



SRI LANKA PROGRAM

கலைஞர்களின் நிலைவலைகளும் ஓவியங்களும்:
இலங்கையின் கட்டுலக்கலைகளின்
நூபகங்களும் குறியீடுகளும்

சசங்க பெரேரா

கலைஞர்களின் நினைவுக்கூடான் ஒவியங்களும்:
இலங்கையின் கட்டுலக்கலைகளின்
நூபகங்களும் குறியீடுகளும்

கலைஞர்களின் நினைவுலைகளும் ஓவியர்களும்:
இலங்கையின் கட்டுலக்கலைகளின்
ஞாபகங்களும் குறியீடுகளும்

சசங்க பெரேரா

தமிழாக்கம்
தெ. தனராஜ்

இனத்துவக் கற்கைகளுக்கான சர்வதேச மையம்
எகாழும்பு

இனத்துவக் கற்கைகளுக்கான சர்வதேச மையம்
2 கண்சி ரெஜஸ், கொழும்பு 8, இலங்கை

பதிப்புரிமை © ICES 2007

இள்ளடக்கம்

Printed by
Unie Arts (Pvt) Ltd
No. 48 B, Bloemendhal Road
Colombo 13

அத்தியாயம் 1: அறிமுகம்	1
அத்தியாயம் 1: இலங்கையின் கட்டுலக்களையே குழமைவுப்படுத்தல்	11
அத்தியாயம் 1: நலத்தோற்றங்களையும் நகர்த்தோற்றங்களையும் மீன்நுவாக்குதலும் சாதாரணங்களும்	25
அத்தியாயம் 1: ஞாபகங்களின் வெளிப்பாடுகளாக வன்முறை பற்றிய சுய அனுபவங்கள்	37
அத்தியாயம் 1: நினைவுக் களஞ்சியமாக கட்டுல தருணங்களும் கலைநிகழ்வுகளும்	60
அத்தியாயம் 1: முடிவுரையின் ஓரங்கள்: வன்முறை ஞாபகங்களுக்கு அப்பால்	74
நாற்பட்டியல்	80

இந்த படைப்பு பல்வேறு கட்டங்களையும் தாண்டி இன்று நூலுருவில் வெளிவருகிறது. ஆரம்பத்தில் ஞாபகங்களின் அரசியல் என்னும் ஒரு நூலின் பகுதியாக இது இருக்க வேண்டும் என்று கருதப்பட்டது. இனத்துவ கற்றைக்களுக்கான சர்வதேச நிலையத்தின் (ICES) பிரதான ஆய்வு முயற்சிகளில் ஒன்றான இதற்கு NORAD நிதி உதவிகளைச் செய்தது. இங்கு கூறப்படும் விடயங்கள் அந்த வெளியிட்டிலும் இருக்கவே செய்யும். இதில் நான் மேற்கொண்ட ஆய்வுகளுக்கான நிதி உதவியும் ICES இன் நிர்வாகத்தின் கீழ் NORAD வழங்கியது. எனினும் நியூயோர்க்கில் உள்ள சமூக வினாக்கான ஆய்வுப் பேரவை தனது தென்னாசிய பிராந்திய நட்புறவு நிகழ்ச்சித் திட்டத்தின் கீழ் வழங்கிய புலமைப்பரிசில்தான் இந்த ஆய்வினைச் செய்து நூலாகக் கொண்டுவர எனக்கு உறுதுணையாக அமைந்தது. அத்துடன் இவ்விடயம் தொடர்பான பல நூல்களையும் ஆவணங்களையும் படிக்கவும் வாய்ப்பளித்தது. இப்பின்னணியில் ICES இன் தரங்கா டிசில்வா, ச. வி. வரதராஜன் மற்றும் சிராஜ் அபேசேகர ஆகியோருக்கு நன்றி கூற நான் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

இலங்கையிலும் அதற்கப்பாலும் ஓவியக்கலை உலகத்துக்கும் தனது நண்பர்கள் சுகபாடிகளுக்கும் என்னை அறிமுகங் செய்து வைத்த அனோவி பெரேராவுக்கு எனது விசேட நன்றிகள். அவரால் அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட கலைஞர்களின் படைப்புகள் பலவற்றையே நான் இங்கு ஆய்வு செய்துள்ளேன். இந்த நூலையும் அதன் அட்டையையும் மெருகுடன் வடிவமைத்தவரும் அவர்தான். இந்த பணி முழுவதிலும் தீர்த்தா சர்வதேச ஓவியர்களின் அமைப்பு தொடர்ந்து உதவி செய்தது. நேர்முகங்களை ஒழுங்கு செய்தல், ஓவியர்களை அறிமுகங் செய்துவைத்தல், பிரசுரிக்கப்பட்ட, பிரசுரிக்கப்படாத படைப்புகளை சேர்ப்பதற்கு உதவி செய்தல், அவர்களின் பாரிய கலைக்கூடத்துக்கு அனுமதி அளித்தல் போன்ற பல்வேறு உதவிகள் மட்டுமல்லது இறுதியில் இந்த நூலின் வெளியிட்டுக்கும் அவர்களே உதவினார்கள். சந்திரகுப்த தேனுவர மற்றும் விபவி நுண்கலை அக்கடைமி தமது அமைப்பினைச் சார்ந்த ஓவியர்கள் பற்றிய பிரசுரித்த நூல்களையும் தமது பரந்த சுவடிக் கூடத்தையும் பார்வையிட அனுமதித்தனர். ஜகத் வீரசிங்க தனது தனிப்பட்ட நூலக்குத்தைப் பயன்படுத்த அனுமதித்ததோடு இந்த நூலின் ஆரம்ப வரைவினைப் பற்றிய தனது அபிப்பிராயத்தையும் கூறியமைக்காக அவருக்கும் எனது நன்றிகள்.

தமது படைப்புகள் பற்றி எனக்கு தகவல்கள் தந்துதவிய சகல ஓவியர்களுக்கும் நன்றி கூற நான் கடமைப்பட்டுள்ளேன். இந்நூலை

எடுத்துரைப்பு பொத்துபிடியவின் ஓவியங்கள் கூறும் கதையை ஒத்தத்தான். எனினும் அவர் எடுத்துக்காட்டும் முக்கிய விடயம் சமூகம் வன்முறையை அழகானதும் தெய்வீகமானதுமான ஒன்று என ஏற்றுக் கொள்வதும் அதனை பொறுத்துக் கொள்வதும் பற்றிய விமர்சனம்தான். இதன் மூலமாக போர்வீர்கள் உருவாக்கப்படுகிறார்கள்; பெரும் செல்வும் திரட்டப்படுகிறது; இவரின் அரசியல் அதிகாரம் வலுப்படுத்தப்படுகிறது. வன்முறையை ஏற்றுக் கொள்வதும் பொறுத்துக் கொள்வதும் அவரது நிர்மாணிப் பில் சிறப்பாக வெளிப்படுத்தப்படுவதோடு “வசீகரமான குண்டுவெடிப்பு” என்னும் அவரது கேலித்தனமான தலைப்பிலும் வெளிப் படுகிறது.

சமூகமும் அரசியல்வாதிகளும் ஏற்றுக் கொண்டாலும் இல்லாவிட்டாலும் மேற்குறித்த ஓவியக் கலைஞர்கள் தமது படைப்பின் மூலம் சமூகத்தின் மீது ஒட்டுமொத்தமான பதிவை ஏற்படுத்தியுள்ளனர். நகர், நிலத் தோற்றங்கள் மிகச் சாதாரண பொருட்களின் அர்த்தத்தை உருமாற்றும் மிக எளிமையான ஆனால் காத்திரமான முறை மூலம் அரசியல் வன்முறை மற்றும் அதன் விளைவுகளை அவர்கள் ஆழமாக வெளிப்படுத்துகின்றனர். அடுத்த அத்தியாத்தில் தமது தனிப்பட்ட வன்முறை அனுபவங்களைத் தமது சித்திரங்களில் வெளிப்படுத்தும் சில ஓவியர்களில் கவனம் செலுத்தவுள்ளேன்.

அடிக்குறிப்புகள்:

¹ தனிப்பட்ட தொலைநகல் தொடர்பாடல், 10 ஆகஸ்ட் 2005.

அத்தியாயம் 4

நூபகங்களின் வெளிப்பாடுகளாக வன்முறை பற்றிய சுய அனுபவங்கள்

இலங்கையின் ஓவியக் கலைஞர்களில் பலர் தம்மைச் சுற்றிலும் நடந்தேறிய வன்முறைகளைத் தமது சொந்த அனுபவங்களாகவே சித்திரமாக்கியுள்ளனர்: அவர்களது சொந்த வாழ்க்கையையும் சமூகத்தையும் இந்த வன்முறைகள் எதோவொரு வகையில் பாதித்துள்ளன. இத்தகைய ஓவியர்களின் படைப்புகளைப் பற்றி வீரசிங்க இவ்வாறு கூறுகிறார்: “அவர்களைப் பொறுத்தமட்டில் அரசியல் மற்றும் தனிப்பட்ட குரோதங்களினால் தமக்கு ஏற்பட்ட துன்பங்களையும் விரக்கிகளையும் உணர்வர்தியாக பதிவு செய்யும் நிச்சயமான வழிகளாக அவர்களது படைப்புகள் அமைந்தன” (வீரசிங்க 2005:189). இந்தச் சூழ்நிலையில், தமக்கு ஏற்பட்ட வேதனைகள் காலப்போக்கில் சாதாரணமாக விடுவதற்கு முன்னர் அவற்றை “பதிவு செய்வதற்கு” அவர்களது ஓவியங்களும் சித்திரங்களும் கருவியாக அமைந்தன (வீரசிங்க 2005:189). இந்த அத்தியாத்தில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ள சகல ஓவியர்களும் வன்முறையை தமது சொந்த மற்றும் சமூக அனுபவங்களாகவே சித்தரிக்கின்றனர். ஆனால் அவர்கள் அனைவருமே வன்முறையினால் நேரடியாகப் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் அல்லது நேரில் நின்று பார்த்தவர்கள் எனக் கூறுவதற்கில்லை.

தமது படைப்புக்களையும் அரசியலையும் சயசரிதையாக சித்தரிக்கும் கலைஞர்களை ஆய்வு செய்வோம். முதலில் ஜகத் வீரசிங்கவின் படைப்புகளை இரு காரணங்களுக்காக எடுத்துக் கொள்கிறேன்: முதலில் வீரசிங்க அவர்களே தனது படைப்புகளும் ஏனைய பல கலைஞர்களது படைப்புகளும் “ஒரு கலைத்துவு வெளிப்பாடாக, சயசரிதைகளை கட்டியெழுப்புகின்றன” (வீரசிங்க 2005:189) எனக் கூறுகிறார். சயசரிதை என்பது சொந்த வன்முறைகள் மற்றும் வேதனையிக்க நூபகங்களை வெறுமென பிரதிபலித்தல் என்பதாகாது. வீரசிங்கவின் அண்மைக்காலப் படைப்புகளில் பல வன்முறையுடன் தொடர்புபட்டவை அல்ல; ஆனால் அவை அவரது சமூக நிலை, இருப்பு ஆகியவற்றின் சுயமான பிரதிபலிப்புகளாகும். எனினும் அவரது முன்னைய படைப்புகள் வன்முறையுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவைகளாக உள்ளன. ஆனால் தனிப்பட்ட நேரடி அனுபவமாக இல்லாத வன்முறையினால் நொருங்கிப் போயுள்ள ஒரு சமூகத்தின் உறுப்பினன் என்ற அடிப்படையிலேயே அவரது

வெளிப்பாடுகள் அமைந்துள்ளன. இதே அடிப்படையில், அவரது ஆரம்ப படைப்புகள் 1980 களில் தன்னைச் சுற்றி நடக்கும் அரசியல் வன்முறைகளைப் பார்த்துக் கொண்டு அவற்றை மாற்றியமைக்க எதுவுமே செய்யமுடியாமலிருக்கும் ஒரு தனிமனிதனின் குற்ற உணர்வை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்துள்ளன. இரண்டாவதாக இலங்கையின் அண்மைக்கால ஓவியக்கலை வரலாற்றினை மீண்டுமோக்கினால் ஜகத் வீரசிங்க 1992 இல் சஞ்சலம் (Anxiety) என்னும் தலைப்பில் தேசிய கலாபவனத்தில் நடத்திய கண்காட்சியின் முக்கியத்துவம் புலப்படும். இதில் 40 ஓவியப் படைப்புகள் வைக்கப்பட்டிருந்தன. வன்முறை, வேதனை ஆகியவை தொடர்பான அனுபவங்களையும் ஞாபகங்களையும் ஒர் ஏற்கூட்கூக்க தொணிப்பாருளாகக் கொண்டு அவற்றைச் சித்திரித்து பொதுமக்களின் கருத்தாடலுக்கு முன்வைக்கக்கூடியதாக அவர் முன்வைத்தவர். “ஒர் ஆழமான சூழமையில் ஒரு பரந்த அரசியல், சமூகத் தாக்கங்களை ஓவியமாக்கும் வாய்ப்புகளை இந்தக் கண்காட்சி விரிவுபடுத்தியுள்ளது” என ஒரு விமர்சகர் இந்த கண்காட்சி பற்றி கூறியுள்ளமையும் மிகவும் முக்கியமானது (பெரேரா 2001).

வேறுவார்த்தைகளில் கூறுவதானால் சொந்த அனுபவங்களின் அடிப்படையில் சிக்கலான சமூக, அரசியல் பிரச்சினைகளைச் சித்தரிக்கும் கலைப் படைப்புகளை பொது இடங்களில் காட்சிப்படுத்தும் வாய்ப்புகளை வீரசிங்க அவர்கள் மிக வெற்றிகரமாக தேடினார். 1983 ஜூலையில் தமிழ் மக்களுக்கு எதிரான வன்முறைகளின் ஞாபகங்கள், தாக்கங்கள், மனவடுக்களைப் பசிரங்கமாக “சஞ்சலம்” கண்காட்சி வெளிப்படுத்தியது. இந்த கண்காட்சியில் ஒரு வன்முறை நிகழ்வு பற்றிய தனிப்பட்ட வெளிப்பாடுகள், அரசியல் சமூக விபரிய்கள் மற்றும் ஓவியக்கலை ஆகியவற்றுக்கு இடையிலான எல்லைகளை வீரசிங்க மங்கச் செய்துவிட்டார். இந்த கண்காட்சி பற்றி ஜி. ஆர். கொன்ஸ்தாந்தைன் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார்: “இலங்கையின் ஓவியக்கலை ஒரு புலக்காட்சி மட்டத்திலிருந்து என்னைக்கரு மட்டத்துக்கு நகர்த்தப்பட்டதை தெளிவாகக் காட்டிய முதலாவது கண்காட்சி இதுவாகும்; இதன் மூலம் கண்காட்சியைப் பார்க்கும் ஒருவர் ஒரு “படைப்புத்திறங் மிக்க ரசனையை” பூரணமாக வெளிப்படுத்த ஒரு சுயதரிசனத்தை மேற்கொள்ள வேண்டியுள்ளது (2001:7-8). இக்கண்காட்சி பற்றிய தொகுப்பு நூலில் வீரசிங்க பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்:

காலி வீதி வழியாக ஓடிய என் உள்ளம் எனக்குப் புரிநாத அச்சத்துக்கு ஆட்பட்டிருந்தது. ஒரு நெருக்கமான, அந்தரங்கமான ஒரு சிந்தனை கண்பொழுதில் என் உள்ளத்தை ஆட்கொண்டது. காலங்காலமாக மனிதர் களால் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்த இந்த சிந்தனை சுக்குநூறாக உடைந்து

நொருங்கியது. பயங்கரமான இராட்சத் தருவங்கள் வீதியில் தூரத்தே தோன்றின. அவை மனித மாமிசத்தையும் மனித குருதியையும் உறிஞ்சின. மனம் போன போக்கில் எல்லாவற்றுக்கும் ஏறியுட்டன. காலங்காலமாக மனிதன் பேணிய அந்த மேன்மையான நினைவுச் சின்னங்கள் சிறுசிறு துண்டங்களாக சிதறின. எனது உள்ளத்தின் ஆழத்தில் ஒன்றே ஒன்று மிஞ்சி நின்றது. அதுதான் சஞ்சலம், உங்களுக்காக உயர்மட்டங்களுக்கு சென்றுவிட்ட எனது உள்ளார்ந்த சுயத்தின் ஒரே ஒரு நோக்கம் இந்த சஞ்சலத்தை வெற்றி கொள்வதுதான் (வீரசிங்க, திகதிபிடப்படவில்லை).

1983 ஜூலையில் தமிழர்களுக்கு எதிரான வன்முறையினால் இந்த ஓவியக் கலைஞர் அனுபவித்த குற்ற உணர்வும் வேதனையும் மேலே அவராலேயே தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளது. இது அவரது படைப்புகளிலும் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. அந்நேரத்தில் இக்கண்காட்சி பற்றி வெளிவந்த விமர்சனங்களிலும் இந்த கருத்து தொணித்தது. பண்டாரநாயக்கா பின்வருமாறு எழுதுகிறார்:

அவரது படைப்பில் உள்ளத்தை வச்சீரிக்கும் அம்சம் என்னவெனில் மனித அவலத்தை வெளிப்படுத்திற்ன; துன்பத்தையும் பயங்கரத்தையும் ஒருங்கே வெளிக்காட்டும் இயல்பு சீற்றும் சாடலும் ‘அசிங்கமும்’ நிறைந்த அவரது சித்தரிப்பு ஏக்கத்தையும், ஆத்திரத்தையும் வேதனையையும் வெளிக்காட்டும் சிறந்த வழிமுறையாக அமைந்துள்ளது. அவரது ஓவியங்களின் மனவெழுச்சி சார்ந்த உள்ளடக்கத்தின் அடிப்படை இதுவாகும் (பண்டாரநாயக்க, 1992).

‘சஞ்சலத்’தில் காட்சிப்படுத்தப்பட்ட அவரது படைப்புகளில் வெளிப்படுத்தப்பட்ட குற்ற உணர்வும் கவலையும் 1955 இல் கொழும்பு லயனல் வென்ற் அரங்கத்தில் நடை பெற்ற அவரது தலைப்பிடப்பாத கண்காட்சியிலும் தொடர்ந்து தொணித்தன. எனினும் 1983 இல் நடந்த துன்பமிக்க ஒரு நிகழ்வை கண்ணுற்று அப்போது நடந்த வன்முறைகள் அவருக்கு ஏற்படுத்திய தனிப்பட்ட அனுபவங்களை ‘சஞ்சலம்’ காட்சிப்படுத்தியது எனக் கொண்டால் லயனல்வென்ற கண்காட்சி சமூகத்தின் நாளாந்த நிகழ்வாகவிட்ட வன்முறைகள் பற்றிய ஒரு பொதுவான கண்ணோட்டம் எனக் கொள்ளலாம். ஒரு விமர்சகர் இந்த கண்காட்சியை “எதிர்ப்பு ஓவியம்” எனவும் “குழப்பங்கள், அசிங்கங்கள்” மற்றும் “பேனையும் மையும் கொண்டு படைக்கப்பட்ட பயங்கரங்கள்” ஆகியவற்றை இந்த கண்காட்சி கொண்டுள்ளது எனவும் குறிப்பிட்டார் (மாக்கன்-

புலிகளின் தாக்குதலுக்கான துலங்கலாக இளைஞர்கள் இராணுவத்தில் சேர்ந்தனர். தமது வறுமையிலிருந்து விடுபடவும் இது ஒரு வழியாக இருந்தது. இவர்கள் இராணுவத்தில் சேர்ந்ததால் நிரந்தர சம்பளம் கிடைத்தது. அத்துடன் மரணமடைந் தால் குடும்பத் தினர்க்கு நன் மைகள் கிடைத்தன. அதுமாத்திரமல்லாது இராணுவத்தில் சேர்வதன் மூலம் அவர்களது வாழ்வில் ஒரு நோக்கு ஏற்பட்டது. புதிதாக உருவாக்கப்பட்ட போர்வீரன் என்னும் அரசியல் படிமம் உண்மையான போரின் பயங்கரங்களை அவர்களுக்கு மறைத்தது. இவை யாவற்றையும் இந்த சூழலில் வாழும்போது, அதன் விரைந்த உருமாற்றத்தைப் பார்க்கும்போது அதனை ‘எல்லைக்கிராமம்’, ‘யுத்தவலயம்’ என நாமமிட்டு நாட்டின் ஏனைய பகுதிகளிலிருந்து ஒதுக்கி வைத்திருப்பதை அனுபவிக்கும்போது நன்கு விளங்கிக் கொள்ள முடியும். அமரஜீவாவின் படைப்புகள் “கிழக்கு மாகாணத்துக்கு நல்வரவு” (Welcome to Easten Province) என்னும் தலைப்பிடப்பட்டிருந்தன. யுத்தத்துக்கு முன்னர் உல்லாசப் பயணிகளை இங்கு வரவேற்பதற்கு இந்த தொடர் பயணப்படுத்தப்பட்டது. வன்முறையும், மரணமும், கொடுமையும் நிறைந்த யுத்த சூழ்நிலையில் இவ்வாறான உல்லாசப் பிரயாண படிமங்கள் எவ்வாறு கேலிக்கூத்தாகி விடுகின்றன என்பதை அவர் சித்திரிக்கிறார். “என்ன அளக்க வேண்டாம்” (Don't measure me) என்னும் அவரது சுய புகைப்பட படைப்புகள் அவரது நெஞ்சு அளக்கப்படுவதை உருவகித்து கிழக்கின் இராணுவ மயமாக்கம் இராணுவத்தில் சேர்ந்த இளைஞர்களின் வாழ்வை சிதைத்ததை சித்தரிக்கின்றன.

அமரஜீவாவின் படைப்புகளை தென் பகுதியின் பரந்த சமூக - கலாசார பின்னணியில் வைத்துப் பார்க்கும்போது கொழும்பு போன்ற நகரங்களுடன் ஒப்பிடும்போது இந்த எல்லைக் கிராமங்கள் அடைந்த பாதிப்புகளை எடுத்துரைப்பனவாக அமைகின்றன. புவியியல் அமைவிடம், தூரம் காரணமாகவும் யுத்தத்தின் காரணமாகவும் இந்த கிராமங்கள் ஒதுக்கப் பட்டுவிட்டன. இதனால் கொழும்பு போன்ற இடங்களில் காணப்படும் செல்வச் செழிப்பு/ பாதுகாப்பு போன்ற பொருளாதார, உள்வியல் நன்மைகள் இந்த கிராமங்களுக்கு என்றும் இல்லாதனவாகப் போய்விட்டன. ‘சந்தி 69’ பற்றி அவர் அடிக்கடி குறிப்பிடுதலானது யுத்தத்தினால் ஏற்பட்ட முரண்பாடுகளை தொடர்ந்து நினைவுபடுத்துகின்றன.

போரினால் பாதிக்கப்பட்ட யாழ்ப்பாணத்தில் வாழ்ந்து கொண்டு ஓவியம் தீட்டுபவர் ரீ. சனாதனன் மட்டுமே. அவரது படைப்புகளும் இங்கு ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. அவரது சித்திரங்களும் செதுக்குருவ படைப்புகளும் இங்கு உரையாடப்படும் தொனிப்பொருளுக்குள் அடங்குகின்றன. அமரஜீவாவைப் போலவே யுத்தத்தின் வேதனைகளும் துன்பங்களும்

சனாதனனுக்கும் மிகவும் நெருக்கமானவை. எனினும் தென் பகுதியிடன் ஒப்பிடும்போது யாழ்ப்பாணத்தில் அரசியல் வன்முறையும் போரும் கடந்த 30 வருடங்களாக நடைபெற்று வருகின்றன. இந்திலைமை வடக்கு கிழக்கு மழுதும் பரவியுள்ளது. இங்கு, யுத்தத்தின் பொதிக மற்றும் மனவெழுச்சி சார்ந்த பாதிப்புகள் தென்பகுதியை விட மிக அதிகமாகவே காணப்படுகின்றன. சனாதனனின் முக்கிய படைப்புகளில் இந்த நிலைமைகள் குறிப்பாகவும் போரில் சிக்குண்டிருக்கும் இனத்துவ சிறுபான்மையினரின் சங்கடங்கள் பொதுவாகவும் வெளிப்படுகின்றன (பெரேரா 2001). போரினால் பாதிக்கப்பட்ட ஒரு சமூகத்தின் மொத்த அனுபவம் வன்முறை, அழிவு போன்றவற்றுக்கு சனாதனனின் படைப்புகள் ஒர் அடையாளமாகி நிற்கின்றன.

சனாதனனைப் பொறுத்தமட்டில் யுத்தத்தின் மத்தியில் அவர் தமிழராக இருப்பதால் தனது சுய அடையாளம் எதிர்மறையாகப் பாதிக்கப்பட்டுள்ளது என எண்ணுகிறார். யுத்தமானது அவரை பெயரற்றவராகவும், வீற்றவராகவும், முகமற்றவராகவும் ஆக்கியுள்ளது; அவரது அடையாளத்தின் வரையறைகளை உருமாற்றி, உடைத்து, சிதைத்து விட்டது (பெரேரா, 2001). வேறு வார்த்தைகளில் கூறுவதானால் யுத்தத்திலும், தற்காலிக சமாதானத்திலும் கடந்த காலத்தில் தமக்கிருந்த அடையாளத்தின் கூறுகள் பல அழிந்து போய்விட்டதாக சனாதனன் எண்ணுகிறார். ஏனெனில் தமிழ் சமூகம் தனது வாழ்வுக் கோலத்தை மாற்றிக் கொள்ள நிர்ப்பந்திக்கப்பட்டுள்ளது. யுத்தத்தின் விளைவாக ஏற்பட்ட சிக்கலான அனுபவங்களை சத்தமில்லாமல் பொறுத்துக் கொள்ள வற்புறுத்தப்பட்டுள்ளது (பெரேரா 2001).

வெளியே ஏற்பட்டுள்ள போராட்டத்தின் காரணமாக ஏற்பட்டுள்ள உள்ளார்ந்த உளப் போராட்டத்தின் ஒரு வெளிப்பாடாக இந்தப் பொதுவான நிலைமைகளை சனாதனன் உருவாக்குகிறார். பொதுவாக இது உடலை விட உள்ளம் சார்ந்ததாக இருக்கிறது. தேசம், வரலாறு, மரபுகள், உறவுகள், அயலோர் நட்பு ஆகிய அனைத்துத் தொடர்புகளையும் அறுத்துவிடுவதாக அமைகிறது. இறுதியில் தனது சுயத்துடன் உள்ள உறவுகளையும் உடைத்து விடுவதாக அமைகிறது (பெரேரா 2001). சனாதனனைப் பொறுத்தமட்டில் மாற்றங்களைப் பற்றி சமூகம் என்ன உணர்கிறது என்பதை விளங்கிக் கொள்ளுதல் முக்கியமானது. அவர்கள் அமைதியாக உள்ளனர்; ஆனால் அந்த அமைதியில் அர்த்தமில்லாமல் இல்லை. உண்மையில் அதில் நிறைய அர்த்தங்கள் பொதிந்திருக்கின்றன. இந்த அர்த்தங்களையே அவர் தனது படைப்புக்களில் சித்திரிக்க முயல்கிறார். மோசமான நிலைமைகளின் கீழ் ஒரு சமூகம் அனுபவிக்கும் காயங்களை வெளிப்படுத்த முயல்கிறார். இந்த அடிப்படையில் “நன்கு விவாதிக்கப்பட்ட விடயங்களான வரலாறு வெற்றி

அடையாளம் உண்மை என்பவற்றின் மறுபக்கத்தை” தேட முயல்கிறார் (பெரேரா 2001). இங்கு ஆய்வு செய்யப்பட்ட ஏனைய ஓவியர்களின் படைப்புகளைப் போலவே சனாதனனின் படைப்புகளும் கண்ணைப் பறிப்பதோடு உள்ளத்தையும் நெருடுகிறது. S. B. திசாநாயக்கா சனாதனனின் படைப்புகளைப் பற்றி *Ceylon Daily News* பத்திரிகையில் “பின்வருமாறு எழுதுகிறார்”: சனாதனனின் படைப்புகள் சமூகப் பொருளாதாரப் பிரச்சினைகளையும் மனித நிலைமைகளையும் தொட்டு நிற்கின்றன. அவரது படைப்புகளில் பயன்பாட்டுத் தன்மை எதுவும் இல்லை. அவரது செதுக்கு வேலைகளை நீண்ட நேரம் பார்த்துக் கொண்டிருந்தால் *Caprichos and Desastros de la Garrera of Goya* வின் படைப்புகளைப் போல சங்கத்தை ஏற்படுத்துகின்றன” (*Ceylon Daily News*, July 1996). அத்துடன் சனாதனனின் படைப்புகளை உலகளாயிய அரசியல் வன்முறையின் சூழமைத்தியில் வைத்துப் பார்க்கும் திசாநாயக்கா பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “சனாதனன் எனது காலத்தின் ஓவியர்; இலங்கைக்கு மட்டுமல்லாது நாம் வாழும் பிரச்சினைக்குரிய உலகத்துக்கும் அவர் சொந்தமானவர்”. சனாதனனின் படைப்புகளைப் பற்றிக் கூறும் வீரசிங்க “கனவும் கற்பனையும் நிறைந்த ஒரு சூழலில் சூழப்பங்களை வெளிப்படுத்தும் படைப்புகளுக்கு இவை நல்லதோரு உதாரணமாகும்” (வீரசிங்க 2005:189). அவரது படைப்புகளில் காணப்படும் கனவும் கற்பனையும் அண்மைக் காலத்தின் வன்முறைகள் பற்றிய கொடுமையான நினைவுகளையும் அதே நேரத்தில் அந்த அனுபவங்களின் யதார்த்தமின்மையையும் வெளிப்படுத்துகின்றன.

சனாதனனின் அண்மைக்காலப் படைப்புகளில் ஒன்றான “சொர்க்கப் படுக்கை” (Paradise Bed) என்னும் நிர்மாணம் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வெளியே 2003 இல் நடைபெற்ற தீர்த்த சர்வதேச ஓவியக் கலைஞர்களின் முகாமில் அமைக்கப்பட்டது. இது ஒரு நகர்வைக் காட்டியது. அதாவது தனது பிரதேசத்தில் நடைபெறும் போரினால் ஏற்படும் தனிப்பட்ட அனுபவங்கள் மற்றும் மனவடுக்களிலிருந்து நாடு முழுவதும் நினைத்த மாதிரி நடக்கும் வன்முறைகளின் பொதுவான அனுபவங்களை அவர் வெளிக்கொண்டு வருகிறார். இவரது சொர்க்கப் படுக்கை அர்த்தங்களைக் கட்டமைத்தல், நிறம் மற்றும் வெளியின் பயன்பாடு கட்டுல நீதியாகக் கைதை சொல்லும் ஆற்றல் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் மிகவும் வெற்றிகரமான நிர்மாணமாகும் (பெரேரா 2004). இந்த நிர்மாணத்தில் பக்முல், மரங்கள், ஆகாயம், ஒடும் நீர் ஆகிய அழகிய பின்னனியில் ஒரு நேரத்தியான வசதியான சிவப்பு நிற வெல்வெட் போன்ற படுக்கை தலையணைகளுடன் காணப்படுகிறது. இது சொர்க்கத்தை நினைவுட்டுகிறது. இலங்கை அரசாங்கம் வெளிநாட்டு உல்லாசப் பயணிகளைக் கவர்வதற்கு இத்தகைய காட்சிகளைப் பயன்படுத்துகிறது. ஆனால் இவ்வாறு

அழகிய படுக்கையில் ஒருவர் உட்காரும் போது அதன் மேற்பரப்பின் கடினத் தன்மையை உணர முடியும். சொர்க்கத்தைப் பற்றிய கற்பனைகளுக்கு அது மற்றிலும் எதிரானது. இந்த அடிப்படையில் இலங்கையைப் பற்றிய ஒரு முக்கியமான யதார்த்தத்தை சனாதனன் ஸ்தாபிக்கிறார். இலங்கை வெளித்தோற்றுத்தில் சொர்க்கமாகக் காணப்பட்டனும் அங்கே வன்முறையும் வேதனைகளும் நிறையவே காணப்படுகின்றன.

ஒரு சில தமிழ் பெண் ஓவியக் கலைஞர்களுள் ஒருவரான வாக்கி ஜெயசங்கர் கிழக்கு மாகாணத்தில் வாழ்வதோடு மிக சுறுசுறுப்பாக செயற்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறார். தற்போது மட்டக்களப்பில் வாழும் இவர் உண்மையில் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்தவர். 1988 முதல் தனது சித்தரிக்கணை காட்சியீட்டுக்கீழ் கொண்டிருக்கின்றார். ரி. சனாதனன், ஜி. ஆர். கொன்றனரைன் ஆகியோரது படைப்புகளைப் போலவே இவரும் போர், வன்முறை, இடப்பெயர்ச் சூழியவற்றைத் தனது ஓவியங்களில் சித்தரிக்கிறார். உதாரணமாக, அவருடைய கிருஷாந்தி (1998) நீர் வன்னத்தினால் வரையப்பட்ட ஒரு கொலாஜ் படைப்பாகும். இது 1997 ஆம் ஆண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் இலங்கை இராணுவத்தினரால் கிருஷாந்தி மற்றும் அவரது உறவினர்கள் சிலர் வல்லுறவுக்குட்டுத்தி கொலை செய்யப்பட்டதைச் சித்தரிக்கிறது. எனினும் சனாதனன், கொன்றனரைன் போன்றவர்களுடன் ஒப்பிடும்பொழுது அவருடைய கலைப் படைப்புகளில் அமைக்கும் தன்மை காணப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் சிலில் சமூக நடவடிக்கைகளில் அவர் ஆழமாக ஈடுபட்டிருப்பதால் ஓவியப் பயிற்சிக்கான நேரம் அவருக்குக் கிடைப்பதில்லை. எனினும் வன்முறையை தனது படைப்புகளில் சித்தரிக்கும் மிகப் பிரபலமான ஓவியக் கலைஞராக அவரே விளங்குகிறார்.

பிரதீப் சந்திரசிறீ என்பவரும் முக்கியமான ஓவியக் கலைஞர்களுள் ஒருவராவர். “இளைஞர்கள் மற்றும் அரசியல் வன்முறையை” அவர் தொடர்ச்சியாக தனது ஓவியங்களில் சித்தரிக்கின்றார் (பெரேரா 2001). 1980 களில் அவர் இளைஞராக இருந்த கால கட்டத்தில் ஒர் அரசாங்கத் தட்டுப் பூகாமில் தடுத்து வைக்கப்பட்டிருந்தார். 1980 களின் பிற்பகுதியில் தென்குதியில் நடைபெற்ற கடுமையான அரசியல் வன்முறைகள் அவருடைய ஓவியங்களில் சித்தரிக்கப்படுகின்றன. இக்காலகட்டத்தில் பெருந்தொகையான இளைஞர்கள் அரசாங்க விழிப்புக் குழு, இராணுவம், பொலிஸ் அல்லது ஜே.வி.பி யினால் பலி எடுக்கப்பட்டனர் (பெரேரா 2001). அவரது படைப்புகள் அவரது சொந்த அனுபவங்களையும் பொதுவான அனுபவங்களையும் சித்தரிக்கின்றன. அவரது இரு முக்கியமான படைப்புகள் இவற்றில் முதலாவது சித்தரிம் / நிர்மாணம், குண்டர்கள் எங்கும் இருக்கிறார்கள் (The thing is every where) என்னும்

தலைப்பில் 2001 ஆம் ஆண்டு படைக்கப்பட்டது. இது வுனுகங்கா என்னும் இடத்தில் சர்வதேச ஓவியர்கள் செயலமர்வில் மேற்கொள்ளப்பட்ட பரிசோதனைப் படைப்புகளில் ஒன்றாகும். இந்த செயலமர்வு தீர்த்த சர்வதேச ஓவியக் கலைஞர்கள் அமைப்பினால் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டது (பெரேரா 2005:190). வர்ணம் மற்றும் நிர்மாண முறைகளைக் கொண்டு “எங்கும் காணப்படுகின்ற குண்டன்” என்னும் ஒரு பாரிய ஒட்டுப்பலைக் “கட்டாவுட்” என்றை அவர் நிர்மாணித்தார் (பெரேரா 2005:190). “இந்த செயலமர்வின்போது இந்தக் குண்டன் எங்கும் இருந்தான். வாழ்க்கையின் பகுதியாக இருந்தான். இந்தக் குண்டன் இல்லாமல் சமூகமே இல்லை. சமூகத்தில் உள்ளவர்களைப் போலவே இந்த செயலமர்வில் பங்கு கொண்ட நாங்களும் எங்கும் எப்போதும் காணப்படும் இந்தக் குண்டனுக்கு பரிச்சயப் படுத்திக் கொண்டோம்” (பெரேரா 2005:190).

எமது சமூகத்தில் காணப்படும் பொதுவான வன்முறையை சந்திரசிரி இவ்வாறு தமது எளிய கருத்தின் மூலம் காத்திரமாக வெளிப்படுத்துகிறார். அவர் தனது சொந்த அனுபவத்தை மட்டும் வெளிப்படுத்தவில்லை. நாட்டில் தினமும் நடக்கும் சம்பவங்களின் அடிப்படையில் ஒவ்வொரு தனிமனிதனும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய அனுபவத்தையே அவர் சித்தரிக்கின்றார். மூன்று தசாப்தகால யுத்தம், 1977 முதல் படிப்படியாக அழிக்கப்பட்ட ஜனநாயக நிறுவனங்கள் இவற்றின் அடிப்படையில் “இலங்கையின் சமூக மாற்றம் மற்றும் ஆளுகையின்” வலிமைக்க ஒரு சக்தியாக வன்முறையே அமைந்துவிட்டது (பெரேரா 2005:190-191). “இந்த செயன்முறை எமது மரபுற்றியான தெய்வங்களை எல்லாம் புனித தலங்களில் சிறைப்படுத்திவிட்டு குண்டர்கள் என்னும் மகா தெய்வங்களை” உருவாக்கியுள்ளது. 2001 இலிருந்து பொதுவான வன்முறையை கற்பனை வளத்துடன் தனது படைப்புகள் மூலம் சந்திரசிரி நாடு முழுதும் கொண்டு செல்கிறார்.

இரண்டாவது விடயம் திரும்பத் திரும்ப வரும் படிமமான “உடைந்த கைகளை” தனது உருவகமாக அவர் களிமன்னில் படைத்துள்ளார். 1996 முதல் அவரது படைப்புகளில் இந்த படிமத்தான் மத்திய அம்சமாக அமைகிறது. தனது படைப்புகளின் அரசியலையும் அவற்றின் உடனடி சூழமைத்தியையும் யப்பான், புக்கூக்கா என்னுமிடத்தில் நடந்த கண்காட்சியில் சந்திரசிரி பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

இந்த கைவடிவம் எனது கட்டுல அனுபவமாகிவிட்டது ஏன் என உங்களுக்குச் சொல்கிறேன். நான் தடுப்பு முகாமில் இருந்தபோது எனது கைகளில் ஒன்று பாதிக்கப்பட்டது. இந்த அனுபவத்தின் காரணமாக எனது படைப்புகளில் ஒரு முக்கிய அம்சமாகிவிட்டது.

அந்துடன் ஆசிய / இலங்கை கலைவடிவங்களில் குறிப்பாக கட்டுல, அரங்காடல் கலைகளில் கை மிகவும் முக்கியமானது. கை முத்திரைகள் மூலம் கருத்து வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. எனது ஓவியங்களில் இந்த செல்வாக்கு காணப்படுகிறது.

பல்வேறு அர்த்தங்களை வெளிப்படுத்த நான் இந்த வடிவத்தை எனது நிர்மாணங்களில் பயன்படுத்துகிறேன். ஒரு வழியில் வன்முறைக்கும் பயங்கரத்துக்கும் எனது எதிர்ப்பை இதன் மூலம் காட்ட முடிகிறது. கடந்த கால எனது நினைவுகளை மீட்கவும் இது பயன்படுகிறது. பிரிவின் அர்த்த மாகவும் நம்பிக்கையின் அடையாளமாகவும் இந்த வடிவம் எனக்குப் பயன்படுகிறது (சந்திரசிரி 2002:124).

அடிப்படையில் இது சயசரிதையாக இருந்தபோதும் 1980களின் பிற்பகுதியில் தென்பகுதி இளைஞர்களின் பொதுவான அனுபவம் இதுதான். இளமை, வன்முறை, தூய்மையின் இழப்பு ஆகியவற்றின் அடையாளமாக தமது படைப்புகளை சந்திரசிரி நம்புகிறார். உடைந்த கை தொடர் 1 இல் சந்திரசிரி கரி, ஆளைகள், விறகு, மண் விளக்குகள், வெற்றிலை ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். வெற்றிலை இலங்கையின் கலாசார சூழமைத்தியில் முக்கியமான அர்த்தங்களைக் கொண்டுள்ளது. திருமணம் போன்ற மங்கல நிகழ்வுகளில் வெற்றிலை பயன்படுத்தப்படுகிறது. மரண வீடுகளில் நீண்ட இரவுகள் சடலத்துக்கு காவலாக கண்விழித்திருக்கும் உறவினர்களால் வெற்றிலை பயன்படுத்தப்படுகிறது. மரணத்தைப் பற்றிய உருவகத்தை ஏற்படுத்துவதற்காகவே சந்திரசிரி வெற்றிலையைப் பயன்படுத்துகிறார். ஏற்கான வீட்டில் உடைந்த கைகள் தொடர் - 2 இல் சந்திரசிரி உடைந்த கையை ஒரு எரிந்த வீட்டின் எச்சங்களின் பின்னணியில் காட்டுகிறார். 1983 இல் தமிழர்க்கு எதிரான வன்முறையில் அவர்களுக்கு சொந்தமான எரிந்த வீடாக அதனை அவர் காட்டுகிறார். தான் சிறுவனாக இருந்து பார்த்த தமிழர்க்கு எதிரான வன்முறையும் தான் பின்னர் அனுபவித்த வன்முறையையும் அவர் தனது படைப்புகளில் தொடர்புடேதுகிறார். தான் பதினொரு வயதாக இருந்த பொழுது இந்த வன்முறைகளைப் பார்த்ததாகவும் அந்த நினைவுகளின் பின்னணியிலேயே தான் தனது ஓவியங்களைப் படைப்பதாகவும் சந்திரசிரி ஒரு நேர்காணலில் குறிப்பிடுகிறார். குண்டுவெடித்த இடத்தில் உடைந்த கைகள் - தொடர் 3 என்னும் தனது படைப்பில் தற்கொலைதாரி குண்டு வெடித்து பெரும்பாலும் பாடசாலை மாணவர்களான 80 பேர் இறந்த இடத்தில் அவர் தனது உடைந்த மண் கைகளை நிர்மாணித்துள்ளார். தூய்மையின் நினைவுகள் - தொடர் 4 என்னும் இன்னொரு படைப்பில் சந்திரசிரி அன்னையர் முன்னணி³ யைச்

சேர்ந்த ஒரு பெண்ணின் புகைப்படத்தைப் பயன்படுத்துகிறார். இந்தப் பெண் 1988-1990 காலப்பகுதியில் நடந்த சிலில் கிளர்ச்சியில் தனது கணவனை இழந்தவர். 2002 இல் யப்பானில் புக்குக்கோ என்னும் இடத்தில் அவர் தனது உடைந்த கைகள் தொடர்ச்சி இல் தென்பகுதியிலும் வடக்கிழக்கிலும் நடைபெற்ற பாரிய அரசியல் வன்முறை நினைவுகளை அவர் சித்தரிக்கிறார். இந்தப் படைப்பில் அவர் 13 படைப்பாளிகளைத் தான் உட்பட தமது அனுபவங்களை எழுதுமாறு கேட்டுக் கொண்டார். இதுவும் படைப்பின் ஒரு பகுதியாக அமைந்தது. தனது வேதனையிக்க நினைவுகளை அதுவும் வன்முறைகள் நடந்த இடங்களிலேயே கலைப்படைப்புகளாக உருவாக்கும் கலைஞர் சந்திரசிரி மட்டுமாகவே இருக்க முடியும். அவர் தனது ஓவிய நடைமுறையின் கருத்தியலையும் முறையையும் 1990 களில் முகிழ்த செல்நெறியிலேயே அமைத்துக் காட்டுகிறார். அதன் மூலம் தன்னைப் போன்ற கலைஞர்கள் அரசியினால் ஏற்பட்ட அழிவு மற்றும் வன்முறைகளின் வேர்களை ஆய்வு செய்து அவற்றைப் படைப்புகளாக்க முடியும் என நம்பினார்.

சந்திரசிரியைப் போலவே புந்து மானம்பேரியும் அரசியல் வன்முறைகளை நெருக்கமாக அனுபவித்தவர். சிறிதுகாலம் அவரும் அரசாங்கத் தடுப்புக் காவலில் வைக்கப்பட்டிருந்தார். இந்தத் தடுப்புக் காவலில் இருந்து தான் தபியபோதும் பலர் தப்பில்லை என்பது அவருக்குத் தெரியும். மானம்பேரியின் இத்தகைய அனுபவங்கள் அவரது சிற்பங்கள் நிர்மாணங்களை விட அவரது அரங்காடல்களிலேயே அமுத்தமாக வெளிப்பட்டது. எனவே இலங்கையிலும் வெளிநாட்டிலும் அவர் நடத்திய அரங்கு நிகழ்வுகளிலேயே நான் கவனம் செலுத்துகிறேன். பிரசரிக்கப்பாத அவரது குறிப்பில் தனது படைப்புக்களின் பின்னணி பற்றி அவரே இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்.

நான் யுத்தத்திலும் வன்முறையிலும் வாழ்ந்திருக்கிறேன். அதனுடைய அழிவையும் குழப்பங்களையும் மிக அருகில் இருந்து பார்த்திருக்கிறேன். மனிதனையும் அவன் பொதிகர்தியாகவும், மனவெழுச்சிர்தியாகவும் உருவாக்கிய சகலத்தையும் அவை சுட்டுச் சாம்பலாக்கி விட்டன. மனித, உடலிலும் மனித உள்ளத்திலும் அவை ஏற்படுத்திய காயங்களை என்னின் நான் பயன்படுகிறேன் (மானம்பேரி 2005).

மேற்படி விடயங்களை அவர் வெளிப்படுத்துகின்ற மிகப் பிரபலமான அரங்காடல் கட்டுப் போடப்பட்ட உடல்: சாம்பலில் உடல் (2003) என்பதாகும். இது அவஸ்திரேலியாவில் நியூ சூத்வேல்சில், பூராகோராங் என்னும் இடத்தில் உருவாக்கப்பட்டு அரங்காடப்பட்டது. மானம்பேரி இந்த சர்வதேச ஓவியக் கலைஞர்களின் செயலமர்வில் கலந்து கொள்வதற்காக சிட்டி விமான நிலையத்திலிருந்து சென்று கொண்டிருந்த போது வழிநெடுக் ஏரிந்து விழுந்து

கிடந்த மரங்களைப் பார்த்தார். இவற்றில் சில முற்றாக ஏரிந்து போய் இருந்தன. சில அரைவாசி ஏரிந்திருந்தன. சிலவற்றில் இலைகள் புதிதாகத் துளிர்க்கத் தொடங்கியிருந்தன. இந்தக் காட்டுத்தீவின் விளைவுகள் மானம்பேரியைப் பெரிதும் பாதித்ததோடு அவரது நினைவுகளைத் தனது சொந்த நாட்டில் நடந்த அவலங்களின் ஞாபகங்களுக்குக் கொண்டு சென்றன. இதைப் பற்றி அவர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

இந்தக் காட்சி என்னை வெகுவாகப் பாதித்துவிட்டது. 1980 களிலும் 90 களிலும் இலங்கையில் நடந்த பல்வேறு வன்முறைகள் எனது ஞாபகத்துக்கு வந்தன. அக்கால கட்டத்தில் ஏரியுண்ட் சடலங்கள் வீதிகளில் சிதறிக் கிடந்தன. இவற்றை நான் நேரில் கண்டிருக்கிறேன். ஏரிந்த மரங்கள் ஏரிந்த சடலங்களை எனக்கு நினைவுட்டன. இவை இரண்டிலேயுமே வன்முறையை என்னால் உணர முடிந்தது (மானம்பேரி 2005).

தீயினால் ஏற்பட்ட இந்த அழிவுப் படிமங்கள் ஒருபுறத்தில் அரசியல் வன்முறைகளாலும் இன்னொரு புறத்தில் இயற்கையின் அழிவுகளாலும் ஏற்பட்டன. மானம்பேரியின் அரங்காடலில் இது வெளிப்பட்டது. இந்த அரங்காடலின் ஆரம்பத்தில் ஏரியுண்ட் மரத்துவண்டுகளின் செச்சங்கள் துணியினால் சுத்தப்பட்டிருந்தன. அதேபோல கலைஞரின் உடலும் ஏரியுண்ட் வெள்ளைத் துணியினால் சுற்றப்பட்டிருந்தது. வெள்ளை நிறம் சமகால சிங்களக் கலாசாரத்தில் மரணத்தின் குறியீடாகும். ஏரியுண்ட் மரத்துவண்டுகள் ஒர் அடுபுக்கு அருகில் தட்டத்தில் கொண்டு செல்லப்பட்டு கூவரில் தொங்கவிடப்பட்டன. அதன் பின்னர் கலைஞர் அடுபுக்குள் நுழைந்து “கருவில் இருக்கும் சிக்போல்” சாம்பலில் புரண்டார். அந்தத் தருணத்தில் அந்த அடுபுக் கருவறையின் குறியீடானது சாம்பலில் குளித்து அவர் வெளிவந்தது பிள்ளைப் பிறப்பின் குறியீடானது உடலில் இருந்த சாம்பல் வன்முறையின் குறியீடானது. அதாவது திரும்பப் பிறக்கும் பொழுது கூட வன்முறை தனிமனிதனையும் சமூகத்தையும் விட்டுப் பிரிந்து விடுவதில்லை. அடுப்பிலிருந்து வெளி வந்த பின்னர் மானம்பேரி மேற்படி தட்டினை பார்வையாளர்கள் தமது சப்பாத்துக்கள், கைக்குட்டைகள், தொப்பிகள், கண்ணாடிகள் போன்றவற்றை அத்தட்டில் இட்டனர். இவை அடுபுக்கு முன்னால் வைக்கப்பட்டன. இது பெள்த கோயிலில் மலர்கள் வைக்கப்படுவதை நினைவுட்டியது. கலைஞரின் சமய - கலாசார அனுபவங்களை இது வெளிப்படுத்தியது. அதாவது ஞாபகங்கள் படைக்கப்பட்டன. இந்த படையல்

வன்முறை பற்றிய ஞாபகமறதியை தடுத்தது. “சகல குற்றங்களுக்கும் நாம் பொறுப்பேற்க வேண்டும். ஏனெனில் நாம் குற்றங்களை இழைக்கும் சமுகத்தின் பகுதியாக இருக்கிறோம்” என்பதையே கலைஞர் தனது அரங்காடல் மூலம் சொல்லவிழைந்தார் (மானம்பேரி 2005).

புராகோராங்கில் அவருக்கு ஏற்பட்ட இந்த கலை அனுபவம் பின்னர் யாழ்ப்பாணத்தில் 2004 இல் நடைபெற்ற அகம்புறம்⁴ கண்காட்சியில் மீண்டும் கட்டுப்போடப்பட்ட பீபாய் என மலர்ந்தது. அமைவிடம், குழுமமைதி ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் இது முன்னைய அரங்காடலை விட முக்கியமானது. அரங்காடல் நடைபெற்ற இடமான யாழ்ப்பாணமும் பொதுநாலகமும் கடந்த மூன்று தசாப்தங்களாக வன்முறையின் களமாக அமைந்திருந்தன. அந்த வன்முறைக்கு விடுதலைப்பலிகள், இலங்கை இராணுவம் மட்டுமல்லாது 1980 களில் வடக்கை ஆக்கிரமித்திருந்த இந்திய இராணுவமும் காரணமாகி இருந்தன. அத்துடன் 1980 களில் சிங்கள சிவிலியன் காடையர்கள் யாழ்ப்பாண நாலகத்தை எறித்தனர். எனவே மானம்பேரியின் அரங்காடலும் குறியீடுகளும் யாழ்ப்பாண பார்வையாளர்களுக்கு மிகவும் யதார்த்தமாகி நின்றன.

போரின் காயங்களைக் காட்டும் விதத்தில் இந்த அரங்காடலில் கலைஞரின் முழு உடலிலும் கட்டுகள் போடப்பட்டிருந்தன. அவர் தாக்கிச் சென்ற கறல் பிடித்த தகர் பீபாய் யுத்தத்தின் அழிவையும் உணர்வு சுமைகளையும் வெளிப்படுத்தின. அகம் புறம் கண்காட்சியின் திறப்புவிழாவில் மானம்பெரி தனது தகர் பீபாயுடன் அரங்கில் மெதுவாக நுழைந்து நிகழ்வு முடியுவ்வரை நின்று கொண்டிருந்தார். அது பெருந் தாக்கத்தை பார்வையாளர் மத்தியில் ஏற்படுத்தியது. சங்கடமான ஞாபகங்களின் கட்டிலத் தாக்கத்தை இது ஏற்படுத்தியது. இந்த முக்கியமான இடத்தில் தனது காத்திரமான அரங்காடல், யுத்தத்தின் சுமையையும் வேதனையையும் வெளிக்காட்டுவதற்காகவே என மானம்பெரி கூறுகிறார் (மானம்பெரி 2005).

கிங்ஸ்லி குணதிலக்கவின் படைப்புகள் யுத்தம், வன்முறை அல்லது அவை பற்றிய நினைவுகளைச் சார்ந்திருக்கவில்லை. இயற்கைச் சூழல், அதன் அழிவு மற்றும் அழகு என்பவை பற்றியே அவரது படைப்புகள் அமைந்திருந்தன. அண்மைக் காலங்களில் அவர் கற்பனை உலகு பற்றியும் ஒவியம் தீட்டனர். அதற்கு அவர் பொத்த விகாரைகளின் கவரோவியங்களுடன் கொண்டிருந்த தொட்பு காரணமாக இருக்கலாம். விடுதலைப் புளிகளின் குண்டுத் தாக்குதலால் பாதிக்கப்பட்டிருந்த தலதா மாளிகை உட்பட பல கோயில் கவரோவியங்களை அவர் புனர்நிர்மாணம் செய்வதில் ஈடுபட்டிருந்தார். எனினும் 1999 க்கு முன்னர் அவர் யுத்தம், வன்முறை மற்றும் இடப்பெயர்வு தொடர்பான ஒவியங் களைப் படைத்தார். நேரம் / வெளி / வடிவம் ஆகியவற்றுக்கிடையிலான

தொடர்புகளை அவர் இப்படைப்புகளின் மூலம் வெளிப்படுத்த முயன்றார் (பெரேரா 2001).

1998 இல் அவர் வருடாந்த திட்டம் (Year Planner) என்னும் கண்காட்சியை நடத்தினர். இதில் நாள்காட்டி, அட்டவணைகள் மற்றும் நேரம் சார்ந்த நிகழ்ச்சி நிரல் முதலியலை உருவாக்கும் நேரம் பற்றிய பிரக்கஞையை அவர் உருவாக்கிக் காட்டினார். இதன் மூலம் நேரத்தைத் திட்டமிடல் தனிநபர் களுக்கு முக்கியமானது என்றும் அதுபோல் சமுகத்துக்கும் முக்கியமானது என அவர் காட்ட முனைந்தார்.

நேரத்தின் மீது மனிதனுக்கு இருக்கும் கட்டுப்பாடு இல்லாவிட்டால் என்ன நடக்கும் என்பதை இந்த கண்காட்சியில் அவர் வெளிப்படுத்தினார். இந்த கலைஞரை மேற்கோள் காட்டி அரசியல்வாதிகள் தான் நேரத்தை கட்டுப்படுத்துகிறார்கள் என ஒரு விமர்சகர் குறிப்பிட்டார் (பெரேரா 2001). அவர்களது சமூக அரசியல் நிகழ்ச்சித் திட்டங்களே மக்கள் ஏற்க வேண்டிய சட்டதிட்டங்களாகி விடுகின்றன. இதனை கேள்விக்குட்படுத்தும் உருவகமாக அவர் தலதாமாளிகையின் மீது குண்டுத்தாக்குதல்களை வெளிப்படுத்துகிறார். அவர் தாக்கப்பட்ட இடத்திலிருந்த ஏறிந்த மரத்துண்டுகளை பொறுக்கியெடுத்து அவற்றை “புதிய ஆண்டுத் திட்டமாக” மௌமைத்துக் காட்டுகிறார். யுத்தத்துக்கு முன்பிருந்த தனிப்பட்ட மற்றும் சமூக நேரம் மற்றும் எதிர்வுகற஼கள் வன்முறை அரசியலில் தள்ளி விடப்படுகின்றன. தற்போது அரசியல்வாதிகளினால் தீர்மானிக்கப்பட்ட வன்முறை மற்றும் அழிவுகளில் வாழ வேண்டியுள்ளது. இதில் அவர்களுக்கு எவ்வித கட்டுப்பாடுமில்லை. இந்த நிர்மாணத்தில் உள்ள உடைந்து நொறுங்கிய கூறுகள் திட்டமிட்ட நேரத்தில் உள்ள மயக்கமான நிச்சயத்தின் நிச்சயமின்மை என்னும் அவரது எண்ணக்கருவுக்கு வலிமை சேர்க்கின்றன.

இந்த ஆய்வில் சேர்க்கப்பட்டுள்ள ஓரேயொரு பகுதிநேர படைப்பாளி ஜி. ஆர். கொன்ஸ்டான்ரைன் ஆவார். அகழிகளுக்குள் (In the Trenches) என்னும் அவரது 1980 களின் படைப்பு இப்போது கிடைக்கவில்லை. யுத்தத்தின்போது யாழ்ப்பாணத்தில் அவர் அனுபவித்த சஞ்சலம், பயம் ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்திய அவரது படைப்புகள் மூலம் கொழும்பில் ஒவிய வட்டங்களில் அவர் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டார். “மிகக் கூர்மையான அரசியல் மற்றும் சமூக தாக்கங்கள் நிறைந்த ஒரு காலத்துக்குள் கொன்ஸ்தாந்ரைனின் படைப்புகள் எம்மைக் கொண்டு செல்கின்றன” என பெரேரா (2001) இவரது படைப்புகளை அறிமுகப்படுத்தியபோது குறிப்பிட்டார். இனத்துவு முரண்பாடுகள், இராணுவமய்ப்படுத்தல் ஆகியவற்றிலிருந்து கொன்ஸ்தாந்ரைன் தனது சித்திரங்கள் மூலம் எம்மை பயமுறுத்தும் ஒர் உருவ வரைதலைப்

படைத்துள்ளார். பின்னனியில் அழிவடைந்த நிலத்தோற்றமும் முன்னால் ஒவ்வொரு மூலையிலிருந்தும் எட்டிப் பார்க்கும் தசையில்லாத மண்டையோடு களுமாக அவரது சித்திரங்கள் அச்சமூட்டுகின்றன. அவரது படைப்புகளைக் கத்தி கால்விட்ஸின் (Kathy Kollwitz) ‘மரணம்’ பற்றிய பல ஓவியங்களுடனும் அன்ஸ்லம் கைபரின் (Anslem Keifer) சித்திரவதைக்குள்ளான நிலத்தோற்றம் பற்றிய படைப்புகளுடனும் ஓப்பிட்டு பார்க்க முடியும்.

யுத்தத்தின் கொடுமைகளினால் பாதிக்கப்படுகின்ற தனிநபரின் வாழ்க்கை அனுபவங்களே கொன்ஸ்தாந்தனின் படைப்புகளின் தொனிப்பொருளாக அமைகின்றன. யுத்தத்தினால் பாதிப்படைந்த யாழ்ப்பாணத்தில் இளைஞராக வாழ்ந்த அனுபவத்தினால் ஏற்பட்ட நெருக்குதல்கள் காரணமாகவே அவரது படைப்புகள் இவ்வாறு அமைந்துள்ளன (பெரேரா 2001). எனினும் அண்மைக்காலின்களில் அவரது படைப்புகள் தனிப்பட்ட அனுபவங்களிலிருந்து விலகி தற்போது தான் வாழும் தென்னிலங்கையின் வன்முறை அனுபவங்களை சித்திரிக்கப்படுகின்றன. சுஜித் ரத்னாயக்காவை தவிர்த்து அவர் மட்டுமே விடுதலைப்படிகளின் கொடுமைகளை சித்திரித்த ஓவியராவார். இதனை அவரது சொந்த மக்கள் ஏற்றுக் கொள்ளில்லை என்பது அண்மையில் நடந்த அகம்புறம் (2004) கண்காட்சியில் வெளிப்பட்டது. தற்போது கொன்ஸ்தாந்தரனின் படைப்பாற்றல் அரங்காடல் களாக வெளிப்படுகின்றது. 2003 இல் திராணகமவுக்கு அஞ்சவி (Homage to Thiranagama) யை அவர் உருவாக்கினார். ரஜனி தீராணகம் 1989 இல் விடுதலைப்படிகளினால் படுகொலை செய்யப்பட்ட யாழ் பல்கலைக்கழக மருத்துவ பீட விரிவுரையாளரும் மனித உரிமை போராளியுமாவார்.

அனோலி பெரேராவின் படைப்புகளை சுயசரிதை சார்ந்தது என வீரசிங்க (2005:189) கூறுகிறார். 1990 களில் ஓவியம் தீடிய மிக முக்கியமான பெண் ஓவியர் இவரேயாவார். ஒரு பெண் என்ற அடிப்படையில் அவருக்கு சமகால இலங்கையில் ஏற்பட்ட அனுபவங்கள் காரணமாக அரசியல் வன்முறை வேதனைகளை அவர் தனது படைப்புகளின் தொனிப் பொருளாகக் கொள்ளவில்லை. வேறு வார்த்தைகளில் கூறுவதானால் அவர் தனது சமூக நிலைமை, அகவயத்தன்மை ஆகியவற்றில் கவனம் செலுத்தியுள்ளார். பால்நிலை சார்ந்த அவரது ஓவியங்கள் பொதுவாக “பெண்ணிலை ஓவியங்கள்” என அறியப்பட்டாலும் அவரது படைப்புகள் சமகால இலங்கையின் ஓவிய மரபின் திசையில் செல்வாக்கு செலுத்தியுள்ளன. எனினும் அதைப் பற்றி இங்கு ஆராயும் நோக்கம் எமக்கில்லை. முக்கியமாக அவர் இலங்கை வன்முறை பற்றி இடைக்கிடை வரைந்த தாக்கமுள்ள ஓவியங்கள் பற்றி மட்டுமே இங்கு ஆராய்கிறேன். இவ்விதமான வன்முறை பற்றி இவர் ஓவியம்

தீட்டுவதில்லை என்னும் பொதுவான கருத்து நிலவுதால் சமகால இலங்கையின் ஓவியக்கலை பற்றிய கருத்தாடலில் இவை மறக்கப்பட்டு விட்டன. அல்லது உரிய இடம் வழங்கப்படவில்லை என்றே கருதப்பட வேண்டியுள்ளது. வன்முறையைக் கண்டு, கேட்டு, துணப்பட்ட அவரது அனுபவம் இந்த சித்திரங்களில் வெளிப்பட்டுள்ளன. வீரசிங்க, அமரஜீவ, சந்திரசிரி போன்றோர் தனிப்பட்ட வன்முறை அனுபவங்களை ஓவியங்களாக தீடியதுபோல அல்லாது பெரோ பொதுவான நோக்கிலேயே வன்முறை அனுபவங்களை சித்திரமாக்கியுள்ளார். அவரது ஓவியங்கள் தனிநபர்களின் குறிப்பான வன்முறை அனுபவங்களையும் அதனைக் கண்ணுற்ற சமூக உறுப்பினர் களின் அனுபவங்களையும் சித்திரிக்கின்றன.

இந்த அடிப்படையிலேயே அவரது ஞாபகங்களின் சிதைவும் அதன் பின்னரும் (Violation of Memories and Aftermath) என்னும் பல ஊடக படைப்புகளைப் பார்க்க வேண்டும். தனிநபர்கள் காணாமல் போதல், பொது புதைகுழி அரசியல் ஆகியவை இதில் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. ஒர் ஆள் காணாமல் போய்விட்டால் அதன் அர்த்தம் கொடுமையான மரணம்தான். ஆனால் மரணித்த உடல் மட்டும் கிடைக்காது. அதனால் அவரது உறவினர்கள் சமய சடங்குகளை நிகழ்த்த முடியாது. எனவே அவர் இறந்துவிட்டார் என முடிவு செய்வது மிகவும் சிரமமானது (பெரேரா 1995:2001).

1996 இல் நடந்தபட்ட ஞாபகங்களின் மீறல் சிவப்பு நிற செங்கற்களை கொண்டு அமைக்கப்பட்டது. அது காய்ந்த இரத்தக்கறைகளை நினைவுடியது. அதன் மத்தியில் இருத்தம் படிந்த உடைகளின் துண்டுகள் வைக்கப்பட்டிருந்தன. பெரேராவைப் பொறுத்த மட்டில் காணாமல் போனவர்களின் உறவுகளின் கடைசி அனுபவம் இதுதான்; பாரிய புதைகுழிகளில் உடல்கள் காணப்படும். ஆனால் அதற்கு பொறுப்பேற்க குற்றவாளிகள் எவருமில்லை. உறவினர்கள் உடலைப் பொறுப்பேற்க முடியாது; ஏனெனில் அவை அடையாளம் காணும் நிலையில் இல்லை. மிஞ்சவது பொறுப்பேற்க முடியாதவாறான உடலின் மிச்சங்களும் இருத்தம் தோய்ந்த உடைகளும்தான். எனவே ஞாபகங்கள் மனிதர்கள் கடத்தப்படும்போதும் புதைகுழிகள் திறக்கப்படும்போதும் ஞாபகங்கள் அழிக்கப்படுகின்றன. மறுதலையாகப் பார்க்கும்போது அதன் பின்னர் (Aftermath) வன்முறைகளின் விளைவுகள் உறவினர் மீது ஏற்படுத்தும் தாக்கங்கள் பற்றிய வெளிப்படையான விமர்சனமாகும். இதில் கடுமையான வலியினால் கோணிப் போன இரண்டு முகங்கள் காணப்படுகின்றன. படத்தில் பூசப்பட்டுள்ள நிறங்கள் மரணத்தையும் வேதனையையும் காட்டுகின்றன. இந்த படைப்புகள் 1994 ஜனவரியில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட குரியகந்தை புதைகுழிகள் அவரில் ஏற்படுத்திய தாக்கங்களை வெளிப்படுத்துகின்றன.

உடல்களைப் பொறுப்பேற்றல் (Claiming the Bodies) முகமூடி மனிதர்கள் (Hooded Men) ஆகிய அவரது படைப்புகள் 1999 இல் இனத்துவ கற்கைகளுக்கான சர்வதேச நிலையத்தினால் பொறுப்பேற்கப்பட்டன. இந்த ஒவியங்களின் உருவகங்களும் அவை கூறும் கதைகளும் தென்னிலங்கையில் ஏற்பட்ட வன்முறைகள் மற்றும் பயங்கரங்களினால் ஏற்பட்ட அனுபவங்களின் விளைவாகும். **உடல்களைப் பொறுப்பேற்றல்** ஏறியல் டோர்பமேனு(Ariel Dorfman) டைய விதவைகள் நாடகத்தைப் போன்றதாகும். இதில் சில பெண்கள் தமது உறவினர்களின் உடல்களைச் சுமந்து செல்கின்றனர். இந்த விடயத்தில் வன்முறைகள் நடைபெற்றபோதும் உடல் கிடைத்திருப்பதால் முடிவினை காண முடிகிறது. டோர்பமேனுடைய நாடகத்திலும் காணாமல் போனவரின் அல்லது கொலையுண்டவரின் உடலை பெற்றுக் கொள்ளும் உறவினர்கள் “அதிர்ஷ்டசாவிகளாக” சித்தரிக்கப்படுகின்றனர். முகமூடி மனிதர்களில் பெரோ பயங்கரமான காலகட்டத்தில் அனைவரும் பயந்த பிரகிருதிகளான இராணுவ உளவாளிகள் (சிங்களத்தில் கோணிபில்லா) சித்தரிக்கிறார். இவர்கள் இராணுவத்தினருடன் அல்லது பொலிசாரூடன் கிராமங்கள், நகரங்களுக்குச் சென்று கிளர் சிகாரர் கள் என சந்தேகப்பட்டவர்களைக் காட்டி கொடுத்தனர். காட்டிக் கொடுக்கப்பட்டவர்கள் பின்னர் திரும்பவே இல்லை. மரணம் மற்றும் கடத்தல் களினது தூதுவர்களான இந்த முகமூடி மனிதர்கள் பல சமூகங்களில் நம்பிக்கையின் அழிவின் அடையாளமாகக் கணிக்கப்பட்டனர் (பெரோ 2001:159). உள்ளுர் சமூகத்தில் முகமூடி மனிதர்கள் மக்கள் மத்தியில் அச்சத்தையும் அவநம்பிக்கையையும் ஏற்படுத்தினர். முகமூடி மனிதர்கள் உலவிய அந்த நேரத்தில் நிலவிய நம்பிக்கையற்ற, அவலமான வாழ்க்கையை பெரோ நன்கு சித்தரிக்கிறார். முகமூடி மனிதர்களில் தலைகள் மிகவும் மிருதுவான துணியினால் முடப்பட்டுள்ளமையானது அவர்களுக்கு ஆவிகளைப் போன்ற தோற்றுத்தை அளிக்கிறது. இவை உருவாக்கப்பட்ட காலத்திலிருந்து தொடர்ச்சியாக காட்சிப்படுத்தப் பட்டமையாலும் அவற்றின் கதை சொல்லும் ஆற்றலினாலும் இவை முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

உடைந்த உரையாடல் (Broken Dialogue, 2004) என்னும் அவரது அண்மைக்காலப் படைப்பு யாழ்ப்பாணத்தில் நடைபெற்ற அகம்புறம் கண்காட்சிக்காவே உருவாக்கப்பட்டது. சிங்கள - தமிழ் இனத்துவ பிரச்சினை இராணுவமயமாக்கப்பட்டு 1980 களில் உச்சத்தை அடைந்து இரு சமூகங்களுக்கும் சமூக - கலாசார தொடர்பாடல் அறுந்து போனமையை சித்தரிக்கிறது. இதில் கொஞ்சமாக ஏறிந்த நான்கு புத்தகங்கள் நாட்டின் வீதிப் படத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. இனத்துவ பொம்மைகள், சந்தேகங்களை

உருவாக்குவதில் எழுத்துக்கு உள்ள இயங்காற்றலையும் சக்தியையும் இச் சித்திரம் குறியீடாகக் காட்டுகிறது. புத்தகங்களின் மீது சிறிய பஞ்சத் தலையணிகள் வைக்கப்பட்டுள்ளன. எழுத்துக்களினால் உருவாக்கப்படுகின்ற தேசிய வாதங்களுடன் எவ்வித சம்பந்தமுமில்லாத ஆணால் அதற்கு பலியாகிப் போகின்ற சாதாரண ஆண்களையும் பெண்களையும் இவை குறியீடாகக் காட்டுகின்றன. இதைப் பற்றி பெரோ தனது வார்த்தைகளில் இவ்வாறு கூறுகிறார்:

இந்த இரு சமூகங்களுக்கிடையிலிருந்த தொடர்பு பல ஆண்டுகளாக அறுந்து போனதை உடைந்த உரையாடல் சித்தரிக்கிறது. இனத்துவ பொம்மைகள், தேசிய உணர்வுகள், அதனை விளக்கும் வார்த்தை ஜாலங்களுக்கு அப்பால் இந்த இரு சமூகங்களாலும் போக முடியவில்லை. புத்தகங்கள், ஊடகங்கள், இணையம், மின்னஞ்சல் ஊடாக பல்வேறு தீவிரமான, மிதமான, கடுமையான செய்திகள், அபிப்பிராயங்கள் பரிமாறப்பட்டுள்ளன. ஆணால் தமிழர்களுக்கும் சிங்களவர்களுக்கும் இடையிலிருந்த உண்மையான தொடர்பாடல் அறுந்தே உள்ளது.⁴

ாடிக்குறிப்புகள்:

- 1 அரஹத் என்போர் பெளத்த துறவிகள்
- 2 தென்னிலங்கையில் 1980 களின் பிற்பகுதிகளில் அரசாங்க தடுப்பு நிலையம், சித்திரவதை முகாம், புதை குழிகள் ஆகியவற்றுக்கு இந்த இடங்கள் பெயர் பெற்றிருந்தன.
- 3 தென்னிலங்கையில் 1980 களில் நடந்த வன்முறைகளில் தமது பிள்ளைகளைப் பறிகொடுத்த பெண்களின் கூட்டமைப்பே இந்த அன்னையர் முன்னணி.
- 4 அகம்புறம் (2004) பற்றிய விளக்கத்துக்கு அத்தியாயம் 5 ஜப் பார்க்கவும்.
- 5 தனிப்பட்ட மின்னஞ்சல் தொடர்பு 14.8.2005.

நினைவுக் களஞ்சியமாக கட்புல தருணங்களும் கலைநிகழ்வுகளும்

இந்த பகுதியில், முன்று முக்கிய கலை நிகழ்வுகளையும் தருணங்களையும் முன்வைக் கிரும்புகிறேன். இவற்றில் ஒன்று மிக முக்கியமான கண்காட்சியாகும். இவை யாவுமே நினைவுகளின் களஞ்சியங்கள்; அத்துடன் வன்முறை, யுத்தம், சமாதானம் ஆகியவற்றின் சித்தரிப்புகளுமாகும். இவை ஒரு குறிப்பிட்ட கலைஞரின் படைப்புகள் மட்டுமல்ல; மக்களும் கலந்து கொண்ட பலரது படைப்புகள். நான் ஏற்கெனவே கூறிய கண்காட்சிகளும் கட்புல தருணங்களும் கலைநிகழ்வுகளும்தான். எனினும் நான் கூறப் போவது கூட்டுக் கலை முயற்சியாகும். வன்முறை மற்றும் ஞாபகங்கள் என்று மாத்திரம் இல்லாது இதில் அரசியல் மற்றும் சமூக தலையீட்டு இலக்குகளை முன்வைத்து பல கலைஞர்கள் கலந்து கொண்டனர். இவற்றில் ஒன்று யுத்தத்துக்கு எதிரான கலைஞர்களின் கொடி செயற்றிட்டம் (Flag Project) மற்றுத் நீலன் திருக்செல்வம் நம்பிக்கை நிதியத்தின் புகையிரத செயற்றிட்டம் (Train Project). இவை வெறுமனே ஓவியக் கண்காட்சிகளல்ல; மாறாக ஓவியத்தை ஒரு கருவியாகக் கொண்ட மக்களை அறிவுடூம் தலையீடு மற்றும் தொடர்பாடல் முயற்சியாகும்.

யுத்தத்துக்கு எதிரான கலைஞர்கள்: கொடி செயற்றிட்டம்

யுத்தத்துக்கு எதிரான கலைஞர்கள் என்னும் அமைப்பு “நுதன சித்துவம் வன்சய” (Chronicle of Contemporary Sri Lankan Art) என்னும் நிறுவனத்தின் ஆதரவுடன் உருவாக்கப் பட்டது. இந்த நிறுவனம் நடத்திய கொடி செயற்றிட்டம் தான் ஓவியத்தை தொடர்பாடலாக்கி யுத்தத்தின் விளைவுகளைப் பற்றிக் கூறிய முதலாவது பொது நிகழ்ச்சியாகும். இந்த வகையில் இந்த நிகழ்வு மிகவும் முக்கியமானது. இந்த நிகழ்வின் வெற்றிக்கு பாடுப்படவர் இந்திரஜித் வேவலகே என்னும் ஓவியராவார். இவருடைய படைப்புகள் இந்த நிகழ்வுக்குப் பின்னர் குறைந்து போய்விட்டமை வருத்தம் தருகிறது. இந்த நிகழ்வில் வித்தியாசமான வடிவமைப்புள்ள கொடிகளை ஏற்றுவதே மிக முக்கியமான அம்சமாக இருந்தது. இக்கொடிகள் ஓவொன்றும் தனித்தனி ஓவியர்களால் உருவாக்கப்பட்டு துணியில் அச்சிடப்பட்டவையாகும். இவைகள் செயற்றிட்டத்தின் முதலாவது நிகழ்வு

1998 செப்டம்பர் 13, 14 ந் திகதிகளில் கொழும்பு கோட்டை புகையிரத நிலையத்துக்கு முன்னால் நடத்தப்பட்டது. மரபுவிதியாக இந்த இடத்தில்தான் அரசியல் எதிர்ப்புகள் நிகழ்த்தப்படுவது வழக்கம். பல்வேறு எதிர்ப் பவர்வெளங்கள் ஆர்ப்பாட்டங்கள் முதலியவை இந்த இடத்தில் நடத்தப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த அடிப்படையில் இந்த நிகழ்வும் யுத்தத்திற்கு எதிரானதாக வெளிப்படுத்தப்பட்டது. எனினும் இதனை வெறுமனே ஒரு எதிர்ப்பு நிகழ்வாக மாத்திரம் கொள்ள முடியாது. கலா பவனங்களில் வைக்கப்படுகின்ற கலைப் படைப்புகள் இந்தப் பொது இடத்தில் அரசியல் வெளிப்பாடுகளாக முன்வைக்கப்பட்டன. இதன் மூலம் ஓவியத்தின் அரசியலும் திசையும் மாற்றப்பட்டன. இந்த நிகழ்வு தொடர்பாக வெளிபிடப்பட்ட கைநாலில் இந்த அரசியல் நோக்கங்கள் தெளிவாகக் கூறப்பட்டிருந்தன:

இலங்கையில் படைக்கப்பட்ட ஓவியங்கள் கலாபவனங்களில் காட்சிப்படுத்துவதற்காகவே படைக்கப்பட்டன. வித்தியாசமான ஓவியமைப்புகள், நிறைந்த இந்தக் கட்டிடங்களுக்குள் சில வகையான மக்கள் கூட்டத்தினர் மாத்திரமே உள் நுழைந்தனர். அதன் பின்னர் இந்த ஓவியங்களில் பல அவர்களின் வீட்டுச் சுவர்களை அலங்கரித்தன. ஆனால் பெரும்பாலான மக்கள் இந்தக் கலாபவனங்களுக்குள் நுழைவதில்லை. இவர்களுக்கு நேரம் கிடைப்பதில்லை. அப்படியே கிடைத்தாலும் அவர்கள் தவிர்த்துக் கொள்கின்றனர். இவர்கள் யார்? இவர்களையும் கலாபவனங்களுக்குள் வழக்கமாக வருவோரையும் சந்திக்க வைக்கின்ற பொதுவான இடம் எதுவும் இல்லையா? பஸ் நிலையங்கள், புகையிரத நிலையங்கள், நந்தவனங்கள், வீதிச் சுற்றுகள், சந்திகள் போன்றவை இத்தகைய இடங்கள். இதனால் தான் நாங்கள் கோட்டைப் புகையிரத நிலையத்தைத் தெரிவி செய்தோம். வெல்வேறு விதமான மனிதர்கள் எந்தேரமும் இங்கு வந்து போகின்றார்கள். ஓவியக் கண்காட்சி அமைப்பாளர்களினால் வடிவமைக்கப்படாத கட்டுப்படுத்தப்படாத இந்த இடத்திற்கு ஓவியத்தையே கொண்டு செல்லும்போது அதன் மூலம் ஓவியக் கலையைப் பற்றியே ஒரு புதிய கருத்தாடல் பிறக்கும். எனினும் முதலில் நாம் இதனுள்ளடக்கத்தைப் பற்றி ஒர் உடன்பாட்டுக்கு வரவேண்டும். “யுத்தத்” தைப் பற்றி நாம் உணருகிறோம்; உரையாடுகிறோம். யுத்தம் எமது வாழ்க்கையை மாற்றியமைத்துள்ளது. இதன் காரணமாகத்தான் “யுத்தத்துக்கு எதிரான ஓவியக் கலைஞர்கள்” தோன்றி னார்கள். இலங்கையில் முதன்முதலாக 15x5 அளவுள்ள கொடிச் சித்திரங்கள் கண்காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டன. ஓவியத்தை வெளியே கொண்டு சென்று இந்த நாட்டில் தொடரும் யுத்தத்தை எதிர்க்க வேண்டிய காலம் வந்துவிட்டதாக நாங்கள் என்னுகிறோம். அந்த வகையில் இது எம்முடைய பங்களிப்பாகும் (யுத்தத்துக்கு எதிரான ஓவியக் கலைஞர்கள் 1998).

இந்த செயற்றிட்டத்தை சிந்தித்து அமுல்படுத்திய முக்கியமான சிலர் மார்க்சிய சித்தாந்தத்தில் ஊரித் தினைத்தவர்களாவர். எனவே கலைப்படைப்புக்களை பார்த்து இரசிக்கும் வாய்ப்பினை சாதாரண மக்களுக்கு வழங்கிய இந்த நிகழ்வின் பின்னணியை புரிந்து கொள்ளமுடியும். அத்துடன் 1990 களில் ஓவியப் படைப்புகளை வழங்கியவர்கள் உயர்மட்டங்களை சார்ந்தவர்கள் அல்லர். எனவே தமது படைப்புகளை தாம் சார்ந்த சமூகத்துக்கு அவர்கள் கொண்டு செல்ல முயன்றனர். அத்துடன் இக்காலத்தில் எழுந்த மட்டுப்படுத்தப்பட்ட விவாதமும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. அதாவது காலனித்துவவாதம் சமவாய ஓவியக் கலைப்படைப்புகளில் ஏற்படுத்திய உயர்மட்ட சமூக இயல்பு இக்காலத்தில் விமர்சிக்கப்பட்டது. இந்த விடயத்தில் கருத்தியலும் முறையியலும் இணைந்து செயற்பட்டன. எனவே இந்த நிகழ்வின் ஏற்பாட்டாளர்கள் கண்காட்சியுடன் இணைந்து சங்கீதம், வீதி நடந்தும், கலை மற்றும் யுத்தம் பற்றிய கலந்துரையாடல்கள் போன்றவற்றையும் ஏற்பாடு செய்திருந்தனர் (யுத்தத்துக்கு எதிரான ஓவியக் கலைஞர்கள், 1998). இங்கு காட்சிப்படுத்தப்பட கொடிகள் அரசியல் கட்சிகளின் கொடிகளை விட கவர்ச்சியும் அழகும் பொருந்தியவை. எனவே இவை அரசியல் கட்சிக் கூட்டங்களை நினைவுபடுத்தினாலும் மக்கள் கவர்ந்திமுக்கப்பட்டனர். பயணிகள், வாகன சாரதிகள், வர்த்தகர்கள், மாணவர்கள் முதலிய பலரும் இந்த கொடிகளைப் பார்க்க வந்தனர். இந்த நிகழ்ச்சியின் வெற்றிக்கு நிகழ்வு நடந்த கோட்டை புகையிரத நிலையத்தின் அமைவிடமும் காரணமாகியது. அத்துடன் இங்கு நடந்த கலந்துரையாடலுக்கு சபையிலிருந்து எதிர்ப்புகளும் வந்தன. சிலர் கலைஞர்களை ஆதரித்தனர்; சிலர் இவர்களை தேசப்பற்று இல்லாதவர்கள் எனவும் “தேசவிரோதிகள்” எனவும் கூறினர். ஆதரித்தவர்களில் காயமடைந்த ஒர் இராணுவ வீரரும் அடங்குவார். இவர் யுத்தத்தை எதிர்த்ததோடு அதற்கான தார்மீக உரிமை தனக்கு உள்ளதாகவும் வாதித்தார்.

இந்த முதலாவது கண்காட்சிக்குப் பின்னர் இந்த கொடிகள் நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளுக்கு, தமிழ்ப் பேசும் கிழக்கு மாகாணம் உட்பட, கொண்டு செல்லப்பட்டன. இதனுடைய வெற்றி பல மட்டங்களில் அமைந்தது. எனினும் காலப்போக்கில் இதிலிருந்த ஆர்வம் குறையத் தொடங்கியது. இதற்குக் காரணம் இதில் ஈடுபட்டிருந்த முக்கியமானவர்கள் ஏனைய செயற்றிடங்களில் ஈடுபடத் தொடங்கினர். அத்துடன் இதனைக் கொண்டு நடத்தக்கூடிய நிறுவனம் ஏதும் இருக்கவில்லை. எனினும் இந்த கொடிகளும் ஏனைய சில புதிய கொடிகளும் விடுதலைப்புகளினால் 1999 இல் கொலை செய்யப்பட்ட நீலன் திருச்செல்வத்தின் முதலாவது மரண ஞாபகார்த்த நிகழ்வில் விபவி நுண்களை நிறுவனத்தினால் பயன்படுத்தப்பட்டன. எனினும் முன்பு காணப்பட்ட கருத்தியல்

திசையும் அர்ப்பணிப்பும் இதில் காணப்படவில்லை. கொலை செய்யப்பட்ட தலைவரின் நினைவுக்காக ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட பல நிகழ்வுகளில் இதுவும் ஒரு அலங்கார அம்சமாக அமைந்தது.

சமாதான புகையிரதம்

நீலன் திருச்செல்வம் நம்பிக்கை நிதியமும் (NTT) கண்டிய சர்வதேச அபிவிருத்தி முகவர்களும் (CIDA) இணைந்து நடத்திய மேற்படி நிகழ்வு மிகவும் பிரபலமாக இருந்ததோடு மக்களுது கவனத்தையும் ஈர்த்தது. இந்த செயற்றிட்டத்தின் நோக்கம் ஒரு காலத்தில் கொழும்புக்கும் யாழ்ப்பாணத்துக்குமிடையில் ஓடிய ‘யாழ்தேவி’ புகையிரதத்தை ஒரு சமாதான புகையிரதமாக மாற்றுவதாகும். ஒரு தசாப்தத்துக்கு மேல் யுத்தத்தின் விளைவாக யாழ்ப்பாணத்துக்கு புகையிரதத்தில் செல்வது சாத்தியில்லாமல் இருந்தது. எனினும் யுத்தமும் வன்முறையும், பிரிவினைவாதமும் தலையெடுக்காத ஒரு காலகட்டத்தில் யாழ்தேவி ஒரு சாதாரண புகையிரதத்தை விட மேம்பட்டிருந்தது. அக்காலத்தில் சிங்கள தெப்பகுதியையும் தமிழ் வடபகுதியையும் இணைக்கும் தொப்புள் கொடியாக அது இருந்தது. இதன் காரணமாகவே பல புகையிரதங்கள் இருக்கத்தக்கதாக இந்த யாழ்தேவி புகையிரதம் இந்த செயற்றிட்டத்துக்கு தெரிவு செய்யப்பட்டது.

இந்த செயற்றிட்டத்தின் அனுசரணை, நிதிசார் உதவிகள் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது இது சராசரி சிவில் சமூக¹ சமாதான செயற்றிட்டமாகத் தோன்றலாம். உதாரணமாக இந்த செயற்றிட்டத்தின் நோக்கம் “சமாதானத்தை மேம்படுத்தக்கூடிய வசனங்கள், உருவங்கள்” இந்த புகையிரதத்தில் தீட்டுவதாகும் (சவாரிஸ் 2002). ஆனால் அதன் அழகியல் எண்ணக்கருவும் அதன் அமுலாக்கமும் விபவி நுண்களை அமைப்பும், சமாதானத்துக்கான ஓவியர்கள் என்னும் இன்னுமொரு அமைப்பும் இணைந்து முன்னெடுத்தன. இந்த அடிப்படையில் இது ஒரு சிவில் சமூக செயற்பாடாகவும் கலைத்துவ தலையீடாகவும் அமைகிறது. இது தொடர்பாக 2002 மே 20 ஆம் திங்கி “ஜலன்ட்” பத்திரிகையில் வெளியிடப்பட்ட தகவல் கையேட்டில் “சமாதானம் என்பது யுத்தம் இல்லாத நிலை மட்டுமல்ல” எனக் குறிப்பிடப்பட்டது. அத்துடன் இந்த சமயத்தில் வன்முறைக் கலாசாரத்தை சமாதானக் கலாசாரமாக மாற்றும் சமூக உருமாற்றுமே தேவை எனவும் கூறப்பட்டது. இதே திகதிபில் வெளிவந்த “லங்காதீப்” பத்திரிகையும் “இந்த செயற்றிட்டத்தின் நோக்கம் சமாதானத்துக்கு சாதகமான பொதுமக்களின் அபிப்பிராயத்தை உருவாக்குவது தாகும்” எனக் குறிப்பிட்டு. எனவே இந்த கண்காட்சியின் நோக்கம் வெறுமனே வன்முறைகளை நிறுவனத்தினால் பயன்படுத்தப்பட்டன. எனினும் முன்பு காணப்பட்ட கருத்தியல்

பதிவு செய்தல் என அல்லாது சமாதானத்துக்கான தேவையை வலியுறுத்துவதுமாகும். அத்துடன் இது பார்ப்போர் உள்ளத்தைக் கவருவதாகவும் இருந்தது. வழமையாக இலங்கை புகையிரத் தினைக்களத்துக்குரிய புகைவண்டிகள் மண்ணிற்கைக்கொண்டிருக்கும். ஆனால் இந்த புகைவண்டி வெள்ளை நிறத்தில் வர்ணம் பூசப்பட்டிருந்ததோடு சமாதானத்தைக் குறிக்கும் உருவங்களும் கோவெங்களும் தீட்டப்பட்டிருந்தன. அத்துடன் இந்த புகையிரதம் கொழும்புக்கும் வவுனியாவுக்கும் வழமையான பாதையில் ஒடியபோதும் யுத்தத்தின் காரணமாக அதற்கு அப்பால் செல்ல முடியவில்லை. எனவே இது பலரது கவனத்தைக் கவர்ந்தது.

அத்துடன் இந்த செயற்றிட்டத்துக்கு செலவழிக்கப்பட்ட பணம், அதன் தாக்கம் குறித்து பொதுமக்கள் மத்தியில் விமர்சனமும் எழுந்தன. “சன்டே ரைம்ஸ்” பத்திரிகையில் விமர்சகர் நளின் சுவாரிஸ் பின்வருமாறு எழுதினார்:

சமாதான வண்டித்தொடர் ரயில் பாதையில் ஏற்றப்பட்டுள்ளது. இந்த மிகப் பெரிய எண்ணம் யாரிடம் தோன்றியது? ஏன் இது தோன்றியது? ஒரு நியாயமான சமூகத் தேவைக்கு வெளிநாட்டு நிதியைப் பெற்றுக் கொள்ளும் முயற்சியா? அத்துடன் இது யாருக்காக உருவாக்கப்பட்டது? யாருடைய வன்முறையையும் வன்முறைக் கலாசாரத்தையும் இதன் ஏற்பாட்டாளர்கள் சமாதானக் கலாசாரமாக உருமாற்ற முனைந்தனர்? நிச்சயமாக விடுதலைப்புலிகளினது அல்ல. ஏனெனில் இந்த சமாதான புகையிரதம் சிங்கள பௌத்தர்கள் பெரும்பான்மையாக வாழும் பகுதியில்தான் செல்லும். இது வவுனியாவில் நிறுத்தப்பட்டு பின்னால் திரும்பும். விடுதலைப்புலிகளின் பகுதிக்கு செல்லும் ரயில்பாதை இல்லை (சுவாரிஸ் 2002).

சுவாரிசின் விமர்சனம் இந்த செயற்றிட்டத்தின் அழகியல் சிறப்புடன் சம்பந்தப்பட்டதல்ல; மாறாக அதன் அரசியலுடன் தொடர்புபட்டது. முன்வைக்கப்பட்ட விமர்சனம் இந்த செயற்றிட்டம் சிங்கள மக்களின் சிந்தனையை மட்டுமே மாற்றுவதை நோக்காகக் கொண்டது. ஏனெனில் இது விடுதலைப்புலிகளின் பகுதிகளுக்கு செல்லமாட்டாது. ஒரு சராசரி மனிதன் சமாதானம் தொடர்பாக கொண்டிருக்கும் பிரக்ஞை மட்டுமே உருமாற்றத் துக்கு உள்ளாக வேண்டும் என இந்த செயற்றிட்டத்தின் ஏற்பாட்டாளர்கள் கருதியமையே விமர்சனத்துக்கு உட்படுத்தப்பட்டது. சுவாரிஸ் இந்த செயற்றிட்டத்தின் சிறுபிள்ளைத்தனமான கருத்தாக்கம் பற்றி பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

சாதாரண மக்களின் நாளாந்த வாழ்க்கை யதார்த்தங்களுடன் தொடர்பில்லாத நபர்களைத் தவிர, வேறு யார் ஒரு வெள்ளை புகையிரத்தைக் கிராமப்பூரங்களுக்கு அனுப்பி மக்களின் பிழைக்கை எனக் கூறப்பட்டவற்றை மாற்றிவிட முடியும் என்னும் கற்பனையில் மிதக்க முடியும்? நொறுங்கிப் போன வாழ்க்கை வாழும் மக்களுக்கு சமாதானத்தின் அவசியம் பற்றி யாரும் கற்பிக்க வேண்டிய அவசியமில்லை. அனுராதபுரத்திலிருந்து வவுனியா வரை இந்த புகையிரதம் செல்லும்போது வழிநெடுக காணப்படுவது அடைக்கலம் தேடி ஒடிய மக்கள் கூட்டத்தின் நரக வாழ்க்கைதான். இந்த அசிங்கமான இடங்களில்தான் தாய்யார் குழந்தைகளையும் பிரசவிக்கின்றனர் (சுவாரிஸ் 2002).

இவ்வாறான பல விமர்சனங்கள் இருந்தபோதும் வெள்ளை புகையிரத்தின் சமூக வரலாற்றை நோக்கும்போது இந்த செயற்றிட்டத்தின் தவறு அதன் அழகியல் பரிமாணத்தில் ஏற்பட்டதல்ல; மாறாக அதனை அரசியல்ரீதியாக முன்னெடுப்பதில்தான் பிரச்சினை ஏற்பட்டது. இங்கு சமாதானத்தின் முக்கியத்துவமோ அல்லது ஓவியக்கலையினால் சமாதானத்தை முன்கொண்டு செல்ல முடியாது என்பதோ பிரச்சினை அல்ல. உண்மையான பிரச்சினை பிழையான வியாக்கியானங்கள் ஏற்பாடாமல் இதனை நீண்ட காலத்துக்கு கொண்டு செல்ல முடியுமா என்பதுதான். இந்த விடயத்தில்தான் செயற்றிட்டம் தோல்வி அடைந்தது. உதாரணமாக இவ்வளவு பணம் செலவழித்து புகையிரத்தை அழகியல் ரீதியாகவும் கருத்தியல் ரீதியாகவும் மாற்றிய பின்னர் கலைஞர்களுக்கு அல்லது அனுசரணையாளர்களுக்கு அல்லது நிதி வழங்குவோருக்கு எவ்வித கட்டுப்பாடும் இல்லை. சமாதான புகையிரத்தின் அரசியலும் அதன் கருத்தியல் முன்னெடுக்கப்படுவதற்கும் புகையிரதம் முழுதும் ஒரு கலைப்படைப்பாக பேணப்பட வேண்டும். சீக்கிரமே இது சாத்தியப்படாது என்பது தெரிந்தது; மாறாக இலங்கைப் புகையிரத் தினைக்களத்தின் நாளாந்த செயற்பாடுகளில்தான் எல்லாமே தங்கியிருந்தது. காலப்போக்கில் புகையிரத்தின் பெட்டிகள் தேவை கருதி கழற்றப்பட்டு ஏனைய புகையிரதங்களுடன் இணைக்கப்பட்டன. சீக்கிரமே புகையிரத்தில் எழுதப்பட்ட சமாதான சுலோகங்களும் கூற்றுகளும் ஏனைய கலைப் படைப்புகளும் தமது முழுமையையும் வீரியத்தையும் இழந்து போயின. சமாதானப் புகையிரதம் துண்டு துண்டாக உடைந்து நாடு முழுதும் ஓடிக் கொண்டுள்ளது. அது ஒரு விபத்தாக காட்சியளிக்கிறதே தவிர ஒரு தீவிரமான கலைப்படைப்பாகவோ கருத்தியல் செயற்றிட்டமாகவோ இல்லை. நொறுங்கிப் போய் புதுப்பிறப்பு

எடுத்திருக்கும் புகையிரதம் சமாதானத்துக்கு தடையாக இருக்கும் ஆபத்துக்கள் போலவே தோன்றுகிறது. எனினும் இதிலிருந்து சமாதானம் புகையிரத செயற்றிட்டத்தினால் சில நன்மைகளும் ஏற்பட்டன. அதாவது எவ்வளவு சிறந்த கருத்தியல் சார்ந்த மக்களுக்கான கலைசார்ந்த செயற்றிட்ட மும் அதை உருவாக்கியவர்களின் கட்டுப்பாடு இல்லாவிட்டால் எவ்வாறு தோல்வியடையும் என்பதை இந்த செயற்றிட்டம் வெளிப்படுத்தியது. இவ்வாறான சூழ்நிலையில் செயற்றிட்டத்தின் உண்மையான நோக்கங்கள் நிரந்தரமாகவே தோற்றுவிடும் வாய்ப்பு உள்ளது.

அகம்புறம் கண்காட்சி: சகலரது அனுபவம் மீதான ஒரு பொதுவான கருத்தாடல்

அண்மைக்கால இலங்கையின் ஓவியக்கலை வரலாற்றில் முக்கியமான நிகழ்வு, வன்முறை அரசியல் ஞாபகங்களின் மையமான யாழ்ப்பானத்தில் நடைபெற்ற அகம்புறம் ஓவியக் கண்காட்சியாகும். ஒப்பிட்டாவில் நன்கு சிந்தித்து திட்டமிடப்பட்ட இப்படைப்புகள் நிலைத்து நிற்கும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. 2004 செப்டம்பர் 5 முதல் ஒக்டோபர் 5 ஆம் தகிதி வரை யாழ்ப்பான பொது நூலகத்தில் நடந்த இக் கண்காட்சி கொழும்பு தீர்த்த சர்வதேச ஓவியக் கலைஞர்கள் அமைப்பும் யாழ்ப்பானம் கட்டுலக் கலாசாரத்துக்கான SETHU கற்கை மையமும் இணைந்து இக்கண்காட்சியை நடத்தின. அரசியல் வன்முறை தொடர்பான கலைப் படைப்புகள் மாத்திரம் இங்கு முக்கியமானவை அல்ல; கண்காட்சி நடந்த இடமே மிகவும் முக்கியமானது. தமிழ் மக்களின் குறிப்பாக யாழ்ப்பான மக்களின் அரசியல் சமூக வரலாற்றில் யாழ்ப்பான பொது நூலகம் மிகவும் முக்கிய இடத்தை வகிக்கிறது. இது நன்கு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நூல் நிலையம் மட்டுமல்ல விலைமதிப்பற்ற கையேடுகள் பலவும் வைக்கப்பட்டுள்ள இடமுமாகும். எனவே தமிழ் மக்களின் அடையாளத்தின் மையமாக யாழ்ப்பான பொது நூல் நிலையம் விளங்குகிறது. அத்துடன் இன்துவு பிணக்குகள் கூர்மையடையவும் இராணுவமயப்படுத்தப்படவும் இந்த நூல் நிலையமே காரணமாக அமைந்தது. 1985 டிசம்பர் 8 ஆம் திகதி மாவட்ட அபிவிருத்தி சபை தேர்தலுக்குப் பின்னர் சிங்கள குண்டர்களால் இந்நூல் நிலையம் தீவைக்கப்பட்டு முற்றாக அழிக்கப்பட்டது. அப்போதிருந்த ஜக்கிய தேசியக்கட்சியின் பலம்மிக்க உறுப்பினர்கள் சிலர் இந்த அழிவுக்கு அரசியல் தலைமைத்துவத்தையும் ஆதரவையும் வழங்கினர். இவ்வாறு தீவைத்தவர்கள் இதற்காகவே யாழ்ப்பானத்துக்கு கொண்டு செல்லப்பட்டனர். அது முதல் இந்த நிகழ்வு தமிழ்களின் “கலாசார படுகொலை” என தமிழ்

ஏடுகளில் குறிப்பிடப்படுவதோடு தமிழர்கள் உள்ளத்தில் இந்த நிகழ்வு ஆறாத வடிவாக நிலைத்துள்ளது. இன்று இந்த நூல் நிலையம் மீண்டும் பொலிவு பெற்றுள்ளது. இது தற்போதைய அரசாங்கத்தினால் ஒரு நல்லெண்ண சமிக்ஞையாக இருந்தபோதிலும் அதிலும் பல அரசியல் முரண்பாடுகள் உள்ளன. இதற்கு சந்திரிக்கா குமாரதுங்க உட்பட பலர் ‘நல்ல பெயர்’ பெற்றுக் கொள்ள முனைகின்றனர். இதன் காரணமாகவும் விடுதலைப்புலிகளின் அழுத்தம் காரணமாகவும் பொதுமக்களின் சம்மதமின்மை காரணமாகவும் இந்த நூல் நிலையம் உத்தியோகபூர்வமாக மீண்டும் திறக்கப்படவில்லை. எனினும் 2003 முதல் இது செயற்படுகிறது.

இந்த நூல் நிலையத்தின் உணர்ச்சிபூர்வமான சமூக, அரசியல் வரலாற்றின் அடிப்படையில் இந்த கண்காட்சி இங்கு நடத்தப்பட்டமை பொருத்தமானதும் பிரச்சினைக்குரியிதுமாகும். அரசியல் வன்முறை, இழப்பு, வேதனை, யுத்தம், ஞாபகங்கள் மீதான கலைப்படைப்புகளில் பெரும்பாலானவை தென்பகுதி சிங்கள கலைஞர்களால் உருவாக்கப்பட்டவை. இந்த படைப்புகளில் பெரும்பாலானவை பற்றி நான் ஏற்கெனவே கூறியுள்ளதால் இந்த கண்காட்சியின் அரசியல் பற்றியே இனி கூற உள்ளேன். எனினும் குறிப்பிட வேண்டிய விடயம் இந்த கண்காட்சிக்கு பெருந்தொகையாக வந்த உள்ளர் மக்கள் இந்த படைப்புகளை பார்த்து வெகுவாகப் பாராட்டியமையாகும். இதற்கு காரணம் அப்படைப்புகளில் காணப்பட்டவை அவர்களின் யந்த அனுபவங்களாக இருந்தமைதான். அத்துடன் கடந்த 50 ஆண்டுகளில் யாழ்ப்பானத்தில் அத்தகைய ஒரு பெரிய கண்காட்சி நடத்தப்படவில்லை. இக்கண்காட்சி இதுவரை முயற்சிக்கப்படாத பாரிய கலாசார நிகழ்ச்சியாக இருந்தது. யுத்தத்தின் காரணமாக ஏற்பட்டிருந்த பல்வேறுவிதமான அரசியல் சடங்குகள், கட்டுப்பாடுகளைக் கடந்தே இதனை நிறைவேற்றக் கூடியதாகவிருந்தது. கண்காட்சி ஏற்பாடுகள், கலைப் படைப்புகளைக் கொண்டு செல்லுதல், பின்னர் அவற்றைக் கழற்றி மீளவும் கொழும்புக்கு கொண்டு வருதல் முதலான விடயங்கள் பாரிய சிக்கலான ஏற்பாடுகளாக அமைந்தன. இலங்கை அரசாங்கத்தின் பாதுகாப்பு அமைச்சு, களத்திலுள்ள இராணுவ அலகுகள், விடுதலைப்புலிகளின் இராணுவ, சிவிலியன் அமைப்புகள், மற்றும் அதன் பணித்துறை உறுப்பினர்கள் முதலான பல்வேறு அமைப்புகள், நபர்களுடன் இணக்கப் பேச்கவார்த்தை நடத்தப்பட வேண்டியிருந்தது. இந்த கண்காட்சிக்கான அழைப்பு SETHU கட்டுல கலாசாரத்துக்கான கற்கை மையத்திலிருந்து தீர்த்த சர்வதேச ஓவியக் கலைஞர்கள் அழைப்புக்கு விடுக்கப்பட்டிருந்தது.

நிகழ்ச்சியின் அழைப்பாளர்களான ஜக்கிய வீரசிங்க தாமோதரம்பிள்ளை சனாதனன் ஆகியோர் கண்காட்சியின் எண்ணக்கரு பற்றி பின்வருமாறு கூறுகின்றனர்:

தமிழில் அகம் என்பது உட்பகுதியையும், புறம் என்பது வெளிப்பகுதியையும் குறிக்கும். இவ்விரு சொற்களும் தமிழிலக் கியத்தில் நீண்ட வரலாற்றையும் மரபையும் கொண்டுள்ளன. 2 ஆம் நூற்றாண்டு சங்க இலக்கியத்தில் காதல் சார்ந்த கவிதைகள் அகம் எனவும் வீரம் சார்ந்தவை புறம் எனவும் பாகுபடுத்தப்பட்டிருந்தன. அகம் என்பது உள்ளனம் அல்லது உறவையும் புறம் என்பது மற்றவை அல்லது வெளியார் என்பதையும் குறிக்கும். இவை குடும்பத்தையும் புறாலைக்கையும் முறையே குறிப்பதாகவும் கொள்ளலாம். இவை எதிர் துருவங்களாக தோன்றினும் இந்த இரு எண்ணக்கருக்களும் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புபட்டவைகளாகும்.

இலங்கையிலும் கூட நம்மாள்-வெளியாள் என்னும் பிரக்ஞா ஆசியாவின் ஏனைய மரபுசாரா சமூகங்களில் உள்ளது போலவே சிக்கலானது. இதன் வேர்களை மரபுசார்ந்த சாதிய முறைகளிலும் பல நூற்றாண்டு காலனித்துவ ஆட்சி ஏற்படுத்திய சமூக துண்பியலிலும் தேட முடியும். சுதந்திரத்துக்குப் பின்னர் இலங்கையில் இந்த அகமும் புறமும் இனத்துவ சமய அடையாளங்களுடன் தொடர்புபட்டவை. அகம்-புறம் என்னும் பண்புதியான அருவ அமைப்பில் ஒருவர் தனது அடையாளத்தை அவரது நிலையின் அடிப்படையில் தேடிக் கொள்ள முடியும். இலங்கையின் ஓவ்வொரு இனத்துவ, சமய குழுமங்கள் பிறரை புறம் ஆகக் காண்கின்றன. இனத்துவப் பினாக்குகள் வலிமை அடைந்தபோது அகம்-புறம் பிளவுகள் பிரதான இனக் குழுமங்களுக்கிடையே அகன்றுவிட்டன.

எனினும் பல்லாண்டுகளில் சமூக குழுப்பங்கள், வன்முறைகள், முடிவில்லா இழப்புகள், துன்பங்களுக்குப் பின்னர் இலங்கைக் கலாசாரத்தின் மையமான அகம் - புறம் புதிய அர்த்தங்களை இன்று தேடிக் கொண்டுள்ளன. அகம் என்பது புறத்தின் மறுபக்கமாகி விட்டது. அதாவது அகத்தின் இருப்பும் அதன் அர்த்தமும் புறத்தை இணைத்துக் கொள்வதில்தான் தங்கியுள்ளது. எனவே அகத்தின் தன்மையை விளங்கிக் கொள்ள வேண்டுமென்னும் துடிப்பு எம்மை புறம் என்னும் பரந்த உலகத்துக்குள் கொண்டு செல்கின்றது. புறத்தை எதிர்கொள்ளும்போது எமக்கு ஏற்படும் சந்தேகமும் அச்சமும் அகத்தின் உண்மையான அர்த்தங்களை எமக்கு விளக்குகின்றன.

இந்த கண்காட்சியில் அறுபதுக்கு மேற்பட்ட சித்திரங்கள், சிற்பங்கள் மற்றும் நிர்மாணங்கள் காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருந்தன. இவற்றை இலங்கையர் சமூகத்தின் சிந்தனைப் போக்கில் ஏற்பட்டுள்ள ஒரு சிறிய நகர்வு எனக்

கொள்ளலாம். இந்த கண்காட்சியின் நோக்கம் “அர்த்தங்களை”, அவை எவ்வளவு சிறிதாக இருப்பினும் உற்சாகம் இழந்த நிகழ்காலத்துக்கு கொண்டு வருவதாகும். இந்த கண்காட்சி கடந்த காலங்களையும் எதிர்காலங்களையும் நோக்கவில்லை. அதன் பிரதான அழுத்தம் அகம்-புறம் என்னும் மாறுநிலை கட்டமாகும் (வீரசிங்க மற்றும் சனாதனன் 2004).

மேற்படி குறிப்பு கூறுவதைப்போல இந்த கண்காட்சியின் கருத்தியலின் முக்கிய கூறு “மற்றவர்” தனது சொந்த அனுபவங்களை முன்வைப்பதன் மூலம் மற்றவரின் ஈடுபாடுகள், அனுபவங்கள், அச்சங்கள் ஆகியவற்றை விளங்கிக் கொள்ள முயல்வதாகும். கடந்த இருபதாண்டு கால இராணுவ பினாக்கில் தொலைந்து போய்விட்ட “மற்றவரை” மீண்டும் கண்டறிய இந்த கண்காட்சி முயன்றது. இந்த கருத்தினைதான் அம்பலவானர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

“இந்த சமகால கண்காட்சி தமிழிலக்கியத்தின் மிகப் பழைய எண்ணக்கருவின் அடிப்படையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. உள்ளும் வெளியும் சந்திக்கவே முடியாத சமாந்தர உலகங்கள் அல்ல. அவை ஒன்றையொன்று தொடுவதோடு ஓவ்வொன்றும் உருமாறி மற்றதை உருவாக்கியுள்ளது. ஒன்று மற்றதன் மூலமே கண்டறியப்படுகிறது” (அம்பலவானர் 2004). தென்பகுதி கலைப்படைப்புகள் 1990 களின் சீரிய படைப்புகளில் முன்வைக்கப்பட்ட தொனிப்பொருள்களை தொட்டு நிற்கின்றன. அம்பலவானர், தான் இந்த தென்பகுதி படைப்புகளில் அடையாளம் கொண்ட தொனிப்பொருள்களை பின்வருமாறு கூறுகிறார்: “பெண்மையின் கட்டமைப்பு, நிலத்தோற்றுங்கள், சமூகத்தை இராணுவமைப் படுத்தல், பெளத் தேசியவாதம், உருமாற்றங்கள், உருச்சிதைவுகள், மரபுகள் பற்றிய எல்லா விடயங்களும் விமர்சனாகியாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன” (அம்பலவானர் 2004). தொனிப்பொருள்களில் மாற்றங்கள் இருந்தபோதும் முக்கிய படைப்புகள் யாவும் “இலங்கையைப் பாதித்துள்ள பினாக்குகளில் நேரடியாகத் தொடர்புபட்டுள்ளன” என அம்பலவானர் குறிப்பிடுகிறார்.

நனுக்கம், வெற்றிகரமான சித்திரிப்பு ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் இந்த கண்காட்சி மிகப் பெரிய வெற்றியை அடைந்தது. சில படைப்புகள் குறிப்பாக வன்முறைகளைக் கூறும் படைப்புகள் பார்வையாளர்களை உடனடியாகக்

கவர்ந்தன. சிங்கள கலைஞர்களின் படைப்புகள் என தாம் எண்ணியதாக பல பார்வையாளர் குறிப்புகள் எழுதியதோடு அமைப்பாளர்களிடம் அக்கருத்தினை கூறியும் சென்றனர். அனோலி பெரோராவின் உடைந்த உடையாடலில் காணப்பட்ட ஏரிந்த புத்தகங்கள் யாழ்ப்பாண நூல் நிலைய ஏரிப்பில் தப்பித்த நூல்கள் என சிலர் நம்பினர். இதில் தெளிவானது என்னவெனில் வலி மற்றும் வன்முறை பற்றிய நினைவுகள் இலகுவாக இன்றதுவு, கலாசார எல்லைகளுக்கு அப்பால் பொதுவாக சங்கமிக்கக் கூடியவை என்பதாகும். எனினும் விடுதலைப்புலிகளின் கொடுமைகளைச் சித்தரித்த சஜித் ரத்நாயக்க, ஜீ. ஆர். கொன்ஸ்தாந்ரைன் ஆகியோரது படைப்புகள் சிலரது விமர்சனங்களுக்கு உள்ளாகின. இங்கு எண்ணங்கள் சித்தரிப்புக்கு இலகுவானவை. எனினும் அவற்றை காட்சிப்படுத்தும்போது அவை மிகவும் பரிச்சயமாகத் தோன்றுகின்றன. மிகவும் நெருக்கமாக இருக்கும் சமூகத்தின் கசப்பான யதார்த்தங்களை தள்ளிவிடுகின்ற தலிப்பு இந்த விமர்சனங்களில் காணப்படுகிறது. மறுதலையாகப் பார்க்கும் போது, அம்பலவானர் கூறுவதுபோல, தென்பகுதி படைப்பாளிகளின் படைப்புகள் கண்காட்சிக்கு வந்த பெரும்பாலான பார்வையாளர்களின் எதிர்ப்பை பெறவில்லை. ஏனெனில் பெரும்பாலான படைப்புகளின் கட்டுல மொழியை அவர்களால் விளங்கிக் கொள்ள முடிந்தது (அம்பலவானர் 2004).

கண்காட்சியில் வைக்கப்பட்டிருந்த அவரது படைப்புகளில் வரலாறுகளின் வரலாறு (History of Histories) மட்டுமே யாழ்ப்பாண ஓவியர்களினால் உருவாக்கப்பட்டது. ரி. சனாதனன், எஸ். கண்ணன், கே. தமிழனி, கே. எஸ். குமுதா, ஆர். வசந்தினி மற்றும் யுத்தக்தை அனுபவித்தோர் இந்த நிர்மாணத்தை உருவாக்கியிருந்தனர். அது யாழ்ப்பாண பொது நூலகத்துக்காகவே உருவாக்கப்பட்டது. ஏரிந்த நூலகத்தின் பாரிய கறுப்பு வெள்ளை படத்தை பின்னணியாகக் கொண்டு அந்த ஓலியத்தின் அடிப்படையில் இந்த நிர்மாணம் உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. உணர்ச்சிகரமான, வலிமையிக்க இந்த படைப்பில் 500 பிளாஸ்ரிக் போத்தல்கள் ஞாபகப் பெட்டகங்களாக வைக்கப்பட்டிருந்தன. இந்த போத்தல்கள் ஒவ்வொன்றிலும் யுத்தத்துக்குப் பலியான நபர்களின் ஏதேனும் சொந்த பொருட்கள் உள்ளிடப்பட்டு அதன் வாய் மூடப்பட்டிருந்தது. “மின்சார பிளக், கெமரா, கத்தரிக்கோல், பொம்மையின் கால்பகுதி, குழந்தையின் சப்பாத்துக்கள், அடையாள அட்டைகள், இராணுவ கைது சான்றிதழ், பீரங்கிக் குண்டுகளின் துண்டுகள், சிப்பிகள், சீமெந்து பொருட்கள், மரப்பொருள்கள், உடைந்த கண்ணாடி, மனல், துணித்துண்டுகள், குடும்பப் படங்கள், சைவ, கத்தோலிக்க உருவங்கள், புதினப் பத்திரிகை செய்திகள், புத்தகங்கள், மற்றும் ‘ஒல்ட்ஸ்பைஸ்’ போன்ற பொருட்கள் இவற்றில் அடங்கும்

(அம்பலவானர் 2004). “ஒரு பெண்ணுக்கு தான் கூறுவதற்கு தன் கதை மட்டுமே இருந்தது. அதுவும் போத்தலில் அடைக்கப்பட்டிருந்தது”. இவை யாவும் ஒரு விளங்கியல் ஆய்வுகூடத்தின் தோற்றத்தை அளித்தன. இப்பொருட்கள் யாவும் நூலகத்தின் வெறுமையான தட்டுகளில் வைக்கப்பட்டிருந்தன. எனினும் ஆய்வுகூடத்தின் உயிரற்ற மாதிரிகளைப் போல் அல்லாது இவை உயிர்ப்புடன் விளங்கின. அத்துடன் கண்காட்சியைப் பார்க்க வந்தவர்களுடன் அவை அனுபவங்களைப் பகிர்ந்தும் கொண்டன.

புத்தக தட்டுகள் வெறுமையாக இருந்து ஓவியர்களின் படைப்புகளுக்கு இடமளித்தன. அழிக்கப்பட்ட புத்தகங்களுக்குப் பதிலாக வேறு புத்தகங்கள் வரவில்லை. அத்துடன் புதிய புத்தகங்களால் தட்டுகள் நிரப்பப்படவுமில்லை. கண்காட்சியை ஒழுங்குபடுத்தியவர்களில் ஒருவரும் சிரேஷ்ட ஓவியருமான திரு. சனாதனன் வரலாறுகளின் வரலாறு என்னும் படைப்பின் எண்ணக்கரு பற்றி பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

பெளத்த ஜாதகக் கதைகளில் ஒன்றில் பாம்பு தீண்டி இறந்த தன் மகனை உயிர்ப்பிக்குமாறு ஒரு தாய் புத்தரை வேண்டினாள். அதற்கு புத்தர் மரணமே நடக்காத வீட்டிலிருந்து ஒரு பிற அரிசி கொண்டு வந்தால்தான் பிள்ளையை உயிர்ப்பிப்பதாகக் கூறுகிறார். வீடுவீடாக அரிசி தேடி செல்லும் அந்தத் தாய் மரணமே இல்லாத வீடு எதுவுமில்லை என்பதை பரிந்து கொள்கிறாள். இந்த கதை வடக்கு கிழக்கின் சமகால யதார்த்தங்களை நமக்கு விளக்குகிறது. இருபது வருடங்களாக போரை அனுபவிக்கும் இந்த பிரதேசத்தில் இழப்பு, அழிவு, துன்பம், காணாமற் போதல், மரணம், இடப்பெயர்வு ஆகியவை மிகச் சாதாரண அனுபவங்கள். யுத்தத்தின் தாக்கத்தைப் பெறாத வீடோ, வீதியோ கிராமமோ அங்கில்லை. அவர்கள் உடல்ரீதியாகவும் உளர்தியாகவும் பாதிக்கப்பட்டவர்கள். மக்கள் பெளத்தில் அழிவுகளைச் சுத்திகரித்து மீள்நிர்மாணத்தில் ஈடுபட்டிருந்தபோதும் அவர்கள் யுத்தம் இல்லாதபோதும் உள்காயத்துடனேயே வாழ்கின்றனர் (சனாதனன் 2004).

இந்த படைப்பின் எண்ணக்கருவாக்கமும் பெளத்த புராணக்கதையும் சிறப்பாக ஒன்றினைக்கப்பட்டதுபோல சைவசமயத்தின் நடைமுறையான வீடுவீடாகச் சென்று யாசகம் பெறுவதும் இதனுடன் இணைக்கப்பட்டது. யுத்தத்தினால் பாதிக்கப்பட்டவர்களின் வீடுகளுக்குச் சென்று தனிப்பட்ட பொருட்கள் யாசகமாகப் பெறப்பட்டன. இவ்வாறு சைவ, பெளத்த நடைமுறைகளை ஒன்றினைத்தமை

மிகச் சிறப்பான எண்ணக்கரு சார்ந்த யுத்தியாகும். அதாவது அகம்புறம் என்னும் எண்ணக்கருக்கள் ஒன்றுடன் ஒன்று சார்ந்துள்ளன. எனினும் இப்படைப்புகளுடன் இணைந்துள்ள உணர்ச்சிகள், வேதனை நிறைந்த நினைவுகள் திரும்பவும் வெளிக்கிளம்பக் கூடிய காரணத்தினால் மிகவும் கவனமாக கையாள வேண்டியிருந்தது. இச் செயன்முறையை சனாதனன் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

இந்த கலைப்படைப்பு யாழ் பொதுநூலகத்துக்காகவே உருவாக்கப்பட்டது. இந்த பொதுநூலகம் தன்னளிலேயே ஒரு யுத்த நினைவுச்சின்னமாக மாறிவிட்டது. மடிப்பிச்சைக் காரன் வீடுவீடாகச் சென்று அரிசி சேர்த்து தனது நேர்த்திக்கடனை நிறைவேற்றுவதுபோல நாம் யாழ்ப்பாணப் பிராந்தியத்தில் 500 வீடுகளுக்கு சென்று பொருட்களைச் சேகரித்தோம். இந்த பொருட்கள் அவற்றின் உரிமைக்காரர்களின் 20 வருடகால வரலாற்றையும் நினைவுகளையும் மீண்டும் நினைவுபடுத்துகின்றன. இவற்றை ஒரு பொருட்காட்சியாக ஒழுங்குபடுத்தி சமூகத்தின் வரலாற்றை மீண்டும் உருவாக்க முனைந்தோம். மடிப் பிச்சைக்காரன் உணவு பங்கிடுவது போல நாமும் எமது அனுபவத்தைப் பகிர்ந்து கொண்டோம். இந்த படைப்புகளைக் கண்ணுமாற் பார்வையாளர்கள் எண்ணிறந்த வரலாறுகளை இவற்றிலிருந்து படைக்கக்கூடும் (சனாதனன் 2004).

வீடுவீடாகச் சென்று யாசகம் பெறும் மடிப்பிச்சைக்காரன் என்னும் சைவ பழக்கமும் வீடுவீடாகச் சென்று ஓவியர்கள் பொருள் தேடியமையும் முக்கியமான சமூக பொருளாதார தொடர்புகளாகும். மடிப்பிச்சைக்காரன் அரிசி யாசகம் பெறும்போது “அவர்களது பாவமும் அவனது பாவமும் கரைகின்றன.” அதேபோல ஓவியர்கள் வீடுவீடாகச் சென்று பொருட்களைப் பெற்றபோது “யாழ்ப்பாணக் குடாநாட்டில் ஒவ்வொரு குடும்பமும் அனுபவித்த வேதனைகள் ஒன்று சேர்ந்து ஒரு நம்பிக்கையாக” மாறுகின்றன (அம்பலவானர் 2004). இந்த கலைப்படைப்பின் உணர்வுற்தியான வல்லமையை அம்பலவானர் பின்வருமாறு விளக்குகிறார்:

பார்வையாளர்களை சுதந்திரமாக வியாக்கியானம் செய்யுமாறு ஓவியர்கள் கேட்டுக் கொண்டனர். எழுத்து மூலமான துலங்கல்கள் வந்து குவிந்தன. அவர்கள் யாவரும் ஒரு தொனிப்பொருளை

வெளிப்படுத்தினர். அவர்களது துண்பக்கதை வெளிச்சத்துக்கு வந்தது. மிகவும் வேதனையான கதையைக் கூறியவரும் அதனை வெளிக்கொணர வாய்ப்பாளித்தமைக்காக கலைஞர்களுக்கு நன்றி கூறினார். மறந்த விடயங்களை திரும்பவும் நிகழ்காலத்துக்கு கொண்டு வந்ததாக ஒவ்வொருவரும் திரும்பத் திரும்பக் கூறினர் (அம்பலவானர் 2004).

வரலாறுகளின் வரலாறு வன்முறை ஞாபகங்களின் எடுத்துரைப்பாக ஒருபுறத்தில் அமைந்தது. மறுபுறத்தில் அந்த ஞாபகங்களைப் பகிரங்கமாக கொட்டித் தீர்த்துவிடவும் வழி ஏற்பட்டது. அரசியல் முக்கியத்துவம், வன்முறை ஞாபகங்களின் வெளியேற்றம் ஆகியவற்றைத் தவிர அகம் புறம் முறையியல், ஒழுங்கமைப்பு சார்ந்த விடயங்களிலும் மிகமுக்கியமான நிகழ்வாக அமைந்துவிட்டது. “இந்த கண்காட்சி மூலம் புதிய இணைப்புகளும் புதிய உறவுகளும் தோற்றும் பெற்றன. இவர்கள் ஒருவரை ஒருவர் புரிந்து கொண்ட புதிய தலைமுறை ஓவியக் கலைஞர்கள்” என அம்பலவானர் குறிப்பிட்டார். இங்கு முக்கியமானது என்னவெனில், உடைந்து, நொறுங்கி தூரமாகிப் போய் ஞாபகங்களினால் சந்தேகத்துக்குப் பலியாகி நிற்கும் ஒரு சமூகத்தில், புதிய எதிர்காலத்தை உருவாக்குவதில் பழைய உறவுகள் பயன்படக்கூடியவை அல்ல. இவ்வாறு தோன்றும் புதிய உறவுகள் பல ஓவியர்களில் தங்கி நிற்கும். அதாவது கருத்தியல் மற்றும் அரசியல் அர்ப்பணிப்புகள், எதிர்காலத்தின் அரசியல், சமூக யதார்த்தங்களில் வன்முறைக்கு இடமில்லை என்னும் சிந்தனை ஆகியவை இவர்களுக்கிடையில் பகிரப்பட்டு விடுகின்றன. கண்காட்சியின் வெறிக்கு இன்னுமொரு காரணம் இந்த இரு ஓவியக் கலைஞர்கள் குழுவினரும் பொதுவான சிந்தனைகளை பகிர்ந்து கொண்டு சமத்துவத்துடன் பணி புரிந்தனர். அவர்களுக்கிடையே படிமுறைகளும் வெளி உதவிகளும் இருக்கவில்லை. “அதேநேரம் அவர்கள் மற்றவரது தனித்துவத்தை ஏற்றுக் கொண்டதுடன் ஒருவரையொருவர் விளங்கிக் கொள்ள வேண்டும் என்பதையும் புரிந்து கொண்டனர் (அம்பலவானர் 2004).

அடிக்குறிப்புகள்:

இங்கு நான் ‘சிவில் சமூகம்’ என்னும் தொடரை தற்போது இலங்கையில் செயற்படும் அரசுசாரா நிறுவனங்களின் பாரிய வலையமைப்பைக் குறிக்கவே பயன்படுத்துகிறேன்.

முடிவுரையின் ஓரங்கள்: வன்முறை ஞாபகங்களுக்கு அப்பால்

மேலே குறிப்பிட்ட விடயங்களிலிருந்து ஒன்றைத் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ள முடியும். அதாவது 1990 களிலிருந்து 2004 வரை இலங்கையின் ஓவியக் கலைஞர்கள் தமது படைப்புகளில் வன்முறை மற்றும் வேதனையிக்க அனுபவங்களையே சித்தரிக்க முயன்றனர். இலக்கியம், கவிதை¹ முதலான ஏனைய படைப்பிலக்கிய புலங்களில் இந்த அமசம் குறிப்பிடக்கூடிய அளவுக்கு இல்லை. ஆனால் இரண்டாம் உலகப் போருக்குப் பின்னரான ஜோப்பாவிலும் பிரிவினைக்குப் பின்னரான இந்தியாவிலும் இவ்வாறான இலக்கியம் படைப்புகள் நிறையவே வந்தன. எனினும் எமது ஓவியர்கள் வன்முறை அனுபவங்களை மட்டுமே தமது படைப்புகளில் சித்தரித்தனர் எனவும் கூறுவதுற்கில்லை. ஜோபா விஜேவர்த்தன, சேனக பண்டாரநாயக்கா போன்ற ஓவியர்கள் வன்முறை பற்றிய சித்திரங்களைத் தீட்டில்லை. சொல்லப்போனால் மிகவும் பயங்கரங்கள் நடந்த காலத்தில் கூட அவர்கள் மகிழ்ச்சி நிறைந்த வண்ணவன்னை ஓவியங்களைப் படைத்தனர். இதில் ஆச்சரியப்படுவதற்கு ஒன்றுமில்லை. ஏனெனில் பயங்கரமான காலகட்டத்தில் வாழும் ஓவியர்கள் அவற்றைப் பற்றி மாத்திரம்தான் தமது படைப்புகளில் சித்திரிக்க வேண்டும் என்பதில்லை. சமூக யதார்த்தங்கள் என்பவை தோற்றப்படுகின்றன என்பதில்லை. சமூக யதார்த்தங்கள் என்பவை தோற்றப்படுகின்றன என்பதில்லை. அவற்றை ஒரு சிறிய தொகுதிக்குள் அடக்கவிட முடியாது. உண்மையில் அத்தகைய ஓவியர்கள் வன்முறையை சித்திரிக்க மறுத்தமைக்கு பல காரணங்கள் இருக்கலாம். அவர்கள் கிராமிய வாழ்க்கையின் அமைதியில் தினைத்த காரணத்தினால் துங்கரமான ஏதனையும் படைக்க விரும்பாதிருந்திருக்கலாம். அல்லது வன்முறைகளை அவர்கள் நேரடியாகப் பார்க்காமல் இருந்திருக்கலாம். அல்லது தம்மைச் சுற்றி வன்முறைகளே அதிகமாக நிகழ்ந்த காரணத்தினால் அவற்றிலிருந்து தமது சிந்தனையைத் திருப்பிக் கொள்ளும் பொருட்டாகவும் இருந்திருக்கலாம். என்னவாக இருந்திருப்பினும் தேசத்தின் படைப்பு இயங்கியலுக்கு அவர்கள் பங்களித்திருக்கிறார்கள். ஆனால் இங்கு நான் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்டது அவர்களது படைப்புகளை அல்ல. மாறாக வன்முறை ஞாபகங்களை தமது படைப்புகள் மூலம் ஆவணப்படுத்திய படைப்பாளிகளையே நான் இங்கு கவனத்தில் கொண்டுள்ளேன்.

எனினும் இந்த இடத்தில் முன்வைக்க வேண்டிய ஒரு கேள்வி உள்ளது. அதாவது இந்த வகையைச் சார்ந்த எந்தவொரு ஓவியரேனும் வன்முறைக்கு அப்பால் நம்பிக்கை ஊட்டக்கூடிய தொனிப்பொருள்களில் ஓவியங்களைப் படைத்துள்ளனரா? இவ்வாறு நம்பிக்கையைப் பற்றி எதுவுமே இல்லாமல் எல்லாமே அழிவுகள் பற்றியும் வன்முறை பற்றியுமே இருந்த காரணத்தினால் தான் அகம்பூரும் கண்காட்சிக்கு வந்த தென்னிலங்கை ரசிகர் ஒருவர் “இந்த கண்காட்சி முழுதும் மரணமும் அவஸ்மாகவே உள்ளது. நம்பிக்கை ஊட்டக்கூடிய எதனையும் காணக்கூடவில்லை” எனக் குறிப்பிட்டார் (அப்பலவாணர் 2004). இந்த வகையான முக்கிய யதார்த்தத்தை பின்வருமாறு விளக்கலாம்: பல ஓவியர்கள் தொடர்ந்து படைக்கின்றனர். வன்முறை ஞாபகங்களுக்கு அப்பால் தமது படைப்புலகம் எவ்வாறு இருக்கவேண்டுமென அவர்கள் வரையறைகள் எதனையும் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆனால் அவர்கள் தற்போது வன்முறை பற்றி அவ்வளவாக ஓவியம் தீட்டுவதில்லை. இதனால் இத்தகைய ஓவிய வகை திடீரென முடிவுக்கு வந்துவிட்டது என்பதல்ல; மாறாக காலப்போக்கில் இது மங்கிச் செல்கின்றது எனக் கூறுமுடியும்.

அண்மைக் காலத்தில் அனோலி பெரேரா, ஜூனி கூரே ஆகியோரின் படைப்புகள் வன்முறைக்கும் வேதனைக்கும் அப்பால் இன்னுமொரு உலகம் இருப்பதை காட்டுகின்றன. இவை விசேடமாக அகம் புறம் கண்காட்சிக்காகத்தான் படைக்கப்பட்டன. பெரேராவின் மீனுருவாக்கம் என்னும் நிர்மாணத்தில் தட்டையான அலுமினியம் கொள்கலன்களில் நீர் நிறைந்து வைக்கப்பட்டிருந்தது. அத்துடன் களிமன் பாத்திரத்தின் உடைந்த துண்டுகள் கவனமாக ஏன்று சேர்க்கப்பட்டிருந்தன. அதாவது அவர் இந்த பலவேறு பொருட்களின் மூலம் மீனுருவாக்கத்தைக் குறியிடாகக் காட்ட முனைந்தார். நீரும், சட்டி பாணைகளும்தான் இடம்பெற்றவோர் எடுத்துக் கொள்ளும் முதலாவது பொருட்கள்; இடம்பெயரும் இடங்களிலும் திரும்பவும் தமது கிராமத்துக்கு செல்லும்போதும் இப்பொருட்களே முதலில் தேவைப்படுகின்றன. அத்துடன் தமிழ், சிங்கள கலாசாரங்களில் நீர் தூய்மையைக் குறிக்கிறது. அத்துடன் கிணறு தோண்டுதல், தூய்மையாக்கல் போன்ற புதிய ஆரம்பங்களையும் இது குறிக்கிறது. அத்துடன் உடைந்த பாணைத்துண்டுகளின் மீள்தினைப்பும் இனத்துவ எல்லைகளுக்கு அப்பால் புதிய உறவுகளின் ஆரம்பத்தைக் குறியிடாகக் காட்டியது. சுருக்கமாக கூறுவதானால் அவருடைய படைப்பு புதிய நம்பிக்கை கைக் காட்டியது. ஆனால் அதேநேரத்தில் கடந்த காலத்தின் குழப்பங்களையும் நிகழ் காலத்தின் நிச்சயமற்ற தன்மையையும் அவர் மறந்துவிடவில்லை. மீளமைக்கப்பட பானை ஓட்டைகளும், உடைவுகளுமில்லாத ‘புதிய’ பானையை ஆக்கிவிடவில்லை. பானை மீளமைக்கப்பட்டாலும் அந்த குறைபாடுகளும்

இருக்கவே செய்தன. எதிர்காலத்தில் இனத்துவ கலாசார உறவுகள் மீண்மைக்கப்பட்டாலும் வன்முறை மற்றும் துரோகங்களின் ஞாபகங்கள் இருக்கவே செய்யும்.

ஜனனி கூரேயின் துண்டுகளை ஒட்டுதல் என்னும் அரங்காடல் நிகழ்ச்சி அகம்புறம் கண்காட்சியின் ஆரம்பவிழாவில் மிகமிக மெதுவாக நிகழ்த்தப்பட்டது. ஆரம்ப விழாவில் சமூக, அரசியல் சடங்குகள் நிறைவேற்றியபோது அவற்றின் தாக்கம் எதுவுமே இல்லாமல் அவர் தனது அரங்காடலை நிகழ்த்தினார். அம்பலவாணர் கூறியதுபோல எரிந்த பின்துக்கு வண்ண வண்ண துணிகளை உடுத்தி அறை அறையாக அவர் தூக்கிச் சென்றார் (அம்பலவாணர் 2004). அதனை அம்பலவாணர் “இறந்தவரைப் புதைப்பதற்கு ஆயத்தம் செய்தல் அதாவது வன்முறையின் கொடுரத்துக்கு மத்தியில் அன்பு காட்டும் செயல்” எனக் குறிப்பிடுகிறார். இதற்கு பல்வேறு வியாக்கியானங்கள் இருந்தன. அவற்றில் ஒன்று இறந்த உடலுக்கு வர்ணாத்தை அணிவிப்பதன் மூலம் அவர் மீனவும் உயிரிட்ட முனைகிறார் என்பதாகும். பெரோரா, மற்றும் கூரேயின் படைப்புகள் உண்மையில் இந்த கண்காட்சியில் விதிவிலக்காகவில்லை என்பதை நாம் மறந்துவிடக்கூடாது.

முடிவாக, 1990களின் ஓவியக் கலைப்படைப்புகளில் மேம்பட்டு நின்ற தொனிப்பொருள்களை மீண்டும் கட்டிக்காட்ட விரும்புகிறேன். 1990களின் ஓவியங்கள் வேதனையிக்க நிகழ்வுகளை சித்தரித்ததன் மூலம் இலங்கையின் ஓவியக்கலை வரலாற்றில் தடம் பதித்தன. ஒரு சில புலமைசார் வெளியீடுகளைவிட, கடந்த காலத்தின் வன்முறையும் வேதனையும் நிதியை எதிர்பார்க்கும் முறையிடுகளும் வெளிப்படையாக சித்தரிக்கப்படவோ அங்கீரிக்கப் படவோ இல்லை. இந்த வகையில் இவை அண்மைக்கால ஓவியக்கலை வரலாற்றின் கூறாக மட்டுமல்லாது கடந்தகால அரசியல் சமூக வரலாற்றின் சித்தரிப்பாகவும் அமைகிறது. இந்த அவதானங்களின் அடிப்படையில்தான் நான் ஆரம்பத்தில் குறிப்பிட்ட மிகுவல் ஏஞ்சல் கோர்ஸோ, ரோய் பெர்ரி (Miguel Angel Corzo, Roy Perry) ஆகியோரது படைப்புகள் முக்கியம் பெறுகின்றன. கலைகள் வரலாற்றைப் பிரதிபலிக்கின்றன என்பதை நாம் ஏற்றுக் கொண்டால், சமகால ஓவியம் சமகால நாகரீகத்தின் நினைவுச்சின்னமாகும்; இது எமது காலத்தின் கலாசார முதிசமாகும் என கோர்ஸோ (1999:XV) குறிப்பிடுகிறார். நாம் இன்றைய கலையை நாளைய பரம்பரைக்கு பாதுகாத்துக் கொடுக்காவிடில் எமது கலாசாரம் பற்றிய அவர்களது அறிவும் அனுபவமும் வறியதாகவிடும் (1999:44) என பெர்ரி குறிப்பிடுகிறார். அவர்கள் இவ்வாறு கூறும்போது சமகால ஓவியக்கலையின் தொடர்பாடல் மற்றும் வரலாற்றியலின் இயங்குவிசையையே தொட்டுக்காட்டி உள்ளனர்.

எனினும் கலையின் எதிர்பார்க்கப்படும் இந்த வகைங்கு இலங்கை குழமைதீயைப் பொறுத்த மட்டில் பல்வேறு முக்கிய பிரச்சினைகளுக்குள் நிற்கிறது.

இலங்கையில் இயங்குவிசையுள்ள முறைமைசார்ந்த கலை வரலாற்றுச் செயன்முறை இல்லை. அவ்வாறு இருந்திருந்தால் இந்த அத்தியாயத்தில் மீளாய்வு செய்யப்பட்ட கலைப்படைப்புகள், ஞாபகத்துக்கும் வரலாற்றுக்கும் செய்துள்ள பங்களிப்புகள் ஆவணப் படுத்தப்பட்டிருக்கும். இவ்வாறான ஒரு மரபு இல்லாத நிலையில் அத்தகைய ஒரு செயன் முறையை நிறுவனமயப்படுத்தும் ஆரம்ப முயற்சியாக மட்டுமே இந்த அத்தியாயம் அமையும். இரண்டாவது, அரசாங்க அல்லது தனியார் துறையில் பொதுமக்கள் தொடர்ச்சியாக பார்க்கக் கூடியவாறு, கலைப்படைப்புகளைப் பெற்று, பேணி, காட்சிப்படுத்தும் ஒரு முறைமை இல்லாதிருத்தல். இதனால் இக் கலைப்படைப்புகள் தனிப்பட்ட மற்றும் பொது மக்களின் ஞாபகத்திலிருந்து காலப்போக்கில் மறைந்துவிடும்.

அத்துடன் ஓவியர்களின் பாதுகாப்பற்ற களஞ்சியங்களிலிருந்தும் அவை மறைந்து விடலாம். பல நாடுகளில் உள்ளதைப் போல தனியார் அல்லது பொது கலாபவளங்கள், ஓவியச்சாலைகள் இலங்கையில் இல்லை. 1950 களிலிருந்து அரசாங்கம் கலாசார தினைக்களத்தின் கீழ் தேசிய ஓவிய கூடத்தைப் பராமரித்து வருகிறது. எனினும் சுதந்திரத்திலிருந்து அடுத்துடெட்டு வந்த அரசாங்கங்கள் சமகால குறிப்பாக மாற்று ஓவியப்படைப்புகளை தெரிவு செய்து பாதுகாப்பதில் கூடிய அக்கறை எதையும் காட்ட வில்லை. நான் இந்த அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்ட படைப்புகளின் வகையைப் பொறுத்த மட்டில் இது இன்னும் சிக்கலான பிரச்சினையாகி உள்ளது. வெப் (Webb) என்பார் குறிப்பிட்டதுபோல் எந்தவொரு தேசிய அரசாங்கமும் ஓவியப்படைப்புகளில் கவனம் செலுத்தும்போது “எங்களது படைப்புகள் கவனத்தைப் பெறுவதற்குத் தகுதியானவைதான் என்னும் கருத்தினை” வெளிப்படுத்தும் (வெப் 2005:3). தேசிய ஓவியக் கலைப் படைப்புகளை நிறுவனரீதியாக சேர்த்து வைக்கின்ற நாடுகளில் கலைப் படைப்புகளைச் சேர்த்து வைத்துப் பேணுவதில் முக்கியத்துவம் தரப்படுகிறது. இது தேசிய கலாசார அடையாளத்தையும் படைப்புகளுக்கு ஒர் அதிகாரபூர்வ அந்தஸ்தையும் வழங்குகிறது. இவ்வாறான தேசிய குழமைவகுளில் ஓவியம் என்பது ‘சமூக அர்த்தங்களின் கருவி’ யாகக் காணப்படுகிறது. இதனை சீசர் கிரானா (Cesar Grana) இவ்வாறு கூறுகிறார்:

இது ‘உலகை’ அறிந்து பிரதிநிதித்துவம் செய்கிறது. அதன் மூலம் தேசத்துவத்தை உறுதிப்படுத்துகிறது (அல்லது மறுக்கிறது) (வெப்பின் மேற்கோள் 2005:30). இந்த பொதுவான கருத்து

இலங்கையின் சூழமைவில் நடந்தவற்றுடன் ஒரளவு தொடர்புபட்டுள்ளது. இங்கு கலா பவனங்களோ, ஓவிய அருங்காட்சியகங்களோ இல்லை. அத்துடன் கலாசாரம், மரபுரிமை பற்றிய இறுக்கமான அடிப்படைகளிலேயே அரசு ஓவியம் பற்றி விளங்கியுள்ளது. சுதந்திரம் பெற்ற காலத்திலிருந்தே சிங்கள கலாசாரத்துடன் மரபு நிதியான ஓவியங்களையும் சிறபங்களையுமே தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளன. இதே அடிப்படையில் சமகால ஓவியக்கலையானது குறிப்பாக அரசாங்கம் மற்றும் தேசிய கலாசார முறைமைகளில் விழுமியம் சார்ந்ததாக இல்லை. சமகால படைப்புகளில் சில தேசிய கலைக்கூடத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளன. சில அரசாங்க நிறுவனங்களில் அலங்காரப் பொருட்களாக வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகள் பெருமையிக்க கடந்தகாலம், இலட்சியீர்தியான கிராமிய, சமய காட்சிகள் பற்றியவைகளாகவே உள்ளன. இவை பெள்த சமயம் பற்றிய மத்திய தர வர்க்க எண்ணக்கருக்களாகவே உள்ளன. எனினும் இவை யாவும் தேசத்தை பிரதிநிதித்துவம் செய்வனவாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. அதுவும் குறிப்பாக சிங்கள தேசத்தைக் குறிப்பனவாக உள்ளன. அதேசமயம் இப்படைப்புகள் யாவும் எவ்வித பிரச்சினைகளும் இல்லாமல் தேசத்தை அடையாளப்படுத்துவனவாகவும் இருக்கவேண்டுமென எதிர்பார்க்கப்படுகிறது.

இவ்வாறு உயர்மட்ட சலுகைபெற்ற படைப்புகளைத் தெரிவு செய்வதன் அடிப்படையில் பார்க்கும்போது வெப்பின் பின்வரும் கருத்து மிகவும் முக்கியமானது:

“உண்மையில் எந்தவொரு கலைப்படைப்பும் தேசத்தின் குறிப்பாகவிட முடியாது. தேசிய அடையாளத்தைக் குறிப்பதற்கு தெரிவு செய்யப்படும் கலைப்படைப்பு பழைமையான மரபுசார்ந்த படிமங்களில் தங்கியுள்ள படைப்புகளாக இருக்க வேண்டும்” (வெப் 2005:30). இந்த வரையறைக்கு மேலாக, 1990 களின் ஓவியப் படைப்புகள் இருள் குழந்தவை; அத்துடன் அரசாங்கமும் அதற்கு குறிப்பிடக்கூடிய அளவுக்கு பொறுப்பேற்க வேண்டும். எனவே இந்த படைப்புகள் கவனத்துக்குரியவை அல்ல என கருதப்பட்டது. அதேபோல, ஒரு சில தனியார் சேகரிப்புகளும் இதேபோலத் தான் தெரிவுகளை மேற்கொண்டன. அவர்கள் பின்னர்

சமகால கலைப்படைப்புகளை தெரிவு செய்தபோது அரசியல் சார்ந்த நவீனத்துவ பாணியில் அமைந்த ஓவியப் படைப்புகளையே தெரிவு செய்தனர்.

நீண்ட காலப் பார்வையில் 1990 களின் ஓவியங்கள் இலங்கையின் கலை வரலாற்றில் அல்லது ஞாபகத்தின் பகுதியாக இல்லாமல் போய்விடலாம். அதைத் தடுக்கக்கூடிய கொள்கை சார்ந்த முறைமை சார்ந்த கோட்பாடுகள் இந்த நாட்டில் இல்லை. இந்த கலைப் படைப்புகள் தடமே இல்லாமல் மறைந்து விட்டால் எமது காலத்தின் வாழ்வு, கலாசாரம், எமது அச்சங்கள் பற்றி எதிர்காலத்தில் மேற்கொள்ளப்படும் விளக்கம் முழுமையாக அமையாது.

அடிக்குறிப்புகள்:

- 1 அண்மைக்கால திரைப்படங்கள் பல இந்த ஓவியர்கள், சிற்பிகளின் வழியைப் பின்பற்றியுள்ளன. இவை யுத்தம், அரசியல் வன்முறைகளின் அனுபவங்களை மிக வெற்றிகரமாக சித்தரித்துக் காட்டுகின்றன. அவை அண்மைக்கால செல்நெறியாக இருப்பதால் அவை பற்றி இந்த ஆய்வில் எடுத்துக் கொள்ளவில்லை.

உசாத்துக்கணகள்:

Ambalavanar, Darshan, (2004), *Our lives are not a Tourist Postcard* (Unpublished review of Aham Puram exhibition).

Artists Against War, (1998), *Artists Against War* (Even catalogue). Rajagiriya: Nuthana Sithuwam Wansaya.

Badaranayake, Senake, (1992), ‘Fusion of ‘Bleeding Heart’ with ‘Thinking Mind’’. In *Daily News* (22nd November 1992). Colombo: Lake House.

Chandrasiri, Pradeep, (2002), ‘Pradeep Chandrasiri’ (Artist’s Statement). Nakao Tommomichi, Yamaki Yuko and Kondo Kazuya eds., *Imagined Workshop: Fukuoka Triennale* (Exhibition Catalog). Fukuoka: Fukuoka Asian Art Museum.

Constantine, GR, (2001), ‘Breaking the Limits: Commentary on Contemporary Sri Lankan Art Scene’. In, Anoli Perera, Jagath Weerasinghe and Sasanka Perera eds., *Theertha International Artists’ Workshop 2001*. Ethul Kotte: Theertha International Artists’ Collective.

Corzo, Miguel Angel, (1999), ‘Introduction’. In, Miguel Angel Corzo ed., *Mortality – Immortality: The Legacy of 20th Century Art*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Govinnage, Malini, (1995), ‘Smaja Yataharthaya Desa Vicharakshiya Yomu Kala Nuthana Sithharek’. In, *Silumina* (8th August 1995). Colombo: Lake House.

Macan-Markar, A.M., (1995), ‘Art of Protest’. In, *Sunday Times* (24th December 1995). Colombo: Wijeya Newspapers Ltd.

Made in IAS, (2000), *Made in IAS: Contribution of the Institute of Aesthetic Studies to the (IAS) to the Art of 1990s* (Exhibition catalog for an exhibition of artworks at the Star Fort, Matara, 11th to 20th August 2000). Dehiwala: Club Made in IAS.

Manamperi, Bandu, (2005), *Bandaged Body and Body in Ash* (unpublished concept note). Kotte: Archives of the Theertha International Artists’ Collective.

Perera, Sasanka, (1995), *Living with Torturers and Other Essays of Intervention: Sri Lankan Society, Culture and Politics in Perspective*. Colombo: Yellow House Publications.

....., (1999), ‘On Feeling and not Feeling Others’ Pain. In, *World According to Me: An Interpretation of the Ordinary, the Common and the Mundane*. Colombo: International Centre for Ethnic Studies.

....., (2001), ‘Spirit Possession and Avenging Ghosts: Stories of Supernatural Activity as Narratives of Terror and Mechanisms of Coping and Remembering’. In Veena Das et. al. eds., *Remaking a World: Violence, Social Suffering, and Recovery*. Berkeley: University of California Press.

....., (2004), ‘Theertha Jathyanthara Kalakaruwange Wedamuluwa 2003: Prekshakayekuge Prathichara.’ In, *Art Lab: Kalawa ha Urumaya Pilbandha Prakashaya*, Volume, 2004. Rajagiriya: Art Lab.

....., (2003), ‘Public Space and (I) Mobility in the Context of Security and Insecurity in Colombo: A Brief Biography of Political Moment.’ Paper presented at *City One: South Asian Conference on Urban Experience*, 9-11 January 2003, Delhi.

....., (2005), *Alternate Space: Trivial Writings of an Academic*. Colombo: Yellow House Publications.

Perera, Anoli, (1998), ‘After a Dialogue with Two Artists.’ In, *Daily News* (28th January 1998). Colombo: Lake House.

....., (2001), *Theertha International Artists’ Workshop: Press pack*. Kotte: Theertha International Artists Collective.

Perry, Roy , A. (1999), ‘Present and Future: Caring for Contemporary Art at the Tate Gallery.’ In, Miguel Angel Corzo ed., *Mortality-Immortality*:

- The Legacy of 20th Century Art.* Los Angeles: The Getty Conservation Institute.
- Provost, Andrea, (2001), ‘Hope Roles Out from Barrelism.’ In *Sunday Times*, 27th May 2001, P.6. Colombo: Wijeya Newspapers Ltd.
- Severini, Gino, (1946), *The Artist and Society*. London: Harvill Press.
- Shanaathanan, T., (2004), ‘Aham Puram: Introduction’. In, *Aham Puram: An Exhibition of Visual Art*. Exhibition Catalog (5th September to 5th October 2004, Jaffna Public Library). Colombo and Jaffna: Theertha International ER Artists’ Collective and SETHU Study Site for Visual Culture
- Supangkat, Jim, (2005), ‘Art and Politics in Indonesia’. In, Caroline Turner ed., *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Books.
- Swaris, Nalin, (2002), ‘Peace Train or Gravy Train?’ In, *The Sunday Times*. Colombo: Wijeya Newspapers Ltd.
- Thenuwara, Chandraguptha, (1999), ‘On Barrelism’. In, *Dialogue*, August 1999 No. 12. Victoria: West Space.
- Thenuwara, Chandraguptha, (2008), ‘On Barrelism’. In, Hou Hanru and Hans Ulrich Obrist eds., *Cities on the Move*. Vienna: HATJE (verlag Gert Hatje).
- Turner, Caroline, (2005), ‘Art and Social Change’. In, Caroline Turner ed., *Art and Social Change: Contemporary Art Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Books.
- Webb, Jen, (2005), ‘Art in a Globalized Dstate’. In, Caroline Turner ed., *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the pacific*. Canberra: Pandanus Books.
- Weeraratne, Neville, (1993), *43 Group: A Chronicle of Fifty Years in the Art of Sri Lanka*. Melbourne: Lantana Publishing.
- Weerasinghe, Jagath, (1997), *Yantra Gala and the Round Pilgrimage* (Exhibition concept note). Colombo: Heritage Gallery.
-, (2001), *Chandraguptha Thenuwara*. In, ‘Exhibition of Paintings: Chandraguptha Thenuwara, 16th May to 4th June 2001’ (Exhibition Catalog). Colombo: Paradise Road Galleries.
-, (2004), ‘90 Pravanathawa saha Samakaleena Drushya Kala Bhavithaya.’ In, ArtLab, Volume 1 (2004), 5-43.
-, (2005), ‘Contemporary Art in Sri Lanka.’ In, Caroline Turner ed., *Art and Social Change: Contemporary Art in Asia and the Pacific*. Canberra: Pandanus Books.
- Weerasinghe, Jagath and T. Shanaathanan, (2004), ‘Aham Puram: Introduction.’ In, *Aham Puram: An Exhibition of Visual Art*. Exhibition Catalog (5th September to 5th October 2004, Jaffna Public Library). Colombo and Jaffna: Theertha International Artists’ Collective and SETHU Study Site for Visual Culture.

121