaya baru, yang terinspirasi dari sekolah Santiniketan di India. Di mana sekolah itu berorientasi pada studi luar ruang agar mahasiswanya mencintai alam. Dalam sekolah itu, sekat-sekat ilmu pengetahuan kemudian dihancurkan. Tidak ada lagi pembatasan yang jelas antar-disiplin ilmu, mahasiswa bebas mempelajari apa yang mereka sukai: senirupa, teater, tari, musik dan sinematografi. Demikian pula hubungan antara dosen dan mahasiswa yang biasanya berjarak dan feodalistik kemudian justru harus didekatkan dan dibuat akrab. Sekolah itu pun tidak menyediakan ijazah, karena mereka benar-benar ingin mencetak seorang seniman, bukan menjadikan sarjana yang selanjutnya hidup sebagai pegawai kantoran.

Nashar dan Rusli merupakan para pelukis penting dalam perjalanan sejarah Indonesia. Peran mereka dalam mengubah trend lukisan bergaya realisme menjadi bergaya abstrak yang berpanutan pada modernisme merupakan sesuatu yang luar biasa bagi Indonesia, suatu bangsa yang baru merdeka ketika itu. Demikian pula upaya mereka dalam membangun sekolah seni yang bergaya baru, merupakan suatu eksperimen penting dalam sejarah pendidikan Indonesia. Sayangnya, kebijaksanaan yang dipaksakan dari pemerintah pusat, agar pendidikan harus mempunyai ukuran-ukuran yang kuantitatif, telah

menyebabkan sebagian sistem LPKJ harus dirombak. Badan pendidikan LPKJ yang semula hanyalah sebuah lembaga, kemudian ditransformasikan menjadi berbentuk institut, yaitu IKJ (Institut Kesenian Jakarta) yang sistemnya berubah menjadi konvensional. Akan tetapi, apapun yang terjadi kemudian pada LPKJ, kebesaran dan karya-karya Nashar dan Rusli telah menjadi inspirasi bagi para mahasiswa LPKJ atau IKJ serta generasi seniman Indonesia yang lebih muda sampai sekarang.

3.1.5 Modernitas pada Rusli dan Nashar

Seni rupa secara filosofis dapat dikatakan sebagai upaya memahami dunia secara visual. Ada banyak metode untuk memahami dunia, namun khusus bagi seniman, ia adalah orang yang mempunyai kemampuan dan hasrat untuk mentransformasikan persepsi visualnya ke dalam bentuk material. Bagian pertama dari tindakannya adalah persepsi, sedangkan yang kedua adalah ekspresi –seniman mengekspresikan apa yang dipersepsi, dan mempersepsikan apa yang diekspresikan. Demikianlah, sejarah seni merupakan rangkaian dari sekumpulan cara orang dalam melihat dunia secara visual.

Gerakan seni modern dimulai ketika Paul Cezanne melihat dunia secara objektif. Cezanne melihat dunia sebagai bagian dari renungannya tentang objek, tanpa adanya intervensi pikiran yang teratur atau emosi yang acak. Para pelukis impresionis sebelumnya, melihat dunia secara subjektif dengan mempresentasikan dirinya terhadap *sense* pada variasi cahaya dan variasi sudut pandang. Setiap peristiwa akan dijadikan momen untuk membuat karya baru yang terpisah. Berbeda dengan Cezanne yang ingin melepaskan kilaunya cahaya dari permukaan objek. Cezanne ingin menembus realitas yang tidak berubah-ubah, yaitu realitas yang lebih dalam dari gambar yang menipu yang muncul karena *sense* yang berubah-ubah terhadap cahaya dan tempat. Menurut Cezanne, para pelukis terdahulu telah gagal merealisasikan pandangannya terhadap alam karena terlalu mengagung-agungkan pencahayaan²⁶.

Sebagaimana halnya Cezanne, Rusli dan Nashar mengabaikan efek cahaya dalam lukisan. Sehingga mereka tidak memunculkan efek bayangan, mereka justru akan lebih fokus pada objek yang akan dilukis dan menghubungkan sensasi visual pada titik yang dipilih. Hal ini yang disebut “mengabstraksikan alam”. Efek pengabstraksian ini sebetulnya lebih mirip dengan bentuk baru seni primitif. Sehingga dalam lukisan mereka kita melihat bentuk struktur geometrik. Adapun warna yang muncul dalam lukisan bukanlah

²⁶ Read, Herbert (1991). *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson. h. 15.

pencampuran warna yang menjadikan lukisan sebagai mimesis atau mimikri dari alam. Akan tetapi, warna muncul dari mosaik atau potongan-potongan bidang yang tidak terkoneksi satu sama lain. Lukisan Rusli dan Nashar lebih mirip tumpukan garis dan bidang yang tidak berhubungan tetapi terkoneksi secara keseluruhan sebagai suatu objek yang ingin digambarkan.

Dalam kata-katanya sendiri Nashar menulis, “Aku ingin mengatakan, bahwa semuanya itu memiliki nafas, seperti seluruh alam semesta ini memiliki satu nafas. Lukisan merupakan suatu penghayatan hidup. Namun penghayatan ini bukanlah ujung dari penciptaan karya seni, tetapi merupakan titik tolak dalam berkarya seni. Penghayatan adalah sumber kekuatan daya cipta kesenian”²⁷. Dengan itu tidak ada proses gradasi dalam bidang dan warna, seperti layaknya pelukis realis *mendusel* sebuah objek yang sedang digambarkan sehingga terbentuk sebuah volume. Sensasi yang ditimbulkan dari lukisan Rusli dan Nashar bukanlah sebuah objek realis yang bervolume, tetapi sensasi visual yang muncul dari tumpukan garis dan bidang warna-warni yang menyarankan penikmat lukisan memberikan tafsir sendiri atas hasilnya. Apakah itu seperti perahu (Nashar) atau seperti “rumah Bali” (Rusli). Alasan pemilihan warna bukan berdasarkan pada warna objek yang dilihat, tetapi berdasarkan persepsi si seniman tentang benda yang dilihat sehingga memilih warna yang “sesuai” dengan instink mereka.

Sebagaimana seni modern, Rusli dan Nashar sangat terbuka terhadap tafsir dari penikmat lukisan. Bahkan mereka memberikan kebebasan dalam pemberian judul kepada kolektornya sesuai persepsi kolektor tersebut²⁸. Karena, bagaimanapun seniman mempunyai otonomi dalam memberi arti untuk karya yang diciptakannya. Menurut Clement Greenberg seorang kritikus *Modern Art*, bahwa yang dimaksud otonomi itu berarti estetika sangat bergantung pada wacana kesenian yang dihasilkan seniman. Sehingga pada seniman dituntut kepeloporan tentang wacana, yaitu gagasan seniman yang mendobrak pakem²⁹. Seniman yang memberi arti tentang maksud dari karya yang diciptakannya. Soal apakah antara makna yang diberikan itu *nyambung* dengan hasil karyanya, itu urusan si seniman sendiri. Clement Greenberg menempatkan seniman sebagai manusia setengah dewa yang tafsir atas karya seninya sendiri tidak dapat diganggu-gugat, sebagai cerminan atas berkuasanya otonomi seni.

²⁷ Rosidi, Ajip, Zaini dan Sudarmadji (1978). *Affandi 70 Tahun*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.

²⁸ Nashar (1973). *Katalog Pameran Tunggal 22-28 Februari*. Jakarta: Pusat Kesenian Jakarta.

²⁹ Suryajaya, Martin (2016). *Sejarah Estetika: Era Klasik Sampai Kontemporer*. Jakarta: Gang Kabel dan Indie Book Center, h. 273.

Di sisi lain, Roland Barthes, seorang penafsir seni modern, mengatakan bahwa, begitu karya selesai diciptakan dan ditandatangani, si seniman sudah mati³⁰. Artinya seniman sudah tidak punya hak lagi untuk menafsirkan atau memberi arti dan makna pada karya seninya. Biarkanlah urusan tafsir diserahkan kepada masyarakat, kepada penonton yang datang ke pameran. Dengan itu penikmat lukisan mendapat kebebasan untuk menafsirkan karya seni yang disesuaikan dengan level penerimaan dan apresiasinya ketika itu.

Demikianlah Nashar dan Rusli, dengan segala pengkhayatan terhadap alam dan penemuannya dalam mengeksekusi persepsi yang ditangkapnya ketika melihat objek, mereka sangat sadar diri dan rendah hati untuk memberikan ruang kepada para penikmat lukisan untuk memberi tafsir sendiri atas karya-karyanya. Hal yang sama dilakukan ketika mereka mendidik murid-muridnya, para mahasiswa LPKJ/IKJ, mereka bukanlah menggurui, namun mengajak para calon seniman itu untuk mempersepsi dan melimpahkan penghayatannya atas alam pada karya masing-masing.

4. Simpulan

Dari pembahasan di atas terlihat bahwa Indonesia pernah mempunyai madzhab seni rupa abstrak Jakarta yang berbeda gaya dengan madzhab seni rupa Bandung yang sudah sering dibahas dalam kitab sejarah seni rupa Indonesia. Gaya mereka lebih beragam ketimbang gaya abstrak madzhab Bandung, hal ini disebabkan tidak ada guru yang mengajarkan bagaimana cara melukis abstrak. Nashar dan Rusli lebih menggali sendiri dan mengandalkan penghayatannya kepada alam dalam mencari hakekat dari realitas yang kemudian dituangkannya ke dalam kanvas. Dunia menjadi bagian dari renungannya tentang objek, tanpa adanya intervensi logika yang terstruktur atau emosi yang acak.

Modernitas dalam diri Rusli dan Nashar terbaca ketika mereka memperlihatkan kemampuan dan hasrat untuk mentransformasikan persepsi visualnya ke dalam lukisan. Rusli dan Nashar mengabaikan efek cahaya dalam lukisan, sehingga efek bayangan tidak muncul dalam karya mereka. Mereka mengabstraksikan alam dengan lebih fokus pada objek yang akan dilukis dan menghubungkan sensasi visual pada titik yang dipilih. Lukisan mereka merupakan tumpukan garis dan bidang yang tidak berhubungan tetapi terkoneksi secara keseluruhan sebagai suatu objek yang ingin mereka gambarkan. Warna bukanlah hasil pencampuran yang menjadikan lukisan sebagai mimesis atau mimikri dari alam. Namun warna muncul dari mosaik atau potongan-potongan bidang yang tidak terkoneksi satu sama

³⁰ Barthes, Roland (1967). *The Death of the Author*. terj. Howard, Richard. "Three Essays". Aspen no. 5+6. UbuWeb, 25 November 2002.

lain. Itulah cara melihat seni secara modern seperti yang ditunjukkan Rusli dan Nashar. Dengan begitu, setelah karya dipamerkan, makna bukanlah milik mereka lagi, tetapi diserahkan kepada penikmat lukisan.

Kegunaan studi kedua pelukis Jakarta ini demi melengkapi khazanah pengetahuan tentang kekayaan lukisan abstrak Indonesia. Sehingga menjadi pelajaran untuk generasi muda agar lebih menghargai kreasi para pendahulunya. Peran mereka dalam membangun institusi LPKJ yang kemudian berubah menjadi IKJ (Institut Kesenian Jakarta) sangat besar. Merekalah yang membuat sistem pendidikan IKJ berbeda dari sekolah seni yang lain, yaitu penghormatan kepada alam, dengan mengajak dan membawa mahasiswa melakukan studi ekskursi, melihat alam secara langsung untuk dihayati dan digambarkan. Pentingnya seni lukis mereka di masa kini lebih terasa dengan meningkatnya penghayatan orang atas seni abstrak. Market seni rupa dunia saat ini tiba-tiba menggali kembali khazanah seni rupa tahun 1950 sampai 1970an, itulah masa ketika seni modern muncul sebagai antitesis realisme Rusia yang ingin ditumbangkan negeri-negeri Barat setelah Perang Dunia II. Karena itu sudah saatnya Indonesia membangkitkan Rusli dan Nashar sebagai kekayaan khazanah seni rupa Indonesia yang pernah dimiliki.

Daftar Pustaka

- Azmi, Hidayatul (2018). *Menapaki Jejak Pemikiran Oesman Effendi*. Ladangrupa.wordpress.com
- Azmi, Hidayatul (2019) *Pemikiran Oesman Effendi tentang Modernisme dan Identitas Seni Lukis Indonesia*. Program Studi Pendidikan Seni, Fakultas Bahasa dan Seni, Universitas Negeri Padang.
- Barthes, Roland (2002). *The Death of the Author*. terj. Howard, Richard. "Three Essays". Aspen no. 5+6. UbuWeb, 25 November 2002.
- Dermawan, Agus T. (2009). *Nashar dan Elegi Artistik*. Jakarta: ASPI.
- Fakultas Seni Rupa IKJ Press (2010). *19 Tokoh Fakultas Seni Rupa, Institut Kesenian Jakarta*. Jakarta: FSR IKJ Press.
- Kusnadi (1991). *Perjalanan Seni Rupa Indonesia dari Zaman Prasejarah hingga Masa Kini*. Bandung: Panitia Pameran KIAS 1990-1991.
- Nashar (2002). *Nashar oleh Nashar*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya.
- Nashar (1973). *Katalog Pameran Tunggal 22-28 Februari*. Jakarta: Pusat Kesenian Jakarta.
- Read, Herbert (1991). *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson.
- Rosidi, Ajip, Zaini dan Sudarmadji (1978). *Affandi 70 Tahun*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Sastrowardoyo, Subagio (1980). *Sosok Pribadi dalam Sajak*. Jakarta: Pustaka Jaya.

- Smara Dewi, Citra (2021). *The Influence of Santiniketanin Jakarta Arts Institute's Education System*.
- Spanjaard, Helena (2018). *Cita-cita Seni Lukis Indonesia Modern 1900-1995*. Yogyakarta: Penerbit Ombak.
- Sukirnanto, Slamet (1996). *Senirupa Indonesia Modern dalam Kritik dan Esei*. Jakarta: Sanggar Krida.
- Suryajaya, Martin (2016). *Sejarah Estetika: Era Klasik Sampai Kontemporer*. Jakarta: Gang Kabel dan Indie Book Center.
- Yuliman, Sanento (2020). *Keindonesiaan, Kerakyatan dan Modernisme*. Jakarta: Penerbit Gang Kabel.