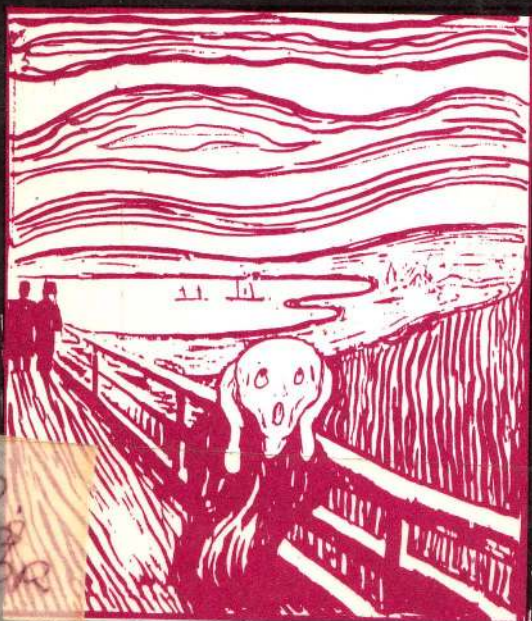


20 ஆம் நூற்றாண்டுக்கான ஒவியக் கொள்கைகள்



சோ. கிருஷ்ணராஜா

இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஒவியக் கொள்கைகள்

கலாநிதி. சோ. சிறுஷ்ணராமன்
தலைவர், மெய்யியல் துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்
திருநெல்வேலி.

தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை



சவுத் ஏசியன் பூக்ஸ்

Irupatham Nootrandin Oviyak Kolkaizal
 Kalanithi S. Krishnarajah
 First Edition : June 1994
 Printed at : Surya Achagam, Madras-41
 Published in Association with
 National Art & Literary
 Association

by
 South Asian Books
 6/1, Thayar Sahib II Lane,
 Madras-600 002.

பொருளடக்கம்

| | |
|-------------------------|----|
| 1. மனப்பதிவு வாதம் | 9 |
| 2. வெளிப்பாட்டு வாதம் | 17 |
| 3. தற்குறிப்பேற்றக் கலை | 29 |
| 4. போவிஸம் | 35 |
| 5. கியூபிஸம் | 46 |
| 6. அருப ஓவியம் | 54 |
| 7. சர்ரியலிசம் | 62 |
| அனுபந்தம்—1 | |
| வியனார்டோ டாவின்கி | 69 |
| அனுபந்தம்—2 | |
| சல்வடோர் டாலி | 76 |

இருபதாம் நூற்றாண்டின்
 ஓவியக் கொள்கைகள்
 கலாநிதி சோ. கிருஷ்ணராஜா
 முதற்பதிப்பு : ஜூன் 1994
 அச்சு : சூர்யா அச்சகம் சென்னை
 வெளியீடு : தேசிய கலை இலக்கியப்
 பேரவையுடன்
 இணைந்து
 சவுத் ஏசியன் பக்ஸ்
 1 தாயார சாகிப் 2-வது
 சந்து,
 சென்னை-600 002.

முன்னுரை

நுண்கலைகளில் ஒன்றான ஓவியம் பற்றிய நூல்கள் தமிழில் மிக அருந்தலாகவே உள்ளன. அதிலும் குறிப்பாகத் தத்துவார்த்த விளக்கத்தைத் தருவன எவையுமில்லை என்று கூறுதல் வேண்டும். 20ஆம் நூற்றாண்டின் பிரதான ஓவியக்கூடங்களின் தத்துவார்த்த நிலைப்பாடுகள் இந்நூலில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. சுவைஞர்கள் இந்நூலை ஓர் அறிமுகமாகவே கருதுதல் வேண்டும். இரண்டாம் பதிப்பாக வெளிவரும் வாய்ப்பு இந்நூலிற்குக் கிடைக்குமாயின் விரிவான விளக்கங்களைத் தருதல் சாத்தியமாகலாம்.

ஓவியக்கொள்கைகள் பற்றிய நூல்கள் லெல்லாம் அவ்வக் கொள்கைகளிற்குரிய பொருத்தமான ஓவியங்கள் இடம்பெறுவது சிறப்பானதே. எனினும் இன்றைய நிலையில் யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து கொண்டு சென்னையில் நூல்வெளியிடும் சிரமங்களைக் கருத்திற் கொள்ளின் நூலாசிரியரின் வரையறைகளை சுவைஞர்கள் புரிந்து கொள்ளலாம். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் நுண்கலை மாணவர்களுடனான கலந்துரையாடல்களே இந்நூல் உருவாக்கத்திற்கான தூண்டுதலைத் தந்தது. மாணவர்களிற்கு பல்வேறு ஓவியக்கூடங்களின் கொள்கைகளை அறிமுகம் செய்யவேண்டிய தேவையேற்பட்டபொழுது தமிழில் ஓர் அறிமுக நூலொன்றின் அவசியம் உணரப்பட்டது.

இந்நூலின் முதல்வரைவு யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வெளியான 'முரசொலி', பத்திரிகையில் வெளிவந்தது. 'முரசொலி' ஆசிரியராக இக்காலத்திற் கடமையாற்றிய நண்பர் எஸ். திருச்செல்வத்திற்கு நூலாசிரியனின் நன்றிகள் பல. நூலாக வெளியிடுவதெனத் தீர்மானித்தபொழுது மீள்வும் திருத்தியமைக்கப்பட்டது. இம்முயற்சியில் எழுத்தாள நண்பர் டானியல் அன்ரனி மிகவும் உதவியாகவிருந்தார். நாமிருவரும் சந்திக்க நேர்ந்தபொழுதெல்லாம் எமது உரையாடல் இந்நூலை மையமாகக் கொண்டே நிகழ்ந்தது. அவருக்கு எனது நன்றி. நூலாக்கத்திற்கான தட்டச்சுப் ப்ரதியை தயார் செய்த செல்வி நா. சுசீலாவிிற்கும் எனது நன்றி.

இறுதியாக இந்நூல் வெளியீட்டாளர் பற்றி ஒரு சில வார்த்தைகள் கூறுதல்- சம்பிரதாயமாகவல்ல, இன்றியமையாதது. நான் சென்னை வந்திருந்த காலத்தில் ஓரிரு நாட்கள் மட்டுமே நண்பர் பாலாஜியுடன் பழகநேர்ந்தது. பலவகை உதவிகளையும் செய்து, சிறுபொழுது மிகவும் அன்னியோன்னியமாக உரையாடவும் கூடியதாயிருந்தது. இவருடைய முயற்சியின்றேல், சுவைஞர் களாகிய உங்களைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பினை இந்நூல் பெற்றிராது.

சோ. கிருஷ்ணராஜா.

யாழ்ப்பாணம்
09.03.1993.

மனப்பதிவுவாதம் (Impressionism)

புகைப்படக் கருவியின் கண்டுபிடிப்பைத் தொடர்ந்து 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் கூறில் ஓவியம் பற்றி ஒன்றிற்கொன்று முரணான கருத்துக்கள் கலையுலகில் முன் வைக்கப்பட்டன. இம் முரண்பாடு மனப்பதிவுவாதத்தின் தோற்றத்துடன் தற்காலிக அமைதியைப் பெற்றது. மனப்பதிவுவாதிகள் ஓவியத்தில் யதார்த்தவாத எண்ணக் கருவை நிராகரித்தனர். தொடர்ந்து பின்வந்த தலைமுறை ஓவியர்களையும் இப்போக்கு பெருமளவில் பாதித்தது. ஓவியப் பாணியில் இக்கால ஓவியர்கள் தம்மிடையே பெருத்த வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருந்தனர். இயற்கையின் புறத்தோற்றத்தை விடுத்து, அகநிலைப்பட்டவர்களாக தமது

இ-1

மன உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் சாதனமாக ஓவியத்தைக் கருதினர் பாரம்பரியமாக வந்த இலக்கியக் கருத்துக்களையும், சமயக் கருத்துக்களையும் ஓவியத்தின் கருப் பொருளாக ஏற்றுக்கொண்டிருந்த பொழுதும், வரைவடிவத்திலும், வர்ணத் தெரிவிலும் மரபுவழி ஓவியர்களினின்றும் வேறுபட்டனர். செந்நெறியில், புனைவியல் போன்ற ஓவியப்பாணிகளிற்கிடையிலான போராட்டத்தின் பின்னணியிலேயே நாம் மனப்பதிவுவாத ஓவியமரபை புரிந்துகொள்ளுகல் வேண்டும். மனப்பதிவுவாதத்தை மேற்குறித்த மரபுகளின் பெறுபேறாகக் கொள்ள முடியாதென்பதுண்மையே; எனினும் அது யதார்த்தவாதத்திற்குப் பெரிதும் கடன்பட்ட தென்பதும், செந்நெறியியல் வாதத்தை நிராகரித்ததென்பதும் மறுக்க முடியாது.

டெலகுவோய் என்ற ஓவியரின் நிறங்கள் பற்றிய கண்டுபிடிப்புக்களினால் மனப்பதிவுவாதிகள் பெரிதும் ஈர்க்கப்பட்டனர். இவர்களின் முதலாவது ஓவியக் கண்காட்சி 1874இல் பாரிஸ் நகரில் நடைபெற்றது. இக்கண்காட்சியில் மோனே, ரினோர், பிசாரோ போன்ற மனப்பதிவுவாத முக்கியஸ்தர்கள் உட்பட முப்பது கலைஞர்கள் ஓவியங்கள் இடம்பெற்றன, கண்காட்சி பற்றி விமரிசகர்களிடமிருந்தும் பொது மக்களிடமிருந்தும் காரசாரமான விமரிசனங்கள் எழுந்தன. கலைவிமர்சகர்

களில் ஒருவரான லூயிஸ் லெரோய் என்பார் “மனப்பதிவு” என்ற சொல்லை மோனேயின் “உதிக்கும் சூரியன் பற்றிய மனப்பதிவு” என்ற ஓவியத்தின் தலைப்பிலிருந்து எடுத்து தனது விமரிசனத்தில் கையாண்டார். காலப்போக்கில் மனப்பதிவு என்ற இச்சொல்லே மேற்குறிப்பிட்ட ஓவியப் பாணியைச் சுட்டும் சொல்லாக வழக்கில் வரலாயிற்று. மோனேயின் ஓவியம் உதிக்கும் சூரியனைக் காட்சிப்படுத்தாது, உதிக்கும் சூரியன் ஓவியனில் ஏற்படுத்திய மனப்பதிவைப் பற்றியதாயிருந்தது. கண்காட்சியில் இடம்பெற்ற பெரும்பாலான ஓவியங்கள் தரைத்தோற்றம் உயிர்த்துடிப்பற்ற வாழ்க்கை என்பன பற்றியதாயிருந்தன.

மனப்பதிவுவாத ஓவியப் பாணியானது 1878இல் இருந்து அந்நூற்றாண்டின் இறுதிவரை மோனேயின் ஓவிய படைப்புக்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஐரோப்பா அடங்கிலும் செயற்பட்டது. பாரம்பரிய ஓவியமரபிலிருந்து சுயாதீனமாகச் செயற்பட்ட இவர்களது படைப்புக்கள் ஓவிய உலகில் இன்றும் கூட செல்வாக்கு மிக்கபாணியாகத் திகழ்கின்றது. பிற்காலத்திற் தோன்றிய போவிஸ்ட் போன்ற கற்பனையாற்றல் மிக்க ஓவியப் பாணிகளிற்கு முன்னோடியாக மனப்பதிவுவாதம் திகழ்ந்தது. நகர வாழ்க்கையில் ஈடுபட்டவர்களுடைய அபிலாசைகள் பிரதிபலிப்பதாகவிருந்த மனப்பதிவுவாதம்,

சமூக ரீதியாக மத்தியதர வர்க்கத்தினரின் கலை பற்றிய கண்ணோட்டமாகக் காணப் பட்டது. இவர்கள் புணையியல்வாதத்திற்கு எதிரான நிலைப்பாடுடையவர்களாயிருந்தனர். இயற்கையின் மீதோ அன்றிச் சமூகத்தின்மீதோ எதிர்ப்புணர்வு கொண்டவர்களாக இல்லாது, வாழ்க்கையின் பொதுவான அனுகூலங்களுடன் இணைந்து செயற்பட்டவர்களாகக் காணப்பட்டனர்.

எனினும் கலைஞனுக்கும் பொது மக்களிற் குமிடையிலான இடைவெளியின் ஆரம்பம் மனப்பதிவுவாதத்துடன் தொடங்குகிறது. புறஉலகைப் பிரதியுருச் செய்வதே ஓவியம் என்ற பாரம்பரிய ஓவியக்கடப்பாட்டை நிராகரித்த இவர்கள், ஓவியத்தின் வரைவடிவமும், வர்ணமும் ஓவியனது மனப்பதிவை வெளிப்படுத்துவனவாயிருத்தல் வேண்டுமென்றனர். மனப்பதிவுவாதத்தின் மூன்னோடியாக மோனே போன்றவர்கள் வாழும் காலத்திலேயே சமூகத்தின் அங்கீகாரம் பெற்றவர்களாயிருந்தனர். எனினும் பிசாரோ போன்ற பிறர் ஓவியனின் தனித்துவத்தையே எல்லாவற்றிற்கும் மேலானதாக கருதியதால் சமூகத்திலிருந்து பிரிந்து தனித்து வாழுதல் வேண்டுமென்ற கருத்தை கொண்டவர்களாயிருந்தனர். செசான், கோகான் போன்ற மனப்பதிவுவாத முக்கியஸ்தர்கள் படைப்பு முயற்சி, அழகியல் நோக்கு என்பன வற்றிற்காகவே சமூகத்தி

லிருந்து ஓவியர்கள் ஒதுங்கி தனித்துவாழுதல் வேண்டுமென்ற அபிப்பிராயம் கொண்டவர்களாயிருந்தனர். ஓவியன் இயற்கையை இதுவரை எவரும் காணாத முறையில் காண வேண்டுமென்றார் செசான். இவரது அபிப்பிராயப்படி ஓவிய வரைதலில் முன்னேற்றம் காணவேண்டுமாயின் இயற்கையுடன் இடையறாத தொடர்பு கொண்டு ஓவியர்கள் பயிற்சி பெறுதல்வேண்டும். கலையானது இயற்கையின் கருத்துருவமாகும். சிந்திப்பதன் மூலம் இயற்கையிலும் மேலானதாக கலையை படைக்கலாமென்கிறார் கோகான். ஞாபகத்திலிருந்து வரைவதே சிறப்பான தென்பது இவர் கருத்து.

வன்கோ என்பார் மட்டுமே சமூக அரசியற் கலைநோக்குக் கொண்டவராயிருந்தார். ஓவியம் பற்றிய வன்கோவின் கொள்கைகள் மிக எளிமையாகவும் நேரடியாகவும் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன. நாம் இயற்கைக்குத் திரும்பவேண்டுமென்றும், ஓவியரசனை மூளைக்கு ஓய்வைத் தருதல் வேண்டுமென்றும் கூறுமிவர்; மனிதரின் வெறி உணர்ச்சியை சிவப்பு, பச்சை வர்ணங்களைப் பயன்படுத்தி வெளிப்படுத்த முயற்சித்தின்றேன் என்றார். ஓவியத்தை ஞாபகத்திலிருந்து திட்டமுயலுதல் பெருமளவு வெற்றியைத்தராதென்பதிவர் அபிப்பிராயம். கண்காணாத ஒலிவ் மரத்தை வரைவதிலும் பார்க்க காணக்கூடிய பொருட்

களை வரையமுயலுதலே மேலானதென்கிறார்.

மனப்பதிவுவாதிகள் ஒரு ஓவியக்குழு என்ற வகையில் ஒருமைப்பாடுடைய சிந்தனையுடைய ஓவியர்களின் குழுவாக இல்லாதிருந்த பொழுதும், ஓவியத்திற்குரிய புலப்பதிவு, இயற்கை பற்றிய விளக்கம் என்பனவற்றில் கலையின் பரப்பெல்லையை விரிவுபடுத்த உதவினர். அகநிலைப்பட்ட மனப்பதிவுவாதப்போக்கு முதன்முதலில் கவிதைத்துறையிலேயே ஏற்பட்டது. ஜீன் மரியாஸ் என்பார் குறியீட்டுவாதிகளின் அறிக்கை (1886) என்ற நூலில் எமிலி ஜோலாவின் இயற்பண்புவாத நிலைப் பாட்டை விமர்சித்து நிராகரித்தமையே முதன்முதலில் அகநிலைப்பட்ட கலைக் கொள்கையொன்றன் உருவாக்கத்திற்கு வழியமைத்தது. அகநிலைப்பட்ட கவிதைக் கொள்கையானது உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதே உண்மையான கவிதை எனக் கூறிற்று. இக்கருத்து அக்கால ஓவியர்களிடையே அதிக பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது மல்லாமல், ஓவியமும் மனிதனின் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைதல் வேண்டுமென்ற முடிவிற்கு அவர்களை இட்டுச் சென்றது. இவ்வாறு மனப்பதிவுவாதம் ஆரம்பத்தில் ஒரு ஓவியப்பாணியாகத் தோற்றம் பெற்றது. காலப்போக்கில் பிற கலைத்துறைகளிலும் தன் செல்வாக்கைச் செலுத்துமளவிற்கு வளர்ச்சி பெற்றது.

இசையில் டிப்சியும், சிற்பத்தில் ரோடின் என்பவரும் மனப்பதிவு வாதத்தை அறிமுகம் செய்தனர்.

கட்புலப்பதிவை ஓவியத்தில் பிரதிபலிப்பது எவ்வாறு என்ற ஒழுங்கான முறையமைப்பொன்றை முதலில் மோனே, சிஸ்லி ஆகியோர் உருவாக்கினார்கள். அதிலிருந்து ஓவியத்தை கண்களால் காண்பது என்றில்லாமல்; ஓவியத்தை வாசித்தல் என்ற நிலைக்கு அதன் தரம் உயர்த்தப்பட்டது. ஒளி-நிழல் என்பவற்றிற்கிடையிலான ஒத்திசைவு இவர்களது ஓவியங்களில் பேணப்பட்டது. செசான், ரினோர் ஓவியங்களில் ஒத்திசைவு முறையாகப் பேணப்பட்டது. இவர்கள் வர்ணங்களின் பயன்பாட்டை ஓவியத்தில் முதன்மைப்படுத்தினர். இயந்திரங்கள் வருகை கலையை அகற்றிவிடுகின்றதென்கிறார் கோகான், போல் சிக்நாக் என்பவராலேயே மனப்பதிவுவாதம் ஒரு கலைக் கோட்பாடாக உருவாக்கப்பட்டது.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிரபல ஓவியர்களான மனே, டிகாஸ் போன்றவர்களும் மனப்பதிவுவாதத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டோராய் காணப்பட்டனர். மனப்பதிவுவாதத்தின் மூத்த உறுப்பினரான கமில் பிசாரோ பிற்காலத்தில் தன் ஓவியப் பாணியை மாற்றி அமைத்துக் கொண்டார்.

டெலகுறோய் என்பவரது ஓவியப் படைப்பைத் தொடர்ந்து இருபதாம் நூற்றாண்டின் முதற் பத்தாண்டுகளில் வளர்ச்சி பெற்ற புதிய ஓவிய மரபுகள் மிகச் செழுமை பெற்றதும், பன்முகத்தானதுமாகும். மனப்பதிவுவாதம் இதில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றது. மனப்பதிவுவாதம் கட்புலக் காட்சிக்குரியதொரு கலை என்ற வகையில் பாரிதொரு தாக்கத்தை ஓவியத்தில் ஏற்படுத்தியது. அது எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான உலக நோக்காக விளங்கியது. மனித வாழ்க்கை பற்றியதும், கலைஞர்களின் மனப்போக்கு பற்றியதுமான தொரு கொள்கையாக வளர்ச்சி பெற்றது. இதனைப் பல நாடுகளிலும் வாழ்ந்த ஓவியர்களும் ஏனைய கலைஞர்களும் தமது பன்முகத்தான கலைமரபுகளிற்கேற்பப் பின் பற்றினர்.



அத்தியாயம் 2

வெளிப்பாட்டுவாதம் (Expressionism)

வெளிப்பாட்டுவாதம் ஓவியனின் மனப்பதிவை வற்புறுத்திய மனப்பதிவுவாதத்திற்கு எதிராக தோன்றியதாகும். வெளிப்பாட்டுவாதம் ஓவியத்தில் ஒரு புதிய உருவமைதியை குறித்து நிற்கிறது. ஓவியத்தின்பணி புறவுலகின் தோற்றத்தினை வெறுமனே பிரதி செய்வதோ, அன்றி மெய்யான நிகழ்ச்சிகளை பிரதிபலிப்பதோ அல்லவென வாதிடுகின்றனர். பிரதி செய்தல் ஓவியர்களிற்குரிய வழிமுறையல்ல என எடுத்துக் காட்டும் இவர்கள், காட்சிப் புலத்தின் எல்லைகளுக்கப்பால் உள்ளடங்கியிருப்பனவற்றை வெளிக்கொணருதலே ஓவியத்தின்பணியாக இருத்தல் வேண்டுமெனக் கூறுகின்றனர். கட்புலனால் அறியப்பெற்றதை பிரதியுருச்செய்வது ஓவியத்தின் பணியல்ல. அது முற்றிலும் புதியதொரு கட்புலத் தோற்றத்தை தருதல் வேண்டுமென போல் கிளி

என்பார் குறிப்பிடுகின்றார். இயற்கையில் மறைபொருளாக உள்ளடங்கியிருக்கும் சாராம்சத்தையே எனது ஓவியங்கள் வெளிக் கொண்டு வருகின்றதென வெளிப்பாட்டுவாதியான பேக்மன் குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வாறு ஓவியத்தின் ஆட்சிப்பரப்பை அதன் வழக்கமான வரையறைகளுக்கு அப்பால் வியாபிப்பதில் ஆர்வம் கொண்டவர்களாக வெளிப்பாட்டுவாதிகள் காணப்பட்டனர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் இடம் பெற்ற விஞ்ஞானக் கண்டுபிடிப்புக்கள் பன்முகத்தான முன்னேற்றங்களை மனித சமுதாயத்திற்கு ஏற்படுத்திக் கொடுத்தன. முந்திய நூற்றாண்டுகளில் ஆதிக்கம் பெற்றிருந்த கலை-இலக்கியப் போக்குகளிற்கு எதிரான இயக்கமாக மனப்பதிவுவாதம் வெளிப்பாட்டுவாதம் போன்ற ஓவியப் பாணிகள் செல்வாக்குப் பெறலாயின. மனப்பதிவுவாதிகள் போலவே கட்புலக்காட்சி பற்றிய அறிவின் அடிப்படையில் இருந்தே வெளிப்பாட்டுவாதிகளும் ஓவியத்திற்கான தமது கருத்துக்களைப் பெற்றனர். பாரம்பரிய ஓவியமரபிற்கெதிராகச் செய்யப்பட்ட பரிசோதனைகள் ஒரு பத்தாண்டு காலத்திற்குள்ளாகவே வெளிப்பாட்டுவாதக் கலைப் பாணியாக உருப்பெற்றது.

“ஓவியர்கள் இயற்கையைக் கூடியளவிற்கு ஒத்ததாகவோ அல்லது அதனைப் பின்

பற்றியோ தமது படைப்புக்களை உருவாக்கலாகாதென்பது வெளிப்பாட்டுவாதிகளின் ஞானகுருவான கோகான் என்பார் ஓவியர்களிற்கு விடுத்த எச்சரிக்கையாகும். சூழலை ஆராய்வதிலும் பார்க்க ஓவியர்கள் தம்மைத் தாமே ஆழமாக ஆராய்தல் வேண்டும் என அவர் இளையதலைமுறையினர்க்கு ஆலோசனை கூறினார்.

வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியப் பாணியின் முன்னோடிகள் ஆரம்பநிலை ஓவியர்களாக இருக்கையிலேயே அவர்களது ஆசிரியரான கோகான் இறந்துவிட்டார். மனித உருவிற்கான வகைமாதிரிகளை ஓவியத்திற்கான பொருளாகத் தெரிவதை கோகான் நிராகரித்தாலும் ஓவியத்தின் கருப்பொருளாக மனிதனே இடம் பெறுதல் வேண்டுமென்பதில் அசையாத நம்பிக்கை கொண்டிருந்தார். கோகானின் மாணாக்கர்கள் இக்கருத்தை மேலும் அழுத்தியதுடன், ஓவியத்தில் படைப்பாளியே முதன்மை பெற்ற கருப்பொருளாயிருத்தல் வேண்டுமெனவும் வற்புறுத்தினர். ஓவியனது அனுபவமும், உணர்ச்சிகளும் கலைப்படைப்பாக உருமாற்றம் பெறல் வேண்டுமெனக் கூறும் வெளிப்பாட்டுவாதிகள் ஓவியன் புறப்பொருட்களை அவ்வாறே வரைவதை விடுத்து தன் மனநிலைக்கேற்ப மீள்படைப்பாக்கம் செய்ய வேண்டுமென வாதிட்டனர்.

20

இவர்களது அபிப்பிராயப்படி ஓவியத்தின் பொருளாக எதனைத் தெரிந்து கொள்கிறோம் என்பது முக்கியமல்ல. படைப்பாக்கத்தில் ஓவியனின் கற்பனையும் ஆளுமையும் கூடிய முக்கியத்துவம் பெறுதல் வேண்டும். கலை பொழுது போக்கிற்குரியதல்ல. மாறாக அது உணர்தலிற்குரியது. முடிவிலா அகத் தேடலின் விளைவே ஓவியம், எனவே பொருளின் கட்புலப்பதிவை மாற்றிக் காட்டுவதையே ஓவியர்கள் இலட்சியமாகக் கொள்ளுதல் வேண்டுமென பேக்மன் குறிப்பிடுகிறார்.

வெளிப்பாட்டுவாதிகள் ஓவியத்தை உயர் பண்புடைய சார்புக்கலை என்ற நிலைக்கு உயர்த்தினர். இயற்பண்புவாதிகள் எடுத்துக்காட்டிய ஓவிய உத்திகள் இவர்களால் நிராகரிக்கப்பட்டது. கலைஞர்கள் கட்டுப்பாடற்ற சுயாதீன முடையவர்களென வற்புறுத்தப்பட்டது. ஓவியங்கள் “மெய்யான” உலகின் இயல்பினை ஒத்ததாக இருத்தல் வேண்டுமென்பதற்காக ஒரு காலத்தில் கடுமையான முயற்சிகள் பலவற்றை கலைஞர்கள் மேற்கொண்டனர். ஆனால் வெளிப்பாட்டுவாதிகளின் அபிப்பிராயப்படி அவையனைத்தும் பயனற்ற முயற்சிகளாகும். “பண்டைய கிரேக்க கலை பூரணமான தென்றும், ரபேல் ஓவியரெனவரிலும் சிறந்தவரென்றும் எமக்கு சொல்லித்தரப்பட்டுள்ளது. ஆனால் இன்று நிலைமை மாறிவிட்டது. கிரேக்க கலை பற்றியோ

அல்லது ரபேலைப் பற்றியோ இன்று நாம் அக்கறை கொள்வதில்லை. எமது முன்னோர்களின் கருத்துக்கள் எமக்கு ஏற்புடைய தாயில்லை” யென கீர்க்நெர் குறிப்பிடுவது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. ஓவியத்தில் பொருட்களினதும் உருவங்களினதும் உறுப்புக்களின் இசைவுப் பொருத்தம் பற்றிய முன்னைய கருத்துக்கள் இன்று மாற்றம் பெற்றுள்ளன. நவீன ஓவியத்தில் உருவம் சிதைவுக்குள்ளாக்கப்பட்டது. “உருவச் சிதைவு” உள்ளடங்கிய உண்மைகளை வெளிக்கொணரும் என நவீன ஓவியர்கள் நம்பினர். அழகு என்பதற்குப் பதிலாக உணர்ச்சியின் தீவிரத்தை முதன்மைப்படுத்தினர். மனிதன், விலங்கு, செடி, கொடிகள் என்பனவற்றின் முரண்கலவைக் கூறுகள் ஓவியத்தில் இணைக்கப்படுவது இவர்களால் அனுமதிக்கப்பட்டன. இத்தகைய உத்திகள் கலைஞருக்கு அதிர்ச்சியூட்டுவதனால் ஓவியனின் அபிமானத்திற்குரியனவாயின.

பொதுமக்களின் அசிரத்தை மனப்பான்மையை எள்ளி நகையாடுவதையே தமது இலட்சியமாகக் கொண்டு வெளிப்பாட்டுவாதிகளில் சிலர் செயற்பட்டனர். வர்ணங்களின் தெரிவிற்குட இத்தகைய தொரு உந்துதலின் அடிப்படையிலே அவர்கள் செயற்பட்டார்கள் மனப்பதிவாதிகளைப் பார்க்கிலும் வெளிப்பாட்டுவாதிகள் கூடிய விறுவிறுப்புடனும், ஆற்ற

லுடனும் செயற்பட்டனர். சிலசமயங்களில் மிகுந்த குருரத்துடன், கற்பனை வெறியுடன், ஊன்றிய கருத்துவெறியுடன் கடுமையான நிறச் சேர்க்கைகளைப் பயன்படுத்தினர். பச்சைநிற முகங்களும் நீலநிறக் குதிரைகளும் வரையப்பட்டன.

ஓவியத்தில், ஏன் இலக்கிய மரபிலும் நிறங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையான குணாதிசயங்களுடன் தொடர்புடையதாகக் கருதப்படுகிறது. நீலம் காதலுடனும், சிவப்பு அடங்காக் காமத்துடனும், மஞ்சள் சுயநலத் தன்மையுடனும், வெள்ளை மாசற்ற தன்மையுடனும் தொடர்புடையதாக நம்பப்பட்டது. இத்தகைய நம்பிக்கைகளுடன் தாம் பரிச்சயமுடையவர்களாக வெளிப்பாட்டுவாதிகள் காட்டிக்கொண்டனர். கூடவே சிக்மண்ட் பிராய்ட் என்பாரின் உளவியல் கொள்கையின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டவர்களாகவும் காணப்பட்டனர். இக்காலக் கலைஞர்களுக்கும், கலை விமரிசகர்களுக்கும் பிராய்டின் கொள்கைகள் அதிக கவர்ச்சியுடையனவாகக் காணப்பட்டன. நிறங்களின் குறிப்பாலுணர்த்தும் பண்புகள் வெளிப்பாட்டுவாதிகளுடைய கலைப்படைப்புக்களில் ஆக்கத்திறனுடையதொரு கூறாக இருந்ததினால், அவர்களின் படைப்புக்கள் சட்டென கலைஞர் மனதைக்கவரும் பண்புடையனவாக விளங்கின.

வெளிப்பாட்டுவாதிகளின் ஆக்கங்களில் தன்னுருவ ஓவியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன.

வன்கோ, கோகான் ஆகியோர் தமது பௌதீக உருவத்தில் ஆழ்ந்த அக்கறை கொண்டிருந்தமையை அவர்கள் தீட்டிய தன்னுருவ ஓவியங்களிலிருந்து அறிந்து கொள்ளக் கூடியதாயிருக்கிறது. வாழ்க்கை என்ற நாடகத்தின் கதாநாயகர்களாக தம்மைக் கருதிக் கொண்டனர். பிறரின் உருவங்களை வெளிப்பாட்டுவாதிகள் வரைய நேர்ந்த பொழுதெல்லாம் புறவயத் தோற்றத்தை வரைவதில் அக்கறை கொள்ளாது, அவர்களின் குணாதிசயங்களை வெளிப்படுத்தும் விதத்திலேயே செயற்பட்டனர். நோய்வாய்ப்பட்ட நிலை, குடிவெறி, காதல்வயப்பட்டநிலை, விரக்தி நிலை போன்ற நிலைகளில் வரைந்தனர். தனித் தன்மையை இழந்தவனாக, தீமை பயக்கும் தோற்றம் கொண்டவனாக, சில சமயங்களில் உயிரற்ற உடலாகவும் வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியங்களில் மனிதன் இடம் பெற்றான். ஏதோவொரு நோக்கத்தை இலக்காகக் கொண்டு பெரும்பாலான சந்தர்ப்பங்களில் தீட்டப்பட்ட இவ்வோவியங்கள் காலப் போக்கில் ஒரு மரபாக வளர்ச்சி பெற்றது. ஏழைத்தாய், விபச்சாரி, இறந்தமனிதன் போன்ற வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியங்கள் மனித சமுதாயத்தின் மீது குற்றஞ்சுமத்துவனவாயின.

பெரும்பாலான வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியர்கள் முதலாம் உலகயுத்த காலத்திலும்

ஐரோப்பிய புரட்சிகள் நடைபெற்ற காலத்திலும் பாசிச சோசலிச கருத்துக்களில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாக; தமது படைப்புக்கள் மூலம் அக்கொள்கைகளைப் பரப்புவர்களாகக் காணப்பட்டனர். அதேவேளை சமயம் சார்ந்த விடயங்களிலும் கவனத்தை செலுத்தியவர்களாக காணப்பட்டனர், பைபிளில் வருபவர்களை சாதாரண மனிதர்களாகவும், துயரப்படுபவர்களாகவும், அருவருப்பானவர்களாகவும், கீழ்ப்படிவான தன்மை உடையவர்களாகவும் வரைந்தனர். நிலத்தோற்றம், மலை, அச்சமுட்டும் கடல் என்பனவும் வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியர்களின் கைகளால் சேற்றம் மிகுந்தனவாகத்தீட்டப்பட்டன. அவை குறியீட்டுக் கருத்தும் நெருக்கடி வெளிப்பாடும் கொண்டனவாகக் காணப்படுகிறது. மரபிற்கெதிரானவர்களாக வெளிப்பாட்டுவாதிகள் இருக்கவில்லை. எனினும் இவர்களின் ஓவிய உள்ளடக்கம் மரபிற்கெதிரான போராட்டத்தில் ஈடுபாடுடையவர்களுடைய ஆதரவைப் பெற்றது. வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியர்களினால் சில எழுத்தாளர்கள் விழிப்புணர்வைப் பெற்றனர். தஸ்தாயோவ்ஸ்கி வெளிப்பாட்டு ஓவியங்களினால் கவரப்பட்டார். அவருடைய கதாபாத்திரங்கள் சில வெளிப்பாட்டுவாத கருத்துடையனவாகக் காணப்பட்டனர்.

கலையைப் புனரமைப்புச் செய்ய வேண்டுமென்ற பெருவிருப்புடன் தமது

காலத்திற்கு முந்திய ஓவியர்களின் அநுபலத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு பலவிதமான பரிசோதனைகளில் ஈடுபட்டனர். ஏலவே குறிப்பிட்டதுபோல கோகானின் சிந்தனைகள் வெளிப்பாட்டுவாதிகளிடம் நற்பலாபலன்களைத் தந்தது குறிப்பாக ஓவியம் தொடர்புசாதனமாகவும்; சிந்தனை அல்லது உணர்ச்சி என்பதன் வெளிப்பாட்டு வடிவமாகவும் கருதப்பட்டது.

கோகானைத் தவிர, வன்கோவும் வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியமரபின் வளர்ச்சிக்குத் துணைபுரிந்தவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர். வான்கோவினது தரைத்தோற்ற ஓவியங்கள் வளம் மிக்க இயற்கையைப் பிரதிபலிப்பதற்குப் பதிலாக அவரது உள நிலையையே கூடியளவிற்குப் பிரதிபலிக்கிறது. “கனவில் நடப்பவனைப்போல யாதும் அறியாத நிலையில் நான் வேலை செய்கின்றேன்”, வாழ்க்கைக்கோலம் பற்றிய எமது நாகரீகமடைந்த மக்களின் மனப்பதிவிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதொன்றினையே எனது ஓவியங்களில் தர முயலுகின்றேன்” என்ற வன்கோவின் வாசகங்கள் இங்கு நினைவு கூரத்தக்கன. மானிடத்தை ஏளனம் செய்வனவாக யேம்ஸ் என்சர் என்பாரது ஓவியக்கற்பனைகள் காணப்படுகின்றன. வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியர்களில்

சிறப்புமிக்கவர் எட்டேட் முன்ஞ் என்பவராவர். அவரது தன்னுருவ ஓவியங்களில் குறிப்பாக கண்ணாடிக்குவளையின் உட்கார்ந்திருத்தல், கட்டிலில் நோயாளியாயிருத்தல், நகரின் நடுவே நிர்வாணமாய் நின்றல் போன்ற ஓவியங்கள் தொடர்ச்சியான துன்பங்களின் நடுவே மனிதன் அல்லலுறுவதை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. இயற்கைக்காட்சி பற்றிய இவரது ஓவியங்கள்கூட மனிதனின் நிராதரவான நிலைமை, பயம் என்பவற்றை வெளிப்படுத்துவனவாயுள்.

வெளிப்பாட்டுவாதம் இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் ஜெர்மனியில் குறிப்பாக 1904ஆம் ஆண்டை அண்டிய காலப்பகுதியில் தோற்றம் பெற்றது. கிர்க்நெர்க்ச்சல், டிராட்லுப், நொல்ம ஆகியோர் ஒரு குழுவாக இயங்கினர். 1906 முதல் ஓவியக் கண்காட்சிகளை நடத்தி 1913ஆம் ஆண்டுவரை செயற்பட்டனர். சர்வதேச மட்டத்தில் “நீலக்குதிரை மனிதர்கள்” என்ற குழு பிரபல்யம் பெற்றது. ரஷ்சிய நாட்டவரான கன்டின்ஸ்கி ஆஸ்திரிய நாட்டவரான கூபின், சுவிடன் நாட்டவரான மார்க் ஆகியோர் இக்குழுவின் அங்கத்தினர்களாக மியூனிச் நகரில் ஒன்றுகூடி இயங்கினர்.

1910இல் கன்டின்ஸ்கி கலையில் ஆன்மீகம் என்றதொரு நூலை எழுதினார். ஆன்மீகத்தில் வெளிப்பாடே கலை என்ற கருத்தை முன்வைத்தார். உள்ளடக்கத்தின்

வெளிப்பாடே உருவம் எனக்கூறுகின்ற கன்டின்ஸ்கி கலையில் உருவமென்பது காலச் சார்புடையதென்கிறார். ஆழ்கடலில் வதியும் மீனுக்குக் கண்கள் தேவையில்லையானைக்கும்பிக்கையுண்டு, பச்சோந்தி தேவைக்கேற்றவாறு தன் நிறத்தை மாற்றுகிறது. இவையனைத்தும் எவ்வாறு தேவைக்கேற்றவாறு அமைந்துள்ளதோ, அவ்வாறே ஓவியத்தில் உருவமும் தேவைக்கேற்றவிதமாக உருவாக் கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு கலைஞனும் தன் காலத்து உயிர்ப்பைக் கொண்டிருப்பான். அவன் தன் ஆழுமையை, தன் காலத்தை தன் படைப்பில் வெளிப்படுத்துகிறான். எனவே முற்றிலும் புதியதொரு உருவத்தை தன் படைப்பில் உருவாக்கும் அக்கறையும் கலைஞனிற்குண்டு. ஓவியத்தில் “எல்லாமே அனுமதிக்கப்பட்டுள்ளது” என்ற நிலை தற்காலத்தில் தோன்றியுள்ளது. எனவே கலைஞனதோ அன்றி சுவைஞனதோ உணர்வுகளிற்குக் கட்டுப்பாடு விதிக்காது. அவர்களை தன்னிச்சையாகச் செயற்பட விடுதல் வேண்டும். கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து விடுபட்டதனாலேயே நவீன ஓவியன் மரபுவழியான உருவமைப்பிலிருந்து விடுபடும் சுயாதீனத்தைப் பெற்றான். உருவமில்லா உருவத்தினால் கலைஞன் தன் அகநிலை உணர்வுகளை வெளியிடுகிறான். இத்தகைய ஓவியங்களைப் புரிந்துகொள்ள வேண்டின் சுவைஞனும் யதார்த்தவாத நோக்கு நிலையிலிருந்து தன்னை விடுவித்துக்கொள்ள வேண்டுமென வெளிப்பாட்டுவாதிகள் கூறுகின்றனர்.

உலகயுத்தம் தொடங்கும்வரை மிகச் செழிப்பாக வளர்ச்சி பெற்ற வெளிப்பாட்டு ஓவியக் கலையானது, முதலாம் யுத்தத்தினால் பாதிப்புற்றது. ரஷ்யா, ஜேர்மனி ஆகிய நாடுகளின் கலைக்கூடங்கள் இப்புதிய ஓவிய மரபிற்கு மீண்டும் மதிப்பளிக்கத் தொடங்கின. இவ்வோவியப்பாணியை விளக்கும் வகையில் பல நூல்கள் எழுந்தன. ஆயினும் நாஜிஜேர்மனி உலக அரங்கில் நெருக்கடி நிலைமையினைத் தோற்றுவித்ததைத் தொடர்ந்து இரண்டாவது உலக யுத்த முடிவின் பின்னர் வெளிப்பாட்டுவாதம் வரலாற்றிற்குரியதாகப் போய்விட்டது.

அத்தியாயம் 3

தற்குறிப்பேற்றக் கலை (Futurism)

கவிஞரான எவ். றீ மறிநெற்றி என்பவர் 1909ஆம் ஆண்டு தற்குறிப்பேற்றக் கலைக் குரிய அறிக்கையை பரீஸ் நகர புதினப் பத்திரிகையொன்றின் முதற்பக்கத்தில் வெளியிட்டதைத் தொடர்ந்து புதியதொரு ஓவிய கலைப்பாணிக்கு வித்திட்டார். தற்குறிப்பேற்றக்கலை என்ற பதம் உலகின் எல்லாக் கலைஞர்களையும் கவர்ந்தது. இத்தாலியில் ஒன்றுகூடிய ஆர்வமுடைய கலைஞர்கள் ஓவியத்தில் இதனை எவ்வாறு செயற்படுத்தலாம் என ஆராய்ந்தனர். இறுதியில் 1910ல் ஓவியத்திற்கான தற்குறிப்பேற்ற அறிக்கை தயாரிக்கப்பட்டு வெளியிடப்பட்டது.

தற்குறிப்பேற்ற கலை அறிக்கையை அடியொற்றி கார்லோகாரா உமேட்டோ போசியோலி, லூசி ரூஸ்லோ என்ற மூவரும் புதிய ஓவிய மரபினைத் தொடக்கி வைத்தனர். இம் மூவரினதும் ஓவியங்கள் அக்காலத்தில் புரட்சிகர மாற்றத்தை சூட்டி நின்றன.

ஓவியத்தில் கியூபிசத்தின் பக்கவிளைவே தற்குறிப்பேற்றக்கலை என்றதொரு தவறான அபிப்பிராயம் நீண்டகாலமாக கலை விமர்சகர்களிடத்தே காணப்பட்டது. தற்குறிப்பேற்ற கலைஞர்கள் கியூபிசத்தின் அடிப்படை இலட்சியத்திலிருந்து வேறுபட்டதொரு கருத்தை முன்வைத்தவர்களாகவே காணப்படுகின்றனர். ஒரு வகையில் வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியக் கருத்துக்களின் சாயல் இவர்களிடம் உண்டெனலாம், தற்குறிப்பேற்ற ஓவியர்களான கார்லோ, காரா, போசியோனி போன்றோர் தொடக்கத்தில் கியூபிசத்துடன் பரிச்சயமுடையவர்களாக இருந்தமையும், கியூபிசப்பாணி ஓவியங்களைத் தீட்டியமையுமே மேற்படி தவறான அபிப்பிராயம் தோன்றக் காரணமாயிற்று. தனது பாணி கியூபிசத்திலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதேயென கார்லோ காரா பிற்காலக் கட்டுரையொன்றில் குறிப்பிட்டமை இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

தற்குறிப்பேற்ற ஓவியர்களின் கண்காட்சி 1911 ஏப்ரலில் மிலானில் நடைபெற்றது. அதனைத்தொடர்ந்து காலத்திற்குக்காலம் ஐரோப்பாவின் பிரதான மையங்கள் எல்லாவற்றிலும் காட்சிகள் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டமையானது அக்கால ஐரோப்பியக் கலைஞர்கள் பலரினதும் கவனத்தை ஈர்த்தது.

1912ல் மறிநெட்டி “கட்டற்ற சொற்கள்” என்ற கவிதைக் கொள்கையை வெளி

யிட்டார். இதிலிருந்து தற்குறிப்பேற்ற ஓவியர்கள் தமது ஓவியங்களில் சொற்களையும் பயன்படுத்தினர். ஓவிய வெளிப்பாட்டிற்கு மேலதிகமாக நுகர்வோரிடம் அழுத்தத்தைத் தருவதற்காக சொற்கள் ஓவியத்தில் இடம் பெற்றன. இதே காலப்பகுதியில் இசை, புகைப்படம் என்பனவற்றிலும் தற்குறிப்பேற்ற முயற்சிகள் மேற்சொள்ளப்பட்டு அறிக்கைகள் வெளியிடப்பெற்றன. 1916ல் திரைப்படத்திற்கான தற்குறிப்பேற்ற அறிக்கையொன்று தயாரிக்கப்பட்டு, அதனடிப்படையில் “Perfido Incanto” என்ற திரைப்படமும் தயாரிக்கப்பட்டது.

தற்குறிப்பேற்றவாதிகள் தமது கலைக் கொள்கை இயக்கவியற் தன்மையுடையதென்றும், அது உள்ளுணர்வை முதன்மைப்படுத்தி புலனனுபவத்திலிருந்து பெறப்படுவதை அழுத்தமாகத் தருவதாகும் எனக் கூறினார்.

மறிநெட்டியின் தற்குறிப்பேற்ற அறிக்கையில் (1908ல் காணப்படும் பின்வரும் வாசகங்கள் மேற்படி கலைக்கொள்கையை நன்கு விளக்குகிறதெனலாம்.)

பகுத்தறிவிலிருந்து விடுவித்துக்கொள்வோம்.

அபாயத்தை விரும்பி வரவேற்போம்.

துணிவு, துடுக்கு; புரட்சி என்பனவே கவிதையின் அடிப்படைகள்.

வேகம் என்ற புதிய அழகினால் உலகு வளம்பெற்றுள்ளது.

போராட்டத்தைத் தவிர அழகென
எதுவுமில்லை.

போரைப் போற்றுவோம்.

ஒழுக்கம், பெண்மைத் தனம், கோழைத்
தனம் என்பனவற்றிற்கு எதிராகப் போராடு
வோம்.

அரும்பொருட்காட்சிச் சாலைகள்
சவக்காலைகளாகும்.

அவற்றை அழிப்போம்.

1916 ஏப்ரலில் வெளிவந்த பிறிதொரு
அறிக்கை மறிநெட்டியின் கவிதைக் கொள்
கையை ஒவியத்திற்கும் உரியதாக்கும் வகை
யில் இருந்தது. உண்மையைத் தேடும் ஆர்வ
முடையவர்களான எமக்கு ஒவிய வடிவம்,
வர்ணங்கள் பற்றிய எமது காலத்தவர்களின்
கருத்துக்கள் திருப்தியளிப்பனவல்ல. உலக
மும், அதிலுள்ள எல்லாப் பொருட்களும்
விரைவாக இயங்கி மாறிக்கொண்டிருப்ப
தால் ஒவியமும் மாறுகின்ற இயக்கத்தைப்
பற்றியதாயிருத்தல் வேண்டும். ஒடும்
குதிரைக்கு நான்கு கால்களல்ல. இருபது
கால்கள் உண்டு. நேற்று உண்மை என
உணரப்பட்டது. இன்று பொய்யாய் விடு
கிறது. எனவே பூரண உண்மை என
ஒன்றில்லை. நுகர்வோரே ஒவியத்தின்
மையம். வெளியென ஒன்றில்லை எக்ஸ்ரே
போல ஒவியங்கள் ஊடுருவிக் காட்டுதல்
வேண்டும்.

ஒவியத்தின் புதிய அழகை உணர
வேண்டின் நுகர்வோனின் ஆன்மா தூயதா

யிருத்தல் வேண்டும். ஒவியனின் கண்கள்
பழக்கமான பார்வையிலிருந்து விடுபட்டு
இயற்கையை நோக்குதல் வேண்டும். இதுவே
ஒவிய வரைதலிற்குரிய நிபந்தனைகளாகும்
எனக் கூறுகின்ற இவர்கள்; கலைப்பாணி
வேறுபாடுகள் முரண்பட்டவை அல்ல
மாறாக, பதிலீடுகளையாகும் எனக் கூறுகின்
றனர்.

ஒவியத்தில் பார்த்து வரைதலை
நிராகரித்த தற்குறிப்பேற்றக் கலைவாதிகள்;
கலைவிமர்சகர்கள் கலையாக்கத்திற்கு தீங்கு
விளைவிப்பவர்கள் என்கிறார்கள். கலை
விமர்சகர்கள் ஆக்க அமைவு, நற்கலை
போன்ற பதங்களைப் பயன்படுத்தி சர்வாதி
கார முறையில் கலை விமரிசனம் செய்
கின்றார்கள். எனவே கலைஞர்கள்
விமர்சகர்களுக்கெதிராகப் புரட்சி செய்தல்
வேண்டுமென வற்புறுத்துகின்றார்கள்.
கள். சலிதை சுயாதீனமாக இருப்பதுபோல,
இசையில் பல்லியம் அனுமதிக்கப்படுவது
போல, ஒவியத்தில் பல்வழிமுறைகளையும்
அனுமதித்தல் வேண்டுமென்பது இவர்களது
நிலைப்பாடு.

பிரபஞ்ச இயக்கம் புலவையுணர்வுக்
குரிய இயக்கமாக ஒவியத்தில் சித்தரிக்கப்
படல் வேண்டுமெனக்கூறும் தற்குறிப்பேற்ற
வாதிகள் ஒவியமரபில் “நூட்” என்ற
நிர்வாணநிலை வரைதலை நிராகரிக்கி
றார்கள். நூட்டை நிராகரிப்பதற்கு இவர்

கள் கூறும் நியாயம் அது ஒழுக்கத்திற்கு. எதிரானது என்பதில்லை, மாறாக நூட்டில் ஒரே தன்மையே மீண்டும் மீண்டும் வருகிறது. எனவே ஒரு பத்தாண்டு காலத்திற்காயினும் நூட் வரைதல் தடைசெய்யப்படல் வேண்டும் என்கின்றனர்.

1912இல் நடைபெற்ற கண்காட்சியின் பொழுது பார்வையாளர்களிற்கு தற்குறிப் பேற்றவாதிகளால் விநியோகிக்கப்பட்ட துண்டுப் பிரசுரத்தில் பின்வரும் கருத்து காணப்படுகிறது “பிக்காஸோ, டோறான், வியோன், பிராக்சர் போன்ற நவீன ஓவியர்களின் மேதமையை நாம் மதிக்கின்ற பொழுதும் அவர்களின் கலைக் கொள்கைக்கு நாம் எதிரானவர்கள். இயக்கமில்லா உறை நிலையையே இவர்களது ஓவியங்கள் காட்சிப்படுத்துகிறது. ஆனால் நாமோ எதிர்காலத்திற்காக இயக்கநிலையையே எழுதுபாணியாக பின்பற்றுகிறோம். பண்டைய கலைமேதைகளின் ஓவியப்பாணிலிருந்து மாறுபட்டு புதிய விதிகளைப் பின்பற்றும் எழுது மரபு முற்றிலும் புதியதொரு பாணியாகும். இது ஆக்க அமைவிற்கு எதிரானதல்ல.

போசியோனி 1916இல் இறந்ததன் பின்னர் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட குழுவாக தற்குறிப்பேற்ற வாதிகளால் இயங்கமுடியவில்லை. முதலாம் உலக மகாயுத்தத்துடன் இவ்வியக்கம் செயலிழந்து போய்விட்டது.



அத்தியாயம் 4

போவிசம் (Fauvism)

தற்காலத்திய கலைவரலாற்றில் கலைஞனுக்கும் சுவைஞனுக்கும் இடையில் ஆபத்து விளைவிக்கும் பிராணியாக விமரிசகனும், கலை வரலாற்றாசிரியனும் உருவாகி வந்துள்ளனர். புத்திஜீவிக்களே பண்பாட்டை நிர்ணயிப்பவர்களாக, கலாச்சாரத்தின் பாதுகாவலராக உருவாகி வருவதும், பெரும்பாலான மக்களின் கவனம் தொலைக்காட்சி மற்றும் பொழுதுபோக்குச் சாதனங்களால் ஈர்க்கப்படுவதுமான நிலைமைகள் சமுதாயத்தின் அடிப்படை யம்சங்கள் பலவற்றில் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்து வருவதனை எடுத்துக் காட்டுகிறது. இந்நிலையில் கலைஞர்கள் பாரம்பரிய கலை வரலாற்று மரபிலிருந்து தம்மைத்துண்டித்துக் கொண்டனர்.

இருபதாம் நூற்றாண்டுச் சுவைஞருக்கு இருப்பது போன்றதொரு குழப்பநிலை

முந்திய நூற்றாண்டின் கலாரசிகர்களுக்கு இருக்கவில்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலிருந்து வளர்ச்சிபெற்ற ஓவிய மரபுகளிற்கு உடமையாக சமூக அங்கீகாரம் கிடைக்கவில்லை. இதனால் கலைஞரும் நுகர்வோனும் இருதுருவங்களாகப் பிரிந்து போனார்கள். பலகாரணங்களின் நிமித்தம் கலைஞன் தன் படைப்புக்களை தனக்கேயுரிய சுயவழிமுறைகளில் பாரம்பரிய மரபுகளை மீறி உருவாக்கி வரலாயினான்.

அகநோக்குடைய அருபக்குறியீடுகளின் அல்லது அடிமனஇயல்புகளை வெளிக் காட்டும் கனவின் தன்மையை ஒத்த தொடர் பிணைவுக்காட்சியாக ஓவியம் வரையப் பட்டது. குறுகிய வட்டத்தினரான கலையிலக்கிய ஆர்வலர்கள் தோன்றினர். கலைஞர்கள் மிகவும் உணர்ச்சிவசப்படும் தன்மையும் பரிசோதனை முயற்சியிலீடுபாடுடையவர்களாகக் காணப்பட்டனர். புறநிலையதார்த்தத்தை பிரதிசெய்யும் ஓவியக் கொள்கைக்கு எதிரானவர்களாகக் காணப்பட்டனர். இந்நூற்றாண்டின் ஆரம்பகாலத்திலிருந்து படைக்கப்பட்ட பரிசோதனை முயற்சிகளான ஓவியங்களை கலைஆர்வலர்கள் “நவீனஓவியம்” என்றே அழைக்கின்றனர். எனினும் இத்தகைய ஓவியப்பாணி கலைவரலாற்றில் முற்றிலும் புதியதல்ல, மரபுவழியான ஓவியங்களின் ஒரு சில அம்சங்களை விருத்தி செய்வதன் மூலமே நவீன

ஓவியப்பாணி பெறப்பட்டது. பிக்காசோவின் ஓவியங்கள் கிரேக்க குடுவைச் சித்திரங்கள், ஸ்பெயின் நாட்டின் ஓவியமரபு என்பவற்றின் பெரும்செல்வாக்கிற்குட்பட்டனவாகக் காணப்படுகின்றன.

தற்கால அருபஓவியர்கள் செசானின் மனப்பதிவுவாதத்திலிருந்து பிறந்த மரபின் தொடர்ச்சியாக வளர்ந்தவர்களாவர். செசானே எளிய கேத்திரகணித உருவங்களைத் தன் ஓவியங்களில் பயன்படுத்தினார். மனப்பதிவுவாதத்தின் கண்டுபிடிப்புக்கள் பிக்காசோவின் ஓவியங்களில் பெருமளவு செல்வாக்குப் பெற்றது. ஸ்பாணியரான பிக்காசோ பிரான்சிய ஓவியக்கலை தலைவராகவே இன்று பலராலும் அறியப்பட்டுள்ளார். இவரது பெரும்பாலான ஓவியங்கள் தனிச்சிறப்பியல்பான தன்மையுடன் பாரம்பரிய ஓவியக்கருத்துக்களையும் புதியபாணியில் படைத்துக்காட்டும் அவரின் ஆற்றலையும் எடுத்துக்காட்டுகிறது. தானெடுத்துக் கொண்ட கருத்தைத் தெளிவாக வெளியிடுவதற்கேற்ற வகையில் அருபம், சர்ரியலிசம், யதார்த்தவாதம் மற்றும் பிறபாணிகளில் பொருத்தமானதைத் தெரிவு செய்து பிக்காசோ பயன்படுத்தினார்.

பிக்காசோ என்ற இளம்ஓவியன் கற்பனையாற்றலுடன் வியக்கத்தக்க ஓவிய சாதனைகளைப் புரிந்துவரும் காலப்பகுதியில் பிறிதொரு குழுவினர் “நவீன ஓவியம்”

என்ற கருத்தின் உள்ளார்ந்த அர்த்தத்தில் மரபுக்கெதிரான புரட்சியிலீடுபட்டனர். இவர்களே “போலிஸ்டுக்கள்” அதாவது “காட்டு விலங்குகள்” என்ற பெயரால் அழைக்கப்பட்டனர். “போலிஸ்ட்” என்ற இப்பெயர் தற்செயலாகவே இவர்களை வந்தடைந்தது. 1905இல் பாரீஸ் நகரில் இடம்பெற்ற ஒவியக் கண்காட்சியைப் பார்வையிட்ட வேர்க்சேல்ஸ் என்ற விமரிசகர் பிரகாசமான நிறங்களுடன், இடக்கரடக்கலான கைத்திறன் ஞானியிலமைந்த ஒவியங்களின் நடுவே மத்திகால சிற்பம் ஒன்றிருப்பதைக்கண்டு, அதனைக் காட்டுவிலங்குகளின் மத்தியில் ஓர் கலைப் படைப்பு என குறிப்பிடப்போய், காலப் போக்கில் காட்டுவிலங்குகள் என்பதே இக்குழுவின் பெயராய் நிலைபெற்றது.

போலிஸ்ட் ஒவியமரபின் தலைவராக விளங்கியவர் கென்றி மாட்டிலே என்பவராவர். பிரகாசமான நிறங்களைப் பயன்படுத்துவது இவரது பிரதான ஒவியப்பண்பாயிருந்தது. மரகதப்பச்சை, மஞ்சிட்டிச்சாயம், குருதிச் சிவப்பு, கடல்நீலம் போன்ற கண்ணைப்பறிக்கும் நிறங்கள் இவரால் பயன்படுத்தப்பட்டன. “சிலர் ஒவியம் இலக்கியத்தைச் சார்ந்துள்ளதென்று” கருதுகின்றனர். இதனை நாம் ஏற்கமுடியாது கலைஞனது நோக்கத்தையும் அவனது படைப்பையும் பிரித்துப்பார்த்தல் இயலாது. எனது படைப்புக்கள் எனது உணர்ச்சியையே

வெளியிடுகின்றன. வர்ணப் பிரயோகத்தில் முரண்பாடு நல்லிளைவைத்தரும். ஒவியத்தில் இணக்கம் முரண்வர்ணப் பயன்பாட்டில் தங்கியுள்ளதல்ல மாறாக ஆக்கஅமைவிலேயே தங்கியுள்ளதென இவர் கூறுகின்றார். மாட்டிலேயின் அபிப்பிராயப்படி ஒவியமானது இருபரிமாணங்கொண்ட அலங்காரக்கலை அங்கு இயற்கையைப் பிரதிசெய்யவேண்டிய கட்டாயமில்லை.

போலிஸ்டுக்கள் புறநிலையதார்த்தத்தை வர்ணங்களாக உருமாற்றுவதே ஒவியத்தின் கடமையென எண்ணிச் செயற்பட்டு வந்தனர். பிரகாசமான நிறங்கள் இதற்கெனத் தெரியப்பட்டன. மரச்சட்டத்தினுள் புதிய தொரு மெய்மையைப் படைத்து போஸ்டிடுக்கள் தமது இரசனையார்வத்தை வெளியிட்டனர். ஆந்திரே டேறான், நோனால்ட் போன்ற போலிஸ்டுக்கள் இத்தகைய இலட்சியத்துடன் செயற்பட்டவர்களாவர். இவர்களைத் தவிர அல்பேர்டோ ஜீய்கோமெட்டி, பிராக்சர் போன்ற பிரான்சிய ஒவியர்களும், ஜேம்னியில் கிர்நெர், மார்க் ஆகியோர்களும் இவ்வழியிலேயே செயற்பட்டனர்.

மாட்டிலே தன்னிளமைக் காலத்தில் முன்னோடிகளான ஒவியர்களைப் பயிலுவதில் குறிப்பாக ஒவியங்களைப் பார்த்துவரைவதில் ஈடுபட்டார். பின்னர் யதார்த்த உலகைப் வரைதலிலிருந்து விடுபட்டு; தனிச்சுவையார்வமுடையவராக இளமைத்துடிப்

புடன் செயற்பட்டார். பற்றார்வ உணர்ச்சியின் காரணமாக எழுந்த புலனின் நாட்டம் இவரது ஓவியத்தில் கவர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது. போவிஸ்டுக்களின் ஓவியங்கள் தனிச்சிறப்பியல்பான தன்மையைப் பெற்றிருந்தபொழுதும் அதனை மற்றவர்களுக்கு நியாயப்படுத்தும் வாதங்களோ அன்றி விளக்கங்களோ தேவையற்றதென அவர்கள் கருதினர். “அதிகாரத்தை நான் வெறுக்கின்றேன். கலைப்பாணியைப் பற்றிக் கவலைப்படாது எனது நெஞ்சத்தால் வரைகின்றேன்” என பிரிதொரு போவிஸ்ட் முக்கியஸ்தரான வலமின்ட் குறிப்பிடுகின்றார். “எனது மனைவியை நான் காதலிப்பதற்காக, எனது நண்பனிடம் நீ உனது மனைவியை எவ்வாறு காதலிக்கிறாய் எனக் கேட்க விரும்புமாட்டேன். பெண்களை எவ்வாறு காதலிக்க வேண்டுமென்றோ அல்லது சென்ற நூற்றாண்டில் பெண்கள் எவ்வாறு காதலிக்கப்பட்டார்கள் என்றோ நான் கவலைப்படுவதில்லை. ஒரு பேராசிரியரைப்போல பாடசாலை மாணவனைப்போல ஒரு சாதாரண மனிதனைப்போல நானும் காதலிக்கிறேன். நான் என்னைத்தவிர வேறு எவரையும் திருப்திப்படுத்தத் தேவையில்லை. நான் ஒரு வைத்தியனோ அல்லது விஞ்ஞானியோ அல்ல. வைத்தியன் எனது பற்கொதியைத் தீர்க்கின்றான். கணிதஅறிவு எனக்கில்லை. செந்நெறி என்ற சொல்லையே நான் வெறுக்கிறேன்” என்று குறிப்பிடுவது இங்கு மனங்கொள்தக்கது.

அருப ஓவியப் பாணியின் முக்கியஸ்தராக கோகான் கருதப்படுவதுபோல போவிஸ் ஓவியப்பாணியின் முக்கியஸ்தர்களின் ஒருவராக வன்கோவும் கருதப்படுகிறார். இவர் இளமைக்காலங்களில் பற்றார்வம் மிக்க போவிஸ்ச ஓவியங்களை வரைந்தார், ஓவியத்தில் நிறங்களை முதன்மைப்படுத்திய வன்கோவினது அபிப்பிராயப்படி ஓவியம் மிகைப்படுத்தத்தற்கலையாகும். ஓவியமொன்றை வரையத் திட்டமிடுபவன் முதலில் அதற்குரிய கூறுகளைத் தெரிந்தெடுத்து அதனை மிகைப்படுத்தி வரைய முயலுதல் வேண்டும். இது ஓவிய உருவாக்கத்தின் முக்கிய உதாரணம். அம்சமாக கருதப்பட்டது. வன்கோவின் ஓவியங்களில் வர்ணங்கள் இருநோக்கங்களை நிறைவேற்றுகின்றன. முதலாவது ஓவியத்தின் பொருளை முதன்மைப்படுத்துகிறது, இரண்டாவது கலைஞனின் பற்றார்வத்தை வெளியிடுகிறது.

கலைஞனின் காட்சி ஞானத்தை கலைஞருக்கு புலப்படுத்தும் வகையில் போவஸ்டுக்களால் வர்ணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஓவியங்களில் வர்ணப் பயன்பாட்டின் நோக்கம் சிறப்பான வெளிப்பாடாகும். எத்தகைய முதற் கற்பித்தங்களும் இல்லாது நான் வர்ணங்களைப் பயன்படுத்துகின்றேன்’ என்கிறார் மாட்டிலே. ‘எனது இயல்பான உந்து

தலினாலேயே வர்ணங்கள் தெரிவு செய்யப் படுகின்றன. இலையுதிர்காலகாட்சியொன்றினை வரைவதற்கு எத்தகைய வர்ணங்கள் பொருத்தமானதென நான் நினைத்துப் பார்த்ததில்லை. இலையுதிர் பருவம் எனக்கேற்படுத்தும்புலனுணர்விற்படியே வர்ணங்களைப் பயன்படுத்துகின்றேன் நிறங்கள் பற்றிய தற்காலக்கொள்கைகள் ஏற்புடைய தல்ல. அது ஓவியனைக் கட்டுப்பாட்டினுள் அழுத்திவிடும்' என்கிறார்.

‘வினைத்திறனும், படைப்பாற்றலும் கலந்ததொரு முயற்சியே ஓவிய உருவாக்கம். கலைஞன் மனப்போக்கிற்கு இயைந்தவகையில் தன்னுணர்ச்சிகளை ஓவியத்தில் வெளியிடுபவனாக இருக்கிறேன். மனப்பதிவுகளை ஓவியத்தில் சிறப்பாக வெளியிடுவதற்குரிய இலகுவான வழிமுறை ஓவியன் தன்னை அதில் முழுமையாக வெளியிட முயலுவதே’ யாகுமென போவிஸ்டுகள் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர், ‘அவ்வெளிப்பாடு, ஓவியன் வாழ்ந்த காலம், அக்காலத்தியப் பண்பாடு, அக்காலத்தோரின் ரசனை அவனது நோக்கம் என்பனவற்றினால் கட்டுப்படுத்தப்பட்டிருக்குமெனினும், ஓவியத்தின் ஊற்று பெருமளவிற்கு கலைஞனின் மனப்போக்கிலும் உள்ளுணர்விலுமே தங்கியுள்ளது. ஓவிய வரைவிற்கென விதிகள் எதுவுமில்லை. ஒரு வாத்தியக்காரன் எவ்வாறு இசைக்கருவியிலிருந்து தனக்குத் தேவையான ஸ்வரத்தை

மீட்டுகின்றானோ அவ்வாறே ஓவியன் தன் உணர்ச்சிக்கேற்ப பொருத்தமான விபரத்தை ஓவியத்தில் தருகின்றான். இயற்கையைப் பிரதிசெய்வது ஓவியமல்ல; பொருளின் சகல விபரங்களை பதிவதும் ஓவியமல்ல. பொருள் பற்றிய ஓவியனின் உணர்ச்சியே இங்கு முக்கியமானது’ என மாட்டிஸே கூறுகிறார்.

போவிஸ்டுக்கள் உள்ளுணர்வை மனம் போனபோக்கில் வெளிப்படுத்தினர். அதாவது காட்டு விலங்குகளின் நடத்தைபோல, ஓவிய உலகில் பிரமாணமாகக் கருதப்பட்டு வந்த விதிமுறைகள் எதனையும் பின்பற்றவில்லை. தாம் கண்டதையும், உணர்ந்ததையும் விரும்பியவாறு வரைந்தார்கள். விரும்பிய வர்ணங்களைப் பயன்படுத்தினார்கள். வர்ணங்களைப் பயன்படுத்துவதில் எத்தகைய கட்டுப்பாடுகளும் போவிஸ்டுகளிற்கு இருக்கவில்லை. இயற்கைக்காட்சியையோ நிலைப்பொருளையோ ஓவியமாக வரைவதில் அக்கறையிலல்லையென்றும், மனித உருவே தனது அக்கறைக்குரிய தென்றும் மாட்டிஸே குறிப்பிட்டாலும், உடற் கூற்றியல் செம்மைபற்றி தான் கவலைப்படுவதில்லை என்கிறார். சில சந்தர்ப்பங்களில் பொருளை நேரடியாக அவதானித்தும், வேறு சில சந்தர்ப்பங்களில் கற்பனையைப் பயன்படுத்தியும் வரைய வேண்டியவரும். எப்படியாயினும் ஓவியர்கள் தாம் விரும்பியவாறு வரைதல் வேண்டுமென

மாட்டிஸே குறிப்பிடுவது இங்கு மனங்
கொள்ளத்தக்கது.

போவிஸ்டுக்களான பிரான்சிய-ஜேர்
மானிய ஓவியர்களுக்குமிடையில் பெருத்த
வேறுபாடுள்ளது பிரான்சியக் குழுவினர்
ஓவியர்களாக மட்டுமேயிருந்தனர். ஆனால்
ஜேர்மானியப் பிரிவினரோ ஓவியம் வரைவ
துடன் கூடவே சிறந்த கலைஞர்களாகவும்,
செதுக்குக்கலையில் குறிப்பாக மரம் செதுக்கு
வதில் சிறப்புத்தன்மை பெற்றவர்களாகக்
காணப்பட்டனர். எனினும் போவிஸ்டுக்கள்
அனைவரும் அடிப்படையில் கற்பனா நிலை
நின்று கலைச்சாதனங்கள் படைத்தவர்
களாகவே கருதப்படுகின்றனர். உள்ளுணர்
வும் பற்றார்வமும் கற்பனா நிலையின்
முதன்மையான கூறுகளாக இடம்பெற்று
காட்சிப்புலத்தை புதிய வடிவங்களினூடாக
வெளியிட போவிஸம் வழியமைத்தது.

மாட்டிஸே மட்டுமே தமது இறுதிக்
காலம் வரை தமது படைப்பு பற்றிய புரிந்
துணர்வுடன் ஒரு போவிஸ்டாக இருந்து
வந்தார். ஏனையோர் அடிப்படையாக
போவிஸ்ட் ஓவியப்பாணியிலிருந்து புதிய
புதிய வழிகளில் தமது நோக்குநிலையை
மாற்றிக்கொண்டனர் பிராக்சர் ஆரம்பத்
தில் போவிஸப்பாணியில் ஓவியங்களை வரைந்
தாலும் பின்னர் கியூபிஸ ஓவியப்பாணியில்
நாட்டத்தைச் செலுத்தினர். போவிஸ
ஓவியப்பாணி மிகக்குறுகியகால ஆயுளைக்

கொண்டதாக இருந்தபொழுதும், சுட்புல
ஞானம், வர்ணங்களின் ஈடுபயன்பாடு,
எளிமையான அலங்காரம் என்பவற்றிற்காக
இன்றும் சுவைஞர்களின் கவனத்தை ஈர்க்கக்
கூடியதாக இருக்கிறது. போவிஸம் ஓவியத்
தில் ஒரு வகையான உளப்பார்வை என்றும்,
எல்லாத் தலைமுறைகளிலும் ஒரு சிலர்
போவிஸ்டுக்களாகவே பிறப்பெடுக்கின்றனர்
என்றும் கூறலாம்.

கியூபிஸம் (Cubism)

சிற்பத்திலும், ஓவியத்திலும் செல்வாக்குப் பெற்ற கியூபிசம் என்ற கலைப் பாணி 1907ஆம் ஆண்டில் பிக்காஸோ என்ற பிரபல்யம் மிக்க ஓவியனால் ஆரம்பிக்கப்பட்டது. இது தற்கால ஓவிய வரலாற்றில் பாரியதொரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியதொன்றாகக் காணப்படுகிறது. “முற்றிலும் புதியதொரு வழியில் உலகைப் பிரதிபலிப்பதே கியூபிஸம்” என யுஆன் கிறீ குறிப்பிடுகின்றார். பிக்காஸோ, பிராக்சர் என்ற இருவரையும் தொடக்கத்தில் சார்ந்தியங்கிய ஓவியக்குழுவான கியூபிஸம், ஓவியம் காட்சிக்கு மட்டுமரியதல்ல, அது கருத்திற்குமரியதென வற்புறுத்தியது. பூவுலகை ஓவியத்தில் பிரதிசெய்தல் என்ற கருத்தாக்கம் இவர்களால் நிராகரிக்கப்பட்டது. கருத்துநிலையதார்த்தம் அல்லது ஆக்கநிலையதார்த்தம் என்பதனை முதன்மைப்படுத்தி முப்பரிமாணத் தோற்றத்தைத் தரவல்லதாக ஓவியம் வரையப்பட வேண்டுமென்பது இவர்களது அபிப்பிராயமாகும். ‘கியூபிஸம்’ என்ற சொல் எவ்வாறு ஒரு கலைப்பாணியினைக்

குறிப்பிடப் பயன்படலாயிற்றென்பது தெளிவாக இல்லை. எனினும், போலிஸ்ட் குழுவின் முக்கியஸ்தரான மாட்டிஸே பிராக்சரின் ஓவியங்களைப் பற்றிக் கலந்துரையாடியபொழுது “கியூப்ஸ்” என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தினார். காலப்போக்கில் அச்சொல்லே பிக்காஸோ, பிராக்சர், யுஆன் கிறீ ஆகியோர்களின் கியூபிஸ ஓவியங்களைக் குறிப்பிடப் பயன்படலாயிற்று.

இந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பகாலத்தில் வாழ்ந்த கலைஞர்களும், ஓவியக்குழுக்களும் பொதுவானதொரு மரபிற்குட்படாது தனித்தியங்குவதில் அதிக ஆர்வமுடையவர்களாக காணப்பட்டனர். இந்நிலை காரணமாக எண்ணற்ற கலைப்பாணிகள் இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் தோன்றலாயின. கலை உண்மையானதல்ல; உண்மையை உணரச் செய்வதாகும். கலை எங்கு மறைந்துள்ளதெனக் காட்டுவதே எனது பணியாகும் என பிராக்சர் குறிப்பிடுகிறார். ஓவியன் வடிவம் வர்ணம் என்ற அடிப்படையிலேயே சிந்திக்கிறான். இயற்கை எவ்வாயிருப்பதில்லையென்ற எமது கருத்தையே நாம் ஓவியத்தினூடாக வெளிப்படுத்துகிறோம் என கியூபிஸ்டுக்கள் கூறுகின்றனர். கியூபிஸ்ட் குழுவின் முக்கியஸ்தர்களில் ஒருவரான பிராக்சர் ஆரம்பத்தில் போலிஸ்ட் கலைக்குழுவின் ருடன் சேர்ந்தியங்கியவர். எனினும் நாளடைவில் போலிஸ்ட் குழுவினருந்து விடுபட்டு கூடியாளவிற்கு தனித்தியங்கினார். மனே

மோனே, செசான், மாட்டிலே, பிக்காஸோ போன்ற பிரபல்யம்மிக்க ஓவியர்கள் தத்த மியல்பிற்கேற்ற வகையில் ஓவியக்கலையில் புரட்சிகர மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினர். பிக்காஸோ தன் ஓவியங்களை ஒரு வகையான உருவச் சிதைப்புடன் வரையத் தொடங்கினார். அழகியல் நியமங்களை வெளிப்படுத்துவது ஓவியமல்ல எனக் கூறுகின்ற பிக்காஸோ “ஓவியன் உணர்ச்சிகளை மதிக்கவேண்டுமென்றும், தன்னுணர்ச்சியைத் தணிப்பதற்காகவே அவனால் ஓவியம் வரையப்படுகின்றதென்றும், உருவச் சிதைப்பே ஓவியமெனவும்” கூறுகின்றார். பிராக்சரின் ஓவியங்களிலும் உருவச் சிதைப்பே காணப்படுகிறது. ஒரு பெண்ணை அவளின் இயற்கையழகுடன் என்னால் வரையமுடியாது அவ்வாறு வரைய எவராலும் முடியாதென்கிறார் பிராக்சர்.

ஓவியத்தின் ஊற்றான அனுபவ யதார்த்தத்தை அவ்வாறே பிரதிபலிப்புச் செய்வது ஒரு கலைப்பணியல்ல என்பதனை வற்புறுத்திய கியூபிஸ்ட்டுக்களின் கைகளில் ஓவிய உருவம் இயற்கை விதித்த கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து விடுவித்துக்கொண்டது. “பொதுமையிலிருந்து தனியனை நோக்கிச் செல்கிறோம். அருபமானதை ஸ்தூலமயப்படுத்த முயலுகின்றோம்” என யூஆன் கிறீ ஓவியங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுவது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. இயற்கைக்கும் ஓவியத்திற்கும்

இடையில் பாரிய இடைவெளி தோன்றியது. கியூபிஸ்ட் ஓவியத்தில் உருவங்கள் கொக்கிகளினால் பொருத்தப்பட்டது போன்ற வகையில் காட்சியளித்தன. இயல்பிறழ்ந்த தோற்றத்துடன் எத்தகைய ஒப்புமையும் இல்லாத வகையில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. ஏலவே சுவைஞர்கள் தமக்கு பரிச்சயமான முறையில் வரையப்பட்ட ஓவிய உருவை முழுமையாகக் காண்பதென்பது இதனால் இயலாத காரியமாயிற்று.

கியூபிஸ்ட் ஓவியங்களில் சாலம், வெளிபற்றிய கட்டுப்பாடுகள் அகற்றப்பட்டன. உருவச்சிதைப்பு மூலமாக ஓவியத்திற்கு புதிய உருவப் பரிமாணத்தைத் தர கியூபிஸ்டுக்கள் முயன்றனர். கியூபிஸம் ஓர் கலைப்பாணி அல்லவென்றும், அதுவோர் அழகியல் நிலையேயாகுமெனவும், இதனால் தற்காலச் சிந்தனையின் சகல அம்சங்களுடனும் அது தொடர்புடையதாயிருக்கிறதெனவும் யூஆன் கிறீ குறிப்பிடுகின்றார். இவ்வாறு கியூபிஸ்டுக்கள் ஓவியத்திற்குப் புதியதொரு பரிமாணத்தைத் தரமுயன்றனர். இப்புதிய வகையிலமைந்த ஓவிய உருவப்பரிமாணம் சுவைஞர்களால் காலப்போக்கில் போற்றப்பட்டது ஒரு நூலின் பக்கங்களைப் புரட்டாமலே நூல் முழுவதையும் வாசிப்பது போன்றதொரு அனுபவத்தை கியூபிஸ்டுக்களின் ஓவியங்கள் தருகின்றதெனப் பாராட்டப்பட்டது. “ஓவியரசனையில் முயற்சியுடன்

கூடிய” அல்லது “கற்பனையுடன் கூடிய” காட்சியின் முக்கியத்துவம் வற்புறுத்தப் பட்டது. அதாவது ஓவியங்கள் வெறுமனே உருவப்பிரதிபலிப்பாக இருப்பதில்லையென்றும், சுவைஞர்கள் உருவத்தை ஓவியத்தில் கண்டுகொள்ளுதல் வேண்டுமெனவும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டது.

மிகக் குறுகிய காலத்தில் மிகவிரைவாக வளர்ச்சிபெற்ற கியூபிஸ்ட் ஓவியப்பாணிக்குரிய மரபின் மூலத்தை, அதாவது எங்கிருந்து பெறப்பட்டதென்பதை தெளிவாக இனங்கண்டு கொள்வது இலகுவானதல்ல. எனினும் ஆபிரிக்க நீக்ரோ கலையின் தாக்கம் கியூபிஸ்டுக்களில் காணப்படுவதை அவதானிக்கமுடிகிறது. பரீஸ் நகரத்தில் புதுமை வேட்கையுடன் செயற்பட்ட கலைஞர்கள் பலவிதமான கலைப் பாணிகளை அறிமுகப்படுத்தினர். இவ்வகையில் எவ்வாறு புராதன அலங்காரக்கலை அருப ஓவியப் பாணிக்கு மூலமாயமைந்ததோ அவ்வாறே நீக்ரோ கலையின் கூறுகள் நவீனஓவிய உத்திகளுடன் இணைக்கப்பட்டு கியூபிஸம் என்ற ஓவியப் பாணி பிறப்பிக்கப்பட்டது.

தொடக்க காலப்பகுதியில் கியூபிஸம் அருப ஓவியப் பாணியின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டதாக காணப்பட்டது. பிக்காஸோ தொடக்கத்தில் அருப ஓவியப்பாணியிலான வரைதலில் அக்கறை கொண்டவராய்க் காணப்பட்டார். இவரைப் போலவே பிற

கியூபிஸ்ட் முக்கியஸ்தர்களும் அருப ஓவியங்களை வரைந்துள்ளனர். இதனால் கியூபிஸம் உருவத்தை நிராகரிக்கின்றதென்ற கருத்து நிலவியதுண்டு. கியூபிஸ்ட் ஓவியங்களில் இடம்பெறும் உருவங்கள் புற உலகப் பொருட்களின் உருவத்தை அவ்வாறே பிரதிபலிக்காமையால் உருவ அமைப்பையே அவர்கள் நிராகரிக்கின்றனரெனக் கருத வேண்டியதாயிற்று. ஓவியங்கள் புறஉலகின் பொருட்களைப் பற்றியவையாயிருத்தல் வேண்டுமென்பது அடிப்படையில் கியூபிஸ்டுக்களின் இலட்சியமாயிருந்தது. ஆனால் அருப ஓவியப்பாணியின் செல்வாக்குக் காரணமாகவே கியூபிஸ ஓவியங்களில் ‘உருவமயக்கம்’ இடம்பெறலாயிற்று எனலாம்.

மனப்பதிவு வாதம், போலிஸம் போன்ற கலைப்பாணிகளுக்கு மாறாக, புதியதொரு இலட்சியத்தை ஓவியத்திற்கு கற்பித்த கியூபிஸம், ஓவியஉருவை புதிய முறையில் ஒழுங்குபடுத்தி வரையறுக்கமுயன்றது. வெளியின் கட்டுப்பாடுகளைத் தகர்த்துக்கொண்டு ஒரே வடிவத்தில் பன்முகத்தோற்றத்தைக் கொண்டுவரவும் முயன்றது. இத்தகைய முயற்சியானது வடிவம் பற்றி பாரம்பரிய கருத்தின்படி உருவச்சிதைப்பாக இருந்தாலும், உருவப்பரிமாணத்தை ஓவியத்தின் மூலமாக வெளியிடும் முயற்சியில் புதிய எல்லைகளை தொட்டுநின்றது. பிக்காஸோவின்

ஆரம்பகால ஓவியங்களில், குறிப்பாக 1907ஆம் ஆண்டிற்குப் பிற்பட்ட ஓவியங்களில் மேற்குறித்த பண்புகளைக் காணக் கூடியதாயுள்ளது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஓவிய வரலாற்றில் கியூபிஸத்தின் வருகையினால் வர்ணங்களின் பண்பாடு, உருவம், ஓவியப் பொருளின் தெரிவு என்பனவற்றில் புதிய கட்டுப்பாடுகள் ஏற்பட்டன. மனப்பதிவு வாதிகள், வெளிப்பாட்டுவாதிகள், போவிஸ்டுக்கள் போன்றோர் ஓவியத்தில் எத்தகைய அம்சங்களையெல்லாம் மீறினாரோ அவற்றி லெல்லாம் கட்டுப்பாடுகள் ஏற்பட கியூபிஸம் உதவிற்று.

கியூபிஸத்தின் வரலாற்றில் இரு காலப் பகுதிகளை கலைவரலாற்றியலாளர்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றனர். 1907ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1909ஆம் ஆண்டு வரை கியூபிஸ்டுக்கள் ஓவியத்தில் பகுப்பாய்வு முறையினைக் கையாண்டனரெனவும், அதன் பின்னர் தொகுப்புமுறையினைக் கையாண்டனரெனவும் கூறப்படுகிறது. முதலாவது காலப்பகுதியில் எளிமையான வடிவங்களின் கலப்புத் தோற்றத்தை கியூபிஸ்ட் ஓவியங்கள் பிரதிபலித்தன.

ஆனால் இரண்டாவது காலப்பகுதியிலோ உருவஒழுங்கு பேணப்பட்டதுடன் ஒரே வடிவம் பன்முகத் தோற்றத்தை

தரவல்லமுறையில் வரையப்பட்டது. பிக்காஸோவின் பிற்கால ஓவியங்களில் இப்பண்பு முனைப்புப்பெற்று காணப்படுவதை அவதானிக்கலாம். கலையில் இறந்த காலம், எதிர்காலமென எதுவுமில்லை. அது தானாகவே மலர்வதுமில்லை. இன்று பாராட்டப் பெற்ற கலை என்றுமே பாராட்டுப் பெறுமென சொல்வதற்கில்லை.

ஓவிய வரலாற்றில் கியூபிஸத்தின் வருகையால், கலைஞர்கள் 'சமூக அங்கீகாரத்தைப்' பெறவேண்டின் புதிய புதிய உத்தி முறைகளைக் கைக்கொள்ள வேண்டுமென்ற அடிப்பிராயம் உருவானது. ஆனால் மேற்படி மனோநிலையே காலப்போக்கில் கியூபிசம் வெறும் அலங்காரம் மட்டுமெய்யென்ற நிலைக்கு அதனைத் தாழ்த்தி விட்டமைக்கும் காரணமாயிற்று.

அருப ஓவியம் (Abstract Art)

இருபதாம் நூற்றாண்டின் 1900-1914 ஆண்டு காலப்பகுதி ஓவிய வரலாற்றில் புதிய அத்தியாயமாகும். புதிய சகாப்தத் திற்குரிய தமது பங்களிப்பை கலைவரலாற்றில் சாதனையாக்கும் கரிசனையுடன் இக்காலக் கலைஞர்கள் அருப ஓவியப்பாணியைத் தோற்றுவித்தனர். கடந்த காலத்தில் ஓவியர்களால் பின்பற்றப்பட்ட கூறுகள் பல வற்றை நிராகரித்து புதிய முறையிலான ஓவிய வெளிப்பாட்டு முறைகள் மேலோங்கின. கோகான், வன்கோ போன்றோர்களின் சிந்தனைகளால் இவ்வளர்ச்சி தூண்டப்பட்டது. ஓவியத்தில் படைப்பாணியின் மனநிலை, நிறங்களின் பயன்பாடு ஆகியன முதன்மை பெறலாயின.

ஓவியம் வரைதலில் பின்பற்றப்பட்ட வரன்முறைகள் அனைத்தும் 1909ம் ஆண்டிலிருந்து கியூபிசம், போவிஸ்டு, அருப ஓவியம் வெளிப்பாட்டு வாதம் போன்ற பெயர்களில் உள்ள ஏதாவதொரு பிரிவில் உள்ளடக்கப்படலாயிற்று. பொருளின் புறத்தோற்றத்தை

ஓவியமாக வரைதலென்ற கோட்பாடு கைவிடப்பட்டது. தனியன்களை விடுத்து பொதுமைகளைத் தேடும் முயற்சியில் ஓவியர்கள் ஈடுபட்டனர். கேத்திரகணித வடிவங்களை பயன்படுத்தும் முயற்சி ஆரம்பமாயிற்று. பொருள்நிலை உலகின் மாதிரிகளை நிராகரித்து கருத்துருவ வடிவங்களைத்தேடும் முயற்சியில் ஓவியர்கள் ஈடுபடலாயினர். இப்பொருள் வடிவங்களுமே வர்ணங்களுமே ஓவியத்தின் பொருளாயிற்று. அருபக்கலை மாஸ்கோவிலிருந்தே ஐரோப்பாவிற்கு வந்தது. சோவியத் நாட்டின் அரசியல் நிலைப்பாடுகள் காரணமாக அதிநவீனவாத ஓவியர்களால் அங்கு செயற்பட முடியவில்லை. இதனால் ஐரோப்பிய நகரங்களை நாடினர்.

அருபக்கலையின் பிறிதொரு தொடக்கம் ஒல்லாந்தில் ஆரம்பமாயிற்று. பியற்மொன்றின் இதன் மூலவராக விளங்கினார். இவரது ஓவியப்படைப்புக்கள் அருபத் தன்மை உடையனவாய் விளங்கின. அருப ஓவியர்கள் நாட்டார் கலைகளிலிருந்தும், அலங்காரக்கலைகளிலிருந்தும் பலவற்றைப் பெற்றனர். இருபரிமாண அருப வடிவங்கள் பண்டைய கட்டிடக்கலையிலும், ஆடைவகைகளிலும், வீட்டுப்பாவனைப் பொருட்களிலும் இடம்பெற்றதொரு அம்சமாகும். இதுவே நவீனகால ஓவியர்களால் புதிய தொருபாணியாக விருத்தி செய்யப்படலாயிற்று.

அருப ஓவியர்களின் வாத்தப்படி புறநிலை உலகை ஓவியங்கள் பிரதிபலிக்க வேண்டுமென்பது எல்லாக்காலத்தும் நிலவிவந்ததொரு கொள்கையல்ல. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் யதார்த்தவாதத்தின் செல்வாக்கினாலேயே மேற்படி கொள்கை பொதுமக்கள் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்றது கலைவரலாற்றை உன்னிப்பாக கவனிப்பின், எல்லாக்காலத்திலும் கலைஞனின் நடவடிக்கை இருநிலைப்பட்டதாகவே இருந்துவந்தது. ஓவியன் கலையாக்கத்தின் பொழுது அலங்காரநோக்கில் அருப வடிவங்களை பயன்படுத்தினான். எனினும் அவனது படைப்புக்கள் புறநிலை உலகை பிரதிசெய்வதாகவும் காணப்பட்டன. குறிப்பாக ஓவியர்களிடம் இவ்விருமைவாத நிலைப்பாடு எக்காலத்தும் காணப்பட்டது. அருபஓவியர்கள் இவ்விருண்டாம் அப்சத்தை ஏற்றுக்கொள்ள மறுத்தனர். தனியன்களின் உருவத்தை ஓவியமாக வரைவதை இவர்கள் நிராகரித்தனர். இயற்சையுருவத்தையும் அதன் வர்ணத்தையும் அவர்கள் நிராகரித்தனர். மூலவர்ணங்களையும், நேர்ரேகைகளையும் அருபவடிவங்களையும் ஓவியத்தின் பொருளாகக் கண்டனர்.

இயற்கைபற்றிய சிந்தனை கலையில் இயற்பண்புவாதமாகவும் குறிப்பாக ஓவியத்தில் யாதார்த்தவாதமாகவும் காணப்பட்டது. முதன்முதலில் மனப்பதிவுவாதிகளே யதார்த்தவாத ஓவியப்பாணியை

நிராகரித்தவர்களாவர். இவர்கள் கலையில் இயற்பண்புவாத நிலைப்பாட்டை முற்றாக மறுதலித்தவர்களல்ல. ஆனால் அருபவாதிகளோ இயற்பண்புவாதத்தை முற்றாக நிராகரித்ததுடன், இயற்பண்புவாதத்திற்கெதிரானதொரு பாணியை ஓவிய உலகில் தொடக்கிவைத்தனர்.

வசீலி கன்டின்ஸ்கி என்ற ரஷ்சிய நாட்டவரும் பியட்மொன்றின் என்ற டச்சுக்காரரும் அருப ஓவியப் பாணியின் பிதாமகர்களான அழைக்கப்படும் தகுதியைப் பெற்றவர்களாவார்கள். கன்டின்ஸ்கியே முதன்முதலில் பிரக்னைபூர்வமாக அருப ஓவியங்களை வரையத் தொடங்கியவர். அருபப் பண்புகள் சிலவற்றை ஓவியமும் இசையும் பெற்றுள்ளதாய் இவர் கருதினார். பீத்தோவன், பாஹ் போன்ற பிரபல இசைவாணர்களின் இசைக் கோலங்களை ஓவியங்களாக மாற்றமுயன்றார். செவிப்புலனால் கேட்சப்படுபவற்றை கட்புலனால் உணரவைக்க முயன்றார். மூலவர்ணங்களைக் கொண்ட வடிவங்களிற்கூடாக ஓவியத்திற்குரியதொரு மொழியை உருவாக்கி அதன்மூலம் தன் கருத்தைப் பிறருக்குப் புலப்படவைக்கலாம் என்ற நம்பிக்கையுடன் கன்டின்ஸ்கி செயற்பட்டார். அருபவாதிகளின்படி தொனி, சாயல் செறிவு என்பன மூலம் கருத்துகளை உணர

வைக்க முடியும். வர்ணங்களிற்கிடையிலான வேறுபாடுகள் விழுமிய வேறுபாடுகளை உணர்த்துவனவென அருபவாதிகள் நம்பினர்.

கலை தன்னளவில் பெறுமதியானது. அதற்கு கலைக்கப்பாற்பட்ட பணிகள் எதுவுமில்லையென வாதிடும் அருபஓவியர்கள் இசைக்கோலங்கள் எவ்வாறு யாக்கப்படுகின்றனவோ, அவ்வாறே ஓவியமும் யாக்கப்படுகிறதெனக் கருதினர். யாத்தல்முறை அருப ஓவியத்தில் மிகவும் முக்கியமானது. இதற்கென பொதுவான விதிமுறைகள் எதுவுமில்லாத பொழுதும், ஒவ்வொரு ஓவியப்படைப்பும் தனக்கேயுரிய யாத்தல் முறைகளைக் கொண்டுள்ளது. ஓவியத்தின் கருத்து அதன் பிரதியுருத்தன்மையிலிருந்து வேறானதென்ற நிலைப்பாட்டை ஏற்றுக்கொண்டு, அதனடிப்படையில் கன்டின்ஸ்கி தனது அருப ஓவிய முறையை வளப்படுத்தினார். “உருவம் பற்றிய பிரச்சினை” என்ற நூலில் கன்டின்ஸ்கி அருபஓவியக் கோட்பாடு ஒன்றை உருவாக்கினார். இக்கோட்பாடு அனுபூதிநெறிகளுடன் கலப்புற்றுள்ளது. அவரது அபிப்பிராயப்படி கலைஞன் பூரண சுயாதீனமுடையவனெனினும், அவனுக்கு அசநிலைப்பட்டதொரு நிர்ப்பந்தம் உளது. அருபஓவிய மரபில் முதன்மைபெற்ற ஓவிய ரான கன்டின்ஸ்கி தனது ஓவியப்பயிற்சியை போலிஸம் என்பதிலிருந்தும், மொன்றீம் கியூபிஸம் என்ற ஓவியப்பாணியிலிருந்தும்

ஆரம்பித்தனர். ஏறக்குறைய இதேகாலப் பகுதியில் பிக்காஸோ பிராக்சர் போன்றோரும் அருபஓவியப்பாணியில் தமது படைப்புக்களை தந்தனர்.

ஓவியத்தின் பிரதியுருப்பண்பு புகைப்படக்கருவியின் வருகையால் ஒழிக்கப்பட்டதென பொதுவாகக் கருதப்படினும், பிறிதொரு காரணமும் இதற்குண்டு. பிரபஞ்சம் பற்றிய யந்திரநோக்கு பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிரபல்யம் பெற்ற விஞ்ஞானக் கருத்தாக இருந்தது. இக்கருத்து ஓவியத்தில் பிரதியுரு என்ற கருத்தாக்கத்திற்கு ஆதரவாயிற்று. அருபவாதிகள் ஓவியத்தின்பணி பிரதியுருச் செய்தல் என்பதே நிராகரித்ததுடன் விஞ்ஞானிகளின் ஆய்வுப்பரப்பிற்கப்பால் உள்ள விடயங்களையே தேடிச்செல்ல வேண்டுமெனவும் வற்புறுத்தினர்.

1914ல் டச்சுக் கட்டிடக்கலைஞர்கள் ஓவியர்கள் ஒரு குழுவாக இணைந்து சஞ்சிகை ஒன்றை நடாத்தினர். இச்சஞ்சிகையில் கவிஞர், நாவலாசிரியர்கள் கலைவிமரிசகர்கள், ஓவியர்கள், சிற்பிகள் எனப்பலரும் இணைந்து நுண்கலைகளிற்கென்ற பொதுவானதொரு மொழியை உருவாக்க முயன்றனர். இவர்களது கலைமொழியின் அடிப்படையாக அருபமுறை ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது.

அருபஓவியம் எதனையும் பிரதியுரு செய்வதில்லை. அது எப்பொருள் பற்றியதும்ல்ல. அவை பிரக்ஞைபூர்வமாக உள்ளத்திருந்தெழுந்த அருபவடிவங்களே, தற்கால அருபஓவியர்கள் வட்டம், சதுரம் போன்ற கோலவடிவங்களைப் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றனர். இருபதாம் நூற்றாண்டின் காலக் கோலமாக அருபஓவியப்பாணி வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ளது. “தன் மனவெழுச்சியை அருபமாக வெளிப்படுத்தவே ஓவியன் முயற்சிக்கிறான். மனவெழுச்சி உலகப்பொதுவானது. ஸ்தூலமான பொருட்களை வரையும் தேவை எமக்கில்லை நேர்வரைகளும் அடிப்படைவர்ணங்களுமே நவீன ஓவியத்தின் ஆதாரசருதியாகுமென” மொன்றின் குறிப்பிடுவது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது. கேத்திரகணிதக் கோலங்கள் தொடங்கி அருபவெளிப்பாடு வரையிலான பல்வேறு பாணிகள் இன்று கிளைவிட்டு வளர்ந்துவந்துள்ளது. இரண்டாம் உலகயுத்த காலத்திலிருந்து அருபஓவியங்களே பெரிதும் போற்றப்பட்டு வருகிறது.

எளிமையான, மேலெழுந்தவாரியான சுவையுடையோர் அருப ஓவியங்களால் குழப்பமடையத் தேவையில்லையென இவர்கள் வாதிடுகின்றனர். மத்தியகாலக் கைவினைஞர் போலவே அருபஓவியர்களும் எளிமையான உத்திகளையே கையாளுகின்றனர். சுவைஞர்கள் ஒளிவுமறைவின்றி. மனம் விட்டு ஓவியத்தில் ஈடுபடுதலையே இவர்கள்

எதிர்பார்க்கின்றனர். அருபஓவிய ரசிகர்களுக்கு பிரச்சினையாகவிருப்பது ஓவியத்தின் உள்ளடக்கம் எதுவென்பது பற்றியதாகும். அருபஓவியத்தின் உள்ளடக்கம் பற்றிய விளக்கத்தை எவ்வாறு பெறுவதென்பது சுவைஞரிடத்தே வாதப்பிரதிவாதங்களைத் தோற்றுவித்தது. சுவைஞர்கள் ஓவியத்தை ரசிப்பதுடன் நின்றுவிட வேண்டும். ரசனைக்கு அப்பால் சுவைஞரின் கருத்தையோ அன்றி ஓவியத்தின் கருத்தையோ தேடிக்கண்டு பிடிப்பது அவசியமில்லை, ஓவியரசனைக்கு அது இன்றியமையாததுமல்லவென அருப ஓவியங்கள் துணிவும் நேர்மையும்கொண்ட சுவைஞர்களின் நேரடி ரசனைக்கு உரியவை சுவைஞரிடம் எத்தகைய தயார்நிலையையும் அவை வேண்டிநிற்பதில்லை.

அருபஓவியப் பாணியானது ஒருதற்காலிகமான தோற்றப்பாடு அல்ல. யதார்த்தவாதம், மனப்பதிவுவாதம் என்பன போன்ற போக்குகளுக்கு எதிரானதுமல்ல, மாறாக அவற்றுடன் இணைந்து. அவையனைத்தையும் வளம்படுத்தும் ஒரு போக்காகும். காலத்தின் கண்ணாடியான அல்லாது; மனித வாழ்க்கையை புத்தாக்கம் செய்யுமொன்றாக கலைவரலாற்றில் அருபக்கலை இடம்பெற்றுள்ளது.



அத்தியாயம் 7

சர்ரியலிஸம் (Surrealism)

1919ஆம் ஆண்டிலிருந்து பிரிதொரு பிரான்சியக் கலை - இலக்கியக் கொள்கையாக தோன்றி வளர்ந்து வந்ததொரு கலைப் பாணியே சர்ரியலிஸம். கலை - இலக்கிய வரலாற்றில் புரட்சிகர மாற்றங்களை ஏற்படுத்திய இக்கலைக் கொள்கையானது ஓவியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு தொடங்கப் பெற்றதாயினும் மெய்யியல், கவிதை, இலக்கியம், மற்றும்பிற நுண்கலைகளிலும் செல்வாக்கு செலுத்தியது. சர்ரியலிஸம் ஏனைய ஓவியக்கொள்கையினி ருந்து அடிப்படையில் வேறுபட்டதொன் றாகக் காணப்படுகிறது. சர்ரியலிஸ்டுக்கள் முழுமையான மாற்றத்தை மனிதவாழ்க்கை யில் வேண்டி நின்றவர்களாவர். மனப்பதிவு வாதிகள், போவிஸ்டுக்கள், அரூபவாதிகள் என்பவர்களைப் போலல்லாது; மனித இருப்புப் பற்றி முற்றிலும் வேறுபட்ட கண்ணோட்டமுடையவர்களாகக் காணப் பட்டனர்.

சர்ரியலிஸத்தை அதுதோன்றிய காலப் பகுதியை மனதில் கொண்டே மதிப்பிடுதல் வேண்டும். இக்கலைக் கொள்கையானது முதலாம் உலகயுத்தம் தோன்றிய காலத்தே உருவானதொன்றாகக் காணப்படுகிறது. உலகயுத்தம் விளைவித்த அனர்த்தங்களிற் கெதிரான எதிர்ப்புணர்வு சர்ரியலிஸத்தின் வடிவத்தில் தோன்றியது. உலகயுத்தத்தின் விளைவாகத் தத்தம் நாட்டைவிட்டு வெளி யேறிய கவிஞர்கள், ஓவியர்கள் சிற்பிகள் என்ற பல்திறத்தினரும் குறிச் நகரில் தாபன ரீதியாக ஒன்று சேர்ந்து 'டாடா' என்ற பெயரில் சில வெளியீடுகளை வெளியிட்டனர். டாடா என்பது விளையாட்டுக்குதிரை எனும் கருத்தைக் கொண்டது. மரபுவழி யானதும், பாரம்பரியமாகப் பேணப்பட்டு வந்ததுமான விழுமியங்களை டாடாயிஸ்டுக் கள் நிராகரித்தனர். சமூகத்தை முன்னேற்று வதெனக் கூறிக்கொண்டு முன்வைக்கப்படும் எல்லாவிதமான வாதங்களும் (இசங்களும்) உண்மையில் முன்வைப்பவர்களின் ஊன்றிய நலன்களைப் பேணும் இரகசியத்திட்டங் ளாகும். சுயநலநோக்குடைய 'இசங்கள்' அனைத்தையும் நிராகரிப்போம். பாழ் அல்லது வெற்றிடமே எமது குறியீடு என ஜேர்ஜ் குரோசி என்ற டாடா குழுவைச் சார்ந்தவர் கூறுகிறார்.

குறிச், பெர்லின் நகரங்களில் டாடா யிஸ்டுக்கள் தீவிரமாக இயங்கிய அதே காலப்

பகுதியில் பரீஸ்நகரில் வாழ்ந்த இளம் கலைஞர்களும் எழுத்தாளர்களும் தம்மை நவீனர்கள் என அழைத்துக்கொண்டு எல்லா வகையான மரபுகளையும் புறக்கணித்து நவீனமே எமது நோக்கமென கூறிக்கொண்டியங்கினர். இவ்விளைஞர் குழுவின்கு உந்து சக்தியாகத் திகழ்ந்தவர் அப்பெல்லினேர் என்பவராவர். இவர் 1917இல் தமது நண்பரொருவருக்கு எழுதிய சடிதமொன்றில் முதன்முதலில் “சர்ரியலிஸம்” என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தினார். சர்ரியலிஸம் மிகையதார்த்தம் என்ற பொருளைத்தரும். டாடாய்ஸ்டு முன்னோடிகளில் ரிஸ்டன், ரசாரா குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களனைவரும் உலகப் போரின்கெதிரான புரட்சிவாதிகளாக விளங்கினர். போர் ஒரு அர்த்தமற்ற செயலென இவர்கள் கருதினர். அது அனைத்து விழுமியங்களையும் அழித்து விடுகின்றதென வாதிட்டனர். பிரான்சிய டாடாய்ஸ்டுக்களில் அரசான், பேரிட்டன், எலுவாட் பேரெட் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். போர் விளைவித்த அனர்த்தங்கள் மனிதரிடையே உளவியல்ரீதியான பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. அர்த்தமில்லாத மதிப்பீடுகளுக்காக பெருந்தொகை மக்கள் செய்த தியாகம் கலைஞர்களைப் பெரிதும் பாதிப்பிற்குள்ளாக்கிற்று. அறிவுபூர்வமான சிந்தனையும், தருக்கமும் போருக்கும், போரின் பின்னரான சீரழிவுநிலைக்கும் காரணமாகவிருந்ததென கற்பிக்கப்பட்டு

அவற்றை சர்ரியலிஸ்டுக்கள் நிராகரித்தனர். சர்ரியலிஸம் மனிதர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட புதிய ஒழுக்கம் எனவும், அறிவைப் பெறுவதற்குரிய புதியவழி எனவும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. ஆந்திரே பிரெடோன் சர்ரியலிசத்தை ஓர் அறிவை முயற்சியாக எடுத்துக்காட்டினார்.

இரண்டு உலகயுத்தங்களுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் தோன்றி வளம்பெற்ற இச்சிந்தனையானது 1923—1925 ஆண்டு களுக்கு இடைப்பட்ட காலத்தில் தீவிரமாக வளர்ச்சி பெற்றது. மிகவும் சுறுசுறுப்பாக இயங்கிய சர்ரியலிஸ்டுக்கள் தமது வெளியீடுகள், பிரசுரங்கள் என்பனவற்றை பரிஸ் நகர் முழுவதும் பரவலாக விநியோகித்தனர். வழக்கிலிருந்துவந்த பழக்கவழக்கங்கள் விழுமியங்கள் என்பனவற்றுக்கெதிரான விமரிசனங்கள் முன்வைக்கப்பட்டன. பாப்பாண்டவர் விமரிசிக்கப்பட்டார். சிந்தனைச் சுதந்திரம் என்ற பெயரில் வழக்குரை மன்றங்கள் ஏற்படுத்தப்பட்டன. குடும்ப வாழ்க்கை, அரசு, சமயம், என்பவற்றிற்கெதிரான புரட்சிகர சுலோகங்கள் முன்வைக்கப்பட்டன. வழக்குரை மன்றங்களில் சுய-அழிப்புக் கொள்கை பரிந்துரைக்கப்பட்டது. சர்ரியலிஸ் ஆராய்ச்சிகளுக்கும், கண்காட்சிகளுக்குமான பணியகம் 1938இல் உருவாக்கப்பட்டது. இதில் 14 நாடுகளைச் சேர்ந்த கலைஞர்கள் பங்குபற்றினர். 1930 வரை பிக்காசோவின் ஓவியங்களும் சர்ரியலிஸ்

வெளியீடுகளை அலங்கரித்தன. முதலாம் உலகயுத்த காலங்களிலும் யோன்மைரோ, ஆந்திரே, மைசன் மாஹ், ஏனெஸ்ட் என்பார்கள் படைப்புக்களும் சர்ரியலிஸ் வெளியீடுகளில் இடம் பெற்றன. 1930ஆம் ஆண்டிலிருந்து சல்வடோர் டாலியும் இக்குழுவுடன் இணைந்து கொண்டார்.

இரண்டாம் உலகயுத்தகாலத்தில் சர்ரியலிஸுக்கு கலைந்தது. பேரோட் மெக்சிகோவிற்கும், ஏனையோர் பிற அமெரிக்க நாடுகளுக்கும் சென்றனர். புதிய உலகிலும் சர்ரியலிஸ் பரவிற்று. 1946இல் பேரோட் பிரான்சிய கலாச்சாரத்தின் சிறப்புமிக்க பிரதிநிதியாக கௌரவிக்கப்பட்டார். இரண்டாம் உலகயுத்தத்தின் பின்வரும் சர்ரியலிஸ் மிகப்பரந்தனவற்றைச் செயற்பட்டது. 1954ஆம் ஆண்டு வரை கிரேக்கம், குவாட்டமாலா, ஆஸ்திரியா, கனடா, பெல்ஜியம் பிரேசில் போன்ற நாடுகளில் சர்ரியலிஸ் சிந்தனைப் போக்கு காணப்பட்டது. இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் சமூக நியமங்களுக்கு கெதிராக குழப்பத்தை விளைவித்தவர்களென விமர்சிக்கப்பட்ட சர்ரியலிஸ்டுக்கள் இன்று சகிப்புத்தன்மையுடன் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றனர். பெரிட்டின், எலுவாட், அரகான், பேரேட் போன்ற சர்ரியலிஸ்டுக்களின் படைப்புக்கள் பிரான்சிய இலக்கியத்தில் அதிகாரபூர்வமாக உள்ளடக்கப்பட்டுள்ளது. அழகியல், ஒழுக்கவியல், கற்பிதங்

களுக்கப்பாற்பட்டதும் தருக்கக் கட்டுப்பாடுகள் எதுவுமில்லாததுமான சிந்தனை முறையே சர்ரியலிஸ் என் பெரிட்டின் தனது அறிக்கையில் விளக்கினார்.

சர்ரியலிஸ்டுக்களின் ஓவியங்கள் வினோதமான முறையில் அமைந்தன. ஓவியங்கள் கனவுநிலை வருணனைகளாயிருந்தன. பழக்கப்பட்ட வழிவந்த ஓவியரசனையையும், சிந்தனையையும் சர்ரியலிஸ் உலுப்பியது. அகமுகநோக்கு வலியுறுத்தப்பட்டது. தருக்கரீதியான சிந்தனை, காரணகாரிய ஆராய்ச்சி என்பன புறக்கணிக்கப்பட்டன. அடிமனத்தை அவதானித்து அதனையே ஓவியமாகவும், கவிதையாகவும், இலக்கியமாகவும், சிற்பமாகவும் சர்ரியலிஸ்டுக்கள் படைத்தனர். சர்ரியலிஸ்டுக்கள் கலை - இலக்கிய சிந்தனைக்குரிய புதிய வழிமுறைகளை தாம் உருவாக்கியதாக கூறிக்கொள்கின்றனர். பிராய்டின் உளவியற் கருத்துக்களால் கவரப்பட்டு அவரை மிகவும் புகழ்ந்தார்கள். சில சர்ரியலிஸ்டுக்கள் கலை - இலக்கிய உலகில் உளமருத்துவர்களாகவே செயற்பட்டனர். கலை - இலக்கியங்களின் ஊற்றாகக் கனவு எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. அதன் முரண்பாடு நிலைகள் கலை - இலக்கிய அனுபவத்திற்குரியதாக எடுத்துக்காட்டப்பட்டன.

சர்ரியலிஸ்ட் ஓவியங்கள் பல கனவுகளாகவும். கனவுநிலை வெளிப்பாடுகளாகவும் காணப்படுகின்றன. மாஹ், ஏனெஸ்ட்,

வியனார்டோ டாவினசி

டாலி ஆகியோர்களின் ஓவியங்கள் இவ்வகையில் பிரபல்யம் பெற்றவை. கனவின் தன்மை உயிர் துடிப்பற்ற வாழ்க்கை பொருந்த முடியாதவைகளின் இணைப்பு என்பன இவர்களது ஓவியங்களின் முக்கிய அம்சங்களாக விளங்கின. ஓவியத்தின் பொருள் அதற்குரிய இயல்பான சூழ்நிலையிலிருந்து பிரித்தெடுக்கப்பட்டு பொருந்தாச் சேர்க்கைகளுடன் வரையப்பட்டது சர்ரியலிஸ்டுக்களின் ஓவியங்களில் ஓவியப்பொருளை இலகுவில் இனங்கண்டு கொள்ளக்கூடியதாகவும் பெயரிட்டு கூறக்கூடியதாகவும் உள்ளது. எல்லோராலும் அறியப்பட்ட பொருட்கள் சர்ரியலிஸ்டுக்கள் கையில் எல்லையில் கற்பனை பொருந்திய விசித்திரவடிவங்களாக மிளிர்ந்தன. நூற்றாண்டுகாலமாக ஓவிய வழக்கிலிருந்து வந்த காட்சிக்குரிய அடிப்படைகளைத் தகர்க்கும் வகையில் இவர்களது ஓவியங்கள் இருந்தன. இதுவரை கற்பனையின் எல்லைக்குட்படாதிருந்த உருவங்கள் சுவைஞரின் ரசனையில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட யதார்த்தமாக, சர்ரியலிஸமாக விளங்கிற்று.

கவிதை சர்ரியலிஸ்டுக்களின் கலை-இலக்கிய முயற்சியில் குறிப்பிடத்தக்க பிறிதொரு ஆறையாகும். கவிதை அடிமன எண்ணங்களை வெளிக்கொண்டுவர சிறந்ததொரு சாதனம் என இவர்கள் நம்பினர்



ஐரோப்பிய வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சிக் காலம் எனக் குறிப்பிடப்படும் காலப்பகுதியில் முற்போக்கான முழுமையான மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. இக்காலத்தே தான் தேசிய இனங்கள் உருப்பெற்று வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின. நகரங்கள் வளர்ச்சியடையலாயின. மத்தியகால ஐரோப்பாவில் தனித் தனித் தீவுகளை ஒத்த வகையில் காணப்பட்ட நகரங்கள் மறுமலர்ச்சிக் காலத்தில் தேசியவாழ்வின் மையங்களாக உருப்பெறத் தொடங்கின. கொப்பநிக்கஸ் புருனோ என்பவர்களது போதனைகளின் விளைவாக பிரபஞ்சம் பற்றிய சமயம்சார் விளக்கம் மாற்றம் பெற்றது. குட்டன் பேர்க்கினது அச்சயந்திரக் கண்டுபிடிப்பு மனித சிந்தனையின் பரவலான வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டது. ஐரோப்பாவில் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கிய நகரங்களைச் சார்ந்து அந்தந்த நாடுகளுக்குரிய தேசிய இனங்களின் மொழியும் வளர்ச்சியடையலாயின. இவ்வளர்ச்சி கலை வரலாற்றில் பாரியமாற்றத்தை ஏற்படுத்தியது.

“மறுமலர்ச்சி” என்பது அதற்கேயுரிய அர்த்தத்தில் இத்தாலியிலேயே முதன்முதலில் ஆரம்பமாயிற்று புளோரன்ஸ் நகரம் இதன் மையமாக விளங்கிற்று. கலைமரபில் வியனார்டோ, மைக்கல் ஆஞ்சலோ மற்றும் கலைஞர்களின் படைப்புக்கள் புத்தெழுச்சியைத் தோற்றுவித்தன. இங்கிலாந்தில் மறுமலர்ச்சி மிகப்பிந்தியே ஏற்பட்டது. சேக்ஸ்பியரது காலத்திலேயே இங்கிலாந்துக் கலை மறுமலர்ச்சியின் உச்சத்தை எட்டுகிறது. ஜேர்மனியில் கலை மறுமலர்ச்சி குறுகியகால வளர்ச்சியைக் கொண்டிருந்தது. ஏனைய ஐரோப்பிய நாடுகளுடன் ஒப்பிடுகையில் இத்தாலியே மறுமலர்ச்சியின் முன்னோடியாக, கலைவரலாற்றில் பாரிய மாற்றங்களை விளைவித்தது. மறுமலர்ச்சிக் காலக் கலைக்கோட்பாடு வியனார்டோவின் சிந்தனைகளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது. மத்தியகால பௌதீகவதீதப் போக்கிற்குப் பதிலாக, மறுமலர்ச்சிக்காலக் கலையில் உலகியல்சார் நோக்குநிலை முதன்மை பெற்றது. மறுமலர்ச்சிக் காலக் கலையின் உச்ச கட்டம் வியனார்டோ டாவின்சியின் படைப்புக்களாகும்.

மறுமலர்ச்சிக்காலக் கலையின் இயல்பு பற்றிய குறிப்பிடத்தக்க கருத்துக்களை வியனார்டோ டாவின்சியின் குறிப்புக்கள் தருகின்றன. மனித ஆளுமையின் “பன்முகத் தான வளர்ச்சி”யே வியனார்டோவின்

இலட்சியமாயிருந்தது. அதனைப் பிரதிபலிப்பதே “பூரண மனிதன்” என்ற கருத்தாக்கமாகும். ஒழுங்குமுறைக்குட்படுத்தப்பட்ட கலாரசனைக் கோட்பாடொன்று வியனார்டோ டாவின்சியினால் விருத்தி செய்யப்பட்டதா என்ற வினாவிற்கு முரண்பாடாக அபிப்பிராயங்களை கலைவரலாற்றாசிரியர்கள் தெரிவிக்கின்றனர். மெய்யியல் கலாரசனைக் கருத்துக்களை உள்ளடக்கிய தத்துவார்த்தக் கோட்பாடொன்று அவரிடமிருக்கவில்லையென்பது உண்மையே, எனினும் கலாரசனையை பரந்ததொரு கருத்தில்கலைகள் பற்றியதும், வாழ்க்கை பற்றியதுமான சிந்தனைகளின் தொகுப்பாக ஏற்பின், அக்கருத்தில் வியனார்டோவின் கருத்துக்களை ஓர் கலைக்கொள்கையாகவே கருதவேண்டும்.

வியனார்டோ மறுமலர்ச்சிக்காலத்தின் தலைசிறந்த ஓவியனாக இருந்த பொழுதும் அவன் ஒரு விஞ்ஞானியாகவும் இனங்கண்டு கொள்ளப்படுகிறான். எனவே ஓவியம் பற்றிய வியனார்டோவின் கருத்துக்களை அவரது விஞ்ஞானக் கொள்கையின் அடிப்படையிலேயே புரிந்து கொள்ளுதல் வேண்டும். இயற்கையுடன் மனிதன் கொண்ட தொடர்பின் பெறுபெறாக அவனது அறிவு. எனவே நாம் அறிவு பற்றிய ஆராய்ச்சியைச் செய்வதாயின் அனுபவத்திலிருந்தே தொடங்குதல் வேண்டு

மென்றும், அனுபவம் தவறாகாது என்றும் கூறும் வியனார்டோ இவ்வனுபவத்திற்கு காரணமாயிருப்பது இயற்கையே என்பதனால், இயற்கையை புரிந்துகொள்ள விரும்பு வேர் முதலில் அனுபவத்திலிருந்தே தொடங்குதல் வேண்டுமென்கிறார். அவரது அப்பிராயப்படி அனுபவமே கலைக்கும் விஞ்ஞானத்திற்குமான அடிப்படையாகும்.

1492ஆம் ஆண்டிற்குரிய வியனார்டோவின் கையெழுத்துப் பிரதியில் பின்வரும் குறிப்பொன்று காணப்படுகின்றது. “காட்சியனுபவத்தை கண்முன்னால் கொண்டுவரக்கூடிய சித்தரிப்புத் திட்டமே எமக்கு முகன்மையானது” ஓவியம் அத்தகையதொரு சித்தரிப்புத் திட்டமாகவிருப்பதனால், எல்லாவகையான விஞ்ஞான ஆய்வுகளிற்கும் முன்னணியில் திகழ்கிறது” மொழியினால் இயற்கையை வருணிப்பதை விடுத்து ஓவியத்தினால் இயற்கையை உணர்த்துவதே மிகவும் திட்டவட்டமானதும், செம்மையானதுமான முறையாகும். சிக்கலான கருத்துக்களைத் தெரிவுபடுத்த எவ்வாறு மெய்யியல் முயலுகிறதோ, அதேபோல உருவத்தின் சிக்கலான பண்புகள் அனைத்தையும் வெளிப்படுத்த ஓவியம் உதவுகிறது.

ஒருவகையில் ஓவியமே உண்மையான மெய்யிலாகவும், மெய்யியலிலும் பார்க்க மேம்பட்ட தொன்றாகவும் காணப்படுகிறது. பொருளின் சாராம்சத்தை அறிய மெய்யியல்

முயலுகிறது. எனினும் அச்சாராம்சம் எத்தகையதென்பதில் மெய்யியலாளர்களிடையே கருத்து முரண்பாடு காணப்படுகிறது. ஓவியப் பொருளின் புறஉருவ யதார்த்தமூலமாக, அப்பொருளின் சாராம்சத்தை உணர்த்துவதனால் அதன் உண்மைத்தன்மையில் எத்தகைய கருத்து வேறுபாடுகளிற்கும் இடமளியாது ஓவியம் முன்னணியில் திகழ்கின்றது. வியனார்டோவின் கொள்கைப்படி ஓவியம் ஒரு விஞ்ஞானமாகும். அது கேத்திரக்ணிதத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. கருத்துருவாக்கப்பட்ட அனுபவமே ஓவியத்தின் இலக்கு. எனவே எல்லாவகையான விஞ்ஞான ஆய்வுகளினதும் தொடக்கமாக ஓவியம் உளது. உருவச் செம்மையை ஓவியத்தில் பேணுவதற்கு கேத்திரக்ணித அறிவு உதவுகிறது.

அனுபவம் உருவச்செம்மையுடன் ஓவியமாக வரையப்படும்பொழுது உயிர்ப்புத்தன்மையைப் பெறுகிறது. இதனை “ஒத்திசைவு” என்ற கருத்தின் மூலம் வியனார்டோ விளக்குகிறார். இன்சயினதும், ஓவியத்தினதும் ஒத்திசைவு மனிதரை முழுமையான ஆளுகைக்குட்படுத்துகிறதென்பது அவர் அபிப்பிராயம். உருவச் செம்மை, ஒத்திசைவு என்பன மூலம் ஓவியத்தில் உயிர்ப்புத் தன்மையைப் பேணுதல்

சாலும் என்ற வியனார்டோவின் கருத்தின் பிரதிபலிப்பு அவரது படைப்பான “மடோனா”-வில் காணப்படுகிறது. மடோனா மேரியின் அரவணைப்பில் குழந்தை கிறிஸ்து இருப்பதைச் சித்தரிக்கிறது. ஓவியத்தில் உருவச் செம்மையைப் பேணுதல் மூலம் மனித உயிர்ப்புத்தன்மையை வெளியிடும் வியனார்டோவின் ஆற்றலுக்குச் சான்றாக “மோனலிசா” என்ற ஓவியத்தைக் குறிப்பிடலாம். கலை விமர்சகர்களின் அபிப்பிராயப்படி மறுமலர்ச்சிக்கால கலையின் ஓவியப்பண்புகள் அனைத்தும் மோனலிசாவில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. வியனார்டோவின் “இறுதியிலிருந்து” என்ற ஓவியப்படைப்பு அனுபவ கருத்துருவாக்கப் பண்பைப் பெற்றிருக்கிறது. ஏனைய படைப்புகளுடன் ஒப்பிடுகையில் வியனார்டோவின் கலைமேதையின் சிகரமாகவும், பூரணத்துவம் பெற்ற படைப்பாகவும் அது காணப்படுகிறது. ஓவியத்தின் மையமான கிறிஸ்து நாதரின் உருவமைப்பும், அப்போஸ்தலர்களது நுண்ணிய மனவுணர்வுகளும் தெளிவாக உணர்த்தப்படும் வகையில் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது.

ஓவியத்தின் முதன்மையை இயற்கைப் பற்றி ஆய்வில் வற்புறுத்தும் வியனார்டோ “ஆழமான பார்வை” மூலம் புறஉலகின் நிறைப்பண்புகளை வெளிக்கொண்டு வருவதே ஓவியத்தின் நோக்கமாகுமென்கிறார்.

இங்கு “ஆழமான பார்வை” என்பது இறையியலாளர் கூறும் பௌதீகவதிக நிலைப்பாடல்ல. மாறாக உலகியல்சார் சமயநோக்கே முதன்மைப்படுத்தப்படுகிறது. வாழ்க்கையில் நம்பிக்கையுடைய சமய நோக்கு வியனார்டோ டாவின்சி உட்பட மறுமலர்ச்சிக்கால கலைஞர்கள் அனைவருக்குமுரிய பொதுப்பண்பாகும்,

அனுபந்தம் 2

சால்வடோர் டாலி *

கடந்த மாதத்தின் பிற்பகுதியில், ஒரு நாள் 84 வயது நிரம்பிய ஸ்பானிய ஓவிய னான சல்வடோர் டாலி இறந்து போனதாக தொலைக்காட்சி தெரிவித்தது. துயரங்கள் நிரம்பிய நாளாந்த வாழ்க்கையில் கலை இலக்கிய ஆர்வலர்களை அதிகம் கவராத செய்தியாக டாலியின் இறப்பும் வந்து போனது. தலைநகரத்துப் பத்திரிகைகளில் டாலி பற்றிய குறிப்புக்கள் வெளியானதாக நண்பர்கள் பேசிக்கொண்டனர். இந்நூற் றாண்டின் கலை வரலாற்றில் பிக்காசோ பெற்றதொரு முக்கியத்துவத்தை டாலியும் பெற்றவனாவான்.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் தொடக்க காலம் ஓவியக்கலை வரலாற்றில் ஒரு புதிய அத்தியாயம் ஆரம்பமாகிறது. வெளிப் பாட்டு வாதம், மனப்பதிவுவாதம், போவிஸம், அருபவாதம் போன்ற ஓவியப்

* “திசை” பத்திரிகையில் 18-02-1989இல் வெளிவந்தது.

பாணிகளைப் போல சர்ரியலிசமும் கலை வரலாற்றில் புதிய சாதனைகளைப் புடைத்தது. சல்வடோர் டாலி சர்ரியலிச ஓவியப்பாணியின் முன்னோடியாவான்.

“மனிதனே விழித்தெழு, சர்ரியலிசம் என்ற ஒழுக்கம் உனக்கு வழங்கப்பட்டுள்ளது. இதில் வியப்புக்குரிய புத்தார்லச் சுவையை நீ கண்டு கொள்ளலாம்.” என அரகான் எழுதினார்.

பாரம்பரியமான ஒழுக்கவியல், அழகியல் கற்பிதங்களை சர்ரியலிசம் புறக்கணித்தது. தருக்க விதிமுறைகள் எதிலும் உட்பட முடியாச் சிந்தனையே சர்ரியலிச சிந்தனையென எடுத்துக்காட்டப்பட்டது. டாலியின் கலைக்கொள்கை இதற்கொரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். ‘சல்வடோர் டாலியின் இரகசிய வாழ்க்கை’ ‘கட்புலப்படா நேர்வுகள்’ ‘நவீன கலைபற்றி டாலி’ போன்ற நூல்கள் மூலம் நவீன கலை இலக்கியக் கொள்கையாளனாக டாலி வாசகர்களிற்குத் தன்னை இனம் காட்டிக்கொள்கிறார். சர்ரியலிசம் ஆரம்பத்தில் ஓவியத்திற்குரிய கலைக்கொள்கையாகத் தோற்றம் பெற்றாலும், மிக விரைவிலேயே கலை இலக்கியங்கள் அனைத்திற்குமான பொதுக்கொள்கையாக விஸ்தரிக் கப்பட்டது.

இதுவரை காலமும் பழக்கப்பட்ட வழி நடந்துவந்த கலை-இலக்கியச் சிந்தனை

முறையை சர்ரியலிச கோட்பாடு உலுப்பியது. ஒவியத்தில் அசுமுக நோக்கு வற்புறுத்தப்பட்டது. அடிமன எண்ணங்களை அவதானித்து அவற்றினை ஒவியமாக வெளிக்கொண்டு வரவேண்டுமென்ற முனைப்புடன் சர்ரியலிஸ்டுக்கள் செயற்பட்டனர். வினோதமான சுவை நிறைக்காட்சிகளாக டாலியின் ஒவியங்கள் திகழ்ந்தன. 'வழிந்தொழுகும் கடிகாரங்கள்' என்ற ஒவியம் டாலியின் முதன்மை பெற்ற படைப்பாக பலராலும் அறியப்பட்டதொன்று. பல நூற்றாண்டு காலமாக ஒவிய வழக்கில் போற்றப்பட்ட காட்சிக்குரிய அடிப்படைகளைத் தகர்க்கும் வகையில் டாலியின் சிந்தனைகளை, இப்படைப்பு வெளிக்கொண்டு வந்தது.

ஸ்பானிய நாட்டின் பார்சிலோனா நகரிற்கருகில், 1904இல் டாலி பிறந்தார். மட்டித் நகரத்து நுண்கலைக் கல்லூரியில் பயின்றார். 1928இல் சர்ரியலிச ஒவியக் குழுவினருடன் தன்னை இணைத்துக்கொண்டார். சிக்மன்ட் பிராய்ட்டின் உளவியற் கொள்கைகளின் செல்வாக்கிற்குட்பட்டு ஒவியத்தில் ஒரு பிராய்டாகச் செயற்பட்டார். 'சிலந்திக் கால்களுடன் கூடிய யானை', 'தலைப்பில்லா ஒவியம்' என்பன இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்க படைப்புகளாகும். ஒவியப்பொருள்களின் தெரிவு, ஒவிய வரைமுறைகள் புதுப்புனைவான

ஒவிய உருவாக்கம், விலங்கின் அவையவங்களுடன் கூடிய மனித உருவங்கள் மெய்யானதும் பொய்யானதும் கலப்பைப் பெற்ற ஒவியங்கள் என்பன டாலியின் படைப்புக்களில் காணப்படும் குறிப்பிடத்தக்க அம்சங்களாகும்.

வெளிப்பாட்டு வாதம், மனப்பதிவு வாதம், போலிஸம் போன்ற பாணி ஒவியத்தில் உருவத்தெளிவு முதன்மை பெறுவதில்லை. ஆனால் சர்ரியலிஸ்டுக்களோ உருவத்தெளிவை வற்புறுத்தினர். புகைப்படங்கள் எவ்வாறு உருவத்தெளிவை உடையனவாகக் காணப்படுகிறதோ அதே வகையான உருவத்தெளிவை ஒவியங்களும் பெறல் வேண்டுமென டாலி வற்புறுத்தினார். 1937இல் சர்ரியலிச இயக்கத்தில் இருந்து விலகிய டாலி, உலக யுத்த காலங்களில் ஐக்கிய அமெரிக்காவில் வாழ்ந்து வந்தார். இக்காலத்திலிருந்து கிறீஸ்தவ சமயச் சார்பான கருத்துக்களையும், வரலாற்றுச் சம்பவங்களையும் ஒவியமாக வரைதலில் ஈடுபட்டார். 'சிலுவையிலிறையப் பட்ட யேசுநாதர்' 'மறைஞானிகளின் இறுதியிலிருந்து', 'அமெரிக்காவின் கண்டுபிடிப்பு' போன்ற ஒவியங்கள் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவை.

டாலி சர்யலிஸ்டாகவே வாழ்ந்தார். விசித்திரமான வாழ்க்கை முறையைத் தன்

காழநர்ள் முழுவதும் விடாப்பிடியாகப் பேணிவந்தார். 'டாடர்' மனோபாவம் என இவரது நடத்தை வருணிக்கப்பட்டது. டாடா மனோபாவம் என்பது அசைந்தாடும் விளையாட்டுக் குதிரை என்ற பொருள் தரும். எல்லாவற்றையும் எள்ளி நகையாடுவோம் எதுவும் புனிதமானதல்ல, அனைத்திலும் நாம் காறி உமிழ்வோம் என்பதே டாடா மனோபாவம். டாடர் மனோபாவத்தால் தன்னைப் பிரசித்தப்படுத்திய டாலியின் வினோத நடத்தைகள் காரணமாக அவரது கலையாற்றலையே விமரிசகர்கள் குறைத்து மதிப்பிட்டார்கள். டாலி ஆற்றல் மிகுந்த ஒரு ஓவியன் என்பதை அவரது உத்திமுறைகளில் பரிச்சயமுடைய எவரும் அறிந்து கொள்ளலாம். "பிக்காசோ ஒரு சிறந்த ஓவியன் என்பதில் எதுவித ஐயமுமில்லை. ஆனால் அவரது ஓவியங்கள் டாலியின் ஓவியங்களுக்கு ஈடாகாது" என வாஷிங்டன் தேசிய கலைக்கூடத்தின் தலைவர் ஒருமுறை குறிப்பிட்டது இங்கு மனங்கொள்ளத்தக்கது.

பி.கு: சல்லடோர் டாலி Bunnell என்ற திரைப்பட இயக்குனருடன் இணைந்து உருவாக்கிய "Unchien Andalou" (1929) 'L' Aged "Or" (1932) என்ற இரு படைப்புகளும் திரைப்பட வரலாற்றில் முக்கியம் பெற்றவை.



EDUARD BUNNELL, P. 101, 1932



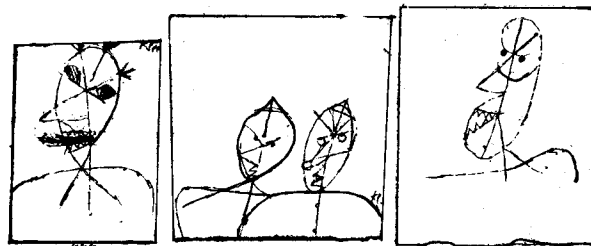
EMIL NOLDE *Prophet*. 1912



HENRI MATISSE *Lady in Blue*. 1937



PABLO PICASSO *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907



PAUL KLEE *Heads*, 1913



Jackson Pollock



ARSHILE GORKY *Agony*, 1947



SALVADOR DALÍ *Premonition of Civil War* 1936

