

தற்கால நுட்பம்





భక్తకాలా
నందంబు

NUN-KALAI (Contemporary)

Volume III No. 1

JAN - JUNE 1984

Contents

1. கலங்காரியும் நவீன ஓவியத்தில் அடிநுடைய இடமும் - கே. ஸ்ரீனிவாசலு	3
2. வளர்கலைக் கூடம் - ந. முத்துசாமி	8
3. Art, Life and the Sculpture of Sankho Chaudhuri - Keshav Malik	15
4. Hebbar as A Portraitist - S. I. Clerk	20
5. My Himalayan Experience - Ramnath Pasricha	24
6. An Exquisite Kalamkari Cloth - N. Harinarayana	27
7. Art Events	30

* * * * *

NUN-KALAI is a bi-annual art magazine devoted to the art forms of India with special reference to the arts and crafts of Tamil Nadu. One issue every year is devoted to Contemporary Art and the other to Traditional Art. Your support to this activity by way of subscriptions and contribution of articles will be most welcome. All correspondence should be addressed to:

The Member Secretary
Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu
Government Museum Campus
Pantheon Road, Egmore
Madras-600 008.

Annual subscription — Rs. 10/-
Single copy price — Rs. 5/-

Chief Editor : Thirumathi C. K. GARNYALI, I.A.S.

COVER PAGE : VILLAGE BELLES - Oil painting - 1959, by C. J. Anthony Doss

கலங்காரியும் நவீன ஓவியத்தில் அதனுடைய இடமும்

கே. ஸ்ரீனிவாசலு

கலங்காரி என்பதன் பொருள் அனைவரும் அறிந்ததே. கலம் என்றால் எழுதுகோல் என்றும் காரி என்றால் கைவேலை என்றும் பொருள். அது ஒரு பாரசீகச் சொல். தாவரங்களிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட சாயத்தில் தோய்த்த பருத்தித் துணிகளைக் குறிப்பதற்கு பயன்படுத்தப்பட்ட வாணிகச் சொல் அது. இடைக் காலத்தில் குத்ப்சாகி மன்னர்கள் ஆண்ட கோல்கொண்டாவிற்கும், பாரசீகத்திற்கும் இடையில் வாணிபம் நடைபெற்றுக் கொண்டிருந்த போது இந்தச் சொல் வழக்கூன்றியது. கலங்காரிச் சித்திர வேலைப்பாடுகள் செய்த பருத்தித்துணிகள் பாரசீகத்திற்கு அனுப்பப்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. அவை மேலை நாடுகளுக்கும் தென்கிழக்கு ஆசியப் பகுதிகளுக்கும் அனுப்பப்பட்டன. பிறகு பதின்ாறு மற்றும் பதினேழாம் நூற்றாண்டுகளில் அது மேலை ஐரோப்பாவிற்கும் போய்ச் சேர்ந்தது.

அந்த உத்தி அலவது கைபாங்கு கலங்காரி என்று பெயரிட்டு அழைக்கப்படுவதற்கு வெகு காலத்திற்கு முன்பே இந்தியாவில் பயன்படுத்தப் பட்டு வந்திருக்கிறது. சாயம் தோய்க்கப்பட்ட பருத்தித்துணியால் ஆன ஆடையின் பகுதிகள் அரப்பாவில் கண்டு பிடிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த மரபு இந்தியாவின்மிகப் பழமையான மரபு என்பதையே இது காட்டுகிறது. தாவரங்களிலிருந்து எடுக்கப்படும் சாயங்களில் பருத்தித்

துணிகளைத் தோய்த்து எடுக்கும் உத்தியில் நேரும் சிக்கல்களை ஒழுங்குபடுத்த அக்கைவினைஞர்கள் செய்த முயற்சியின் விளைவாக இது கண்டு பிடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். துணிகள் முதலில் கடுக்காயிலிருந்து செய்யப்பட்ட ஒரு கலவைக் குழம்பில் தோய்க்கப்பட்டு உடனே நல்ல பாலில் தோய்த்தெடுக்கப்பட்ட பிறகு உலர்த்தப்படுகின்றன. இது முதல கட்டம். பிறகு, அடிப்படைத் தாவரச் சாயங்களான கருப்பு, நீலம், சிவப்பு, மஞ்சள் வண்ணங்கள் தயாரிக்கப்படுகின்றன. மூங்கிலால் ஆன எழுதுகோல் துணியில் கோலங்கள் வரைவதற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது. அதிக இடமின்மையால் அந்த முறை முழுவதையும் இங்கு நான் விளக்கிக் கூறமுடியவில்லை.

உணமையில், கலங்காரி மிகப்பழமையான ஒரு மரபிலிருந்து கிடைத்த பெறற்கரியபேறு. சித்திரிக்கப்பட்ட கவிதைகளுக்கும் கலங்காரி பருத்தி ஆடைகளுக்கும் இடையில் அலங்காரச் சித்திர அமைப்புகளில் பொதுத்தன்மை இருப்பதை நாம் காணலாம். மேலும், கலங்காரி என்பது சுவர்ச் சித்திர வேலைப்பாடுகளில் பயன்படும் உத்திகளின் நீட்சி என்றும் கருதலாம். புராணக் கதைகளைச் சித்தரிப்பதில், விசயநகர நாயக்க மன்னர்களின் காலத்தில் சுவர்ச் சித்திரங்கள் வடநாட்டு மற்றும் தமிழ்நாட்டுக் கலங்காரிக் கலைஞர்களை பாதித்

திருக்கின்றன. மிகப்பழைய மரபான தோல பொம் மலாட்ட பொம்மைகளும் அந்தக் கலைஞர்களை மிகவும் ஆழமாகப் பாதித்திருக்கின்றன. இராமாயண மகாபாரதக் கதைகளைச் சித்தரிக்கும் பொம்மலாட்டங்களை அவர்கள் அடிக்கடிப் பார்த்திருக்க வேண்டும்.

சமூக மதப் பழக்க வழக்கங்களிலும் கலங்காரி சம்பந்தப்படுத்தப்பட்டிருக்கின்றது. அஸ்தமான கிரிகள், தோரணங்கள், தேர்களில் தொங்கும் தொம்பைகள் ஆகிய அலங்காரப் பொருள்களை கோயில் பயன்பாட்டிற்காக அக கைவினைஞர்கள் செய்தார்கள். மேலும், அவர்கள் வீட்டு பயன்பாட்டிற்கான துணி உறைகளையும் போர்வைகளையும் ஆடைகளையும் செய்தார்கள்.

இன்று மிகத்துல்லியமான இருவேறு பாணிகளான மஞ்லிப்பட்டணம் காலஹஸ்தி ஆகிய இரு மரபுகள் கலங்காரியில் இருக்கின்றன. மஞ்லிப்பட்டணம் பாணியில் பாரசீக சித்திரவேலைப்பாடுகள் முக்கிய இடம் பெற்றிருக்கின்றன. காலஹஸ்தி பாணியில் இந்துமதப் புராணக் கதைகள் கவர்ச சித்திரங்களிலும் கோயில அலங்காரங்களிலும் சித்தரிக்கப்படுகின்றன. தமிழ்நாட்டில் சித்த நாயக்கன் பேட்டை கலங்காரியில் இன்னொரு இடம் பெறுகிறது. அங்குப் பல நூற்றாண்டுகளாகக் கலங்காரி செய்து வரும் சில குடும்பங்களால் கலங்காரி வேலைகள் கைகளால் எழுதப்படுகின்றன. அவர்கள் பயன்படுத்தும் கருப்பொருள் பெரும்பாலும் சிவபுராணத்திலிருந்து எடுக்கப்படுகிறது. அது ஒரு தொழுதருகிய கலையாக இருந்து கொண்டிருக்கிறது. கோவிறு திருவிழாவிற்குத் தேவையான அலங்காரப் பொருள்களையும் அவர்கள் செய்து கொடுக்கிறார்கள்.

ஆரம்பத்தில் மஞ்லிப்பட்டணத்தில் கலங்காரி வேலைகள் கைகளாலேயே எழுதப்பட்டன. ஆனால் அவற்றுக்குத் தேவை பெருகியபோது மர அச்சககளைச் செய்துகொண்டு அச்சிட்டு உற்பத்தி செய்யத் தொடங்கிவிட்டார்கள். தொடக்கத்தில் அவர்கள் தாவரசாயங்களை மட்டுமே பயன்படுத்தினார்கள். அவர்களுடைய சித்திர வேலைப்பாடுகளான பறவைகள், விலங்குகள், பூக்கள், கொடிகள் ஆகியவை பாரசீகத்தின் எதிரொலிப்பைக் காட்டுகின்றன. வெளிநாடுகளுக்கு ஏற்றுமதி செய்வதற்காக இவர்கள் செய்யும் படுக்கை விரிப்புகள் சுவர்த் தொங்கல்

கள் ஆடைப் பொருள்களிலும் பாரசீகக் கட்டிடக் கலையின் எதிரொலிப்பை நாம் பார்க்கிறோம். அந்தச் சித்திரவேலைப்பாடுகள் பாரசீக அலங்காரக் கலையின் பாதியில் இருந்தாலும் கலங்காரியில் பயன் படுத்தப்படும் உத்தி இந்தியாவிற்குரியது. பின்னால் ஒரு கட்டத்தில் கலங்காரிக் கலைஞர்கள் ஒட்டகங்கள், யானைகள், மயில, அன்னப்பறவைகள் பூக்கள், கொடிகள் ஆகிய இந்தியச் சித்திரங்களைக் கொண்டே சித்திர வேலைப்பாடுகளை உண்டாக்கி விட்டார்கள். அவை படுக்கை விரிப்புகளாகவும் வாயில் திரைச் சீலைகளாகவும் சுவர்த்தொங்கல் களாகவும் மேசை விரிப்புகளாகவும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை மஞ்லிப்பட்டணம் கலங்காரித் துணிகள் என்று பொதுமக்களால் அழைக்கப் படுகின்றன. ஆனாலும் இவை பழைய மரபில் வந்தவைகளைப் போல அவ்வளவு நேரத்தியான வையாக இல்லை. இன்றைய பெருகி வரும் தேவையை நிறைவு செய்வதற்காக மஞ்லிப்பட்டணக்கைவினைஞர்கள் வேதியல் சாயங்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இங்குப் போலவே காலஹஸ்தி சிக்க நாயக்கன் பேட்டை ஆகிய இடங்களிலும் வேதியல் சாயங்கள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. கலங்காரி என்று சிறப்பாக அழைக்கப்பட்டது இப்போது அதன் கவர்ச்சியை இழந்து விட்டது.

மேலும் சில நெசவாலைகளும் நெசவாளிகளும் கலங்காரி என்ற பெயரைத் தவறான நோக்கங்களுக்குப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். கலங்காரிக்குச் சற்றும் தொடர்பில்லாத சித்திரக் கோலங்களையும் வண்ணங்களையும் பயன்படுத்திச் சித்திரங்களை உற்பத்தி செய்து அவற்றுக்குக் கலங்காரி என்று பெயரிட்டுப் பொதுமக்களை ஏமாற்றுகிறார்கள். அந்த ஆலைகள் மேலும் 'காஞ்சிபுரம் சேலை', கலாசேஷத்திரா சேலை என்ற பெயர்களைப் பயன்படுத்தி சேலைகளை நெய்கின்றனர். அவை உண்மையான காஞ்சிபுரம் கலாசேஷத்திரா சேலைகளிலிருந்து வேறுபட்டவை.

இப்போது நவீன ஓவியத்தில் கலங்காரியின் இடம் எது என்பது நம் முன் உள்ள வினா. இன்றைய ஓவியம் பயில்வோர் நம்முடைய கலங்காரி மரபுகளை, நம்முடைய சிற்பங்களை, கல்லில் செதுக்கியவைகளை, வெங்கலச் சிலைகளை மரச்சிற்பங்களை, சித்தன்னைவாசல் ஓவியங்களை தஞ்சாவூர்



கலங்காரி ஓவியம் : கீதோபதேசம், ஓவியர் : திரு. முனிகிருஷ்ணன்
நன்றி : கலாஷேத்ரா வெளியீடு, சென்னை.

சோழர்க்கால ஓவியங்களை, விசயநகர நாயக்க மன்னர்கள் கால சுவர்ச்சித்திரங்களை, மரத்தில் தீட்டப்பட்ட தஞ்சாவூர் ஓவிய உத்திகளை, தோல் பொம்மைகளை, தந்த பொம்மைகளை, ஓரளவேனும் அறிந்திருக்கிறார்களா? இவை பற்றிய வெறும் விவரங்களால் பயனில்லை. அப் பயிற்சியாளர்கள் இவற்றின் தொழில் நுட்பத்தில் நேரிடையான அனுபவம் பெற்றிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் அவர்கள் மனம் இந்தியச் சூழலால் உந்தப்பட்டு இந்திய மரபுவழிக்கலையில் உணமையான விருப்பத்தை வளர்த்துக் கொள்வார்கள் மக்கள் நினைக்கின்றபடி கலங்காரி என்பது எளிய கலைத் தொழில் அன்று. அது நீண்ட தயாரிப்பைக் கொண்டது. ஒரு கலைப் பொருளை உருவாக்குவதற்கு ஐந்து நாளுக்கு மேலாகும். நல்ல பலனைப் பெறுவதற்கு மிகுந்த பொறுமை தேவைப்படுகிறது. இது ஈசலில் வைத்துத் தீட்டுகிற ஓவியம் அன்று. மேசைமேல் வைத்துக்கொண்டு மூங்கில் கருவிகள் கொண்டு படங்களை உருவாக்குகிற வேலை. கலங்காரி நவீன ஓவியத்தின்மேல் எத்தகைய எதிரொலிப்பையேனும் ஏற்படுத்த வேண்டுமானால் ஓவியருக்கு அதன் செயல் முறையில் முழுமையான பயிற்சியிருக்கவேண்டும். அதன் பிற்பாடு அவர் நவீன ஓவியத்தில் கலங்காரியின் பாதிப்பைக் கொண்டுவர முடியலாம். ஆனால் என்னுடைய கருத்தின்படி கலங்காரியை ஓவியக்கிழியில் கொண்டுவர இயலாது. அது துணியின்மேல் தாவரச சாயங்களை கொண்டு செய்யப்பட வேண்டும். அதன் மொழி நவீனமாகலாம்.

தந்திர சாததிரம் சுட்டமணசிலைகள் தேவர்கள் தேவதைகள் இவற்றால் உள்ளக் கிளர்ச்சி பெற்று வரைவதாகச் சொல்லும் நவீன ஓவியர்களைச் சந்தித்திருக்கிறேன். அவர்கள் அந்தச் சித்திரங்களை ஓவியக்கிழியில் நவீன உத்திகளைக் கொண்டு வரைந்து அவற்றை இந்திய ஓவியங்கள்

என்கிறார்கள். ஆனால், அவ்வாறு கலங்காரியின் உந்தல் பெற்றவர் என்று சொல்லும் ஒரு நவீன ஓவியரையும் நான் பார்த்ததில்லை. இந்த வகையில் நான் காலஞ்சென்ற கொடூர் இராமமூர்த்தியைக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன் அவர் ஓரளவு கலங்காரியைக் கொண்டு சோதனைகள் செய்து பார்த்தார்

ஓவியனாக நான் உணர்வது என்னவென்றால் இன்றைய இந்திய ஓவியர்கள் இந்தியாவைக் குவெளியிலிருந்து உந்துதல் பெற்று அந்த பெற்று நாட்டு உந்துதலை இந்தியாவுக்குக் கொண்டு வருகிறார்கள் இந்தியர்களாகிய நாம், இந்தியாவின் கலைப் பண்பாட்டு மரபுகளிலிருந்து உந்துதல் பெற முயற்சி செய்வேண்டாமா? படைப்பாளிகள் கலங்காரியைக் கற்று அதிலிருந்து உந்துதல் பெறுவார்களானால் உறுதியாகக் கலங்காரிக்கு நவீன ஓவியத்தில் இடமுண்டு. 'பட் ஓவியங்களிலிருந்து உத்வேகம் பெற்று ஜேமினியாய் தன்னுடைய சொந்த பாணியை வகுத்துக்கொண்டதைப் போல் அப்போது ஒரு படைப்பாளி கலங்காரியால் உந்துதல் பெற்று எழக்கூடும் திரு ஜே. ராமியன் வேலைகள் யாவும் நவீன நாட்டுப்புறக்கலை. இன்று அவருடைய நவீன நாட்டுப்புறக் கலைக்கு நவீன ஓவிய இயக்கத்தில் உறுதியாக ஓரிடமிருக்கிறது. நான் மீண்டும் திரும்பச் சொல்ல விரும்புகிறேன் எனக்கு நம்பிக்கை இருக்கிறது. இந்தியாவில் இன்று நவீன ஓவியத்தில் நேர்மையுடனான முயற்சி முழக்கப்பட்டால் கலங்காரி உத்திகளைப் பயன்படுத்தி நவீன ஓவியத்திற்கு புது வழிமுறைகள் கண்டு அது இந்தியாவின் நவீன கலங்காரி கலையாகலாம் அது நன்கு பரவும் அது ஐரோப்பாவின் நவீன ஓவியர்களுக்கும் உந்துதலைக் கொடுக்க வல்லதாக இருக்கும். இது என்னுடைய பணிவான நேர்மையான கருத்து.



கலங்காரி ஓவியம் — சீதா-இராம திருமணக் காட்சி

வளர்கலைக் கூடம்

ந. முத்துசாமி

சென்னை எழும்பூரின் அருகில் அருங்காட்சியகத்திற்குப் பெருமிதமூட்டும் கட்டிடங்களின் தொகுதி அமைந்துள்ளது. அதில் மொகலாயக் கட்டிடக்கலையை விவரிப்பதுபோன்று காணப்படும் ஓர் அழகிய மொகலாயர்க்காலக் கட்டிடமும் அடங்கும். சென்னை நகரில் தவறிவந்து அங்கு அமர்ந்து கொண்டது போன்ற தோற்றம் அதற்குண்டு அருங்காட்சியகம் அமைந்துள்ள பார்தியன் சாலையில் இன்றைய தீப்பெட்டி போன்று அடுக்கடுக்காக செங்குத்தாக நிற்கும் கட்டிடங்களைப் பார்க்கும்போது இவ்வாறு தோன்றுகிறது.

அணமைகால மற்றும் பழைய இந்திய ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் தன்னுள் பாதுகாத்துக் கொண்டிருந்தது இந்த கட்டிடம்—இதுநாள்வரை அண்மை மற்றும் நவீனகால ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் வளர்கலை என்ற பெயருடன் தனிக் கட்டிடத்தினுள் வைக்க திட்டமிடப்பட்டதால் வேறொரு கட்டிடம் அதனருகில் எழும்பியுள்ளது. மேலும், ஓவியங்களையும் சிற்பங்களையும் ஆண்டு தோறும் அருங்காட்சியகம் வாங்கும் வழக்கம் இருப்பதால், திரட்டப்பட்ட இக்கலைப் பொருட்களைக் காட்சியமைக்க ஒரு கூடம் தேவைப்பட்டது. மூன்றடுக்குகள் கொண்ட இவ்வமைப்பு அருங்காட்சியகத்தின் தொடர்ச்சியாகவும் முடிவாகவும் அமைந்துள்ளது. உள்ளே நுழைந்தவுடன் 19ஆம் மற்றும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் கலையும் அதன் வளர்ச்சியும் பற்றிய ஒரு

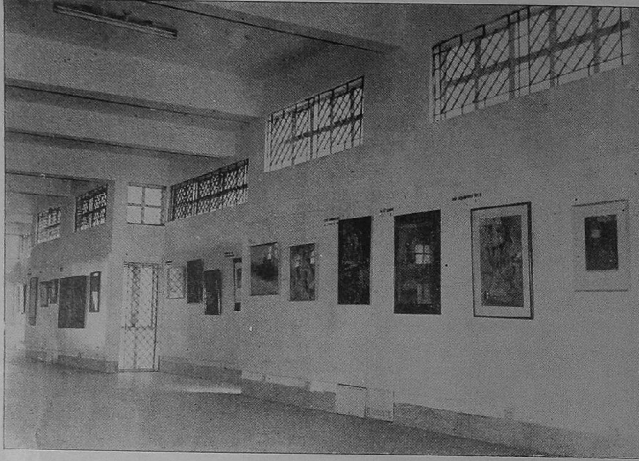
குறிப்பு முதல் சுவரின் நடுவே பட்டப்பட்டுள்ளது. நடுவில் செவ்வக இடைவெளியோடு, ஒன்றன் மேல் ஒன்றாக மற்ற இரண்டு மாடிகள் உள்ளன, நுழைவாயிலையடுத்த கூடத்தின் நடுவில் சில சிற்பங்கள் சிறிய சதுர உயர்மேடைகளின்மேல் நிறுத்தப்பட்டுள்ளன. உட்கவர்களை யொட்டி ஓவியங்கள் வரிசையாகத் தொங்கவிடப்பட்டிருக்கின்றன. இதைப்போன்றே மற்ற இரண்டு மாடிகளிலும், 19-ம் நூற்றாண்டில் தொடங்கி இன்றுவரை உள்ள ஓவியங்கள் வரிசையாகக் கால முறைப்படி பிரித்துக் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டுள்ளன. நவீனகாலக் கலையின் வரலாற்றைக் குறிப்பேயின்றி அறிந்து கொள்ள இவ்வமைப்பு ஏதுவாக உள்ளது. இரவிவர்மாவின் ஓவியப் பதிப்புகளை பழைய தோற்றத்திலிருந்து மாறாமல் இருக்கும் கடைகளிலும் வீடுகளிலும் பார்த்துப் பார்த்துப் பழகிப்போன நமக்கு, அவரின் மூல ஓவியங்களைப் பார்க்க வாய்ப்பளிக்கப்பட்டிருக்கிறது. பிறகு ஐரோப்பிய பாதிப்பால் இந்திய பாத் திரங்களைக் கொண்டு அவர் தீட்டத்தொடங்கிய ஓவிய மரபுவழி வந்த மற்ற ஓவியர்களின் (Rajaraja Varma, Rama Varma) ஓவியங்களும் தொடர்கின்றன. ஜப்பானிய ஓவிய மரபின் பாதிப்பை இந்தியப் பாத் திரங்களுக்கு அளித்துத் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்களும் இடம் பெற்றுள்ளன. இந்திய சிற்போவியங்கள் (miniatures) பானியில் செய்யப்பட்ட ஓவியங்களும் உண்டு. ஆங்கிலேயர் சிலரின் ஓவியங்களும் இடம் பெற்றுள்ளன.

சென்னை ஓவியக்கல்லூரியில் முதலவராக இருந்து இங்கு வளர்ந்து கொண்டிருந்த கலைஞர்களின் படைப்புகளை வெளிக்கொணர் உழைத்த தேவி பிரசாத் ராய் செளதரியின் ஓரிரு சிற்பங்களும் உள்ளன. அண்மைக்காலத்தில் செய்யப்பட்ட இப்போது வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் ஓவியர்களின் படைப்புகள் மற்ற இரண்டு மாடிகளிலும் தொங்கவிடப்பட்டுள்ளன. அறுபதுகளில் இங்கு ஓவியம் ஓர் இயக்கமாக வளர் உதவிய கே. சி. எஸ். பணிக்கர், எஸ். தனபால் ஆகியோரின் படைப்புகளும் காட்சியளிக்கின்றன. இவர்கள் தொடக்கி வைத்ததை வளிவு பெறச்செய்து முறுக்குக்குறை யாமல் மற்றவர்களிடமும் அதனைத் தூண்டி விட்ட ஊற்றுமுனைகளான சந்தானராஜ், முனுசாமி ஆகியோரும் பங்கு பெற்றிருக்கிறார்கள். பணிக்கர், மற்ற ஓவியர்களின் உதவியோடு துவக்கி வைத்து சோழ மண்டலத் (ஓவியர் வளாகம்) தில் வாழ்கின்ற ஓவியர்களின் படைப்புகளும் உள்ளன. இன்றைய உருவாகி வரும் கலைஞர்களை ஊக்குவித்தும்

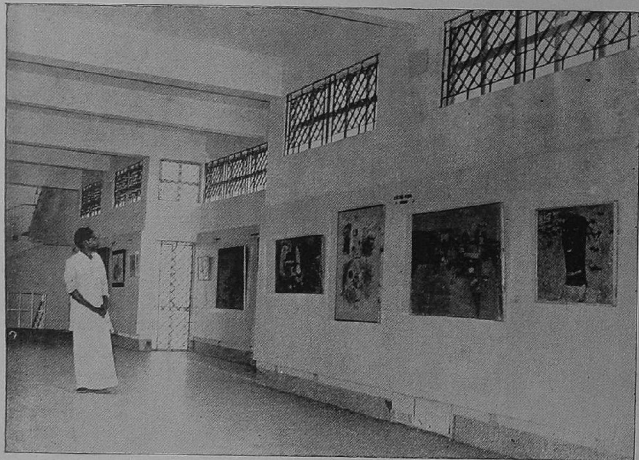
ஊடாடியும் வருகின்ற ஆதிமூலம், பாஸ்கரன் ஆகியோரின் ஓவியங்களும் இடம் பெற்றுள்ளன. மற்றும் சாம் அடைக்கலசாமி, கிருஷ்ணமூர்த்தி. போன்றோரின் ஓவியங்களும் மாட்டப்பட்டுள்ளன. இன்றைக்க ஆராய்ந்து பார்ப்போருக்கு ஐரோப்பிய கிழக்கத்திய பாதிப்பே பெரும்பாலும் நமது ஓவியர்களின் படைப்புகளில் இருக்கின்றது என்று வழங்கி வரும் குற்றச் சாட்டு பொய்யாகிப்போகும். வளர்ந்து வரும் உலகில் ஏற்படும் மாற்றங்களை மறந்து பண்டைய மரபில் தொற்றிக்கொண்டு இருப்பது மின்சாரக்கம்பிகளில் தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் செத்துபோன காக்கைகளின் தோற்றம் போன்றதாகும். பத்தாம் நூற்றாண்டின் சோழர் காலச் சிற்பங்களைப் பார்த்துவிட்டு வரும் மக்களுக்கு இன்றைய கலையுலகில் நடந்துகொண்டிருப்பது என்ன என்று எழும்பும் கேள்விக்கு ஏற்ற மறுமொழியாக அமைந்திருக்கிறது இந்தப் புதிய வளர்கலைக் கூடம்.



பாந்தியன் சாலைமில் அமைந்துள்ள புதிய வளர்கலைக் கூடம்



தரைமட்டத்தில்
உள்ள கூடத்தின்
காட்சி

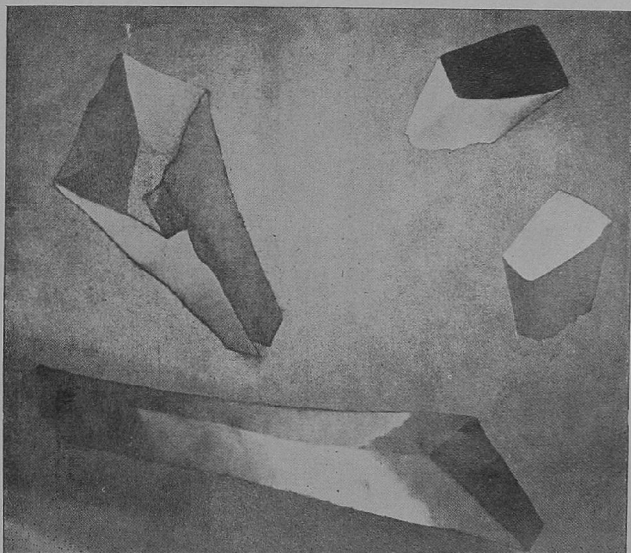


கலைக் கூடத்தின்
முதல் அடுக்கு

தரைமட்டக் கூடத்தின்
நடுவில் உள்ள சிற்பங்
களின் காட்சி; வலப்புறம்
உள்ள காந்தியின் சிலை—
தேவி பிரசாத்ராய்
சௌத்திரியின் படைப்பு



திரு. ஆதிமுலத்தின்
ஓவியம் இது. சமீப
காலங்களில் ஏற்படும்
அவருடைய ஓவியச்
சிதறல்களில் ஒன்று





ஒளவையார் - வெண்கலச்
சிலை - ஒவியர் தனபால்
படைத்த சிற்பம்
(1970-1980)

புதிய பாங்குகளினைக்
கையாண்டு தன் ஓவியத்தை
கவன்பெறச் செய்த திரு. சந்தான
ராஜ் தீட்டிய
ஓவியங்களில் ஒன்று





இந்தியப் பின்னணியில்
மேலை நாட்டுக்
கலையார்வம் தாக்கத்
தொடங்கிய
காலத்தில்
திரு. பணிக்கர்
தீட்டிய ஓவியம்

ART, LIFE AND THE SCULPTURE OF SANKHO CHAUDHURI

KESHAV MALIK

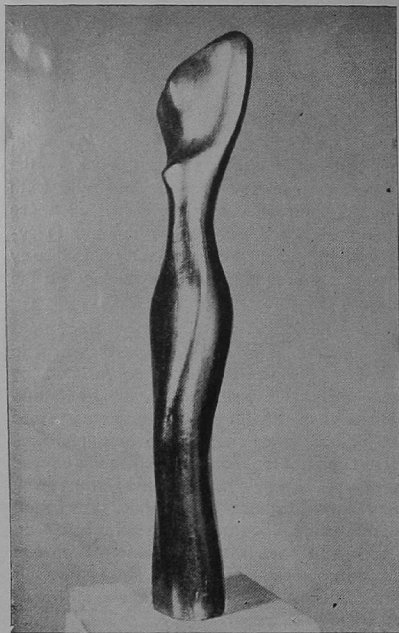
As and when we praise providence for the beauties of art, science or the saints we should do well at first to pay homage to the on-going unconscious life, which is happy in itself. Indeed such life is the ground for all our upward yearnings. It is against this, which aspires vertically shines. However, at least for me the unextraordinary panorama, with its usual small shifts in focus is interesting *per se*. Moreover this it is which keeps our sense of proportion intact. The functioning human body in all its self-repeating, expected or familiar movements (and the common context in which it has its being i.e. stone, water, air etc.) is not un fascinating. The constant interaction of the living body with the environment is a kind of aesthetic fulfilment; artistically unvoiced though this may be. The functional body may be thought to be much below the soul-true in a way. But to my way of looking at things if we were deprived of the apparent

or the normal and ushered into *Nirvana* for too long we are likely to rush back to the untranscendental realm where life and birth and the endless events are, where all those singing birds are, where the dumb but playful creatures are. Actually art is that very *Nirvana*. You can appreciate it only on the backdrop of an eventful world.

The value of art, such as Mr Sankho Chaudhuri presents us can be appreciated by those whose internal clock is unhurried and attuned to the life of the green plants, those who do not bemoan nature's slow routine, who, instead, respect the mould in which life is cast. Art after all, is only a more intense form of life. The living substance is rhythmic, it is action and movement - not monotonous and bald fact. A surfeit of such inner life is what in due season becomes song, dance and flowering stone. If I may say so in nature's slowness and secrecy is beauty.

But by some 'kink in the logic of the human universe the humble or the naive have begun to seem dull. And you seek life in speed. Gigantic and complex machines (ideological or metallic) have been concocted by the dissatisfied to cow and conquer the primordial undifferentiated self, and which has no achievement to boast. And so advanced though people may otherwise be, they may have lost touch with the earth, and thereby with the subtler arts. Only he who has affection for such dumb life will value the purest art. The focus is not on the self, not even the self of the creator, but life plus art.

FIGURE, 1956 WOOD CARVING. COURTESY NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, NEW DELHI



Mr. Sankho Chaudhuri's biographical details, his life, very important as these would be in another context, must be forgotten here; one ought absolutely shed ones inquisitiveness in order that one can re-experience his inner journey and which speaks through the spin-offs of his labours, rather than the accumulating bric-a-brac of self-eroding time. Observe: on the one hand there is routine, and social status, with all the entailed stresses and pulls, (and the public image that results from it) and on the other the impulse to back away it all and to incarnate into form visions which are experienced only through the corner of your eyes. This is no public context, no public self. It is the fundamental residual part of us trying to relieve the mute life. It is the gentle carving out of a slice from amorphorous but life giving experience. Is this not how the 'abstractedness' of art comes about?

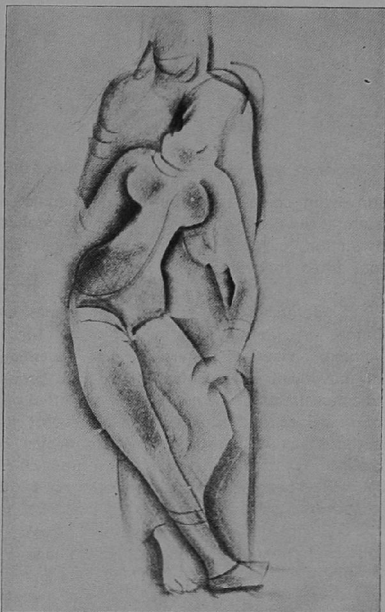
If one chose, one could, as an art sleuth unravel the genealogy of Mr. Chaudhuri's works and make tolerably accurate guesses—may be. Epstein, Barabara Hepworth, Henry Moore, etc. etc; the associations of these and other may well come to mind and indeed be relevant. But I'm anxious, perhaps unduly so, that, at the moment, the delight of Mr. Sankho Chaudhuri's works, and those the latest, comes home to the viewer. I do not mean his highly expressive portraits and I do not mean works like 'Shrinagar' or the 'Cock' excellent as all these are. No, I really mean compositions which become pure form, with no helpful commonsensical references sticking to them. These works are not for those used to the culture of the camera. By and by everything is documented and docketed. The contemporary becomes rich mentally and materially but rather unselective. He loses the power to shed and toss out the ballast, to be light as wind. When the characteristics of the soul have become like those above, the deeper art will be experienced with difficulty and

among those difficult once genre such as practised in Mr. Sankho Chaudhuri's abstract forms.

Men of much knowledge, but otherwise wayward in imagination may react only to that which activates random memories or actualities in all their so ponderous heaviness. Such talk will react and understand only the too-dressed up art. But an art which forms spirals and lines, undulations and whorls, concentric circles and the curve of the letters will appear too non-existent, giving as it does no self introduction and therefore seem singularly puzzling. Also it will, in all likelihood lead to abstruse mystical interpretations by those seeking profound meaning or message. But such art is simple, too simple for words, needing only a receptive wholesome heart.

It brings the pleasure of realization. Deep delight in surface that merely shine, luxury in white marbles, tenderness received from those wood grains, the gentleness of modulations all these no close to the innocence of self-creating nature the shell's silence, its unspelt-out associations reverberating with the sound of the ocean and, thereby stirring some deep affective centre within us. This kind of work is a charm which releases us, however temporarily, from the burdens of a too well doctrine armoured, defensive adulthood. However, the art I'm referring to is not what is termed the psychedelic. No, here, in this art, is no gregariousness but an area of strict privacy, with no provision made for exitement.

In these shells, those reclining forms, the untitled aluminium shapes-be they in metal, marble, or wood or ebony-we reach the destined peak of Mr. Sankho Chaudhuri's art; admittedly a genre universal by its nature sensuous and ascetic at once; the ore of sensations refined to become a need, the shapes of spirit moving in their eternal stillness, the cool-flame steady in itself-conveying, something but only by indirection,



ELLORA SCENES, 1957



SANTHAL. COURTESY NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, NEW DELHI

conveying some not to be facilely formulated truth at the heart of things. Shapes-modelled perforated, carved or beaten by a variety of tool lifted to grace.

Sculptures when successful becomes air borne, at liberty even when solid. Mass, volume, shape and texture are not the enemy of movement but, instead, have the power to concentrate our souls till we are lifted out of ourselves and re-experience a respect for surfaces as well as the invisible depths of reality. What is more, we return from such levitation not to disenchantment with the chaos and pandemonium of surface but with the conviction that reality teems with treasure. But unless there is movement in the beholder in the first place even the most acclaimed work will not touch him and particularly works such as those like Mr. Chaudhuri's Forms. These works do not allow you any via media to escape into cosy assurance - they are too shy states of soul.

In the given, artistic, context, one may be questioned as to the credentials of the so-called soul: All I can say is that it is not more than a laboriously earned harmony. Yet only they really experience it who remain nonaesthetics, that is those who do not quarrel with the rules and the reality of a mortal world.

To meditate on pure forms is to know the hidden part of the world and our own selves.

For this we thank the artist in the man.

Worldless music, say, alap, is for me sister to those pure sculptural forms and so too the percussive pure dance movements which do not tell you anything but only engage the kinetics of your being by their clean lines. The uplift of ecstasy is inherent in patterns and forms-in ovals, circles, and spirals. All such music of lines is aerial in spirit. It is why the planes and contours of Mr. Sankho

Chaudhuri's 'Forms' affect our bodies, and to which is wedded this soul. Such forms may not be all that the art of sculpture elicits but some great moments are assured here. Recognize in all forms the pirouetting feet of the dancer, the sonar ovals of dhruvad, and, if I may say so, lines of poetry, the lines that spin or flow swaying like slowly unwinding streams. The following samples of verse follow in homage to the forms of such sculpture:

"Nerve strings sagging
with clusters heaped upon clusters
of the melodiously sounding circle
and rings...

or

What lux, the Free-wheeling gulls beyond
the temporal seas."

or

So full the pale moon, who wheels slow
and around her marble cool reflection the
concentric rings...

I will add two fuller poems bearing on
Mr. Sankho Chaudhuri's sculptures:

Wandering Lines

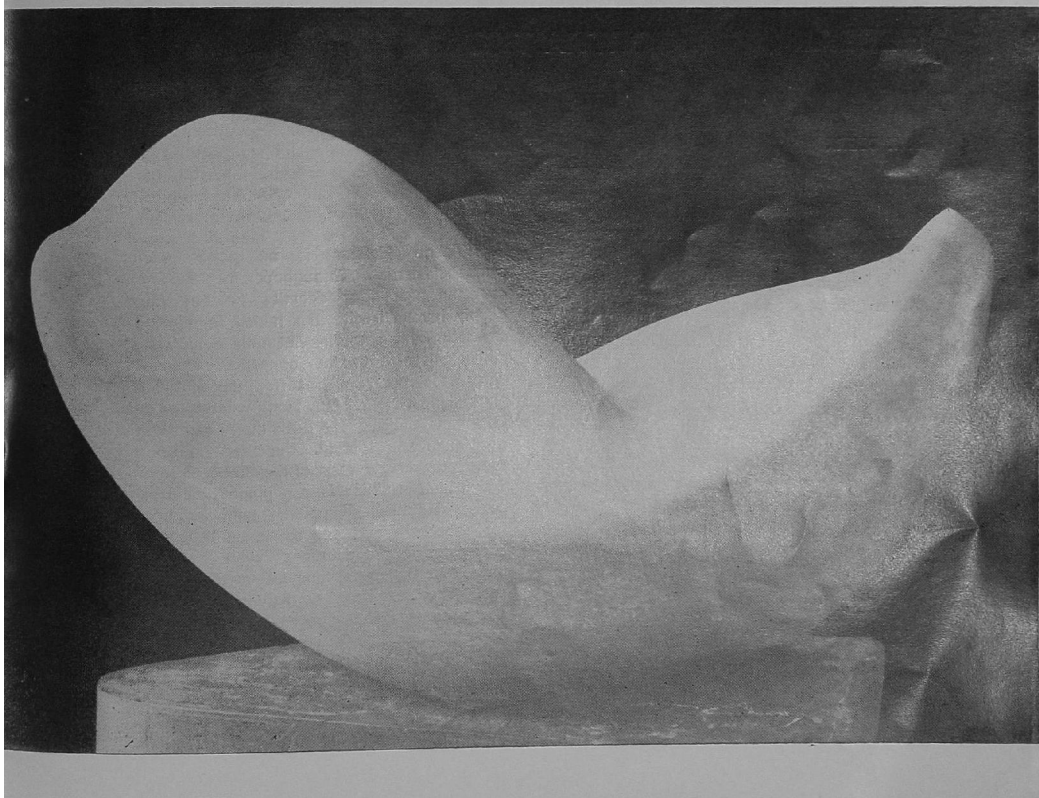
It is as these—
The freely wandering lines
Of the smooth flowing silver rivers,
The searching serpentine bends
By the culverts,
The smoke's long white sleeved arm
Stedily curving in the sun-set sky—
What it is to be,
Sensationally.
O sparkling wine of all things that flow
Be drink for the athirsting eye —
Spying on the wide world's shimmering
fluidity
The sirenian liquidity.
In flowing, you — the silent moves —
move her;
Her ducts fill, they flood, slowly tide over,
As though blinded by unreasoning love.

Sculptor's Lines

From brute rock
The sensuous line
So soul, be your silken course
of progression.
Strike unerring therefore
with the mallet of thought,
Deep with the chisel of will hew
The matter of my heart,

Such that, at dusk, we may caress
The smooth flowing curve
Of the triumphant are
At its underbelly, below.
Feel your way, soul,
Along the well-woven sutures of the Wave
That moves forwards relentless
Carving perfect pasts from dim futures,
Groping in the image of the unknown God.

RECLINING FIGURE, 1971. COURTESY NATIONAL GALLERY OF MODERN ART, NEW DELHI



HEBBAR AS A PORTRAITIST

S. I. CLERK

Krishna Hebbar is an expressionistic symbolical artist. Throughout his evolution over the past four decades he has been deeply involved with the human figure while expressing his reactions not only to his social milieu but also to the concepts of music, outer space, et al (apart from the occasional 'pure' landscapes). In fact, whatsoever his immediate subject, his basic theme has always been man and society. But then while portraying the tragic facet of the society surrounding him, Hebbar is no prophet of doom per se. He has the supreme faith and hopes for a better world and at times delightfully expressess in his paintings even a joie de vivre. At the same time he insists that his social involvement is neither a propaganda nor a crusade. It is more to stir the viewer's consciousness.

Moving away from Hebbar's reaction to man in general to specific individuals, we

are confronted with a rather fascinating facet of the artist.

It is not upto us here to delve into the origins and the history of portrait painting. Basically, portraits are social artifacts. As a rule, they are of rich people or of the v.i.p.s, commissioned and paid for by them or some organization and meant to adorn their homes, places of work or public places. Again, normally a potrait is expected to flatter the sitter and satisfy his/her ego. At times, an established famous artist may get away with a non-flattering portrait and even get paid for the apparent 'insult' to the sitter. However, this would be an exception to the general rule.

A portrait is a highly complex genre. A mature artist does not like to depict a person in his 'domestic' surroundings but tries to bring out his/her 'inner' image and perhaps even go a step further (at times) to discover what he/she has of the common humanity. This rather serious artist is not much interested in achieving an outward likeness (which today is best left to

camera and the colour film) as in an 'artistic, depiction.

Ignoring for a moment Hebbar's early commissioned portraits (an 'evil' necessity for any struggling young artist) there is an ample evidence in his serious portrait studies of a striving to go far beyond the obvious or the apparent level. Thus a reference may be made to his study of 'Berta & Kinum' executed in 1959 and which won 1st prize in All India portrait Competition of the All India Fine Arts & Crafts Society, New Delhi. Apart from the obvious academic excellence, the rendering of the clothes and the skin, the eyes and the facial features of the maid dramatically express her social status. The young boy's eyes vividly express curiosity and innocence of his age. Then there is the protective hand of the maid on the boy's shoulder and his hands are placed on her thigh seeking a refuge or a safety from the outside world. Thus, apart from the obvious faithful authentic 'realism', the painting also has a strong narrative element', which makes

PORTRAIT, MODEL & TWO
ARTIST, 1947
K. K. HEBBAR





Dr. MULK RAJ ANAND BY KRISHNA HEBBAR

it a striking work of art — all within the context of a commercial portrait, indeed an achievement on the part of a still young up-coming artist.

However, in his portrait of Nehru he concentrates only on the head without the cap and thus dynamically brings out the inner character, determination, a strong will. Sans Gandhi cap, Nehru's head and face on one hand become 'informal' and on the other, obtain an universality. The portrait reminds one of a Roman statesman or Kautilya or Chanakya. These facets are dramatically brought out through forceful strokes, the sharp facial contours and the deeply expressive eyes.

The artist in his portrait of his own aged mother, most vividly brings forth the eternal universal motherhood, its pains, solaces, pleasures. On another level, the formal approach is accentuated manifold by the frame vaguely reminding one of the classical Moghul portrait studies. Interestingly, the mother's portrait is in profile.

One might very well admit that most of the deliberately commissioned portraits are dull and merely visual renderings marked by flattery for immediate commercial gains. On the other hand, Hebbar at times even in these evinces a marked sensitivity to his subjects, their personalities. He most often reacts to the turn of the head of his 'model', especially to the attractiveness of the eyes.

After all, a portrait to be accepted as an important work of art should be unique, aesthetically excellent, profoundly interpretative and fairly descriptive. It should be inspired, lead the viewer from the particular to the universal and be really impressive. To a large extent, Hebbar's better portrait studies can claim to do all this and most probably even more. For even while his immediate aim could be to be representational in his portraits of specific persons, he always insists on the painterly quality, and invariably gives it a preference. In the larger context, the feeling of the living human figure is that of an almost cosmic significance, an experience difficult to forget.

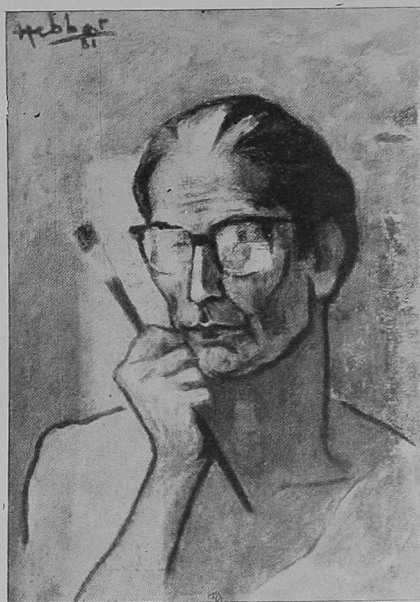
Incidentally, over the years Hebbar has also done portraits in drawings. Obviously, here the strivings are towards spontaneity, a candidness, something informal in contrast to the oils executed in the studio. An outstanding piece in this genre is Hebbar's study of Dr. Mulk Raj Anand which well captures the sitter's facial features in minimum

lines. More important, it is all so very lively —indeed, life in the raw.

Hebbar's Self Portraits

A word on Hebbar's self portraits may not be amiss here. Self portraits by artists are often unbearably self adulating and artificially worked by his own concentration on his most favourite subject. Hebbar too has done a number of self portraits both in painting and in drawing. Of particular interest are his self portrait drawings in his book *the singing line*. The original edition has it on the back cover; that was in 1964. This has the details of the eyes, the hair. The revised edition of this book brought out in 1982 has his self portrait drawing on the inside of the paper jacket. This is highly simplified. It omits not only the eyes but also the right side of the face. However, it is far more impressive for just a few deft lines most vividly bring out the facial features. And looking at the two, one could immediately feel the passage of time on the face. Incidentally, between 1964 and 1982 in 1974 Hebbar had brought out his book *an artists' quest*. Its paper jacket has a photograph of his. Comparing this with the two drawings already mentioned is of quite an interest.

In 1961 Hebbar painted a self portrait depicting himself with a brush in his right hand. It is marked by a play of light and shade. However, it is essentially an academic exercise. At the same time, the penetrating eyes, the cheeks and the lips do express a sincerity and a quest for perfection. Overall, in their own way, Hebbar's self portraits are genuine self expressions. His self portrait drawings may remind one of Alexandar Calder's self portrait done in 1944. However, Hebbar's 1982 self portrait drawing, thanks to its extreme simplicity, is comparatively most brilliantly conceived and executed. Self



SELF PORTRAIT : KRISHNA HEBBAR

portraits by an artist may be self adulating. However, they are often also very revealing !

Be that as it may, Hebbar's portraits amply evince his strivings to bring out the inner characteristics of the persons involved and at the same time to traverse from the particular to the general to the universal. His insistence on painterliness transforms them into pure works of art. They are always much more than mere 'carbon copies' of the sitters. Hence, they are of a considerable interest to any serious student of modern Indian art and demand a meticulous study and analysis.

MY HIMALAYAN EXPERIENCE

RAMNATH PASRICHA

I began as landscape painter 35 years ago. It was a natural wanderer.

In 1950, I went to mountains for the first time. Every thing was new and refreshing. Rain drenched jungles of firs and pines, mountain ranges spreading in waves reaching the Horizon, cloud filled valleys and a deep blue sky amazed. A view of the snow clad peaks of the Himalayas on a clear day left me spell bound, and I decided to go to those distant snows and paint them.

Two years later, I went to Kashmir, Autumn in Srinagar is extremely colourful. The sky is deep blue and the Chinar leaves turn rust. They float in the air. They drop on the ground in heaps. There was intensity

that inspired clours into my paintings. There I visited Amarnath Cave. It was an austere and rugged landscape with lots of rocks and snow. The sky was an undiscrivable blue and silences were deep and penetrating.

Back home the Himalayas filtered through my memory and haunted my imagination. More journeys followed which included visits to Kedarnath, Badrinath, and the Valley of Flowers; Pindari Glacier; Kinnaur; Kishtwar and Ladakh. Those days roads had not encroached upon the mountains and their tranquility had not been disturbed. So I went on painting. Himalayas had their primitive grandeur and the hill people were-Shy and God fearing.



"THE HIMALAYAS" BY R. N. PASRICHA. WATER COLOUR



"SHIVLING" BY R. N. PASRICHA. WATER COLOUR

After painting landscapes in water colours for about 20 years, I felt I needed a change. Then I took to paper collage and found that the change opened new vistas and offered new possibilities. Armed with this new discipline, I once again turned to water colour painting in 1976. It was at once a refreshing experience. The phantasy that came into these new works was inspired by dreams and memories and had a lot of phantasy about them. They were poetic renderings of Nature.

Meanwhile my journeys in the Himalayas continued. During those journeys I painted some of the highest and most beautiful peaks of the Himalayas. These journeys to high altitudes in the land of snows always meant a revitalising experience and their visions would continue to linger in my memory. Some of my experiences which I describe will give the reader an insight into my way of life. Once, I was camping at Kuari Pass in Garhwal. Around mid night I woke up because it had become too cold. My tent was aglow with moonlight, I lifted the tent flaps. There was no wind and the calm was deep. The rocks around me where moon light could not penetrate were huge masses of overwhelming darkness. It was very cold but I could not resist the temptation of coming out of my tent, into the open. The ground was crisp with frost, and opposite I saw Nandadevi and Drunagiri peaks shining dreamily in moon light. In the morning, when I rose, the sky was aglow with the pink of the rising sun which seemed to struggle out of a frozen horizon. And as it freed itself from the night freeze, there was brilliance all around. The frost which had settled on the tent, on the ground and on dry grass stalks shone like gems. Nandadevi, a huge mass of rock and snow stood piercing the sky. Soon I set

up my studion under the sky and painted the mighty beauties.

Another time, we had pitched our tents near the tip of Gangotri Glacier which is known as Gomukh. The noise of the river as it gushed forth from beneath the huge masses of ice and rocks was deafning. Above the glacier, three Bhagirithi peaks stood majestically like a crown. On our right Shivaling Peak, a mighty mass of rock and ice shone through clouds like a gem. In the morning we discarded the cosiness of our tents and walked off towards Nandanvan, a spot of great charm on the Glacier. It was extremely difficult walking on boulders. Occasionally boulders rolled by, that could cut short our spans of life. We crossed two tributary glaciers at short distances, and breathless and tired reached Nandanvan. The view was an unforgettable experience with mighty peaks all around. We stayed there for a day. It was exciting and I painted the peaks in spite of banumbing cold.

A big expedition to 25440 feet high Kamet peak in the central Garhwal was mounted by the Kumaon Regiment of the Indian Army last year. I was invited to join it as artist member. We lived on the Kamet Glacier for many days and faced heavy snow falls. The temperature at Night would drop between 12° celsius and — 20° celcius. Avalanches whizzed past us. Thank God we were not hurt. But it was thrilling and I climbed to Camp 3 which had been set up at an altitude of 20,500 feet. From there I painted Kamet, Mana and Doban peaks. I go to the Himalayas almost every year and paint peaks and glaciers. In so doing I want to identify myself with the purity of snows, ruggedness of rocks, depths of valleys and the serenity of voids. This way I have been making an effort to understand the deeper meaning of beauty.

AN EXQUISITE KALAMKARI CLOTH

N. HARINARAYANA

Director of Museums, Government Museum, Madras-600 008

Kalamkari is the technique of painting on cloth based on the principle of mordant dyeing. It has been defined as "fabric patterned through the medium of dye rather than loom" (1). These fabrics were in vogue in several parts of our country for decorative hangings, wrapping material and costumes. In the South, temple hangings, depicting stories from the epics and mythology were widely current. "The great painting centres of Masulipatam, Pallakolu, Kalahasti, Nagapatam, Salem, Madura and Tanjore produced Kalamkari clothes that are unsurpassed in vigour of design and freshness, and richness of colour" according to Pupul Jayakar (2).

Such a Kalamkari cloth depicting the Ramayana is on view in the Painting Gallery of the Government Museum at Madurai. It

is nearly eight metres (26 feet) long and two metres (7 feet) wide. It narrates the story of the Ramayana beginning with the appeal of the Devas and the Rishis to Vishnu to save them from the misdeeds of Ravana and ending with the episode in which Surpanakha is humiliated by Lakshmana and rushes to her brother Ravana complaining against it. All the chief episodes are neatly split up and depicted in panel after panel, each of which is about 41 c.m. wide and of varying length. There are four rows of such panels, each row separated from the ones below and above by a simple border of red dots. The complete painting itself is set off at the top by a border of "hamsas" the mythical bird and at the bottom by a border of "Yalis" the mythical animal — all in a variety of poses. The sides are delimited by simple borders of floral design.

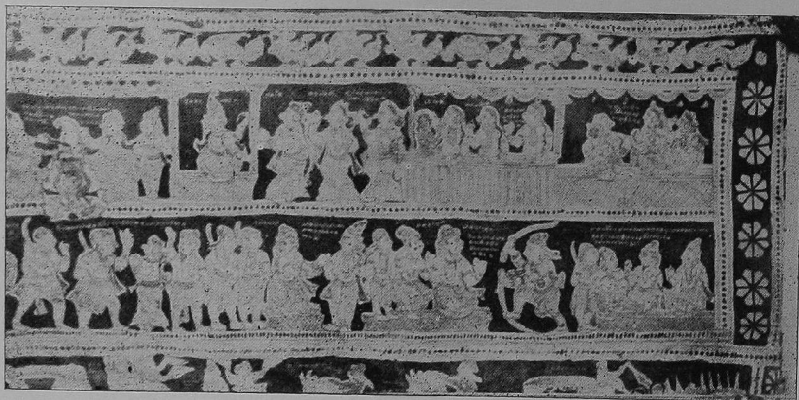
The artistic features

The figures are all in white, the colour of the cloth itself, against a background of deep red or saffron. Occasionally a figure — that of Surpanaka and that of a horse in a procession — is coloured red. All the figures are drawn with firm thick red lines except for an occasional blue lines. Solidity, where it is necessary to depict it, is shown by linear patterns, for instance when Dasaratha's Queens are shown in confinement, a discreet screen is indicated by vertical lines to keep out of view their bodies waist downwards. Trees and wildlife on the Chitrakoota Hill are all shown in abstraction. The protection given by Rama and Lakshmana for the *Yaga* of Vishwamitra is indicated by a mound of criss-crossed arrows erected as a barrier to the *rakshasas* rushing into the deposit the rituals of the Rishi. The death of Tataka, the female demon, is hinted at by showing a decapitated head lying on the ground.

The narration

The artist is invariably very brief in his narration. Labels, in Tamil of an earlier

vintage, just hint at the story line. For those who know the story, these lines are sufficient for understanding the episode depicted. The pictures tell the rest. The artist also passes over the episodes quickly, but there are times when he lingers over an incident and elaborates on it, for instance, when he speaks of Dasaratha and his family leaving for Rama's wedding: in picture after picture, he tells about each of the members of the family departing with the royal drummers leading the procession. When Rama returns to Ayodhya with Sita, the artist puts in a picture of dancing horses just to indicate the rejoicing in the kingdom. The wedding scene itself with Rama taking the hand of Sita in the presence of their fathers, Dasaratha and Janaka the rishis, Vasista and Viswamitra, the rulers of the directions, the angels — is spread over two rows; in it, Rama faces the viewer, deviating from the normal practice of depicting all figures in profile. The enlarged size of the panel is a departure from the normal for emphasis, a heightening of the effect on the viewer. Two hanging lamps and a chandelier in the middle decorate the *mandap* in which the marriage takes place.



KALAMKARI PAINTING - SCENE FROM THE RAMAYANA

Subtle variation in features of the figures gives them an individuality of their own. One of the most charming scenes is that of Rama and his three brothers studying under the tutelage of Vasista the court sage. Each of them is shown deeply absorbed in a manuscript held reverently in his hands, and a pile of manuscripts is placed near each of them on a hanging support suspended from the ceiling.

The provenance of the painting

The cloth of the Kalamgari hanging is in good condition. As the story stops midway, there must have been one other hanging telling the rest of the Ramayana, a feeling voiced also by Thiru A. Perumal who discovered it in the house of the Zamindar of Devaram. According to him, there were similar Ramayana paintings on the walls of the house, and it was while he was appreciating them that the Zamindar revealed the existence of the Kalamkari piece lying with him. It was at first loaned to the Museum in January

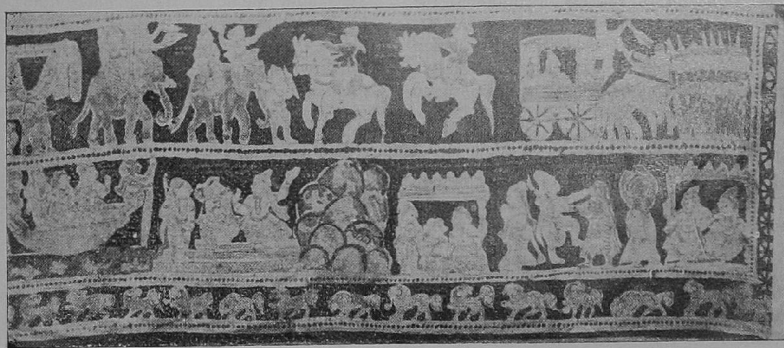
1981 by Thiru Perumal who is an Artist hailing from Madurai and who has taught for nearly two decades in Shantiniketan. Shri A. Perumal himself had obtained it from the Zamindar and last year i.e. February 1983 the Zamindar gifted it generously to the Museum at the request of Thiru Perumal.

Conclusion

Spread out on a wall to its full length this Kalamkari piece would make a most splendid sight. Sooner than later, this would be done to form one of the delights of the Government Museum, Madurai set up in 1981 by the Department of Museums of Tamilnadu.

References

- (1) *"Towards a definition of Kalamkari"*
Lotika Varadaraja :- MARG - Vol - XXXI
No. 4 Sept. 1978, pp. 19-21
- (2) Pupul Jayakar: "Gaiety in colour and from-painted and printed cloths" (Ibid, pp 23-34)



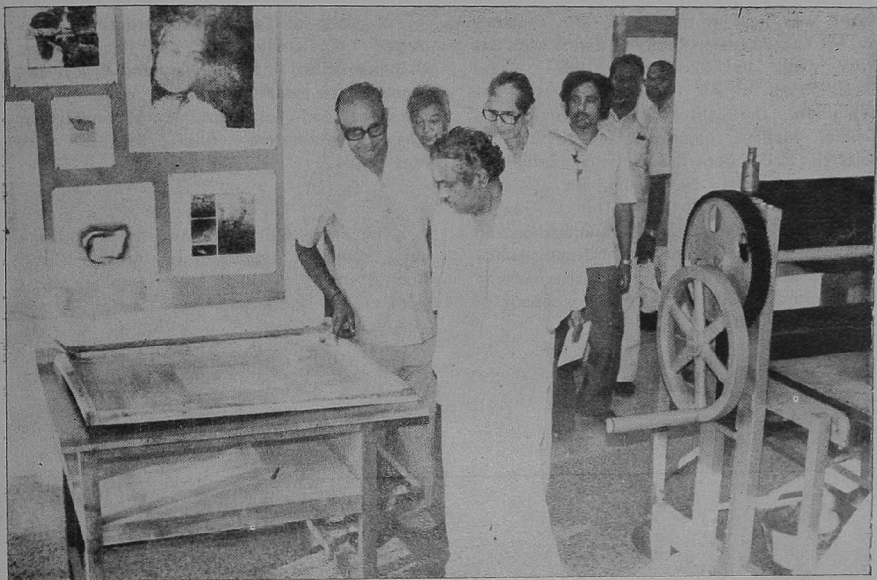
KALAMKARI PAINTING - SCENE FROM THE RAMAYANA

ART EVENTS

Tamil Nadu Arts and Crafts Improvement Association, one of the affiliated art organisations of Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu, organised its 7th Annual Exhibition of Art at Alliance Francaise Art Gallery from 6th to 10th March, 1984. Thiru K. Sundaramurthy, I. A. S., Collector of Madras inaugurated the exhibition. Under the Programme of Inter-State Exchange of Art Exhibition, the Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu and Sahitya Kala Parishad, Delhi, jointly sponsored an exhibition of Art works of Delhi Artists at the Exhibition Gallery of Lalit Kala Akademi-Regional Centre, Madras, for a period of one week from 7th March, 1984. An exhibition of Paintings and Drawings of Thiru L. Munuswamy, Principal, Government College of Arts and Crafts, Madras, was inaugurated by Thiru N. Harinarayana, Director of Government Museum on 21st March 1984 at Alliance Francaise Art Gallery. An exhibition of Drawings of Thiru K. M. Adimoolam was arranged at

Kritika Gallery, Bangalore from 23rd to 31st March, 1984. The Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu in collaboration with the Manipur State Kala Akademi, organised an exhibition of Paintings, Sculptures, Drawings and Graphics of 35 eminent artists of Tamil Nadu at Gandhi Memorial Hall, Imphal from 30th March to 5th April 1984. Sri. I. Tompok Singh, Hon'ble Deputy Chief Minister of Manipur, inaugurated the exhibition and the function was presided over by Dr. C. Chandramani, Hon'ble Minister for Irrigation and Flood Control, Manipur. North Arcot Artists' Association, one of the affiliated art organisations of Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu organised its 7th Annual Exhibition of Art at Vellore from 30th March to 2nd April 1984.

The Silver Jubilee Year Exhibition of Madras Art Club, one of the affiliated art organisations of Tamil Nadu Ovia Nunkalai



HON'BLE MINISTER THIRU C. ARANGANAYAGAM
INSPECT THE GRAPHIC WORKSHOP AFTER
INAUGURATING THE STUDIO WORKSHOPS AND
NATIONAL EXHIBITION OF ART AT THE REGIONAL
CENTRE, LALIT KALA AKADEMI ON 21-4-1984



THIRU. C. R. PATTABHIRAMAN, DELIVERING THE
ADDRESS DURING THE INAUGURATION OF THE ART
EXHIBITION OF DELHI ARTISTS AT REGIONAL
CENTRE, LALIT KALA AKADEMI MADRAS ON 7-3-1984

Kuzhu was held at the Exhibition Galleries of Lalit Kala Akademi-Regional Centre, Madras from 18th to 22nd April 1984. Thiru D. N. Lingam of Air India, inaugurated the exhibition. The Lalit Kala Akademi-Regional Centre, Madras, organised an exhibition of selected works from the National Exhibition of Art 1984, at their exhibition Galleries from 21st to 28th April 1984. Thiru C. Aranganayakam, Hon'ble Minister for Education and Culture, Government of Tamil Nadu, while inaugurating the above exhibition also declared open Studio-Workshops for the benefit of the local artists.

A group of Tamil Nadu Artists Thiruvalluvar S. Ramalingam, C. Ranganathan, C. Subramanian, R. Sundararaju and A. Viswam, organised an exhibition of their contemporary drawings and paintings at Max Mueller Bhavan, Bangalore from 8th to 16th May 1984.

The Fine Art section of Tamil University, Thanjavur, organised an Artists' Camp from 8th to 17th June 1984. Leading artists from Tamil Nadu and from other States attended the Camp.



SRI I. TOMPOK SINGH, HON'BLE DEPUTY CHIEF MINISTER OF MANIPUR, WITNESSING AN ART EXHIBITION OF TAMILNADU ARTISTS HELD AT IMPHAL ON 30-3-1984

Registration No. 5436/80

Published by Tamil Nadu Ovia Nunkalai Kuzhu

Govt. Museum Campus, Madras-600 008

Printed at Reliance Printers, Madras-600 020