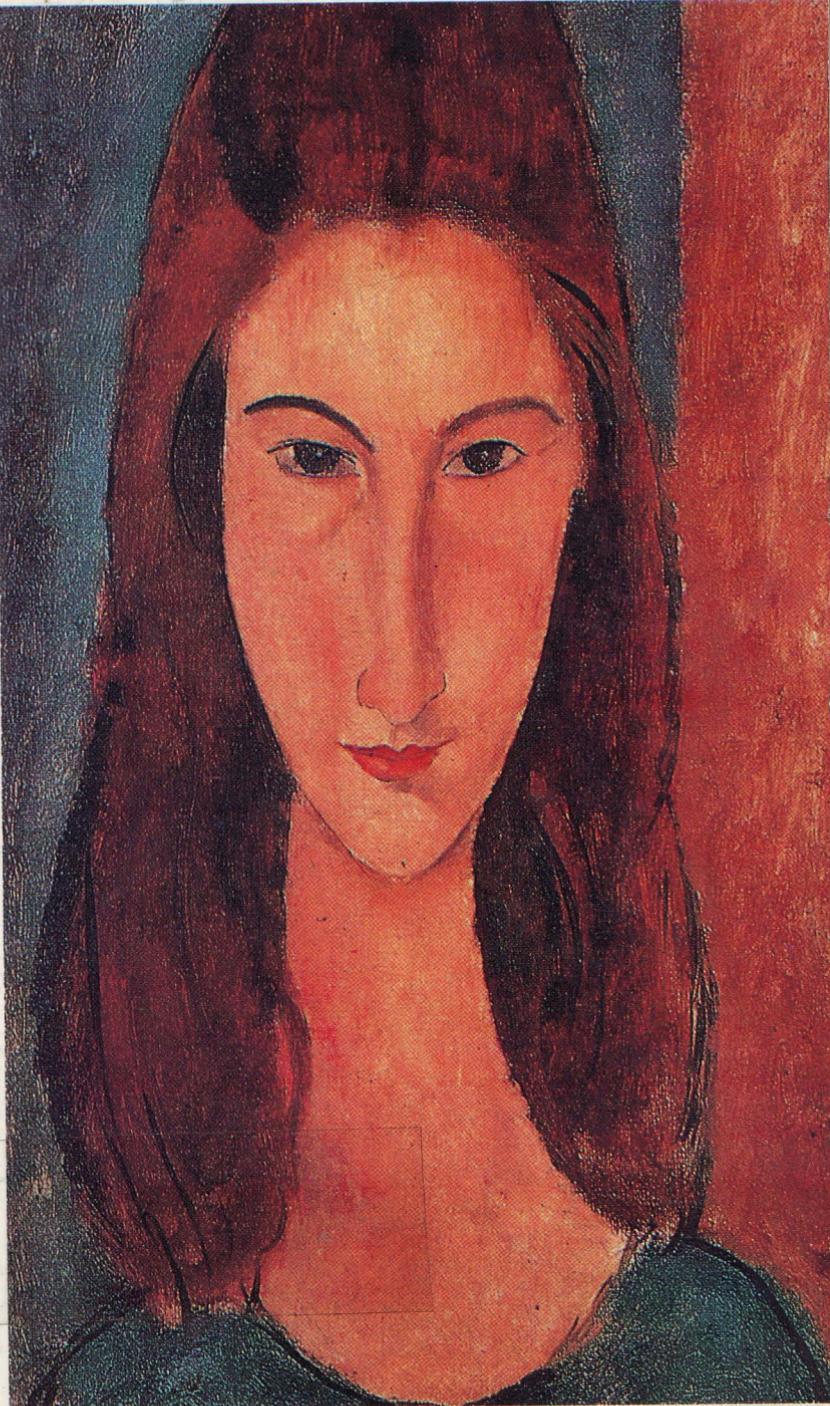


# காந்தார்ப் புதிய

750  
வினாக்கள்  
SL/PR



கொ.றோ.கொண்ஸ்ரன்றைன்



**20ம் நாற்றாண்டு ஒவியம்**

**சில குறிப்புகள்**

கொ.றோ. கொண்ஸ்ரன்றரன்



தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவை



சவுத் விஷன்

Iruvathaam Noorrandin Oviam - Sila Kuripugal

First Published : Feb 1998

Designed by Digital Image

Published in Association with

National Association for Art and Literature

by



SOUTH VISION

6, Thayar Sahib II Lane

Chennai - 600 002.

Published and Distributed in Sri Lanka by

Vasantham (Pvt.) Ltd.

South Asian Books

44, 3rd Floor, CCSM Complex, Colombo - 11.

Tel : 335844 Fax : 00941 - 333279

தேசிய கலை இலக்கியப் பேரவையின்

25வது ஆண்டு நிறைவு

வெளியீட்டு வரிசையில் இரண்டாவது நூல்

20ம் நூற்றாண்டு ஓவியம் - சில குறிப்புகள்

கொன்றா. கொண்டரன்ராண்

முதற் பதிப்பு : பிப்ரவரி, 1998

வெளியீடு

தேசிய கலை இலக்கிய பேரவையுடன் இணைந்து



சபுத் விஷன்

6. தாயார் சாகிப் 2வது சந்து.

சென்னை - 600 002.

ரூபா : 50.00

அச்சாக்கம் : மணி ஆப்செட் பிரின்டர்ஸ், சென்னை - 600 005. ■ வடிவமைப்பு டிஜிடல் இமேஜ், சென்னை - 600 014. ■ அட்டை அச்சு : பிரின்ட் ஸ்பெஷலிடி, சென்னை - 600 014. ■ அட்டை அமைப்பு : ஏஞ்சலோ கிராஃபிக்ஸ்

## பொருள்க்கம்

1 அறிமுகம்	5
2 ஓவியம் என்றால் என்ன?	9
3 ஓவியரசனை	16
4 நவீன ஓவியம்	23
5 கிழு பிசம்	31
6 எதிர்கால வாதம்	38
7 டாடா இசம்	40
8 அகவய யதார்த்தவாதம்	43
9 சமூக யதார்த்தவாதம்	47
10 நியோ பிரிமிடிவிசம்	49
11 பேவிசம்	51
12 ஜேர்மன் தேசத்து இரு ஓவிய இயக்கங்கள்	53
13 அரூப ஓவியம்	55
14 அரூப வெளிப்பாட்டுவாதம்	61
15 வெகுசன ஓவியம்	65
16 பார்வைப்புல ஓவியம்	67
17 ஓவினைக் கடந்த அரூபம்	69
18 வடிவமைக்கப்பட்ட கித்தான்	70
19 புதிய தத்ருபப்பாணி	71
20 சிறிலங்காவின் சமகால ஓவிய வரலாறு	72
21 சமுத்தமிழரின் சமகால ஓவிய வரலாறு	79



## என்னுரை

இது ஒரு தொகுப்பு. தமிழ் ஓவியக்கலை ஆர்வலர்களுக்கு நவீன ஓவியம் பற்றி சில விஷயங்களை அறிந்து கொள்ள இந்த நூல் உடவும் என நம்புகிறேன்.

இந்த நூலின் முதல் இரண்டு கட்டுரைகளும் கட்டுலக் கூறுகள் அவற்றின் தொகுப்பு கலைரசனை என்ற சில அடிப்படை விஷயங்களைப் பற்றியது. ஏனைய கட்டுரைகள் நவீன ஓவிய வரலாறு சம்பந்தப்பட்டது. முதலிரு கட்டுரைகளும் வேறு தேவைகளுக்காக எழுதப்பட்டு ஏற்கனவே பிரசரமானவை. முழுமை கருதி இதில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. ஆகவே ஓரிரு கருத்துக்கள் மீண்டும் மீண்டும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. இருப்பினும் இவை நவீன ஓவியம் சம்பந்தமான சில முக்கிய கருத்துக்களாயிருப்பதால் மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்தல் தகும் எனக் கருதி மாற்றமெதுவும் செய்யப்படவில்லை.

ஒவ்வொரு ஓவிய இயக்கத்தைப்பற்றிய விபரிப்பின் முடிவிலும் அந்த இயக்கத்தின் ஓரிரு முக்கியஸ்தர்களின் வாழ்க்கைக் குறிப்புகள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இவை ஒவ்வொரு ஓவிய இயக்கத்தைப் பற்றியும் நவீன ஓவிய வளர்ச்சி பற்றியும் அடிப்படையான புரிதலை ஏற்படுத்த போதுமானது எனக் கருதுகிறேன்.

இந்நாலை வாசிப்பதால் நவீன ஓவியம் பற்றிய அறிவை வாசகன் விசாலித்துக் கொள்ளக் கூடுமாகில் அதுவே இந்நூலின் ஒரு வெற்றியாகும்.

கொ.நோ. கொண்ஸரன்ரென்

21/41ம் ஒழுங்கை

கிருளப்பனை

கொழும்பு-5.

1

அறிமுகம்

20ம் நூற்றாண்டு மாற்றங்கள் நிறைந்த ஒரு காலகட்டம். வாழ்வின் நியமங்களைல்லாம் நிச்சயமற்றதாகி மாற்றம் ஒன்றே நிச்சயமான நிகழ்வாகிவிட்ட காலகட்டம்.

மன்னில் சஞ்சரித்துச் சலித்த மனிதன் விண்ணையும் ஆக்கிர மித்து இந்தப் பிரபஞ்சமெங்கும் தன் ஆதிகத்தை விஸ்தரிக்க விழைந்து நிற்கும் காலகட்டம்.

முன்னைய காலங்களிலும் மாற்றங்கள் நிகழவே செய்தன. ஆயினும் அவை மெதுவாகவே நிகழ்ந்தன. ஆற அமர சிந்தித்து இந்த மாற்றங்களைக் கிரகித்து அதனுடன் இயைந்து வாழ மனிதன் பழகியிருந்தான். உலகம் முழுவதிலும் இம்மாற்றங்கள் மெதுவாகவே நிகழ்ந்தன.

நாடுதளிடையே அறிவியல் பேதங்கள் குறைவாகவே இருந்தன. ஒரு கலாசார பகைபுலத்தில் வாழ்வன் வேறொரு கலாசாரத்தை ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியதாய், விளங்கிக் கொள்ளக் கூடியதாய் இருந்தது. ஒவ்வொரு கலாசாரமும் தனித்துவமானதாய் இருந்தது. ஒவ்வொரு இனமும் தனக்கென ஒரு தனித்துவமான கலையிலக்கிய பாரம்பரியத்தைக் கொண்டிருந்தது. ஒவ்வொருவனும் தன் கலாசார பாரம்பரியங்களை நன்கு உள்வாங்கி இருந்தான். அதில் பெருமை கொண்டான்.

வாழ்வின் அடிப்படையில் ஓர் நிச்சயத்தன்மை ஓர் ஸ்திரப்பாடு இருந்தது. அவனது நம்பிக்கைகள் எவனது எதிர்பார்ப்புகளுக்கு ஒரு வரையறை இருந்தது.

ஆனால் 20ம் நூற்றாண்டோ இந்த ஸ்திரப்பாட்டை சிதைத்து விட்டது. விஞ்ஞானம் முதற்கொண்டு சமூகவியல் ஈராக புரட்சிகர மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. நியூட்டனின் மாறாக் கணியங்கள் ஜனஸ் டெனின் சார்புக் கொள்கையில் ஈடுபட்டன கண்டன.

20ம் நூற்றாண்டு இன்னமும் எவ்வளவோ கண்டது வானெளி யினரும் தொலைக்காட்சியினதும் வருடை செய்தி பரிவர்த்தனையில் பெரும் புரட்சியை ஏற்படுத்தியது மனிதன் எத்துனை முயற்சிகள் எடுத்தாலும் அவன் இப்பரந்த உலகின் ஒரு ஜீவராசி என்பதனை மறுக்கவோ மறக்கவோ முடியாதபடி அவனை இவை எப்பொழுதும் உறுத்திக் கொண்டே இருக்கின்றன. உலக நடப்புகள் அவனுக்கு உடனுக்குடன் தெரிய வருகிறது. முழு உலகத்திற்குமே ஒரு பொது



சமுதாயம் என்ற பிரமையினை இவை ஏற்படுத்தி நிற்கின்றன. அத்துடன் பிற நாடுகளுடனான தொடர்புகள், பயணங்கள் என்பவை எல்லாம் பல்கிப் பெருகியுள்ளன.

இவையெல்லாம் மனிதனை ஒரு பொதுமையை நோக்கித் தள்ளிக் கொண்டிருக்கும் அதே வேளை, ஒருவன் தனது தனித்துவத் தையும் பலத்தையும் நிலைநிறுத்தி தனது சயமான இருப்பினை நிச்சயித்துக் கொள்ள பெரும் பிரயத்தனம் செய்ய வேண்டிய நிலைக்குள்ளாகப்படுகிறான்.

இப்பல்வேறு முகப்பட்ட தாக்கங்கள் 20ம் நூற்றாண்டில் நிலையாமையினை உக்கிரப்படுத்தியுள்ளன. ஆரம்ப காலங்களில் காலனித்துவத்திற்கு எதிரான போராட்டங்களும், பின்னர் இரண்டு உலக மகாயுத்தங்களும் இதன் தொடர்ச்சியாக பல்வேறு, அரசியற் போராட்டங்களும் செல்நெறிகளும் வலுப்பெற்றன. சிறுசிறு வேறுபாடுகளை எல்லாம் மனிதன் விகாரப்படுத்திப் பார்க்கத் தொடங்கினான்.

இவற்றிற்கெல்லாம் மகுடம் வைத்தாற்போல அனுவாயதங்களின் வருகை எதிர்காலத்தையே ஒரு குனியமயமானதாக, பொய்மையின் வடிவாகக் காட்டி நிற்கின்றன. முழு மனித குலமுமே சில கணப் பொழுதுகளில் அழிந்து போகக் கூடிய நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டுள்ளது.

இந்நிலையாமையை உணர்ந்த மனிதனுக்கு எதிர்காலமோ கடந்த காலமோ பெரும் பொருட்டல்ல. அவன் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் கணமே அவனுக்கு மிகவும் முக்கியமானதாக மாறியுள்ளது. இந்த நிலையில் தனது சமூகம், பாரம்பரியம், அறிவு, அனுபவம் ஏற்படுத்திக் கொடுத்திருக்கும் தனது சார்பு நிலையில் இருந்து அக்கணத்தில் தான் காணப்பனவற்றையும் அவை தனில் ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தையுமே மிக முக்கியமானதாக அவன் காண்கிறான். அவனது பார்வையே அவனுக்கு முக்கியமானதாக மாறியுள்ளது. தனது பார்வையின் தனித்துவத்தை அவன் உணர்ந்துள்ளான். இதனையே அவன் கலை இலக்கியங்களில் பிரதிபலிக்கிறான்.

இதனால் கலை இலக்கியத் துறைகளில் பெரும் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன. நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றன. இவற்றின் விளைவே நாம் இன்று காணும் வாதங்கள் (இசம்-isms) வாழ்முறையிலே ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் இந்த வாதங்களுக்கான' தேவையை ஏற்படுத்தின.

தொன்று தொட்டு கலைஞர்களில் கலை செய்து வந்தான். தன்னிடம் சொல்லப்பட்டதை செய்து கொடுத்தான். கலை கொடுத்தோரை திருப்பிப்படுத்துவதே அன்றைய தேவையாயிருந்தது.

20ம் நூற்றாண்டுக் கலைஞர் இந்நிலையை வெறுக்கத் தொடங்கினான். தன்னைக் திருப்திப் படுத்துவதற்றையே அவன் படைக்க விரும்பினான்.

ஓவியனை பொறுத்த வரையில் அவன் இன்னொரு சவாலையும் எதிர் நோக்கினான். முன்னர் நிகழ்ச்சிகளையும் ஏனைய முக்கிய விடயங்களையும் காட்சிப் பதிவுகளாக்குவது ஓவியனின் பெரும் கடமையாயிருந்தது. புகைப்படக்கலையின் வருகையுடன் இந்த பங்கு அவனிடமிருந்து பறிக்கப்பட்டது.

எனவே ஓவியன் வெறுமனே காட்சிப் பதிவுடன் மட்டும் நின்று விடாது அவற்றை தன் சார்பு நிலைகளில் நின்று நோக்கினான். தன் கருத்து நிலைகளுக்கூடாக அவற்றில் விகாரங்களை ஏற்படுத்தினான். தன் படைப்புகளில் தன் பார்வையை ஏற்றினான். தன் விரும்பத்தின் படி நிறங்களை மாற்றினான்.

குழுபிஸ்டுகள் (Cubist) தாம் காண்பவற்றை கேத்திர கணித உருவங்களின் தொகுப்பாகக் கருதினார்கள். பல கோணங்களிலிருந்து தான் காண்பவற்றை ஒரே தளத்தில் வரைந்தார்கள். ஒரு பொருளின் பக்கங்களுக்கு இடையேயான தொடர்பைத் தாம் விரும்பியபடி மாற்றினார்கள்.

இன்னமும் சிலர் உருவகங்கள் இல்லாத அரூபப் பாணியை நாடினார்கள். உருவமற்ற இசையானது எப்படி ஒரு மனிதனின் உணர்வுத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறதோ அதே போல நிறங்களை மட்டும் அடிப்படையாக வைத்து அத்தகையவாரு உணர்வுத் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்த நினைத்தார்கள்.

இப்படியாக பல்வேறுபட்ட சிந்தனைப் போக்குகளும் எழுந்தன. ஒத்த சிந்தனைப் போக்குடையவர்கள் சந்தித்தார்கள். தங்கள் பார்வையைப் பற்றி கருத்துக்களைப் பற்றி வாதிட்டார்கள். இப்படியான சந்திப்புகளில் ஓவியர்கள் மட்டுமல்லாது கவிஞர்கள், நாடக ஆசிரியர்கள், இலக்கியவாதிகள் போன்ற பலரும் பங்கெடுத் துக் கொண்டார்கள். இச்சந்திப்புகள் பெரிய மகாநாடுகள் போலோ கருத்தரங்கள் போலோ நடைபெறவில்லை. தாம் சகஜமாக சந்திக்கும் இடங்களிலேயே இவர்கள் கலந்துரை யாடினார்கள். கலை நேரத்தில் தொழில் செய்து களைத்தவர்கள் மாலை வேளை களில் சிற்றுண்டிச்சாலைகளிலும், போசன சாலை களிலும் சந்தித்தார்கள்.

இப்படிச் சந்தித்தவர்கள் நாள்டைவில் ஒரு குழுவாக செயற் படத் தொடங்கினார்கள். இவர்கள் கடைபிடித்த கோட் பாடுகள்,

நடை முறைகள் வாதங்களாகின, (இசங்கள்). வாழ்க்கை யனுபவம், அறிவியல் வளர்ச்சி, எதிர்பார்ப்புகள் என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு உலகின் பல்வேறு பாகங்களிலும் ‘இசங்கள் உருவாக வாயிற்று.

இந்த ‘இசங்களுக்குள் அடங்காது உதிரிகளாகவும் பல கலைஞர்கள் உருவாகினார்கள். அதே வேளை இந்த ‘இசங்களால் பாதிக்கப்படாமலும் ஆங்காங்கே உலகின் பல்வேறு பாகங்களிலும் கலை இலக்கிய இயக்கங்கள் வளரவே செய்தன.

‘இசங்களின் இடைத்தாக்கத்தில் புதிய ‘இசங்களும் பரிணம மித்தன. பல இசங்களை உள்வாங்கிய படைப்புகளும் வெளி வந்தன. ஆகவே இசங்கள் வசதி கருதி வரையறுக்கப்பட்டாலும் பெருமளவு கலைப்புகள் இருக்கவே செய்தன. ‘இசங்களை விடுத்து உதிரிகளாக வந்த பல உலக புகழ்ப்படைத்த ஓவியர்களும் இருக்கிறார்கள். ஆகவே ‘இசங்களுக்குள் மட்டுமல்லாது அதற்கப் பாலும் ஓவிய வரலாறு வியாபிக்கவே செய்கிறது. இருப்பினும் நவீன ஓவிய வளர்ச்சிப் போக்கின் பிரதான ஒட்டமாக இந்த ‘இசங்கள் என்பதனை மறுக்க முடியாது.

‘இசங்களை பிரேரித்தவர்களை பெரும் சவால்கள் எதிர் நோக்கின. அவற்றினை வளர்த்தெடுப்பதற்கு அவர்கள் பெரும் பிரயத்தனம் செய்ய வேண்டியிருந்தது. இதனால் இவர்கள் பிரச்சாரம் செய்வதிலும், கண்காட்சிகளை ஒழுங்கு செய்வதிலும், அதிக கவனம் செலுத்தினார்கள். அவர்களுக்கு சார்பான சுலோகங்களை உருவாக்குவதிலும், அவர்களுக்கென ஆதரவாளர்களை அணி திரட்டுவதிலும் அதிக கவனம் செலுத்த வேண்டியிருந்தது. உண்மையில் இவர்களது முயற்சிகளில் கோட்டாடுகள் முக்கிய இடம் பெற்றனவேயன்றி கலைப்படைப்புகள் முதன்மை பெற்ற தவறி விட்டன. இதனால் இவர்கள் கூறுவதிலும் பார்க்க கலைப்படைப்பிற்கு ‘இசங்களின்’ பங்களிப்பு குறைவாகவே இருந்தது.

ஓவிய வளர்ச்சியில் ஏற்பட்ட இந்தப் பாரிய மாற்றம் பார்வையாளரின் தன்மையிலும் ஒரு மாற்றத்தினைக் கோரி நிற்கிறது. இன்றைய ஓவியம் ஒரு ஈடுபாடுடைய பார்வையாளரை நுகர் வோனை வேண்டிநிற்கிறது. ஓவியத்தினை வெறுமனே காட்சிப் பொருளாக மட்டும் பார்க்காது அதனை உணர்வு பூர்வமாகவும் அறிவு பூர்வமாகவும் அனுகும் பார்வையாளரை அது கோரி நிற்கிறது. இந்தத் தேவையினை மனங்கொண்டே இந்த நூல் எழுதப்படுகிறது.

## ஓவியம் என்றால் என்ன?

ஒரு ஓவியத்தினை விளங்கில் கொள்வது எப்படி? இது பலரிடையே எழும் ஓவியம் பற்றிய ஓர் அடிப்படையான கேள்வி.

ஓவியம் ஒரு கட்டுலக் கலை (visual art) கட்டுலக் கலையினை விளங்கிக் கொள்வதாயின் அதனை உருவாக்கும் அடிப்படையான கட்டுல் அலகுகளைப் (visual elements) பற்றிய அறிவு இன்று யமையாததாகிறது.

### ரேகை (line)

உருவமைவு (form)

வடிவம் (shape)

நிறம் (colour)

மேற்பரப்புத் தன்மை (texture)

வெளி (space)

இவையே அடிப்படையான கட்டுல அலகுகளாகும்.

### ரேகை

ரேகையானது ஒரு ஓவியத்தில் பல்வேறு வகைகளில் பாவிக்கப்படலாம். உதாரணமாக நேர்ரேகை, வளைந்த ரேகை போன்றன. அதே வேளை ரேகை தனித்தோ அல்லது உருவத்தின் புற எல்லையினைக் குறிக்குமுகமாகவோ பயன்படலாம். இவ்வாறு ரேகை பல்வேறு பண்புகளைக் கொள்ளலாம்.

### உருவமைவு

ஒரு பொருளானது வெளியில் குறித்த இடத்தை (space) அடைக்கவல்லது. இந்த கனவளவானது ஓவியத்தில் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தப்படும் பொழுது அது உருவமைவு எனப்படுகிறது. கனவளவானது முப்பரிமாணத் தன்மையானது. எனவே ஓவியத்தின் உருவமைவானது உண்மையில் ஒரு மாயைத் தன்மையானதே.

### வடிவம்

ஒரு வடிவம் இரு பரிமாணமானதாகவோ முப்பரிமாணமானதாகவோ அமையலாம். இது நிறம், அளவு, மேற்பரப்புத்தன்மை போன்ற பண்புகளை தன்னகத்தே கொண்டிருக்கும்.

### நிறம் (வர்ணம்)

இது 3 அடிப்படையான பண்புகளைக் கொண்டது. அவையாவன:

அலைநீளம் (wave length)

ஒளிர் இருள் தன்மை (value)

அடர்த்தி (intensity)

மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம் ஆகிய மூன்றும் மூலவர்ணங்களாகும். இவற்றின் கலப்பினால் உருவாகும் ஏனைய நிறங்கள் உபவர்ணங்களாகும்.

R - சிவப்பு

RV - செவ்வூதா

V - ஊதா

BV - நீலம்சார் ஊதா

B - நீலம்

BG - நீலம்சார் பச்சை

G - பச்சை

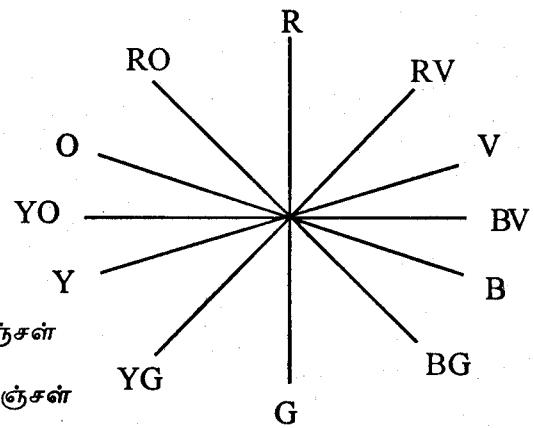
YG - மஞ்சள்சார் பச்சை

Y - மஞ்சள்

YO - மஞ்சள் சார் செம்மஞ்சள்

O - செம்மஞ்சள்

RO - செம்மை சார் செம்மஞ்சள்



ஒரு குறித்த நிறம் பல்வேறு ஒளிர் இருட்டன்மைகளில் பாவிக்கப்படலாம். எந்த வொரு நிறத்தினதும் இப்பண்பு வெள்ளையில் தொடங்கி கருப்பில் முடிவடையும் உதாரணத்திற்கு நீலத்தை எடுத்துக் கொண்டால்.

W - வெள்ளை

WB - அதிவெளுப்பு நீலம்

LB - வெளுப்பு நீலம்

HB - இளநீலம்

B - நீலம்

HB - மென்கரு நீலம்

DB - கரு நீலம்

BIB - அதிகருமை நீலம்

BI - கருப்பு

### மேற்பரப்புத்தன்மை

மேற்பரப்புத்தன்மை உண்மையில் தொடுகை உணர்வின் மூலமே பெறப்படுகிறது. ஆனால் ஓவியத்திலோ கட்டுலம் வாயிலாக

பெறப்படும் அனுபவம் தொடுகை வாயிலாக பெறப்படும் அனுபவத்தை ஒத்திருக்கையில் இப்பதம் பாவிக்கப்படுகிறது. மேற்பரப்புத் தன்மை பெருமளவில் ஓவியச் சாதனங்களின் பண்பினாலும் வரணம் பிரயோகிக்கப்படும் தன்மையிலுமே தங்கி நிற்கிறது.

### வெளி

கட்டுலக் கலைகளில் ஒரு தனித்த பிரச்சினையாக நிற்பது இந்த வெளி. ஒரு ஓவியப்பரப்பில் கட்டுலக் கூறுகள் (வெளி தவிர்ந்த) அடைக்கும் பரப்பு தவிர்ந்த ஏனைய பகுதியில் வெளியினைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம்.

இந்த வெளியே ஓவியத்தில் பின்புலத்தின் தேவையினை ஏற்படுத்துகிறது. இந்த வெளி இரண்டு வசனங்களுக்கு இடையே ஏற்படும் தரிப்பைப் போன்றது. இந்த வெளியில் கட்டுலத் தூண்டலற்ற ஒரு ஓய்வு ஏற்படுகிறது. இவ்வெளியில் பாவிக்கப்படும் நிறங்களோ அல்லது வேறு கட்டுல அலகுகளோ அடுத்த பார்வைப் புல தூண்டுலை பாதிக்காத வண்ணம் அமைப்பது ஓவியனின் திறமையில் தங்கியுள்ளது.

இந்த வெளியில் பாவிக்கப்படும் கட்டுல அலகுகள் (நிறம் போன்றவை) ஏனைய அலகுகளில் (வடிவம், உருவமைவு என்ப வற்றில்) ஒப்பிட்டுரீதியான தாக்கத்தை (contrast effect) ஏற்படுத்தும். இத்தாக்கத்தினை ஓவியத்தை மெருகூட்டச் செய்யும் ஒரு படிக் கல்லாய் மாற்றுவதிலேயே ஓவியத்தின் வெற்றி பெருமளவில் தங்கியுள்ளது.

### ஓவியத் தொகுப்பு

கட்டுல அலகுகளின் எழுந்தமான தொகுப்பு ஓவியமாகி விடாது. அப்படியாயின் கட்டுலக் கூறுகள் எதனடிப்படையில் ஓவியத்தில் கையாளப்படுகின்றன என்பதே எம்முன் எழும் அடுத்த கேள்வி.

ஒரு நல்ல ஓவியத்தில் கட்டுல அலகுகள் சில அழகியல் அடிப்படைகளுக்குத் இயைய அமைந்திருக்கும். ஒரு ஓவியன் கட்டுல அலகுகளை எப்பொழுதும் அறிவுபூர்வமாக ஆராய்ந்து இந்த அழகியல் அடிப்படைகளுக்கு அமைய பாவிக்கிறான் என நாம் முடிவு கட்டிவிடக் கூடாது. பல சந்தர்ப்பங்களில் ஓவியனின் ரசனை அடிப்படையில் அமையும் தேர்வு இவ்வழகியல் அடிப்படைகளுக்குத் தோதாக அமைகிறது.

நிலக் காட்சியினை கருப் பொருளாகவுடைய ஒரு ஓவியத்தினை கருதுவோம். அதில் காட்டப்படும் நிலப்பரப்பு, ஆகாயம் அண்மையாக காட்டப்படும் மரங்கள் சேய்மையாகக் காட்டப்படும் மரங்கள்

அவற்றின் நிறங்களில் அளவுகளில் காட்டப்படும் வேறுபாடுகள் தக்கவிதத்தில் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தப்பட வேண்டும். இந்த நோக்கை எய்தல் பொருட்டு வெவ்வேறு கட்புலக் கூறுகள் அதன் பல்வேறுபட்ட பண்புகளும் தக்க விதத்தில் கையாளப்பட வேண்டும். இந்த செயற்பாடு பரிமாணப்படுத்தல் (proportion) எனப்படுகிறது. இதனை வேறு விதமாகக் கூறுவதாகில் கட்புலக் கூறுகள் தக்க விதத்தில் பரிமாணப் படுத்தப்படுகையில் ஒரு காட்சி தக்க விதத்தில் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தப்படுகிறது எனலாம்.

ஒரு ஓவியத்தில் பிரதான விடயம் அல்லது கருப்பொருள் ஒரு இடத்தில்தான் அமையும். ஓவியப் பரப்பின் ஏனைய இடங்கள் இக்குவிமையத்தினை முனைப்படையச் செய்யும் விதத்தில் செயற்பட வேண்டும். அத்துடன் ஒர பார்வையாளன் ஓவியத்தின் எந்த முனையில் இருந்து பார்க்கத் தொடங்கினாலும் அவனது கட்புலப்பயணம் இக்குவிமையத்தினை நோக்கி நகரும் வகையில் ஓவியம் அமைய வேண்டும். கட்புல அலகுகள் தம்முள் ஒத்திசையும் (unity) வண்ணம் அமையும் பொழுதே இது சாத்தியப்படுகிறது. இந்த ஒத்திசைவு இரண்டாவது அழியல் அடிப்படையாக அமைகிறது.

ஓவியத்தில் ஓவ்வொரு கட்புல அலகும் வெவ்வேறு பண்புகளைக் கொண்டதாக அமையலாம். உருவங்களை எடுத்துக் கொண்டால் அவை சிறியனவாகவோ பெரியனவாகவோ வெவ்வேறு நிறங்களைக் கொண்டதாகவோ அமையலாம். ஒரே தன்மைகளைக் கொண்ட கட்புல அலகுகள் ஓவியத்தின் ஒரு பக்கத்தில் தேங்கிவிட்டால் ஓவியம் சீரானதாக அமையாது. உதாரணமாக பெரிய உருவங்கள் எல்லாம் ஒரு புறமும் சிறிய உருவங்கள் எல்லாம் மறுபுறமுமாக அமையின் ஓவியம் சீரினை இழந்துவிடும். இது கட்புல அலகுகளுக்கு மட்டுமன்றி அவற்றின் ஏனைய பண்புகளுக்கும் பொருந்தும். ஆகவே ஒரு ஓவியத்தில் வெவ்வேறான கட்புல அலகுகளும் அவற்றின் பல்வேறுபட்ட பண்புகளும் தக்க சமநிலையினை (balance) எய்தல் வேண்டும் இந்த சமநிலை எமது மூன்றாவது அழியல் அடிப்படையாகிறது.

ஒரு பந்தியில் வரும் வாக்கியங்கள் ஒன்றோடொன்று தொடர்புபட்டவையாக சீரானதாக அமைவது சிறப்பான கட்டுரையின் பண்பு. அதேபோல ஓவியம் மீதான ஒரு பார்வையாளனின் கட்புலப்பயணமும் சீரானதாக அமைவது ஒரு சிறந்த ஓவியத்தின் பண்பு. மிக எளிமைபடுத்திக் கூறுவதாகில் மாறாத பண்பினையுடைய ஒரு குறித்த ஒரு உருவம் குறித்த இடைவெளிகளில் மீண்டும் மீண்டும் ஓவியத்தில் வருமாயின் அங்கே ஒரு சீரான கட்புலப் பயணம் இருக்கும். ஆனால் சாதாரணமாக கட்புல அலகுகள் இவ்வளவு எளிமையாக ஓவியத்தில் தோன்றுவதில்லை. ஆகவே வெவ்வேறு

பண்புகளைக் கொண்ட வெவ்வேறு கட்புல அலகுகள் தக்க சிர்பிரமாணம் (rhythm) ஏற்படும் வகையில் கையாளப்படுவது ஒரு சீரான கட்புலப் பயணத்திற்கு அவசியமாகிறது.

மேலே கூறப்பட்ட அழியல் அடிப்படைகள் எளிமையானதாகத் தோன்றினாலும் அவற்றின் சிக்கற்றனமையினை ஒரு பார்வையாளன் உணர்ந்து கொள்வது அவசியமாகிறது. ஓவ்வொரு கட்புல அலகும் பல்வேறு பண்புகளைக் கொண்டிருக்கும். ஒரு ஓவியத்தில் ஒரே பண்புகளைத் கொண்ட கட்புல அலகுகள் தான் பாவிக்கப்படும் என்று கூறுவதற்கில்லை. ஆக ஓவியத் தொகுப்பு என்பது பல்வேறு பட்ட பண்புகளுடைய வெவ்வேறான கட்புல அலகுகளை அழியல் அடிப்படைகளுக்கு இயைய தொகுப்பதை அடிப் படையாகக் கொண்டது எனலாம்.

எதற்காக ஓவியம்

ஓவியம் படைப்பது ஒரு பொழுது போக்காகவும் ஓவியம் சேகரிப்பது ஒரு ஆடம்பரமாகவுமே இன்று பலராலும் கருதப் படுகிறது.

ஆனால், மனிதன் குகைகளில் வாழ்ந்த காலங்களிலிருந்து இன்றுவரை மனிதனின் வாழ்வியலின் ஒரு பகுதியாக இந்த ஓவியம் இடம் பெற்று வருவதனை ஆராச்சியாளர் எடுத்தும் காட்டுகிறார்கள்.

அத்துடன் நில்லாது இவ்வோவியங்கள் மனிதனது வாழ்க்கை செயற் பாடுகளை வாழ்முறைகளை மட்டுமல்லாது அவனது வாழ்க்கை தத்துவம், நம்பிக்கைகள் என்பவை பற்றியும் அறிந்து கொள்ள ஓவியங்கள் பயன்படுகின்றன.

தமது சமகால வாழ்வில் ஓவியத்தின் தேவை என்ன என்பதே எமது கேள்வி. இன்றைய ஓவியம் இன்றைய கலைஞரின் சுய வெளிப்பாடாக, சுயதரிசனமாகவே பெருமளவில் வெளிப்படுகிறது. அவனது உளப்பாங்கு அவனது தத்துவம், அவனது கற்பனை, அவனது அனுபவம் இப்படியாக பல்வேறு பரிமானங்களை அது வெளிப்படுத்துகிறது.

ஓவியம் சமூகம் சார்ந்த ஒரு தேவையாகக் கூட அமையலாம். கொள்கைகளை பிரதிநிதித்துவப்படுத்த, அரசியல் பிரச்சாரமாக அல்லது சமூகம் மீதான விமர்சனமாகக் கூட அது அமையலாம்.

படைப்புச் சாதனம்

வர்ணம், கித்தான் (canvas), காகித மட்டை, தூரிகை, போன்ற ஓவியம் படைத்தலுக்கு உபயோகிக்கப்படும் பொருட்களே

படைப்புச் சாதனங்களாகும். சமகால ஓவியக்கலையில் படைப்புச் சாதனங்கள் முக்கிய இடம் வகிப்பன். படைப்புச் சாதனங்கள் ஓவியப் பாணியில் கணிசமான செல்வாக்கை செலுத்த வல்லள். சிலவகை மேற்பரப்புத் தன்மையைப் பெறுவதற்கு சில வகை படைப்புச் சாதனங்கள் விசேடமாக பயன்படுகின்றன. ஆக படைப்புச் சாதனம், நவீன ஓவியத்தின் மொத்த வெளிப்பாட்டினை நிர்ணயிப்பதில் முக்கிய இடம் பெறுகின்றது எனலாம்.

நவீன ஓவியத்தின் தோற்றும்.

ஓவியம் பலவகைப்படும். பொதுவாக ஓவியத்தை இரண்டு பிரிவுகளுள் அடக்கலாம்.

1. மேலைத்தேய ஓவியம்.

2. கிழைத்தேய ஓவியம்.

கிழைத்தேய ஓவியம் என வழங்கப் பெறுவது பாரம்பரியமாக எம்மிடையே இருந்து வரும் மரபுமுறை ஓவியமாகும். இதற்கு உதாரணங்களாக பண்டைய விகாரைச் சுவரோவியங்கள், சிகிரிய ஓவியம், இந்திய ராஜபுத்திர ஓவியம் போன்ற பலவற்றைக் கூறலாம். இவற்றிற்கென ஒரு தனியான வளர்ச்சிப்போக்கு ஒரு தனியான வரலாறு உண்டு.

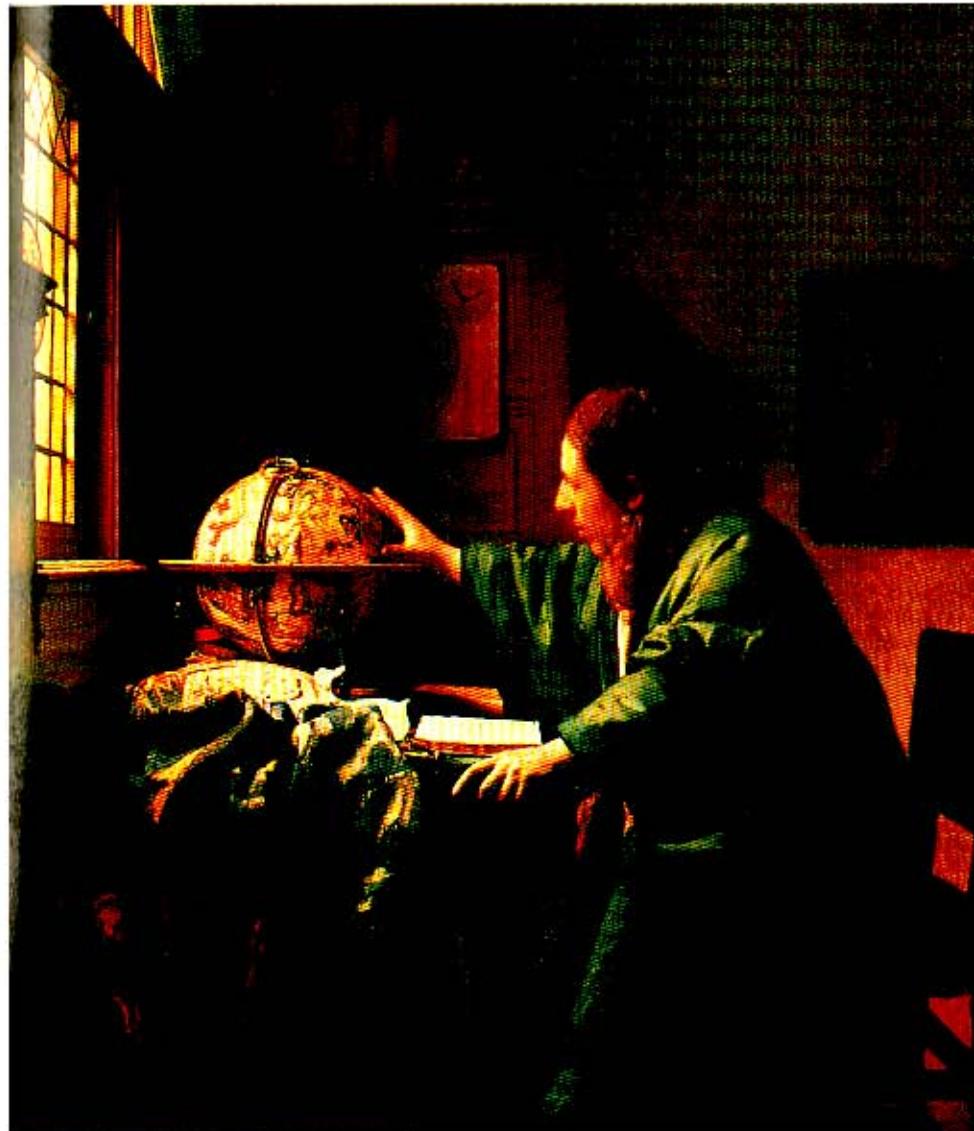
இதே போல மேலைத்தேயத்தினரிடையேயும் ஒரு ஓவியக்கலை மரபு தொன்றுதொட்டு இருந்து வந்தது. உதாரணமாக பிரித்தானிய விக்ரோரிய ஓவியங்கள் இவ்வகையினைச் சார்ந்தவையே.

நாட்டுக்கு நாடு ஓவியக்கலை தனித்துவமானதாக இருந்தாலும் சில பொதுவான அடிப்படைகளில் இவற்றை பருமட்டாக மேலைத்தேய கிழைத்தேய ஓவியங்கள் என பகுக்கலாம்.

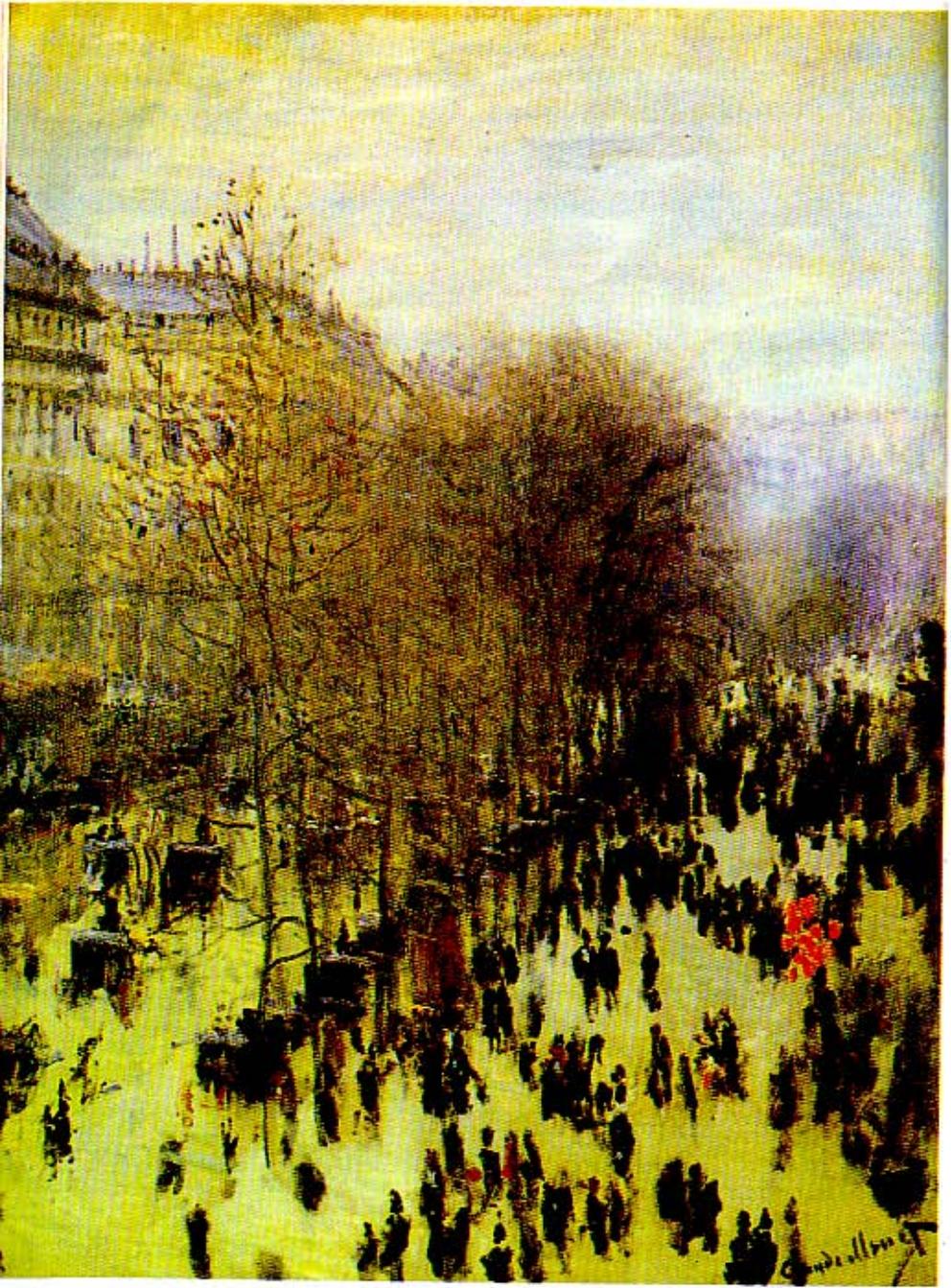
கிழைத்தேய ஓவியங்களை எடுத்துக்கொண்டால் அவற்றில் ரேகைகளே முக்கியத்துவம் பெற்றிருக்கும். உருவங்கள் புறால்லைக் கோடுகளால் வரையறுக்கப்பட்டிருக்கும். அங்கே பொதுவாக இருபரிமாண தட்டையான உருவங்களே காணப்படும். அத்துடன் மஞ்சள் சிவப்பு சார்ந்த வர்ணங்களே பெருமளவில் பாவிக்கப் பட்டிருக்கும்.

மாறாக மேலைத்தேய ஓவியங்களில் வர்ணமே முக்கிய இடத்தைப் பறும், உருவங்கள் முப்பரிணாமத் தன்மையினதாக இருக்கும்.

நிகழ்ச்சிகளையும் காட்சிகளையும் பதிவு செய்து வைத்தலே மரபுமுறை ஓவியத்தின் முக்கிய பங்காக இருந்து வந்தது. அத்துடன்



VERMEER. The Astronomer 1668



MONET. Boulevard des Capucines 1873.

பதிவு செய்கையில் அந்த ஓவியம் இயற்கையை இயலுமானவரை ஒத்திருக்க வேண்டிய தேவையும் அன்று இருந்தது. காரணம் நிகழ்ச்சிகளை பதிவு செய்ய புகைப்படக் கருவியோ வேறு சாதனங்களோ அக்காலத்தில் இருக்கவில்லை.

பண்டைய காலத்தில் அரசனும் மதமுமே முக்கியமானவையாக இருந்தது. இதனால் அரச குடும்பங்கள் பற்றிய ஓவியங்கள் முக்கியஸ்தர்களின் பிரதிமை போன்றவையே பெருமளவில் ஓவிய கருப்பொருளாயமைந்தது. இன்னொரு புறம் மதசம்பந்தமான ஓவியங்களும் வளர்ந்து வந்தன.

இவ்வாறாக அக்காலத்து ஓவியன் மதத்தையும் அரசையும் அண்டியே தனது தொழிலை நடாத்தி வந்தான். காலப்போக்கில் இவ்வாறு மதத்தையும் அரசையும் அண்டி இருப்பதால் அவை தனது ஆற்றலில் தனது வெளிப்பாட்டில் செலுத்தக்கூடிய வரையறைகளை கட்டுப்பாடுகளை ஓவியன் உணர்த் தொடங்கினான். இதனால் தான் சுயாதீனமாக கட்டுப்பாடுகளற்ற நிலையில் தனக்கு வேண்டியவற்றை தன் எண்ணாப் படியே ஓவியமாக்குவதற்கு ஏற்ற ஒரு குழலை நோக்கி ஓவியன் செல்லத்தொடங்கினான்.

இவ்வாறாக மாற்றத்தினை தேடிய ஓவியக் கலைஞரை புகைப்படக் கலையின் வருகையும் வெகுவாகப் பாதித்தது. ஓவியத்தைவிட புகைப்படம் தத்தூபமாக நிகழ்வுகளையும் உருவங்களையும் பதிக்க வல்லது. இதனால் ஓவியனது முக்கியத்துவம் குறையத் தொடங்கியது. ஆக ஓவியக்கலை புதிய திருப்பத்தையும் புதிய வடிவத்தினையும் பெற்றுவேண்டிய ஒரு தேவை ஏற்பட்டது.

இத்தகைய வரலாற்றுப் பின்னனியிலேயே நலீன ஓவியம் தோன்றி வளர்ந்து வலுப்பெறத் தொடங்கியது.

19ம் நூற்றாண்டின் இறுதிகளிலேயே தத்தூபப் பாணியிலிருந்து ஓவியன் தன்னை விடுவிக்கத் தொடங்கினான். இதனை மனப்பதிவு நவீந்சிவாத (Impressionist) வகை ஓவியங்களுக்கு பின் வந்த ஓவிய முறைகளில் நன்கு அவதானிக்கலாம்.

ஒரு காட்சியைப் பார்த்து அதனை அதேபோல பிரதி செய்வது என்பது ஓவியனின் சதந்திரத்திற்கும் அவனது சுயமான சிந்தனைக்கும் பெரும்தடையாக இருந்தது. ஆகவே தான் எடுத்துக்கொண்ட கருப்பொருளில் சிறு சிறு விகாரங்களை ஏற்படுத்த முட்பட்டான். தான் கண்ட காட்சி அது தன்னின் ஏற்படுத்திய தாக்கம் அது பற்றிய தனது சுருத்து ஆகியவற்றை அந்த ஓவியத்தில் வெளிப்படுத்த தலைப்பட்டான் ஓவியன். இவ்வாறே நலீன ஓவியம் ஆரம்பமாகியது.

## ஒவிய ரசனை

ஒவியரசனை கலைப்படைப்பைப்போல அடிப்படையில் ஒரு தன்னிலைப்பட்ட செயற்பாடு. இதனை விஞ்ஞான ரீதியிலோ அறிவார்ந்த அடிப்படைகளிலோ முழுமையாக விளங்கிவிட முடியாது. இருப்பினும் ஒவிய ரசனையினை சில பருமட்டமான படிமுறைகளில் ஆராய முனையலாம்.

ஒவியம் ஒவியனின் ஆளுமையில் தங்கி நிற்பதைப் போல ஒவியரசனை பார்வையாளரின் ஆளுமையினால் பாதிக்கப் படுகிறது. பார்வையாளர்து ஒவியம் பற்றிய அறிவு, அவன்து வாழ்வனுபவம், அவன்து சமூக அறிவியற் பின்புலம், அவன்து மன்னிலை அவனுக்கிருக்கும் முற்கற்பிதங்கள் என்பன ஒவியரசனையில் செல்வாக்கு செலுத்த வல்லன.

பார்வையாளன் சார்பு நிலைகளைக் கொள்ளாது இயலுமான வரை முற்கற்பிதங்களைத் தவிர்த்து சயாதீனமாக ஒவியத்தினை அணுகவேண்டும். ஒவியம் இன்னாரால் படைக்கப்பட்டது அல்லது மேலைத்தேய கீழைத்தேய சார்பு நிலைக்கருக்கூடாக ஒவியத்தை அணுகவோமாகில் அந்த எண்ணம் ஏற்கனவே எம்முள் சில முடிவுகளை ஏற்படுத்தி விட்டிருக்கும். ஆகவே முதலில் ஒவியத்தைத் தான் பார்க்க வேண்டும். அதன்பின்னரே ஒவியனின் ஆளுமையினை அதற்குள் தேட வேண்டும்.

ஒவியத்தைப் பார்த்தவுடன் அதில் என்ன சித்தரிக்கப்பட்டு உள்ளது என்பதைக் கவனிக்க வேண்டும். அது ஒரு நிலக்காட்சியாக இருக்கலாம் அல்லது உருவங்களாக இருக்கலாம். ஆனால் எல்லா சந்தர்ப்பங்களிலும் ஒவியப் பொருள் வெளிப்படையாக அமைவதில்லை. நவீன ஒவியத்தில் பெரும்பாலும் கருப்பொருள் மறைந்தே இருக்கும்.

இதற்கு அடுத்தப்படியாக ஒவியத்தினை ஒரு தொகுப்பாகக் கொண்டு அதில் கட்டுல அலகுகள் அழகியல் அடிப்படைகளுக்கிடையே அமைந்துள்ளனவா என்பதை ஆராயவேண்டும். இதன் மூலம் கட்டுல அலகுகளுக்கிடையேயான அழகியல் உறவு நிலைகளை நாம் அறியலாம். இங்கு ஒவிய ரசனை ஒவியம் படைத்தல் என்ற செயற்பாட்டின் நேரெதிரான ஒரு செயற்பாடாக அமைவதனை நாம் காணலாம்.

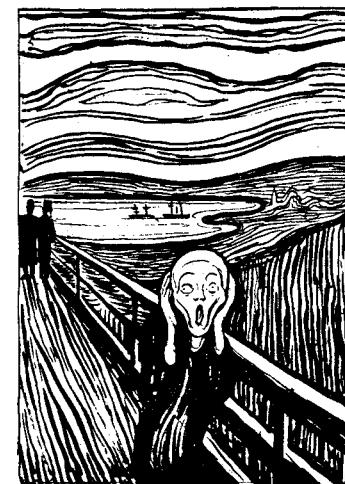
இது ஒவியத்தின் அழகியத் தளத்தின் மீதான ஒர் ஆய்வு. ஒவியத்திலுள்ள வெவ்வேறு கட்டுல அலகுகள் அவற்றின் பல்வேறு

பட்ட பண்புகள் இவற்றிற்கிடையோன அழகியல் உறவு நிலைகளை உயத்தறிவது பார்வையாளரின் ஒவியம் மீதான பரிச்சயத்தில் பெருமளவு தங்கிநிற்கிறது.

அழகியற் தளத்தினைப் போல ஒவியத்திற்கு ஓர் உணர்வுத் தளமும் உள்ளது. இங்கு நாம் கருதுவது ஓர் விளக்கப்பட தன்மையான உணர்வுத் தளத்தையல்ல. அதாவது ஒருவர் அழுது கொண்டிருப்பதைப் போல படம் கீறி விட்டு அதில் பெரிய உணர்வுத் தளம் வெளிப்படுவதாக கூறுவதையல்ல. இது சோகத்தைப்பற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதுவதற்கு ஒப்பாகும்.

இங்கே நாம் கருதும் உணர்வுத் தளம் ஒரு தன்னிலைப்பட்ட உணர்வுத் தளம். அந்த உணர்வுத் தளத்தினை எப்படி ஒவியம் பார்வையாளனுக்குப் பரிவர்த்தனை செய்கிறது என்பதே எமது பிரச்சினை. எப்படி ஒரு சோகமான கதையைக் கூறுவதை கூறும்பொழுது கேட்போர்க்கும் தக்க உணர்வு ஏற்படுகிறதோ, அதேபோல ஒவியம் படைக்கப்படும் விதத்திலும், அதன் நிறத்தேர்வில், தூரிகையசைவில், கட்டுல அலகுகளின் ஒழுங்கில் இவ்வணர்வு பரிவர்த்தனையாகும் பொழுது அங்கே ஒரு ஆழமான உணர்வுத் தளம் தோன்றிவிடுகிறது.

உணர்வுகள் உணர்ந்து கொள்ளப்படவேண்டியவை, உணர்த்தப் பட வேண்டியவை. அவை விளங்கப்படுத்தப்பட முடியாதவை. எட்வார்ட் மங்கின் து 'அலறல்' (Scream) என்ற ஒவியத்தினை உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு உதாரணமாகக் காட்டலாம். இந்த ஒவியத்தைப் பார்த்தவுடன் ஒரு பய உணர்வு வெளிப்படுவதை எளிதாக உணர்ந்து கொள்ளலாம்.



'அலறல்' (1895) எட்வார்ட் மங்கின் ஒவியம்

கட்புல கலைகள் ஒரு அறிவியற் தளத்தினையும் கொண்டிருக்கும். ஆனால் ஓவியத்தில் இதன் செல்வாக்கு மிகக் குறைவு. கட்டடக்கலை போன்றவற்றில் இதன் செல்வாக்கு அதிகம். நவீன ஓவிய ஆரம்பத்தில் குழுபிசம் குறிப்பாக பகுப்பாய்வு குழுபிசம் (Analytic Cubism) போன்றவற்றில் இதன் செல்வாக்கு அதிகம். இங்கே கருப்பொருள் அறிவார்ந்த ரீதியில் ஆராயப் பட்டிருக்கும்.

சாதாரண ஓவியத்தின் ரசனையைவிட நவீன ஓவிய ரசனை பல வழிகளிலும் வேறுபடுகிறது. நவீன ஓவியத்தை விளங்கிக் கொள்வதற்கு முதலில் அதன் அழியற்றளம், உணர்வுத் தளம், அறிவியற்றளம் ஆகியவற்றினாடாக அதனை ஆராய வேண்டும். இங்கு சிறப்பாக ஓவியர் கையானும் உத்திகளை நாம் கவனிக்க வேண்டும். உதாரணமாக சில ஓவியர்கள் தூரிகை அசைவினை சிறப்பித்துக் காட்டுவர். இத்தூரிகையடையாளங்கள் வேறுமனே அழியல் தாக்கத்தினை மட்டுமல்லாது. ஒர் உணர்வுத் தாக்கத் தினையும் ஏற்படுத்துவதனை வான் கோவின் (Van Gogh) படைப்புகளில் காணலாம்.

வேறும் சிலர் உருவங்களில் விகாரங்களை ஏற்றுகிறார்கள். இவ்விகாரங்கள் தொடர்ந்து ஒருவரின் படைப்புகளில் வரும்போது இவை சில செய்திகளைக் கூறுவதற்காகவாகின்றன.

இப்படியாக சகல கட்புலக் கூறுகளும் நவீன ஓவியத்தில் சில உத்திகளாக சிறப்பாக்கம் அடையலாம். இந்த உத்திகளுடன் பழக்கப்படும்போது சிந்தனையைச் சிறைவிடாது எளிதாக அந்த ஓவியத்தினை ‘வாசிக்கக்’ கூடியதாயமைகிறது. ஆக இவ்வுத்திகள் நவீன ஓவியத்தில் ஒருவகை குறியீடுகளாகத் தொழிற்படுகின்றன எனலாம்.

20ம் நூற்றாண்டின் கடைக்கூற்றில் இசவாதிகள் எல்லாம் ஒழியட்டும் என்று யார்தான் சபித்தாலும் அவ்வப்போது இந்த இசவாதிகள் தலைகாட்டவே செய்வார்கள். ஒரு வகையில் எல்லா நவீன ஓவியர்களுமே ஒவ்வொரு தனித்தனி இசம்தான். இருப்பினும் ஒரு ஓவியம் ஒரு இசத்தின் பல குணாதிசயங்களைக் கொண்டிருப்பின் அதை அவ்விசத்தின் தளத்திற்கூடாக அனுகுவது எளிதாகவே அமையும். இப்படி ஒரு இசத்திற்குள் வைத்து ஆராயும்பொழுது எப்பொழுதும் ஒரு விட்டுக் கொடுப்பு மனப்பான்மை இருப்பது அவசியமாகிறது.

நவீன ஓவியத்தில் உலகம் மறுசீரமைக்கப்பட்டிருக்கும். அங்கு ஓவியப்பரப்பே ஒரு தனி உலகாக மாறியிருக்கும். இயற்கையில்

பொருட்கள் அனுக்களால் ஆக்கப்பட்டிருக்கும். ஆனால், நவீன ஓவியத்திலோ அவை கட்புல அலகுகளாலேயே ஆக்கப்பட்டிருக்கும். கட்புல அலகுகள் ஈற்று விளைவினை ஏற்படுத்தும் வகையில் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டிருக்கும்.

உதாரணமாக ஒரு நிலக்காட்சி பற்றிய ஒரு நவீன ஓவியத்தில் சேய்மையாகக் காட்டப்படவேண்டிய மரம் அண்மையிலிருப்பதைப் போலலோ ஒரே தூரத்தில் இருப்பதைப் போல தென்படலாம். ஆனால் அது முக்கியமல்ல. அந்த முழு ஓவியமும் தரும் கட்புல அனுவபம் அது ஏற்படுத்தும் உளத்தாக்கம் இவைதான் நவீன ஓவியத்தில் முக்கியமானவை.

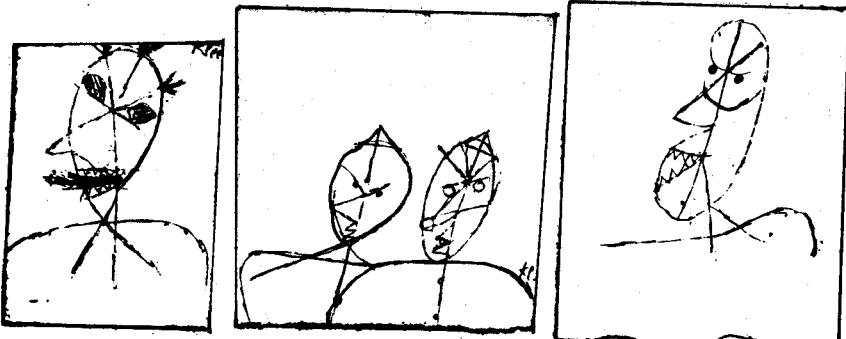
அதற்காக எல்லா விதிகளையும் மீறுவதுதான் நவீன ஓவியமாகி விடாது. விதிகளை நன்கு அறிந்து அதை கடைப்பிடித்த ஒருவர் உள்ளுணர்வுந்தலாலோ அல்லது உணர்வுத் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்து முகமாகவோ அவற்றை மீறும்பொழுது நவீன ஓவியம் பிறக்கிறது. இதற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக ‘போல் கிளீ’ (Paul Klee) இன் ஓவியங்களைக் கொள்ளலாம்.

இவரது ஓவியங்கள் குழந்தை கீறும் படங்களைப் போல இருக்கும். பார்த்ததை பார்த்தபடி பிரதி பண்ணும் ஆற்றல் மிகக் கூருவரே உள்ளுணர்வுந்தலால் அல்லது குறித்த ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் வகையில் இயல்பாக விதிகளை மீற முடியும். இதனாலேயே நவீன ஓவியர் பலர் தத்ருப ஓவியர்களாகவே தம் கலைவாழ்வினை ஆரம்பிக்கின்றனர்.

ஆக வித்தியாசமான ஓவியங்கள் எல்லாமே நவீன ஓவியமாகி விடாது. ஒருவன் தான் காணும் தரிசனத்தை முழுமையாக பிரதிபலிப்பதில் தத்ருபப் பாணி ஏற்படுத்தும் வரையறைகளை உணர்ந்து தனக்கென ஒரு பாணியை உருவாக்குகிறானோ அவனையே நவீன ஓவியராகக் கொள்ள வேண்டும்.

ஓவியம் வைக்கப்படும் இடம் அவ்விடத்தின் கட்டட அமைப்பு ஒளிசெறிவு, பின்புலம் என்பனவும் பல சந்தர்ப்பங்களில் ஓவிய ரசனையை பாதிக்கவே செய்கிறது. சில அரூபவாத ஓவியங்கள் முழு கட்டட அமைப்பின் ஒரு பகுதியாகவே கருதிப் படைக்கப்படுகின்றன.

ஆகவே ஓவிய ரசனை ஓவியத்துடன் மட்டும் நின்று விடாது சில சந்தர்ப்பங்களில் அதன் சூழலுடன் இணைந்து நிற்கிறது.



'தலைகள்' (1913) போல் கிளி

போல் கிளி (1919)  
தன்னுருவப்படம்

நவீன ஓவியத்தினை ஒரு முறை பார்த்து உடனடியாக நாம் எந்த முடிவுக்கும் வரமுடியாது. பலமுறை பார்த்து படிப்படியாக உள்வாங்குதலே சாத்தியப்படுகிறது ஆனால் ஒரு தரமான ஓவியம் ஒரு முறை பார்த்தால் திரும்பத் திரும்ப பார்க்கத் தூண்டும் ஒரு இயல்பினை தன்னகத்தே கொண்டிருக்கும்.

அடுத்து ஓவியம் படைக்கப்பட்டதன் நோக்கம் ஓவியத்தில் வெளிப்படையாக அமைந்துள்ளதா என நாம் பார்க்க வேண்டும். இந்த நோக்கம் சுய வெளிப்படையாக இருக்கலாம். அல்லது சமூக பார்வையாக இருக்கலாம் அல்லது ஒரு கருத்தினை முன்வைத்து அதற்கான ஒரு பிரச்சாரமாகவும் இருக்கலாம். அடிப்படையில்

நவீன ஓவியனை முதன்மைப்படுத்தும் ஒரு ஓவியப்பாணி. ஓவியனை அவனது தனித்துவ ஓவிய உத்திகளை, அவனது உள்ப பாங்கினை, அவனது அழகியல் தத்துவங்களை, அவனது அரசியல் கருத்துக்களை, அவனது வாழ்க்கைத் தத்துவத்தினை தேடியடைய வேண்டிய பெரும் பொறுப்பு பார்வையாளனிடத் திலேயே உள்ளது. இவை ஒன்றும் நவீன ஓவியத்திலே நேரடியாகக் கூறப்படுவதில்லை. அதாவது சித்தரிக்கப் படுவதில்லை. இதனால் நவீன ஓவியம் ஒரு ஈடுபாடுடைய பார்வையாளனை கோரி நிற்கிறது எனலாம்.

ஒரு ஓவியம் படைக்கப்படுவதற்கு ஏதோ ஒரு நிகழ்வு, ஒரு கருத்து, ஒரு தத்துவம் தூண்டற்காரணியாக அமைந்திருக்கும். இந்த தூண்டற் காரணியை அடிப்படையாக வைத்து நவீன ஓவியன் தனது கருத்தினை ஓவிய மொழியில் எழுதுகிறான். இந்தத் தூண்டற் காரணி வாயிலாக அவனது கருத்தினை தேடிக் கண்டடையும் ஒரு சிக்கலான பயணமே நவீன ஓவியரசனை.

ஒவியம் ஒரு மொழியைப் போன்றது. ஒவ்வொரு நவீன ஓவியனும் தனக்கென ஒரு பிரத்தியேகமான மொழி நடையினைக் கொண்டிருப்பான். ஒரு ஓவியனின் படைப்புகளுடனான நீண்ட கால பரிசுசியத்தின் வாயிலாகவே அவனது ஓவிய 'இலக்கணங்களையும், 'மொழிநடையினையும், தெளிவாக விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

பொதுவாக ஒரு நவீன ஓவியத்தின் திறவு கோலாக அதன் தலைப்பைக் கொள்ளலாம். இந்தத் தலைப்பு அவனது தூண்டு கோலாகவோ அவனது கருத்தாகவோ அமைகிறது. குறைந்த பட்சம் தலைப்பு அந்த ஓவியத்தின் அர்த்தத்திற்கான ஒரு துப்பையாவது தரும். தலைப்பு பார்வையாளனின் சுயமான சிந்தனையோட்டத் தினை தடைப் படுத்தும் என ஒரு சிலர் கருதுவர். இந்தக் கூற்றை நாம் நிராகரித்துவிட முடியாது.

ஒரு ஓவியனின் படைப்புகளுடனான நீண்ட கால பரிசுசயமும் நவீன ஓவியம் மீதான நல்ல அறிவும் இருக்கும் பார்வையாளனும், தனது தூரிகையசைவின் மூலம், தன் உருவங்கள் நிறத்தேர்வு மூலம் நிச்சயமான உணர்வு, கருத்துப்பரிமாற்றத்தினை செய்யக்கூடிய பகுத்தறிவி நிலையில் உள்ள ஓவியனும் இருக்கும் பட்சத்திலேயே தலைப்புகளற்ற ஓவியத்தின் ரசனை ஒரு நல்ல அனுபவத்தை ஈனும் அழகியற் பயிற்சியாக அமைய முடியும். ஆனால் எமது சமூகத்தில் நவீன ஓவியத்தின் வளர்ச்சி நிலையில் இந்த இரண்டு சந்தர்ப் பங்களுமே சாத்தியப்படாது.

தலைப்பு தரும் சிறிய உதவியுடன் ஓவியனின் அரசியல், கருத்து, சமூகப்பகைப்புலம், உளவியல் பாங்கு, வாழ்க்கைத் தத்துவம் போன்றவை தெரிந்திருப்பின் அப்பகைப்புலங்களுக் கூடாக

ஒவியத்தை நாம் ஓவியனின் சார்பு நிலையான ஒரு கருத்தாகவே காண்கிறோம். இந்தக் கருத்து எதைப் பற்றியதாகவும் இருக்கலாம். ஓவியனின் சார்பு நிலை அவனது ஆளுமைக்கு வித்தாகி நிற்கும் சமூகக் காரணிகள் போன்ற இன்னோரன்ன காரணிகளால் நிர்ணயிக்கப்படுகிறது.

இக்காரணிகளால் ஏற்படும் மாற்றம் அவனது சார்பு நிலையில் தொடர்ச்சியான மாற்றத்தினை ஏற்படுத்துகிறது. அவன் கணத்திற்குக் கணம் ஒரு புதிய மனிதனாக மாறிக் கொண்டிருக்கிறான். அவன் படைக்கும் ஓவியம் அதைப் படைக்கத்துண்டிய கணத்தின் வெறும் குறிப்பில்ல. அது அக்கணத்தின் மீதான ஓவியனின் விமர்சனப்பார்வை.

ஒரு நவீன ஓவியத்தைப் பற்றி முழுமையான கருத்தினை பலவேளைகளில் அதனைப் படைத்த ஓவியனால் கூற முடிவதில்லை. காரணம் அங்கே சுயமான தொடர்புறுதல் (free association) மூலம் சில ஆழமான வெளிப்பாடுகள் தென்படலாம். இதனை உளவியல் பகுப்பாய்வு (psycho analysis) மூலமே முழுமையாகக் கண்டடையலாம்.

ஒரு ஓவியனின் தொடர்ச்சியான படைப்புகளை பார்ப்பதன் மூலம் அவனது உச்ச படைப்பாற்றவின் வெளிப்பாடு எப்பொழுது நிகழ்கிறது என்பதை ஒரு பார்வையாளானால் உயந்துணர முடிகிறது. அத்துடன் இந்த உச்ச வெளிப்பாட்டினை ஏற்படுத்தி நிற்கும் ஓவியன் சார்ந்த அக்குறம் காரணிகளைப் பற்றிய ஆய்வும் ஒரு மகிழ்ச்சி தரும் அறிவியற் பயிற்சியாக அமைகிறது.

நவீன ஓவியத்தினை முழுமையாக விளங்கிக் கொள்வதற்கு ஓவியம் பற்றிய அறிவு மட்டுமல்லாத ஓவியனைப் பற்றிய அறிவும் தேவைப்படுகிறது.

நவீன ஓவிய ரசனை ஓவியப்பரப்புடன் மட்டும் நின்று விடுவதில்லை. அதற்கப்பாலும் வெகு தொலைவிற்கு செல்கிறது. இந்த தூரத்தினை நிர்ணயிக்கும் சுதந்திரம் பெருமளவில் பார்வையாளனிடமேதங்கிநிற்கிறது.

ஒரு தரமான கலைஞரின் வாழ்வும் வாழ்க்கைத் தத்துவமும், கலையும் ஒரே தளத்திலேயே அமைகின்றன. இவனுக்கு கலை வாழ்வின் ஒரு வெளிப்பாடாகவும் வாழ்வே ஒரு கலையாகவும் மாறிவிடுகிறது. இந்த உயரிய தத்துவத்தை பார்வையாளன் படைப் பாளியில் காணும் பொழுது அவன் ஒரு பார்வையாளாக மட்டுமல்லாது அந்த மொத்த வெளிப்பாட்டின் ஒரு பங்காளியாகவும் ஆகிவிடுகிறான்.

## நவீன ஓவியம்

தற்காலத்தில் ஓவியம் என்று கருதுகையில் பலரது மனத்தில் அது நவீன ஓவியத்தையே ஞாபகப்படுத்தும். ஆகவே, நவீன ஓவியத்தினை ஏனைய மேலைத்தேய ஓவிய வகை பிரிவுகளிலிருந்து பிரித்தறிவது அவசியமாகிறது.

நவீன ஓவிய இயக்கமானது கலைஞர் தன் வழக்க முறையாகப் பெறும் அனுபவத்தை அவனது யதார்த்த அல்லது கற்பனையால் உணரப்பட்ட கட்டுபல அலகுகள் வாயிலாக அழகியல் அடிப்படை களுக்கு இயைய ஸ்தாலமான எண்ணக் குறியீடாக சேர்த்தல் மூலம் ஒரு ஒழுங்கைப்புடன் கூடிய நிச்சயத்தன்மையுடைய ஒரு முழுமையான காட்சியமைப்பாய் பிரதிபலிப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

சமகால ஓவியன் ஓவியக்கலையில் அடிப்படையில் இரண்டு பரிமாணங்களை முக்கியத்துவப்படுத்தியுள்ளான். இவை இதற்கு முற்பட்ட காலங்களில் காணப்பட்டிருந்தாலும் 20ம் நூற்றாண்டு ஓவியனே இவற்றிற்கு புதிய அழுத்தத்தைக் கொடுத்தவனாகிறான்.

முதலாவதாக ஒரு பொருளோ காட்சியோ ஏற்படுத்தும் உணர்வுத் தாக்கத்தின் பிரதிபலிப்பால் ஏற்படும் ஒரு அகவயப் பரிமாணம். இரண்டாவதாக ஒரு பொருளை அல்லது காட்சியினை உள்ளபடியே பிரதிபலிக்காது அதனை புறவயமாக ஆராய முற்படும் ஒரு புறவயப் பரிமாணம்.

உணர்வுப் பரிமாணத்தின் முக்கியமாகக் கொண்டுள்ள ஓவிய இயக்கங்கள், இசங்களைல்லாம் வெளிப்பாட்டு வாதத்தினுள்ளும் (Expressionism) புறவயப் பரிமாணத்தினை முக்கியமாகக் கொள்பவை பொழிப்பு வாதத்தினுள்ளும் (Abstractionism) அடங்கும்.

இவை இரண்டும் எல்லா ஓவியங்களிலும் காணப்படும். ஆனால் அவை பெறும் முக்கியத்துவம் அல்லது அழுத்தத்தை அடிப்படையாக வைத்தே இப்பாகுபாடு எழுகிறது. உண்மையில் இப்பாகுபாடு நவீன ஓவிய வளர்ச்சியினை விளங்கிக் கொள்வதற் காகவே ஏற்படுத்தப்படுகிறது.

இவை இசம் (வாதம்) என்ற பெயரைப் பெற்றாலும் இவை உண்மையில் தளிப்பட்ட ஓவிய இயக்கங்கலவல்ல. சமகால வாழ்வியலின் மன உலைச்சல்களின் வெளிப்பாடாக வெளிப் பாட்டு வாதமும் விஞ்ஞான அறிவியல் வளர்ச்சியின் விளைவாக ஏற்பட்ட தர்க்க ரீதியான அனுகுழுறையின் பயனாக பொழிப்பு வாதமும் அமைகிறது என நாம் கொள்ளலாம்.

### வெளிப்பாட்டுவாதம்

முன்னர் கூறியது போல இது உளவியற் தளத்தின் வெளிப் பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இவ்வகை ஓவியங்கள் உணர்ச்சிகளை வெளிகாட்டும்.

இந்த உணர்வு வெளிப்பாட்டை எய்துவதற்கு ஓவியன் பல உத்திகளைக் கையாளலாம். மொடிலியானி செய்தது போல உருவங்களை விகாரப்படுத்தலாம், அல்லது காகெய்ன் போல விகாரமான நிறங்களைப் பயன்படுத்தலாம் அல்லது எட்வார்ட் மங்கைப் போல ரேஸ்கைளைப் பயன்படுத்தலாம். எவ்வகையிலேனும் ஓவியன் காட்சியினை தன் கற்பனையுடன் கலந்து சுற்றில் ஒர் உணர்வுத் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்துகிறான்.

வெளிப்பாட்டு வாதத்திற்கான ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக எட்வார்ட் மங்கைனது அலறல் (Scream) என்ற ஓவியத்தைக் கூறலாம். அவ்வோலியத்தில் வரும் மெலிந்த உருவம், அதன் அகன்று விரிந்த கணகள், ஒடுங்கிய கண்ணம், வளைந்த கோடுகளைக் கொண்ட பின்புலம் எல்லாம் இணைந்து ஒரு வித ஏராந்த தன்மையையும் பய உணர்வையும் நன்கே வெளிப்படுத்துகின்றன.



'நீலமேற்சட்டு அணிந்த மையன்'  
(1919) மொடிலியானி

வான்கோவினது ஓவியங்களில் நாம் காணும் தூரிகை அசைவின் அடையாளங்கள், அவை ஏற்படுத்தும் ஒருவித சீர்பிரமானம் பாவிக்கப்பட்டிருக்கும் விகாரமான நிறங்கள் எல்லாமே ஓவியனின் அகப்பரிமாணத்தில் வெளிப்பாடே மொடிலியானியின் ஓவியங்களின் நீட்டப்பட்ட மனித உருவங்கள், சரிந்த தலைகள், நீண்ட பாதி மூடிய கணகள் ஒருவித சோக உணர்வினை கிளந்தெளச் செய்வதனை நாம் உணரலாம்.

வெளிப்பாட்டுவாதம் இக்காலத்தினதோ, இப்பிரதேசத் தினதோ எனக் குறிப்பிட்டுக் கூற முடியாத படி பரவலாகப் பயன் படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது, இருப்பினும் ஓவிய வரலாற்று ஆசிரியர்கள் முதலாம் உலக யுத்தத்திற்கு முற்பட்ட காலத்தில் ஜெர்மனியில் இருந்த இரு ஓவிய இயக்கங்களைக் குறிப்பாக கட்டுவதற்கு இப்பதத்தினைப் பிரயோகிப்பது வழக்கம்.

பொதுவில் வெளிப்பாட்டு வாதமானது நியோ பிரிமிடிலிசம், பேவிசம், டாடா இரம், அகவய யதார்த்த (துரியலிசம்) போன்ற ஓவிய இயக்கங்களை உள்ளடக்கிநிற்பதாகக் கொள்ளலாம்.

### பொழிப்பு வாதம்

அருப வாதம் (Abstractionism) என்ற பதம் பல சந்தர்ப்பங்களில் எழுந்தமானதாக பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. அருப ஓவியம் (Abstract Art) என்பது அருபவாதத்தின் எற்று விளைவு. அருப ஓவியத்தில் உருவங்கள் இராது. புறத்தாண்டல் அருப ஓவியத்தினை படைப் பதற்கான துண்டற் காரணியாக அமையாது. எப்படி அருப இசை கேட்போரில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்துகிறதோ அதேபோல அருப ஓவியனும் நிறங்கள், கோடுகள், எளிய உருவங்கள் மூலம் பார்வையாளரில் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்த முனைகிறான்.

ஆனால் Abstractionism என்பதோ abstraction என்ற செயற்பாட்டினைக் குறித்து நிற்கிறது. இச் செல்நெறியில் ஓவியன் இயற்கையில் உள்ள பொருட்களை அதில் அவசியமற்றவற்றை நீக்கிவிட்டு அதனை சாரமாக பொழிப்பாகத் தருகிறான். ஆகவே அருபவாதம் என்ற பதத்தில் ஒரு மயக்கம் இருக்கிறது. இதனை பொழிப்புவாதம் என வழங்குவதே சிறந்தது.

பொழிப்புவாதம் இயற்கையில் உள்ளவற்றை ஆராய்தல், முக்கியமானதை மட்டும் எடுத்தல், எளிமைப்படுத்த, கேந்திர கணித பரிமாணப்படுத்தல் போன்ற செயற்பாடுகளை உள்ளடக்குகிறது. இது தர்க்கரீதியான ஆய்வின் விளைவு.

இங்கு ஓவியன் இயற்கையில்தான் காண்பவற்றை அப்படியே தத்துப்பமாக பிரதிபலிக்காமல் அவசியமற்றவற்றை நீக்கி தான்

அவசியம் என கருதபவற்றை மட்டும் தன் நோக்கு நிலையின் சார்பாக வரைகிறான். இது பகுதி அருப (உருஅருப semi-abstract) ஓவியங்களிலிருந்து (உதாரணமாக குழபிச ஓவியம்) அருப ஓவியங்கள் வரை (Non representative art or Abstract art) உள்ளடக்கி நிற்கும்.

குழபிசத்தில் நாம் ஓரளவிற்கு வரையப்பட்ட பொருளை அல்லது காட்சியை இனங்காணலாம். ஆனால் அருப ஓவியத்திலோ இனங்காணக் கூடிய உருவங்கள் இருக்காது.

பொழிப்புவாதம், வெளிப்பாட்டுவாதம் ஆகிய இந்த இரண்டு செல்நெறிகளும் தனித்தனியாக ஆராயப்பட்டாலும் இவை இரண்டும் இணைந்தே ஓவியத்தில் வெளிப்படுகிறது. இந்த இரண்டு செல்நெறிகளையும் அறிமுகல் படுத்தியதே 20ம் நூற்றாண்டு ஓவியனின் முக்கிய பங்களிப்பு.

இந்த இரண்டு செல்நெறிகளும் அருப வெளிப்பாட்டு வாதத்தில் (Abstract Expressionism) ஒன்றிணைகின்றன. இங்கு முற்றான அருபத்தன்மையும் முழுமையான ஓவியனின் செல்வாக்கும் வெளிப்படுகிறது. இவ்வகை ஓவியங்கள் ஏறக்குறைய ஓவியனின் கையெழுத்தைப் போன்றவை.

இந்த ஓவியப் பாணியின் வருகையுடன் ஓவிய உலகில் கருத்துகள் மாற்ற தொடங்கின. ஓவியத்தில் ஓவியனின் செல்வாக்கைக் குறைக்க வேண்டிய தேவையினை ஏற்படுத்தி நின்றன. இதன்பின் சில தெளிவாக வரையறுக்கப்படாத ஓவிய இயக்கங்கள் தோன்றின. சில காலத்தின் பின் இவையும் செல்வாக்கிழந்தன.



60களின் நடுப்பகுதிகளிலேயே அருப ஓவியம் மேற்கில் செல்வாக்கிழந்தது. ஓவியத்தில் உருவத்தின் தேவையும் கருத்துப் பரிமாற்றத்தின் அவசியமும் இப்பொழுது செல்வாக்கும், பெற்று வருகிறது,

### அமெட்யோ மொடிலியானி (Amedeo Modigliani 1884-1920)

இவர் இத்தாலியைச் சேர்ந்த ஓவிய சிற்பக்கலைஞர் 1906ம் ஆண்டு பாரிசிற்கு சென்ற இவர் மிக ஏழ்மையிலேயே வாழ்ந்தார். இவரது கலைவாழ்வில் 1907ம் ஆண்டு பாரிசில் நடைபெற்ற செசானின் ஓவியக் கண்காட்சி பெரும்பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது. இதைத் தொடர்ந்து வந்த இவரது படைப்புகள் சிலவற்றில் குழபிசப் பாங்குநன்கே வெளிப்படுகிறது.

இவர் ஆதிகாலச் சிற்பங்களில் குறிப்பாக ஆபிரிக்க சிற்பங்களில் அதிகாட்டப் கொண்டிருந்தார். அவற்றை நுணுகி ஆராய்ந்தார்.

இவரது ஓவியங்களின் கருப்பொருள் மனிதனே. இந்த மனித உருவங்களை தனக்கேயுரிய பாணியில் விகாரப்படுத்தி சோக உணர்வை ஏற்றிவிடுவார்.

### வின்சன்ட் வான்கோ (Vincent VanGogh 1853-1890)

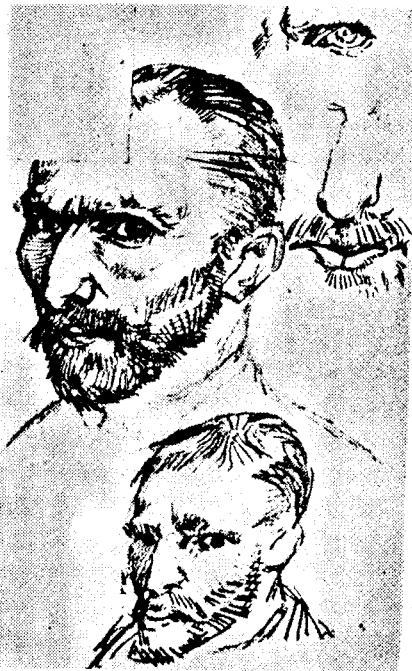
இவர் நெதர்லாந்தைச் சேர்ந்த ஓவியர். 19ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவராயினும் 20ம் நூற்றாண்டின் குறிப்பாக வெளிப்பாட்டு வாதிகளில் பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியவர்.

ஆரம்ப வாழ்வில் தொழில் ரதியாக பல தோல்விகளைக் கண்டார். 1878ம் ஆண்டு கிறிஸ்தவ மத போதகராக வரவிரும்பி, பெல்ஜியம் சென்றார். அங்கும் அவர் கண்டதும் தோல்வியே. இறுதியாக 1880ம் ஆண்டு ஓவிய உலகிற்குள் புகுந்தார்.

1886ல் பாரிசிற்கும் சென்ற அவர் மனப்பதிவு நவீந்தி வாதத்தால் (Impressionism) கவரப்பட்டார். பின்னர் 1888ம் ஆண்டளவில் தனது சொந்தப்பாணியினை வகுத்துக் கொண்டார்.

இவரது பாணியில் நிறங்களுக்கும் தூரிகை அசைவு அடையாளங்களுக்குமே முக்கியத்துவம் கொடுத்தார். அநேகமாக இரண்டு இனவர்னங்களையும் ஒரு எதிர் வர்ணத்தையும் கொண்ட பூன்று வர்ணத் தொகுதியையே பாவித்தார்.

இவருடைய ஓவியங்களைக் கண்ட செசான் கூட நீயோரு வைத்தியக்காரனைப் போல் வரைகிறாய் எனக் கூறியுள்ளார்.



விள்சன்ட் வான் கோ  
தன்னுருவக் கோட்டுப் படம்  
1886 மார்ச் மாதம் எழுதிய  
கடத்திலிருந்து

இருப்பினும் இவரது அன்னனான் தியோ இவரது திறமையில் மிகுந்த நம்பிக்கை வைத்து பண உதவி செய்து வந்தார். வாழ்வில் தொடராகத் தோல்விகளைக் கண்ட இவர் இறுதியில் மன நோயினால் அவஸ்தைப்பட்டார். பின்னர் தன்னைத் தானே கட்டுத் தற்கொலை செய்துக் கொண்டார். இவரது இறப்பின் பின்னே இவரது ஓவியங்கள் பிரபல்யம் அடையத் தொடங்கின.

### போல் காகெய்ன் (Paul Gaugain 1848-1903)

இவர் பிரான்சைச் சேர்ந்த ஓவியர். 20ம் நூற்றாண்டு ஓவியர் களில் மிகுந்த பாதிப்பை ஏற்படுத்திய 19ம் நூற்றாண்டு ஓவியர்களில் இவரும் ஒருவர். அத்துடன் புராதன கலைகளிலிருந்து புதிய அனுகு முறைகளை வகுத்தது, இவரது இன்னொரு முக்கிய பங்களிப்பு.

இவரது உருவத்தொடுப்பும், நிறப்பாவனையும் 19ம் நூற்றாண்டு ஓவியர்களிலிருந்து வேறுபட்டு 20ம் நூற்றாண்டு ஓவியக்கலை வளர்ச்சிக்கு மிக முக்கிய அடித்தளங்களில் ஒன்றாய் அமைந்தது.

ஆரம்ப காலங்களில் ஓய்வு நேரங்களில் ஓவியந்தீட்டுவதில் ஈடுபட்டிருந்த இவர் 1883ம் ஆண்டு முழுநேர ஓவியரானார்.



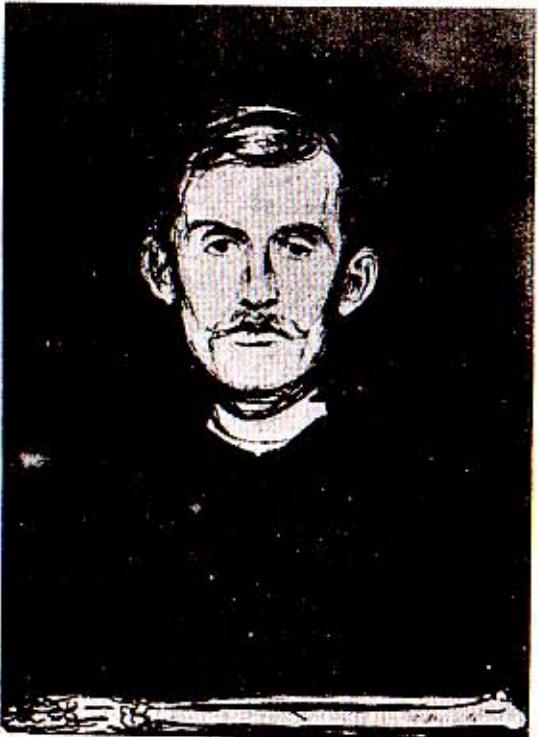
போல் காகெய்ன்  
தன்னுருவக் கோட்டுப் படம்  
(1891 - 1892)

இவரே குலோய்சனிசம் (Cloisonism) என்ற ஓவியப் பாணியை வகுத்தவராவார். இப்பாணியில் வெவ்வேறு தூய நிறங்கள் கோடுகளால் பிரிக்கப்படுகிறது. இவரும் இவரை பின்தொடர்ந்தோரும் (Pont-Aven School) இப் பாணியைக் கடைப்பிடித்தனர்.

1891ம் ஆண்டு இவர் தாயிட்டிக்குச் (Tahiti) சென்று வாழுத் தொடங்கினார். இக்கால கட்டம் இவரில் மிகுந்த செல்வாக்கை செலுத்தியது. தாயிட்டியின் எழிலைப் பிரதிபலிக்கும் பல ஓவியங்களை இவர் வரைந்தார்.

### எட்வார்ட் மங்க (Edward Munch 1863-1944)

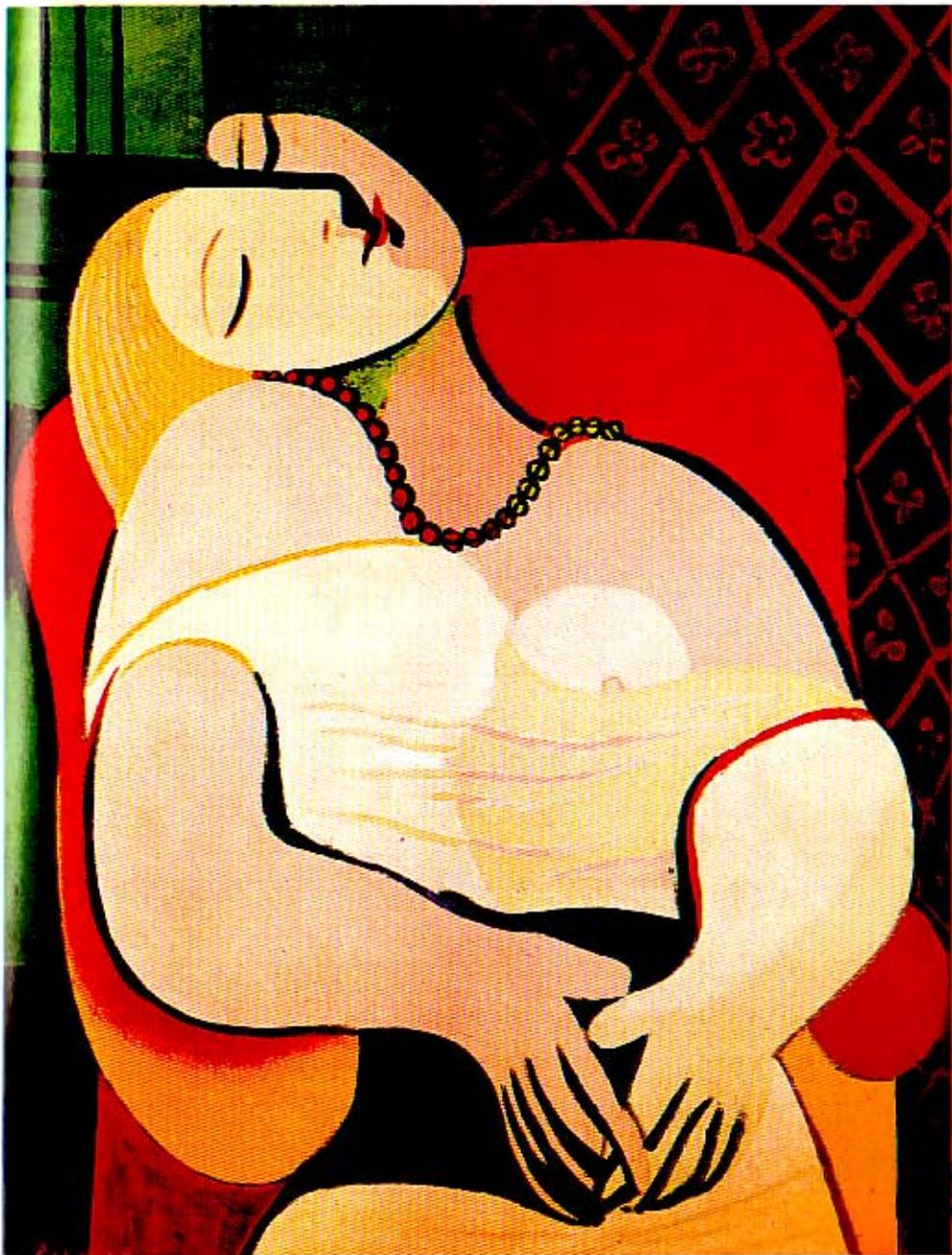
இவர் நோர்வே நாட்டைச் சேர்ந்த ஓவியர். ஒஸ்லோவில் ஓவியக்கலை பயின்றவர். பாரிசிலும் பேர்லினிலும் ஓவியராக இருந்தவர். பேர்லினில் இருந்தவேளை இவருக்கு மனநோயேற பட்டது.



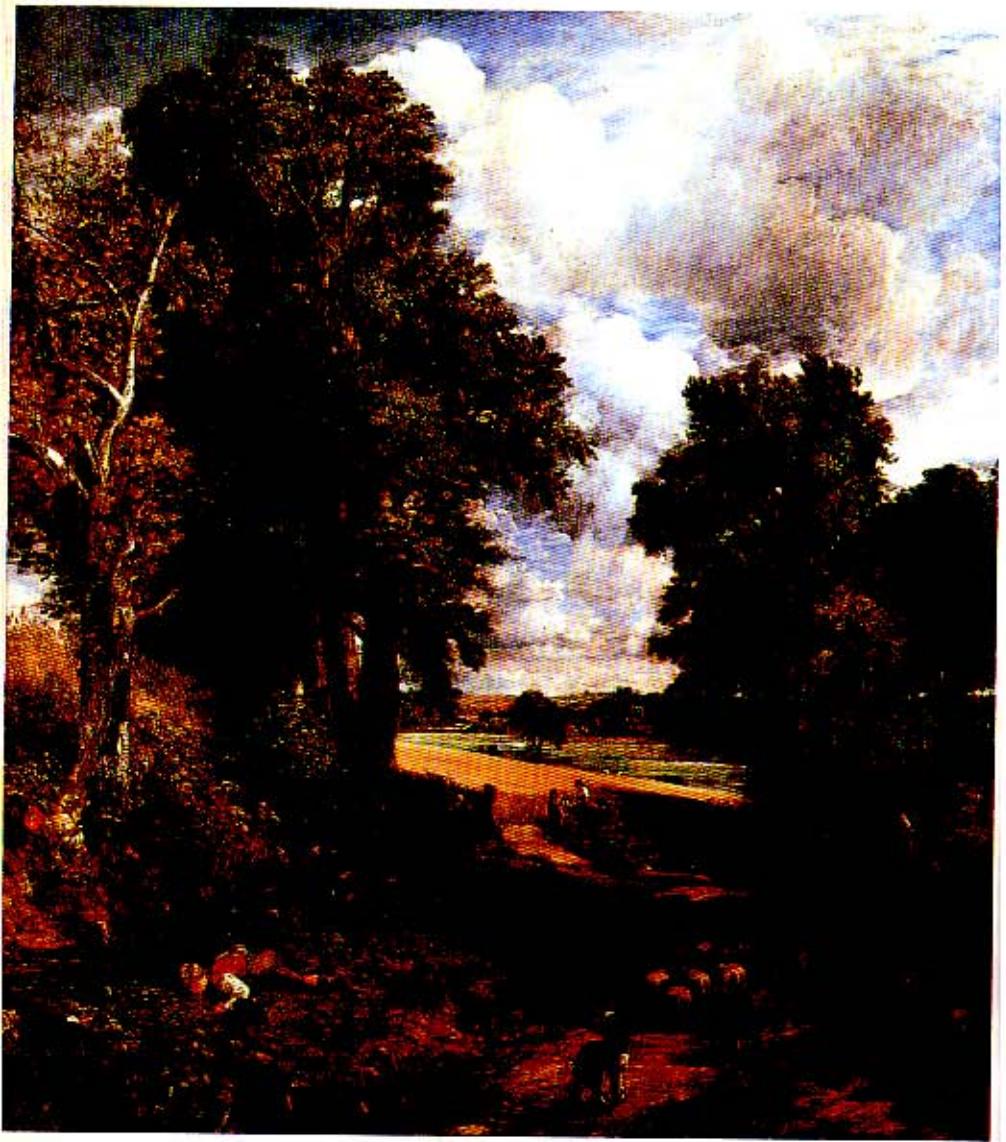
எட்வார்ட் மங்க (1896)  
தன்னுருவப் படம்

பேர்லினின் ஓவியக் கழகம் ஏற்பாடு செய்த இவரது ஓவியக்கண்காட்சி பலத்த கண்டனங்களை எழுப்பி தொடங்கிய மறுநாளே மூடப்பட்டது. இந்நிகழ்ச்சி இவரைப் பிரபல்யப் படுத்தியது.

இவரது ஓவியங்களில் உணர்வு வெளிப்பாடே முக்கியமாக இருக்கு. அநேகமாக சோக நிகழ்வுகளையே இவரது ஓவியங்கள் கொண்டிருக்கும்.



PICASSO The Dream 1932



CONSTABLE. The cornfield 1826

## குழுபிசம் (Cubism)

1907ம் ஆண்டு பாரிஸ் நகரில் செசானின் ஓவியக் கண்காட்சி ஒன்று நடைபெற்றது. இது ஒரு புதிய திருப்பமாக அமைந்தது. புதிய பாதையைத் தேடி நின்ற ஓவிய உலகிற்கு இது புதிய தொரு பரிமாணத்தைக் காட்டி நின்றது. இவ்வோவியங்களது உருவ் அமைப்பும் உருவத்தொடுப்பும் பாரம்பரிய ஓவியங்களிலிருந்து பெரிதும் வேறுபட்டு காணப்பட்டது.

இக்காலகட்டத்தில் வான் கோவின்தும் காகெய்னின்தும் ஓவியக்கண்காட்சிகளும் பாரிசில் நடைபெற்றன. இக்கண்காட்சிகள் எல்லாம் புதிய தலைமுறை ஓவியர்களை தேடலுக்குள் இட்டுச் சென்றது.

இப்படியாக பாதிக்கப்பட்டவர்களில் பிக்காசோ முக்கிய மானவர். செசானின் பாதிப்பே அவரை அவிக்னோவின் நங்கயைர் (Demoiselles d'Avignon) என்ற புழு பெற்ற ஓவியத்தைப் படைக்கத் தாண்டிற்று. இந்த ஓவியத்தை கண்ட பரோக் அதில் ஒரு புதிய பரிமாணத்தைக் கண்டார். தானும் செசானின் பரிசோதனை களில் இறங்கினார். இவர்களிருவரினாதும் வழி வந்ததே குழுபிசம்.

குழுபிசம் ஒரு பொருளை கேந்திர கணித உருவங்களின் அதாவது சதுரங்கள், முக்கோணங்கள், கூம்புகள் என்பவற்றின் தொகுப்பாகப் பார்ப்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஒரு குழுபிஸ்ட் ஒரு பொருளை வரையும் பொழுது அதை கேந்திர கணித உருக்களின் தொகுப்பாகத்தான் காட்டுவானேயல்லாது சாதாரண மாகநாம் காணும் பொருளாக வரைய மாட்டான்.

இங்கே இரு தளப்பரிமாண சித்தரிப்பே முக்கியத்துவம் பெறுகிறது. ஆழம் முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை. இதனால் ஓவியத்தைப் பார்க்கும் பொழுது இருபொருட்களும் இடையேயான தூரம் சித்தரிக்கப்படாது எல்லாம் ஒரே தளத்தில் குவிக்கப்பட்டுள்ளதைபோன்று காட்சி தரும்.

இவ்வாறு குழுபிசத்தினது ஆரம்பம் செசானின் பாதிப்புடன் தொடங்கியது. காலப்போக்கில் பிக்காசோவும் பரோக்கும் தத்தமது சொந்தப் பணிகளை வகுக்கத் தலைப் பட்டனர். அடுத்ததாக குழுபிஸ்டுகள் ஒரு பொருளை மேற்பரப்பை மட்டும் ஆராயாது அதனை பகுத்தாராயத் தொடங்கினார்கள். இதுவே பகுப்பாய்வுக் குழுபிசத்தை (Analytic Cubism) நோக்கி இட்டுச் சென்றது.

சாதாரணமாக நாம் ஒரு பொருளை ஒரு கோணத்திலிருந்து தான் காண்கிறோம். ஆனால் குழபிஸ்டுகளின் ஓவியங்கள் ஒரு பொருளைப் பலகோணங் களிலிருந்து பார்ப்பதன் தொகுப்பாகக் காட்டும். இதனை பிக்காசோவின் அவிக்கோணவின் நங்கையர் என்ற ஓவியத்தில் காணலாம். அதில் வரும் 2ம் 3ம் பெண்களின் முகங்கள் முன்பக்கப் பார்வையில் (frontal View) காட்டப்பட்டுள்ளன. ஆனால், மூக்கு பக்கப்பார்வையில் (profile view) காட்டப் பட்டுள்ளது. இப்படியான சித்தரிப்புகளை குழபிச் ஓவியங்களில் காணலாம்.

பகுப்பாய்வுக் குழபிசத்தில் பொருள் முக்கியமற்றாகிறது. அதவாது பொருளின் புறச்சித்தரிப்பு முக்கியமற்றதாகி விடுகிறது. நிறம் கூட உண்மையில் தனது ஸ்தானத்தை இழந்துள்ளது. அத்துடன் ஓவியப்பகைப்புலம் ஏறக்குறைய மறைந்து விடுகிறது. ஓவியப் பொருளின் ஆய்வே முதன்மை பெறுகிறது. இதன் பலகோண, அக, புற ஆய்வுகள் ஓவியப்பரப்பெங்கும் வியாபிக்கிறது. ஓவிய கருப்பொருள் ஆங்காங்கு காணப்படும் சில பகுதிகளை வைத்தே இனங்காணப் படுகிறது. இங்கு ஓவியப் பொருள் முற்றாக மறைந்து விடவில்லை என்பது கவனிக்கத்தக்கது.



அவிக்நாவின்  
நங்கையர்  
(1907)  
பிக்காசோ

குழபிசத்தின் அடுத்தபடி வளர்ச்சி கொலாஜ் குழபிசமாகும். இங்கு பல்வகைப் பொருட்கள் பாவிக்கப் படுகின்றன. அச்சடிக்கப் பட்ட காகிதத்துண்டுகள், துணி வகைகள், நிறத்தாள் போன்றவை வர்ணங்களுடன் சேர்த்துப் பாவிக்கப்படுகின்றன. இது ஒரு ஒட்டுச் சித்திரம். இப்பல் வகைப் பொருட்களும் அவற்றின் நிறத்திற்காகவும், அவை கொண்டிருக்கும் மேற்பரப்புத் தன்மைக்காகவும் (texture) பாவிக்கப்படுகின்றன.

ஆரம்பகாலங்களில் குழபிஸ்டுகள் மென்மையான நிறங்களையே பாவித்தார்கள். தாம் எடுத்துக் கொண்ட பொருளை ஆராய்வதில் அதிக கவனம் செலுத்தினார்கள். பிற்காலத்தில் கடுமையான நிறங்களைப் பாவித்தார்கள்.

பொதுவில் குழபிசமானது கேத்திர கணிதத்தினதும் விஞ்ஞான அணுகுமுறைகளினாலும் ஏற்பட்ட ஒரு புதிய சிந்தனை ஒட்டத்தின் விளைவே, இவர்கள் சாதாரணமாகக் காணும் பொருட்களை நுணுகி ஆராய முற்பட்டார்கள். முற்றோற்றத்தை மட்டும் நோக்காது அதனைக் கடந்து செல்ல முற்பட்டார்கள்.

குழபிச சிந்தனைப் போக்கு-பல்வேறு கலை வடிவங்களையும் பாதிக்கத் தொடங்கியது. கட்டிடக் கலை, சிற்பக்கலை என்பவற்றை இது நேரடியாகவே பாதித்தது. பிக்காசோ குழபிக் சிற்பங்கள் பலவற்றைப் படைத்தார். காலகெதியில் இதன் தாக்கம் இசை, இலக்கியம் வரை வியாபிக்கத் தொடங்கியது.

குழபிசத்தை அறிமுகப்படுத்தியது பிக்காசோ ஓவிய உலகிற்க செய்த மிகப்பெரிய பங்களிப்பு. இதன் மூலம் ஒரு புதிய திருப்பம் ஏற்றலாயிற்று. ஆதிகால சிற்பங்கள், ஆபிரிக்க சிற்பங்கள் போன்ற வற்றை கலைஞர்கள் நாடினார்கள். இதன் மூலம் புதிய புதிய அணுகு முறைகளைக் கண்டார்கள். இவற்றின் வழி ஒரு புதிய பாரம்பரியமே ஏற்படலாயிற்று.

### போல் செசான் (Paul Cezanne 1839-1906)

இவர் பிரீரான்சைச் சேர்ந்த ஓவியர். 20ம் நூற்றாண்டின் நவீன ஓவியக்கலையின் வளர்ச்சிக்கு அடித்தனமாயமைந்தவர். இவரை நவீன ஓவியத்தின் தந்தை எனக் கூறின் மிகையாகாது.

இவர் ஒரு முன்கோபக்காரர். இவர் ஓவியராக வருவதற்கு மிகக் கடுமையாக உழைக்க வேண்டியிருந்தது. இவருக்கு நண்பர்களாக வந்தவர்களும் நீண்டகாலம் நிலைத்ததில்லை. இவரது நீண்டகால நண்பராகவிருந்த எமில்சோலா (Emil Zola) இவரை தோல்வி யடைந்த ஒரு கலைஞர் என்ற தன் படைப்பிற்கு கருப்பொருளாய்க் கொண்டதனால் அந்த நட்பையும் துறந்தார்.



போல் செசான்  
(1898)  
தன்னுருவப் படம்

ஓவிய கலைவாழ்வின் ஆரம்பகாலங்களில் மனப்பதிவு நவீற்சி வாதத்தினால் (Impressionism) கவரப்பட்டார். பின்னர் பொருட்களின் அமைப்பை நுணுகி ஆராய்ந்த இவர் அவற்றை எளிய கேந்திர கணிதம் அமைப்புகளின் (சதுரம், வட்டம், கூம்பு போன்ற) தொகுப்பாகக் கண்டார். இதுவே இவர் இயற்கையிடமிருந்து பெற்ற பெரிய ரகசியம்.

ஆரம்ப காலங்களில் இவருக்கு அங்கீகாரம் கிடைக்கவில்லை. இவரது ஓவியங்கள் நிராகரிக்கப்பட்டன. ஆயினும் வாழ்வின் இறுதிக் கட்டங்களில் இவரது ஓவியங்கள் வரவேற்றபைப் பெற்ற தொடங்கின.

1907ம் ஆண்டு இவரது இறப்பின் பின் பாரிசில் நடைபெற்ற இவரது கண்காட்சி நவீன ஓவியர் பலரைக் கவர்ந்தது. இதுவே ஒரு ஓவியமறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டது.



விக்ரோரியா சிகாம் (1885) செசான்

### பாப்லோ பிக்காசோ (Pablo Picasso 1881-1973)

இவர் ஸ்பார்னிய நாட்டில் பிறந்த ஒரு ஓவியசிற்பக் கலைஞர். இவரது இயற்பெயர் பார்லோ ரூஸ்பிளாஸ்கோ (Pablo Ruiz Blasco) இருப்பினும் இவர் தனது தாயாரின் பெயரான பிக்காசோவையே பெரிதும் பயன்படுத்தி வந்தார். இவரது தந்தையார் ஒரு ஓவிய விரிவுரையாளராகவும் ஓவியராகவும் திகழ்ந்தவர். நவீன ஓவிய இயக்கத்தின் முக்கியமான ஓவியரான இவர் 1901ம் ஆண்டு பாரிசிற்கு (Paris) வந்தார்.



பாப்லோ பிக்காசோ (1907)  
தன்னுருவப் படம்

இவர் பல பாணிகளில் வரைந்துள்ளார். ஓவிய வரலாறு பற்றிய நுணுசிகமான அறிவும், ஆதிசிற்பங்கள் மீதான பரிச்சயமும் சிறந்த படம் வரையும் ஆற்றலும் (draughtsmanship) இப்படிப் பல பாணிகளை அடுத்தடுத்து வகுக்க உதவின. இவரது வளர்ச்சியினை பிரித்துக் கூறுவது கடினமெனிலும் விவரண வசதி கருதி காலப் பிரிவுகளில் வளர்ச்சியினை விமர்சகர்கள் நோக்குவர்.

இவரது ஆரம்பகாலத்தினை நீலக்காலம் (Blue Period) என்பர். இது 1901-1904 வரை வியாபிக்கிறது. இக்காலத்தில் ஏழைகளின் வாழ்வை அதன் சூழ்நிலைகளை மிகத் துல்லியமான ஓவியங்களாகப் படைத்துள்ளனர்.

1905-1907 வரை இளஞ்சிவப்புக் காலம் (Rose Period) இக்காலத்திலேயே ஓவியக்கருப் பொருளாக சர்க்கஸ் வீரர்களைக் கொண்ட ஓவியங்கள் வருகின்றன. 1907ம் ஆண்டில் அவிக்ஜேனாவின் நங்கையர் (Les Demoiselles d'Avignon) என்ற ஓவியத்தை வரைந்தார். இவ்வோவியம் எல்லோராலும் நிராகரிக்கப்பட்டு ஏறக்குறைய 25 வருடக் காலம் இவரது ஓவியம் கூட மூலையில் சரட்டி வைக்கப் பட்டுக்கிட்டத்து.

1907லேயே குழுபிசத்தினுள் நுழைந்தார். இதுவே இவரது முக்கியமான சாதனை. 1925ம் ஆண்டளவில் அகவயயதார்த்த வாதத்தினால் (குரியரிசம்) சிறிது கவரப்பட்டாரெனினும் அதில் அதிக நாட்டம் கொள்ளாது வெளிப்பாட்டு வாத ஓவியங்களைப் படைக்கலானார். இதன் உச்ச வெளிப்பாடே குவர்னிக்கா (Guernica 1937) வாகப் பரிணமித்தது.

2ம் உலக யுத்தத்திற்குப் பின் கம்பியூஸ்ட் கட்சியில் சேர்ந்த இவர் வார்சோ சென்றார். அங்கு தனது அமைதிப் புறாவைக் கொண்ட புகழ்பெற்ற சுவரொட்டியை வரைந்தார்.

இவரது தந்தையார் புறாக்களை விரும்பி வளர்த்தவர். அதனாலேயே அவருக்கு புறாக்கள் மீது ஒரு நாட்டம் வளர்ந்தது. அத்துடன் ஸ்பானியாவில் நடைபெறும் காளைச் சண்டைகளை (Bull fights) இவர் ஆர்வத்துடன் பார்ப்பார். இப்படிப்பட்ட இளம்பராய் நாட்டங்கள் இவரது ஓவியங்களில் நன்கு பிரதி பலித்தது. இவர் பிரான்சில் வசித்து வந்தாலும் அடிப்படையில் ஸ்பானியரின் து குணாம்சங்களையே கொண்டிருந்தார் என விமர்சகர்கள் கூறுவர்.

1945ம் ஆண்டிற்குப் பின் இவர் படைத்த ஓவியங்கள் அவ்வளவு வாக சோபிக்கவில்லை. ஒரு முறை சிறுவர் ஓவியம் கண்காட்சிக்குச் சென்றிருந்த பிக்காசோ நான் இவர்களைப் போல் இருக்கையிலேயே ராபியல் (Raphael) போல ஓவியம் வரைந்தேன் ஆனால் இவர்களைப் போல ஓவியம் வரைய எனக்கு ஒரு வாழ்நாள் பிடித்தது எனக் கூறினாராம்.

### ஜோர்ஜ் ப்ரோக் (Georges Braque 1882-1963)

இவர் பிரான்சைச் சேர்ந்த ஓவியர் 1907ம் ஆண்டு பிக்காசோ வைக் சந்தித்தார். 1908ம் ஆண்டு சலோனில் வைக்கப்படுவதற்காக கொடுக்கப்பட்ட இவரது ஓவியங்கள் நிராகரிக்கப்பட்டன. இதனால் பிறிதொரு இடத்தில் தன் கண்காட்சியை நடாத்தினார்.

இக்கண்காட்சிக்கு வந்திருந்த மாட்டிசம் (Matisse) லுசலோசாம் (Vauxcilles) இவ்வோவியங்கள் சிறு கனக்குத்திகள் (cubes) போல காட்சியளிக்கின்றன எனக் கூறினார். இதன் வழியே குழுபிசம் என்ற பெயர் வந்தது.

இக் காலத்தில் பிக்காசோவுடன் இணைந்து பகுப்பாய்வு குழுபிச ஓவியங்களைப் படைத்தார். இவரே முதன்முதலாக கொலாஜ் குழுபிச ஓவியத்தைப் படைத்தவராவார். பின் 1912ம் ஆண்டளவில் பிக்காசோ வுடன் இணைந்து கொலாஜ் குழுபிச ஓவியங்களைப் படைத்தார். இவ்வோவிய முயற்சியானதும் உலகயுத்தத்தினால் தடைப்பட்டுப் போயிற்று.

1920க்குப் பின் இவரது பாணி பெரிதும் மாற்றமடைந்தது. சிதைவுகள் குறைந்தது. பொருட்கள் முழுமையாகக் காட்டப் பட்டன. இருப்பினும் நிறங்களில் மட்டுமே அதிக கரிசனை காட்டினார். இங்கும் பொருட்களின் மூப்பரிமாணத்தன்மையும் ஆழமும் பெருமளவில் இழந்து போயிருந்தது.

## எதிர்கால வாதம் (Futurism)

இது 1909ம் ஆண்டு இத்தாலியில் ஆரம்பிக்கப்பட்ட இயக்கம். பழம் பெருமைபாடு பழையனவற்றை வலிந்து நிறுத்த இத்தாலியில் பெருமுயற்சிகள் நடைபெற்று வந்த காலம். பழமையிலிருந்து இத்தாலியை விடுவிக்க வேண்டும் என்ற நோக்கோடு பிலிப்போ டொமொசோ மரினேடி என்ற கவிஞர் இவ்வியக்கத்தை ஆரம்பித்தான்.

பேராசிரியர்களும் புதைபொருள் ஆராய்ச்சியாளர்களும் அரும் பொருள் காட்சியகங்களும் இத்தாலியின் முன்னேற்றத்தின் எதிரிகளாக இவன் கருதினான்.



மிலானில் நடைபெற்ற எதிர்காலவியலாளர்து மாலை (1911) உம்பட்டோ பக்சியோனி

இயந்திரங்களையும் தொழில்நுட்பப் புரட்சியை புகழ்ந்தது இவ்வியக்கம். இயந்திரமயமாக்கலும், இயந்திரங்களின் வேகமும் இவர்களது சிந்தனையைக் கவர்ந்தன. இவ்வியக்கம் வெகு விரைவிலேயே எல்லாக் கலைத்துறைகளையும் பாதிக்கத் தொடங்கியது.

இவர்களது கலைப்படைப்புகளில் வேகமாக அசையும் உருவங்கள், அதன் வலிமை, அசைவின் பல நிலைகள் என்பவையே அடிக்கடி இடம் பெற்றன.

உம்படோ பொக்சியோனியின் வெளியில் அசையும் உருவம் என்ற சிற்பம் இவ்வியக்கத்தை (unique forms of continuity in space) நன்கு பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறது. இந்த உருவம் காட்டும் வேகம், தசைகளின் இழுவை எல்லாம் முப்பரிமாணங்களிலும் வெளிப்படுகிறது.

1910ம் ஆண்டளவிலேயே இவ்வியக்கத்தின் பாதிப்பு ஐரோப்பா முழுவதும் பரவியிருந்தது. இதனால் இக்கால கட்டத்தில் குழிபிசத்தினதும் எதிர்காலவசதத்தினதும் பாதிப்புகளை பல ஒவியர்கள் பிரதிபலித்தார்கள். இவர்களில் முக்கியமாக பேனன்ட் வெஜரைக் குறிப்பிடலாம். எதிர்கால வாதத்தின் தாக்கம் ரஷ்யாவில் அருப்ஒவியத்திற்கு இட்டுச் சென்றது.

### உம்பட்டோ பொக்சியோனி (Umberto Boccioni 1882-1916)

இவர் இத்தாலியைச் சேர்ந்த ஒவிய சிற்பக் கலைஞர். ஆரம்ப காலங்களில் மனப்பதிவு நவீந்திவாதத்தில் (Impressionism) நாட்டம் கொண்டிருந்தார்.

1910ம் ஆண்டிற்குப்பின் இவரது நாட்டம் எதிர்கால வாதம் பக்கம் திரும்பியது. இவர் எதிர்கால வாதத்தின் முன்னணி ஒவிய சிற்பக் கலைஞராக திகழ்ந்தார்.

## டாடா இசம் (Dadaism)

1ம் உலகயுத்தம் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தின் விளைவே டாடா இசம். இப்படியான ஒரு போரை உருவாக்கிய மனித இனத்திற்கு பண்பாடு, பாரம்பரியம் கலை இலக்கியம் எல்லாம் தேவை தானா? என்ற கேள்வி 1ம் உலகயுத்தத்தைத் தொடர்ந்து பலரிடத்திலும் ஏற்பட்டது. மனதி நாகரிகமே அழிந்துவிட வேண்டும் என்ற எண்ணத்தின் வெளிப்பாடே இவ்வியக்கம்.

Direktion r. hausmann  
Steglitz zimmermann  
strasse 34



Jahr I des Weltfriedens. Avis dada  
Hirsch Kupfer schwächer. Wird Deutschland verhungern?  
Dann muß es unterzeichnen. Fische junge Dame, zweundvierziger Figur für Hermann Löb. Wenn Deutschland nicht unterschreibt, so ist es der Hirschkupfer unterzeichneten. Am Markt der Einheitswerte überzeugen die Konservativen. Wenn aber Deutschland unterzeichnete, so ist es wahrscheinlich, daß es unterzeichnet um nicht zu unterzeichnen. Amosâle. Achtsamkeitsblattbrausendeshmels. Von Viktor Rahn. Lucy George meint, daß es möglich wäre, daß Clemenceau der Ansicht ist, daß Wilson glaubt, Deutschland müsse unterzeichnen, weil es nicht anders nicht wird können. Info gedessen erklärt der Club dada sich für die absolute Preßfreiheit, die die Presse das Kulturinstrument ist, ohne das man nie erfahren würde, daß Deutschland endgültig nicht unterschreibt, bloß um zu unterschreiben. (Club dada, Abt. für Preßfreiheit, sowie, die guten Seiten zu erhalten.)

Die neue Zeit beginnt  
mit dem Todesjahr  
des Oberdada

A  
Mitwirkende: Baader,  
Hausmann, Huelsenbeck,  
Tristan Tzara.

டாடா இச கொள்ளை பரப்பும் சஞ்சிகை

டாடா என்ற பதம் பிரெஞ்சு அகராதியிலிருந்து அழுத்த மானமா எடுக்கப்பட்ட ஒரு சொல். இது ஒரு குழந்தை முதன்முதலாக சொல்லத் தொடங்கும் அமைப்புள்ள ஒரு ஒலித்தொடர். இது உண்மையில் அர்த்தமற்றது. இருப்பினும் பிரெஞ்சு மொழியில் விளையாட்டுக் குதிரையைக் (Hobby Horse) குறிக்கும்.

டாடா இசம் மனித நாகரிகத்தை எதிர்த்து நின்றாலும் இதனது வருகையினால் கலையில் சந்தர்ப்ப வசத்தால் நிறங்கள் வெவ்வேறு பொருட்களுக்கிடையேற்படும் தொடர்பு நன்கு உணரப் படலாயிற்று.

இது 1915-1922 வரை உலகில் பரவி வந்தது. ஹன்ஸ் ஆர்ப் என்ற ஓவியர் இதன் உருவாக்கத்தில் முக்கிய பங்காற்றினார். 1922ம் ஆண்டளவில் இவர்கள் அந்றே பிரட்டன் உடன் தொடர்பு கொண்டு அகவய யதார்த்த வாதத்துடன் இணைந்தார்கள்.

ஹன்ஸ் ஆர்ப் (Hans Arp 1887-1966)

இவர் பிரான்சைச் சேர்ந்த ஓவியசிற்பக்கலைஞர். இவர் 1909ம் ஆண்டளவிலேயே அரூப் ஓவியப் பாணியை முயற்சி செய்தவர். 1912ம் ஆண்டு ஜேர்மனியின் 'நீல சவாரிக்காரன்' நடாத்திய கண்காட்சியில் பங்கு கொண்டார்.

1916ம் ஆண்டளவில் இவர் டாடா இசத்துடன் இணைந்தார். இவர் ஒல்லாந்தின் புகழ் பெற்ற கலை சஞ்சிகையான De Stijl உடனும் தொடர்புற்றிருந்தார்.

இவர் ஓவியக்கலையை விட சிற்பக் கலையிலேயே அதிக நாட்டம் கொண்டிருந்தார். இவர் பல அரூபசிற்பங்களைப் படைத்தார்.

மாசல் ரூசம் (Marcel Duchamp 1887-1968)

இவர் பிரான்சைச் சேர்ந்த ஓவியர். இவர் குறைந்தளவு ஓவியங்களை வரைந்திருந்தாலும் இவரது கற்பனையும் பல்வகைப் பட்ட அனுகுழறைகளும் இவரை ஓர் முக்கியமானவராக உயர்த்தியுள்ளது.

பலவேறு ஓவிய இயக்கங்களுக்கு இயை இவர் வரைந்திருந்தாலும் டாடா இயக்கத்திலேயே இவர் முக்கிய பங்கு வகித்தார்.

புதிய அனுகுழறைகளைக் கண்டதும் சிலகாலம். அதைப் பின்பற்றி விட்டு பின்வேறாரு வெளிப்பாட்டுப் பாணிக்குத் தாவிவிடுவது இவரது வழக்கம்.



படிக்கட்டில் இறங்கும்  
நிர்வாணப் பெண்  
(1911)  
மாசல் சூசம்

இவரது 'படிக்கட்டில் இறங்கி வரும் நிர்வாணப் பெண்' (Nude descending a stair case 1911) எதிர்கால வாதமும் குழிசிமும் இணைந்த ஒரு பாணி. இது 1913ம் ஆண்டு நடைபெற்ற ஆமரி கண்காட்சியில் (Armory show) வைக்கப்பட்ட போது பலத்தகண்டனங்களைக் கிளப்பியது.

ஓவியத்துறையில் எழுந்தமான சந்தர்ப்பம் (chance in art) எவ்வாறு பாவிக்கப்படலம் என்பதைக் கண்டறிவதில் இவர் அதிக நாட்டம் காட்டினார்.

இவரே முதலாவது அசைவியக்கமுடைய சிற்பத்தை (Kinetic Sculpture) படைத்தவராவார். இவரது பல படைப்புகளுக்கு புனை பெயரையே பாவித்துள்ளார்.

2ம் உலக யுத்தத்திற்குப் பின்னான் கலை வளர்ச்சியில் இவரது பாதிப்புகள் முக்கியமானதாகக் கொள்ளப்படுகிறது.

## அகவய யதார்த்தவாதம் (Surrealism)

20ம் நாற்றாண்டின் அறிவியல் உலகை உலுப்பிய கோட்பாடுகளுள் சிக்மன்ட் பிராய்டின் உள்வியல் பகுப்பாய்வும் கோட்பாடும் ஒன்று. அக்காலத்தில் பல்துறை சார்ந்தவர்களும் அவரது கோட்பட்டின் பால் கவரப்பட்டார்கள்.

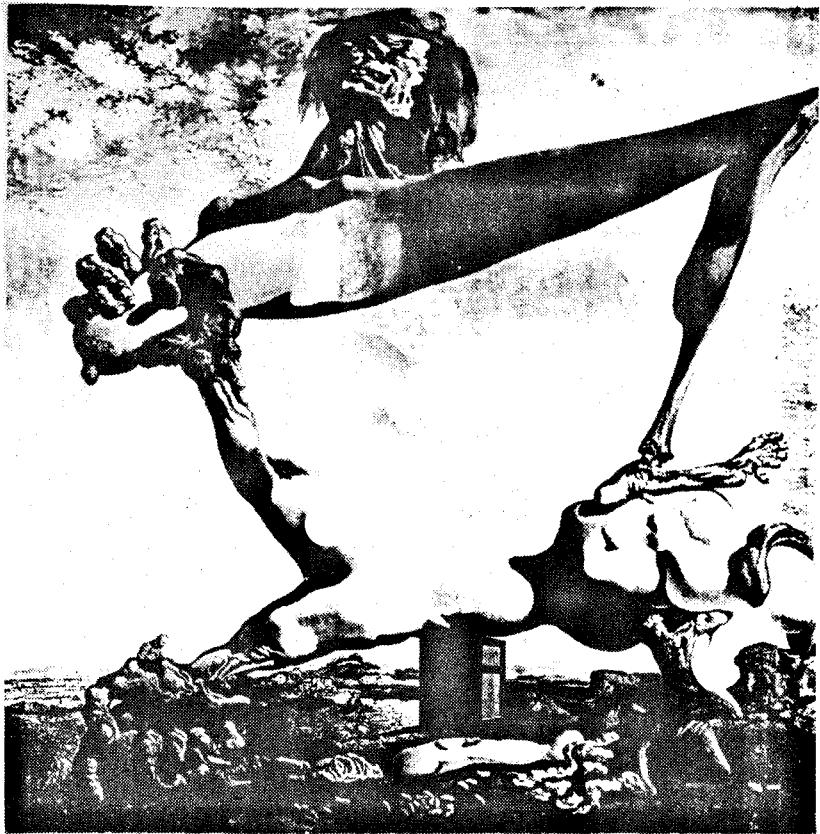
இப்படிக் கவரப்பட்டவர்களின் அந்ரே பிரடனும் ஒருவர். இவர் ஒரு பிரெஞ்சு எழுத்தாளர். இவரே இவ்வியக்கத்தின் ஆரம்பகர்த்தா. 1922ம் ஆண்டளவில் அந்தே பிரடனுடன் தொடர்பு கொண்ட டாடாயிஸ்டுகளும் இப்புதிய இயக்கத்துடன் இணைந்து கொண்டார்கள். அகவய யதார்த்த வாதமானது 1924ம் ஆண்டு ஆரம்பமாகியது.

பிராய்டின் கோட்பாடு ஆழ்மனத்தை (sub conscious) ஆராய்வதைப் பற்றியது. ஆழ்மனத்தில் பொதிந்து கிடக்கும் சில தாக்கங்கள் சாதாரண மனத்தால் (conscious mind) அறிந்து கொள்ளப்படாமல் புறவயமாக நோய்களைப் போல நோயின் குணங்களுக்குரிகளூடன் (symptoms) வெளிப்படக்கூடும் எனக் கருதினார். ஆழ்மனத்திலிருக்கும் இவ்வித தாக்கத்தை உள்வியல் பகுப்பாய்வு மூலம் வெளிக் கொண்டு வருவதனால் நோயை குணப்படுத்த முடியும் என பிராய்ட் கருதினார்.

ஆழ் மனத்திலிருக்கும் இத்தாக்கத்தினை உரையாடல் வாயிலாக வெளிக்கொண்டுவர பிராய்ட் சயமான தொடர் புறுதல் (free association) என்ற உத்தியைக் கையாண்டார். இந்த முறை மூலம் நோயாளி மனதின் (conscious mind) கட்டுப்பாடு இல்லாமல் தர்க்க ஆராய்வில்லாமல் ஆழ்மனத்தில் இருப்பதை அப்படியே ஒப்புவிப்பார்.

இக்கருத்துப் போக்கின் அடிப்படையில் புறவயமான போலித் தோற்றத்தை விட அகத்திலேயே உண்மையான விடயங்கள் இருப்பதாகக் கருதப்பட்டது.

புறக்கட்டுப்பாடுகளின்றி, தர்க்க ரீதியான ஆராய்வின்றி, அழகியல் ஆய்வில்லாது மனத்தில் இருப்பவற்றை வார்த்தை மூலமோ, எழுத்து மூலமோ, அல்லது வேறெந்த வடிவிலோ புறக்கட்டுப்பாடு இல்லாது சயமாக வெளிப்படுத்தலை அடிப்படையாகக் கொண்டே அகவய யதார்த்தவாதம் ஆரம்பிக்கப் பட்டது.



உள்ளட்டுக் கலகத்திற்கான அபாய அறிகுறி  
(1936) சல்வடோர் டாவி

இவ்வியக்கத்தின் முக்கியமான ஓவியர் சல்லடோர் டாவியாவார். இவர் 1929ம் ஆண்டு இவ்வியக்கத்தில் சேர்ந்தார். இவர் தனது ஓவியங்களைக் கையினால் வரைந்த கனவுக் காட்சிகள் என்றே கருதினார். இவரது ஓவியங்கள் கனவுகள் போன்றே காணப்படும். ஓவியத்தில் வரும் பொருட்களும் மனிதர்களும் சுயமான தோற்றத்தை இழந்து ஏனையவற்றுடன் தமது வழக்கமான தொடர்பை (relation) இழந்து காணப்படும். இருப்பினும் இவை அடிப்படையில் முப்பரிமாணத் தன்மையினையே கொண்டிருக்கும்.

### ஆந்ரே பிரடன் (André Breton 1896-1966)

இவர் ஒரு பிரெஞ்சு எழுத்தாளர். இவரே அகவய யதார்த்த வாதத்தின் ஆரம்பகர்த்தா. பிராய்டின் கொள்கைகளில் ஆர்வங் கொண்டிருந்த இவர் தன்னை பிராய்டின் சீடராகவே கருதினார்.

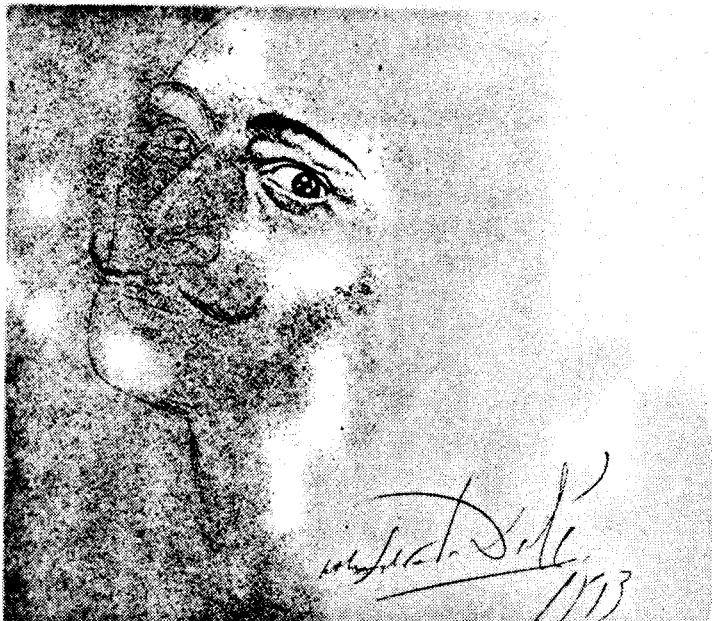


ஆந்ரே பிரடன்  
பிக்காசோ வரைந்த  
கோட்டுப் படம்  
(1923)

இவர் ஓவியத்தை இயற்கையை மீரிய ஒரு சாதனமாகவே கருதினார். அதன் தூய்மை பேணப்பட வேண்டும் என்றும் கருதினார். இவரது இறுக்கமான போக்குக் காரணமாக அநேகர் அகவய யதார்த்தத்தைவிட்டு விரைவிலேயே வெளியேறினார்.

## சல்லடோர் டாவி (Salvador Dali 1904 -1989)

இவர் ஸ்பானியாவைச் சேர்ந்த ஓவியர். மட்ரிட்டில் தனது ஓவியக் கல்வியைப் பயின்றவர்.



சல்லடோர் டாவி (1943)  
தன்னுருவப் படம்

1928ம் ஆண்டு அகவய யதார்த்தவாதிகளுடன் சேர்ந்து அதில் ஒரு முக்கிய ஓவியரானார். இவரது ஓவியங்கள் மிகவும் நுணுக்கமான தத்துப் சாயலைக் கொண்ட கனவுக் காட்சிகள் போன்றவை.

1937ம் ஆண்டு அகவயயதார்த்தவாதத்தை விட்டுப் பிரிந்த இவர் பின்னர் கிறிஸ்தவ ஓவியங்களையே பெருமளவில் வரைந்தார்.

பின் அமெரிக்காவில் வசித்து வந்த இவர் 1955ல் ஸ்பானியா விற்குத் திரும்பினார்.

## சமூக யதார்த்தவாதம் (Social Realism)

இதுவரை கண்ட ஓவிய இயக்கங்கள் ஓவியப் பாணியினதும், அது ஏற்படுத்தும் உணர்வுத் தாக்கத்தினதும் அடிப்படைகளிலேயே எழுந்தன. சமூகயதார்த்தவாதமானது ஓவியத்தின் உள்ளடக்கத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆரம்பமாகியது.

இதனை சமூக அரசியல் நிகழ்வுகள் மீதான ஓர் ஓவியனின் விமர்சனப் பார்வை எனலாம். பொருளாதார பாகுபாடும் எளியோர் வலியோர் என்ற மக்கட் பிரிவுகளும் உலகம் முழுவதிலும் ஆதி காலம் தொட்டு இருந்து வருகிறது. இப்படியான சமூக நிலை களுக்கெதிராக கலைகளும் இலக்கியமும் ஆங்காங்கு குரல் கொடுத்தே வருகின்றன.

20ம் நூற்றாண்டில் சமூகயதார்த்த வாதத்தினை அமெரிக்க ஓவியர்கள் நன்கே பிரதிபலித்தார்கள். 1929ம் ஆண்டு அமெரிக்காவில் ஏற்பட்ட பொருளாதார நெருக்கடிகளைத் தொடர்ந்து ஓவியத்துறையில் சமூக யதார்த்தவாதம் முக்கிய குரலாக ஒலிக்கத் தொடங்கியது.

சமூகயதார்த்தவாதம் உலகில் பல பாகங்களிலும் செல்வாக்குடன் இருந்து வருகிறது. மெக்சிகோவைச் சேர்ந்த டியாகோ ரிவேரா என்ற ஓவியரை 20ம் நூற்றாண்டின் முக்கியமான சமூகயதார்த்த வாத ஓவியராகக் கூறலாம்.

இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக இந்நூற்றாண்டின் முக்கிய படைப்புகளில் ஒன்றான குவார்னிக்காவை ஈண்டு குறிப்பிடல் வேண்டும்.

1937ம் ஆண்டு ஸ்பானியாவில் உள்நாட்டுப் போர் நடை பெற்றுக் கொண்டிருந்த வேளை, பிரான்கோவின் அரசிற்கு சார்பாக வந்த ஜெர்மனிய போர் விமானங்கள் தமது முதலாவது பரீட்சாத்த குண்டு வீச்சை நிகழ்த்தியது. இக்குண்டு வீச்சு குவார்னிக்கா என்ற நகரில் நடைபெற்றது. இதுவே உலகின் முதலாவது விமானக் குண்டு வீச்சு.

ஸ்பானியாவைச் சேர்ந்த பிக்காசோ பாரிசில் இருந்தார். இந்த நிகழ்ச்சி அவருக்குப் பேரதிர்ச்சியைக் கொடுத்தது. இதன் விளைவே குவார்னிக்கா என்ற ஓவியம், இது அடிப்படையில் ஓர் எதிர்ப்பு ஓவியம், ஒரு பிரச்சார ஓவியம்.

குவார்னிக்கா விமானக் குண்டு வீச்சின் அனர்த்தங்களைச் சித்தரிக்கிறது. இதில் கருப்பு, வெள்ளை சாம்பர் ஆகிய நிறங்கள்

மட்டுமே பாவிக்கப்பட்டுள்ளன. இங்கு பிக்காசோ வெளிப் பாட்டுவாதம், பொழிப்புவாதம், குழியிசம், குறியீட்டு வாதம் ஆகியவற்றை பாவித்துள்ளார். இலவோவியத்தில் பிக்காஸோ அதிக எண்ணிக்கையான குறியீடுகளைப் பாவித்துள்ளார்.



'குவார்னிக்கா' (1931) பிக்காசோ

குவார்னிகா 20ம் நூற்றாண்டின் பல்வேறு ஓவிய உத்திகளைக் கொண்டிருப்பதுடன் மட்டுமல்லாது, முக்கியமான ஒரு சரித்திரி நிகழ்வை 20ம் நூற்றாண்டின் மிக முக்கிய ஓவியர் சித்தரித்திருப்பதனால் இது இந்நூற்றாண்டின் தலைசிறந்த படைப்பாகக் கருதப்படுகிறது.

### டியாகோ ரிவேரா (Diego Rivera 1886-1957)

இவர் மெக்சிகோவைச் சேர்ந்த ஓவியர். 1907 ஆண்டளவில் ஐரோபாவுக்கு சென்று அங்கிருந்து பல நாடுகளுக்கும் சென்றதால் பல வகையான ஓவிய வளர்ச்சிகளைக் கண்டறிந்தார்.

1921ம் ஆண்டு மெக்சிகோவிற்கு திரும்பிய இவர் அரசு அணுசரணையுடன் மெக்சிகோவின் வாழ்க்கை முறைகளையும் பாட்டாளிகளின் வர்க்கப்புரட்சியை சித்தரிக்கும் சுவரோவியங்கள் பலவற்றையும் வரைந்தவர்.

10

### நியோ பிரிமிடிவிசம் (Neo Primitivism)

ஆதிக்கலைகளை நாம் ஒதுக்கிவிட முடியாது. குறிப்பாக ஆதிசிற்பங்களின் கற்பதற்கு நிறையவே இருக்கிறது. 19ம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் 20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பங்களிலும் இளம் கலைஞர்கள் மத்தியில் இந்த எண்ணம் வலுப்பெறத் தொடங்கிறது. இதனால் ஆதிக்கலைகளை அணுகினர்கள், ஆராய்ந்தார்கள் அவற்றைப் புதுக்கி புதிய பரினாமங்களை வகுத்தார்கள்.

குறிப்பாக ஆபிரிக்க சிறப்புவங்களே ஓவியர்களைப் பெரிதும் கவர்ந்தது. இப்படி ஆதிகலைகளிலிருந்து தமது உத்திகளை வகுத்துக் கொண்டவர்களுள் காகெய்ன் முக்கியமானவர். இவரைவிட மொடிலியானி, மாட்டிஸ் பேரான்ரோரையும் குறிப்பிடலாம்.

புகழ் பூத்த சிறப்பக்கலைஞரான ஹென்றி மூர் தனது பருத்த உடல்களையும் சிறிய தலைகளையும் கொண்ட சிறப்பங்களுக்கான உத்திகளை ஆதி சிற்பங்களிலிருந்தே பெற்றுக் கொண்டார்.

இப்பாதிப்பு ஓவியம், சிறபம் என்பவற்றை மட்டுமல்லாது ஏனைய கலைத்துறைகளையும் பாதிக்கவே செய்தது.

### ஹென்றி மூர் (Henry Moore 1898 - )

அங்கிலேயே சிறபக் கலைஞர். இவர் ரோயல் ஓவியக் கல்லூரியில் (Royal College of Art) விரிவரையாளராகவும் பின் பேராசிரியாகவும் கடமையாற்றியவர். இவர் உலகில் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கும் தலைசிறந்த சிறபக் கலைஞருள் ஒருவராவார்.

இவரது சிற்பங்கள் பெரியளவிலான மனித உருவங்கள். இவரது சரிந்த நிலையிலிருக்கும் (reclining figures) உருவங்கள் உலகப் பிரசித்தி பெற்றவை. இன்று உலகின் பெரிய கட்டடங்களின் மூன்று இவரது சிற்பங்களைக் காணலாம்.

இவரது சிற்பங்களின் சிறப்பம்சம் துவாரங்களும் வெளி நீட்டங்களுமாகும். இவ்வமைப்பின் மூலம் இவை புறச் சூழலுடன் இசைந்து தமது இறுதி வெளிப்பாட்டு வலிமையைப் பெறுகிறது.



அங்கும்பம் (1948 - 1949)  
ஹென்றி மார்டின்

11

### பேவிசம் (Fauvism)

1905ம் ஆண்டு பாரிஸ் சாலோனில் ஒரு ஓவியக்கண் காட்சி நடைபெற்றது. இதில் வெளிப்பாட்டு வாதத்தின் செல்வாக் கிற்குட்பட்ட பல ஓவியர்கள் பங்கெடுத்துக் கொண்டார்கள். ஓவியங்கள் யாவும் மிகவும் பிரகாசமான நிறங்களைப் பொதுவாகக் கொண்டிருந்தன.

இக்கண்காட்சியில் கூடத்தினுள் நுழைந்த ஒரு விமர்சகர் இது ஒரு வனவிலங்குக் கூடு போல காட்சியளிக்கிறதே எனக் கூறினார். லெபேவ் (les fauves) என்ற பிரெஞ்சுப் பதம் வனவிலங்களைக் குறிக்க வழங்கப்படும். இதனாலேயே இவ்வியக்கம் பேவிசம் என வழங்கப்படுகிறது.

இவ்வியக்கத்தின் பிரபலஸ்தராக இருந்தவர் கென்றி மாட்டிஸ் ஆவார். இவர் ஆரம்ப காலங்களில் செசானின் பாதிப்பிற்கு உள்ளாகியிருந்தவர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

ஓவியத்தில் ஒரு குறித்த பகுதி மட்டுமன்றி முழு ஓவிய அமைப்பும், முழு ஓவியத் தொகுப்புமே வெளிப்பாட்டுத் தன்மை வாய்ந்ததாம் அமைய வேண்டும் என மாட்டிஸ் கருதினார்.

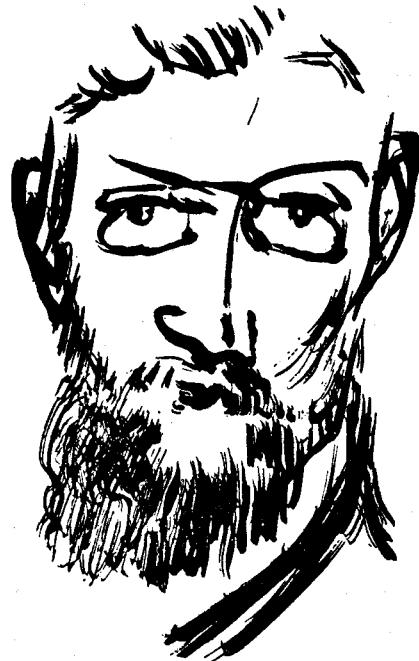
இதனை எய்துவதற்கு அவர் பிரகாசமான குருத்துப் பச்சை, செம்மஞ்சள் போன்ற நிறங்களைப் பயன்படுத்தினார். இவ்வோவியங் களில் பொருட்கள் தங்கள் உரிய நிறங்களைப் பெறுவதில்லை. ஓவியர் கூற விரும்பும் விடயத்தினை பரிமாறத் தக்க விதத்தில் நிறங்கள் பாவிக்கப்படும். ஒரு பொருளின் ஆழத் தினைக் காட்டுவதற்கு ஒரே நிறத்தின் ஒளி நிழல் (light & shade) தன்மைகள் பயன்படுத்தப் படுவதில்லை பதிலாக வெவ்வேறு நிறங்களே பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

இவ்வியக்கத்தின் சிறப்பம்சம் பிரகாசமான நிறங்களின் பாவனையோகும்.

### ஹென்றி மாட்டிஸ் (Henry Matisse 1869-1954)

இவர் பிரான்ஸ்சைச் சேர்ந்த ஓவிய சிறபக்கலைஞர் பாரிசில் ஓவியக்கலையைக் கற்றவர்.

ஆரம்பகாலங்களில் இவர் புகழ்பெற்ற பழைய ஓவியரது ஓவியங்களைப் பிரதி செய்து மரபு முறையில் நிறந்திட்டினார். இதன் மூலம் உருவத்தொகுப்புபற்றி நன்கு அறிந்து கொண்டார்.



கேரன்றி மாட்டில்  
(1900)  
தன்னுருவப் படம்

சௌனது ஓவியங்கள் இவரைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. நாளையில் இவர் பிரகாசமான நிறங்கள் பாவிப்பதில் அதிக நாட்டம் காட்டலானார்.

இவர் கோடுகளையும் நிறங்களையும் மிக நுட்பமாகப் பாவித்தார். கோடுகளைத் திறமையாகக் கையாண்ட மேலைத் தேய ஓவியர்களில் இவர் முக்கியமானவர்.

இவர்பல சிற்பங்களையும் படைத்துள்ளார். இவரது ஓவிய சிற்பகருப்பொருட்கள் அனேகமாகப் பெண்களே.

இவர் பல மரச் செதுக்கு ஓவியங்களையும் (wood arts) கண்ணாடி ஓவியப் பதிப்புகளையும், பல விளக்கப் படங்களையும் செய்துள்ளார்.

இவரது கோடுகளும் நிறங்களும் பாரிசின் 20ம் நூற்றாண்டு ஓவியரை வெகுவாகப் பாதித்த விடயங்களில் ஒன்று.

## ஜெர்மன் தேசத்து இரு ஓவிய இயக்கங்கள்

20ம் நூற்றாண்டின் ஆரம்ப காலங்களில் குறிப்பாக 1ம் உலக யுத்த த்திற்கு முற்பட்ட காலத்தில் வெளிப்பாட்டு வாதம் மிக்க செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. இக்கால கட்டத்தில் ஜெர்மனியில் இரு ஓவிய இயக்கங்கள் இருந்தன. இவை இரண்டும் வெளிப்பாட்டுவாதத்தின் அடிப்படையிலேயே இயங்கின. வெளிப்பாட்டு வாதம் என்ற பதம் குறிப்பாக இவ்விரு இயக்கங்களையும் சுட்டு வதற்காகப் பாவிக்கப்படுவது மரபு.



'நீலச் சவாரிக்காரன்' இயக்கத்தினர்  
வெளியிட்ட நூலின் முகப்பு (1912)  
கண்ணாடின் ஸ்கி



இவற்றுள் ஒன்று பாலம் (Die Brucke) என்ற பெயர் கொண்டது. இவர்களும் போலிஸ்டுகளைப் போல பிரகாசமான நிறங்களையே பாவித்தார்கள். இவ்வியக்கத்தில் எமில் நொல்டே மிகவும் முக்கிய மானவராயிருந்தார். இவர்கள் உலகின் ஏனைய பகுதிகளிலிருந்து வெளிப்பாட்டுவாதிகளுக்கும் எதிர்காலத்திற்குமான பாலமாகத் தங்களைக் கருதினார்.

இவ்வியக்கத்திலிருந்து வெளியேறிய சிலர் நீல சவாரிக்காரன் (Der Blaue Reiter) என்ற வெளிப்பாட்டுவாத இயக்கத்தை ஸ்தாபித்தார்கள். இவ்வியக்கத்தின் உருவாக்கத்தில் கண்டின்ஸ்கி முக்கிய பங்கெடுத்தார். இவர்கள் ஒரு சஞ்சிகையினையும் வெளிடத்தனர். இது பல புகழ்பெற்ற கலைஞர்களின் கருத்துகளுக்கான ஒரு களமாக அமைந்தது.

### எமில் நொல்டே (Emil Nolde 1867-1956)

இவர் ஒரு ஜெர்மனிய ஓவியர். 1906ம் ஆண்டு பாலம் என்ற ஓவிய இயக்கத்திலிருந்தவர். பின் 1912ம் ஆண்டு நீலவாரிக்காரன் என்ற ஓவிய இயக்கத்துடன் தொடர்புற்றிருந்தார்.

இவர் 1941ம் ஆண்டு நாளிஸ்டுகளால் ஓவியத்துறையில் ஈடுபடுவதிலிருந்து தடுக்கப்பட்டார்.

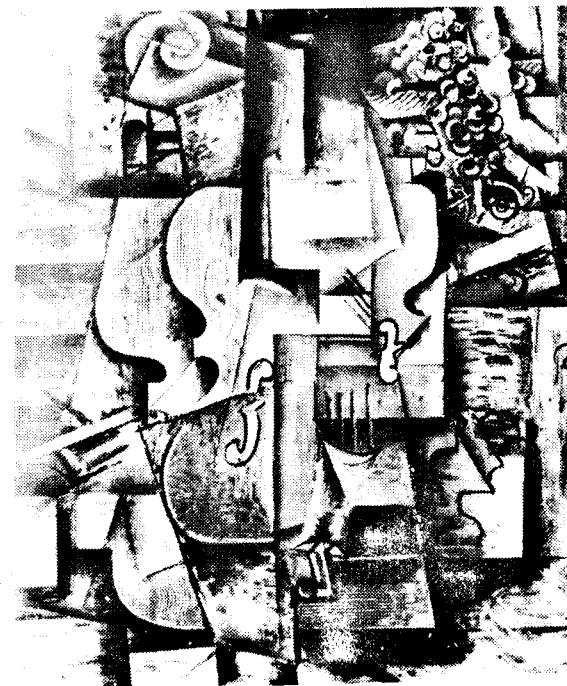


'தீர்க்கத்திரி'  
(1912)  
எமில் நொல்டே

13

### அரூப ஓவியம்

இயற்கையில் காணப்படும் பொருட்களில் முக்கியமற்றவற்றை நீக்கிவிட்டு அதன் சாரத்தை மட்டும் எடுக்கும் செயற்பாட்டினை Abstraction என்று ஆங்கிலத்தில் கூறுவர். இதன் அடிப்படையில் படைக்கப்படுபவை semi abstract அதாவது உருஅரூப அல்லது பகுதி அரூப ஓவியம் எனப்படுகிறது.



'வயலினும்  
திராட்சைப்  
யூங்களும்'  
(1912)  
மிக்காசோ

ஒரு பொருளை ஓரளவிற்கு எளிமைப்படுத்தி அதன் முக்கிய அம்சங்களை மட்டும் பாவிக்கும் போது அந்தப் பொருள் ஓவியத்தினின்று இனங்காண முடியாதபடி முற்றாக மறைந்து விடுவதில்லை. இத்தன்மையினை குழபிற்டுகளின் ஓவியங்களில் காணலாம். அங்கு வயலின் (violin) ஓவியத்தின் கருப்பொருளைப் பிரதானம் இருந்தால் ஓவியத்தில் வயலினின் ஒரு பகுதியாவது அடையாளம் காணக்கூடிய விதத்தில் இருக்கும்.

ஆனால் இதனை மேலும் எளிமையாக்கும் பொழுது அப் பொருள் அறவே மறைந்துவிடுகிறது. இப்படி புறநிலை உருவத்தை பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் உருக்கள்முற்றாக இல்லாத ஒவியம் Non-Representational Art என வழங்கப்பெறும். இதனை தமிழில் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தாத ஒவியம் என கூறலாம். இங்கு புறக் காட்சித் தூண்டலே இருதி ஒவியத்திற்கு இட்டுச் செல்கிறது என்பது கவனிக்கற்பாலது.

மாறாக ஒவியனோருவன் எவ்விதமான புறகாட்சியையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தாமல், அவ்வித புறத் தூண்டலுமின்றியே நிறங்களையும் அடிப்படை உருக்களையும் பாவித்து பார்வையாளனில் ஒரு தாக்கத்தை ஏற்படுத்தக் கூடும். இவ்வகை ஒவியங்களே அருப்ஒவியம் (abstract art) என வழங்கப்படுகிறது.

இவ்விடத்தில் அருப்ஒவிய இயக்கத்தின் முன்னணி பொருள் விளக்குனரான (Interpreter) மைக்கல் சூபோர் (Michel Seuphor) என்பவரது கருத்து கவனிக்கத்தக்கது. அருப்ஒவியம் என்பது யதார்த்ததை (reality) எவ்விதத்திலும் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தாமலும் எவ்வகையிலும் யதார்த்தம் பற்றிய சிந்தனையை தூண்டாமலும் அமைய வேண்டும் என இவர் கருதுகிறார்.

20ம் நூற்றாண்டு ஒவியத்தின் இரு முக்கிய பரிமாணங்கள் வெளிப்பாட்டுவாதமும், பொழிப்பு வாதமுமாகும். அருப்ஒவியரான கண்டின்ஸ்கி அடிப்படையில் ஒரு வெளிப்பாட்டுவாதி. இவர் ஒவியங்களில் வெளிப்பாட்டிற்கே முக்கியத்துவம் கொடுப்பவர். இவரது வளர்ச்சிப் படியில் ஒரு கட்டத்தில் உணர்வுத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தன நிறங்கள் மட்டுமே போதுமானவை எனக் கருதினார். எப்படி அருபமான இசை எம்மில் உணர்வுத் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்துகிறதோ அதேபோல உருவங்களற்ற நிறங்கள் மட்டும் பாவிக்கப்படுகையில் இத்தகைய உணர்வுத் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தலாம் என அவர் கருதினாள். இப்படியாக வெளிப்பாட்டு வாதத்தில் தொடங்கிய கண்டின்ஸ்கி அருபப் பாணியை வந்தடைந்தார்.

மறுபுறத்தில் பொழிப்புவாத அடிப்படைகளில் மொன்றியன் இயற்கையை ஆராய்ந்து கொண்டிருந்தார். இயற்கையில் காணப்படுபவை அனைத்தும் எளிய கேத்திர கணித அமைப்புகளை தமது அடிப்படை அமைப்பாகக் கொண்டவை என அவர் கருதினார். இந்த அடிப்படை அமைப்பே எப்பொருளின் உண்மைத் தன்மையை காட்டும், இதனைக் கண்டடைவதே கலைஞரின் கடமை என இவர் கருதினார். இப்படியான எளிமையாக்கல் மூலம் மொன்றியன் அருப்ஒவியத்தை வந்தடைந்தார்.

இதற்கு முன்னதாக 1911 இலேயே ரஷ்யாவில் ரேயோனிசம் என்ற அருப்ஒவிய இயக்கம் இருந்து வந்தது. இவர்கள் இத்தாலிய இயக்கமான எதிர்கால வாதத்தின் பாதிப்புகளினாலேயே அருபத்தை நோக்கி இட்டுச் செல்லப்பட்டவர்கள். இவ்வியக்கத்தின் முக்கியஸ்தர் களாக மிகாயல் லரியனோவும், நடவியா கொன்ஸ்ரோவாவும் திகழ்ந்தனர்.

இந்த ஒவிய இயக்கத்தைத் தொடர்ந்து ரஷ்யாவில் 1913ம் ஆண்டு சுப்பமாற்றிசம் என்ற அருப்ஒவிய இயக்கம் உருவாகியது. இவ்வியக்கத்தின் முக்கியஸ்தரான மலிவிச் ஒவியம் எவ்விதமான உணர்வுத் தாக்கத்தையும் ஏற்படத்தாதபடி அமையவேண்டும் எனக் கருதினார்.

அருப்ஒவிய இயக்கம் வளரத் தொடங்கிய காலத்திற்கு சற்று முன்னதாக ஒவிய உலகில் ஒரு பெரிய மாற்றம் நிகழ்ந்திருந்தது. இதுவரை பாரிஸ் நகரை மையமாக வைத்து இயங்கிய ஒவிய உலகு இப்பொழுது நியூயோக்கை மையாக வைத்து இயங்கத் தொடங்கியது.

ஜீரோப்பிய நாடுகளில் ஏற்பட்டு வந்த அரசியல் மாற்றங்களும் போர் நெருக்கடிகளும் பல்வேறு துறைசார்ந்தவர்களும் தம் சொந்த மன்னை விட்டு வெளியேறுவதற்குக்கால் கால்கோலாய் அமைந்தது. இப்படியாக வெளியேறிய பல கலை இலக்கிய வாதிகள் அமெரிக்காவை வந்தடைந்தனர். இக்காலகட்டத்திலேயே அமெரிக்காவில் சமூகயதார்த்தவாதம் செல்வாக்கு செலுத்திக் கொண்டிருந்தது. இவர்களது வருகை அமெரிக்காவிற்குப் பல மாற்றங்களைக் கொண்டு வந்தது. நியூயோர்க் பிரசித்தி பெற்ற ஒவியமையமானது.

இருப்பினும் அமெரிக்கா ஒவியர்களது பார்வையும், இவர்களது பார்வையும் வேறுபட்டே இருந்தது. படிப்படியாக இவ்விரு பிரினரிடையேயும் பரஸ்பர பாதிப்புகள் எற்படத் தொடங்கின.

இப்பாதிப்புகளுக்கூடாக ஒரு புதிய கலைப்பரிமாணம் உருவெடுத்தது. இதுவே சர்வதேச தரத்தை நிகர்க்கக் கூடியானால் அமெரிக்காவில் உருவான முதலாவது கலை இயக்கம். இது அருப வெளிப்பாட்டு வாதம் என வழங்கப்படும்.

**வஸ்லி கண்டின்ஸ்கி (Wassily Kandinsky 1866-1944)**

இவர் ஒரு ரஷ்ய ஒவியர். 1896ல் சட்டத்துறையை விட்டு ஒவியத்துறைக்குள் வந்தவர்.

அருப்ஒவியத்தின் முன்னோடி 1910ம் ஆண்டளவிலேயே தனது முதலாவது அருப்ஒவியத்தை வரைந்துவிட்டார்.

1914ம் ஆண்டில் ரஷ்யாவிற்குத் திரும்பி வந்த இவர் ரஷ்ய ஓவிய உலகில் பல உயர் பதவிகளை வகித்தார்.

பின் ஜெர்மனிதே சென்ற இவர் நீல சவாரிக்காரன் என்ற ஜெர்மனிய ஓவிய இயக்கத்தை ஸ்தாபிப்பதில் முன்னின்றார். 1922ம் ஆண்டு போவாஸ்(Bauhaus) என்ற ஜெர்மன் கலைக்கல்லூரியின் உதவி இயக்குனராயிருந்தார்.



'கலகம்'(1910) கண்டஸ்ரன்றைன்

1933ம் ஆண்டு பாரிசிற்குச் சென்ற இவர் இறக்கும் வரை அங்கேயே இருந்தார்.

### பியட் மொன்றியன் (Piet Mondrian 1872-1944)

இவர் ஒல்லாந்தைச் சேர்ந்த ஓவியர். ஆரம்பகாலங்களில் தத்ரூபப் பாணியில்மைந்த நிலக்காட்சிகளை வரைந்து வந்தார். (Landscapes)

1911ம் ஆண்டில் பாரிசிற்கு வந்த இவர் குழியிசத்தால் கவரப்பட்டார். இவரது வளர்ச்சிப் போக்கினையும் ஆய்வு நுட்பத்தினையும் சிவப்பு மரம் (Red Tree 1908) சாம்பார் மரம் (Gray Tree 1912), பூக்கும் அப்பிள் மரம் (Flowering Apple Tree 1912) ஆகிய ஓவியங்களில் காணக்கிடக்கிறது.



பியட் மொன்றியன்  
(1942)  
தன்னுருவப் படம்

இவர் இந்தப்படிமுறை எனிமைப்படுத்தலை குயீபிசத்தின் வாயிலாக வெகுசலபமாக அடைந்து தனது ஓவியத்தத்துவத்தை உருவாக்கிக் கொண்டார். புற உருவத்திற்கு அடிப்படையாக அமைந்திருக்கும் அக அமைப்பை வெளிப்படுத்தலையே தனது கலைத்தத்துவமாக இவர் கொண்டார்)

1911ம் ஆண்டு பாரிசிற்கு சென்ற இவர் மின்டும் 1914ம் ஆண்டு ஆம்ஸ்டாமிற்குத் திரும்பினார். 1917ம் ஆண்டு வான் தொஸ்பேர்க் (Van Doesburg) உடனினைந்து De Stijl என்ற சஞ்சிகையை வெளியிடத் தொடங்கினார்.

மீண்டும் 1919ம் ஆண்டு பாரிசிற்கு சென்ற அவர் 1940 ஆண்டு அங்கிருந்து நியூயோக் சென்றார்.

இவரது இடைக்காலங்களில் உலகில் உள்ளன எல்லாவற்றினதும் அடிப்படை அமைப்பே கறுப்பு, வெள்ளை நிலைக்குத்தான் கிடையான கோடுகளால் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தினார். நியூயோக்க் சென்ற பின் இவரது நிறஅமைப்பு விஸ்தாரமடைந்தது. மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கி கோடுகளையும் சதுரங்களையும் கொண்ட ஓவியங்களாக வியாபகமடைந்தது. இவரது வெவ்வேறு ஓவியங்களுக்கிடையில் சிறிய வேறுபாடுகளே உள்ளன.

இவர் ஒரு தலைசிறந்த அருப ஓவியராக கணிக்கப்படுகிறார்.



### நடாவியா கொஞ்சரேவா (Natalia Gontcharova 1883-1962)

இவரோரு ரஷ்யப் பெண் ஓவியர். மாஸ்கோவில் ஓவியக் கலை கைக் கற்றவர். இங்கு இவர் லரியனோவைச் சந்தித்துப் பின் வாழ்நாள் முழுவதையும் இவருடனேயே கழித்தார். 1914ம் ஆண்டு இருவரும் பாரிசிற்கு இடம் பெயர்ந்தனர்.

### மிகெய்ல் லரியனோவ் (Michel Larionov 1881-1964)

இவர் ஒரு ரஷ்ய ஓவியர். 1910ம் ஆண்டு ரேயோனிசத்தின் ஒர் முக்கியஸ்தராயிருந்தார். 1912ம் ஆண்டு ஜேர்மனிய ஓவிய இயக்கமான நீல சவாரிக்காரனுடன் தொடர்புற்றிருந்தார்.

இவர் ஆதிகால சிற்பங்களிலும் ஓவியங்களிலும் அதிக நாட்டம் கொண்டிருந்தார். பின் பாரிசிற்குச் சென்று குடியேறினார்.

### கசிமிர் மலீவிச் (Kazimir Malevich 1878-1935)

இவர் ஒரு ரஷ்ய ஓவியர். 1912ம் ஆண்டு சில காலம் பாரிசிற்குச் சென்றிருந்தார். பின் ரயா திரும்பிய இவர் சுப்பமாற்றிசம் என்ற ஓவிய இயக்கத்தை ஸ்தாபித்தார்.

ஓவியமானது பார்வையாளனில் எதுவித தாக்கத்தையும் ஏற்படுத்தக்கூடாது எனக் கருதிய இவர் 'வெள்ளைப் பின் புலத்தில் வெள்ளைச் சதுரம்' (white square on a white ground 1918) என்ற ஓவியத்தைப் படைத்தார்.

14

### அரூப வெளிப்பாட்டு வாதம்

இந்த ஓவிய இயக்கத்தின் முன்னோடி அங்கி கொர்கியாவார். பின்னர் பலரும் இவ்வியக்கத்துடன் இணைந்து கொண்டனர். இருப்பினும் முன்பிருந்த ஓவிய இயக்கங்களைப் போலல்லாது இவர்களிடையே வேறுபாடுகள் அதிகமிருந்தது. ஒவ்வொரு ஓவியனும் ஏதோ ஒரு விதத்தில் தனித்துவத்தை நிலை நாட்ட முற்பட்டான். இவ்வியக்கம் ஓவியனையே மையப்படுத்தி இருந்தது.

கட்டுப்படுத்தப்படாத தூரிகையசைவு ஆழ்மன உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் என இவர்கள் கருதினார்கள். அகவயயதார்த்த வாதிகளைப் போல தங்கள் அடிப்படைகளை சிக்மன்ட் பிராய்டின் சுயமான தொடர்புறுதல் (free association) இலிருந்து பெற்றுக் கொண்டாலும், இவர்களது ஓவியங்கள் உருவங்களற்று தூரிகை அசை வினையே முதன்மைப் படுத்துவன.

கட்டுப்பாடற்ற தூரிகை அசைவு பெரிய அளவிலான கித்தான்களை (canvass) வேண்டி நிற்கிறது. இதன் மூலம் 20ம் நூற்றாண்டின் ஓவியக் கலையில் அது வரை செல்லாக்குப் பெற்றிராத பெரிய அளவிலான கித்தான்கள் மீண்டும் அறிமுகமாகியது.

பெரிய அளவினையுடைய கித்தான் இருவித தாக்கங்களைக் கொண்டுள்ளது. ஓவியத்தைத் தனிமைப்படுத்திப் பார்த்து வந்த பார்வையாளன் இப்பொழுது ஓவியத்தை முழுமையாகக் காண நிர்ப்பந்திக்கப்படுகிறான். ஓவியத்தின் விசாலமான பரப்புக் காரணமாக பார்வையாளனது பார்வைப் புலத்தின் (visual field) பெரும் பகுதியை ஓவியம் ஆக்கிரமிக்கிறது. இதனால் ஓவியத்திலிருந்து அந்தியமாகி நோக்குதல் என்பதைவிட ஓவியத்தைத் தன் பார்வைப் புலத்தின் ஒரு பகுதியாய்க் கண்டான் பார்வையாளன். இதனை தனக்கு சாதகமாக பாவித்தோர்களில் ரத்கோ முக்கியமானவர்.

இரண்டாவதாக ஓவியம் அதனைத் தாங்கி நிற்கும் சவரின் பகுதியாகவே மாறியிருந்தது. ஓவியம் தனிமைப்படுத்தப்பட்ட ஒரு சட்ட வரையறைக்குள் (frame) நில்லாது குழலின் (சவரின்) பகுதியாகவே மாறியிருக்கிறது.

இக்காரணங்களால் அரூப வெளிப்பாட்டு வாத ஓவியங்களை பிரதி செய்து சிறிய அளவுகளில் பார்ப்பதனால் ஏற்படும் பார்வைப் புலத்தாக்கம் எவ்விதத்திலும் அதன் மூலப் பிரதி ஏற்படுத்தும் பார்வைப் புலத் தாக்கத்தினை நிகர்க்காது என்பதனை வலியுறுத்த வேண்டும்.



இவ்வோவிய இயக்கத்தில் இரண்டு பிரிவுகளுள், ஒன்று உடலுறுப்பைச்சுவியக்க அரூபம் (gestural abstract) மற்றையது வர்ண அரூபம் (chromatic abstract) என்றும் அழைக்கப்பெறும். உடலுறுப்பைச்சுவியக்க அரூப முறையில் ஓவியன்து அசைவுகளும், அவன்து தசை இயக்கங்களும் ஓவியத்தின் இறுதிவடிவத்தினை பெருமளவில் நிர்ணயிக்கின்றன. இப்பிரிவில் ஜக்சன் பொலோக், வில்லியம் தி கூனிங் போன்றோர் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றனர்.

வர்ண அரூப முறையினை முக்கியமாக ரத்கோ பின்பற்றினார். இந்த முறை நிறங்கள் பற்றிய ஒர் தத்துவார்த்த உணர்வின் அடிப்படையில் எழுந்தது. இவரது ஓவியங்கள் பெரிய நிற வெளிகளைக் கொண்டதாக அமையும். இந்த நிறவெளிகள் இவரது நுணுக்கமான உணர்வுகளின் அடிப்படையில் நிர்ணயிக்கப்படும்.

அரூப வெளிப்பாட்டு வாதம் சில வேளாகளில் செயற்படு ஓவிய முறை (action painting) எனவும் அழைக்கப்படும். ஆயினும் இதன் பொருத்தப்பாடு சர்ச்சைக்குரியது. காரணம் வர்ண அரூப வாதிகளின் ஓவியங்களில் நிறங்கள் வெறுமனே தசைகளின் இயக்கத்தின் அடிப்படையின்றி மிகவும் நுணுக்கமான கவனத் துடனேயே பாவிக்கப்படுகிறது.

ஆரம்ப காலங்களில் இவர்கள் பெறும் பொருளாதார நெருக்கடிகளை எதிர் நோக்கினார்கள். பொதுவான வரவேற்புப் பெறாத நிலையில் பல இடர்களுக்கு மத்தியில் தொடர்ந்து கடுமையாக உழைத்தார்கள். 1946 -1960 வரை இவர்கள் பெரு வெற்றியுடன் இயங்கினர்.

### அஷ்வி கொர்கி (Arshile Gorky 1905 - 1948)

ஆர்மேனியாவில் பிறந்த அமெரிக்க ஓவியர். ஆரம்பகாலங்களில் குழுபிசத்தால் கவரப்பட்ட இவர் பின்னர் அகவயயதார்த்த வாதத்தின் பால் நாட்டம் கொண்டிருந்தார். இவரே அரூப வெளிப்பாட்டு வாதத்தின் முன்னோடியாவார்.

திருமன வாழ்வில் தோல்வி கண்ட இவர் 1948ம் ஆண்டு தற்கொலை செய்து கொண்டார்.

### மார்க் ரோத்கோ (Mark Rothko 1903 - 1970)

இவர் ரஷ்யாவில் பிறந்த அமெரிக்க ஓவியர். 1926ல் ஓவிய உலகிற்குள் புகுந்த இவர் ஆரம்பத்தில் அகவயயதார்த்த வாதத்தினால் கவரப்பட்டார். 1948ம் ஆண்டாவில் அரூபப் பாணியைப் பின்பற்றத் தொடங்கினார்.

இவரது ஓவியங்கள் தூய நிறப் பின்னனியில் பெரிய ஏறக்குறைய சதுர நிற வெளிகளைக் கொண்டிருக்கும். ஆயினும் இந்த உட்புற

சதுரத்தின் எல்லைகள் நிச்சயமற்றதாக இருப்பதில் இது ஓவிய ணைக்கடந்த அரூபவாத ஓவியங்களிலிருந்து வித்தியாசப்படுகிறது.

1970ம் ஆண்டு இவர் தனது ஓவியக் கூடத்தினுள்ளேயே சருக்கிட்டுத் தற்கொலையை செய்து கொண்டார். (படம் 31)

### ஜக்சன் பொலோக் (Jackson Pollock 1912 - 1956)

அமெரிக்க ஓவியரான இவர் ஒரு விவசாயியின் மகன். ஆரம்பகாலங்களில் குழுபிசத்தினால் கவரப்பட்ட இவர் பின்னர் அகவயயதார்த்த வாதத்தை வரித்துக் கொண்டார்.

1947ம் ஆண்டாவில் இவர் அரூப வெளிப்பாட்டு வாதத்தின் அடிப்படையில் தனது தனித்துவப் பாணியை வகுத்துக் கொண்டார்.



ஜக்சன்  
பொலோக்  
(1951)

அதன்பின் இவர் தூரிகையைக் கைவிட்டார். மிகப் பெரிய கித்தானை நிலத்தில் விரித்து வைத்து அதில் வெவ்வேறு நிறங்களைத் தெளித்தார். இதன் மூலம் நிறங்களாலான வலைப்பின்னல் போன்ற ஒரு ஓவியத்தைப் படைத்தார்.

1956ம் ஆண்டு வாகன விபத்தில் இறந்தார்.

### வில்லியம் த கூனிங் (William de Kooning b 1904 - )

இவர் நெதர்லாந்தில் பிறந்த அமெரிக்க ஓவியர். 1926ம் ஆண்டு அமெரிக்காவில் வந்து குடியேறினார். இவர் ஒரு முக்கியமான அருப வெளிப்பாட்டுவாத ஓவியர்.



பெண் II (1952) வில்லியம் த கூனிங்

15

### வெகுசன ஓவியம் (Popular art or Popart)

இப்பாணியும் சமகாலத்திலேயே அருப வெளிப்பாட்டு வாதத் திலிருந்து பரிணமித்தது.

நாளாந்தம் எமது வாழ்வில் எவ்வளவோ விளம்பரங்களை எதிர் கொள்கிறோம். எவ்வளவோ பொருட்களை நாம் மீண்டும் மீண்டும் எதிர் கொள்கிறோம். ஆயினும் இவை முதலில் எமது பார்வைப் புலத்தைக் கவர்ந்தாலும் நாளாடைவில் எமது பார்வைப் புலத்தில் இவை முக்கியத்துவம் பெறுவதில்லை.

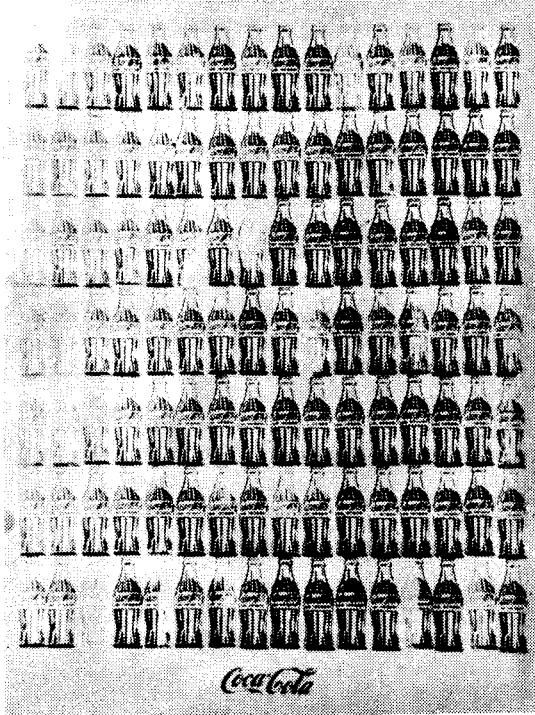
உதாரணமாக நாம் நடந்து செல்லும் தெருவோரத்தில் புதிதாக ஒரு விளம்பரப்பலகை இருந்தால் ஆரம்பத்தில் ஒரிரு நாட்கள் நாம் ஒரு விளம்பரப்பலகை இருந்தாலும் நாம் அவதானிப்போம். அவ்வழியாகச் செல்லும்போது அதனை நாம் அவதானிப்போம். ஆனால் நாளாடைவில் அவ்விளம்பரப்பலகை எமக்கு நேரெதிரே தெரிந்தாலும் எமது பார்வைப் புலம் அதனைப் பொருட்படுத்தாமல் குழலை அவதானிக்கப்பழகி விடுகிறது.

இவ்வகையாக நாளாந்தம் நாம் காணும் விளம்பரங்கள், குறிகள், சாதாரண பொருட்கள் என்பவற்றை வலிந்த நம் பார்வைக்கு கொண்டு வருவதே 'வெகுசன ஓவியத்தின்' அடிப்படை நோக்கமாகும்.

இந்நோக்கினை எய்துவதற்கு இவ்வகை ஓவியர்கள் இருவகை உத்திகளைக் கையாளுகிறார்கள். ஒன்று பெரிய அளவு மற்றையது அதில் வரும் கருப்பொருளை மீண்டும் மீண்டும் ஒரு தொடராக இணைத்தல். இவ்விரண்டு உத்திகளும் விளம்பரத்துறையில் பாவிக்கப்படுவது கவனிக்கத்தக்கது.

இது ஒரு வகையில் டாடா இசத்தினது புத்தாக்கமே. குறிப்பாக இப்பிரிவில் வந்த சில ஓவியர்கள் டாடா இசத்தினரைப் போல வெவ்வேறு பொருட்களையும் பாவித்தார்கள்.

இவ்வோவியப் பாணி 1964 வரையுமே நீடித்தது.



பஞ்சை நிற கொக்கோ கோலா போத்தல்கள்’  
(1962)

அன்டி வார்ஹோல்

16

**பார்வைப்புல ஓவியம் (Optical art or Opart)**

இது 1964ம் ஆண்டளவில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. இது உண்மையில் ஒர் கலை வடிவம் என்பதை விட பார்வைப்புலத் தொழிற்பாட்டை ஏய்க்கும் ஏமாற்றுத் தந்திரம் போன்றதாகவே கணிக்கப்படுகிறது.

இவ்வகை ஓவியத்தில் கோடுகள், வட்டங்கள் சதுரங்கள் போன்ற அடிப்படைக் கூறுகளும் நிறங்களும் ஓவியப் பின்புலத்தின் மேல் அசை வதைப் போன்றதொரு போலித் தோற்றத்தைக் கொடுக்கும். உண்மையில் இவை அசையா விடினும் அவை ஒழுங்கு படுத்தப்பட்டிருக்கும் முறையில் கட்டபுலத்திற்கு ஒரு மாயைத் தோற்றத்தைக் கொடுக்கும்.

இவ்வகை ஓவியங்கள் கட்டபுல தொழிற்பாட்டை அடிப்படையாக வைத்து உருவாக்கப்படுகின்றனவேயன்றி இங்கு அழகியல் நோக்கோ அழகியல் நுகர்வோ எதிர்பார்க்கப் படுவதில்லை.

இவற்றின் அழகியல் தாக்கம் அது பயக்கும் ரசனை இன்பம் என்பவற்றிற்கு இக்கட்டபுல ‘அதிர்ச்சி’ ஒரு தடைக் கல்லாக அமைகிறது என தியடோர் லிப்ஸ் (Theodor Lipps) என்ற உளவியலாளர் கருதுகிறார்.

இருப்பினும் இவ்வியக்கம் அசைவியக்கமுடைய சிற்பக் கலைக்கு இட்டுச் சென்றதே இதன் முக்கிய விளைவாகும்.

**பிரிஜெட் ரலே (Bridget Riley b 1931-)**

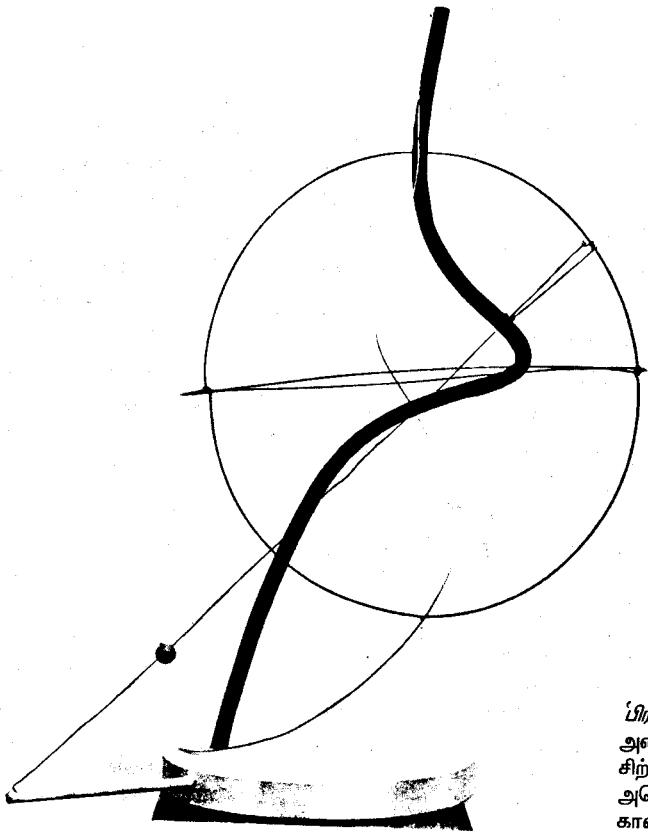
இவர் ஒரு ஆங்கிலேயப் பெண் ஓவியர். ஆரம்ப காலங்களில் இவர் மனப்பதிவு நவீற்சிவாத ஓவியங்களைப் படைத்தவர். பின் சூரெட்டின் (Seurat) புள்ளி முறைவாதத் (Pointillism) தினால் கவரப்பட்டு கட்டபுலத் தொழிற்பாட்டைப் பற்றியறிவதில் நாட்டம் கொண்டார்.

ஆரம்பங்களில் கறுப்பு வெள்ளை நிறங்களை மட்டும் பயன்படுத்திய இவர் பின் மற்றைய நிறங்களையும் பயன்படுத்தி கட்டபுலத்தில் மாயை அசைவுத் தோற்றத்தைக் கொடுக்கும் அரூப ஓவியங்களைப் படைத்தார்.

## அலெக்சாண்டர் கால்டர் (Alexander Calder b 1898)

இவர் ஒரு அமெரிக்க சிற்பக் கலைஞர் அசைவியக்கமுடைய சிற்பங்களைப் படைப்பவர் (Kinetic Sculptures)

இவரது சிற்பங்கள் அருபத்தன்மையானவை உலகில் பல பாகங்களிலும் தற்போது மிகபிரபல்யமடைந்துள்ளனவை. இச்சிற்பங்கள் தட்டையான உலோகத்தாலான பகுதிகளும், கம்பிகளையும் கொண்டு பல சுழற்சி மையங்களினால் ஒன்று சேர்க்கப்பட்டு உருவாக்கப்படுவன



'பிரஞ்சம்'  
அசைவியக்கமுடைய  
சிற்பம் (1934)  
அலெக்சாண்டர்  
கால்டர்

## ஒவியனக் கடந்த அரூபம்

அறுபதுகளில் அரூப வெளிப்பாட்டுவாதம் முற்றிலும் ஒரு வித்தியாசமான ஒவியப்பாணிக்கு இட்டுச்சென்றது. அரூப வெளிப்பாட்டுவாத ஒவியங்களிலிருந்த ஒவியனின் செல்வாக்கானது இப்பாணி ஒவியங்களில் முற்றாக மறைந்தது. இவ்வியக்கம் பல பெயர்களைக் கொண்டு அழைக்கப்பட்ட போதும் இவை ஒவியனின் செல்வாக்கினை கடந்து நிற்பதனால் post painterly abstract என்ற பெயரே பொருத்தமுடையது. இப்பாணியிலும் பெரிய அளவிலான கித்தான்களே பாவிக்கப் பட்டன.

இவ்வகை ஒவியங்கள் தூரிகை அசைவுகளின் அடையாளம் இல்லாத (brisk mark) நிச்சயமான வரையறைகளையுடைய (definite edges) நிறத்தாலான வட்டம் சதுரம் போன்ற எளிய கேத்திர கணித உருவங்களைக் கொண்டவை. இவை பார்ப்பதற்கு இயந்திர உதவியால் பாதிக்கப்பட்டவை போன்ற சீரான தன்மையைக் கொண்டிருக்கும். இவ்வோவியங்களில் நிறங்களின் தன்மையும் வெவ்வேறு நிறங்கள் பார்வைப் புலத்தில் ஏற்படுத்தும் தாக்கமும் ஒவியனின் அடிப்படை நோக்கமாக அமைந்திருக்கும். ஒவியத்திலிருந்த அடிப்படை உருவங்களும் அவற்றின் நிறங்களுமே இறுதியான விளைவை நிர்ணயித்ததேயன்றி ஒவியனின் தனித்துவம் முதன்மை இழந்திருந்தது.

இவ்வகை ஒவியங்களை பல இளம் ஒவியர்கள் படைத்தார்கள். இவர்களில் முக்கியமானவர்கள் பிராங்க் ஸ்டெலா, கெனத் நோலன்ட் ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

## பிராங்க் ஸ்டெலா (Fronk Stella b 1936)

இவர் ஓர் அமெரிக்க ஒவியர். 1960ல் ஒவிய னைக் கடந்த அரூபப் பாணியை வரித்துக் கொண்ட இவர் தற்போதும் பல புதிய அனுகு முறைகளைப் பரிசோதித்து வருபவர்.

## கெனத் நோலன்ட் (Kenneth Noland b 1924)

இவர் அமெரிக்க ஒவியர். அமெரிக்காவிலும் பாரிசிலும் ஒவியக்கலை பயின்றவர். இவரது ஒவியங்கள் ஆரம்ப காலங்களில் நிறவளையங்களைக் கொண்டதாக அமைந்தது. பின்னர் கிடையான நீளப்பட்டை நிறங்களாக மாறியது.

இவரது ஒவியங்கள் ஒருவித மயக்க நிலைக்கு (Translike state) இட்டுச் செல்லக் கூடியதெனவும் பார்த்த பின்பு சிறிது நேரம் வரை அதன் தாக்கம் நீடிக்கக் கூடியது எனவுங் கூறுவர்.

## வடிவமைக்கப்பட்ட கித்தான் (Shaped Canvas)

இதுவரைகாலமும் சட்ட வரையறைக்குள் (frame) உட்படுத்தப் பட்டு ஒரு பின்புலத்துடன் சேர்த்து காட்சி வடிவாக்கப்பட்ட ஓவியக்கரு (subject) இப்பொழுது அக்காட்சியமைப்பிலிருந்து விடுவியக்கப்பட்டு தனக்கே உரிய சுயமான உருவத்தைப் பெறுவதற்காக வகுக்கப்பட்டால்பாணி இது.

இதில் ஓவியக்கரு உதாரணமாக ஒரு முக்கோணவடிவமாக இருந்தால் அது வெட்டியெடுக்கப்பட்டு ஓவியம் ஒரு முக்கோண வடிவின் தாகவே அமைகிறது.

இவ்வோவியப் பாணியினைக் கைக்கொள்பவர்கள் தமது ஓவியம் காட்சியமைப்பாகப் பார்வையாளனுக்கு அளிக்கப்படாது தனித்துவமான சுற்றாக மாறியிருப்பதாகக் கருதுகிறார்கள்.

இவ்வகை ஓவியம் கவரிலேயே தொங்கவிடப்படுவதால் இதுவும் மற்றைய ஓவியங்களைப் போலவே நோக்கப்படும்.

## புதிய தத்துப்ப பாணி (New Realism)

தொடர்ச்சியான நீண்டகால மாற்றங்களுக் கூடாகவும் ஆங்காங்கே பின்பற்றப்பட்டு வந்த தத்துப்ப பாணியானது அமெரிக்க ஓவியர் சிலர் மூலமாக மீண்டும் செல்வாக்கு பெறத் தொடங்கிவிட்டது:

20ம் நூற்றாண்டு ஓவியம் உருவங்களை சிதைத்து விட்டதாகவும் இதனால் இவை தம் சொந்த தன்மைகளை இழந்து விட்டதாகவும் இவற்றை மீண்டும் ஓவியத்தில் நிலை நிறுத்த வேண்டிய தேவை தற்பொழுது ஏற்பட்டிருப்பதாகவும் இவர்கள் கருதுகிறார்கள்.

இவ்வகை ஓவியர்கள் தத்துப்பமான மிகவும் துடிப்பான நிற அமைப்பைக் கொண்ட ஓவியங்களைப் படைக்கிறார்கள். இவர் களில் முக்கியமானவராக பேர்ள் ஸ்டேயின் என்பவரைக் குறிப்பிடலாம்.

### பிலிப் பேர்ள் ஸ்டேயின் (Philip Pearlstein b 1924)

இவர் ஓர் அமெரிக்க ஓவியர். நவீன தத்துப்ப பாணியை பின் பற்றுபவர்.

20ம் நூற்றாண்டு ஓவியர்கள் மனித முகத்திற்கும் தலைக்கும் மட்டுமே முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றனர். இதனால் மனித உடல் தனது மகிழ்ச்சையை இழந்து விடுகிறது எனக் கருதுகிறார்.

இவரது ஓவியங்கள் அநேகமாக நிர்வாண மனித உருவங்களைக் கொண்டவை. அவற்றில் தலை ஓவியப் பரப்பிற்கு அப்பால் செல்வதால் தலை இல்லாதிருக்கும். உடலின் ஓவ்வொரு பகுதியும் மிகுந்த கவனத்துடன் வரையப் பெற்று முனைப்பான நிற அமைப்பைக் கொண்டிருக்கும்.



தனையில் அமர்ந்திருக்கும் ஆண் பெண் உருவங்கள்' (1962)  
பேர்ள் ஸ்டேயின்

## சிறிலங்காவின் சமகால ஓவிய வரலாறு

சிறிலங்காவின் ஓவிய மரபு நீண்ட வரலாறுடையது. அடிப்படையில் இது பெளத்த ஓவிய மரபாகவே இருந்து வந்தது. ஆங்கிலேயரின் வருகைக்குப் பின் இந்நிலை சிறிது சிறிதாக மாற்ற மடையத் தொடங்கியது. இம்மாற்றமானது தவிர்க்க முடியாதபடி விக்ரோறியபாரம்பரியப் பாணிக்கே இட்டுக் கொண்டது.

இப்படியாக சிறிலங்காவின் ஓவிய மரபு தன்னையிழந்து பிறி தொரு அந்திய மரபைத் தழுவி வந்தமை கால சதியில் பலராலும் உணரப்படலாயிற்று. இது மரபின் புத்துயிர்ப்பிற்கான தேவையை உணர்த்தியது எனலாம். இந்த பின்புலத்திலேயே கலாநிதி ஆனந்த குமாரசாமி போன்றோர் சிங்கள ஓவிய மரபின் புத்துயிர்ப்பு அதன் செழுமைப்பற்றியெல்லாம் சிந்திக்கத் தலைப்பட்டார்கள்.

20ம் நூற்றாண்டின் முற்கூற்றில் விக்ரோறியப் பாரம்பரியம் வழி வந்த தத்ருப் ஓவியர்களே சிறிலங்காவின் ஓவியப் பரப்பில் செல்வாக்கு செலுத்தி வந்தனர். இந்தச் செல்வாக்கின் ஆரம்பம் இலங்கைக் கலைச் சங்கத்தின் (Ceylon Society of Arts) ஸ்தாபகத்துடன் தொடங்குகிறது எனக் கொள்ளலாம். இச்சங்க மானது ஆங்கிலேயரின் அணுசரணையுடன் 1891ம் ஆண்டு ஸ்தாபிக்கப் பெற்றது.

இக்கழக வழிவந்தவர்களில் கேட்முதலியார் டியூடர் ராஜபக்ச (Gate Mudaliyar Tudor Rajapaksa 1868 - 1959) கேட்முதலியார் அமரசேகரா (Gate Mudaliyar ACGS - Amarasekara 1883 - 1983) பெரேரா (JDA. Perera 1897 - 1967) போன்றோர் குறிப்பிடத் தக்கோர். இவர்கள் சிறிலங்காவின் ஓவிய வளர்ச்சிக்கு பல முயற்சிகள் மேற் கொண்டுள்ளனர். சிறிலங்காவின் முன்னணி நவீன ஓவியர்களில் பலர் இவர்களிடையே தமது ஆரம்ப ஓவியக் கல்வியைப் பெற்றார்கள்.

இவர்களில் பெரேரா சிறிலங்காவின் ஓவியக் கல்வியில் பெரும் பங்கு வகித்தவராவார். இவரே அரசாங்க நுண்கலைக் கல்லூரியின் (College of Fine Arts) ஸ்தாபகராவார். இது 1953ம் ஆண்டு ஸ்தாபிக்கப்பட்டது.

இவர்களது வழி வந்தாலும் மரபிற்கும் நவீனத்திற்கும் இடையில் வைத்து மதிப்பிடப்படக்கூடியவர் டேவின் பெயின்ராவார். (David Paynter 1900 - 1975). இவர் நிலக்காட்சிகளுக்கும் சிறிஸ்தவ ஓவியங்களுக்கும் புகழ் பெற்றவர். கண்டி கிரித்துவக் கல்லூரி

(Trinity college) தேவாலயத்தில் இருக்கும் இவரது சுவரோவியங்கள் இவரது ஆற்றலுக்கான சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகக் கொள்ளலாம். இவரது ஓவியங்களில் ஒரு பாங்கான உருவ நீட்சி தென்பட்டாலும் உருவங்களின் வெளியிய தன்மையினாலும் தத்தூப் அமைப் பிலும் இவை விக்ரோறிய மரபினைச் சார்ந்தே நிற்கின்றன.

இவ்வளர்ச்சி ஒரு புறமாக நடைபெற்றும் கொண்டிருந்த அதே வேளை 1920ம் ஆண்டு கல்வி இலாகாவிற்கு வின்சர் எனும் ஐரோப்பியர் ஓவிய வித்தியாதரிசியாக (Inspector of Arts) நியமிக்கப் பட்டார். இவரது வருகை சிறிலங்காவின் ஓவிய உலகில் பெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. இவரே '43 குழுவின்' (43 group) ஆம்பத்திற்கு பிரதான உந்துகோலாயிருந்தார்.

'43 குழு' லயனல் வென்டை (Lionel Wendt 1900 - 1944) தலைவராகவும் ஹெரிபீரிசை செயலாளராகவும் கொண்டு ஆரம் பிக்கப்பட்டது. இதன் தொடக்கமே சிறிலங்காவின் நவீன ஓவிய வரலாற்றின் தொடக்கப்புள்ளி எனலாம். இக்குழு தனது முதலா வது கண்காட்சியினை 1943ம் ஆண்டில் வைத்ததனாலேயே இப் பெயரினைப் பெற்றது.

இக்குழுவில் இருந்தவர்கள் இதன் ஸ்தாபகத்திற்கு முன்பே ஓவியர்களாய் இருந்தவர்கள்தாம். இவர்கள் அக்காலத்தில் நிலவி வந்த விக்ரோறிய மரபுமுறையை புறக்கணித்து நவீன ஓவியப் பணியின்பால் நாட்டம் கொண்டவர்களாயிருந்தார்கள். விக்ரோறிய மரபு செல்வாக்குப் பெற்ற அரசின் செல்லப் பிள்ளையாக இருந்து வந்ததனால் ஆரம்பகாலங்களில் இவர்கள் ஆங்காங்கு உதிரிகளாக ஓவியக்கலையில் ஈடுபட்டு வந்தார்கள்.

அக்காலத்தில் கலைஞராகவும் கலாரசிகராகவும் இருந்த லயனல் வென்ட்டுக்கும் இவர்களுக்குமான தொடர்பு மிகவும் முக்கியமானதாகும். இவர்களுக்கிடையேயான தொடர்பு கலந்துரையாடலாய் பரிணமித்து ஈற்றில் 43 குழுவின் தோற்றத்திற்கு வழிகோவியது.

'43 குழுவின்' ஆரம்ப உறுப்பினர்களாக ஜஸ்ரின் தெரனியாகல (Just in Daraniyagala 1903 - 1967), ஜோர்ஜ் கீற், ஐவன் பீரிஸ், பீவிங் (Geoffrey Belring b 1907 - 1992) கொலெட் (Aubrey Collette 1920 - 1992), ரிச்சர்ட் கேபரியல் (Richard Gabriel b 1924) ஜோர்ஜ் கிளாஸன் (George Claessen b 1909) மஞ்ச சிரி (LTP. Manjusiri 1902 - 1982) வால்டர் வித்தாரன (Walter Witharana) தூரிங் (Y.J. Thuring) ஆகியோர் இருந்தனர்.

இக்குழுவினர் பரந்த பார்வையையும் சர்வதேச ஓவிய உலகுடனான நல்ல பரிச்சயத்தையும் வெளிக்காட்டினார்கள்.

இவர்களது ஆரம்ப காலங்களில் ஆசியாவின் ஒரு முன்னணி ஓவியக் குழுவாக விளங்கினார்கள். இவர்களது ஓவியங்கள் மேலைத்தேய கலைரசனையின் அடிப்படையில் கீழைத்தேய உணர்வுகளைத் தாங்கி நின்றதால் வெகு சுலபமாகவே சர்வதேச மட்டத்திற்கு உயரக் கூடியதாகவிருந்தது. இவர்களது கண்காட்சிகள் இலங்கையில் மட்டுமல்லாது பிறநாடுகளிலும் நல்ல வரவேற்புடன் நடைபெற்றன.

இவர்கள் எந்த ஒரு ஓவிய இயக்கத்துடனும் தம்மை சிறைப் படுத்திக் கொள்ளவில்லை. ஓவ்வொருவருக்கும் தனித்தனியான பார்வை இருந்தது. அவர்களது அகத்துண்டல்கள் பல்வேறுபட்டதாக இருந்தன. இவர்களது ஆளுமைகள் ஓவியத்துறைக்கு அப்பாலும் வியாபித்து நின்றது.

இவர்களில் தனித்துவமான பாணிக்கு ஐவன் பீரிஸை குறிப்பிடலாம். இவரது மிருதுவான நிற அமைப்பினைக் கொண்ட ஓவியங்கள் நீட்சியடைந்த மனிதர்களையும் கடல் பரப்புகளையும் கொண்டிருக்கும். எல்கிரேகோவின் (El grccco) பாதிப்பினால் ஏற்பட்ட இந்த உருவ நீட்சி ஆரம்பம் தொட்டே இவரிடம் இருக்கிறது. நுணுக்கங்கள் காட்டப்படாத இவரது ஓவியமெங்கும் கவிதாலாவண்யம் இழையோடிருக்கும். இவரது ஓவியப் பாணி பல மேலைத்தேய விமர்சர்களாலும் வியந்து போற்றப்பட்டது குறிப்பிடத்தக்கது.

இவர்களில் தனது ஆளுமையை ஓவியத்தைவிட கருத்தோவியங்களில் (cartoon) பதித்தவர் கொலெட் ஆவார். சிறிலங்காவின் பத்திரிகை உலகு கண்ட தலைசிறந்த கருத்தோவியர் இவர். நவீன் ஓவியக் கல்வியிலும் இவர் அதிகாடுபாடு கொண்டிருந்தார்.

43 குழுவினரில் ரிச்சர்ட் கேபிரியலின் பங்கும் குறிப்பிடத்தக்கது. சிங்கள மக்களின் சமூக வாழ்வினைப் பிரதிபலிக்கும் ஓவியங்கள் பல படைத்திருந்தாலும் இவர்து முக்கியமான பங்களிப்பினை கிறிஸ்துவ ஓவிய சிற்பம் கலைகளிலேயே காணலாம். சிறிலங்காவின் கிறிஸ்துவ ஓவிய சிற்பப் படைப்புகளில் நவீனத் தன்மையினை புகுத்தியவர் இவரே. இதை விட மரச்செதுக்கு ஓவியங்களிலும் (wood cuts) இவரது பங்களிப்பு முக்கியமானது.

இவர்கள் எல்ரோரையும் விட வாழும் காலத்திலேயே பெரும் புகழ்படைத்த ஓவியராகத் திகழ்ந்தவர் ஜோர்த் கீர் ஆவார். இவரது ஓவியங்களைப் பற்றி பல்வேறு கருத்துக்களும் பல்வேறு வகைப் பட்டவர்களாலும் முன் வைக்கப்படுகிறது. சிலர் இவரை பிக்கா சோவினது பாதிப்பின் ஒரு வடிவாகவே கருதுகிறார்கள். வேறும்

சிலர் இந்திய ஓவிய மரபின் பாதிப்பின் வழித்தோன்றலே இவரது பாணி எனக் கருதுகின்றனர். இவரது ஓவியங்களில் குறிப்பாக கீதகோவிந்த விளக்கப்பட வரிசையில் இந்திய ராஜபுத்திர கால ஓவியப் பாதிப்பு நன்கே தெரிகிறது. இவரது ஓவியங்கள் கீழைத்தேய தத்துவச் செறிவுள்ளவை இத்தன்மைகளை ஒருங்கு சேர்த்துப் பார்க்கும்பொழுது இவர் ஆசியப் பொதுமையை நோக்கிந்கர்ந்திருக்கும் ஓர் ஓவியராகவே தென்படுகிறார்.

இவரது கோதமிவிகாரைச் சவரோவியங்கள் பெளத்த ஓவியக் கலையின் ஒரு திருப்பு முனையாகவே அமைகிறது.

ஜோர்த் கீற்றினது ஆளுமை ஓவியத்துறைக்குள் மட்டுமல்லாது ஏனைய கலை இலக்கியத்துறைகளுக்கும் வியாபிக்கிறது. ஆயினும் இவரது படைப்புகள் பல தகுந்த பிரசரவடிவில் இன்னமும் வெளியிடப்படவில்லை என்பது குறிப்பிடவேண்டியது. இவரது பன்முகப்பட்ட ஆளுமை இன்றைய சிறிலங்காவில் நிகரற்றது.

43 குழுவினர் 1917ம் ஆண்டு வரை 16 கண்காட்சிகளை நடாத்தினர். இவற்றில் அவ்வப்போது பல புதியவர்கள் இணைந்து கொண்டனர். இவர்களுள் S.R. கனகசபை, S. கனகசபாபதி, ரெஜி கந்தப்பா, ஆகிய தமிழரும் கலந்து கொண்டனர்.

'43 குழு' சிறிலங்காவின் நவீன் ஓவியத்துறையின் பிரதான ஒட்டமாக இருந்தாலும், அதற்குப் புறம்பாக பல கலைஞர்கள் வளரவே செய்தார்கள். இவர்களில் ஸ்டான்லி கிரிந்தே (Stanley Kirinde), ஸ்டான்லி அபேசிங்க (Stanley Abeyesinghe), திஸ்ஸ ரண்சிங்க (Tissa Renasinghe) போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர். ஸ்டான்லி கிரிந்தேயின் ஓவியங்களில் மற்றைய ஓவியர்களினது ஓவியங்களைவிட சுதேசிய தன்மைகள் மேலோங்கி நிற்கும்.

இவர்களை விட இளந்தலைமுறையினரில் சரத் (S.H. Sarath) அல்பேர்ட் தர்மசிறி (Albert Dharmasiri) ஆகியோரும் முக்கிய மானவர்கள்.

'43 குழு' எந்த அளவிற்கு சிறிலங்காவின் ஓவிய வரலாற்றில் பெரும் திருப்பத்தை ஏற்படுத்தியதோ அதேயளவிற்கு தனக்குப்பின் ஓர் இடைவெளியை ஏற்படுத்தவே செய்கிறது. 1967 உடன் இவர்களது கண்காட்சிகள் முடிவுற்றன. சிலர் வெளிநாடுகளுக்குச் சென்றார்கள். சிலர் கிராமப்புறங்களை நோக்கி இடம் பெயர்ந்தார்கள். இவர்கள் தனிப்பட்ட முறையிலேயே செயற்பட்டு வருகிறார்கள். ஹரி பீரிஸ் பல இளந்தலைமுறையினரை பயிற்றுவித்து ஆற்றுப்படுத்தி வந்தார். அவரது மறைவிற்குப்பின் அம்முயற்சிகளில் தேக்கம் உருவானது.

அண்மைக்காலங்களில் 'ஜேரார்ஜ் கீற் ஸ்தாபனம்' (George Keyt foundation) ஓவியக்கலை வளர்ச்சிக்கு சில முயற்சிகளை எடுத்து வருகிறது. இருப்பினும் இதுவரையிலான அவர்களது முயற்சிகள் பல சந்தேகங்களை உருவாக்கவே செய்துள்ளது.

43 குழு தம்மளவில் ஓர் திருப்பழனையாக அமைந்து நவீன ஓவியத்தை அறிமுகப்படுத்தியது. இன்று உதிரிகளாகத் தோன்றி யுள்ள இளந்தலைமுறையினர் எந்த அளவிற்கு '43 குழு விட்டுச் சென்ற இடைவெளியை நிரப்புவர் என்பது தற்பொழுதுக்கு மிக முக்கியமான ஒரு கேள்வியாகவே தென்படுகிறது.

### வின்சர் (C.F. Winzer)

இவர் ஒரு ஆங்கிலேய ஓவியர். தம் இளம்பிராயத்தை பாரிசில் கழித்தவர். இதனால் பல ஓவியர்களுடன் பழக்கம் கொண்டிருந்தார். குறிப்பாக கென்றி மாட்டிஸ் இவரது நண்பர்களுள் ஒருவர்.

1920ம் ஆண்டு இலங்கை கல்வி இலாகாவிற்கு தலைமை ஓவிய வித்தியாதரசியாக (Chief Inspector of Arts) வந்து 1931 வரை பணியாற்றியவர். இவர் அப்போதைய அரசின் ஓவியக் கல்விக் கொள்கையை எதிர்த்தார்.

இதன்பின் 1927ம் ஆண்டு இலங்கை கலைக் கழகத்தை (Ceylon Art club) அமைத்தார். இது 43 குழுவின் முன்னோடியாகத் திகழ்ந்தது எனலாம்.

இவர் 1940ம் ஆண்டு லண்டனில் காலமானார்.

### ஹரி பீரிஸ் (Harry Pieris 1904 -1988)

இவர் தனது ஆரம்ப ஓவியக் கல்வியை முதலியார் அமர சேகராவிடம் பெற்றார். இவரது தூண்டுதலால் பின் லண்டன் ரோயல் ஓவியக் கல்லூரியில் (Royal College of Art) பயின்றார். அங்கு 1927ல் கல்வியை முடித்த இவர் சிறிலங்காவிலிருந்து வந்து பின் பாரிசிற்குச் சென்றார். அங்கு ஆறு ஆண்டுகள் பயின்று பின்னர் சாந்தி நிகேதனில் (Santinikethan) கடமையாற்றினார். இறுதியாக 1938ம் ஆண்டு கொழும்பு திரும்பினார்.

1974ம் ஆண்டு இவர் சபுமல் ஸ்தாபனம் (Sapumal foundation) என்ற நிறுவனத்தை ஆரம்பித்தார். சிறிலங்காவின் ஓவியக்கலை வளர்ச்சியினை முன்னெடுத்துச் செல்வதனை இந்த ஸ்தாபனம் அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. இன்று இவரது இல்லத்தில் இயங்கிவரும் இத்தாபனம் '43குழுவின்' ஓவியக் காட்சியகமாகவும் திகழ்கிறது.

### ஐவன் பீரிஸ் (Ivan Peris 1921 - 1988)

இவர் தனது ஆரம்ப ஓவியக் கல்வியை டேவிட் பெயின்ரரிடம் பெற்றார். பின் லயனல் வென்ட்டின் தூண்டுதலால் ஹரிபீரிசினது மாணவரானார். 1946ம் ஆண்டு அரசு ஆதரவில் இங்கிலாந்து சென்று ஓவியக் கலையைக் கற்றார். பின் பாரிஸ் சென்ற அவர் 1949ம் ஆண்டு கொழும்பு திரும்பினார்.

43 குழுவின் கண்காட்சிகளில் பங்கெடுத்துக் கொண்ட இவர் 1951ம் ஆண்டு தனது முதலாவது தனிநபர் கண்காட்சியை நடாத்தினார். 1953ம் ஆண்டு இங்கிலாந்திற்கு குடிபெயர்ந்தார். அங்கும் அவர் தொடர்ந்து ஒரு ஓவியராகவே இருந்து பல கண்காட்சிகளையும் நடாத்தினார்.

### ஜோர்ஜ் கீற் (George Keyt b 1901 -1993)

1918ம் ஆண்டு தனது கல்லூரிப் படிப்பை நிறுத்திக் கொண்ட இவர் பின் சிறிது காலம் ஜோர்ஜ் டெ நீஸ் (George de Nicese) என்ற ஆசிரியரிடமிருந்து ஓவியக் கலையைப் பயின்றார்.

சிறுவயது முதல் ஓவியம் தீட்டி வந்தாலும் தனது 26 வயதிலேயே முழுநேர ஓவியரானார். 1928-1929 ஆண்டு காலங்களில் நடைபெற்ற தமிழ் நாடகங்களுக்கு சென்று வந்ததால் இவர் இந்திய இசையிலும், இந்த நடனங்களிலும் நாட்டம் கொண்டார். அத்துடன் 1939ம் ஆண்டில் இவரது முதலாவது இந்திய பயணமும் அதனைத் தொடர்ந்து இந்தியப் பயணங்களும் இவரில் பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தின.

இவரது வாழ்வின் பெரும் பகுதியை கிராமப்புறங்களிலேயே கழித்து வந்தார். 1978ம் ஆண்டு இங்கிலாந்து சென்று திரும்பினார். இவரது ஆரம்பகால ஓவியங்கள் தத்ரூப பாணியில் அமைந்தவை. இவற்றில் பெரும்பாலும் கண்டியின் காட்சிகளும் பெளத்த சூழ்நிலைகளுமே காணக்கிடைக்கிறது. இக்கால ஓவியங்களை மலவத்தை தொடர்என விமர்சகர் கூறுவார்.

இதன்பின் வந்த காலம் நாயக்க தொடர் என வழங்கப் பெறும். இக்காலமே இவரது பொற்காலம். இக்காலத்தில் இவரது தனித்துவம் மேலோங்கி நிற்கக் காணலாம். இது 1940களிலிருந்து 1960கள் வரை வியாபிக்கிறது. இதற்கு பிற்பட்ட காலங்களில் இவரது ஓவியங்களில் பெண்களே வருகிறார்கள். இறுதிகால ஓவியங்கள் அவ்வளவாக சோபிக்கவில்லை.

இவர் கோதமி விகாரைச் சுவரோவியங்களை 1939-1940 கால கட்டடத்தில் செய்தார். இது இவரது ஓவிய வாழ்வில் ஒரு திருப்பத்தை ஏற்படுத்தியது.



திருமணம் நாடு காதலோடு  
(1992) ஜோர்ட் கீட்

21

ஸமூத்தமிழரின் சமகால ஓவிய வரலாறு

ஓவியம் என்றதும் எமக்கு உடனடியாக ஞாபகத்திற்கு வருவது பாடசாலை ஓவியங்கள் தான். எம்மில் பலருக்கு பாடசாலை ஓவியங்களை மீறி ஓவியக்கலை பற்றி அறியும் ஆவல் இல்லை என்றே கூறிவிடலாம். இதனால் பாடசாலை ஓவிய ஆசிரியர்களே நாமறிந்த ஓவியர்களாகத் திகழ்வதில் வியப்பொன்றுமில்லை.

பாடசாலை ஓவியங்களைவிட சமுதாய மட்டத்தில் மத்தை மருவி வளர்ந்து வரும் மரபு முறையான ஓவியக்கலையும் ஒரள் விற்கு அறியப்பட்டுள்ளது. ஓவியம் மட்டுமன்றி சிறப்பாக சிற்பமும் மத்தை மருவி வளர்ந்து வரும் ஒரு பெரும் பாரம்பரியம் தமிழரிடையே உண்டு. இது ஒரு தனியான துறை. இதில் கை தேர்ந்த பலரும் நம்மிடையே உளர்.

ஓவியக்கலையின் இன்னொரு முகமாக நாம் வர்த்தக ரீதியான ஓவியங்களைக் (commercial art) காண்கிறோம். இதில் பல்வேறு நிலைப்பட்டவர்களும் இருக்கிறார்கள். பலர் தத்ரூபப் பாணியையே பின்பற்றி வருகிறார்கள்.

ஆனால், மேற்கூறிய ஓவியப் போக்குகளை ஆராய்வது இக்கட்டுரையின் நோக்கமல்ல. உள்ளுணர்வு உந்தலால் ஏற்பட்ட சுயமான தேடலினால் விளையும் ஓவியக்கலையின் வளர்ச்சியினை ஆராய்வதே இதன் நோக்கமாகும். இவ்வகை ஓவியங்களைப் படைப்பவர்கள் பெரும்பாலும் ஓவிய ஆடிரியர்களாக இருந்தாலும், இம்முயற்சிகள் அவர்களது பொருளாதார ரீதியான தபபிப் பிழைத் தலுக்கு அவசியமானதாக அமையவில்லை. இதுவே படைப்பு களுக்கு இடையே இழையோடி நிற்கும் பொதுமையுமாகும்

இவ்வகை ஓவியங்களை ‘நவீன ஓவியம்’ என்ற கூட்டிற்குள் அடைக்கத் தலைப்பட்டால் விளைவு விசனத்திற்குரியதாகவே அமையும். காரணம் நவீன ஓவியர் என்ற மகுடத்தை தரிக்கக் கூடியவர்கள் ஒரு சிலரே நம்மிடையே தோன்றியுள்ளார்கள். ஆகவே நவீன ஓவியப் பாணிக்கு முற்பட்ட ஓவியப்பாணிகளை வரித்துக் கொண்ட சிலரையும் நாம் இத்துடன் இணைத்து நோக்குவது தவிர்க்கக் கூடியாததாகிறது.

இவ்வோவிய வகைப்பிரிவிற்குள் அடங்கும் எல்லா ஓவியர்களையும் பற்றி ஆராய்வது எமது நோக்கத்திற்கு அப் பாற்பட்டது ஆக ஈழத்தமிழரிடையே ஓவியக்கலைப் பிரக்ஞஞையை வளர்த்



தெடுக்க முன்னின்ற முன்னோடிகளையும், அவர்தம் வழி வந்தோரையும் ஒரு வரலாற்றுத் தொடராகக் காணப்பேதே இக் கட்டுரையின் முதற்பகுதியின் நோக்கமாகும். இதன் இரண்டாவது பகுதி இவ்வராலாற்றுப் பாதையினை நெறிப் படுத்திய சமூக அரசியல் பின்னணிகளைப் பற்றியது. இதன் மூன்றாவது பகுதி இப்பின்னணிகளின் காரணமாக காலத்திற்குக் காலம் ஓவிய உள்ளடக்கத்தில் ஏற்பட்டு வந்த மாற்றத்தினை நோக்குவதாக அமைகிறது.

1921ம் ஆண்டு பிரதம ஓவிய வித்தியாதரிசியாக வந்த வின்சரால் (C.F.Winzer) சிறிலங்காவின் ஓவியக்கலையில் ஏற்பட்ட பெரும் மாற்றத்தினை நாம் சிறிலங்காவின் ஓவிய வரலாற்றில் காணகிறோம். இம் மாற்றமானது ஈழத்தமிழரிடையேயும் தனது பாதிப்பை ஏற்படுத்தத் தவறவில்லை. இந்த பாதிப்பிற்கான ஊடு கடத்தியாகத் தொழிற்பட்டவர் எஸ்.ஆர்.கனகசபையாவார்.

அக்காலத்து ஓவிய வித்தியாதரிசியாக இருந்த எஸ்.ஆர்.கனகசபை பிரக்ஞாபூர்வமாக ஓவியக்கலையில் ஈடுபட்டு வந்தவர். இவர் சிறிலங்காவின் புகழ் பெற்ற ஓவியக் குழுவான '43 குழுவுடன்' (43 group) தொடர்புற்றிருந்தார். குறிப்பாக பீவிங் கிற்கும் (W.J.G. Beling) இவருக்குமிடையேயான தொடர்பு இவற்றில் முக்கியமானது.

வின்சரைத் தொடர்ந்து பீவிங் பிரதம ஓவிய வித்தியாதரிசியாக வந்தது எஸ்.ஆர்.கே.என வழங்கப்பெறும் எஸ்.ஆர்.கனகசபைக்கும், பொதுவில் ஈழத் தமிழருக்கும் பெரும் வரப்பிரசாதமாக அமைந்தது எனக்கூறின் மிகையாகாது.

இக்கால கட்டத்தில் எஸ்.ஆர்.கேயிடம் இரு மாணவர்கள் பாரம்பரிய குரு சீட முறையையில் ஓவியக்கலையினை பயின்று வந்தனர். இவர்களே பிற்காலத்தில் புகழ் பெற்ற ஓவிய ஆசிரியர் களாகத் திகழ்ந்த அ. இராசையாவும் (b1916-1991) க. கனகசபா பதியும். (b1915) ஆவர். இவர்களுக்கேற்பட்ட ஓவிய ஆர்வம் பீவிங்கினான் ஆனுசரணையுடன் வின்சர் ஓவியக் கழகத்தின் (Winzor Art Club) ஸதாபகத்திற்கு வழிகோலியது.

இவ்வோவியக் கழகம் 1938ம் ஆண்டு ஸதாபிக்கப்பட்டது. இது கோப்பாய் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலையில் இயங்கத் தொடங்கிறது. ஓவிய வகுப்புகளுக்காக ஆரம்பிக்கப்பட்ட இக்கழகம்

நாளடைவில் ஓவியப் பர்ட்சைகளை நடாத்தி ஆசிரியர் சான்றிதழ் வழங்கக் கூடிய நிலைக்கு உயர்ந்தது.

அமைவிடத்தை அண்டி சுறுங்கிவிடாது.. இக்கழகத்தின் செயற்பாடுகளை மூலமுடுக்கெல்லாம் விஸ்தரிக்க எஸ்.ஆர்.கே அயராது உழைத்தார். ஊரூராகச் சென்று மீட்டற் பயிற்சி வகுப்பு களும், ஓவிய ஆசிரியர்களுக்கான விடுமுறைக்கால மீட்டல் வகுப்புகளையும் நடாத்தினார். இம்முயற்சிகள் இவரது கலை ஆர்வத்திற்கும் ஈடுபாட்டிற்கும் சான்று பகரவல்லன.

வின்சர் ஓவியக் கழகமானது ஓவிய ஆசிரியர்களுக்கான ஒரு கழகமாக உருவாகவில்லை. அது ஓவியக்கலையின்பால் நாட்டமுடைய சகலரையும் மனத்திற்கொண்டே நிறுவப்பட்டது. இக்கழகத்தினது வருகை ஓவியச் சாதனத்தைப் பொறுத்தளவில் பெரும் மறுமலர்ச்சியையே கொண்டுவந்தது எனலாம். அதுவரை செல்வாக்குப் பெற்றிருந்த பென்சில் வர்ணாம் உயர்தர வர்ணங்களின் வரவால் பின்னடைந்தது. அத்துடன் கித்தான் (canvas) முக்கியமான படைப்புச் சாதனமாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது.

எஸ்.ஆர்.கேயின் முயற்சிகள் இத்துடன் முடங்கி விடவில்லை. தமிழ் ஓவியர்களின் ஓவியக்கணகாட்சிகளை தமிழ் பிரதேசத்தின் பல்வேறு பகுதிகளுக்கும் எடுத்துச் சென்றார். அதேவேளை இவ் வோவியங்கள் சிங்கள பகுதிகளுக்கும் அடையச் செய்தார். இக்கழகத்தின் அங்கத்தவர்கள் பல்வேறு போட்டிகளிலும் கலந்து கொள்ள வழி வகுத்தவர் எஸ்.ஆர்.கே.

உலகின் தலை சிறந்த ஓவியர்களது மூலப்பிரதிகள் ஒத்த உயர்ந்த பிரதிகள் பிறநாடுகளிலிருந்து அவ்வப்போது தருவிக்கப் பட்டு காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டு வந்தது. இவற்றினை தமிழ் ஓவிய ஆர்வலர்களும் கண்டு பயக்கும் வண்ணம் அப்பிரதிகளை தமிழ் பகுதிகளுக்கும் தருவித்து கண்காட்சிகளை நடாத்தி தரமான படைப்புகளுடனான பரிச்சயத்தை வளர்த்தவர் எஸ்.ஆர்.கே.

காலப்போக்கில் கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலையில் இட நெருக்கடி ஏற்படத் தொடங்கியது. இதனால் இக்கழகம் யாழ் கண்ணியர் மடத்திற்கு இடமாற்றப்பட்டு இயங்கிவந்தது. பல ஆண்டுகள் இயங்கிவந்த இக்கழகம் எஸ்.ஆர்.கே. நோய் வாய்ப்பட்டதுடன் 50களின் நடுப்பகுதிக்குப்பின் மெல்ல மெல்ல சிதைந்து போயிற்று.

எஸ்.ஆர்.கே. ஒரு சிறந்த ஓவியர். இவரது ஓவியங்கள் பல வற்றின் இருப்பு பற்றிய விபரம் தெரியவில்லை. ஆயினும் இவரது

ஒவியங்களுடன் நன்கு பரிச்சயப்பட்டவர்கள் இவரது ஒவியங்கள் நிறப்பாவனையிலும், உருவத் தொகுப்பிலும் சிறந்தவை எனக் கூறுகிறார்கள். இவரது போர்க்கால ஒவியம் ஒன்று இங்கிலாந்தின் ஒவியப் போட்டியொன்றில் பரிசு பெற்று அங்கு காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டது. இது ஒரு சிறந்த ஒவியம் என '43 குழுவைச் சேர்ந்த நிச்சட் கேப்ரியல் கூறுகிறார்.

வின்சர் ஒவியக் கழகத்தினது வழித்தோன்றல்களை இரு சந்ததிகளில் அடக்கலாம். முத்த சந்ததியில் வந்தவர்களில் இராசையாவும், கனகசபாபதி யும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இராசையா நிலக்காட்சிகளையே பிரதானமாக வரைபவர். இவரது ஒவியங்கள் தத்ருப்ப பாணியைச் சார்ந்தன. இவருக்கு நவீன ஒவியம் மீது ஈடுபாடு இல்லை. ஒவியத்தின் தொடர்புறுந்தன்மையும் அழகுமே முதன்மையானது என இவர் கருதுகிறார்.

கனகசபாபதி ஒவிய ஆசிரியராகவும் ஒவிய விரிவுரையாளராகவும் இருந்தவர். மேலைத்தேய ஒவியர்களுடன் நன்கு பரிச்சயப் பட்டவர். இவரது ஒவியங்கள் தத்ருப்ப பாணியையே வரித்து நிற்கின்றன. இவர் நிலக்காட்சிகள், பிரதிமை ஒவியங்கள் போன்ற பலவேறு ஒவிய வகைகளையும் நன்கு கையாளும் திறன் மிக்கவர். இவரது கோட்டுப் படங்கள் (sketches) நேர்த்தியான நிச்சயமான ரேகைகளாலானவை.

வின்சர் ஒவியக்கழகத்தின் அடுத்த சந்ததியில் வந்தவர்களில் கராசரத்தினமும், கலாகேசரி ஆ. தம்பித்துரையும் அடங்குவர். ராசரத்தினம் பிரதிமை ஒவியம் வரைவதில் கைதேர்ந்தவர். ஈழத்தமிழ் ஒவியரிடையே பிரதிமை வரைவதில் கைதேர்ந்தவராக இவரைக் குறிப்பிடலாம். தம்பித்துரையினது பங்களிப்பு மரபுமுறை ஒவியத் துறையிலேயே காணக்கிடக்கிறது.

இவ் ஒவியக்கழகத்தின் வழிவந்தோரில் பலர் ஒவிய ஆசிரியர்களாகவே இருந்திருக்கிறார்கள். எஸ்.ஆர். கேயை தொடர்ந்து வந்த ஒருவரும் இக்கழகத்தினைக் கட்டிக்காக்கவோ வளர்த் தெடுக்கவோ முயலவில்லை. எஸ்.ஆர். கேயின் ஆளுமை வீச்சினை நிகர்க்கக் கூடிய ஒருவர் இன்னமும் ஈழத்தமிழரின் ஒவிய உலகில் உருவாகவில்லை. இதுவே இக்கழகத்தினதும், சமூகத்தின் ஒவியம் மீதான பிரக்ஞாபூர்வ வளர்ச்சிக்கு மேற்பட்ட தேக்க நிலைக்கான அடிப்படைக்காரணம்.

எஸ்.ஆர்.கேயினது காலத்திற்குப் பின் கனகசபாபதி பல முயற்சி களைச் செய்தார். ஆயினும் 1966ம் ஆண்டு யாழ் பிரதேச கலா

மன்றக் கலைவிழாவில் நடைபெற்ற ஒவியக் கண்காட்சியுடன் இவரது முயற்சிகளும் முடங்கிப் போயின.

வின்சர் ஒவியம் கழகமும் அதன் வழித் தோன்றல்களும் தேய் விற்குள்ளாகிக் கொண்டிருந்த அதேவேளை விடுமுறைக்கால ஒவியக்கழகம் (Holiday Painters group) என்ற பெயரில் பிறிதொரு ஒவியக்குழு வளர்ந்து வளரலாயிற்று. மாற்குவும் நண்பர்களும் சேர்ந்து 1958ம் ஆண்டு ஆரம்பித்த இக்கழகம் 1969ம் ஆண்டு வரை செயற்பட்டது. இவர்கள் ஒவிய வகுப்புகளையும் சில கண்காட்சி களையும் நடாத்தினார்கள். இதன் வழித்தோன்றல்களாக ரமணியையும், கிருஷ்ணராஜாவையும் குறிப்பிடலாம்.

ரமணி நுண்கலைக் கல்லூரியில் தனது ஒவிய கல்வியைப் பெற்றவர். வர்த்தக ரீதியான ஒவியங்களை வரைந்தாலும் நவீன பாணியுடன் சமரச மனப்பாங்கினைக் கொண்டவர்.

கிருஷ்ணராஜா தற்போது லண்டனில் வசித்து வருபவர். இவரும் நுண்கலை பயின்றவர். பலவிதமான நவீன பாணிகளையும் பரீட்சித்து பார்ப்பவர். சிற்பக் கலையிலும் பல நவீன உத்திகளை திறம்படக் கையாண்டவர். நிறப்பாவனையில் கைதேர்ந்தவர் புகலிட நிரப்பந்தங்கள் காரணமாக தனது முழு பரிசோதனை ரீதியான அனுகுமுறைகளைக் கையாள முடியாது. சாதாரண விளம்பர ஒவியர் போன்றே செயற்பட்டு வருகிறார். இருப்பினும் வசதி கிடைக்கும் பொழுதெல்லாம் புதிய ஒவிய முறைகளைக் கற்று புதிய ஒவியங்களைப் படைத்து வருகிறார். பிறநாடுகளில் சில ஒவியக் கண்காட்சிகளைக் நடாத்தியுள்ளார். புகலிடக் கலைஞர் களில் முக்கியமானவர்.

1982ம் ஆண்டு தொடங்கி மாற்குவும், எஸ். சிவப்பிரகாசமும் (b1928) இணைந்து ஒவிய வகுப்புகளை நடாத்தத் தொடங்கி னார்கள். இந்த ஒவிய வகுப்புகளில் பல பெண் ஒவியர்கள் தமது ஒவியபயிற்சியைப் பெற்றார்கள்.

சில காலமினைந்து வகுப்புகள் நடாத்திய இவர்கள் 1986ம் ஆண்டு பிரிந்து தனித்தனியாக ஒவிய வகுப்புகளை நடாத்தி வருகிறார்கள். மாற்குவின் ஒவியப் ப்யிற்றுவித்தலும் ஊடாக வந்தவர்களில் அருந்தத்தி சபாநாதன் (b 1964) வாசகி ஜெகநாதன் (b1966) வைதேகி (b 1963) ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

மேலைத்தேய தாக்கங்களினால் உருவெடுத்து எஸ்.ஆர். கேயின் ஆற்றுப் படுத்தளினால் வளர்ந்து கொண்டிருந்த ஒவியக்கலை மாற்கின் வருகையுடன் பாச்சல் கண்டது.



கிருஷ்ணராஜாவின் ஓவியம் (1990)  
நன்றி: பனிமஸர்

ஸழத்தமிழரின் ஓவிய வரலாற்றில் பிரக்ஞா பூர்வமாக நவீன ஓவியத்தில் ஈடுபட்ட முதலாவது ஓவியர் மாற்கு. மாற்குவிற்கு முன்னரும் அவரது காலத்திலும் பல முத்த ஓவியர்கள் நவீன ஓவியத்தையும் பரீட்சித்துப் பார்த்துள்ளார்கள் என்பது மறுப்பதற் கில்லை. அதனிலும் ஒருபடி மேற்கென்று புதிய சாதனங்களையும் உபயோகித்து உள்ளார்கள். ஆனால் இவை யாவும் பரீட்சாத்த முயற்சிகளேயன்றி பிரக்ஞா பூர்வ ஈடுபாடாகவோ, வெற்றிகரமாகத் தொடரப்பட்டாகவோ கூறிவிட முடியாது.

மாற்கு நவீன ஓவியத்தின் பல பாணிகளில் வரைந்துள்ளார். பலதரப்பட்ட இவரது பாணிகளில் தனித்துவம் பற்றி சில சந்தேகங்கள் இருக்கவே செய்கிறது. ஆயினும் 70களின் நடுப் பகுதிகளில் இவர் வரைந்த காவடியாட்டம், நாட்ஸ்வர தொடரில் வந்த ஓவியங்கள் இவரது தனித்துவமான படைப்புகளாகக் கருத வாம். இவரது ஓவியங்களில் ரேகைகள் மிக முக்கியமானதாகக் காணப்படும். ஆரம்பகாலங்களில் இவரது ஓவியங்களுக்கு அவ்வளவாக வரவேற்பு இருக்கவில்லை. இருப்பினும் இவர் நவீன ஓவியராகவே தொடர்ந்தார். 1983க்குப் பின் ஏற்பட்ட இளைஞர்களின் அரசியல் முனைப்புடன் நவீன கலை இலக்கியத்தில் ஒரு புதிய உத்வேகம் பிறந்தது. இக்கால கட்டடத்தில் மாற்குவின் ஓவியங்கள் பெருத்த வரவேற்பைப் பெறத் தொடங்கின.

மாற்குவிற்கும் எழுத்தாளரான அ. ஜேசராசாவிற்கும் இடையேயான தொடர்பு மிக முக்கியமானதாகும். இதுவே ஓவிய இலக்கியக்காரருக்கிடையேயான ஊடாட்டத்தின் அடித்தளமாய் அமைந்தது. ஆரம்ப காலங்களிலிருந்தே மாற்கு இளந்தலைமுறையினரை நவீன ஓவியத்தின் பால் நாட்டம் கொள்ளச் செய்து வந்துள்ளார். இப்படியாக மாற்கு ஈழத்தமிழரின் ஓவிய வரலாற்றைப் பைசுமைப் படுத்தியவராகவும், புதிய உத்வேகமளித்தவருமாகத் திகழ்கிறார்.

மாற்குவின் மாணவர்களாக வந்த அடுத்த சந்ததியினரில் குறிப் பிடக் கூடியளவிற்கு நவீன ஓவியத்தில் பிரக்ஞா பூர்வமாக ஈடுபட்டவர்களாக கோ. கிரு னராஜா, அருந்ததி ஆகியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இந்த வட்டத்திற்கப்பாலும் நவீன ஓவியத்தில் ஈடுபட்டு வருபவர்கள் இருக்கவே செய்கிறார்கள். இவர்களில் கோ. கைலாசநாதன் (b 1956) நிலாந்தன் (b 1964) ஆகியோர் குறிப்பிடப்பட வேண்டிய வர்கள். இவர்கள் ஈழத்து ஓவிய புலத்தின் திருப்புமுனையை குறித்து நிற்பவர்கள். இவர்களது ஓவியங்கள் பெருமளவில் வேறுபட்டாலும் இவர்களது சிந்தனைப் போக்கும் தரிசன வீச்சும் புதிய பரிமாணங்களைக் குறிக்கும் வெளிப்பாடுகளாயமைவதில் ஒரே தளத்தில் நிற்கிறார்கள். வெறும் கோட்டுப் படங்களில் கவிதை படைப்பவர்கள் இவர்களது ஓவியங்கள் மன்வாசனை மிகுந்தவை.

அண்மைக்காலங்களில் ஓவியம் கற்பவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகரித்துக்கொண்டே வருகிறது. குறிப்பாக ஓவியத்தின் பால் பெண்களில் நாட்டம் ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்க அளவில் வளர்ந்து வருகிறது. அதே வேளை திறமையான ஓவியர்கள் சிலர் நாட்டை



விட்டு வெளியேறியும் ஓன்று. ஆக எதிர்கால ஒவிய கலையின் வளர்ச்சி சமூக அரசியல் ஸ்திரப்பாட்டில் பெருமளவில் தங்கி நிற்கிறது எனக் கூறலாம்.

## II

ஒரு துறையின் வளர்ச்சி அல்லது தேக்கம் அது சார்ந்திருக்கும் சமூக அரசியல் பின்புலத்தில் வைத்துப் பார்க்கும் பொழுதே தெளிவாக விளங்கிக் கொள்ளப்படலாம். கலை இலக்கியத் துறையிலே அதன் உள்ளடக்கமும் செல்நெறியும் கூட இப் பின்புலங்களும் கூடாகவே நோக்கப்படவேண்டும்.

மேலைத்தேய ஒவியப்பாணி செல்வாக்குப் பெறுமுன் ஈழத் தமிழரிடையே மரபு ரீதியான ஒரு ஒவியக்கலையே இருந்து வந்தது. ஒவியக்கலையில் நாட்டம் கொண்டவர்கள் இதனையே பின் பற்றினார்கள். ஆனால் காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட மேலைத்தேய கல்விமுறை எம்மவரின் தரிசன வீச்சை அதிகரித்தது. அவர்களுக்குத் தொடர்புகள் அதிகரித்தன.

இதனால் மரபு முறை ஒவியத்துடன் பரிச்சயப்பட்டு இருந்தவர்களும், இயல்பாகவே ஒவியக்கலையின்பால் நாட்டம் கொண்டிருந்தோரும் மேலைத்தேய ஒவிய முறைகள் பற்றி அறியத் தொடர்களைக் கொண்டிருந்தனர். இதேவேளை பாடசாலை மட்டத்திலும் இந்த ஒவிய முறை பரவலாக்கப்பட்டது. இந்தப் பின்னனிகளிலிருந்து உருவானவரே எஸ்.ஆர்.கே. இவருக்கு கொழும்பிலிருந்த பல பிரபல ஒவியர்களுடன் நல்ல தொடர்பு இருந்தது. இதனால் இவருக்கு மேலைத்தேய ஒவியம் மீதான அறிவும் ஆர்வமும் விசாலித்தது.

இந்த அடிப்படைகளில் நோக்குமிடத்து மேலைத்தேய ஒவிய செல்வாக்கிற்கு எஸ்.ஆர். கேயைப் பொறுத்தவரையில் சிங்கள ஒவியர்களே பிரதான காரணிகளாக அமைந்தனர். ஆக ஈழத்தமிழர் மட்டில் ஏற்பட்ட மேலைத்தேய ஒவியப் பிரக்ஞாயை சிங்கள ஒவியரிடையே ஏற்பட்ட வளர்ச்சியின் ஒரு தொடர்ச்சியாகவே நாம் காண்கிறோம்.

வின்சர் கழகத்தினரைப் பொறுத்த வரையில் தத்துப்ப பாணியே மிகவும் கவர்ச்சிகரமானதாக அமைந்தது. அதற்குப் பல காரணங்கள் இருக்கலாம். ஆனால் மேலைத்தேய தத்துப்ப பாணியையே இங்கு புதியதாகவும் சமூக மட்டத்தில் வரவேற்புப் பெற்றதாகவும் அமைந்ததுவே அடிப்படைக்காரணமாகும்.

இது இங்கு நடந்து கொண்டிருந்தவேளை மேலைநாட்டிலே அருப ஒவியம் கூட எட்டிப் பார்க்கத் தொடங்கிவிட்டிருந்தது.

இதனை நாம் ஒரு குறையாகவோ, தேக்கமாகவோ கருத முடியாது. காரணம் அக்காலச் சூழலில் இதற்கு மீறிய வளர்ச்சிக்கான தேவையோ உந்தலோ இங்கு இருக்கவில்லை.

வின்சர் குழுவில் இரண்டு விதமான ஒவியர்களை நாம் காணலாம். கனகசபை, கனகசபாபதி போன்றோர் அதிக மேலைத் தேய சார்புடையவர்களாக இருந்தார்கள். மேலைத்தேய ஒவிய வரலாறு பற்றியும் ஒவியர்கள் பற்றியும் நிறைய அறிந்து வைத்திருந்தார்கள். அத்துடன் இருவரும் 43 குழுவின் கண்காட்சிகளில் பங்கு பற்றினார்கள். அதனால் மேலைத்தேய ஒவியத்தின் மீதான இவர்களது தரிசன வீச்சு விசாலமானதாக இருந்தது. இன்னுமொரு பிரிவினர் அ.இராசையா, தமிழித்துரை போன்றோர் முக்கியமாக கீழைத்தேய சார்புடையவர்களாக இருந்தனர். அதாவது இவர்களது நாட்டமும் கருத்துக்களும் கீழைத்தேய ஒவியக் கலையினை நோக்கி அமைந்தன. ஆக ஒவியரின் சொந்த சமூக பின்புலம், அவரது நாட்டம் போன்றவை பிரதான ஒட்டத்தினுள்ளேயே உப ஒட்டங்களை உருவாக்கி நிற்பதனைக் காணலாம்.

வின்சர் ஒவியம் கழகத்தினருக்கு பல மட்டத் தொடர்புகளும் கல்வி இலாகாவின் ஆதரவும் இருந்தது. இதன் வாயிலாக இவர்கள் பலவற்றைச் சாதிக்கக் கூடியதாயிருந்தது. அத்தோடு எஸ்.ஆர். கேயின் தொடர்புகள் அக்காலத்திய உண்மையான 'இலங்கைத் தேசிய' வாதக் கருத்து நிலைகளைக் கொண்டிருந்த கலை இலக்கிய வாதிகளுடனேயே இருந்தது. இது சிங்களக் கலைஞர்களுடனான மனக்குமைச்சலற்ற தொடர்பிற்கு வழி வகுத்தது.

இவர்களைத் தொடர்ந்து வந்த மாற்கு அரசு நுண்கலைக் கல்லூரியில் (கொழும்பு) தனது கல்வியைக் கற்றவர். ஆரம்ப காலங்களில் டேவிட் பெயின்ரரிடம் (David Paynter) பயின்றார். இவர் மாற்குவில் மிகுந்த பாதிப்பை ஏற்படுத்தினார். எஸ்.ஆர்.கே.யைப்போல 43 குழுவுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிரா விடினும் மாற்கு நவீன ஒவியத்தின் பால் நாட்டம் கொண்டது அவரது சுயமான தேடலினையே காட்டுகிறது. நுண்கலைக் கல்லூரியின் கல்வியும் அங்கு பெற்ற அனுபவமும், மேலைத்தேய நவீன ஒவியம் பற்றிய அறிவும் அவரை இந்தத் திசையில் தள்ளின.

இவரின் இந்த சுயதேடல் இவரை சமூகத்திலிருந்து எட்டவே வைத்திருந்தது. அன்றிலிருந்து இன்றுவரை சமூகத்தில் தத்துப்ப பாணி ஒவி யர்களுக்கு நல்ல வரவேற்பு இருக்கவே செய்கிறது. இதற்கு அன்றைய மூத்த ஒவியர்களிலிருந்து இன்றைய ஆ.இராசையாவரை (b1946) சாட்சியாகத் திகழ்கிறார்கள்.

என்பதுக்குப் பின் இன நெருக்கடி சமூக நெருக்கடியாகப் பரிணமித்தது. சிந்தனையோட்டமும் உணரவோட்டமும் அதிகரிக்கத்தொடங்கின. இளைஞர்கள் மத்தியில் மரபு மீதும் பழைய தலைமைகள் மீதான வெறுப்பும் அதிகரித்தது. இதனால் இவர்கள் புதிய தேடல்களுக்குள் புதைந்தார்கள். இந்த முனைப்படைந்த ஸமுத்தமிழ் தேசியவாதத்தின் ஓவிய வந்தோருக்கு மாற்குவின் நவீன ஓவியம் புதிய ஒரு முனைப்பாகவே தென்பட்டது.

1983க்குப் பின் இளைஞர்களே நவீன ஓவிய வளர்ச்சியினை மிக முனைப்போடு முன்னெடுத்தார்கள். கண்காட்சிகளை ஒழுங்கு செய்தார்கள்.

இதே வேளை இன நெருக்கடியும், எமது சமூகத்தில் ஏற்பட்ட இராணுவ நெருக்கடிகளும் ஓவிய வளர்ச்சிக்கு சில முட்டுக் கட்டடகளை ஏற்படுத்தவே செய்தன. குறிப்பாக என்பதுகளின் பிற்பகுதியில் இந்திய இராணுவத்தினது வருகையின் பின் கண்காட்சிகள் ஒழுங்கு செய்வதும் பல்வேறு இடங்களுக்குக் கொண்டு செல்வதுவும் மிகுந்த சிரமமான விடயங்களாயின. அரசு ஆதரவும் சிங்கள ஓவியர்களுடனான தொடர்பும் குறைந்தது.

ஆனால் சிங்கள ஓவியர்களுடனான தொடர்பு இல்லாமற் போனதற்கு அல்லது ஓவியக்கலை ரீதியாக சிங்களச் சமூகத் தவருடனான பரிவர்த்தனை இல்லாமற் போனதற்கு முழுமையான காரணமாக இன நெருக்கடியைக் கூறின் அது ஏற்றுக் கொள்ளக் கூடியதல்ல. அத்தோடு அரசு ஆதரவு குறைந்ததேயன்றி முற்றாக இருக்கவில்லை என்று கூற முடியாது. இவை தக்க விதத்தில் பயன்படுத்தப்படாமைக்கான காரணங்களாக, தொடர்புகள் விஸ்தரிக்கப்படாமையும், தொடர்புகள் வைத்திருந்தவர்கள், தக்க பதவிப் பொறுப்புகளில் இருந்தவர்கள் கலை வளர்ச்சிக்காக முழு மனத்துடன் ஒத்துழையாமையும் சுட்டிக்காட்டப்பட வேண்டியவை.

இக்காலத்தில் ஓவியக்கலையில் பெண்கள் அதிக நாட்டம் கொள்ள ஆரம்பித்தார்கள். ஸமுத் தமிழரின் ஓவிய வரலாற்றில் பெண் ஓவியர்கள் ஆரம்பகாலங்களிலிருந்தே இருந்து வருகிறார்கள். வின்சர் ஓவிய கழகத்தில் பெண் ஓவியர்கள் உருவானார்கள். இருப்பினும் பெண் ஓவியர்கள் முதன்மை பெறத் தொடங்கியது. மாற்கு - சிவப்பிரகாசம் காலத்திலேயேயாகும். இதுவும் ஒரு முக்கியமான மாற்றமாகும்.

இங்கு குறிப்பிடக்கூடிய இன்னொரு விடயம் இக்கால கட்டடத் திலேயே இலக்கியக்காரர் நவீன ஓவியத்தின் பால் ஈடுபாடு

கொண்டு அவர்களே முக்கியமான கண்காட்சி அமைப்பாளர் களாகவும் பிரச்சாரர்களாகவும் திகழ்ந்தார்கள். இவ்விடத்திலே சிறு சஞ்சிகைகளது பங்கு குறிப்பிடப்படல் வேண்டும். ‘அலையும் ‘சிரித்திரனும்’ நவீன ஓவிய வளர்ச்சிக்கு ஆற்றிய பங்கு நினைவு கூறுத்தக்கன.

இலக்கியக்காரரின் ஓவிய ஈடுபாட்டுடன் ஈழ ஓவிய வரலாறு ஒரு முக்கிய திருப்பம் கண்டது. இதுவே ஸமுத்தமிழரின் ஓவியப் பாணியில் தென்னிந்திய நவீன ஓவியத்தின் செல்வாக்கு. இதனை நாம் எளிதாக விளங்கிக் கொள்ளலாம். தென்னிந்தியாவில் நவீன ஓவியக்கலை நன்கு வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. அத்துடன் ஓவியக்கலை இலக்கியத்துடன் கைகோத்து செல்கிறது. ஆதிமூலம், மருது, சந்தானம் போன்ற தென்னிந்திய நவீன ஓவியர்கள் இலக்கிய படைப்புகளுக்கு ஓவியம் வரைகிறார்கள். இவர்களின் பாதிப்பு ஸமுத்தமிழ் ஓவியரிடையேயும் நவீன ஓவியம் ஆர்வலரிடையேயும் நன்கு பதிந்து வருகிறது. இந்த செல்வாக்கின் வெளிப்பாட்டினை நிலாந்தன், கைலாசநாதன் போன்றோரிடம் காணலாம்.

இலக்கியக்காரர்களுக்கும் ஓவியர்களுக்கும் இடையேயான தொடர்பு களின் இன்னொரு வளர்ச்சியாக ஓவிய விமர்சனம் வளர்ந்து வருவதனையும் அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. இதன் வெளிப்பாட்டினை திசை என்ற வார இதழில் காணக்கூடிய தாயிருந்தது.

இலக்கிய-ஓவியகாரரிடையேயான ஊடாட்டத்தின் விளைவே தேடலும் படைப்புலகமும் என்ற நூலாகும். குறைகள் இருப்பினும் இந்துல் ஓவியக்கலைப் பிரக்ஞூயின் வெளிப்பாடாகவும் அதில் இலக்கியவாதிகளின் பங்களிப்பிற்கான நினைவுச் சின்னமாகவும் கொள்ளப்படலாம்.

### III

இப்பகுதியில் நாம் ஆராய வினாவது ஓவியம் எதனை மையப்படுத்தி வரையப்பட்டுள்ளது என்பதையாகும். அதாவது ஓவியம் கூறும் செய்தியில் ஏற்பட்டு வரும் மாற்றம் பற்றியாகும்.

வரலாற்றின் ஆரம்பகட்டங்களில் இந்தச் செய்தி ஒரு பெரும் பிரச்சினையாகவே இருந்து வந்துள்ளது. அக்காலத்து தத்ருப் ஓவியங்களுக்கு மனிதர்களும் வெளிப்புறக் காட்சிகளுமே பெரும் பாலும் பயன்பட்டன. அக்காலத்தின் ஓவியன் பார்ப்பதை வரைந்தான். ஓவியத்தைப் பார்ப்பவர்களும் ஓவியம் எந்த அளவிற்கு

இயற்கையை ஒத்திருக்கிறது என்பதனையே பிரதான தரநிர்ணயக் காரணியாகக் கருதினர்.

இந்த வகையில் பிரதிமை ஓவியங்களில் பெரியார்கள் அரசியல் வாதிகள் முதலிடம் பெற்றார்கள். ஆனால் இதில் ஓவியன் முக்கிய மான ஒரு சவாலை எதிர்நோக்கியதாக களகசபாபதி கூறுகிறார். அதவாது ஒருவருடைய பிரதிமையை வரைந்தால் அவருக்கு எதிரானவர்கள் ஓவியனையும் நிராகரிக்கத் தொடங்கினார்கள். அத்துடன் நில்லாது சில சந்தர்ப்பங்களில் இவர்கள் ஓவியத்தையும் சிதைத்துள்ளார்கள் என இவர் கூறுகிறார்.

நிலக்காட்சிகள் இதற்கு மாறாக அதிக சவால்கள் இல்லாத ஒரு கருப்பொருளாக அமைந்தது. இவற்றுடன் கிராமப்புறக் காட்சிகளும், தமிழர் பண்பாட்டையும் வாழ்வினையும் பிரதி பலிக்கும் கருக்களும் ஓவியத்தில் முக்கியமான உள்ளடக்கமாக இருந்தது. அக்காலத்து வண்டில்சவாரிகளும், சமூக நிகழ்ச்சிகளும் அந்த சூழ்வின் உணர்வு வெளிப்பாட்டுன் ஓவியங்களாக உருவாக்கப்பட்டன.

இப்படியான முயற்சிகள் தொடர்ந்து கொண்டிருந்தாலும் நவீன ஓவியத்தின் வருகையின் பின் கருப்பொருளின் முக்கியத் துவம் குறையத் தொடங்கியது. நவீன ஓவியத்தின் உள்ளடக்கம் முதன்மை இழக்கிறது.

காலாதிகாலமாக தத்திருப்பாணியில் நின்று வந்த ஓவியன் படிப்படியாக தான் பார்ப்பதை மட்டும் பிரதிபலிக்காது தனது எண்ணத்தையும் தன் ஆளுமைகளையும் ஓவியத்தில் பிரதிபலிக்கத் தொடங்கினான். ஆனால் அதற்காக ஓவிய உள்ளடக்கம் முற்றாக மறைந்துவிட்டது எனக் கூறுமுடியாது.

மேற்கு உலகின் நவீன ஓவிய வளர்ச்சி அதிதமாக ஓவியனை முதன்மைப்படுத்தும் போக்கில் வளர்ந்து அருப நிலையினை அடைந்தது. அதனினும் மேலாக அருப வெளிப்பாட்டு நிலையையும் அடைந்தது. அவர்களது சமூகக்காரணிகள் நெருக்கடியான உள்ளியல்நிலை இம்மாதிரியான நிலைக்கு இட்டுச் சென்றது. ஆனால் ஈழத்து ஓவியனைப் பொறுத்தவரையில் இப்படியான வளர்ச்சி ஏற்படவில்லை. அந்தத் தேவையோ அத்தகைய வளர்ச்சிக்கான சூழ்வோ இங்கு உருவாகவில்லை என்றே கூறுவேண்டும்.

இங்கு இதுவரையிலும் பார்வையாளரின் மத்தியில் உள்ளடக்கம் தேவையான ஒன்றாகவே இருந்து வருகிறது. இந்த தளத்தினை ஓவியனும் மீற எத்தனிக்கவில்லை. நவீன ஓவியத்தின் வருகையின் பின் ஓவிய உள்ளடக்கம் காட்சிகள் உருவங்கள் என்ற நிலையினைக் கடந்து கருத்துக்களை மையப்படுத்தி வரலாயின. அதாவது உள்ளடக்கம் காட்சிநிலையான தளத்திலிருந்து கருத்து நிலைதளத்திற்குப் பெயர்ந்துள்ளது.

எண்ணத்தையும் தன் ஆளுமைகளையும் ஓவியத்தில் பிரதிபலிக்கத் தொடங்கினான். ஆனால் அதற்காக ஓவிய உள்ளடக்கம் முற்றாக மறைந்துவிட்டது எனக் கூறுமுடியாது.

மேற்கு உலகின் நவீன ஓவிய வளர்ச்சி அதிதமாக ஓவியனை முதன்மைப்படுத்தும் போக்கில் வளர்ந்து அருப நிலையினை அடைந்தது. அதனினும் மேலாக அருப வெளிப்பாட்டு நிலையையும் அடைந்தது. அவர்களது சமூகக்காரணிகள் நெருக்கடியான உள்ளியல்நிலை இம்மாதிரியான நிலைக்கு இட்டுச் சென்றது. ஆனால் ஈழத்து ஓவியனைப் பொறுத்தவரையில் இப்படியான வளர்ச்சி ஏற்படவில்லை. அந்தத் தேவையோ அத்தகைய வளர்ச்சிக்கான சூழ்வோ இங்கு உருவாகவில்லை என்றே கூறுவேண்டும்.

இங்கு இதுவரையிலும் பார்வையாளரின் மத்தியில் உள்ளடக்கம் தேவையான ஒன்றாகவே இருந்து வருகிறது. இந்த தளத்தினை ஓவியனும் மீற எத்தனிக்கவில்லை. நவீன ஓவியத்தின் வருகையின் பின் ஓவிய உள்ளடக்கம் காட்சிகள் உருவங்கள் என்ற நிலையினைக் கடந்து கருத்துக்களை மையப்படுத்தி வரலாயின. அதாவது உள்ளடக்கம் காட்சிநிலையான தளத்திலிருந்து கருத்து நிலைதளத்திற்குப் பெயர்ந்துள்ளது.

1983க்கு பின் போராட்டம் பற்றிய கருத்துக்கள் ஓவியத்தில் எட்டிப் பார்க்கத் தொடங்கின. இக்காலத்தில் போராட்டம் பற்றிய ஓவியங்களுக்கு ஒரு மிகையான வரவேற்பிருந்தது. இதனை தங்களுக்கு சாதகமாகப் பயன்படுத்த சில ஓவியர்கள் விழைந்ததன் பயனாக தேசியவாத உணர்வுகளால் உந்தப்படாது போலியான சில விளக்கப்படத்தன்மையான போராட்ட ஓவியங்களை வரைந்ததனையும் நாம் காணலாம். இவற்றினை போராளி இயக்கங்களும் ஊக்குவித்து ஓவியப் போட்டிகளையும் கணகாட்சிகளையும் நடத்தியமையும் குறிப்பிடப்பட வேண்டும்.

இக்கால கட்டத்திலேயே ஆழமான உணர்வுத்தளமும் கற்பனைத்திறனும், வெளிப்படும் ஓவியங்களும் வெளிவரவே செய்தன. இந்த வளர்ச்சியை வெளிப்படுத்தியவர்களில் கைலாச நாதன், நிலாந்தன், அருந்ததி போன்றோரைச் சிறப்பாக கூறலாம். இவர்களது விசாலமான கருத்து நிலைகளும் பல்துறைசாந்த நோக்கும் மக்கட்சார்பான கரிசனை மனப்பாங்கும் அத்தகைய தளத்தில் படைக்கு இவர்களுக்கு உதவின எனலாம்.

போராட்ட ஓவியங்களின் ஆரம்பப்படிகளில் வீரம் முனைப்புப் பெற்றிருந்தது. போராளிகள் முதன்மை பெற்றார்கள். ஆனால் பிறப்பட்ட காலங்களில் வந்தவற்றில் தமிழர்களின்

அவலங்களே வெளிப்படுகின்றன. இங்கு போராளிகளைவிட மக்களே முதன்மை பெறுகிறார்கள்.

சமகாலத்தில் ஈழத்தில் வாழும் ஈழத்தமிழரின் படைப்பாற்றல் வெளிப்பாட்டை நிர்ணயிக்கும் இன்னொரு முக்கியமான காரணி யையும் இக்கட்டத்தில் குறிப்பிடவேண்டும். என்னியதை என்னிய படி படைத்தலில் ஏற்படக்கூடிய சிக்கல்களையும் நாம் கருத்தி வெடுக்க வேண்டும். சிறந்த படைப்பாற்றல் வெளிப்பாட்டிற்கு சுயமான வெளிப்பாட்டு சுதந்திரம் இன்றியமையாதது.

தற்கால ஈழத்தமிழரின் ஓவியங்களில் உணர்வுத்தளமும் கற்பனைத் திறனும் கைகோத்து செல்ல எத்தனிப்பது அவதானிக்கக் கூடியதாயுள்ளது. இந்த காலகட்டம் தந்த இளம் ஓவியர்கள் அனுபவங்களை உள்வாங்கி ஓவியத்தின்பால் தம் அறிவை விசாலப் படுத்தி எதிர்காலத்து சிறந்த ஓவியர்களாக வருவார்கள் என்பது எமது நம்பிக்கை.



