Vol. I

No. I

DECEMBER 1981

*Editorial Board Members*

Thirumathi C. K. Gariyali I.A.S.
*Chief Editor*

Thirumathi Anjali Sircar
*Editor for English Section*

Thiru N. Muthuswamy
*Editor for Tamil Section*

Thirumathi Ramani

Thiru S. Nandagopal

Thiru V. Jayaraman

Thiru R. B. Bhaskaran

Thiru L. Munuswamy

Thiru N. R. Bhuvarahan

Thiru S. Ramakrishnan

Thiru P. Krishnamoorthi

Thiru R. Meenakshisundaram

## CONTENTS


| | | |
|---|---|---|
| 1. | Leaders of Contemporary Art in Tamil Nadu | 5 |
| 2. | Government College of Arts and Crafts Madras-3. | 11 |
| 3. | தெருக்கூத்தின் ஒப்பனையும் உடையலங்காரமும் | 14 |
| 4. | Tanjore Paintings on Glass - A Selection from the Madras Museum collection | 19 |
| 5. | Evolution in Contemporary Indian Sculpture | 26 |
| 6. | நாட்டுப்புறக் கலைகள் அன்றும் இன்றும் | 29 |
| 7. | Review | 33 |

செ. அரங்கநாயகம்,
கல்வித்துறை அமைச்சர்
&
தலைவர்
தமிழ் நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழு

புனித ஜார்ஜ் கோட்டை,
சென்னை-600 009.

நாள்: 1—9—81

தமிழர்களின் வரலாறு, கலையின் பால் அவர்களுடைய ஈடுபாட்டினை தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகிறது. இசை, நாட்டியம், ஓவியம், சிற்பம் ஆகிய கலைகளில், பிற நாடுகள் போற்றத் தக்க வகையில், தமிழகம், நல்ல நிலையில் பல நூற்றுண்டுகளுக்கு முன்பே இருந்தது என்பது கண்கூடாகும். சித்தன்ன வாசல், கைலாசநாதர் கோவில், கூடலழகர் கோவில், தஞ்சை பெரிய கோவில், மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோவில் இன்னும் பல கோவில்களிலுள்ள சுவர்களில் எழுதப்பட்ட வண்ண ஓவியங்களும், சிற்பங்களும், உலகத்திற்கு இதை அறை கூவுகிறது.

ஓவிய, சிற்ப கலைகள் கடந்த நூற்றாண்டு பிற்பகுதியிலிருந்து பல்வேறு எண்ணத் தாக்குதல்களுக்கு உள்ளாகி, நவீனங்கள் பல கையாளப்பட்டு பெருமை சேர்த்து உள்ளது.

தமிழ் நாடு ஓவியம் நுண்கலைக் குழு, ஓவியம், சிற்பம் ஆகிய கலைகளைப் பேணி வளர்ப்பதற்கு, அரசினால் அமைக்கப்பட்ட அமைப்பு. அதன் தலைவர் என்ற முறையில், நமது பாரம்பரிய ஓவியங்களையும், சிற்பங்களையும், இன்றைய ஓவியங் களையும், சிற்பங்களையும் பற்றி மக்கள் நல்ல முறையில், தங்கள் ரசனையை வளர்க்க வேண்டும் என்பது எனது அவா. இதற்கு, இக்கலைகளைப் பற்றிய அணுகு முறை நுணுக்கங்களை, மக்கள் அறிய வேண்டிய அவசியம் கருதி, குழுவின் மூலம் இந்த 'நுண்கலை' என்ற பருவ கால இதழ் ஒன்றை வெளிக் கொண்டுவர முன் வந்துள்ளோம்.

நுண்கலை, கலை ரசனையை வளர்க்கவும், இக்கலைகளில் ஈடுபட்டுள்ள கலைஞர்களைப் பற்றி அறியவும், உறுதுணையாக இருக்கும் என்று நம்புகிறேன் இவ்விதழ் மூலம், தமிழர் கலை மேலும் மேம்பட வாய்ப்புண்டு என்பதனை சுட்டிக் காட்டி கலைஞர்களும், கலை ரசிகர்களும், இதனை நல்ல முறையில் பயன் படுத்திக்கொள்ள வேண்டுகிறேன்.

# EDITORIAL

உலகெலாம் உணர்ந் தோதற் கரியவன்
நிலவு லாவிய நீர்மலி வேணியன்
அலகில் சோதியன் அம்பலத் தாடுவான்!
மலர் சிலம்படி வாழ்த்தி வணங்குவோம்!

Art is the manifestation of the finest and truest of human emotions. The beauty and perfection of art lies in transmitting these emotions to the viewer, so that he could live and relive the entire spectrum of feelings the artist underwent in the process of his creation. This we would call a close encounter.

Through this journal we desire as close an encounter as possible between the artist and the art lover. We wish to fill the void that separates the artist and the common man, arrest the process of aesthetic desensitization and rekindle interest in traditional as well as contemporary art.

We believe that a dialogue could begin through this journal between different schools, traditions and masters. This dialogue could culminate not only in enthusing and inspiring the younger generation of artists but also lending a greater momentum to "Art Movement" in general. We realise our limitations in achieving these aims, yet we are overcome by the discovery of enormous talent and unexploited resources in this country.

NUNKALAI, no doubt, would represent the best in the Tamil as well as South Indian traditions. But it would essentially be an open forum with no bounds of time, place and concept, emphasising the universal aspect of art. To achieve our objective we invoke the blessings of Goddess Saraswathi.

# DEVI PRASAD ROY CHOWDHURY

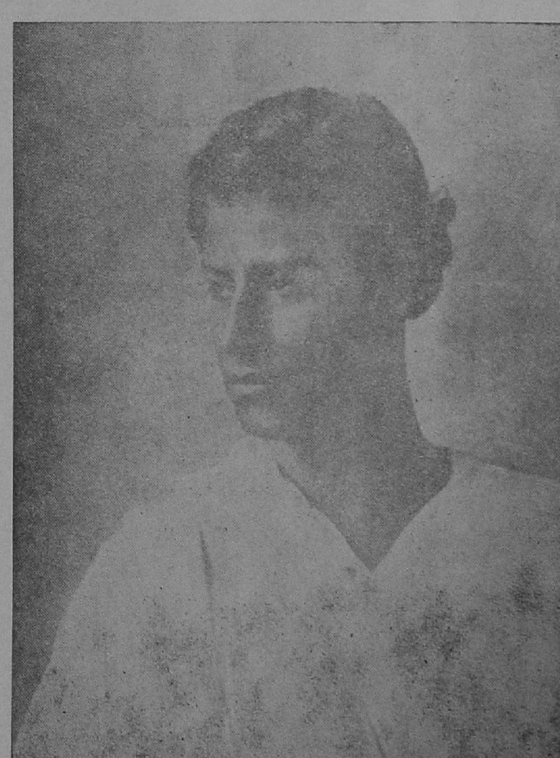
*ANJALI SIRCAR*

During the closing years of the 19th century, it was evident that the attempt of the British to introduce their own art system in India through the art schools in the different provinces had failed. Not only that, a movement was already taking shape to stem the tide of decadence, reaction and imitation in Indian painting. Spearheading this revivalist movement was Abanindranath Tagore who, inspired by E. B. Havell, English art teacher and critic, established within the short span of less than a decade an indigenous art system reflecting an all-India character based on the previous traditions taken from all parts of the country. Known as the "Bengal School", this revivalist movement was the beginning of modern Indian art.

Abanindranath's art was one of assimilation—a harmonious synthesis of what was best in the arts of India, Persia, Japan and China, and he gathered around him a brilliant group of pupils whom he trained in the traditional methods and techniques of the East. Among them were Nandalal Bose, K. Venkatappa, Hakim Khan, Suren Ganguly, Samarendranath Gupta, Asit Kumar Haldar, Sarada Ukil, Kshitindra Nath Majumdar, Abdul Rahman Chugtai, Pulinbihari Dutt and Mukul Dey. The last to go to Abanindranath was the romantic, young Devi Prasad Roy Chowdhury, looking like a sculpture of Michaelangelo turned to life, who not only held aloft the sacred torch of art entrusted to him, but surpassed all the other inheritors of Abanindranath by founding a new school of art—The Madras School. In creating a virile art that worked as a corrective to the weak, effiminate character that was slowly creeping into modern painting in the name of idealised form and subjective art, Devi Prasad Roy Chowdhury appeared on the Indian art scene as an art reformer—"the classic of the new generation of Indian artists".

Two factors combined to bring Roy Chowdhury to Madras in his capacity as Principal of the School of Arts. During his stay in Calcutta, he had been disowned by his aristocratic kinsmen for turning a professional artist. Having rejected in sheer pride the family allowance given condescendingly to him, he was almost at the point of poverty, and at one stage had to carry framed pictures on his back and hawk them in the streets to make a living. Also, he was in love with Charulata Banerjee and needed a secure job before he could marry her.

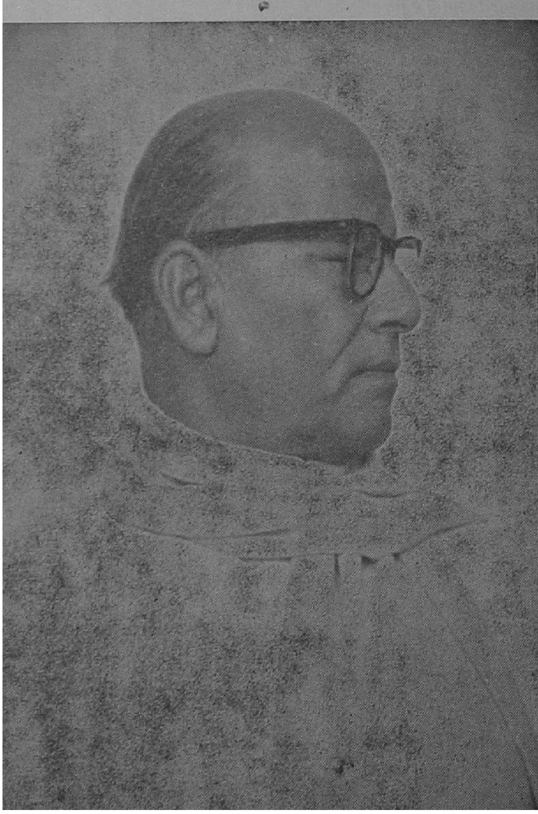
*D. P. Roy Chowdhury as student of Abanindranath Tagore*



While on the quest for fresh fields for his artistic adventures, he received an invitation from the Madras Government under Viscount Goschen to take charge of the Madras School of Arts. The Madras School was limited in those days to producing drawing teachers and craft-oriented items for the use of the Britishers. The Viscountess being a painter, Viscount Goschen desired that Roy Chowdhury should reintroduce Fine Arts in the School, and inspite of a certain amount of local opposition, Devi Prasad Roy Chowdhury joined the Madras School of Arts in the year 1928. One major point in his favour was that he had proved himself capable of experimenting in many styles and it was felt by his patrons that he would not be indifferent to the atmosphere of South India.

The three decades which Devi Prasad Roy Chowdhury spent in Madras were the most fruitful period of his life as painter and sculptor. Early in his professional life, he had the courage to break away in a spell of rebellious discontent, from the stereotyped patterns and impulses of the Bengal School and seek out the approach of the Western masters. Driven by an inordinate ambition to found a new school as also by his own dynamic physical energy some of which he wanted to impart to his own works, he voyaged back to grasp the Indian traditional concepts of aesthetic beauty and the symbolic poses, colour and decorative ornaments expressive of that beauty in various moods and situations. Then, in a daring experiment that called for exceptional art knowledge and culture, he grafted the Indian idealism and refining technique on the three-dimensional naturalism of the Western classical romantic tradition, evolving thus a suitable realistic synthesis of his own that fell in line with his idea of initiating the new "Madras School". This individual style, with slight variations, became the vehicle of his aesthetic experiences.

*Right :* *"When Winter Comes"*
*by D. P. Roy Chowdhury*
*Below :* *D. P. Roy Chowdhury as Principal School of Arts & Crafts, Madras.*



*" Triumph of Labour "*
*by D. P. Roy Chowdhury*

In his major study of Roy Chowdhury in "Chowdhury and His Art", P. R. Ramachandra Rao says : "A lesser man than Chowdhury might have degraded the Western technique and the Indian idealism and conceived a hybrid monstrosity. He developed a singularly felicitious and individual style, adapting Western art science to Indian conceptions. He, however, suffered from no Western phobia. He adopted the Western science as the basic foundation of his artistic achievement. His themes, totally Indian, are executed in the most faultless style that is fundamentally Western, yet no Western artist can attempt to paint his pictures. There is no casteless, Anglo-Indian atmosphere about it."

Devi Prasad Roy Chowdhury was a wizard of the water colour, and his mastery of the medium is unequalled in this country. He always preferred water colours to oils, being able to impart the depth and solidity of oils to the water colours without the heaviness of the former. In this treatment he appears to have been influenced by Rembrandt, particularly in his emphasis on chiaroscuro. His tendency in later years was for a more realistic yet highly creative form of art and this resulted in his painting a series of magnificent landscapes and studies of Nature. At the same time, he remained the supreme artist in delightful decorative studies of Indian women after the Oriental manner. Among the important works he did in Madras are **Green and Gold** (tempela), **After the Storm** (water colour), **Nirvana** (oil); **Bridge** (pastel), **The Palace Doll** (water colour), **Durga Puja** (oil), **Abhiarika** (water colour) and **Pujarini** (oil). While a few of these early paintings show the influence of Abanindranath in both style and technique, the others are perfect examples of his pictorial art — intriguing and uniquely his own.

No less gifted was he as a portraitist. His portraits are magnificent pictures in the best English, Dutch, Italian and French traditions. They are historical records. In portraits, he recreates the whole man with a rare mastery of the physical dimension, but the mere man steps out transmuted by the artist's touch and stands forth into time. Among his outstanding portraits are the ones of Rabindranath Tagore, a unique cubistic work with a rare sculpturesque quality, **Musafir**, a bearded wayfarer standing out as a triumph of characterisation, **Perilous Paths**, depicting the arduous march of humanity, **Road Makers**, the forgers of man's empire—a composition of faultless drawing vibrating with superhuman strength. Roy Chowdhury in his mature life, was drawn towards the common man and the poor. He closely observed men and women who roamed the streets and slept under the canopy of the sky, and began drawing from life rather than from models. As a result his striking portrayal of man is at once a challenge and an appeal. Man is stripped of the accident of social calling and presented in his native majesty. Roy Chowdhury was already a master of anatomy and his works, both in water colour and oil, were marked by a direct and representational treatment. However, it is as a sculptor that Roy Chowdhury excelled, is known and venerated today. His sculptured portraits are a brilliant galaxy—the Maharaja of Travancore, Dr. Annie Besant, Sir Ashutosh Mukherjee, Sir. J. C. Bose, Sir. C. V. Raman, Sir. C. P. Ramaswami Iyer, Sir C R. Reddi, Hon'ble Mr. Kumaraswami Shasthri, Lord Erskine, Sir Archibald Campell and the Maharaja of Jeypore. Among the large sculptures he made, those of Sir Surendranath Banerjee, Mahatma Gandhi and Pandit Motilal Nehru are outstanding. Each of these is a rare monument of plastic vision and dignity, impressed in broad and simple plans, until the subject stands out massive, compelling and alive. Chowdhury puts into effect the lessons of Rodin, combining them with the Indian Sculptural archetypes.

Some of his compositions are powerful examples of outdoor sculpture, embodying the sculptor's conception of form in relation to space. Important works in these series are **God of Destruction** (plaster of paris), **Travancore Temple Entry Proclamation, Rhythm, After the Bath, When Winter comes, The Last Stroke, The Victims of Hunger, Triumph of Labour and Martyr's Memorial** — all in bronze. **The Martyr's Memorial** was claimed by the sculptor as the biggest group composition of its kind in the world including as many as eleven figures, some four metres high, occupying about 29 metre horizontal space.

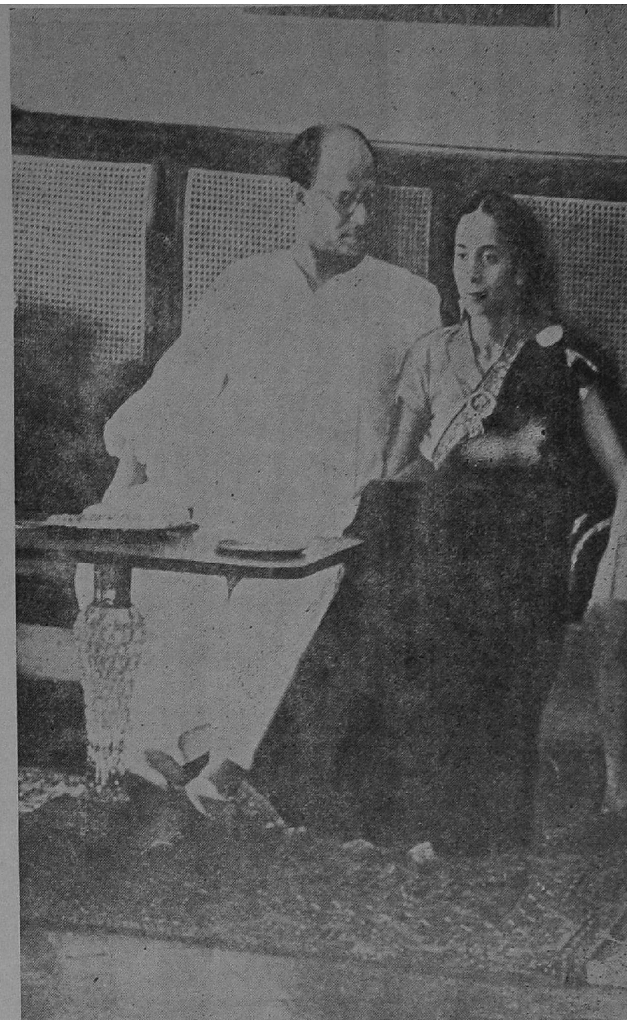
*Left :* *" After the Bath "*
*by D. P. Roy Chowdhury*

For originality, individuality, strength and expressiveness, his sculptural works are easily the best in this country. Even the Rodinesque touch which characterised some of his earlier studies, is perhaps superficial. Roy Chowdhury's art is definitely and distinctly his own. He remains a pioneer sculptor insofar as he gave value to the concept of a monument, to high skill and craftsmanship, as well as to the achivement of some kind of truth in his realistic art.

Devi Prasad Roy Chowdhury (1899-1975) has been criticised by art historians and critics for the reason that his work was very much in the nature of illustration and had very little spiritual content. Sure enough Roy Chowdhury was neither spiritual, nor high-browed nor an intellectual. He was a down-to earth man, elemental and rugged, inspired by life and capturing its essence in his work. He went through life with a native aristocratic nonchalance and whatever he took from life, he gave back in the shape of his art.

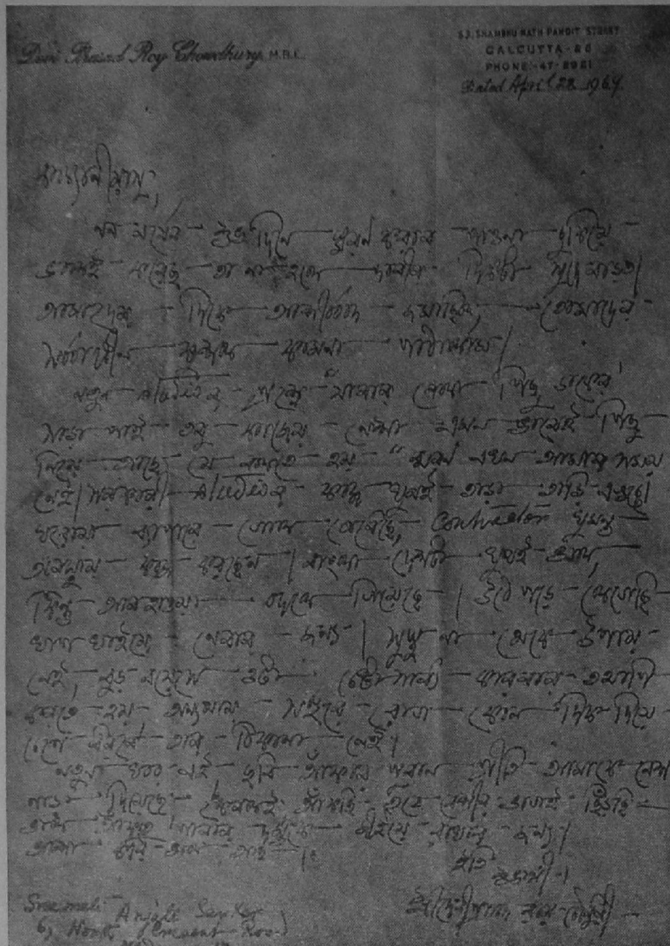
While all art forms are known to develop and flourish only in a congenial atmosphere, in the case of Roy Chowdhury it was a classic example of flowering in adversity. From the beginning to the end, he went through life's battle alone drawing sustenance from his innermost being. His was the case of the lone intellect involved in creativity without the facility of checking, comparing or even disagreeing, for in his own surrounding he was a stalwart without equal. An outstanding rebel in art, he took nothing from the Indian traditional or folk art because he felt that he could take nothing from them, nor improve upon them.

His significance, however, is not merely in the fusion of the Eastern and Western outlooks and techniques, but in motivating a brilliant efflorescence of artistic endeavour among his own students who fortified the Madras School by a fascinating breadth of vision and technical assurance sustained by the formative impulses of Dravidian art.



*D. P. Roy Chowdhury with wife Charulata*

Of his talented students Sushil Kumar Mukherjee, Prodosh Das Gupta and Gopal Ghosh migrated from South India but his message of a new bold art as part of contemporary graphic expression was carried forward by G. D. Paul Raj, K.C.S. Paniker and S. Dhanapal. •



Devi Prasad Roy Chowdhury M.B.E.

53, SHAMBHU NATH PANDIT STREET
CALCUTTA-20
PHONE: 47-3981
Dated April 22, 1964.

The author, in her younger days, knew D. P. Roy Chowdhury and Charulata Chowdhury well and this is one of the letters that Roy Chowdhury wrote to her from Calcutta where he had settled down after his retirement as Principal of the Government School of Arts and Crafts, Madras. The letter reads (as translated from original Bengali into English) as follows :

My very dear one,

You have done a good thing by sending your remembrances on the auspicious occasion of the (Bengali) New Year. Otherwise the debt on that count would grow heavier with interest. On our side, the blessings were piling up, I send you now our very sincere wishes for your welfare.

Thinking of the new studios, I cannot help hearing "the eternal call before departure", yet the passion for work is such that I am forced to say "Death, I have no time for you now". The work for building the Government studios is progressing fast. There are certain mundane complications, the contractor is working in a state of sleepiness. Bengal as a land is fine, but the entire atmosphere has changed. I am trying my best to get used to the same. There is no alternative but keeping well, at this age it is something one has to strive for. Otherwise one does not know how the ailments of the city will invade, and from which side.

The latest news is that I am seized with the old craze of painting. I am madly painting, though I am destroying most of them to keep alive my pride of being able to paint better.

I hope you are well.

Your wellwisher,

*Devi Prasad Roy Chowdhury.*

*L. MUNUSWAMY*

## GOVERNMENT COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS, MADRAS - 3.

The School of Arts and Crafts, Madras was upgraded into Government College of Arts and Crafts in 1963.

Originally the Institution was a Craft Institution involved in designing and manufacturing wooden furniture pieces, sheet-metal and enamelwares, jewellery, textile printing, carpet weaving and wrought iron furniture of intrinsic artistic value. There were also stained glass artisans busy turning out exquisite pieces of stained glass panels for churches, high courts, Government Houses and other public buildings.

The School of Arts and Crafts, Madras, was established in 1850 by Colonel Alexander Hunter, a British Army surgeon, who perhaps wished to revive the traditional handicrafts of the region in order to meet the requirements of artistic sensibility of the British population settled in the region in the early days of colonisation. The establishment of the Institution did serve well to revive the world renowned crafts of Tamil Nadu and to rehabilitate the traditional craftsmen, who were badly neglected and left to suffer. For over 70 years, the Institution functioned as a nucleus of craftsmen of high artistic finesse. Students were enlisted from the traditional families and were taught the intricate processes of the various crafts and allowed to go into the world to practise the crafts.

The British and other European rulers, royal personages and dignitaries who came to this country were presented with mementos of the exquisite pieces of craftsmanship produced at the Institution.

In 1927, the administration was looking for a dynamic Principal and the choice fell on young Devi Prasad Roy Chowdhury, who broke away from the Bengal Renaissance movement on ideological grounds. It might have been an accidental choice but it certainly was a blessing to Tamilnadu as it was proved in the ensuing years. Roy Chowdhury with his youthful energy and unfulfilled dreams readily found a home for realising his fond dreams for the next 30 years. Chowdhury began as a painter of Oriental vision and sensibilities, but slowly evolved

*Department of Crafts*

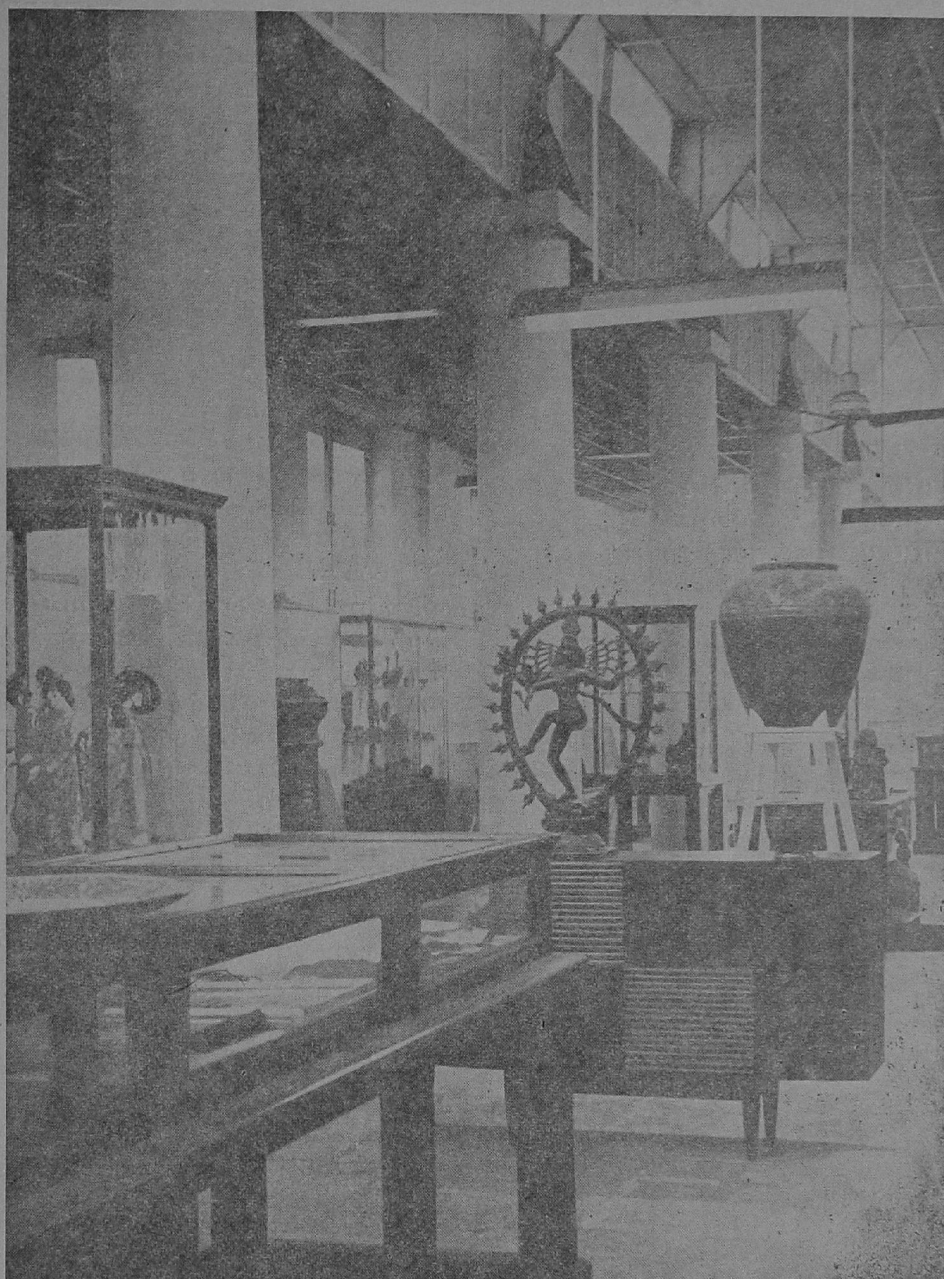
*Applied Art Dept*

a style and technique all his own. He paved the way for the evolution of the comtemporary Indian Painting. He freely adopted the principles and techniques of the British and other European Schools.

The Madras School under Roy Chowdhury attracted students from Bengal and other Northern States as well as Andhra, Karnataka and Kerala. Madras became the centre of learning in Fine Arts. Chowdhury turned to sculpture seriously as he found it more suited to his temperament. Chowdhury, the Sculptor surpassed Chowdhury, the Painter. Roy Chowdhury was honoured with MBE by the British and he became the first Chairman of the Lalit Kala Akademi.

K. C. S. Paniker became the Principal in 1957. He was one of Chowdhury's illustrious disciples. Under his leadership the Institution once again sought to lead the country in the field of contemporary painting and sculpture. In 1963, the new syllabus was formulated incorporating print-making, workshop s bjects such as ceramics, textile designing, wood work and sheet metal work in addition to lectures in History of Arts. The change in curriculam has widened the area of learning and experimentation in order to enrich the skill of the students. The students of the Madras College of Arts and Crafts have outshone their counterparts from other Institutions in National-level competitions, selection and awarding committees. Some of them are settled in England, Europe and America as reputed artists. Paniker and Dhanapal laid the foundation for a vibrant movement in the south.

When K. C. S. Paniker retired as Principal in 1968, R. Krishna Rao succeeded him. Then came S. Dhanapal who was Principal of the Institution for over 5 years. The Institution, in addition to Diploma courses in Painting, Sculpture and Commercial Art, now provides 5-year Degree courses in Industrial Design, Ceramic and Textile Design and Visual Communication Design. The new courses open up fresh avenues in the field of designing for varying industrial needs.



MUSEUM HALL INSIDE THE CAMPUS

# தெருக்கூத்தின் ஒப்பனையும் உடையலங்காரமும்

ஜெயராமன்

தெருக்கூத்து தமிழகத்தின் புராதனக் கலைகளில் ஒன்று என்பதோடன்றி, இது இயல், இசை, நாடகம், நடனம் இவற்றுடன் ஓவியத்திற்குண்டான பார்வைக் கூறுகளையும் தன்னிடத்தே அடக்கி நிற்கின்றது. இன்னமும் பெரும்பாலான நவீன நாடகங்களில் கவனம் செலுத்தப்படாத இந்தப் பார்வைக்கூறு எவ்வாறு ஒரு கிராமியக் கலையில் ஆதிமுதல் பின்பற்றப்பட்டு வந்திருக்கிறது என்பது வியப்பிற்குரிய ஓர் அம்சம்.

கூத்தில் இந்தப் பார்வைக் கூறுகள் முகத்தில் செய்துகொள்ளப்படும் வர்ண ஒப்பனைகள், தலை அலங்காரங்கள் மற்றும் உடைகள் வாயிலாகச் செயல்படுகின்றன. இதற்கான ஆதாரபூர்வமான குறிப்புகள் வீராசாமித் தம்பிரான் வழிவந்த முதுபெரும் கூத்துக் கலைஞரான புரிசை கண்ணப்பத் தம்பிரான் மூலம் கிடைக்கின்றன. அவரிடமிருந்து கேட்டறிந்த தகவல்களும் நேரிடையாக அவரது கூத்தில் கண்டறிந்தவையுமே இந்தக் கட்டுரையில் காணப்படும் குறிப்புகளின் ஆதாரங்கள்.

காலப்போக்கில் அலங்கார சாதனங்கள் மாறிவந்தபோதும் ஆதியில் பழக்கத்தில் இருந்துவந்த படிவ சாதனைகள் இன்றும் ஒரே சீராகக் காக்கப்பட்டு வருகின்றன. திரௌபதி அம்மன் கோவில்களில் ஆனி மாதந்தோறும் பத்து நாட்களுக்கும் தொடர்ந்து நடத்தப்படும் இந்தக் கூத்துகள் பாரதக்கதையை மையக்கருவாகக் கொண்டவை. கூத்திற்கே உரித்தான கதையமைப்பு, வசனம், பரதத்தை ஒட்டிய நடனப்பாங்கு, கர்நாடக சங்கீத அடிப்படையிலான இசை, இவை போலவே இந்த ஒப்பனைகளும் உடையலங்காரங்களும் வழி வழியாகக் கேட்டுப் பயின்றவையேயன்றி, இவற்றுக்கான எழுதிவைத்த இலக்கணங்கள் ஏதும் இருப்பதாகத் தெரியவில்லை. வசனம், பாட்டு, நடனம் போலவே இந்த ஒப்பனைகளையும் கூத்தில் பங்கேற்கும் ஒவ்வொருவரும் தெரிந்துவைத்துத் தாங்களாகவே செய்துகொள்கின்றனர். இந்தப் பரவலான கலைப்பயிற்சி கூத்தின் ஒரு தனித்த அம்சம்.

இருபுறமும் கையில் பிடித்து நிற்கும் எளிய வெண்திரையின் முன் நிகழும் கூத்தின் பார்வைக்கூறுகளுக்குக் கூத்தில் கையாளப்படும் முக ஒப்பனைகளும் உடைகளும் அடிப்படைச் சாதனங்களாய் அமைகின்றன. முன்னர் கல் அரிதாரம், நாமக்கட்டி, மை, கரி இவற்றால் செய்யப்பட்டு வந்த முக ஒப்பனைகள் நாளடைவில் நீர், எண்ணெய் இவற்றுடன் தீட்டும்படியான இரசாயன வர்ணங்களையும் சேர்த்துக்கொண்டுவிட்டன. இந்த ஒப்பனையில் காணப்படும் வடிவமைப்புகளும் வர்ண வேறுபாடுகளும் பாத்திரங்களின் குண இயல்புகளுக்கு ஏற்றவாறு வேறு வேறாக நிர்ணயிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. முடியைப் பந்துக்கொண்டையாக முடிந்து, கருப்புத் துணியால் மேல் துணிக்கட்டு கட்டிய பின் முகம் எழுதிக்கொள்ளத் தொடங்குகிறார்கள்.

முகத்திற்குப் பொதுவான நிறமென்று பீமனுக்குக் கருப்பு, அர்ச்சுனனுக்குப் பச்சை,

— கீசகனின் முக ஒப்பனையும்
தலையலங்காரமும் —

கீசகனுக்கு இளஞ்சிவப்பு என்பது போல பூசிக்கொண்டபின், தனித்தனியே கண் இமைகள், புருவங்கள், மூக்குத்தண்டு, மூக்குவளை, தாடி என்பன போன்றவற்றைப் பாத்திரங்களுக்கேற்ப அளவையும் நிறங்களையும் மாற்றியமைத்து வரைந்து கொள்கிறார்கள். அடுக்கடுக்கான பல வர்ணக்கோடுகளும் வெள்ளைப்புள்ளிகளும் முகத்தில் அருவமான (abstract) வர்ண வடிவமைப்பைத் (design) தோற்றுவிக்கின்றன. முன்னர் விளக்கொளியில் இந்த வர்ண ஒப்பனைகள் எத்தகைய அமர்த்தலான பார்வைத் தீண்டலை(visual impact) உண்டாக்கியிருக்கும் என்பதை இன்று, மின்விளக்கொளியில் காணும் காட்சியுடன் கற்பனை செய்து பார்க்கவேண்டும்.

கீசகவேடத்தில் உக்கிரத்தைக் காட்ட, மூக்கு வளையம் சிவப்பில் இரண்டு இழையாக நீண்டு, வளைந்து காதுவரை செல்கிறது. அதற்குமேல் ஒரு கருப்பு வளைவும் அதையடுத்து தொடர்ச்சியாக வெள்ளைப்புள்ளிகளும் வைக்கப்படுகின்றன. கண்ணின் மேல் இரப்பையில் சிவப்பும், இமையின் கீழ் அடுத்தடுத்த சிவப்பு, கருப்புக் கோடுகளின் கீழ் வெள்ளைப்புள்ளிகளும், புருவத்தின் மேல் சிவப்புக் கோடும் அதன் மேல் வெள்ளைப்புள்ளிகளும் வைக்கப்படுகின்றன. நெற்றியில் வட்டமான கோபியிடை சிவப்புப்பொட்டும், கருப்புத் தாடியின் இருபுற அரைவட்ட இடைவெளிகளில் சிவப்பும் தீட்டப்படுகின்றன. கருப்பான மூக்குத்தண்டைச் சுற்றி சிவப்பும் அதைச் சுற்றி வெள்ளைப்புள்ளிகளும் வைக்கப்படுகின்றன. சிறிதான கோரைப் பற்கள் பக்கத்திற்கு ஒன்றாகத் தீட்டப்படுகின்றன.

கூத்தின் இந்த முக ஒப்பனைகளை கேரளத்துக் கண்ணனூர் மாவட்டத்தில் பழகிவரும் 'தெய்யத்'துடனும் சூடானின் தென்கிழக்கு நூபியர்கள், ஆஸ்திரேலிய அருன்டா இனத்தவர், அமெரிக்க இந்தியர் போன்ற பழங்குடி மக்கள் இன்னமும் அனுசரித்து வரும் முக ஒப்பனைகளுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கத் தோன்றுகிறது. 'தெய்யத்'தில் இந்த ஒப்பனைகள் வெவ்வேறு தேவ பாத்திரங்களைக் குறிப்பது போல, பின்னர்க் குறிப்பிட்டப்பழங்குடி

மக்களின் ஒப்பனைகள் சமயச் சார்புக் குறியீடுகளாகவும், குடும்ப இலச்சினைகளாகவும்தனிமனிதக் கவர்ச்சிச் சாதனங்களாகவும் செய்துகொள்ளப்படுகின்றன.

ஆனால் கூத்தில் இந்த முக ஒப்பனைகள் திட்டவட்டமான குண இயல்புகளைக் குறிப்பனவாக அமைவதுடன் மற்ற உடையலங்காரங்களுடன் சேர்ந்துத் தனக்கே உரித்தான ஒரு நாடக முகமூடியை (Theatrical mask), ஒரு நிர்ணயித்தக் காட்சிப் படிமத்தை உண்டாக்கித் தரும் வகையில் அமைகின்றன.

உதாரணமாக, சாத்வீகத்தைக் காட்ட மூக்கு வளைவைச் சிறியதாகவும் உக்கிரத்தைக் காட்ட அதையே பெரியதாகவும் தீட்டிக்கொள்கிறார்கள். முகத்தில் தீட்டப்படும் பொதுவான பச்சை, மஞ்சள், கருப்புப் போன்ற வர்ணங்கள் தேவ, அரக்கப் பாத்திரங்களை வெவ்வேறாகக் காட்டுவதுடன் அதனிடையே இடப்படும் சிவப்புக் கருப்புக் கோடுகள் அந்தந்தப் பாத்திரங்களின் குண இயல்புகளுக்கு ஏற்பக் கூடுதலாகவும் குறைவாகவும் தீட்டப்படுகின்றன. மேலும் இந்த முக ஒப்பனைகளின் பாகுபாடுகள் தொடர்ந்து கிரீட அலங்காரங்களிலும் செயல் படுத்தப் படுகின்றன. முக ஒப்பனையில் இடப்படும்வெள்ளைப்புள்ளிகள் மற்ற சிவப்பு, கருப்பு வர்ணக்கோடுகளைப் பளிச்சென்று எடுத்துக் காட்டுவதுடன் கிரீடத்தில் அமையும் பூ வேலைப்பாடுகள், உடலில் அணியப்படும் ஆபரணங்கள் இவற்றுடன் பார்வைக்கான ஒரு சார்பு நிலையைத் தோற்றுவிக்கின்றன, மேலும் விளக்கொளியில் இந்த வெள்ளைப்புள்ளிகள் தங்களுக்கென்றுத் தனித்த ஒரு பார்வைச் சலனத்தையும் தோற்றுவிக்கின்றன.

முகம் எழுதி முடித்தபின் நெற்றியில் பட்டமும் பின்னர் முத்துச்சரமும் கட்டிக் கொள்ளப் படுகின்றன. முகத்தில் எழுதிக்கொள்கிற மீசையன்றி கீசகன் போன்ற வேடங்களில் தனியாக பெரிய மீசையும் பின்னர் எல்லா வேடங்களுக்கும் பொதுவான 'காதுக்கட்டு'ம் 'கன்னப்பூ'வும் கட்டப்படுகின்றன. மரத்தினால் செய்து வர்ணங்களாலும் மினுமினுப்பான வர்ணக் காகிதங்களாலும் ஒப்பனை செய்யப் பட்ட இந்த மர உடுப்புகள் முகஒப்பனையுடன் ஒன்றிப் போகின்றன. இதன் பின்னரே கிரீடமும், தோள்களில் புஜக்கட்டும், மேல் துண்டும், மார்பில் பதக்கமும் சேர்க்கப்படுகின்றன.

கண்ணாடி, மணிகள், வர்ணக்காகிதங்கள் இவற்றால் அலங்கரிக்கப்பட்ட மரக்கிரீடங்கள் அன்றி, கீசகன், துச்சாதனன் போன்றோருக்குச் 'சிகரக் குச்சி' என்று சொல்லப்படும் வித்தியாசமான கிரீட அமைப்பை அவ்வப்போது செய்து கொள்கிறார்கள், மற்ற, தயார் செய்து வைக்கப்பட்டிருக்கும் கிரீடங்கள் போலல்லாது இந்தச் சிகரக் குச்சியை வேடம் கட்டும்போதே படிப்படியாக நிர்மாணித்துக் கொள்கிறார்கள். முகவேலை முடிந்து, காதுக்கட்டும் கன்னப்பூவும் வைத்தபின் தலையில் உள்ள பந்துக் கொண்டையைச் சுற்றி வட்டமாக, பரந்து விரியும் குச்சிக்கட்டைக் கட்டி முடிக்கிறார்கள். இந்தக் கட்டின் கீழே ஒரு பகுதியாகவும், மேலே ஒரு வரிசையாகவும் வெள்ளை, சிவப்பு நிறப் பூச்சரங்கள் சுற்றப்படுகின்றன. இடையில் தெரியும்படி விடப்படும் மஞ்சள் நிறக் குச்சிகள் விளக்கொளியில் உலோகத்தால் ஆனவை போல் காட்சியளிக்கின்றன. இதனடியில் நெற்றிக்கு மேலாகக் 'கிளிக்கட்டும்' பின்னர் 'கலிக்கத்தொரா'வும் கட்டி முடிந்தபின் இவையனைத்தும் பார்வைக்கு ஒரே அமைப்பாகத் தோன்றுகின்றன. இவ்வாறு அமைக்கப்பட்ட கிரீடத்திலிருந்து சிவப்பு ஓரமுடைய நீண்ட வெள்ளைத்துணி 'சிகரத்துணி'யாகத் தொங்க விடப்படுகிறது. இது பாத்திரங்களின் நடன அசைவுகளுக்கு விறுவிறுப்பான பார்வை ஓட்டத்தைக் கொடுப்பதுடன் முகஒப்பனைகளை எடுத்துக்காட்டும் பின் திரையாகவும் செயல் புரிகிறது.

இது தவிர பச்சையும் சிவப்புமான 'வாக்குமாலை', முன்னுக்குப்பின் கழுத்தையும் இடுப்பையும் சுற்றிவரும் கருப்பு அல்லது நீல வர்ண 'டால்வார்', அதே நிறத்திலான முழுக்கால் கைச்சட்டைகள், பின்னால் பிடித்துக்கொள்ளப்படும் வெள்ளைத்திரையின் முன் பளிச்சென்று பாத்திரங்களைக் காட்டுகின்றன. சுபமான நடனவீச்சிற்கு மட்டுமின்றி, கதையில் சம்பவிக்கும் பாத்திரங்களுக்கான, அவர்களது முக ஒப்பனைகளுக்கு இயைந்த, தனித்த நாடகப் Theatrical) படிமத்தைத் தரும் வகையில் இவர்கள் கால்சட்டையின் மேல் உடுத்தும் பாவாடைகள் அமைந்திருக்கின்றன.

இந்தப் பாவாடை தூக்கலாய்க் குடைபோல் பரவி நிற்க ஆதியில் கிராம மக்கள் கொடுத்து உதவி வந்தப் புடைவைகளுக்குக் கஞ்சியிட்டு அவற்றை ஒன்றன்மேல் ஒன்றாகச் சுற்றி வந்தார்கள், நாளடைவில் வைக்கோலும் கோரையுமாக நெய்யப்பட்ட உள்பாவாடையைப் பல சுற்றாகப் பரவி நிற்கும்படி, துணியாலானப் பிரிமணையுடன் குத்திட்டுக் கட்டிக்கொள்ளப்பட்டு வருகிறது. அதன் மேல், மேலிருந்து கீழாகக்

கருப்பு, சிவப்பு, வெள்ளை என்று சாயமிடப்பட்டப் பருத்திப்பாவாடையை அணிகிறார்கள். கணுக்கால், மணிக்கட்டுப் பட்டைகள் மற்றும் கால் சலங்கைகளுடன் கூத்தின் பொதுவான ஒப்பனைகள் முழுமை பெறுகின்றன.

ஒரு புராதனப் பண்பாடாகக் காக்கப்பட்டு வரும் தெருக்கூத்தின் அரங்க அமைப்பும் நாடக அசைவுகளும், இன்று பலவாறாக மெச்சப்படுகின்ற நவீனபாணி நாடகங்களுக்கு உண்டான அருவமான படிமப்பாங்கை (abstract imagery) அன்றே பெற்றிருந்தன. இன்றைய ஜனரஞ்சக நாடக மேடைகள் போலல்லாது பார்வைக்குத் தெரியும்படியாக வெள்ளைத்திரையின் முன் முகவீணை முதலான வாத்தியக் கருவிகளுடன் பாடகர்கள் உட்கார்ந்திருக்க, அவர்களின்முன் கூத்தின் பாத்திரங்கள் சம்பவிக்கின்றன. மரபை ஒட்டிய கடவுள் வாழ்த்துடன் தொடங்கி கட்டியக்காரன் மூலம் கூத்து அறிமுகமாகிறது.

இந்தக் கட்டியக்காரன் அவனது நடையுடை பாவனைகளில் பார்வையாளர்களில் ஒருவன் போலவே தோன்றிக் கூத்திலும் பங்கேற்று, ஒரே அரங்கில் வடமொழி நாடகத்தின் ‘சூத்திரதாரி’ போல கூத்தின் உள்ளேயும் வெளியேயும் இருந்து செயல்படுகின்றான். அடுத்தடுத்து அரங்கை நிகழ்கால நினைவாகவும் பாத்திரங்களின் பிரத்தியேகச்சூழ்நிலைகளாகவும் ஒரு சில அறிமுக வரிகளில் சொல்லி மாற்றிக் கொள்கிறான். அவ்வப்போது பாத்திரங்களையும் நிகழப்போவனவற்றையும் அறிமுகம் செய்கிறான். எல்லாப் பாத்திரங்களுக்கும் பொதுவான தோழனாக, தூதுவனாக, இடையிடையே கோமாளியாகவும் செயல்படுகிறான். இந்தத் தனித்த, தைரியமான யதார்த்தக் கையாளல் ஒரு புராதன மரபாகவே, இயங்கி வந்திருக்கிறது. இத்தகைய, துணிகர அரூபமான அரங்கச் சூழலையும் மீறி உருவ வெளிப்பாடுகளின் வழியான சம்பவக் கோர்வைகள் தங்களுக்கென்று கவனத்தை ஈர்த்து விடுவதற்கு இந்த உருவ வெளிப்பாடுகளிலும் பூடகமாய் பரவி நிற்கும் பொதுவான அரூபப்பார்வைக் கூறுகளே காரணம்.

முகம், கிரீடம், உடை இவையாவற்றிலும் பரவி நிற்கும் வடிவமைப்புகளும் கூத்தின், ஆரவாரப் பாடலுக்கும் ஆடலுக்கும் இணையான பலத்தைக் கொடுக்கின்றன. ஒருவரிடமிருந்து மற்றவர்கள் தொடர்ந்து பாடும் இசையின் தொடர்ச்சி போல, ஆடலில் இடம்பெயரும் ஒப்பனைகளின் வர்ணங்களும் உடைகளில் விரியும் ஒப்பனைச் சிறகுகளும் கூத்திற்கு இடைவிடாத, கனத்த விஸ்தீரணங்களைக் கொடுக்கின்றன. இந்த வேறுவேறான கூறுகளின் ஒத்த

தாளகதிகள் கூத்தை நாடகமாகவும், நாட்டியமாகவும், இசையாகவும் பார்வை அலங்காரமாகவும் தனித்தனியே பிரித்துக் காட்டாமல், இவையனைத்தையும் தன்வயமாக்கிக் கொண்ட முழுமையான தனித்த பிரிதொரு கலையநுபவமாக்கித் தருகின்றன. நிகழப் போவதைச் சொல்லி, நிகழ்த்திக் காட்டி, பின் நிகழ்ந்ததைச் சொல்லி கதையைத் திரும்பத் திரும்பப் பின்னுகின்ற போதும், ஒருவருக்காக பலர் பாட, நடப்பது நடிப்பே என்ற முத்தாய்ப்புகள் கூடிய கட்டுக் கோப்புகளையும் மீறி, பார்ப்பவர்களைக் கூத்தின் ஆட்டத்தில் தங்களை மறந்து ஈடுபடச் செய்யும், சுற்றுப்புற வெளியையும் தனது நாடக அரங்காகவே மாற்றிவிடும் கூத்தின் பூரணமான, தனித்த, அரூபமான காட்சிப் படிமத்திற்கு கூத்தின் ஒப்பனைகளில் அடங்கியிருக்கும் சித்திர, ஓவியப்பாங்குடன் அசைவில் அவை தொடர்ச்சியாக வெளிப்படுத்தும் பார்வைக் கூறுகள் பெரிதும் உதவி செய்கின்றன. இவை காலங்களைக் கடந்து நிற்கும் கலைக் கண்ணோட்டங்கள்.

# TANJORE PAINTINGS ON GLASS

## A SELECTION FROM THE MADRAS MUSEUM COLLECTION

It is notable that there is of late a greater appreciation of the achievement in the less known spheres of art in our country, a better awareness of their artistic distinctiveness. These are mostly the popular or folkbased art forms that have been in vogue for a long time but have not been taken serious note of.

One of the fields thus rediscovered is that of Tanjore paintings. Art connoisseurs were aware of them but did not pay much heed to them for a long while. Recent studies of Tanjore paintings by art historians like Jaya Appasamy and artists like Kodur Ramamurti have unravelled the distinctive beauty of these paintings and the uniqueness of the technique followed in their creation.

The term "Tanjore paintings" generally evokes paintings done on wood and encrusted with gems, glass pieces and gold leaf. But the Tanjore artist also worked on glass, mica and ivory and attained rare mastery in these media. These are available to a lesser extent and have been studied less than the paintings done on wood.

Paintings on glass involve a difficult technique as these have to be done on one side of the glass sheet and viewed from the other side. For achieving this, the sequence of steps in the painting process has to be reversed. Last things have to be done first, such as shading of lines for achieving a modelling effect, fixing of gold leaf etc. First the outline of the picture is drawn with bold and firm strokes. Then the details are filled in to evoke the final picture. It is veritably a **tour de force.**

*N. HARINARAYANA*

The complexity of the technique necessarily leads to a certain flatness of depiction and simplification of expression in the figures. There is also a certain doll-like quality about them. The importance of a figure in the painting is indicated by its relative size. The background is generally flat but relieved quite often by drapery, pillars and decorative features like lamp, chandeliers etc. The only attempt to give perspective is the drawing of the floor in a different colour and with patterns, which occupies a small space at the bottom of the painting.

*Musician*

The origins of Tanjore paintings are traced to the immigration of artists who came South from the Deccan along with the Maratha rulers of Tanjore. The Tanjore artists to this day are of Telugu origin. It has been said that paintings on glass done at Tanjore were a result of the Chinese influence brought in mostly by traders who had commerce with China (4) (2). While the technique may have originated thus, the spirit and content of the paintings are totally Hindu. These paintings were made for decorating the **puja** room or for worship in the case of those with religious themes, or for decoration or as souvenirs in the case of portraits. The British influence is also evident in the Victorian architecture of the arches and the columns, in the furniture and the drapery, in the lamps, the flower vases and the chandeliers that have been included. The subjects dealt with range from mythological ones like the childhood pranks of Krishna to secular ones like portraits of kings and queens and musicians. Jaya appasamy mentions a painting of the Markandeya theme, which has a mural-like quality marking the height of achievement that the artist could attain in this medium (1). These paintings on glass are dated to a period not earlier than the 19th Century.

The Government Museum, Madras, has a collection of Tanjore paintings on glass. These were acquired in 1960 from Kodur Ramamurthi (Kora) and cover a wide range of themes from the sacred to the secular. Nine paintings from this collection have been selected and described below.

**1. " MUSICIAN "**
54 × 43.5 cms.

This depicts a seated lady tuning a veena which has a figure of a yali at the top. The lady is plump and wears a sari of elaborate floral design in gold, with a white metal-foil crusted border. The ornaments shown include a metal-foil encrusted waist-band and nose-rings of gold and white metal-foil. A parrot is perched on her right shoulder (ACCN. NO. 1346/60).

*King and Queen seated*

**2. " KING AND QUEEN SEATED "**
54 × 43.5 cms.

This shows a King and Queen, both seated on decorated chairs. The King has his hand on the shoulder of the queen who is somewhat detached and demure. He is clad in a dark-blue velvet suit with gold jari work and he wears a cap-like crown with peacock-feather ornaments. He has a prominent well-trimmed moustache. The queen wears a white petticoat with a gold border and a half saree **(davani)** thrown over it and secured by a waistband of cloth. Her ornaments and coiffure are elaborate.

Ornamental chairs painted in gold and a decorated floor are seen. The background is a uniform grey.
(ACCN. NO. 1354/60).

Above : Youth as an Angel
Left : Yasoda and Krishna

### 3. " YOUTH AS AN ANGEL "

54 × 43.5 cms.

This painting exemplifies very well how in attempting to give prominence to the main figure, proportion is sacrificed. Here the figure of the angel is nearly as tall as the building behind it. The angel is clad in a long coat, tight-fitting trousers and shoes, and holds the end of his long plaited hair in the right hand and wears nose screws and ear-rings. The wings in red at the back of the figure indicate its angelic nature.

On the left, there is a Victorian building with round columns, an arched entrance and shuttered doors. A flower basket is on the floor and on the right, there is a wooden pedestal with a flower vase on it. All these indicate the British influence. The floor is shown as an orange patch. Otherwise the background is a light purple.
(ACCN. NO. 1351/60)

### 4. " YASODA AND KRISHNA "

40.5 × 43.5 cms.

This shows Yasoda suckling baby Krishna. She is reclining on a well-designed cushion and has her bosom bared. Krishna is cuddled against her on the right and is suckling at the right breast. Yasoda's plaited hair hangs rigidly whereas her necklace with a richly-inlaid pendant hangs down freely. Both figures are plump, the baby Krishna being plumper and more than usually so for his age. The floor is in blue with a wavy diamond-shaped design and the background is pale purple. There are curtains behind. (ACCN. NO. 1343/60).

### 5. " RADHA AND KRISHNA "

48.5 × 43.5 cms.

This is a constant theme and is well-depicted. The figures are plump, Krishna being more so than Radha and yet the sweet beauty of the theme comes through. Radha holds a **veena**, supporting it with her left hand and playing on it with her right. One can see clearly in the painting of Krishna the shading of the firm black lines to give roundedness to the shape of parts of the body. The background is again light purple.
(ACCN. No. 1345/60).

**6. " KING AND PRINCE "**

54 x 43.5 cms.

This is a typical portrait painting of a King and a Prince with Western style furniture and a fluted column and curtains as the background. Both wear velvet long coats, tight-fitting trousers and black shoes, but subtle differences in dress distinguish the King from the Prince. The King's crown is in the form of a golden cap and the Prince's, a turban. A prominent moustache sets the King apart; the Prince has none. Both are standing and the King holds a sword in his left hand. Most prominent in this painting is the

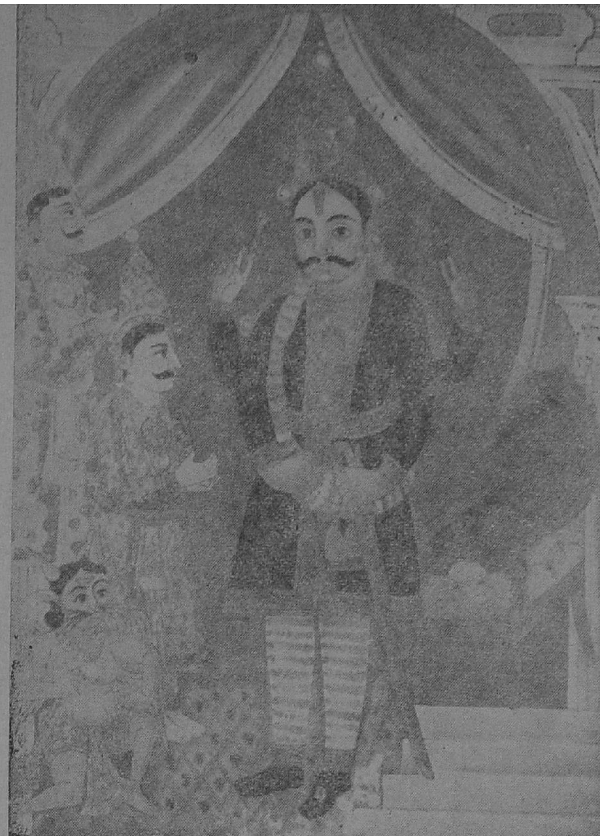
*Above : Radha and Krishna*
*Below : King and Prince*

Victorian furniture - chairs and a table with a lamp on it. The floor is light brown with a dark brown design on it. The background is dark brown. (ACCN. No. 1352/60).

**7. " DEIFIED ROYAL FIGURE "**

54 x 43.5 cms.

This is a unique painting where the Western influence has gone so far that a four-armed figure is shown in full velvet coat and white trousers with designs and booted feet. There is a cushioned chair on the right on a raised platform with steps leading up to it from the floor. There are curtains and an arch supported on fluted columns at the back.



*Deified Royal Figure*

The upper arms of the deified ruler are holding daggers supported on two fingers. The left lower arm holds a sword and the right lower arm gently touches a garland worn from right to left across the body. The crown is in the form of a **Kiritam**.

Two devotees in full golden regalia stand on the right of the royal figure and extend their palms in a supplicating gesture. There is a grotesque kneeling figure (at bottom left) in red, with horns and wings, bare-bodied and holding a mace in the right hand. The floor is green colour and with diamond pattern. The background is light purple.

This painting shows how the exuberant imagination of the Tanjore artist made a vigorous, unselfconscious use of all the influences to which he was exposed. (ACCN. No. 1353/60).

**8. " PORTRAIT OF A LADY STANDING "**

53 × 43 cms.

This painting of a lady standing exemplifies very well the beauty of encrusted metal foil in Tanjore paintings. Here the foil has been used to decorate the border of the saree, the waist-band, the bracelets, the pendant of the necklace and the head-band. The lady is clad in a white skirt of silk with zari border and a red half-saree (davani) with gold stripes. She is richly ornamented. Her left hand is placed on a black container (possibly a betelnut box) which is itself placed on a circular table. A big flower vase is also placed at the centre of the table.
The figure is plump, and the shading of the lines of the arms, the face and the feet impart roundedness to these parts of the body. The background is flat grey. There is no attempt at depicting the floor. (ACCN. No. 1348/60).

*Portrait of a Lady Standing*

9. **" DANCER "**

33 × 28 cms.

The figure of the lady is disproportionate, yet leaves an overall impression of pleasantness. She is standing with her left arm about to be placed on the back of a cushioned chair. Her right hand rests lightly on a garland round her neck. The smile that lights up her face seems put on. The blue background brings out the colour dress of the figure. The curtains on either side help to frame the figure. The floor is crimson and the background light blue. ACCN. No. 2118/76)

There is no doubt that Tanjore paintings on glass have their niche in Indian art not only because they were **tours de force** technically, but also because they have a certain pleasantness about them arising from the fullness of the figures depicted and the choice of colours used. The quaint admixture of foreign influence enhances their charm. The vigour and boldness of the lines that form the figures and objects establish their artistic stature. And last of all, they tell us of a unique period of our history when Indian and Western artistic influences were in the melting pot. The Tanjore artist quietly put down his reactions to his times in these works.

*Dancer*

## REFERENCES :


(1) Appasamy, Jaya. "FOLK PAINTING ON GLASS" (LALIT KALA CONTEMPORARY, No. 9, Sept. 1968, pp. 39 to 41).

(2) Appasamy, Jaya. "THANJAVUR PAINTINGS OF THE MARATHA PERIOD" ("Thanjavur Paintings": Catalogue of exhibition presented by the Crafts Council of India, Madras in 1979 at the Max Mueller Bhavan, Madras).

(3) Brown, Percy. "INDIAN PAINTINGS" (The Heritage of India Series)

(4) Jayakar, Pupul. "PAINTINGS OF THANJAVUR" ("Thanjavur Paintings": Catalogue of exhibition presented by the Crafts Council of India, Madras in 1979 at the Max Muller Bhavan, Madras).

(5) Ramaswami, N. S. "TANJORE PAINTINGS": A Chapter in Indian art history (Kora's Indigenous Arts and Crafts Centre, Ormes Road, Madras, 1976).

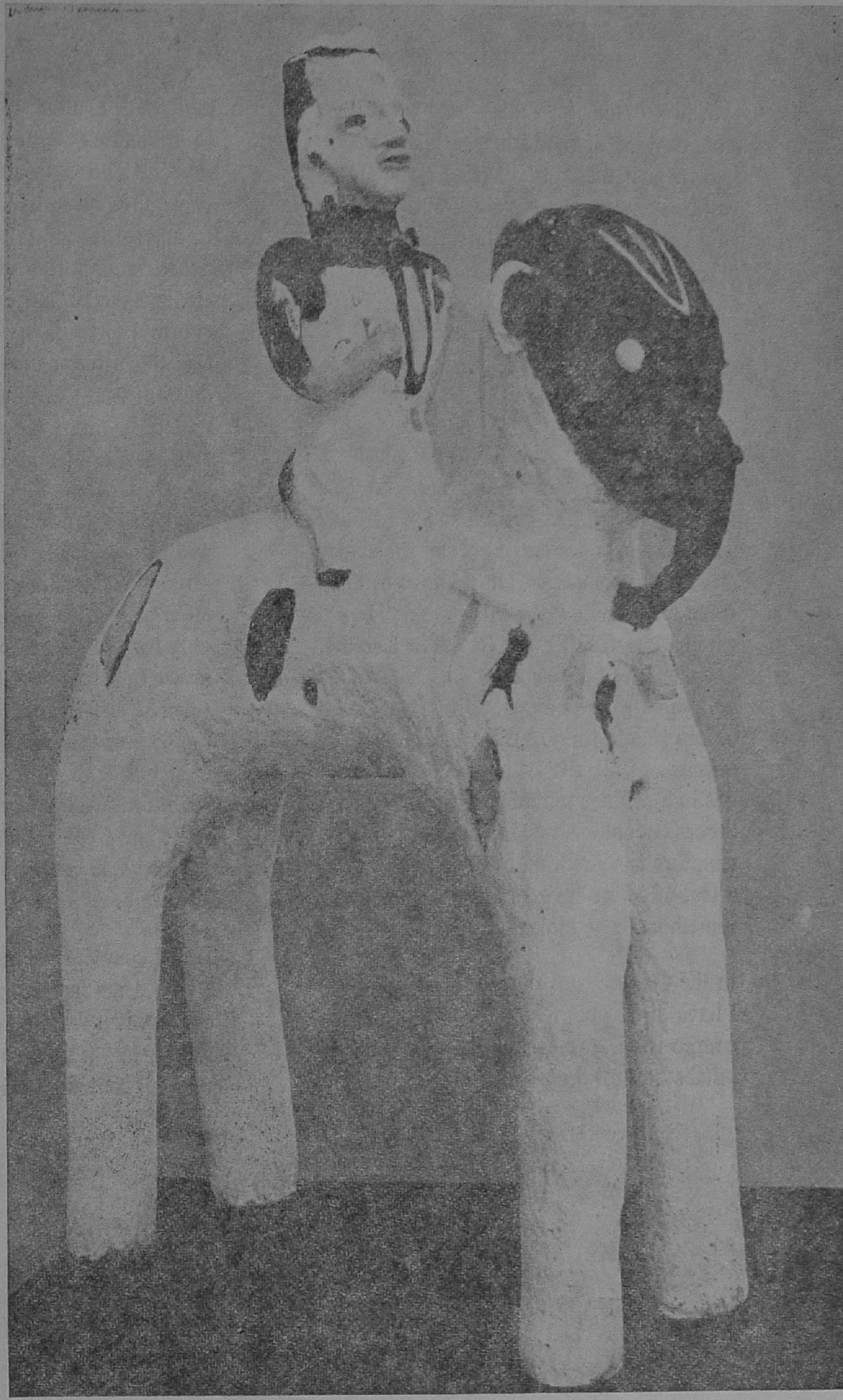
# EVOLUTION IN CONTEMPORARY INDIAN SCULPTURE

*S. NANDAGOPAL*

I have realised from the start the importance of the succession of sculptors abroad which has evolved contemporary world sculpture. I have studied and been impressed by the works of Gonzales, Moore, Brancusi, David Smith and Caro. But I have felt equally strongly that the pursuits, enquiries and accomplishments of that succession of sculptors arise out of a way of life and culture with which I cannot identify myself. That is my problem. The problem is perhaps not peculiar to myself. I cannot see how any contemporary artist in this country can avoid being seriously affected by it.

In my work I have tried to find a way out. The 'modernity' that I accept is basically the modern tradition of free, creative expression and that puts me in empathy with what appears to me as free creative expression in the art of my country, namely the rich store of folk expression. I am a sculptor and my medium is welded copper. What I can absorb, argue and express is perhaps limited by my medium.

In the terracotta sculptures of animal and rider images made traditionally by the potters of Ennore (a fishing village about 30 miles from Madras), I discovered a simple scheme of verticals and horizontals that could give scope for a greatly free figure and simultaneously for the necessary stability of the composition. In my very early work I have proved that one could go quite far using this schemata in making convincing contemporary sculpture. In the works of the tribals in Bastar (Madhya Pradesh) I discovered the use of disparate motifs like the trident, the arch and other



*Above* : *Rider and Elephant (Folk terracotta sculpture from Ennore near Madras)*
*Date : Contemporary*

*Opposite Page : King in Battle (Hero Stone from Madras State) 16-17th Century A.D.*

evocative details in making bold vertical compositions or figurations. I discovered that the squatness that comes from low verticals can be quite avoided and one can gain greatly in lightness, lucidity and delicacy of expression. I have worked along these lines in a series of sculptures that I did after the animal and rider series.

Another important source material I had found is the Hero stones that have been discovered in the North and South Arcot, Dharmapuri and Ramnad districts of Madras. These are dated around the sixth and seventh centuries. On the face of the stone legends from the life of some Hero who had been killed are carved or inscribed like stanzas of a poem. I did a series of sculptures where I started with a biomorphic form. On these I welded passages of 'details' of my own creation but in a manner reminiscent of the Hero Stones. I could show in these works that sculpture is something to be 'read' like a text of script in verse form and not something to be looked at or looked over.

In the Gopurams of South Indian temples I have discovered a similar principle of composition. The base of the Gopuram is an abstarct form on which details are built into. From a distance of even 15 kilometres the devotee can see the main shape. As he approaches it various figures come alive on it, as he gets quite close to it, all that he can take in are the details of deities, animal figures, vegetation etc. and the large overall shape turns enormous and passes comprehension. I find this a fascinating use of form and detail. I find this totally alien to western sculpture. In my recent series of sculptures I have experimented with this approach.

Modern Indian sculpture in my generation and in those earlier to mine has had to rely on Western masters for its 'theory' and reach out to the native sensibility only for the 'expressiveness'. There is, I am aware, a school which holds to traditional 'theory' and strains out to the West for the 'expressiveness'. Both these approaches have held back contemporary Indian sculpture from being something true in itself and free in relation to its own ancestry and contemporary world sculpture.

In the comprehension and technique that I seek, I am in fact searching for an independent validity and the right relation with my own ancestors on the one hand and my contemporaries on the other.

Dear Reader

Your support in our endeavour to project the art of Tamil Nadu is most essential. Your subscription to the Journal and contribution by way of articles are most welcome.

Subscriptions Annual Rs 20/-

Each issue Rs 5/-

Postage extra

Thank you

Editor

# நாட்டுபுறக் கலைகள் அன்றும் இன்றும்

மக்கள் வாழ்க்கைக்கு இன்றியமையாது வேண்டப்படுவன உணவு, உடை, உறையுள் முதலியன. கல் தோன்றி மண் தோன்றா காலத்திற்கு முன் தோன்றிய மனிதன் காய்கனிகளையும், வேட்டையாடிய மிருகங்களின் பச்சை இறைச்சியையும் உண்டு, இலை தழைகளை ஆடையாக உடுத்தி, இயற்கையான குகைத்தளங்களில் வாழ்ந்து வந்தான். அவன் அப்படியே இருந்திருந்தால் மக்கள், மாக்கள் என்ற இரு வேறு இனங்கள் தோன்றி இரா.

மக்களை மாக்களினின்றும் வேறுபடுத்துவது எது? எண்ணம், சிந்தனை, கற்பனை ஆகியவற்றிற்கு இடமான மனித மனம் தான் மனிதனை மனிதப் பண்பாளனாக விளங்கச் செய்கிறது.

K. SREENIVASALU

ஓலை வேயப்பட்ட சிறுகுடில் விண்ணளாவும் மாளிகை ஆனது எப்படி ? பருத்தி நூலும், பட்டு நூலும் பல வண்ண ஆடைகளாக தோற்றம் பெற்றது எவ்வாறு? மரஞ்செடி கொடிகளிலிருந்து பெற்ற உணவுப் பொருட்களை அறுசுவை உண்டிகளாக சுவையூட்டுவது எங்ஙனம் ? இவை அனைத்தும் மனிதனின் மனவளர்ச்சியின் எல்லைகளைக் காட்டுவன.

மனிதன் ஒரு பொருளைப் பார்க்கும் போது, அதன் தொடர்பாக அவன் மனதில் தோன்றும் எண்ணங்களை சிந்தனை என்னும் உரைக்கல்லில் உரைத்துப் பார்க்கும்போது, பல புதிய படைப்புகள் அவன் கற்பனையில் உதயமாகின்றன.அவற்றைத் தன் கைத்திறனால் பல வண்ணங்களில் பல வடிவங்களில் படைக்கும் போது அங்கே கலைகள் தோற்றம் பெறுகின்றன

கலைகள் மக்களின் உணர்ச்சிப் பெருக்கினை வெளியிடுவன. அவை இன்று வாழும் மக்களின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளை வெளியிடுவதோடு, முன்னர் வாழ்ந்த சமுதாயத்தின் அனுபவத்தையும் சேர்த்து வெளியிடும் திறனிலும் இக்கலைகளின் நிலைபேறு அடங்கி உள்ளது.

பெண்களும் புதிய வடிவங்களையும் வண்ணங்களையும் கொண்ட அழகுக் கலைகளை, தங்கள் அனுபவத்திற்கேற்ப வெளியிடுவதுடன் முன்னோரின் பழக்க வழக்கங்களுடன் தொடர்பு கொண்டும் அவற்றை வெளிப்படுத்துகின்றனர். ஆண்டின் தொடக்கத்திலும், நவராத்திரி போன்ற விழாக்காலங்களிலும் பெண்கள், அன்றாட வாழ்க்கை அலுவல்களை விடுத்து வண்ணக் கோலமிடுதல், மலர் அலங்காரம், பொம்மை அலங்காரம் போன்றவற்றில் ஈடுபட்டு மகிழ்ச்சிகரமான புதிய உலகைப் படைக்கத் தொடங்குவர். அவர்களது படைப்பாற்றல் அனைத்தும் இன்ப விளையாட்டாக வெளிப்படும். இவ்வாறு தன் ஆசைகளுக்கும், அனுபவங்களுக்கும், கற்பனைக்கும் வடிவம் அமைத்து இன்புறுவர். அவை படைப்போருக்கு மட்டுமின்றி காண்போருக்கும் இன்பத்தை நல்கும்.

இத்தகைய கலைப்படைப்புகள் நுட்பமான கலைத்திறன் மிக்க கலைஞர்களால் உருவாக்கப்படும் நுண்கலைகளாக இருக்க வேண்டுமென்பதில்லை. அவை நாட்டுப்புற கைவினைஞர்களின் எளியபடைப்புகளாகவும் இருக்கலாம். இவற்றை 'நாட்டுப்புறக் கலைகள்' என்றும் 'கிராமியக் கலைகள்' என்றும் குறிப்பிடுவர்.

இவ்வகைக் கலைகள் ஐம்புலன்களையும் ஈர்த்து சிந்திக்க வைத்து புத்துணர்ச்சியுடன் செயலாற்றத் தூண்டுவன. அவை காலங்காலமாக நிலைபெற்று அன்றைய சமுதாயத்தின் பழக்கவழக்கங்கள், பண்பாடு ஆகியவற்றை உணர்த்தும்.

வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முன்பு வாழ்ந்த மக்கள் பயன்படுத்திய மட்பாண்டங்கள், கற்கருவிகள், உலோகக் கருவிகள், விளையாட்டுப் பொருட்கள் சங்கு வளையல்கள் போன்றவை இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் வாழ்ந்த மக்களின் கலைத்திறனுக்குச் சான்று பகர்வன.

இயற்கை அளிக்கும் மண்ணையும், கல்லையும் மனிதன் தன் தேவைக்கேற்ற வடிவத்தில் அமைத்துக் கொண்டான். புறத்தேவைகளில் மட்டும் நிறைவைக்காணாத மனிதன் மனதை மகிழ்விக்கும் கலைகளிலும் ஈடுபட்டான். தன் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளையும், அனுபவங்களையும் மட்பாண்டங்களின் மீதும் சுவரின் மீதும் ஓவியமாகத் தீட்டி வைத்தான். அதன் மூலம் அக்கால மக்கள் பயன்படுத்திய பொருட்கள், வேட்டையாடிய மிருகங்கள் முதலியவற்றை அறிந்து கொள்கிறோம்.

வேட்டையாடி உண்டு களித்த நிலைமாறி உணவுக்கும், உடைக்கும் தேவையானவற்றைப் பயிரிட்டு விளைவிக்கும் உழவுத்தொழிலின் சிறப்பைக் கண்டறிந்த மனிதன், அதற்குத் தேவையான உழவுக் கருவிகளைப் படைக்கும் போது மரம், உலோகம் முதலியவற்றைப் பயன்படுத்தக் கற்றுக் கொண்டான்.

ஆடையின்றியும், இலைதழை ஆடைகளை உடுத்தியும் வந்த கற்கால மனிதன் சற்று முன்னேற்றமடைந்து பஞ்சிலிருந்து நூல் நூற்கவும், ஆடை நெய்து உடுக்கவும் கற்றுக் கொண்டான்.

உணவு, உடை போன்று மனிதன் வசிப்பதற்கு உறையுள் தேவை. ஆதியில் மனிதன் வெயில், பனி, மழை போன்ற இயற்கைத் தொல்லைகளிலிருந்து தன்னைக் காத்துக் கொள்ள மண்ணினால் சுவர் எழுப்பி வைக்கோல்

**K. SREENIVASALU**

வேயப்பெற்ற வட்டவடிவ சிறுகுடில்களை அமைத்துக் கொண்டான். பின்னர் அவை நூலறி புலவர் நுண்ணூதின் கயிரிட்டு நிலத்தை அளந்து தெய்வம் நோக்கி அமைத்த ஏழுநிலை மாடங்களைக் கொண்ட பெரிய கட்டிடங்களாக விரிவடைந்தன.

இவ்வகைக் கட்டிடத் தொழிலுக்குத் தேவையான மரத்தாலும், இரும்பாலும் ஆகிய பொருட்களைச் செய்யவல்ல தச்சரும் கொல்லரும் ஊர்தோறும் இருந்து தம் தொழிலில் மேன்மையுற்றிருந்தனர். தச்சர் வீட்டிற்குத் தேவையான பொருட்களைச் செய்வதோடு, மன்னரும் மக்களும் ஊர்ந்து செல்வதற்கேற்ற தேர் போன்ற ஊர்திகளையும் செய்து கொடுத்தனர். ஒரே நாளில் எட்டு தேர்களைச் செய்யக்கூடிய கைத்திறம் வாய்ந்த எண்தேர் தச்சர்கள் இந்நாட்டில் இருந்ததுண்டு. பிற்காலத்தில் கோவில்களில் அமைக்கப்பட்ட அழகிய வேலைப்பாடுகள்கொண்ட பிரம்மாண்டமான தேர்களுக்கு இவை முன்னோடிகள் எனலாம்.

மண்ணினால் கலைப்பொருட்களைப் படைப்போர் மண்ணீட்டாளர் என்றும், பொன்னால் ஆபரணங்களைச் செய்வோர் பொற்கொல்லர் என்றும் அழைக்கப் பட்டனர். இவ்வாறே ஆடை தைப்போர், தோல் பொருட்களை தயாரிப்போர், சங்கறுத்து வளையல் செய்வோர், கூடை முடைவோர், மாலை தொடுப்போர் போன்ற பல்வேறு தொழில் வினைஞர்கள் மக்களுக்குத் தேவையான பொருட்களைச் செய்து கொடுத்தனர்.

அன்று முதல் இன்று வரை இத்தகைய கைவினைப் பொருட்கள் மக்களின் வாழ்க்கைக்குத் தேவையான அனைத்துப் பொருட்களையும் அளிக்க வல்லவனாக விளங்குகின்றன. இவற்றுள் சில மக்களின் அன்றாடத் தேவைகளுக்காகச் செய்யப்படுபவை. இன்னும் சில மக்களின் சமய வழிபாட்டிற்காக செய்யப்படுபவை.

எதையும் இறைவனுடன் இணைத்துக்காணும் உயர்ந்த உள்ளம் மனிதனுக்கு உண்டு மண்ணால் உருவாக்கப்பட்ட பாவை, பாவை நோன்பிற்குரிய பொருளாகி விடும். அவ்வாறே மண்ணில் குழைத்தமைத்த ஆனைமுகப் பெருமானின் அழகிய உருவம் வழிபாட்டிற்குரிய பொருளாகி விடும். நவராத்திரி நாட்களில் வண்ணந் தீட்டப்பட்ட அழகிய சுடுமண் பொம்மைகள் இல்லங்கள் தோறும் பொலிவுடன் காட்சி தரும். இது போன்று ஆண்டு முழுவதும் நடைபெறும் விழாக்களுக்குரிய தெய்வத் திருவுருவங்களும் இதர பொருட்களும் மரத்தினாலும், யானை தந்தத்தினாலும் செய்யப்பட்டு காண்போர் கருத்தைக் கவரும் வண்ணம் திகழும்.

இவ்வாறே ஈரோடு, பவானி, கோபி செட்டிபாளையம் போன்ற இடங்களில் தயாரிக்கப்படும் ஐயனார் சுடுமண் பொம்மைகள், கரிகிரியில் செய்யப்படும் மெருகூட்டிய அழகிய மட்பாண்டங்கள், அம்பாசமுத்திரத்தில் உருவாக்கும் மரத்தைச் செதுக்கிச் செய்யும் மரப்பாச்சி பொம்மைகள், நுட்பமான மர வேலைப்பாடுகளுடன் கூடிய தூண்கள், கதவுகளைக்கொண்ட செட்டிநாட்டுக் கலைச் செல்வங்கள், தஞ்சைக் கலைஞர்களின் கண்ணாடியில் தீட்டப்பட்ட வண்ண ஓவியங்கள், நெட்டியில் தயாரிக்கப்படும் அழகிய கலைப் பொருட்கள்,பத்தமடையில் தயாராகும் பாய், தஞ்சாவூர் மண்பொம்மைகள், சிக்க நாயக்கன் பேட்டையில் தயாரிக்கப்படும் கலங்காரி என்னும் வண்ணத் திரைச் சீலைகள் போன்றவை தமிழ் நாட்டின் தனிச் சிறப்பு மிக்க கைவினைப் பொருட்கள்.

இயந்திரங்கள் மூலம் உருவாக்கப்படும் நூதனப் பொருட்களை விட, மரபுவழி வந்த கலைஞர்களின் கைத்திறனால் உருவாக்கப்படும் கலைப்பொருட்களுக்கு கவர்ச்சி அதிகம் உண்டு.

இன்று கலைப் பொருட்களைத் தயாரிக்க புதிய மூலப் பொருட்கள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. கால மாறுதலுக்கேற்ப மூலப் பொருட்களும் அவற்றிலிருந்துதயாரிக்கப்படும் கலைப் பொருட்களும் பலவாக இருக்கலாம். ஆனால் அவற்றை தயாரிக்கும் முறை, அவற்றின் தரம், மரபு வழிவந்த கலைஞர்களின் கைத்திறனுக்கு ஒப்ப இருத்தல் வேண்டும். அப்போது தான் அவற்றின் மதிப்பு உயரும்.

மண்பதுமைகள், மரபொம்மைகள் ஆகியவற்றின் வடிவழகும், செய் நேர்த்தியும் கற்சிற்பங்களிலும் செப்புத் திருமேனிகளிலும் மிளிர வேண்டும். அதனால் தான் செப்புத் திருமேனிகள் தயாரிப்பதற்கு சுடுமண் அச்சுகள் பயன்படுகின்றன. இவ்வாறு தயாரிக்கப்படும் செப்புத் திருமேனிகள் டெரகோட்டா என்னும் சுடுமண் பொம்மைகளைப் போன்ற வடிவழகுடன் காணப்படும். வெள்ளைக் களிமண் கொண்டு தட்டுகள், கோப்பைகள், குடுவைகள் முதலியவை செய்யப்படுவது போன்று, பல வண்ணக் கண்ணாடிகளில் இத்தகைய பொருட்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன.

ஓலை, மூங்கில் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தி பாய்கள், கூடைகள், தடுக்குகள் முதலியவற்றைத் தயாரிப்பதுண்டு. ஓலைப் பின்னல் போன்று தற்காலத்தில் நைலான் இழைகளால் கூடைகள், கைப்பைகள் போன்றவை பின்னப்படுகின்றன.

நாட்டுப்புற பாமர மக்களின் கைகளில் முடங்கி இருந்த கைத்தொழில்கள் இன்று நகர்புற நாகரிக மாந்தர்களின் இன்பப் பொழுது போக்காக மாறி வருவதையும் காணலாம். நகர் புறங்களில் வசிக்கும் பெண்மணிகள் ஓய்வு நேரங்களில் துணி, காகிதம், நைலான் இழைகள், மணிகள் முதலியவற்றைப் பயன்படுத்தி பொம்மைகள், அலங்காரப் பொருட்கள் போன்றவைகளைத் தயாரித்துப் பயன்படுத்துகின்றனர். உயர்தர குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மாதர்களும் பழமையான கலைப்பொருட்களைச் சேகரிப்பதிலும், அவற்றில் கையாளப்பட்டுள்ள உத்திகளை அறிந்து நவீன பொருட்களைத் தயாரிப்பதிலும் ஈடுபட்டுள்ளனர்.

அரசாங்கமும் கைவினைப் பொருட்களைத் தயாரிக்கும் கலைஞர்களுக்கு உதவித் தொகை அளித்து ஊக்கப் படுத்தியும், நாட்டுப்புறங்களில் கைத்தொழில் வாரியங்களை நிறுவியும், கைத்தொழில் பயிற்சிப் பள்ளிகளைத் தோற்றுவித்து, அத்துறைகளில் சிறந்த கலைஞர்களைக் கொண்டு இளஞ்சிறார்களுக்குப் பயிற்றுவித்தும் கைவினைப் பொருட்களின் உற்பத்திக்கு ஊக்கமளித்து வருகிறது. ஆதலின் இன்று இந்நாட்டில் உற்பத்தியாகும் கைவினைப் பொருட்கள் எந்நாட்டாரும் போற்றும் வண்ணம் ஏற்றம் பெற்றுத் திகழ்கின்றன.

---


**தங்கத் தமிழ்வானில் தண்ணிலவாய் மின்னிநிதம்**
**பொங்கும் கவிதை புனைந்துரைத்தபாரதிக்கு எங்கள் அஞ்சலி !**

*பாரதியார் பற்றிய*

## எமது வெளியீடுகள்

1. பாரதியார் கவிதைகள்
   *மலிவுப் பதிப்பு*
2. பாரதியார் இன்கவித் திரட்டு
3. மகாகவி பாரதியார்
4. பாப்பாவுக்கு பாரதி
5. மிளகாய்ப்பழச் சாமியாரும்
   வாழைப்பழச் சாமியாரும்
6. பாரதி காட்டிய பாதை
7. *நாட்டுக்கு உழைத்த நல்லவர்*
   சுப்பிரமணிய பாரதியார்
8. புதுவையில் பாரதி

*நூற்றாண்டு விழாப் பதிப்பு*

9. பாட்டிலே பாரதி
   *கொத்தமங்கலம் சுப்பு*
10. என் தந்தை
    *திருமதி சகுந்தலா பாரதி*

PB

**பழனியப்பா பிரதர்ஸ்**

*சென்னை* - 600014 *திருச்சி* - 620002
*சேலம்* - 636001 *கோயமுத்தூர்* - 641001
*மதுரை* - 625001 *ஈரோடு* - 638001

# REVIEW

The Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu added one more feather to its cap by successfully launching the Art Masters' Orientation Course for a fortnight in June (16-6-81). As a rare gesture, the resolutions taken at the seminar the previous year were put into operation when nearly 40 art masters from all over Tamilnadu attended the course at the Govt. College of Arts & Crafts, Madras. Under the able guidance of S. Dhanapal, the Course Director, the participants were taken through the fundamentals of academic studies in all basic mediums like, life drawing, painting, modelling and graphics. L. Munswamy, Hon. Course Director gave ample support with the cooperation of the staff members of the fine arts faculty. Many eminent artists officiated as instructors and some of them gave useful demonstrations in the various mediums of plastic expression. The exhibition of works executed by the participating art masters fully justified the efforts taken by the Kuzhu.

A selection of works from the last National Exhibition was on view at the Regional Centre of the Lalit Kala Akademi. From 30-6-81 to 8-7-81 the show gave one the rare opportunity of viewing atleast a sample of the prestigious show. The selections revealed uniformly high technical brilliance but disappointed those looking for new compositional values and samples of pioneering efforts of many young artists spread over the country.

The Diploma students of the Govt. College of Arts & Crafts, Madras, added an interesting dimension to their recent group show at the Regional Centre by organising a seminar on art from 9-4-81 to 12-4-81. J. Sultan Ali, M. Redappa Naidu, K. M. Adimoolam, A. Alphonso and P. S. Nadan were the main participants. The students propose to make available the deliberations at the seminar in a booklet.

The occasion and venue of the World Tamil Conference at Madurai were aptly utilised by the Kuzhu for organising an exhibition of the plastic arts of Tamilnadu (4-1-81). Running through the entire period of the Tamil Conference exhibition, the show enabled one to see some of the precious sculptures, bronzes and paintings in the collection of the Govt. Museum, Madras, for the first time anywhere outside the metropolis. The show was split into two periods, one prior to A. D. 1900 and the other after A. D. 1900. The earlier period was well presented in chronological order whereas the contemporary section failed to present the developments in a similar order and there were gross omissions in the sculpture section. But the show did give one an overall picture of the contemporary art scene. Added to this show the three art institutions in the State at Kumbakonam, Mahabalipuram and Madras had given a pictorial description of their activities and achievements.

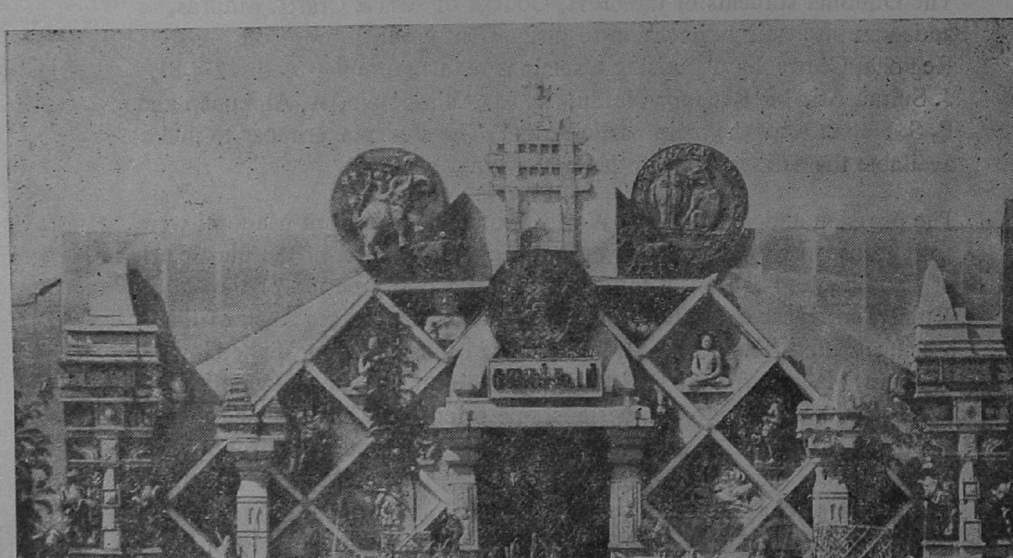
This show was followed by yet another pioneering effort by the Kuzhu in bringing out the first ever "Who is Who" of Tamilnadu Artists. (5-6-81) Compiled within a record time, the directory happens to be a long awaited boon to artists, art lovers and art historians albeit the few omissions

and comissions therein. This book further heralded the launching of the publication wing of the State Art Academy with many more publications in the anvil.

The exhibition of graphic prints by the British artists at the Regional Centre jointly sponsored by the Lalit Kala Akademi and the British Council Division of the British High Commission was one among the big shows brought to the city in recent times (13-7-81 to 19-7-81). The show gave one evidence of the long strides the British artists had taken in developing the technical aspects of contemporary graphic arts.

An authentic presentation of the contemporary art scene in Madras was made by the Sarala Art Centre on the occasion of the visit to the city of art students, professors and academicians from the fine art faculties of the U.S.A., 23-4-81 to 9-5-81. The visitors were impressed with the conceptual approach of the local artists. The show arranged at short notice gave the local viewer a chance to remind himself of the potentials active around him.

*V. J.*



A View of the Kuzhu's Pavilion in Madurai Conference

---

*Cover design :* *Thotta Tharani*

*Cover Photograph :* *V. K. Rajamani*

*Back Cover Courtesy :* *'KOOTHU - P - PATTARAI'* *Madras.*

Registration No. 5436 / 80

Published by Tamil Nadu Oviam Nunkalai Kuzhu
Govt. Museum Campus, Madras-600 008.

Asian Printers, Madras-600014.